



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



GIFT OF  
Searles Fund



912  
R 535  
K 2:1











# **GESCHICHTE DER ENGLISCHEN ROMANTIK**

**VON**

**HELENE RICHTER**

---

**II. BAND**

**1. THEIL**

---

**HALLE A. S.  
VERLAG VON MAX NIEMEYER  
1916**

TO THE  
LIBRARY OF  
CALIFORNIA

Seale's Fund

**Zweiter Band**

# **Die Blüte der Romantik**

---

**Erster Teil**

**481700**

**Dritter Band: Die Klassiker der englischen Romantik.**

## Vorbemerkung.

Der dritte Band der *Geschichte der englischen Romantik* wurde Ende des Jahres 1913 im Manuscript abgeschlossen und sollte im Herbst 1914 erscheinen. Bei Ausbruch des Krieges war der weitaus größere Teil gedruckt. Nur die bewegte Zeit hat die Vollendung und die Ausgabe des Buches bis jetzt verzögert. Die Literatur der letzten drei Jahre kam somit nicht mehr in Betracht für die Arbeit, die in Folge dessen nicht bis zur Gegenwart fortgeführt erscheint. *Habent sua fata libelli*. Möge das Völkerschicksal, das auf den vorliegenden Band einwirkte, den Ausbau des begonnenen Werkes gestatten.

Wien, im Januar 1916.

H. R.

---





# Inhaltsverzeichnis.

---

	Seite
<b>Kap. I. Der literarische Essay.</b>	
Die Cockneyschule . . . . .	1
James Henry Leigh Hunt.	
Politik . . . . .	15
Poesie . . . . .	34
Prosa . . . . .	47
Charles Lamb.	
Lebensabriß . . . . .	66
Lamb's Dichtungen . . . . .	118
Charles' und Marys gemeinsame Werke . . . . .	129
Literatur und Kritik . . . . .	137
<i>The Essays of Elia</i> . . . . .	143
William Hazlitt.	
Malerei . . . . .	184
Die Essays . . . . .	202
<i>Liber Amoris</i> . . . . .	238
<i>The Life of Napoleon</i> . . . . .	250
Thomas Griffiths Wainewright . . . . .	264
Christopher North (John Wilson).	
Lebensabriß . . . . .	296
Der Dichter . . . . .	302
Der Essayist . . . . .	307
Der Kritiker . . . . .	339
<b>Kap. II. Die satirisch-humoristische Gesellschaftsdichtung.</b>	
James und Horace Smith . . . . .	346
Thomas Love Peacock.	
Dichtungen . . . . .	372
Romane . . . . .	394
Zeitschriftenaufsätze . . . . .	415

# VIII

	Seite
<b>Thomas Hood.</b>	
Lebenslauf . . . . .	425
Der Romantiker . . . . .	436
Witz und Humor . . . . .	452
Soziale Tendenzdichtung . . . . .	460
<b>Winthrop Mackworth Praed . . . . .</b>	<b>472</b>
 <b>Kap. III. Das beschreibende Gedicht und die Verserzählung von Pope bis Southey.</b>	
<b>Los von Pope . . . . .</b>	<b>491</b>
<b>George Crabbe.</b>	
Lebensabriß . . . . .	504
Die poetische Erzählung . . . . .	518
Der Dichter der Armen . . . . .	527
<b>William Cowper.</b>	
Fünfzig Lebensjahre . . . . .	547
Das Dezennium der literarischen Produktion . . . . .	570
Der Niedergang . . . . .	596
<b>William Lisle Bowles . . . . .</b>	<b>611</b>
<b>Samuel Rogers . . . . .</b>	<b>632</b>
<b>Thomas Campbell.</b>	
Leben . . . . .	654
Dichtung . . . . .	665
Prosa . . . . .	677
<b>Bryan Waller Procter (Barry Cornwall) . . . . .</b>	<b>684</b>

## Erstes Kapitel.

### Der literarische Essay.

#### Die Cockneyschule.

„Das Wort *Cockney*“, sagt Bulwer-Lytton, „bedeutet den Urtypus des Londoners östlich von Temple Bar und ist mit den Bow-Glocken auf so wunderliche Weise unter einen Begriff gebracht wie Quasimodo mit den Glocken von Notre-Dame“. <sup>1)</sup>

Die Cockneyschule, ein Gruppenname für etliche in London lebende Dichter und Schriftsteller, kam zuerst 1817 auf als eine wegwerfende Bezeichnung, welche die darunter Begriffenen lächerlich machen sollte. Von einem rein äußerlichen Umstande — dem zufälligen Aufenthaltsorte — abgeleitet und skrupellos Menschen untereinander werfend, die zum großen Teil weder als Autoren noch als Persönlichkeiten viel mit einander gemein hatten, war sie literarisch wertlos. Wider alles Recht hat sie sich infolge der Bedeutung, die sie in der Tagespresse gewann, auch in die Literatur eingeschlichen und in ihr behauptet.

Die Gehässigkeit, der der Name Cockneyschule entsprang, wurzelte in politischen Meinungsverschiedenheiten, denen das ästhetische Moment, wenn nicht ein Vorwand,

---

<sup>1)</sup> *Charles Lamb and some of his Companions, Quarterly Review, Jan. 1867 (B. Miller 121).*

so doch ein willkommener Anlaß zur Fehde war. Der Gegensatz zwischen Whiggismus und Toryismus und vor allem die Rivalität der beiden Hauptstädte London und Edinburgh war für die Partei, die das Wort *Cockney* als Schimpfwort gebrauchte, ungleich maßgebender als literarische Prinzipien. Hie Tory und Edinburgh: *Blackwood* und *Quarterly*! Hie Whig und London: *Examiner* und *London Magazine*! Das waren die beiden feindlichen Lager.

Das *Blackwood Magazine* tat sich etwas darauf zugute, den Spottnamen Cockneyschule erfunden zu haben. *The Cockney School of Poets* (1818) war der Artikel, der die Reihe der häufig mehr groben als witzigen Angriffe eröffnete. Allgemeine Kennzeichen der Cockneyschule, die zum „kleinlichen Lösungswort für derbe, unverblünte Beschimpfung“<sup>1)</sup> erkoren war, sollten Unwissenheit, Gemeinheit, Irreligiosität, Immoralität und eine Verbindung von Jakobinismus und Feigheit sein. Jedes Mitglied der Schule galt von vornherein als ein wertloser, gemeinschädlicher Mensch, ein lächerlicher Geck und ein Spießbürger ohne allen Natursinn. Viele dieser Angriffe waren in ihrer giftigen Bosheit ehrenrührig. Hazlitt gab ihnen die geziemende Erwiderung, indem er Blackwood einen Prozeß androhte.

Leigh Hunt hatte den ersten Ansturm auszuhalten. Er wurde als König der Cockneys, als Herausgeber der Cockney-Hofzeitung lächerlich gemacht und sein Lebenswandel wie seine Werke in boshafter Weise geschmäht und verdächtigt. Etwas später kam Charles Lamb an die Reihe, der den Spitznamen des Cockney-Skribenten erhielt,

---

<sup>1)</sup> *A New Spirit of the Age*, edited by R. H. Horne 1844 unter der Mitarbeiterschaft Elizabeth Barrett Brownings I, 815.

während William Hazlitt der Aristoteles der Cockneys hieß.<sup>1)</sup> Hernach wurden Barry Cornwall, Charles Lloyd, Horace und James Smith angegriffen, wurde Shelley in den Staub gezogen, Keats zu Tode gekränkt und die Zugehörigkeit zur Cockneyschule bis auf den jungen Tennyson ausgedehnt. Mit diesem kritiklosen und willkürlichen, nicht einmal durch äußerliche Berührungspunkte zu entschuldigenden Zusammenfassen grundverschiedener Individualitäten zu einer künstlich gebildeten Gruppe kann die Literaturgeschichte nichts zu schaffen haben.

Hingegen finden sich anfangs des 19. Jahrhunderts unter den Essayisten drei — Leigh Hunt, Charles Lamb und William Hazlitt — zwanglos zu einer Art Cockneyschule zusammen, während der vierte — Christopher North — als ihr Gegenpart erscheint.

Das Cockneytum charakterisiert das innerste Wesen ihrer Persönlichkeit.

Hazlitt sagte in seiner witzigen Art, es sei bezeichnend für die Cockneyschule, daß niemand zu ihr gezählt sein wolle,<sup>2)</sup> ja, daß die Londoner Schriftsteller sich fürchteten, in die Bücher der mit diesem Namen Gebrandmarkten zu blicken aus Angst, des Cockneytums beschuldigt zu werden.<sup>3)</sup> Anknüpfend an Blackwoods Definition des Cockney — „ein Mensch, der kein Tory ist und niemals von London entfernt war“ — persifliert ihn Hazlitt selbst nun folgendermaßen: „Der echte Cockney hat weder leiblich noch geistig jemals die Bannmeile Londons überschritten. Er leitet alle seine Vorstellungen von London ab. Er sieht eine große Anzahl von Dingen und kennt kein Ding. Er ist naseweis, roh,

<sup>1)</sup> B. Miller 128, 185, 138, 157.

<sup>2)</sup> *On Londoners and Country People.*

<sup>3)</sup> *On Living to One's self (Table Talk II).*

unwissend, eingebildet, lächerlich, schal, verächtlich. Er ist ein großer Mann durch Stellvertretung ... Er ist eitel ... Der richtige Cockney ist der richtige Gleichmacher. — Er ist das armseligste Geschöpf der Welt, ein Gewohnheitsmensch, ein Sklave des Buchstabens. Und dennoch lebt er in einer Welt der Romantik, in seinem eigenen Märchenlande. Er ist ein Bürger von London. London ist die erste Stadt der bewohnten Erde. Alle Herrlichkeit Londons gehört ihm. — Er lebt inmitten einer großen Wagenladung lokaler Vorurteile und positiver Täuschungen. — Cockneytum ist ein Grundelement von angeborener Niedrigkeit, vermischt mit Keckheit und Eigendünkel<sup>1)</sup>

Mit dieser übertriebenen Schärfe der Selbstkritik wollte Hazlitt sich gewissermaßen den Anschein des von Selbsterkenntnis getragenen, über seinen Gegenstand gehobenen Philosophen geben. Ernst war es ihm damit selbst nicht.

Leigh Hunt warf sich offenkundig mit seinem Cockneytum in die Brust. „Die Cockney-Dichterschule“, schreibt er, „ist die ruhmreichste in England. Denn ganz abgesehen von Pope und Gray, die beide echte Cockneys waren, geboren im Klangbereiche der Bow-Glocken, war auch Milton, waren Chaucer und Spencer aus der City gebürtig. Von den vier größten englischen Dichtern war Shakespeare allein kein Londoner.“<sup>2)</sup>

Niemand bietet einen schlagenderen Beweis als Leigh Hunt, daß echtes Cockneytum eine unendlich elementarere Bodenständigkeit bedeutet als sie der bloße Zufall der

---

<sup>1)</sup> *On Londoners and Country People.*

<sup>2)</sup> *Monkhouse, Life of Hunt* 179.

Geburt oder der Abstammung zu geben vermag. Leigh Hunt, der Vollblutcockney, war nicht nur kein gebürtiger Londoner, sondern sogar kein Vollblutengländer und die Wechselfälle des Lebens haben ihn weit über London hinaus geführt. Aber seine schriftstellerische Eigenart wurzelt tatsächlich in London. Sie verblaßt in Italien. Obgleich er in London nicht selten auch italienische Themen behandelt, läuft in Italien seine Feder Gefahr, stumpf zu werden. Er bedarf, um in Majano schreiben zu können, des „Wunschhütleins“ seiner Phantasie, das ihn nach Covent Garden versetzt. In Genua trachtet er, sich einen englischen Abend am Kamin zu verschaffen, in Italien umgibt er sich mit seinen englischen Büchern wie mit einem Wall. Er läßt seinen Blick auf den Bäumen ruhen, am vertrauten, behaglichen Altgewohnten, und kehrt dem gewaltigen Meer- und Gebirgs-Panorama den Rücken. Es sagt ihm nichts. Seinem Cockneyauge fehlt dafür der Sinn.<sup>1)</sup>

Der echte Cockney hegt für seine Vaterstadt eine schwärmerische Verliebtheit. Man mag sie mitunter belächeln, aber sie wirkt rührend, nicht abstoßend. Dem Cockneyherzen ist London die Lebensluft, jede andere verschlägt ihm den Atem. Seine Anhänglichkeit ist die selbstverständliche Erkenntlichkeit der sich am Leben freuenden Kreatur für ihre Sphäre. Sie hat nichts mit verletzendem oder hochfahrendem Lokalpatriotismus gemein. Charles Lamb, der echteste Cockney und ein Londoner Kind aus dem Herzen der City — obzwar der Abstammung nach in Norfolk heimisch — schreibt in einem für den *Reflector* bestimmten Briefe:

---

<sup>1)</sup> *My Books.*



„Ich habe einen natürlichen Hang zur Melancholie, aber in London verschwindet sie wie alle andern Übel. Oft wenn mich daheim Müdigkeit und Mißmut überkamen, lief ich in das Gedränge des Strand. Dort fand meine Gemütsstimmung Nahrung, bis mir die Wangen feucht wurden von Tränen der Sympathie mit all den wandelnden Bildern, die der Strand, gleich Szenen einer vorüberziehenden Pantomime, jederzeit bietet. Selbst die Auswüchse Londons, die anderen Mißfallen erregen, mißfallen mir nicht durch die Kraft der Gewöhnung. Selbst den Rauch von London liebe ich, weil er meinem Auge das vertrauteste Medium ist. In dem schmutzigen Ring, der zwei Faustkämpfer umschließt, sehe ich hohe Grundsätze der Ehre am Werk und bei der Verhaftung eines Taschendiebes Grundsätze der ewigen Gerechtigkeit. Die Kunst, aus den gewöhnlichen Vorfällen des Stadtlebens eine Moral abzuleiten, beruht auf derselben gutartigen Alchimie, kraft deren der Waldbewohner von Arden „Zungen fand im Baum und Bücher im rinnenden Bach, Predigten im Stein und Gutes in allen Dingen“. Wo anders schöpft der Spleen seine Nahrung als in London? Humor, Interesse, Neugier saugen an den unerschöpflichen Brüsten dieser Stadt. Gehegt in ihrem Lärm, ihrem Gewühle, ihrem geliebten Rauch — was habe ich getan all mein lebelang, lieb ich nicht solchen Szenen mit Wucher mein Herz!“<sup>1)</sup>

Hazlitt ergänzt diese Charakteristik mit dem Bekenntnis, die Straßen von London wären sein Feenland, sie wimmelten für seinen rückschauenden Blick wie für das gierige Auge der Kindheit von Wundern, von Leben und Interesse. Es ist ihm gelungen, aus ihrer Überlieferung einen lichten, endlosen Roman zu weben.“<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> *Works, edit. Ainger* IV, 261.

<sup>2)</sup> *Spirit of the Age* 265.

Dieses Wort gilt recht eigentlich für die ganze Dreieinheit der Cockneyschule. Und noch eine andere, von Bulwer berührte Eigenheit der Liebe zur Vaterstadt ist ihnen gemeinsam: Bei aller individuellen Verschiedenheit einerseits und all ihrem eingefleischten Städtertum andererseits widerstreben Leigh Hunt, Lamb und Hazlitt doch in gleichem Grade den großstädtischen Tendenzen der Metropole. Sie bewegen sich in einem so kleinen und engen Kreise, als lebten sie in einem Landstädtchen, sie haben, so sehr sie sich als Londoner fühlen, nichts Weltmännisches an sich.<sup>1)</sup>

Das Cockneytum ist übrigens nicht der einzige gemeinsame Zug der bei aller Charakterschiedenheit gleichwohl innig befreundeten Drei. Sie waren auch sämtlich soziale Schriftsteller. Hunt, der Liberale von unbestimmter politischer Färbung, die mit den Jahren so verblaßt, daß der leidenschaftliche Schmärer des Prinzregenten ein Pensionär der Königin wird; Hazlitt, in dem ein fanatischer Demokratismus sich friedlich mit einem ausgesprochen metaphysischen Hange verträgt; Lamb, der politisch Gleichgültige mit seinem kindlichen Humor — sie stimmen darin überein, daß alle drei ihre Feder dem gesellschaftlichen Interesse widmen, sei es nun ein dauerndes, sei es das Interesse des Augenblicks. In vielen Fällen macht der Glanz ihres Schrifttums das flüchtige zum dauernden. Andererseits hat ihnen die Bedeutung, die sie als Tagesschriftsteller für ihre Zeit gewannen, einen literarischen Ehrenplatz verschafft, den der positive Wert ihrer Werke nicht immer rechtfertigt und den diese nur als Kulturausdruck ihrer Epoche behaupten können.

---

<sup>1)</sup> Vgl. *Quarterly Review* 1867 vol. 22.

Sie widmen sich der Befriedigung des literarischen Tagesbedürfnisses und bringen diesem Dienst alle erforderliche Begabung entgegen: die Schärfe der Beobachtung, das liebevolle Eingehen auf Kleines, den idealen Flug nach dem Hohen, kurz, jenes Verständnis, das mit sicherem Takt dem Augenblick nichts anderes zumutet, als was ihm eben am gelegensten kommt — mit einem Wort, jene nicht genau zu bestimmende Eigenschaft, die das journalistische Talent ausmacht. Die Cockneyschule ist eine Journalistenschule. Sie bedeutet die Blüte des englischen Journalismus zur Zeit der Romantik.

Die englische Presse hat eine phänomenal rasche und viel umfassende Entwicklung durchgemacht. Es waren noch keine zweihundert Jahre vergangen, seitdem (am 23. Mai 1622) in England die erste gedruckte Zeitung erschien, d. h. ein in bestimmten Zwischenräumen erscheinendes Blatt mit Neuigkeiten: *The Weekly Newes from Italy, Germanie etc.*, deren Drucker vom September desselben Jahres an der als der erste Zeitungsverleger bekannte Nathaniel Butler war.<sup>1)</sup> 1641 geschah ein wichtiger Schritt vorwärts durch die mit der Abschaffung der Sternkammer gewonnene Preßfreiheit, die aber erst nach der Revolution auch auf die Veröffentlichung politischer Neuigkeiten ausgedehnt wurde und, wie Macaulay sagt, den Staat gewissermaßen unter die Zensur der Presse stellte.<sup>2)</sup> Gleichzeitig erschien auch bereits die erste nach dem Muster des *Journal des Savants* eingerichtete literarische Zeitschrift, *Mercurius Librarius, or A Faithful Account of all Books and Pamphlets* (*Mercurius Librarius* oder *Genauer Bericht über alle*

---

<sup>1)</sup> Andrews I, 28.

<sup>2)</sup> *History of England*. I, 365.

Bücher und Broschüren), 1600—1688.<sup>1)</sup> Ein fühlbarer Aufschwung kam unter der Regierung der Königin Anna. Drei Tage nach ihrer Thronbesteigung erschien das erste Tageblatt *Daily Courant* (Tagesneuigkeiten).<sup>2)</sup> Ihre eigentliche Bedeutung für das Pressewesen aber gewinnt jene Epoche durch eine Reihe von Blättern, die den Charakter der Zeitung und der Zeitschrift in eigenartiger Weise verbanden. Sie erschienen periodisch, ließen den Nachrichtendienst nicht außer Acht, hoben aber die Neuigkeiten auf die Höhe der politischen Abhandlung oder Controverse. De Foe's Tätigkeit bedeutete einen gewaltigen Fortschritt im englischen Zeitungswesen, obzwar seine zweimal wöchentlich erscheinende *Weekly Review of the Affairs of France, purged from the Errors and Partialities of Newswriters and Petty Statesmen of all Sides* (Wochen-schau der Angelegenheiten Frankreichs, geläutert von den Irrthümern und Parteilichkeiten der Neuigkeitenschreiber und kleinlichen Staatsmänner aller Richtungen) eine ausgesprochen politische Färbung trug. Der Ton, bald kritisch, bald satirisch, bald belehrend, hob sich im Ganzen.<sup>3)</sup> Brennende akute Fragen wurden mit Ernst oder Humor behandelt und der Einzelfall in den Gesichtswinkel der allgemeinen Bedeutung gerückt. In der Folge gingen Staatsmänner wie Burke, Pitt und Canning unter die Journalisten.

Ihr Hauptgewicht aber legten die Zeitschriften im großen und ganzen auf das literarische Moment. Die kritische Diskussion oder das schöngeistige Geplauder,

---

<sup>1)</sup> H. R. Tedder, *Cyclopaedia Britannica*.

<sup>2)</sup> Knight Hunt I, 175.

<sup>3)</sup> Fox Bourne 62.

deren Stätte bisher das St. Jame's Coffee House und andere Lokale waren, gewannen in diesen Blättern einen fruchtbaren Boden, auf dem sie zu literarhistorischer Bedeutung gediehen. Im *Tatler* (gegründet 1709) trat die Politik in den Hintergrund. Abhandlungen über soziale, literarische und vermischte Gegenstände wurden allmählich der ausschließliche Inhalt — ein Inhalt, der die Unterhaltung wie die Belehrung des Publikums gleich sehr im Auge behielt, und den gesunden Verstand wie den liebenswürdigen Humor auf sein Panier schrieb. Der *Spectator* (1711—1713), von vornherein unpolitisch gedacht, war an sich eine Sammlung kurzer Abhandlungen zum Kostenpreis eines Zeitungsblattes. Der *Guardian* (1713), dessen Mitarbeiter Pope war, erschien zwar täglich, hatte aber gleichfalls keine politischen Tendenzen, sondern bezweckte vielmehr eine sittliche Beeinflussung der öffentlichen Meinung, nicht durch eine Kritik der Parteiführer und Tagesereignisse, sondern durch leichte Satire und verdeckten Humor und einen allgemein moralisierenden Ton.<sup>1)</sup> In diesen Blättern haben Addison, Steele, Swift sich dauernden literarischen Ruhm erworben.

Die Bedeutung der Zeitschriften ist eine doppelte. Sie befriedigten das Interesse und den Geschmack der Gegenwart, indem sie beide klärten, so vollkommen, daß ihr wachsender Einfluß auf die Buchliteratur einschränkend wirkte. Swift schrieb 1745, man lese nichts anderes mehr als die Tagesblätter. Cowper (in *The Task*) und Crabbe (in *The Newspaper*) haben die Wichtigkeit der Zeitung poetisch bezeugt. Und während sie sich durch ihren positiven Wert zu dauernder literarischer Bedeutung erhob,

---

<sup>1)</sup> Vgl. Fox Bourne 70, 87, 88.

gewann sie zugleich als anschauliches Spiegelbild der Epoche bleibende kulturhistorische Wichtigkeit.

Die unmittelbare Folge der außerordentlichen Wirkung dieser Zeitschriften war eine ungeheure Vermehrung der periodischen Blätter, die naturgemäß ihren Verfall nach sich zog. Als Gegengewicht der allzuleichten Tagesware gründete Daniel Stuart 1795 die *Morning Post*, wie es in der Ankündigung hieß, nicht nur zu dem Zweck, die letzten Nachrichten und zuverlässigsten Berichte über auswärtige und heimische Angelegenheiten zu vermitteln, sondern, damit Literaturfreunde sie gründlich lesen und aufbewahren mögen für künftige Belehrung und oftmals wiederholte Lektüre,<sup>1)</sup> ein Wort, das die Zeit als ein nicht in Anmaßung gesprochenes erwiesen hat, denn die Mitarbeiter dieser Zeitung wurden Coleridge, Lamb, Southey und Wordsworth. Gleichzeitig schwang sich der *Morning Chronicle* unter der Redaktion Perrys und der Mitarbeiterschaft von Mackintosh, Lamb, Coleridge und Campbell zu einem führenden Organ empor. Dazu kamen Leigh Hunts zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften und von 1820—1829 das *London Magazine*, das unter John Scott seine Blütezeit erlebte. Hazlitt verfaßte Theater- und Kunstkritiken und Keats, Montgomery, Hood, Francis Cary und Carlyle lieferten Beiträge.

Die schottisch torystischen Gegenblätter, mit denen sich ein Kampf aufs Messer entspann, waren die schon 1809 gegründete *Quarterly Review*, die durch Giffords scharfe literarische Kritik hervorragte, und *Blackwood's Magazine*, in dem die literarische, politische, soziale Plauderei in Christopher North einen Hauptvertreter fand.

---

<sup>1)</sup> Fox Bourne 271.

Die Cockneyschule führt in direkter Fortentwicklung den englischen Journalismus von den großen Zeitschriftenmitarbeitern aus der Zeit der Königin Anna, zu einer zweiten Blüte. Die Notwendigkeit, ihren Lebensunterhalt zu suchen, trieb Hunt, Lamb und Hazlitt in die Redaktionen. Lamb schildert die Qual, dem ernsten Gemüt jenen lebhaften, leichten Bagatellenton abzurufen, der der einzige Köder sei, auf den das Publikum anbeißt. Seine erste Anstellung bei einer Zeitung war die Verpflichtung, der *Morning Post* täglich sechs Witze zu liefern. Damals hatte jedes Blatt noch einen eigenen Mitarbeiter, dem diese Aufgabe oblag. Die Witze, denen das Tagesgespräch, der Skandal wie die Mode den Stoff lieferten, mußten epigrammatisch gehalten, kurz und treffend sein. Sechs Pence pro Scherz galt für ein ziemlich hohes Honorar.<sup>1)</sup>

Aber nicht lange, so hatten diese Männer den journalistischen Beruf ihrer eigenen Leistungsfähigkeit angepaßt. Sie ließen sich nicht von ihm hinabziehen, sie hoben ihn zu sich empor. Sie hatten einen hohen Begriff vom Wesen und von der Pflicht des Journalismus. Was der leichtgemute Leigh Hunt darunter versteht, deckt sich beinahe mit den strengen Forderungen des puritanischen Idealjournalisten unserer Tage, George Bernard Shaw. Der Journalist soll der Leiter, der Bildner, der Erzieher seines Publikums sein. Hunts Signatur war eine Hand mit hinweisend ausgestrecktem Zeigefinger. In der ersten Nummer des *Indicator* (13. Oktober 1819) bezeichnet er als Zweck der Zeitschrift: jedweden wie immer gearteten Gegenstand, im Bereiche seines Wissens oder seiner Lektüre, im wesentlichen kurz anzuzeigen, Abhandlungen über Menschen und Dinge, Belle-

---

<sup>1)</sup> Lamb, *Newspapers thirty five Years ago*.

tristisches und Politisches, Geschichten aus der Geschichte in guter Auswahl zu bringen — und alles das auf einem Raume von acht Oktavseiten, für einen Leser, bei dem er keine tiefe Bildung, aber gesunden Verstand und anständige Gesinnung voraussetzt. Dieses Programm bleibt bei all seinen Zeitschriften annähernd das gleiche. Er fügt höchstens hinzu, daß er nicht für den Pöbel — welcher sozialen Sphäre dieser auch angehöre — schreibe, ein Punkt, der so recht den Idealismus jener romantischen Journalistenschule kennzeichnet. Sie hat eine journalistische Utopie im Auge, an die sie ihre Lebenskraft setzt. Die belletristische Geringfügigkeit, die an sich kaum gut genug ist für die Spalten eines Tagesblattes, wird, kraft des Humors, des Geistes, des Formtalents dieser Schriftsteller zum literarischen Kabinettstück ausgestaltet, das ausreicht für die Unsterblichkeit. Der Zeitungsplunder erhebt sich in die Sphäre des Kunstwerkes; die Artikel werden kritische, ästhetische, politische, beschreibende Essays. So ist die Cockney-Journalistenschule eine Schule von Essayisten geworden. Ihre Mitglieder sind dabei im Leben nicht sonderlich in die Höhe gekommen und sämtlich als arme Teufel gestorben. Aber in der Geschichte der englischen Literatur treten sie das Erbe Addisons, Steeles, Swifts an und überliefern es, nachdem sie es als Eigentum erworben und individuell verwandelt haben, den Enkelgeschlechtern.

---

#### Werke zur Cockneyschule.

1850 F. Knight Hunt, *The Fourth Estate. Contributions towards a History of Newspapers and of the Liberty of the Press.*



- 1859 Alexander Andrews, *The History of British Journalism from the Foundation of the Newspaper Press in England to the Repeal of the Stamp Act in 1855.*
- 1871 James Grant, *The Newspaper Press. Its Origin, Progress and Present Position.*
- 1882 Joseph Hatton, *Journalistic London.*  
— Charles Pebody, *English Journalism and the Men who made it.*
- 1887 H. R. Fox Bourne, *English Newspapers. Chapters in the History of Journalism. (Cassell's Popular Shilling Library.)*
- 1912 Oliver Elton, *A Survey of English Literature 1780—1830.*  
— Barnette Miller, *Leigh Hunt.*
-

## **James Henry Leigh Hunt.**

1784—1859.

### **Politik.**

Leigh Hunt entstammte einer seit dem 17. Jahrhundert in Barbados (Westindien) ansässigen englischen Familie von Geistlichen. Während eine Tradition ihre Abkunft auf einige Torykavaliere zurückführt, die vor Cromwell nach Amerika flüchteten, weist eine andere auf einen Geistlichen aus Exeter, der zur Zeit Jakob I. nach Barbados auswanderte. Heiraten brachten militärische, quäkerhafte und adelige Einschläge, deren einer sich bis in die nebelhafte Ferne eines irischen Königsgeschlechtes verliert.

Leighs Vater, Isaac Hunt, ein fröhlicher Student der Rechte in Philadelphia, flüchtete, da er als loyaler Bekenner königstreuer Prinzipien während der amerikanischen Freiheitserhebung seines Lebens nicht sicher war, in das englische Stammland und wurde Geistlicher. Seiner Veranlagung nach hätte er eher zum Schauspieler getaugt. Es war ein falscher Stolz, der ihn statt auf die Bretter auf die Kanzel führte, und die Laufbahn mißlang. Trotz seines glänzenden Rednertalentes, das seinen Predigten stets eine zahlreiche und bewundernde Schar andächtig Lauschender sicherte, trotz der Gönnerschaft des Herzogs von Chandos, der ihm die Erziehung seines Neffen, Mr. James Henry Leigh, anvertraute, trotz der eifrigen

Bemühungen des Malers West, brachte Isaac Hunt es zu keiner Stellung. Sein für höheren Lebensgenuß geschaffenes, sanguinisches, unpraktisches, vergnügungsliebendes Naturell, seine Geselligkeitsliebe, der ein hübsches, zartblondes Äußere und eine wohlklingende Stimme Vorschub leistete, und seine etwas theatralisch gefärbten Manieren erregten das Mißtrauen der vorgesetzten Behörden. Sie verhielten sich ablehnend gegen ihn. Idealistisch impulsiv und ohne Berechnung trat er offen für einen amerikanischen Landsmann ein. Das machte ihn bei Hofe mißliebig. Hunt, der die Heimat verlassen hatte, um der Rücksicht willen, die er seinem König schuldig zu sein glaubte, schien verdächtig. Mißliche Geldverhältnisse verschlechterten seine Lage. Das Schuldgefängnis war eine der frühesten Erinnerungen seines Sohnes. Vor jeder angestregten Tätigkeit, jeder Energieanspannung schreckte das arbeitsscheue südliche Blut in seinen Adern zurück. Sein Ehrgeiz war stets auf ideale Bestrebungen gesetzt, seine Brust stets von weitausholenden romantischen Zukunftsplänen geschwellt. Darüber verlor er den Augenblick und seinen guten Namen. Aber das unverwüstlich heitere Temperament täuschte ihn über die eigene Lebensuntüchtigkeit hinweg und übergoldete ihm die Ungunst der äußeren Zufälle. Die köstliche Fähigkeit, sich unter allen Umständen behaglich zu fühlen und seinen seelischen Schwerpunkt auf einen angenehmen Gedanken verlegen zu können, ließ ihn den Kopf immer hoch halten. Diese launige, lebenswürdige Gemütsart war weitaus das beste Erbeil, das von Isaac Hunt auf seinen — nach seinem Zögling James Henry Leigh benannten — am 19. Oktober 1784 in Southgate (Middlesex) geborenen Sohn überging. In der Tat wird die liebevolle und eingehende Charakteristik, die

Leigh Hunt in seiner Autobiographie dem Vater widmet, in vielen Punkten zu einem unbeabsichtigten Selbstbildnis.

Das Widerspiel der Frohnatur Isaacs war seine ernste, von Quäkern abstammende Gattin Mary Shevell, eine anmutige Brünette, die als Mädchen Franklin und Paine gekannt hatte und in Georgs III. Wahnsinn das Strafgericht des Himmels für das durch sein Verschulden im amerikanischen Kriege vergossene Blut erblickte. Ihr Lieblingsbuch waren Young's *Nightthoughts*. Milde und zartfühlend, mutig und standhaft, überzeugungsfest, gesinnungstreu und gewissenhaft, war sie eine Gattin voll verständnisvoller Hingebung, eine Mutter voll liebender Fürsorge. Mit dem südländischen Äußeren scheint Leigh von ihr seine auf die Neigung zur Gelbsucht zurückgeführten Anfälle von Schwermut überkommen zu haben, denen er mit willkürlichen und übertriebenen Naturkuren zu steuern suchte. So nennt er sich mit Recht einen Sohn der Heiterkeit und der Melancholie, bekennt jedoch, daß die Natur des Vaters in ihm überwiege.

Das kränkliche, verzärtelte, jüngste von fünf Kindern, wuchs Leigh in der anmutigen, abgelegenen Landschaft von Middlesex auf, ein verträumter Knabe, dessen Lieblingsspiel darin bestand, einer nur in seiner Phantasie vorhandenen Versammlung zu predigen. Das erste Buch, an dessen Lektüre er sich erinnerte, war *Das Verlorene Paradies*.<sup>1)</sup>

Achtjährig, weltfremd, scheu und verschüchtert, kam er 1792 nach London in die Christ Hospital-Schule. Die Balgereien der Jungen erschreckten ihn; über die geringste

---

<sup>1)</sup> *Correspondence* I, 1.

körperliche Züchtigung vergoß er Tränen. Bald jedoch befand er sich in offener Auflehnung gegen das Fag-System im allgemeinen und einen rohen Lehrer insbesondere. Dennoch hat er seiner Knabenzeit keine unfreundliche Erinnerung bewahrt. Die Lektüre von Schauerromanen, schwärmerische Freundschaften und eine erste anbetende Liebe, deren Gegenstand Angelica Kaufmann war, breiteten ihren mystischen Glanz über sie.

1799 verließ Leigh Hunt die Schule, traf aber keine Berufswahl. Ein Sprachfehler, der sich in späteren Jahren gebessert zu haben scheint, verwehrte ihm die geistliche Laufbahn. Seine bis zur Unfähigkeit gehende Ungeschicklichkeit im Rechnen machte ihn zum Kaufmann untauglich. Sein eigener Ehrgeiz war lediglich darauf gerichtet, „der Liste der Schriftsteller beigezählt zu werden und als Kosmopolit Gutes zu wirken.“ Dem ersten Wunsche kam Isaac Hunts väterliche Eitelkeit auf den frühreifen Sohn entgegen, der mit 12 Jahren eine Spencernachahmung, *The Fairy King* (Der Feenkönig), und eine Nachahmung Thomsons, *Winter*, aufweisen konnte und dessen preisgekrönte Horazübersetzung bereits einem Bande von Schülerarbeiten einverleibt worden war (*The Juvenile Library, including a Complete Course of Instruction on Every Subject* (Jugendbibliothek, umfassend einen vollkommenen Lehrkursus über alle Gegenstände), 1800.<sup>1)</sup> Isaac Hunt veröffentlichte 1801 Leighs poetische Erstlinge als *Juvenilia, or A Collection of Poems, written between the Ages of 12 and 16 by J. H. L. Hunt, Late of the Grammar School of Christ Church* (Juvenilia oder eine Sammlung von Gedichten, geschrieben im Alter von 12 bis 16 Jahren von J. H. L. Hunt, gewesenem Schüler

---

<sup>1)</sup> Brimley Johnson, 8.

des Christ Church-Gymnasiums). Leigh Hunt hat in späteren Jahren erbarmungslos über sie als „einen Haufen durchaus wertloser Nachahmungen“ abgeurteilt, deren Veröffentlichung keinen anderen Erfolg gehabt habe als den, ihn eitel zu machen.<sup>1)</sup> Indeß beweist die Tatsache, daß die *Juvenilia* 1804 die vierte Auflage erlebten, immerhin einen stattlichen Leserkreis. Die Gedichte geben sich für nichts anderes als künstlerische Nachempffindungen: *Pastorals*, *Imitations of Virgil and Pope* (Ländliche Gedichte, Nachahmungen Virgils und Popes); *To Friendship (Manner of Collins)* (An die Freundschaft. In der Art des Collins); *Ode to the Evening Star (from Ossian)* (Ode an den Abendstern. Nach Ossian). Den Hauptteil des Bändchens füllt eine Spencernachahmung in zwei Gesängen, *The Palace of Pleasure* (Der Palast der Freude). Leichtfüßige Stanzaschildern das Erwachen eines nachdenklichen Ritters auf dem Märcheneilande der Versuchung, dessen Herrin, die Freude, ihm gebietet, in ihrem Dienste allerhand allegorische Ungeheuer zu bekämpfen, bis schließlich die irdische Aphrodite entschwindet und die himmlische, die Religion, ihn krönt. Der Gesichts- und Ideenkreis dieser Gedichte geht in nichts über das jugendliche Alter des Verfassers hinaus. Seine zwölfjährige Seele schiebt Macbeth ihre eigene naive Vorstellung von Gewissensangst und Gottesfurcht unter (*Macbeth, or The Ill Effects of Ambition* (Macbeth oder die üblen Folgen des Ehrgeizes). Sie stellt im Poetenwinkel der Westminsterabtei ihre Betrachtungen an (*Elegy written in the Poet's Corner, Westminster Abbey*. Elegie, im Poetenwinkel der Westminsterabtei geschrieben). Sie begeistert sich für die Schweizer Helden

---

<sup>1)</sup> *Autobiography* V. Kap. 8. 107.

des Jahres 1799 (*Ode written at the Time of the War in Switzerland*. Ode, zur Zeit des Schweizerkrieges geschrieben) und verdammt Robespierre (*Epitaph on Robespierre*). Hunts Verständnis für die Kunst der Prosa erwachte später und gewissermaßen im Gefolge seiner Begeisterung für Voltaire, die ihn durchs Leben begleitete. Er erklärt Voltaire für den größten Schriftsteller Frankreichs und unzweifelhaft den größten Mann des 18. Jahrhunderts,<sup>1)</sup> ein Lob, dessen Überschwänglichkeit er 1851 in *Table Talk* einschränkt durch die Bemerkung, Voltaire sei der einzige, der je durch eine Häufung von Eigenschaften zweiten Ranges einen Platz auf der Liste der größten Namen erlangt habe.

Das Jahr 1801, das Hunts erste Publikation sah, sollte noch in anderer Hinsicht einen Meilenstein in seinem Leben bilden. Der Siebzehnjährige verlobte sich mit einem dreizehnjährigen nicht hübschen und nicht hervorragenden aber durchaus weiblich empfindenden Mädchen, Marian Kent. Hunt erzählt, sie habe sein Herz gewonnen, weil sie Verse schöner als irgend jemand las. Sie besaß auch ein hübsches Modelliertalent, das sie zum Ausschneiden porträtähnlicher oder humoristischer Silhouetten benützte. Aber da beide mittellos waren, konnten sie an eine Verbindung vorläufig nicht denken. Leigh Hunt arbeitete in der Advokaturskanzlei seines Bruders Stephen und erhielt dann eine kleine Anstellung im War Office.

Auf den Weg seiner eigentlichen Bestimmung lockte ihn zuerst jenes Ideal der Schriftstellerei im Dienste der Aufklärung und Humanität, das ihm in Voltaire verkörpert erschienen war. Seine ersten Aufsätze veröffentlichte er

---

<sup>1)</sup> *Autobiography* Kap. II 142, 4.

1804 im *Traveller*, einem Abendblatte, das dem *Globe* einverleibt wurde, unter der Signatur *Mr. Town Jun., Critic and Censor General*; der ältere Mr. Town war der Kritiker des *Connaisseur*.

1805 gründete Leighs älterer Bruder John Hunt ein eigenes Blatt *The News* (Neuigkeiten), für das Leigh von 1805—1807 den Theaterbericht schrieb. Er proklamierte die Unabhängigkeit der Kritik als eine Neuheit. William Archer bezeichnete ihn als den ersten Zeitungskritiker, dem es gelungen sei, aus dem Nebel der Anonymität aufzutauchen.<sup>1)</sup> Seine Theaterartikel erschienen 1807 gesammelt als *Critical Essays on the Performers of the London Theatres, including General Observations on the Practise and Genius of the Stage* (Kritische Aufsätze über die Darsteller der Londoner Theater, nebst allgemeinen Bemerkungen über Bühnen-Talent und -Praxis). Leigh Hunt bringt dem Theater als einem Bildungsträger und Kulturfaktor Interesse und Wertschätzung entgegen und bekämpft von diesem Standpunkte aus das landläufige Vorurteil gegen Schauspielkunst und Schauspieler. Ist Selbsterkenntnis der Gipfel aller Weisheit, wie könnte die Kunst verächtlich sein, die uns diese Weisheit auf die gefälligste Art übermittelt? Der Schauspieler sei zwar dem Dichter untergeordnet; aber verdiene der Soldat, der die Instruktionen seines Generals pünktlich und mutig ausführt, nicht gleichfalls Anerkennung? Hunts Theaterliebe und Routine und ein durchaus persönlicher, etwas oberflächlicher Stil machen diese Berichte lesbar und anziehend. Sein Urteil ist stets von Sachkenntnis getragen und verfügt stets über den treffenden Ausdruck. Sein

---

<sup>1)</sup> *Dramatic Essays, selected and edited with Notes and an Introduction by W. Archer and Robert W. Lowe. Introd.*



kritisches Feingefühl tritt am meisten zutage, wo er zwei künstlerische Individualitäten mit einander kontrastiert (z. B. Fawcett und Matthews). Aber jene schwierige Kunst der Charakteristik, die das Bühnenwerk mit all seinen Einzelzügen festhält und dem Enkel überliefert — die Kunst unseres Lichtenberg — geht ihm ab. Hunts Artikel über Mrs. Siddons wird zum Panegyrikos auf die Natürlichkeit, auf die Phantasie, auf das Liebespathos auf der Bühne. Aber wir erhalten kein konkretes Bild ihrer Schöpfungen. Wir erfahren nichts Tatsächliches, keine Einzelheiten, aus denen man allenfalls das Ganze rekonstruieren könnte, nichts Positives über Auffassung oder Technik. Dieses Mangels ist Hunt selbst sich dunkel bewußt, wenn er, über die Vergänglichkeit der Schauspielkunst sprechend, bekennt, er dürfe nicht hoffen, mit seinen Berichten der Nachwelt etwas zu sagen.

Noch vor dem Erscheinen der Kritiken in einem Sammelbände war Hunt mit einer fünfbändigen Serie klassischer Erzählungen hervorgetreten, denen er in gedrängtester Kürze biographische Skizzen ihrer Autoren und eine kritische Würdigung ihrer Werke vorausschickte: *Classic Tales, Serious and Lively. With Critical Essays on the Merits and Reputation of the Authors* (Klassische Erzählungen ernsten und heiteren Inhalts mit kritischen Abhandlungen über die Verdienste und das Ansehen der Verfasser), 1806. Die Geschichte, sagt er im Vorwort, lehre uns weniger reale Weisheit als die Biographie, denn sie berühre uns selten oder nie persönlich. Wir sollten uns erst als Menschen, dann als politische Charaktere studieren. Noch lehrreicher als die Biographie aber seien in dieser Hinsicht Roman und Novelle. Auch hier wird Voltaire gefeiert, der originellste Stilist und

Meister jenes trockenen Humors, dessen Wesen die anscheinend unbewußte Lächerlichkeit ist. Die Schlüpfrigkeit des *Candide* sei bedauerlich, ihrer ungeachtet enthalte das Werk aber sowohl edelste Moral als kräftigste Satire und neben manchen Fehlern tausend Schönheiten. Sollte man das Gold wegwerfen, weil es mit Schlacken vermengt ist?

1808 vereinigten sich John und Leigh Hunt zur Gründung einer nach Swifts Blatt benannten Zeitschrift: *The Examiner, a Sunday Paper upon Politics, Domestic Economy, and Theatricals* (Der Beobachter. Ein Sonntagsblatt für Politik, Nationalökonomie und Theater). Das Motto des *Examiner* war dem *Spectator* Nr. 370 entnommen: „Es ist für mich ein Gegenstand tiefster Erwägung, welche Rollen gut oder schlecht gespielt, welche Leidenschaften oder Gefühle geduldet oder gepflegt, und was für Sitten und Gebräuche infolgedessen von der Bühne in die Welt versetzt werden, die sich gegenseitig nachahmen.“ Das Programm des *Examiner* war, die Unparteilichkeit, die Leigh Hunt in der Theaterkritik mit Erfolg durchgeführt, auch auf die Politik zu übertragen. Der *Examiner* sollte sich als stiller Beobachter der kämpfenden Parteien am Wegrande halten und entschieden, doch zugleich ohne einer politischen Fraktion anzugehören, Stellung nehmen gegen allen falschen Schein, alle Heuchelei, alle Vorurteile. Leigh Hunt war nicht blind für die gute Seite des Toryismus, die Ordnungsliebe und den Hang zur Ehrerbietung, und nicht verblendet gegen das schlechte Prinzip des Radikalismus, die Höherstehenden herabzuziehen, statt die Unteren zu erheben.<sup>1)</sup> Gleichzeitig aber stand sein Entschluß fest, den radikalen Standpunkt bedingungslos zu wahren. Er gab

---

<sup>1)</sup> *Autobiography* Kap. XII, 210.

seine Anstellung im Kriegsministerium auf, um völlig freie Hand zu haben. Er lehnte Murrays Aufforderung ab, in die *Quarterly Review* zu schreiben, wie eine Einladung des Lord Holland, ihn zu besuchen.<sup>1)</sup>

Der um 10 Jahre ältere John Hunt (geb. 1775), ein Mann von felsenfestem Charakter und unvergleichlicher Gesinnungstüchtigkeit, war ein Typus jener makellosen Redlichkeit, die selbst die Schmähsucht erbitterter Gegner nicht anzutasten wagt; hart in bezug auf die eigene Pflicht, wohlwollend gegen andere und ohne alle Eitelkeit der Welt. Niemals kam es für ihn in Frage, welche Partei er ergreifen solle; stets war es die Sache der Gerechtigkeit, für die er nach bester Einsicht auf jede Gefahr hin eintrat. Er focht die Schlacht in den vordersten Reihen aus, wenn der Kampf am heißesten war, doch noch in der Stunde des Sieges zog er sich zurück, als hätte er am Triumphe keinen Anteil und kein Verdienst. So äußert sich Leigh Hunts Nachfolger in der Redaktion des *Examiner*, Albany Fonblanque.<sup>2)</sup> P. G. Patmore nennt ihn den unbegleitenden Demokraten, den einzigen, der als Märtyrer seiner Ansichten stürbe, wenn er damit zu ihrer Verbreitung beitrüge. Cyrus Redding bezeichnet ihn als einen philosophischen, geduldigen, gerechten, tiefen Denker, einen Charakter ersten Ranges, seiner Zeit voraus.<sup>3)</sup> William Hazlitt widmete ihm 1819 seine *Political Essays* als einem jener wenigen Menschen, die das sind, wofür sie gehalten sein wollen: ehrlich ohne zu verletzen, fest, doch maßvoll, eigenen Wert mit allgemeinen Prinzipien verbindend; ein Freund in

---

<sup>1)</sup> Monkhouse 76.

<sup>2)</sup> Johnson 17.

<sup>3)</sup> *Fifty Years Recollections* I, 275.

der Not, ein Patriot ohne Privatrücksichten, der niemals einen Einzelnen oder eine Sache verriet unter dem Vorwande, ihnen zu dienen, kurzum, jenes seltene Wesen: ein Mann von gesundem Verstande und allgemeiner Ehrlichkeit.“ Hazlitt hegte zeitlebens die Überzeugung, daß die politische und soziale Regeneration Englands der männlichen, makellosen Redlichkeit und gesunden Einsicht Johns, sowie der vielseitigen, von echtester Humanität geleiteten Begabung Leighs aufs tiefste verpflichtet sei.<sup>1)</sup>

Mit diesen beiden Männern an der Spitze schien der *Examiner* in der Tat zu werden, was die Brüder beabsichtigten: das erfolgreichste Blatt aller Freigesinnten, der Bekämpfer aller Arten von Vorurteil und Tyrannei, die Leuchte und das Exempel geistiger Unabhängigkeit und furchtloser Meinungsäußerung. Aber es währte nicht lange, so gab ein bestimmter politischer Zweck, die Parlamentsreform, ihm eine politische PartEIFärbung. Schon im ersten Jahre seines Bestehens (1808) deckte der *Examiner* anlässlich der Katholikenemanzipation die allgemeine Korruption und Heuchelei in einer weder den Hof noch das Kabinett schonenden Weise auf<sup>2)</sup> und machte sich überdies die Minister zu Feinden, indem er ihrer kriegerischen Politik nicht das Wort redete. Dreimal, 1808 (durch einen Artikel über *Military Depravity* [Militärische Verdorbenheit]), 1809 (über *Change of Ministry* [Ministerwechsel]) und 1811 entging er mit knapper Not dem Staatsanwalt. Nur dank seiner kirchenfreundlichen Haltung gelang es ihm, den Vorwurf des Republikanismus zurückzuweisen. Leigh Hunt wettete in einer

---

<sup>1)</sup> Patmore, *My Friends and Acquaintance* III, 90, 101.

<sup>2)</sup> Vgl. Monkhouse 72.

Reihe von Aufsätzen, deren bloße Titel schon die Vehemenz des Angriffs verraten, gegen den Methodismus: *On the Ignorance and Vulgarity of the Methodists* (Über die Unwissenheit und Gemeinheit der Methodisten); *On the Hatred of the Methodists against Moral and Preaching* (Über den Haß der Methodisten gegen die Moral und die Predigt); *On the Melancholy and Bigotry of the Methodists* (Über die Trübseligkeit und Bigottheit der Methodisten); *On the Indecencies and Profane Raptures of Methodism* (Über die Unanständigkeiten und unheiligen Verzückungen der Methodisten); *On the Prevention of Methodism* (Über die Verhütung des Methodismus). Diese Aufsätze, erschienen 1809 gesammelt: *An Attempt to show the Folly and Danger of Methodism. In a Series of Essays first published in the Weekly Paper called The Examiner. Now enlarged with a Preface and Additional Notes by the Editor of the Examiner* (Versuch, die Torheit und Gefahr des Methodismus aufzudecken. In einer Reihe von Aufsätzen, die zuerst in der Wochenschrift namens „Der Beobachter“ erschienen. Vermehrt und mit Anmerkungen versehen durch den Herausgeber des „Beobachter“). Sie entsprangen der Überzeugung, daß eine Religion wie der Methodismus für ein freies Volk nicht taue. Die Gottheit des Methodismus sei so falsch und faul wie irgend ein Mars oder Moloch.<sup>1)</sup> Der fanatische Eifer, mit dem Hunt aus Liebe zur Duldung gegen die methodistischen Eiferer auftrat, gegen ihren geistlichen Dünkel, ihre Lehre von der Gnadenwahl, von der Rechtfertigung durch den Glauben, von Vorherbestimmung und ewiger Verdammnis, ihren Anspruch auf göttliche Erleuchtung und ihren Mangel

---

<sup>1)</sup> *Preface* VI.

an Nächstenliebe wettete, ist gewissermaßen typisch für alle Religionsfehden. Allein, trotz solcher Verkenning, empfahl Hunt als Bekenner romantisch-humanistischer Ideale der Menschheitsverbesserung zur Verhütung des methodistischen Fanatismus von jeder Verfolgung abzusehen und ihn lediglich mit den Waffen der Lächerlichkeit, dieser mächtigen Feindin des Methodismus, zu bekämpfen.

Um Politik kümmerte Leigh Hunt sich als Mitarbeiter des *Examiner* wenig. Sein Fach war die Theaterkritik und was wir heute das Feuilleton nennen würden. Exkurse, Aufsätze und Plaudereien über Wichtigstes und Gleichgiltigstes, Nah- und Fernliegendes, mit graziler Anmut, Witz, Feuer und Schwung vorgetragen, je nachdem der Gegenstand es erforderte, und fesselnd durch die immer gleich routinierte Mannigfaltigkeit der Behandlung.

Da kam, am 22. März 1812, die Schicksalsstunde des *Examiner*. Bei einem irischen Festessen am St. Patricks-tage hatte der Vorsitzende in seiner Rede den Prinz-regenten übergangen und den loyalen Sheridan angerempelt. Aus diesem Anlaß veröffentlichte die *Morning Post*, das Hof-Organ, ein Gedicht, das in widerlicher Speichelleckerei den Prinzen als Beschützer der Künste und Mäcen seines Zeitalters, als den Ruhm der Nation und als einen Adonis an Lieblichkeit feierte, in dessen Gefolge Glück, Ehre, Tugend und Wahrheit einander den Rang streitig machten. Diese freche Herausforderung zum Widerspruch griff der *Examiner* in einem weitläufigen Artikel auf, in dem er die ausschweifenden Lobeserhebungen in unverblümter Grellheit auf ihr rechtes Maß zurückführte. Der liebe Adonis sei ein korpulenter Mann von fünfzig Jahren, der bezaubernde, weise, segenspendende, tugendhafte, unsterbliche Prinz ein Wortbrüchiger, ein schmählicher Wüstling, ein Spießgeselle von

Spielern und Dirnen, ein Mann, der ein halbes Jahrhundert gelebt habe, ohne sich auch nur ein einziges Mal Anspruch auf die Dankbarkeit oder Achtung der Nachwelt zu erwerben.

Mit Recht nennt Monkhouse den Artikel „sehr überzeugend, sehr wahr und sehr töricht“. Denn er kam der unvermeidlichen Herausforderung einer Anklage gleich. Ein so heftiger, so persönlicher Angriff auf den Privatcharakter des Staatsoberhauptes war politisch nicht zu rechtfertigen und als moralischer Protest von zweifelhafter Wirksamkeit. Er wäre von keiner Regierung geduldet worden, und der mögliche Vorteil für das allgemeine Wohl wog die unabsehbar schweren Folgen für die Herausgeber nicht auf. Der Prinzregent wurde durch den Artikel nicht gebessert, der Triumph der Tories nicht verhindert.<sup>1)</sup> Leigh Hunt hat den Aufsatz später selbst der Folgen, die er nach sich zog, unwert erklärt, insofern er für kein politisches Prinzip eintrat und sich auf persönliche Schmähungen beschränkte. Andererseits war der Ausfall um so bitterer, je wahrer er war. Auch ließ Leigh Hunt es nicht bei ihm bewenden, sondern veröffentlichte, während der Prozeß bereits im Gange war, im November noch einen Artikel an den Prinzregenten und im Dezember einen nicht minder drastischen an den Richter, Lord Ellenborough. Der Verteidiger der Brüder, Lord Brougham, appellierte in starken Worten an das moralische Empfinden der Nation zugunsten seiner in ihrem Privatleben unbescholtenen Klienten. Seit wann, fragte er, gelte in England an den Unterweisern des Volkes der ehrliche, waghalsige, ja unvorsichtige Tadel notorischer Laster öffentlicher Persönlichkeiten und der

---

<sup>1)</sup> Vgl. Monkhouse 88.

offenkundigen Unmoral höchsten Ortes als Verbrechen und nicht als Pflicht? „Bleibt ihr bei solchen Grundsätzen, seid ihr entschlossen, in einem Augenblick jene ganze Kontrolle zu vernichten, welche den Großen Schranken setzt; wünscht ihr die Schleusen zu öffnen, die vordem die Flut höfischer Laster staute, die einzigen Wälle niederzureißen, die das Land schützen, und den Anstand wie alle Tugend von der Flut überschwemmt zu sehen; wollt ihr nach Menschenaltern eine Rasse frei loslassen, im Vergleich zu der der erste Karl weise war, der zweite ehrenwert und die Wunder alter Tyrannei mitleidvoll und keusch — dann sprecht euer Urteil: Schuldig!“<sup>1)</sup>

Sie sprachen es. Die Brüder nahmen es gelassen hin und lehnten einen Versuch der Regierung, Stillschweigen zu erkaufen, ab. Es lautete: zweijährige Einzelhaft und eine Geldbuße von 500 £ für jeden; ferner hinreichende Bürgschaftsleistung für gutes Benehmen während fünf Jahren, widrigenfalls die schwere Kerkerstrafe erneuert werden sollte.<sup>2)</sup>

John wurde dem Coldbathfield-Gefängnis zugewiesen, Leigh dem New Jail, Horsemonger Lane. Er hatte Marian Kent 1809 heimgeführt; er stand eben von einem Krankenzimmer auf und ließ eine unversorgte junge Frau und Kinder daheim zurück. Aber es war eine Art Märtyrerwonne über ihn gekommen und das sonnige Temperament, das sein Familienerbteil bildete, entfaltete sich zu ungeahnten Möglichkeiten. Nicht lange und er hatte sich mit dem Kerkermeister auf guten Fuß gesetzt — Bentham traf sie einst beim Federballspiel an.<sup>3)</sup> Das Gefängnisleben wurde

---

<sup>1)</sup> Johnson 24.

<sup>2)</sup> *The Prince of Wales against the Examiner.*

<sup>3)</sup> Birrell 118.



zum Idyll, von dem Hunt in dem Tagebuch, das er für seine Kinder schrieb, in behaglichem Geplauder berichtet. Es wurde ihm gestattet, seine Familie zu sich zu nehmen und Besuche zu empfangen. Die hervorragendsten Geister der Epoche haben damals die Schwelle dieses Gefangenhauses überschritten, um Leigh Hunt ihre Hochschätzung und ihre Teilnahme zu bezeugen: Shelley, Byron, Moore, Lamb und viele andere. Es knüpften oder festigten sich Freundschaftsbande, die dauernden Einfluß auf sein Leben ausüben sollten. Er hatte Bücher und Schreibutensilien zur Verfügung und sein Tag war mit Studien und literarischer Arbeit ausgefüllt. Seine bekanntesten Dichtungen *The Story of Rimini* und *The Descent of Liberty* sind im Kerker entstanden. Mit einer Rosentapete, einem Flügel, Bücherschränken und Büsten verwandelte er das Gefängnis in eine Wohnstube, von der Charles Lamb behauptete, sie fände ihresgleichen nur im Märchen. Aus einem kleinen Hof wurde ein Garten geschaffen, in dem ein Apfelbaum „wirkliche und wahrhaftige Früchte“ trug; und Leigh Hunt besaß den Humor, sich, wenn er in den Hof ging, wie zu einem langen Spaziergange auszurüsten und seiner Frau aufzutragen, nicht mit dem Mittagsbrot auf ihn zu warten, falls er sich verspäten sollte. „Die Phantasie ist der Schatz der Schätze“, sagt er selbst in dem Gedichte *Our Cottage*. So täuschte er sich über die mancherlei nicht zu überkommenden Leiden der Haft hinweg, denn seine Gesundheit litt unter dem Mangel an Bewegung, seine Nerven unter den Bildern und Geräuschen des Gefangenhauses. Selten hat sich die Sieghaftigkeit einer freundlichen Gemütsart glänzender bewährt als hier, wo sie dem widrigsten Geschick den Stachel nahm und Schicksalsdunkel milde durchleuchtete. In Hunts Gedichtfragment *A Heaven*

*upon Earth* (Himmel auf Erden) stimmen zwei Ehegatten überein, der Himmel auf Erden sei das Heim, das zwei Menschen, die einander wahrhaft angehören, sich gegenseitig bereiten. In dem Kerkeridyll wurde Leigh Hunt eine Tochter geboren.

Den *Examiner* führten die Brüder während der Haft fort. Leigh teilte dem Publikum in Zeitschriftartikeln nicht nur die Veranlassung seiner Gefangennahme mit, sondern machte es in seiner naiven, nicht immer taktvollen Mittheilung auch zum Vertrauten seiner persönlichen Erlebnisse intimer Art, wie seiner Bruderliebe, der Hingebung seiner Gattin, die den Kerker zum Paradies gestalte, seines schlechten Gesundheitszustandes, seiner mißlichen Geldverhältnisse und dergleichen mehr.

Am 3. Februar 1815 erfolgte die Enthftung der Brüder. Als Patriot, Märtyrer und Dichter gefeiert, verließ Leigh Hunt das Gefängnis. Es war ein Triumphzug und der Höhepunkt seines Lebens. Mit der politischen Periode, obzwar sie den weitaus kleineren Teil seines Lebens umfaßt, war die interessanteste und bedeutungsvollste Zeit seines Daseins abgeschlossen. Die langen Jahre, die noch folgten, waren ein langsamer aber stetiger Niedergang. Das politische Interesse schwand allmählich aus seinem Horizonte. Er hatte niemals selbständige politische Grundsätze gehabt. Seine allgemein kosmopolitische Begeisterung war es, die ihn ins liberale Lager führte. Einmal dort, hatte er es für Pflicht und Ehrensache gehalten, standhaft bei der Fahne zu bleiben. Ein prinzipieller Gegner der Regierung war Hunt so wenig, daß er nach Southey's Tode den Poet Laureate-Posten anstrebte und kein Bedenken trug, Gnadengeschenke von Wilhelm IV. und der Königin Victoria anzunehmen oder Gedichte

auf die Geburt ihrer Kinder zu schreiben. In der Vorrede zu seiner Tragödie *The Legend of Florence* bekennt er öffentlich in warmen Worten seine Dankbarkeit für die ihm zuteil gewordene königliche Huld und bittet allen Hofpoeten der Vergangenheit und Zukunft frühere Angriffe ab. Je älter er wird, desto klarer sieht er ein, daß aggressive Feindseligkeit gegen einzelne das Gesamtwohl nicht fördere. Seine Friedfertigkeit nimmt stetig zu. Nur noch ein einziges Mal flackert der polemische Geist in ihm auf, als er in dem Tageblatt *The Tattler* (Der Plauderer), das er von 1830—1832 herausgab, gegen Regierung und Aristokratie, Könige und Prinzen loszieht. Doch nimmt er von dieser Gesamtheit Wilhelm IV., „den Reformator“, und Louis Philippe, „den Philosophen“, aus. Hunt war in seinem Innersten keine Kampfnatur und so wenig nachträglich, daß er in seiner Selbstbiographie die Möglichkeit ins Auge fassen konnte, dem Prinzregenten, falls er ihm im Jenseits begegnen sollte, die Hand zu drücken und Worte des Bedauerns über das gegenseitige Mißverständnis zu tauschen.

Er war und blieb ein Gegner des Toryregimes, kein Gegner der Autorität an und für sich. Unter Tory-Grundsätzen aber verstand er die Überbleibsel eines veralteten königlichen und militärischen Despotismus, der sich zu Beginn seiner Laufbahn der naturgemäßen Entwicklung der Kultur im allgemeinen und der britischen Konstitution im besonderen entgegenstemmen wollte. Doch auch von den Whiggisten fühlte Hunt sich abgestoßen durch ihr Streben, das individuelle Urteil in konventionelle, für Parteiführer und Parteiangehörige ausgeheckte Lehrsätze zu zwingen. Er war der Überzeugung, daß man in öffentlichen wie in Privatangelegenheiten, dem Gefühl

unendlich mehr Ehrerbietung erweisen sollte, als dies gewöhnlich geschehe. Die Demagogen verachtete er. Umsturzideen hatte er niemals gehegt.

In seiner Vorrede zu Shelleys *Mask of Anarchy* betont er die Übereinstimmung seiner politischen Grundsätze mit denen Shelleys hinsichtlich der Überzeugung, daß nur der ruhige, gesetzmäßig vorbereitete unbegsamer Widerstand in Form einer protestierenden Majorität — der Vielen gegen die Wenigen, der Arbeitenden und Leidenden gegen die verwöhnten Kinder der Vorrechte, der Menschheit gegen die Toryheit — zum endlichen Siege führe. Doch selbst seine allgemeinen Freiheitsmaximen verloren sich mit den Jahren in konventionelle Gemeinplätze. Wenn ihm dennoch der in der Jugend erworbene Ruf des Hyperliberalismus zeit lebens anhaftete, so war dies gleichfalls nur eine Art angenommener Überlieferung,<sup>1)</sup> die sich aus dem Umstande erklärt, daß seine ihn nunmehr ganz erfüllenden sozialen und humanitären Interessen tatsächlich mit radikaler Unbedingtheit dem Fortschritte huldigten. Er konnte sich nicht mit Goethes Behauptung einverstanden erklären, der wesentliche Punkt, auf den das Streben der Gesellschaft abzielen habe, sei nicht der Fortschritt im landläufigen Sinne des Wortes, sondern das sich Bescheiden mit dem bestehenden Zustande, die zufriedene Arbeit eines jeden in seinem Berufe. Das bloße Vorhandensein der Hoffnung und des Strebens als zweier Tatsachen in der menschlichen Natur widerlege diese Ansicht. Ein Mann in Goethes Lage, scherzte er, könnte den Leuten leicht empfehlen, mit der ihnen zufrieden zu sein. Aber

---

<sup>1)</sup> *A Few Remarks on the Rare Vice called Lying (Men, Women, and Books).*

in gewissen Fällen bedeute Unzufriedenheit Überlegenheit.<sup>1)</sup> So trat er trotz seiner Ansicht, daß die Wahl durch geheime Abstimmung das mögliche Laster des Lügens herausfordere, doch mit Wärme für sie ein, weil sie das erweiterte Wahlrecht und dieses das allgemeine zur Folge haben würde und das allgemeine eine allgemeine bessere Behandlung des Menschen durch seine Mitmenschen — Nahrung für alle, Erziehung für alle — und für keinen Monopole und somit keine Nötigung mehr zum Lügen.<sup>2)</sup>

Leigh Hunts eigentliche Welt war nicht die Politik, sondern die Literatur, der er sich fortan ausschließlich widmete.

### Poesie.

Leigh Hunts Sohn Thornton spricht seinem Vater jede Befähigung für die exakte Wissenschaft ab.<sup>3)</sup> Er habe die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie in einem Spiegel gesehen, zumal wie sie sich in Büchern spiegeln oder wie ein literarischer Kommentar sie malt. Wie er nun im praktischen Leben des Sinnes für die Wirklichkeit entbehrt, so fehlt auch seiner Dichtung gewissermaßen die Realität. Jenes Hinwegsehen und sich Hinwegsetzen über Tatsächliches, das zum Teil die Liebenswürdigkeit seines Wesens ausmachte, bildet auch seine Schranke, im Leben wie in der Dichtung. Seine poetischen Gestalten sind nicht greifbar geschaut, sie packen nicht mit der Unmittelbarkeit des Konkreten. Seine poetischen Situationen und Geschehnisse machen mehr den Eindruck des Konstruierten als des unabweisbaren Erlebnisses. Wir vermissen in ihnen den

---

<sup>1)</sup> Vgl. *Correspondence* II, 3—6.

<sup>2)</sup> *Table Talk* 169.

<sup>3)</sup> *Autobiography, Introduction* IX, Kap. XV, 251.

kräftigen Puls des warmen Blutes. Sie scheinen nicht mit dem Herzblut ihres Dichters geschrieben.

Andererseits gehört Leigh Hunt nicht in den Kreis jener Phantasiegewaltigen, jener Auserwählten des Geistes, die über alles Positive hinwegsehen dürfen. Er ist keiner jener Visionäre, deren gotterfüllte Seele im Jenseits heimisch und auf Erden nur ein flüchtiger Gast ist. Was bei diesen ein Verschmähen bedeutet, wird bei ihm zur Oberflächlichkeit. Denn sein heiteres, liebenswürdiges Gemüt wurzelt in dieser blumen- und dornenerfüllten Welt, ihren Leiden und ihren Freuden.

Auch was die Erfindung anbelangt, verfügt seine Phantasie nicht über den großen, freien Wurf. Er lehnt sich gern an vorhandene Größe an. *The Feast of the Poets* (Das Fest der Dichter) bezeichnet er selbst als „*jeu d'esprit*“ nach Sir John Sucklings *The Session of the Poets*, während er sich in *The Story of Rimini* der Danteschen Vorlage gegenüber nicht abhängiger fühlt als Dryden in *The Flower and the Leaf* von Chaucer.<sup>1)</sup> Mehr oder minder anmutige *jeux d'esprit* könnten vielleicht alle seine Dichtungen genannt werden, insofern eine gewisse Nüchternheit des Verstandes in ihnen vorherrscht und ein lehrhafter, erbaulicher oder satirischer Zweck häufig in sie verflochten ist. Sie verraten den Journalisten, dessen Blick sich auf das Bedürfnis des Augenblickes richtet und die Poesie in den Dienst einer Tendenz stellt. *The Feast of the Poets* (1814) — Apoll versammelt nach langer Pause die englischen Dichter wieder einmal zu einem Fest — ist eine kritische Revue der zeitgenössischen Poeten, von einer zum Teil an Schmähsucht streifenden Strenge (gegen Scott, Byron, Words-

---

<sup>1)</sup> *Autobiography, Introduction IX, Kap. XV, 251.*

worth, Coleridge), die Hunt später selbst empfand und 1859 durch ein Nachwort zu mildern suchte, in dem er dem englischen Parnaß der Gegenwart durch eine enthusiastische Würdigung seines Freundeskreises (Keats, Shelley, Landor, Hazlitt) Gerechtigkeit widerfahren ließ. „Der Geißler der Dichterlinge war selbst ein Dichterling“, bekennt er reumütig in der Selbstbiographie (Kap. XII, 213).

Hunt verdarb es dadurch auf den ersten Wurf mit allen Parteien, indem er Dichter wie Kritiker, Anhänger des alten französischen wie des neuen deutschen Geschmacks gleich scharf aufs Korn nahm. Und da sowohl der Humor wie die Ironie des *Feast of the Poets* sich nicht über die Mittelmäßigkeit erhob, war sein eigenes Werk durchaus nicht hieb- und stichfest.

Noch schwächer ist das Gegenstück des *Feast of the Poets*, *The Blue Stocking Revel, or The Feast of the Violets* (Das Blaustrumpfgelage oder das Veilchenfest), 1837. Bei dem Festmahl schöngeistiger Frauen huschen aus jedem Gedeck ein paar Amoretten, die allen Damen veilchenblaue Strümpfe überreichen und anlegen. Apoll belehrt die Schönen, daß Natürlichkeit, Liebe und Milde ihr Wahlspruch sein solle. Ein erzwungener Humor, der durch wegwerfende Geringschätzung oder ironisches Lob wirken will, unterscheidet nicht zwischen Würde und Geckenhaftigkeit weiblicher Geistesbildung und schlägt der im allgemeinen von Hunt proklamierten Hochschätzung der Frauen nicht selten ins Gesicht.

Leigh Hunts Absicht ist immer lauter, seine Meinung immer tadellos. Wenn er trotzdem häufig abgeschmackt wird, ist teils seine naive Weltfremdheit, teils ein Mangel an künstlerischem Takt daran schuld, die sich beide in

den Wirkungen gewisser Motive oft verrechnen. So will er in dem Maskenspiel *The Descent of Liberty* (Die Herabkunft der Freiheit), 1815, die Gefühle der Wonne und Hoffnung ausdrücken, „welche jeden enthusiastischen Freiheitsliebhaber beim Falle des großen Apostaten der Freiheit (Napoleon) bewegen müssen.“ Da jedoch der Leser des Politischen bald überdrüssig würde, sollten Phantasie und Einbildung in dem Werk überwiegen, um ihm durch seinen poetischen Wert dauernde Beliebtheit zu sichern.

Aber die vermeintlichen Phantasiegebilde sind in Wahrheit nur ein schellenlautes Opernbrimborium und Hunts Freiheitsbegeisterung verhüllt sich so dicht in den Schein höflicher Schmeichelei, daß man hinter dem Werke eher einen Hofpoeten Ludwigs XIV. als den wegen Schmähung des Prinzregenten im Gefängnis sitzenden Hunt vermuten würde. Die Freiheit, eine holdselige Göttin in Dianengestalt begrüßt in einem Hirtental die Erde, nachdem sie den furchtbaren Zauberer Napoleon besiegt, der lange in einer über der Stadt gelagerten Wolke sein finsternes Handwerk geübt. Die Helfershelfer der Freiheit sind vier Nationalgenien, Prussia, Austria, Russia, England, denen die Freiheit gute Lehren und herrliche Versprechungen gibt. Auf solche Art glaubte Hunt die alte Gattung der Maskenspiele wieder zu erneuern, die er in einer langen Abhandlung *Some Account of the Origin and Nature of Masks* (Ein Bericht über den Ursprung und die Natur der Maskenspiele) gegen die Geringschätzung verteidigt, der sie mit Unrecht anheimgefallen. Tatsächlich holt er verstaubtesten Plunder der allegorischen Rumpelkammer hervor, dem vereinzelte Wertstücke von lyrischer Anmut und echtem Schwunge eingefügt sind, unvermögend, den Wert des Ganzen in eine höhere Rangordnung zu heben.



Ansprechender in künstlerischer Hinsicht und als Ausdruck eines politischen Bekenntnisses ist die Dichtung *Captain Sword and Captain Pen. On the Duty of Considering the Horrors and the Alleged Necessity of War* (Hauptmann Schwert und Hauptmann Feder. Über die Pflicht, die Gräuel und die vorgebliche Notwendigkeit des Krieges zu erwägen), 1835. Die Besorgnis, der zur Macht gelangte Toryismus könnte, wenn die Kampfbegeisterung sich gelegt, eine kriegerrische Politik treiben wollen, hat das Gedicht eingegeben. Es will die Schrecken des Krieges und die Untauglichkeit des Machtbegriffes der Regierenden anzeigcn. Die Urbilder Swords sind Napoleon und Wellington, die Repräsentanten des militärischen Toryismus. Die Weltreform, die Pen, der Weise und wahre Patriot, erstrebt, gemahnt an die in *Laon and Cythna* verkündete. Ihr gehört der endgültige Sieg. Captain Sword reitet als übermütiger Triumphator über das Schlachtfeld, über verblutende Krieger, die Mütter und Bräute daheim vergeblich erwarten. Aber schließlich unterliegt er dem Captain Pen. Worte von markiger Kraft und Bilder von konkreter Anschaulichkeit geben dieser Dichtung ein höheres Maß poetischer Ausdrucksfähigkeit, als es in der Regel bei Hunt der Fall ist.

*The Story of Rimini. The Fruits of a Parent's Falsehood* (Die Geschichte von Rimini. Die Früchte der Falschheit eines Vaters; 1812 begonnen, 1816 veröffentlicht, später noch gründlich umgearbeitet; deutsch von K. von Meerheimb, 1878), ist weniger einheitlich in der Qualität. Das eifrige Streben nach Lokalkolorit und die Sorgsamkeit der Arbeit ersetzt den Mangel des Wesentlichen nicht: Hunt hat zu Dante kein Verhältnis. Das wahre Verständnis für die Größe

des Florentiners geht ihm ab.<sup>1)</sup> In den Sir Percy Shelley gewidmeten *Stories from the Italian Poets* (Geschichten aus italienischen Dichtern), 1846, kommt er über den „in-grimmigen Egoismus der Leidenschaften Dantes und die eigentümliche Identifikation seines Wissens mit allem Wissensmöglichen“<sup>2)</sup> nicht hinweg und verkennt über Dantes Mangel an Duldung und Nachsicht seine in ihrer düsteren Energie nicht minder tiefe Menschenliebe. In dem Aufsatz *Social Morality (Men, Women, and Books)*, wird Dante „großartig unausstehlich“ genannt und seine Persönlichkeit durch die Voraussetzung erklärt, daß seine Natur der Verbindung schlecht gepaarter Ahnen entsprungen sei. Seine Großeltern müßten ein Elf und eine Schlumpe oder Furie gewesen sein.

Mit dem echten Verständnis mangelt Hunt naturgemäß auch die Ehrfurcht vor dem göttlichen Dichter. Die *Stories*, ein Buch, das den Engländern die Kenntnis italienischer Poesie vermitteln will, gibt ein ziemlich entstelltes Bild ihres größten Genius und die Prosa-Inhaltsauszüge der *Hölle*, des *Fegefeuers* und des *Paradieses* können kaum als Wiedergabe der *Göttlichen Komödie* gelten.

In *The Story of Rimini* kennzeichnet schon der Untertitel den moralisierenden Standpunkt, den Hunt zu seinem Thema einnimmt. Die Verantwortung für alles Unheil und Verbrechen trägt Francescas Vater, der verräterische Graf Giovanni von Ravenna, der seine Tochter in dem Wahne läßt, Paolo, der Brantwerber für den eigenen Bruder, den Fürsten

---

<sup>1)</sup> Monkhouse (112) gibt eine Übersetzungsprobe als Maßstab der Kluft, die Hunt von Dante trenne. In seiner „Übertragung der Paolo-Francesca-Episode in der Form des Originals“ steht für *tutto tremendo all in a tremble*.

<sup>2)</sup> Preface XI.

von Rimini, sei der ihr zuge dachte Gatte. Mit dem prunkvollen Einzug des jungen Helden Paolo an einem prächtigen Aprilmorgen hebt die Dichtung an, mit dem Leichenkondukt der in einem Sarge vereinten Liebenden schließt sie. Schilderungen wie die Lichtgestalt Paolos oder der Ritt des Liebespaares durch die vom Glanz der untergehenden Sonne durchflutete Pineta liegen Hunt am besten. Dürrer wird die Zeichnung, wo komplizierte Züge wiederzugeben wären, wie in der Gestalt des finsternen, kalten Giovanni von Rimini. Doch ist auch er nicht völlig ohne Tugend. Wer wäre es? fragt Leigh Hunt in einem charakteristischen Beiseite (Kap. III). Hunt besitzt eine verhängnisvolle Gabe, poetische Vorgänge in die Sphäre des Alltags herabzudrücken. Kaum eine Seite, die nicht durch eine Platttheit, durch etwas, was kein Dichter drucken läßt, entstellt wäre. Paolo klopft an Francescas Tür mit der Frage: „Darf ich hinein kommen?“ Und die Antwort lautet: „O ja, gewiß!“<sup>1)</sup>

*The Story of Rimini* erregte bei ihrem Erscheinen großes Aufsehen. Byron, dem sie gewidmet war, erklärte sie für verteuelt gut, ja er lobte sogar ihre Originalität und ihren Italianismus,<sup>2)</sup> fand aber dennoch schon damals „etliche Vulgaritäten“ darin, die späterhin, als seine Stimmung gegen Hunt weniger freundlich wurde, mehr und mehr in den Vordergrund traten.<sup>3)</sup>

Hazlitt rühmte die Eleganz und Natürlichkeit im dritten Gesange. Aber neben den enthusiastischen Urteilen kamen ausfällige, den Vorwurf der Unsittlichkeit auf den Schild hebende Kritiken. Die *Quarterly Review* und

<sup>1)</sup> Vgl. Oliver Elton, *Survey of English Literature* II, 225.

<sup>2)</sup> Briefe an Hunt vom 30. Oktober 1815 und 29. Februar 1816.

<sup>3)</sup> Vgl. Byrons zweiten Brief an Bowles, 21. März 1821.

*Blackwood Magazine* gingen darin voran. In Wahrheit war die Entrüstung so unverdient wie das gewaltige Aufsehen. Allmählich mußte Hunt einsehen, daß man nicht gut daran tut, an einen Gegenstand zu rühren, der von Meisterhand sein endgültiges Gepräge erhalten, und von Weihe und Ehrfurcht umflossen ist. Das furchtbare Schicksal von Dantes Liebenden war unter seiner Hand zu dem kleinen Format einer Alltagsliebschaft eingeschrumpft. Er hatte durch die Beibringung von Entschuldigungen und Milderungsumständen die erschütternde Tragik unabänderlicher Impulse, die ein Fatum bedeuten, ihrer Majestät entkleidet.

Unter den mehrfachen Bearbeitungen, die Hunt vornahm, ist das Fragment *Corso and Emilia* (1814) der endgültigen Fassung durch feinere Analyse der Gemütsstimmungen überlegen. Emilia verrät, wie Byrons ein Jahr später entstandene *Parisina* (1815), ihre Liebe im Schläfe. Der Gatte Lorenzo tötet seinen Bruder Corso im ritterlichen Zweikampfe. Emilia stirbt an der Todesnachricht.

Eine fast ebensolche Herabdrückung des Themas wie *The Story of Rimini* bedeutet Hunts Bearbeitung der Hero und Leandersage, die auf den Ton eines gelungenen und eines mißglückten Stelldicheins gestimmt wird (*Hero and Leander and Bacchus and Ariadne* 1819, ohne Anlehnung an die Schillersche Version). Aus dem Durchschnittsniveau der Banalitäten und Gemeinplätze ragen nur vereinzelte Stellen hervor, in denen der Pulsschlag echter Poesie sich fühlbar macht, z. B. die mit Leanders Todesschwimmen verbundene Naturschilderung.

Hunt hat eine Vorliebe für alte Sagen oder Dichtungen, aber den leidigen Trieb, sie zu „verbessern“, indem er sie

in schulmeisterlicher Haltung nach dem modernen Empfinden korrigiert. Darüber geht in der Regel ihre urwüchsige Schönheit, ihr naiver Zauber verloren. In *The Gentle Armour* (Die zarte Rüstung) 1831, legt er das Fabliau von dem Ritter zugrunde, der, auf Geheiß seiner Dame statt mit der Rüstung mit ihrem Hemde bekleidet kämpft, und siegt. Im Fabliau erfüllt die Dame darauf die Gegenbedingung, im „Siegergewande des Ritters“ an der Tafel ihres Gatten zu erscheinen. Vor dieser „Roheit“ schent sich Leigh Hunt und läßt die Dame statt dessen den Verwundeten pflegen und sich vor ihm, dessen angetraute Ehegattin sie wird, demütigen. Eitelkeit und Prüderie erhalten eine scharfe Rüge.

1823 unternahm er Modernisierungen der *Canterbury Tales*, um das Publikum zur Lektüre des Originals anzuregen. Aber der guten Absicht entsprach auch hier keineswegs die Ausführung.

*The Glove and the Lion* (Der Handschuh und der Löwe), den *Historical Essays upon Paris, translated from the French of M. de Saint-Foix*, entnommen — Schillers *Handschuh* — wird zu einer schwerfälligen Erzählung, die in eine dürre Moral ausläuft: Nicht die Liebe, sondern die Eitelkeit stellt der Liebe eine solche Aufgabe. Dasselbe Schicksal hat das als Verherrlichung des Naturtriebes gedachte, dem Leben des heiligen Apollonius von Tyana entnommene Gedicht *The Panther* (Der Panther) 1818:

Was hat den Panther in Haft gebracht?  
Der Luxus, Spezereien und Pracht.  
Und was hat den Panther frei gemacht?  
Die Liebe, die Liebe war's! Sonst keine Macht.

Auch seiner *Godiva* ergeht es nicht besser. Die nackend auszieht, die Nackenden zu kleiden, ist die moderne Eva.

Der moralisierende Ton lag keineswegs in Hunts Absicht. In einer Vorrede zur *Story of Rimini* sagt er: „Ich gestehe, daß ich nicht ausschließlich, ja nicht hauptsächlich zum Zweck der Moral schreibe. Ich schreibe zu meinem Vergnügen. Aber ich habe allmählich gelernt, auch für andere zu schreiben, und meine poetischen Ziele fallen glücklicherweise mit meinen moralischen Theorien zusammen.“<sup>1)</sup> Er ahnte nicht, wie sehr sein Werk hinter der Absicht zurückblieb. Er sagte von seinen Büchern, sie wollten niemals etwas anderes sein als Singvögel unter Bäumen.<sup>2)</sup> Und gerade das sind sie am wenigsten, am seltensten.

Unter den erzählenden Gedichten kommt *The Palfrey, A Love Story of Old Times* (Der Zelter. Eine Liebesgeschichte aus alter Zeit), 1842, dem schlichten, knappen Volkston am nächsten, den der Gegenstand erheischt. Es ist ein Fabliau des Huon le Roi aus Le Grands Übersetzung der *Poètes Français du 11<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup>, 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> siècle*, 1808.

Infolge der geglückten Nachbildung des altenglischen Balladen- und Romanzentones wird hier auch die Verlegung des Schauplatzes von der Champagne an den Hof Eduard I. in Kensington nicht als Mißgriff empfunden.

In der Gedichtsammlung *Foliage* (Laub), 1818, ragen die Sonette hervor; unter ihnen das *To the Nile* (An den Nil), womit Hunt in einem Wettkampfe mit Shelley und Keats Sieger blieb; *To the Grasshopper and the Cricket* (An die Heuschrecke und die Grille), in denen ein feines Naturverständnis zum Ausdruck kommt und etliche, in denen er sein geliebtes Hampstead in jeder Jahres-

---

<sup>1)</sup> *Poet. Works*, 1819 III, 18.

<sup>2)</sup> *Symons XIV*.

zeit und Stimmung verherrlicht. Seine Gedichte an Gattin und Kinder heben herzliche Familiengefühle in keine höhere Sphäre, aber seine Episteln an die Freunde Byron, Moore, Hazlitt, Lamb geben in behaglichem Plauderton scharf beobachtete Charakteristiken der Empfänger. In Hunts Lyrik gibt es nur eine Perle, ein Gedicht, das aus einem Guß, vorzüglich vom Anfang bis zum Ende, auch die verdiente Volkstümlichkeit gefunden, das schlicht innige *Abu Ben Adhem*. Hier gelingt ihm jenes vollkommene Aufgehen des Gedankens oder der Empfindung in der Anschauung und beider in der Form, die das vollendete Kunstwerk ausmachen.

Als Verskünstler ragt Hunt nicht hervor. Er verwendet in der Regel heroische oder kürzere jambische und trochäische Reimpaare und vermeidet kompliziertere Versmaße — auch hierin den Beweis erbringend, daß die Poesie nicht seine natürliche Sprache ist.

Dennoch hat er, unendlich fleißig und unendlich optimistisch, kaum eine Gattung der Poesie unversucht gelassen. Seine Tragödie in Blankversen *A Legend of Florence* (Eine Florentiner Legende), 1840, wurde in Coventgarden und vor der Königin in Windsor aufgeführt. Hunt, bis in seine alten Tage ein Gemüt von kindlicher Empfänglichkeit, konnte sich an Dankesäußerungen gegen Publikum und Künstler nicht genug tun. Das unter dem Pontifikat Leo X. spielende Drama ist einer Erzählung des *Osservatore Fiorentino* entnommen, die mit einer an die Via della Morte geknüpften alten Sage übereinstimmt. Eine im Starrkrampf Begrabene und Wiedererstandene sollte die Straße in ihren Totengewändern durchschritten haben. Leigh Hunt verlegt diesen grellen Vorfall in den Zwischenakt und bringt die Wiederkehr aus dem Jenseits weder als

gruseligen Effekt noch als tieferes Symbol zur Geltung. Seine *Legend of Florence* hält sich durchweg auf dem Niveau eines bürgerlichen Liebesdramas. Die engelhafte Ginevra steht zwischen dem brutalen Gatten Agolanti und dem ihr in hingebungsvoller, entsagungstarker Liebe zugetanen edlen Rondinelli. Der aus dem Grabe Zurückkehrenden verschließt Agolanti in abergläubischer Furcht die Tür. Rondinelli ermöglicht ihr in einem Idyll voll paradiesisch reiner und fürsorgender Liebe ein neues Leben. Madonna Ginevra fühlt ihre Ehe durch den Schiedsspruch des Himmels gelöst und ist willens, sich dem Jugendgeliebten zu verbinden. Da wird, um alle Skrupel zu vernichten, Agolanti von Colonna erschlagen und der Schluß eröffnet stillschweigend die Perspektive einer glücklichen Vereinigung der am Morde nicht beteiligten Liebenden. Die schattenhaft, ohne körperliche Rundung gezeichneten Gestalten entbehren der Individualität. Ihre Tugend wie ihre Leidenschaft ist Schablone. Man spricht viel — zum Teil in einem vorzüglichen und brillanten Dialog — und handelt wenig. Die fünf Akte rollen sich in konventioneller Grandezza ab, ohne dramatisches Leben.

Das Lustspiel in Blankversen *Lovers' Amazement* (Liebeswirren),<sup>1)</sup> am 28. Januar 1858 im Lyceum aufgeführt, behandelt die verwickelten Liebesschicksale zweier Paare. Die kluge Luise La Motte gewinnt den Liebsten zurück, der sich ihr während seiner Soldatenlaufbahn entfremdet hat und macht aus einer Rivalin eine Freundin, indem sie auch deren Geschick glücklich entwirrt. Die heiteren

---

<sup>1)</sup> Enthalten in der amerikanischen Ausgabe von Hunts Werken, herausgegeben von S. Andrews Lee, Boston 1866.



Vorgänge spielen sich ohne schärfere Charakteristik des Ortes oder der Personen ab. Was aus ihnen erhellt, ist die Lehre, daß Ehrlichkeit über Koketterie und echte Neigung über Galanterie den Sieg davonträgt.<sup>1)</sup>

Als Romanschriftsteller hat sich Hunt nur ein einziges Mal versucht.

*Sir Ralph Esher, or Adventures of a Gentleman of the Court of Charles II.* (Abenteuer eines Edelmanns vom Hofe Karls II.), 1832 (dritte Auflage 1836), ist eine Selbstbiographie, in die lebendige Zeitbilder und Milieuschilderungen von gutem Kolorit verwebt sind: das Hof-treiben, dessen Faden Nell Gwyn in der Hand hat, Schäferspiele und Bacchanalien, Kriege zu Land und zur See, Katholikenmartyrien. Auch an tüchtigen Portraitstudien — der gewaltige Protektor und seine ehrwürdig schlichte Mutter — fehlt es nicht.

Schließlich hat sich Hunt als Übersetzer betätigt in zwei Übertragungen aus dem Italienischen: *Amyntas, a Tale of the Woods from the Italian of Torquato Tasso* (Amyntas, eine Walderzählung, aus dem Italienischen)

---

<sup>1)</sup> Handschriften dreier Dramen, die Hunt in seiner Selbstbiographie erwähnt, aber nicht zum Druck brachte, wurden 1911 von dem Buchhändler und Schriftsteller Bertram Dobell in London feilgeboten. Der Zweiakter *The Double* (Der Doppelgänger), die Dramatisierung der italienischen Novelle vom Fischer, der kraft seiner Ähnlichkeit mit einem im Bade ertrunkenen Edelmann dessen Stelle usurpiert. In der Selbstbiographie erzählt Hunt, daß er, um den Vorgang glaubwürdiger zu machen, den Fischer in einen Schauspieler verwandelt habe. *The Secret Marriage* (Die heimliche Ehe) behandelte die heimliche Vermählung eines Königs von Navarra mit einer nicht Ebenbürtigen (Ines de Castro). Es war ursprünglich als Trauerspiel geschrieben, wurde jedoch von Hunt auf den Rat der Schauspieler nachträglich mit einem guten Ausgang bedacht. Aber auch dies verhalf dem Drama zu keiner Aufführung. *Roderigo de Bivar*, eine fünftaktige Cidtragödie, fand Hunt selbst für die Bühne ungeeignet und zog sie vor der Aufführung zurück.

1820, Keats gewidmet, in dessen Schicksal Hunt eine Parallele mit dem Tassos sah, „dem es gleichfalls beschieden war, von den Kritikern gemartert und von den Poetischen bewundert zu werden“;<sup>1)</sup> und *Bacchus in Tuscany. A Dithyrambic Poem from the Italian of Francesco Redi* (1825), die Übertragung eines vom echten Florentiner Geist durchtränkten Bacchanals in unregelmäßigen Versen, die bald von vorzüglicher Leichtigkeit, bald schleppend in Rhythmus und Inhalt, angesichts der ungeheuren Schwierigkeit, die es zu bewältigen galt, im ganzen einen rühmlichen Platz in der Übersetzungsliteratur behaupten, wenn sie auch den Vergleich mit der sprühenden Laune nicht aushalten, von der Byrons Boiardo-Stanzen erfüllt sind. Das Schweben zwischen Ernst und Scherz, die Vermengung von Travestie und Panegyrikus entzückte Hunt an Redi. Er mochte fühlen, was der Italiener vor ihm selbst voraus hatte: Er konnte die graziöse Heiterkeit seiner Seele objektivieren und in Verse bannen, lebendig, wie sie ihn durchströmte.

### Prosa.

Im großen und ganzen ist Leigh Hunts Prosa unendlich poetischer als seine Gedichte. In ihr finden sich zahlreiche Beispiele tadelloser, durchaus gelungener, geschlossener kleiner Kunstwerke von liebenswürdiger Anspruchslosigkeit. Sie schätzten sich als Beiträge für Hunts zahlreiche Zeitschriften nicht höher denn Tagesware ein und besitzen dennoch ihren dauernden Wert.

Der *Examiner* existierte als liberales Blatt bis 1822. John wurde noch einmal verhaftet, Leigh trat aus, ein

---

<sup>1)</sup> Leigh Hunts Übersetzung wurde dramatisiert und von Henry Gudsby in Musik gesetzt.

Neffe, Henry Hunt, der die Redaktion übernahm, war ihr nicht gewachsen.

Die literarisch-politische Vierteljahrsschrift, *The Reflector* (Der Spiegel), die die Brüder 1810 unter der Mitarbeiterschaft Lambs gegründet hatten, war nach vier Nummern wieder eingegangen. 1819 gründete Leigh Hunt eine belletristische Wochenschrift *The Indicator* (Der Honigkuckuk; Bd. I 1820, Bd. II 1822). Der gesuchte Titel war einem Vogel entlehnt, der die Menschen auf die Spur des wilden Honigs weisen soll. Die Zeitschrift fristete ihr Leben durch 76 Wochen und Leigh Hunt veröffentlichte in ihr mehrere seiner besten und charakteristischsten Essays. Bereits 1817 waren die im *Examiner* erschienenen Aufsätze von Hunt und Hazlitt in zwei Bänden gesammelt erschienen, unter dem Namen *The Round Table* (Die Tafelrunde). Die des *Indicator* erschienen 1834 als *The Indicator and the Companion*.

Diese Aufsätze sind ebenso verschieden an Wert wie an Inhalt. Manche leer und nichtssagend wie Schulaufsätze halbwüchsiger Jungen, manche geschmacklos und schleuderhaft; die besten derart, daß Hunt sich mit ihnen unter die eigenartigsten Prosaisten seiner Zeit reiht. Bulwer sagt 1867, er kenne kein angenehmeres Buch.<sup>1)</sup> Nathaniel Hawthorne findet in Hunts „entzückendem Prosastil die ungemessene Poesie, den undefinierbaren glücklichen Griff, der kraft eines Lebensprozesses wie das Wachstum des Grases und der Blumen milde Wunder wirkte.“<sup>2)</sup>

Hunts Stil besitzt den Zauber und mitunter auch die Nachlässigkeit des gesprochenen Wortes. Er zielt nicht

---

<sup>1)</sup> *Quarterly Review*, vol. 22.

<sup>2)</sup> *Our Old Home* II, 475.

auf klassische Reinheit und klassische Form ab. Es finden sich Sätze bis zu zwanzig Druckzeilen, idiomatische und rein persönliche, selbst geprägte Ausdrücke und Wendungen. Aber eben diese bis zur Willkür gesteigerte Eigenart bedeutet einen fesselnden Reiz, ja eine Bereicherung der englischen Prosa. Elizabeth Barrett, eine warme Bewunderin Hunts, sagt: Komposition ist kein Wort für ihn. Wir könnten es ebensogut von einem Vogel brauchen. Er ist nicht ohne künstlerisches Gewissen, nur liegt ihm der Plan weniger am Herzen als Freude und Schönheit. Sagt er Neues, so bringt er es in treffender Form; sagt er Altes, so sagt er es auf neue Art.<sup>1)</sup>

Als Prosaist besteht Hunt die Goldprobe des Talentes: er ist originell. Er spricht seine eigene Sprache. Der Inhalt kommt dabei kaum in Betracht. Oder vielmehr, es gibt schlechterdings nichts im weiten Umkreise des Alls, was ihm für literarische Behandlung unpassend schiene. 1821 widmet er der Beschreibung der Monate, ihren Namen, ihren Freuden und ihrem Nutzen ein ganzes Buch (*The Months. Description of the Successive Beauties of the Year. Die Monate. Schilderung der Aufeinanderfolge der Schönheiten des Jahres*). Es geht inhaltlich nicht über derartige Kalenderaufsätze hinaus, denen es an zierlicher Darstellung dennoch weit überlegen ist.

In dem Essay *A Stone* (Ein Stein, *Leigh Hunt's London Journal*) geht er von der Beschreibung eines Kieselsteines aus und schlägt schließlich aus ihm Funken echter Reflexion und wahren Interesses. Ja, fast in der Mehrzahl der Aufsätze ist das Thema von einer Nichtigkeit, für die der heutige Zeitungsleser naive Harmlosigkeit und behagliche Muße

<sup>1)</sup> *A New Spirit of the Age*, edit. by R. H. Horne 1844, I, 818.

kaum mehr aufbrächte. Aber die Geschicklichkeit, einen solchen gleichgiltigen Gegenstand (z. B. *Getting up on Cold Mornings*. Das Aufstehen an kalten Morgen) nach allen Seiten hin so scharf abzuschleifen und vielfach zu faszetieren, daß das Gleichgiltige uns in geistreichem und interessantem Gefunkel fesselt, steigert sich zur Meisterschaft. Mit der anmuts- und humorvollen Behendigkeit des Taschenspielers führt er uns das Thema von allen Seiten vor und gaukelt über seinen wirklichen Wert oder Unwert hinweg. Sehr bezeichnend sagt Leigh Hunt: „Den trockenen Dingen wohnt eine Seele von Humor inne.“<sup>1)</sup>

Bald pinselt er ein Porträt mit der miniaturartigen Gewissenhaftigkeit eines Denner heraus (*The Old Gentleman*. Der alte Herr; *Seamen on Shore*. Matrosen auf Land; *The Maid Servant*. Die Dienstmagd; *The Old Lady*. Die alte Dame). Nichts Interessantes, nichts Merkwürdiges, altmodische Manier, aber von überzeugender Charakteristik und photographischer Naturechtheit. Bald zeichnet er mit liebevollstem Eingehen in jedes Detail ein Genrebild *Coaches* (Kutschen). Die Kutsche schießt mit unsäglichlicher Geringschätzung an dem armen alten Rumpelkasten des Mietwagens vorbei. Sie rollt leicht, rasch und doch behäbig; innen ganz voller Kissen und voll Behagen, außen von eleganter Farbe. Der Anstrich glänzt in der Sonne. Die Pferde in ihrem funkelnden Geschirr scheinen stolz, sie zu ziehen. Gefleckte Hunde umspringen sie bellend. Die Fransen der Kutschbockdecke bewegen sich. Auf dem Bock sitzt der Kutscher mit der stattlichen Perücke reglos. Kaum daß sein Arm sich ein wenig bewegt. In stolzer Gelassenheit hält der Diener hinten die Strippen und pendelt auf den Sprung-

---

<sup>1)</sup> *A Word upon Indexes (Indicator and Companion II, 116).*

federn nach rechts und links, indem sein Blick zwischen Dreimaster und Halstuch nach der Seite schießt. Die Insassen schaukeln vor- und rückwärts, voll Verachtung für alles nicht so Bequeme. Plötzlich stößt die Kutsche an den Bürgersteig und hält mit herrischer Entschiedenheit. Schon ist der Bediente unten. Der Türklopfer erdröhnt im entlegensten Winkel des Gebäudes. Haustür und Wagenschlag werden aufgerissen. Man steigt aus, indem man einen Blick voll Selbstverständlichkeit über die angesammelten Zuschauer gleiten läßt. Als der Fuß das Pflaster berührt, schnellt die Kutsche, erleichtert von dem Gewicht der bedeutenden Persönlichkeit, die sie getragen, aus ihrer seitlichen Neigung empor, indem sie gleichsam nach Atem schnaubt und sich schüttelt, wie die Pferde ihre stolzen Köpfe schütteln.

Ein andermal zergliedert Hunt mit gleicher Genauigkeit einen momentanen Zustand wie das Einschlafen (*A Few Thoughts on Sleep*, Einige Gedanken über den Schlaf). Behagliche Wärme. Die Glieder lösen sich. Eine milde Abstumpfung beschleicht den Müden. Die Lider senken sich. Der geheimnisvolle Geist beginnt seine Runde durch die Luft.

Ja, Hunts Feder wagt das Equilibristenkunststück, den Augenblick festzuhalten, und es gelingt (*A Now. Description of a Hot Day*. Ein Jetzt. Schilderung eines heißen Tages) — drei und eine halbe Seite über die Hitze eines schwülen Sommertages. Jeder Satz hebt mit „jetzt“ an und jeder ist ein prägnantes kleines Momentbildchen für sich, das Ganze kein Kunstwerk aber ein Virtuosenstück von blendender Routine.

Bald greift Hunt konkreteste Dinge des täglichen Lebens heraus, wie *On Sticks* (Über Stöcke); *A Chapter on Hats* (Ein

Kapitel über Hüte); *Beds and Bedrooms* (Betten und Schlafzimmer); bald handelt es sich um Dinge der Phantasie, wie die Spukgeschichte *A Tale for a Chimney Corner* (Eine Geschichte für die Kaminecke) oder *On the Realities of Imagination* (Über die Realität von Einbildungen), *Thoughts and Guesses on Human Nature* (Gedanken und Vermutungen über die menschliche Natur). Bald gestattet er sich journalistische Scherze wie *Social Genealogy*; bald bietet er kleine Erzählungen, mitunter verschollene Schätze der alten Literatur in zarter Wiedergabe, z. B. *The Fair Revenge* (Artige Rache); bald gefällt er sich in derbem Humor, der, echt englisch, darum heute noch für klassisch gilt, z. B. *On the Graces and Anxieties of Pig Driving* (Über die Vorzüge und Ängstlichkeiten des Schweinetreibens); bald wird er schwermütig, z. B. *Deaths of Little Children* (Der Tod kleiner Kinder). Er schreibt diesen Aufsatz angesichts des Grabes seiner Mutter, „eines unaussprechlich teuren Wesens“. Durchs Fenster sieht er die Bäume auf dem Grabe, die grünen Felder, die es umgeben, die Wolken, die darüber hinziehen. Frühlingswinde streichen vorüber und mahnen an den fernen Ozean, dessen das Herz, das hier unten ruht, so oft gedacht. Aber das Grab ist für Hunt kein Anlaß zur Trauer. Im Gegenteil. Es knüpft die Freuden seiner Kindheit an die seines Mannesalters, es füllt die Lüste mit linder Zärtlichkeit. Es eint Himmel und Erde, Sterblichkeit und Unsterblichkeit.

Hunt besitzt die beiden grundlegenden Eigenschaften des Humoristen: einen feinen Natursinn und warme Menschenliebe. Ausschnitte aus dem Tier- und Pflanzenleben geraten ihm in zierlicher Anmut (*On Seeing a Pigeon make Love*. Bei dem Liebesgetändel einer Taube). Das *London Journal* brachte allwöchentlich Artikel über

die Blumen und Vögel der jeweiligen Jahreszeit. Hunts eingehende Beobachtung kleinster Lebewesen ist ein Ergebnis jenes „liebenden Genius“, mit dem ihn, nach einem schönen Worte Elizabeth Brownings, die Natur bedachte.

In einem Briefe an Charles Ollier (7. Mai 1844) findet sich folgende Parenthese: „Eben trinkt ein Spinnchen aus einem Wassertropfen, der von einer Blume, die ich aus dem Glase nahm, auf meinen Bogen gefallen. Er war größer als sie. Sie hat ihn verschlungen und begibt sich nun, sichtbar erfrischt, auf mein Löschpapier. Es ist etwas so Seltenes, eine Spinne an einem lieblichen Werke zu sehen, daß ich es angemessen fand, Ihnen davon zu erzählen. Ich habe jedoch einmal eine Mutterspinne gesehen, die augenscheinlich mit ihrem Jungen spielte. Es lief von ihr weg und zu ihr hin, wie die Kätzchen es mit der Katze zu tun pflegen.“ Und etwas weiter folgt die beruhigende Mitteilung: „Die Spinne hat sich unter die aufgerollte Ecke des Löschblattes begeben und scheint dort nach ihrem Blütentrank eingeschlafen zu sein.“

Eine unverwüstliche Freudigkeit und Zuversicht ist das Grundelement von Hunts Wesen. Sie duldet keine dauernden Schatten. Leben und Heiterkeit überwiegen in der Welt. Der Tod ist kurz, das Leid flüchtig, Schönheit und Ordnung dagegen allgemein, uneingeschränkt, ewig (*The Sun*. Die Sonne [*Table Talk*]).

Freudigkeit verbreiten ist die Aufgabe, die ihm vor allem am Herzen liegt. „Freude ist die Sache dieser Zeitung“, heißt es in der Anzeige von *Leigh Hunt's London Journal*. „Wir beginnen gern mit diesem Worte. Es ist, als begänne man den Tag mit Sonnenschein im Zimmer.“ Und in der 23. Nummer kommt er nochmals auf diese Absicht zurück, die er mit Genugtuung erreicht zu



haben glaubt, „die Absicht mehr Sonnenschein in die Gefühle unserer Landsleute zu bringen, mehr guten Willen und gute Lanne, mehr Freude aneinander und an den Dingen zu haben.“ Das Motto dieser Wochenschrift lautete: „Den Fragenden beistehen, die Klagenden ermutigen, mit Allen fühlen“.

In dem Aufsatz *The Wishing Cap* (Das Wunschhüttlein) in den *Wishing Cap Papers*, 1847), einem seiner anmutigsten und liebenswürdigsten, stehen die charakteristischen Worte: „Ich für mein Teil muß, bis ich sterbe, trachten, die Welt ein wenig weiter in den Sonnenschein zu rücken. — Meine Stärke liegt in meiner Lichtkraft.“ Zum Motto des *Indicator* wählt er das Wort Spencers: „Eine Unze Süßes wiegt ein Pfund Saures auf.“ Als er 1847 zum größten Teil in der Jugend geschriebene Aufsätze zu der Sammlung *Men, Women, and Books* (Männer, Frauen und Bücher) vereint, sagt er im Vorwort, er habe jene heiteren, hoffnungsvollen Ansichten, deren Verbreitung ihn nun fast dreißig Jahre beschäftige, um kein Iota gedämpft, denn wenn etwas ihn für die Unzulänglichkeiten des Lebens wie der Schriftstellerei getröstet, sei es nicht das Bewußtsein der Beständigkeit in seinen Ansichten — das könnte Bigotterie sein; nicht der Triumph seiner politischen Meinung — das könnte Zufall sein; selbst nicht der Gedanke, Feindseligkeit und Mißdeutung überdauert zu haben — obgleich ihm das Wohlwollen großmütiger, bekehrter Feinde unsäglich teuer sei — sondern das Bewußtsein, daß er sein Bestes getan, jenen Glauben an das Gute anzupfehlen, jene Freudigkeit des Strebens, jene Empfänglichkeit für die Schönheit des Alls, jene brüderliche Nachsicht für Irrtümer und Umstände, jenes Vertrauen in die glückliche Bestimmung des ganzen Menschengeschlechts, kurz das, was ihm nicht nur das gesündeste und lebendigste

Prinzip des Handelns dünke, sondern die einzig wahrhaft fromme Huldigung für Ihn, der uns alle geschaffen.

In der Vorrede der Essaysammlung *The Seer* (Der Seher), 1840, sagt er: „Je länger wir in dieser schönen Welt des Überflusses etwas mit dem Wunsche betrachten, daß es uns gefallen möchte, desto mehr wird es uns durch den liebenden Geist des Weltalls mit Entdeckungen gelohnt werden, welche nur dieses Wunsches harren.“

Freude und Erhebung erklärt Hunt für den Zweck der Poesie, die Poesie selbst für den kräftigsten Beweis der Liebe und Schönheit, die in allen Dingen zu finden seien.<sup>1)</sup> Die kleinsten Züge der Natur beobachten, heißt den Schatz unserer Freuden bereichern. Die einfache Tatsache des Umsichblickens trägt bereits ihren Lohn in sich (*Watchmen*. Wachmänner [*Indicator and Companion*]). Wie es im weiten All nichts gibt, das ihn der Betrachtung unwert dünkt, so ist ihm auch kein Sprung zu jäh. „Ich kann von der Lektüre eines Humeschen Essays zu der von *Tausend und einer Nacht* übergehen und ich glaube, je länger ich lebe, desto inniger wird die Vereinigung beider Leidenschaften (für das Reale und Ideale) in mir“, sagt er in *Fiction and Matter of Fact* (Phantasie und Wirklichkeit [*Men, Women, and Books*]).

Eine besondere Gruppe bilden unter Hunts Aufsätzen diejenigen, die der Geschichte und Topographie Londons gewidmet sind. Sie entstanden aus einem Monatssupplement des *London Journal: The Streets of London* (Londons Straßen) und wurden später zu einem Buche, *The Town. Its Memorable Characters and Events* (Die Stadt. Ihre denkwürdigen Persönlichkeiten und Ereignisse), 1848, vereinigt. Eine

---

<sup>1)</sup> *Imagination and Fancy, Preface* 5.

andere Reihe solcher Artikel, die einen Spaziergang durch Kensington schildern und 1853—1854 in Dickens' *Household Words* erschienen, gaben, gesammelt (1855) den prächtigen Band *The Old Court Suburb* (Das alte Hofviertel), ein Buch wie es jede Stadt mit einer reichen Vergangenheit besitzen sollte. Noch ein drittes, etwas matteres Werk gleichen Inhalts erschien 1861: *A Saunter through the West End* (Spaziergang durch das Westende).

Sie geben miteinander einen Ideal-Baedeker von London. Kein Gäßchen, kein Winkel, kein Stein der zärtlich geliebten Vaterstadt ist Hunt fremd, keine historische, literarische oder sagenhafte Erinnerung entgeht ihm. Aber noch wichtiger als die örtliche Schilderung ist ihm das an die Lokalität geknüpfte Andenken der Persönlichkeiten und Geschehnisse. Berühmte und berüchtigte Gestalten tauchen auf, zahlreiche eigene Erinnerungen werden eingeschaltet, und das Ganze durchleuchtet mit herzerquickender Wärme das prächtige, unaufdringlich enthusiastische Cockneytum des Verfassers.

Ein Leser fällt das schöne und treffende Urteil: „Hunt hat den Londoner Rauch und Nebel mit neuem Glorienschein umgeben und Straßen und Gebäude mit dem Leben vergangener Generationen bevölkert.“ Alles, was die liebe Vaterstadt betrifft, geht Hunt persönlich an. Sie ist ein Teil seines Besitzes, ein Teil seines Selbsts. Die Größe der Gegenwart beruht auf der Erfahrung, die sie aus der Vergangenheit schöpft, und auf dem Interesse, das sie der Zukunft entgegenbringt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft veranschaulicht ihm das Londoner Leben und Treiben. Und alles das wird im anspruchslosen Plauderstil hingeworfen. Das Buch will nicht mit Geschichtskennntnis prunken und überzeugt doch in seiner

künstlerischen Skizzenhaftigkeit von der unbedingten Richtigkeit des Schauens und Empfindens und der reichen Fülle des Wissens seines Verfassers.

Einen eigenen Raum unter Hunts Essays nehmen die Aufsätze über Bücher ein. Sie sind seine eigentliche Welt. In einem anmutigen Essay *My Books* (Meine Bücher [*Indicator and Companion II*]) schildert er das Gefühl der Sicherheit und des Behagens, das ihn zwischen Stößen aufgeschichteter Bände seiner Lieblingsautoren überkommt. Er verschanzt sich hinter ihnen gegen den Kummer wie gegen das böse Wetter. Das Haupt auf Bücher gestützt, möchte er sterben. Es ist ihm ein freundlicher Gedanke, daß große Schriftsteller, die Bücherfreunde waren, in ihren Werken nun selbst zu Büchern geworden sind. Dies dünkt ihm eine gar schöne Art des Fortlebens und schüchtern fragt er: Darf ich hoffen, in die geringste dieser Existenzen überzugehen? In einem anderen Aufsatz, *The World of Books* (Die Welt der Bücher [*Men, Women, and Books*]) tritt er für die Realität der erdichteten Welt ein. Und wie bezeichnend ist nicht in dem Titel der Sammlung die Zusammenstellung der drei Faktoren Männer, Frauen und Bücher als der drei Hauptwesenheiten im Leben; wie bezeichnend nicht sein paradoxer Ausspruch: Die Menschen sind ebenso sehr die Geschöpfe der Bücher, die sie lesen, als anderer Umstände.<sup>1)</sup>

Literarische Kritik in Form der Bücherschau seiner Zeitschriften hat Hunt natürlich lebenslang geübt. Aber zum Kritiker von Rang fehlte ihm Schärfe, Knappheit, Divinationsgabe. Sein Urteil, seine Charakterisierungsgabe, seine analytische Kraft sind häufig nicht auf der Höhe des

---

<sup>1)</sup> *A Book of a Corner, Preface 7.*

Fachmanns. Plauderhafte Inhaltsangaben machen sich an der Stelle zusammenfassender Urteile breit, eine äußerliche Schilderung des Werkes tritt an die Stelle kritischer Untersuchung. Seine Anzeige von Byrons *Don Juan*, die sich 1822 durch viele Nummern des *Examiner* zieht, weicht der Kritik geradezu aus und, wo er etwa eine Wertschätzung wagt, bekundet sie wenig Hellsicht. In dem Blatt vom 11. Oktober heißt es: „Man hat die Frage aufgeworfen, ob Byron fortleben werde? Vielleicht nicht. Er besitzt zwar Intensität der Kraft aber keinen bestimmten Charakter.“

Auch hier war es in erster Linie die Lauterkeit seines Wesens, die seinem Worte Nachdruck gab. Moore erklärte, daß er sich durch ein Lob von Hunt besonders geehrt fühle, weil er einer der anständigsten und ehrlichsten Menschen sei, die er kenne.<sup>1)</sup>

Gut erzählte, knappe Lebensabrisse und literarische Würdigungen, in denen er kraft der nötigen Beherrschung des Gegenstandes auch Naturen gerecht wird, die von der seinen weitab liegen, hat er den Ausgaben der Werke von Sheridan, Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar, 1840, vorangestellt. Eine tüchtige literarische Abhandlung ist der Essay *Cowley and Thomson (Men, Women, and Books)* und eine feine, höchst lesenswerte Monographie der Artikel *Lady Mary Wortley Montague (London and Westminster Review, vol. V., April 1837)*, eine lebhaft Würdigung dieses „weiblichen Schöngeistes in den Tagen Popes“, der zur Dichterin nur ein bißchen Herz fehlte.“

Warmes Verständnis bringt Hunt seinem Freunde

---

<sup>1)</sup> *Memoirs, Journals etc.* II, 59.

Elia entgegen (*The Wishing Cap*), dessen Wunschhütlein er gleichen Schnittes mit dem von Lears, Naorns und Yoricks findet. An jenem sozialen Gefühl, das durch Weisheit liebenswürdig und nützlich wird, hält er ihn Coleridge und Wordsworth überlegen. Ein einziger seiner unscheinbar in Anmerkungen und Zeitschriften verstreuten Gedanken über die Menschheit wiege alles Wirtshausgeschwätz der Kritiker über die Staatskirche auf.<sup>1)</sup>

Als Kunsttheoretiker ist Hunt kein Bahnbrecher des Geschmackes, sondern faßt vielmehr die Theorien und Erfahrungen der erlesensten Geister der Zeit zusammen, belegt sie, popularisiert sie, konstruiert sie. So prägte er beispielsweise aus Hazlitts Definition der Poesie als Sprache der Phantasie und der Leidenschaften (*Lectures on the English Poets*) den Satz: Poesie ist phantasievolle Leidenschaft.<sup>2)</sup>

Das Wesen der „neuen“, will sagen romantischen Richtung der Poesie erblickt Hunt in der Erkenntnis, daß die urwüchsige Begeisterung der Griechen das Klassische bedeute, während Pope und die Franzosen alles Lateinische für klassisch hielten; ferner in einem nicht länger von der Mode kontrollierten Begriffe des Poetischen und in dem Verschwinden der Meinung, daß Witz und Vers die beiden wesentlichen Merkmale der Poesie wären. Sinn für die Schönheiten der äußeren, sichtbaren Welt, für die unverfälschten Impulse unserer Natur und vor allem Phantasie oder die Kraft, mit Wahrscheinlichkeit zu sehen, was andere nicht sehen — dies seien die wahren Eigenschaften der Poesie.

---

<sup>1)</sup> *Foliage, Preface* 10.

<sup>2)</sup> Vgl. Edmund Gosses Ausgabe von *Imagination and Fancy*, *Introd.* VII.

Ein feines Stilgefühl hindert Hunt nicht, seine Ästhetik auf einem Untergrunde von Ethik und Philosophie aufzubauen. Was der Dichter vor allem pflegen soll, ist Liebe und Wahrheit. Was er wie Gift meiden soll, ist das Flüchtige und Falsche.<sup>1)</sup> Freimütigste Selbständigkeit des Urteils bekundete Hunt in seinem enthusiastischen Lobe Shelleys, Keats und Coleridges. Er stellt ohne Bedenken und ohne Entschuldigung Coleridge unmittelbar neben Milton. Könnte man, sagt er, das rein Poetische seiner Dichtung wie destillierte Rosen in einer Phiole betrachten, man fände es fleckenlos. Sein Aufsatz über Shelley (*Imagination and Fancy*) wird ein Hymnus. Die Vorrede zu seiner Ausgabe der *Masque of Anarchy* ist eine feinsinnige Würdigung „des Geistes, der im Flammengewande des Verses einherschritt.“

Die literarische Satire und Polemik liegt Hunt seinem ganzen Charakter nach fern. Ein einziges Mal hat ihn äußerste Gehäßigkeit der gegnerischen Partei und das Pflichtgefühl, den Freunden zugedachte Hiebe zu parieren, verleitet, eine Ausfahrt auf das literarische Kampffeld zu unternehmen. *Ultra Crepidarius, a Satire on W. Gifford*, erschien 1823, war aber bereits 1818 geschrieben. Damals führten die Toryzeitschriften, *Quarterly Review* (gegründet 1809) und *Blackwood Magazine* (gegründet 1817) einen erbitterten Kampf gegen den *Examiner*. Hunt, Shelley, Keats, Hazlitt, die „Cockneyschule“, waren die Zielscheibe ihrer derb groben Ausfälle. Unwissenheit, Gemeinheit, völliger Mangel an Religion und Moral wurde ihnen zur Last gelegt. In Hunts *Story of Rimini* las man eine unsittliche Absicht hinein (*Blackwood*, November 1817) und

---

<sup>1)</sup> Vgl. Edmund Gosses Ausgabe von *Imagination and Fancy* 68.

knüpfte daran eine böswillige Verleumdung über Leigh Hunts Beziehungen zu seiner Schwägerin (Juli 1818).<sup>1)</sup> Es war ein lange aufgespeicherter, berechtigter Zorn, den Giffords schmähhche Kritik über Keats' *Endymion* im *Ultra Crepidarius* zum Überfließen brachte. Hunt ließ es nun seinerseits nicht an derber Grobheit fehlen. In Reimpaaren von vier Daktylen erzählt er, wie Venus einen Schuh, den Merkur verlor, nach Ashburton schickt, um einen gleichen nachmachen zu lassen, wie sie den irdischen Ersatzschuh dann aber als unbrauchbar zurückweist und verwünscht. Er solle Menschengestalt annehmen, dabei jedoch bleiben, was er als Schuh ist, ein hohles, für schmutzige Wege bestimmtes Ding. Hunts Absicht war nicht, Giffords niedrige Abkunft und das Schusterhandwerk seiner Jugend zu schmähen, sondern sein hämisches und kriechendes Wesen. Die Entrüstung über die Unbill, die er und die Seinen von Gifford erlitten, machen ihn ausfällig und selbst durch die humoristischen Lichter, die den Dialog der Götter beleben, wird das Ganze kaum erfreulicher.

Alles in allem genommen, besitzt Hunt die wesentliche Eigenschaft des Journalisten, jene ungeheure Vielseitigkeit und die geschickte Hand, der nichts zu schwer und nichts zu leicht ist, nichts zu erhaben und nichts zu geringfügig. Was immer er aber auch schildern mag, sein Essay bleibt immer ein anscheinend zufälliges, anspruchsloses Geplauder, müheelos hingeworfen, der Eingebung des Augenblicks folgend und dem Augenblick gewidmet; freilich auch öfter als billig geschrieben, um das Pensum erledigt zu haben, das tägliches Brot schaffen soll. Denn Hunt, der Vater einer

---

<sup>1)</sup> Vgl. Barnette Miller, Kap. V.



zahlreichen Familie, befand sich fast immer in mehr oder weniger dringender Geldverlegenheit.

Von den materiellen Verhältnissen abgesehen, war seine Stellung, zumal nach der Haft in den Jahren 1816 bis 1818, eine glänzende. Inmitten eines Kreises der erlesensten Geister der Epoche verkehrte er als ebenbürtiges Mitglied. Als der Herausgeber angesehenen Blätter war er eine wichtige Persönlichkeit. Die pikante und liebenswürdige Eigenart seines lauterer Naturells fesselte dauernd, wer sich ihm genah. Sein Äußeres, die dunkle Hautfarbe, das weiche schwarze Haar, die pfeilgerade, schlanke Gestalt verrieten die exotische Abkunft, das leuchtende Auge, die ernste Stirn, die humoristisch herabgezogenen Mundwinkel den Dichter. Hazlitt rühmt seinen berausenden Geist, seine entzückende Lebhaftigkeit und die Herzensgüte, die immer wieder mit seinen Fehlern versöhnte. Lamb schrieb von ihm an Southey: „Er ist der ehrlichst gesinnte Mensch, den ich je gekannt habe, und hat als Familiengenosse nicht seinesgleichen.“ Hunt selbst sagt: „Jenes Ding, die Lüge, ist meiner Seele niemals nahe gekommen. Was Furcht zu denken bedeutet oder Furcht, was man denkt, zu sagen, weiß ich nicht.“

Hunt war eine durch und durch gesellige Natur. Dies gehörte mit zu der feinen Genußfähigkeit, die ein Wesenselement seiner Persönlichkeit bildete. Seine empfängliche Seele ging an nichts vorbei, was das Leben verschönen oder veredeln kann. Sonnenschein und Blumen-duft, Musik und Wein, Philosophie und Poesie, geistige Anregung, Freundschaft, Liebe waren ihm Bedürfnis, und sein Gemüt verstand es, diese Würze des Daseins mit Subtilität und Anmut aufzuspüren und zu genießen. Er war im liebenswürdigsten Sinne ein Anhänger der Erde

und ihrer Freuden, doch dabei, wie Edmund Gosse ihn bezeichnet, „der Ernsteste aller Hedonisten“.¹) Mit fröhlicher Gelassenheit setzte er sich über all die äußeren Glücksgüter hinweg, die ihm versagt blieben. „Ich glaube nicht, daß man in einem dürftigeren Häuschen wohnen kann, als ich gewohnt habe“, schrieb er (29. Juni 1836) an einen Freund. „Doch es hat Shelley und Keats beherbergt und ein halbes Dutzend anderer Freunde, alle gleichzeitig; und sie haben in den Räumen eigene Welten geschaffen.“ 1834 schildert ein Brief Carlyles Hunts armseliges, unordentliches Heim, wo er in einer Art poetischer Bohème haust, ihn im gedruckten Kattunschlafrock mit dem Anstand eines Königs empfängt und ihn sogleich in ein fesselndes Gespräch über die glücklichen Auspizien der Menschheit verwickelt. Er selbst prägt die charakteristische Maxime, Lebenskunst bestehe in der Fähigkeit, ein wenig zu genießen und viel zu ertragen.²) Ein starker Grad von naiver und darum nicht verletzender Selbstzufriedenheit, der keine Dosis Schmeichelei übertrieben dünkte, war unentbehrlich zu dieser Seelenbehaglichkeit. Doch hat er neidlos und überschwänglich mit der ganzen Intensität seines Empfindens die Überlegenheit der Größeren anerkannt, eifersüchtig nicht sowohl auf sie als für sie.³) Mit

¹) *Imagination and Fancy* (Ausg. 1907), *Introd.* VIII.

²) *Commonplaces of the Literary Examiner* 1823.

³) Das Zerrbild Hunts, das Dickens in der Gestalt des Arztes Harold Skimpole (*Bleak House*) gezeichnet, gerade ähnlich genug, daß Macauley und andere das Urbild erkennen und Thornton Hunt Dickens zu einem Widerruf zwingen konnte (Saintsbury, *Essays in English Literature* 213), tut ihm entschiedenes Unrecht. Für Skimpole existieren die Begriffe Zeit und Geld, Maß und Gewicht nicht, er kokettiert mit seiner arithmetischen Unfähigkeit und tut sich auf seine kindische Weltfremdheit mit abstoßender Selbstgefälligkeit etwas zugute. Er ist ein brillanter Gesellschafter, aber zugleich ein unangenehmer

Recht spricht Barnette Miller von „seiner wunderbaren Fähigkeit der Freundschaft“, <sup>1)</sup> die Hunt die geistigste aller Neigungen nennt. Er war der Entdecker und Förderer Keats', nahm ihn in sein Haus und war brüderlich um ihn und seinen Dichterruhm besorgt, bis ein taktloses Versehen die dauernde Entfremdung des Überempfindlichen zur Folge hatte. In seinem Alter hat er ebenso liebevoll Browning in die Literatur eingeführt.

Seine Freundschaft für Shelley beruhte auf der Übereinstimmung maßgebender Lebensanschauungen. Shelley, „der Freund der Freunde“, wie er ihn nennt, hatte ihm seinerseits während seiner Haft „ein fürstliches Anerbieten“ gemacht, das er damals ablehnte, in der Hoffnung, mit eigenen Mitteln auszukommen. Späterhin, als immer neue Verlegenheiten sich einstellten, trug er kein Bedenken, von Shelley im Laufe eines Jahres die zu dessen Einkommen in keinem Verhältnis stehende Summe von 1400 £ anzunehmen — ein Opfer, das bei Hunts gänzlicher Unfähigkeit hauszuhalten selbstredend völlig vergeblich war. Hunt seinerseits aber hat zu Shelley gehalten in dessen schwerster Zeit; in einer Zeit innerer und äußerer Krisen, in der Mut dazu gehörte, sich öffentlich zu dem Verfehmten zu bekennen. Die Liebe zu Shelley war für Hunt das

---

Schmarotzer und ein Kalfakter. Sein bezauberndes Freisein von aller Pedanterie ist, genau besehen, Prinzipienlosigkeit, krasser Egoismus, läppische Phantastik. Skimpole ist eine Steigerung von Leigh Hunts gefährlichen Veranlagungen in ihr Extrem, unter Ausschaltung seiner guten und herrlichen Eigenschaften. Der Gesamteindruck beider Gestalten ist ein durchaus entgegengesetzter. Hunt nimmt als eine Persönlichkeit von lauterster Liebenswürdigkeit bei all seinen Mängeln für sich ein; Skimpole stößt bei all seiner Begabung als ein windiges, ja ehloses Individuum ab. Er ist eine Menschenfratze, die im besten Falle für Hunts Karrikatur gelten kann.

<sup>1)</sup> S. 4.

Maß und der Gipfel aller Neigung, deren er sich fähig fühlte. Er sagt in bezug auf Keats: „Ich konnte ihn nicht so innig lieben wie Shelley. Das war unmöglich. Aber meine Neigung für ihn stand nur der nach, die ich für »das Herz der Herzen« hegte.“<sup>1)</sup> Shelley blieb für Hunt das Ideal, der Lichtpunkt im Leben. Sein seraphisches Äußere erinnerte ihn an Johannes den Täufer. In seinem Wesen fand er eine Ähnlichkeit mit Schiller. Lange nach Shelleys Tode besteht seine Hauptfreude an der Tragödie *A Legend of Florence* darin, daß Shelley dasselbe Thema in einem Gedichtfragment behandelt und er gewissermaßen durch diesen Berührungspunkt noch einmal mit ihm vereint sei. 1844 schreibt er: „Ich kann seinen Namen nicht aussprechen, ohne daß Liebe und Dankbarkeit mich hinrissen. Ich freue mich, an seinen Sorgen teilgehabt und damals durch ihn des Leides wie des Glückes teilhaftig geworden zu sein. Und denke ich an einen künftigen Zustand und an den großen Geist, von dem ein solcher erfüllt sein muß, so ist eines der ersten Gesichter, das zu erblicken ich in Demut hoffe, das jenes gütigen, leidenschaftsvollen Mannes, durch dessen Umgang mir der Titel eines Freundes Shelleys ward.“<sup>2)</sup> In späteren Jahren schrieb er einmal unter der Last drückender Sorgen, die ihm zwei mißratene Kinder bereiteten, an einen Freund: „Fragen Sie, wie ich das alles ertragen kann, so antworte ich Ihnen, daß ich die Natur und die Bücher liebe und an die Fähigkeiten des Menschengeschlechts glaube. Ich habe Shelley gekannt und habe meine Mutter gekannt.“

1821, da Leigh Hunt krank, überarbeitet, ohne Brot-erwerb, wieder einmal ganz auf dem Trockenen und seine

<sup>1)</sup> *Autobiography* Kap. XVI, 269.

<sup>2)</sup> *Imagination and Fancy* 280.

Frau seit Jahren schwindsüchtig war, regte Shelley den Plan an, Hunt solle nach Italien übersiedeln und als dritter im Bunde mit ihm und Byron die zu gründende Zeitschrift *The Liberal* redigieren. Mit Enthusiasmus ergriff Hunt den Vorschlag. Shelley sandte das Reisegeld, dessen größerer Teil höchst wahrscheinlich von Byron entlehnt war. Aber, wie alle unpraktischen Menschen, hatte Hunt Pech. Die Reise, die er mit der brustkranken Marian und seinen sieben Kindern im November antrat, mußte nach unsäglichem Strapazen bereits in Dartmouth abgebrochen werden, wo er vier Monate liegen blieb. Die Seefahrt um Spanien herum war eine Odyssee. Aber Hogg scherzte, daß Hunt auf dem Landwege ebenso lange gebraucht hätte, denn er würde sich vermutlich aufgehalten haben, alle Gänseblümchen am Wegsaum zwischen Paris und Pisa zu pflücken.

Am 1. Juli 1822 landete er in Livorno. Am 3. fand Shelley sein Grab in den Wellen. Hunts Schmerz um „den Freund mit dem göttlichen Geist, den Freund des Weltalls“, <sup>1)</sup> war tief und dauernd und in jedem Sinne gerechtfertigt. Mit Shelley schwand die treibende Kraft, der gute Genius seines italienischen Unternehmens und jenes Glied des Dreibundes dahin, das allein zwischen den beiden andern hätte vermitteln können. Byron gegenüber fehlte Hunt, bei der diametralen Verschiedenheit ihrer Naturen und dem Abstände ihrer sozialen Stellung, die Möglichkeit des Verständnisses. Im Anfange ihrer Bekanntschaft hatte Byrons ungezwungene Haltung, sein auf gleich und gleich gestimmter Ton, Hunt geschmeichelt. Er ließ sich in

---

<sup>1)</sup> Vgl. B. Miller 73.

<sup>2)</sup> An Horace Smith, 25. Juli 1822.

naiver Außerachtlassung der gesellschaftlichen Form verleiten, ihn zu erwidern und empfand es nun als Hochmut, daß Byron gegen seine Vertraulichkeit den Lord hervorkehrte. In den sechs Jahren der Trennung hatte sich die Eigenart beider verschärft, und Takt war Hunts starke Seite nicht. Schon an der Widmung der *Story of Rimini* in einem Tone der Kameradschaftlichkeit, den Hunt selbst später töricht genannt,<sup>1)</sup> hatte der Dichterlord entschiedenen Anstoß genommen. „Es gab keinen einzigen Punkt, über den Byron und Hunt gleicher Meinung waren“, sagt Trelawney. Die fortwährenden Reibungen wurden durch die Frauen verschärft. Marian Hunt, von dem Stolge des englischen Bürgertums getragen, verhielt sich ablehnend gegen die Gräfin Guiccioli. Auch Byron stand nicht in ihrer Gunst. Er seinerseits empfand sehr bald einen begreiflichen Überdruß an der Belastung seines Haushaltes — die Hunts waren im Untergeschoß des Palastes Lanfranchi untergebracht — mit einer zahlreichen, keineswegs rücksichtsvollen Familie. Er schildert die Kinder schmutziger und bössartiger als Yaos. Hunt bekam bald Byrons unverhohlene Abneigung, bald seine herablassende Gönnerschaft zu schlucken. Er erklärt, mit dem Wunsche gekommen zu sein, Byron zu lieben, aber sein Enthusiasmus sei zurückgewiesen worden. Man hätte ihn gleichzeitig verpflichtet und beleidigt. Dazu kam die Enttäuschung, die der *Liberal* bereitete. Er hatte mit der ersten Nummer glänzend eingesetzt. Sie brachte Byrons *Vision of Judgement* — für das John Hunt neuerdings eine Anklage und eine Geldbuße erlitt — und Shelleys Fragment der Faustübersetzung; der Rest war Füllsel, das Hunt bei-

---

<sup>1)</sup> *Lord Byron and Some of his Contemporaries* 82.

steuerte. In der zweiten Nummer erschien Byrons *Heaven and Earth* in der dritten *The Blues*, in der vierten und letzten seine Übersetzung des *Morgante*. In dieser Nummer beging Hunt die Taktlosigkeit, zwei lange satirische Gedichte im Stil und Metrum des *Don Juan* abzudrucken, *The Dogs* (Die Hunde) und *The Book of Beginnings* (Das Buch der Anfänge), eine Nachahmung, die einer Rivalität gleichsah und als solche eine Selbstüberschätzung bedeutete.<sup>1)</sup> Byron, dessen Interesse von weittragenderen Dingen in Anspruch genommen war, zog sich vom *Liberal* zurück, der seinen Erwartungen nicht entsprach. Leigh Hunt war krank, verstimmt und außerstande, etwas zu leisten. Im Juli 1823 segelte Byron nach Griechenland und die Hunts zogen von Genua nach Florenz, vermutlich weil er die Reisespesen nach England nicht aufbringen konnte. Von seinem Gesichtspunkte aus hatte ihn Byron im Stiche gelassen. Sein Freundschaftsbegriff machte das Annehmen weitgehendster Hilfeleistungen jeder Art zu einer Äußerung des Vertrauens und somit zu einer Sache der Selbstverständlichkeit, die für den Empfangenden keinerlei Verpflichtung bedeutete. Hunt war nicht habgierig. Er weigerte sich, Unterstützungen anzunehmen, die dem Spender ein Opfer auferlegten. Es ist bezeichnend, daß z. B. gerade Mary Shelley von seinem „wirklichen Zartgefühl in Geldangelegenheiten“ spricht.<sup>2)</sup> Aber diese Freundschaftstheorie verleitete ihn dennoch, auch materiell desto höhere Forderungen an einen Freund zu stellen, je höher er ihn schätzte. Byron hatte, seiner Meinung nach, nicht genug für ihn getan.

---

<sup>1)</sup> Monkhonse 164.

<sup>2)</sup> *Correspondence* II, 11.

Daß Hunts Lage in Italien mitunter eine verzweifelte sein mochte, liegt auf der Hand. Er war viel zu sehr eingefleischter Londoner, um sich nicht an jedem andern Punkt der Erde, und wäre es der paradiesischste, im Exil zu fühlen. Für Italien gebrach es ihm an wahrem Verständnis. Nur ausnahmsweise begeistert ihn ein Eindruck, z. B. der Campo Santo in Pisa. Im allgemeinen sind seine *Letters from Abroad* (Briefe aus der Ferne), die in dem 1823 gegründeten *Literary Examiner* erschienen, oberflächliche, von Heimwehklängen erfüllte Reiseschilderungen, in denen die beständigen Parallelen zwischen Italien und England unendlich zugunsten des letzteren ausfallen, und der italienische Ort gewöhnlich nur der Ausgangspunkt für einen behaglichen Exkurs über Londoner Erinnerungsstätten und ihren Zauber bildet (*On the Suburbs of Genoa and the Country about London*. Über die Vorstädte Genuas und die Umgegend von London). In der seligen Stille Majanos bedarf er, um die rechte Arbeitsstimmung zu finden, des Wunschhütleins, das ihn mitten in das auf dem klassischen Boden von Covent Garden wogende Menschengewühl versetzen muß. So entstehen die Aufsätze, die später (1874) als *The Wishing Cap Papers* (Wunschhütleinaufsätze) gesammelt erschienen: *The Town. Its Memorials, Characters and Events* (Die Stadt. Ihre Denkwürdigkeiten, Charaktere und Ereignisse), 1848; und *Men, Women, and Books. A Selection of Sketches, Essays, and Critical Memoirs from his Uncollected Prose Writings* (1847).

1825 kehrte Hunt endlich — diesmal zu Lande — mit seiner Familie, die sich in Italien um ein Söhnchen vermehrt hatte, nach England zurück. Er selbst nennt den Augen-

---

<sup>1)</sup> *Byron and his Contemporaries* 513.



blick der Heimreise einen gesegneten. Allein er war es nur in bedingtem Sinne, denn die Rückkehr zeitigte eine bittere Frucht des italienischen Aufenthaltes. Der Verleger Colburn hatte ihm die Reisemittel als Vorschuß auf ein für ihn zu schreibendes Buch mit biographischer Einleitung vorgestreckt. Dieses erschien 1828 unter dem Titel: *Lord Byron and Some of his Contemporaries. With Recollections of the Author's Life and of his Visit to Italy.* (Lord Byron und einige seiner Zeitgenossen. Nebst Erinnerungen aus dem Leben des Verfassers und an seinen Besuch in Italien). Das Werk gab Hunt einem nicht unberechtigten Sturm von Vorwürfen und Angriffen preis. Er mußte in Italien Unsägliches gelitten haben, daß die Erinnerung an das Durchlebte seine sonst elastische und nichts weniger als nachträgerische Natur noch Jahre nachher so tief und so bitter erregte. Byron und Italien haben demoralisierend auf ihn gewirkt.<sup>1)</sup> In diesem einen Falle sinkt er auf das Niveau Skimpoles herab. Unter dem Vorwande der Wahrheit, die dem Freien zieme, läßt er der jahrelang angehäuften Verstimmung und Entrüstung die Zügel schießen. Er empfindet sich als einen Mißhandelten, und der Umstand, daß er in Byron den Urheber dieser Mißhandlung erblickt und erblicken will, macht ihn blind für seine Verpflichtung gegen den Mann, in dessen Hause er ein Jahr als Gast gewohnt, blind für die Größe des Abgeschiedenen, den er als eine selbstische, knickrige, treulose Seele und nichts weiter, hinstellt. Das Buch ist auf einen Ton gehässiger und überlegener Ironie gestimmt. Die unverkennbare Absicht, Byrons Handlungsweise ins Lächerliche zu ziehen

---

<sup>1)</sup> Monkhouse 181.

und seine Impulse übel anzulegen, machen es zu einer verstimmenden Lektüre.

Selbst wo Hunts naive Wahrheitsliebe auf der nächsten Zeile die eigene Behauptung durch Tatsachen widerlegen muß, schiebt er seinem Opfer gemeine oder unfreundliche Motive unter. So schilt er Byron geizig — allerdings unter der den Leser verwarnenden Vorausschickung, daß er, Hunt, nicht „jenen Abscheu vor Verpflichtungen hege, der in Geldsachen für besonders fein gelte“. Sodann erzählt er, Byron hätte die Reise und die „einfache Möblierung“ sowie die Übersiedelung von Pisa nach Genua bestritten, Hunt, habe seine Börse benutzt und überdies noch 100 £ erhalten.<sup>1)</sup> „Weiter nichts!“

Er wirft Byron vor, sich vom *Liberal* zurückgezogen, ja ihn geschädigt zu haben, nachdem seine Erwartung großen Gewinnes und Erfolges getäuscht ward. Gleich darauf berichtet er, Byron hätte sich geweigert, ein Honorar vom *Liberal* anzunehmen, ehe die Einnahmen des Blattes eine bestimmte Höhe erreicht haben würden. Er wirft ihm Mangel an Großmut vor, ja, er schilt ihn einen Sklaven niedriger Leidenschaft, voll Neid auf jeden Vorzug anderer. Sein Aristokratentum sei äußerlich gewesen, seine Gesinnung weit weniger vornehm und weniger empfindlich gegen Gemeinheit als die Shelleys. Leere Ruhmsucht nennt Hunt die Triebfeder von Byrons Taten, andere kränken seine Hauptfreunde, materiellen Egoismus die Grundstimmung seines Geistes. Allein sein Ehrgeiz sei noch größer gewesen als sein Geiz, was das Höchste besagt. Hierdurch hätten Umstände ihn in eine andere Richtung gezwungen, in der er jedoch niemals heimisch ward.

---

<sup>1)</sup> Galt schätzte Byrons Gaben auf 500 £.

Sein vorgebliches Freisein von Standesvorurteilen, seine geistige Überlegenheit wird als eitles Geflücker hingestellt und selbst die griechische Unternehmung restlos auf dieses Niveau herabgedrückt.

Ohne sich bewußter tatsächlicher Lügen schuldig zu machen, gibt Hunt sich doch bis zur Kritiklosigkeit dem Übelwollen hin, das die Schwächen eines Gegners ins grellste Licht stellt und über alles Gute stillschweigend hinwegsieht. Hazlitt nannte Byron einen erhabenen Gecken. Hunt ließ das „erhaben“ weg und redete sich in Feuer bei dem Bestreben, Byron nicht nur als Gecken, sondern als einen abergläubischen, beschränkten Narren hinzustellen. Selbst Originalität wird ihm abgesprochen, selbst seine Schönheit und seine geselligen Gaben. Das Verletzendste an dem Buche ist, wie schon Monkhouse hervorhebt,<sup>1)</sup> die Kleinlichkeit seines Standpunktes.

Es ist eine Art fast heimtückischer Anschwärzung, die in Hunts Leben völlig vereinzelt dasteht, ja die zu seiner ganzen, von Menschenfreundlichkeit, Versöhnlichkeit und feiner optimistischer Heiterkeit beseelten Natur in schärfstem Widerspruch steht. So zahlreich Byrons Gegner in England waren, Leigh Hunts Buch erregte dennoch lauten Unwillen. Er bedauerte — wieder zu sich gekommen — es geschrieben zu haben, und tat sein Bestes, die Feindseligkeiten auszulöschen. In *A Saunter through the West End* (Wanderung durch das Westende), 1847, nimmt er die Gelegenheit wahr, an Byrons letztes Londoner Wohnhaus eine Betrachtung zu knüpfen über den genialen Dichter, den jedermann kenne, und den freundlichen, edlen, durch ungünstigste Jugendverhältnisse verdorbenen Menschen,

<sup>1)</sup> S. 181.

der nicht von jedermann gekannt sei. Ein öffentliches Bekenntnis seines Unrechtes legte er in der *Autobiography* (1850) ab.

Diese Arbeit, in der Hunt sich wieder ganz von seiner menschlich liebenswürdigen Seite, verklärt und geläutert durch die Reife des Alters zeigt, gehört zu den beliebtesten ihrer Art. Carlyle nennt sie ein frommes, hochsinniges, durch und durch humanes Buch, das uns das Bild einer begabten, sanften, standhaften und tapferen Seele gebe. Sie erkämpfe sich ihre Bahn durch die Wogen der Zeit und gehe nicht unter, wenn sie gleich in Gefahr sei; könne nicht untergehen, sondern siege und lasse eine leuchtende Spur zurück.<sup>1)</sup> Thornton Hunt erblickt die Eigenart der Selbstbiographie darin, daß sie weniger eine Erzählung der Geschehnisse sei als der Eindrücke, welche diese hinterließen. Zu einem erschöpfenden Lebensbilde fehlen ihr bei aller behaglichen Breite zwei wichtige Kapitel, die Hunt ausschaltet: die Politik und die Liebe. In der Schilderung der Reiseerlebnisse vermißt man das individuelle Moment; in der Charakteristik seiner Bekannten die persönliche Belebung, im Bericht der Schulzeit das lächelnde Niederblicken auf die Stürme im Glase Wasser von der Höhe des Humors.

Hunts Lieblingsbuch unter den eigenen war *The Religion of the Heart. A Manual of Faith and Duty* (Die Religion des Herzens. Ein Leitfadens des Glaubens und der Pflichten), 1853. Es erwuchs aus einer Arbeit früherer Jahre, *Christianism, or Belief and Unbelief Reconciled; being Exercises and Meditations* (Christentum oder Glaube und Unglaube versöhnt. Übungen und Betrachtungen), das, in Italien in

---

<sup>1)</sup> An Hunt, 17. Juni 1850.

einer Zeit der Bedrängnis geschrieben, 1832 in nur 57 Exemplaren für Freunde gedruckt ward. Es ist eine Sammlung von Andachtsübungen und Erbauungsreden für mannigfaltigste Gelegenheiten, den äußeren Anlässen wie Seelenstimmungen angepaßt; für das Erwachen und Schlafengehen, für Gewissenszwiespalte und Sorgen, für Todesfälle und Krankheiten. Hunt will den sogenannten „Religionslosen“, die dennoch ein tiefes Gefühl der Frömmigkeit im Herzen tragen und voll natürlicher Pietät gegen alle Dinge sind, die ersohnte Möglichkeit einer eigenen Religionsform bieten, die sich mit den besten Vorstellungen moralischer Gutheit verträgt.

In der *Religion des Hersens* sind die Andachten des *Christianism* zu einer Art Liturgie ausgearbeitet, religiös empfundene Rhapsodien für die traurigen und heiteren Wechselfälle des Lebens. Hunt ist eine fromme Seele. Sein Bekenntnis lautet: Das Herz ist nicht schlecht und Gott hat seine Religion ins Herz geschrieben. Religion ist Gewissen, verbunden mit dem Glauben an dessen göttlichen Ursprung. Unter den großen „Erweckern des Gewissens“ werden Sokrates, Homer, Franziskus von Sales, Thomson, Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley und Tennyson genannt. In *The Religion of the Heart*, deren Abfassung Hunt 1852 Trost gewährte in dem nie zu verwindenden Gram über den Verlust eines trefflichen Sohnes, der ihm ein Freund und Gefährte war, offenbart er sich als ein vom Glauben durchdrungener Bekenner der christlichen Ethik, bei spröder Zurückhaltung gegen das christliche Dogma. Nicht der Glaube, sondern die Barmherzigkeit ist ihm das Prinzip der Religion. Mit dem ihm eigenen Optimismus hält er die religiösen Wirren der Gegenwart für die letzte Phase des Überganges zu einer neuen Glaubensform, die

mit sich, der Welt und der Gottheit in Frieden ist und die Natur und den Frohsinn nicht untergräbt. Seine ehrliche Duldung ließ ihn mit derselben Liebe und Bewunderung alle aufrichtigen, ernsten, wohlwollenden Menschen, gleichviel welchen Bekenntnisses, umfassen. Nur für die mystische Größe mancher Genien, z. B. Dantes, war ihm bei seinem entschiedenen Aufklärungsstreben das Verständnis versagt.<sup>1)</sup>

Hunts ethische Lebensregeln beruhen auf dem ihm mit Blake und Shelley gemeinsamen Grundsatz, daß die gesunde und darum beglückende Betätigung unserer Fähigkeiten, insofern sie der Moral nicht widersprechen, der Selbstzweck des Seins und der Kern aller sozialen Bestrebungen sei. Er schrieb (Juli 1819) an Shelley: „Ich wüßte nicht, daß eine Seele mit dem Menschen geboren wird, aber es dünkt mich, als erlangten wir eine Seele, manche später, manche früher. Und haben wir sie erlangt, dann gewinnt unser Auge seinen Blick, unsere Heiterkeit gewinnt Sympathie und unser Sinnen die Sehnsucht und ernste Schönheit, die zu sagen scheint: Mag unsere sterbliche Hülle fallen, wenn sie will; mögen unser Stamm, unsere Blätter dahingehen — unsere Blüte schoß empor, in eine unsterbliche Luft. Sie werden sagen, das sei Poesie und kein Argument. Aber nun überkommt mich eine andere Phantasie, die auch hier überzeugen möchte, die Idee, daß Poesie das Argument einer höheren Sphäre sei.“

Hunts letzter Lebensabschnitt spann sich äußerlich ereignislos ab. Nahrungssorgen und eine zur Überproduktion neigende Fruchtbarkeit bieten in leichtem Auf und Ab ein fast immer gleiches Bild. Er selber findet zwar einmal, zu

---

<sup>1)</sup> Vgl. *Autobiography* XXVI, 434.

viel zu schreiben — aus Eigenliebe oder aus Notwendigkeit — sei der Fehler jedes Zeitalters,<sup>1)</sup> doch ist er ihm jedenfalls in stärkerem Grade verfallen als viele andere.

„Niemals hätte es einen glücklicheren und makelloseren Menschen gegeben, würden seine Einnahmen immer hingereicht haben, seine Rechnungen zu bezahlen!“<sup>2)</sup> In den dreißiger Jahren ging es ihm besonders schlecht. „Ich höre nicht an meine Tür klopfen“, schreibt er 1832, „— eine oder zwei Arten zu klopfen, die ich kenne, ausgenommen, — ohne daß ich glaube, es komme jemand, mich von meiner Familie wegzuholen.“ Einmal wird er vom Mittagessen abgerufen durch einen Mann, der einen Pfändungsauftrag wegen 40 Shillingen in der Tasche hat.

Seine Zeitschriften hatten fast alle kein langes Leben. *The Chat of the Week* (Wochengeplauder), 1830, fristete nur ein zweimonatliches Dasein. Hunt konnte die damals eingeführten Zeitungsstempel nicht bezahlen. Das Tageblatt *The Tattler* (Der Plauderer) 1830—1832, schrieb er fast ganz allein, so daß er der Arbeit schier erlag. 1834 gab er unter Landors Mitarbeiterschaft *The Monthly Repository* (Monatsmagazin) heraus, von 1834 bis 1836 *Leigh Hunt's London Journal*, das seit 1835 mit *The Printing Mashine* (Die Druckerpresse) vereint war. Dieses Blatt brachte viele seiner Essays, die sich später als die volkstümlichsten erwiesen. Aber er hatte kein Geld für Reklamezwecke und so ging es wieder ein. Noch 1850 machte er einen neuen Versuch mit *Leigh Hunt's London Journal, A Miscellany for the Cultivation of the Memorable, the Progressive, and the Beautiful* (Sammlung vermischter

---

<sup>1)</sup> *Imagination and Fancy* 208.

<sup>2)</sup> *Monkhouse* 117.

Aufsätze zur Pflege des Denkwürdigen, des Fortschritts und der Schönheit). Aber auch dieses Blatt ging 1851 wieder ein.

1844, als Shelleys Sohn Percy das Majorat antrat, setzte er, in Erfüllung des letztwilligen Wunsches seines Vaters, Hunt eine Jahresrente von 120 £. aus, und 1847 erwirkte Macaulay ihm eine jährliche Unterstützung von 200 £. aus der Zivilliste. Damit war Hunt der Not entrückt, wenn er es auch nie zu bürgerlichem Behagen brachte. Emsiger Schriftstellerei blieb er bis ans Ende ergeben. Die Sucht oder die Notwendigkeit, jedes Abschnitzel der Arbeit, ja der Lektüre für die Bücherproduktion auszuschroten, beleuchtet am grellsten sein *Readings for Railways, or Anecdotes and other Stories, Reflections, Maxims, Characteristics, Passages of Wit, Humour, and Poetry, etc. Together with Points of Information on Matters of General Interest, collected in the Course of his own Reading* (Eisenbahnlektüre oder Anekdoten und andere Erzählungen, Reflexionen, Maximen, Charakteristiken, Witziges, Humoristisches und Poetisches, usw. Nebst Belehrungen über Dinge von allgemeinem Interesse, während der Lektüre gesammelt), 1849. Der vorgebliche Zweck des Buches ist, eine für den speziellen Fall der Eisenbahnfahrt bestimmte und geeignete Lektüre zu bieten, deren Augenmerk Abwechslung, Kürze und fesselnde Unterhaltung sein soll. Der wahre Zweck ist: ein Buch mehr.

Hunt gab eine Reihe von Sammelwerken heraus. Drei Bände *Tales of Early Ages* (Geschichten aus alter Zeit), 1832, fünf Erzählungen aus den ersten fünf Jahrhunderten des Christentums, eine römische, eine griechische, eine nordische, eine orientalische, eine keltische. Die zweite, *Theodore and Tilphosa, or The Olympic Games* (Theodor



und Tilphosa oder Die olympischen Spiele), mit außerordentlicher Anmut erzählt, ist weitaus die reizvollste. 1840 erschien eine Sammlung Essays unter dem Titel: *The Seer, or Commonplaces refreshed* (Der Seher oder Abgedroschene Geschichten wieder aufgefrischt) mit dem für Hunt charakteristischen Motto: Liebe verleiht dem Auge einen köstlichen Blick. Das Jahr 1843 brachte *One Hundred Romances of Real Life, selected and annotated, comprising Historical and Domestic Facts Illustrative of Human Nature* (Hundert Romane aus dem wirklichen Leben, ausgewählt und mit Anmerkungen versehen, nebst historischen und Familienereignissen, die ein Licht auf die menschliche Natur werfen), eine Auslese von Erzählungen wirklicher Begebenheiten aus fremden Autoren. Die besten sind — selbstredend mit unverhülltem Abzielen auf eine Moral — der von Charlotte Smith besorgten Auswahl aus dem *Pitaval* entnommen.

1844 veröffentlichte Hunt eine Sammlung eigener literarischer Essays, *Imagination and Fancy* (Einbildungskraft und Phantasie), die ihn als Kritiker auf der Höhe seiner Kraft und Reife zeigt; 1846 *Wit and Humour* (Witz und Humor), eine durch Beispiele belebte Geschichte des Witzes, der ein nicht sehr glücklicher *Illustrative Essay on Wit and Humour* (Erläuternde Abhandlung über den Witz und Humor) vorausgeschickt ist. Hunt stellt in geschwätziger Ausführlichkeit zahlreiche Definitionen des Witzes und Humors nebeneinander, ohne eine eigene befriedigende Erklärung zu geben. Daran schließt sich eine Chrestomathie des Humors und Witzes von Chaucer bis Pope mit einleitenden Charakteristiken der Dichter aller beigebrachten Proben. *A Jar of Honey from Mount Hybla* (Ein Honigtopf vom Berge Hybla), 1848, knüpft an

einen kleinen blauen Tiegel mit der Aufschrift „Sizilianischer Honig“ im Schaufenster eines Ladens in Picadilly einen Grundriß der Topographie und Mythologie, Geschichte und Literaturgeschichte Siziliens. Von der sizilischen Ekloge schweift Hunt zum englischen und schottischen Pastoralgedicht ab und kehrt nach diesem Exkurse im zehnten Kapitel zum Aetna und seinen Bienen zurück. *A Jar of Honey* ist insofern ein für Hunt typisches Buch, als es seine Fähigkeit veranschaulicht, von geringfügigsten Dingen Weltgedanken und Menschheitsgefühle abzuleiten. Wenn man den kleinen blauen Topf in die Sonne hält, erscheint ein blendender Lichtfleck inmitten seiner Wange, so recht wie ein leuchtendes Lachen. Da steigt Theokrit mit all seiner Poesie vor Hunts Blick empor, Sizilien, der Hybla und alle anderen Herrlichkeiten und großen Männer Italiens.

*Table Talk. To which is added Imaginary Conversation of Pope and Swift* (Tischgespräche. Nebst imaginären Gesprächen von Pope und Swift), 1851. Die Tischgespräche erschienen ursprünglich unter der Chiffre Adam Fitz Adam in dem von Leigh Hunts ältestem Sohne Thornton herausgegebenen *Atlas*. Es sind größtenteils minderwertige literarische Abschnitzel und Spaltenfüllsel, oft nur einige Zeilen, oft schale Anekdoten oder — was noch schlimmer — nichtssagend oberflächliche Abfertigungen bedeutender Persönlichkeiten, wie Catharina II., Beaumarchais', Mozarts, durch die Beibringung von „Charakterzügen“, oder Banalisierungen philosophischer Probleme in truistische Zeitungslebensregeln. Einen Neudruck hätten sicherlich nur die wenigsten verdient. Die *Imaginären Gespräche* wollen, in Stil und Denkart die beiden Dichter, die sie vorführen in der Art der Totengespräche wieder aufleben lassen und

bekunden darin das literarische Geschick, das man bei Hunt voraussetzen durfte.

*A Book of a Corner, or Selections in Prose and Verse from Authors the best suited to that Mode of Enjoyment. With Comments on Each and a General Introduction* (Ein Buch für einen stillen Winkel oder Eine Sammlung von Poesie und Prosa der am besten zu solchem Genuß geeigneten Autoren), 1851, ist eine Anthologie, in der die Jugend wie der Gereifte und das Greisenalter, Hoch und Niedrig, Stadt- und Landbevölkerung finden soll, was jedem am besten taugt. Und dieses Tauglichste ist nicht das Berühmteste, sondern das uns zumeist ans Herz Gewachsene aus der Literatur, nicht die größten Dichter, denn sie erregen die Leidenschaften zu mächtig, sondern diejenigen, die auf das Gemüt und den Geschmack gedeihlich und wohltuend einwirken.

Das Altersbild des Menschen Leigh Hunt hat uns Hawthorne in entzückter Bewunderung gezeichnet. Die Fähigkeit, in dem jungen Geschlechte diesen Grad der Begeisterung erwecken zu können, gibt einen Gradmesser für den unvergleichlichen Zauber seiner Persönlichkeit, der mit den Jahren zunahm. Wie Hunts ausdrucksvolles Antlitz mit seinem Gemisch von feierlichem Ernst und Kindlichkeit in den feinen Zügen im Alter schöner ward, so trat in dem durch manche schwere Lebenserfahrung geprüften Greise das jung gebliebene Herz, der in ungebeugter Frische grünende Geist immer sieghafter hervor. 1857 verlor er die ihm in fast fünfzigjähriger Gemeinschaft verbundene Lebensgefährtin Marian. Er rühmte ihr nach, daß sie alle Zufälligkeiten und Gefährdungen, denen er — wie er es für seine Pflicht hielt — dem sozialen Fortschritt zuliebe, ihre geringen Habseligkeiten ausgesetzt, niemals

eine Einwendung entgegengestellt und in den Stürmen des Ungemachs so wenig geklagt wie während des Seesturmes auf der italienischen Reise.<sup>1)</sup>

Die Klarheit seiner Altersstimmung wurde auch durch diesen Verlust nicht getrübt. Das nimmer wankende Gleichgewicht seiner Seele, die völlige Ausgeglichenheit seines Innern treten uns mehr und mehr als die Eigenschaften in den Vordergrund, die seiner Persönlichkeit ihr Gepräge aufdrücken. Und im großen und ganzen darf dies auch für seinen literarischen Charakter gelten. Er bescheidet sich in jeder Beziehung mit den ihm gewordenen Möglichkeiten. „Ich suche nicht nach gewaltigen Erregungen, wenn ich sinne“, heißt es in dem Essay *On the Borders of Poetry* (An den Grenzen der Poesie). „Mein Leben hatte ihrer genug. Ich suche Freude und Ruhe. Und dank der unbesiegbaren Jugendlichkeit meines Herzens finde ich ihrer leicht so viele in meiner grünen Welt, als mich Riesenleid in der Welt des Kampfes gefunden.“ Nicht zu suchen, was ihm versagt ist — darin besteht seine Lebenskunst. So behauptet er in der Literatur seinen Platz, nicht als Genius ersten Ranges, aber als individuelles Talent von durchaus eigener Note, das seiner Epoche und seinem Kreise seine Spur aufdrückt. Desgleichen stellt er als Mensch seinen Mann in allen Wechselfällen eines langen Daseins und kann seine Selbstbiographie mit dem herrlichen Bekenntnis schließen: „Nicht viele können bessere Freunde gehabt haben, als ich sie besitze. Ich bin mir nicht bewußt, gegenwärtig einen einzigen Feind zu haben, und nehme die Schicksale, die mir widerfahren, böse wie gute, hin mit demselben Willen, sie für die besten zu halten, die mir zukommen könnten, sowohl

---

<sup>1)</sup> *Autobiography* XXVI, 448.

hinsichtlich der Besserung dessen, was schlecht in mir war, als hinsichtlich der Veredlung dessen, was gut gewesen ist.“

In dieser tiefen Seelenruhe wurde ihm der Ausblick aus dem Leben leicht und heiter wie das Leben selbst. An Charles Ollier schrieb er im Dezember 1853: „Die schönen Möglichkeiten sind, gottlob, endlos.“ An De Wilde im Oktober desselben Jahres: „Gott macht mir das Künftige noch schöner, noch wünschenswerter, obzwar ich, weiß der Himmel, diese immer schöne, wenn auch verwirrende Erde nicht verschmähe.“

Das Ende seines tätigen Lebens war ein sanftes Ausklingen. Er starb am 28. August 1859 in einem Vorstadthäuschen in Putney. Sein schlichtes Grabdenkmal auf dem Friedhofe von Kensal Green schmücken als vollwertiges, den Inbegriff seiner Persönlichkeit zusammenfassendes Epitaphium die Worte seines Abu Ben Adhem:

„Schreib mich auf als einen, welcher seine Brüder liebt.“

### Werke von Leigh Hunt.

1801 *Juvenilia, or A Collection of Poems written between the Age of twelve and sixteen.*

1806—07 *Classic Tales, Serious and Lively. With Critical Essays on the Merits and Reputation of the Authors.*

1807 *Critical Essays on the Performers of the London Theaters, including General Observations on the Practice and Genius of the Stage.*

1809 *An Attempt to show the Folly and Danger of Methodism.*

1810 *A Reformist's Reply to the Edinburgh Review.*

1812 *The Prince of Wales versus the Examiner. A Full Report of the Trial of John and Leigh Hunt. On an Inform-*

*ation filed ex Officio by the Attorney General. Decided by Lord Ellenborough and a Special Jury in the King's Bench, Westminster, on Wednesday 9. Dec. 1812. To which are added Observations on the Trial by the Editor of the Examiner.*

- 1814 *The Feast of the Poets.*
- 1815 *The Descent of Liberty.*
- 1816 *The Story of Rimini.*
- 1817 *The Round Table. A Collection of Essays by William Hazlitt and Leigh Hunt. (Neuausgabe von W. C. Hazlitt 1871.)*
- 1818 *Foliage. Poems Original and Translated.*
- 1819 *Hero and Leander and Bacchus and Ariadne.*
- 1819—21 *A Tale for a Chimney Corner, and other Essays from the Indicator. (Neuausgabe von E. Ollier 1869).*
- 1820 *The Indicator (vol. I., vol. II 1822).*  
— *Amyntas, a Tale of the Woods (Translation from Tasso).*
- 1821 *The Months. Description of the Successive Beauties of the Year. (Neuausgabe 1897.)*
- 1823 *Ultra Crepidarius, a Satire on W. Gifford.*
- 1825 *Bacchus in Tuscany (Translation from Francesco Reddi).*
- 1828 *Lord Byron and Some of his Contemporaries.*
- 1832 *Christianism, or Belief and Unbelief reconciled.*  
— *Tales of the Early Ages.*  
— *Sir Ralph Esher, or Adventures of a Gentleman of the Court of Charles II.*  
— *The Masque of Anarchy, a Poem by P. B. Shelley. Now first published with a Preface.*
- 1834 *The Indicator and Companion, a Miscellany for the Fields and the Firesides.*
- 1835 *Captain Sword and Captain Pen.*
- 1837 *The Blue Stocking Revel.*
- 1840 *A Legend of Florence.*  
— *The Seer, or Commonplaces refreshed.*  
— *The Dramatic Works of Richard Brinsley Sheridan. With a Biography and Critic Sketch.*

- 1840 *The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrough, and Farquhar. With Biographical and Critical Notes.*  
 — *The Town. Its Memorials, Characters and Events* (Neuausgabe in *The World's Classics* 1901),  
 — *Readings for Railways.*
- 1841 *The Poems of Chaucer, modernised by R. H. Horne, Leigh Hunt, and Others.*
- 1842 *The Palfrey.*
- 1843 *One Hundred Romances of Real Life, selected and annotated.* (Neuausgabe 1888.)
- 1844 *Imagination and Fancy.* (Neuausgabe von Edmund Gosse in *The Red Letter Library* 1907.)
- 1846 *Wit and Humour, selected from the English Poets.*  
 — *Stories from the Italian Poets. With Lives of the Writers* (Neuausgabe *Universal Library* 1905).
- 1847 *Men, Women, and Books; a Selection of Sketches, Essays, and Critical Memoirs from the Author's Uncollected Prose Writings.* (Neuausgabe 1876.)
- 1848 *A Jar of Honey from Mount Hybla.* (Neuausgabe 1906.)
- 1849 *A Book for a Corner, or Selections in Prose and Verse.*
- 1850 *The Autobiography.* (Neuausgabe von Roger Ingpen 1903.)
- 1851 *Table Talk. To which are added Imaginary Conversations of Pope and Swift.*  
 — *Lovers' Amusements.* (*London Journal*, Februar und März.)
- 1853 *The Religion of the Heart. A Manual of Faith and Duty.*
- 1855 *The Old Court Suburb, or Memorials of Kensington, Regal, Critical and Anecdotal.* (Neuausgabe von A Dobson 1902.)  
 — *Stories in Verse.*  
 — *Beaumont and Fletcher, with Notes and Preface.*
- 1819, 1832, 1844, 1857 *Poetical Works.*
- 1860 *Poetical Works, edited by Thornton Hunt.* (Von J. H. Paning neu herausgegeben 1889.)
- 1861 *A Saunter through the West End.*
- 1862 *The Correspondence of Leigh Hunt, edited by his Eldest Son.*

- 1870 *A Day by the Fire, and Other Papers hitherto uncollected*  
(edited by J. E. B.).
- 1871 *Memoir of Shelley (The Poetical Works of P. B. Shelley)*.
- 1879 *The Wishing Cap Papers. Now first collected*.
- 1887 *Essays by Leigh Hunt. Introduction by Arthur Symons.*  
(Neuauflage 1903.)
- 1891 *Essays by Leigh Hunt, edited by R. B. Johnson (Temple Library)*.

### Werke über Leigh Hunt.

- 1825 William Hazlitt, *The Spirit of the Age*.
- 1868 Alexander Ireland, *List of the Writings of Hazlitt and Leigh Hunt*.
- 1869 Nathaniel Hawthorne, *Our Old Home*.
- 1877 Barry Cornwall, *An Autobiographical Fragment*.
- 1878 Launcelot Cross, *Characteristics of Leigh Hunt as exhibited in Leigh Hunt's London Journal. With Illustrative Notes*.
- 1890 George Saintsbury, *Essays in English Literature 1780—1860*.
- 1891 C. Kent, *Leigh Hunt as Poet and Essayist*.
- 1893 Cosmo Monkhouse, *Life of Leigh Hunt (Great Writers)*.
- 1896 Reginald Brimley Johnson, *Leigh Hunt*.  
— Edward Storer, *Einleitung zu Leigh Hunts Werken in The Regent's Library*.
- 1910 Barnette Miller, *Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley, and Keats*.
- 1912 W. F. Schirmer, *Die Beziehungen zwischen Byron und Leigh Hunt*.



## **Charles Lamb.**

1775—1834.

### **Lebensabriß.**

Lamb selbst hat einmal treffend gesagt, seine Lebensbeschreibung gehe in ein Epigramm.<sup>1)</sup> Von einer Biographie kann bei ihm nicht recht die Rede sein. Alle äußeren Begebenheiten fehlen. Das einzige furchtbare Erlebnis, das ihn, wie ein Verhängnis, schuldlos trifft, steht am Anfang seiner Bahn, oder vielmehr es greift als ein grausiges vorbestimmendes Fatum in die Zeit vor seiner Existenz zurück. Eine Anlage zum Wahnsinn spukte in der Familie seines Vaters. Als Zwanzigjähriger erlitt Lamb selbst einen vorübergehenden und vereinzelt Anfall. Am 27. Mai 1796 schreibt er in düsterem Galgenhumor seinem Schulfreunde und Vertrauten: „Coleridge, ich weiß nicht, was für Leidensszenen du in Bristol durchgemacht hast. In mein Leben ist in letzter Zeit etwas Abwechslung gekommen. Die sechs Wochen, die das vorige Jahr abschlossen und das neue begannen, hat dein ergebener Diener in einem Tollhause in Hoxton zugebracht. Ich bin jetzt einigermaßen vernünftig geworden und beiße niemanden, aber toll war ich, und manchen tollen Streich hat meine Einbildungskraft mir gespielt. Sie reichten hin, einen

---

<sup>1)</sup> Cornwall 598.

Band zu füllen, wenn man sie mir alle erzählte.“ Coleridge sagte Cottle, Lamb hätte sich im Irrsinn für den jungen Norval, eine Figur in John Homes Tragödie *Douglas* (1754), gehalten.<sup>1)</sup>

Er blickte auf die sechs Wochen seiner geistigen Umnachtung „mit einer Art düstern Neides zurück“, denn während ihrer Dauer hatte er viele Stunden reinsten Glückes gehabt. „Träume nicht davon, Coleridge, die Herrlichkeit der Phantasie und Phantastik genossen zu haben, bevor du wahnsinnig warst“, schreibt er am 10. Juni 1796. In einem solchen Augenblicke erhöhter Stimmung hatte er im Irrenhause an seine Schwester und Freundin das rührende Sonnet *Mary* geschrieben. Mary (geboren am 3. Dezember 1764) war um zehn Jahre älter als Charles (geboren den 10. Februar 1775), das jüngste von sieben Kindern, von denen außer diesen beiden nur der älteste, John (1763—1821) am Leben geblieben. Im Elternhause herrschten gedrückte und abhängige Verhältnisse. John Lamb, der Vater († 1799), stammte aus Lincolnshire und war so arm, daß er noch als Kind nach London geschickt wurde, um sein Brot zu suchen. Er fand es bei einem Advokaten Salt, halb als Beamter, halb als Bedienter, oder richtiger als ein Faktotum, das beide Stellen in einer Hand vereinigte. Eine gewisse heitere Veranlagung vermochten auch die Sorgen des Lebens nicht ganz in ihm zu verwischen. Er war nicht ohne literarischen Ehrgeiz. In seiner kleinen Bücherei gab es einen *Hudibras*; eigene poetische Versuche — Fabeln in der Art Gays, kleine Charakterskizzen und dergleichen — hat er als *Poetical Pieces on several Occasions* (Poetische Ver-

---

<sup>1)</sup> Talfourd, *Sketch*.

suche zu verschiedenen Gelegenheiten) gesammelt. Aber verhältnismäßig früh begannen seine geistigen Fähigkeiten nachzulassen. Er verfiel allmählich in Schwachsinn<sup>1)</sup> und mußte 1795 seinen Posten aufgeben. Seine wesentlich jüngere schöne Gattin Elizabeth, geborene Field, deren Äußeres so sehr dem der Mrs. Siddons glich, daß man sie für Schwestern hielt, entbehrte bei mancher trefflichen Veranlagung der mütterlichen Einsicht in den Charakter ihrer Kinder. Der hübsche, muntere, selbstbewußte John war ihr Liebling; die unscheinbare, stille Mary verbrachte eine einsame Kindheit, bis sie in dem jüngsten Brüderchen einen dankbaren Gegenstand für ihre Zärtlichkeit und Sorgfalt fand. Damals wohnten die Lambs im Advokatenbezirk, dem inneren Temple. Das weitläufige und melancholische, ehrwürdige graue, epheumspinnene Gemäuer, hinter dem, wie durch einen Zauber, das lärmende Getriebe des Londoner Citlebens weltabgeschiedener, traumumwobener Stille weicht, war die Geburtsstätte und das Heim des schüchternen, versonnenen Knaben. Den immergrünen Hof, seinen Spielplatz, überschattete der in die Zeiten der Templer zurückreichende runde Turm. Unter dem Maulbeerbaum in seiner Mitte hatte der Überlieferung nach Heinrich VIII. Anna Boleyn umworben.<sup>2)</sup> Es war noch derselbe Templegarten, in dem Shakespeare seine Rosenszene (*Heinrich VI.*, T. 1, II, 4) vorgehen ließ. Was Charles die Tagesschule eines Herrn William Bird in Holborn und eine fünfjährige Studienzeit in Christ Hospital an Wissen geben

---

<sup>1)</sup> Aus dem Umstande, daß die Bestätigung von Charles' Austritt aus Christ Hospital, 1789, und seiner Übergabe an die Familie von der Mutter unterzeichnet ist, zieht Derocquigny die Vermutung, daß der Vater damals schon schwachsinnig war (S. 89).

<sup>2)</sup> Vgl. Kent, *Memoir* 5.

konnte, war alles, was die Lambs für seine Bildung aufzubringen vermochten. Als er 1789, vierzehnjährig, vor einer Berufswahl stand, waren die Möglichkeiten, die sich ihm boten, äußerst geringfügiger Natur. Das Gebrechen des Stotterns, das ihm anhaftete, verwehrte ihm die geistliche Laufbahn, die Armut der Eltern ein gelehrtes Studium. So wurde er 1792, vermutlich auf Samuel Salts Verwendung, zweiter Buchhalter im South Sea House, wo schon der ältere Bruder John angestellt war.

Die Mutter wurde paralytisch. Mary rieb sich mit der Krankenpflege und angestrenzter Handarbeit zum Broterwerbe auf.<sup>1)</sup> Im September 1796 zeigte sie Spuren geistiger Zerrüttung. Charles ging ihretwegen zum Arzte, traf ihn aber nicht an.<sup>2)</sup> Zwei Tage darauf, am 23. September 1796, geschah das Entsetzliche.

In einem plötzlich ausbrechenden Tobsuchtsanfall verletzte Mary mit einem Messer den Vater, verwundete eine im Hause lebende Tante lebensgefährlich und erstach die Mutter.

Unter diesen Auspizien begann der junge Lamb sein Leben. Das war sein erstes und einziges großes Erlebnis.

Die ganze Last der häuslichen Verhältnisse fiel auf ihn. Bruder John, ein großer, plumper, jovialer Mann von durchaus praktischer Veranlagung, war nicht gesonnen, sich durch das häusliche Unglück aufzehren zu lassen. Charles berührt in einem Sonnet das heitere Leben des in blühender Männlichkeit stehenden Bruders. Später wurde er ein gesetzter Mann in behaglichen Verhältnissen, ein

---

<sup>1)</sup> Vgl. ihren Artikel *On Needle Work*: „Elf Jahre habe ich mich in meiner frühen Jugend mit Handarbeit zum Lebensunterhalt betätigt.“

<sup>2)</sup> Gilchrist 23.

Bilderliebhaber und Tierfreund, der zur Verhütung der Tierquälerei sogar einmal zur Feder griff<sup>1)</sup> und mit den Geschwistern auf gutem Fuße blieb, ja Charles zu seinem Erben einsetzte. Aber für den Augenblick fand Charles an ihm keine Stütze. Um so wunderbarer erwies sich die Kraft seiner jungen Schultern, die er gegen die Wucht des Schicksals zu stemmen hatte. Wie es bei übersensitiven Naturen der Fall zu sein pflegt, fand die Entscheidungsstunde ihn gerüstet. Seine Fassung, seine Energie waren fast übermenschlich.

Er selber kann es nur seinen religiösen Grundsätzen zuschreiben, daß es ihm gelang, ruhig zu bleiben. „Ich fühlte“, schreibt er am 3. Oktober an Coleridge, „daß ich etwas anderes zu tun hatte als zu klagen. Die Tante bewußtlos, wie tot. Der Vater mit verbundener Stirn, verwundet durch eine geliebte, ihn liebende Tochter. Meine Mutter ein lebloser, gemordeter Leichnam. Dennoch wurde ich wunderbar aufrecht gehalten. Ich schloß diese Nacht mein Auge nicht im Schläfe, aber ich lag da ohne Entsetzen, ohne Verzweiflung.“ Schon am 27. September, als er Coleridge den Vorfall meldet, bittet er ihn um einen frommen Brief, so fromm wie nur irgend möglich, aber ohne Erwähnung dessen, was vorbei und abgetan. „Für mich ist das Vergangene vergangen und ich habe anderes zu tun als zu fühlen.“

Die Pflicht, für die materielle Existenz der Familie aufzukommen, erfüllt seine Seele mit einer Art fanatischer Ausschließlichkeit. Daneben scheint in seinem Unterbewußtsein die phantasievolle Vorstellung einer Art Liebesstühne für die unfreiwillige Schuld der Schwester mitgewirkt

---

<sup>1)</sup> *A Letter to the Rev. William Windham, 1810.*

zu haben, die ihm durch ihr Unglück gewissermaßen geweiht erscheint. In einem Gedichte vom Oktober 1797 heißt es: „Wunden, denen Christi gleich, sind meine einzige Rettung und die Verheißungen des Evangeliums mein Rechtsanspruch.“

Mit einer Jugendliebe, die eine Zeitlang sein Innerstes aufgewühlt zu haben scheint, wird endgiltig abgeschlossen. Die blonde Ann Simmons mit den Mondscheinaugen, in denen eine schüchterne Anmut zitterte,<sup>1)</sup> hatte Lamb bei seiner Großmutter in Blakesware (Hertfordshire) kennen gelernt, dem Landaufenthalte, an den sich seine schönsten Kindheits-erinnerungen knüpften. Einer Andeutung gegen Coleridge<sup>2)</sup> zufolge, hatte sie seinen Wahnsinn verschuldet, den freilich der weltkluge John dem Einflusse der „verfluchten närrischen Empfindsamkeit und Melancholie“ eben dieses Freundes zuschrieb (Brief vom 10. Dezember). In dem Sonett *To my Sister* (An meine Schwester) gedenkt Charles der Güte Marys, daß sie oftmals dem Liede eines verzweifelten Liebeskranken ihr Ohr geliehen. In den Sonetten des Jahres 1795 spielt er auf seine Liebe bereits als etwas Vergangenes an. Doch dürfte dies wohl nur zugunsten der poetischen Stimmung geschehen. Innerlich hatte Lamb das Erlebnis noch nicht überwunden, wenn er vielleicht auch gezwungen war, seine Aussichtslosigkeit anzuerkennen. Ann hat später an einem Londoner Silberschmied und Pfandleiher Bertram eine gute Partie gemacht.<sup>3)</sup> Lamb schrieb (14. November 1796) an Coleridge: „Ich bin mit dem Schicksal meiner Schwester und meines armen Vaters verheiratet.“ Und am 8. November bei Übersendung der

---

<sup>1)</sup> Sonett IV.

<sup>2)</sup> 27. Mai 1796.

<sup>3)</sup> Ainger 50.

Sonette: „Nenne sie Skizzen, Fragmente oder wie du willst, aber bezeichne nichts von meinen Sachen als Liebesonett. Ich würde darin nur klein erscheinen, denn Liebe ist eine Leidenschaft, von der mir nichts verblieben ist. Es war eine Schwäche, von der ich mit den Worten Petrarcas, dessen Leben nun offen vor mir liegt, sagen kann: sie habe, wenn sie mich aus manchem Laster emporgezogen, doch auch das Wachstum mancher Tugend verhindert, indem sie sich mehr mit der Liebe des Geschöpfes als des Schöpfers erfüllte, was der Tod der Seele ist.“

In den Versen *Written a Year after the Events* (Geschrieben ein Jahr nach den Ereignissen), September 1797, in denen er seines stürmenden Schmerzes an der Bahre der Mutter bereits als ein Verwandelter gedenkt, wünscht er die Tage der Eitelkeit, der Liebe zu einer schönhaarigen Maid nicht mehr zurück. Er hat sich in den göttlichen Ratschluß ergeben und blickt in die Zukunft ohne Hoffnung, ohne Angst. Besitz sei eine Last, die er nicht tragen könnte, Frohsinn ein Verbrechen, daran er sich nicht wagen dürfe, und der Wein kein Labsal, nein, ein bitterer Kelch.

Mit einer Art von stoischer Absage an die Freude geht Lamb an seine Lebensaufgabe. In jungen Jahren bringt er bereits die Resignation des Alters auf. Gottergebung auf Gnade und Ungnade ist die Grundstimmung seines Gemütes. Kaum, daß sich ihm einmal die Frage an das Schicksal entringt: Warum ist dies so?

Niemals war sein Herz tiefer durchdrungen von der Heiligkeit der Familienbande als in jenen Tagen, in denen er, wenn er Abends müde und ausgehungert aus seinem Amte nach Hause kam, endlosem Kartenspiel mit dem kindischen Vater seine Abende widmen mußte. Aus dem

Jahre 1797 stammen die für sein Familiengefühl charakteristischen, in ihrer sehnsuchtsvollen Klangfarbe merkwürdig an unsere *Iphigenie* erinnernden Verse:

Ein schweres Los ward ihm, dem Unglücklichen,  
Der lebt, der letzte seines ganzen Stamms.  
Er blicket um sich und sein Aug' erkennt  
Das Antlitz Fremder und ihm sinkt das Herz.

Mary erwachte bald aus ihrer Geistesstörung. Sie wußte von ihrer Tat, war aber von der tröstlichen Gewißheit durchdrungen, daß die Mutter, daß Gott ihre Unschuld sähen und ihr, was sie ohne Wissen und Willen verübt, vergeben hätten.

„Sie ist ohne Angst“, schreibt Lamb an Coleridge (17. Oktober 1796). „Nachts scheint der Geist der Mutter herabzusteigen und ihr zuzulächeln. Er heißt sie das Leben und die Vernunft, die Gott ihr gab, genießen.“ Mary tröstet sich damit, daß sie die Mutter im Himmel wiedersehen und dann besser von ihr verstanden werden wird. „Arme Mary!“ ruft Lamb aus. „Meine Mutter verstand sie in der Tat niemals recht!“

Trotz Marys Überzeugung von der ihr gewordenen völligen Absolution, die es ihr möglich machte, ungeschreckt von der Mutter zu sprechen, blieb es für andere doch immer ein heikles Thema, das nicht berührt werden durfte. Die Pflegetochter der Lambs, Anna Isola, erzählt, wie sie, nachdem sie jahrelang im Hause gewohnt, einmal gefragt habe, warum Mary nicht von ihrer Mutter rede, worauf diese mit einem schrillen Schrei aus dem Zimmer gestürzt sei. Lambs Gedichte, die sich auf den Tod der Mutter beziehen, z. B. das innige *Written on the Day of my Aunts Funeral* (Geschrieben am Begräbnistage meiner Tante), in dem er der Mutter als der „lieben toten Heiligen“ gedenkt, durften



zu Marys Lebzeiten nicht veröffentlicht werden, und unter all dem reichen biographischen Detail der *Essays of Elia* wird Elizabeth Lamb nicht erwähnt. Sie gleitet als das stumme Schreckgespenst durch das Leben der Geschwister.

Charles gab Mary gegen Johns Willen in Privatpflege. Er sorgte für Lektüre, man schrieb und sah sich täglich. Sein ganzes Streben ging dahin, ihr durch den Ausdruck seiner Liebe wohlzutun. Er widmete ihr (14. November 1796) seine Gedichte mit diesen Worten auf dem Titelblatte: „Die wenigen folgenden Gedichte, Geschöpfe der Phantasie und des Gefühls in den freien Stunden des Lebens, zum größten Teil hervorgebracht von der Muse der Liebe, sind mit der ganzen Zärtlichkeit eines Bruders gewidmet Mary Lamb, des Verfassers bester Freundin und Schwester.“

Er lehnt ihretwegen eine Einladung Coleridges ab, die ihn beglücken würde. Nach dem Tode des Vaters (1799) nimmt er sie auf eigene Verantwortung zu sich. Willig unterzieht er sich der unausgesetzten Rücksichtnahme, die ihr Zustand fordert. Denn der schwarze Dämon schwebt beständig mit ausgebreiteten Schwingen über ihr und droht, sich herabzusenken.

„Gott schütze und bewahre uns alle vor Wahnsinn, der traurigsten aller Krankheiten“, schreibt Lamb am 15. April 1797 in einem Brief an Coleridge; und am 28. Januar 1798: „Ich betrachte sie fortwährend als am Rande des Wahnsinns.“ Jederman wußte, wie es um sie stand. „Wir sind gewissermaßen gezeichnet“, heißt es am 12. Mai 1800, und die häufigen Wohnungswechsel der Lambs mögen mit manch bitterer Erfahrung verbunden gewesen sein. Selbst die guten Stunden vergiftete die Angst. Gemütsbewegungen und physische Anstrengungen mußten Mary ferngehalten, ihre Stimmungsäußerungen unausgesetzt

beobachtet werden. Trotz aller Vorsicht kehrten die Anfälle wieder, mit dem zunehmenden Alter wurden die Leidensperioden immer häufiger und immer länger. Stellten die untrüglichen Vorzeichen sich ein, — Mattigkeit, Aufregung, Schlaflosigkeit — so waren die Geschwister gewarnt. Charles schildert Dorothy Wordsworth, wie in solchen qualvollen Zeiten seine eigene Angst und Reizbarkeit das Übel beschleunigte (14. Juni 1805). Dann pflegte er einen Urlaub „für einen Tagesausflug“ zu nehmen, um Mary nach Hoxton zu bringen. Sie selbst packte für den Notfall die Zwangsjacke mit ein. Charles Lloyd erzählt, daß er den beiden Heimgesuchten auf einem solchen Gange durch die Felder begegnet sei, Hand in Hand, in Tränen gebadet.<sup>1)</sup> Kopf und Herz zerrüttet, wie ein Schiffbrüchiger kehrte Lamb in sein ödes Haus zurück. In solcher Zeit entringt sich ihm einmal (12. Mai 1800) der Ausruf: „Ich wollte, Mary wäre tot!“

Sein Leben entbehrt während dieser Unterbrechungen der „schönen Zweieinsamkeit“, wie Wordsworth das Verhältnis der Geschwister bezeichnet, jedes Lichtpunktes. Im Sommer 1829 schreibt er an Allsop: „Mein Haus ist gegenwärtig seines größten Stolzes beraubt. Sie ist seit vielen Monaten für mich tot.“ Er meidet fast allen Verkehr, einem Vergnügen, das er sich allein gönnen würde, haftet in seiner Empfindung etwas Unanständiges an.“<sup>2)</sup> Seinen Beruf erfüllt er freudlos in stoischer Pflichttreue. Seit 1792 war er bei der East India Company angestellt. Durch 33 Jahre legte er Tag für Tag um dieselbe Stunde den Weg nach Leadenhall zurück, saß er Tag für Tag die

---

<sup>1)</sup> Ainger 40.

<sup>2)</sup> An Coleridge.

vorgeschriebene Zeit hinter seinem Pulte, erledigte er Tag für Tag die trockenen Geschäfte, die ihn nicht interessierten. Tag für Tag — bis der Jüngling ein alter Mann geworden war.

Anfangs hatte er einen jährlichen Urlaub von einer Woche. Allmählich wuchs sein Ansehen, denn er war ein braver, fleißiger Beamter, und seine Stellung verbesserte sich. Mehr als ein bescheidenes bürgerliches Ankommen hat sie ihm trotzdem nie eingetragen, und beide Geschwister griffen notgedrungen zur Feder, um den spärlichen Einnahmen etwas aufzuhelfen.

Abgesehen von der platonischen Schwärmerei für eine schöne Nachbarin in Pentonville, die Quäkerin Hesther Savory († 1797), scheint die Liebe Lambs Herz nur noch einmal mit einem milden Herbststrahl gestreift zu haben. Die durch heitere Natürlichkeit ausgezeichnete Schauspielerin Fanny Kelly, die mit Mary verkehrte, tat es ihm an „mit ihrem göttlich einfachen Gesicht.“ Ihr Wesen dünkte ihm zu gut für die Bühne. Am 20. Juli 1819 machte er ihr einen förmlichen Heiratsantrag, in dem es heißt: „Ich wollte, Sie wären von diesem Leben erlöst und könnten sich entschließen, Ihr Los mit dem unseren zu vereinen. — In manchem angenommenen Charakter habe ich Sie lieben gelernt, aber als Fanny Kelly liebe ich Sie mehr als in ihnen allen. Können Sie diese Schattenexistenzen verlassen und zu uns kommen und uns eine Wirklichkeit bedeuten?“ Ihr Herz war bereits gebunden, aber sie bot ihm die Hand zur Freundschaft. Lamb schlug ein mit einer „wehmutsvollen Ich weiß nicht wie-Stimmung.“ „Sie wollen gut Freund mit uns sein, nicht wahr?“, heißt es in dem zweiten Brief vom 20. Juli 1819 — denn die ganze Korrespondenz spielte sich an einem

Tage ab. Sodann versteckt er seine Erregung hinter einem Wortwitz. „Wir wollen uns darüber nicht die ›Beine‹ brechen. Sie werden sie uns doch nicht verweigern, wenn wir darum schicken?“ (nämlich um die Theaterfreikarten aus Bein). Wie bezeichnend ist aber in dieser Liebeskorrespondenz nicht der Plural — wir, uns — den Lamb unausgesetzt anwendet. Mary wirbt gewissermaßen mit um Fanny. Ohne ihr Einverständnis, ihren Wunsch, dächte Charles an keine Heirat. Er und Mary sind ja untrennbar eins, haben nur ein gemeinsames Leben.

Sie ist seine Haushälterin, seine Gefährtin und Helferin, seine Berufsgenossin. Wie Dorothy Wordsworth, die gute Schwester, sich in die Naturschwärmerei ihres Bruders einlebte, so wurde Mary Lamb eine Stadtpflanze und ein Bücherwurm nach der Art ihres Charles.<sup>1)</sup>

War Mary geistig normal, so kam ihr an Liebenswürdigkeit und Trefflichkeit des Charakters wie an Klugheit und Begabung sobald kein anderes Wesen gleich, und ihre selbstlose Hingebung für den Bruder wurde nur durch die seine für sie aufgewogen. Die einzige Schattenseite dieses völligen Ineinanderaufgehens waren die mit dem unvermeidlichen Übermaß gegenseitiger Fürsorge verbundenen Nörgeleien. So klagt Mary im Mai 1806 ihrer Freundin Sarah Stoddart, daß sie keinen Einfluß auf Charles habe. „Unsere gegenseitige Liebe ist bisher die Qual unseres Lebens gewesen.“

Marys zahlreiche, lebenslange Freundschaften zeugen für die Wahrheit ihres eigenen Wortes, daß sie bei aller schüchternen Zurückhaltung ihres leisen, anspruchslosen Wesens Menschenkenntnis und die Gabe besaß, den

---

<sup>1)</sup> Vgl. Gilchrist 45.

Charakter der Menschen zu durchschauen und sie demgemäß zu behandeln. Sie bezeugen aber auch Barry Cornwall's Aussage, daß Mary wohl unter allen Menschen auf der Welt am vollständigsten der Selbstsucht bar gewesen. De Quincy nannte sie die madonnenhafte Frau. Ihr stilles, sanftes Wesen war in der Tat der Inbegriff des Weiblichen. Sie sprach leise, lächelte häufig, doch lachte sie niemals laut. Dem Bruder gegenüber benahm sie sich wie eine bewundernde Schülerin,<sup>1)</sup> während er seinerseits in ihr die notwendige und weitaus bessere Ergänzung seines Lebens erblickte. Er schreibt am 14. Juni 1805 an Dorothy Wordsworth: „Ich bin ein Narr, sobald ich ihrer Mitarbeiterschaft beraubt werde. Ich bin gewohnt bei der kleinsten wie bei der größten Schwierigkeit zu ihr aufzusehen. Aussprechen, was ich an ihr habe, wäre wohl mehr als irgend jemand verstehen könnte. Sie ist älter, weiser, besser als ich, und ich verhülle mir meine elenden Unzulänglichkeiten, indem ich zu ihr aufblicke.“ Sie wurde allmählich für ihn zum Maßstabe für die Wertschätzung des ganzen weiblichen Geschlechts, dem gegenüber er von konventioneller Galanterie nichts wissen wollte. Die Frau, so meinte er, müsse durch ihr Wesen dem Manne Ehrfurcht vor der Weiblichkeit abnötigen. In dem Gedichte *Written on Christmas Day*, 1797, apostrophiert er sie: Vertraute Freundin, Gefährtin, Schwester, Gehilfin und Beraterin! Der Verkehr der Geschwister blieb dennoch aller Gespreiztheit, alles zur Schau Tragens feierlicher Gefühle bar. Lamb machte einmal den charakteristischen Scherz: „Ich nenne meine Schwester Moll vor den Dienstleuten, Mary in Gegenwart der Freunde und Maria, wenn ich mit

---

<sup>1)</sup> Mrs. Balmano, *Lamb and Hood (Pen and Pencil, 1858)*.

ihr allein bin.“ Sie hatten der Liebe und des Verständnisses genug für jede Stimmung und Lage.

In Zeiten der Krankheit schweifte Marys Geist in die Vergangenheit und bekundete oft in Schilderungen von großer Schönheit einen phantasievollen Schwung. Sie bildete sich ein, im Zeitalter der Königin Anna oder Georg I. zu leben und beschrieb die prächtig gekleideten Hofdamen und ihre Manieren, als wäre sie unter ihnen aufgewachsen. In gesunden Tagen überwog in ihrem Wesen schlichte Ruhe und wohltuende Klarheit. Ihre Briefe sind von erlesener Anmut des Geistes und Herzens wie des Stils. Um ihn zu verbessern, lernte sie ohne Hilfe Lateinisch, und brachte es so weit, ihrerseits Fanny Kelly unterrichten zu können. Gleichwohl besitzen wir aus ihrer Feder, von den gemeinsamen Arbeiten mit dem Bruder abgesehen, nur einen einzigen, unter der Chiffre Sempronia im *British Lady's Magazine*, April 1805, erschienenen Artikel *On Needle Work* (Über Handarbeiten).<sup>1)</sup> Der Aufsatz ist ein Protest gegen die falsche Scham vor dem Geldverdienen und gegen die Geringschätzung der Arbeitenden. Mary möchte das Ansehen der weiblichen Handarbeit heben und sie fortan nur als Gelderwerb ausgeübt sehen. Wenn die Frau, wie der Mann, nur für Geld arbeite, so werde sie ihm auch in bezug auf den Lebensgenuß gleicher gestellt sein. Des Mannes Zeit sei in wirkliche Arbeit, wirkliche Rast geschieden — „zwei Quellen des Glücks, an denen wir unbedingt in weit geringerem Maße Anteil haben.“ Die Frau rackere sich den ganzen Tag ab, ohne, genau genommen, etwas zu tun. Unser höchstes Lob sei schon, die Gehilfin des Mannes

---

<sup>1)</sup> Abgedruckt Gilchrist, 186 ff.

genannt zu werden. Indes ist Mary nur ein sehr bedingter Anwalt der Erschließung männlicher Arbeitsberufe für die Frau. Sie hält es zwar durchaus nicht für unmöglich, Mädchen, beispielsweise, zu Schreibern heranzubilden, indem man sie von Anfang an für die Arbeit erzoget. Viele Möglichkeiten stünden alleinstehenden Frauen dann offen, um einen unabhängigen Lebensunterhalt zu gewinnen, wären alle Eltern darauf bedacht, einen der jetzt von Männern besetzten Berufe für ihre Töchter zu beschlagnahmen, die dann genau so für ihn ausgerüstet würden, wie jetzt die Söhne. Dennoch sähe sie lieber, daß die Frauen sich in ihren bisherigen Berufen vervollkommenen als in neuen; nur sollten sie, statt allein durch Geldsparen das Ihre zum Haushalt beizutragen, dies in positiver Weise durch Geldverdienen tun.

Daß indes eine urwüchsige schriftstellerische Begabung Mary nicht innewohnte, beweist ihre Äußerung zu Crabb Robinson, das Schreiben wäre eine viel zu mühsame Beschäftigung, als daß sie ohne Nötigung zu ihr greifen würde.<sup>1)</sup>

Marys Zustand wie die bescheidenen Einkünfte der Lambs bedingten ein Leben in stiller Zurückgezogenheit. Es war dies nicht das geringste Opfer, das Lamb, von Haus aus eine gesellige Natur, der Schwester brachte. In der Jugend bot ihnen das Theater einen Quell reicher Anregung und Unterhaltung. Als Charles dann in der Schriftstellerwelt festen Fuß faßte, wurden die Mittwochabende, an denen sich ein erlesener Freundeskreis zu einfachster Bewirtung bei den Geschwistern einfand, der Mittelpunkt ihrer geselligen Freuden. So manches Feuer-

---

<sup>1)</sup> Gilchrist 194.

werk von Geist und Witz ward hier losgelassen. Barry Cornwall sagt, Hazlitt sei der beste Redner gewesen, Hunt der urwüchsigste, Lamb habe die markigsten, witzigsten Aussprüche getan.

Hazlitt findet ihn im ernstesten Gespräch wie in den ernstesten Aufsätzen am besten. „Niemand hat je so feine, pikante, tiefe, beredte Dinge in einem halben Dutzend halber Sätze herausgestammelt wie er. Seine Witze brennen wie Tränen.“<sup>1)</sup>

John Forster spricht von Lambs Gewohnheit, der Schwermut durch eine Art Heiterkeit Luft zu machen. Er befreie seine Brust von ihrer Last durch nichts Ernsteres als einen Spaß über eben das, was ihn bedrücke. In einem Scherz, in etlichen leicht hingeworfenen Phrasen pflege er die Tiefen seines Herzens zu enthüllen.<sup>2)</sup> Manche humoristische Absonderlichkeit seines Benehmens, die den Freunden Anlaß gab, ihn mit Tristram Shandy zu vergleichen, mag auf diese Veranlagung zurückgehen. So entsetzt er, z. B. bei einem Begräbnis die Leidtragenden durch einen Witz und fühlt sich dann infolgedessen elend.<sup>3)</sup>

De Quincy bezeichnet als die wahre Basis von Lambs Charakter seinen Abscheu vor der Affektation. Ertappte er sich dabei, ein „schönes“ Wort gebraucht zu haben — gleichviel ob es auch an diesem Platze das kräftigste war — pflegte er sich sogleich über seinen Schwulst lustig zu machen. Infolge dieser intensiven

<sup>1)</sup> *The Plain Speaker.*

<sup>2)</sup> Einleitung zu Lambs *On the Death of Coleridge* (*New Monthly Magazine* 1835).

<sup>3)</sup> Brief an Patmore (Fitzgerald, *Lamb, his Friends etc.* 199).



Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit gestattete Lamb sich Dinge zu sagen, durch welche er die Empfindungen der Anwesenden bald elektrisierte, bald erschreckte, mitunter aber auch wie durch ein plötzliches Entblößen der nackten, zitternden menschlichen Natur abstieß. Seine Konversationsgabe machte sich selbst das Gebrechen des Stotterns, welches ihm anhaftete, dienstbar; er erzielte eine schauspielerische Wirkung durch die jähe, einem Pistolenschuß gleichende Entladung der Stimme auf dem wichtigen Worte.

In zwangloser, geisterfüllter Fröhlichkeit fühlte Lamb sich am wohlsten. Er konnte derb offen sein, ohne zu verletzen; man hörte nur die freundschaftliche Vertraulichkeit heraus und fühlte sich geschmeichelt.<sup>1)</sup> Formsichere Eleganz beengte ihn. Sein Verhalten geistigen Getränken gegenüber hat die Gemüter vielfach beschäftigt. Tatsache ist, daß er einem Glase gern zusprach und daß er den Alkohol nicht vertrug. Hunt sagt: Er hatte einen sehr schwachen Magen und drei Glas Wein machten ihn so lebhaft, wie es andere Leute nur durch ebenso viele Flaschen werden.<sup>2)</sup> In seinen Briefen erscheinen mehrfache Erwähnungen dieser Schwäche. Am 24. September 1802 schreibt er an Manning: „Ich glaube meine Gewohnheiten verändern sich und zwar vom Trunkenen zum Nüchternen. Ob ich glücklicher sein werde oder nicht, muß sich erst erweisen. Des Morgens werde ich sicher glücklicher sein. Aber — ob ich nicht das Fett und Mark und die Nieren opfere, nämlich die Nacht, die glorreiche, sorgenetrunkende Nacht, die alle unsere Leiden heilt, in unsere Kränkungen Wein gießt und den Schauplatz von Gleichgiltigkeit und

---

<sup>1)</sup> Cowden Clarke 54.

<sup>2)</sup> Nachruf, *London Journal*, 7. Januar 1835 (bei Cowden Clarke).

Flachheit in Licht und Glanz wandelt?“ 1805 klagt er über sein „verfluchtes Trinken“, das seit fünf Jahren das Leben seiner Schwester verbittert habe,<sup>1)</sup> und meldet Manning (27. Juli), er sei unglaublich nüchtern und korrekt geworden. 1813 kehrt dieselbe Versicherung wieder, dazwischen vermerkt Mary 1810: „Charles war gestern und vorgestern betrunken.“ Der nüchterne Crabb Robinson fügt (29. April 1843) zum Lobe der *Confessions of a Drunkard* (Bekenntnisse eines Trunkenbolds) hinzu, man werde kaum vermuten, welch ähnliche und treue Darstellung einer Tatsache sie seien.“<sup>2)</sup>

Wenn jedoch Lamb unter dem Druck traurigster Verhältnisse und erblicher Belastung nicht die Energie aufgebracht hat, die jeder Anfechtung aus dem Wege geht, so ist er der Versuchung doch auch niemals bis zum Gewohnheitsmäßigen erlegen. Die Erfüllung seiner Amtspflichten war ebenso tadellos wie das niemals aussetzende unbedingte Bewußtsein seiner häuslichen Verantwortung und die unvergleichliche Liebenswürdigkeit seines Wesens, die seine Freunde im Banne hielt. Über wenige Menschen der Literaturgeschichte sind so enthusiastische Äußerungen vorhanden wie über Lamb. Einige Tage nach seinem Tode schloß John Forster eine Würdigung Lambs als Essayisten, Dichter und Kritiker mit den Worten. „Doch nicht als solcher hat er uns die stärksten Gefühle der Hingebung eingeflößt: wir liebten den Menschen. Er war das vollkommen liebenswürdigste Wesen, das wir gekannt haben.“ Edward Moxtons Nekrolog (27. Januar 1835)<sup>3)</sup>

---

<sup>1)</sup> Fitzgerald, *Life, Letters, and Writings* I, 264.

<sup>2)</sup> Lucas 381.

<sup>3)</sup> Abgedruckt in *The Letters of Charles Lamb*, Boston 1905, S. 59.

gipfelt in dem Schlußsatze: „Von allen Menschen, die wir je kennen gelernt, war Lamb in jeder Hinsicht der originellste und hatte das beste Herz.“

Die Gemütsiefe seines Wesens hat unter den Freunden wohl Barry Cornwall am verständnisvollsten gewürdigt. Er rühmt an ihm die Vereinigung selten Hand in Hand gehender Eigenschaften, Klugheit und Edelmut, ein weiches Herz und einen starken Willen, und vor allem den pikanten, eigenartigen Humor, sein immer wahrhaft großmütiges, unabhängiges Urteil über Menschen und Dinge. „Charles war häufig heiter, aber die Heiterkeit ruhte auf einem ernstesten Hintergrunde, 'auf dem' die farbigen und zarten Lichter saßen. Denn seine Scherze entsprangen einem Empfindungsvermögen, das der Freude so zugänglich war wie dem Leide. Diese Feinfühligkeit befähigte ihn, wenn sie auch seiner Kraft einigen Abbruch tat, zu Phantasien von eigentümlicher Zartheit und gab ihm die Neigung für Dinge von erlesenstem Geschmack, die ein bloßer Spaßmacher nicht kennt. Starkes Gefühl für den Humor, ein bitteres Bewußtsein der menschlichen Schwachheit, Hand in Hand mit tiefer Empfindung für menschliche Vorzüge und die Neigung, seinen Leser zu mystifizieren, gerade wenn er ihn scheinbar am meisten ins Vertrauen zog“<sup>1)</sup> — diese Mischung entgegengesetzter Elemente gab seinem Gemüt die charakteristische Färbung.

Lambs Güte und Bescheidenheit waren herzwinnender Art. Er verstand es, eine Gabe so anzubieten, daß er den Empfänger unter dem Eindruck ließ, dieser habe ihm eine Gefälligkeit erwiesen.<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Cowden Clarke 37.

<sup>2)</sup> Barry Cornwall, *Memoir* 544.

P. G. Patmore, nennt ihn einen sanften, weicherzigen Misanthropen,<sup>1)</sup> der der Sklave seines Hundes Dash und seiner Magd Becky war. Hunt gibt in seiner reizenden Epistel *To Charles Lamb* ein anmutendes Genrebild, wie die Lambs sich — natürlich bei schlechtestem Wetter! — einfinden, wie man in der Kaminecke Thee trinkt, sich wärmt und über alte Dichter spricht. „O du!“ ruft er aus, „den der alte Homer Heimliebhaber, Gedanken-nährer und Spaßmacher nennen würde! Dessen Mitleid aus tiefer Erkenntnis fließt und sich nicht in bloße Selbstbespiegelung und geringschätziges Zurückhaltung verliert!“

Lambs Äußeres entsprach an charakteristischem Interesse seiner Persönlichkeit. Hazlitt hat beide Geschwister 1805 gemalt. Marys Bildnis<sup>2)</sup> mit den halbgeöffneten vollen Lippen und dem starren Blick der mandelförmigen Augen hat einen verstörten Ausdruck. Für Charles scharfgeschnittene, Geist und Energie atmende Züge von südlich dunkler Färbung scheint das Kostüm eines venezianischen Senators glücklich gewählt. Hunt fand in der Hakennase, dem vollen, emporgebogenen Kinn, dem glänzend schwarzen Auge und Haar einen jüdischen Typus und Benjamin Ellis nennt ihn, Lambs eigene Charakteristik des Sängers Braham zitierend, „ein seltenes Gemisch von Jude, Gentleman und Engel“,<sup>3)</sup> ohne daß der vermutete Tropfen jüdischen Blutes in seinen Adern irgendwie erwiesen wäre.<sup>4)</sup> Lamb selbst hat in dem schönen Sonett auf seinen Familiennamen nur zwei Möglichkeiten der Abstammung ins Auge gefaßt: die von einem Hirten aus Lincolnshire oder von

---

<sup>1)</sup> *My Friends and Acquaintance*, 27.

<sup>2)</sup> Reproduziert im fünften Bande von Macdonalds Lamb-Ausgabe.

<sup>3)</sup> *In the Footprints of Charles Lamb* 1891, S. 5.

<sup>4)</sup> Vgl. *Notes and Queries* 10, S. VII (März 1907).

einem ruhmvollen Kreuzfahrer, der in Demut den Namen angenommen, zur Ehre dessen, für den er ausgezogen. Im Gespräch mit Freunden soll er behauptet haben, sein Name laute eigentlich *Lomba*.<sup>1)</sup> Traurigkeit und Milde lag in seinem Antlitz, Ernst und Gelehrsamkeit ohne jede Anmaßung, Genie ohne alle Pose, Wehmut ohne Strenge, hoher Gedankenflug ohne Geringschätzung. Das schmerzliche Lächeln der von Ausdruck bebenden feinen Lippen gab den Ausschlag. Der Kopf war im Verhältnis zu der schwächtigen, mittelhohen Gestalt zu groß.<sup>2)</sup> De Quincy schildert in rhapsodischer Weise seine Schönheit im Schläfe — halben Weges zwischen Leben und Tod. Sein Antlitz mit der durchgeistigten Anmut des Umrisses, mit seiner kindlichen Einfalt und seinem Wohlwollen nehme dann einen beinahe seraphischen Ausdruck an.<sup>3)</sup>

Für Lamb stand unter den Freunden Coleridge obenan. Er war in Christ Hospital in der oberen Klasse, als Lamb in die untere kam, und „dieselbe Unterordnung und Demut habe ich während eines lebenslangen Verkehrs gegen ihn bewahrt“, schreibt er am 21. November 1834. Ihre Freundschaft hat in der Tat alle Phasen durchgemacht und bestanden. Zuerst die Überschwänglichkeit des stürmenden Jugend-Enthusiasmus. „Coleridge! du kennst meine hohe Glückseligkeit nicht, daß ich auf Erden — ob uns auch Grafschaften trennen — Einen habe, den ich Freund nennen kann!“ So heißt es in einem Briefe vom 14. Juni 1796. Dann folgt eine vorübergehende Trübung. Lamb macht sich 1798 über einen dümel- und gönnerhaften Ton lustig,

---

<sup>1)</sup> Fitzgerald, *Lamb, his Friends, Haunts etc.* S. 171.

<sup>2)</sup> Vol. VIII, 152.

<sup>3)</sup> *Hunt's London Journal*, 7. Januar 1835.

den Coleridge anschlage<sup>1)</sup> und bringt für die Deutschenbegeisterung weder Sympathie noch Verständnis auf.<sup>2)</sup> Aber nach Coleridges Rückkehr aus Deutschland ist alles wieder gut. „Je mehr ich ihn im Negligé des Alltags sehe, um so mehr habe ich Grund, ihn zu lieben und ihn für einen sehr guten Menschen zu halten, und alle tönlichen gegenteiligen Eindrücke entfliehen wie Morgenschlummer“, schreibt er an Manning (17. März 1800). Und bei Coleridges Tode drückt Lamb die Leere, die sein Abscheiden für ihn bedeutet, in folgenden Worten aus: „Ich kann keinen Gedanken denken, kein Urteil über Menschen und Bücher fällen, ohne mich — vergeblich! — an ihn zu wenden, auf ihn zu beziehen. Er war der Prüfstein all meines Sinnierens. — Er war durch fünfzig Jahre mein Freund, ohne einen Zwist.“ Ein Zustand der Verstörtheit überkommt ihn. Er ist für alles andere unzugänglich und reagiert auf jedes Gespräch ausschließlich mit der Bemerkung: „So ist Coleridge dahin.“<sup>3)</sup>

Charakteristische Vertreter des Lambschen Freundeskreises sind etliche stille Männer, deren Leben in Unscheinbarkeit dahinging, die einzig durch den rein menschlichen Wert ihrer Persönlichkeit hervorragten und die gewissermaßen das Unterholz bilden in diesem Haine erlesener Geistigkeit.

Peter George Patmore (1768—1856), der Enkel eines deutschen Malers Bäckermann, ein tätiger Journalist, der als Verfasser größerer Werke seinen Freunden für emp-

---

<sup>1)</sup> Brief an Southey vom 28. Juli.

<sup>2)</sup> Vgl. sein Gedicht *Free Thoughts on Eminent Composers*.

<sup>3)</sup> Vgl. Fitzgeralds Anmerkung, daß Lamb kurz vor seinem Tode mit Mary wegen Geistesstörung in Enfield bei einer alten Frau in Pflege gewesen sei (*Lamb, his Friends, Haunts etc.*).

fangene Anregung ebenso verpflichtet ist, wie diese ihm für Guttaten aller Art im wirklichen Leben. Seine *Imitations of Celebrated Authors, or Imaginary Rejected Articles* (Nachahmungen berühmter Autoren oder erfundene zurückgewiesene Artikel), 1826, verdanken die Idee Horace und James Smith, und leben von der Parodie Hunts, Lambs Cobetts u. a. Sein Roman *Chatsworth, or The Romance of a Week* (Chatsworth oder Der Roman einer Woche), 1844, ist die satirisch-humoristische Schilderung einer Schloßgesellschaft, wie sie den Gegenstand von Peacocks Romanen bilden; *The Mirror of the Months* (Monatsspiegel), 1826, gibt eine Charakteristik jedes Tages im Kalender, wie Leigh Hunt es gleichzeitig tat. Ein Lustspiel, *Marriage in May Fair* (Hochzeit im schönen Lenz), 1853, ist eine konventionelle Eifersuchtsposse. Ein dauernd wertvolles Buch aber hat Patmore doch geschrieben, das Buch seiner Freundschaften *My Friends and Acquaintance*, 1854, persönliche Erinnerungen, Lebensabrisse, Charakterskizzen, Briefe, ein Buch, aus dem sein lebenswürdiges Gemüt und sein kluger Geist gleich beredt spricht und das daher fast ebensosehr sein eigenes Denkmal ist wie das der Abgeschiedenen, denen er es widmet.

Der Quäker Bernard Barton (1784—1849), ein subalternen Bankbeamter, dessen Leben sich ereignislos in Woodbridge abspielte, mit einem hübschen lyrischen Talent begabt, das ihm den Titel des Quäkerdichters erwarb, doch über den Umkreis von Woodbridge kaum hinausdrang. Seine *Poems by an Amateur* (Dichtungen eines Amateurs), 1818, ohne originelle Färbung und große Gegenstände, beweisen einen ausgebildeten Formsinn und charakterisieren mit ihren zarten Gefühlstönen (Liebeslieder an die früh verstorbene Gattin und innige Gedichte an die Tochter), mit dem

moralisierenden Ton ihrer Naturbetrachtung — (*To a Daisy*. An ein Gänseblümchen, *To a Skylark*. An eine Lerche) — den gebildeten, trefflichen Menschen voll feinem literarischen Verständnis und tiefem Ernst in Kunstdingen, ohne daß sie sich über das Niveau des guten Dilettantismus erheben.

Dasselbe gilt von James White, dem Verfasser der 1796 anonym erschienenen *Original Letters of Sir John Falstaff and His Friends, now first made Public by a Gentleman and Descendant of Dame Quickly, from Genuine MSS. which have been in the Possession of the Quickly Family near 400 Years* (Originalbriefe Sir John Falstoffs und seiner Freunde, durch einen Nachkommen der Frau Hurlig zum erstenmal veröffentlicht aus den ursprünglichen Handschriften, die seit fast 400 Jahren im Besitze der Familie Hurlig sind). Die äußerst geschickte Verwendung der in den Dramen gegebenen Charaktere und die prächtig geglückte altertümliche Ausdrucksweise rechtfertigen das warme Lob, das Lamb diesem heiteren Spiel des Humors seines einstmaligen Mitschülers in Christ Hospital zollte (*Praise of Chimney Sweepers*. Lob der Schornsteinfeger). Doch war Whites literarische Ader mit diesem einen Werke erschöpft.

Zu keinem einzigen literarischen Werke raffte sich ein anderes beliebtes Mitglied des Lambschen Kreises auf, der Begründer der englischen Volkszählung John Rickman (1771—1840), Herausgeber des *Commercial, Agricultural, and Manufacturers' Magazine* und ein ausgesprochenes stilistisches Talent, doch ohne schriftstellerische Begabung, ja ohne Sinn für Poesie. „Der Gegenstand, den er am besten versteht, ist Nationalökonomie. Befänden sich im Unterhause nur ein halbes Dutzend solcher Leute, so gäbe es dort Mut, Tugend und Weisheit genug, dieses Land vor der Revolution



zu bewahren, auf die es sicher zusetzen.“ So schreibt Southey über Rickman<sup>1)</sup> und fährt fort: „Seine Manieren sind stoisch, sie sind wie die Schale einer Kokosnuß und sein Inneres ist wie die Milch in ihrem Kern. In London bin ich immer sein Gast. Wenn er mich an der Tür bewillkommnet, gibt er mir nur die kalte Hand, aber ich besitze sein ganzes Herz; und das Ding existiert nicht in der Welt, das er nicht für mich täte, vorausgesetzt, daß es mir zum Nutzen oder zur Freude gereicht.“ Rickman war ein durchaus unromantischer Charakter, dessen politisches Ideal ein wohlwollender Despotismus bildete, und dessen Interessen so ausschließlich im Realen wurzelten, daß es ihm selbst an der Wertschätzung der Künste und einem Maßstabe für ihre Bedeutung gebrach. Aber ein gesunder Humor gab, zwischen ihm und Lamb eine gemeinsame Grundstimmung, und auf dieser Basis gedieh ein so prächtiges Verständnis, daß Lamb seinen Freund Rickman gelegentlich als einen vollkommenen Menschen, als eine Gattung für sich preist.<sup>2)</sup>

Diese Zugänglichkeit für mannigfaltigste menschliche Individualitäten bewirkte, daß Lamb, der sein Leben in düsterster Vereinsamung begonnen hatte, seiner Freundschaft allmählich einen außergewöhnlich weiten Umkreis gab. Ja, noch mehr. 1823 adoptierten die Geschwister eine kleine Waise aus Cambridge, Emma Isola, die sie erzogen und unterrichteten. Das heranwachsende Mädchen brachte in ihre Hagestolzenexistenz einen Schimmer von Elternglück und erleichterte Lamb die Zeiten der Prüfung, wenn Mary abwesend war.

---

<sup>1)</sup> An Landor, 9. Februar 1809.

<sup>2)</sup> Brief an Manning, 3. November 1800.

In dem Gedichte *Harmony in Unlikeness* (Eintracht in der Ungleichheit) stellt er die sanfte, leise Art der als blonde Vestalin dargestellten, damals sechzigjährigen Mary der übersprudelnden Lebhaftigkeit der brünetten Isola gegenüber. Ja, selbst die Hochzeit durften Mary und Charles der Pflgetochter noch ausrüsten, die 1833 den Verleger Moxon heiratete.

Aus dem erschütternden Elend seines Lebensanfanges hat er allmählich den Weg zur Gelassenheit der Entsagung gefunden, durch emsiges Einspinnen in seine enge Welt. Seine Wonne waren endlose Spaziergänge, an deren Ziel — in welcher Richtung der Stadt es immer liegen mochte — ihm die liebliche Vision eines schäumenden Kruges Bier winkte.<sup>1)</sup>

Den Strom der großen Weltvorgänge hörten die Lambs kaum von ferne rauschen. Sein Urteil über Bonaparte holte er sich bei seinem Barbier. Der Barbier sagte, Bonaparte sei ein tapferer Mann, und so meinte Lamb, es würde ihm nicht widerstreben, dem Helden in seiner Vernichtung bei Tische aufzuwarten, barhaupt, stehend. Er fand, man hätte ihm Hampton Court oder Kensington mit einem Stück Grundbesitz bei London geben sollen. Wer weiß, ob das Volk nicht zu seinem Gunsten die Braunschweiger gestürzt hätte (1815 an Southey).<sup>2)</sup>

Das lebenslange Einerlei stumpfte allmählich Lambs Aufnahmefähigkeit ab. 1822 unternahm er eine Reise nach Paris. Aber er weiß von dort nichts zu berichten, als daß er einmal mit Talma soupiert und Frösche gegessen habe. Er gibt zu, daß Paris eine herrliche und malerische alte

---

<sup>1)</sup> Patmore 52.

<sup>2)</sup> Dépret 54.

Stadt sei, mit der verglichen London neu und schäbig aussehe. Aber es hätte eben doch keine Paulskirche und keine Westminsterabtei. Mary erlitt unterwegs einen ihrer Anfälle. Lamb mußte sie in Paris in Pflege geben und sie kam erst zwei Monate später zurück. Der Wegweiser, den er ihr für die Besichtigung von Paris an die Hand gibt, empfiehlt ausschließlich einen Spaziergang am linken Seineufer, wo anderthalb Meilen lang Bücherbude an Bücherbude oder -laden gereiht stehe, und einen Besuch des Père La Chaise. „Das, glaube ich, ist alles Sehenswerte — bis auf die Straßen und Geschäfte von Paris, die an sich den besten Anblick bieten.“ <sup>1)</sup>

Als sich die Prüfungen immer rascher wiederholten und die bösen Zeiten immer länger dauerten, wählte er, um die häufigen Übersiedelungen zu ersparen, den Ausweg, sowohl Mary als sich selbst in einer Privatheilanstalt in Edmonton einzumieten. So ist Charles Lamb, der Schwester zuliebe, am 27. Dezember 1834 tatsächlich in einem Irrenasyl gestorben. Plötzlich, als ein Ungebrochener und Ganzer wurde er vom Tode gefällt, infolge einer leichten Verletzung, die er sich durch einen Fall auf seinem Spaziergange zuzog und die den Rotlauf nach sich zog. Sein vertrauter Freund Rickmann deutete Southey (24. Januar 1835) an, daß Lamb sich die verhängnisvolle Wunde durch sein unvorsichtiges Trinken geholt. „Ich dachte immer, daß dies sein Ende sein müßte und wundere mich nur, daß es so lange hinausgeschoben ward.“

Als Lamb starb, war Mary in einem geistigen Dämmerzustande, in dem ihr die Größe ihres Verlustes nicht klar wurde. Auf dem Totenbette bewunderte sie die Schönheit

---

<sup>1)</sup> H. Crabb Robinson, *Diaries* II, 235.

seines Schlafes, ohne Schlimmeres zu ahnen.<sup>1)</sup> So hat sie ihn zwölf Jahre überlebt. Am 28. Mai 1847 wurden die auf Erden Unzertrennlichen auf dem Friedhofe von Edmonton zur ewigen Ruhe vereint. In seiner vollen Tragweite hat Mary das Opfer des Bruders, auf das begreiflicher Weise vor ihr niemand anspielte, nicht gekannt.

Barry Cornwall sagt mit Recht, er wisse kein zweites Beispiel, daß ein großes Ziel so unentwegt durch ein ganzes Leben im Auge behalten worden wäre als in Lambs Falle. Die Schwester war der Inhalt, der Zweck und der Roman seiner Existenz. Er taucht die steppenartige Öde ihrer äußeren Dürftigkeit in den Goldglanz reichster Gemütsaffekte und erbringt den tröstlichen Beweis, daß der Blick, der sich unbeirrt auf ein hochgestecktes Ideal heftet, selbst ein Dasein, das unfehlbar der Versumpfung in Siechtum und Philisterei verfallen scheint, auf die Höhen der Menschheit emporzuführen vermag.

### Lambs Dichtungen.

Auf die ernste Richtung von Lambs jugendlicher Muse deutet sein Erstlingsgedicht *Mille Viae Mortis* (1789).

Als 1796 der zermalmende Schicksalsschlag auf ihn niederfiel, glaubte er in der ersten Betäubung, in der er gewissermaßen allen Lebensaussichten entsagte, auch mit seiner poetischen Tätigkeit abschließen zu müssen. Er verbrannte seine Manuskripte. Aber sein Talent erwies sich lebenskräftiger als sein Vorsatz und zumal, da auch Mary in ihren lichten Zeiten den lebhaftesten Anteil an

---

<sup>1)</sup> Rickman an Southey, 24. Januar 1835.

<sup>2)</sup> Lucas, 54.

seinen poetischen und literarischen Bestrebungen nahm, ward sein Entschluß, die Poesie in sich abzutöten, zunichte. Doch beweisen die vor dem Tode der Mutter geschriebenen Erstlingssonette, was für große poetische Möglichkeiten der frühe Mehltau seines erbarmungslosen Geschickes in ihm zerstört hat. Die Sonette erscheinen als die Anfänge eines echten, durch Formbegabung wie Schwung und Tiefe der Empfindung hervorragenden Lyrikers. Elisabethanischer Einfluß macht sich bereits fühlbar. (*We were two Pretty Babes*. Wir waren zwei liebliche Kinder). Daneben mögen Bowles und Cowper als Vorbilder in Betracht kommen. Seiner Verehrung für Cowper, dessen Wahnsinnsanfall (1796) begreiflicherweise sein tiefstes Mitgefühl erweckte, gibt Lamb in einem Gedichte zu seiner Genesung Ausdruck, in welchem er ihn den vorbestimmten Mann nennt, die Leier, deren Saiten so lange geschlummert, wieder zu beleben, die Leier Miltons und Spensers.

Es ist bezeichnend für den zwanzigjährigen Dichter, daß er bereits in Erinnerungen lebt. „Er fürchtete das Morgen, er liebte das Gestern,“ sagt treffend Th. Purnell.<sup>1)</sup> Die Stimmung, mit der er ins Leben tritt, ist die Zukunftslosigkeit. Sie entwickelt sich allmählich zur literarischen Manier. Stätten, Vorkommnisse, Menschen, alles existiert erst recht für ihn, wenn es der Vergangenheit angehört. Er schraubt Gegenwärtiges zurück, um es interessanter zu machen. In den Sonetten ist es der Schauplatz vergangener Freuden, deren Anblick in seiner Brust die Flamme alter Wünsche aufs neue entfacht. Eine schwärmerische Neigung erhält, wie es scheint, durch eine vorangegangene kurze Phase leidenschaftlichen Begehrens die Reife echter und

<sup>1)</sup> *Works* I, S. XXI.

tiefer Empfindung, während jene Klarheit des über dem verwundenen Erlebnis Stehenden alles in ätherische Ferne erhebt. Jeder Gegenstand spricht ihm von vergangenen Tagen, die nimmer wiederkehren. Die Traumstimmung eines rührenden Idylls voll kindlicher Lauterkeit dämmert auf. Altvertraute Stätten zaubern das Bild unschuldsvollen Jugendglückes vor seine Seele, die am freisten angesichts der großen Naturgewalten aufatmet, z. B. *Written at Midnight by the Sea Side* (Geschrieben um Mitternacht am Meere), 1795, ganz und gar ein Schwelgen in den Elementen, ein Lachen im Sturm, in dem selbst das Scheitern verlockend wäre.

Vier von Lambs Sonetten, darunter eines an Mrs. Siddons (1794) von nicht unbestrittener Autorschaft,<sup>1)</sup> wurden unter Coleridges Gedichte aufgenommen, die 1796 bei Cottle in Bristol erschienen. Die zweite Auflage dieser Gedichte (1797) war um etwa fünfzehn von Lamb bereichert, deren zarte Anmut Coleridge als ihr Hauptverdienst bezeichnet. Auch sie sind zum großen Teil elegische Kindheitserinnerungen. Die 1792 verstorbene, wackere, geschäftige Großmutter Field ersteht in ihnen, eine prächtige Alte, niedrig geboren, doch von aufstrebenden Geist, ihrem irdischen Brotgeber in Redlichkeit, ihrem himmlischen Herrn in unwandelbarer Demut ergeben (*Childhood*. Kindheit; *The Grandame*. Die Großmutter; *Sabbath Bells*. Sonntagsglocken). Die für ein modernes Ohr stellenweise hart und ungelenk klingenden Blankverse der beiden letztgenannten Gedichte passen sich in ihrer primitiven Schlichtheit dem einfachen, frommen Inhalt stimmungsvoll an. Sie berühren wie Dürersche Holzschnitte. Spenserschen Einfluß im altertümelnden Tone wie in der Ortsschilderung, die sogleich in

---

<sup>1)</sup> Vgl. Ainger I, 283.

die Beschreibung ihres Eindruckes auf das Gemüt übergeht, verrät *A Vision of Repentance* (Vision der Reue), 1794. Lamb legte Gewicht auf die Form und ließ sich die Mühe nicht verdrießen, ihr nach Kräften gerecht zu werden. An einem humoristischen Sonett *The Gipsy's Malison* (Zigeunerfluch), 1829, arbeitete er vier Tage.<sup>1)</sup> Einzelne seiner Verse sind metrische Kunstwerke.<sup>2)</sup>

Aber das Übermaß selbständigen Interesses, das Lamb der Form zuwendet, gereicht seinen Gedichten nicht immer zum Vorteil. So widerspricht z. B. in *Hypochondriacus* die leicht bewegte daktylische Form dem schwermütigen Inhalt. Das Gedicht, dessen ursprünglicher Titel *Conceit of Diabolic Possessions* (Vorstellung teuflischer Bessenheit) lautete, ist eine Nachahmung Robert Burtons und dem Verfasser der *Anatomy of Melancholy* in den Mund gelegt, für den Lamb eine besondere Vorliebe hatte. Innigstes Verständnis bringt er auch George Withers entgegen, in dessen siebensilbigem trochäischem Rhythmus, der den Ton schlichter Herzlichkeit trefflich zum Ausdruck bringt, er die Verse *To Thornton Hunt* (1815) und *On an Infant dying as soon as born* (An ein Kind, das gleich nach der Geburt starb), 1828, schrieb, letzteres für Thomas Hood anlässlich des Todes seines ersten Kindes. Hood veröffentlichte es in seiner Zeitschrift *The Gun* 1829. *Farewell to Tobacco* (Abschied vom Tabak), 1805, in vier-silbigen Trochäen, bezeichnet Lamb gleichfalls als „in Withers Art“. Der Preis des Tabaks, überschwänglich wie der einer Geliebten, wird in England dauernd den

<sup>1)</sup> An Barry Cornwall, 29. Januar 1829.

<sup>2)</sup> Zum Beispiel:

*Along whose margin grows the wondrous tree.*

(*Fancy employed on Divine Subjects.*)

unbestrittenen Mustern des Humors beigezählt, ja Purnell findet sogar tiefstes Pathos darin,<sup>1)</sup> während dem Nicht-engländer die übertreibende Laune mehr konstruiert als urwüchsig erscheint.

Den Bänkelsängerton alter Dichtung versucht Lamb in *A Ballad noting the Difference of Rich and Poor, in the Ways of a Rich Noble's Palace and a Poor Workhouse* (Ballade über den Unterschied zwischen Reich und Arm in der Form eines Palastes des reichen Vornehmen und eines Armenhauses), in dem die Jugend mit dem Reichtum, das Alter mit der Armut identifiziert wird.

So tritt mit den Jahren in Lambs lyrischer Produktion die eigene Urwüchsigkeit hinter dem äußeren Vorbild zurück. Die Versprechungen seiner Erstlinge bleiben unerfüllt. Der starke Quell der Lyrik scheint nach dem ersten Jugenderguß verschüttet. Er selbst klagt einmal, daß er so traurig unfruchtbar an Ideen sei.<sup>2)</sup> Die düstere Umgebung seiner Jugend, die wahnsinnige Schwester, der schwachsinnige Vater, die alte Tante, der schwermütige Freund Charles Lloyd, der bleierne Druck der engen Verhältnisse, die ganze Stimmung der Hoffnungslosigkeit gibt seinem Talente keine Nahrung. In dem grauen Einerlei findet das Auge keine neuen Bilder, das Gemüt keine neuen Eindrücke.

„Ich habe die Alltagszenen des Lebens satt“, schreibt er im Juni 1796 an Coleridge. Im Dezember heißt es: „Meine Schwester ist alles, was ich an einer Gefährtin wünschen kann. Aber wir sind beide niedergedrückt, unsere Lektüre ist dieselbe, unsere Bildung fließt aus denselben Quellen,

---

<sup>1)</sup> I, S. VII.

<sup>2)</sup> Ebenda.



unser Verkehr mit den Stätten der Welt ist gleichmäßig beschränkt. Was für Erkenntnis können wir einander zuführen?“ Und in demselben Jahre: „Von schwerer Rede und zurückhaltenden Manieren, wie ich bin, werde ich von niemandem zur Gesellschaft gesucht und bin mir selbst überlassen.“

Der Hang zur Reflexion macht sich mehr und mehr geltend. Trotz einer plastischen Gabe der Landschaftsschilderung — man vergleiche den mondbeglänzten stillen Grund an den melancholischen Wassern der Reue in *A Vision of Repentance* — behandelt Lamb die Natur in der Regel nur als Folie oder Hintergrund eines Vorganges von ethischem oder novellistischem Interesse (*The River in which a Child was drowned*. Der Fluß in dem ein Kind ertrank), oder knüpft an eine anschaulich geschilderte Naturszene eine moralisierende Betrachtung (*On the Swans in Kensington Gardens*. An die Schwäne im Kensingtongarten). Seine Naturbetrachtung ist tief religiöser Art. Tauchte doch in Lamb 1796 nach der Lektüre des Tagebuches eines amerikanischen Quäkers John Woolman der Gedanke auf, Quäker zu werden.<sup>1)</sup> Diese schöne Welt ist ihm das Geheimnis Gottes. Er sieht einen gewaltigen Arm, der unmittelbar, unwiderstehlich die unaufhörlichen Wunder lenkt, während der Mensch, der eigener Kraft vertraut, sich auf einen schattenhaften Stab, einen Stab von Tränen, stützt. (*Living without God in the World*. Ohne Gott in der Welt).

Gelegentlich macht sich bei Lamb das Streben fühlbar, die idyllischen Reize des Alltags, die Wordsworths und Coleridges *Lyrical Ballads* (Lyrische Balladen), 1798, in

---

<sup>1)</sup> Lucas 113.

die Literatur einführen, seinerseits zum Gegenstand von Gedichten zu machen. *The Three Friends* (Die drei Freunde) heben zierlich an, verlieren sich aber im weiteren Verlauf in Schwerfälligkeit. Was Lamb in Prosa wie keinem anderen gelingen sollte, das Kabinettbild, das die idealen Möglichkeiten kleiner, ärmlicher Verhältnisse mit anmutiger Vollkommenheit zur Geltung bringt, bleibt ihm in poetischer Form versagt.

Eine eigene Note voll natürlicher Grazie, warmer Lebendigkeit und musikalischem Schmelz schlägt Lamb an in dem Gedicht auf den frühen Tod der jungen Quäkerin Hesther Savory (1803), deren Antlitz von zigeunerhafter, ausdrucksvoller Schönheit es ihm angetan und für die er eine schwärmerische Neigung gefaßt hatte, ohne je mit ihr gesprochen zu haben. Sie starb einige Monate nach ihrer Vermählung mit einem Mr. Dudley, vielleicht ohne um das Interesse zu wissen, das sie Lamb eingeößt.<sup>1)</sup>

Aus keinem seiner Gedichte aber spricht die volle Persönlichkeit deutlicher und lebendiger, keines hat darum auch eine solche Verbreitung gefunden wie das gewissermaßen für Lamb repräsentative *The Old Familiar Faces* (Die alten vertrauten Gesichter, Januar 1798; deutsch von Freiligrath), das in ergreifender Schlichtheit die tiefe Herzenseinsamkeit und Lebensmüdigkeit des Vierundzwanzigjährigen schildert, der zukunftslos auf die Eltern, die Geliebte, die Freunde zurückblickt, die ihn alle verlassen haben.

Als Dramatiker hatte Lamb kein Glück oder richtiger, seinem Wesen fehlten die grundlegenden Bedingungen des Dramatikers: starke Leidenschaftlichkeit

---

<sup>1)</sup> Brief an Manning, März 1803.

des Temperamentes und drastische Kraft, Empfundenes zu objektivieren. Sein Gefühlsapparat vibrierte zu fein und arbeitete zu innerlich. Dennoch regte sich frühzeitig dramatischer Ehrgeiz in ihm, vielleicht weil er die dramatische Poesie jeder anderen vorzog.<sup>1)</sup> Schon 1799 unterbreitete er Coleridge und Southey ein fünftaktiges Drama in Blankversen *Pride's Cure* (Der geheilte Stolz). Es wurde in die Tragödie *John Woodvil* verarbeitet, noch in demselben Jahre Kemble, dem Direktor des Drury Lane Theaters, angeboten, ging angeblich verloren und wurde schließlich, nachdem Lamb ein anderes Manuskript eingesandt hatte, abgelehnt.<sup>2)</sup> Die Tragödie spielt zur Zeit der Restauration. Der hochfahrende, prunkliebende John Woodvil hält zum König, dessen Geburtstag er mit einem wüsten Zechgelage begeht. Das Gesinde ist frech, die Herrschaft übermütig. Ihr zügelloses Treiben zwingt John Woodvils Verlobte, die edle, stolze Margaret, in Knabenkleidern nach Sherwood Forest zu fliehen, dem seit Robin Hood geweihten Asyl der Freiheit, wo ihr Vormund, Johns Vater, der alte Patriot und Republikaner Walter Woodvil Zuflucht gefunden. In der Trunkenheit wird John zum Verräter an seinem Vater. Margaret aber fühlt Mitleid mit ihm. Sie gesellt sich zu dem von aller Welt Ausgestoßenen und nun von seinem Hochmut Geheilten. So löst Lamb das Problem, das er sich in *The Pride's Cure* gestellt. Die Handlung, ein Ausfluß hochfahrenden Übermutes, zieht zugleich die Züchtigung und Heilung dieses Hochmutes nach sich.<sup>3)</sup>

---

<sup>1)</sup> *Horne's Table Books*. Brief an den Herausgeber anlässlich der *Extracts of the Garrick Plays*.

<sup>2)</sup> Ainger III, 286.

<sup>3)</sup> Brief an Manning, Dezember 1799.

Southey schrieb 1801 an Charles Danvers, das Stück werde ihm durch seine erlesene Poesie gefallen und ihn durch die erlesene Dummheit seiner Fabel ärgern. Unter dieser poetischen Schönheit versteht Southey offenbar die von den Zeitgenossen so bewunderte Elisabethanische Stimmung, die Lamb, zur Zeit der Abfassung in das Studium der alten Dramatiker vertieft und ganz erfüllt von ihrem Zauber, unabsichtlich in sein Werk verwebt hatte. Hazlitt zog seine Bühnenfähigkeit in Frage, zweifelte aber nicht an seiner Wirkung in der Stille und Einsamkeit. Es sollte im Sherwood Walde gelesen werden, meinte er, wo es auf die grünen, besonnten Waldwiesen ein neues Licht werfe „und die zarteste Blume den Geist des Dichters einzuschlüpfen schiene“. In den Mängeln findet er die Mängel der alten Dichter wieder, in den Schönheiten aber Lambs eigenstes Eigentum, seine Gedanken, seine Leidenschaften, so rein als zart und tief. Und er steht nicht an in Margaret, etwa von Shakespeares Gestalten abgesehen, wohl den schönsten weiblichen Charakter zu erblicken.<sup>1)</sup>

Das Urteil der Nachgeborenen lautet strenger. Es wird sich eher jener vernichtenden Kritik Jeffreys<sup>2)</sup> anschließen, die allerdings weniger in ästhetischen Überzeugungen wurzelte als in der Parteigehässigkeit, da Lamb bereits als Southeys und Coleridges Freund bekannt war. Jeffreys beißender Scherz stellt Woodvil auf die Stufe des vor-äschyleischen Dramas. Die lapidare Kürze des Stils sei noch altertümlicher als Handlung und Charakterzeichnung, die Versifikation aber von gleich barbarischer Roheit.

---

<sup>1)</sup> *Age of Elizabeth, Lecture VIII.*

<sup>2)</sup> *Edinburgh Review*, April 1803.

Das stärker entwickelte moderne Stilgefühl empfindet den Widerspruch zwischen der Zeit der Handlung (Restauration) und der Elisabethanischen Sprache und fühlt innerhalb der Diktion eine starke Inkonsequenz heraus.<sup>1)</sup>

In der Führung der Handlung und der Zeichnung der Charaktere erhebt *John Woodvil* sich kaum über eine gute Gymnasiastenarbeit. In dem gänzlichen Mangel an technischem Geschick bleibt sie womöglich hinter einer solchen zurück. John, als ein Temperamentsmensch großen Stils gedacht, imposant in der Ausschreitung, erschütternd in der Zerknirschung, hinreißend im Gefühl, ist in Wirklichkeit nur eine verschrobene, rohe und larmoyante Figur ohne Rückgrat. Der Dialog, den Lamb, „was Geist und Leichtigkeit betrifft“, nach Shakespeares Muster bildete,<sup>2)</sup> artete stellenweise in prosaisches Geschwätz aus. Das Zeitkolorit ist von kindlicher Befangenheit des Standpunktes. Die Royalisten erscheinen ohne jede Individualisierung als Rauf- oder Trunkenbolde, Weiberjäger und Flachköpfe ohne politischen Sinn und ohne Patriotismus — leblose Marionetten. Sonderbar nimmt sich an ihnen auch die Lamb selbst in so hohem Grade eigene Gewohnheit aus, in der Vergangenheit zu leben. Alle schwelgen in Erinnerungen und übersehen, daß sie berufen wären, die Gegenwart zu gestalten. Lamb hatte gehofft, seiner Tragödie eine Art Universalität zu verleihen, sie zu einer Mischung von Gelächter und Tränen, von Vers und Prosa, von Witz und Humor, Pathos und, wenn möglich, Erhabenheit zu machen.<sup>3)</sup> Aber was zustande kam, war lahm, dürr und papieren. Er besaß die kräftige Hand nicht, die

---

<sup>1)</sup> Ainger 68.

<sup>2)</sup> An Southey, 20. Mai 1799.

<sup>3)</sup> An Southey, 28. November 1798.

Innerlichkeit, Erlebtes und objektiv Geschautes zu einem Welt- und Menschenbilde zusammenschweißt.

*The Witch* (Die Hexe), eine zur selbständigen dramatischen Skizze verarbeitete Episode des *Woodvil*, ist vollkommen episch gehalten. Ihr ganzer Inhalt ist die Erzählung von einem geheimnisvollen Fluche, den die Hexe auf einen Vater und einen Sohn schleudert.

Die Posse, *The Pawnbroker's Daughter* (Die Tochter des Pfandleihers), aus einem Jugendaufsatze entstanden,<sup>1)</sup> erblickte zwar gleichfalls nicht das Rampenlicht, wurde aber 1830 in *Blackwood's Magazine* veröffentlicht. Flint, der hartherzige Wucherer und zärtliche Vater, ist ein verbläster Abdruck des Shylock. Die Tochter, Marian, weicht insofern von Jessica ab, als sie bei ihrer Flucht mit dem geliebten Davenport die Juwelen des Vaters nur infolge eines bedauerlichen Zufalls mitnimmt. Die Rührseligkeit des versöhnlichen Schlusses ist ebenso verfehlt wie der matte Humor des Ganzen. Charakteristisch für den Geist, der es durchweht, ist die Nebenfigur eines sentimentalischen Fleischhauers, der Joseph Ritsons *Argument against the Use of Animal Food* (Beweisgründe gegen den Gebrauch tierischer Nahrung) zitiert und über vegetarischen Grübeleien sein Geschäft versäumt.

Eine zweite Posse, *Mr. H.*, ist Lambs einzige dramatische Dichtung, die eine Bühnenaufführung erlebte.<sup>2)</sup> Beide Geschwister knüpften an dieses große Ereignis die stärksten Hoffnungen. Am 5. Dezember 1806 schreibt Lamb dem eben in China weilenden Jugendfreunde Manning den Grundgedanken des Stückes, mit dem Vermerk, die Laune,

---

<sup>1)</sup> Ainger V, *Introduction* VIII.

<sup>2)</sup> Sie wurde 1827 und 1885 wieder aufgeführt (Durocquigny 144).

die sich auf dem Papier nur schal ausnehme, wirke in der Posse trefflich. „Denke nur“, fügt er scherzend hinzu, „wie hart es für mich ist, daß das Schiff morgen abgeht und mein Triumph erst nächsten Mittwoch konstatiert werden kann!“

Mit solcher Zuversicht erwartet, kam der bedeutsame Abend. Charles und Mary saßen im ersten Range des Drury Lane Theaters. Er lachte kindlich laut über seine eigenen Witze.<sup>1)</sup> Aber das Lachen verging ihm. Sein Stück erlebte einen furchtbaren Durchfall. Den peinvollen Eindruck hat Lamb in dem Essay *On the Custom of Hissing at Theatres. With some Account of a Club of Damned Authors* (Über die Gewohnheit des Zischens im Theater. Mit einem Bericht über einen Klub ausgezischter Autoren) im *Reflector* 1811, festgehalten. „Niemals“, sagt er, „werde ich die Geräusche in dieser meiner Nacht vergessen.“

Befremdlich wird dem unparteiischen Beobachter *Mr. H.'s* trauriges Bühnenschicksal allerdings nicht sein. Es war, gelinde gesagt, eine merkwürdige Verrechnung, hinreichendes Interesse und die für ein ganzes Stück erforderliche heitere Spannung von dem Motive zu erwarten, daß ein von Hoch und Niedrig geehrter, umworbener Unbekannter in der allgemeinen Wertschätzung einen jähen und völligen Umschwung erleidet, als er in einem unbewachten Augenblick seinen bis dahin sorgsam verheimlichten Namen *Hogsflesh* (Schweinefleisch) verrät. Die versöhnliche Schlußwendung wird durch *Mr. H.'s* plötzlichen Antritt des Familienerbes herbeigeführt, wodurch sein Name in einen von gutem Klange — *Bacon* (Speck) — verwandelt wird.

---

<sup>1)</sup> Hazlitt, *Table Talk* 323.

Weder der Humor noch die Satire, die Lamb beabsichtigte, kommen zum Ausdruck. In der Eigenart seines Wesens waren beide viel zu zart besaitet und viel zu einsiedlerisch gewöhnt, um als Posse auf die Menge wirken zu können. Nichtsdestoweniger bezeichnet der australische Schriftsteller Barron Field, der Verfasser der von Lamb 1819 im *Examiner* angekündigten Gedichte *The First Fruits of Australian Poetry* (Erstlingsfrüchte australischer Dichtkunst), *Mr. H.* als das beste dramatische *jeu d'esprit* der Sprache, obzwar er seinen Mangel an Verwicklung, Handlung und Realität und seine Unspielbarkeit zugesteht.<sup>1)</sup>

Lamb scheint zwanzig Jahre gebraucht zu haben, um *Mr. H.*'s Niederlage zu verwinden. Erst im Sommer 1827 ist er wieder mit einem dramatischen Gedicht beschäftigt, das wiederum Kemble übersandt, aber nicht aufgeführt und 1828 in *Blackwood's Magazine* veröffentlicht wird, *The Wife's Trial, or The Intruding Widow* (Die geprüfte Gattin oder Die aufdringliche Witwe). Es ist die Dramatisierung der Crabbeschen Erzählung *The Confident* (Die Vertraute), in die Lamb jedoch eine höchst charakteristische Veränderung bringt. Während bei Crabbe die Gattin tatsächlich in früher Jugend einen Fehltritt begangen hat, den der Gatte in gerechter Erwägung unschuldiger Schuld vergibt, ist Lambs Heldin Catherine in Wirklichkeit makellos. Die kluge Abenteurerin, die sich in ihre Ehe drängen will, benutzt für ihren Zweck ein nie vollzogenes heimliches Eheversprechen, das Catherine einem bald nachher verschollenen Seemanne gegeben. Sie erweckt in dem kindlichen Gemüt das furchtbare Schuldgefühl der Bigamie,

---

<sup>1)</sup> Barron Field, *Charles Lamb (The Annual Biography and Obituary, 1836, vol. 20.)*



unter dessen Druck Catherine sich jede Knechtung gefallen läßt, bis die hellsichtige Schwester ihres Gatten die Sachlage durchschaut und eine offene Aussprache der Eheleute die eingetretene Spannung löst. Lambs Veränderungen bedeuten eine Verwässerung, keine Vertiefung des Vorganges, dem sie die Spitze abbrechen. Die Behandlung krankt auch in diesem Drama an einem durchaus epischen Zug. Die Lösung wird durch die Erzählung einer Parabel herbeigeführt. Catherine mit dem Griseldischarakter, die intrigante Kokette Mrs. Frampton, der gutmütige Gatte Seeley sind verschwommene Typen ohne Persönlichkeit.

Nach Lambs Tode hat sich unter seinen Papieren noch der dreiaktige unbetitelte Text einer komischen Oper gefunden, den Patmore zuerst 1854 in *My Friends and Acquaintance* (Appendix I) veröffentlichte. Er scheint identisch mit einer auf Verlangen Thomas Sheridans (Robert Brinsleys Sohn) geschriebenen Sprechpantomime. Mary erwähnt den Auftrag im Dezember 1808 und fügt hinzu, das Drama spiele in Gibraltar.<sup>1)</sup> Dies trifft für die komische Oper zu. Die stolze Violetta folgt, als Fähnrich verkleidet, ihrem abgewiesenen Liebhaber, dem Offizier Lovelace, nach Gibraltar, um den Lebensüberdrüssig-Tollkühnen dort vom Tode zu retten und in reumütiger Erkenntnis früherer Grausamkeit mit ihrer Hand zu beglücken. Originell sind weder die Gestalten noch die Situation, der es an jeder Komplikation fehlt. Ein viel zu absichtlicher Humor bemüht sich vergebens mit höchst abgebrauchten Mitteln — wie Koketterie einer die Männerwelt in Aufruhr versetzenden Frau oder nach Fluellens Beispiel verwendeter

---

<sup>1)</sup> Cornwall 526.

Dialekt und Lokalpatriotismus zweier Hauptleute — heitere Wirkungen zu erzielen. Das beste sind die, eingestreuten volkstümlichen Melodien leicht und sangbar angepaßten Couplets. Auffallend ist das in der Manier modernster Autoren gehaltene Personenverzeichnis, das den Handelnden eine Art von Steckbrief und in wenig Worte zusammengefaßter Vorgeschichte mitgibt.

Die plastische Rundung der Gestalten und die Anschaulichkeit des Miliens, die Lambs Dramen abgeht, besitzt die Novelle, die ihm den ersten vollen Ruhm errang und in England den Musterwerken ihrer Gattung eingereiht worden ist, *A Tale of Rosamond Gray*, 1798. Für den einfachsten, echt menschlichen Inhalt — ein Schurke vergewaltigt eine lautere, kaum erschlossene Mädchenblüte, die an dem Erlebnis zugrunde geht — findet Lamb die knappe, durch Einfachheit und Reinheit der Diktion völlig entsprechende Form und schafft so ein einheitliches, künstlerisch ausgeglichenes Ganze. Trotz zahlreicher bewußter und unbewußter Anlehnungen an alte Vorbilder,<sup>1)</sup> trotz deutlicher Anklänge an die mondscheinfarbene, schemen-

---

<sup>1)</sup> Ainger (III, 296) macht auf eine ganze Reihe aufmerksam. Gegen seine Annahme, daß Lambs *Rosamond Gray* auf Southey's Ekloge *The Ruined Cottage* (Die zerfallene Hütte), 1799, zurückgehe, ist zu bemerken, daß, selbst eine gleichzeitige Entstehung angenommen, Southey's das Thema nur in höchst summarischer Tatsächlichkeit wiedergebendes Gedicht nicht sowohl als Vorlage erscheint, sondern vielmehr als einer und derselben Quelle entlehnt. Diese dürfte die aus Samuel Daniels *Hymen's Triumph* geschöpfte Ballade *An Old Woman clothed in Gray* (Ein altes Weib in Grau gehüllt) sein, aus der Lamb im vierten Kapitel einige Verse eingefügt hat. Den Namen der Heldin entnahm er einem 1795 in den *Poems of Various Subjects* erschienenen, aus Gemeinplätzen zusammengesetzten Liede *Rosamond Gray* von Charles Lloyd, den Namen des Schurken dem Königsmörder Matrevis in Marlowes *Edward II.* Die sentimentale Überschwänglichkeit der eingestreuten Briefe gemahnt an Mackenzie und Richardson.

hafte Ideale verhimmelnde Exaltation der modernen Romantiker, behaupten Lambs Gestalten doch ein menschlich individuelles Interesse. Man fühlt ihre Wirklichkeit, man merkt es ihnen an, daß der Dichter sie mit seinen Augen geschaut und mit seinem Herzen geliebt hat. Die gottesfürchtige blinde Großmutter, deren schlichte Einfalt Weisheit ist und die in ihrer klugen und gütigen Lebenserfahrung Rosamond erzieht, ist Lambs eigene Großmutter. Ihr trauliches Häuschen ist sein Kindheitsparadies in Blakesware. In der schönen Rosamond mit dem melancholischen Lächeln und dem schüchtern-nachdenklichen, bescheidenen und über jeden Ausdruck lieblichen Wesen zittert die Erinnerung an Ann Simmons nach. Der Nachbarsohn Allan Clare ist 14 Jahre alt, als er Rosamond kennen lernt und in ihr die Zukunftsverheißung seines Lebens anzubeten beginnt. Duroquigny weist darauf hin, daß dies ungefähr Lambs Alter sein mochte, als er Ann Simmons begegnete.<sup>1)</sup> Allans ältere Schwester und Vertraute, Elinor, im Gegensatz zu Rosamond, der naiven Unschuld, die bewußte Tugend, ein Urbild zartester Fürsorge und edelster Selbstlosigkeit, ist Mary; Allans älterer Schulfreund ist Coleridge.

Der schwarz in schwarz gezeichnete Schurke Matravis ist die einzige nicht aus dem Leben gegriffene Gestalt, in ihrer unbedingten Verworfenheit eine richtige Romanfigur. In höchst bezeichnender Weise sitzt jedoch Lamb selbst über den Freyler nicht zu Gericht, sondern läßt sogar ihm gegenüber einen Ton des Mitleids mit dem von allem Guten Ausgeschlossenen einfließen. „Nichts Großes, nichts Liebenswürdiges existierte für den unglücklichen Menschen“. Von diesem Standpunkte gegen das Verbrechen ausgehend,

---

<sup>1)</sup> S. 48.

schwingt sich der zu höchster Duldung und Vergebung abgeklärte Held schließlich dem Vernichter seines Lebensglückes gegenüber zu einer Tat des Erbarmens auf und das ethische Ergebnis der Novelle klingt aus in den Worten: „Mitgefühl ist es vor allem, dessen der Mensch in diesem furchtbaren Faustkampf irdischer Leiden bedarf“ (Kap. 12).

Diese Grundstimmung hat vermutlich stark auf Shelleys Urteil gewirkt, das er 1819 in einem Briefe an Hunt aus Livorno folgendermaßen zusammenfaßt: „Was für ein liebliches Ding ist *Rosamond Gray*! Wieviel Kenntnis des Lieblichsten und Tiefsten in der Natur steckt darin! Wenn ich an einen Geist wie Lamb denke und sehe, wie unbeachtet Dinge von so erlesener und unbedingter Vollendung sind, was bliebe mir selbst zu hoffen, hätte ich nicht höhere Ziele im Auge als den Ruhm!“

Der größte Zauber der Novelle liegt in dem ungeschminkten Hervortreten der Subjektivität des Dichters. Seine Apostrophen an den Mond, an Rosamond sind voll poetischen Schwungs der Empfindung und ein von tiefer Religiösität getragener Hauch der Schwermut verleiht dem Ganzen das Stimmungsgepräge. „Das milde Herbstlicht auf Garten und Hütte hat kein Dichter oder Maler je vollkommener empfunden, als es in den Eingangsseiten dieser Erzählung der Fall ist.“<sup>1)</sup>

### Charles' und Marys gemeinsame Werke.

1807 erschien die Rahmenerzählung *Mrs. Leicester's School, or The History of Several Young Ladies related by themselves* (Mrs. Leicesters Schule oder Die Geschichte

---

<sup>1)</sup> Ainger III, 299.

mehrerer junger Damen, von ihnen selbst erzählt). Die Fiktion ist, daß eine Lehrerin ihre neu eintretenden kleinen Schülerinnen je eine Geschichte aus ihrem Leben erzählen läßt und sie aufschreibt. Aber selbst die eingestandene Überarbeitung der Aufsätze von einem moralisierenden Standpunkte aus durch die Lehrerin zugegeben, wird man im Guten wie im Schlechten vielfach echte Kindlichkeit in den Erzählungen vermissen. Am geglücktesten ist in dieser Hinsicht die kindliche Altklugheit und der diskrete Humor von *The Father's Wedding Day* (Der Hochzeitstag des Vaters). Als Novelle, durch stoffliches Interesse fesselnd, steht *The Changeling* (Der Wechselbalg) obenan. Durch feine Beobachtung ausgezeichnet sind *The Sailor's Uncle* (Des Seemanns Oheim) und die etwas didaktisch angehauchte *The Young Mahometan* (Die junge Muhamedanerin). Von Charles rühren drei Erzählungen her: *The Effect of Witch Stories* (Folgen von Gespenstererzählungen) mit dem trefflichen, ins Geisterhafte übersetzten Porträt der Tante Hetty; *First Going to Church* (Der erste Kirchgang) und *The Sea Voyage* (Die Seereise). Die erste Geschichte verwendet eigene Kindheitseindrücke qualvoller Gespensterfurcht zu einer gut vorgetragenen und psychologisch fein motivierten Erzählung, deren pädagogischer Zweck sich nicht aufdringlich vorschiebt. Die Empfänglichkeit des Kindergemütes für gruselige Stimmungen und der Hang der kindlichen Phantasie, jede Anregung zum Gespensterglauben ins Furchtbare auszugestalten, wird beleuchtet. Ein finsternes Zimmer, ein düsterer Weg genügt, den Kleinen Personen und Gegenstände der gewohnten Umgebung in Spukbilder zu verzerren. Vorsichtige und rationelle Überwachung wird den Lehrern und Erziehern ans Herz gelegt.

Die Bedeutung des ersten Kirchganges für das gläubige Kindergemüt, das diesem frühen Lebensereignis entströmende Glücksgefühl veranschaulicht Lamb mit der ihm eigenen Fähigkeit, sich in die primitive Empfindungswelt der Kleinen zurückzuversetzen. Auf den feinsten und zartesten Ton gestimmt ist *Die Seereise* — die Fahrt einer kleinen, von einem Schiffsmann betrauten Waise, die ihren Beschützer auf dem Wege von Westindien nach England durch den Tod verliert — ernst ohne moralisierende Absicht, anspruchslos ohne Banalität, dem Gesichtskreise des Kindes angepaßt, ohne der Tiefe des Gefühls Abbruch zu tun.

Die Erzählungen erlebten in fünf Jahren fünf Auflagen.

Noch ungleich erfolgreicher und von tiefgehenderer Wirkung war eine zweite gemeinsame Arbeit der Geschwister aus dem fleißigen Jahre 1807: *Tales from Shakespeare, designed for the Use of Young People* (Erzählungen aus Shakespeare, für die Jugend bestimmt). Sie wurden für die Serie von Kinderbüchern geschrieben, die Godwin herausgab. Die Lambs waren durch Hazlitt mit ihm bekannt geworden. Schon am 10. Mai 1806 schreibt Charles an Manning: „Mary schreibt für Godwins Verlag zwanzig Shakespearesche Dramen in Kindergeschichten um“, und fügt hinzu: „Ich glaube, du wirst finden, daß Mary sie vorzüglich gemacht hat.“ Er selber will alle Tragödien machen, sie hat die Lustspiele und romantischen Schauspiele übernommen. Sie halten *Othello* für Charles' und *Pericles* für Marys Bestes. Die Vorrede ist von beiden gemeinsam geschrieben.<sup>1)</sup>

Bertram Dobell verweist darauf,<sup>2)</sup> daß die *Tales from Shakespeare* einen Vorläufer hatten in Perrins *Contes moraux*,

<sup>1)</sup> An Wordsworth, 29. Januar 1807.

<sup>2)</sup> *Side Lights* 329.

*amusants et instructifs à l'usage de la jeunesse, tirés des tragédies de Shakespeare, 1783.*

Die Aufgabe war, eine Einführung in Shakespeare für Kinder — speziell Mädchen — zarten Alters zu schaffen, indem man die Probleme dem Horizont der Jugend anpaßte und dennoch möglichst viel von Shakespeares Geist und seinem Wortlaut beibehielt. Shakespeare sollte dem Kinde zugänglich gemacht, ohne auf ein kindisches Niveau herabgezogen zu werden. Zweierlei befähigte die Lambs zu diesem schwierigen Unternehmen: die Kindlichkeit der eigenen Seele und die ihnen zu Gebote stehende außerordentliche stilistische Kunst und Durchbildung; einesteils die vollkommene Beherrschung der Sprache, die eigene Gabe des markigen, schlichten, treffenden Wortes; andernteils das an den Elisabethanern geschulte Ohr. So waren sie in der Lage, eine Erzählung zu schaffen, in die sie Shakespeares Worte ohne fühlbare Inkonsequenz einzufügen vermochten.<sup>1)</sup> Was Wunder, daß das schwierige Unternehmen in seltener Vollkommenheit gelang. Der Sachverständige wird die kritische Schärfe wie die künstlerische Technik, die feine Analyse der Handlungen wie der Charaktere bewundern, die sich hinter der schlichten Darstellung verbergen. Das Kind wird, durch Unterhaltung und Belehrung gefesselt, beizeiten des Segens seines Shakespeare teilhaftig werden. Die Darlegung von Hamlets Charakter oder die der Beweggründe Othellos zur Tat, die Verbindung des sagengläubigen Tones mit lebendigster Bildhaftigkeit im *Lear*, das Herausarbeiten der Stimmungsmomente bei scheinbarer Beschränkung auf das rein Stoffliche in *Macbeth* ist durchaus bewundernswert. Die Perle der Erzählungskunst aber

---

<sup>1)</sup> Vgl. Ainger, 85.

bildet *Romeo*, wo die Eingangsszene zur Einleitung umgemodelt und das Ganze wiederum und in erhöhter Schönheit in die ursprüngliche epische Form aufgelöst wird.

Wenn Mary sich auch nicht durchweg auf der Höhe des Bruders hält, ist doch ihr Märchenstil (*Tempest*; *Midsommernight's Dream*) von feiner Anmut und mancher glückliche Griff zeugt von ihrem echten Erzählertalent, z. B. die Kontinuität der Fabel in der Wiedergabe des *Wintermärchens*, das Einfügen der Originalreden in *Viel Lärm um Nichts*, die ausgezeichnete Charakteristik der Hauptpersonen im *Kaufmann von Venedig*, das zarte Zurichten heikler Motive für die Kindesseele in *Ende gut alles gut*, das nicht minder taktvolle Ausschalten des trocknen Lehrhaften, wie Kätes Exkurs über Weiblichkeit, in der *Bezähmten Widerspenstigen*. Die hohen Vorzüge, neben denen Schwächen und Mißgriffe, wie das unerklärliche Beiseitelassen des gesamten Elfenzaubers im *Sommernachts Traum*, der Figur des Narren in *Wie es euch gefällt* und des Kästchenmotivs im *Kaufmann von Venedig*, nicht allzu schwer in die Wagschale fallen, begründen die in ihrer Art fast alleinstehende Tatsache, daß diese Nacherzählungen klassischer Werke ihrerseits unter die klassischen Kunstwerke gereiht worden und in den Hausschatz der englischen Literatur übergegangen sind.

Der Erfolg der *Ersählungen aus Shakespeare* veranlaßte Godwin zu der Aufforderung, auch den Homer einer ähnlichen Bearbeitung zu unterziehen. So entstanden 1808 Lambs *The Adventures of Ulysses* (Die Abenteuer des Ulyss), denen er in seiner Vorliebe für die älteren englischen Dichter die Übertragung Chapmans zugrunde legte, die er nicht sowohl für eine Übersetzung, sondern eine wieder geschriebene Geschichte des Achill und des Odysseus er-



klärt.<sup>1)</sup> Bei Lambs Mangel an klassischer Gelehrsamkeit überragen in seinen Augen Chapmans Tugenden — die im Vergleich zu Pope ungleich naivere Anpassung an das hellenische Wesen — weitaus seine Fehler. „Chapman ist göttlich!“ schreibt er 1827 an Barton. Seine eigene Arbeit faßt er bescheiden als Einleitung zur Lektüre der *Abenteuer Telemachs* auf.<sup>2)</sup> Die Gestalt des Telemach verkörpert ihm den moralischen Gehalt der Odyssee: Einen Mann, der gegen das Mißgeschick ankämpft und es durch kluges Ausnützen der Ereignisse bemeistert. Riesen, Zauberer und Sirenen repräsentieren ihm äußere Gewalten und innere Versuchungen. Dieser Gesichtspunkt bedeutet an sich schon ein Aufsetzen andersstiliger Giebel auf den klassischen Bau. Doch trägt Lamb auch bewußt eine modernisierende Absicht in das Werk, indem er durch einen Tempowechsel der „Weitschweifigkeit“ der Reden und Schilderungen Homers zu steuern und die Erzählung dem jungen Leser fesselnder, „romanartiger“ zu machen sucht, obzwar er sich nicht darüber täuscht, daß er an mancher Stelle der Leidenschaft den Stil, dem Interesse die Charakteristik geopfert. So sind die *Abenteuer des Ulysses* ungleich weniger aus Homers Geiste geschöpft als die *Erzählungen* aus dem Shakespeares.

1809 erschien ein gemeinsam von Charles und Mary Lamb verfaßter Band Gedichte *Poetry for Children, entirely Original. By the Author of Mrs. Leicester's School* (Original-Kindergedichte von dem Verfasser von Mrs. Leicester's Schule). Er werde sich wundern, schrieb Lamb an Coleridge, daß ein alter Junggeselle und eine alte

---

<sup>1)</sup> *Characters of Dramatic Writers*, Chapman.

<sup>2)</sup> An Manning, Februar 1806.

Jungfer eine solche Menge von Gegenständen herausgegriffen hätten, die alle von Kindern handelten. Doch wer die Lambs kannte, dem schien es nur natürlich. Trotz aller harten Lebenserfahrungen war auf dem Grunde ihrer Seele ein Hauch von Kindlichkeit zurückgeblieben, der ihrem weltfremden Wesen sein Gepräge gab. Es kennzeichnet die innerste Natur dieses Junggesellenpaares, daß sie ihre Kunst und Arbeit in den Dienst der Jugend stellten. Und dennoch kennzeichnet es bis zu einem gewissen Grade auch wieder die hier und da viel zu altklugen und didaktischen Kindergedichte, daß ihre Verfasser ein Junggeselle und eine alte Jungfer sind. Der für die Romantik charakteristische Kultus des Kindes findet bei den Kinderlosen einen mehr theoretischen Ausdruck. Im Kinde ruhen die guten Keime; das Kind darf der Mann, der gegen eigene Fehler hart sein muß, bemitleiden, loben, verzärteln (*New Year's Eves. Sylvesterabende*, 1821). Die Lebensechtheit der Kinder gestalten ist freilich nicht immer geglückt. Manche in Kindermund gelegte Aussprüche sind merkwürdig temperamentlos (*Sister's Expostulation on the Brother's Learning. Der Schwester Verweis über des Bruders Lernen; Brother's Reply. Des Bruders Antwort*). Etliche laufen auf eine höchst prosaische Lehre hinaus, z. B. *Cleanliness* auf die goldene Regel: Wasch dir die Hände! Die Autorschaft ist nur bei der Minderzahl mit Sicherheit anzugeben; doch scheinen Marys Gedichte denen des Bruders wesentlich nachzustehen. Ihnen fehlt die über dem Stoff schwebende befreiende Gestaltungskraft des Humors. Charles überschätzte sie in rührender Verblendung und fand Verse von stammelndem Ungeschick wie *Helen*, originell und fein.<sup>1)</sup> Zu den gelungensten der

---

<sup>1)</sup> Gilchrist 57.

Kindergedichte gehören *The Boy and the Snake* (Der Knabe und die Schlange); *Going into Breeches* (Die ersten Hosen).

Von Charles allein rühren drei Märchenbearbeitungen her: das lustig illustrierte Kinderbüchlein *The King and Queen of Hearts* (Herzkönig und Herzkönigin),<sup>1)</sup> eine anmutige Paraphrase der alten zwei Strophen *The Queen of Hearts She made some tarts*, für Godwins Jugendbibliothek, 1809.

Die Geschichte vom Herzbuben, dem hündischen Tortendiebe Pambo, den der Königin kleiner schwarzer Spion verklatscht, wofür er eine Tracht Prügel erhält, wird in heiteren Knittelversen mit jenem drastischen Nachdruck erzählt, der seine Wirkung auf das Kindergemüt nicht verfehlt.

Eine von Charles verfaßte Version des Märchens vom langnasigen Prinzen Dorus erschien gleichfalls in Godwins Jugendbibliothek, 1811: *Prince Dorus, or Flattery put out of Countenance, A Poetical Version of an Ancient Tale* (Prinz Dorus oder Schmeichelei aus der Fassung gebracht. Eine poetische Version des alten Märchens).<sup>2)</sup> Die poetische Form der zehnsilbigen Reimpaare ist für den Märchenton ein wenig pretiös. Die Erzählung von dem langnasigen Prinzen, der geheilt und von allen Leiden befreit wird, sobald er sein Gebrechen erkannt hat, ist in gehaltenerem und breiterem Humor wiedergegeben als *Herzkönig*.

Bei einer dritten Märchenbearbeitung *The Beauty and*

---

<sup>1)</sup> Von Lamb als sein Werk erwähnt in dem Briefe an Wordsworth, 1. Februar 1806 (Macdonald VI, p. VIII).

<sup>2)</sup> Als Lambs Werk erwiesen durch H. Crabb Robinsons Eintrag in sein Tagebuch am 15. Mai 1811: „Angenehmer Besuch bei Charles und Mary Lamb. Lasen seine Fassung vom *Prinzen Dorus*, dem langnasigen König“ (Macdonald V, S. VIII).

*the Beast* (Die Schöne und das Ungeheuer), 1811, ist Lambs Autorschaft nicht völlig zweifellos, aber sehr wahrscheinlich.<sup>1)</sup>

### Literatur und Kritik.

In Lambs Kultus der Elisabethaner reichen sich Sympathie und gründliche Belesenheit die Hand zu einem glücklichen Ergebnis. Die 1808 veröffentlichten *Specimens of the English Dramatic Poets who lived about the Time of Shakespeare* (Proben aus den englischen Dramatikern, die um Shakespeares Zeit lebten) sind Auszüge aus seltenen oder schwer zugänglichen Werken. Lamb gab ihnen 1827 eine Fortsetzung in den *Extracts from the Garrick Plays*, der dem Britischen Museum vermachten Sammlung alter Dramen aus Garricks Besitz. Jedem Bruchstück wird eine die Situation erklärende Inhaltsangabe vorangestellt, die häufig wertvolle kritische Anmerkungen enthält. Sein Standpunkt ist kein streng gelehrter. Wie er im Vorwort mitteilt, leitet ihn bei der Auswahl weniger der Hinblick auf den Witz und Humor als auf die interessante Situation, die Leidenschaftlichkeit des Auftritts, den Ernst der Schilderung. Er gesteht, daß er sich mit dem Text kleine Freiheiten gestattet und hier und da eine dunkle Stelle, eine schwerverständliche Anspielung gestrichen habe. Er sagt: Meine leitende Absicht war, das, was man den moralischen Sinn unserer Vorfahren nennen könnte, ins Licht zu setzen, ihre Art zu denken, zu empfinden, zu urteilen. Er will das Verhältnis Shakespeares zu den Zeitgenossen aufdecken und verweist bei Marlowes *Jew of Malta* auf den Shylock, bei Dekkers Orleans (*Old*

---

<sup>1)</sup> Vgl. Macdonald, *Works* V, S. VIII und Lucas 298.

*Fortunatus*) auf Romeo, bei Middletons Hexenszenen (*The Witch*) auf die im *Macbeth*. Er findet, daß Henry Porters heiterer Witz dem der Shakespeareschen Jugendkomödien nicht nachstehe, daß Chapman Shakespeare in den beschreibenden didaktischen Stellen am nächsten und Heywood ihm an edler Milde gleichkomme, an christlichem und treuherzig englischem Empfinden aber sogar überlegen sei. Er hebt die wunderbare Leidenschaftlichkeit Middletons hervor, mit der verglichen die konventionelle Moral der modernen Bühne schwächlich und geschmacklos erscheine. Er kontrastiert die kraftvolle Realistik Rowleys mit der Schönfärberei der Gegenwart. Er preist mit Wärme die Lebensechtheit Cyril Tourneurs, des Verfassers von *The Revenger's Tragedy*, die tragische Größe Websters, die feierliche Erhabenheit John Fords. Ben Jonson wird gegen den Vorwurf pedantischer Gelehrsamkeit in Schutz genommen und die Eleganz seines Geistes wie seine poetische Phantasie gerühmt. Lamb verteidigt mit dichterischem Verständnis Sidneys Sonette gegen einen geringschätzigen Angriff Hazlitts in *The Age of Elizabeth*<sup>1)</sup> und stellt eine geschmackvolle Blumenlese treffender Aussprüche und Charakteristiken des Kirchenhistorikers Fuller zusammen.<sup>2)</sup>

Neben der positiven Bereicherung, die die Shakespeareforschung durch Lamb erfährt, wiegt ein gelegentliches Mißverstehen nicht allzu schwer. So bezeichnet er einmal das Phantom, „das als Julius Cäsar über die Bretter schreitet, als einen der wenigen unbedeutenden Charaktere, die sich bei Shakespeare finden.“<sup>3)</sup> Dafür entdeckt er

<sup>1)</sup> *Some Sonetts of Sir Philipp Sidney.*

<sup>2)</sup> *Specimens from the Writings of Fuller, The Church Historian.*

<sup>3)</sup> *Table Talk*, Ainger IV, 195.

in einem Werke von 1670, *Accurate Description of Africa by John Ogilby* das Urbild der Sycorax (*Tempest*) in einer Hexe, welche 1542 Algier bei der Belagerung durch Karl V. rettete. Mit dieser Tatsache erklärt Lamb die Stelle:

*For one thing that she did  
They would not take her life.<sup>1)</sup>*

Beaumont und Fletchers Tragödie *Cupid's Revenge* (Cupidos Rache) hat Lamb in einer Prosaerzählung mit angehängter Nutzenanwendung für *Harper's Magazine* wiedergegeben.

Seine persönlichen Lieblinge sind George Wither und Sir Thomas Browne. In dem *Essay on the Poetical Works of George Wither* gibt Lamb eine feine und anziehende Analyse dieses komplizierten Charakters, den der merkwürdige Gegensatz zwischen frischer Natürlichkeit und scharfem Sarkasmus, zwischen dem liebenswürdigen Dichter und dem Märtyrer puritanischer Überzeugung kennzeichnet. Er glüht von Liebe zum Guten und von Haß auf alles Niedrige und Gemeine; der Freiheitsinn eines Burns erfüllt ihn und sein Gemüt ist noch im Kerker von Sonnenschein durchwärmt.

Mit Browne verbindet Lamb der gemeinsame Zug vorherrschender Subjektivität. Browne ist königstreu, friedlich und religiös, wie Lamb. Bei einem an Ereignissen armen Leben liebt er es, wie Lamb, tief in sich hineinzuleuchten und sein Inneres zu enthüllen; er wird, wie Lamb, ein Teil seines Werkes.<sup>2)</sup> Hazlitt erzählt, daß Lamb eines Mittwochs, als das Gespräch sich darum

---

<sup>1)</sup> *On a Passage in The Tempest* (London Magazine, November 1823).

<sup>2)</sup> Vgl. W. Pater, *Appreciations* 129.

drehte, welche Persönlichkeit wohl jeder der Anwesenden gern gekannt hätte, Sir Thomas Browne nannte, dessen *Urn Burial* ihm wie ein Abgrund erscheine, in dem Perlen und reiche Schätze verborgen seien oder wie ein Labyrinth von Zweifeln und heißen Spekulationen, durch das er gar gern von dem Geiste des Verfassers hindurch geleitet würde.<sup>1)</sup> Zwar sagt er in *Imperfect Sympathies*, Browne gehe auf den Stelzen der Abstraktion einher und blicke auf die schamlosen Individualitäten armer Konkreta wie Menschen von oben herab. Dennoch findet Ainger in den *Essays of Elia* keinen Autor so oft zitiert wie den mit Lamb wahlverwandten Mystiker, Scholar und paradoxen Humoristen Browne.<sup>2)</sup>

Mit gleichem Verständnis erfreut Lamb aber auch das Wesen eines Humoristen durchaus andern Schlages, das des Malers Hogarth. Sein *Essay on the Genius and Character of Hogarth* (*Reflector* 1811) will Hogarth als einen Lehrer der Moral betrachtet sehen. Seine Gemälde seien Bücher. Wir lesen sie. Ihr Hauptaugenmerk sei nicht die Verspottung des Lächerlichen, sondern die kräftige, mannhafte Satire, wie die eines Juvenal, eines Timon von Athen. Er stellt sie neben die Romane von Smollett und Fielding und bekennt sich als echter Humorist zu dem Grundsatz, daß kein Herz schlechter werde durch ein herzliches Gelächter über menschliche Schwächen und Torheiten. Hogarth Reynolds gegenüber zurücksetzen, hieße den Maler von Gegenständen aus dem gemeinen Leben mit einem gemeinen Künstler verwechseln. Von einem solchen aber könne bei dem Takt- und Schönheits-

---

<sup>1)</sup> *On Persons one would like to have seen.*

<sup>2)</sup> Biographie 138. *Works* I, IX.

sinne Hogarths nicht die Rede sein. Lambs Kunsturteil steht hier in voller Reife. Der gleichfalls dem Jahre 1811 angehörende *Essay on the Tragedies of Shakespeare with Reference to their Fitness for Stage Representation*. (Über die Tragödien Shakespeares in bezug auf ihre Eignung für die Bühnendarstellung) ist im großen und ganzen die Beweisführung der paradoxen Behauptung, daß Shakespeares Größe über die Möglichkeiten der Darstellungskunst hinausgehe. Ganz abgesehen davon, daß die Bühne nur Körperliches veranschaulichen könne — *Der Sturm*, in dem es sich um Geister handelt, z. B. gar nicht dargestellt, sondern nur geglaubt werden könne — wirken auch seine gewaltigen Vorgänge auf dem Theater zu stark. In *Macbeth* vernichte das Gräßliche den poetischen Genuß; *Lear* mache einen peinlichen und widerlichen Eindruck, man könnte ebensogut Miltons Satan spielen wollen als die Rolle des Königs; *Hamlet* auf den Brettern sei eine Profanation. Die Bühne müsse das Auge durch Gestalten und Gesten fesseln. Bei Shakespeare sei der Einblick in den Charakter durch das Ausdrucksmittel des Wortes die Hauptsache. In diese, an einem begeisterten Theatergeher besonders wundernehmende Beweisführung, sind einzelne kritische Bemerkungen von außerordentlichem Scharfsinn und Feingefühl verflochten, z. B. eine kurze Learcharakteristik, die Talfourd für den einzigen Shakespeare-Kommentar erklärt, der ihm des Originals ganz würdig scheine,<sup>1)</sup> und von der Macdonald meint, daß viele sie für die bedeutendste Einzelstudie englischer Prosa halten werden.<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> *Thoughts upon the Late William Hazlitt (Literary Remains of William Hazlitt I, CXVIII).*

<sup>2)</sup> *Memoir (Works II, S. XLII).*



Der Aufsatz *On the Artificial Comedy of the Last Century* (Über die Sittenkomödie des vorigen Jahrhunderts), 1820, beweist am besten den weiten Horizont von Lambs Humor. Selbst der seinem eigenen Naturell so diametral entgegengesetzten Weltanschauung eines Wycherley, Congreve und Farquhar gegenüber bringt er die Freiheit auf, die das objektive Kunsturteil bedingt. Ja, er bekennt, daß es ihm behage, sich in der Sittenkomödie, für die uns der moralische Standpunkt des modernen Dramas den Geschmack verdorben habe, gewissermaßen „dem Bereich der Gerichtshöfe“ entrückt zu sehen. Es werde ihm bei ihnen leichter, heiterer ums Herz. Ihre Gestalten brechen kein Gesetz, sie kennen es nicht. Man tue Unrecht, den Maßstab der Wirklichkeit an sie zu legen, mit dem gemessen sie Wüstlinge und Dirnen wären. Sie gehörten dem Gebiete der reinen Komödie an, wo keine Moral herrsche — ein nicht ungefährlicher Standpunkt, den Macaulay als höchst sophistisch, nicht nur im Namen der Moral sondern auch der Kunst, entschieden zurückweist.<sup>1)</sup>

Als Kritiker seiner Zeitgenossen wird Lamb gerade durch jene Eigenschaft beschränkt, die seinen Essays einen eigentümlichen Zauber verleiht, durch seine stets im Vordergrund stehende starke Subjektivität. Er selbst nennt sich ein Bündel von Vorurteilen, zusammengesetzt aus Vorliebe und Abneigung, den wahrsten Sklaven von Sympathien und Antipathien.<sup>2)</sup> So bezeichnet er zur Zeit seiner Intimität mit Southey dessen *Joan of Arc* als eines Milton würdig (1796 an Coleridge). Er gesteht, daß er Shelley nicht verstehe (an Barton, August 1829). Byron läßt er nur als Satiriker gelten; er könne nicht darauf kommen, wodurch er eine

<sup>1)</sup> *The Comic Drama of the Restoration.*

<sup>2)</sup> *Imperfect Sympathies*, 1821.

so große Macht auf seine Bewunderer ausübe; auf ihn wirke Byron verletzend (an Barton, 15. Mai 1824). Zu Cottle äußert er eine gründliche Abneigung gegen Byrons Charakter und eine sehr bedingte Bewunderung für Byrons Genius (5. November 1819). Für den alten Schullehrer und Poeten Vincent Bourne hingegen, „in dessen Gedichten nur die Diktion lateinisch, die Gedanken aber englisch“ seien,<sup>1)</sup> hat er eine solche Vorliebe, daß er seine lateinischen Poesien ins Englische übersetzt.

### *The Essays of Elia.*

Lamb war Mitarbeiter mehrerer Zeitungen. Er lieferte hintereinander dem *Morning Chronicle*, dem *Albion*, der *Post* Beiträge. Seit 1811 schrieb er nach dem Muster des *Tattler* regelmäßig Artikel für den *Reflector*, seit 1820 für das unter John Scotts Leitung in Blüte stehende *London Magazine*. Die letzteren gehören zu Lambs besten. Sie enthalten den vollkommensten Ausdruck seiner persönlichen Eigenart, seiner Lebens- und Weltanschauung, zugleich die stärkste Äußerung seiner Persönlichkeit wie seiner Kunst. Lamb war damals 45 Jahre alt. Diese späte Blüte gehört so recht zu seinen charakteristischen Merkmalen als literarisches Phänomen. Die *Elia* gezeichneten Aufsätze fanden spontanen Beifall und Widerhall im Publikum. Sie erschienen 1823 gesammelt als *Elia. Essays that have appeared under that Signature in the London Magazine* (*Elia*. Aufsätze, die mit dieser Unterschrift im *London Magazine* erschienen sind). Mit diesen Essays hat Lamb seinen eigenen Platz in der englischen Literatur

---

<sup>1)</sup> An Wordsworth, 1815.

eingenommen. Elia — „nenne ihn Ellia“, schreibt er am 30. Juli 1821 an J. Taylor — vermutlich eine fingierte Person, wird als subalternen Beamter des South Sea Houses eingeführt, der in seinen Mußestunden schriftstellert. Doch ist ein Beamter dieses Namens tatsächlich nirgends erwähnt.<sup>1)</sup> Lamb selbst hielt zähe an seiner Fiktion fest. Er leugnete aufs entschiedendste die mit schmeichelhafter Anerkennung verbundene Aussage des *Indicator* (31. Januar 1821), daß Lamb selbst Elia sei (*Elia to his Correspondents*. Elia an seine Korrespondenten) und verwickelte sich so sehr in Widersprüche, daß er sich nur durch allerhand Spitzfindigkeiten halbwegs wieder aus dem Wirrsal herauswand. Nach der ersten Folge der *Essays* läßt Lamb seinen Elia sterben, um ihm — will sagen sich selbst — einen Nachruf von meisterhafter Charakteristik zu halten und die zweite Folge als Elias Nachlaß herauszugeben.

Mrs. Cowden Clarke vermerkte in ihrem Exemplar von Cornwalls *Memoir*, Lamb hätte einst im Gespräch hingeworfen, Elia bilde ein Anagramm von *a lie* (eine Lüge).<sup>2)</sup> Allein wie immer es sich auch mit seiner wirklichen Existenz verhalten mag, in der englischen Literatur gehört Elia zu jenen Gestalten, die selbständiges, reales Leben gewinnen und volkstümliche Persönlichkeiten von legendarischer Bedeutung werden.<sup>3)</sup>

Gleichviel, ob je ein Mann dieses Namens hinter einem Pulte des Handlungshauses gestanden oder nicht, Elia ist Lamb selbst. Die Aufsätze sind „dem Wesen nach wahr“, wie er einmal höchst bezeichnend äußert. „Was

<sup>1)</sup> Ainger I, 295.

<sup>2)</sup> Lucas 442.

<sup>3)</sup> Vgl. E. Rhys, *Introduction to the Essays of Elia* (*Camelot Series*, 1890).

kümmern Elia oder Peter<sup>1)</sup> Daten?“ Wenn er auch davor warnt, Elias Aufzeichnungen im biographischen Sinne wörtlich zu nehmen, und sie nicht für mehr gelten lassen will als Schatten von Tatsachen, als Wahrscheinlichkeiten, nicht Wahrheiten,<sup>2)</sup> so enthalten sie tatsächlich doch Lambs ganzes Leben. Mag er auch Namen ändern und Beziehungen verschieben, Ereignisse an die Stelle von Möglichkeiten setzen und umgekehrt, die ideale Wahrigkeit, die Treue der Charakter- und Milieuschilderung wiegt schwerer als die buchstäbliche. So läßt sich Lambs Leben tatsächlich aus den *Essays of Elia* absondern wie ein kristallinischer Niederschlag. Es gibt wenige Dichter, die ihre Gesamtexistenz literarisch so vollständig aufgebraucht haben wie er. Vor allem hat keiner je die Stätten seiner Kindheit anschaulicher und greifbarer geschildert als Lamb es in *The Old Benchers of the Inner Temple* (Die alten Advokaten des Innern Temple) tut. Mit dem künstlerischen Blick für dieses stilvolle Stück Alt-Londons am Ufer der Themse, mit dem historischen Sinn des Altertumskenners für den einstigen Wohnsitz der Tempelritter verbindet sich die schwärmerische Anhänglichkeit des eingeborenen Cockney für dieses engste Stück Heimat, auf dem seine ersten sieben Lebensjahre sich abspielten.

Das uralte Tempelgebäude, das das Gedächtnis der guten alten Zeiten lebendig erhält, mag zuerst um Lambs Herz jenes geheimnisvolle Heimatsband geschlungen haben, das es an die Vergangenheit knüpfte. Zeitlebens treibt er

---

<sup>1)</sup> Brief an Moxon, August 1831, in bezug auf Anekdoten über George Dawe, die als *Recollections of a Late Royal Academician by Peter Net* (*Englishman's Magazine*, September 1831) erschienen.

<sup>2)</sup> *Old Benchers*.

einen Kultus mit dem Alten und Veralteten. Zerlesene Bücher sind ihm sympathischer als neue; zerrissene Möbel, deren Löcher Bücherbehälter abgeben, findet er traulich, alte Baulichkeiten behaglicher als neue, bequemere. Das Altertümliche mutet ihn als solches freundlich an. „Altertum! du wunderbarer Zauber,“ apostrophiert er das Vergangene. „Was bist du, da du nichts und alles bist? Als du warst, warst du nicht das Altertum — damals warst du nichts, sondern hattest ein noch weiter zurückliegendes Altertum, wie du es nanntest, auf das du in blinder Verehrung blicktest, während du dir selbst flach, nüchtern, modern erschienest. Welches Geheimnis lauert in diesem sich Zurückwenden? Oder was für Halb-Januse sind wir, die wir nicht mit gleicher Anbetung vorwärts blicken können wie rückwärts? Die gewaltige Zukunft ist uns wie nichts, da sie doch alles ist. Die Vergangenheit ist alles — und ist nichts.“<sup>1)</sup>

Die alte Sonnenuhr im Hofe des Temple wird zum Symbol dieser verklärten Vergangenheit. Lamb nimmt sie, wie Hazlitt, gegen die modernen Instrumente des Zeitmaßes in Schutz.<sup>2)</sup> Sie sprach von mäßiger Arbeit, von mäßigen Freuden, die beide nicht über den Sonnenuntergang ausgedehnt wurden. Adam konnte sie kaum im Paradiese missen. Sie war das richtige Maß für das Sprießen holder Pflanzen und Blumen, für das silberne Gezwitzchen der Vögel, für das Weiden und zur Hürdetreiben der Herden. Der Hirt ritzte sie im Sonnenlicht (auf Stein oder Holz) und versah sie, durch die Arbeit zum Philosophen geworden, mit rührenden Sinnprüchen. Marvell überliefert aus der Zeit des über-

---

<sup>1)</sup> *Oxford in the Vacation.*

<sup>2)</sup> *The Old Benchers.*

künstelten Geschmackes den artigen Einfall eines Gärtners, der aus Gräsern und Blumen eine Sonnenuhr verfertigte. Hier geht Lamb unvermerkt zu einer kritischen Betrachtung Marvells über. Dann stehen im Nebel der Erinnerung die alten Gestalten der Kindheit auf. Das Dämmerlicht, das ihren geheimnisvollen Zauber erhöht, ist ein Reiz mehr für Lamb. „Ihr unerklärlichen, halbverstandenen Erscheinungen“, redet er sie an, „warum tritt die Vernunft zwischen mich und euch, um den übernatürlichen, bald leuchtenden, bald düstern Nebel zu zerteilen, der euch umhüllt? Warum spielt ihr eine so traurige Figur in meiner Erinnerung, ihr, die ihr für mein Kinderauge die Mythologie des Temples bedeutet?“

Die alten Mitglieder der Advokatenkammer — die berüchtigten Raubvögel des alten Templegemäuers, wie Cornwall sie nennt, — erstehen vor seinem Blick: der grimmige unnahbare Coventry, der nachdenkliche, schüchterne Salt und dessen Konzipient Lovel, der gescheite, flinke kleine Kerl, der an alles denkt, was der zerstreute Prinzipal vergißt, der Freund und Mahner, Schreiber und Garderobier, Ratgeber, Rechnungsrevisor und Schatzmeister seines Herrn. Fast hätte sich Salt zu unbedingt in Lovels Hand gegeben, wäre diese nicht von so unbedingter Lauterkeit gewesen. Salt hätte sein Herrnrecht auf Respekt gar leicht außer acht gelassen, würde Lovel auch nur einen Augenblick vergessen haben, daß er der Untergebene sei.

Der mit wunderbarer Lebensechtheit gezeichnete Lovel ist kein anderer als John Lamb, Charles' Vater, „ein Mann von unverbesserlicher, stets den Kürzern ziehender Ehrlichkeit, der, wenn es galt, die Sache des Bedrängten zu führen, niemals die Partei oder die Zahl der Gegner in Betracht zog.“ Die Ähnlichkeit seiner Gesichtszüge mit denen Garricks,

sein hübsches Modelliertalent, seine Begabung für humoristische Gedichte, sein von Haus aus so heiteres Naturell, das ihm die lustigsten Schelmenstreiche eingab, bis allmählich das Leben ihm seine Dämpfer aufsetzte — all das wird mit liebevollem Eingehen geschildert. Ja wir erhalten noch ein letztes Bild des nicht mehr im Temple weilenden Lovel, der, von den traurigen Folgen des Alters beschlichen und geistig zerüttet, dem letzten Stadium menschlicher Schwäche, einer zweiten Kindheit verfallen ist.

Die Erinnerung an seine früheste Schulzeit hält Lamb in *Captain Starkey* fest (Hornes *Everyday Book*, Juli 1821). Hier taucht das altmodische Gesicht seines ersten Lehrers William Bird wieder auf, eines der vom Glück Übersehenen, der sich von den Schülerinnen quälen lassen muß, obzwar er ein trefflicher Schriftsteller und Lehrer ist.

*Recollections of Christ Hospital* (Christ Hospital-Erinnerungen), 1818, und *Christ Hospital, Thirty Five Years Ago* (Christ Hospital vor fünfunddreißig Jahren), 1820, sind der Erziehungsanstalt gewidmet, deren Zögling Lamb von 1782 bis 1789 war.

Der erste Aufsatz spendet ihr das ungeteilte Lob desjenigen, der alle Ursache hat, sich gern an sie zu erinnern. Er hat den blauen Kittel mit Freude getragen, den Kittel, der kein Abzeichen des Armenschülers sei, sondern seinem Träger einen eigenen Charakter verleihe, ein Gemisch von bescheidener Zurückhaltung und höflichem Anstande, von Religiosität und Gerechtigkeitsgefühl. Man liest zwischen den Zeilen, daß es Lamb in Christ Hospital wohl ergangen ist. Der zweite Aufsatz soll eine etwaige Übertreibung der ausschließlich in den lichtesten Farben gehaltenen Schilderung des ersten korrigieren. Elia steht hier für Coleridge, als Vertreter des armen, freundlosen Schulknaben,

dessen zur Schwermut neigendes, reizbares Gemüt sich in Heimweh verzehrt. Anmutige Genrebilder werden eingeflochten: Charles' alte Tante Hetty, der Welt gegenüber eine verbitterte, wortkarge aber kluge, schlagfertige alte Jungfer, für Charles, den einzigen Gegenstand ihrer Liebe, das Prototyp der guten, verhätschelnden alten Base. Er denkt der Leckerbissen, die sie ihm in die Schule brachte, und des Widerstreites seiner Gefühle bei solchen Anlässen: Liebe für die Überbringerin und Scham über das Gebrachte wie die Art des Bringens, Mitleid mit den leer Ausgehenden, deren doch zu viele waren, um mit ihnen zu teilen, und schließlich Hunger, der älteste und stärkste aller Triebe, der den endgültigen Ausschlag gab.

Um das Universitätsstudium ist Lamb gekommen. Es ist gewissermaßen symbolisch, daß er Oxford nur während der Ferien schildern kann (*Oxford in the Vacation*, 1820). Aber mit dem Ausblick auf die Bodleiana schreibend, holt er das Versagte, Gelahrtheit, Titel, Würden in der Phantasie nach.

*Blakesmoor in H-shire*, 1821, ist Lambs Kindheitseldorado Blakesware in Hertfordshire, wo die Großmutter Field auf dem alten Schlosse lebte. Auch in *Dream Children* (Traumkinder), 1829, und einem Aufsätze über Wilkies Gemälde *Saturday Night* (*Germ*, 1830) erzählt er seinen erträumten Kindern von der würdigen Matrone, deren ländlich urwüchsige Liebe mitunter grausam werden konnte. An das Schloß von Blakesware knüpfen sich Lambs früheste Vorstellungen von behaglicher Muße und Vornehmheit. In *Dream Children* schildert er die Wonnen des prächtigen Schloßparkes mit seinen melancholischen alten Bäumen, den duftenden Wiesen, der Orangerie und dem Fischteich. Auf dem breiten Fenstersitz der kühlen Vorratskammer hat der Knabe an heißen Tagen gegessen und bei dem



Summen und Schwirren einer einsamen Wespe seinen Cowley gelesen. In der Halle hat er so lange vor dem Familienwappen mit der Inschrift „*Resurgam*“ gestanden, bis er allmählich alles Bäuerische aus sich schwinden und sich selbst von Adel fühlte. Der Adel, den man sich aneignet, sei der einzig wahre. Er ist durch die Ahnengalerie gewandelt, deren Bildnisse ihn lächelnd oder ernst anblickten, als wollten sie nach seiner Verwandtschaft mit ihnen fragen. Und eine Schöne im blauen Hirtengewande mit einem Lamme und den lichten Hertfordshire-Locken habe seiner Alice geähnelt (*Blakesmoor*). Alice ist der poetische Name für Ann Simmons. Ihre anmutige Verklärung bildet den Inhalt von *Dream Children*. Hier erfindet seine Phantasie zwei Kinder Alice Wintertons (Ann's poetischer Name). Ihnen erzählt er von seinem biblischen siebenjährigen Werben um die nun bereits Verstorbene. „Da, als ich mich plötzlich zu kleinen Alice wandte, blickte mir aus ihren Augen die Seele der ersten Alice mit einer solchen Realität des Wiedervorstellens entgegen, daß es mir zweifelhaft ward, welche von beiden ich vor mir hätte und wem dies lichte Haar angehörte. Und während ich hinsah, wurden beide Kinder allmählich blässer und verschwammen meinem Blick, bis schließlich nichts mehr sichtbar war als in äußerster Entfernung zwei traurige Antlitze, die in wunderbarer Weise, ohne zu sprechen, den Eindruck dieser Rede in mir hervorbrachten: 'Wir sind nicht von Alice, nicht von dir, noch sind wir überhaupt Kinder. Alicens Kinder nennen Bertram Vater. Wir sind nichts, weniger als nichts und als Träume. Wir sind nur, was hätte sein können, und müssen nun an den langweiligen, öden Ufern des Lethe Millionen Zeitalter harren, bis wir das Sein und einen Namen erlangen'“.

Den geringsten Raum in Elias Leben nimmt der Naturgenuß ein. Er hat wenig Sinn für die Natur; man könnte ihn in gewissem Sinne naturabgewandt nennen. Obzwar Lamb die Kunst versteht, einen vertrauten Landschaftswinkel mit scharfer und liebevoller Beobachtung knapp, sachlich und anschaulich zu schildern, macht er doch verhältnismäßig selten von ihr Gebrauch. Als eingefeischter Städter hat er wenig von der Natur kennen gelernt und das Wenige hat nicht sowohl seine Sehnsucht in die Ferne geweckt als seine fanatische Liebe für London verstärkt. Der erste Anblick des Meeres bedeutet für ihn eine Enttäuschung. Die Wirklichkeit vermag das Phantasiebild der Unendlichkeit nicht zu erreichen. Die Küstenorte entsprechen seiner romantischen Vorstellung von Schmugglernestern nicht (*The Old Margate Hoy*, 1823).

1802 besucht Lamb Coleridge in Keswick. Ein Brief an Manning vom 24. Dezember hält den unmittelbaren Natureindruck fest. Die Berge rings um das Haus sehen wie im Schlafe liegende Bären und Ungeheuer aus — ein ziemlich unglücklich gewähltes Bild. Beim Sonnenuntergang glaubt er sich ins Märchenland versetzt. Der Ausblick aus Coleridges Studierstube überwältigt ihn. Er besteigt den Skiddaw und watet in das Bett des Lodore, kurz er überzeugt sich, daß es das, was die Touristen romantisch nennen und was er stets angezweifelt hat, wirklich gebe. Dort leben aber könnte er nicht. Zwei, drei Jahre ginge es allenfalls, doch müßte er die Aussicht haben, nach Ablauf dieser Frist Fleet Street zu sehen, sonst würde er unfehlbar hinsiechen und schwermütig werden.

Am 28. November 1800 schreibt er gleichfalls an Manning: „Ich für mein Teil muß gestehen, daß ich die Wut der Romantik für die Natur nicht habe. — Straßen! Straßen!

Straßen! Märkte! Theater! Kirchen! Covent Garden! Verkaufsläden, die strahlen von hübschen Gesichtern fleißiger Putzmacherinnen, sauberer Näherinnen, feilschender Damen! Männer hinter Ladentischen, bebrillte Schriftsteller auf der Straße! Bei Nacht brennende Laternen! Zuckerbäcker- und Juwelierläden! Schöne Quakerinnen von Pentonville! Wagengerassel! Mechanische schläfrige Rufe der Schutz männer! Feuerlärm und: 'Haltet den Dieb!' Gerichtshöfe mit ihrer gelehrten Atmosphäre, ihren Hallen und Kantinen, die denen der Cambridger Colleges gleichen! Stände mit alten Büchern, Jeremy Taylor, Burtons *Melancholy* und *Religio Medici* auf jedem Stande! Das sind deine Freuden, o London, mit deinen vielen Stunden. O Stadt, die von Dirnen wimmelt, für dich mag Keswick und seine Riesenbrut zum Teufel gehen!" So hängt Lamb an London mit allen Fasern seines Herzens. Sein Cockneytum ist eine Art von mildem Fanatismus. Was ihn an Vincent Bourne fesselt, ist der Umstand, daß dessen reiches Gemüt sich ganz in städtischen Szenen auslebe, die ein richtiges Gegengewicht für die ländlichen Extravaganzen mancher Leute bildeten (an Wordsworth 1815).

Alles zu London Gehörige ist für Lamb ein Heiligtum. Das Verschwinden der alten Glocken von St. Dunstan treibt ihm Tränen in die Augen. Die Großstadt ist sein Lebenselement. Er braucht ihre Kunstgenüsse, ihre Geselligkeit, ihre Straßen und ihr Menschengewühl. Selbst ihre Auswüchse werden poetisch umschrieben und verklärt. Er bedauert das Verschwinden der mittelalterlichen Romantik des einträglichen Bettelgewerbes. Der Bettler der Legende sei der Antipode des Königs, Lumpen seien die Insignien seines Gewerbes. Die Bettler von London gehörten mit zu den Sehenswürdigkeiten des großen Ganzen.

Lamb könnte sie so wenig missen wie ihre Straßenrufe. Der blinde Bettler mit seinem Hunde sei eine wandelnde Moral, ein Memento, ein Sinnspruch, ein Kinderbuch, das Almosen eine heilsame Schranke für die einbrechende Hochflut des allzu üppigen Bürgertums (*A Complaint of the Decay of Beggars in the Metropolis*. Klage über den Verfall der Bettler in der Hauptstadt).

An Wordsworth schreibt Lamb am 30. Januar 1801: „Ich habe all mein Lebtage in London gelebt, bis ich mich an den Ort so innig angeschlossen, wie nur einer der Gebirgsbewohner an die Natur. Die erleuchteten Verkaufsläden des Strand und der Fleet Street, die zahllosen Gewerbe, die Verkäufer und die Kaufenden, Wagen und Fuhrwerke aller Art, das ganze Getriebe und die Leichtfertigkeit rings um Covent Garden, die Schutz männer, die Trunkenheits-szenen, das Gerassel, das Leben, das, wenn man erwacht, zu jeder Nachtstunde, immer rege ist, die Unmöglichkeit, in Fleet Street verdrießlich zu bleiben, das Gedränge, der Schmutz, der Sonnenschein auf den Häusern und dem Pflaster, die Buchdruckereien und alten Bücherstände, die Kaffeehäuser, der Suppendampf, der aus den Garküchen strömt, die Puppentheater — das ganze London eine Pantomime und Maskerade — alle diese Dinge arbeiten und vermengen sich in meinem Geiste. Sie nähren mich und sind doch nicht imstande, mich zu sättigen. Das Wunder dieser Sehenswürdigkeiten zwingt mich zu nächtlichen Gängen durch die dichtgedrängten Straßen, und auf dem bunt bewegten Strand vergieße ich oft Tränen, vor lauter Freude über so viel Leben.“

Zu Lambs städtischen Wonnen gehört das Schauspiel. Wenn er den jugendlichen Theaterenthusiasten schildert (*On some of the Old Actors*. Über einige alte Schauspieler,

1822), den schon die Lektüre des Theaterzettels in Stimmung bringt, so dürfen wir dabei Selbstempfundenes voraussetzen. Die Erinnerung an die erste Theatervorstellung, der er, sechsjährig, beiwohnte — die des *Artaxerxes* — liefert ihm noch 1821 den Stoff zu einem Essay voll lebendiger Genreschilderung (*My First Play*. Mein erstes Theaterstück). Seine eigene Fähigkeit, sich in verschiedenartigste Charaktere einzufühlen, läßt ihn der Natur des Schauspielers unschwer Gerechtigkeit widerfahren. Die sonst als Komödiantentum verpönte Neigung, eine Rolle auch im Leben fortzupielen, erscheint ihm als Äußerung eines im höchsten Grade künstlerischen Naturells und er rühmt z. B. an Elliston, daß er durch und durch Schauspieler gewesen sei und nie etwas anderes (*Ellistoniana*). Eine gute Schauspielercharakteristik ist der Aufsatz *On the Acting of Munden* (1822). Doch will Lamb von einem übertriebenen Kultus der Bretter und der Person des Schauspielers nichts wissen und rügt die Verhimmlung Garricks (*Essays on the Tragedies of Shakespeare*).

Lambs großstädtische Unterhaltungen sind aber wohl immer nur bescheidenster Natur gewesen, mit dem engen Spielraum, der ihnen im Leben eines subalternen Beamten mit Familienpflichten gegönnt zu sein pflegt. Der eigentliche Schauplatz seiner Tage war das South Sea House. Elia schildert das stattliche Gebäude mit dem Arkadenhofe, dem Sitze der Gesellschaft, die, einst eine blühende Handelsvereinigung, zu Lambs Zeit mehr Bankgeschäft war. Der junge Beamte hat kein Geschick zum Rechnen, aber die alten in Pergament gebundenen Hauptbücher fesseln ihn, die so groß und schwer sind, daß von dem heutigen verkümmerten Geschlecht ihrer drei sie kaum zu heben vermögen. Abends, wenn es im Hause still geworden,

durchschreitet er mit Ehrfurcht die hohen Räume, die ihm von der Vergangenheit reden. Und ab und zu huscht der Schatten eines abgeschiedenen Buchhalters an ihm vorbei, die schemenhafte Feder hinterm Ohr (*The South Sea House*). Die Kollegen, alle spärlich besoldet, die meisten altmodische Jungesellen, etliche von ihnen Künstler auf der Flöte, sind sämtlich Humoristen, sonderbare Känze, gemütliche Gesellen. Man plaudert, man wird bekannt. Lamb entwirft eine Reihe von Bildnisskizzen, scharf charakterisierte Individualitäten. Seine kindliche Vorliebe für unschuldige Mystifikationen setzt die Namen der Urbilder darunter, gibt sie aber für erfundene aus. Da ist der junge Beamte mit seinen pedantischen Vorzügen, ein Frühaufsteher, im Essen und Trinken mäßig, in seinem Gehaben sauber und nett, trocken und schüchtern, ehrlich aus Rücksicht auf das Hauptbuch. Er kennt keinen anderen Ehrgeiz als den, ein guter Beamter zu sein. Er heiratet oder heiratet nicht, je nach der Ansicht seines Prinzipals. Scherzen oder Fluchen vermeidet er als Zeitvergeudung (*The Good Clerk*. Der gute Beamte, *Reflector* 1811).

Allein es gab wohl Tage, an denen Lamb der Humor ausging und der tragikomische Widerspruch zwischen seiner trockenen Amtsrechnerei und den Bestrebungen seiner Dichterseele ihm kläglich zum Bewußtsein kam. „Ein dem Pult Geweihter, ein verrunzelter, kurzgeschorener Schreiber, einer, der, wie es gewisse Kranke tun sollen, seinen Lebensunterhalt aus einem Kiele saugt,“ so schildert er den Bureau Menschen (*Oxford in the Vacation*). In bitterem Galgenhumor spricht er von „seiner Grille“, morgens, wenn der Geist des Literaten Stärkung brauche, eine Stunde mit der Betrachtung von Indigo, Baumwolle, Rohseide und geblämter oder anderer Stückware hinzubringen. Er

zweifelt nicht, daß der „sabbatlose Satan“ der Erfinder dieser Arbeit sei und den freien, feiertagsfrohen Geist niederzwang in die rastlose Pein des Geschäftes, in den trockenen Frondienst am toten Holze (Gedicht *Work*, 1819). Der Widerwille gegen den kaufmännischen Beruf zeitigt in ihm den Begriff des *improbis labor*, des bösen Feindes der Beschäftigung, und er preist die fälschlich verleumdete Muße (*Leisure*. Muße, 1821).

Nur ganz allmählich gewöhnte Lamb sich an die acht-, neun-, mitunter zehnstündige Kanzleiarbeit. „Die Zeit versöhnt uns — zum Teil wenigstens — mit allem. Ich wurde nach und nach zufrieden, verdrossen zufrieden, wie wilde Tiere in ihren Käfigen,“ sagt er in *The Superannuated Man* (Der Ausgediente), 1825. „Von den Sonntagen abgesehen, gab es einen Ferialtag zu Ostern, einen zu Weihnachten und im Sommer ‘große Ferien’ von einer Woche, die, in der Angst, sie nur ja voll auszugenießen, in rastloser Hetze durchjagt wurde und alles eher brachte als die erhoffte Ruhe. Ehe man sich ihrer noch recht bewußt geworden, war sie um und man hatte 51 andere zu zählen bis zu den nächsten Ferien.“ Lamb fühlte sich mitunter „an das Pult anwachsen, das Holz in seine Seele dringen.“ Seine Schüchternheit, sein Mangel an Selbstvertrauen, eine bis zu selbstquälerischer Pein getriebene Gewissenhaftigkeit erschwerten ihm die Beamtenlaufbahn. Da, nach 40 Jahren, im März 1825, kam die Erlösung, kam das Glück in der Form einer ehrenvollen Pensionierung mit zwei Drittel seines Gehaltes, £ 450. Er schreibt: „Ich befand mich in dem Zustande eines Gefangenen der alten Bastille, der plötzlich nach vierzigjähriger Haft freigelassen wird.“ Er, der bisher so arm an frei verfügbarer Zeit gewesen, ist plötzlich zu dem Reichtum völliger Muße emporgehoben.

Er braucht eine Weile, sich an das Glück zu gewöhnen. Anfangs vermißt er die lang gewohnte Kette. Der Abschied von den alten Kollegen gibt eine wehmütige Stimmung. Bald aber weiß er nicht mehr, daß er je etwas anderes war als sein eigener Herr. Das Tagewerk ist vollbracht. Der Rest seiner Lebenszeit gehört ihm (*The Superannuated Man*).

Zwei seinem Herzen teure und köstliche Dinge sind es, vor allem, denen er sie widmet: seine Schriftstellerei und seine Häuslichkeit. Das Schreiben ist seine Unterhaltung. „Nennt dies,“ sagt er, auf das Titelblatt seiner Schriften deutend, „nicht meine Werke, sondern meine Erholung. Meine Werke liegen in den Hauptbüchern von Leadenhall Street.“

Von der Traulichkeit seines Junggesellenheims gewinnen wir eine deutliche Vorstellung in *Elias Essays Old China*, (Altes Porzellan) und *Mackery End in Hertfordshire*. Da tritt uns Mary unter dem Namen Bridget Elia in leibhaftiger Lebendigkeit entgegen. „Bridget“, heißt es, „ist so manches lange Jahr meine Haushälterin gewesen. Ich habe gegen sie Verpflichtungen, die über meine Erinnerung hinausreichen. Wir hausen selbender, Junggesell und alte Jungfer, in einer Art Zweieinsamkeit, alles in allem so behaglich, daß ich für meinen Teil keine Neigung verspüre, mit dem Sprößling des voreiligen Königs mein Zölibat zu beklagen.<sup>1)</sup> Wir stimmen in unseren Neigungen und Gewohnheiten so ziemlich überein, jedoch 'mit einem Unterschiede'. Wir leben im großen und ganzen in Eintracht, unbeschadet gelegentlicher Scharmützel, wie es unter nahen An-

---

<sup>1)</sup> *Troilus and Cressida* IV 2, 62.



verwandten sein soll. Unsere Neigung wird mehr stillschweigend vorausgesetzt als ausgesprochen. Wir neigen beide etwas zur Rechthaberei.“ Die Erfahrung lehrt, daß in Tatsachen und Daten unwandelbar er Recht behält, wo es sich aber um eine Differenz in moralischer Hinsicht handelt oder darum, ob man etwas tun solle oder nicht, Bridgets Ansicht sich als die maßgebende erweist.

Beide sind eifrige Leser. Doch während Elia über einer dunklen Stelle seines Burton brütet, muß Base Bridget eine Geschichte haben. Alles Verschrobene, Bizarre, Entlegene, alles der allgemeinen Regel und allgemeinen Sympathie Widersprechende mißfällt ihr. Sie liebt das Natürliche. Sie hat viel Umgang mit Philosophen und Freidenkern gehabt, aber was ihr in den Kindertagen gut und ehrwürdig schien, hat die Herrschaft über ihren Geist behalten. Ihre Geistesgegenwart ist den Prüfungen des Lebens gewachsen, verläßt sie aber mitunter bei geringfügigen Anlässen. In Zeiten der Trübsal ist sie die beste Trösterin, aber in nörgelnden Zufällen und geringfügigen Unannehmlichkeiten, die den Willen nicht herausfordern, verschlimmert sie die Dinge oft durch ein Übermaß an Teilnahme. Doch verschoncht sie auch nicht stets die Sorgen, verdreifacht sie bei angenehmen Anlässen doch sicherlich die Freude. Auf ihre Erziehung wurde in der Jugend wenig Achtsamkeit gewandt. Sie entbehrt zum Glück des ganzen weiblichen Anputzes, der unter dem Namen „Fertigkeiten“ geht. Hätte er zwanzig Mädchen, er würde sie nicht anders erziehen. In Wirklichkeit hat Bridget ihn erzogen. Sie ist um zehn Jahre älter. Er wünschte, er könnte den Rest ihrer beiderseitigen Existenzen zusammenwerfen, um sie zu gleichen Teilen zu Ende zu leben.

Lambs älterer Bruder John tritt als James Elia in dem Essay *My Relations* (Meine Angehörigen) auf. Er vereint Impuls und kühle Erwägung. Sein Inneres ist ein Zankapfel des Temperamentes und des doktrinären Phlegmas. Ein prinzipieller Gegner jeder Neuerung, hat er doch stets ein neues Projekt im Kopfe. Ein abgesagter Gegner der Romantik und Empfindsamkeit bei andern, ist er doch selbst voll Phantasie. Er kehrt geflissentlich den Praktikus und Philister heraus, hat aber dennoch immer ein wenig Exzentrizität und Enthusiasmus zu verbergen — kurzum ein Mensch, der ein anderer sein will, als er wirklich ist, und der zu seinem Nachteil sein Wesen in ein anderes ummodeln möchte, als es die Natur geschaffen — ein Mensch, der das Beste des Nächsten will, mit dessen Gefühlen und Handlungen aber wenig Sympathie aufbringt. In *Dream Children*, das kurz nach Johns Tode entstand, wird erzählt, wie der schöne, lebhafte Knabe, der im Vergleich mit den anderen Kindern gleich einem König hervorragte, schon von der Mutter und Großmutter bevorzugt ward, und wie Charles nun, nachdem er ihn verloren, den Bruder vermisste, so daß er jetzt erst merke, wie sehr er ihn geliebt.

Nie ist in der Literatur die Enge, wo nicht die Dürftigkeit der Verhältnisse, die von der Kindheit bis zum Alter Lambs Lebenssphäre bedeutete, mit einem größeren Reichtum geistiger Überlegenheit geschildert worden. Von jeder sozialen Gehässigkeit und Verbitterung ebensoweit entfernt wie von spießbürgerlicher Verknöcherung, hebt Lamb das in den blassen Sonnenschein der Armut getauchte faden-scheinige Milieu mit liebender und milder Hand in die poetische Höhe des Idylls empor. Der Mangel wird nicht verschwiegen, aber das Dichtergeistige vermag gewisse Vorteile an ihm ausfindig zu machen und auf sie fällt der

unbedingte Nachdruck. Für Elias Heim gilt, was Lamb von dem eines Freundes rühmt: „Der Inhalt von Altheas Füllhorn in einer dürrtigen Schüssel — die Gabe, sich selbst hinzureißen, durch welche er bei seinem prächtigen Wunsche zu unterhalten, seine Mittel bis zum Überfluß steigerte.“ Und weiterhin: „Wein gab es nicht und, äußerst seltene Gelegenheiten ausgenommen, auch keinen Brantwein. Aber der Eindruck des Weines war da.“ Ebendort spricht er von „den heiligen Geheimnissen der Armut“, die durch ihn niemals verletzt werden sollen (*Captain Jackson*, 1829).

Die äußere Armut verschwindet vor dem inneren Reichtum. Lamb gibt in diesen Aufsätzen alles, was er zu geben hat, sein ganzes Ich, sein Leben, seinen Humor, seine Poesie, seine Philosophie und sein Wissen, die Ergebnisse seines Sinnens und Denkens, seine heiligsten Erinnerungen, seine Liebe und seinen Glauben. Nichts ist ihm dafür zu köstlich, nichts zu geringfügig, kein Fleiß reut ihn für diese der flüchtigen Stunde gewidmete Zeitungsarbeit. Er verschmäht es nicht, seine ganze Persönlichkeit in einem Journalartikel auszuleben. So wird der Artikel zum Essay, der ein literarisches Ereignis von eigenartigem Wert bedeutet, dessen Gepräge das von Lambs Persönlichkeit selbst ist. Lambs Essays haben nichts Blendendes. Sie berauschen und entzücken, ja sie fesseln nicht unwiderstehlich bei erster flüchtiger Bekanntschaft. Aber sie lohnen die Mühe der Vertiefung. Wer Zeit und Stimmung aufbringt, in ihre Einzelheiten einzugehen, dem offenbaren sie eine sich stetig steigernde Fülle von Weisheit, Liebenswürdigkeit, Humor und echtster Gesinnung. Er gewinnt an ihnen gewissermaßen einen Freundschaftsschatz fürs Leben.

Lamb ist durch und durch ein religiöses, wenn auch keineswegs dogmatisch gefärbtes Gemüt. In dieser Richtung

beeinflußten ihn bereits die ersten Eindrücke im Vaterhause. Tante Hetty las vom Morgen bis zum Abend im *Thomas a Kempis* und in einem katholischen Gebetbuch, was sie nicht hinderte, allsonntäglich als gute Protestantin zur Kirche zu gehen (*My Relations*). Barry Cornwall sagt: „Er war nach Erziehung und Gewohnheit Unitarier, aus Überzeugung Nonconformist.“<sup>1)</sup> Die Jugendgedichte sind von dem Ringen der gottsuchenden Seele erfüllt, die unter der Wucht des Schicksals zerbrechend, die Hand nach dem festen, stützenden Punkte ausstreckt. Das fatalistisch angehauchte Gedicht *Living without God in the World* (Ohne Gott in der Welt) ist ein krampfhaftes Sich-an-die-Religion-Klammern.

Selbst in der Zeit der stürmenden Jugendgährung bleiben skeptische Anwandlungen ihm fern. Coleridges Vergleiche zwischen der göttlichen und menschlichen Natur findet er von einer Kühnheit, die ihn erschreckt (Brief vom 24. Oktober 1796). Er fürchtet die Ansteckung mystischer Ideen und metaphysischen Hochmuts, die gar leicht dem urwüchsigen, einfältigen Sinne der Heiligen Schrift eine Bedeutung unterlegen, von der die Fischer von Galiläa nichts ahnten. Er fände es in diesem philosophischen Zeitalter geboten, Bücher wie *Evidences of Religion* hundertfach zu vervielfältigen, um Bekehrungen zum Atheismus vorzubeugen (27. Mai 1796).

Nach der Lektüre der *Doctrine of Philosophical Necessity* von Priestley, den er „bis zur Sündhaftigkeit vergöttert“, schreibt er an Coleridge (10. Januar 1797): „Coleridge, ich habe unter meinen Bekannten nicht einen wirklich hohen Charakter, nicht einen Christen, keinen, der das Christen-

---

<sup>1)</sup> *Memoir* 466.

tum nicht unterschätzte. — Bist du noch Berkeleyaner? Machte mich zu einem. Ich bin froh, theoretisch ein Determinist zu sein. Wollte Gott, daß ich es auch in der Praxis wäre.“ Allmählich findet er den inneren Frieden in einem individuell für sich zugeschnittenen Christentum. Eine vollgedrängte Kirche ist ihm auch voll menschlicher Schwächen und Eitelkeiten. Wer da erfahren will, wie schön die Heiligkeit ist, der betrete das Gotteshaus allein an einem Wochentage. Ohne ablenkende Erregungen, ohne die harten Widersprüche der Kompromisse atme er die Ruhe des Ortes, bis er selbst so still und reglos wird wie die Marmorbilder rings um ihn (*Blakesmoor in H-shire*).

In der Stadt vermißt Lamb des Sonntags das heiter lärmende Gewimmel. Das Glockengeläute macht ihn schwermütig, die Feiertagsstille bedrückt ihn (*The Superannuated Man*). Kein Gottesdienst der Westminsterabtei, um dessentwillen ihm die stille Andacht zwischen den alten Denkmälern des feierlichen Domes verwehrt wird, kann ihn so erheben, daß er die Verstimmung ob des Verbotes überkämme (*The Tombs in the Abbey*. Die Gräber der Abtei).

Lamb ist nicht gefeit gegen den Aberglauben. Als Kind haben Hexen- und Gespenstergeschichten den nachhaltigsten Eindruck auf seine reizbaren Nerven geübt. Seinen Aufsatz *Witches and other Night Fears* (Hexen und andere Nachtgespenster) nahm Southey zum Anlaß eines eifernden Exkurses gegen das Freidenkertum,<sup>1)</sup> ein Angriff, den Leigh Hunt, der mit getroffen war, im *London Magazine* 1823 parierte.

Lams Glaube befaßt sich mehr mit dieser Welt als mit dem Jenseits. Er liebt die grüne Erde, die Sonne, den

---

<sup>1)</sup> *Quarterly Review*, Januar 1823.

Himmel, die Läfte und das Grün der Felder, einsame Wandelpfade und Sommerfeiertage, den köstlichen Saft von Fleisch und Fisch, die Geselligkeit und den frohen Becher, Kerzenlicht am Kamin, Gespräch und Scherz und alle die unschuldigen Eitelkeiten des Daseins. Er ist nicht ohne Todesfurcht. Vergehen alle diese Dinge mit dem Leben? Kann ein Geist lachen? Wird es dort Freundschaft geben? Das Sterben ist etwas Problematisches. Die Lebenden gehen vor den Toten. Er tut den charakteristischen Ausspruch, die Religion hätte auf ihn stets mehr als Gefühl denn als Argument gewirkt (*New Years Eve*. Neujahrsabend). Thomas Purnell darf mit Recht behaupten, was immer auch der Glaube oder Unglaube sein mochte, zu dem er sich bekannte, seine praktische Religion sei von der rechten Art gewesen.

Die kerngesunde, kräftig bejahende Grundstimmung seiner Seele, die keine Winkelzüge und Sophismen kennt, gibt auch für seinen Humor die Grundfarbe her. Er hat die Fähigkeit, immer und überall, an Menschen und Verhältnissen, das Gute herauszufinden. Eine Krankheit, die er 1824—1825 durchmacht, gestaltet sich in der Betrachtung zum wunderbaren Traum, das Krankenlager zur königlichen Einsamkeit. Im Vergleich mit jener höchsten Selbstsucht, die dem Kranken zur Pflicht gemacht wird, bedeutet schließlich die Wiedergenesung nur ein Zurücksinken in die Alltäglichkeit (*The Convalescent*. Der Genesende, 1825).

Lamb steht dem Dasein mit dem Interesse des Forschers gegenüber. Das Erlebnis interessiert ihn an und für sich so unbedingt, daß es ihm als solches auch die schmerzliche Erfahrung aufwiegt, die etwa damit verbunden ist. Die Lambs werden 1827 — so will es zum mindesten die

Familientradition <sup>1)</sup> — von einem Verwandten um ihr Erbteil geprellt. Charles läßt durchblicken, daß es seine Armut war, die sein Unglück in der Liebe zum größten Teil verschuldete. Dennoch hat er sofort einen Trost zur Hand. „Ich glaube, es ist besser, daß ich sieben meiner goldensten Jahre vertrauerte, während ich der Sklave von Alice W—n's lichtem Haar und lichterem Augen war, als daß ich um ein so leidenschaftliches Liebesabenteuer gekommen wäre.“ Und ferner: „Es ist besser, daß unsere Familie die Erbschaft verlor, um die uns der alte Dorrell betrog, als daß ich zur Stunde £ 2000 in der Bank hätte, aber keine Vorstellung von einem solchen gleißnerischen Schurken (*New Year's Eve*. Neujahrsabend).

Dennoch ist Lambs Humor weder lehrhaft noch moralisierend, sondern durchaus naiv. Die urwüchsige unverdorbene Kindlichkeit bildet einen Hauptreiz seiner Eigenart. Das Sprichwort: Dem Reinen ist alles rein, findet bei ihm seine Anwendung. Im Londoner Großstadetriebe wie in der derben Komik eines Wycherley oder Congreve kann er alle Vorzüge genießen, ohne an der in sie verwebten Unsittlichkeit Ärgernis zu nehmen.

Eine Kritik des *Examiner* rühmte treffend an Lamb, daß er bei der Behandlung trivialster Gegenstände über Zartheit und feines Gefühl für alles Menschliche verfüge. Eben darum aber liegt seinem Wesen der drastische Humor fern. Wo er ihn äußert, ist eine klassische Vorlage zu vermuten, z. B. Shakespeares Clowns für *Reflections on the Pillory* (Reflexionen am Galgen) und für *A Vision of Horns* (Hörnerphantasie) im *London Magazine*, 1825. Fehlt eine solche Vorlage, wird seine Komik gezwungen.

---

<sup>1)</sup> Ainger III, 293.

Ebenso fern oder noch ferner aber liegen Lamb andererseits die großen Geistesprobleme und weltbewegenden Geschehnisse. Die Politik ist fast ganz aus seinem Leben ausgeschaltet. In der Jugend wurde er zu den liberalen Freunden geschlagen, ohne Anlaß dazu gegeben zu haben. Canning griff im *Anti-Jacobin* die Pantisokratie an und Gillray zeichnete dazu Coleridge und Southey mit Eselsohren, Lamb und Lloyd als Kröte und Frosch.<sup>1)</sup>

Am 15. März 1812, eine Woche vor Leigh Hunts Brandartikel, veröffentlichte Lamb im *Examiner* eine politische Satire oder vielmehr einen Ausfall auf den Prinzregenten *The Triumph of the Whale* (Der Triumph des Wals). Unter allen Seeungeheuern, hieß es darin, sei der Prinz der Wale (*Prince of Wales*) Regent des Meeres. Das Gedicht war unbedeutend und wurde nicht bemerkt. Lamb blieb ein grimmiger Feind des Regenten und griff ihn noch 1820 im *Champion* in Epigrammen an, deren Wortwitz sich zu giftigen politischen Pointen zuspitzte. Er gehörte zu den wenigen, die für die Königin Partei nahmen (*The Godlike*, 1820).<sup>2)</sup>

Das Jahr 1814 ließ ihn kühl. Obzwar auf Seiten der Whigs, neigte er im Gefühl zu den Tories und hatte Freunde in beiden Heerlagern.<sup>3)</sup> In dem Essay *Guy Fawkes* (*London Magazine*, 1823) erklärt er es für die Pflicht jedes rechtschaffenen Engländers, Parlamente zu verbessern, ohne sie aufzulösen, mit feiner Unterscheidung die Lanzette nur an die verfaulten Teile des Systems zu legen, sich nicht in den Mantel der Verschwörung zu verummnen, sondern in den Talar der Integrität zu hüllen.

---

<sup>1)</sup> Craddock, 39.

<sup>2)</sup> Lucas, 321, 426.

<sup>3)</sup> Parnell, *Works* I, S. XXI.



Wie für das Politische, so fehlt Lamb, wie schon Hunt in seinem Nachruf bemerkt, auch für alles Theoretische, Übersinnliche Interesse und Begabung. Er selbst gestand den Mangel an transzendentaler Vorstellungskraft zu. Dem über künftige Zustände phantasierenden Coleridge sagte er einmal die bezeichnenden Worte: „Gib mir den Menschen, wie er ist, nicht wie er sein soll.“<sup>1)</sup> Die eigentliche Sphäre seines Geistes ist die Durchschnittsexistenz. Kein Übermaß im Guten oder Schlechten fesselt ihn, keine psychologische Absonderlichkeit reizt ihn. Jede Exzentrizität der Handlung, jedes Extrem der Erschütterung oder Spannung vermeidet er. Seine einzige Kühnheit besteht darin, daß er für das Kleine und Geringfügige in der Literatur schlechterdings keine Schranke anerkennt.

Sein Werk verfiel unrettbar der Banalität, besäße sein Humor nicht die Kraft, auch im Leser das Stoffliche gegen das Gefühl und die Stimmung als das ausschließlich Maßgebende in dem Grade zurückzudrängen, als es in seinem eigenen Interesse der Fall war. Typisch für Lambs Kunst ist bei der Schilderung der alten Tante die mit ihrem Bilde untrennbar verwebte Vorstellung des Bohnenbrechens. „Der Duft dieses zarten Gemüses kommt mir noch heute in den Sinn und atmet milde Erinnerungen aus“ (*My Relations*). Lamb versteht es fast immer, uns den poetischen Duft der Dinge zu Gefühl zu bringen. Und wo er uns zu fehlen scheint, wird man gut tun, der spezifischen Eigenart des britischen Humors Rechnung zu tragen, wie in *Dissertation upon Roast Pig* (Abhandlung über Schweinebraten), 1822, dieser in das Gewand einer chinesischen Geschichte gehüllten

---

<sup>1)</sup> Barron Field, *The Annual Biography and Obituary* 1836 (vol. 20).

Abhandlung über alle Einzelheiten, Kunstgriffe und Genüsse des Schweinebratens, die nach unserem Gefühl über das Maß der innerhalb von Zeitungsspalten gestatteten Gemeinplätze hinausgeht, in England aber unter die Meisterwerke Lambs und des Humors überhaupt zählt.

Jedes geringfügigste Erlebnis in Lambs engbegrenzter Existenz muß als Thema für einen Aufsatz herhalten. „Sein spielerischer Geist ist stets bereit, jedem Wink nachzulaufen wie ein Kätzchen jedem Ding, das sich bewegt.“<sup>1)</sup> Ein kurzsichtiger Freund, George Dyer, gerät nach einem Besuche bei den Lambs auf dem Heimwege im Dunkeln von der Straße ins Flußbett. Glücklicherweise haben sie ihm aus dem Fenster nachgesehen und retten ihn. Dies das ganze stoffliche Moment. Aber warme Herzlichkeit und bildhafte Darstellung tun das Übrige und so entsteht ein Essay: *Amicus Redivivus*.

Stimmung ist das große Um und Auf von Lambs Kunst. Dadurch erscheint seine ausführlichste Detail- und Kleinmalerei unbeschwert durch den Ballast platter Alltäglichkeit. Die immerdar unverhüllt im Vordergrund stehende Subjektivität einer anziehenden und überragenden Persönlichkeit das Gefühl langweiligen Kleinkrams hintanhält. Ja, der Reichtum dieser Persönlichkeit und die Ärmlichkeit ihrer Lebensbedingungen wird zu einem nicht unpiquanten Kontrast. Es hat bei Lamb nichts Verletzendes, wenn er uns unter dem schüchternen Zugeständnis, daß er gegen ein gutes Gericht nicht gleichgiltig sei, mit Behagen die Genüsse eines Mahles schildert. Denn gleichzeitig denkt er all der anderen Gaben, für die er Gott ein Dankgebet schulde, der schönen Spaziergänge, der guten Bücher.

---

<sup>1)</sup> Craddock, 120.

Und er fragt: Warum haben wir kein Dankgebet für Shakespeare, für Milton, für Spenser, diese geistigen Festgerichte? (*Grace before Dinner*. Tischgebet, 1821).

Das Stoffliche an und für sich ist Lamb gleichgültig, ja zuwider. Die Erzählung quält mich, sagt er (*Mackery End*). Der Fortschritt der Geschehnisse kümmert mich wenig. Die Schwankungen des Glückes haben in der Dichtung, und fast auch im wirklichen Leben, aufgehört mich zu interessieren oder wirken nur stumpf auf mich.“

Die Wahrheit war wohl, daß das einzige Vorkommnis, das für sein Leben von tief eingreifender Bedeutung war — Marys Gesund- oder Kranksein — für seine Schriftstellerei nicht in Betracht kam.

Andererseits besitzt Lamb eine starke Phantasie, die in freiem Fluge die Wirklichkeit hinter sich läßt. Seine spezifische Eigenart ist das Ineinanderweben von Erträumtem und Erlebtem. Die moderne Kunst stößt ihn durch die Phantasielosigkeit ab, die sie unter der Flagge des Realismus hochhält. Er selbst versteht unter phantasievoller Behandlung jene Individualisierung eines Gegenstandes, die ihn von jedem anderen ihm noch so ähnlichen aufs schärfste sondert (*Barrenness of the Imaginative Faculty in the Productions of Modern Art*. Unfruchtbarkeit der Phantasiekraft in den Gebilden der modernen Kunst, 1833). Ein klassisches Beispiel für Lambs Kunst des Verwebens von Realem und Idealem ist *Dream Children*. Die der Erzählung lauschenden Kinder, ihr Aufhören, ihr Reagieren auf das Gehörte ist ganz der Wirklichkeit abgelauscht, und gleich darauf verflüchtigen sich die lebens echten kleinen Gestalten in Traumgebilde.

Lamb liebkost sozusagen die Kleinheit, jene Kleinheit, „in der viel von dem traurigen Herzen der Dinge ist.“ Stets

sieht er das Einzelne im Lichte einer höheren Vernunft, stets in Verbindung mit dem Mechanismus der ganzen Menschheit und den geistigen Bedingungen, die es bestimmen. Stets hat er die in den kleinsten Zwischenfällen fühlbare organische Ganzheit des Lebens im Auge. Dennoch urteilt er nie systematisch, sondern bleibt stets beim einzelnen Falle.<sup>1)</sup>

Walter Pater findet in der Unterströmung von großem Unglück und Mitleid die Grundnote für Lambs Phantasieäußerung. Durch sie gewinnt er für die leichten Dinge an der Oberfläche des Lebens und der Literatur, unter denen er sich gewöhnlich bewegt, eine wunderbare Kraft des Ausdrucks. Es ist, als drängen die unbedeutenden Worte und Gesichte tief in die Seele der Dinge. Dieses Durchleuchten und Über-sich-Emporheben des greifbar Wirklichen in die Sphäre des Beseelten, Vergeistigten ist wohl im letzten Grunde der Schlüssel zur Originalität seiner Kunst. Sie wurzelt im Realen und verliert sich darum ebensowenig in der Schimäre wie im Trivialen. Man vergleiche seine Schilderung der kleinen Schornsteinfeger, „dieser armen Kleckse, dieser unschuldigen Schwärze, dieser jungen Afrikaner von einheimischem Gewächs, dieser fast priesterlichen Zwerge“, die von ihren Kanzeln, den Spitzen der Schornsteine, in der feuchten Luft eines Dezembermorgens der Menschheit die Lehre der Geduld predigen. Welche Fülle von poetischen Bildern steigt zwanglos mit der rührenden Gestalt des kleinen Schornsteinfegers vor unserem Blick empor! Wie werden aus dem alltäglichen Vorgang des Rauchfangkehrens alle Möglichkeiten des Eindrucks hervorgeholt! Dem kindlichen Gemüt bedeutet das Verschwinden des kleinen Schwarzen im dunklen Schlot

---

<sup>1)</sup> *Appreciations* 108, 121.

einen Augenblick geheimnisvoller Spannung. Sagenhafte Romantik bemächtigt sich des ärmlichen Gewerbes. Aber hinter ihr bleibt das ethische Moment nicht zurück. Der Dichter wendet sich an das Mitleid. „Begegnet dir im schlechten Wetter der Knabe mit Frostbeulen an den Füßen, so gib ihm einen Pfennig — und besser zwei!“ Doch verliert Lamb sich nicht etwa in Rührseligkeit. Sein Mitleid geht niemals in schwächliche Sentimentalität über. Er sieht die Menschen, wie sie sind, auch wenn er sie bedauert. Seine unbedingte Wahrheitsliebe schützt ihn vor verlogener Schönfärberei. Die Jugend ist heiter. Fröhlichkeit ist ihre Lebenskraft; selbst das Elend kriegt sie nicht unter. Die kleinen Kaminfeger sind ausgelassene Gassenjungen. Der Dichter stolpert und fällt — ein Anlaß zu tollem Gelächter. Und mit dem großen Fest der Schornsteinfeger in Montague House klingt alles heiter harmonisch aus (*The Praise of Chimney Sweepers*. Lob der Schornsteinfeger).

Lambs ganze künstlerische Eigenart steht — bei der krankhaften Familienveranlagung sicher der höchste Ruhmes-titel seines Genius — durchaus im Zeichen kerniger Gesundheit. Er schätzt und preist sie mit Bewußtsein. Seiner Überzeugung nach waren die größten Geister zugleich die gesündesten Schriftsteller, Shakespeare obenan, „der Maler dieser höchsten Lenkerin, der er am treuesten ist, wenn er sie zu verraten scheint“ (*Sanity of Genius*, 1826).

Mystische Anläufe gehören dementsprechend bei ihm zu seltenen, auf die Einflüsse seiner Lieblingsautoren zurück-zuführenden Ausnahmen. Sie pflegen in äußerliche Allegorie zu verlaufen (*The Child Angel*. Der Kindesengel, 1823), während hinwiederum die Allegorie nicht selten durch zierlich lebendige Wiedergabe des Details zur Poesie erwärmt

wird (*Rejoicings upon the New Year's Comig of Age*. Lustbarkeit anlässlich der Mündigkeitserklärung des neuen Jahres, 1823).

Lambs echte und urwüchsige Schlichtheit ist ein hervortretender Zug seines Wesen. Ohne weltlichen Ehrgeiz, ohne den Wunsch nach Ruhm oder Volkstümlichkeit, weiß er nichts von Pose. Wie naiv ist nicht seine Erklärung, bei einer heimlichen Guttat plötzlich entdeckt zu werden, sei das größte Vergnügen. Er ist durch und durch erfüllt von jener schlichten Bescheidenheit der Natur, der jedes snobbistische Emporschrauben zu unechter Höhe schon den Widerwillen der Lüge erregt. Selbst ein an sich so harmloser Vorgang wie die in Badeorten übliche Verwandlung des „braven Esels in einen geckenhaft frisierten Zelter“ genügt, ihn zu entrüsten. Pfui über derlei Sophistereien! (*The Ass*, Oktober 1821).

Mit der unbedingten und lauterer Wahrhaftigkeit, die einen Grundzug seines Wesens bildet, scheint Lambs sonderbarer Hang zu mutwilligen Irreführungen und Mystifikationen im Widerspruch. Leigh Hunt will in dieser Gegensätzlichkeit die eigentliche Quelle von Lambs Humor erkennen. Er sei imstande, gleichzeitig über einen Aberglauben zu spotten und vor einem Gespenst zu erschauern. Er sei ein melancholischer Geist, der gern heiter sein möchte.<sup>1)</sup> Dieser letzte Punkt trifft wohl den Kern des sonderbaren Phänomens. Oder woraus sonst entsprang Lambs Freude am Lügen? War es das Ungenügen an der Wirklichkeit, das ihn zeitweilig in die Welt phantastischer Vorspiegelungen trieb? War es die Gabe, Wirklichkeit und Phantasie zu durchdringen, die ihn gelegentlich Tat-

---

<sup>1)</sup> *Autobiography*, 279.

sächliches und Fingiertes untereinander werfen ließ? Oder war es ganz einfach der ins Schriftstellerische übertragene bubenhafte Zug, der ihm zeitlebens eigen blieb und sich in Dummenjungen-Späßen gefiel? Wenn er sich als Elia selber totsagt (*Preface by a Friend of the Late Elia*), so erklärt sich allenfalls das Vergnügen an der Mystifikation durch den Anlaß zu einer vorzüglichen Selbstcharakteristik, den sie bietet, eine Selbstcharakteristik, in der die treffenden Worte stehen: „Elia blieb auch als Mann zu sehr Junge. Seine Schultern trugen die Toga virilis nie mit Anmut.“

Was aber soll man zu folgender Briefstelle (an Vincent Novello, 25. April 1825) sagen: „Ich siegle mit schwarzem Lack, damit Sie anfangs glauben sollen, die Erkältung hätte Mary getötet, was dann eine angenehme Überraschung zur Folge haben wird, wenn Sie das Billet lesen.“ Was anders, als daß selbst der Geist des Mannes noch nach Knabenart unter dem Druck des Schicksals empor-schnellt, indem er in kindischer Weise andere „aufsitzen“ läßt. Ein solcher „Aufsitzer“ für den weiteren Kreis des Publikums ist beispielsweise die vorgebliche Selbstbiographie des Schauspielers Munden oder die höchst witzig erfundene Biographie des Schauspielers Liston, über die er (25. Januar 1825) an Miß Hutchinson schreibt: „Von allen Lügen, die ich je losgelassen, schätze ich diese am höchsten ein. Sie ist, jeder Paragraph, von Anfang bis Ende, reine Erfindung und man hat sie als Evangelium aufgenommen, in den Zeitungen und abends auf den Theaterzetteln als authentischen Bericht wieder veröffentlicht. Ich werde gewiß noch eines Tages zum Bösen fahren wegen meines Geflunkers.“ Ein ernsterer Fall, der in das Gebiet der literarischen Fälschungen übergreift, war der Plan einer Anfertigung vorgeblicher Manuskripte Robert Burtons,

*Curious Fragments, extracted from a Commonplace Book which belonged to Robert Burton, the Famous Author of 'Anatomy of Melancholy'* (Merkwürdige Bruchstücke eines Taschenbuches aus dem Besitze Robert Burtons, des berühmten Verfassers der 'Anatomie der Schwermut'). Es sind Tagebucheinträge Burtons von 1620, aus der Zeit der Vollendung seines Hauptwerkes. Lamb begnügt sich jedoch nicht mit einer bloßen Stilnachahmung, sondern unternimmt es, den Philosophen in drei verschiedenen Stimmungen zu zeigen: in der phantastischen Behandlung seiner unglücklichen Liebe, in einem bitteren Ausfall gegen alle Pseudophilosophen und in seiner Verachtung der jetzigen Form der Gesellschaft, des Ranges und Reichtums.<sup>1)</sup>

Gefährlicher werden Lambs mutwillige Irreführungen, wo es sich um vorgeblich Selbsterlebtes handelt. Welches Kreuz für den Biographen bildet nicht sein *Essay Confessions of a Drunkard* (Bekenntnisse eines Trunkenboldes), 1822. Sein Appell an das Mitleid des Lesers bekundet ein starkes Maß eigenen Verständnisses für das in dem Aufsatz behandelte Laster. „Halt ein, halsstarrer Moralist, du Mensch von kräftigen Nerven und starkem Kopf, dessen Leber glücklicherweise gesund ist, und ehe dir von dem Worte, das ich geschrieben, übel wird, lerne, was das Ding ist, wieviel Erbarmen, wieviel menschliche Nachsicht du, wenn du tugendhaft bist, deiner Mißbilligung beimengen muß.“

Lamb spricht offenbar in eigener Person. Er schlägt durchaus den Ton persönlicher Erfahrung an. Neben der Qual der Abstinenz schildert er die Rolle des Spaßmachers, die ihm aufgezwungen wird, ihm, dem ein Sprachfehler

---

<sup>1)</sup> Veröffentlicht 1801 mit *Woodvil*; vgl. B. Lake, 65 ff.



anhafte. Er beschreibt ein Bild des Correggio, das einen Mann darstellt, um den drei weibliche Gestalten beschäftigt sind: die Sinnlichkeit schmeichelt ihm, die üble Gewohnheit nagelt ihn an einen Ast, der Widerwille setzt ihm eine Schlange an die Flanke. „Als ich dies sah,“ fährt er fort, „bewunderte ich die herrliche Kunst des Malers. Aber ich ging weg. Ich weinte, denn ich dachte meines eigenen Zustandes.“

Inwieweit liegt dem Aufsätze Selbsterlebtes zugrunde? Inwieweit zeugt er nur von der Fähigkeit des Dichters, sich in die Lage anderer zu versetzen? Man ziehe zum Vergleiche *The Last Peach* (Der letzte Pflrsich, *London Magazine*, 1825) heran: „Hast du niemals, sozusagen, ein Jucken in den Fingern — eine Daktylomanie — verspürt — oder bin ich darin allein? Du hast mein ehrliches Bekenntnis.“ Aus diesen Worten ließe sich mit demselben Rechte eine Verdächtigung diebischer Anwandlungen ableiten. Welches Wirrsal! Welche Gefahren! Wie mag Lamb, wenn ihm der Gedanke an den künftigen Biographen durch den Kopf flog, sich als echter Humorist spitzbübisch ins Fäustchen gelacht haben! Im ganzen und großen wird wohl von diesen Aufsätzen dasselbe gelten wie von den meisten anderen: ein Krümchen Wirklichkeit, zu einer lebensgroßen Phantasiegestalt verarbeitet.

Lamb gefällt sich in literarischer Hinsicht in einer behaglichen Unverantwortlichkeit. Die Schriftstellerei, die in der trockenen Eintönigkeit seines Beamtenlebens die Erholung von der Arbeit und das Vergnügen repräsentiert, bleibt ihm zeitlebens mehr oder weniger ein künstlerisches Dilettantentum, zu dem sein ganzer Bildungsgang ihn einzig befähigt. Mag er auch gelegentlich die Planlosigkeit seiner Lektüre und die Lückenhaftigkeit seiner Bildung

beklagen (*The Old and the New Schoolmaster*. Der alte und der neue Schulmeister, 1821), energisches Hinsteuern auf einen bestimmten Punkt berufsmäßiger Vertiefung lag doch außerhalb seiner Natur. Nur in einem Punkte bringt Lamb neben der Begabung auch alle Sorgfalt und Konzentration auf, die zur Meisterschaft führen, im Stil. „In seiner Prosa realisiert er das Prinzip der Kunst um der Kunst willen so vollkommen wie Keats in seiner Poesie.“<sup>1)</sup>

Schon 1821 faßte Henry Nelson Coleridge im *Etonian* eine Kritik der Essays in die Worte zusammen: „Charles Lamb schreibt unter allen Lebenden das beste Englisch.“ Anscheinend herrscht auch in der Form das völlig Zwanglose, Zufällige vor. Die Aufsätze geben sich selten für mehr als Plaudereien. Doch sieht man genauer zu, so wird — im Unterschiede zu den Aufsätzen Leigh Hunts — unter der behaglichen Außenseite das Knochengerüst einer geschlossenen Komposition sichtbar, mit feinen Übergängen und sorgfältigen Steigerungen. Da ist nichts Rissiges, Sprunghaftes, nichts Fragmentarisches. Jeder Aufsatz bildet ein Rundes, Durchgearbeitetes, ein Kunstwerk. Dennoch ist Lamb mitunter weitschweifig und der moderne Leser, der weniger Zeit und infolgedessen weniger Sinn für behaglichen Humor hat als die frühere Generation, wird bei ihm sein Unterhaltungsbedürfnis nicht immer befriedigt sehen, weil er das Tempo seiner Schilderungen zu häufig als schleppend empfindet.

Von Lambs Stil, der sich so leicht und glatt hinliest, gilt im Wesentlichen dasselbe wie von seiner Komposition. Thomas Purnell bemerkt treffend, daß er nicht von naiver

---

<sup>1)</sup> Talfourd, *Works* I, p. XXX.

Urwüchsigkeit sei. Lamb habe ihn bewußt an Vorbildern erzogen, aber ihn allmählich zur Eigenart entwickelt.<sup>1)</sup>

Eine gewisse altertümelnde Färbung im Reim, die manchen modernen Leser als gekünstelt anmuten mag, ist Lamb, der mit den Elisabethanern auf Du und Du lebte, wohl gar nicht bestimmt zum Bewußtsein gekommen. Hazlitt nennt ihn vom Geiste seiner Autoren so durchtränkt, daß die Idee der Nachahmung fast verschwinde. Er kenne keinen entlehnten Stift, der mit mehr Glück und Kraft in der Ausführung gehandhabt werde.<sup>2)</sup> Barry Cornwall rechnet es Lamb zum Hauptverdienst an, daß er, fast ein Fremder in seinem eignen Zeitalter, dem Geschmacke der Gegenwart die fremd gewordene Poesie alter Zeiten wieder nahe gebracht habe.

Wie alle Mitglieder des Londoner Schriftstellerkreises zitiert Lamb gern, und zwar sowohl seine Lieblingsautoren — in der Regel die etwas entlegeneren Spät-elisabethaner — als auch andere, gelegentlich sogar sich selbst, und nicht immer mit unbedingter Exaktheit. Noch lieber lehnt er sich an Ausdrücke und Wendungen alter Autoren an.<sup>3)</sup> Daneben besitzt er aber auch die Fähigkeit, eigene prägnante Bezeichnungen zu bilden, die, unauffällig und ungesucht, einen ganzen Satz aufwiegen, z. B. *within-door reasons* für innerhalb der eigenen Persönlichkeit ruhende Gründe (*Old Benchers*).

In Lambs Prosa ist jeder Satz wie gemeißelt, sitzt jedes Wort an der Stelle, wo es hingehört, wo es am

---

<sup>1)</sup> *Essay on his Life and Genius.*

<sup>2)</sup> *On Familiar Style (Table Talk).*

<sup>3)</sup> Vgl. die Anmerkungen zu Lambs Werken von Ainger und bei Lake S. 40 f.

besten wirkt, in einem Grade, wie dies gewöhnlich nur in gebundener Rede der Fall zu sein pflegt. Der Rhythmus gibt ihr gelegentlich alle Qualitäten der Poesie (z. B. *To the Shade of Elliston*). Daher die durchsichtige Klarheit seines Stils, die ihm ihrerseits den Charakter unbedingter Einfachheit und Natürlichkeit verleiht. Sie erscheinen in der Tat als seine beiden maßgebenden Gesetze. Von den zwei Schriftstellern, die das landläufige Urteil als Meister des eleganten Stils anerkennt, Shaftesbury und Temple, läßt Lamb nur den letzteren gelten. Shaftesbury sei schwülstig und geziert, Temple dagegen schlicht und natürlich (*The Genteel Style in Writing*. Der edle Stil in der Schriftstellerei, 1826). Das allein entspricht Lambs Begriff des Vornehmen und Edlen. So gibt ein feines Stilgefühl, auch da wo er sich gehen läßt, den Ausschlag. Wenn Leigh Hunt, Hazlitt und Lamb ein gleichgültiges oder minderwertiges Thema aufgreifen, so ist Hunt der Gemütlichste, Hazlitt der Geistreichste; bei Lamb überwiegt die künstlerisch ansprechende Form (z. B. *St. Valentine's Day*, 1819).

Die Mannigfaltigkeit dieser stets mit gleicher Meisterschaft gehandhabten Form ist es, die ihn vor der Gefahr der Eintönigkeit bewahrt. Anmutiger Briefstil (*Distant Correspondents*, 1822), dramatische Lebendigkeit (*Popular Fallacies XIII, All Fool's Day*, 1821), rhapsodischer Schwung (Verherrlichung der Stille als Sprache der alten Nacht in *A Quakers' Meeting*, 1821), schlichte Erzählung, kritischer Exkurs, die lyrischen Flügel einer erhöhten Stimmung, breite Behaglichkeit, die sich in Postskripten, Abschweifungen und Einschaltungen gefällt — all diese mannigfaltigen Humore werden durch den treffendsten Ausdruck aufs glücklichste getragen und vermittelt.

So erklärt es sich, daß trotz der gründlichen Wandlung des Geschmackes im Scherzhaften bei Lamb noch immer des Unlesbaren und Überlebten verhältnismäßig wenig ist, daß uns der beabsichtigte Spaß nur ausnahmsweise unerfindlich bleibt, wie z. B. in *Hospita*, in *Edax on Appetite* (Edax über den Appetit), *On the Inconveniences resulting from being hanged* (Von den Unannehmlichkeiten des Gehängtwerdens). Die Gestalt des gehenkten und wieder abgeschnittenen Pendulus spielt übrigens schon in Lambs *The Pawnbroker's Daughter* eine Rolle.

Von der Hellsichtigkeit des Humors getragen, erscheint die Selbstkarikatur seines Stils in *The Character of the Late Elia; by a Friend* (Charakterbild des verewigten Elia. Von einem Freunde), die heitere Selbstironie eines Menschen, der im Grunde seiner Sache sicher ist, der in aller Bescheidenheit weiß, daß er sein Spiel gewonnen hat. Wird man doch im großen und ganzen die absolute Freiheit von jeder Verbitterung — sei es gegen Menschen und Welt, sei es gegen Zufälle und Schicksal, sei es gegen sich selbst — das eigentlich Ausschlaggebende für Lambs Charakter als Mensch wie als Schriftsteller nennen müssen. So rühmt Bulwer die Freundlichkeit und Lanterkeit seines Humors. In seinem Lächeln sei keine Bosheit. Sein schärfster Sarkasmus sei nur ein schalkhafter Scherz.<sup>1)</sup> Er hat früh gelernt, sich mit den gegebenen Möglichkeiten seines Lebens wie seines Talentes zu bescheiden. Eine lächelnde Wehmut über das, was ihm das Dasein schuldig geblieben oder was er selbst verfehlt, ist alles, was sich von Bodensatz in seinem Gemüt findet.

---

<sup>1)</sup> Kritik von Talfourds *Final Memorials* und Barry Cornwalls *Memoir*, *Quarterly Review*, 1867 (vol. 22).

Wie ihm vom zwanzigsten Jahre an die großen Hoffnungen erloschen waren, sind ihm auch die großen Stürme, die erschütternden Krisen erspart geblieben.

Hazlitt schildert uns Elia mitten im Gewühle der Straßenbuchhändler, oder wie er eine nachdenkliche Inschrift über einem verfallenen Tore studiert. Zum echten Erforscher der Vergangenheit gehört sinnende Menschlichkeit. Lamb besitzt sie. Aber die Vergangenheit muß etwas Persönliches, Lokales haben, wenn sie ihn interessieren soll. „Er schlägt sein Zelt in den Vorstädten der herrschenden Sitten auf, verfolgt einen Charakter bis zu den zuckenden Überresten der letzten Generation zurück; er wagt sich nicht selten über das Gesetz der Sterblichkeit hinaus und besetzt jenen heiklen Punkt zwischen dem Egoismus und der uninteressierten Menschlichkeit. Niemand schildert die Sitten der letzten Generation trefflicher, so fein und förmlich, mit so lebendigem Dunkel, so pffiger Pikanterie, so malerischer Zierlichkeit, so lächelndem Pathos.“<sup>1)</sup>

Coleridge faßte sein Urteil über Lamb dahin zusammen, daß er mehr Totalität und Individualität des Charakters besitze als sonst irgend jemand seiner Bekanntschaft. In Wordsworth überwiege das Genie das Talent, in Southey umgekehrt das Talent das Genie. In Lamb aber sei alles miteinander eins, sein Genie sei Talent und sein Talent Genie, sein Herz so ganz und eins wie sein Kopf.<sup>2)</sup>

Hunt sagte in seinem Nachruf für Lamb: Er war Humanist im universalsten Sinn des Wortes. Seine Phantasie war nicht groß und es fehlte ihm auch an hinreichender Kraft des Impulses, um seine Poesie so gut zu machen

---

<sup>1)</sup> Hazlitt, *The Spirit of the Age*.

<sup>2)</sup> *The Repository*, 1838 (Dobell 325).

wie seine Prosa. Aber als Prosaschriftsteller und innerhalb des weiten Umkreises der Menschheit nahm niemand einen höheren Rang in der Vollkommenheit ein als er. Er war tatsächlich gegen nichts unduldsam.<sup>1)</sup>

Die begeisterten Lobeserhebungen der Freunde zeigen zur Genüge, wo seine Hauptstärke liegt. Sie besteht in der Wirkung des Gemütes aufs Gemüt. Die Fähigkeit, die dem Menschen Lamb nachgerühmt wird, daß er Liebe zu erwerben und fest zu halten verstand, zeichnet in gleichem Grade auch den Schriftsteller aus. Und die Liebe, die er gewinnt, ist die echte, wahre, die nicht sagen kann, von wannen sie kommt und weshalb sie da ist, die Liebe, die alle Verstandeskritik überfliegt. Wer vom rein literarischen Standpunkte aus die noch immer im Wachstum begriffene Flut der Lambausgaben betrachtet — von der volkstümlichen Auswahl bis zu den prunkvoll ausgestatteten erschöpfenden Gesamtwerken — dem wird vielleicht der Gedanke: Überschätzung! durch den Kopf fahren. Aber Lamb will auch mit dem Herzen beurteilt sein. Die Sympathie ist der Wertmesser, nach dem sein Verdienst gewogen werden muß. Die Sympathie, die sich bei den hundert geringfügigen Anlässen des Alltags deutlicher und ausschlaggebender offenbart als bei den weittragenden Begebenheiten, ist maßgebend für den klassischen Darsteller des Alltagslebens und der Alltagsmenschen.

Der amerikanische Schriftsteller Henry James läßt einmal die Heldin eines Romanes<sup>2)</sup> ihr Ideal eines Buches entwickeln: Nur Einzelheiten, nichts Außergewöhnliches, nur kleine alltägliche Dinge, aber meisterhaft erzählt und

<sup>1)</sup> *London Journal*, 7. Januar 1885.

<sup>2)</sup> *The Portrait of a Lady*. Vgl. L. Kellner, *Geschichte der nord-amerikanischen Literatur* II, 24.

alles auf natürliche Weise verdämmernd ohne eigentliches Ergebnis, nur daß die volle Bedeutung jeder Einzelheit zur Geltung käme. Nun, das Zukunftsbuch der Miß Isabel Archer war schon längst geschrieben. Sie hätte es in den *Essays of Elia* finden können. Als der Verfasser und Held dieses Buches, das ein Buch für alle Tage, alle Stimmungen, alle Menschen ist, lebt Lamb im Volke fort. So erklärt sich seine Popularität. Wie er selbst mit seinem weisen, milden Herzen alles Leben im Umfange des ihm Bekannten umfing, so ist er seinerseits ein Liebling der Nation geworden.

---

### Werke von Charles Lamb.

- 1796 *Poems on Various Subjects* (gemeinsam mit Coleridge).
- 1798 *Blank Verses by Charles Lloyd and Charles Lamb.*  
— *Rosamond Gray.*
- 1799 *Living without God in the World (Annual Anthology, vol. I).*
- 1800 *Thekla's Song* (in Coleridges Übersetzung von Schillers *Die Piccolomini*).
- 1802 *John Woodvil.*
- 1806 *Mr. H.*  
— *The King and Queen of Hearts.*
- 1807 *Tales from Shakespeare.*
- 1808 *Mrs. Leicester's School.*  
— *A Child's Version of the Adventures of Ulysses.*  
— *Specimens of English Dramatic Poets contemporary with Shakespeare.* (Neuausgabe mit Vorrede von J. Gollancz, 1893.)
- 1809 *Poetry of Children.*
- 1811 *Prince Dorus. A Poetical Version of the Ancient Tale.* (Faksimiledruck mit Einleitung von Andrew W. Tuer, 1891.)



- 1811 *Essay on Hogarth.*  
 — *The Beauty and the Beast.* (Zweifelhaft.)  
 — *Essays on the Tragedies of Shakespeare.*
- 1818 *The Collected Works.*
- 1823 *Elia. Essays that have appeared under that Signature in the London Magazine.*
- 1827 *Extracts from the Garrick Plays.*
- 1830 *Album Verses with a Few Others.*
- 1831 *Satan in Search of a Wife.*
- 1833 *The Last Essays of Elia.*
- 1835 *Prose Works.*
- 1838 *The Works of Charles Lamb. With a Sketch of his Life by T. N. Talfourd.*
- 1855 *The Works of Charles Lamb. With a Sketch of his Life and Final Memorials, by T. N. Talfourd.*
- 1868 *The Complete Correspondence and Works. With an Essay on the Genius of Lamb, by George Augustus Sala.*
- 1870 *The Complete Correspondence and Works. With an Essay on his Life and Genius, by Thomas Purnell, aided by the Recollections of the Author's Adopted Daughter.*
- 1874 *The Complete Works in Prose and Verse; edited and prepared by R. H. Shepherd.*
- 1875 *The Life, Letters and Writings; edited by Percy Fitzgerald.*
- 1888 *The Life and Works, edited by Alfred Ainger.*
- 1901 *A Masque of Days. From the Last Essays of Elia, newly dressed and decorated by Walter Crane.*
- 1903—1905 *The Works, edited by William Macdonald.*
- 1905 *The Works of Charles and Mary Lamb, edited by E. V. Lucas. (5. Auflage 1910.)*
- 1908 *The Works in Prose and Verse of Charles and Mary Lamb, edited by Thomas Hutchinson (Oxford Edition).*
- 1912 *Charles and Mary Lamb, Miscellaneous Prose, edited by E. V. Lucas.*

## Werke über Lamb.

- 1837 N. T. Talfourd, *A Sketch of Lamb's Life*.  
 1848 — *Final Memorials of Charles Lamb*.  
 1854 P. G. Patmore, *My Friends and Acquaintance*.  
 1860 Thomas de Quincey, *Charles Lamb*.  
 1866 Barry Cornwall, *Memoir of Charles Lamb*.  
 — Percy Fitzgerald, *Charles Lamb, his Friends, his Haunts, and his Books*.  
 1867 Thomas Craddock, *Charles Lamb*.  
 1868 Alexander Ireland, *A Chronological List of the Writings of Haslitt and Leigh Hunt, preceded by an Essay on Lamb and a List of his Works*.  
 1875 Charles Kent, *Memoir (Centenary Edition, Routledge)*.  
 1877 *Falstaff's Letters* by James White, reprinted verbatim, with Notices of the Author collected from Ch. Lamb, L. Hunt and other Contemporaries.  
 — Louis Dépret, *Charles Lamb. De l'humour littéraire en Angleterre*.  
 1878 Charles und Mary Cowden Clarke, *Recollections of Writers*.  
 1882 Alfred Ainger, *Charles Lamb (English Men of Letters)*.  
 1883 Mrs. Gilchrist, *Mary Lamb (Eminent Women Series)*.  
 1893 E. V. Lucas, *Bernard Barton and his Friends*.  
 1897 W. C. Hazlitt, *The Lambs. Their Lives, their Friends, their Correspondences*.  
 1903 Bertram Dobell, *Sidelights on Charles Lamb*.  
 — Bernard Lake, *A General Introduction to Charles Lamb. Together with a Special Study of his Relations to Robert Burton*.  
 1904 Jules Derocquigny, *Charles Lamb. Sa vie et ses œuvres*.  
 1912 Orlo Williams, *Lamb's Friend, the Census Taker. Life and Letters of John Rickman*.
-

## William Hazlitt.

1778—1830.

### Malerei.

Einer Familientradition zufolge sollen die Hazlitts mit Wilhelm III. aus den Niederlanden gekommen sein und sich im nördlichen Irland angesiedelt haben. William Haslett, Sohn eines Flachshändlers in Shronell, trug 1756 seinen Namen in das Matrikelbuch der Universität Glasgow als Hazlett ein und änderte ihn später in Hazlitt.<sup>1)</sup> Ein Geistlicher, William Hazlitt († 1820), der von der Jugend bis ins Alter ausschließlich seinem strengen Glauben lebte und alles Diesseitige für wertloses Zeug erklärte im Vergleich mit der Glorie, die uns im Jenseits erwarte,<sup>2)</sup> wurde in der Pfarre zu Wisbeach bei Ely der Nachfolger von William Godwins Vater und vermählte sich 1766 mit Grace Loftus, einer schönen Kaufmannstochter, die Godwins Gespielin gewesen war. Von ihren sieben Kindern blieben drei am Leben, die sämtlich künstlerisch veranlagt waren. Der älteste, John († 1837), wurde ein geschätzter Miniaturmaler, der jüngste, William (geboren 1778 in Maidstone, Kent), der geniale Essayist; eine

---

<sup>1)</sup> *Four Generations*, 6.

<sup>2)</sup> *Clerical Character (Yellow Dwarf)*, 10. Januar 1818 und *Memoirs* I, 263).

Schwester Margaret (1770—1844) hatte Teil an der Begabung beider Brüder. Sie zeichnete mit Talent und führte, wie ihre ausführliche Familienchronik beweist, eine geschickte Feder. Sie durfte es mit Recht beklagen, daß ihr in den engen Verhältnissen des Vaterhauses die Möglichkeit genommen war, ihre Gaben zu entwickeln und zu betätigen.<sup>1)</sup>

Seit 1780 hatte William Hazlitt, der Vater, eine Pfarre in Cook (Irland) inne. Die irischen Hazlitts sympathisierten mit den um ihre Freiheit kämpfenden amerikanischen Kolonien und der Pfarrer von Cook, der in Maidstone Franklin kennen gelernt hatte und dessen Bruder John drüben unter Washington focht, trat mit Freimut für gefangene, harter Unbill ausgesetzte amerikanische Rebellen auf. Seine eigene Stellung wurde dadurch nicht verbessert. Um so leichter konnte es die politische Überzeugung über hausväterliche Bedenken davontragen. 1783 setzte Hazlitt in demselben Schiffe, das die Friedensnachricht über den Ozean brachte, mit Frau und Kindern nach Amerika über.

Die damals dreizehnjährige Peggy schildert in ihrem Tagebuch die hochgespannten Erwartungen der Auswanderer: „Ich hatte mir (nach einer entzückenden romantischen Beschreibung im *American Farmer*) die Vorstellung eines irdischen Paradieses gebildet und erwartete mit jener Freiheitsliebe, die ich eingesogen, ein vollkommenes Land, wo keine Tyrannen herrschen, keine religiösen Eiferer ihre Brüder hassen und verfolgen, keine Intriguen die Flamme der Zwietracht nähren und das Land mit Weh erfüllen sollten.“

Diese utopistischen Voraussetzungen wurden natürlich enttäuscht. Wiederholte Anstrengungen, im Lande

---

<sup>1)</sup> *Four Generations* 6.

der Freiheit ein festes Heim zu finden, scheiterten sowohl in New York als in Philadelphia und in Boston, wo Hazlitt die erste unitarische Kirche gründete. Er wirkte eine Zeitlang als Wanderprediger, auf seinen Pilgerfahrten gar häufig von seinem Söhnchen William begleitet, das während der Predigt auf der Kanzel zu seinen Füßen zu sitzen pflegte. 1786 kehrte der Pfarrer — vorerst allein — nach Europa zurück. Ein in höchst willkürlicher Orthographie abgefaßter Brief des achtjährigen Knaben an den Vater enthält den für die verfehlte Expedition charakteristischen Satz: „Ich, für mein Teil, finde, es wäre um sehr vieles besser gewesen, wenn die Weißen es (Amerika) nicht entdeckt hätten. Mögen die andern es für sich behalten, denn es ward für sie geschaffen.“

Nach der Heimkehr wurde das bescheidene, friedliche Pfarrhaus zu Wem bei Shrewsbury Pfarrer Hazlitts dauerndes Heim, die Stätte einer Laufbahn, der bei aller Unscheinbarkeit der Segen stiller, makelloser, trostreicher Tätigkeit innewohnte. Der begabte, heitere, außergewöhnlich lebenswürdige Knabe William erhielt seinen Unterricht vom Vater, an dem er in innigster Liebe hing. In dieser Atmosphäre lauterster weltabgeschiedener Frömmigkeit vergingen seine Kinder- und Jünglingsjahre. Nach dem ehrwürdigen Bilde seines Vaters hat er später die dissentistischen Geistlichen der guten alten Zeit geschildert. „Von der Welt vernachlässigt und mit Hochmut behandelt, waren sie schon in den Knabenjahren den Eitelkeiten und Hoffnungen der Jugend abgestorben, und ihr Blick suchte im eigenen Gemüt nach etwas anderem, darauf sie ihre Hoffnung und ihr Vertrauen gründen konnten. Sie waren wahre Priester. Sie richteten ein Bild auf in ihrem eigenen

Herzen — das Bild der Wahrheit. Dort beteten sie ein Idol an — das Idol der Gerechtigkeit. Sie sahen im Menschen ihren Bruder und beugten dem Höchsten ihr Knie. Von der Welt geschieden, wandelten sie einsam mit ihrem Gott und lebten in Gedanken mit jenen, die Zeugnis eines guten Gewissens abgelegt hatten, mit den Geistern der guten Menschen aller Zeitalter. Ihre Sympathie war nicht auf seiten der Bedrucker, sondern der Bedrückten. Sie hegten in ihren Gedanken jene Rechte und Vorrechte, für die ihre Vorfahren auf dem Schafott geblutet hatten, in Kerkern oder unter fremden Himmelsstrichen hingesiecht waren, und wünschten, sie ihren Nachkommen zu überliefern. Auch ihr Glaubensbekenntnis war: Ehre sei Gott, Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen. Diesen Glauben, der seither profaniert und erniedrigt worden ist, hielten sie fest, bei gutem oder üblem Ruf. Diesen Glauben besaßen sie, der Kraft hat, den Blick auf etwas zu heften, das fest wie die Sterne, tief wie das Firmament ist, der das eigene Herz zu einem Altar der Wahrheit macht, zu einer Stätte der Anbetung dessen, was da recht ist; vor dem es als etwas Heiligem Ehrerbietung bezeugt mit Lobpreisen und Gebet — abseits und zufrieden. Der Glaube, der sich dem höchsten Wesen des Weltalls stets nahe fühlt und empfindet, daß die Dinge zusammenwirken zum Besten seiner Geschöpfe unter seiner leitenden Hand. Diesen Bund hielten sie, wie die Sterne ihre Bahn einhalten. An diesen Grundsatz klammerten sie sich, weil sie keinen besseren kannten, sowie er ihnen bis zum Letzten standhielt. Er wuchs mit ihrem Wachstum, er welkte nicht bei ihrem Verfall. Er lebt, wenn die Mandelbäume blühen und wird nicht gebeugt, wenn die Knie schlottern. Er schimmert im alten, schwachen Augenlicht, lächelt wie die

Kindheit auf ihren welken Wangen und erhellt ihnen den Pfad zum Grabe.“<sup>1)</sup>

Wie zur Frömmigkeit, so legte das Vaterhaus in William Hazlitt den Grund zum demokratischen Unabhängigkeitsgefühl. „Ich neige der Erziehung und Überzeugung nach zum Republikanismus und zum Puritanertum“, sagt er.<sup>2)</sup> Als der mit Hazlitts Vater in brieflichem Verkehr stehende Priestley 1791 in Birmingham schwere und ungerechte Anfeindungen erfuhr, schrieb der dreizehnjährige Knabe, dessen eindrucksvolle vergeistigte Züge eine Miniature aus dieser Zeit von der Hand des Bruders John festgehalten,<sup>3)</sup> einen *HAIAΣOY* gezeichneten Brief an den Herausgeber des *Shrewsbury Chronicle*, in dem er offen für den Angefehdeten Partei ergriff.<sup>4)</sup> Der Brief hebt an: „Es ist in der Tat überraschend, daß Menschen, die Christen sein wollen, solche Freude an dem Bestreben zu finden scheinen, auf einen der besten, weisesten und größten aller Menschen Schmach zu häufen.“ Der jugendliche Kämpfer erinnert daran, daß die Sache der Wahrheit nimmer durch Heftigkeit und Gewalt gefördert werde, sondern einzig durch Vernunft, Beweisführung und Liebe. „Religiöse Verfolgung“, sagt er, „ist das Verderben aller Religion. Ihre ärgsten Feinde sind die Freunde der Verfolgung und unter allen Verfolgungen ist die Verleumdung am wenigsten zu dulden.“

Verblüffend ist an dem Dreizehnjährigen die Freiheit und Sicherheit des Ausdrucks. Ungezwungene, temperament-

---

<sup>1)</sup> *Clerical Character.*

<sup>2)</sup> *Trifles, Light as Air.*

<sup>3)</sup> Vgl. *Collected Works*, edit. by Waller and Glover.

<sup>4)</sup> Wieder abgedruckt unter dem Titel: *A Literary Curiosity* in Leigh Hunts *London Journal* vom 17. Oktober 1835 (Bd. II, 846).

volle Lebendigkeit und ein lyrisch-rhapsodischer Gefühlsausbruch („O Christentum, wie bist du herabgewürdigt!“ zeigen bereits die charakteristischen Merkmale von Hazlitts gereiftem Stil.

Ein Jahr darauf (1792) regt ihn ein Gespräch über religiöse Toleranz und die Korporation- und Test-Akte an, seine eigenen Ansichten über politische Rechte in ein System zu fassen. So entsteht sein *Project for a New Theory of Civil and Criminal Legislation* (Entwurf einer neuen Theorie des Zivil- und Strafrechts), das er später sorgsam ausarbeitete.<sup>1)</sup> Der Begriff des Rechtes wird darin folgendermaßen definiert: Recht ist Pflicht, die jeder Mensch sich selbst schuldet; oder: Recht ist der Teil des Allgemeinwohls, über den der Mensch (als der hauptsächlich dabei Interessierte) der spezielle Richter und der in seine unmittelbare Hut gegeben ist. Im Naturzustande hat der Mensch ein Recht auf alles, was er in Beschlag nehmen kann. Die einzige Beschränkung dieses Rechtes ist nur, daß es sich nicht mit dem gleichen Rechte der anderen Individuen verträgt. Das Gesetz dämmt das ursprüngliche Recht ein und hält den Willen der Individuen und der Gemeinde in Schranken. Gesetze sind auf eine vorausgesetzte Verletzung der individuellen Rechte gegründet — oder sollten es sein.

Somit drängt sich die Frage auf, ob keine Regierung möglich wäre, die sich auf die Bestrafung solcher Verletzungen beschränkte und alles übrige dem gegenseitigen Übereinkommen anheimstellte? Die Untersuchung ergibt, daß

---

<sup>1)</sup> Zuerst 1817 in Briefform für den *Examiner* abgefaßt, dann ausgearbeitet für den *Liberal*, 1823; 1850 in die *Essays of Winterslow* aufgenommen.



Eigentum und persönliche Freiheit auf einer und derselben Grundlage beruhen und daß es, da dem Gesetz nur einschränkende negative Macht zukomme, kein Gesetz zur Erzwingung der Moral geben könne. Jedermann ist Richter über sein eigenes Bestes. Nur wenn er die Rechte anderer gefährdet, kann er zur Verantwortung gezogen werden.

Der *Entwurf* ist im wesentlichen aus Godwins *Political Justice* geschöpft, nichtsdestoweniger aber charakteristisch für die Geistesbildung des jungen Denkers.

Gleichzeitig mit diesen philosophischen Bemühungen warf, infolge der Ausbildung des Bruders John zum Maler, auch die Kunst ihren milden, heiteren Glanz in die sich erschließende Knabenseele.

Man hatte ihn zum Geistlichen bestimmt. Allein sein von allerlei Weltproblemen stürmisch bewegtes Gemüt vermochte sich im Unitarian College zu Hackney, wo ihn der Vater untergebracht, nicht auf die Theologie zu konzentrieren. Aus dem Bestreben heraus, sich eine eigene politische Anschauung zu bilden, entstand 1792 die Abhandlung *On the Political State of Men* (Über die politische Lage der Menschen). „Meinung gegen Meinung will ich jedem gegenüber treten“, sagt er darin.

In einem anderen Essay (*Belief, whether voluntary*. Ob der Glaube freiwillig sei), bestreitet er die absolute Willensfreiheit.

In dem energischen Ringen des jugendlich gährenden Geistes nach der sehnsvoll erstrebten Klarheit brachte das geistliche Studium nicht die gewünschte Ruhe und Befreiung. Im Gegenteil machte eine Abneigung gegen den geistlichen Beruf sich immer entschiedener geltend, und Hazlitt kehrte 1794 oder 1795 von Hackney nach Hause zurück — bei aller vielseitigen Begabung und intellektuellen

Schärfe planlos über seine Zukunft, im Dunkeln über seine Lebensaufgabe, ein zerfahrener Geist. Erst 1798 ging ihm durch die Bekanntschaft mit Coleridge, der in dem nahen Shrewsbury predigte, ein erlösendes Licht über sich selbst auf. Den bezaubernden Eindruck dieser ersten für sein ganzes Leben bestimmenden Dichterbegegnung hat Hazlitt in unübertrefflicher Weise in dem Essay *My First Acquaintance with Poets* (Meine erste Dichterbekanntschaft) geschildert.

Coleridge hat Hazlitts schlummernde Fähigkeiten zum Bewußtsein erweckt. „Ich hatte damals keine Ahnung“, heißt es in dem Essay, „daß ich je imstande sein würde, anderen gegenüber meiner Bewunderung in bunten, poetischen Bildern oder phantastischen Anspielungen Ausdruck zu geben, bis das Licht seines Genius in meine Seele fiel, gleich dem Sonnenstrahl, der in den Lachen der Straße glitzert. Ich war damals stumm, der Sprache nicht fähig, hilflos wie ein Wurm am Wegrande, zertreten, blutend, leblos. Nun aber schweben meine Ideen, die tödlichen Bande sprengend, 'die mit dem Styx neunfach sie umwinden', auf geflügelten Worten dahin, und wie sie ihre Schwingen entfalten, streifen sie das Licht anderer Jahre. Wohl verblieb meine Seele in ihrer ursprünglichen Knechtschaft, finster, dunkel, mit unendlichen unbefriedigten Sehnsüchten, wohl fand mein Herz, in dem Kerker dieses rohen Lebens eingeschlossen, niemals ein Herz, zu dem es sprechen könnte und wird es niemals finden; aber, daß nicht auch mein Verstand stumpf und tierisch geblieben ist und endlich eine Sprache gefunden hat, sich auszudrücken, das verdanke ich Coleridge.“

In den *Lectures on English Poets* sagt Hazlitt von dem Vielbewunderten und Vielgeschmähten: „Sein Genius hatte damals Engelsflügel und nährte sich von Manna. Er

sprach unaufhörlich und man wünschte, daß er unaufhörlich spreche. Seine Gedanken schienen nicht mühsam und mit Anstrengung zu kommen; es war, als würden sie auf dem Sturm des Genies dahingetragen, als hoben die Schwingen der Phantasie seine Füße. Seine Stimme schlug wie eine schmetternde Orgel ans Ohr und ihr Klang war Musik des Denkens. Sein Geist hatte Flügel und, von ihnen getragen, hob er die Philosophie zum Himmel empor. In seinen Schilderungen erblickte man damals die Entwicklung menschlicher Glückseligkeit und Freiheit in leuchtendem, endlosem Fortschritt wie eine Jakobsleiter mit ätherischen auf und nieder steigenden Gestalten und mit der Stimme Gottes oben auf der Spitze.“<sup>1)</sup>

Hazlitts bewundernde Liebe für Coleridge hielt nicht lebenslang vor, wie die Lambs. Er hat später an seinem Prophetenmantel rücksichtslos und unermüdlich gezaust und gezerzt und Coleridge und Wordsworth wurden in Hazlitts über den Horizont des subjektiven Parteiempfindens nicht hinausblickenden Augen recht eigentlich zu Typen des Abfalls von den Jugendidealen und als solche zur ständigen Zielscheibe immer erneuter unbarmherziger Angriffe. Damals aber erklang Hazlitt inmitten der aus theologischer Gelahrtheit, Entsagung, frommem Glaubens- und Pflichteifer zusammengesetzten Atmosphäre seines Vaterhauses zum erstenmale die Stimme der Phantasie. Zum erstenmale sah er der Poesie ins Antlitz. Ein Besuch bei Coleridge in Nether Stowey und die sich daran knüpfende Bekanntschaft mit Wordsworth, sowie eine Wanderung durch die romantische Gegend des nördlichen Devon verstärkten den nachhaltigen Eindruck des großen Ereignisses.

---

<sup>1)</sup> *Lecture 8.*

In die Zeit von Coleridges Anwesenheit in Shrewsbury, 1798, fällt der erste Entwurf<sup>1)</sup> seines 1804 vollendeten *Essay in Defence of the Principles of Human Action, being an Argument in Favour of the Natural Disinterestedness of the Human Mind* (Zur Verteidigung der Prinzipien des menschlichen Handelns. Eine Beweisführung zugunsten der angeborenen Uneigennützigkeit des menschlichen Geistes).<sup>2)</sup>

Hazlitt ist bestrebt, den Beweis zu erbringen, daß das menschliche Gemüt von Natur aus uneigennützig oder vielmehr von Natur aus an der Wohlfahrt anderer in gleicher Weise und aus denselben unmittelbaren Ursachen beteiligt sei, durch welche wir getrieben werden, unser eigenes Interesse zu verfolgen. In jedem Gemüt ist ein dreifaches Selbst vereinigt: ein vergangenes (im Gedächtnis), ein gegenwärtiges (in der Empfindung) und ein zukünftiges (in der Phantasie). Wäre selbst das Interesse an der eigenen Zukunft stärker als das an der Zukunft anderer, so würde dies doch noch keineswegs zur Annahme eines metaphysischen Antecedens berechtigen, das die Möglichkeit jedes Interesses für andere aufhübe.

Der erste Plan ging dahin, mit Zugrundelegung dieser Lehre von der angeborenen Selbstsucht als Triebfeder des menschlichen Handelns, die natürlichen politischen Verhältnisse zu betrachten und aus ihnen natürliche politische Pflichten und natürliche politische Rechte abzuleiten, sowie aus künstlichen politischen Verhältnissen künstlich geschaffene Pflichten und Rechte. Später fügte Hazlitt dieser Arbeit, auf die er besonderen Wert legte, noch *Some*

---

<sup>1)</sup> *Literary Remains.*

<sup>2)</sup> *Lectures on English Philosophers and Metaphysicians.* Erschienen in einer Sammlung von Jugendsays, 1805.

*Remarks on the Systems of Hartley and Helvetius* (Einige Bemerkungen über die Systeme Hartleys und Helvetius') hinzu. Er bestritt, daß Helvetius der Begründer der Selbstsuchttheorie sei, die bereits von Hobbes und Mandeville in unzweideutiger Weise dargelegt werde, und verurteilte ihn als den Urheber einer Reihe von falschen Lehren. Auch in dem *Essay On Self Love* (Über Selbstliebe), das sich in erster Linie gegen die Behauptung richtet, das Wohlwollen sei ein Reflex der Selbstsucht,<sup>1)</sup> nimmt Hazlitt den gleichen Standpunkt ein.

Trotz des mächtigen Anstoßes, den sein Geist durch Coleridge erhalten hatte, vergingen Jahre, bis das empfangene Samenkorn in ihm Halme trieb. Wenige Talente haben sich langsamer entwickelt. Seine schriftstellerische Produktivität war nicht sowohl eine angeborene als eine kunstvoll entwickelte, die nur äußerst allmählich zu jener beschwingten Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit klarer und wohldurchdachter Behandlung verschiedenartigster Themen erzogen ward. In dem Briefe an Gifford weist er den Vorwurf der Vielschreiberei mit den Worten zurück: „Ich brauchte acht Jahre um acht Seiten zu schreiben, in einer Verfassung von unbegreiflicher und lächerlicher Mutlosigkeit.“ Und in dem *Essay On Living to One's Self* (Sich selbst leben, *Table Talk*) sagt er: „Viele Jahre meines Lebens hindurch habe ich nichts getan als gedacht. Ich pflegte im Jahre etwa eine bis zwei Seiten zu schreiben. War ich kein Autor, so konnte ich doch mit immer frischem Entzücken lesen. Konnte ich nicht malen wie Claude, so vermochte ich doch den Zauber des sanften blauen Himmels zu bewundern. Ich lebte in einer Welt der Betrachtung,

---

<sup>1)</sup> *Literary Remains.*

nicht der Tat. — Diese Art von Traumexistenz ist die beste.“

Ohne sich zu einer Berufswahl entschließen zu können, verbrachte Hazlitt in einer Art geistigen Vorratsammeln Monate und Jahre seiner rüstigen Jugendkraft in Wem, ganz in philosophische und literarische Privatstudien vertieft. Doch war diese Lektüre als Lebenszweck weder eine systematische, noch umfaßte sie einen außergewöhnlich weiten Horizont. Sie war nur von außergewöhnlicher Intensität. „Die Bücher, die ich las, als ich jung war, kann ich niemals vergessen“, sagt er. Aus dem Umstande, daß das Gelesene ihm zeitlebens im Geiste haften blieb, erklärt sich vermutlich seine häufig aufdringliche, mit der Qualität seines Stils kaum vereinbare Unart des übermäßigen Zitierens.

Auch machen ihn die genußreichen Eindrücke der Jugendlektüre stumpf oder ungerecht gegen Neuerscheinungen. „Ich hasse es, neue Bücher zu lesen“, sagt er in dem Essay *On Reading Old Books* (Über die Lektüre alter Bücher). „Es gibt zwanzig bis dreißig Bände, die ich wieder und wieder gelesen habe, und sie sind die einzigen, die ich Lust habe, wieder zu lesen. Ich denke darum nicht schlechter von einem Buche, weil es seinen Verfasser um eine oder zwei Generationen überlebt hat.“ Ebenso heißt es in *On Reading New Books* (Über die Lektüre neuer Bücher),<sup>1)</sup> ein altes Buch, das man noch nicht gelesen habe, sei auch ein neues Buch. Wenn wir alles Vorausgegangene geringschätzen, geben wir unseren Nachfahren das Beispiel an die Hand, uns ihrerseits zu mißachten.

Zu den Büchern, die Hazlitt mit Begeisterung liest,

---

<sup>1)</sup> *Sketches*, Florenz 1825.

gehören Schillers Dramen. „*Die Räuber* waren das erste Stück, das ich las, und die Wirkung, die es auf mich hervorbrachte, war die größte. Es betäubte mich wie ein Schlag und ich habe mich nicht genug davon erholt, um zu beschreiben, wie es war.“ Auch *Don Carlos* macht ihm einen unauslöschlichen Eindruck und erfüllt ihn mit Sehnsucht nach dem Guten. Hingegen sagt ihm Schillers späterer Stil weniger zu. Hazlitts Urteile über Goethe verraten in ihrer Oberflächlichkeit unzureichende Kenntnis des Dichters. Eines seiner Lieblingsbücher ist die *Nouvelle Heloise*. Er liest die einzelnen Kapitel wieder und wieder mit unaussprechlichem Entzücken und immer neuer Bewunderung. Er schluchzt über Juliens Abschiedsbrief und träumt noch zwanzig Jahre später von ihm.<sup>1)</sup>

Mit der eigenen Produktivität nimmt naturgemäß die Anziehungskraft der Lektüre ab und er zehrt in reifen Jahren lediglich von der Belesenheit seiner Jugend.

Dieser ganz autodidaktische Bildungsgang, der der zielbewußten Arbeit wie der strengen Disziplin entbehrte, wurde gleichwohl von Hazlitt in späteren Jahren nicht bereut. „Unsere Universitäten“, sagt er, „sind in hohem Maße Zisternen, in denen das Wissen stagniert, nicht Leitungsröhren, die es verteilen. Eine königliche Akademie bedeutet eine Art Spittel für die Verderbtheit des Geschmackes und der Urwüchsigkeit — einen Behälter, in dem Enthusiasmus und Originalität aufhören und ihren Einfluß nicht weiter ausüben (*On Corporate Bodies*. Über Körperschaften, *Table Talk*). Wenn Hazlitt in dem Essay *On the Feeling of Immortality in Youth* (Über das Unsterblichkeitsgefühl der Jugend, *Table Talk*), das Ewigkeitsgefühl

---

<sup>1)</sup> *On Reading Old Books*.

der Jugend etwas nennt, das für alles entschädige, so deutet dies auf ein in frühen Jahren selbsterlebtes beseligendes Bewußtwerden innerer Schätze. „Wir stürzen den Lebensbecher hinunter mit gierigem Durst, ohne ihn zu leeren“, sagt er, „und Freude und Hoffnung scheinen stets bis an den Rand zu schäumen.“

Schließlich entschied Hazlitt sich für eine Laufbahn, die der erhöhten Stimmung seiner Jugend die schönsten Aussichten zu bieten schien. Er wollte sich unter der Ägide seines Bruders John, der als Schüler Reynolds' in der Malerei seinen bescheidenen Weg machte und seit 1788 in der Royal Academy ausstellte, ebenfalls der Kunst widmen. 1788 verbrachte William Hazlitt vier glückliche Monate in Paris, um im Louvre zu kopieren. In dem Essay *On a Portrait of an English Lady by Van Dyke* (Über das Porträt einer englischen Dame von Van Dyck, *Table Talk*) preist er die Kunst des Kopierens, die mehr Talent erfordere als Originalarbeit. In bezug auf die eigene Tätigkeit lautet sein Urteil freilich anders. Alles, was innigste Kunstbegeisterung und feinstes Kunstgefühl, was Fleiß und Ausdauer ihm erreichbar machten, entschädigte ihn nicht in seinen Augen für den Mangel an schöpferischer Begabung. Nach einer dreijährigen Tätigkeit als wandernder Porträtist im Norden von England gab er die Künstlerlaufbahn wieder auf. Er hatte in dieser Zeit ein treffliches Bild seines Vaters — das ihn in Shaftesburys *Characteristics* lesend darstellt — und das in der National Gallery befindliche, ausdrucksvolle Porträt Lambs in der Tracht eines venezianischen Senators gemalt.

Trotz dieses äußeren Scheiterns war dennoch der innere Ertrag der Malstudien für Hazlitt nicht gering. Er gewann einen Einblick in das Wesen und den Betrieb



der Kunst, den nur die praktische Beschäftigung mit ihr gibt, und dieses auf eigener Erfahrung beruhende Verständnis sollte der Sicherheit wie dem Geschmack seines kritischen Urteils trefflich zustatten kommen. Zwar ist bei seiner stets im Vordergrund bleibenden Subjektivität sein Schiedsspruch zu häufig von persönlicher Sympathie oder vom Zeitgeschmack abhängig, um im heutigen Sinne maßgebend zu sein. Er steht z. B. nicht an, Lanas *Der Tod Clorindens* in einem Athem mit Tizian zu nennen. Aber die auf vollem Verständnis der Technik und des Details beruhende Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit seiner Schilderung ist nur durch die in ihm vollzogene, seltene Vereinigung von Schriftsteller und Maler möglich. So bildet seine Beschreibung von Tizians *Petrus Martyr* in St. Giovanni e Paolo in Venedig — Hazlitt nennt es das schönste Gemälde der Welt — seit der Zerstörung des Originals tatsächlich einen wertvollen Besitz. Was Hazlitt anstrebt, sagt Edmund Gosse,<sup>1)</sup> ist nicht mehr und nicht weniger als die geistige Wiedergabe eines körperlichen Eindrucks. Er beschreibt in der Absicht, auf der Retina des Geistes ein Bild hervorzubringen, das im Geiste denselben Enthusiasmus erzeugen soll wie das Bild im betrachtenden Auge. Für den notwendigen Mangel der Farbe und Form sucht er durch eine feine Verstärkung des Eindrucks zu entschädigen. Daher seine üppigen, mitunter übersaftigen Schildereien. Er schreibt nicht für die, welche die Bilder sehen, sondern für jene, die keine Gelegenheit dazu haben und denen er denselben Genuß verschaffen will.

Wie er selbst ein Gemälde mit der Feder anschaulich zu zeichnen vermag, so schätzt er an Poussin, „dem

---

<sup>1)</sup> *Northcote's Conversations*, Intr. XXIV.

poetischsten aller Maler“, die Kunst, „mit dem Pinsel zu erzählen“ (*On a Landscape by Nicolas Poussin*. Über eine Landschaft von Poussin, *Table Talk*).

Er liebt es, mit feinsinniger Unterscheidungsgabe, Künstler gegeneinander abzuwiegen. So formuliert er in dem dialogisierten Essay *The Vatican* (*Table Talk*) den Unterschied zwischen Michel Angelo und Raphael folgendermaßen: „Michel Angelo prägte seinen Werken den eigenen Charakter auf oder nahm von der Natur einen eigenen Abguß, indem er vieles Vorzügliche wegließ. Raphael empfing seine Inspiration von außen und sein Genius erhascht die züngelnde Flamme der Anmut, der Wahrheit und Größe, die sich in seinen Werken in klarem, durchsichtigem, unauslöschlichem Lichte spiegelt.“

Hazlitt hat durchgebildete Kunstprinzipien, die er in einer stattlichen Anzahl von Essays über Gegenstände der Malerei entwickelt und verwertet. Im Gegensatze zu Reynolds erblickt er die Vollkommenheit eines Gemäldes in der Vereinigung der allgemeinen äußeren Erscheinung mit individuellen Details, der allgemeinen Wahrheit mit der individuellen Deutlichkeit und Exaktheit (*Pleasure of Painting*. Malerfreuden). Er ist der unbedingte Anwalt eines künstlerischen Realismus. Alle Vollkommenheit der großen Meister entspringe dem Studium der Natur, keiner Verbesserung der Natur, die man Ideal zu nennen pflege. Der gesunde Realismus, der weder das Lokale noch das Nationale unterdrückt, sei den griechischen Statuen, wie den niederländischen Malern und Hogarth gemein. Ideal im recht verstandenen Sinne bedente nicht die Bevorzugung dessen, was nur im Geiste des Künstlers bestehe, vor dem in der Natur Bestehenden, sondern die Bevorzugung dessen was in der Natur schön ist, vor dem, was es weniger ist.

So erscheint ihm Rubens' Kolorit und Zeichnung als ideale Übertreibung (*The Fine Arts. Bildende Kunst*).<sup>1)</sup>

Der Fleiß gehört zu Hazlitts Kunstprinzipien. Mit Eifer legt er die Notwendigkeit des Mühewaltens, die Abträglichkeit des Überhastens wie eines oberflächlich skizzenhaften Wesens dar und wir gewinnen einen Einblick in seinen eigenen Arbeitsernst, sein Verbeißen in den Vorsatz, seine Verzweiflung über ein Mißlingen (*On Means and Ends. Über Mittel und Wege, Literary Remains*).

Er findet den Mut, unpopuläres Verdienst oder noch unbekanntes Talent mit aller Wärme zu befürworten. Er nimmt sich des vernachlässigten Malers Wilson an und preist den jungen Turner, seine Gabe der unvergleichlichen Lichteffekte und sein gewaltiges Hervortretenlassen der Gegenstände.<sup>2)</sup> Ja, er ist so kühn, den Nutzen von Akademien zu verneinen, eine Meinungsäußerung, die ihm selbstredend zahlreiche Feinde erwarb (*Inquiry whether the Fine Arts are promoted by Academies. Untersuchung ob die bildende Kunst durch Akademien gefördert werde* [*Champion* 1816] und *Catalogue Raisonné of the British Institution, Examiner* 1816).

Abgesehen von dem dauernden Nutzen, den Hazlitt aus seiner vorübergehenden Kunstbetätigung zog, scheint er durch sie auch das volle Glück der künstlerischen Arbeit kennen gelernt zu haben. Er schildert uns mit aller Poesie der Begeisterung die Wonne des Schaffens, die stets aufs neue emporschnellende Hoffnung des glück-

---

<sup>1)</sup> Artikel der *Cyclopaedia Britannica*, 1824. Abgedruckt *Literary Remains* I.

<sup>2)</sup> Vgl. *Northcote's Conversations, Introduction by Edmund Gosse* XXII, XXIII.

lichen Gelingens, das ehrgeizige, verliebte Ringen nach hohem Ziel. Im Malen liege ein Genuß, den nur der Maler kennt. Beim Schreiben hat man gegen die Welt zu kämpfen, beim Malen führt man nur einen freundlichen Kampf gegen die Natur. Das Herz ist voll und gleichzeitig ruhig. Eifer und Mühe bleiben hinter dem Ziele zurück; aber aus dem endlosen Bestreben erwächst die Geduld und wird zum Genuß. Die Stunden verfliegen, ungezählt, ohne Leid, ohne Ermüdung. Man wünschte nicht, sie anders hinzubringen. Er schildert die Freude an der Natur, am Sehenlernen. Verfeinerung der Sinne schafft überall Schönheit. Es ist nur die Roheit des Beschauers, die in den Gegenständen nichts als Roheit erblickt. Der Künstler, der am Werk und im Begriff ist, seine höchste Vorstellung der Schönheit oder Erhabenheit zu verwirklichen, ist im vollen Besitz dessen, was ihm die Quelle des höchsten Glückes und der höchsten geistigen Erregung bedeutet, die er zu genießen vermag. Ja, schon das bloße Kunstverständnis ist eine Quelle des Genusses, den der Laie nicht kennt (*On the Pleasures of Painting*).

Hazlitts Schilderung der Sitzungen zum Porträt wird ihrerseits zum behaglichen Genrebild. „Nie mehr, so lange deine Eichentäfelung dauert“ — redet er die alte Wohnstube im Vaterhause an — „wirst du wieder so schöne Regungen der Einbildungskraft beherbergen wie die, welche durch mein Hirn gingen, wenn mir die frischen Farben von der Leinwand entgegenleuchteten und mein Herz leise die Namen Rembrandt und Correggio hauchte!“ (*On Sitting for one's Picture*. Wenn man zu seinem Porträt sitzt). In dem Essay *Whether Genius is conscious of its Power* (Ob das Genie sich seiner Kraft bewußt ist, *Table Talk*) ruft er aus: „O, nur eine Stunde dieses ruhelosen Entzückens,

wenn der Geist zuerst denkt, er hätte etwas entworfen, was ewig dauern könnte, wenn vor dem betroffenen Blick der Keim des Vortrefflichen aus dem Nichts springt!“

Hazlitt, der sich vor Betrübnis nicht zu fassen wußte, als sein einziger Sohn Neigung und Beruf für die Sängere Laufbahn zeigte, wünschte, daß er Maler werde (*On the Conduct of Life*. Über Lebensführung). Dies ist wohl der beste Beweis, wie sehr ihm, trotz mancher Drangsaliierung der Armut und Mutlosigkeit — man vergleiche den Aufsatz *On the Want of Money* (Über Geldmangel) — die von ihm verfehlt Laufbahn zeitlebens in idealer Verklärung erschien. Intime Beschäftigung mit der Kunst bedeutete für ihn jenes „erste Aufglühen der Leidenschaft, das seinen Glanz auf den sich erschließenden Lebenspfad wirft.“ „Es ist wunderbar“, sagt Hazlitt, „wie viel von dem Buche unserer künftigen Existenz das bloße Titelbild enthüllt!“ (*On Novelty and Familiarity*. Über Neues und Vertrantes [*Table Talk*]).

### Die Essays.

Mit Hazlitts Niederlassung in London, 1805, beginnt seine literarische Laufbahn. Sie bewegte sich zunächst auf metaphysischem, politischem und nationalökonomischem Gebiete. Der 1805 veröffentlichte *Essay on the Principles of Human Actions* (Über die Ursachen menschlicher Handlungen) hatte wenig Erfolg; desgleichen die 1806 folgenden *Free Thoughts on Public Affairs, or Advice to a Patriot* (Freie Gedanken über öffentliche Angelegenheiten oder Ratschläge für einen Patrioten), obwohl sie voll

---

<sup>1)</sup> *Literary Remains* I, p. LVIII.

warmen Freiheitssinnes und kräftig im Ausdruck sind. Ein Auszug aus Tuckers siebenbändigem Werke *Light of Nature persued* (Dem Lichte der Natur nachgehend), 1807, machte ebensowenig Glück wie die aus demselben Jahre stammende *Reply to the Essay on Population, by the Rev. T. R. Malthus in a Series of Letters* (Erwiderung auf T. R. Malthus' Abhandlung über die Bevölkerung. In einer Reihe von Briefen). Hazlitt nimmt auf Godwins Seite Stellung gegen Malthus, dessen Theorie er auch im *Spirit of the Age* „weder folgerichtig noch überzeugend“ nennt. Er fand, daß Wallace bereits alles Wesentliche gesagt habe, das Malthus vorbringe, und der trockene Ton seines Werkes, die Geringschätzung der niederen Klassen, die er aus ihm heraus zu lesen meinte, empörte ihn. 1808 verfaßte er eine englische Schulgrammatik: *A New and Improved Grammar of the English Tongue. For the Use of Schools. In which the Genius of our Speech is especially attended to, and the Discoveries of Mr. Horne Took and other Modern Writers on the Formation of Language are for the First Time incorporated* (Neue und verbesserte Grammatik der englischen Sprache für den Schulgebrauch. Mit besonderer Berücksichtigung des Genius unserer Sprache, wobei zum erstenmal die Entdeckungen Horne Tookes und anderer moderner Schriftsteller über die Bildung der Sprache verwertet werden). Hazlitt erkennt auch sonst den *Diversions of Purley* etymologische, grammatikalische und philosophische Verdienste zu<sup>1)</sup> und schließt sich vielen seiner bizarren Grundsätze an. Godwin gab diese Grammatik später in gekürzter Fassung heraus.

---

<sup>1)</sup> On Horne Tooke's *Diversions of Purley*, *Lit. Remains* I, 335.

Das richtige Arbeitsfeld hatte Hazlitt, dreißigjährig, noch nicht gefunden. Bei übergroßer Sensibilität und einem leidenschaftlich empfindenden Temperament bildete sich infolge mancher Enttäuschung — auch in der Liebe — eine leicht gereizte, leicht verdüsterte, rasch wechselnden Stimmungen unterworfenen und rechthaberischen Gemütsart in ihm aus, zum Paradoxen, zu trotzigem in sich selbst Zurückziehen geneigt, dabei aber durch und durch rechtschaffen und im Innersten wohlwollend.

Wie sehr Hazlitt bei seiner Umgebung den Eindruck mangelnden inneren Gleichgewichtes machte, kennzeichnet ein 1807 verbreitetes Gerücht, er hätte sich das Leben genommen.<sup>1)</sup>

Er war einer von den Schwer-Umgänglichen, vom Schicksal gewissermaßen zur Einsamkeit Vorbestimmten. Selbst bei seinen Freunden blieb er einem häufigen Verkennen ausgesetzt, wie er seinerseits geneigt war, hinter jedem zufälligen Mißverständnis böse Absicht zu wittern. So dauerten seine Freundschaften in der Regel nicht lange. Sein Inneres wies zu viele Komplikationen auf, um der großen Mehrzahl der Menschen zugänglich zu sein. In einem autobiographischen Fragment (1827) verzeichnet er: „Leigh Hunt findet es schwer, die Schüchternheit meiner Behauptungen mit der Hartnäckigkeit meiner Grundsätze zu versöhnen. Ich dünkte, sie wären so ziemlich ein und dasselbe. Aus Veranlagung wie aus Gewohnheit kann ich mir weder in Worten noch im Handeln etwas anmaßen.“<sup>2)</sup>

P. G. Patmore, einer der wenigen, die ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen, sagt: Hazlitt hatte starke und glühende

---

<sup>1)</sup> W. C. Hazlitt, *Lamb and Hazlitt*, 61.

<sup>2)</sup> *Memoirs* II, 226.

Neigungen, die niemals den richtigen Gegenstand finden konnten. Hierin mag wohl der Schlüssel zu seiner Schroffheit zu suchen sein. Patmore hielt sie für „eingefleischte Selbstsucht“, gab aber zu, daß sie Hazlitt niemals zu einer niedrigen Handlung verleitet und ihn nicht von so mancher hochherzigen Tat abgehalten habe.

Der Glaube, daß er, wohin er sich um Sympathie wende, verschmäht werde, machte ihn elend.<sup>1)</sup> Seine Umgangsformen — Coleridge schildert sie als absonderlich und abstoßend<sup>2)</sup> — waren die eines Menschen, der auf gesellige Konvention und Höflichkeit keinen Wert legt. Die nachteiligen Folgen dieser Gleichgiltigkeit scheint er später selbst empfunden zu haben, da er in den Lebensregeln (*On the Conduct of Life, or Advice to a Schoolboy*. Über gutes Betragen oder Ratschläge für einen Schulknaben, *Table Talk*) nachdrücklichst ermahnt, auf „die Scheidemünze des geselligen Verkehrs“ zu achten, auf Kleidung, Geschicklichkeit und dergleichen.

Patmore schildert Hazlitt als ein Skelett von einem Menschen, Barry Cornwall als einen ernsten Mann von ungeschickten Manieren, mit lebhaften Augen, feingeschwungenen Brauen, einem sensitiven, schmallippigen Munde, langer Nase und hoher Stirn. An Ausdrucksfähigkeit kam seinem Antlitz kaum ein anderes gleich. Hayley erblickt auf seiner Stirn eine Wolke, wie auf der des Giaur, aber einen lachenden Teufel in seinem ironischen Lächeln. Er liebte die Frauen, fügt er hinzu, war aber im Verkehr mit ihnen ungeschickt und schüchtern. Tatsächlich trug seine mittelgroße, vernachlässigte Erscheinung in den überwachten, bläßen Zügen des von

---

<sup>1)</sup> *My Friends and Acquaintance* I, 272.

<sup>2)</sup> An Wedgewood, 16. September 1803.



schwarzem Haar umrahmten, von nervöser Sensitivität durcharbeiteten Antlitzes den Stempel der Genialität. Es war das Gesicht eines Menschen, der ganz aus Nerven besteht und alle Vorzüge und Nachteile einer überreichen Begabung mit diesen Fühlfäden besitzt. Der geduldige Lamb, der sich von allen am längsten der Freundschaft Hazlitts rühmen konnte, nannte ihn einen der weisesten und feinsten unter den lebenden Geistern. Aber Hazlitt war nicht immer Herr seiner Nerven. Dann machte im persönlichen Verkehr seine Unliebenswürdigkeit all seine trefflichen Eigenschaften zunichte und in seinen Schriften trieb er, dem Talfourd mit Recht ernstestes Streben nach Wahrheit und Schönheit und unbedingteste Ehrlichkeit nachrühmt,<sup>1)</sup> seine Ideen auf die äußerste Spitze. Sein intensives Bewußtsein der eigenen Individualität, das so eigentümlich vornehm an ihm anmutet, artete dann in ein Überwiegen des rein Persönlichen aus.

Hazlitt sprach leise, mit geneigtem Kopf und einem gereizten, verdrießlichen Tonfall. Jeder Satz kam wie nach vorhergegangener Überlegung heraus.

In seinen Lebensgewohnheiten war er äußerst mäßig. „Wäre er in seinen politischen Ansichten so nüchtern gewesen wie in bezug auf den Becher“, sagt Cornwall, „so wäre er den Schmähungen entgangen, die ihn lebenslang verfolgten.“<sup>1)</sup> Dennoch widerstrebte ihm die Regelmäßigkeit des täglichen Lebens aufs höchste. Feste Mahlzeiten kannte er kaum. Ein ins Märchenhafte gesteigerter und als eine Art Kultus gepflegter Teegenuß hielt ihn bis in die späten Nachmittagsstunden am Frühstückstisch fest. Gewöhnlich nahm er dann nur noch spät Abends einen flüchtigen Imbiß.

---

<sup>1)</sup> *Correspondence and Works of Lamb* IV, 523.

Obzwar bei solcher Veranlagung nicht sonderlich für die Ehe ausgerüstet, verheiratete Hazlitt sich doch 1808 mit Sarah Stoddart, der Schwester des späteren Herausgebers der *Times*, John Stoddart, den er nicht leiden konnte und der ihn seinerseits für überspannt hielt. Sarah, die Freundin Mary Lambs, war ein kluges und belesenes, aber für Poesie unempfindliches Wesen, ohne das häusliche Geschick, den Zartsinn und weiblichen Takt, deren Hazlitt mehr als jeder andere bedurft hätte, um ein Zusammenleben anders denn als Joch zu empfinden. Er seinerseits war nicht gewillt, durch die Familie in den Kreis seiner ausschließlich literarischen Interessen eine Bresche schlagen zu lassen und, als den schlechtgepaarten Eheleuten noch einige Kinder starben, gestaltete sich ihre Häuslichkeit zu einer ausgesprochen unglücklichen. Ein von beiden Teilen gleich geliebtes Söhnchen, William, bildete allmählich das ausschließliche Band zwischen den sich immer fremder werdenden Gatten.

Mittlerweile war Hazlitt beim *Morning Chronicle* Berichterstatter für das Parlament geworden, lieferte aber, da er nicht stenographieren konnte, nicht nur nicht wortgetreue, sondern ziemlich freie Nachschriften. Diese Beschäftigung mit der Politik trieb ihre Blüte in dem zweibändigen Werke *Eloquence of the British Senate, being a Selection of the Best Speeches of the most Distinguished Parliamentary Speakers from the Reign of Charles I. to the Present Time. With Notes Biographical, Critical, and Explanatory* (Die Beredsamkeit des Britischen Senates. Eine Auswahl der besten Reden der hervorragendsten Parlamentsredner vom Beginn der Regierung Karl I. bis zur Gegenwart. Mit biographischen, kritischen und erläuternden Anmerkungen).

In der Vorrede sagt Hazlitt, die Politiker seien ein fast ebenso kurzlebiges Geschlecht wie die Schauspieler. Um ihr Gedächtnis festzuhalten, entwirft er kurze biographische Skizzen. An die Hauptlebensdaten fügt sich ein mehr oder weniger ausgeführtes Bild der Persönlichkeit, viele darunter Kabinettstücke knapper, prägnanter Charakteristik. So tritt Cromwell, der Redner, lebendig vor uns hin und Burke, der in Hazlitts Augen ein Renegat ist. Besonders anschaulich wirken die Parallelen und Kontrastierungen, z. B. Robert Walpoles und Chathams oder Burkes und Pitts mit den Rednern des Altertums, mit Junius, mit Fox usw. Der bis zur panegyrischen Verherrlichung gehende Enthusiasmus, dessen Hazlitt in der Bewunderung fremder Größe fähig ist, verleiht etlichen dieser Skizzen einen geradezu poetischen Glanz, während der kritische Blick und die Wahrheitsliebe des Biographen unter seiner impulsiven Subjektivität leiden. Bulwer nennt ihn hier und da leidenschaftlich ungerecht, wohingegen Dobell mit richtigerem Verständnis die Unbestechlichkeit seiner durch persönliche Leidenschaften bedingten Parteinahme hervorhebt. Gleichviel, ob richtig oder irrig, hat Hazlitt doch stets nach bestem Wissen und Gewissen geurteilt und sich niemals durch was immer für Gründe zu einem Ausspruch bestimmen lassen, der nicht seiner innersten Überzeugung entsprochen hätte.<sup>1)</sup>

Etliche seiner politischen Charakterköpfe wurden von Hazlitt 1819 mit politischen 1813—1814 für den *Morning Chronicle* geschriebenen Artikeln als *Political Essays with Sketches of Public Characters* gesammelt und John Hunt zugeeignet, „dem erprobten und gewissenhaften

---

<sup>1)</sup> Vgl. *Sidelights on Charles Lamb* 209.

Anwalt der Freiheit seines Landes und der Rechte der Menschheit.“

Mit diesen Charakteristiken hatte Hazlitt zuerst das Gebiet berührt, auf dem er festen Fuß fassen sollte und mit dem sein Name dauernd verknüpft ist: die Porträt-skizze des literarischen Essays.

Nachdem er den Parlamentsbericht mit der Mitarbeiterschaft am *Morning Chronicle* vertauscht, wozu nach und nach auch die am *London Magazine*, *Examiner*, der *Edinburgh Review* und dem *Liberal*, des *Yellow Dwarf* und *Champion* hinzukam, entfaltete er eine reiche und emsige literarische Tätigkeit, teils in der sympathischen Zurückgezogenheit von Winterslow, dem in der Nähe von Salisbury gelegenen kleinen Anwesen seiner Gattin, teils in seinem Londoner Heim in Benthams Hause (Nr. 19 York Street), wo Milton von 1652—1658 gewohnt und das *Verlorene Paradies* begonnen hatte. Daneben hielt er Vorlesungszyklen, so 1818 einen zehnstündigen Kurs über Philosophie am Russel-Institut unter dem Titel *The Rise and Progress of Modern Philosophy, containing an Historical and Critical Account of the Principal Writers who have treated on Moral and Metaphysical Subjects from the Time of Lord Bacon to the Present Day* (Entstehung und Wachstum der modernen Philosophie. Einschließlich eines historischen und kritischen Berichtes über die hauptsächlichsten Schriftsteller, die von der Zeit Bacons bis zur Gegenwart moralische und metaphysische Gegenstände behandelt haben).<sup>1)</sup> Hazlitt nimmt hier Stellung gegen die falsche Interpretation des Wortes Erfahrung, das man auf die Kenntnis der äußeren Dinge beschränke, während

---

<sup>1)</sup> *Literary Remains.*

es tatsächlich die Kenntnis aller Dinge in und außer dem Geiste umschließe. Den Grund zur modernen oder materialistischen Philosophie habe Bacon gelegt. Hobbes' *Principle of Moral and Philosophical Necessity* sei „das Werk der Philosophie“. Hobbes' Lehrsatz, daß die Notwendigkeit sich mit der menschlichen Freiheit vertrage, nimmt Hazlitt in einem eigenen Aufsatz (*On Liberty and Necessity*. Über Freiheit und Notwendigkeit) zum Anlaß einer Untersuchung der Willensfreiheit. Hobbes' metaphysische Schriften seien durch seine politischen in Schatten gestellt worden. Dadurch habe Locke seine leitenden Grundsätze entlehnen und den populären Ansichten der Zeit anpassen können (*On Hobbes*). Wo er von Hobbes abweicht, sei es zum Schaden.

Drei Vorlesezyklen hat Hazlitt an der Surrey Institution über englische Literatur gehalten, und zwar 1818 *On the English Poets* (Über englische Dichter), 1819 *On the English Comic Writers* (Über die englischen komischen Schriftsteller) und 1820 *On the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth* (Über die dramatische Literatur im Zeitalter der Elisabeth). Die seltene Vereinigung von dialektischer Schärfe, ästhetischem Feingefühl und künstlerischer Darstellungskraft gibt ihnen einen eigenartigen und fesselnden Reiz. In dem Barry Cornwall gewidmeten ersten Zyklus definiert Hazlitt in der ersten Vorlesung (*On Poetry in General*. Über die Dichtkunst im allgemeinen) Poesie als den hochgespannten Enthusiasmus der Phantasie und des Gefühls, als einen Ausfluß des moralischen wie des intellektuellen Teiles unserer Natur, als die höchste Beredsamkeit der Leidenschaft, die natürliche Bildhaftigkeit der Empfindung. In der vierten Vorlesung führt eine äußerst feine Charakteristik Popes den Nachweis, daß Pope kein

großer Dichter gewesen sei, insofern wir unter einem großen Dichter denjenigen verstehen, der unserer Vorstellung der Natur die höchste Größe und unseren Herzensleidenschaften die äußerste Kraft verleiht. Er habe die Natur nur durch das Gewand der Kunst gesehen, die Schönheit nach der Mode beurteilt, die Wahrheit in den Meinungen der Welt gesucht, die Gefühle anderer nach den seinen abgeschätzt. So erscheine Pope als Dichter der Persönlichkeit, als Meister des künstlichen Stils. Er besitze den Enthusiasmus der Poesie nicht. Er sei in ihr nur, was in der Religion der Skeptiker ist.

Dieselbe Ansicht wird ausführlicher behandelt in dem Aufsätze *On the Question whether Pope was a Poet* (Über die Frage, ob Pope ein Dichter war. *Edinburgh Magazine und Literary Miscellany*, Februar 1818). Hier gesteht Hazlitt zu, daß Pope, wenn auch kein großer Dichter, so doch ein großer Prosaist gewesen sei. Seine Stärke liege in der scharfen Beobachtung und der Satire. Als Dichter rage er nicht hervor durch erhabenen Enthusiasmus und starke Phantasie, nicht durch leidenschaftliches Gefühl für die Schönheiten der Natur und durch tiefen Einblick in das Getriebe des Herzens, aber als Geist, als Kritiker, als Mann von Verstand und scharfer Beobachtung, als Mann von Welt sei er voll Sinn für Eleganz und verfeinerte Sympathien. Die Mode des Tages trage es in seinem Herzen über die Gesetze der Natur hinweg. Er ziehe in den äußeren Dingen das Künstliche dem Natürlichen vor und die künstliche Leidenschaft der natürlichen, weil er der Kraft der letzteren nicht gewachsen sei, während er mit konventionellen, oberflächlichen Gefühlsmodifikationen tändeln könne.

Hazlitt nennt Popes Geist die Antithese der Kraft und Größe. Seine Macht sei die Macht der Gleichgiltigkeit.

Seine Hauptstärke liege in der Verkleinerung, nicht in der Vergrößerung der Dinge. Doch habe er die Welt wie durch ein Mikroskop gesehen, durch das man feinste Abweichungen und Schattierungen wahrnimmt.

Hazlitts Urteile über Zeitgenossen sind zu sehr vom Standpunkte seiner eigenen politischen oder ethischen Überzeugung aus gesehen, um objektive Mustergiltigkeit beanspruchen zu können. Obzwar er selbst davon durchdrungen war, rein sachlich zu urteilen, sah er nur allzuleicht im Individuum den typischen Vertreter eines Prinzips. „Pitt war ihm ein Symbol für Tyrannei, Gifford für Parteigeist, Southey für Apostasie.“<sup>1)</sup> Tadelt er doch Lamb wegen seiner übertriebenen Sympathie mit den unteren Klassen und Byron, weil er die Quellen seiner Poesie in seiner leidenschaftlichen, reizbaren Natur fände, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, daß er in beiden Punkten selbst nicht vorwurfsfrei war.<sup>2)</sup>

Jene Vereinigung von poetischem Genie und analytischer Schärfe, die Bulwer an Hazlitt zuhöchst schätzt, sowie der immer sichere Geschmack seines enthusiastischen Geistes, befähigten ihn in außergewöhnlichem Maße zur literarischen Kritik. Seine bis zum Eigensinn gesteigerte Individualität aber setzte fast in demselben Maße seinem Urteil Schranken, indem sie es ihm unmöglich machte, jemals mehr als sein persönliches Urteil zu geben.<sup>3)</sup> Ganz und gar erfüllt von dem Pathos ethischer Zwecke und Vorschriften, geht er auch in seinem Kriterium der Kunst von der Moral aus. Sittlich und natürlich sind ihm gleich-

---

<sup>1)</sup> Leslie Stephen, 250.

<sup>2)</sup> Vgl. *Memoirs* II, 249.

<sup>3)</sup> Vgl. *Some Thoughts on the Genius of William Hazlitt. Literary Remains* LXXXIV.

bedeutend. Er sagt, obzwar Shakespeare nicht beabsichtigte, moralisch zu sein, konnte er doch nicht anders sein, so lange er sich auf dem Pfade der Natur hielt.<sup>1)</sup> Die Moral lehrt uns nur unsere Pflicht, indem sie uns die natürlichen Konsequenzen unserer Handlungen zeigt, und der Dichter tut dasselbe, indem er fortfährt, uns treue und ansprechende Bilder des menschlichen Lebens zu geben — das Gute belohnend, das Schlechte strafend. So weit sind Wahrheit und Tugend eins.<sup>2)</sup>

Was Hazlitt am unzugänglichsten bleibt, ist der Standpunkt der Kunst um der Kunst willen. „In meinem Sinne“, sagt er selbst, „ist die höchste aller Dichtungen die ethische Poesie, wie der höchste aller irdischen Gegenstände die sittliche Wahrheit sein muß.“<sup>3)</sup> Er schildert nicht, er lobt oder tadelt, und lobt oder tadelt häufig nicht den Künstler, sondern den Menschen. Nichts ist charakteristischer für ihn als ein Satz wie der folgende (aus der sechsten Vorlesung): „Ich kann Swift heutigen Tages vergeben, daß er ein Tory war.“ Den Lebenden gegenüber bringt er selbst die Toleranz schon weniger auf. So wird sein Urteil über Byron dem Dichter nicht gerecht, weil er dem Menschen seinen sozialen Rang nachträgt. Er übertrage seine Genossen um die volle Höhe einer Pairschaft. Verleihe der Dichter dem Edelmann eine Anziehung mehr, so zahle der Edelmann dem Dichter mit Zinsen heim (*On the Aristocracy of Letters*). Über literarische Aristokratie,

<sup>1)</sup> *Characters of Shakespeare's Plays*, 169.

<sup>2)</sup> Vgl. Gundolf, *Shakespeare*, 193: Gerstenberg wolle Shakespeares Stücke nicht als Tragödien, sondern als „Abbildungen der sittlichen Natur“ betrachtet sehen. Sittlich bedeute nach dem Sprachgebrauch der Zeit nicht moralisch oder ethisch, sondern geradezu menschlich, lebendig im Gegensatz zur außermenschlichen Natur.

<sup>3)</sup> *App. VI: Pope, Lord Byron and Mr. Bowles*.



*Table Talk*). Man habe von Byron zweimal so viel gesprochen, als wenn er nicht Lord Byron gewesen wäre. Zu einer Wertschätzung dessen, was in Byron über dem Geschwätz des Tages ist, kommt es nicht. Individuelle Eigenheiten sind maßgebender für Hazlitt als das spezifisch künstlerische Moment. In Byrons Briefen an Bowles, die er einer genauen Analyse unterzieht, stoßen Paradoxe und Inkonsistenzen ihn ab und er nimmt unbedingt für Bowles Partei. Wo Hazlitt für Byron eintritt, scheint er sich darob vor seinem eigenen leidenschaftlichen Demokratismus entschuldigen zu müssen (*Lord Byron, Spirit of the Age*). Selbst wo er nicht tadelt, bringt er es nicht zu mehr als respektvoller Anerkennung (*Lord Byron's Tragedies, Edinburgh Review*, Februar 1822). Thomas Medwin erzählt von einem Gespräch über Byron, das er in seinem Häuschen am Fuße eines rebenbewachsenen Hügels bei Vevay mit Hazlitt 1824 während dessen Aufenthalt in der Schweiz hatte.<sup>1)</sup> Hazlitts Äußeres war abgezehrt, „eine Behausung für Geister“. Byron schob er kleinliche Beweggründe des Handelns unter, z. B. daß er Wordsworth und Southey geschmäht hätte in dem Bewußtsein, er wäre ohne sie nicht der Dichter geworden, der er war. Das Gespräch wurde in seiner Herbheit für Medwin ebenso peinlich als betrübend.

Noch weniger vermag Hazlitt Walter Scott seinen aristokratischen Standpunkt zu verzeihen. Er weigerte sich 1822, seine persönliche Bekanntschaft zu machen, die Jeffrey vermitteln will, mit den Worten, er wäre bereit vor ihm zu knien, aber er könnte ihm nicht die Hand reichen.

---

<sup>1)</sup> *Hazlitt in Switzerland, Fraser's Magazine for Town and Country*, vol. XIX.

In den *Conversations* erwidert er auf Northcotes spitze Bemerkung: „Herr Hazlitt, Sir Walter Scotts Erfolg verdriest Sie mehr als seine Servilität!“ mit dem Anrufe: „Wer bewundert den Verfasser von *Waverley* mehr als ich? Wer verachtet Sir Walter Scott mehr?“ Dennoch ist auch der Tadel, den er an dem Dichter übt, wenngleich nicht aus der Luft gegriffen, so doch herb und streng. Durch Scotts altertümliche Poesie gehe ein moderner Zug; sie sei die Historie oder Tradition einer Maskerade, nicht der Wirklichkeit. In dem Essay *Sir Walter Scott, Racine, and Shakespeare* (*Table Talk*) erklärt er den Unterschied zwischen Shakespeare und Scott als den zwischen Originalität und dem Mangel an Originalität, zwischen einem Schöpfer und einem Nachahmer der Natur. Im *Spirit of the Age* wirft er Scott vor, daß er nicht über der Fabel stehe, daß er nicht, wie der Dichter solle, im eigenen Geiste die Energie und die schöpferischen Mittel finde, Individualität und Örtlichkeit anschaulich und glaubhaft zu machen.

Von Shelley, den er in den Vorlesungen übergeht, schreibt Hazlitt im Mai 1821 an Hunt, er ärgere ihn, weil sein übertriebener Liberalismus der Freiheit schade.<sup>1)</sup> Der in demselben Jahre im *London Magazine* veröffentlichte Aufsatz *On Paradox and Common Place* (Paradoxon und Gemeinplatz, *Table Talk*), kostet ihm beinahe Hunts Freundschaft. Shelley wird darin als philosophischer Fanatiker charakterisiert, dessen hyperätherisches Äußere sein Inneres kennzeichne. „Blasen sind ihm das einzig Reale. Berührt man sie, so verschwinden sie. Neugier ist die eigentliche Sphäre seines Geistes. An Wissen ein Mann, ist er doch im

---

<sup>1)</sup> Patmore II, 22.

Fühlen ein Kind.“ Mit seiner Gabe, auf gut Glück über alle Probleme zu spekulieren, richte er, ohne es zu wollen, viel Schaden an. Die Sucht, alle Bekenntnisse und Systeme umzustürzen, liege ihm geradezu in der Konstitution. Ihn reize das Experiment, das Publikum zu verblüffen, und sein Leichtsinn sei so groß, daß er sich der Folgen nicht bewußt werde. Der Hazlitt unsympathische Politiker Shelley verdeckt seinem Auge den Dichter und Philosophen. Selbst in dem Essay über Shelleys *Posthumous Poems* (1829), in dem sein poetisches Verständnis es über alle äußeren Rücksichten davonträgt, heißt es: „Er war ganz ätherisch, durchwühlte sein Hirn nach Widersinnigkeiten und glaubte an alles Unglaubliche. Und doch war Shelley mit all seinen Fehlern ein Mann von Genie.“

Umgekehrt wurde Keats, der bei den Vorlesungen über die englischen Dichter unter Hazlitts Zuhörern saß und ihm sein hartes Urteil über Chatterton nicht vergeben konnte, von ihm auf den Schild gehoben, weniger im Hinblick auf seine dichterischen Qualitäten als in tiefem Mitleid mit seiner Wehrlosigkeit einem tragischen Schicksal gegenüber, das Veranlassung bot, das Cliquenunwesen zu brandmarken (*On the Aristocracy of Letters*). Es bereitet Hazlitt eine Genugtuung, „die Unfähigkeit des zarten und sensitiven Keats im Ertragen des gemeinen Geschreis und idiotischen Lachens der Menge“ ins Licht zu stellen (*On Living to One's Self*).

Eine Wandlung des politischen Standpunktes aus was immer für einem Grunde zu verstehen und zu vergeben, ist Hazlitt, der sich auf das Festhalten seiner Meinung unter allen Umständen etwas zugute tut, außerstande. Southey's „beklagenswerter Abfall von der Freiheit“ ist ihm als „ein Makel des Genius, als ein Schlag für die

Menschheit, tief bedauerlich“ (*Spirit of the Age*) und er verweist auf das Beispiel Miltons, der „nicht die aufgehende Sonne angebetet und der gefallenen Sache den Rücken gekehrt habe“ (*On Milton's Sonnets. Table Talk*).

Bei den Vorlesungen über die englischen komischen Schriftsteller kommt gleich in der einleitenden ästhetischen Betrachtung über Witz und Humor der Metaphysiker, der in Hazlitt steckt, zu seinem Rechte. Er packt seine Aufgabe gern von ihrer abstrakten Seite, sucht sich erst theoretisch über sie klar zu sein, bevor er sie praktisch in ihrer wirklichen Erscheinung verfolgt. Dieses gründliche Eingehen auf den Kern des Themas, sowie dessen vielseitig gerundete, erschöpfende Ausgestaltung — auch formell wird jeder Vortrag zu einem geschlossenen Ganzen ausgearbeitet — bringt jene gediegene Sachlichkeit hervor, die Hazlitts starker Subjektivität die Wagschale hält.

Hazlitt hat zum Humor kein unmittelbares Verhältnis.

Wie er den *l'art pour l'art*-Standpunkt nicht kennt, so schätzt er den Scherz nicht um des Scherzes willen. Das Lächerliche existiert für ihn in erster Linie als Prüfstein der Wahrheit. In Shallows und Silences Gespräch über den alten Double (*Heinrich IVb*) findet er „die feinste Predigt, die je über Sterblichkeit gepredigt worden sei.“ Und weil er hinter dem Humor gewöhnlich eine satirische Absicht wittert und wünscht, dünkt es ihm ein Fehler in Shakespeares komischer Muse, daß sie in der Regel zu gutmütig, zu edelsinnig sei (Zweite Vorlesung: *Shakespeare and Ben Jonson*).

Den größten komischen Genius aller Zeiten erblickt Hazlitt in Hogarth, dem er das Verständnis und die be-

---

<sup>1)</sup> *Memoirs* I, 313.

geisterte Bewunderung des Malers und Schriftstellers entgegenbringt. Hogarth, erklärt er, sei so wenig ein Karikaturist wie ein Maler von Stilleben, sondern vielmehr ein Maler des wirklichen, nicht des gemeinen Lebens. Boccaccio, der feinste und empfindungsreichste<sup>1)</sup> aller Novellisten, sei als der Erfinder schlüpfriger Erzählungen gebrandmarkt worden, weil die Mehrzahl der Leser bloß das, was ihrem eigenen Geschmack am meisten entsprach, aus seinem Werke herausgriff und ihre eigene Roheit auf dieses zurückwarfen. So habe Hogarths meisten Kritikern der kräftige entschiedene Ausdruck, über den er verfügt, den Haupteindruck gemacht, während ihnen seine außerordentliche Zartheit, seine feine Abstufung der Charaktere entging. Doch gibt Hazlitt zu, daß Hogarth bei allem Sinn für die natürliche Schönheit des Gefühls für das abstrakt Schöne, das nur dem Geist Wahrnehmbare ermangle, daß ihm der ideale poetische Stil fehle, der sich an das Allgemeine und Dauernde hält, nicht nur an das Persönliche und Lokale.

Hazlitts Vorlesungen über das Zeitalter der Elisabeth sind von der verständnisvollen und patriotischen Freude an dieser Glanzzeit des britischen Genius getragen. Nirgends kommt die Phantasie und Beredsamkeit seines Vortrages, seine Gabe, alles Interesse, das dem Gegenstande innewohnt, durch Parallelen, Ausblicke und Beispiele auszuschöpfen, mehr zur Geltung. Auch hier geht er

---

<sup>1)</sup> Hazlitt definiert Empfindung (*sentiment*) als jenes gewohnheitsmäßige Gefühl, bei dem das Herz ohne heftige Erregungen einander entgegengesetzter Pflichten oder widriger Verhältnisse in sich selber ruht. In dieser Art komme nichts Boccaccios Erzählung von Federigo Alberigi und seinem Falken gleich (*Ende gut alles gut, Characters of Shakespeare*).

gewissermaßen von der Theorie aus. Er fragt nach den Ursachen dieser Blütezeit und findet sie neben den Einflüssen der Reformation, der Renaissance, der Entdeckung Amerikas in dem starken Bewußtsein „des natürlichen nationalen Genius“, das dem Zeitalter eignet. Das Engländer-tum und die aus ihm erwachsende „gotische und groteske Literatur“ wird in seiner Berechtigung und Notwendigkeit mit markigen Strichen gezeichnet. Mancher verrät den Auto-didakten. Barry Cornwall erzählt in seiner Selbstbiographie, Hazlitts Kenntnis der Elisabethaner und seine Belesenheit über dieses Zeitalter sei gering gewesen, als er sich zu den Vorlesungen entschloß. Cornwall habe ihm ein Dutzend Bücher geliehen, mit denen er sich nach Winterslow zurückzog. Und als er nach sechs Wochen, ganz erfüllt von seinem Gegenstande, wiederkam, waren die Vorlesungen geschrieben und er schien die Merkmale und Verdienste dieser Schriftsteller eingehender würdigen zu können als jeder andere.

Was Hazlitt bespricht, kennt er aus erster Hand. Aber er kennt nicht alles. So fehlt z. B. unter Shakespeares Zeitgenossen Robert Greene. Dennoch leisten diese Aufsätze in ihrer gehaltvollen Durchleuchtung des jeweiligen Gegenstandes und in ihrem hochgestimmten Tone nicht nur an Anregung, sondern auch an tatsächlicher Belehrung so viel, daß der Leser über der Fülle des Gebotenen das Fehlende verschmerzt.

Talfourd rühmt die Intensität der Bewunderungsgabe, die Hazlitt gerade in diesen Vorlesungen bekundet, seine Liebe für die alten Autoren. „Er zieht den Vorhang der Zeit beiseite, mit einer vor Entzücken und Ehrfurcht zitternden Hand. Seine tiefe Bewunderung geistiger Schönheit scheint seine kritischen Fähigkeiten zu verschärfen. Er legt die verborgenen Quellen der Schönheit

vor uns dar, nicht wie ein Anatom, sondern wie ein Liebhaber. Er analysiert und schildert gleichzeitig, so daß unser Genuß der Schönheit durch unsere Bekanntschaft mit ihren inneren Quellen nicht gedämpft, sondern gesteigert wird. Es befremdet auf den ersten Blick, daß Gaben wie diese verfehlten, Hazlitt allgemeine Sympathie zu erwecken.“<sup>1)</sup>

Er flößte, sagt Ireland (XLI), der Kritik seiner Zeit einen neuen Geist ein, durch den Hinweis, daß der Weg zum Verständnis eines Werkes der sei, es zu genießen, und daß richtiges Verständnis der Sympathie nahe verbündet ist. Hazlitt verleugnet auch als Kunstkritiker seine Individualität nicht. Er gibt sich mehr als Illustrator des Kunstwerkes, denn als Kritiker, und mehr als enthusiastischer Ausleger, denn als Illustrator. Alle konventionelle Formalität über Bord werfend, gibt er der Welt unumwunden seine Gedanken für nicht mehr und nicht weniger als das, wofür sie sie einschätzen will.

Mit Hazlitts Interesse für das Drama geht wie gewöhnlich das für die Bühne Hand in Hand. Von 1813—1814 war er Theaterkritiker des *Morning Chronicle*. Für die Oper hat er kein Herz und wenig Verständnis. Er tut Aussprüche wie: „Töne ohne Sinn gleichen einem Lichtglanz ohne Gegenstand.“ Oder „Eine Oper verhält sich zu einer Tragödie wie ein Transparent zu einem Gemälde“ (*Walter Scott, Racine, and Shakespeare. Table Talk*). Hingegen ist er ein warmer Anwalt und begeisterter Anhänger der Schauspielkunst, an deren Würde und Bedeutung er glaubt. Nur die Bühne sei imstande, die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen, sagt er. Sie erhalte gewisser-

---

<sup>1)</sup> *Edinburgh Review*, November 1880.

maßen die Tradition. Eine gute Schauspielertruppe, ein vernünftig geleitetes Hoftheater bedeuteten das wahre Heroldsamt und die einzige antiquarische Gesellschaft, die einen Pffferling wert sei (*On Actors and Acting*. Über Schauspieler und Schauspielkunst). Die Bühne, von der Abstraktion der Wissenschaft und dem kleinlichen Egoismus des Alltagslebens gleich weit entfernt, entspreche, zumal in den Städten, einem Bedürfnis, insofern sie unseren Gedanken Körperlichkeit verleihe und unsere Empfindungseindrücke verfeinere und veredle (*On Play-Going and on some of our Old Actors*. Über den Theaterbesuch und einige unserer alten Schauspieler). Hazlitt zieht die oft gestellte Frage in Erwägung, ob das Gefühl oder das Studium den großen Schauspieler zu seiner Rolle befähige, und beantwortet sie mit der Entscheidung: Keines von beiden, sondern die Gewöhnung. Doch müsse der Schauspieler die Rolle mit dem Enthusiasmus des Genies oder der Natur erfassen, um sich in ihr hervorzutun (*On Novelty and Familiarity*. Über Neues und Vertrautes). Selbst die Vergänglichkeit des Bühnenwerkes wird ihm zum Vorzuge. Die Schauspielkunst trage den Samen beständiger Erneuerung und beständigen Verfalls in sich und folge darin mehr der Naturordnung als der Analogie menschlicher Geistesprodukte (*On Actors and Acting*).

Hazlitts Theaterkritiken für den *Morning Chronicle*, *Champion*, *Examiner*, die *Times* sind 1818 unter dem Titel *Criticisms and Dramatic Essays of the English Stage* (Kritiken und dramatische Aufsätze der englischen Bühne) gesammelt erschienen. Er bringt für die Wiedergabe des schauspielerischen Kunstwerkes nicht die plastische Veranschaulichungskraft Leigh Hunts auf, aber seine freudige Bereitschaft, Gutes und Schönes anzuerkennen, die Sicher-



heit seines Urteils Neuerscheinungen gegenüber, die absolute Unbestechlichkeit und Ehrlichkeit seiner Kritik, die er als eine geheiligte Aufgabe übt, geben diesen Berichten einen über den Tag hinausgehenden Wert. Hazlitt ist sich des Ernstes und der Würde seines Amtes bewußt, für das er, wenn er lobt, keinen Dank verdiene, wenn er tadelt, nicht zur Rechenschaft gezogen werden dürfe.

Selbst als Kritiker gesteht er dem Impulse offen die erste Stimme zu und will den Verstand nur als Interpreten der Natur und des Genies, nicht aber als ihren Richter anerkannt sehen. Der müßte in der Tat ein armseliges Geschöpf sein, der nicht mehr fühlte und wüßte als das, wofür er einen Grund anzugeben vermag (*On Genius and Common Sense*. Über Genie und gesunden Verstand). So ernst es ihm mit der Kunst ist, ist er doch frei von jeder Pedanterie. Im Gegensatz zu Reynolds, der den Fleiß als Hauptfaktor der Kunst betrachtet sehen möchte, ist ihm das Genie, die natürliche Begabung das Maßgebende (*On Sir Joshua Reynolds' Discourses*. Über Reynolds' Abhandlungen, *Table Talk*). Er ist schließlich auch frei von jeder anmaßenden Selbstbespiegelung des Kritikers. Er will sich nicht selbst ins Licht stellen, glaubt nicht an sein Monopol, das Publikum zu belehren oder zu verblüffen, sondern hält sich für nicht mehr und nicht weniger als einen Diener der Kunst (*On Criticism*, *Table Talk*).

Speziell der Bühne gegenüber verfügt Hazlitt über jene schwärmerische Vorliebe, die zum Kultus der Schauspieler führt. „Wir haben für John Kemble im einfachen Rock mehr Wertschätzung als für den Lordkanzler auf dem Woolsack“, sagt er in *Actors and Acting*. Über den Abschied der Mrs. Siddons läßt er sich zu den Worten hinreißen: „So lange es eine Bühne gibt, wird es keine zweite

Siddons geben. Die Tragödie schien mit ihr unterzugehen; was bleibt, sind nur flackernde Kometen oder feurige Ausdünstungen. Es ist für uns des Stolzes und Glückes genug, mit ihr gelebt zu haben (*On Play-Going*). Sein Urteil über gewisse Lieblingskünstler wird gelegentlich zum Dithyrambus. Kean hat er durch alle seine Hauptrollen begleitet, vom ersten Auftreten an. Die Besprechung seines Debuts beginnt mit den Worten: „Ich gehöre nicht zu jenen, die, wenn sie die Sonne das Gewölk durchbrechen sehen, stille stehen und andere fragen, ob es Morgen sei.“

Die bildhaften Charakteristiken von Keans Rollen, zumal seinen Shakespearegestalten, mit dem Blick des Malers und des Psychologen aufgefaßt und mit phantasievoller Nachempfindung wiedergegeben, gehören zu Hazlitts besten. Sie verfließen ihm untrennbar mit den Gestalten des Dichters selbst. In den Lamb zugeeigneten *Characters of Shakespeare's Plays* (Shakespearegestalten, 1817, ins Deutsche übersetzt von A. Jäger unter dem Titel *Hauptcharaktere der Shakespeareschen Dramen*, 1838) kommt Hazlitt oft unvermerkt auf die Verkörperungen Keans und der Siddons zurück, doch immer so, daß Lob oder Tadel des Darstellers zugleich ein Licht über das Verständnis der Gestalt verbreitet, z. B. die bewundernde Anerkennung von Mrs. Siddons' „übernatürlich großartiger“ Lady Macbeth oder Keans technisch vollendetem Richard III.

Hazlitt liefert in einigen dieser Shakespearegestalten Charakteristiken von einer Feinheit, die ihn über den als Ästhetiker von ihm vielbewunderten Schlegel stellen.<sup>1)</sup> Ohne Inhaltsangabe des Stückes erhellt auch für

---

<sup>1)</sup> Hazlitts Urteil über die Deutschen ist im allgemeinen ziemlich absprechend. Der Wunsch, sich hervorzutun, nicht Phantasie oder

den Nicht-Shakespearekundigen die Handlung aus ihrem Träger. Besonders wirksam ist die Gegenüberstellung von Charakteren, z. B. Richard III. als reinen Willensmenschen ohne Phantasie und Pathos mit Macbeth, der wie im wachen Traume auf der Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasiewelt lebe. Eine der feinsten Charakteristiken ist die Jagos, als der vollkommenen Abstraktion des intellektuellen Seins vom moralischem, während Hazlitts Hamletcharakteristik banal ist. Mitunter vertritt persönliches Gefallen oder Mißfallen seinem objektiven Urteil den Weg, so in bezug auf Portia und Nerissa; immer aber macht sich der höhere Gesichtspunkt geltend, von dem aus Hazlitt die Dichtung überblickt. So findet er die Höhe des moralischen Argumentes in *Maß für Maß* von keinem anderen Stücke übertroffen und betont die Natürlichkeit von Shakespeares übernatürlichen Wesen. Gäbe es derlei überhaupt, so könnten sie nicht anders handeln, reden oder fühlen als bei ihm.

Heine äußert sich in der Einleitung zu *Shakespeares Mädchen und Frauen*, 1838<sup>1)</sup> folgendermaßen: „Nur mit Ausnahme von William Hazlitt hat England keinen einzigen bedeutenden Kommentator Shakespeares hervorgebracht; überall Kleinigkeitskrämerei, selbstbespiegelnde Seichtigkeit, enthusiastisch tuender Dünkel, gelehrte Aufgeblasenheit. . . . Der einzige Kommentator Shakespeares, den ich als Ausnahme bezeichne, und der auch in jeder

---

Begabung, geben bei ihren Unternehmungen den Ausschlag. Sie fassen eine paradoxe, sonderbare Meinung und behaupten sie mit aller Anstrengung. Nicht ein Urteil sondern ein systematischer Schluß sei das, was sie anstreben. Jedes deutsche Werk müsse darum mit Vorbehalt aufgenommen werden (*Lectures on Dramatic Literature by A. W. Schlegel, Edinburgh Review*, Februar 1816).

<sup>1)</sup> Werke 1876, III, 178.

Hinsicht einzig zu nennen ist, war der selige Hazlitt, ein Geist ebenso glänzend wie tief, eine Mischung von Diderot und Börne, flammende Begeisterung für die Revolution neben dem glühendsten Kunstsinn, immer sprudelnd von Verve und Esprit.“

Die erste Auflage der *Characters* war in sechs Wochen vergriffen. Der Verkauf der zweiten wurde durch die *Quarterly Review* unterbunden, die Hazlitt, den Mitarbeiter der *Edinburgh Review*<sup>1)</sup> von 1814 bis an seinen Tod, mit Erbitterung verfolgte. Gifford fiel als Wortführer der *Quarterly* über Hazlitts *Shakespearecharaktere* und seine politischen Porträts in *The Eloquence of the Senate* her und verleumdete ihren Urheber als unmoralisch, unwissend und unbedeutend. Der letzte Grund der grimmigen Ausfälle lag in der politischen Gegnerschaft. Hazlitt war der *Quarterly* und ihrem Stabe als Radikaler und als Bonapartist ein Stein des Anstoßes. Er, seinerseits, durch die Hetze bis zum Wahnsinn gereizt, trug, was er an Zorn, Haß und Rachsucht aufbringen konnte, zusammen in seiner Erwiderung *A Letter to William Gifford, Esq.*, 1819. Er bezeichnet den Charakter Giffords auch anderweitig als den Inbegriff des äußersten Mangels an Unabhängigkeitssinn und Großmut (*Living to One's Self*).

Im großen und ganzen kann man wohl sagen, daß das Charakterporträt Hazlitts eigenartigste und genialste Leistung ist. Weder quantitativ — nach den *Political Characters* und *Characters of Shakespeare* erschien 1825 erst die Sammlung, die sein Reifstes und Vollendetstes enthielt, *The Spirit of the Age, or Contemporary Portraits* (Der Zeitgeist oder Zeitgenössische Bildnisse) und 1826 noch

---

<sup>1)</sup> Ireland, XXIII.

eine andere *The Plain Speaker, Opinions on Books and Things* (Der Aufrichtige. Ansichten über Bücher und Dinge) — noch qualitativ kommt ihm auf diesem seinem spezifischen Gebiete so leicht ein anderer nahe. Ireland rühmt an Hazlitt, „daß er den geheimen Zauber des Charakters enthülle, indem er dessen Elemente zergliedere und seine innerste Tiefe sondiere.“<sup>1)</sup> Die nicht zu übersehende Kunst seiner Charakteristik liegt jedoch weniger im Zerfasern des Individuums in einzelne Eigenschaften als vielmehr darin, daß man hinter jeder Persönlichkeit den Typus spürt, die Gattung, die sie vertritt. So wird z. B. in Hazlitts Darstellung Racine zum Typus des didaktischen Genies. „Er gibt sozusagen die Gemeinplätze des menschlichen Herzens besser als irgend ein anderer, aber wenig mehr. Er verbreitet sich mit Eleganz über eine Reihe einleuchtender Gefühle und wohlbekannter Themen, aber ohne einen Hauch von Originalität, Genie oder Phantasie. Er faßt eine Anzahl moralischer Reflexionen zusammen und legt sie, statt sie selbst vorzutragen, seinen Dramatis Personae in den Mund. Statt das Herz einer Person vor uns zu entblößen, gibt er ihr ein Notizbuch in die Hand und liest uns eine Lektion daraus vor.“ (*Sir Walter Scott, Racine, and Shakespeare*).

Es mochte in Hazlitts konstitutioneller Veranlagung liegen, daß er als einer jener echt modernen Künstler, deren ganze Persönlichkeit aus einem Bündel bei leisester Anregung mitschwingender Nerven besteht, besonders zu jener psychologischen Vertiefung der darzustellenden Charaktere befähigt war, zu jenem Hinabsteigen in andere Gemüter, jenem Darlegen ihrer Affektquellen, das einzig

---

<sup>1)</sup> Hazlitt, LXII.

und allein möglich wird durch ein vom Mitempfinden erzeugtes Verständnis.

So hat Leigh Hunt wohl den Kern der Sache getroffen mit seinem feinsinnigen Worte, Hazlitts intellektueller Takt sei derart, daß er die Wahrheit als bloße Sache des Gefühls zu empfinden scheine.<sup>1)</sup>

Was Hazlitt in der Charakteristik einer Persönlichkeit im knappen Rahmen des Essays leistet, vermag er auf dem breiteren Gebiete der Biographie kaum zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen. *The Memoirs of the Late Thomas Holcroft, written by himself and continued to the Time of his Death, from his Diary, Notes and other Papers* (Lebenserinnerungen des verstorbenen Thomas Holcroft. Verfaßt von ihm selbst und bis an seinen Tod nach Tagebüchern, Notizen und anderen Papieren fortgeführt) sind, da sie nur zum Teil von Hazlitt herrühren, kein einheitlich komponiertes Werk. Die ersten 17 Kapitel lagen bei Holcrofts Tode, 1808, fertig vor. An der mühevollen und undankbaren Weiterführung arbeitete Hazlitt von 1810—1816, so daß die Biographie im Freundeskreise den Scherznamen „das ewige Leben“ erhielt.

Unter Hazlitts Charakteristiken gehören schließlich auch die *Conversations with Northcote*, 1830, von denen er, unter der Signatur Boswell Redivivus, 1826 einen Teil im *New Monthly Magazine* veröffentlicht hatte. James Northcote (1746—1831), ein Schüler von Reynolds, den Hazlitt in dem Essay *On the Old Age of Artists* (Über das Greisenalter der Künstler) unter allen Akademikern und Malern als denjenigen bezeichnet, der am meisten nach seinem Ge-

---

<sup>1)</sup> *Epistle to William Hazlitt.*

schmack sei, wird von W. C. Hazlitt<sup>1)</sup> als ein boshafter Mensch von niedriger Gesinnung geschildert, den niemand geachtet habe. Hazlitt hatte Northcotes *Leben Tizians* bearbeitet und ihm dadurch einen wesentlichen Dienst erwiesen. Nach der Publikation der *Gespräche* im *New Monthly* schrie der Alte zwar über Indiskretion, zog sich aber dennoch nicht von Hazlitt zurück, der seinerseits an seiner Gesellschaft und an seinem Schatze lebendiger Erinnerungen Gefallen fand. Die zwei sonderbaren Käuze fesselten sich gegenseitig. Northcote, der gern Aufsehen erregte, war vermutlich im Innersten erfreut über den Vertrauensbruch und stellte sich nur böse. Hazlitt seinerseits fand an den Gesprächen einen ergiebigen und anregenden Stoff. So mögen denn trotz der sehr abweichenden Berichte vermutlich beide Freunde für die *Conversations* verantwortlich sein. Nach Gosse hätte Hazlitt bekannt, daß er Northcote nur als Strohmann benutzte, indem er ihm Gefühle unterschob, die er ausgedrückt haben könnte, wäre der betreffende Gegenstand zwischen ihnen verhandelt worden, oder daß er um echte Northcotesche Anekdoten fiktive Northcotesche Reflexionen wob. Patmore hingegen, der häufig Zeuge der Gespräche war, beteuerte Hazlitts skrupulöse Wahrhaftigkeit.<sup>2)</sup>

Wie dem auch sei, scheinen die *Conversations* in der Form, in der sie vorliegen, von Hazlittschem Geiste erfüllt, reich an Sentenzen, Kritiken, Kunsttheorien und vor allem voll wohlgetroffener Porträts toter und lebender Kunstgrößen.

Von seinen Charakterbildnissen abgesehen, hat Hazlitt

---

<sup>1)</sup> *Memoirs* II, 198.

<sup>2)</sup> *Conversations*, Ausgabe 1894, Preface XXXII, XXXIII.

eine sehr zahlreiche Menge von Essays mannigfaltigsten Inhalts über allerhand Ereignisse, Stätten, Empfindungen, Erfahrungen und Beziehungen geschrieben, die in mehreren Sammlungen vereinigt vorliegen: *The Round Table, a Collection of Essays on Literature, Men, and Manners* (Die Tafelrunde. Eine Sammlung von Aufsätzen über Literatur, Menschen und Sitten, 1817, erschien im *Examiner* 1815—1817, darunter zwölf von Leigh Hunt) und *Table Talk, or Original Essays* (Tischgespräche oder Originalabhandlungen).

Montaigne ist, wie Hazlitt in der fünften Vorlesung seines Zyklus über die komischen Schriftsteller (*Periodical Essayists*) verrät, das Ideal und Vorbild, das ihm beim Essay vorschwebt. Alles was er ihm nachrühmt — die Originalität des Geistes, den Mut, persönliche Ansichten zu vertreten, die Emanzipation vom Gängelbände des Vorurteils und der Affektation, den völligen Mangel aller Pedanterie, aller religiösen, politischen, wissenschaftlichen oder didaktischer Voreingenommenheit, die unbedingte Offenheit und das Streben, seinem Leser ein Freund zu sein — dies alles sind Vorzüge, denen Hazlitt selbst nachtrachtet. Er schließt ihre Aufzählung mit dem Geständnis, ein Schriftsteller solchen Schlages scheine ihm so hoch, über dem gewöhnlichen Bücherwurm zu stehen wie eine Bibliothek wirklicher Bücher über bemalten Bücherfutteralen, auf denen die Titel berühmter Werke stehen.

In der Tat ist Hazlitt vor allem ein anregender und interessanter Essayist. Stellt man ihn neben Leigh Hunt und Lamb, so wird man als den Hauptunterschied empfinden, daß diese beiden — jeder auf seine Art — in erster Linie Causeurs sind, Hazlitt aber, wie schon Cornwall



hervorhob, ein Raisonneur. Bei allem Sinn für die große Mannigfaltigkeit der Dinge, fehlt ihm doch jenes Hauptinteresse am gänzlich Uninteressanten, das die beiden andern kennzeichnet. Er hat weniger liebevolle Sorgfalt für die Enge und das Wohl und Wehe der kleinen Leute. Er besitzt unendlich mehr Vorliebe und Verständnis für einen weiteren Horizont und eine gewisse Katholizität des Geistes (*People with one Idea*. Leute mit einer Idee). Die Kunst, das Wunderbare zum Ausdruck zu bringen, das jedes Alltägliche birgt, offenbart sich in Hazlitt, in dem ein Maler und ein Metaphysiker steckt, auf ganz andere Weise als in Lamb. Seine Schilderungen sind bei allem gesättigten Kolorit, aller bildhaften Anschaulichkeit und künstlerischen Gruppierung nicht lediglich Selbstzweck. In den meisten Fällen illustrieren sie, wie schon Richard Garnett hervorhob, einen abstrakten Gedanken.<sup>1)</sup> Wählt Hazlitt einen geringfügigen Gegenstand zum Träger eines Essays, so macht er ihn zum Ausgangspunkt vollgewichtiger Reflexionen, die jedoch, ehe sie Zeit gehabt haben, sich ins Theoretische oder Abstrakte zu verlieren, wieder in das Thema zurückmünden (*On a Sun Dial*. Auf eine Sonnenuhr). Droht das Metaphysische das Übergewicht zu erlangen, so gestattet flugs eine eingeflochtene Anekdote dem Leser ein behagliches Ausruhen (*On Living to One's Self*) oder der allgemeine Exkurs verläuft in die realistische Schilderung einer Persönlichkeit, z. B. der Übergang von der Analyse der Welterfahrung zur Charakteristik Cobbetts in *On Knowledge of the World* (Über Welterfahrung).

Immerhin überwiegt bei Hazlitt das spezifisch Geistreiche. Ein außergewöhnlicher Sentenzenreichtum zeichnet

---

<sup>1)</sup> Hazlitt-Artikel, *Cyclopaedia Britannica*.

seine Essays aus. Er prägt Aussprüche, die in ihrer markigen Prägnanz den Nagel auf den Kopf treffen und im Gedächtnis haften bleiben. Andererseits verdirbt nicht selten eine moralisierende Schlußsentenz als Ausklang einer romantisch-ungezwungenen Plauderei den Totaleindruck eines Essays (*On Thought and Action*. Denken und Handeln).

Seine zahlreichen Definitionen sind ebenso originell als treffend (*Cant and Hypocrisy*. Scheinheiligkeit und Henchelei; *On Prejudice*. Über das Vorurteil; *On Taste*. Über Geschmack; *On Picturesque and Ideal*. Malerisch und ideal). Folgendermaßen definiert Hazlitt das Ideal: Es ist die Abstraktion eines jeden Dinges, losgelöst von allen Umständen, die seine Wirkung schwächen oder unsere Bewunderung dafür verringern. Oder: Es füllt den Umriß der Wahrheit und Schönheit aus, der im Geiste existiert, so daß kein Mangel bleibt und nichts mehr zu wünschen erübrigt. Ein anderer Name für das Ideal ist das Göttliche, denn was wir uns von den Göttern vorstellen, ist Freude ohne Schmerz, Macht ohne Anstrengung. Es ist die höchste Vorstellung, die wir uns von der Menschheit bilden können. Ruhe ist eine hervorstechende Bedingung des Ideals. Es ist sich selbst Gesetz, durch sich selbst bewegt, sich selbst erhaltend. In diesem Sinne ist Miltons Satan ideal. Das Ideal ist folglich der höchste Punkt der Reinheit und Vollkommenheit, bis zu dem wir die Idee eines Gegenstandes oder einer Eigenschaft führen können. Das Ideal verwandelt nicht einen Gegenstand in etwas anderes, es neutralisiert sein Wesen nicht, sondern es macht aus ihm durch Entfernung des Unwesentlichen und Ergänzung des Mangelnden mehr als er selbst zuvor war.

Trotz seiner Neigung zum Abstrakten ist Hazlitt doch frei von schulmeisterlichem Bildungskram oder hohlem

Gelehrtendünkel. Im Gegenteil sieht er als ein genialer Unzünftiger von der Höhe der angeborenen Fähigkeit auf die Schulbildung ein wenig herab. Er schätzt den gesunden Menschenverstand, den er als die Totalsumme und das Ergebnis unbewußter Eindrücke und alltäglicher Vorfälle des Lebens definiert, die, im Gedächtnis aufgespeichert, durch die Gelegenheit geweckt werden (*On Genius and Common Sense*). Was diese geringen Anlässe an latenter Bedeutung enthalten, herauszufühlen und zu nützen, ist Sache der urwüchsigen Begabung. Sie, die Hazlitt in vollstem Maße besitzt, schlägt er zuhächst an. Die Augen offen halten ist besser als Büchergelehrtheit. „Bücher“, sagt er, „werden weit seltener als Brillen benutzt, um die Natur zu sehen, denn als Fensterrouleaux, die schwache Augen vor dem raschen Wechsel der Landschaft und dem starken Lichte schützen sollen“ (*On the Ignorance of the Learned*. Über die Unwissenheit der Gelehrten).

Die Intensität seines Gedankenlebens beleuchtet ein Ausspruch wie der folgende: „Hatte ich auch wenig Freuden und wirkliche Vorteile, so haben doch meine Ideen, kraft ihres festen Gefüges, mir die Stelle von Wirklichkeiten vertreten (*A Farewell to Essay Writing*).

Hazlitts Essay liegt die Plauderei nicht als Hauptzweck zugrunde. Er will auch inhaltlich etwas bieten. In dem Briefe an Gifford spricht er seinen Wunsch aus, in der Sammlung *Die Tafelrunde* „eine Art *Liber Veritatis* zu geben, eine Reihe von Studien nach dem menschlichen Leben“. Er schreibt 1821 an Hunt: „Sie sagen, es fehle mir an Einbildungskraft. Wenn Sie damit Erfindung oder Phantasie meinen, so bin ich derselben Ansicht. Aber wenn Sie die Veranlagung zum Verständnis für die Aussprüche und Verdienste anderer meinen, so

leugne ich es.“ Auch in den Essays *On the Past and Future* (Über Vergangenheit und Zukunft) und *On Reading Old Books* (Lektüre alter Bücher) spricht Hazlitt sich Phantasie im allgemeinen Sinne ab. Dies mag allenfalls gelten, wo es die Erfindungsgabe betrifft. Versteht man aber unter Phantasie jenen Instinkt, den Hazlitt als ein bestimmendes Merkmal des Genius bezeichnet, „jene intensive Wahrnehmung verborgener Analogien der Dinge, die unbewußt wie die Natur schafft und ihre Eindrücke durch eine Art Inspiration empfängt“, <sup>1)</sup> so wird man sie ihm wohl unbedingt zuerkennen. Oder ist es nicht Phantasie, was ihn für die jugendliche Lebensfreude, für den Genuß des ersten Erlebens die folgenden Gleichnisse finden läßt: „Wie der Landmann auf dem Jahrmarkt, so sind wir voll Staunen, voll Entzücken und denken nicht ans Heimgehen und nicht daran, daß es bald Abend werden wird.“ Oder: „Wie Kinder hält uns Stiefmutter Natur empor, um die Wunder des Weltalls zu sehen und läßt uns dann, als wären wir ihr zur Last, wieder niedergleiten. Aber was haben wir alles gesehen! Die goldene Sonne, den Ozean und die grüne Erde, den Wechsel der Jahreszeiten, den Vatikan und Shakespeare. Und welchen Ausblick in die Zukunft!“ (*On the Feelings of Immortality in Youth*. Über das Unsterblichkeitsgefühl der Jugend). Nur jemand der selbst mit poetischer Phantasie begabt ist, bringt jene Ehrfurcht vor der Poesie auf, für die Hazlitt die Worte eines Dichters findet. Ein Dichterleben, sagt er, ist, nach dem Glanze zu urteilen, den es dem unseren verleiht, ein goldener Traum — oder sollte es sein —, voll Licht

---

<sup>1)</sup> *Lectures on the English Comic Writers. Lect. VI.: On the English Novelists.*

und Anmut, in Elysium eingeschlossen; und es verursacht widerstrebenden Schmerz, das Lichtbild, das den Dichter auf seinem Ruhmespfade umgibt, wie Nebel verfliegen und sein geheiligtes Haupt in Asche gebeugt zu sehen, ehe noch die Sanduhr gewöhnlicher Sterblicher abgelaufen ist. Nur jemand, der selbst Phantasie hat, wird einen Anspruch, wie diesen, tun: „Er besaß keine Phantasie, sonst hätte er sie nicht verachtet“ (*Spirit of the Age*).

Einmal erweckt die Lektüre von Rousseaus überschwänglich bewunderten *Confessions* in Hazlitts Phantasie die Vorstellung, das Vergangene sei lebendige Gegenwart. Wie Rousseau „vergangene Augenblicke seines Daseins gleich Tropfen von Honigtau zu sammeln scheint, um aus ihnen ein köstliches Naß zu destillieren“, so durchlebt Hazlitt seinerseits in der Erinnerung die eigene Jugend, nicht ohne jene gesteigerte Empfindsamkeit, die die bewußte Nachahmung des sentimental Vorbildes bedingt. Und er gelangt zu der Überzeugung, das Vergangene sei nicht nur ein wesentlicher Bestandteil unseres Seins, sondern übertreffe an Bedeutung die Zukunft (*Past and Future*).

Hazlitts Bilder sind mitunter von so glücklicher, witziger Ausdrucksfähigkeit, daß sie eine ganze Charakteristik ersetzen. Er sagt z. B.: „Coleridge hat mit den Musen gefirtet wie mit einer Reihe von Geliebten. Godwin war zweimal verheiratet, mit der Vernunft und mit der Phantasie, und kann sich einer nicht kurzlebigen Nachkommenschaft von beiden rühmen“ (*Spirit of the Age*).

Auch Hazlitts Naturliebe hat einen phantasievollen, romantischen Zug. Er gibt sich ihr gern in der Einsamkeit hin. Die Natur leistet ihm die beste Gesellschaft. „Gebt mir den klaren, blauen Himmel über meinem Haupt“, ruft er aus, „und den grünen Rasen unter meinen Füßen, vor mir

den geschlängelten Pfad und einen dreistündigen Marsch vor dem Essen — und dann frisch ans Denken! Es ist hart für mich, kann ich auf diesen einsamen Haiden kein Spiel beginnen. Ich lache, ich renne, ich springe, ich singe vor Freude. Von der Spitze jener treibenden Wolke tauche ich in mein vergangenes Sein und ergötze mich dort, wie der sonnverbrannte Indianer kopfüber in die Wellen taucht, die ihn zu einem heimatlichen Ufer tragen.“ Die Erinnerung, in die er untertaucht, gilt einer Wanderung. Jung an Jahren war er und das Jahr war frisch und jung, als er im April das schöne Tal von Llangollen in Wales durchschlenderte und dabei einen Vers von Coleridge vor sich hinsummte. Ihm zu Füßen ein Ausblick weit ins Land, während sich dem inneren Auge noch ein anderer auftat, über dem in Buchstaben, groß wie die Hoffnung, die Worte Freiheit, Genius, Liebe, Tugend standen. Abends im Gasthause las er dann, den herrlichen Tag zu krönen — es war sein Geburtstag — einen Brief des St. Preux aus der *Neuen Heloise*.

Am spärlichsten ist es bei Hazlitt um den Humor bestellt. Wie er ihn im Leben nicht aufbrachte und darum an den Kümmernissen des Alltags zerschellte, so fehlt er fast ganz in seinem Schrifttum. Und da er über diese Panazee, die das Allzukleine literaturfähig macht, nicht verfügt, ist ihm auch das tändelnde Geplauder eines Lamb oder Hunt über ein Nichts versagt. Eine der wenigen Ausnahmen bildet — Hazlitt war ein eifriger Freund von allerlei Sport — der humoristische Essay *The Fight* (Der Kampf), *Literary Remains*, die behagliche Erzählung eines Ausfluges nach Hungerford zu einem Ringkampfe. Die heiter genremäßige Darstellung gänzlich unbedeutender Zwischenfälle läßt keine Langeweile aufkommen.

Fehlt Hazlitts Essay der Samtglanz des Humors, so kennzeichnen ihn hingegen die allenthalben aus seiner glatten Oberfläche hervorstechenden Nadelspitzen. Zwar spricht Hazlitt selbst sich wie die Phantasie so auch den Witz ab (*Definition of Wit*), tatsächlich aber mangelt ihm vielmehr, wie den meisten witzigen Menschen, die Selbstbeherrschung, seinen mitunter herben Witz zu unterdrücken.

Eine gewisse paradoxe Übertreibung, die als Abart des Witzes berührt, in Wirklichkeit aber nichts mit ihm gemein hat, entspringt Hazlitts ehrlicher Überredungslust und bedeutet ein Überszielschießen und Übersprudeln des Gedankens, der, um den Leser zu überzeugen und aus Furcht, nicht verstanden zu werden, mit Bewußtsein in allzu starken Farben aufgetragen wird. So verrennt Hazlitt sich bei der Beweisführung, daß Menschenkenntnis und Welterfahrung nichts mit Gelehrsamkeit zu tun hätten, in die extreme Behauptung, Gelehrsamkeit bedeute nur zu oft das Gegenteil von Menschenkenntnis und menschlicher Teilnahme und ihr Hochmut wüchse mit eben dieser Unkenntnis. Sich immer mehr ereifernd, spricht er schließlich, als gäbe es keine echte Gelehrsamkeit, nur mehr von jener vorgeschützten, die lediglich Affektation und Betrug ist. Auf der Postkutsche von London nach Oxford könne man Besseres hören als in einem Oxford College, denn die Menge besitze den gesunden Menschenverstand, der dem Gelehrten fehle. Shakespeare sei offenbar ein ungebildeter Mensch gewesen. Wollen wir die Macht des menschlichen Genius erkennen, müssen wir Shakespeare lesen; wollen wir erkennen, wie nichtssagend die menschliche Gelehrsamkeit ist, müssen wir seine Kommentatoren studieren (*On the Ignorance of the Learned*).

Faßt man Hazlitts schriftstellerische Mängel ins Auge, so läßt sich eine gewisse Unausgeglichenheit seiner Gaben, eine gewisse Zerfahrenheit nicht übersehen. In seiner Persönlichkeit vermißt man mitunter das geistige Zentrum, wie bei seinen Essays mitunter die Proportion der Anordnung.

Was den Stil betrifft, so will Hazlitt es nicht Wort haben, daß er ihm selbständigen Wert beimesse. Er habe nie auf ihn geachtet, schreibt er an Gifford, sondern nur das Wort gesucht, das seinen Gedanken am treffendsten wiedergebe. „Die Wahrheit suchend“, fügt er hinzu, „fand ich mitunter die Schönheit“. Im *Table Talk* erklärt die Vorrede sein Trachten, die Vorteile der Gesprächsform und des literarischen Stils zu vereinen. Er eröffne eine Art Diskussion über einen leitenden Gedanken und erziele dadurch mehr Abwechslung und größere Ehrlichkeit als bei „gelehrter Behandlung.“

So entsteht eine Art Idealtypus literarischer Plauderei. Ein Bild regt, wie zufällig, das andere an. Ideen und Empfindungen flackern auf und verschweben, scheinbar planlos, völlig ungezwungen. Der Kenner, der die Reife der Durchbildung zu schätzen weiß, muß bewundernd zugeben, daß jeder Hauch des Pretiösen, Gekünstelten, Planvollen vermieden ist. Der unbefangene Leser aber steht unter dem Eindruck des völlig Spontanen und empfängt die Vorstellung eines ungeheuren geistigen Reichtums, der dem Verfasser gestattet, stets aus dem Vollen zu schöpfen.

Eine durchaus individuelle Note ist bei einer so starken Subjektivität wie der Hazlitts selbstverständlich. Er flicht nicht nur persönliche Ansichten und persönliche Erlebnisse ein, seine Aufsätze sind durchtränkt mit Persönlichkeit. Doch wie oft er auch vom Thema abschweift, er findet



schließlich, wenngleich auf einem Umwege, immer zur Sache zurück. Er wird niemals geschmacklos, und wenn er im Essay *On Familiar Style* den vertraulichen Stil definiert als „die gebildete Konversationssprache, natürlich, aber nicht vulgär“, so paßt dies in vielen Fällen durchaus auf seinen eigenen Stil. In vielen, aber nicht in allen. Hazlitt vermag viel tiefer zu bohren und viel höher zu fliegen. Für seine scharfe Beobachtung steht ihm eine Prägnanz und Kraft des Ausdruckes zu Gebote, für seine logische Folgerung eine knappe Geschlossenheit des Satzgefüges, für seine Phantasieergüsse eine Freiheit und schwungvolle Leichtigkeit der geist- und poesiedurchglühten Rede, sodaß man füglich sagen darf, er verstehe die Sprache auf allen Registern zu spielen, von epigrammatisch trockener Gedrängtheit bis zu einer fast lyrisch rhapsodisch blühenden Getragenheit des Stils. Und immer bildet das Stilkunstwerk einen lebendigen Organismus. Ein Glied wächst aus dem andern. Da stört weder eine Lücke, noch Willkür oder Überladung. So reiht Hazlitt sich unter die glänzendsten englischen Prosaisten aller Zeiten. Selbst Bulwer, kein verblendeter Richter, gibt zu, daß er an Kraft der Sprachbeherrschung von den Schriftstellern des Jahrhunderts kaum übertroffen werde.

### *Liber Amoris.*

Die Anerkennung, die Hazlitt als Essayist fand, war dennoch eine vielfach bestrittene. Wirklich durchzudringen, gelang ihm nur in einem kleinen Kreise. Cornwall sagt, Gerechtigkeit sei ihm nie widerfahren. Er hatte die herrschende Partei gegen sich. Seine Selbsteinschätzung war gering. „Was für Mißgeburten sind diese Aufsätze!“ ruft er aus.

„Was für Irrtümer, was für schlecht geschweißte Übergänge, was für verschrobene Begründungen, was für lahme Schlüsse! Wie wenig kommt dabei heraus, und das Wenige wie schlecht!“

Er hätte des aufmunternden Beifalls, der allgemeinen Anerkennung bedurft, um das innere Gleichgewicht zu behaupten. Denn ohne eitel zu sein, legte er Gewicht auf die Meinung anderer. Neben seinem Ausspruch: „Kein wirklich großer Mann hat sich je selbst für einen solchen gehalten“, steht der nicht minder charakteristische: „Kein Mensch ist wahrhaft er selbst, außer in der Vorstellung, die andere von ihm haben“ (*Whether Genius is conscious of its Powers*. Ob der Genius sich seiner Fähigkeiten bewußt sei).

Er empfand es tief, daß ihm nicht wurde, was ihm gebührte. Und ohne sich die letzten Ursachen seines Nichtdurchgreifens klar zu machen, ohne mildernde Gründe in Erwägung zu ziehen, verrannte er sich, mit der in seiner Natur liegenden leidenschaftlichen Verbohrtheit und Übertreibung in die Verbitterung. Er faßte eine Geringschätzung für das Publikum, das in seiner Leichtgläubigkeit, Urteilslosigkeit und seinem Wankelmut der Narr der öffentlichen Meinung, nicht ihr Urheber sei. Er schalt es feige und ängstlich aus Schwäche, einen Dummkopf, der sich für klug und wichtig halte, obzwar er keine Ansicht habe als die, die ihm eingeblasen werde (*On Living to One's Self*).

In den *Conversations with Northcote* heißt es:<sup>1)</sup> „Die Welt muß etwas zum Bewundern haben und je wertloser und dünner ihr Idol ist, desto besser — vorausgesetzt,

<sup>1)</sup> S. 11.

daß es schön ist. Denn dies schmeichelt ihrer Sucht nach dem Wunderbaren, ohne ihre Eigenliebe zu verletzen.“

Seinen Rezensenten der *Quarterly Review* vergilt Hazlitt ihre Kritik, die ihm zu nahe trat, mit dauerndem Haß. „Kleinlichkeit ist ihr Element“, sagt er (*On Criticism. Table Talk*) „und allem, was sie berühren, drücken sie den Charakter der Niedrigkeit auf. . . . Es ist leichter, dieses lästige Ungeziefer zu zerdrücken als es zu fangen; und hat man sie in der Gewalt, so verschont man sie aus Selbstachtung“. An anderer Stelle (*On the Aristocracy of Letters*) nennt er sie die Schakale des Nordens.

Sein Lebensideal war, sich selbst zu leben — in der Welt, aber unabhängig von ihr, ein stiller Zuschauer, kein Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit und Neugier. Der allein ist frei, der allen Anteil an den öffentlichen Vorgängen nimmt, ohne sich in sie zu mengen. Weh ihm, fängt er erst an zu bedenken, was andere über ihn sagen (*On Living to One's Self*).

Aber freilich scheint De Quincey das Richtige zu treffen, wenn er in bezug auf Hazlitts tiefe Verstimmung sagt: „Meine Meinung — wenn ich in bezug auf jemanden, den ich so oberflächlich kannte, ein Recht auf Meinungen habe — war, daß kein Wechsel seiner Lage oder seines Schicksals Hazlitt mit der Art und Weise dieser Welt oder dieses Englands oder 'dieses Jetzt' ausgesöhnt hätte. . . . Er besaß die rastlose Gereiztheit Rousseaus, aber in edlerer Gestalt. Denn während Rousseau überall eine persönliche Beleidigung witterte, meinte Hazlitt, jede persönliche Beschimpfung ziele auf ein Allgemeineres ab, auf die sozialen Interessen, die er vertrete. Es war nicht Hazlitt, auf den die Elenden losschlugen, nein, nein, es war die Demokratie oder die Freiheit, oder es war Napoleon, dessen Schatten sie in

Hazlitts Nachhut erblickten. Der Napoleonhaß aber galt nicht dem, was etwa wirklich schlecht in dem Helden war, sondern ihre Rache wandte sich gegen jenes Feuer, das die Throne der Christenheit verzehrte, um dessentwillen wir — wie Hazlitt sagte — seinen Namen in Aufrichtigkeit verherrlichen sollten.“<sup>1)</sup>

Hielt Hazlitt sich als Schriftsteller für die Zielscheibe aller Übelwollenden, für den Sündenbock der öffentlichen Unzufriedenheit, so entschädigte ihn auch sein Privatleben keineswegs für das, was ihm die Welt schuldig blieb. Er besaß, nach einem trefflichen Ausdruck Richard Le Gallienne, eine unselige Gabe, seine Freunde mißzuverstehen.<sup>2)</sup> „Ich möchte wissen“, schreibt Hazlitt 1821 in seiner Fehde über Shelley an Leigh Hunt „warum mich alle so nicht leiden können?“ Dieser Satz umschließt die Tragödie seines Lebens. Er spürte unfreundliche Gesinnung, wo sie nicht war; er fühlte sich überall als Stein des Anstoßes und stieß dadurch unwissentlich seinerseits manche ab, die ihm gerne nahe gewesen wären. Leigh Hunt äußerte bei dem obigen Anlaß (April 1821): „Ich habe oft gesagt, daß ich für Hazlitt eine unbezwingliche Liebe hege wegen seines Mitgefühls mit der Menschheit, seiner niemals feilen Uneigennützigkeit und seiner Leiden. Und ich hätte eine noch größere, persönliche Neigung für ihn, wenn er es nur zuließe. Aber ich erkläre bei Gott, daß ich niemals weiß, ob ihm etwas angenehm oder unangenehm, ob er freundlich oder unfreundlich sei — sein Benehmen ist in der Tat niemals freundlich — und er hat, gleich wenn er einem vorgestellt wird oder nachher eine

---

<sup>1)</sup> *Notes on Gilfillans Literary Portraits, Works* XI.

<sup>2)</sup> *Liber Amoris, Introductio* III.

Art, als sagte er: 'Ich habe in nichts Vertrauen, am wenigsten in Ihre Anerbietungen. Schmeicheln Sie sich nicht, daß Sie einen Weg zu meiner Leichtgläubigkeit finden würden. Wir haben nichts miteinander gemein.' Er zieht sich sodann in einen Winkel zurück und seine Konversation wird nun ebenso sarkastisch, so ohne Glauben an alle Welt, wie sein Benehmen. O wer wäre Geck genug, anzunehmen, es könnte seinen Bemühungen gelingen, ihn behaglicher zu stimmen?" Und weiter: „Wie können Sie, nachdem Sie uns so zurückgestoßen, erwarten, nicht, daß wir keine weiteren Anstrengungen Ihnen gegenüber machten, denn diese sind wir Ihnen aus anderen Gründen schuldig, aber daß es uns möglicherweise in den Sinn kommen könnte, Sie nähmen sich unsere Versäumnis zu Herzen?"

In dem Essay *On Disagreeable People* (Über unangenehme Leute) spricht Hazlitt von Menschen, die unangenehm sind, weil sie sich unbehaglich fühlen. Zu ihnen gehörte er selbst. Mit kranken Nerven — eine Zeitlang war er Schlafwandler; in seinem Berufe fühlt er sich unbefriedigt, ohne häusliches Behagen (seit 1819 lebte er von seiner Frau getrennt) — so bot er das Bild eines freudlosen Menschen, geplagt von jener inneren Rastlosigkeit, die das Ausbleiben des Glückes gerade in den Gemütern erzeugt, die, von Natur aus nicht pessimistisch veranlagt, das Gute und Schöne als notwendige Daseinsbedingungen voraussetzen. Tiefe Enttäuschung ward bei ihm zur Grundstimmung. „So habe ich mein Leben vertrödelt“, sagt er (*First Acquaintance with Poets*) „mit Bücherlesen, Bilderbetrachten, im Theater, mit Zuhören, Denken und Schreiben über das, was mir am besten gefiel. Nur ein Ding hat mir gefehlt, mich glücklich zu machen — aber dies Eine entbehrend, habe ich

alles entbehrt.“ Er nennt das Eine nicht; aber wir können es unschwer ergänzen. Was ihm fehlte, war die Fähigkeit zum Glück.

In solcher Verfassung geschah es, daß Hazlitt sich 1820 mit einer ans Pathologische streifenden Spätlingsglut seines zeitlebens unbefriedigten leidenschaftlichen Herzens in Sarah Walker, die Tochter seines Wohnungsgebers, eines Kaufmanns in den Southampton Buildings (Southampton Row) verliebte. Hazlitt hatte niemals zu einer Frau in Beziehung gestanden, die ihm einen Maßstab für weibliche Würde an die Hand gab. In seiner Jugend hatte er nach dem Muster der damaligen Moderomane in sentimentaler Empfindungsüberschwänglichkeit geschwelgt. „Ich bewunderte die Clementinen und Clarissens aus der Entfernung. Die Pamelas und Fannys von Richardson und Fielding erregten mir das Blut. Ich habe in meiner Jugend an solche Geschöpfe Liebesbriefe geschrieben *d'un pathétique à faire fendre les rochers* und ungefähr mit dem gleichen Erfolge, als wären sie an einen Stein gerichtet. Die einfältigen Dinger lachten nur und sagten, dies sei nicht die Art, wie man Neigung gewinne“ (*On Great and Little Things*. Über große und kleine Dinge, *New Monthly Magazine* 1822). Frauen mit Bildungsdünkel waren ihm zuwider. „Ich habe die äußerste Abneigung gegen Blaustrümpfe“, heißt es in demselben Aufsatz. „Ich schere mich nicht um eine Frau, die auch nur weiß, was 'ein Autor' bedeutet. Höre ich, daß sie etwas von mir gelesen hat, so schneide ich sie.“

Hazlitts Ehe war die denkbar unromantischste gewesen. So rannte er nun mit der Verblendung eines Sechzehnjährigen und mit jener „Unbeugsamkeit des Charakters,

die manche Eigensinn nennen mögen“,<sup>1)</sup> in sein Abenteuer, dem die Freunde als etwas Unbegreiflichem sprachlos gegenüber standen. Niemand konnte verstehen, was er an dem Mädchen fand, das Cornwall als abstoßend schildert, mit verglasten Augen und Schlangenbewegungen. Aber gerade diese waren es, die den Blick des Malers in Hazlitt fesselten. Mit dem ganzen Übermaß seines Empfindens erfaßte er die vermeintliche Poesie der Verbindung mit einem Kind aus dem Volke. Seine Phantasie bemächtigte sich des höchst gewöhnlichen Mädchens und stellte es in das Licht idealster Verklärung.

Wo immer sie wandelt, sprießen unter ihrem Fuße blasse Primeln, die ihrem Antlitz, Frühlingshyazinthen, die ihrer Stirn gleichen und Musik schwebt in allen Zweigen. Ohne sie ist alles kalt, dürr und öde. In einem rhapsodischen „Intermezzo an Infelice“, beteuert er seiner Angebeteten, daß sie „wenn sie jemals mit ihrer lieben Gegenwart sein Heim begnadige, wie sie nun mit ihrem Lächeln seine Hoffnung belebe, durch ihre Anmut die Herzen erobern und der Welt zeigen werde, was Shakespeares Frauen waren. Ihr sozialer Rang, ihre Bildungsstufe wäre belanglos (*On Great and Little Things*).

Nach gegenseitigem Übereinkommen ließen Hazlitt und seine Gattin sich in Edinburgh scheiden, da das schottische Gesetz die Schwierigkeiten der Trennungsfomalitäten um ein Beträchtliches erleichterte. Jetzt erst erwies Sarah Hazlitt sich als guter Kamerad. Sie erteilte dem gewesenen Gatten freundschaftliche Ratschläge, so wie er seinerseits sich ihrer bei einem späteren Zusammentreffen in Paris ritterlich annahm. Aber nun, als alles zu seiner

---

<sup>1)</sup> *A Farewell to Essay Writing.*

Vermählung mit der anderen Sarah bereit war und er in einen Liebeshimmel einzugehen glaubte, zeigte sich ihm die Fee der Southampton Buildings plötzlich in ihrer wahren Gestalt. Was den Freunden längst klar gewesen, enthüllte sich nun auch Hazlitts bisher mit Blindheit geschlagenem Auge. Er erkannte, daß Sarah Walker, an Geist und Gemüt wie an Lebensgewohnheiten in einer höchst untergeordneten Sphäre heimisch, ihn längst getäuscht, oder richtiger, daß er sich in ihr getäuscht hatte. Nun erblickte er sie plötzlich als das in jeder Hinsicht tief unter ihm stehende Geschöpf, das sie in Wirklichkeit war. Eine Gemeinschaft mit ihr war nicht länger möglich. Allein die Ankertaue seines Herzens rissen sozusagen, als er sich von ihr losmachte. Wie seine Verliebtheit sich zum Paroxismus gesteigert hatte, der bis zum Erlahmen jeder Selbstkontrolle ging, so brach er bei der Entdeckung von Sarahs Untreue haltlos zusammen. „Sein Verstand“, sagt Cornwall, „war von der wahnwitzigen Leidenschaft vollkommen überwältigt. Eine Zeitlang war er unfähig, etwas anderes zu denken oder zu sprechen. Er entsagte den Büchern und der Kritik als müßigem Zeug und ermüdete jeden, dem er begegnete, mit Klagen über die Grausamkeit seiner Geliebten, ihre Betrügereien und seine leidenschaftliche Enttäuschung.<sup>1)</sup>

War seine Feder schon von seiner glücklichen Liebe übergeflossen und hatte in einer alle Wohlmeinenden verblüffenden und verletzenden Weise persönliche Herzerlebnisse in die Öffentlichkeit der Zeitungsspalten gezogen, so verlor er nunmehr, bis in die letzten Fasern seines Wesens erschüttert, alles Maß des Schicklichen, geschweige denn die Einsicht, daß das Erlebnis, von dem sein Herz

---

<sup>1)</sup> *Autobiography*, 180.



blutete, den Unbeteiligten mehr im Lichte der Lächerlichkeit als der Tragik erscheinen mußte. *The New Pygmalion, or Liber Amoris* ist die dichterische Erzählung seines Abenteuers in der spärlichen Verhüllung einer durchsichtigen Fiktion. Er läßt die Blätter von einem in den Niederlanden verstorbenen Briten verfaßt sein und nach dessen Tode von einem Freunde veröffentlicht werden.

Die Publikation wurde als eine Taktlosigkeit empfunden, die Hazlitts zahlreichen Feinden eine willkommene Handhabe für boshafte Angriffe gab und seine Freunde in Verlegenheit setzte. Sie meinten zu seiner Entschuldigung alle mildernden Gründe bis zu dem der Unzurechnungsfähigkeit ins Feld führen zu müssen.

Die Nachgeborenen, für die das Kunstwerk in erster Linie in Betracht kommt und nicht die zufälligen Umstände seiner Entstehung, werden füglich anders darüber urteilen. Erregte bei seinem Erscheinen nicht auch der *Werther* im Kreise der zunächst Beteiligten einen Sturm der Entrüstung? Und wer trägt es seinem Dichter heute nach, daß er sich ermächtigt fühlte, zu seiner endgiltigen Befreiung nicht nur eigene persönliche Erlebnisse intimster Art, sondern auch die anderer als Dichtung der Welt vorzulegen? Eine Dichtung aber muß auch das *Liber Amoris* genannt werden, eine Dichtung, getragen von jenem überschwänglichen Enthusiasmus der Stimmung, in der Hazlitts Rousseauschwärmerei produktiv wird und fortlebt. Träumt er doch auch von einer Reise nach Vevay und Maillerie, um seiner Herzallerliebsten an den geheiligten Stätten die Geschichte Julies und St. Preux' zu erzählen.

Sieben kurze dialogisierte Kapitel enthalten in skizzenhafter doch höchst lebendiger Form den Roman. Sarah Walker wird zur ätherischen, sphinxartig lockenden

Rätselfigur. Hazlitts vergötternde Liebe wirbt um sie in schüchterner Demut. Sie ist ihm mehr als ihr ganzes Geschlecht. Der Leser erkennt bereits in den geschilderten ersten Zusammenkünften auf dem Grunde dieser mädchenhaften Sprödigkeit die nixenhafte Koketterie, in ihrem abweisenden Verhalten, das Hazlitt für Keuschheit hält, die kalte Verständnislosigkeit, in ihrer Sibylleneinsilbigkeit die Unbeholfenheit der banalen Seele, in ihrem Dulden gewisser Vertraulichkeiten, das den Anbeter weibliche Ergebung und die spontane Äußerung tiefster Empfindung dünkt, die Lebensgewohnheiten der Dirne. Hazlitt hält sie für einen Engel, sie aber ist durchtrieben. Er hat volles Vertrauen, sie aber hält ihn nur hin. Seine Ehrlichkeit geht ihrer Schlauheit in die Falle. So spannt sich im Leser ein psychologisches Interesse, begleitet von Mitleid mit dem kurzen Wahn des Getäuschten, der endlich das lebenslang vergeblich gesuchte Glück gefunden zu haben glaubt, und von Sympathie für die Liebesextase einer feinfühlig, kindlich unerfahrenen Künstlerseele. Es sind Momentbilder von wenigen Seiten, kurze Gespräche, oft über gleichgiltige Dinge, die nur für die Liebenden Wert und Bedeutung haben. Und dennoch enthüllen sie vor dem Leser ein Schicksal. Hazlitt sträubt sich gegen den in seinem Innern aufsteigenden Verdacht. Sarah spielt die gekränkte Unschuld und weiß dann wieder so artig — scheinbar für nichts — um Vergebung zu bitten. Sie packt den Arglosen mit Weiberlist bei seiner Napoleon-schwärmerei und der Leser genießt den Humor der Situation. Als dem Getäuschten kein Zweifel mehr bleibt, daß seine anbetende Liebe ein Hirngespinnst war, als ihm die Augen über das Schemen aufgehen, das seine Einbildungskraft vergötterte, strömt er sein namenloses Weh in zwei rhap-

sodischen Briefen aus. Er erhält keine Antwort und trägt auf einem leeren Blatte in Keats' *Endymion* das Geständnis seiner Vereinsamung und seiner unauslöschlichen Liebe ein.

Hier endet die Dichtung. Aber zu ihrem großen Schaden nicht das *Liber Amoris*. Vielmehr bringen ein zweiter und ein dritter Teil, die an Umfang den ersten fast um das Doppelte überbieten, an Freunde gerichtete Briefe, in denen Hazlitt seine Liebesangelegenheit mit zahlreichen Wiederholungen, Widersprüchen und Rohheiten, breit und der Sphäre der Poesie entrückt, stets aufs Neue abrollt, oder vielmehr platt tritt, und den poetischen Eindruck des ersten Teils durch den höchst krassen eines schmutzigen, tragikomischen Handels vernichtet. Nicht mit Unrecht erblickt Leslie Stephen darin eine wetteifernde Nachahmung von Rousseaus *Confessions* und weist De Quinceys Auslegung, das *Liber Amoris* bedeute einen Wahnsinnsausbruch, in dem Hazlitts überbürdete Seele sich entlastet habe, mit der Bemerkung ab, daß er hinreichend bei Sinnen gewesen sei, um sich von dem Verleger 100 £ dafür bezahlen zu lassen.<sup>1)</sup> Patmore meinte, nichts in der *Nouvelle Heloise* komme an Gefühl und Leidenschaft manchem Briefe des *Liber Amoris* gleich und Mary Wollstonecrafts *Letters to Imley* stünden ihnen an Tiefe und Intensität der Empfindung zunächst.<sup>2)</sup> An poetischen und charakteristischen Einzelheiten ist freilich auch hier kein Mangel. Im siebenten Briefe heißt es: „Sie kam, ich weiß nicht, woher, und saß an meiner Seite und war in meine Arme geschlossen, eine Vision der Liebe und des Glückes, als wäre sie vom Himmel gefallen, mich durch den

---

<sup>1)</sup> *Dictionary of National Biography.*

<sup>2)</sup> *My Friends and Acquaintance*, 187.

besonderen Ablass einer gnädigen Vorsehung zu segnen und für alles zu entschädigen.“

Im neunten: „Alle Liebe und Zärtlichkeit meines Lebens, war zusammengetragen in ihr, von der ich glaubte, daß sie allein von allen Frauen meinen wahren Charakter ausgefunden habe und meine Zärtlichkeit zu schätzen wisse. Ach! ach! Daß diese einzige Hoffnung, Freude, Tröstung, die mir jemals ward, immer mehr zum Spott geworden, wie ein häßliches Übel auf dem Rest meiner Tage liegen soll!“

Im zehnten überwerthert Hazlitts Naturbetrachtung die Empfindsamkeit des jungen Goethe und die Rousseaus: „Der Fluß wand sich durch die schlammigen Gründe wie eine Schlange, und die im Nebel verschwimmenden Spitzen des Ben Liddy und die (phantastisch aus Luft gewobenen) lieblichen Hochlande spotteten meiner Umarmungen und lockten mein sehndes Auge gleich ihr, der einzigen Königin und Herrin meiner Gedanken! Niemals fand ich meine Betrachtungen über diesen Gegenstand so spitzfindig fein und gleichzeitig so verzweiflungsvoll als bei diesem Anlaß. Ich weinte mich fast blind und betrachtete durch meine strömenden Tränen den golden strahlenden Sonnenuntergang.“

Aber einzelne poetisch gesteigerte lyrische Ausbrüche und phantasievolle Schilderungen entschädigen nicht für den Gesamteindruck dieses Seiten und Seiten füllenden endlosen erotischen Gewinsels und Wutgestöhnes, das auf die Empfänger (Patmore und Sheridan Knowles) schon darum als krankhaft wirken mußte, da Hazlitt in seinen Reifejahren sich zu einem abgesagten Feinde des Briefschreibens ausgebildet hatte, der selbst mit seinen Eltern kaum mehr

in schriftlichem Verkehr stand. Die Briefe, die nicht künstlerisch verarbeitet sind, aus denen uns das Antlitz des Schreibers ungeschminkt in allen Verzerrungen der leidenschaftserfüllten Stunde anstarrt und uns die Geheimnisse seines Privatlebens ins Gesicht speit, bedeuten eine Geschmacklosigkeit, die das *Liber Amoris* aus der Sphäre des Kunstwerkes reißt.

### *The Life of Napoleon.*

Hazlitt war durch das Zerschellen seiner Liebe völlig aus dem Gleichgewichte gebracht. Zu dem inneren Erlebnis kamen die Angriffe, die ihm das *Liber Amoris* zuzog.

Lamb in seiner weisen Menschenkenntnis sagte: „Hazlitt kann etwas Schlechtes tun, aber er ist darum doch weit davon entfernt, ein schlechter Mensch zu sein.“<sup>1)</sup> Der großen Menge aber hatte er, der Seelenreine, dennoch ein scheinbares Recht gegeben, ihn der Gemeinheit zu zeihen. Stolz und reizbar, wie er war, steigerte sich seine Empfindlichkeit, seine angeborene Neigung zum Mißtrauen und zur Selbstsucht, nachdem sein Vertrauen so übel gelohnt worden war. Das Erlebnis hatte ihn im Innersten zerbrochen.

„Wohin gehen, um fern von ihr zu leben und zu sterben?“ fragte er schon im 2. Teil des *Liber Amoris* (Sechster Brief). Sein Kind allein hält ihn noch am Leben fest (Siebenter Brief). Er muß es sich vorsagen, daß er nicht toll sei. Nur sein Herz sei es und rase in ihm wie ein Panther in seiner Höhle.

Er haßt nunmehr das ganze weibliche Geschlecht. Er warnt vor ihm als herzlos, selbstsüchtig, gefährlich. Er

<sup>1)</sup> Dobell, 209.

warnt vor dem üblichen Fehler junger Männer, in jeder Frau eine Romanheldin und in sich selbst einen Romanhelden zu sehen. „Vermeide diesen Irrtum, wie du vor einem Abgrunde zurückprallen würdest.“ Die eigene üble Erfahrung wird pessimistisch zur Regel verallgemeinert: „Wir behandeln die mit Verachtung, die uns anhänglich sind, spielen und spaßen mit ihnen und folgen denen, die vor uns fliehen“ (*On the Conduct of Life*).

Er verachtet die ganze Menschheit. Unser Verkehr mit den Toten sei besser als mit den Lebenden. Alle unsere reinen, dauernden Freuden kämen von leblosen Dingen, von Büchern, Bildern und der Natur. Was ist die Welt anders als ein Haufen zugrunde gegangener Freundschaft, als das Grab der Liebe? Alle anderen Freuden sind falsch und hohl, entschwinden vor unserer Umarmung wie Rauch oder wie ein Fiebertraum (*Sketches of the Principle Picture Galleries in England with a Criticism on Art*. Skizzen aus den Haupt-Bildergallerien Englands mit einer Abhandlung über Kunst, 1824).

Und trotz alledem kann Hazlitt der Menschen, kann er der Frauen nicht entraten. 1824 geht er zum Erstaunen seiner Freunde eine zweite Ehe ein. Die in der Postkutsche angeknüpfte Bekanntschaft mit seiner Erwählten war nur eine flüchtige, als er sich zu dem entscheidenden Schritte entschloß. Die zweite Gattin spielt in seinem Leben eine so kurze Episodenrolle, daß nicht einmal ihr Name überliefert ist. Ihre günstigen Vermögensverhältnisse ermöglichten Hazlitt eine lange gewünschte Reise nach Frankreich und Italien, doch kehrte er von dem Hochzeitsausfluge bereits ohne Frau zurück. Vermutlich hatte sein junger Sohn die unwillkommene Stiefmutter darüber aufgeklärt, daß schottische Ehescheidungen keine allgemeine Giltigkeit haben.

Hazlitt hat seine Reise in *Notes of a Journey through France and Italy* (1826)<sup>1)</sup> beschrieben. Die *Anmerkungen* sollen persönliche Eindrücke festhalten, ohne sich ausführlich über Statistisches, Archäologisches, Kulturhistorisches zu verbreiten. Hazlitt will auf der Reise sehen und lernen. Er ist bereit, das Fremde anzuerkennen. Der Ernst der Franzosen imponiert ihm. Der wundervolle Vers Racines:

*Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.*  
(*Athalie* I.)

ringt ihm die Bewunderung ab, die auch Bismarck empfunden zu haben scheint, in dessen Mund dieser Satz, wenig verändert, historisch geworden ist. Im Louvre findet Hazlitt die Jugendbegeisterung nicht wieder und in Italien möchte er über die meisten Städte schreiben: Es war. Nur Venedig überwältigt ihn und in Turin erlebt er den ersten und einzigen berauschenden Augenblick. In Vevey betritt er den geweihten Schauplatz der *Neuen Heloise*. Der Rhein ist wie ein strahlender Traum. London mißfällt ihm bei der Rückkehr, aber — Heimat ist Heimat.

Sich selbst wiederzufinden, gelang ihm auch durch die Reise nicht. Im Gegenteil. Seine Vereinsamung wurde noch tiefer.

Drossel und Rotkehlchen sind ihm nun lieber als Freund und Geliebte. Ein Spaziergang, ganz allein, selbst ohne Buch, bringt Rückblicke in die Vergangenheit und die Überzeugung, daß seine früheste Hoffnung — die auf eine wertvolle schriftstellerische Leistung — auch sein letzter Gram sein werde (*A Farewell to Essay Writing*). Ohne Vermögen, ohne häuslichen Frieden, mit wenig Sympathie verwandter Geister und geringer Unterstützung

---

<sup>1)</sup> *Works, edited by Waller and Glover.*

seiner politischen Partei, ohne moralische Führung, ohne festen Glauben, so faßt Gilfillan die Summe der Existenz dieses mit großen inneren Gaben und Leidenschaften Ausgestatteten zusammen, der bestimmt war, eine der trübseligsten Komödien zu verwirklichen, die jemals die Sonne beschien.<sup>1)</sup>

Nur ein voller schriftstellerischer Erfolg hätte Hazlitt noch aufhelfen können. Statt dessen erlebte er 1830 neuerlich eine Ablehnung, die sich, da sie ein Lebenswerk betraf, mit dem er sein Bestes zu leisten meinte und auf das er die größten Hoffnungen gesetzt hatte, zu einer furchtbaren Niederlage gestaltete. Das Werk war *The Life of Napoleon*. (Das Leben Napoleons), eine vierbändige Monumentalbiographie. Hazlitt, der sonst nur schrieb, weil er mußte, eine halbe Stunde vorher nicht ahnte, worüber er schreiben werde, und immer erst begann, wenn es keine Möglichkeit des Entrinnens mehr gab,<sup>2)</sup> hatte diese Arbeit aus freier Wahl unternommen, als ein Werk der Liebe, um den Charakter Napoleons, den, seiner Meinung nach, die Welt verkannte, vor ihr zu rehabilitieren. Jahrelang hatte er in äußerster Kraftanspannung mit dem gewaltigen Thema gerungen, dem er als Mensch, nicht als Politiker beikommen wollte.

„Ich bin kein Politiker und noch weniger kann ich ein Parteimann genannt werden.“ Mit diesem Bekenntnis begann Hazlitt 1819 das Vorwort zu seinen *Political Essays*. Allein wenn es auch wahr ist, daß er „die Whigs verachtete, die Tories leidenschaftlich schmähte und die Radikalen aus der Schule Bentham's angriff“,<sup>3)</sup> beruhte

---

<sup>1)</sup> *Literary Portraits*.

<sup>2)</sup> Patmore III, 2.

<sup>3)</sup> Leslie Stephen, *Dictionary of National Biography*.



doch nichtsdestoweniger sein ganzes Geistesleben auf einer ebenso intensiven wie jäh und stramm behaupteten politischen Gesinnung von entschieden liberalen demokratischen Grundsätzen. „Politik“, sagt Patmore, „war der Punkt, der auf sein Temperament wirkte wie eine Monomanie und ihn aus einem vernünftigen Wesen in ein wildes Tier verwandeln konnte.“<sup>1)</sup> Alle Leidenschaftlichkeit dieser Parteinahme gehörte dem Idealbegriff „das Volk“. In einem glänzenden Aufsatz *What is the People?* (Was ist das Volk? *Political Essays*) sagt er: „Das Volk ist die Hand, das Herz, der Kopf des Gemeinwesens.“ Ohne jemals als literarischer Volksführer aufzutreten, fühlte Hazlitt doch intensiv mit der Menge.<sup>2)</sup> „Ich hasse die Tyrannei“, heißt es in dem oben genannten Vorwort der *Political Essays*, „und verachte ihre Werkzeuge. Diesem Gefühle habe ich, so oft und so kräftig ich konnte, Ausdruck gegeben. In meinen Augen ist die Frage die, ob ich und die ganze Menschheit frei geboren sind oder Sklaven. Man sichere diesen Punkt und alles ist sicher. Man verliere ihn und alles ist verloren.“

Er empfand sich zeitlebens als Kind der Revolution. „Ich begann mein Leben mit der französischen Revolution“, sagt er (*Feeling of Immortality in Youth*), „und habe leider ihr Ende erlebt. Allein ich sah dieses Erlebnis nicht voraus. Meine Sonne ging auf mit dem ersten Dämmern der Freiheit und ich dachte nicht daran, wie bald beide untergehen müßten. Der Anlauf zu neuem Eifer, der sich des Menschengesistes bemächtigt hatte, verlieh dem meinen kongeniale Wärme und Glut. Wir

---

<sup>1)</sup> Vgl. Bulwer, *Literary Reminiscences*.

<sup>2)</sup> II, 320.

hatten Kraft, einen Wettlauf zu tun, und ich ließ mir nicht träumen, daß die Sonne der Freiheit, lange bevor die meine zur Rüste ging, sich in Blut färben oder in der Nacht des Despotismus untergehen würde. Seither, ich gesteh es, habe ich mich nicht mehr jung gefühlt, denn damit fielen meine Hoffnungen.“

Allein die Greuel der Revolution dürfen, Hazlitts Meinung nach, nicht der Revolution und nicht dem Volke zur Last gelegt werden. Rechtzeitige Reformen wären die besten Vorkehrungen gegen die Revolution. Ist eine Regierung entschlossen, daß das Volk keine Befreiung, keine Abhilfe von anerkannten Übelständen haben solle als durch gewaltsame und verzweifelte Mittel, so mag sie sich für die voranzuziehenden Folgen bei sich selbst bedanken (*What is the People?*).

Die Ursachen der Revolution sucht Hazlitt in längst vergangenen Jahrhunderten und glaubt sie schließlich als ein unabwendbares Ergebnis der Erfindung der Buchdruckerkunst bezeichnen zu können. Die glorreichste Verkörperung der Revolution, ihr unwiderstehlicher Genius aber ist ihm Napoleon, „der Gott seiner Anbetung“. Aus dem Volke hervorgegangen, der Vertreter des Volkes gegen die legitime Königsmacht, bleibt er auch als Kaiser in Hazlitts Augen nur das gekrönte Haupt des Volkes.

Hazlitt ist ein abgesagter Gegner der Legitimität. Nichts ist ihm so verhaßt wie das Gottesgnadentum. Das Erbkönigtum ist eine Schmach, eine Burleske auf jedes Prinzip des gesunden Verstandes und der Freiheit. Der Elende, den die Legitimität in Haft hält, ist unendlich elender als der arme Teufel im Kerker der Inquisition. Dieser darf nach der Freiheit seufzen, jener darf nicht einmal an sie denken. Die sich vor Thronen beugen und

die Menschheit hassen, mögen hier ihr Auge weiden an der Vernichtung, der Pestilenz, dem Mehltau und gleißenden Gifte der Sklaverei. Das ist der einzige moralische Atheismus, die gleiche Blasphemie gegen Gott und Menschen, die Sünde gegen den heiligen Geist, jene tiefste Tiefe der Erniedrigung und Verzweiflung, nach der es keine tiefere mehr gibt. Der Erretter von dieser Plage der Legitimität aber war Napoleon. War er ehrgeizig, so gründete sich doch seine Größe nicht auf die Preisgebung der Rechte der menschlichen Natur. Nein, mit ihm hob sich die Lage der Menschheit. Sie wurde gleichfalls vornehmer. Napoleon, der die Königsrechte von Gottes Gnaden vernichtet, ist für Hazlitt eine Art unbezwinglicher Drachentöter Siegfried.

In keiner Etappe seines Lebens erblickt Hazlitt Napoleon in anderem Lichte als in der Verklärung seines Jugendglanzes. Niemals sieht er in dem vergötterten Helden etwas anderes als den sieg- und ruhmreichen Konsul, der der Republik zu ihren höchsten Triumphen verhalf.

In einem Essay *On the Royal Character* räumt Hazlitt mit dem monarchistischen Geiste als einem unbegründeten Vorurteil schlechtweg auf. Er sei keine politische Staatsnotwendigkeit, entspreche nicht dem Verlangen der Menge nach einem einheitlichen Oberhaupte, sondern einer krankhaften und falschen Gier des Volksempfindens. Wir machen Götter aus Stöcken und Steinen und aus dem Menschen, der ein poetisches Tier ist, einen König. Wir brauchen einen Haken, unsere müßigen Phantasien daran zu hängen. Ein Idol ist um nichts schlechter, wenn es aus grobem Material gebildet ist. Ein König sollte ein gewöhnlicher Mensch sein, sonst ist er kraft seiner eigenen Natur der Freigiebigkeit und Laune des Volkes überlegen und von ihr unabhängig.

Der Konsul aber, den eine Millionenmajorität von Stimmen zum Kaiser erhob, diente auch als Tyrann nur dem Willen, der Absicht, dem Heile des Volkes, das einen Gewalthaber wünschte und brauchte. Sein glanzvoller Hof war Politik, wie seine Scheidung von Josefine. Sein Herz wußte von beiden nichts. Er hat nicht das Volk entthront, als er sich den Cäsarenmantel der unumschränkten Gewalt umhing, sondern nur dem Pöbel das Knie in den Nacken gedrückt. Die letztere Tatsache aber vermag Hazlitt nimmermehr zu kränken, von dem Talfourd sagt, „man müßte wenig von seinen Werken kennen, wüßte man nicht, daß er, ob er sich gleich über legitime Könige äußert wie ein französischer Sansculotte, doch von dem gemeinen Volke mit der Geringschätzung eines venezianischen Oligarchen spricht.“ So ist und bleibt Napoleon für ihn die Verkörperung des demokratischen Prinzipes und gleichzeitig der große Rächer und Vergelter, der, ein Werkzeug der ewigen Gerechtigkeit, an der entarteten Revolution ein furchtbares Gericht vollzieht. Durchweg aber ist Hazlitts Standpunkt gegen Napoleon gekennzeichnet durch eine persönliche Hingebung, die jeden mildernden Umstand in Betracht zieht, wo es eine Tat zu entschuldigen gilt (z. B. die Hinrichtung Enghiens) und die Schlußkatastrophe als eine persönliche Niederlage empfindet.

Napoleons Sturz erfüllt Hazlitt mit Verzweiflung. Während Leigh Hunt seine *Descent of Liberty* zur Verherrlichung der Verbündeten schrieb, saß Hazlitt „an den Wassern Babylons und hing seine Harfe an die Weiden.“ Er wußte, es gebe nur eine Alternative, die Sache der Könige oder die der Menschheit, und die der Menschheit schien ihm mit Napoleon gefallen. „Darum wollte ich nichts von Trost hören, als der Mächtige fiel, denn wir,

die Gesamtheit der Menschen, fielen mit ihm, wie der Blitz vom Himmel geschleudert, um zu Kreuze zu kriechen am Grabe der Freiheit, das der Legitimität als Zauntritt dienen soll“ (*Whether Genius is conscious of its Power*).

In *On the Fear of Death* (Todesfurcht) spricht Hazlitt den Wunsch aus, den Zusammenbruch der Legitimität noch zu erleben. Von Jakobinismus aber ist er so frei wie fast alle englischen Romantiker. Ja, gelegentlich macht er sogar dem König von England als konstitutionellem Herrscher seine Reverenz. (*On the Royal Character*). Für soziale und politische Utopien hat er nichts übrig. Holcrofts geplanten Freiheitsstaat nennt er ein Hirngespinnst und von der menschlichen Natur Höheres erwarten, als was sie gegenwärtig zu leisten vermag, hält er für phantastisch.

Hazlitts Freiheitsglaube hatte nichts Umstürzlerisch-Gewaltsames und nichts Außerweltlich-Ideales, aber er war ihm Herzenssache. Er behauptet einmal, man könne die große Bewegung in Frankreich zu Ende des 18. Jahrhunderts, alles, was sie an Jugend, an Edlem und Erhabenem enthalte, nur mit dem Herzen begreifen. So ist seine eigene Biographie Napoleons mit dem Herzblut geschrieben.

Gleich in der Vorrede verwahrt er sich zwar entschieden dagegen, der Beschönigung seines Helden Grundsätze geopfert zu haben. Allein, wie fern Hazlitts unbedingter Wahrheitsliebe auch jede bewußte Entstellung liegt, es läßt sich doch nicht leugnen, daß sein Urteil gelegentlich bestochen ist durch das Auge der Liebe. So z. B. wenn er an Napoleon ein Streben wahrnimmt, der Sittenverderbnis entgegenzutreten, und wenn er sein persönliches Verhalten gegen Frauen sogar streng und abweisend findet. Bei allem Streben nach Unparteilichkeit der Darstellung

— beispielsweise in der entschiedenen Verwerfung von Napoleons Verhalten gegen Spanien —, bei dem besten Willen, jeder Verhimmelung auszuweichen und ein Reinwaschen, als des Großen unwürdig, zu vermeiden, spürt man doch überall den warmen persönlichen Athem.

In Napoleons Testament stehen die Worte: „Ich sterbe vorzeitig, von der englischen Oligarchie und ihrem \*\*\* (König?) gemordet. Das englische Volk wird nicht säumen, mich zu rächen.“ Es ist als hätte Hazlitt gewissermaßen dieses Amt auf sich genommen. So, von der Bedeutung seines Werkes erfüllt, sah er gespannt der Veröffentlichung entgegen. Da, als sie unmittelbar bevorstand, erschien Scotts *Leben Napoleons*. Dem allgemeinen Interesse war nun von vornherein die Spitze abgebrochen und der Verleger erklärte, kein Honorar bezahlen zu können. Hazlitt, der trotz seines Fleißes und seiner sparsamen Lebensgewohnheiten nie reich gewesen, hatte an dem Verlust des Erträgnisses einer vieljährigen Arbeit schwer zu tragen. Dann kam die Bitternis der öffentlichen Kritik, die den politischen Standpunkt seines *Napoleon* mit aller Entschiedenheit ablehnte und den über allem Zweifel stehenden Vorzügen der künstlerischen Darstellung die verdiente unbedingte Anerkennung versagte. Die herrlichen Qualitäten von Hazlitts Stil, die Klarheit und Lebhaftigkeit der Schilderung machen das *Leben Napoleons* zu einer Lektüre von fast romanhaftem Interesse. Die Wärme des Tones, die überall die Persönlichkeit des Verfassers durchspüren läßt, ohne der historischen Würde Abbruch zu tun, erinnert in gewissem Sinne an Mommsen.

Dennoch haben die Engländer Hazlitt seinen Napoleonkultus heutigen Tages noch nicht verziehen. Er gehört zu den drei Exzentritäten, den drei Unbegreiflichkeiten,

über die sie bei ihm nicht hinwegkommen. Die beiden anderen sind: ein offizielles gegen jede Konvention des guten Geschmackes verstoßendes Liebesverhältnis und seine Ansicht, daß Pope nicht unter die Dichter ersten Ranges gehöre. In Deutschland dürfte man vermutlich alle drei nicht als unüberwindliche Hindernisse schriftstellerischer Popularität einschätzen.

So endet mit dem *Life of Napoleon* Hazlitts Leben in einem Mißton. Krankheit und Geldnot vergällten seine letzten Tage.

In einer autobiographischen Skizze aus dem Jahre 1827 sagt er, es läge ihm nichts daran, zu sterben, hätte er gelebt. Was ihn verdrieße, sei der gebrochene Glückskontrakt, die unvollzogene Ehe mit der Freude, das für ungiltig erklärte Versprechen auf Lebensgenuß. Hinterlasse er ein gehaltvolles Werk, eine liebe Hand, die ihn der Gruft übergäbe, dann wäre er bereit zu scheiden und auf seinen Grabstein zu schreiben: „Dankbar und befriedigt“. Aber er habe zu viel gedacht und zu viel gelitten, um willens zu sein, vergeblich gedacht und gelitten zu haben.<sup>1)</sup>

Als die Uhr fast abgelaufen war, brachte die Juli-revolution 1830 noch einen Lichtstrahl in die Schatten seines Todes. Er selbst nennt die drei Tage eine Auferstehung von den Toten, die davon zeuge, daß die Freiheit dem Geiste des Lebens innewohne, daß der Haß der Bedrückung die unauslöschliche Flamme sei, der Wurm, der nicht stirbt.

Er verschied am 18. September 1830. „Ehre und Friede seinem Angedenken“, schrieb Leigh Hunt.<sup>2)</sup> „War

<sup>1)</sup> *Memoirs* II, 219.

<sup>2)</sup> *Imagination and Fancy* 285.

er ein gereizter und mitunter eifersüchtiger Mensch, so war er doch ein hervorragender Politiker, ein bewundernswürdiger Kritiker. „Glücklich jene“, fährt er mit bezug auf Coleridge fort, „deren Naturell ihnen das Recht und die Kraft verlieh, ihm zu vergeben.“

Barry Cornwall faßt sein endgiltiges Urtheil über Hazlitt in die Worte: „Ich verzweifle an dem Zeitalter, das vergißt, Hazlitt zu lesen.“<sup>1)</sup>

---

### Werke von William Hazlitt.

- 1805 *An Essay on the Principles of Human Actions. Being an Argument in Favour of the National Disinterestedness of the Human Mind. To which are added: Some Remarks on the Systems of Hartley and Helvetius.*
- 1806 *Free Thoughts on Public Affairs, or Advice to a Patriot. Edited 1835 by his Son.*
- 1808 *A Reply to the Essay on Population, by the Rev. T. R. Malthus.*
- *An Abridgement of the Light of Nature Pursued, by Abraham Tucker, Esq.*
- *The Eloquence of the British Senate, or Select Specimens from the Speeches of the Most Distinguished Parliamentary Speakers.*
- 1810 *A New and Improved Grammar of the English Tongue. For the Use of Schools. In which the Genius of our Speech is especially attended to, and the Discoveries of Mr. Horne Tooke and other Modern Writers on the Formation of Language are for the first Time incorporated.*
- 1816 *Memoirs of the Late Thomas Holcroft. Written by himself. Continued to the Time of his Death, from his Diary, Notes, and Papers.*

---

<sup>1)</sup> *Autobiographical Sketches*, 114.



- 1817 *The Round Table. A Collection of Essays on Literature, Men, and Manners.*  
 — *Characters of Shakespeare's Plays.*
- 1818 *Lectures on the English Poets.*
- 1819 *A Letter to William Gifford, Esq.*  
 — *Lectures on the English Comic Writers.*  
 — *Political Essays, with Sketches of Public Characters.*
- 1820 *Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elisabeth.*
- 1821 *A View of the English Stage, or a Series of Dramatic Criticisms.*
- 1821—1822 *Table Talk, or Original Essays* (Neuausgabe *People's Library*, 1909).
- 1823 *Characteristics. In the Manner of La Rochefoucault's Maxims.*  
 — *Liber Amoris, or The New Pygmalion* (Neuausgabe von Richard Le Gallienne 1894).
- 1824 *Sketches of the Principal Picture Galleries in England, with a Criticism on a Marriage à la Mode.*
- 1825 *The Spirit of the Age, or Contemporary Portraits.*  
 — *Elegant Extracts in Prose and Verse from the English Poets, living and dead.*
- 1826 *Notes of a Journey through France and Italy.*  
 — *The Plain Speaker. Opinions on Books, Men, and Things.*
- 1830 *The Life of Napoleon Bonaparte.*  
 — *The Life of Titian, by James Northcote.*  
 — *The Conversations of James Northcote.* Neuausgabe mit einem *Essay on Haslitt* von Edmund Gosse, 1894.
- 1836 *Literary Remains of the Late William Haslitt. With a Notice of his Life by his Son, and Thoughts on his Genius and Writings by E. Lytton Bulwer and Mr. Sergeant Talfourd.*
- 1839 *Sketches and Essays by William Haslitt. Now first collected by his Son.*
- 1843 *Criticisms on Art, and Sketches of the Picture Galleries of England. By William Haslitt. Now first collected. Edited by his Son.*

- 1850 *Winterslow. Essays and Characters written there. Edited by his Son.*  
1864 *The Miscellaneous Works of William Hazlitt.*  
1873 *Essays on the Fine Arts. A Catalogue Raisonné of the British Institution, etc. Edited by W. C. Hazlitt.*  
1902 *Collected Works. Edited by A. R. Waller & Arnold Glover. With an Introduction by W. E. Henley.*

### Werke über Hazlitt.

- 1854 George Gilfillan, *Gallery of Literary Portraits.*  
— Thomas De Quincey, *Notes on Gilfillans Literary Portraits (Works, Bd. XI).*  
1867 William Carew Hazlitt, *Memoirs of William Hazlitt. With Portions of his Correspondence.*  
1889 Alexander Ireland, *William Hazlitt, Essayist and Critic.*  
1890 George Saintsbury, *Essays in English Literature.*  
1897 William Carew Hazlitt, *Four Generations of a Literary Family.*  
1900 William Carew Hazlitt, *Lamb and Hazlitt. Further Letters and Records.*  
1902 Augustine Birrell, *William Hazlitt (English Men of Letters Series).*  
1906 Jules Douady, *Liste Chronologique des Œuvres de William Hazlitt.*
-

## Thomas Griffiths Wainewright.

1794—1852.

„Von seinen Taten im Bereiche des Giftes abgesehen“, sagt Oscar Wilde von Wainewright, „rechtfertigt das, was er hinterlassen, kaum seinen Ruf<sup>1)</sup>“. Und das, was er hinterlassen, erfährt noch eine wesentliche Einschränkung durch den Umstand, daß vermutlich nur ein Bruchteil davon gesammelt und als Wainewrights Eigentum bestimmt ist. Allein dieses Wenige ist von so ausgeprägter Eigenart und enthält so vielfach die Keime der charakteristischen Eigenschaften größerer Nachgeborener, daß Wainewright schlechterdings in einer Darstellung des Londoner Kreises im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, in den ihn alles von seiner literarischen Tätigkeit Erhaltene einreicht, nicht fehlen darf.

Seine Abstammung bringt ihn in eine gewisse Beziehung zu Goldsmith. Dr. Ralph Griffiths, der 1749 die *Monthly Review* gründete und als der nicht allzu weicherzige Verleger des jungen Goldsmith in dessen Leben eine Rolle spielt, war Wainewrights Großvater. Von ihm empfing Thomas Griffiths Wainewright (geboren im Oktober 1794) den Namen. In seinem schönen, stattlichen Landhause Linden House in Turnham Green wuchs er auf. Die Mutter war, einundzwanzigjährig, bei seiner Geburt gestorben. 1803 verlor der Knabe auch den Vater, Thomas Waine-

---

<sup>1)</sup> *Pen, Pencil, and Poison*, 67.

wright, der einer Familie von Geistlichen und Juristen angehört hatte, über dessen eigenen Beruf aber nichts verlautet,<sup>1)</sup> und in demselben Jahre den Großvater Griffiths. Der Besitz von Linden House ging an einen Oheim des neunjährigen Thomas über.

Der Knabe besuchte in Hammersmith die Schule des durch Ralph Griffiths' zweite Frau mit der Familie verwandten Charles Burney. Sein hervorragendes Zeichentalent schien, von den schöngeistigen Anregungen, unter denen er heranwuchs, gefördert, seine Lebensbahn vorzuschreiben. Da packte den kaum zum Jüngling Erblühten plötzlich eine Grille: er ging zum Militär. Darf man seiner Journalistenfeder Glauben schenken, so enthält der Aufsatz *Jumes Weatherbound, or The Weathercock steadfast for Lack of Oil, a Grave Epistle* (Jakob Wettergefesselt oder Der aus Ölmangel unbewegliche Wetterhahn), *London Magazine*, Januar 1823, biographische Erinnerungen. Wainewright erzählt, seine Oberflächlichkeit hätte ihn verhindert, aus dem literarischen Verkehr, den er in den Knabenjahren genoß, entsprechenden Vorteil zu ziehen. Unüberlegt habe er trotz seiner Empfänglichkeit für die Malerei den Griffel mit dem Schwerte vertauscht. „Die lärmende Verwegenheit der Soldatenreden, verbunden mit dem duftenden Dunste des Whiskypunsches — allabendlich zehn Becher — verdunkelten meine Erinnerungen an Michel Angelo. Nach einer Weile bestimmten mich einige äußerlich geringfügige Vorkommnisse, dieser Art, Zeit und Menschlichkeit zu töten, wieder zu entsagen. Die Kunst übte ihren läuternden Einfluß. Wordsworth's Schriften trugen bei, die durch solche innere

---

<sup>1)</sup> Vgl. W. C. Hazlitt, XIV.

Wandlung hervorgebrachten Wirbel der Verworrenheit zu beschwichtigen. Ich weinte Tränen der Freude und Dankbarkeit. Zwar wurde hierdurch meine angeborene Ungeduld, mein Ingrim, wie ich es nennen kann, nicht völlig gebändigt, sondern eher verstärkt, aber auf wichtigere Zwecke gelenkt: gegen die Niedrigkeit, schmutzige Weltlichkeit, Härte und Gemeinheit, in was immer für einem Range sie erwachsen.“ Seine hochgestimmte Jugendbegeisterung für ein edles Lebensziel faßt Wainewright selbst in ein Zitat aus *John Woodvil* zusammen: „wahre Dinge sehen, hören, schreiben“.

„Allein, dieser gehobene Gemütszustand ging wie ein Tongefäß in Trümmer durch plötzliche Krankheit. Ihr folgte eine Muskel- und Nervenerschaffung, die mich völlig niederdrückte: Hypochondrie! Ewig schauernd am furchtbaren Abgrunde des Wahnsinns! Aber zwei vorzügliche Heilmittel halfen: ein geschickter Arzt und eine unermüdliche junge Pflegerin von Hebevoller Zartheit“. Sie zogen ihn, „fast erschöpft vom Kampfe, aus den schwarzen Wassern“. Ein fester Beruf war ihm nun verschlossen, Zerstreuung hingegen notwendig. Aus Mitleid mit seinem Zustande forderte ihn John Scott, der Herausgeber des neugegründeten *London Magazine*, auf, die Gefühle, die er über Michel Angelo, Rafael, Rembrandt geäußert, zu Papier zu bringen. Der Vorschlag dünkte Wainewright erst lächerlich, allein er machte den Versuch. Die Beschäftigung behagte ihm und der Aufsatz fand Beifall. Scott verlangte mehr und „Elia, der launige, scharfsinnige, der reichlich Späßspendende, Elia und Mr. Drama (Hazlitt) sprachen schmeichelhaft von Janus“. Janus Weathercock, Cornelius van Vinkboom, Egomet Bonmot — das waren (die bisher ausgefundenen) mit witziger Selbsterkenntnis gewählten Decknamen, unter

denen Wainewright in den Jahren 1820—1823 für das *London Magazine* schrieb. Vielleicht waren ihrer auch mehr. Vielleicht schrieb er auch für andere Blätter. Er selbst spricht von Beiträgen für Olliers *Literary Pocketbook* 1819, in *Blackwood's Magazine* (gegründet 1818), in der *Foreign Quarterly Review* (gegründet 1828), die jedoch bisher nicht nachgewiesen worden sind. Da indes eine so geringe Fruchtbarkeit, wie sie Wainewrights beglaubigte Schriften ergäben, in keinem Verhältnis zu seiner zweifellos starken Begabung stünde, spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß uns nur Bruchstücke seiner Tätigkeit überliefert sind.<sup>1)</sup>

Die Mitarbeiterschaft am *London Magazine* brachte ihn mit den Londoner Essayisten in persönlichen Verkehr, mit Hazlitt, De Quincey, Barry Cornwall, Blake und Lamb. Zumal der Letztere fand an ihm Gefallen. Er spricht von dem heiteren, leichtgemuten Wainewright und seiner vorzüglichen Prosa. Janus mochte damals tatsächlich das lebenswürdige, freundliche Geschöpf sein, für das Lamb ihn nahm. Die dunkeln Möglichkeiten, die schwierige Lebenslagen später in ihm zu grausigen Tatsachen entwickelt haben, schlummerten noch verhüllt in seinem Gemüte.<sup>2)</sup> Er zeigte die lebhafteste Empfänglichkeit für den Wert seiner berühmten Kameraden, rühmt Hazlitts Gabe, den Leser „geschickt durch ein Nadelöhr hindurchzuzwängen“, und gibt Barry Cornwall, „dem milden, geschmackvollen, dem Bruder Dilettanten, dem Dichter der

---

<sup>1)</sup> Vgl. Hazlitt, XXII. Ihm zugeschriebene Artikel des *London Magazine* sind: *The Memoir of a Hypochondriac* (September und Oktober 1820); *Letters from a Roué* (April bis Juni 1821); *On Riding on Horseback*, gezeichnet *Mazeppa* (Januar bis März 1821).

<sup>2)</sup> Vgl. Dobell, 28.

Frauen und honigsüßen Sänger der Schönheit und ihrer Mutter Nacht," sein vollgerüttelt Maß Bewunderung. Allen voran in Wainewrights Wertschätzung aber schreitet Elia. „Was könnte ich mehr von dir sagen," ruft er aus, „als was alle wissen? Daß du die Lustigkeit eines Knaben und das Wissen eines Mannes besaßest; ein so sanftes Herz als jemals Tränen ins Auge strömen ließ. Manchmal glitt dir wohl die schwarze Galle über die Zungenspitze — dann spucktest du sie aus und sahst, nachdem du dich ihrer entledigt, nur desto sanfter drein." Er preist Lambs witzige Art, „eine Meinung mißzuverstehen und das Mißverständnis in einen aufs passendste unpassenden Ausdruck zu fassen." Er rühmt seine Sprache, die ohne Affektation gedungen war wie die seiner geliebten Elisabethaner. Er vergleicht seine Sätze Goldkörnern, die sich in Blätter breitschlagen lassen. Dennoch ist er nicht blind gegen Fehler. Lambs Abneigung gegen die deutsche Literatur, „von deren Sprache er vermutlich vollkommen unberührt geblieben", bezeichnet er unumwunden als Perversität. Lambs plötzlichen Tod will er vorausgesehen haben. Nach einer Abendgesellschaft begleitete er ihn in den ersten Morgenstunden heim. Lamb rauchte noch eine Pfeife und äußerte wiederholt Todesahnungen — „nicht düster, sondern als handelte es sich um ein Zurückziehen vom Geschäft, um eine angenehme Reise nach einem sonnigeren Himmelsstriche. Die heitere Feierlichkeit seiner Stimme überwältigte mich. Die Tränen entströmten ihrem Urquell. Ich wollte über mich und über ihn scherzen, aber der Hals war mir zugeschnürt, Rührung schnitt mir das Wort ab. Seine Pfeife war ausgegangen. Er hielt sie an die Kerzenflamme, aber vergeblich. Sie war leer! Er war zerstreut. Er lächelte sanft und klopfte die Asche aus. ‚So still', sagte er,

„möge der Funke meines Geistes sich aus seinem Gefäß von Asche und Ton stehlen!“

Ich fühlte mich bedrückt, mancherlei hatte in letzter Zeit beigetragen, meinen einst elastischen Geist zu brechen und zu entmutigen. Ich erhob mich, um zu gehen. Er schüttelte mir die Hand und keiner von uns sprach ein Wort. Damit ging ich meines Weges und sah ihn nicht wieder!

Wieviel ging dieser elenden Welt verloren, die ihn nicht erkannte, da sie ihn besaß. Ich kannte ihn, ich, der ich zurückblieb, ihn zu beweinen. — Eheu! Eliam! Vale!“<sup>1)</sup>

In seinem äußeren Gehaben gefiel Wainewright sich im Zurschautragen einer absoluten Geckenhaftigkeit. „Wie Disraeli“, sagt Wilde — und könnte hinzufügen: wie ich selbst — „beschloß Wainewright, die Stadt als Dandy zu verblüffen. Seine Ringe, seine Kamee-Schlipsnadel, seine zitronengelben Handschuhe erschienen Hazlitt das Wahrzeichen einer neuen Richtung der Literatur. Sein gelocktes Haar, seine schönen Augen, seine herrliche weiße Hand gaben ihm einen gefährlichen und entzückenden Vorzug vor andern.“<sup>2)</sup> Auf seinem prächtigen Pferde Contributor glänzte er als eleganter Reiter. Doch ließ er es bei diesen äußerlichen Vorzügen nicht bewenden. Seine Liebenswürdigkeit gewann ihm die Herzen und seine vielseitige Genialität interessierte die Geister.

Wainewrights schriftstellerische Betätigung verdrängte die künstlerische nicht. Er malte und stellte aus. Wir wissen daß William Blake ein Bild Wainewrights in der Royal Academy bewunderte.

---

<sup>1)</sup> *James Weatherbound, or The Weathercock Steadfast for Lack of Oil.*

<sup>2)</sup> *Pen, Pencil, and Poison*, 67.



Seine ganze Persönlichkeit stand im Zeichen eines ausgesprochenen Ästhetentums. Sein zwanglos elegantes Wesen, seine angenehme, mitunter glänzende Konversation machte ihn zum gesuchten Gesellschafter. Er war eine sinnliche Natur und dem Opiumgenuß ergeben — beides nicht in verletzend ausschweifendem Übermaß,<sup>1)</sup> nur gerade genug, um seinen steten Hang zu reicher Genußsucht in ihm lebendig zu erhalten. Er wollte jederzeit von Schönheit umgeben sein. Die Notdurft des Lebens sollte verschwinden hinter dem Glanze der Kunst und des Luxus. Diese Leidenschaft, zu deren Befriedigung ihm die Mittel fehlten, mag es gewesen sein, die Wainewright zum Verbrechen führte. Erst griff er zur Fälschung, dann zum Giftmord. 1824 behob er kraft eines selbst verfertigten Dokumentes aus der Bank von England ein Kapital von etwa £ 5000, von dem ihm laut der letztwilligen Verfügung seines Großvaters Griffiths nur der Zinsgenuß zukam. Zwölf Jahre lang blieb der Betrug, auf dem damals die Todesstrafe stand, unentdeckt. Wainewright schmückte sein Haus mit schönen Bildern und Majoliken und gab köstliche kleine Symposien.<sup>2)</sup> Aber der Vorrat ging zur Neige. Wainewright hatte sich mit einem Mädchen von einnehmendem Äußern doch ohne Vermögen, Frances Ward, verheiratet. Er brauchte Geld. 1828 nahm sein Oheim George Edward Griffiths, der Besitzer von Linden House, das junge Paar bei sich auf. 1829 setzte sein auffallend plötzlicher Tod Wainewright in den Besitz seiner beträchtlichen Hinterlassenschaft. Die Trauer um den teuren Anverwandten wurde durch die Geburt eines Söhnchens abgelenkt. Auch erfuhr der Hausstand einen Zuwachs durch

---

<sup>1)</sup> Hazlitt, LXXIV.

<sup>2)</sup> Hazlitt, LXII.

Mrs. Wainewrights Mutter, Mrs. Abercromby, und deren beide junge Töchter. Aber wenige Monate nachher starb auch Mrs. Abercromby (1830) unter Vergiftungssymptomen, die man damals freilich nicht als solche erkannte. Der Haushalt in Linden House gestaltete sich nun so prächtig, daß bereits Ende desselben Jahres der drohende Bankerott die Übersiedlung in die Stadt notwendig machte. Es mußte Geld geschafft werden. Da erkrankte die ältere der beiden Schwägerinnen, die 21 jährige Helen Abercromby, ein blühendes, kräftiges Mädchen, unter den gleichen Anzeichen wie ihre Mutter. Der Hausarzt hielt sie nicht für bedenklich, aber als Wainewright mit seiner Gattin von einem kleinen Spaziergange heimkam, zu dem er sie angeregt hatte, war Helen tot. Acht Tage vorher hatte das junge Mädchen ihren letzten Willen aufgesetzt, der ihren Schwager zum Testamentvollstrecker und ihre Schwester zur Erbin einer Lebensversicherung von £ 18000 einsetzte. Der vorsorgliche Wainewright hatte sie im Herbst bei verschiedenen Gesellschaften für diese Summe eingekauft.

Die Gesellschaften verweigerten indes die Auszahlung ohne vorhergehende Untersuchung des Falles. Das verdacht-erregende Moment war nicht der Tod des Mädchens, sondern das inkorrekte Vorgehen bei der Erlangung der Policen. Wainewright hatte den Mut, einen Prozeß gegen die Versicherungsgesellschaften anzustrengen. Während die Vorbereitungen im Gange waren, begleitete er einen Bekannten, in dessen Tochter er verliebt war, nach Boulogne. Seine Gattin trennte sich in jener Zeit auf immer von ihm.

Auch diesen Freund veranlaßte Wainewright, sein Leben beim „Pelikan“ für £ 3000 zu versichern. Und auch dieser würdige und gesunde Mann erkrankte jählings und erlag

einem Krampfanfall. Wainewright trat eine Reise in die Bretagne an und blieb in St. Omer, während sein Londoner Prozeß resultatlos und lässig verschleppt ward.

Bei einem Aufenthalte in Paris wurde es ruchbar, daß der elegante fremde Herr in einem seiner prächtigen Ringe stets eine Quantität Strychnin mit sich führte. Ein Stäubchen davon war in den Tee des guten Onkels in Linden House, der Schwiegermutter, der Schwägerin, des Freundes in Boulogne gefallen. Dieser letzte Mord, der Wainewright keinen Vorteil brachte, war ein Racheakt an der Versicherungsgesellschaft, die, wie die andern, Stellung gegen ihn genommen hatte. Wainewright, der unter fremdem Namen reiste, mußte seine Papiere ausliefern, darunter das Tagebuch, in das er eingehend und gewissenhaft seine Giftmanipulationen eingetragen hatte.<sup>1)</sup> Nach einer sechsmonatlichen Untersuchungshaft glückte es ihm, wieder frei zu werden. Allein noch einmal ward ihm der Lebensgenuß, das Aufgehen im Augenblick, unbekümmert um Vergangenheit und Zukunft, zum Verhängnis. Einer Frau nachreisend, wagte er sich 1837 nach London, wurde erkannt und durch eine sonderbare Ironie des Schicksals nicht seiner Giftmorde, sondern seiner Fälschung wegen, festgenommen. In Newgate sah ihn 1839, auf einer mit Macready unternommenen Wanderung durch die Londoner Gefängnisse, Dickens' Biograph John Forster. Erschreckt durch Macreadys tragischen Ausruf: „Mein Gott, das ist ja Wainewright!“ blieb er stehen. Sein Gefährte hatte „in einem Geschöpf von schäbiger Eleganz, mit staubfarbenem, ungeordnetem Haar und schmutzigem Schnurbart, das sich bei unserem Eintritt mit einem herausfordernden Blick rasch umwandte

---

<sup>1)</sup> Hazlitt, LXX.

und, gemein und grimmig zugleich, der feigen Mordtaten, die es verübt, durchaus fähig schien, zu seinem Entsetzen einen Mann erkannt, mit dem er in früheren Jahren intim verkehrt, an dessen Tisch er gegessen.“<sup>1)</sup>

Wainewright blieb bei der Behauptung, sein Verbrechen sei nichts anderes als eine mißglückte Spekulation. Er pochte mit Genugtuung darauf, daß es ihm gelungen sei, den festen Entschluß, zeitlebens die Stellung eines Gentleman zu behaupten, bis zuletzt durchzuführen. Er müsse nunmehr — so erzählte er einst einem Besucher — die Zelle mit einem Straßenkehrer und einem Ziegeldecker teilen. Alle drei hätten sie der Reihe nach zu fegen. Aber keiner seiner Mithäftlinge habe es noch gewagt, ihm den Besen in die Hand zu drücken.

Wainewright wurde zur Deportation nach Van Diemensland verurteilt. Für einen Mann seiner Kultur und seines überfeinerten sozialen Geschmacks kam die Verbannung in „die moralische Gruft“, wie er es nennt, dem Todesurteil gleich. Was er zu tiefst empfand, war dennoch nicht die moralische sondern die soziale Degradation. Auf der Seereise klagte er darüber, daß er, der Genosse von Dichtern und Künstlern, nun zum Umgange mit Bauern-  
tölpeln gezwungen sei.<sup>2)</sup>

1844 suchte er um seine Enthftung an mit der Begründung, daß ihn Ideen quälten, die nach künstlerischer Gestaltung und Verwirklichung drängten; daß ihm jeder Fortschritt im Wissen unmöglich gemacht sei und daß er selbst jedes anständigen Gespräches entbehren müsse. Das Gesuch wurde abgeschlagen. Wainewright war in Van Diemensland

---

<sup>1)</sup> *Life of Dickens* I, 229.

<sup>2)</sup> *Talfourd* II, 23.

derselbe geblieben, der er in Europa gewesen, dem Gifte, der Kunst und dem Opium treu. Zwei mißglückte Mordversuche sind aus der Zeit seines Exils bekannt geworden.<sup>1)</sup> Er richtete sich in Hobart Town ein Atelier ein und malte Porträts. Sein Benehmen, zumal gegen weibliche Modelle, war roh und zynisch. So starb er, verachtet und gemieden, in völliger Vereinsamung 1852. Sein einziger Gefährte war sein Lieblingstier, eine Katze.

Wem erschienene dieser Lebenslauf nicht als vorbedeutend für den Oscar Wildes? Wer sähe nicht die Übereinstimmungen in Wainewrights Wesen mit dem Baudelaires und Gautiers? Er repräsentiert eine geschlossene Persönlichkeit die, obwohl ihr die Züge des unverbesserlichen Verbrechers aufgedrückt sind, doch in dem unzertrennlichen Ineinanderfließen von Kunst und Leben, Phantasie und Wirklichkeit, in dem Drange nach schrankenlosem Ausleben typisch vorbildlich ist für eine Hauptrichtung moderner Kunst- und Weltanschauung. „Seine Essays bilden vor, was seitdem verwirklicht worden ist“, sagt der dazu Berufenste, Wilde. Für die Literatur ist Wainewright interessant als einer der frühesten jener Kunstmenschen, die ihr Gedicht nicht schreiben, sondern leben wollen; die den Stil und die Linie im Leben für ebenso wesentlich und unentbehrlich halten wie im Kunstwerk, weil sie das Leben selbst für das erste und wichtigste aller Kunstwerke halten, für das sie demgemäß auch den ganzen rücksichtslosen Egoismus des Künstlers aufbringen. Dadurch entsteht bei ihnen dem Dasein gegenüber eine Art *l'Art-pour-l'art*-Standpunkt: Leben um des Lebens willen. Sie berauschen sich an einer gefährlichen Jenseits von Gut und Böse-Stimmung, in der nur die

---

<sup>1)</sup> Hazlitt LXXIV.

lauterste Natur vor dem Rechtspruch der Sittlichkeit bestünde. Sie bekennen sich zu einem Fanatismus des ästhetischen Geschmacks, dessen instinktive Empfindung, zum obersten Kriterium erhoben, bei ihnen die Stelle der Moral vertritt, während beide gleichwohl nur in erlesenen Ausnahmenaturen zusammenfallen. Es scheint bedeutungsvoll, daß die von Wainewright gemalten Porträts sämtlich einen verbrecherischen Zug aufweisen sollen.<sup>1)</sup>

Das Überwuchern eines spielerischen Triebes, der in besonders glücklichen Fällen zu höchster künstlerischer Freiheit führen kann, wirkt bei Wainewright nur abträglich. Es berührt als eine Art von Schicksalsvergeltung, daß der Mangel an sittlichem und folglich an künstlerischem Ernst in den Schriften Wainewrights, des Überfeinerten, des Stilfanatikers, einen empfindlichen Stilmangel erzeugt, der sein Werk vielfach bis zur Vulgarität erniedrigt. Stets hält dieser Mangel die Entwicklung seiner Fähigkeiten bis zu ihren letzten Möglichkeiten hinten. Sein Werk artet fast immer ins Form- und Geschmacklose aus. Er ist bei all seiner literarischen Hyperkultur nicht imstande, ein Ganzes zu schaffen.

Das Streben nach eleganter Nachlässigkeit, die Absicht, absichtslos zu scheinen, kurz das geflissentliche Zurschau-

---

<sup>1)</sup> Vgl. Forster IV, 102: Dickens sah im Februar 1847 ein kleines Mädchenporträt in Öl, ein Werk des Mörders Wainewright, der zur Deportation verurteilt war. Lady Blessington hatte es tags zuvor von ihrem Bruder, Major Power, der eine militärische Stellung in Hobart Town bekleidete, erhalten. Wainewright hatte es fertig gebracht, dem Porträt des hübschen, guten Mädchens den Ausdruck seiner eigenen Schlechtigkeit zu geben. Der Major, der damals von der Vorgeschichte des Mannes nichts wußte, hatte ihm aus einer Art Barmherzigkeit mit dem Bilde Beschäftigung gegeben. Was Reynolds vom Porträtmalen sagte, um den häufigen Mangel an Feinheit zu erklären: daß ein Mensch nur in das Bild legen könne, was er in sich selbst habe, das erhellt aus diesem Ereignis.

tragen eines gewollten Dilettantismus, bei dem alles der eigenen Laune oder dem Zufall überlassen bleibt, der seine Genialität vielfach überschätzt und als Ziel den Triumph der Exzentrizität, der Paradoxie, der geistreichen Absurdität verfolgt — all das gestaltet die Lektüre Wainewrights für den modernen Leser des öftern peinlich.

Als Kunstkritiker des *London Magazine* verkündet er vor allem, er habe mit dem Herausgeber einen Vertrag geschlossen, so tief oder so oberflächlich, so ernst oder so komisch, so persönlich oder so unpersönlich, so allgemein oder so detailliert sein zu dürfen, als ihm beliebt. Solange er kein Unheil anstifte, müsse man ihn in seiner launenhaften, doch, wie er sich schmeichle, schneidigen, kavaliermäßigen Art fortgaloppieren lassen (Nr. II, März 1820).

Den weitaus größten Raum seiner Kunstbesprechungen füllen die Einleitung und allerlei Abschweifungen vom Thema. Um nur nicht in den Verdacht pedantischer Fachsimpelei zu kommen, wird er oberflächlich und banal, obzwar so manches seiner Urteile beweist, daß es ihm keineswegs an Kunstverständnis fehlte. Gilt es die Besprechung eines einzelnen Werkes, so geht über dem Verlangen, witzig und amüsant zu sein, die Kritik verloren. Ab und zu läuft der ganze Artikel wohl gar auf eine buchhändlerische Reklame hinaus, wie der über die Faustbilder von Retzsch (*Sentimentalities on the Fine Arts by James Weathercock* I, Februar 1820). Nicht etwa, als ob Wainewright die Würde des Kritikerberufes nicht zum Bewußtsein käme. Er definiert Kritik als die urwüchsige Darlegung des Eindrucks, den ein gegebener Gegenstand auf ein geschmackvolles, von Verirrungen und Vorurteilen gewissenhaft gereinigtes Gemüt hervorbringe. Dieses Ideal völlig zu erreichen, mache jedoch der fortwährende und unvermeidliche Kontakt mit den Sinnen

unmöglich, welche die primären Ursachen alles Vorurteils und Irrtums sind. Geschmack haben und sich ein Urteil bilden, dünkt ihm in Dingen der Poesie und Malerei gleichbedeutend. Denn, entspringt der Geschmack der Erfahrung und dem ernstesten Nachdenken — was Wainewright für unwiderlegbar hält — worin unterscheidet er sich vom Urteil?

Echte Kritik verwirft jede mechanische Hilfe. Der Kritiker muß einen klaren Blick offenbaren, eine Fähigkeit, die hohen Mysterien zu durchdringen, spricht er über Form und Gestalt der Dinge, die sonst keiner — und mit keiner Patentlampe — zu sehen vermag. Man fordert von ihm den Beweis vorhergegangener Erwägungen über die Natur seiner Kunst.

So ist Wainewright sich über die Tragweite dessen bewußt, was der Kritiker vermag. Er kann den verschmähten Genius vor dem Schicksal eines Kirke White und dem „jenes leuchtenden Meteors John Keats“ bewahren. Tadel ist ihm eine abscheuliche Aufgabe, ein doppelter Fluch — für den Ausgefundenen und den Finder. Wo er ihn üben muß, möchte er nicht entmutigen, sondern den Künstler auf sicherer Fährte zum Tempel des Ruhmes geleiten. „Obzwar ich als Richter häufig verurteilen muß“, sagt er, „blutet mir doch oft das Herz, während ich das Urteil ausspreche. Der Hügel des Ruhmes ist steil und sein Pfad holperig. Wehe dem Elenden, der überflüssigerweise das Kind des Genius belastete bei seinem mühsamen Aufstieg!“ Wainewrights kritischer Scharfblick wird zum Spürsinn, wo es die Witterung von Talenten gilt, die, von der Gegenwart nicht gekannt oder verkannt, der Zukunft angehören. Und auch der Mut des selbständigen Urteils gebricht ihm nicht, wenn er sich mit seinem Ausspruch gegen die herrschende Strömung stellt. Obgleich er selbst von dieser



so weit getragen wird, daß er Fuseli „den Gott seiner Anbetung“ nennt, hat er ein Auge für Blakes Genie und bemüht sich in einem Aufsätze über Illustrationswerke auf seine Art, für *Jerusalem* Interesse zu erregen. Ebenda bezeichnet er Turner als den einzigen lebenden Landschaftler von echtem Genie. (*Mr. Weathercock's Private Correspondence. Intended for the Public Eye*, September 1820). Im ersten Kapitel der *Delicate Intricacies* (Juli 1822) zitiert Wainwright zweimal *The Sensitive Plant* (Shelley war in diesem Monat gestorben). In einer Anmerkung nennt er *The Sensitive Plant* „ein Gedicht, vom Wesen der Liebe eingegeben, vom Hauch der Liebe gebildet, nicht von dem Cupido der ausschweifenden Römer, sondern dem himmlischen Eros des Plato. Glaubt nicht, daß ich, weil ich den hohen Verdiensten von Shelleys Poesie gerecht zu werden trachte, seine visionäre und chaotische Philosophie (wie sie fälschlich benannt wird) billige, obzwar ich auch in diesem Punkte überzeugt bin, daß er gröblich verleumdet worden ist.“

Auf völlig präraffaelischem Standpunkt erscheint Wainwright, wenn er die altfranzösischen Dichter und Petrarca zum Studium anempfiehlt, wobei er noch besonders die Deutschen heranzieht (*Letter from Janus Weathercock*, Mai 1822) und das Bedürfnis der Zeit dahin deutet, durch die Hand des Genius vom Geschmack an den sogenannten niederen Gattungen abgelenkt zu werden. „Wir brauchen mehr Macaroni und Champagner, weniger Boxerei und Rindfleisch.“ In einem Leitfaden für den Kunstsammler dringt er mit Begeisterung auf das Studium der Antike. „Ergib dich ihrem Einfluß wie ein Kind seinen Eltern“, sagt er. „Laß sie dir wieder Gottheit sein; streife jeden erbärmlichen Zweifel an ihrer überirdischen Vollkommenheit ab; zittere davor, ihren

himmlischen Glanz zu schmähen, auf daß du nicht in die Hölle Egbert Hemskerks geworfen werdest, allwo nichts ist denn das Gesichterschneiden plappernder Affen.“ (*The Academy of Taste for Grown Gentlemen, or The Infant Connoisseur's Go-Cart. Akademie des Geschmacks für erwachsene Herren oder des jungen Amateurs Gehschule, London Magazine, November 1822.*)

Klare Einsicht bewahrt Wainewright vor Selbstüberhebung. In *Reasons against Writing an Account of the Exhibition* (Gründe gegen die Abfassung eines Berichtes über die Ausstellung) erklärt er, wer Anspruch auf strenge Unparteilichkeit erhebe, sei ein Betrüger oder ein Betrogener.

Trotzdem ihm solcherart keineswegs der kritische Ernst fehlt, ist er doch nichts weniger als gewillt, ihm die führende Stimme zu überlassen. Besessen von der Sucht, amüsan — und zu diesem Zwecke frivol — zu erscheinen, will er um jeden Preis dem Verdacht aus dem Wege gehen, daß er etwas ernst nehmen könnte. So schlägt er bei allem richtigen Gefühl für das Wesen der Kritik gerade diesem doch häufig ins Gesicht. Sein Hauptstreben richtet sich dahin, der pedantischen und platten Konvention der Zeitungsartikel durch leichte, elegante Anmut und ein *apartes*, genialisches Gehaben die Spitze zu bieten. Er wagt es nicht, dem Publikum seine Urteile unmittelbar als solche zu bieten. Sie werden als Beiwerk eines Geplauders über dies und jenes eingeflochten oder unter mehr oder minder novellistischen Einkleidungen verhüllt. In diesen erhebt Wainewright sich mitunter zu Milieuschilderungen, die Stimmungskunstwerke sind und das Trefflichste bilden, was er überhaupt geleistet hat. Er nimmt hierin die Kunst der besten Modernen vorweg. Man vergleiche

z. B. die Einleitung zu Nr. 2 der *Sentimentalities*. Wainwright speist bei George. Er hält ein Gläschen Danziger vor die Flamme der Wachskerze und beobachtet mit Kennerblick die Zahl der Goldteilchen, die, wie mit Leben begabt, in der öligen, süßen Flüssigkeit schwimmen oder behebend darin untersinken und wie Goldfische im Whangho oder Gelben Flusse glänzen. Da erinnert er sich seines noch ungeschriebenen Beitrages für die nächste Nummer des *London Magazine* und begibt sich nach Hause. Mit umständlichem Behagen wird nun geschildert, wie er den schneidig knapp in die Taille schließenden Rock gegen einen baumwollenen Schlafrock mit rosenfarbenen Bändern vertauscht, wie er die elegant vergoldete französische Lampe mit dem blumenbemalten Glassturz anzündet, die Nummer neun des *Portfolio* hervorzieht und sich bequem auf dem griechischen Ruhebett niederläßt. Er streichelt die schildkrötenfarbene Lieblingskatze in ein melodisches Schnurren und, nachdem seine Muse — oder seine Magd — ein gutmütiges Mädchen von venezianischen Formen, eine Originalflasche so köstlichen Montepulcianos auf den Tisch gestellt, wie sie nur je aus dem schönen Italien herübergereist, und leise aber fest die mit vergoldetem Lederbesatz luftdicht gesicherte Tür geschlossen, gönnt er sich zunächst im großen Kaminspiegel an der gegenüberliegenden Wand die Betrachtung seiner eleganten Erscheinung — reglos. Nur daß seine Linke instinktiv ein geschliffenes Glas mit dem vor ihm stehenden Weine füllt, während die Rechte auf dem Kopf der Katze ruht. „Es war ein Anblick, der all unsere Galle in Blut verwandelte! Stelle dir, behaglicher Leser, vor: Imprimis, ein gut geformtes Zimmer. Item einen lustigen mit Blumenguirlanden bedeckten Brüsseler Teppich. Item einen schönen Originalabguß der Venus

von Medici. Item einige erlesene Bücher in noch erlesenerem französischen Maroquineinband mit moirée-seidenem Futter. Item noch einige Bände, mit Einbänden versehen durch die Kunst Roger Paynes und „unseres Charles Lewis!“ Item ein Klavier von Tomkisson. Item ein Damaszenersäbel. Item eine Katze. Item ein großer Neufundländer, gut Freund mit der Katze. Item einige Treibhauspflanzen auf einer weißen Marmorplatte. Item ein köstliches, schmelzendes Liebesbild von Fuseli — und schließlich — zuletzt, doch nicht der letzte in unserer zärtlichen Liebe: wir, ich selbst, Janus! Alles und jedes in dem Correggio-Lichte gesehen, welches das gemalte Glas der Lampe gewissermaßen ausatmet!!!  
..... Beruhigt durch die freundliche Art der Selbstbefriedigung, die so notwendig ist zur Verkörperung jener entzückend üppigen, von schmachtender Sehnsucht parfümierten Ideen, welche gelegentlich wie duftige Wolken über dem Hirn des Kaltblütigsten wogen, strecken wir die Hand aus nach der am Stuhle neben dem Sofa lehrenden Mappe und greifen auf gut Glück Lancrets reizende *Italienische Nacht* heraus.“

Hier geht Wainewright nun zu einer in den nämlichen Farben gehaltenen Schilderung dieses Gemäldes oder richtiger zu einer Wiedergabe seines Stimmungsgehaltes über. Die ganze Einleitung hat nichts anderes bezweckt, als die Empfänglichkeit des Lesers durch eine Vorbereitung seiner Stimmung zu wecken. Nach der in gleich farbensatter, breiter Ausführlichkeit gehaltenen Inhaltsangabe des Bildes ist das Öl der Lampe beinahe und der Wein in der Flasche völlig versiegt. Für eine kritische Analyse der künstlerischen Qualitäten des Werkes bleibt kein Raum mehr. Mancher Leser mag es dem Verfasser Dank wissen, daß er an

ihrer Statt mit feinsinnigem Verständnis das Milieu geschildert, in dem sich das Kunstwerk wie eine Blüte auf dem für sie geeignetsten Boden zum günstigsten Eindruck entfaltet.

Im dritten Stück der *Sentimentalities* (April 1820) handelt es sich um eine *Venus in lieblicher Landschaft* des Bolognesen Bonasoni. Die Einleitung will die richtige Naturstimmung im Leser wecken durch die anmutige Schilderung des Frühlings. Wainwright — dies ist einer seiner beliebtesten Anfänge — ist wie gewöhnlich in Verlegenheit um ein Thema. Da lockt ihn der Ruf eines Rotkehlchens aus der Bibliothek in den Garten. Die Sonne scheint. Die knisternden Stechpalmen glitzern warm und glänzen in der lachenden Strahlenflut wie eine Reihe von Kürassieren im polierten Brustharnisch. Der Krokus hat soeben das pommeranzengelbe Haupt aus seiner engen, grünen Schale ins Licht hervorgestreckt. Das Schneeglöckchen neigt züchtig sein elegantes Frauenköpfchen; die Tazette glüht wie ein vereinzelt Bild Giorgiones auf dem dunklen Eichengestühl einer alten, düsteren gotischen Galerie, während die zarten Fliederbüsche sanft ihre biegsamen Schößlinge ausbreiten. Bei einem ländlichen Frühlingsstück, das den behaglichen Eindruck des Idylls vollendet, äußert ein Freund zufällig den Namen Bonasoni und — Wainwright hat sein gesuchtes Thema.

Will er dann von Bonasonis „keuscher Göttin der Schamhaftigkeit“ zu Rembrandts *Kreuzigung* übergehen, so muß ein plötzlich aufsteigendes Gewitter die lächelnde Landschaft zu Mittag in düstere Nacht tauchen und durch den Szenariewechsel den Freund an Rembrandts Bild erinnern, worauf nun auch dieses nicht nur genau beschrieben, sondern der biblische Vorgang, den es darstellt, gleichfalls erzählt wird.

In Nr. 1 von *C. van Vinkbooms his Dogmas for Dilettanti* (September 1821) fallen in einer allerliebsten Schilderung des über dem Dorfe auf einem Hügel gelegenen Kirchhofs auch Seitenblicke auf den Ort, den Gasthof, das Reiseleben. Die Unterredung mit dem Lohnbedienten und mit dem Hunde Blücher belebt in anmutig ungezwungener Weise die Landschaft. Auf dem Kirchhof hingestreckt, schreibt der Verfasser endlich seinen Artikel, der im Vergleich zur einleitenden Milieuschilderung nebensächlich erscheint.

Erzählertalent, auf das diese Gabe der Situationsmalerei allenfalls deuten würde, scheint gleichwohl bei Wainewright nicht vorhanden oder nicht entwickelt. Eine Plauderei am Gasthaustisch (*Janus' Jumble*. Mischmasch von Janus, Juni 1820) ist, wie schon der Titel bekundet, von geschmackloser Nichtigkeit und Langeweile.

*The Delicate Intricacies* (Heikle Verwicklungen), Juli 1822, anscheinend drei Kapitel eines Romans, laufen schließlich auf eine gegen Scott gerichtete Satire hinaus, stellen aber zugleich Wainewrights Milieu- und Stimmungskunst im glänzendsten Lichte dar. Der Inhalt der drei Kapitel besteht darin, daß eine junge Dame sich nachts ruhelos von ihrem Lager erhebt, auf den Balkon ihres prächtigen Schlafgemaches tritt und sich wieder in dieses zurückbegibt. Eine schwüle Liebesstimmung wird in raffinierter Vortrefflichkeit zum Ausdruck gebracht. „Sie blickte auf Giocondas arglistige Augen, ohne zu wissen weshalb. Das Lampenlicht mischte sich wunderbar mit dem Lichte der Dämmerung. Die Augen sahen sie ganz schmerzlich an und die Mundwinkel kräuselten sich leicht aufwärts. Es schien Nina, als hauchte die gewölbte Decke das Gewicht eines Nachtalbs, und dieser Atem schien in mitfühlendem Herzklopfen herabzuwogen! Alle Erinnerungen an ihr früheres körper-

liches Sein waren ausgelöscht und die gegenwärtige mystische Lage verschlang all ihre Fähigkeiten. Die Farben des Bildnisses erblühten in frischer Lebendigkeit und ein prächtiger Regenbogen verhüllte für einen Augenblick die Züge. Wäre es möglich, daß die gemalten Lippen mit der Kraft begabt sind, ähnliche Phantome zu erwecken? Denn sieh! sie bewegen sich. Die Augen schließen sich mehr und mehr und schielen verliebt nach einem Männerkopfe über ihren Schnltern! Wann und wie er dahin gekommen, war Nina nicht bewußt, obwohl sie die Augen auf das Bild geheftet hielt. Die Erscheinung war die eines Mannes von etwa dreißig Jahren. Sein Haar, schwarz und über der Stirn gescheitelt, war lang, dicht und gelockt. Eine große weiße Hand, mit königlichen Ringen geschmückt, umfing Giocondas Hüfte, die andere wies auf das schöne menschliche Wesen vor ihr. Das Antlitz war das Ideal alles Geistigen, das in Ninas tiefster Sehnsucht geruht, ein Antlitz, nicht aus Zügen, sondern ganz aus Seele, und doch waren es edle, liebeinflößende Züge. Harfentöne erklangen tief wie aus fernen Grotten — die Wände bewegten sich rings um sie in langen, gleitenden Bogenlinien. Ihre Glieder schienen in einer glasglatten Wiege von grünen wogenden Wellen zu schwimmen — ihre müden Augenlider schloß ein heiliger Friede und sie sah —

„Was um des Himmels willen?“

„Das, Fräulein, werden Sie nie erfahren.“

So reißt das zarte Gewebe der Traumstimmung jäh ab. Die ausführliche Charakteristik ist nichts als eine Parodie auf Scotts Mr. Francis Tunstall (*The Fortunes of Nigell*), der vom Dichter mit aller Umständlichkeit eingeführt und in den schmeichelhaftesten Farben gemalt,

plötzlich ohne ersichtlichen Grund in den Schatten gedrängt wird. Der Redakteur wirft Weathercock hinaus und streicht seinen Namen von der Liste der Mitarbeiter. Das ist das Ende.

Vergeblich trachtet Wainewright mit derlei dürftigen Späßen den Mangel echten Kompositionstalentes zu bemänteln. Seine Erfindungsgabe ist in der Tat gleich Null. Es ist, als hätte er all seine Phantasie in dem Romane seines äußeren, vielbewegten Lebens erschöpft. Spielereien, wie Mystifikationen des Lesers über des Verfassers eigene Person, müssen als Stoff für Aufsätze herhalten. Weathercock macht sich über den anmaßenden Vinkbooms lustig — der Kerl mit dem tabakduftenden batavischen Namen — *Wankin, Wynken, Stinking Brooms*, wie Elia ihn genannt haben soll. Wer ist er? Der als literarischer Dilettant sich hervortuende Portier Lord Straffords, wie man flüstert? (*Letter from James Weathercock, Esq.*). Ein andermal wünscht er, *Mynher van Stinking Brooms* möge seine heringbeschmierten Pfoten von Mulreadys *Convalescent* (einem ihm teuren Bilde) fernhalten. „Ich hasse diesen Kerl ganz besonders. Ränchern Sie ihn aus der ganzen Sache hinaus (*Reasons against Writing an Account of the Exhibition*). Dann wieder läßt er van Vinkbooms im Horsemongergefängnis liegen, zum Tode verurteilt wegen eines aus Kunstliebe begangenen Bilderdiebstahls. Oder er sagt ihn tot — wie Lamb seinen Elia — um dann mit der freudigen Nachricht überraschen zu können, daß er noch lebe (*Letter*, Mai 1822).

Von äußerst ungleicher Qualität erscheint Wainewrights Stil. Mitunter voll dramatischer Lebendigkeit (*The British Institution*), nicht ohne Schwung und Pathos, verirrt er sich doch allzu häufig ins entschieden Geschmacklose.



Lange Perioden und Satzgefüge mit verwickelten Zwischengliedern, gegen welche die Jean Paulschen von klassischer Einfachheit sind; Metaphern, die einander jagen und dem echten Euphuismus nichts nachgeben — kurz, eine offenkundige Freude am Abstrusen, Schwülstigen, Dunklen — all das bedeutet ein Überwuchern des Minderwertigen über Wainewrights originelle Vorzüge. Der endgiltige Eindruck des Lesers ist die Vermutung, daß Wainewrights Talent nicht stark genug sei, die Perversität seiner Natur zu überwinden und sich dienstbar zu machen.

In seiner unmäßigen Selbstbespiegelung analysiert er sich und seine mit treffendem Witz gewählten Decknamen *Egomot Bonmot* folgendermaßen: „Er ist der sonderbarste Mischmasch, der tollste Kerl. Bei ihm kommt alles anfallsweise. Nichts dauert lange. Er wechselt, nicht mit den Phasen des Mondes, sondern mit den Minuten auf dem Zifferblatte der Uhr. Im Laufe einer Stunde war er Kritiker, Fiedler, Dichter, Possenreißer. Es kann nicht lange mit ihm dauern. Die jähren Wandlungen müssen ihn aufreiben. ... Und doch bekundet er etwas Unwandelbares in der immer vollkommen identischen Enthüllung einer idiosynkratischen Selbstsucht, die sich durch all seine Mannigfaltigkeit zieht und sie mächtig beeinflusst. *Caenat, propinat, poscit, negat, annuit, unus est Bonmot — si non sit Bonmot, mutus erit*“ (*Much Ado about Nothing*. Viel Lärm um nichts. *London Magazine*, Juni 1820).

Die Witzelei, das *bonmot*, ist tatsächlich Wainewrights Hauptziel, das er nie aus dem Auge verliert. Wenn er es vermöchte, so spräche er am liebsten kein anderes Wort als ein Witzwort. Der moderne Geschmack fühlt sich von dieser Eigenheit, mit der Wainewright um die Gunst seiner Leser buhlt, abgestoßen. In einem Aufsätze *Über*

die Kunst des Witzemachens bezeichnet er als Hauptzweck die Darlegung der bewährtesten Methode der edlen Wissenschaft der Reklame. Reklame, ein Inszenesetzen der eigenen Person auf jede mögliche Art, ist gewissermaßen sein Lebenszweck.

1823 hört Wainewrights Spur in den Londoner Zeitschriften auf. Das Leben scheint ihn von da ab völlig in Anspruch genommen zu haben. Drei größere Werke, die er erwähnt, sind nicht auf uns gekommen. Vielleicht haben sie überhaupt nie anders existiert als jene Fortsetzung eines Artikels, von der er sagt: „Obzwar auf dem Papier nicht einmal angedeutet, ist sie doch geschrieben im Buch und Bande meines Hirns und war daselbst mit Zweck und Absicht von aller Ewigkeit her“ (*Reasons against writing an Account of the Exhibition*).

Die Titel der drei nicht existierenden Werke sind nicht uncharakteristisch: *A philosophical Theory of Design, as concerned with Loftier Emotions, showing its Deep Action on Society, drawn from the Phidian, Greek, and Early Florentine Schools (the Result of seventeen Years' Study). Illustrated with Numerous Plates, executed with Conscientious Accuracy. In one Volume. Atlas Folio* (Philosophische Theorie des Zeichnens, in bezug auf die höheren Empfindungen. Eine Darlegung des tiefen Einflusses dieser Kunst auf die Gesellschaft. Der phidiasischen, griechischen und altflorentinischen Schule entnommen [das Ergebnis siebzehnjähriger Studien]. Mit zahlreichen gewissenhaft ausgeführten Illustrationen. In einem Bande. Atlasformat).

Der Titel des zweiten Werkes lautet: *An Aesthetic and Psychological Treatise on the Beautiful, or the Analogies of Imagination and Fancy, as exerted in Poesy, whether Verse, Painting, Sculpture, Music, or Architecture;*

*to form Four Volumes Folio with a Profusion of Engravings by the Best Artists of Paris, Munich, Berlin, Dresden, Wien* (Ästhetische und psychologische Abhandlung über das Schöne oder Die Übereinstimmung zwischen Phantasie und Erfindung, wie sie sich in der Poesie äußert, gleichviel ob in Versen, Malerei, Skulptur, Musik oder Architektur. In vier Foliobänden mit einer Fülle von Bildern der besten Künstler in Paris, München, Berlin, Dresden, Wien).

Das dritte Werk ist *An Art Novel in three Volumes* (Eine Kunstnovelle in drei Bänden).<sup>1)</sup> Waren etwa mit der letzteren die drei Kapitel der *Delicate Intricacies* gemeint? In einem Aufsätze erwähnt Wainewright ein Manuskript Bonmots *A Century of Good Things, or Thoughts of Egomet Bonmot, Esq.* (Ein Jahrhundert guter Dinge oder Gedanken von Egomet Bonmot). Es besteht aus einer Liste von Titelblättern.

Die beste und künstlerisch zuhöchststehende unter Wainewrights Schriften ist *Some Passages in the Life of Egomet Bonmot, edited by Mr. Mwaughmair, and now first published by M. E.* (Etliche Ereignisse aus dem Leben Egomet Bonmots, herausgegeben und zuerst veröffentlicht von M. I. R., 1825).

Die Pseudonyme *Egomet* und *M. E.*, sowie der von Dobell für eine phonetische Umschreibung von *Moi-même* erklärte Name des Herausgebers<sup>2)</sup> kennzeichnen im Verein mit dem Vergilschen Motto *Me, me, adsum qui feci — in me convertite* — Wainewrights bewußten absoluten Ichstandpunkt. Er hüllt sich in den Deckmantel des Heraus-

<sup>1)</sup> Hazlitt, XXXIV.

<sup>2)</sup> *Sidelights*, 228.

gebers, überträgt sein Werk wie seine Persönlichkeit auf einen angeblich früh verstorbenen Jüngling, um sich unter dieser Maske unbehindert loben und sein Verdienst ins rechte Licht stellen zu können. Er kann sich nun ohne weiteres liebenswürdig nennen, voll Humor, Empfindung und Klugheit, von origineller Denkart, und Begabung für die Dichtkunst, und darf dennoch hinzufügen, daß er nicht eitler als andere sei. Hat das Leben übel auf Egomet Bonmots Charakter abgefärbt, so ist es nicht seine Schuld. Er hat zu Anfang seiner Bahn in London literarische Enttäuschungen erlebt. Erst als er es machte wie jene, die von Selbstlob strotzen, als er prahlerisch, geräuschvoll wurde wie sie und sich selbst Kritiken schrieb, hatte er gleich ihnen Erfolg. Nach Jahren des Kampfes kam endlich der Ruhm. Aber er fiel auf zerbrochene und abgestumpfte Gefühle. „Wenn ein Mann die Dreißig erreicht hat, liegt eine Menge Bitternis hinter ihm und rings um ihn und die Gefühle seliger Hoffnung sind zu einer kleinen Spanne vor ihm eingeschrumpft. Sein Erfolg ist gewissermaßen ein bitter-süßer.“

Egomets Leben neigt sich nunmehr dem Ende. Wie er durchweg ein ununterbrochenes Beispiel des *καλόν* geboten, so ist „in Schönheit sterben“ seine letzte und ausschließliche Sorge. Er verfaßt seine Grabschrift und atmet erleichtert auf: „Nun bin ich unsterblich!“ Den versammelten Freunden teilt der Sterbende dann seine in Strophen von je vier Reimpaaren abgefaßten *Confessions* mit.

Die Welt hat ihn zum Egoisten gemacht, indem sie ihn durch Vernachlässigung zwang, seinen Mittel- und Stützpunkt in sich selbst zu suchen. Seine Schiffbrüche in der Liebe, in der Dichtung und auf der Bühne werden mit Byronschem Galgenhumor erzählt in einer Art Gesellschafts-

vers, der, von aufdringlicher Geistreichigkeit so frei wie von jeder Sentimentalität, überquillt von der spontanen und sprunghaften Lebhaftigkeit des Nervenmenschen. Originell, doch einfach und von farbenfrischer Schilderung, darf auch er den Vergleich mit Byron herausfordern. Egomets Neigung, sein Innerstes bloßzulegen, charakterisiert ein Freund mit den Worten, solche Schriftsteller gleichen Menschen, die enthüllen wollten, was die Natur weise dem Blicke verbirgt. Egomet stirbt in der Überzeugung, „ein Ruhm wie der seine müsse ewig währen!“ Mit seinem unumschränkten Ichkultus, seinem gesteigerten Empfindungsleben, seinem Schönheitsstreben und seinem Selbstgefühl erscheint der heut Verschollene als Urbild des modernen Sensualisten.

Eine geistreiche Ironie, die an G. B. Shaws Fähigkeit erinnert, eine scharfe Kritik in ein Witzwort zusammenzufassen, bekundet Wainewright in seiner trefflichen Parodie auf die Schablone der Opernlibretti *The Essence of Opera* (*London Magazine*, Februar 1826). Sie ist — hier wiederum ein Berührungspunkt mit Wilde — in gutem Französisch geschrieben.

Die Teilung seiner Produktionsfähigkeit zwischen Poesie und Malerei, die Wainewright mit Blake gemein hat, wurde von ihm kaum als solche empfunden. Er glaubte an die Totalität der Künste. Unsere Kritiker, sagte er, schienen sich kaum bewußt, daß die Urkeime der Poesie und der Malerei innigst miteinander verwandt oder, richtiger, identisch seien. Ebensovienig schienen sie zu wissen, daß jeder wahre Fortschritt im ernsten Studium einer Kunst eine entsprechende Vervollkommnung in der andern erzeuge. „Spricht ein Mensch, der Michel Angelo nicht begreift, von seiner Neigung für Milton, so verlaß dich darauf, daß er eine oder zwei Personen

betrügt — dich oder sich selbst. Und desgleichen umgekehrt. Betrat man Elias Stube, so konnte man nach seiner Wahl eingerahmter Drucke — Leonardos und Jugend-Rafaele — im Augenblick auf seine Auswahl von Autoren schwören, und es ist unmöglich, Barry Cornwall zu lesen, ohne die Überzeugung zu gewinnen, daß seine Herzenslieblinge Correggio, Parmegianino, Giulio aus Bologna seien (was sie auch sind — und einige auserlesene Leckerbissen hat er nebstbei —), während Michel Angelo, Leonardo, Rembrandt nur als Folie in Betracht kommen und Rubens ganz verworfen wird.“ Unter diesem Gesichtspunkt ist Wildes Bemerkung interessant, daß eine Rötzelzeichnung Wainewrights von Helen Abercrombie ihn stark von Sir Thomas Lawrence beeinflusst zeige.<sup>1)</sup> Das tragische Verhängnis des Künstlers Wainewright kam ihm wie gewöhnlich von der Seite, wo er sich für gefeit und unantastbar hielt. In *Janus' Jumble* (III) sagte er: „Dies ist das Zeitalter der Vulgarität. Das Ding, das man einen eleganten Gentleman nannte, besitzen wir heutzutage nicht. Wir bringen ihn nicht einmal auf der Bühne zustande. Kemble war der letzte. Elliston hat in seiner Leichtigkeit ein geckenhaftes Selbstbewußtsein, das ihn steif macht. Von sämtlichen Schauspielern, die wir jetzt haben, kommt Charles Kemble dem *beau ideal* eines Gentleman am nächsten.“ In Wahrheit hatte Wainewright es sich selbst zur Lebensaufgabe und zum Lebensinhalte gemacht, dieses *beau ideal* zu verwirklichen. Er glaubte, es sei ihm mit dem weichlichen Luxus und der Tapeziererpracht seines Gemaches gelungen, bei denen er immer wieder mit Genugtuung verweilte, in dem er sich, „groß wie Sardanapal, wie eine Vereinigung aller Sultane der Welt“ vorkam (*Exhibition of the Royal Academy*, Juli 1821). Tatsächlich aber war das,

---

<sup>1)</sup> S. 89.

was ihn als höchste Verfeinerung anmutete, nur ein Prunken mit äußeren Mitteln, deren verfeinernder Einfluß nicht tief genug ging, um die ethische Minderwertigkeit, die den Bodensatz seines Wesens bildete, zu beeinflussen. So blieb der innerste Grund seiner Persönlichkeit, das was schließlich immer den Ausschlag gibt, von der großen Verfeinerung unberührt. Während Wilde eine echte Künstlernatur ist, stellt Wainewright nur die Ansätze zu einer solchen dar. Der ästhetische Geschmack, der bei Wilde den Kern der Individualität ausmacht, bleibt bei Wainewright an der Oberfläche seines Wesens. Wilde ist das geworden, was Wainewright sein wollte.

Wie wichtig er trotz alledem als individueller Typus für die Literatur ist, geht schon aus der Bedeutung hervor, die ihm einzelne ihrer wichtigsten Vertreter beigemessen.

Dickens und Bulwer haben ihn zu Romanhelden gemacht, ohne daß ihre Phantasie im entferntesten dem Roman nahegekommen wäre, den Wainewright gelebt hat. Neben diesen beiden anerkannten Poeten erscheint er als der unendlich begabtere Wirklichkeitsdichter. Slinkton, Dickens' „Wainewright“, der Held der kurzen (für ein Honorar von £ 1000 dem *New York Herald* 1860 geschriebenen) Erzählung *Hunted Down*, ist ein Heuchler und Giftmischer viel gewöhnlicherer Art als das Original, mit dem nur eine annähernde äußerliche Ähnlichkeit festgehalten ist. Desgleichen ist das Zutodehetzen Slinktons durch einen ohne alle reale Wahrscheinlichkeit durchgeführten Racheakt des Liebhabers der gemordeten Nichte nur ein abgebrauchtes Romanmotiv, das an Originalität, Laune und spannendem Interesse Wainewrights wirklichen Erlebnissen durchaus nachsteht. In noch viel höherem Maße gilt dies von Bulwers Roman *Lucretia, or The Children of*

*the Night*. Hier wird aus Wainewright der junge Maler Honoré Gabriel Varney, ein mit allen Koboldgaben ausgestatteter Giftmischer, der in Gemeinschaft mit einer dämonenhaft reizvollen, ebenso kalt-energischen als glutvoll-haßerfüllten, ohne menschliche Regung des Gewissens ihre egoistischen Pläne verfolgenden Stiefmutter, Lucretia, handelt. Beide sind, wie die übrigen Figuren der breit-ausgesponnenen, mit den üblichen Kolportageromaneffekten gewürzten Liebesgeschichte typische Romanschablonen ohne Realität und ohne psychologisches Interesse.

Wichtiger ist die Spur, die Wainewright nicht als Held von Dichtungen, sondern von Dichtern zieht. Swinburne widmet ihm in seinem Essay über William Blake (1868) eine Erinnerung, die, auf wenige Seiten zusammengedrängt, gleichwohl den Eindruck wiedergibt, der einer Bedeutung fürs Leben gleichkommt. Er erblickt in Wainewright den letzten englischen Kunstkritiker bis auf die neueste Zeit, denn unter guter Kritik versteht er eben jene impressionistische, auf den Gesamteindruck losgehende Betrachtungsweise des alten geistreichen Janus. Er findet ihn in gleichem Grade bewundernswert als Maler und Schriftsteller wie als Mörder. Seine Freude am Vorzüglichen, sein außerordentliches Streben nach guter Arbeit könne nicht genug anerkannt werden. Seine Hand sei, gleichviel ob mit der Feder, mit der Palette oder mit dem Gifte, niemals die eines bloßen Handwerkers gewesen. Zwar habe er ein falsches Ziel verfolgt — als Schriftsteller den Effekt, als Mörder nicht den Genuß, sondern das Geld — aber seine Leistungen seien vorzüglich. In dieser volltönenden Anerkennung macht sich die Befriedigung Luft, die eigene prinzipielle Überzeugung, die immer noch vereinzelt ist, in weit zurückliegender Zeit mit einer talentvollen Persönlichkeit belegen zu können.



Diese Überzeugung ist der *L'art-pour-l'art*-Standpunkt, der sich, wie alles Neue, wie alles, was sich noch durchzusetzen hat, nur in Übertreibungen genug tut und die lange Botmäßigkeit der Kunst unter einer nüchtern didaktischen Moral dieser nun durch offenkundige Geringschätzung vergelten zu müssen glaubt. So spricht Swinburne hier von „der sonderbaren Kollision“, in die Wainewright mit den sozialen Gesetzen geraten sei und die sein Leben zerbrochen habe. Er hofft, der Tag sei nicht ferne, an dem eine philosophische Nachwelt in der Erkenntnis, daß die Kunst-ernte wenige ihres Lohnes würdige Schnitter aufweise, und daß das Erhabene außergewöhnlich sein müsse, auf die Liste derer, die sich um die Menschheit verdient gemacht, mit geziemenden Ehren auch den Namen Wainewrights schreiben werde.

Oscar Wildes Interesse für Wainewright scheint sich, wie schon der Titel seines Essays über ihn, *Pen, Pencil, and Poison* (Pinsel, Griffel und Gift), besagt, an Swinburnes Enthusiasmus entzündet zu haben. Die prinzipielle Übereinstimmung wird bei ihm zur Wesensverwandtschaft. Bedauerte Swinburne noch an Wainewright einen gewissen, der Entfaltung seiner Talente abträglichen Mangel an solider Tüchtigkeit in seinen Bestrebungen, so deckt sich bei Wilde auch das Zuhöchststellen des kavaliermäßig nachlässigen Dilettantismus in der Kunst mit Wainewrights Eigenart. Denn Kunst als Beruf ausgeübt, ist im strengsten Sinne schon nicht mehr Kunst um der Kunst willen. Das Leben selbst zur Kunst erheben und für beide den Grundsatz aufstellen, daß jede Einzelercheinung nur unter ein aus ihr selbst abgeleitetes Gesetz falle und keiner andern Instanz unterstehe — dieses Ideal findet Wilde in Wainewright vorgebildet. Und so macht sich die tiefgreifende

Übereinstimmung auch in dem tragischen Ende beider geltend. Wilde mag in Reading Jail Wainewrights gedacht haben. Aber Wainewright hat kein *De Profundis* geschrieben. Darin liegt ein bedeutungsvoller Unterschied zwischen beiden.

---

### Werke von Wainewright.

- 1825 *Some Passages in the Life of Egmont Bonmot*, edited by Mr. Mvaughmain, and now first published, by M. E.  
1880 *Essays and Criticisms*. Now first collected. With Some Account of the Author, by William Carew Haslitt.

### Werke über Wainewright.

- 1848 Thomas Noon Talford, *Final Memorials of Charles Lamb*, vol. II, part 2.  
1860 Thomas De Quincey, *Charles Lamb*.  
1866 *Notes and Queries*.  
1868 Ch. A. Swinburne. *William Blake*.  
1891 Oscar Wilde, *Pen, Pencil, and Poison*.
-

## Christopher North.

1785—1854.

### Lebensabriß.

John Wilson — so hieß er im bürgerlichen Leben — wurde am 18. Mai 1785 in dem Fabrikstädtchen Paisley bei Glasgow geboren. Er schildert in *Our Parish Recreations* das Heim seiner Knabenjahre in Schönheit gebettet, mitten zwischen Mooren und Bergen, die die Stadtleute düster nennen, „von denen wir jedoch wissen, daß es der heiterste, freundlichste Sprengel Schottlands ist, da es ja in seinem Herzen liegt.“ Sein Vater war ein wohlhabender Gaze-fabrikant, seine Mutter, die ihre Abstammung auf den Marquis of Montrose zurückführte, eine stattliche Dame, „gebieterisch und willenskräftig.“<sup>1)</sup> Unter zehn Geschwistern verlebte der schöne, blondgelockte, kräftige und frühreife Knabe eine glückliche Kindheit. Seinem offenen Sinn für alles Große und Schöne wurde reichliche Nahrung geboten. Wenige Lebensgeschichten bieten ein so strahlendes, hoffnungsvolles Kindheitsbild wie die Wilsons. Nach der Grammar School von Paisley bezog er 1797 die Universität Glasgow, für die er später die Anhänglichkeit eines Sohnes zu haben beteuerte. 1803 kam er, ein flotter Student, nach Oxford, wo er, eine kraftvolle, sechs Fuß hohe Erscheinung, das Ideal eines urwüchsigen Germanen, sich als

---

<sup>1)</sup> Richard Garnett, *Dictionary of National Biography*.

Schüler wie als Athlet in gleichem Maße hervortat. 1806 gewann er mit dem Gedichte *The Study of Greek und Roman Architecture* (Das Studium der griechischen und römischen Architektur) den Newdigate Preis. 1807 ließ er sich, durch und durch erfüllt von schwärmerischer Begeisterung für die Lieblichkeit des Seenbezirkes in Cumberland und seine erlesenen Bewohner, im Gebiete des Windermere nieder, der dem Briten als Inbegriff aller landschaftlichen Reize von der freundlichen Anmut bis zur strengen Erhabenheit gilt und als die Heimstätte Coleridges, Wordsworths und Southey's zugleich ein Zentrum der Poesie, eine Art englischen Weimars, bildet.

Wilson besaß eine enthusiastische Fähigkeit des Bewunderns. Jeder angenehme Eindruck steigerte sich ihm unter der Feder ins Überschwängliche. Wohl durfte er von sich sagen, die Natur hätte ihm nicht die erheiternde und belebende Gabe vorenthalten, sich für die Schöpfungen des Genius begeistern zu können, und hätte seiner Jugend in der Pracht und Herrlichkeit einer Million von Träumen ein Obdach bereitet wie unter einem prächtigen Baldachin (*Old North and Young North*. Der alte und der junge North.)

So feiert er die Landschaft und ihre Dichter. Ein Maimorgen an den Ufern des Ulswater bedeutet ihm die Vereinigung von Himmel und Erde. Nichts ist unbelebt. Selbst die Wolken und ihre Schatten scheinen lebendig. Die Bäume — niemals tot — sind von ihrem Schläfe erwacht. Blumenfamilien füllen alle tauigen Plätze. Alte Mauern glänzen von leuchtenden Moosen und birkengekrönte Felsen oben an den Bergspalten senden dem See ihren feinen Duft durch jeden stärkeren Lufthauch, der das Blau seiner Buchten mit kleinen weißen Wellen kräuselt. Auch

bleibt die Stimme des Menschen nicht stumm. Der Schäfer ruft auf dem Hügel seine Herde, der Ackersmann sein Gespann zwischen den Furchen eines kleinen verspätet reifenden, dem Walde abgewonnenen Feldes. Du vernimmst widerhallendes Gelächter von Kindern, die voll Emsigkeit, halb im Spiel halb an der Arbeit sind. Denn was wäre die Beschäftigung des jungen ländlichen Lebens im Frühlingssonnenschein anderes? Es ist kein Arkadien, kein goldenes Alter. Doch einen lieblicheren Anblick — bei aller Größe — gibt es im fröhlichen und majestätischen England nicht. Und niemals umgrenzten Hügel dieser Erde einer edlen Bauernschaft ein friedlicheres Heim als diese cumbrischen Felsenreihen und Weiden, wo der Rabe in seinem Bereiche krächzt und die wolligen Herden in dem ihren seiner nicht acht haben.“ (*The Field of Flowers*. Blumenengefilde).

In Windermere glaubt Wilson sich im Märchenlande. „Ein Regenbogenschimmer von Poesie ruht auf den Inseln des Sees“. Der Windermere liegt im Morgenlichte klar wie ein Sabbath, heiter wie ein Feiertag. Man fühlt, daß es auf Erden eine Lieblichkeit gebe, erlesener und vollkommener als sie uns jemals im Traume heimgesucht. (*A Day at Windermere*. Ein Tag in Windermere).

Die Romantik der Gegend wird erhöht durch die Dichter, die an den Seen ihre Zelte aufgeschlagen. Manches Urteil Wilsons über diese Romantiker gehört zu seinen reifsten und besten und zum treffendsten, das über sie gesagt worden ist. Wärme und Herzlichkeit der Begeisterung stumpft seinen Scharfblick nicht ab und die seiner Ausdrucksweise eigene glückliche Gabe der Bildhaftigkeit gibt dem Ausspruch klare Prägung und lebendige Deutlichkeit. So, wenn er Coleridge „die reich beladene Argosie nennt, die im Sonnenscheine über das Meer der

Phantasie schwanke“ (*Cruikshank, On Time*. Cruikshank, über die Zeit). Oder wenn er von Wordsworth sagt: „Die Poesie ist sein Beruf. Er ist ein Dichter, wie sein Bruder ein Geistlicher ist“ (*An Hour's Talk about Poetry*. Eine Plauderstunde über Poesie). Eine im Raum eines Briefes erschöpfende Kritik des Dichters der *Lyrical Ballads* hatte bereits der zwölfjährige Wilson als Glasgower Student geliefert, ein erstaunliches Zeugnis seltener Fröhreife. Er bezeichnet hier Wordsworths Poesie, dem Ausdruck wie dem Gedanken nach, als die Sprache der Natur. Wordsworth verfüge über die Gefühle, die zumeist das Herz fesseln, gleichzeitig aber auch in das Bereich der gewöhnlichen Beobachtung fallen. Seine Gedichte seien darum geeignet, alle, nicht nur die Gebildeten, zu fesseln. Er habe mit elektrisierender Wirkung jenen Hang des Gemütes verwertet, die Erscheinungen der äußeren Natur seiner eigenen Stimmung zu assimilieren. Doch daran nicht genug, habe er auch den Einfluß von Eigenschaften der äußeren Natur auf die Bildung des menschlichen Geistes gezeigt, dessen Neigungen gar häufig auf die Landschaft zurückgehen, in der er heimisch ist, auf ihre Bodenbeschaffenheit und ihr Klima. Naturgefühl und Philosophie erschöpfe indes bei weitem nicht den Gesamtinhalt seiner Dichtung. Sie gebe uns ein Moralsystem der reinsten Art. Der jugendliche Kritiker schätzt sie in dieser Hinsicht zunächst der Bibel ein. Doch hält er auch mit dem Tadel nicht zurück. Er gesteht so freimütig als bescheiden, daß Wordsworths Absicht, nur natürliche und allgemeine Empfindungen zu geben, in der Ausführung mitunter zum Trivialen führe. Nur was Mitgefühl und Interesse erzeuge, tauge für die Poesie. Diese Regel habe Wordsworth häufig außer acht gelassen.

Southey schätzt Wilson sehr hoch ein. Er ist der einzige unter den modernen Dichtern, dem er zugesteht, ein großes Gedicht gemacht zu haben. Er sieht ihn abseits von allen, einsam in seinem Glanze. Southey allein habe es gewagt, Charaktere und Sitten der Völker zu zeichnen. Er habe Nationaldichtungen geschaffen, originell in der Anlage und Ausführung (*An Hour's Talk about Poetry*).

Wilson verkehrt mit den hervorragendsten Geistern der Seelandschaft. Er besitzt in ihr das schönste Anwesen. Von seinem an einem Hügelabhange gelegenen, von stattlichem Wiesen- und Waldbesitz umgebenen Landhause Elleray gesehen, dünkt ihm der Windermere mit seinen Inseln und dem ihn umgebenden mehrfachen Kranz von höheren und niedrigeren Bergen der schönste Punkt der Erde. 1811 gewinnt er die tonangebende Schöne des Distriktes, Jane Penny zur Frau und sein Heim an den Märchengefilden des Sees scheint ihm nun tatsächlich alle Jugendträume zu erfüllen. Ewig, heißt es in dem Gedichte *My Cottage* (Meine Hütte), werde in seiner Erinnerung der Tag gesegnet sein, der ihn hierher geführt. Noch in seiner Sterbestunde werde er die glorreiche Sonne sehen, die so oft den Winander in eine einzige mächtige Goldwelle verwandele.

Allein das überschwängliche Glück mochte den Neid der Götter erregen. 1815 verlor Wilson durch den Leichtsinns eines Oheims sein Vermögen. Seine Mutter, eine tüchtige, gewandte Frau, nahm ihn und seine Familie auf und ermöglichte es ihm, Elleray zu behalten. Aber das ununterbrochene Phäakenleben — Wilson war mit dem Bau eines schloßartigen neuen Hauses beschäftigt und unterhielt als leidenschaftlicher Ruderer eine Flottille auf dem See — hatte ein Ende. Er ertrug den Umschlag des Geschickes

mit Seelengröße und seine Gattin erwies sich im Unglück als treueste Gefährtin. Nach einer vorübergehenden juristischen Tätigkeit am Edinburgher Gerichtshof, zu der er wenig Neigung und Beruf hatte, erhielt er 1820 die Professur für Moralphilosophie an der Edinburgher Universität, die er bis 1851 bekleidete. Sein hinreißender, durch die Sprache seiner ausdrucksvollen, blauen Augen unterstützter Vortrag wird von seinen Schülern als unvergeßlich geschildert, seine für ein großes Publikum berechnete, scheinbar spontane Beredsamkeit von unwiderstehlicher Kraft. Die ganze Seele des Mannes war bei dem Gegenstande, sein glühendes Mitgefühl teilte sich den Herzen mit und erhob sie. Niemand hatte tiefere und herzlichere Sympathie mit den Empfindungen der Jugend; niemand war bereiter und ehrlicher gewillt, sie zu beraten. Eignete ja ihm selbst jener beste aller Schätze: ein Herz, das nicht altert.<sup>1)</sup> „Der Mensch in Wilson war größer als seine Werke“, sagt Sir George Douglas, „er bildet unseren dauernden Besitz, weit mehr als sie.“<sup>2)</sup>

Die zweite Hälfte seines Lebens verfloß ereignislos in stillen bürgerlichen Bahnen, beglückt in seiner Häuslichkeit, in weiten Kreisen hochgeachtet und verehrt. 'Der Professor' war eine stadtbekannte und beliebte Persönlichkeit. Sein warmes Herz umfaßte Menschen und Tiere in gleichem Wohlwollen und lebte auf im stillen Naturgenuß. Er starb am 1. April 1854, von seinen Kindern umgeben, in seinem Hause in Edinburgh.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Mrs. Gordon II, 2.

<sup>2)</sup> *The Blackwood Group*, 9, 27.



### Der Dichter.

Als Wilson Glasgow verließ, existierte bereits in seiner schönen, sauberen Handschrift ein Bändchen von 38 Gedichten, *Poems on Various Subjects* (Dichtungen über verschiedene Gegenstände). Sie waren derjenigen zugeeignet, deren Zartgefühl sie jedwede ihnen innewohnende Schönheit zu verdanken beteuerten — einer „Margaret“, dem Gegenstande einer innigen und begeisterten Jugendliebe. 1812 trat Wilson zum erstenmal mit einer Dichtung in die Öffentlichkeit. *The Isle of Palms* (Die Palmeninsel), 1810 entstanden und seinen Glasgower Lehrern zugeeignet. Vier Gesänge in unregelmäßigen jambisch-anapästischen Strophen malen das verklarte und beseligende Familienidyll eines schiffbrüchigen Liebespaares auf einer unbewohnten Insel und seine Rückkehr nach England mit jener in Ergriffenheit schwelgenden Ausführlichkeit, die trotz aller Wärme der Empfindung und übergewissenhafter Wiedergabe kleinster Einzelheiten doch kein Bild im Leser erweckt, sondern nur das Gefühl der Breite und Langeweile erzeugt. Jene Vorliebe für die Erzählungen der Wunder und Abenteuer fremder Weltteile, die Wilson schon als Kind in atemloser Wonne oder seufzend und weinend dem Geschicke kühner Weltensegler lanschen ließ, klingt in der *Palmeninsel* nach. Die Natur ist durch einen Schleier irrealer Phantastik geschaut und ihre Stimmungen werden in konventionell weichlicher Gefühlsseligkeit wiedergegeben.

Wilsons zweite poetische Publikation *The City of the Plague and other Poems* (Die Stadt der Pest und andere Gedichte), 1816, bedeutet gegen die erste kaum einen Fortschritt. Das dreiaktige Blankversdrama *The City of the Plague* ist vollkommen lyrisch empfunden und entbehrt

jeder dramatischen Handlung. Zwei langabwesende Seefahrer finden bei der Heimkehr ihre Stadt von der Pest verheert. Wilson mischt mit schauriger Wollust alle Farben des Grenlichen und Widrigen auf seiner Palette, ohne daß ihm das beabsichtigte düster großartige Bild gelänge. Der heimkehrende Sohn kommt eben zurecht zum Leichenbegängnis der Mutter. Er selbst wird von der Seuche befallen und die ersehnte Geliebte, die, heilig und schön wie ein wohlthuender Engel unter den Kranken und Sterbenden gewaltet, leistet ihm den letzten Beistand. Allerlei gruseliges Beiwerk wird eingeflochten. Ein Schwindler nützt als Wahrsager die Todesangst der dekadenten Bürger aus. Ein Wahnsinniger spielt den Propheten. Zwei Todfeinde kämpfen auf dem Kirchhof den letzten erbitterten Strauß. Die Totenglocken, von Gespenstern gezogen, ertönen mit Geisterklang. Von einem idiotischen Neger gelenkt, naht der Leichenwagen. Sein Inhalt wird in ein Massengrab entleert. Ein Fremder springt hinein und will lebendig mit begraben werden. Gewaltsam holt man ihn heraus. Er hält ein totes Kind im Arme. Verzweifelte, Rasende, Verlassene, Sterbende sind das düstere Personal dieser Tragödie, deren grundlegende Voraussetzung, eine starke, fessellose Phantasie, Wilson abgeht.

Southey schreibt am 7. Dezember an Wynn: „Ist die Wahl eines solchen Gegenstandes nicht etwas Ungeheuerliches? In der Tat, das heißt die Germanen übergermanen. Es ist, als brächte man Folter, Räder und Zangen auf die Bühne, um Pathos zu erregen. Zweifellos läßt sich ja auch über den Amputationssaal, über eine Steinoperation oder den Kaiserschnitt eine sehr pathetische Tragödie schreiben. Aber das wirkliche, greifbare Gräßliche gehört nicht in die Poesie.“

Auch ist die Wahl eines solchen Themas bei Wilson ganz vereinzelt. Seine Gedichte behandeln in der Regel keine Leidenschaften. Er sieht überall Frieden und Unschuld und ist von den Ausbrüchen wilder Verzweiflung oder rasender Freude so frei wie von dem grimmigen Eigensinn oder der die Zähne zusammenbeißenden Verslossenheit dichterischer Kraftnaturen. Er findet für Durchschnittsempfindungen viele Worte, häufig sogar das rechte Wort, und sein Ausdruck, der, in sonderbarem Gegensatz zu seiner lebenskräftigen Persönlichkeit, das Sentimentale und Melancholische bevorzugt, hält sich auf dem Niveau einer angenehmen Mittelmäßigkeit. Dieser Vorzug hat den Gedichten, in denen er sich am meisten geltend macht, eine gewisse Volkstümlichkeit erworben (*Lord Ronald's Child*. Lord Ronalds Kind; *To a Child asleep*. An ein schlafendes Kind); *The Scholar's Funeral*. Des Gelehrten Begräbnis). Seinen Leser zu packen, versteht Wilson nicht.

In dem Essay *Christopher on the Lakes* (Christoph an den Seen) legt er das beschämende Geständnis ab: „Die Leute sagen, unsere Verse seien Prosa, unsere Prosa Verse.“ Tatsächlich sind seine Verse korrekt, ohne daß ihnen rhythmisches Leben oder lyrischer Schwung innewohnte. Das persönliche Erlebnis fehlt seiner Lyrik, sowohl die Erotik als die Leidenschaft tiefer Gemüts- oder Gedankenkrisen, und wird durch eine zu konventioneller Moral neigende Kontemplation nur übel ersetzt. Zudem nimmt Wilsons leidige Gewohnheit, jedes Thema gewaltsam in die Breite zu zerren und zu dehnen, seinen Gedichten jede suggestive Kraft. Da er selbst schon alles oder mehr als alles sagt, hat der Leser sich nichts mehr hinzuzudenken und der Eindruck stumpft sich ab. Wilsons bestes Gedicht ist *Address to a Wild Deer* (An einen Hirsch), in dem ein offener Natursinn in würdigen

Tönen ausströmt zum Preise des stolzen Königs der Wälder, der sich, dahinrasend, über Abgründe schwingt wie die traumbefangene Seele.

Auch als Prosadichter erscheint Wilson in keinem vorteilhaften Lichte in den kurzen Erzählungen, die zum Teil im *Blackwood Magazine* unter der Signatur *Eremus*, und 1822 gesammelt unter dem Titel *Lights and Shadows of Scottish Life, a Selection from the Papers of the Late Arthur Austin* (Lichter und Schatten des schottischen Lebens. Eine Auswahl aus den Papieren des verstorbenen Arthur Austin) erschienen. Ihr Mangel an stofflichem Gehalt und psychologischer Komplikation verrät ein Versagen jeglicher erfinderischen Phantasie. Die Darstellung der fast ausschließlich dem ereignislosen Alltagsleben kleiner Leute entnommenen Erlebnisse ist matt und konventionell. Überall spürt man die Moral, ohne daß jede Erzählung eine bestimmte Lehre veranschaulichte wie bei Crabbe.

Primitive Lebenszustände ohne Konflikte werden uns skizzenhaft im Lichte eines wohlwollenden Optimismus vorgeführt. Die Menschen haben so zu sagen nur eine Dimension. Sie sind Schattenrisse ohne die Rundung leidenschaftlich bewegter Naturen. Ihre guten Seiten überwiegen bei weitem die schlechten. Alle sind fromm, alle tugendhaft. In diesen Erzählungen verfällt Wilson selbst jener Schönfärberei und Verherrlichung der Niedriggeborenen, Ungebildeten, Armen, gegen die er sich in seinem Aufsätze *Streams* (Ströme) auflehnt. Der Mensch ist gut und Gott verläßt den Guten nicht — das ist seine trostreiche Lebensphilosophie. Einem alten, braven Ehepaar fällt im Augenblicke höchster Not, als ihnen der Schulturm und der Tod eines Kindes droht, eine kleine Erbschaft zu (*Moss Side*). Ein verlorener Sohn findet am

Totenbette des frommen Vaters den Rückweg zur Familie und zum besseren Selbst (*The Elder's Deathbed*. An Vaters Totenbett). Hannah, die Stütze ihrer alten Eltern, wird im Schneesturm von einem Hirten, der sie liebt, gerettet (*The Snowstorm*. Der Schneesturm) usw.

Stimmungs- und temperamentvoller sind die Erzählungen, die einen historischen Hintergrund haben (*Lila's Grief*. Lilas Gram; *The Covenanter's Marriage Day*. Die Hochzeit des Covenanters; *The Baptism*. Die Taufe; *The Rainbow*. Der Regenbogen).

Die Novelle *The Trials of Margaret Lindsay* (Margarete Lindsays Prüfungen), 1823, setzt mit einem frischen, kernigen Tone ein, den sie im weiteren Verlaufe nicht festhält. Margarete, ein prächtiger, ehrlicher, liebevoller Charakter, wächst in einer schweren Lebensschule zu abgeklärter Seelenschönheit empor und bezwingt das widrige Geschick durch unentwegte Standhaftigkeit. Ihre treue Frauenliebe, die bei einem schuldigen Gatten ausdauert, errettet auch diesen und sichert beiden einen glücklichen Lebensabend. „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit.“

*The Foresters* (1825) ist ein Roman in Form einer Familienchronik. Das makellose Ehepaar Forester hat eine makellose Tochter und alles gedeiht ihnen zum Segen. Foresters verwahrloster Bruder Abel dient nur als Folie, ohne selbständiges Interesse zu beanspruchen. Der Eingang bringt eines von Wilsons gelungensten Miniaturbildern alles übergoldender kleinbürgerlicher Romantik. Der greise Gärtner Adam Forest hat alle Kümmeris erfahren, die einem langen Leben nicht erspart zu bleiben pflegt, nur daß er die Panazee jener sonnigen Gemütsveranlagung besitzt, die jedem, auch dem widrigsten Geschick eine gute

Seite abgewinnt. So bringt ihm gewissermaßen die Trübsal auf ihren Schwingen bereits die Heilung mit. Hinter jedem Übel steht ein tröstendes „aber“. Seine rüstige Ehefrau ward alt, aber nicht altersschwach. Dann nahm sie der Tod hinweg, aber er kam weder jäh, noch säumte er zu lange. Ihr leiser Schritt, ihr mildes Lächeln verschwand, aber einige Nachbarsfamilien bewahrten ihr Bild wie ein Porträt an der Wand und die Armen segneten ihr Andenken, denn sie hatte nicht nur ihren Hunger gelindert, sondern auch ihren Seelen Barmherzigkeit widerfahren lassen. Man glaubte, der alte vereinsamte Mann würde sich von diesem Schlage nicht erholen, aber nach einigen Wochen nahm er seinen Platz in der Kirche wieder ein. Die Lerche rief ihn in den Garten. Er war fleißig wie zuvor. In seinen feierlichen Stunden tröstet ihn die Gewißheit, daß jedes Jahr ihn tiefer und tiefer in das mitternächtige Schweigen hineintrage. Inmitten seines Werktagslebens in der freien Natur findet er den besten irdischen Trost in seinem guten Ruf, seiner guten Gesundheit, seinem guten Gewissen.

Die späteren Kapitel der *Foresters* bieten das unerfreulichste Beispiel von Verfälschung des Realen in der Art schwächlicher Romantik. Die Heldin ist ein Wesen von überirdischer Vollkommenheit. Alles und jedes fügt sich zum Guten. Alles endet in Frieden und Wonne.

### Der Essayist.

Der Dichter Wilson würde die eingehende Betrachtung nicht lohnen, stünde nicht hinter ihm der Essayist Christopher North.

Die ersten Anfänge dieser seiner eigentlichen Laufbahn reichen bis nach Oxford zurück. Als er sich 1803 als Schüler des Magdalen College einrichtete, legte er auch

ein Tagebuch an, mit dem Vorsatze, darin alle Bemerkungen über Literatur, Wissenschaft, Religion, Politik und alle grundlegenden Lebensprinzipien einzutragen, die sich ihm im Laufe seiner Studien aufdrängen würden. Diese Bemerkungen wollte er durch tieferes Eindringen in die betreffenden Fragen zu kleinen Abhandlungen erweitern. So wuchs das Tagebuch zu mehreren stattlichen Bänden an. Das mehr oder weniger jedem ernstern jungen Gemüt innewohnende Streben, sich über den eigenen Zustand und Bildungsgang Rechenschaft zu geben, verhilft bei Wilson seinem eigensten Talent zum Ausdruck und zeitigt bereits Früchte. Es entstehen Essays (*On the Poetry of Drummond*. Über Drummonds Dichtungen; *Why have the Egyptians never been remarkable for Poetry?* Warum haben die Ägypter sich niemals in der Poesie hervorgetan?; *The Fear of Death*. Todesfurcht; *Female Beauty*. Weibliche Schönheit; *Religious Worship*. Religiöse Kulte; *The Edinburgh Review*; *Duelling*. Das Duell; *The Influence of Climate*. Klimatische Einflüsse. So tritt Wilsons Fähigkeit, verschiedenartigste Themen zu behandeln, bereits voll hervor.<sup>1)</sup> Die glänzende Entwicklung dieser Gabe und der Übergang zu dem ihm vorbestimmten Berufe aber kam als Folge der 1817 an ihn ergangenen Aufforderung, für das *Edinburgh Monthly Magazine* Artikel beizusteuern. Diese Monatsschrift sollte der zu ungeheurem Einfluß gelangten *Edinburgh Review* ein Gegengewicht geben. Wilson lieferte für sie im Juli einen Aufsatz über *Lalla Rookh*. Doch mit der Augustnummer ging das Blatt bereits wieder ein.

Noch waren die Parteigegensätze so wenig zugespitzt, daß Wilson einer freundlichen Einladung Jeffreys folgend,

---

<sup>1)</sup> Mrs. Gordon I, 61 ff.

auch in der *Edinburgh Review* den Bericht über dramatische Literatur übernehmen konnte. Er sandte einen Artikel über *Childe Harold, C. IV*, der jedoch erst im August 1818 erschien, als die Zeitungsfehde bereits in vollem Gange war.

Das Bedürfnis der Liberalen, der *Edinburgh Review*, die das torystische Dogma in Politik und Literatur mit dem Nachdruck eines Orakels verkündete, ein Organ ihres eigenen Bekenntnisses gegenüberzustellen, erwies sich indes so mächtig, daß das eingegangene *Edinburgh Monthly Magazine* bereits im Oktober 1817 seine Auferstehung feierte als *Blackwood's Edinburgh Magazine*. William Blackwood († 1854), ein unternehmungskräftiger Edinburgher Verleger, ein gründlicher Kenner Schottlands und seiner Geschichte, besaß jenes scharfsinnige Gefühl für das herrschende Bedürfnis nach Neuem und Modernem, das gewöhnlich ausschlaggebend ist für das Gelingen eines Unternehmens. Die Hauptstützen seines Redaktionsstabes waren John Gibson Lockhart, James Hogg und John Wilson. Gleich die erste Nummer bekannte Farbe in drei Artikeln von deutlich ausgeprägter Physiognomie: einem Angriff auf Coleridges *Biographia Literaria*, die als ein „scheußliches Machwerk“ bezeichnet wurde, einem Ausfall auf Leigh Hunt, der „ein schamloses Geschöpf ohne Ehrfurcht vor Gott und Menschen“ genannt ward, und einem von Lockhart, Hogg und Wilson gemeinsam verfaßten Werke, *Translation from an Ancient Chaldee MS.* (Übersetzung einer alten chaldäischen Handschrift). Der vorgebliche Fund eines uralten chaldäischen Dokumentes diente als Einkleidung für eine scharfe und übermütige Satire sowohl auf die Redakteure des eingegangenen *Edinburgh Monthly Magazine* als auf die gesamte Edinburgher Gesellschaft, die der zu beispielloser Macht an-



gewachsenen *Edinburgh Review* Gefolgschaft leistete. In diese Macht sollte ohne Bitterkeit mit den Pfeilen eines heiteren aber um so persönlicher gefärbten Witzes, Bresche geschossen werden. Hogg, dem der Hauptanteil der Arbeit zugefallen war, erklärte nachmals, sich nichts Böses dabei gedacht zu haben. Seine Absicht sei nur gewesen, verblümt die Umtriebe innerhalb der Redaktion und der Partei aufzudecken. In der alttestamentarischen Sprache des Artikels war Wilson als „der schöne Leopard aus dem Tale der Palmen“ bezeichnet und Lockhart als „der Skorpion, der da liebt zu stechen das Antlitz der Menschen.“ Der Eindruck des *Chaldee MS.* übertraf bei weitem jede Erwartung und ist heutigen Lesern kaum mehr verständlich, weil wir uns von der leidenschaftlichen Heftigkeit des damaligen Parteigefühls nur schwer eine Vorstellung machen können. Man war entweder Tory, folglich ein guter Mensch, oder Whig, folglich ein Schurke, und umgekehrt. Strebte ein Tory einen Posten an, so war es Pflicht aller redlichen Tories, zu ihm zu stehen, und ein Whig hatte wenig Aussicht. Dies bot innerhalb seiner Partei einen willkommenen Anlaß, ihn als Märtyrer zu proklamieren und die Gegner für feil und schamlos zu erklären.<sup>1)</sup> Alle, die sich durch die neue Zeitschrift getroffen fühlten, erhoben ein Zetergeschrei gegen das *Blackwood Magazine*, und dazu kam noch der Lärm derjenigen, die über die Profanation der Bibel Klage führten. Erschreckt zog Blackwood den Artikel zurück und entschuldigte sich, wurde aber nichtsdestoweniger zu einer Strafe von 1000 £ verurteilt.<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Vgl. Mrs. Gordon I, 243.

<sup>2)</sup> *Noctes*, edited by Shelton Mackenzie, Preface IX, X.

Trotzdem war die übermütige Kampflost bald wieder rege. 1819 erschienen in *Blackwood's Magazine* mit allerlei satirischen Spitzen ausgerüstete Kritiken über niemals erschienene Bücher, deren eines *Peter's Letters to his Kinsfolk, by Dr. Peter Morris* (Peters Briefe an seine Anverwandten) aktuelle Zustände, die Edinburgher Whigs, die Universität, die Zeitschriften, die Gesellschaft und religiöse Fragen mit äußerster Freiheit behandeln sollte. Die von Lockhart verfaßte Kritik war *Mordecai Mullion* unterzeichnet und erregte solches Interesse, daß Lockhart in aller Eile nachträglich das kritisierte Buch verfaßte, das allenthalben verlangt wurde. *Peter's Letters*, 1817 geschrieben und gedruckt,<sup>1)</sup> füllen drei Bände mit Besprechungen der sozialen, politischen und landschaftlichen Verhältnisse Edinburghs und Glasgows. Lage und Gebäude, Gesellschafts- und Stadtbild, Gericht, Parlament, Klerisei, Kunst, Literatur und Wissenschaft läßt der für alles empfängliche Peter in seinen Briefen Revue passieren. Das Ganze, mit seinen ironischen Lobeserhebungen, seinen überzahlreichen, höchst persönlichen Einschaltungen muß eben jener Aktualität wegen, die es für die Nachwelt ziemlich ungenießbar macht, das Edinburgher Publikum aufs lebhafteste interessiert haben. Manches witzige oder treffende Urteil bewährt sich auch über den Tag hinaus. So gilt die folgende Charakteristik Jeffreys auch heut noch für mehr als einen seinen Beruf mißbrauchenden Rezensenten: „Der Zweck dieses Kritikers ist keineswegs der, den Lesern seiner kritischen Ergüsse das Eindringen in die Gedanken, Empfindungen oder Wahrheiten, die der Autor beleuchten oder uns beibringen will, zu erleichtern oder sie dafür vorzubereiten. Sein Zweck

---

<sup>1)</sup> Vgl. *Noctes, edited by Mackenzie*, vol. III: *Memoir of Lockhart*.

ist nur, den Autor lächerlich zu machen. Er gibt seine eigene schöne Begabung preis, um der Durchschnittsherde seiner Leser die Einbildung zu ermöglichen, sie sähen von dem Standpunkt eines höheren Geistes auf den armen, irrenden, verblendeten Poeten oder Philosophen herab, der der Gegenstand der Kritik ist.“

Das Urtheil von *Blackwood's Magazine* über Hunt, Hazlitt und „jene ganze pestilenzialische Rotte“, wird dabei durchaus gewahrt und das Verdienst hervorgehoben, sie auf immer mit dem richtigsten und ausdrucksvollsten aller Spitznamen — *Die Cockneyschule* — belegt zu haben.

Noch im Jahre der *Briefe Peters* begannen die Freunde in *Blackwood's Magazine* jene Aufsätze, die, bis 1835 unter dem Titel *Noctes Ambrosianae* fortlaufend, dauernde Berühmtheit erlangt haben. Sie gehören in die beliebte Gattung der dialogisierten Abhandlung in der Form eines freundschaftlichen Gelages, das hier in das schlichte Milieu gemüthlicher Kneipabende verlegt ist. Die Fiktion ungezwungener geselliger Zusammenkünfte leistet der Mannigfaltigkeit der zur Sprache kommenden Themen Vorschub und gestattet einerseits jede Sprunghaftigkeit, andererseits jede beliebige Ausdehnung. Der gewöhnliche Versammlungs-ort der kleinen Tafelrunde, die Taverne eines gewissen Ambrose, gibt diesen *Nächten* den Namen. Doch ist der Schauplatz nicht immer derselbe. So spielt sich eine *Nacht* theils in zwei Badekarren am Strande ab, theils im Wasser, theils in einem Omnibus. Hieraus erhellt bereits, daß, ebenso wenig wie die Einheit des Ortes, die der Zeit festgehalten ist und die *Noctes* nicht lediglich des Nachts spielen. Die Freunde, die sich am Stammtische zusammenfinden, sind: Timothy Tickler, Wilsons trefflicher fiedelkundiger Oheim, der Rechtsanwalt Robert Sym, ein würdiger, gesetzter Herr

von Bildung und Geschmack und unverrückbar torystischen Ansichten. Seine Geistesrichtung ist vorwiegend auf das Exakte, ja Pedantische gerichtet und in seinem Interesse überwiegt das auf naturwissenschaftlicher Basis Beruhende. Ihm steht der genialere Christopher North (Wilson) gegenüber, der kritische, häufig der verneinende Geist, der Angreifer und Tadler. Die eigentliche Hauptfigur ist der Ettrick Shepherd (James Hogg). Wilson schätzt den Dichter von *The Queen's Wake* nicht geringer ein als Burns, ja, er hält ihn an visionärer Phantasie für überlegen. Wo Burns am schwächsten sei, sagt Christopher North, sei der Schäfer am stärksten. „Die luftigen Gebilde steigen vor seiner träumenden Einbildungskraft empor. Die stille, grüne Schönheit idyllischer Täler und Hügel, in denen er all seine Tage verbracht, gab ihm jene unausgesetzt vorüber-schwebenden Visionen des Feenlandes ein, bis ihm, da er sinnend auf den Matten lag, die Welt der Schatten in der klaren Tiefe als eine milderes Spiegelbild des wirklichen Lebens erschien, wie das von Berg und Himmel im Wasser seiner heimischen Seen. Spricht er vom Feenlande, so wird seine Sprache ätherisch. Heiterste Bilder steigen empor mit der Musik des Verses, und wir glauben schier an die Existenz dieser schemenhaften Reiche des Friedens, von denen er als eingeborener Sänger singt.“

Christopher North weissagt Hogg dauernden Nachruhm. Denn „London vergißt seine Löwen. Doch das Herz des Waldes vergißt nicht. Allda bedeutet der Tod eines Dichters nur den Beginn seines Ruhmeslebens. Seine Lieder vergehen so wenig wie die Blumen. Sie sind alle ausdauernd. Seen mögen vertrocknen, Korn mag wachsen, wo einst der Yarrow floss, aber des Schäfers klagende oder schalkhafte, schwermütige oder heitere

Weisen werden nimmer veralten“ (*An Hour's Talk about Poetry*. Eine Plauderstunde über Poesie).

In den *Noctes* steht die ländlich schlichte, einnehmende Gestalt des Schäfers, mit einer Fülle individueller Züge ausgestattet, im Vordergrund. Er gibt seine Lieder zum besten; er ist stets guter Dinge, stets gemütlich, ohne banal zu werden, und liebt eine kräftige Ausdrucksweise, ohne ins Brutale zu verfallen. Ein echter Humorist, mit sich und dem Leben zufrieden kraft eines heiteren Darüberstehens, treuherzig und temperamentvoll, voll Mutterwitz und urwüchsigen Selbstgefühls, ist der Schäfer eine naive Vollnatur von kindlicher, durch Bildung unverdorbener Genialität. In theoretischen und literarischen Dingen ist ihm Christopher North überlegen, dessen zum Paradoxen neigende Aussprüche er hinwiederum auf ihr rechtes Maß zurückzuführen pflegt. Das treffende Urteil ist in der Regel Hogg in den Mund gelegt. Ferrier, der Herausgeber von Wilsons Werken, nennt den Ettrick Shepherd der *Noctes* eine der besten und vollendetsten Schöpfungen des dramatischen Genius. Aus geringem Material, sagt er, sei ein Ideal geschaffen worden, unendlich größer, realer, origineller als das Urbild, nach dem es gezeichnet ist, gleichzeitig höchst individuell und national.<sup>1)</sup>

Des Schäfers gutmütige Spötterei über die kleinen Schwächen des von ihm geschätzten und geliebten Christopher North, sowie das freundschaftlich begeisterte Lob seiner Vorzüge bieten Wilson Gelegenheit zu einer Selbstcharakteristik, die von Selbstüberhebung wie von Selbstunterschätzung frei erscheint.

---

<sup>1)</sup> *Noctes*, Introduction XVII.

Die übrigen Personen der *Noctes* treten zurück. Doch sind ihrer genug, um die Lebhaftigkeit der Unterhaltung zu wahren. Selbst die häuslichen Gefährten der Tierwelt mengen sich ein, der prächtige Neufundländer Bronte und sein Sohn O'Bronte, ein Papagei und ein Rabe, der vielleicht der Ahnherr von Barnaby Rudges klugem Freunde ist. Ja, anlässlich einer Verbrennung verbotener Artikel tritt der Teufel in Person in die Stube. Das Gespräch bewegt sich im ganzen Umkreise menschlicher Interessen. Die Politik bleibt im Hintergrunde, soziale, philosophische, literarische Tagesfragen stehen im Mittelpunkt. Neuerscheinungen werden besprochen, alte vertraute Größen betrachtet und gelegentlich auch allgemein abstrakte Themen aufgeworfen, z. B., ob es war sei, daß hochfliegende Phantasie sich mit starkem Intellekt nicht vertrage? Daß die Poesie verfallende, wenn die Wissenschaft blühe? Und Ähnliches.

Aber auch der harmlose Scherz kommt zu seinem Rechte und persönliche Leiden und Freuden des Tages, wie Christophers böse Gicht und seine Vorliebe für den Angelsport.

Einzelne Abschnitte gestalten sich zu kleinen Ausschnitten der Zeitgeschichte, wie die Schilderung der alten Postkutsche oder der italienischen Tänzerin im VIII. Stück. Die Charakterschiedenheit der am Gespräch Beteiligten ermöglicht eine Beleuchtung der besprochenen Gegenstände von verschiedenen Gesichtspunkten aus und bewahrt das Urteil vor Einseitigkeit.

Gleichzeitig kommt die unverbindliche, zwanglose Gesprächsform der *Noctes* Wilsons schriftstellerischer Eigenart am glücklichsten entgegen. Sie setzt die dramatische Lebendigkeit seines Stils ins glänzendste Licht und verhüllt das Planlose und Fragmentarische seiner Schreibweise

durch die Zufälligkeit sprunghaften Geplauders. Von Byron zur Hinrichtung eines Mörders, von Milton zu Homer oder einem Rezept für Toddy — solche jähe Sätze vollziehen sich ohne verletzenden Ruck. Was in den Essays als Mangel an Komposition berührt, steigert in den *Noctes* den Eindruck des Natürlichen, Echten. Der Mangel wird zum Vorzuge.

In der Tat ist bei keinem der andern Essayisten das spezifische Talent des Plauderns in solcher Stärke ersichtlich und zu solcher Feinheit entwickelt wie bei Christopher North. Über nichts und alles reden, mit so fesselnder Leichtigkeit reden, daß der Leser willig durch die ziellosen Irrwege der planlosen Unterhaltung vom Hundertsten ins Tausendste folgt, ohne zu fragen: wie lange noch? — das ist Christophers eigentliche Kunst. Der Essay um des Essays willen über einen Gegenstand, der gar keiner ist, zu keinem ersichtlichen Zweck, das ist die eigentliche Charakteristik seiner Aufsätze. Sie sind der großen Mehrzahl nach Feuilletons ungeheuerlichen Umfanges. Durch einen Zeitraum von über 25 Jahre (von 1826—1852) erschienen sie in *Blackwood's Magazine*, die letzte Serie 1849—1852 unter dem Titel *Dies Boreales, or Christopher under Canvas* (Wintertage oder Christopher unter Segel). Eine Auswahl sammelte Wilson 1842 in Buchform als *Recreations* (Erholung). Die Ziellosigkeit ist in allen diesen Aufsätzen das einzige Ziel, dem er — nur scheinbar unbewußt — zusteuert. Wie immer wir auch, nach der gewöhnlichen Vorstellung etwa dem Schlafwandler gleich, herumgeschweift, sagt er, glaube nicht, daß in unserem Wahnsinn nicht Methode sei, noch *lucidus ordo* in unserem Trauma. All diese Seiten sind von einem Geiste belebt. Unsere Gedanken und Gefühle folgen einander nach dem bewährtesten Prinzip

der Assoziation und durchweg ist das rechte Ebenmaß gewahrt. Der Artikel ließe sich mit einem edlen Baume vergleichen. Wächst auch hier und dort, oben oder unten, ein Zweig über seine Bruderzweige hinaus, streckt sich auch etwa auf einer Seite ein Arm weiter ins Dunkel hinaus als auf der andern, so daß es einen ungleichmäßigen Schatten gibt, der Baum wird durch solche im großen Stil arbeitende Spiele und Grillen der Natur dennoch nicht entstellt. Er steht da, ein herrlich Ding, einem alten Schlosse auf dem Kliff über dem Wasserfalle gleich. Wehe und Schmach der verbrecherischen Hand, die einen knospenden Zweig abhiebe! Unbehelligt läßt zahme und wilde Geschöpfe des Reviers in Sturm und Sonnenschein Schutz und Schatten finden im stillen Umkreise seines grünenden Alters“. (*Christopher in his Sporting Jacket*).

Häufig läßt sich der Inhalt dieser Essays schwer angeben. Oft ist er in der Tat gar nichts Bestimmtes. Der müßige Geist schlendert planlos dahin, allerlei Gedanken spinnend. Einer erzeugt den andern. Das Merkwürdigste ist nur, daß diese Aufsätze ohne Inhalt fast durchweg gehaltvoll sind — selten mehr als Geplander, fast niemals Geschwätz. Von unbeabsichtigter Symbolik ist die häufig wiederkehrende Schlußformel, der Verfasser müsse abbrechen, weil die Lampe ausgehe. Ohne ein solches zufälliges, rein äußerliches Moment spänne sich der Faden in gleicher Weise ins Unendliche fort. Und trotz der fabelhaften Länge von Christophers Aufsätzen berührt ihr Ende häufig als ein Akt der Willkür.

Sein Stoffgebiet begreift einen viel engeren Horizont als das Hazlitts. Seine Menschen- und Weltkenntnis geht nicht über die Heimat hinaus und selbst innerhalb dieses Umkreises greift er gern nach dem Nächstliegenden. Novel-



listische Themen sind bei weitem in der Minderzahl, ihre Durchführung gewöhnlich untergeordneter Art (*A Highland Snowstorm*. Ein Schneesturm im Hochlande; *A Tale of Expiation*. Die Geschichte einer Sühne; *Recreations*. Erholungsstücke). Kleine Erlebnisse des Alltags liefern ihm die Gegenstände für lange Artikel. Die Freuden der Jagd und des Angelns bieten Stoff für drei Aufsätze (*Christopher in his Sporting Jacket*), das heimische Moorgebiet für vier von zusammen 127 Seiten (*The Moors*); eine ornithologische Rundschau füllt vier Essays (*Christopher in his Aviary*. Christopher an seinem Vogelbauer). Eine Detailmalerei von genrebildartiger Pinselfeinheit ist sich oft Selbstzweck, z. B. beim Schildern der Übersiedlung — nicht einer bestimmten, sondern gewissermaßen des Urbildes der Übersiedlung mit allen typischen Eigenschaften dieses gräulichen Vorkommnisses. (*Streams*). Christophers Themen wohnt, etwa mit Ausnahme der literarisch-kritischen, kaum ein selbständiges Interesse inne. Allein es gibt — selbst das Kochbuch der Mrs. Margaret Dodds nicht ausgenommen (*Essays Critical and Imaginative*. Aufsätze aus dem Bereiche der Kritik und Phantasie) — kaum eins, das er nicht interessant zu machen, dem er nicht einen bedeutsamen Zug abzugewinnen wüßte. Selbst das Alltäglichste und Abgedroschendste hebt er in eine geistige Spähre, die ganz dicht an das Reich der Poesie grenzt. „Kleine abgezehrte, glimmende Kerze!“ apostrophiert er ein verlöschendes Licht. „Noch ein kurzes Flackern — und in wenigen Augenblicken wird dein Licht- und Lebensdocht verbraucht sein. Welch einen Gegensatz bildest du zu deinem eigenen Selbst, wie es vor acht Stunden war! Damals warst du fürwahr ein strahlendes Licht und deine glänzende Krone glühte hoch oben in der Stubendämmerung wie ein Stern, in mitternächtiger Stille ein

Memento mori, das unsern Geist nicht schreckte. Nun bist du sterbend — sterbend — tot! Unsere Zelle liegt im Dunkeln. Doch mich dünkt, wir sehen ein anderes, ein reineres, ein klareres Licht, eines unmittelbar vom Himmel. Wir berühren nur eine Feder im hölzernen Fensterladen — und siehe! der volle Schein des Tages! O, weshalb sollten wir sterbliche Wesen jenes nächtliche Gefängnis fürchten, das Grab?“ (*Christopher in his Aviary, Recreations II.*)

Christophers Schilderungen sind von jener breiten Ausführlichkeit, die nur durch gläubiges Interesse an ihrem Gegenstande möglich wird. Er beschreibt anschaulich und eingehend, realistisch. Aber es ist ein romantischer Verismus, kein naturalistischer, dem er huldigt. In *Our Parish* (Unser Kirchsprengel, *Recreations I*) wirft er plötzlich die Frage auf, ob das paradiesische Bild, das er eben vom Moorlande entworfen, denn auch wahr sei? Und er erwidert: „So wahr wie die Heilige Schrift, so falsch wie eine Erfindung aus *Tausend und eine Nacht*. Wie geht dies zu? Wahrnehmung, Gedächtnis, Phantasie sind allesamt Gemütszustände. Aber das Gemüt ist eine Substanz, die Materie eine andre, und das Gemüt beschäftigt sich nie mit der Materie, ohne sie zu metamorphosieren wie ein Mythologe. So werden Wahres und Falsches, Wirklichkeit und Erfindung ein und dasselbe, denn sie sind so durchaus verwoben, daß niemand beweisen kann, was biblisch, was apokryph und was rein romanhaft sei. . . . Der Geist des Ortes aber bleibt derselbe trotz aller willkürlichen Abänderungen der Phantasie, denn die Phantasie hat die ganze Zeit aus diesem Geiste heraus gearbeitet.“

Die Durchdringung des Wirklichen mit Stimmungsgehalt ist für Christopher Norths Naturbehandlung charakteristisch.

Direkte Personifikation ist bei ihm nicht eben häufig. Ein Beispiel bietet die nicht gerade geschmackvolle des Winters als eines alten Herrn mit seinem Sohne Lenz, der gelegentlich, wie sein Vater, kalt gegen Fremde und bissig in seinen Bemerkungen ist oder ganz in sich selbst versinkt. Aber seine eisige Kälte taut bald. Sein Antlitz belebt sich, seine Sprache wird sogar blumenreich und er liebt nichts so sehr als einen Spaziergang. (*Streams, Essays Critical and Imaginative*).

Als Erzähler trachtet Christopher North in der Regel den Naturhintergrund mit dem Vorgange übereinzustimmen (*The Rainbow*. Der Regenbogen; *The Shieling*. Das scheuende Pferd; *Lights and Shadows of Scottish Life*. Lichter und Schatten des schottischen Lebens; *Iuch Cruin*.) Die Natur spricht eine verwandte Sprache, sagt er in dem Gedichte *My Cottage*. Mit so milden Tönen, wie sie nur je ein Kindlein an der Mutterbrust beschwichtigten, überredet sie uns, ihre Weisheit zu lernen. Wer in ihrem Herzen gelesen und das eigene Herz in gleicher Heiligkeit bewahrt, den geleitet sie sacht zu Grabe. Christopher liebt die Natur und fühlt sich in ihrer Liebe geborgen. Sie bedarf des Dichters wie er ihrer bedarf. In seinen Gesängen lebt ihre Herrlichkeit auf ewig. Die gnadenvolle Macht des Frühlings in lieblicher Einsamkeit erweckt in ihm die Erinnerung an die unschuldig glückliche Jugend und er singt dem Lenz einen nachdenklichen Hymnus (*Hymn to Spring*). Im Fluß, im Donner erklingt ihm eine Stimme, mit welcher er Zwiesprach pflegt. Christopher North besitzt für die Natur jenen Goldblick der Phantasie, der überall Reize und Freuden aufzudecken vermag. Nirgends ist sie so dürr, so düster, daß sie den jugendlichen Geist nicht für eine

Reihe jener Genüsse weckte, mit denen sie das Leben bis zum Überfließen füllt (*Our Parish*). Das Moorland, wo seine Wiege stand, und die Seen, an denen er die glücklichen Jugendtage verlebte, sind wieder und wieder der Gegenstand seines Preises. Er verherrlicht es mit hymnenartigem Schwunge. „Schön bist du, wie in alter Zeit, o wildes Moor- und Wald- und Hirtenland-Kirchspiel! Paradies, wo unser Geist in der glorreichen Lebensdämmerung weilte! Ist es möglich, geliebte Welt der Knabenjahre, daß du wirklich noch so schön bist wie in alter Zeit? Ob die Taube gleich mit ihrem Flügelschlage in einer halben Stunde deine Grenzen umkreist und umkreist, obgleich die Schwalbe, die die ephenumkleidete, von Mauerblumen umstandene Schloßruine im Mittelpunkt ihres eigenen Reiches umschwirrt, auf einem Fernfluge mit den halbmondförmigen Schwingen bereits ein Tal streift, das sich eines eigenen Kirchturms erfreut — wie reich bist du dennoch an Strömen, Flüssen, Bächen, ein jeglicher mit seinem besonderen Murmeln — wie reich in deiner Lage, so kühn auf dem kahlen Abhang, der sich in immer strahlender Wellenbewegung aufwärtszieht zu den Portalen des Ostens! Unaufhörlich ist auf deinen Hügeln und Hängen der Wechsel von Wäldern und Wiesen, von Schluchten und Tälern und ginsterbestandenen Winkeln ohne Zahl! Und in den Behausungen der Menschen — wie steigt immer und ewig der Rauch zum Himmel empor! Wie liegen sie nachbarlich beieinander, so daß man den Hahnenschrei hört von Heimstatt zu Heimstatt. Und dennoch taucht, während du weiter wanderst, jedes Dach so unerwartet und einsam auf, als wäre es weit von den anderen entfernt. Du schönster unter Schottlands tausend Kirchsprengeln — weder Hochland, noch Flachland, sondern — brauchen wir den beschreibenden Aus-

druck noch einmal — wellenförmig wie die See im Sonnenuntergang eines stürmischen Tages — oh, des Himmels Segen über dich! Du bist wahrlich schön wie in alter Zeit (*May Day, Recreations*).

Christopher North findet es entsetzlich, daß ein großer Teil der im Schutze der Gesetze lebenden Gesellschaft mit diesen in keine andere Berührung komme als die der rächenden Strafe; daß gemäß einer notwendigen Gesellschaftsordnung ein Teil der Gesellschaft als natürlicher Feind des andern behandelt und nur durch einen beständigen Krieg im Zaume gehalten werde. (*On the Punishment of Death*. Über die Todesstrafe.) Wie jede starke Empfindung bei Christopher North Gefahr läuft, ins Sentimentale auszuarten, so gehen seine Betrachtungen über eine Reorganisation des Strafgesetzes unvermerkt in einen Appell an das Mitleid über. Für jene, denen das Los der Armut zugefallen, bedeuten Laster und Sünde oft mehr ein Verhängnis als eine Schuld. Die sittliche Korruption der Gesellschaft zeitige die Verbrecher. Man könne die Übeltäter nicht durch Furcht bewältigen, denn sie hätten nichts zu verlieren und ihrer seien zu viele.

Christopher ist ein ausgeprägter und überzeugter Tory, dessen Aristokratismus gleichwohl durch die Moralphilosophie und das Literatentum seine individuelle Note empfängt. Da, wie er meint, der englische Adel durch den starken Einschlag Nicht-Blanblütiger aus dem Handelsstande eine Einbuße an exklusiver Vornehmheit erlitten habe, so müsse künftig die Aristokratie des Ranges an einer Aristokratie des Talentes und der Tugend eine Stütze finden. Den verhaßten Radikalen, den Absichten niedrig gesinnter, niedrig denkender, gemeiner und roher Jakobiner solle die Literatur, die Presse entgegenwirken. (*On the Punishment of Death*.)

„Ja, wir sind Tories!“ ruft er aus, „unser Glaube gilt dem göttlichen Rechte der Könige. Aber sachte, Jungens, sachte! Alle freien Menschen sind Könige und sie haben ihre Herrschaft von Gott. Das ist unser politisches, philosophisches, moralisches, religiöses Glaubensbekenntnis. In seinem Geiste haben wir gelebt — in seinem Geiste hoffen wir zu sterben.“ (*A Day at Windermere, Recreations.*)

In *Homer and his Translators* (Homer und seine Übersetzer) bezeichnet Christopher sich als Patrioten und Kosmopoliten. Hier vertritt seine romantische Vorliebe für das Primitive, in den Schatten Gestellte und Übersiehene seinem Toryismus den Weg und er findet, daß die sogenannte erlesene Gesellschaft weder das Talent noch das Material für poetische Darstellung aufbringe. Was wäre Scott, hätte er das Volk nicht gekannt, geliebt? Was Shakespeare, hätte er sich nicht häufig von den Königen und Lords zu ihren Untertanen gewandt? Was Wordsworth, hätte seine erhabene Phantasie, sein hoher Geist es verschmäht, unter dem Türbalken des armen Mannes das Haupt zu beugen? (*The Genius of Burns*). Von eigenen Volksdichtern oder gar Dichtern des dritten und vierten Standes will er hingegen nichts wissen. Alle Dichter sind Dichter der Armen. Oder ist etwa nicht das gesamte Menschengeschlecht ein armseliges, der Sünde und dem Grauen des Todes unterworfenes Geschlecht? Die Welt ist ein Armenhaus und die sie regieren sind nur Aufseher. Wer anders als ein Narr dürfte seine Stimme erheben und sagen: Ich bin reich! da ihm doch selbigen Augenblickes, gelähmt, der Mund schief stehen oder ein Schlagfluß ihn in einen Klumpen atmenden Lehms verwandeln kann? Schönheit, Geist, Genie, was bedeuten selbst sie in diesem unserem geheimnisvollen Leben? (*Poetry of Ebenezer Elliot.*)

Von dem Kosmopolitismus, den Christopher sich nachrühmt, vermag der Nichtbritte schlechterdings nichts zu gewahren. Vielmehr artet sein Patriotismus in Anglomanie aus. Bleibe es immerhin als eine jener Geschmacksachen dahingestellt, über die sich nicht streiten läßt, daß er den Geist der Freiheit eine Dryade mit der Verheißung trösten läßt, ihr vom Blitz gefällter Baum sei zum Maste ersehen für das Schiff, das den siegreichen Nelson durch die Kriegesstürme tragen werde. (*The Fallen Oak*. Die gefällte Eiche) Aber es gibt Fälle, in denen Christopher North unbestreitbar geschmacklos wird, z. B. wenn er triumphiert, daß England — mit einziger Ausnahme Schottlands — das schönste Land der Welt sei und daß, gottlob, beide ein Königreich bilden, durch keine wirkliche oder eingebildete Grenze geschieden, sondern vereinigt durch den Tweed. (*An Hour's Talk about Poetry*).

Der unerreichte Gipfel der Schöpfung ist selbstredend Schottland. Nirgends weist die Natur mannigfaltigere Formen der Schönheit und Erhabenheit auf (*Remarks on the Scenery of the Highlands*. Bemerkungen über die Hochlandgegenden.) Das schottische Klima ist das beste im Umkreise aller Himmelsstriche (*Noctes VI*). Die Lage der schottischen Bauernschaft ist die glücklichste, die die Vorsehung den Kindern der Arbeit jemals und irgendwo beschieden. Burns ist der größte, volkstümlichste Dichter, kein Land der Welt, außer Schottland, hätte einen solchen Mann hervorbringen können. Er vertritt den Genius des Landes. (*The Character and Genius of Burns*.)

Innerhalb Schottlands steht Edinburgh auf der Leiter der Vollkommenheit zuhöchst. Wie eine stattliche Gestalt mit breiten Schultern ein nach allen Regeln der Phreno-

logie schön gebildetes Haupt, so trägt Schottland seine Hauptstadt. „Und nimmer, nimmer — das ist unser Morgen- und Abendgebet — nimmer möge sie dies Haupt in Schmach beugen lassen, sondern es hoch erhoben tragen, gekrönt mit Ruhm, bis es keinen blauen Himmel mehr gibt, bis das Ebben und Fluten dieser sonnenhellen See aufhört.“ (*Old and Young North*. Der alte und der junge North.) Was Christopher von Burns rühmt, das darf man zum großen Teil auch von ihm selbst sagen: sein Patriotismus war von der echten poetischen Art — intensiv, exklusiv. Schottland und das schottische Klima sind in seinen Augen die von Natur bevorzugten. Schottland und das schottische Volk sind die Mutter und die Kinder der Freiheit. (*The Character and Genius of Burns*.) Gelegentlich wird Christophers Lob der Heimat zum feierlichen Panegyrikus auf Schottlands himmelragende Berge und purpurne Heidemeere, auf seine Hütten und alten Steindenkmale, seine donnernden Katarakte, auf den Schrei seiner Adler, das fröhliche Girren seiner Holztauben, den Flügelschlag seiner Rotkehlchen im sommerlichen Gehölz. „Beseele dich, o holde Scotia, stets der heimische und nie ein fremder Geist“, so fleht er. „Schwebe dir allzeit auf den Lippen die Musik deiner dorischen Sprache!“ (*Old and Young North*.)

Selbst wo Christophers Patriotismus noch so dick aufgetragen erscheint, ist er ernst gemeint. Der Heimat gegenüber kennt er keinen Scherz, geschweige denn eine Satire.

Um Christopher Norths Humor ist es überhaupt nicht sonderlich bestellt. Er bedeutet den Punkt, in dem uns seine Schriften heute am meisten veraltet scheinen. Hier empfindet der moderne Leser am stärksten, daß North einem Geschlecht angehörte, das über mehr Harmlosigkeit und unendlich mehr Zeit verfügte. Die Schelmenstücke des



temperamentvollen, träumerischen Pferdes Colonsay und die Verlegenheiten, die sie dem Sonntagsreiter Christopher bereiten, dünken dem heutigen Leser ein allzu dürttiger Stoff für zwei umfangreiche Essays (*Christopher on Colonsay*), wenn er auch die mit psychologischem Feingefühl herausgearbeitete Seelenübereinstimmung von Roß und Reiter als eines exzentrischen Paares nicht verkennen wird.

Ungleich mehr wie auf den Humor ist Christophers ganzes Sein auf das Pathetische eingestellt. Er ist im Innersten erfüllt von dem Streben nach jener idealen Schönheit, welche er definiert als „das Eidolon oder im Tode lebendige Bild eines Wesens, dessen Stimme einst erklang und dessen Füße unter den Blumen der Erde gewandelt“ (*A Day at Windermere*.) Die Schönheit, die einst Wirklichkeit war, wiederzugewinnen, hält er für die Aufgabe der Poesie. Ihr Zweck ist Freude, Entzücken, Belehrung, Erweiterung (*expansion*), Erhebung, Ehre, Ruhm, Glück hienieden und dermaleinst. (*Sacred Poetry*.) Der Geist der Freude ist die ausschließliche Quelle aller Macht, die der Dichter über die Natur hat. Und dieser Geist ist hinwiederum identisch mit dem Schönheitssinne, mit welchem der Poet vom ersten Dämmern des sittlichen und vernünftigen Denkens an jede Erscheinung der Natur betrachtet hat. Von Anbeginn hat er für sie gefühlt wie ein Liebhaber oder wie ein Kind. Sie war allzeit seine Mutter, seine Schwester, seine Braut, seine Gattin, und alles das in einem wunderbaren lebendigen Zauber, der über die Gebilde seiner Phantasie und die Sehnsüchte seines Blutes gebreitet lag. Was Wunder, daß alle Erscheinungen der Natur auf ewig und ewig in den Quellen seiner Augen wohnen und alle ihre Töne in den Quellen seines Ohrs. Denn was sind diese Quellen als die Tiefen und Abgründe seines eigenen

glücklichen, doch übererregten Herzens? Der Dichter allein erkennt die Welt (*Days Departed, or Banwell Hill*. Aus vergangenen Tagen). Wir leben, wir atmen in der Poesie. In ihr ist unser wahres Sein — sie ist unseres Lebens Leben, das Herz des Mysteriums. Würde es ausgerissen und hörte auf zu schlagen, so wäre das Weltall, das nun über und über mit symbolischen Lichtzeichen beschrieben ist, plötzlich eine leere dunkle Fläche, mit toten Buchstaben bekritzelt, oder vielmehr der Band würde zugeklappt und erschiene als ein großer Foliant mit Metallschlössern, in Kalbsleder gebunden und mit Spinnweben behangen. (*Tennyson's Poems*). Sonderbar sticht aus dieser schwärmerischen Auffassung des Alls ein pedantischer Einschlag exakten Wissens heraus. Christopher North definiert Phantasie als Intellekt, der nach bestimmten Gesetzen des Gefühls und der Leidenschaft arbeite; Wissenschaft als die richtige Erkenntnis des Geistes und der Materie, so weit uns eine solche gegeben sei. Phantasie ist die höchste Gattung des Intellectes und Poesie die höchste Gattung der Wissenschaft. Darum kann es eine Poesie, die dieses Namens würdig ist, nur in einem wissenschaftlichen Zeitalter geben. An der Poesie der Gegenwart hat Christopher North auszusetzen, daß sie sich nicht genug mit dem Leben und der Wirklichkeit befasse. Dies liege jedoch nicht an einem Stoffmangel, sondern am Talent der Dichter. Von jenen, die die Wirklichkeit resolut anzupacken versuchten, gebrach es Cowper an Kraft, Wordsworth wandte sich seiner Hauptleidenschaft, der Natur, zu; Burns allein hat das Leben, für das er geboren ward, fest im Auge behalten und in Poesie umgesetzt. Dies ist der wahre Prüfstein des Talentcs. Denn es ist nicht geschaffen, in früheren Welten zu leben, sondern in seiner eigenen,

um in ihr durch eigene Kraft Poesie zu entdecken. Als Beispiel führt Christopher Schiller an. Er versetzt zwar seine Dramen in entlegene Zeiten und Länder, aber wir finden in ihnen uns selbst wieder. Dem realen Leben der Gegenwart entnimmt er den furchtbaren Zauber der Leidenschaft, mit dem er das Fühlen und Denken in seinen Grundfesten erschüttert (*A Few Words on Shakespeare. Einige Worte über Shakespeare*).

In *Streams* geht Christopher North so weit, die poetische Erfindung mit der Lüge zu identifizieren, das reale Erlebnis mit der Wahrheit.

Die Wahrheit sollte sein wie zu gleichen Teilen gewässert Branntwein. Zu starke Verwässerung durch das Maß der Einbildung macht sie schwach und geschmacklos und geeignet, Übelkeiten hervorzubringen. Der reine Spiritus schlägt einen nieder wie ein Hammer. Aber „halb und halb entfacht eine gegenseitige Neigung zwischen dir und der Welt“. So erkennt North in der Theorie klar, was er in der Praxis häufig verfehlt. In dem Essay *Cottages* verspottet er mit heiterer Laune die Verlogenheit der idyllischen Dorfromantik. Die wunderliebliche poetische Hütte ist in Wirklichkeit voll übler, widerlicher Gerüche. Die reizende Schlingpflanze, die sie von außen umrankt, ist ein Träger von Ungeziefer, das malerische Strohdach ist immer schadhafte; die lieblichen weißen Lämmchen verderben Rasen und Bäume. Als Erzähler jedoch verirrt North sich selbst in die Region des Konstruierten und Irrealen, des alten Mustern konventionell Nachgebildeten. Da gibt es Schäferromantik, die mit dem Rokoko wetteifert (*The Lily of Littisdale, Lights and Shadows of Scottish Life*); Kirchhofsromantik, die die düstere Küstenlandschaft und das Geschrei der Seevögel zum Bilde eines Friedhofes der

Schiffbrüchigen benutzt, wo Gespenster ihre schaurigen Lieder singen, denen der Tod den Takt angibt (*Lines written in a Burialground on the Northern Coast of the Highlands*. Verse, auf einer Begräbnisstätte an der Nordküste des Hochlands geschrieben); oder das sentimentale *A Churchyard Scene*. (Friedhofszene). Rührselige Tugendromantik, Romantik der schönen Seele und des edlen Leides, das sich in Seligkeit verklärt, ist bei Christopher North besonders häufig (Gedichte *The Widow*. Die Witwe; *The Desolate Village*. Das verödete Dorf).

Auch an zarter Liebesromantik, ohne sinnliche Hintergründe und leidenschaftliche Abgründe, ist kein Mangel. Der zitternde Arm des Liebenden umfängt die Geliebte wie Licht, Musik, Duft. Sie sehen in den Glanz der aufgehenden oder der sinkenden Sonne und fühlen, daß ihre Liebe unsterblich sei, daß jede Umarmung sie in die Regionen eines künftigen Lebens hinüberleite (*Streams*). Mitunter verläßt Christopher den Boden des Realen völlig und begibt sich ins Feenreich. Elfenzauber erscheint, eng verschwistert mit christlicher Gläubigkeit; in *A Lay of Fairy Land* (Legende aus dem Feenlande) — schon im Titel scheint die Verquickung des Heidnischen und Christlichen bedeutungsvoll — wird eine Hirtin während des Bibellesens in die Feenregion entrückt. Am anmutigsten ist Norths Elfenromantik, wo sie zur Belebung der Landschaft und zum Stimmungsausdruck dient; so, wenn er das Treiben der beseelten Geister des Seendistriktes schildert (*The Fairies*. Die Elfen). Das Beste, was ihm in dieser Richtung gelungen ist, und zugleich durch die Parallele mit Blakes gleichartiger Vision interessant, ist eine Schilderung eines Elfenbegräbnisses an den haidebestandenen Ufern des Orchy in einer der langen, taureichen Sommernächte. „Man ver-

nahm kleine Pfeifen wie hohles Rohr, das im Nachtwinde flüstert. Die kaum hörbare Totenklage war kläglicher als jede irdische. . . . Dann kam das Trippeln kleiner Füße und dann eine Hymne. Die Harmonie war wie das Schmelzen musikalischer Tautropfen und sang, ohne Worte, von Gram und Tod. Hunderte von Geschöpfen, nicht größer als der Kamm eines Kiebitzes, ließen ihre verschleierte Köpfe hängen. Sie standen im Kreise auf einer grünen Fläche zwischen den Felsen, und in der Mitte stand eine Bahre, aus Blumen geflochten, die im Hochlande unbekannt sind und auf der Bahre lag eine Elfe mit unverhülltem Gesicht, lilienbleich und reglos wie Schnee. Das Totenlied ward leiser und leiser. Es verklang. Zwei Wesen traten aus dem Kreise und stellten sich zu Häupten und Füßen der Bahre. Sie sangen wechselnde Weisen, nicht lauter als das Gezitscher der erwachenden Waldlerche, ehe sie sich in die tauige Luft schwingt, aber schmerzlich, voll Todesverzweiflung. Die Blumenbahre regte sich, denn der Platz auf dem sie stand, sank langsam hinab, und in wenig Augenblicken war die Rasenscholle so glatt und weich wie immer — ja Tautropfen glänzten über der begrabenen Elfe. Eine Wolke ging über den Mond und die Trauerschar entfernte sich mit einer choralartigen Klage, die man noch von fernher vernahm, so still war die mitternächtige Einsamkeit des Tales.“ (*The Moor*).

Vergleicht man einen derartigen Passus mit Wilsons Gedichten, so begreift man seine eigene Wertabschätzung zwischen Poesie und Prosa: „Wir glauben, die Prosa sei bestimmt, was man Poesie nennt, aus der Welt zu schaffen.“ Milton, fährt er fort, habe furchtbar unrecht, von „Prosa und rhythmischem Vers“ zu reden. Die Prosa sei millionenmale rhythmischer als der Vers. Auch werde die Prosa

besser, je poetischer sie sei; der Vers aber gehe in dem Augenblick, in dem er prosaisch werde, zum Teufel. (*Stroll to Grasmere*. Spaziergang nach Grasmere).

Die Täler und Seen von Cumberland sind, was man auch über die Alpen und Pyrenäen sagen mag — die Christopher, wohlgemerkt, beide nie gesehen — der schönste Punkt der Welt. Von der herrlichen Aussicht vom Gipfel des *Old Man* bis zum Prasseln der Forellen in der Pfanne der vortrefflichen Wirtin wird kein Reiz des Seenaufenthaltes übergangen. Die drei Aufsätze *Christopher at the Lakes* (1832) bilden in breitester Ausführlichkeit eine Art Fremdenführer für Windermere. In ihren besten Stellen bieten sie allerdings unendlich mehr. Da arbeitet Christopher North in durchaus individueller Art sozusagen den Stimmungsgehalt der Landschaft heraus. Er schildert weder das Gesehene noch den Eindruck des Gesehenen, sondern beides nur mittelbar durch die Stimmung, in die es das impulsive, empfängliche Gemüt versetzt und für die er in leicht flüssiger, lebendiger Rede stets den treffenden Ausdruck zur Hand hat. Nichts Gemachtes, nichts Geschraubtes ist in diesen Naturstimmungen. Selbst von Natur-enthusiasmus will Christopher nichts wissen. Die anspruchslose Fröhlichkeit, die unbewußt und von selbst in Entzücken übergeht, ist ihm die rechte Stimmung zum Naturgenuß. Allgemeine Freude ist das Gesetz der Natur (*Lines on Recovering from a Dangerous Illness*. Zeilen über die Genesung von einer gefährlichen Krankheit; *A Day at Windermere*. Ein Tag in Windermere; *Recreations*. Erholung). Die eigene Seele klingt mit der Naturseele zusammen und unausgesprochene Imponderabilien schwirren zwischen den Zeilen und bringen eine Wirkung hervor, die sich in ihrer Subtilität kaum zergliedern läßt. Schildert Christopher

den Sonntagsmorgen, so wird in das Landschaftsbild, welches das Fenster umrahmt, nicht etwa ausschließlich oder auch nur hauptsächlich der Kirchgang einbezogen, sondern auch das Feiern von der Arbeit, das behagliche Frühstück, ja selbst das Rasieren, und das Ergebnis ist eine gesättigte Stimmung der Sabbathfeierlichkeit in der Natur wie im Hause (*Christopher at the Lakes* III). Ein Blick in die Landschaft und einer ins Gemüt, das ist Christophers Art der Naturbetrachtung. Selbst wo er ein Naturphänomen exakt beschreibt, gewinnt er die rechte Anschaulichkeit durch Vergleiche aus dem Menschenleben. Das heitere Gemurmel der kleinen Wasserfälle auf der Wiese sekundiert dem klaren, kräftigen Tenor des Tweed wie Kinderstimmen dem Gesange eines Chorführers (*Streams*. Ströme).

Psychische Einflüsse schweben in der Landschaft. Die stille Aprilnacht legt sich weich auf Christophers Seele. Die müde Arbeit ist dankbar zur Ruhe gegangen. Nichts wacht als Liebe, Freude, Jugend. Im dunklen Tal betaut Christopher mit Tränen die Primeln auf dem Grabe seiner Jugendgeliebten und denkt verflogener Lebensstürme (*Streams*). Die Neigung zur Sentimentalität tritt unzweideutig hervor und erhält ein heilsames Gegengewicht in dem Verschmelzen der Naturempfindung mit dem religiösen Gefühle. North ist tiefgläubig im Sinne eines positiven Christentums, speziell der englischen Kirche, zugleich aber auch durchdrungen von phantasievoller Religionschwärmerei.

„Wie geheimnisvoll bist du in deinen Wegen und Werken, o gnadenvolle Natur!“ ruft er aus, „Du, die du mir ein Name bist, welchen wir dem Wesen geben, in dem alle Dinge sind und Leben haben!“ (*The Holy Child*. Das heilige Kind, *Recreations*). Oder: „O Natur! Natur!

bist du alles in allem? Und gibt es keinen Gott? Der erstaunte Geist sinkt aus dem Aberglauben in den Unglauben und alle Bekenntnisse werden durch das überwältigende Brausen (des Wasserfalls) in die Vergessenheit geschleudert. Aber eine leise, schwache Stimme ist in meinem Innern vernehmbar — die Stimme des Gewissens. Seine Stimme wird gehört werden, wenn alle Wasser der Erde in nichts erstarrt sind und die Erde selbst zusammengeschrumpft ist wie ein Pergament!“ (*Streams*).

Den Gehorsam gegen das Gewissen, „Gottes Statthalter“, „Gottes Zeugen“, bezeichnet Christopher North als Naturreligion. Geoffenbarte Religion ist derselbe Gehorsam, in Gottes Worte selbst geoffenbart (*Christopher at the Lakes*). Die Natur führt uns zu Gott empor. Die Bibel ist nicht die einzige Offenbarung. Gottes Werke sind wie Gottes Wort. „Auf- oder niedergehend, schreibt die Sonne mit goldenem Finger den Namen Gottes auf die Wolken, und den — fälschlich so benannten — Atheisten packt ein staunendes Entzücken, dem seine Seele, weil sie unsterblich ist, nicht widerstehen kann, wenn diese Bibel plötzlich vor seinen Augen am Himmel aufgeschlagen wird. (*Sacred Poetry*. Religiöse Dichtung, *Recreations*).

In den *Noctes* (I, 294) wirft North dem Shepherd vor, daß er als Naturforscher mitunter ein wenig ins Wunderbare gerate. Der Shepherd erwidert: „Das Wesen der niedrigeren Geschöpfe, wie wir Vögel und Tiere zu nennen belieben, ist durch und durch wunderbar und wäre es nicht minder, verstünden wir ihre verschiedenen Instinkte auch viel besser als wir es tun. Naturgeschichte ist eben nur ein anderer Name für Naturtheologie. Der Gesang der Lerche und das Gefieder des Goldfinken, erinnern sie nicht beide an Gott?“ Christopher gibt zu, daß er noch



keinen Naturforscher gekannt habe, der nicht ein guter Mensch gewesen wäre, und benutzt die Gelegenheit, um neben Buffon und Cuvier seinem jüngsten Bruder James, einem hervorragenden Naturgelehrten, ein Denkmal zu setzen. Gottes Wille regiert die Elemente. Wir schöpfen Trost aus der Schönheit der Natur, überzeugt, daß Gottes huldvolles Auge unsere Not sehe und die lieblichen Bilder zu unserer Erquickung schaffe (*The Isle of Palms* I). Aber auch die Willenskraft — so mächtig als geheimnisvoll — hat der Himmel in den Menschen gelegt. „Nenne sie nicht Freiheit, daß du nicht stolz werdest; nenne sie nicht Notwendigkeit, daß du nicht verzweifelst. Aber wende dich von den dunklen Menschenorakeln zu denen Gottes. . . . Verbrenne alle deine Bücher, wenn du fühlst, daß sich die Nacht des Skeptizismus um dich legt . . . Öffne deine Bibel, und die ganze Geisteswelt wird dir klar sein wie der Tag.“

Festes Gottvertrauen hilft über alles hinweg. So lange der Mensch in Eintracht mit seinem Gewissen lebt und sich in Demut auf seinen Gott verläßt, kriegt kein Geschick ihn unter. Christopher wird von der Überzeugung getragen, daß, wenn der Traum zu Ende, die Visionen erst recht beginnen, das Leben dann erst Leben sein werde (*Anglo-mania* II). Warum sollten Sterbliche, denen ihr Gewissen sagt, daß sie unsterblich seien, ängstlich und beängstigend über dem Staube brüten? Tu deine Pflicht gegen Gott und den Menschen und fürchte nicht, der Geist könnte, stirbt dieser Staub, durch den er atmete, nicht ewig leben. Empfindet der Geist nicht seine Unsterblichkeit in jedem heiligen Gedanken? (*Soliloquy on the Seasons*. Selbstgespräch über die Jahreszeiten, *Recreations*).

Christophers Religiosität mit ihrem blinden, heiteren

Gottvertrauen hat eine unbedingte Ergebung in die Weltordnung und eine unbedingte Lebensbejahung zur Folge. Er macht überall und an allem etwas Gutes ausfindig. Die Jugend vergißt rasch der Abwesenden und Toten. Tadle sie nicht, sagt Christopher, nenne es nicht Vergessen. Nenne es lieber Versöhnlichkeit dem Schicksal und der Vorbestimmung gegenüber. Die Jugend gehorcht dem wohlthuenden Naturgesetze, daß gar bald Sonnenschein fällt auf die Schatten der Gräber. Anders ließe sich ja der Weltenlauf nicht fortsetzen. Unsere Hauptbeschäftigung, unsere Hauptsorgen sollen, müssen bei den Lebenden sein“ (*Christopher in his Sporting Jacket*. Christopher im Sportanzug).

Nach dem Tode eines engelgleichen Kindes fragt er: Sterben seine Eltern an gebrochenem Herzen? und die Antwort lautet: Glaubet nicht, daß sie, die in Wahrheit Christen sind, sich solcher Undankbarkeit schuldig machen könnten (*The Holy Child*. Das heilige Kind).

Christophers Lebensweisheit findet ihren treffendsten Ausdruck in einer Wetterregel: Wie immer das Wetter sei, liebe es, bewundere es, freue dich seiner und schwöre, du würdest es nicht gegen eine Idealatmosphäre eintauschen (*Stroll to Grasmere*. Ausflug nach Grasmere, *Recreations*). Christopher singt dem Alter einen Hymnus, seiner reifen, milden Gelassenheit, der Matronenschönheit, der Heiligkeit des weißen Haars. Die glücklichen Jugenderinnerungen versüßen ihm das Herannahen der letzten Jahreszeit im wechselvollen Menschenleben. Hat er nicht alles Köstliche in seinem Gedächtnis herübergerettet über die Kluft der Zeit? Er denkt der Jugendtage in Oxford, in London, an den Seen. „Und so beraubten wir ganz England seiner Schönheit und Erhabenheit, seiner Größe

und Herrlichkeit und trugen alles auf und davon in unseres Herzens Herzen. Darum, Heil den Barden, die das Alter mit einem Diadem von Blüten und Licht geschmückt! Schmach den Satirikern, die ihm jeden Impuls der Seele und der Sinne absprechen!“ (*Christopher in London; a Midsummer's Day's Dream*. Ein Sommertagstraum).

Impulse, die sich über ethische Motive keine Rechenschaft geben und von keiner Moralphilosophie unterkriegen lassen, kennt Christopher North nicht. Es gibt für ihn keinen Konflikt, der sich nicht beilegen ließe, keine Dissonanz, die nicht mindestens der Tod löste, keine Schuld, die unsühnbar wäre, kein Herz, das der Reue widerstände. Und dennoch entgeht er der für eine solche Lebensanschauung nahe liegenden Gefahr, sich über tatsächliches Übel in optimistischer Weise selbst zu belügen. Hingegen verleugnet er zu keiner Zeit den Professor der Moralphilosophie. Sein Standpunkt ist niemals unbefangen, sondern immer der von Gut oder Böse. Er spricht immer nur von Eigenschaften, die wir zu unserem Leidwesen Sünde nennen müssen und von solchen, die wir glücklich sind als Tugenden zu bezeichnen (*The Genius and Character of Burns*). Als er bei der Burnsfeier 1844 die Söhne des Dichters zu bewillkommen hat, empfindet er es als heilige Pflicht, zuerst der menschlichen Fehler des Gefeierten zu gedenken und ihn moralisch rein zu waschen. In den *Noctes* klagt er: „Wir vergöttern den Genius und vernachlässigen dadurch die Verehrung der Tugend. Genius bedeutet uns alles, Tugend nichts. . . . Warum hält man es für Blasphemie, ein Werk Shakespeares als armselig, schlecht oder frech einzuschätzen? Ist Genius *per se* und von der Tugend gesondert, etwas so heiliges? Narreteil Eine wahrhaft gute Tat wiegt alles auf, was Shakespeare

je geschrieben.“ — Er erklärt Tugend als den Gehorsam gegen das Moralgesetz, welches uns das Gewissen offenbart (*Christopher at the Lakes*).

Die Moral ist die logische Folgerung, die Christopher aus dem Weltall zieht (*Education of the People*. Volks-erziehung). Die Natur lächelt jedem Guten, doch alle Schönheit stirbt mit der Unschuld (Gedicht *Hermitage*). Der Schöpfer gab der Seele die freie Wahl des Guten und Bösen, und hat sie das Gute gewählt, so ist sie eine Königin. Alle ihre Fähigkeiten erhalten dann die ihrer Natur angemessene Nahrung (*The Moor*. Das Moor).

Jede Ungebundenheit des Geistes widerstrebt Christopher North. Die Religion leitet zum politischen Gehorsam. Bei der Erziehung des Volkes hat man alles zu vermeiden, was zu jener Verstärkung des Selbstgefühls führen könnte, die eine Auflehnung gegen das Oberhaupt zur Folge hat. Obgleich ein unbedingter Anwalt der Bildung — sie bedeutet eine Macht, die man nicht fürchten soll — hält sie Christopher doch für wenig wertvoll, wenn sie ausschließlich den Geist betrifft und nicht auch den Willen. Das Wissen naber, das den Willen dauernd und wirksam beeinflusst, liegt in der Moral und Religion beschlossen. Der Wille heiligt das Wissen oder macht es schlecht. Weder der Intellekt noch seine Belehrung sind an sich notwendigerweise moralisch. Dies lassen die eifrigsten Verfechter der Bildung außer acht, wenn sie annehmen, Intellekt sei Tugend oder Glück. Der wichtigste Teil des Unterrichts ist demnach die Religion. „Geben wir uns nicht der Täuschung hin, das Volk irgend eines großen Handelsstaates werde jemals fähig sein, sich durch geistige Bildung selbst zu lenken. Das Christentum allein ist die Seele des Staates... Sobald es dahin kommt, daß der Arme in der Religion ein Ding von sekundärer

Wichtigkeit erblickt — und es ist nicht leicht abzusehen, wie dies nicht der Fall sein sollte, wenn sein Geist sich in allen Mußestunden ununterbrochen Wissenschaften und Gefühlen zuwendet, die mit der Religion nichts zu tun haben — dann wird die Bildung zum Fluch werden statt zum Segen und, was die Menschen Licht nennen, wird Finsternis sein.... Schon werden die Symptome des Herannahens eines solchen Übels sichtbar. Der einfache Bauer, der aus seinem heimischen Tal nicht herausgekommen und außer der Bibel kein Buch gelesen hat, weiß in seinem schlichten Herzen mehr von vollkommener Moral als der größte Geist, der sich allezeit völlig auf die Erleuchtung seiner eigenen Vernunft verlassen hat“ (*Education of the People*).

Es liegt auf der Hand, daß Christopher North von diesem Gesichtspunkte aus in der französischen Revolution nur die Äußerung eines Geistes der Anarchie und des Atheismus erblicken kann. Thomas Paine ist in seinen Augen ein zu ewiger Verdammnis Verurteilter, weil er es unternahm, „die Religion im Herzen und im Heim der Armen auszurotten“. Christopher gibt seiner eigenen Empfindung Ausdruck, wenn seine sechzehnjährige Romanheldin Margaret Lindsay an Paines Buch, nachdem sie einmal mit Abscheu und Entsetzen darin geblättert, wie an eine ekle Kröte, eine stechende Schlange zurückdenkt und es im Kaminfeuer verbrennt in dem Bewußtsein, etwas Scheußliches, Hassenswertes aus der Welt geschafft zu haben (*The Trials of Margaret Lindsay* III). Auf die Frage: wer sind die gefährlichsten Schriftsteller des Tages? antwortet Christopher in den *Noctes*: „Demagogen und Ungläubige, Deisten und Atheisten.“

Christopher North ist ein Anwalt des Gesetzes, selbst

die Todesstrafe in äußersten — allerdings sehr schwer zu bestimmenden — Fällen nicht ausgenommen. Indes möchte er sie nur am Mörder vollzogen sehen, schon darum, weil sie in allen anderen Fällen unwirksam sei. Denn der Nachdruck des Gesetzes beruhe nicht auf der Strafe, sondern auf der Schande. Ein zu strenges Gesetz mache den Menschen schlechter, indem es ihn verhärte und gegen die Gesellschaft aufbringe. Volle Gewalt käme der Strafe erst dann zu, wenn menschliches und göttliches Gesetz und Moralgesetz zusammenfielen. Die höchste Kontrolle liege nicht im Gesetz, sondern in dem System moralischer Kräfte und Schranken, das die Gesellschaft zusammenhält. Nicht darum handle es sich in erster Linie, wie man das Eigentum schütze, sondern wie man mit der sittlichen Korruption des Volkes verfare.

### Der Kritiker.

Das im Guten wie im Bösen zur Überschwänglichkeit neigende Temperament des Stimmungsmenschen steht wie bei Hazlitt so auch bei Wilson dem Kritiker im Wege. Dafür kommen ihm seine hohen menschlichen Qualitäten, seine Begeisterungsfähigkeit, seine Großherzigkeit, sein Edelsinn zu statten. Er besitzt als Mensch die Eigenschaften, die er als Schriftsteller proklamiert. Beide decken sich in ihm, und diese Ganzheit seines Wesens macht auch den Kritiker Wilson zu einem Manne von echtem Schrot und Korn, einem Manne von unbedingter Gesinnungstüchtigkeit. Er hat das Bewußtsein der Würde seines Amtes. Er ist sich der hohen Fähigkeiten bewußt, die der Beruf voraussetzt. Er fühlt, daß, wer an andern Kritik übe, selbst makellos sein sollte. Dies gilt auch für den Satiriker. Und so proklamiert Christopher den Satz: die

höchst gestimmte Satire gehöre der höchsten Gattung der Poesie an. Jesaias und Jeremias wären Satiriker gewesen. Zur Satire befähigt sei nur, wer als Dichter wie als Mensch auf der höchsten Stufe stehe. Seine eigene satirische Begabung führt Christopher auf seinen Großvater Gamaliel Wilson zurück, der die Knute mit einer Meisterschaft gebrauchte, daß die Haut des Gezüchtigten in Streifen abflog. Christopher nennt sich selbst mit grausamem Behagen eine Art Vivisektor. Doch überfalle er seine Opfer nicht im Schlafe. Im vollen Tageslicht werfe er den Gegner nieder — Stirn gegen Stirn (*The Man of Ton*. Der Mann von Geschmack).

Ein freundlicheres Bild entwirft er von sich im *Stroll to Grasmere*. Den Neid, sagt er, kenne er nur aus der Beobachtung. Er selbst habe ihn nie empfunden — es wäre denn der Neid auf die Weisen und Guten, der mehr ein sehnüchziges Verlangen war, ihnen zu gleichen. Diese Eifersucht auf den Genius sei jedoch von so edler Art, daß sie kein höheres Glück kenne als dasjenige, den Lorbeer auf der Stirn der Musensöhne vor jedem Mehltau zu bewahren. „Was für eine liebe gute Seele von einem Kritiker ist der alte Christopher North!“ fährt er fort. „Die Blumen der Poesie bewässern, Unkraut entfernen, das sie ersticken könnte, das Sonnenlicht zu ihnen einlassen, sie vor dem Luftzuge schützen, verkünden, wo der Garten prange und Mädchen und Knaben durch seine freundlichen Gänge geleiten, das Auge lehren, daß es die Schönheit sehe, das Herz, daß es sie liebe, und die Pflanzen des Paradieses klassifizieren nach den Eigenschaften, die es der Natur in sie zu legen gefiel, — dies ist unsere Beschäftigung. Und sie alle im Lichte der Bewunderung wachsen sehen, ist unser Lohn.“

Christopher beklagt den Hader, den Mangel freundlicher Gesinnung unter den zünftigen Kritikern. Er, für sein Teil, will über die großen Lebenden in demselben Geiste der Liebe und Ehrerbietung schreiben, der uns den Toten und Verklärten gegenüber geläufig ist (*Wordsworth*). Doch gelingt es ihm hier — im Guten wie im Bösen — nicht völlig, die Persönlichkeit vom Werke zu sondern. Er ergreift wie in der Politik, so auch in der Literatur heftig Partei für oder wider. Entscheidet er sich für einen Genius, so ist es „ein Bündnis mit Herz und Hand“,<sup>1)</sup> wirft er einem andern den Fehdehandschuh hin, so gilt es einen Kampf bis aufs Messer. Er rechnet es Coleridge hoch an, daß er in allen Augenblicken seines Lebens ein Dichter und einer der liebenswürdigsten Menschen war (*Coleridge's Poetical Works*). Andererseits kommt er bei dem jungen Tennyson nicht darüber hinweg, daß er bei dem Cockneykreise in Gunst stand, daß er durch sie „auf den Thron von Klein-Britannien erhoben worden“. So entgeht ihm das aufkeimende Talent unter der Hülle seiner jugendlichen Verpuppung. Er reiht den jungen Poeten unter die Versemacher, die, von allen Lebewesen allein, keine Dichter, d. h. Schöpfer sind, denn sie machen von ihrem Geiste keinen Gebrauch. Die Tiere modifizieren die Dinge in ihrer Phantasie. Austern sind Dichter — Versemacher sind die einzigen Geschöpfe, die nicht zugleich Schöpfer sind. Tennyson vergalt ihm mit einem witzigen Gedicht, dessen Reime *crusty, rusty, musty, fusty* (mürrischer, verrosteter, verschimmelter, modriger) *Christopher* lauteten (*Tennyson's Poems*).

Wilsons Endurteil über einen Dichter wird weniger

---

<sup>1)</sup> Vgl. Tuckerman, 187.



durch das künstlerische Moment bestimmt als durch den Umfang des sittlichen Gehaltes seiner Werke und durch die Mannigfaltigkeit der menschlichen Interessen, die es in Schwingung versetzt. Von diesem Standpunkte aus kann er im ganzen Umkreise der englischen Literatur von den Elisabethanern bis zu den Lakisten nur ein einziges Gedicht als wirklich groß anerkennen: *Das Verlorene Paradies*. Unter den Modernen kommt Scott am besten weg, denn „er hat das menschliche Leben in einer größeren Mannigfaltigkeit klar und bestimmt geschauter Formen und Beleuchtungen dargestellt als irgend ein anderer.“ Ja, er steht nicht an, Scott für den größten Genius des Jahrhunderts zu erklären, „Goethe, den Teufel und Dr. Faust nicht vergessen — unvergleichlich größer als Byron“ (*An Hour's Talk about Poetry*).

Allein gibt Christopher North auch der Versuchung zu Paradoxen allzuleicht nach, so ist er doch selbst in jenen Fällen, in denen ihn seine temperamentvolle Anschauungsweise zu persönlichen Urteilen fortreißt, frei von jeder subjektiven Gehässigkeit. Er wird scharf, aber niemals boshaft; er kann hassen, aber er ist nicht unversöhnlich. Selbst einem prinzipiellen Widersacher wie Leigh Hunt gegenüber fand er, als sich, nach Lockharts Übernahme der Londoner *Quarterly Review* (1826) der Cockney-Sturm gelegt hatte, 1834 das schöne Wort: „Feindseligkeit stirbt, Menschlichkeit lebt ewig.“<sup>1)</sup>

Ehrlichkeit und Selbständigkeit des Urteils, sowie das Streben, sich durch keine Konvention beeinflussen zu lassen, sind Zielpunkte, die der Kritiker Christopher North nie aus dem Auge verliert. Er scheut sich nicht, zu bekennen, daß ihm die Hexen in *Macbeth* nur „So — so-

<sup>1)</sup> Richard Garnett, *Dictionary of National Biography*.

Schöpfungen“ sind. Sie seien nicht bodenständig auf den weiten, schwarzen Mooren des schottischen Hochlandes. Ihr Geschwätz sei nicht das alte Ersische Idiom. Es lasse sie nicht als Phantome erscheinen, die verdienten, von den Kindern des Nebels angestarrt zu werden, bis die Vernunft taumle. Gray Malkin und Paddock seien klägliche Namen für Hexen einer Gebirgsgegend. . . . Hier, wie in Dingen der Feen, schreibe Shakespeare, als ob er betrunken wäre. „Er kann sich von seinem flachen Herd-Besenstil- und englischen Stratford-on-Avon-Aberglauben nicht losmachen. Und heraus mit der Wahrheit, so schrecklich sie ist: Shakespeare in Schottland war ein Cockney!“

Erstaunlich dünkt es Christopher, daß Banquo und Macbeth, wie es scheint, nie zuvor eine Hexe gesehen haben. „Sind die Schicksalschwestern Personifikationen im nationalen Aberglauben begründeter Ideen, so prüfe man sie unter diesem Gesichtspunkte. Sind sie anomale Gebilde der Phantasie Shakespeares, so prüfe man sie darauf hin. In beiden Fällen werden sie nicht bestehen. Im ersten erniedrigt sie die Beimengung eines anderen gemeineren Glaubens; im zweiten erscheint ihr Wesen widerspruchsvoll und inkonsistent. Ihr Charakter schwankt zwischen dem von Katzen geleiteten alten Weibern mit Bärten, die etwa englische Tölpel und Bauernlummel erschrecken könnten, und demjenigen wahrhaft furchtbarer geistiger Potenzen, die ihre Macht von dem Fürsten der Luft herleiten.“

Wie sehr an solchen ins Extreme getriebenen Ansichten die Stimmung des Augenblicks beteiligt ist, beweist eine Anmerkung im Manuskript dieses Aufsatzes: „Christopher nimmt sich vor, auf alles, was er hier über Geisterwesen

vorgebracht, eine ebenso beredte Widerlegung zu schreiben“ — eine Absicht, die übrigens unausgeführt blieb (*Cruikshank on Time*. Cruikshank über die Zeit).

Das klassische Altertum findet an Christopher North einen philologisch geschulten Kenner. Er glaubt an einen Homer. Die Natur sei nicht so verschwenderisch wie ihre großen Dichter.

„O nenne“, ruft er aus, „das Griechische keine tote Sprache, so du eine Seele hast, die erlöst werden will“. Die Sprache ist keine Scheidewand. „Während die Völker der Erde in verschiedenen Zungen reden, fühlen sie alle mit einem Herzen und denken mit einem Hirn“ (*Homer and his Translators*).

Eines der treffendsten Urteile fällt Christopher über Macphersons *Ossian*. Alle Widersprüche, alle Unmöglichkeiten und Plagiate zugegeben, sagt er, aber die Vollkommenheit, mit der das Schottenland geschmückt ist, verleiht ihm den Stempel der Echtheit (*The Moors*).

Ein bei aller spezifischen Eigenart im großen und ganzen sicher gehender ästhetischer Geschmack gibt vielen dieser literarischen Artikel eine dauernd maßgebende Bedeutung. Wilson definiert Geschmack als „die feine, zarte und richtige Wahrnehmung aller Gedankenbeziehungen, in denen das Gefühl entweder überwiegt oder zu deren Existenz es doch notwendig ist. Der Geschmack paßt sich der Phantasie und Einbildung wie dem Urteil an, insofern dieses im Reiche des Geschmacks, in dem die Empfindungen wohnen, überhaupt Anwendung findet. Geschmack ist ein armer, niedriger, sinnfälliger Name für eine reiche, hohe geistige Macht. Er sollte von den unsterblichen Musen mit Posaunen verkündet werden“ (*Christopher at the Lakes*).

So hat Christopher North, der Kritiker, den schwierigen Ausweg gefunden, dem Geschmack seiner Zeit Rechnung zu tragen, ohne sein Sklave zu werden. Er hat die geklärte und beredte GröÙe einer gefesteten Überzeugung, in eine von poetischem Glanz durchleuchteten Prosa gefaßt, der Nachwelt übergeben als Dokumente im besten Sinne menschlicher Urteilsfähigkeit.

---

### Werke von Christopher North.

- 1812 *The Isle of Palms.*  
 1816 *The City of the Plague and other Poems.*  
 1822 *Lights and Shadows of Scottish Life.*  
 1823 *The Trials of Margaret Lindsay.*  
 1825 *The Foresters.*  
 1842 *Recreations.*  
 1855—58 *Works, edited by Professor Ferrier.*  
 1866 *Noctes Ambrosianae, revised Edition with Memoirs by R. Shelton Mackenzie.*

### Werke über Christopher North.

- 1831 Henry T. Tuckerman, *Characteristics of Literature, illustrated by the Genius of Distinguished Writers. The Magazine Writer Wilson.*  
 1854 Samuel Warren, *A Few Personal Recollections of Christopher North (Blackwood's Edinburgh Review, vol. LXX, Dezember 1854).*  
 — George Cupples, *Professor Wilson. A Memorial and Estimate, by one of his Students.*  
 1862 Mrs. Gordon, *Christopher North. A Memoir of John Wilson.*  
 1866 R. Shelton Mackenzie, *Life of John Wilson.*  
 1897 Sir George Douglas, *The Blackwood Group (Famous, Scots Series).*
-

## Zweites Kapitel.

### Die satirisch- humoristische Gesellschaftsdichtung.

**James und Horace Smith.**

1775—1839. 1779—1849.

Die Familie, der die Brüder entstammten, war ein Muster besten, hochstehenden englischen Bürgertums. Robert Smith, ihr Vater (1747—1832), Anwalt des Artillerie- und Waffenamtes (*Solicitor of the Board of Ordnance*), zugleich Mitglied mehrerer gelehrter Gesellschaften, genoß als ein kluger, freundlicher, fortschrittlich gesinnter und literarisch begabter Mann allgemeine Achtung. Sein Tagebuch, dessen Eintragungen auch die schriftstellerische Entwicklung der Söhne begleiten, bekundet Klarheit des Geistes und kritisches Verständnis. Seine in Paris geborene Gattin Mary († 1803), eine anmutige, sanfte und fromme Frau, wirkte auf die Erziehung ihrer Söhne mehr durch das Beispiel des eigenen Charakters als durch pädagogische Bemühungen. Die von Natur aus hochbegabten und liebenswürdig veranlagten Knaben erhielten die gleiche vortreffliche Erziehung, lernten das Leben von seiner vornehmsten Seite kennen und wurden kampflos, ohne aus ihrer Sphäre hervorzutreten, auf den Weg geleitet, der sie zur Selbständigkeit und einer ihnen angemessenen Tätigkeit führte. James ward, achtjährig, Johnson vorgestellt, drei-

zehnjährig vom Vater nach Paris mitgenommen, damit er frühzeitig mit eigenen Augen sehen lerne, und war mit fünfundzwanzig Jahren bereits der geschäftliche Vertreter des Vaters. 1818 übernahm er dessen Amt, das in der Anfertigung aller Kontrakte und Urkunden für den *Master General* bestand.

Horace kam in ein Handelshaus und wurde ein umsichtiger, tüchtiger Kaufmann.

Beide Brüder, in London geboren und erzogen, von echtestem Cockneytum durchtränkt — James erklärte London für den besten Ort im Sommer und den einzigen im Winter<sup>1)</sup> — standen als wohlhabende, gebildete, außergewöhnlich schöne, witzige und geistvolle Jünglinge, denen alle mannigfaltigen Anregungen der Stadt zugänglich waren, bald im Mittelpunkt des Londoner Treibens. Sie schienen den Beweis erbringen zu wollen, daß Geschäftsernst und literarisches Interesse Hand in Hand gehen könnten. Beide Brüder schriftstellerten. Horaces Erstlingswerk war eine poetische Klage über den Verfall des Geschmacks an theatralischen Aufführungen. Man begünstigte die Pantomime und vernachlässigte gediegene Werke wie Richard Cumberlands *The West Indian* und *The Jew*. Das Gedicht war dem Verfasser dieser Dramen gewidmet und wurde ihm zugesandt. Eines Tages erschien ein Herr in gepudertem Haar und altmodisch eleganter Kleidung im Geschäftskontor, in dem Horace arbeitete, und verlangte, Mr. Smith, den Dichter, zu sprechen. Ein Beamter antwortete: „Wir haben hier keine Dichter“. Da sprang Horace, ein Jüngling mit langen, blonden Locken, von seinem Schreibbock auf und gab sich zu erkennen.<sup>2)</sup> Die Brüder hatten sich seit-

<sup>1)</sup> *Memoirs, Letters etc., edited by H. Smith, 42.*

<sup>2)</sup> *Rejected Addresses, edited by Sargent, IX.*

dem der besonderen Protektion des warmherzigen Cumberland zu erfreuen und gewannen durch ihn Föhlung mit dem Theater. Sie verfaßten einige der unter Cumberlands Namen erschienenen kritischen Einleitungen in Cookes Ausgabe von Bells *British Theatre*, die Cumberland ein ansehnliches Honorar eintrugen. Seine Einschätzung Horaces als Dichter war überschwänglich. Auf die Frage: „Wann werden die Tage Congreves wiederkehren?“ antwortete er einmal: „Wenn dieser Jönge eine Komödie schreibt.“<sup>1)</sup>

Auf einen ersten Novellenversuch, *A Family Story* (Eine Familiengeschichte), 1799, ließ Horace Smith bereits 1800 einen vierbändigen modernen Familienroman folgen, *The Runaway, or the Seat of Benevolence* (Der Flüchtling oder Der Sitz der Gnade), dessen Inhalt auf 780 Seiten die Schilderung der segensvollen, alle Wirrniss lösenden, alle üblen Einflüsse brechenden Kraft edler Menschlichkeit ist. Allein bei dem völligen Umgehen psychologischer Probleme erhebt der junge Dichter sich in der Charakteristik nicht über konventionelle Typen, in der Erzählung nicht über das Romanhafte und Wirklichkeitsfremde.

Künstlerisch auf keiner höheren Stufe steht *Travanion, or Matrimonial Errors* (Travanion oder Ehefehler), 1801, das, ausschließlich eine Darstellung von Herzensangelegenheiten, von in sich selbst seliger Sentimentalität trieft und durch theatralisch-romantische Mätzchen abstößt. Travanion, der Übermenschlich-Menschliche, besiegt durch Edelmut, Langmut, Großmut seine Gegner wie die Tücke des gegnerischen Schicksals. Seine Gattin, der er, obzwar er sich von ihr verraten glaubt, dennoch jahrelang ein unbekannter Wohltäter geblieben, erweist sich als schuld-

---

<sup>1)</sup> *Patmore, My Friends and Acquaintance*, 210.

los. Im Augenblicke der Enthüllung wirft Travanion Perücke und Rock ab und steht in der Werthertracht, in der er vor einem Menschenalter von ihr schied, vor der lebenslang Geliebten, die von einer Ohnmacht überwältigt wird. Diese Szene ist charakteristisch für das Ganze.

1802 waren James und Horace Smith Mitarbeiter des *Picnic Newspaper* und des *Cabinet Weekly*, einer von William Combe herausgegebenen Zeitschrift, die bald einging. Von 1807—1809 lieferten sie Beiträge für den *Monthly Mirror*, dessen Herausgeber Thomas Hill in seinem Landhause in Sydenham eine lustige Künstlergesellschaft versammelte. Dort erfreuten Horace und James durch Heiterkeit und Begabung.

James besaß ein ausgesprochenes Talent für das spaßhafte Epigramm und eine Neigung für lustige Mystifikationen. Schon als Knabe hatte er die Leser des *Gentleman's Magazine* durch erdichtete Mitteilungen wunderbarer naturhistorischer und archäologischer Entdeckungen zum besten gehabt. Es war damals ein Hochgenuß für die Brüder, den Vater bei der Lektüre dieser merkwürdigen anonymen Zuschriften, deren Herkunft er natürlich nicht ahnte, zu beobachten.

Im Jahre 1812 fand sich nun die Gelegenheit, ein solches Talent in größerem Maßstabe zu betätigen. London wurde in dem Halbjahre 1808—1809 von drei großen Feuersbrünsten heimgesucht. Im September 1808 ging das Covent Gardentheater in Flammen auf, im Januar ein Teil des St. James' Palace, im Februar 1809 das Drury Lane Theater, jener große Neubau, den Sheridan 1794 an die Stelle von Garricks kleinem Hause — einem Werke Wrens — gesetzt hatte. Im August 1812 veröffentlichten die Tagesblätter eine Preisausschreibung für den zur Ein-



weihung des Neubaus bestimmten Prolog. Es liefen über hundert unbrauchbare Machwerke ein. Schließlich sprach Elliston bei der Eröffnungsfeier die etwas schwerfälligen und konventionellen Gelegenheitsverse Byrons, *Address spoken at the Opening of Drury Lane Theatre, Saturday, October 10, 1812* (Ansprache, gehalten bei der Eröffnung des Drury Lane Theaters). An demselben Tage wurde ein anonymes Büchlein ausgegeben: *Rejected Addresses, or The New Theatrum Poetarum* (Zurückgewiesene Ansprachen oder das neue Theatrum Poetarum), angeblich eine Sammlung der von den Preisrichtern des Theaters abgelehnten Prologe.

Horace und James Smith hatten sie auf die Anregung des Theatersekretärs Ward, Sheridans Schwager, innerhalb der sechs Wochen, die zwischen der Preisausschreibung und der Wiedereröffnung lagen, verfaßt. Da fanden sich nun die bestbekannten und anerkannten Dichter des Tages unter den Zurückgewiesenen zusammen. Mitten unter den Lebenden erschien auch Johnsons Geist und ein völlig Unbekannter, Momus Meddler, brachte Parodien auf *Macbeth*, Kotzebues *Fremde* und Lillos *George Barnwell*. Die beiden Brüder hatten sich ihre Aufgabe nicht leicht gemacht und sich die trefflichsten, populärsten Vorbilder ausgesucht. Jedermann konnte die Nachahmung auf ihre Ähnlichkeit hin prüfen. Und sie war in der Tat in vielen Fällen eine täuschende. Das Gelingen des Scherzes hing davon ab, ob die Kopie hinsichtlich der geistigen wie der formellen Eigenart dem Originale nahe kam. Und er gelang im höchsten Grade. Die Qualität der Arbeit wie der liebenswürdige Takt dieser literarischen Satire erheben sie hoch über die ihr ursprünglich zugedachte Bedeutung. Ein späterer Herausgeber nennt sie „in jeder Hinsicht

einzig und in ihrer Art vollkommen“. Die literarische Welt hatte nie zuvor ein so wundervolles Spottvogelwerk gesehen.<sup>1)</sup> Richard Garnett ist der Meinung, es sei in dieser Art in englischer Sprache nichts Besseres geschrieben worden“<sup>2)</sup>

Die wenigsten der *Rejected Addresses* lassen sich auf das Niveau der Karikatur herab. Die meisten sind Nachdichtungen, in denen ein feines Stilgefühl gerade nur mit jenem leisen Nachdruck der Übertreibung arbeitet, der dem guten Geschmack zu parodistischer Wirkung genügt. Das Charakteristische der betreffenden schriftstellerischen Individualität wird nur ein wenig auf die Spitze getrieben. Man hebt eine Schwäche heraus, ohne aus ihr einen Angriff auf die ganze Persönlichkeit zu machen. Man macht sich lustig mit allem schuldigen Respekt. Die Persiflierten erkannten sich selbst und empfanden keinen Groll. Denn jede böswillige Absicht fehlte, selbst jede Plumpheit des Scherzes war vermieden. Das geniale Spiel bezweckte nichts wie ein harmloses, heiteres Lachen. Walter Scott sagte über die ihm in die Feder geschobene und seinen poetischen Erzählungen nachgebildete lebendige Schilderung der Theater-Brandkatastrophe (*A Tale of Drury*): „Ich muß es sicherlich selbst geschrieben haben, wenn ich auch vergessen habe, bei welcher Gelegenheit.“<sup>3)</sup>

Byron, der in den *Rejected Addresses* mit Stanzen vertreten war, die die Technik, Melodie und allgemeine Stimmung des *Childe Harold* glücklich trafen, schrieb am 19. Oktober 1812 an Murray, er halte die *Rejected Addresses*

---

<sup>1)</sup> *Rejected Addresses*, edited by E. Sargent IV.

<sup>2)</sup> *Dictionary of National Biography*.

<sup>3)</sup> Beaven, 111.

für das Beste in ihrer Art seit der *Rolliade* und lasse dem Verfasser sagen, er vergebe ihm, „und wäre er zwanzigmal unser Satyriker“. Campbell, Horaces lebenslanger Freund, zeigte sich verletzt, in den *Zurückgewiesenen Prologen* übergangen worden zu sein.

Den Löwenanteil an der Arbeit hatte James Smith. Von ihm rührten die besten Stücke her<sup>1)</sup>: Wordsworth (*The Baby's Debut*. Des Kindes erster Schritt), eine köstliche Nachahmung, welche die häufig ins Alberne und Kleinliche gehende Einfachheit von Wordsworths Themen ins Lächerliche zog, ohne sich an der edlen Wahrheit, Weisheit und Harmonie des Dichters zu vergreifen; Crabbe (*The Theatre*. Das Schauspiel), mit echtster Bildhaftigkeit eines an sich völlig unwesentlichen Vorganges. Jeffrey stellte dieses Stück wegen seiner exquisiten Nachahmung von Geschmack, Temperament und Stil des Urbildes zuhächst in der Sammlung. Ferner William Cobbett, den James sich mit einem von patriotisch demokratischen Ausdrücken durchsetzten Prosastück einstellen ließ, weil der Reim eine Erfindung der Mönche sei; Thomas Moore (*The Living Lustres*. Lebende Größen) mit einem Gedicht von wohlklingendem Reimgeklänge ohne Gedankengehalt, u. a. Die Mannigfaltigkeit der Stilarten — auch der Journalismus war durch den Herausgeber der *Morning Post* vertreten und die volkstümliche Ballade fehlte nicht — wirkte ebenso anregend und unterhaltend wie die Leichtigkeit und Grazie erfreute und anzog. Auch hatten die Verfasser sich selbst von ihrem scherzhaften Spott nicht ausgeschlossen. Horace befand sich tatsächlich unter den zurückgewiesenen Prologbewerbern. Er setzte seine Dichtung (*An Address with-*

---

<sup>1)</sup> Garnett, *Dictionary of National Biography*.

*out a Phenix*. Eine Ansprache ohne Phönix) nun einfach unter die gefälschten. Sie ist unter den Pseudowerken das einzige echte, unter den Scherzgedichten das einzige in ernster Absicht geschriebene, allein durchaus keins der besten. Der Titel knüpft an die infolge des Brandes so nahe liegende und bei den Prologdichtern immer wiederkehrende Verwendung des Vogels Phönix an, doch erhebt sich die Dichtung selbst auf kein wesentlich höheres Geschmacksniveau als die verspotteten.

Der Erfolg der *Addresses* war ein ungeheurer. Die Brüder, die bisher nur als flotte Lebemänner und literarische Dilettanten in einem bestimmten Kreise eine Rolle gespielt hatten, wurden über Nacht stadtbekannte Persönlichkeiten und die Löwen der Gesellschaft. Murray, der sich geweigert hatte, 20 £ für das Verlagsrecht zu geben, erwarb es für die 16. Auflage, 1819, um 131 £.

Noch in demselben Jahre (1812) wurde ein Operettentext von Horace, der sich unter dem Decknamen Momus Medlar verbarg, *The Highgate Tunnel, or the Secret Arch* (Der Highgate-Tunnel oder der geheime Bogen) mit Erfolg im Lyceum aufgeführt. 1813 folgte *First Impressions, or Trade in the West* (Der erste Eindruck oder Der Handel im Westen), eine in possenhafte drastischen Umrissen gehaltene Komödie, deren handelnde Personen weniger individuelle Charaktere als groteske Typen sind: die Modedame, der zimperliche Blaustrumpf, die schmachtende Jungfrau, die an Listen reiche, töchtersorgende Mutter — kurz die üblichen Gestalten, die ein Menschenkessel wie London tagtäglich auskocht. „O London, London!“ ruft der Held des Stückes, Fortescue, aus, „du Myriadenmenge unsterblicher Tändler. Du mächtiger Wirbel abstoßender Laster und phantastischer Narreteien!“ Horace Smith tritt

in diesem Drama öffentlich als Gegner des Duells auf. Fortescue wird folgende Tirade in den Mund gelegt: „Toren, stets bereit, für das Phantom der Ehre Mörder zu werden, würden ihre Pistole auf die Brust eines solchen Verräters richten. Auch ich will sein Herz suchen. Aber die Waffe, mit der ich es angreife, werden Wohltaten sein, seine einzigen Wunden Reue!“ Smith erklärt auch an anderer Stelle den Duellanten für einen moralischen Feigling, der die Kleinlichkeit seines Geistes zu verbergen suche, indem er physischen Mut vortäusche.<sup>1)</sup>

Dasselbe Jahr 1813 brachte wieder eine gemeinsame Publikation der Brüder, *Horace in London. Consisting of Imitations of the First Two Books of the Odes of Horace.* (Horaz in London. Nachbildungen der beiden ersten Bücher der Oden des Horaz). Die einzelnen Nummern der Sammlung waren bereits im *Monthly Mirror* erschienen.

In einem einleitenden Dialoge zwischen Horaz und Smith, in dem Horaz gern in eignen Zitaten spricht, weigert sich Smith auf Grund ihres beiderseitigen Unwertes eine neue Übersetzung der Oden anzufertigen, aber er ist bereit zu einer Anpassung des Horaz an moderne Londoner Verhältnisse. So entsteht eine Umdichtung, die noch weniger als die *Rejected Addresses* in das Gebiet der Parodie übergreift, sondern nur vom Standpunkte des Jetztlebenden, den die tote Antike nichts mehr angeht, die eigenen Verhältnisse und Interessen an die Stelle der römischen setzt. Aus dem Amphiteater wird Drury Lane, aus dem Palatin Tower Hill. Ganz von selbst enthüllt sich dabei eine merkwürdige Continuität der Menschheitsgeschichte in der eigentlich nur die Szenerie wechselt, der innere Vorgang sich aber stets wiederholt. Horaz, Ode I 18 (*Nullam, Vare,*

<sup>1)</sup> Beaven, 153.

*sacra vite prius severis arborem*) findet ihre Anwendung auf Wellington; I 9 (*Vides ut alta stet nive candidum Soracte*) auf das in einen Mantel von Schnee gehüllte Richmond; I 14 (*O navis, referent in mare te novi*) wird als *O Kemble, again you are lost on the sea* (*O Kemble, zurückgeschleudert auf hohe See*), zu einer Ermahnung des Mimen, die Reihe der Privatsitze aufzulassen; I 15 (*Pastor cum traheret per freta navibus*) lautet *As Elgin o'er the violated sea* (*Wie Elgin über vergewaltigte Wogen*) und enthält einen Fluch der Pallas auf den Räuber ihres Eigentums; I 16 (*O matre pulchra filia pulchrior*) heißt, auf die Edinburgh Reviewers bezogen: *O rigorous sons of a clime more severe* (*O rauhe Söhne des rauheren Landes*).

James besaß von den Brüdern zweifellos das intensivere, aber, wie es scheint, kurzlebigere Talent. Vielleicht auch verhinderte dessen weitere Entfaltung ein bewußter Dilettantismus. Einige ergötzliche Kleinigkeiten (*The Country Cousins*. Die Vettern vom Lande; *The Trip to France*. Der Ausflug nach Frankreich; *The Trip to America*. Der Ausflug nach Amerika), 1820—1822, komische Gedichte für Zeitschriften und Gelegenheitsepigramme sind alles, was er noch hervorbrachte. London und die Gegenwart waren die Orts- und Zeitbegriffe, über die er nicht hinausging. Innerhalb dieser Schranken aber hat er manches poetische Daguerrotyp geschaffen, das als solches seinen Wert behauptet. Seine Stärke ist das gutmütige Hervorkehren der kleinen Schwächen des ihm trotzdem vor allen teneuren Cockney. Des kleinen Mannes Sucht, die Mode der Weihnachtsausflüge nach Brighton mitzumachen (*Christmas out of Town*), das Gift des Brantweins (*The Upas in Marylebone Lane*), das Geklatsch der Nachbarinnen (*Door Neighbours*), eine Begegnung in St. James' Park — solche typische kleine

Stadtsilhouetten werden uns in den *London Lyrics* in zierlicher, sauberer Arbeit vorgeführt. In *Grimm's Ghost* (Grimms Geist) läßt er den berühmten Aufklärer über Londoner Vorkommnisse Briefe an Hermes schreiben, die in kleine sittenschildernde Novelletten übergehen.

Bei größeren Stücken<sup>1)</sup> wird die erstrebte Leichtigkeit mitunter zur Klippe für den besseren Geschmack. Der Mangel an dichterischer Persönlichkeit macht sich fühlbar. Es fehlt diesen Gedichten an Hintergründen und Offenbarungen und schlichte, gesunde Natürlichkeit vermag dafür ebensowenig zu entschädigen, wie ihre sorgfältige und melodiöse, von einer ausgesprochenen rhythmischen Begabung zeugende Form, die Horace, der Herausgeber von James' poetischem Nachlaß, ihnen mit Recht nachrühmt.

Von James Smiths Epigrammen<sup>2)</sup> ist manches mit scharfer Spitze versehene, z. B. das auf Edmund Burke. Doch kümmerte er sich im allgemeinen wenig um Politik, sondern richtet die Pfeile seines Spottes auf die moderne Kritik, das Gerichtsverfahren, öffentliche Gebäude Londons, den vorgeblichen guten Ton der Gesellschaft und allerhand soziale Auswüchse.

Im großen und ganzen bevorzugt er das Heitere. Der Schauspieler Mathews nannte ihn den einzigen Menschen, der gescheiterten Unsinn schreiben könne. Sein Bestes und Gelungenstes aber soll er gesprächsweise als Eingebung des Augenblicks gegeben haben. James Smith, der elegante Hagestolz, „der Schöngeist in dem altmodischen Sinne des Zeitalters der Königin Anna“, wie Patmore ihn nennt, blieb als amüsanter, liebenswürdiger Tischgesellschaftler bis in sein Alter eine gesuchte Londoner Persönlichkeit, die an

<sup>1)</sup> *Miscellaneous Pieces.*

<sup>2)</sup> *Martial in London.*

köstlichen Einfällen, sprühendem Witz und glänzender Gesprächskunst kaum ihres gleichen hatte.

Horace Smiths literarischer Ehrgeiz nahm einen höheren Flug als der seines Bruders. Er wollte die Poesie nicht nur als Liebhaberei betreiben, sondern ihr als Zugehöriger zum Bau, als Mitglied der Zunft dienen. Sein Wunsch ging immer mehr dahin, aus der Beschäftigung mit der Poesie einen Beruf zu machen und sich von der Börse zurückzuziehen, sobald er ein hinreichendes Vermögen erworben haben würde. Die Bekanntschaft mit Shelley, die er 1817 in Marlow machte, mochte wohl auch in dieser Richtung für ihn von weittragender Bedeutung sein. Horace Smith, wie Shelley Optimist und Philanthrop, fand in seinem innersten Wesen mancherlei Berührungspunkte mit dem Dichter, dessen Werke ihn mit Bewunderung erfüllten und zu dem er sich schon von vornherein durch die unverhältnismäßige Härte seines Schicksals hingezogen fühlte. „Ich war überzeugt, daß seine Ziele rein und edel seien“, schreibt er, „daß ihn lediglich eine leidenschaftliche Menschenliebe beseele, in deren Dienste er bereitwillig sein Leben opfern würde.“ Lange, zu beiderseitigem Genuß geführte Gespräche erfüllten ihm Shelley als ein psychologisches Kuriosum<sup>1)</sup>, während sie in Shelley Freundschaft und Hochachtung für den „City-Mann“ hervorriefen, dem er als einem Mitgliede der Gesellschaft, der Kaufmannschaft und der Börse mit Mißtrauen begegnet war. Leigh Hunt überliefert Shelleys Ausspruch: „Ist es nicht sonderbar, daß der einzige wirklich großmütige Mensch, den ich je gekannt habe und der Geld hatte, um großmütig zu sein, ein Makler ist?“<sup>2)</sup> Er schrieb später von ihm:

---

<sup>1)</sup> Beaven, 186.

<sup>2)</sup> *Autobiography*, 186.



Menschlich Wissen, Tugend, Witz,  
Verstand und alles, was die düstere Welt  
Zu einem schönen Ding erhebt, erhellt,  
Es ist vereint in Horace Smith.<sup>1)</sup>

Horace hatte seinerseits den Mut, sich öffentlich zu Shelley zu bekennen. Es sei fürwahr kein Wunder, daß unter einem Volke von Mammonsanhängern, wie die Engländer, ein so vollkommen selbstloser und weltfremder Mann für eine Art *lusus naturae* angesehen werde; kein Wunder, daß reiche Geizhalse ihn anfeindeten, denn in seinem Leben gab es eine tägliche Schönheit, die das ihre häßlich machte. Horace Smith erzählt, wie er, der in der schmutzigen Schule des kaufmännischen Lebens Erzogene, kaum seinen Sinnen getraut beim Anblick dieses außergewöhnlichen Wesens, das wie ein Anachoret lebte, sich jeden seinem Stande angemessenen Luxus versagte, um seine Ersparnisse Nebenmenschen zuzuwenden, und stillschweigend, denn er hing seine Wohltätigkeit nicht an die große Glocke, zeigte, daß er den Reichtum, den er an sich verachtete, nur schätzte, insofern er durch ihn befähigt ward, andern beizustehen. „Er verhielt sich gegen seinen Leib mißtrauisch“, fährt Smith fort, „stets bedacht, die Oberhoheit des Geistes zu wahren, stets bestrebt, das Heiligtum in reinem und geweihtem Zustande zu erhalten, von keinem Flecken der Gemeinheit beschmutzt, der die Seele in diesem Schreine erniedrigen könnte. Inbrünstig und treu war die Verehrung, die er der Majestät des Geistes widmete.“ Ein nichts weniger als weibischer Mann, sei Shelley doch von einem spezifisch weiblichen Zartgefühl erfüllt gewesen. Smith preist die angeborene Reinheit seines Wesens, die

---

<sup>1)</sup> Letter to Maria Gisborne.

durch nichts verdorben werden konnte, und hat selbst Verständnis für Shelleys Schrullen, wie seinen strengen Vegetarianismus, der ihn im Jäger „einen Amateur-Mörder“ erblicken ließ.<sup>1)</sup>

In dem Gedichte *To P. B. Shelley* nimmt Smith den Dichter, „der seine Jugend glorreichen Hoffnungen und einer unbeugsamen Wahrheit widmete“, für die Heerschar der wahrhaft Gläubigen in Anspruch. Smiths 1821 geborne Tochter wurde Shelleys Ekloge zu Ehren Rosalinde genannt.

Unter dem Einflusse seiner Freundschaft mit Shelley schrieb Horace Smith 1821 die Dichtung *Amarynthus, the Nympholept. Pastoral Drama in Three Acts. With other Poems*. Die Vorrede belehrt, daß Plutarchs Nympholepten (*νυμφόληπτοι*, bei den Römern *Lymphatici*) von Nymphen besessene oder durch Nymphen zum Wahnsinn getriebene Männer sind, sei es, daß ihr Anblick, sei es, daß der toll machende Einfluß ihrer Orakelgrotten sie betört habe.

In den rein pastoralen Teilen seines Dramas bekennt Smith sich zu Entlehnungen aus Theokrit. In echt Shelley'schem Sinne wird die Macht Oenonens, der delphischen Prophetin, die den Amarynthus bezaubert, nicht auf Hexenkunst, sondern auf ein tieferes Eindringen in die geheimen Kräfte der Natur zurückgeführt und seine Entzauberung durch die Liebe bewirkt. Er wird

Vom Traumgesicht befreit

Durch seiner Träume Wirklichkeit.

Doch macht sich trotz des Bestrebens, das Übernatürliche in die Sphäre des Menschlichen zu rücken, der Mangel jenes lyrischen Schwunges fühlbar, mit dem Shelley derlei Vorgänge zu Naturhymnen und Geisterrhapsodien zu erheben

<sup>1)</sup> *A Greybeard's Gossip about Literary Acquaintances*. (Plaudereien eines Graubarts über literarische Bekanntschaften.)

pfl egt. Poetisch und phantasievoll ist in guten Blankversen die Wirkung des vom Panszauber erfüllten Waldes auf Amarynthus' Gemüt (Akt II) geschildert. Nur die Geisterlaute und das Elfentreiben fehlen.

Einen Gegensatz zu Amarynthus bildet die auf einem wirklichen Vorgange beruhende, in Reimpaaren geschriebene Erzählung *Lucy Milford*, die die Zerrüttung eines treuliebenden Mädchenherzens durch die unbarmherzige Gehässigkeit eines starrsinnigen Vaters zeigt und durch das abschreckende Beispiel Brüderlichkeit und Nächstenliebe als die wahre Gläubigkeit einschärfen will. Doch ist gerade diese Wirklichkeitsdichtung durch ihre Verbrämung mit überspannter Sentimentalität zu einem unangenehmen Gemisch von Alltäglichkeit und Irrealität geworden.

Unter den Gedichten ist nennenswert *On a Stupendous Leg of Granite, Discovered standing by Itself in the Deserts of Aegypt, with the Inscription inserted below* (Auf ein ungeheures Granitbein, das man mit der unten verzeichneten Inschrift alleinstehend in den Wüsten Egyptens fand). Damit beteiligte sich Horace Smith an der Sonettenkonkurrenz zwischen Keats, Leigh Hunt und Shelley, indem er auf charakteristische Weise das gegebene Thema zu einem *Memento mori* für London gestaltete.

In einem Gedicht an den Mammon erklärt Smith, diesem Götzen gehöre wohl sein Leib, nicht aber seine Seele. Pflichtschuldig bete er an inmitten des Mammons Schaar; daheim aber halte er heiligen Gottheiten eine Abendandacht. Durch die Mehrzahl seiner Gedichte<sup>1)</sup> geht ein ausgesprochen transzendentaler Zug. Er vergeistigt die Natur, indem er sich an ihr freut. Blumen sind

<sup>1)</sup> *Poetical Works*, 1846.

Tagessterne, die Freude an ihnen ist ein Naturgottesdienst unter dem Himmelsdom (*Hymn to Flowers*). Die Mohnblume, der Krösus, der König des Feldes, bedeutet eine geheimnisvolle Macht: sie ist ein Heilmittel, ist der Tod (*The Poppy*). Die untergehende Sonne ist Gottes Auge (*To the Setting Sun*). Die Sonnenfinsternis wird zum symbolischen Gesicht einer Seelenfinsternis und anarchistischen Welt (*The Sun's Eclipse*, 8. Juli 1842). Gegen die Cholera empfiehlt er eine moralische Medizin. Wie der Begüterte nun mit dem Armen die Gefahr teilen müsse, so teile er zur besseren Stunde brüderlich mit ihm den Segen des Daseins (*The Cholera morbus*). Angesichts einer Mumie möchte er lieber die Seele einbalsamieren und in lebendiger Tugend rein erhalten (*Address to a Mummy*). Ein rechtschaffener, frommer Sinn findet seine Betätigung in der Nächstenliebe (*Moral Ruins*). Er kennt eine moralische Alchimie: Schmerz in Wohltat, Verlust in Gewinn verwandeln. Der vollkommenste Gottesdienst ist ihm die Heiterkeit. Gott liebt es, wenn der Mensch die Fähigkeit des Lachens übt, die dem Tiere verweigert ward (*Prefatory Stanzas*). Smith sieht kein Dunkel auf Erden (*Moral Alchemy*). Er kann nicht umhin, niederzuknien, die schöne Erde anzubeten und in ihr ihren Schöpfer (*Morning*). Leben, was bist du für eine große Gabe! ruft er aus; Leben, wie zahllos sind deine Freuden? (*The Charms of Life*). So fehlt es Smith nicht an fröhlichem Humor, der sich in spaßhaften Pointen und komischen Charakteristiken gefällt (*The Englishman in France*. Der Engländer in Frankreich; *The Collegian and the Porter*. Der Student und der Pförtner; *The Parson at fault*. Des Pfarrers Versehen).

Die 1824 veröffentlichte dreibändige Sammlung von Vers- und Prosastücken *Gaieties and Gravities. A Series*

of *Essays, Comic Tales, and Fugitive Vagaries* (Heiteres und Ernstes. Eine Sammlung von Aufsätzen, komischen Erzählungen und flüchtigen Einfällen), der Mehrzahl nach noch im *Monthly Magazine* erschienen und nicht über dem feuilletonistischen Durchschnitt, behandelt in kunterbunter Mischung Tagesereignisse, Traumerlebnisse (*Pitcairn Island*), Reisebilder (*Père-La Chaise*), soziale Fragen (*Satirist of Women*. Satiriker der Frauen), Novellistisches (*The Tanner's Widow*. Des Gerbers Witwe), Literarisches (*An Attempt to explain the Causes of the Decline of British Comedy*. Versuch, die Ursachen des Niederganges der britischen Komödie zu erklären), Ethisches (*Moral and Material Beauty*. Sittliche und irdische Schönheit) und gänzlich Nichtiges (*The Old White Hat*. Der alte weiße Hut) und bekundet in ihrer Vielseitigkeit die dem Cockney innewohnende journalistische Begabung.

Ein eigenartiges Buch ist *The Tin Trumpet, or Heads and Tales for the Wise and Waggish, edited by Jefferson Saunders Esq.* (Die Blechtrompete oder Überschriften und Erzählungen für Kluge und Schelme), 1836, ein alphabetisch geordneter Zettelkasten von Witzen, Anekdoten, Paradoxen, Maximen, Aussprüchen über Politik, Leben, Kunst, Kirche, von geistreichen Erklärungen, Weisheits- und Schelmen-sprüchen, kurz ein Lebensertrag des Nachdenkens und Empfindens, von Gedankenblitzen, Gefühlssplittern, Narreteien, bunte Abschnitzel mannigfaltigsten Wertes und Inhaltes, in knappster, anspruchslosester Form, allesamt Produkte eines originellen Kopfes. Es ist vielsagend, daß das Buch bei seinem Erscheinen Thackeray zugeschrieben und 1890 bei Routledge wieder aufgelegt wurde.

Allein Horace Smith gab sich mit solcher Kleinarbeit nicht zufrieden. Seit 1826 wandte er sich fast ausschließ-

lich und mit außergewöhnlicher Fruchtbarkeit dem Romane zu. Als Ziel schwebt ihm auf diesem Gebiete das Kultur- und Sittenbild großen Stils vor. Er will der Menschheit den Spiegel vorhalten in der Schilderung ganzer Klassen, ganzer Epochen. Sein tiefes soziales Interesse drängt das psychologische in den Hintergrund. Der Schwerpunkt fällt nicht auf die Erzählung, sondern auf das Milieu. Von einer eigentlichen Romankunst, einer durchdachten Komposition und Charakteristik ist bei Horace Smith wenig die Rede. Er haspelt den Hergang einfach ab. Die meisten seiner Gestalten sind repräsentative Figuren, mehr Typen als Individualitäten, und das Zeit- und Gesellschaftsbild, das sie beleben, verdankt sein Entstehen nicht der Freude an seiner Farbigkeit, nicht der Lust am Fabulieren — obwohl Smith es selten unter drei Bänden im Umfange von 800—1200 Seiten tut — sondern dem Wunsche, einen Beleg für irgend eine hohe sittliche Idee zu erbringen oder ein Exempel zu statuieren, aus dem sich eine Moral ableiten läßt. Immer schwebt ihm ein sozialer, erziehlicher oder erbaulicher Zweck vor, den er in den verschiedensten Arten von Romanen verfolgt.

Er beginnt 1826 mit dem historischen und tut sogleich einen guten Wurf mit dem Cromwellromane *Brambletye House, or Cavaliers and Roundheads* (Brambletye-Haus oder Kavaliers und Rundköpfe.) Der Lord Protektor und König Karl, Milton, abenteuerliche Ritter, wackre Soldaten, ein lustiger Hausierer und ein vlämisches Bürgermeister-töchterlein von zarter Hand und treuem Herzen — diese und noch viele andere Gestalten gruppieren sich zu einem lebendigen Zeitbilde. Das Streben des Verfassers geht dahin, die eigene Subjektivität zu unterdrücken und die seiner Gestalten desto schärfer zu charakterisieren. Die

Handlung will den Leser nicht durch aufreizende Spannung, sondern durch ein ruhiges, stetes Interesse fesseln. Im Verein mit Scott, dessen *Peveril*, 1822, vorausging und dessen *Woodstock* unmittelbar nachfolgte, trug *Brambletye House* vornehmlich dazu bei, den Geschmack am historischen Roman zu entwickeln. „In meinem ersten Romanversuche“, schrieb Smith später an Scott, „folgte ich nach, wo Sie vorangegangen waren.“<sup>1)</sup> Nach Lockhart hätte Smith ganze Seiten aus De Foes *Fire and Plague of London* verwendet.<sup>1)</sup>

Ein zweites historisches Kulturbild *The Tor Hill*, gleichfalls 1826, ist dem englischen Reformationszeitalter entnommen. Es wurde von Defaucoupret ins Französische übersetzt (*Tor Hill, Histoire du Temps de Henri VIII*). Heinrich VIII. tritt darin als verkörperter Frauenjäger auf. Die steten Plänkeleien zwischen Franzosen und Engländern nehmen einen breiten Raum ein.

Den Mittelpunkt aber bildet Tor-Haus, der alte befestigte Baronetsitz bei Glastonbury, wo die verschiedenartigen, teilweise sehr scharf geprägten Typen sich zusammenfinden. Es ist durchaus charakteristisch für diese Romane, daß sowohl *Brambletye House* als *Tor Hill* ihre Titel vom Namen ihrer Schauplätze führen.

Die Zeit der englischen Restauration scheint für Smith eine besondere Anziehungskraft besessen zu haben. Gleich sein nächstes Werk, der Börsen- und Cityroman *Reuben Apsley*, 1827, wird wieder in sie verlegt. Das Hauptmoment bildet hier die Gegenüberstellung von Adels- und Bürgerpartei, welch letztere in dem Helden, dem trefflichen, menschenbeglückenden, glaubenseifrigen, edel milden

---

<sup>1)</sup> Widmung von *Reuben Apsley*, 1827.

Reuben einen idealen Vertreter findet. Er greift in Erfüllung seiner Bürgerpflicht für den Prinzen von Oranien zu den Waffen und genießt nach errungenem Frieden in stiller Zufriedenheit die Früchte seines Musterlebens. In die Geschichte seines Oheims, des Kaufmanns Goldingham, spielen die Handelsverhältnisse der Zeit herein.

Noch eingreifendere soziale Kontraste dieser an Gegensätzen reichen Zeit hebt Smith in *Walter Colyton, A Tale of 1688* (1830) heraus. Unverkennbar tritt sein Wunsch hervor, allen Gestalten in völliger Unparteilichkeit gerecht zu werden. Der Held, Sohn eines herabgekommenen Kavaliers und einer puritanischen Mutter, tapfer und rechtschaffen, ein Kernmensch, Patriot und Protestant von echtem Schrot und Korn; der katholische König, schlicht und umgänglich; Aufklärung und Gespensterglaube, Hofunterhaltungen und Wirtshaustreiben, mond-scheinmilde Weiblichkeit und Straßenräuberei — all das vereinigt sich zu einem lebhaften Zeitbilde. Dasselbe gilt von *Arthur Arundel, A Tale of the English Revolution* (1844). Der Glaubenskampf spaltet Familien, entzweit Schulkameraden. Arthur, ein selbständiger Denker und tapferer Krieger, betätigt sich, wie alle Helden von Smith, für Wilhelm von Oranien und empfängt dafür seinen Lohn. Die Bezeichnung der Revolution von 1688 als der glorreichen hält Smith für keinen glücklichen Einfall, denn die großen Tage der Nation seien mit dem umfassenden Geiste des Usurpators dahin gewesen. Allein die Revolution habe den Grund zum politischen und moralischen Fortschritt gelegt und dadurch England zum mächtigsten Reiche gemacht. „Lange möge es dauern.“

---

<sup>1)</sup> Beaven, 258.



Nach demselben Prinzip verfaßt Smith einen *Masaniello* (1842). Hier leitet ihn der Wunsch, das Beispiel jener Revolution, die der schlichte Fischer von Amalfi ins Leben rief, möchte den Herrschern eine nützliche Lehre geben. Selbst wo er auf eine so weit entfernte Periode zurückgreift wie in dem 37 v. Chr. spielenden Romane *Zilla, A Tale of the Holy City* (Zilla. Eine Erzählung aus der heiligen Stadt; 1829 von Defaucoupret ins Französische übersetzt als *Zilla, Histoire Juive, tirée des Annales de Jerusalem*) verfährt er nicht anders. Alles Altertümliche im Ausdruck wird absichtlich vermieden, Sitten und Gewohnheiten aber eingehend betrachtet, und das Kulturbild erhält durch stimmungsvolle Naturschilderungen den richtigen Hintergrund. Mit Zilla, der edlen und hochgebildeten Tochter Jerusalems, die so schön als glaubensbegeistert, so nachdenklich als entschlossen ist, wird die Dekadenz der römischen Jugend kontrastiert. Das Ganze klingt in ein Evangelium der Duldung aus: laßt uns nicht in dem Wahne leben, daß wir Gott unsere Liebe bezeugen, indem wir die Menschen hassen, die verschieden von uns sind. Die *Quarterly Review* griff *Zilla* als eine Nachahmung von Crollys gleichzeitig entstandenem, aber vorher erschienenen *Salathiel* an.

Das rein Menschliche und menschlich Interessante ist es, was Smith als Romanschreiber in erster Linie beschäftigt. In seinen historischen Romanen tritt dies ihm eben zufällig in einem verflossenen Zeitalter entgegen. Liegt der Vorgang in der Gegenwart und macht Kostüm und Schaustellung überflüssig, so kann er sich seinem Lieblingsthema desto ungeteilter überlassen.

*The New Forest* (1829), wieder ein Ortsroman, schildert in einem weltentrückten Dorfe einen Mikrokosmos. Der Held,

Henry Melcomb, ein strammer, vortrefflicher Charakter, der sich selbst gebildet, Bekenner einer kriegesischen Politik und malthusianischer Prinzipien, zimmert sich und seiner Liebsten durch eigene Tüchtigkeit ein segenerfülltes Heim. Die Nebenpersonen, mehr breit als tief gezeichnet, sind nur vorhanden, damit Melcomb seine Seelengröße an ihnen erweisen könne. Die Absicht des Dichters ist, zu zeigen, daß wahre Tugend allen Anfeindungen der Welt überlegen sei, daß sie sich selbst beglücke und schließlich über jedes widrige Geschick triumphiere. Nicht die Vornehmheit der Geburt, sondern die des Herzens gebe den Ausschlag.

Ein Roman aus der Londoner eleganten Welt ist *Gale Middleton, A Story of the Present Day* (Gale Middleton. Eine Geschichte aus der Gegenwart), 1833. Aus der protzigen Sphäre, der er entsproßen, hebt Gale Middleton sich als schlichter, strebsamer, innerlich vornehmer Charakter empor, ein Feind alles Faulenzens, ein Mensch voll Berufseifer, ein Gemüt voll Naturgefühl und schwärmerischer Nächstenliebe, ein Patriot voll glühender Begeisterung für Reformen, die die Vaterlandsliebe leiten soll, eine Verkörperung des liberalen Idealismus. Gale, der in seinem Kreise der tolle Middleton genannt wird, — vermutlich wie der Oxforder Student Shelley von seinen Kollegen — rettet nach dem Bankerott des Hauses seine Angehörigen und findet, äußerlich verarmt, innerlich noch reicher geworden, ein seiner würdiges Glück an der Seite einer gleichgesinnten Frau. Die Verwandtschaft Middletons mit dem „Shelleytypus“ in Peacocks Romanen ist unverkennbar.

Auf das Gebiet des Volks- und Familienromans begibt Smith sich mit *Jane Lomat, or A Mother's Crime* (Jane Lomat oder Das Verbrechen einer Mutter), 1838. Die in einem Bristoler Hintergäßchen spielende Erzählung will

unromantische Durchschnittsware der menschlichen Gesellschaft aus den unteren sozialen Schichten zu literarischen Ehren bringen und beweisen, daß jene Typen, deren Äußeres den eleganten Leuten gewöhnlich gemein oder lächerlich erscheint, bei wahrhafter Darstellung einen ebenso erschütternden und interessanten Eindruck machen als hochgeborene Helden. Dieser einsichtsvollen Theorie bringt jedoch Smith, wie es scheint, selbst nicht das nötige unbedingte Vertrauen entgegen. Denn sein Volksroman ist, genau betrachtet, nichts anderes als ein in ein Hintertreppenmilieu versetzter *Macbeth*. Die früh verdorbene, schöne, leidenschaftliche, ihren Mann beherrschende Jane Lomat wird aus Mutterliebe zur Erbschleicherin. Sie veranlaßt den redlichen aber schwachen Gatten, das in Frage kommende Testament zu verbrennen und durch ein gefälschtes zu ersetzen. Kaum ist die Tat geschehen, so meldet sich das Gewissen. Jane kann, wie ihr Urbild, nicht beten. Ja, das Weib aus dem Volke zieht selbst eine Parallele zwischen ihrer Lage und der Macbeths. Die Peripetie des Romans ist allerdings eine andere als die der Tragödie. Nach Jahren unfruchtbarer Seelenmarter empfindet Jane, daß sie ihr Unrecht sühnen müsse, indem sie es bekennt. Aber nun scheut ihr Gatte Armut und Schande. Der Sohn, um dessentwillen sie gesündigt, ist gestorben. Jane ertränkt sich. Aber ihre Tochter Mary übt in höchster Selbstentäußerung eine stellvertretende Sühne. In einer Freundin Marys macht Smith den Versuch, die moderne Gestalt der selbständig arbeitenden unverheirateten Frau zu zeichnen und bricht für sie eine Lanze gegen das verjäherte Schreckgespenst der alten Jungfer.

Besonders reich an sozialen Typen ist ein zweiter Familienroman *Adam Brown, The Merchant* (Adam Braun,

der Kaufmann) 1843. Er hat über dem Dienste des Mammon das reine Familienglück versäumt, dessen Ideal eine Nachbarfamilie ihm nun neiderweckend vor Augen stellt. Manche köstliche Gestalt — z. B. der irische Snob Hauptmann Mollo oder die gebildet tuende, auf Männerjagd ausgehende Witwe Mrs. Gossip — beleben humorvoll die Erzählung.

Schließlich fehlt unter den von Smith gepflegten Romangattungen auch der autobiographische Roman nicht. *The Moneyed Man, or The Lesson of Life* (Der vermögende Mann oder die Lebenserfahrung), 1841, rollt den Entwicklungsgang eines schlichten Gemütes von der Kindheit bis zum Alter auf. Von schwachen und prunkliebenden Eltern dazu erzogen, den Reichtum als Lebens- und Selbstzweck zu erstreben, in der Jugend durch die französische Revolution von engherzigem Vorurteil und blindem Haß beeinflusst, befreit Hawkwood allmählich sein eigenstes Selbst aus der Knechtschaft fremder Einflüsse und reift zu edler, freier Menschlichkeit heran. Die politischen, sozialen, philosophischen Betrachtungen, mit denen seine Selbstbiographie durchsetzt ist, verleihen diesem Romane ein besonderes Interesse.

Mit dem den Untergang der venezianischen Republik behandelnden, trotz des großen Aufgebotes von Lokalkolorit wenig überzeugenden und fesselnden Romane *Love and Mesmerism* (Liebe und Mesmerismus) verabschiedete Smith sich 1845 vom Publikum. Sein Talent war nicht stark genug, um das Ideal, das ihm klar vor der Seele stand, in entsprechender Weise zu verkörpern. Doch, wenn sein Werk dem Leser auch nicht alles das übermittelt, was er selbst kräftig im Gemüt erfaßte, so spiegelt es doch seine eigene vielseitige und tüchtige Persönlichkeit.

„In der Religion wie in der Politik ist er ein Gegner von  
Geschichte der englischen Romantik II, 1.

allem Fanatismus, ein Mann ohne Vorurteile, der den Kriegsrühm für Nationalwahnsinn erklärt und das englische Gesetz Hokus Pokus schilt, ein Optimist voll Glauben an die Menschheit und voll Sympathie für den Nächsten, all sein Lebelang ein guter Mensch, der Praktisches und Ideales trefflich zu einen versteht. Gleich geschickt, weltlich zu erwerben und weltfremd zu verbrauchen, gedeiht er im Gewühle, macht sich die Wirklichkeit beinahe dienstbar und führt in ihr ein Leben voll Phantasie und guter Taten.“ So schildert ihn Leigh Hunt.<sup>1)</sup> So erkennen wir ihn wieder in seinen Werken, einen Pionier des modernen sozialen Romans.

---

#### Werke von Horace Smith.

- 1799 *A Family Story.*  
 1800 *The Runaway, or The Seat of Benevolence.*  
 1801 *Travaniion, or Matrimonial Errors.*  
 1807 *Horatio, or Memoirs of the Davenport Family.*  
 1812 *The Highgate Tunnel, or The Secret Arch.*  
 — *First Impressions, or Trade in the West.*  
 1821 *Amarynthus the Nympholept. With other Poems.*  
 1825 *Gaieties and Gravities. A Series of Essays and Comic Tales.*  
 1826 *The Tor Hill.*  
 — *Brambletye House, or Cavaliers and Roundheads.*  
 1827 *Reuben Apsley.*  
 1828 *Zilla. A Tale of the Holy City.*  
 1829 *The New Forest.*  
 1830 *Walter Colyton.*  
 1831 *Festivals, Games, and Amusements Ancient, and Modern.*  
 1833 *Gale Middleton. A Story of the Present Day.*

---

<sup>1)</sup> *Our Cottage.*

- 1836 *The Tin Trumpet, or Heads and Tales for Wise and Waggish*, edited by Jefferson Saunders.  
1838 *Jane Lomax, or A Mother's Crime*.  
1841 *The Moneyed Man, or The Lesson of a Life*.  
1842 *Masaniello, an Historique Romance*.  
1843 *Adam Brown, The Merchant*.  
1844 *Arthur Arundal. A Tale of the English Revolution*.  
1845 *Love and Mesmerism*.  
1846 *Poetical Works*.

### Werke von James Smith.

- 1841 *Memoirs, Letters and Comic Miscellanies in Prose and Verse*, edited by Horace Smith.  
1871 *Poetical Works*, edited by E. Sargent.

### Gemeinsame Werke.

- 1812 *Rejected Addresses, or The New Theatrum Poetarum* (Neuausgaben: *Morley's Universal Library* [Burlesques, Plays, and Poems], 1885; *Aldine Edition*, 1890).  
1813 *Horace in London. Consisting of Imitations of the First Two Books of The Odes of Horace. By the Authors of Rejected Addresses*.

### Werke über Horace und James Smith.

- 1899 Arthur Beaven, *James and Horace Smith, A Family Narrative*.  
— Richard Garnett, Artikel *Horace and James Smith*, *Dictionary of National Biography*.
-

## **Thomas Love Peacock.**

1785 — 1866.

### **Dichtungen.**

In Weymouth (Dorset), einer kleinen Hafenstadt an der lieblichen Südküste von England, wurde Thomas Love Peacock am 18. Oktober 1785 geboren. Er war ein auffallend schöner Knabe. Königin Charlotte ließ einmal ihren Wagen halten, um ihn zu küssen. Da der Vater Samuel Peacock, ein Glashändler in St. Pauls Churchyard, starb, als Thomas drei Jahre zählte, fiel die Erziehung des Knaben der Mutter Sarah, geborenen Love († 1833), anheim, einer an Geist und Gemüt hervorragenden Frau voll Naturgefühl und literarischem Verständnis. Sie zeigte sich der Aufgabe so völlig gewachsen, daß sie die beste Freundin ihres Sohnes blieb, auch als dieser längst zum Manne gereift war. Er veröffentlichte kein Werk, ohne es ihrem Urteil unterbreitet zu haben, und nach dem Verluste seiner Gattin wurde sie die Erzieherin seiner Kinder.

Sie förderte mit feinem Verständnis die poetische Begabung des Knaben, dem der mütterliche Großvater Thomas Love, ein pensionierter Kapitän, von weiten Reisen und Schlachten auf hoher See erzählte. Mit zehn Jahren (1795) schrieb Thomas seine ersten Verse,<sup>1)</sup> eine Epistel an die Mutter. Mit elf Jahren verfaßte er eine Grabschrift für

---

<sup>1)</sup> Cole, Biographic Notes.

einen Schulkameraden und eine poetische Epistel an einen Vetter in Spanien. Der Inhalt ist altklug und nachempfunden, der Ausdruck konventionell, metrisches Gefühl aber unverkennbar. Ein in Prosa abgefaßter Brief an den spanischen Vetter aus dem Jahre 1796 enthält einen heftigen Tadel Pitts und einen feurigen Appell an die Vaterlandsliebe: „Möge jeder, in dessen Adern englisches Blut fließt, dieses Motto zur Richtschnur wählen: Lieber Tod als Schmach!“ Bei aller Unselbständigkeit des politischen Urteils ist doch der Schwung und die Reife des Vortrags im Hinblick auf den elfjährigen Verfasser bemerkenswert.

Seine Kinderjahre verlebte Peacock in Chertsey am Eingange des Windsorwaldes. Hier erwuchs aus seinen frühesten Eindrücken und Gewohnheiten jene vertraute Fühlung mit der Natur, jene innige Liebe für Wald und Feld und jene patriotische Begeisterung für die Themse-landschaft, die niemals in ihm den Wunsch aufkommen ließ, andre schöne Gegenden zu sehen. Damals schon wurde der Grund jener poetischen Bodenständigkeit gelegt, die Peacock zum spezifischen Cockneydichter macht. Er ist mit der Schönheit seines Gaus verwachsen, von ihr durchdrungen; er kennt keine andre außer ihr. In seinem langen Leben hat er die Grenzen seiner Heimat nicht überschritten. Noch 1862 nennt er in einem Erinnerungsblatt *The Last Day of Windsor Forest* (Der letzte Tag des Windsorwaldes) eine Hirschjagd, die er an einem sonnigen Tage als Kind mit ansah, den schönsten Anblick, den er je genossen, und glaubt, daß nun mit der Austreibung der Hirsche der letzte Tag des Windsorwaldes gekommen sein müßte.

Sarah Peacocks beengte Verhältnisse zwangen sie, die Schulbildung ihres Knaben mit vierzehn Jahren abzu-



schließen und ihn in einem Londoner Geschäftshause unterzubringen. Aber Peacock behielt einen Überschuß an freier Zeit, die er im Britischen Museum verbrachte, und seine Bemühungen förderten ihn bald mehr, als es der Gymnasialunterricht vermocht hätte. Die klassische Welt nahm ihn gänzlich gefangen. Er verband in sinnreicher Weise mit den philologischen gleichzeitig kunstgeschichtliche Studien, mit der Lektüre den Anschauungsunterricht, und lernte so mit der Literatur der Alten in gleichem Umfang ihre plastischen und architektonischen Meisterwerke kennen, die das Britische Museum verwahrt. Wenn seiner Gelehrsamkeit auch zeitlebens ein gewisser Mangel an Exaktheit anhaftete, der den Autodidakten kennzeichnet, ging ihm doch der Geist der Antike in Fleisch und Blut über.<sup>1)</sup> Es dauerte nicht lange, so gehörte er zu ihren gründlichsten Kennern.

Im Jahre 1800 trat Peacock zum erstenmal in die Öffentlichkeit. Mit einer Dichtung im heroischen Vers über das lehrhafte Thema: *Is History or Biography the more improving Study?* (Ist Geschichte oder Lebensbeschreibung das veredelndere Studium?) gewann er den Preis, den der Herausgeber der Jugendzeitschrift *The Monthly Preceptor* (Der Monatlehrer) für gute Beiträge ausgesetzt hatte. Nach einem gewissenhaften Abwägen der beiderseitigen Vorteile erkennt der junge Autor der Geschichte den Preis zu.

Mit der zunehmenden Innigkeit seiner Einfühlung in die Antike hält Peacocks wachsende Abneigung gegen die Schauerromantik Schritt. In einem mit duftendem Jasmin bewachsenen Häuschen bei Chertsey, The Abbey House, das seinen Namen von den nahen Ruinen einer Abtei aus Heinrichs VIII. Zeit führte, pflegte der Knabe mit

---

<sup>1)</sup> Vgl. v. Doren, 16 und *Works*, edited by Cole, Introduction X.

einem gleichaltrigen Kameraden *The Mysteries of Udolpho* und andere Schanergeschichten zu lesen. Man vertiefte sich in die gruselige Stimmung, bis Peacock eines Abends ein Gespenst aus dem Gebüsch vor dem Hause treten und wieder verschwinden sah. Die Jungen schlugen Lärm. Der Hausherr rückte an der Spitze des ganzen Gesindes gegen den unheimlichen Gast. Da entpuppte sich zu allgemeiner Enttäuschung das Gespenst als ein Büschel Lilien an einem langen im Winde schwankenden Stamme. Dieser Vorfall, den Peacock später in einer anmutigen Plauderei geschildert hat,<sup>1)</sup> gab die Veranlassung zu der ziemlich saft- und kraftlosen poetischen Satire *The Monks of St. Mark* (Die Mönche des heiligen Markus), 1804. Die in stürmischer Mitternacht unter Donner und Blitz pokulierenden Mönche, die schließlich unter den Tisch und über die Treppe fallen, bieten ein Bild krasser und banaler Wirklichkeitsmalerei, an dem die jambischen Achttakter (a a b b c c) weitaus das beste sind.

1806 veröffentlichte Peacock sein erstes Bändchen Gedichte *Palmyra and other Poems*. Der Erfolg war zweifelhaft und das Werk verdiente es nicht anders. Die Anregung stammte aus Robert Woods *Ruins of Palmyra, otherwise Tadmor in the Desert*, 1753.<sup>2)</sup> Was die Form betrifft, hielt Peacock sich in *Palmyra* an die bei den Romantikern so beliebte des lyrischen Epyllion mit erklärenden und belehrenden Anmerkungen. Der reflektierende Inhalt ist auf Grays sentimentalen Ton frommer Resignation und schwermütiger Ruinenbetrachtung gestimmt und wird durch Stilanklänge an Ossian und Wordsworth nicht origineller.

---

<sup>1)</sup> v. Doren, 28.

<sup>2)</sup> *Tales from Benlley*, vol. I. *Recollections of Childhood*.

*Palmyra* war tatsächlich bei seinem Erscheinen bereits veraltet. Nicht ein Körnchen stofflichen Gehaltes ist in die eintönige Klage über die Vergänglichkeit des Irdischen eingesprenkt. Durch das dem Untergange bestimmte *Palmyra* erschallt eine prophetische Stimme: „Des Menschen Lebensfrist ist kurz. Liebe, Eifersucht, Verzweiflung, Hoffnung, alles ist flüchtig. Keine Machtentfaltung hält das Schicksal auf. Ein Tor, wer auf Beständigkeit rechnet“. Dieser düsteren Stimme aber antwortet eine helle aus den Behausungen der Toten. Sie hält dem Menschen vor, wie gedankenlos seine Trauer sei über die Wolken, die seinen kurzen Tag beschatten, über die Hand des Todes, die ob seinen Hoffnungen hinfegt. Gott schwingt seine Geißel in milder Strenge. Er gleicht die Sorgen der irdischen Laufbahn mit himmlischem Segen aus. Denn er ist gerecht, er ist groß, er überdauert Himmel und Erde. Den ungleich getheilten Strophen, die in trochäischen Achttaktern rhythmisch dahinfließen, wird man einen gewissen lyrischen Schwung und manchen Bildern plastische Größe nicht absprechen. Im übrigen aber fehlt in *Palmyra* jede Äußerung eigenartiger poetischer Kraft, die der Welt etwas neues zu sagen hat. Wenn Shelley den an eine Nachmittagspredigt erinnernden Schluß das schönste Stück Poesie nannte, das er je gelesen, so beweist dies nur seine bis zur Kritiklosigkeit gehende Überschwänglichkeit gegen Freunde und seine von jeder Gehässigkeit freie, unbedingte Duldsamkeit gegen alle den seinen noch so widersprechenden religiösen Ansichten.

Die mit *Palmyra* veröffentlichten Gedichte bewegen sich ungefähr in demselben Gefühls- und Gedankenkreise. Sie leiden unter demselben Mangel an Urwüchsigkeit. Einige lehnen sich unmittelbar an *Ossian* an (*Fiolfar, King of*

Norway, Fiolfar, König von Norwegen; *Foldath in the Cavern of Mora*, Foldath in den Höhlen von Mora); einige variieren das düstere Thema der Vergänglichkeit des Irdischen (*Mira*) und der Grabessehnsucht (*The Old Man's Complaint*, Des Greises Klage). Die eingestreuten Liebesgedichte scheinen ihr Entstehen nicht sowohl einem inneren Erlebnis zu verdanken als der Erwägung, daß eine Abteilung Erotik in jede lyrische Sammlung gehöre. Nach Peacocks Auffassung ist das Weib für den Mann geschaffen. Für das verlorene Eden gab die mitleidige Natur dem Menschen ein Paradies der Liebe (*The Vision of Love*. Gesicht der Liebe). Der junge Dichter träumt, um das Glück und den Ehrgeiz dieser Welt unbekümmert, von einem ländlich stillen Heim, wo er in ungestörtem Beisammensein mit der Geliebten die wechselnden Freuden der Jahreszeiten genießen möchte, bis an das Ende seiner Tage, dem ein seliges Wiederfinden im Himmel folgt.

Ungeachtet des fühlbaren Mangels an impulsivem und individuellem Empfinden scheint die hier besungene Fanny tatsächlich der Wirklichkeit angehört zu haben. Ein junges Mädchen aus Chertsey warf 1807 auf Peacocks Sommertage den Goldglanz einer ersten innigen Neigung. Es gab herrliche Stelldicheins in den grün überwucherten Trümmern der *Newark Abbey*. Es kam zum Verlöbnis. Aber die unberufene Einmischung einer dritten Person trennte die Liebenden. Fanny Falkner<sup>1)</sup> vermählte sich ein Jahr später und starb jung. Peacock, mehr für warme Neigung als für starke Leidenschaft veranlagt, bewahrte ihr lebenslang ein wehmütig treues Andenken, das in dem innigen *Remember me* (Gedenke mein) (1808—1809) und in den

---

<sup>1)</sup> Vgl. v. Doren 84.

Versen *Al mio primo amor* (Meinem ersten Lieb), 1813, Ausdruck fand. Fannys anmutige Erscheinung wird Peacock allmählich zum verklärten Symbol seiner Jugend. Noch 1842 gedenkt er in dem Gedichte *Newark Abbey on the Wey. Written with a Reminiscence of August 1807* (Die Newark Abtei am Wey. Geschrieben in Erinnerung des August 1807) „des lauterer Wunders ihrer Lieblichkeit“, der holden Stimme, des leuchtenden Auges, die seiner Seele Musik und Licht bedeuteten, als das Leben noch neu war und die Hoffnung trügerisch, doch die Liebe wahr.

Der Held dieses kurzen Liebesidylls erscheint auf einem Bilde aus seinem 18. Lebensjahre<sup>1)</sup> als ein schmal-schultriger, blauäugiger Jüngling mit einer Mähne blonden Haars und offenen, klugen Gesichtszügen, deren Gesamteindruck Lebensfrische und Heiterkeit ist. 1808 erhielt Peacock durch Großvater Loves Vermittlung eine Sekretärstelle bei Sir Horace Riggs Popham auf dem Schiffe *Venerable*, das vor Vlissingen kreuzte. Die amtlichen Verpflichtungen waren gering, aber das eingefleischte Landkind und der leidenschaftliche Fußgeher konnte das Unbehagen auf dem Wasser nicht verwinden. Dichten war in „der schwimmenden Hölle“ eine Unmöglichkeit.<sup>2)</sup> 1809 finden wir Peacock wieder in seinem Element, nämlich zu Hause und mit der Abfassung einer schon 1807 geplanten Dichtung beschäftigt, die, der noch nicht völlig veralteten Mode der topographischen Gedichte folgend, den Lauf der Themse, einen Weg von 180 englischen Meilen — „einen ganz netten Spaziergang“ — poetisch verfolgen sollte und 1812 unter dem Titel *The Genius of the Thames* (Der Genius der Themse) erschien.

<sup>1)</sup> *Prose Works*.

<sup>2)</sup> An den Verleger Hookham, 28. November 1808.

Peacock machte für sie Quellenstudien im buchstäblichen Sinne des Wortes. Er forschte im Juni 1809 dem Ursprunge der Themse nach und bestimmte unter mehreren Rinnsalen ihren wahren Ursprung: ein Flößchen, das auf einer Wiese in der Nähe der Dörfer Kemble und Tarlton in Gloucestershire entspringt. Mit Leib und Seele war er bei dieser Untersuchung. Seine Natur, die die Gewalt des Ozeans so wenig wesensverwandt berührte wie eine erschütternde Leidenschaft, fühlte sich in der stillen Anmut der englischen Flußlandschaft in mehr als dem wörtlichen Sinne daheim. Seine poetische Anschauung der Natur, die von der Majestät des Meeres erdrückt wurde, kam der anspruchslosen Lieblichkeit der Themseufer in liebevoller Hingabe entgegen. Vor dem Ozean schrumpft seine Persönlichkeit in nichts zusammen, sie möchte sich verkriechen, seine Hoffnung steht auf der Heimkehr. (*Stanzas written at Sea*. Verse, auf dem Meere geschrieben) Dem Flusse gegenüber gibt es keine Möglichkeit der Betrachtung, die er dem bescheideneren Thema nicht abgewänne. Kein Goldkorn bleibt ungehoben. Der geringfügigere Gegenstand erweckt im Dichter ungleich höhere Gesichtspunkte. In sicherer Bemeisterung des Stoffes geht er kraftbewußt über ihn hinaus.

In der Schilderung des Themselaufes wird keine Anregung zur Reflexion übergangen. Bei Oxford apostrophiert der Dichter die Wissenschaft. Der Hafen von London wird zum Inbegriff der britischen Macht. Historische Erinnerungen werden lebendig. Er gedenkt William Masons, des Verfassers der *Elfrida*, Thomsons, Popes, dessen Einfluß deutlich in der Anlage und vielen Einzelheiten des *Genius of the Thames* zu spüren ist. Der Lauf des Flusses wird dem Strome der Zeit verglichen. Der patriotischen Begeisterung des nie gereisten Peacock zuliebe muß die Muse nach einem Über-

blick sämtlicher mit Namen angeführter Hauptströme der Welt der Themse den unbedingten Vorrang einräumen. Kann Mut und Tüchtigkeit den Lauf der Zerstörung hemmen, so geht Britannien erst mit der Welt zugrunde. Als ein frühes und charakteristisches Beispiel von Peacocks Eigenart, Dinge und Menschen von zwei Seiten aus zu betrachten, steht neben *The Genius of the Thames* ein gleichzeitig (6. Juni 1809) an den ihm befreundeten Verleger Edward Hookham geschriebener Brief. „Die Themse“, heißt es hier, „ist beinahe ein ebenso geeigneter Gegenstand für eine Satire als für einen Panegyrikos.“ Der Satiriker könnte ausrufen: „Die kommerzielle Raubgier, nicht zufrieden mit dem ungeheuren Vorteil, den sie aus dem Flusse in einem Laufe von fast 300 Meilen zieht, errichtet an der Stätte seiner Geburt eine ungeheure Maschine, um sein noch ungeborenes Wasser aus dem Schoße der Erde zu saugen und in in einen schiffbaren Kanal zu pumpen!“ Und wie wünschenswert wäre es, bedeutete das Verbrechen des Wasseraus-saugens das Schlimmste, was sich der Handelsschiffahrt zur Last legen ließe. Aber wir brauchten nur auf das Benehmen der spanischen Christen in Südamerika, der englischen Christen in Ostindien und der Christen aller Nationen an der Küste Afrikas zu verweisen, um die tieferen Farbensichten ihrer blutsaugerischen Scheußlichkeiten bloßzulegen.

Der frohe Naturgenuß, der die empfängliche Brust des Jünglings Peacock schwellte, findet in seiner Dichtung keinen Ausdruck. Im Gegenteil. Seine poetischen Erzeugnisse aus dieser Zeit sind nach einer düstern Schablone zugeschnitten (*Necessity*. Notwendigkeit; *Youth in Age*. Jugend im Alter, 1811). Eine vierteilige lehrhafte Dichtung, *The Philosophy of Melancholy* (1812), bedeutet einen vergeblichen

Versuch, Youngsche Trübseligkeit zu neuem weltschmerzlichen Dasein zu erwecken. Der Geist der philosophischen Schwermut, der die Wandelbarkeit des Alls betrachtet, wird als Hauptquelle der Tugend, des Mutes, des Genius gefeiert. Ihm entstammen die reinsten und dauerndsten Freuden. Seine Gegenwart ist in der Erhabenheit der Natur fühlbar. Ihm entnimmt die Kunst ihren größten Zauber. Mitleid, Liebe und teure Erinnerungen wurzeln in ihm. Das an die Betrachtung der Wechselfälle gewöhnte Gemüt erhebt sich über Leid und Mißgeschick. Durch die allmähliche Erkenntnis der vollkommenen Weisheit des höchsten Lenkers wird die Resignation schließlich zur positiven Überwinderin des Schmerzes.

Eine zweite, auf zwölf Gesänge in Spenserschen Stanzen berechnete reflektierende Dichtung *Ahrimanes*, von Shelley im Juni 1813 zitiert, blieb im Anfang stecken. Dem einsam am Meeresstrand wandernden Jünglinge Davassah erscheint ein Genius, der ihm einen Überblick über den traurigen Wandel der Zustände vom friedlichen Naturleben des primitiven Menschen bis zum Bau der modernen Gesellschaft gibt. Mit dem Beginne der eigentlichen Erzählung — dem Schicksale des Liebespaares Davassah und Kelasois auf einer das Leben symbolisierenden Bootfahrt — bricht die Dichtung ab. Dieses Symbol dürfte nicht ohne Wirkung auf Shelleys *Alastor* (1816) geblieben sein, während sich andererseits in den von Peacock im *Ahrimanes* zugrunde gelegten vorgeblich persischen Mythologiebegriffen der Einfluß von Shelleys exzentrischem Freunde, J. F. Newton ausdrückt, dessen *The Return to Nature* (Die Rückkehr zur Natur), 1810, auch in *Laon and Cythna* in zahlreichen Einzelheiten nachklingt.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> A. B. Young, *Modern Language Review*, Vol. IV Nr. 2 (Jan. 1909).



Auch als Dramatiker versuchte sich Peacock, nach dem Ungeschick dreier handschriftlich hinterlassener Komödien zu schließen, schon in sehr früher Zeit. Das Blankversdrama *The Circle of Loda* (Der Kreis von Loda), dessen Hauptinhalt die Konflikte eines zwischen zwei Frauen stehenden Helden bilden, steht in einer inneren Verwandtschaft zu den mit *Palmyra* veröffentlichten skandinavischen Gedichten.<sup>1)</sup> Der Held der armseligen zweiaktigen Posse *The Dilettanti* (zwischen 1806—1814 entstanden), Chromatic, wird von Peacock in seinem ersten Romane *Headlong Hall* wieder verwendet. Die zweiaktige musikalische Posse *The Three Doctors* (Die drei Ärzte) verspottet in der Rivalität dreier Söhne des Äskulap den ärztlichen Stand.<sup>2)</sup> Das beste in diesen Komödien ist die eingestreute Lyrik, die eine nicht sonderlich tiefgehende Empfindung in leichtflüssig rhythmischer Form zum Ausdruck bringt und Gedanken-splitter witzig oder humoristisch zuspitzt.<sup>3)</sup>

Der Sommer 1812, den Peacock in Wales verlebte, brachte ihm die für beide Dichter bedeutsame Bekanntschaft mit Shelley. Der gemeinsame Verleger Hookham, ein Mann, der sich nicht nur für das literarische Geschäft, sondern für die Poesie interessierte, vermittelte die persönliche Annäherung.<sup>4)</sup>

Shelley war damals zwanzig Jahre alt. Sein Genius gährte und wühlte unheimlich, im ganzen noch mehr eine große Zukunftsversprechung als wirkliche Erscheinung.

---

<sup>1)</sup> Vgl. v. Doren, 32.

<sup>2)</sup> *The Plays of Th. L. Peacock, edited by A. B. Young, 1910.*

<sup>3)</sup> Die Lieder allein wurden von Young in *Notes and Queries* 10, S. X (5. Dezember 1908) und 10 S. XI (16. Januar 1900) veröffentlicht.

<sup>4)</sup> Peacock verlegt sie in seinem *Shelley Memoir* irrtümlicherweise erst in den November 1812.

Am 18. August 1818 faßt er in einem Briefe an Hookham sein Urtheil über *The Genius of the Thames* folgendermaßen zusammen: „Die Gedichte zeigen einen Überfluß an Genie, ein Wissen, dessen Stärke und Ausdehnung ich in dem Maße bewundere, als ich den Gegenstand, für den es angewandt wird, beklage. Peacock ist der Meinung, daß der Handel Eigentum des englischen Volkes, der Ruhm der englischen Flagge sein Glück sei; daß Georg III. weit entfernt ein Krieger und ein Tyrann zu sein, ein Patriot gewesen. Mir scheint es anders und ich habe mich mit Strenge daran gewöhnt, mich durch die lieblichste Beredtsamkeit und die süßesten Melodien nicht verleiten zu lassen, dasjenige mit intellektueller Duldung anzusehen, das von jenen, welche die Freiheit, die Wahrheit und die Tugend lieben, nicht geduldet werden soll.“<sup>1)</sup>

Trotz dieser tief greifenden Gegensätzlichkeit ergab die persönliche Bekanntschaft doch allerlei Berührungspunkte: die Liebe und Kenntniss der Antike, die zu eifrigen gemeinsamen Studien führte, das tiefe, echte Naturgefühl, in dem man sich auf einer gemeinsamen prächtigen Themsefahrt zusammenfand, und manche exzentrische Liebhaberei, wie das Spiel mit Papierbooten.<sup>2)</sup> Peacock ermangelte damals nicht einer fast geflissentlich zur Schau getragenen Romantik des Gehabens. Seine bürgerliche Stellung war um nichts gefestigter als die Shelleys. Seine Existenz hatte etwas Zigeunerhaftes. Auch er verbrachte seine Tage in kavaliermäßiger Unbekümmertheit um das Morgen, im vornehmen Geistes- und Naturgenuß, der von einem andern Standpunkt aus auch anders benannt werden konnte.

---

<sup>1)</sup> *Shelley Memorials*, edited by Lady Shelley, 39.

<sup>2)</sup> *Peacock's Shelley Memoir*, 421.

Shelleys Schwager Charles Clairmont sagte von ihm: „Er scheint eine Neigung zum Müßiggange zu haben, ja, im Sommer ist er ein offenkundiger Müßiggeher. Er kann sich dem Studium nicht hingeben und glaubt, es sei ihm als einem menschlichen Wesen besser, sich völlig den Schönheiten der Jahreszeit zu überlassen, so lange sie dauern. Er war nur glücklich, wenn er von morgens bis abends außer Hause sein konnte.“<sup>1)</sup>

Shelley griff Peacock zu wiederholten Malen mit Geldspenden unter die Arme, ja eine Zeitlang setzte er ihm eine regelmäßige Jahresrente von 50 £ aus. Und auch in dem heikeln Punkte des Geldnehmens unterschieden sich Peacocks Empfindungen nicht wesentlich von den unter Shelleys Freunden üblichen. Er nahm das Geld, das Shelley ihm anbot, ohne viel Federlesens — aus Geringschätzung des Mammons.

So bewegten sie sich im großen und ganzen auf gleicher Bahn. Daß Shelleys Genius tausend Schritt voraus hatte, machte sich auf seiner damaligen Stufe noch nicht so unbedingt fühlbar. Shelley schrieb an Hogg: „Peacock ist ein sehr sanfter, angenehmer Mensch und ein tüchtiger Gelehrter. Sein Enthusiasmus ist nicht sehr glühend und seine Ansichten sind nicht sehr vielumfassend, aber er ist weder abergläubisch, übellaunig, pedantisch, noch hochmütig.“ Vermißte Shelley mitunter Enthusiasmus an Peacock und warf ihm Kälte vor, so konnte er doch nicht umhin, Peacocks durch und durch gesunde und geistig gut equilibrierte Natur als ein wohlthuendes Gegengewicht gegen die eigene übermäßige Feinfühligkeit zu empfinden.

Peacock begegnete Shelleys Raubmordvisionen mit ent-

---

<sup>1)</sup> Richard Garnet, *Dictionary of National Biography*.

schiedenen Zweifel. Er hielt sowohl das Attentat in Tanyrallt als die Besuche des Dr. Williams aus Tremadoc, der 1813 angeblich Shelley vor Sir Timothy warnte, für Halluzinationen. Die Überspanntheit des Boinvilleschen Kreises erblickte er im Lichte eines heilsamen Humors. Nichtsdestoweniger vertrugen sich die beiden Freunde so gut, daß Peacock im Herbst 1813 die Shelleys auf einer Reise nach Cumberland und Edinburgh begleitete. Um diese Zeit brach in dem an inneren Kämpfen so reichen kurzen Dichterleben die phantastischste und stürmischste Periode an. In Shelleys Zerwürfnis mit Harriet stand Peacock unbedingt auf ihrer Seite. Die Sympathie, mit der ihn ihr blühendes Wesen, ihr heiterer Sinn erfüllte, beruhte auf einer Ähnlichkeit der Naturveranlagung. In seinem *Shelley Memoir* hat er für ihre Unschuld und ihre Anmut ein wertvolles und warmes Zeugnis abgelegt.

In praktischen Dingen zog Shelley Peacock gern zu Rate. 1814 bittet er ihn, sich seiner Geldangelegenheiten anzunehmen, wobei freilich (August 1814) die verstimmten Worte an Harriet mit unterlaufen: „Er ist verschwenderisch, unüberlegt und kalt, aber gewiß nicht ganz falsch und unfreundlich und unserer Freundlichkeit für ihn eingedenk. Überdies sichert der Eigennutz seine Aufmerksamkeit auf diese Dinge.“ 1817 ernennt er ihn zu seinem Testamentsvollstrecker.

Was die gegenseitige dichterische Beeinflussung betrifft, so ist es sonderbar, daß sie bei Shelley in höherem Grade zutage tritt als bei Peacock. Vielleicht, weil Verstandes- oder Stimmungseinflüsse sich mitteilen lassen, Genie aber nicht.

Peacocks *Lines to a Favourite Laurel* (Verse an einen Lieblingslorbeerbaum), 1814, die die schlafbringende Kraft

des Kirschlorbeers über jeden anderen Zauber erheben, mögen ihre Entstehung einer jener furchtbaren Leidenschafterzenen verdanken, nach denen Shelley im Landanum Erleichterung von seelischen und körperlichen Qualen zu suchen pflegte und die Peacock in seinem *Memoir* so anschaulich geschildert hat.

Die gemeinsame Reise an die Cumberland-Seen, auf der Shelley und Peacock Coleridge, Wordsworth und Southey in ihren Heimstätten aufsuchten, hatte eine tiefe Enttäuschung zur Folge. Vielleicht war es Peacocks scharfer Sinn für menschliche Lächerlichkeiten und Übertreibungen, der auch Shelley die Augen öffnete über die vor kurzem noch so unbedingt Verehrten. Die literarische Frucht, die die Reise für Peacock zeitigte, war das unter dem Decknamen O'Donovan 1814 veröffentlichte satirische Epos *Sir Proteus*. Es erzählt, wie Johnny Raw auf *Old Poulter's Mare* (des alten Federviehhandlers Mähre) nach Hindostan reitet. *Old Poulter's Mare* ist eine gelehrte boshafte Anspielung auf *poulter's measure*, eine im 16. Jahrhundert so benannte schwerfällige Verquickung von Alexandriner und Septenar.<sup>1)</sup> Johnny Raw ist Southey, als reisender Held aber zugleich auch Childe Harold. Die Sprache des *Sir Proteus* bildet in ihrer Mischung von hochtrabendem Pathos und banaler Natürlichkeit keine üble Karikatur von Byrons Stil. Der sehr durchsichtigen poetischen Verkleidung kommt Peacock noch durch Anmerkungen zu Hilfe. Johnny Raw beschwört den Proteus, daß er seinen Dichtergaul inspiriere. Proteus erscheint in der Gestalt eines dicken Folianten

---

<sup>1)</sup> Guest, *A History of English Rhythms* (II, 233), leitet den Namen *poulter's measure* von dem Umstande ab, *because the poulterer, as Gascoigne tells us, giveth twelve for one dozen and fourteen for another*. (Schipper, Metrik I, 257.)

(des Vokabulars, das in Grasmere und Derwentwater, an den Ufern des Tweed and Teviot in beredte Verse gebracht wird), verwandelt sich dann in die drei Weisen (Wordsworth, Coleridge, Southey), in ein fröhliches irisches Jig (Thomas Moore) und in einen grauen Minstrel mit einer Geisterharfe (Scott). Als solcher behauptet er das Feld, während Johnny von *Old Poulter's Mare*, die durchgeht, ins Wasser geschleudert wird.

*Sir Proteus* war Byron zugeeignet mit Worten, welche als Geißelhiebe auf die *English Bards and Scotch Reviewers* gemünzt, den Geschmähten, dem sie durch Samuel Rogers übermittelt wurden, nur zu dem ironischen Zitat aus Johnson veranlaßten: „Leben wir noch nach all diesem Tadel?“<sup>1)</sup>

Ansprechender als Peacocks Satire ist sein um dieselbe Zeit entstandenes,<sup>2)</sup> harmlose und schlichte Heiterkeit atmendes Kinderepos *Sir Hornbook, or Childe Launcelot's Expedition. A Grammatico-Allegorical Ballad* (Herr Fibel oder Ritter Lanzelots Ausfahrt. Eine grammatisch-allegorische Ballade), „eine grammatikalische Pille in der Zuckerhülle von Kinderstubenreimen“.<sup>3)</sup> Hier greift Peacock bereits zu den sogenannten sprechenden Namen, die er später fast ausschließlich verwendet hat. Childe Launcelot, der, in die Farben der *Emulation* (des Wettseifers) gekleidet, an Sir Hornbooks Schloß pocht, ist der kleine ABC-Schütz. Sir Hornbooks *merry men* erscheinen, die 26 Buchstaben, mit denen er eine Wanderung nach allen Teilen der Grammatik antritt. Zuletzt gelangen sie zu Sir Syntax, der mit seinem Liebchen, der schönen Prosody,

<sup>1)</sup> Byron III, 90.

<sup>2)</sup> Young, 14.

<sup>3)</sup> van Doren, 58.

trotz einer zwischen ihnen bestehenden kleinen Mißhelligkeit — „Herr Syntax war allein für Sinn und Prosodie für Klang“ — den ganzen Parnaß in Anspruch nimmt. Sir Syntax erinnert an William Combe's volkstümliche *Tour of the Rev. Dr. Syntax in Search of the Picturesque* (1812),<sup>1)</sup> mit der Peacocks Dichtung auch im Versmaß (jambische Viertakter) übereinstimmt. Am Tor der Musen zieht sich Sir Hornbook von Childe Launcelot zurück, der nun zu selbständiger Wanderung reif ist.

Im März 1818 trennten Shelley und Peacock sich für immer. Es war ein schwermütiger Abschied. In dichterischer Hinsicht aber trat die tiefe Bedeutung dieser Freundschaft nun erst recht zutage, nachdem das Zusammenleben seinen Abschluß gefunden hatte. Die schönste Blüte, die sie für Peacock zeitigte, ist *Rhododaphne, or The Thessalian Spell* (Rhododaphne oder der Thessalische Zauber), ein Epyllion in unregelmäßigen Strophen von jambischen Achttaktern, die Peacock mit der ihm von früh auf eigenen Leichtigkeit in der Handhabung des Metrums bemeistert.<sup>2)</sup>

Der Inhalt der Dichtung ist folgender: Der Venus-tempel zu Thespia am Fuße des Helikon enthält drei Statuen, die die Göttin in ihrer dreifachen Bedeutung darstellen: 1. die schöpferische Liebe, ein uraltes, rohes Steinbildnis; 2. die himmlische Aphrodite, ein Erzguß des Lysippos, „Ausfluß heiliger Gedanken“; 3. die irdische Aphrodite, ein Marmorwerk des Praxiteles, zu dem seine Geliebte Modell gestanden. Ein arkadischer Jüngling, Anthemion, bringt der Göttin an ihrem Feste Wiesenblumen dar, um ihre Hilfe für seine kranke Geliebte Callirhoe zu erflehen.

<sup>1)</sup> Vgl. *Geschichte der Engl. Romantik* I, 2, S. 22.

<sup>2)</sup> In Edgar Allan Poe's *Marginalia* (ed. Ingram III, 449) findet sich folgende Notiz: *Rhododaphne* (wer schrieb es?) ist übervoll von Musik.

Da runzelt das Bildwerk des Lysipp die Stirn, während das nach Rhododaphne gebildete des Praxiteles lächelt. Anthemions Blumen fallen welk zu Boden. Obzwar er eine Oleanderblüte, die ihm eine Jungfrau mit den Worten reicht: Bis sie verwelkt, gedenke mein! als Symbol profaner Liebe in den Fluß wirft, gesellt sich Rhododaphne im nächtlichen Musenhain zu ihm, dem Widerstrebenden. Sie knüpft an ihren Kuß den Fluch, daß er Gift bedeute für alle, die nach ihr Anthemions Lippen berühren.<sup>1)</sup> Er bleibt ihrer Zaubergewalt verfallen, bis endlich der Pfeil des Eros Uranas (*Uranian Love*) Rhododaphne trifft. Nun ist der Bann gebrochen. Callirhoe, die Anthemions Kuß getötet hatte, ersteht wieder in blühender Lebensfrische und die Vereinten weihen in echt romantischem Empfinden der überwundenen Glückstörerin Rododaphne einen zarten Totenkultus. Callirhoe beweint die Nebenbuhlerin, deren Vergehen ja ihrer Liebe zu Anthemion entsprang.<sup>2)</sup>

Shelley schrieb eine begeisterte, für den *Examiner* bestimmte, aber zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichte Kritik über *Rhododaphne*. Er nennt es ein Werk allerhervorragendster Bedeutung, antik der Empfindung wie dem Schauplatze nach, während die Fabel aus einer Kombination moderner Leidenschaften bestehe. Mit dieser spezifisch romantischen Verquickung des Antiken und Modernen hat er wohl den springenden Punkt der Dichtung berührt. Der Mensch, heimgesucht von irdischer und himmlischer Liebe, ist ein Spielball des Ideals und der Sinnlichkeit. Sein Schwanken und die schließliche Rettung des immer

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche den Gedanken des verderbenbringenden Kusses bei Goethe, *Wahrheit und Dichtung* I, 9, Schluß.

<sup>2)</sup> Man vergleiche dasselbe Empfindungsmoment in *Don Carlos* IV, 19. Königin: „Sie liebten ihn — ich habe schon vergeben“.



strebend sich Bemühenden, des in der innersten Seele seinem Gotte Treugebliebenen, ist der Gegenstand der *Rhododaphne*, wie es im großen und ganzen der Inhalt der gesamten romantischen Dichtung ist. Ebenso spezifisch romantisch ist die Klage über Entgötterung der Natur, für die der Dichter in einer individuellen Naturbeseelung Ersatz anstrebt, sowie die Verehrung einer mit dem Ewig-Weiblichen verschmelzenden geheimnisvollen Urgewalt. Unverkennbar hat Shelleys Geist bei *Rhododaphne* Pate gestanden. Sein in Marlow 1817 geschriebener *Prince Athanase*, der im ersten Entwurf *Pandemos and Urania* hieß, behandelt das gleiche Thema, aber mit tragischem Ausgang. Bei Shelley bringt nur der Tod die ersehnte Vereinigung mit dem Ideal. Das Leben im Diesseits ist ein Wandern und Irren nach Zielen, die sich in der Nähe als Blendwerk erweisen. Peacock dagegen hält auch hienieden ein befriedigendes edles Glück nicht für ausgeschlossen. Seine *Rhododaphne* ist mehr die natürliche Sinnenfreude, der frische Genuß des Augenblicks als ein böser Dämon. Anthemions Schilderung der beiden Jungfrauen *Rhododaphne* und *Callirhoe* bezeichnet diese als „das Licht seiner jungen Seele, den Morgenstern des Lebens und der Liebe“. Jene ist leuchtend wie der Mittagshimmel, wenn fern im Scheitelpunkt der Sonne grimme Strahlen brennen“. Von Shelleyscher Überzeugung getragen, erscheint die kühn ausgesprochene Behauptung, daß alle echte Liebe frei und ungebunden sei und sich nicht engherzig auf einen Gegenstand beschränken könne.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche die fast wörtliche Übereinstimmung zwischen *Rhododaphne* IV:

*For this is Love's terrestrial treasure  
That in participation lives,*

Bei mancher Stelle von lyrischem Schwunge und feiner Empfindung, bei manch kräftig geschantem Naturbilde ist es als entzündete sich Peacocks Phantasie, die immer von äußeren Einflüssen abhängig ist, an Shelley. Dies erklärt den auffallenden Abstand zwischen *Rhododaphne* und seiner nächsten lyrischen Produktion.

Peacock hatte ein Amt in der *East India Company* angenommen, „eine interessante und anregende Beschäftigung, die die Möglichkeit bietet, nicht nur der Gesellschaft, sondern Millionen Menschen zu nützen“. Die Schilderung, die er Shelley von seiner Tätigkeit entwarf, war so ideal, daß dieser in ihr den für ihn selbst geeignetsten Beruf zu erkennen glaubte. Allmählich aber gewannen in Peacock die Bankinteressen die Oberhand über die philanthropischen und der Beamte wurde in ihm stärker als der Dichter. So wird es möglich, daß er 1837 seinen Unmut über das Papiergeld in lyrischen Gedichten ausströmt. Die *Paper-money Lyrics* (Papiergeldlieder) sind, obzwar Peacocks Gabe der anmutigen Form sich auch in ihnen nicht verleugnet, schon durch die Wahl des Themas gerichtet. Die Verquickung mit seiner alten Abneigung gegen die Lakisten macht es nicht edler. Ein schwindelhaftes Bankunternehmen wird zu einer *Thalaba*-Verspottung ausgenützt (*Proemion of an Epic Fly-by-Night by R. S.* Einleitung zu einem Epos *Flieh-bei-Nacht* von R. S.). *A mood of my own mind occurring during a gale of wind at midnight,*

*And evermore, the more it gives,  
Itself abounds in fuller measure. (IV.)*

Und *Epipsychidion*, v. 180:

*True Love in this differs from gold and clay,  
That to divide is not to take away etc.*

und v. 180: *If you divide pleasure and love and thought,  
Each part exceeds the whole etc.*

*while I was writing a paper on the currency by the light of two mould candles by W. W., Distributor of Stamps* (Eine Grille meines Geistes während eines Sturmes um Mitternacht, während ich beim Licht zweier Talgkerzen einen Aufsatz über die Währung schrieb, von W. W., Papiergeldausgeber), verspottet Wordsworths Kleinlichkeitskrämerei. *The Wise Men of Gotham by S. T. C., English Professor of Mysticism* (Die drei Weisen von Gotham von S. T. C., englischem Professor der Mystik), die Erzählung von drei Fischern (Papiergeldmenschen), welche vergeblich den auf den Wellen schwimmenden Mond (das in die Gotham-Bank gesteckte Kapital) zu fangen suchen, verspottet Coleridge. *Love and the Flimsies by T. M., Esq.* (Amor und die Banknoten von Herrn T. M.) ist auf Moore gemünzt. Cupido rafft in der Papiermühle einen Haufen Banknoten zusammen, die Venus ihn wegwerfen heißt.

Durchaus Originelles und unbedingt Wertvolles hat Peacock, auch als Lyriker, nur in seinen Romanen geleistet. Unter den in ihnen verstreuten geselligen Liedern ist mehr als eine Perle von bleibendem und unbestrittenem Wert. Zu den gelungensten gehört in *Nightmare Abbey: Why are thy Looks so Blank, Grey Friar?* (Warum so hohl dein Blick, Graubrunder?) Die Lyrik in *Maid Marian* zeichnet sich durch einen heiteren Ton aus; sie ist besonders melodiös (*A Damsel came in Midnight Rain* (Ein Mägdlein im Regen um Mitternacht kam; *It was a Friar of Orders Free*. Vom freien Orden ein Bruder war). Die Lieder in *Elphins' Misfortunes* sind der Mehrzahl nach alte Texte in ungemein glücklicher moderner Wiedergabe. Duster schwärmerische Naturpoesie füllt den Wechselgesang Taliesins und Manghels, drastischer Humor das Kriegslied des Dinas Vawr. *Crotchet Castle*, in dem die lyrischen

Einlagen bereits minder zahlreich werden, besitzt ein Meisterwerk seiner Art in der humoristischen Ballade *The Pool of the Diving Friar* (Der Teich des tauchenden Klosterbruders). Und selbst das Alterswerk *Gryll Grange* enthält noch ein zartes Lied, das dem Andenken längst entschwundener, doch unvergessener Liebe gewidmete *Love and Age* (Liebe und Alter), in dem der zarte Ausdruck stiller Wehmut aufs Trefflichste gelungen ist. Auch sonst glückt Peacock ein oder das andere kurze Gedicht voll schlichten Stimmungsausdruckes z. B. *Castles of the Air*, Luftschlösser.

Peacocks außerordentliches Formtalent befähigte ihn zum Übersetzer, und das jederzeit rege philologische Interesse am klassischen Altertum wirkte in dieser Hinsicht befruchtend. Er übertrug Stücke aus der *Hecuba* des Euripides, den er dem Sophokles vorzog. Nach dem Maßstabe moderner Ansprüche gemessen, steht seine Übersetzung als verwässerte Modernisierung neben dem Original und Peacocks Ruhm unter den Zeitgenossen, er sei von dem Wesen der Antike bis in die Fingerspitzen erfüllt gewesen, würde ihm heute vermutlich bestritten.<sup>1)</sup> Buchanan hebt seine außergewöhnliche Cicero-Kenntnis hervor; Peacock habe ihn tatsächlich auswendig gewußt.<sup>2)</sup> Ebenso fest war er im Homer. Mit Aristophanes hatte er eine gewisse Geistesverwandtschaft und für Petronius eine besondere Vorliebe. Auch in einer Lösung des Rätsels *Aelia, Laelia, Crispis* versuchte er sich und wollte sie in der scharfen Unterscheidung zwischen dem allgemeinen und dem speziellen

---

<sup>1)</sup> Man vergleiche die zur Beleuchtung der Parallele zwischen einer Rede von Phädras Amme und dem Monologe Hamlets (III, 1) dem Herausgeber des *Morning Chronicle* am 18. April 1814 mitgeteilte Paraphrase der betreffenden Stelle des Euripides.

<sup>2)</sup> *Sketchbook*, 105.

Zustände des menschlichen Leibes und in den Zufälligkeiten finden, welchen er im Tode und Begräbnis unterworfen ist. Abgesehen von jeder durch das Leben bedingten Individualität, bleibt nur das allen menschlichen Leibern Gemeinsame übrig, jene Abstraktion: der Mensch, der vom Weibe geboren, jene Formel, die der Priester mit gleichem Recht über dem neugeborenen Kinde, wie über Erwachsenen männlichen oder weiblichen Geschlechts und über dem ältesten Greise spricht.

1862 trat Peacock noch mit einer neuen Publikation hervor: *Gl'Ingannati (The Deceived). A Comedy performed at Siena, 1531* (Die Betrogenen. Eine Komödie, die 1531 in Siena aufgeführt wurde). Peacock erkennt in dieser Komödie des Curzio Gonzago die Quelle für Shakespeares *Twelfth Night*, eine Mutmaßung, die von der neuesten Shakespeareforschung geteilt wird.<sup>1)</sup>

### Romane.

Das wahre Gebiet von Peacocks ureigenster Begabung aber lag auf dem Felde des Romanes. Er hatte sich ihm schon ziemlich früh genähert. Eine Erzählung *Satyrane, or The Stranger in England* (Satyrane oder Der Fremde in England), von der nur ein kurzes Fragment erhalten ist, reicht vermutlich in das Jahr 1811—1812 zurück. Sie wurde später in die ebenfalls unvollendete Erzählung *Calidore* verarbeitet.<sup>2)</sup> Das eigentümlich romantische Zwielficht zwischen klassischer und moderner Geistesrichtung, das für

---

<sup>1)</sup> Vgl. *Arden Shakespeare, Twelfth Night, Introduction by Morton Luce*, S. X. Collier hatte in seinen *Annals of the Stage* (1831) die ähnliche Umstände behandelnde, aber erst 1547 in Mailand aufgeführte Komödie *Inganni* für Shakespeares Quelle erklärt.

<sup>2)</sup> Nach Garnett etwa 1816.

Peacocks Romane so merkwürdig charakteristisch werden sollte, erscheint hier schon ziemlich deutlich ausgeprägt. Auf einem weltentlegenen Eilande wandeln unter urwüchsigem Heidentolk die alten Griechengötter in Fleisch und Blut friedlich Hand in Hand mit König Arthur und Merlin. Garnett erinnert an Heines *Götter im Exil* und an Heyses *Centaurer*. Peacock aber bietet antike Götter wie mittelalterliche Helden nur als Widerspiel des modernen Lebens auf, welches der in seinem zusammenklappbaren Boote auf die Insel gelangte Calidore repräsentiert. Unverhüllt tritt die Ironie gegen „das so viel glücklichere Zeitalter der Maschinen“ hervor. Eine anmutige Liebesepisode zwischen Calidore und einem holden Naturkinde, dem Vikarstochterlein Ellen, ist eine Reminiszenz an Peacocks „Carnarvonshire-Nymphe“ Jane Gryffydh, die ihn im Sommer 1811 entzückte und die er, nachdem er sie jahrelang scheinbar aus dem Auge verloren, 1819, unmittelbar nach seiner Anstellung bei der East India Company, zur Frau nahm.

Peacocks erster wirklicher Roman ist *Headlong Hall* (etwa: Schloß Ungestüm oder Überstürzungshof), 1816. Er erlebte drei Auflagen. Der allegorische Titel war eine Anlehnung an Combes Dr. Syntax, der auf seiner Reise nach Welcome Hall und Worthy Hall gelangt und mit Squire Hearty, Lawyer Thrust und Bookseller Vellum verkehrt. Peacocks gutmütiger, beschränkter Squire Headlong ist, ohne auf irgend einem Gebiete der Kunst oder Wissenschaft gediegene Kenntnisse zu besitzen, auf das Steckenpferd des Mäzenatentums verfallen. Headlong Hall, das er in seiner Sucht, den Gönner und Patron zu spielen, zum Mittelpunkt der intellektualen Welt zu erheben glaubt, gleicht mitunter einem Narrenturm. Unter den Gästen be-

finden sich vier aufgeweckte Köpfe, die jedoch in der ausschließlichen Hingabe an eine Lieblingsidee zu überspannten Sonderlingen geworden sind.

Mr. Foster, *the perfectibilian*, d. h. Anhänger der Verbesserungstheorie, ist Optimist. Sein Name (aus *φάος* und *τηρίω* gebildet, *Φωστήρ*) bedeutet Lichthüter. Er glaubt an den ewigen und unbedingten Fortschritt der Menschheit, glaubt, daß die Tugend jedes Einzelnen im Verhältnis zu seiner Erleuchtung stehe und besitzt eine Phantasie, die ihn in der dürftigen Kolonie Tremadoc in Carnarvonshire eine Zukunftsstadt erblicken läßt. Kurz, Shelleys Vorbild ist bei Foster unverkennbar. Sein Gegenpart ist Mr. Escot „*quasi eis oxóton*“ = *in tenebras*), *the deteriorationist*, d. h. der Pessimist, nach dessen Behauptung die Welt sich stets verschlechtert. Er ist als Gegner des Fortschritts ein Anhänger der primitiven Lebensweise und des Vegetarianismus. Man spürt den ironischen Niederschlag mancher Auseinandersetzungen mit Shelley. Allein den meisten Argumenten, die Escot gegen Fosters Verbesserungstheorie ins Feld führt, liegen ernste soziale Beobachtungen zugrunde, wie die, daß stets nur wenige Ausgewählte der Vorteile des Fortschrittes teilhaftig würden; daß der Vision eines industriellen Paradieses in Tremadoc eine Schilderung des sozialen Elends entgegenzuhalten sei: die in der Wiege zum Tode verurteilten Kinder der Armen und ihrer durch die sitzende Lebensweise kranken Eltern. Steht Foster für Shelley, so Escot für Peacock.

Der dritte Gast, Mr. Jenkinson (*ἀέν ἐξ ἰσων* = *semper ex aequalibus*), *the statu-quo-ite*, ist der Mann der goldenen Mitte, der den beiden Vertretern äußerster Standpunkte als Puffer dient, und der vierte, Pfarrer Gaster (*Γαστήρ* = *venter, et praeterea nihil*) ist der philosophisch in völliger

Unbefangenheit dem irdischen Genuß lebende Materialist. Jeder von ihnen zwingt gewissermaßen das All in seine ganz persönliche Anschauungsweise. Ihre Unterhaltungen und Erörterungen über mannigfaltige Probleme und Dinge bei verschiedenartigsten Anlässen bilden, oft in dramatischer Form wiedergegeben, den Inhalt des Buches, das ein eigentümliches Mittelglied zwischen Komödie und Novelle bildet. Ein Ballfest bringt vorübergehend eine noch größere Anzahl von Sonderlingen, will sagen Karikaturen nach Headlong Hall, Mr. Cranium, den leidenschaftlichen Phrenologen, dessen reizende Tochter Cephalis Escots Herz gewinnt, zwei Kritiker Gall (Galle) und Treacle (Syrup), den Violinspieler Chromatic, u. a. m. Kurz, Peacocks Roman hat weder eine Handlung noch Charaktere. Wenn ihn manche seiner unbedingten Anhänger auf dem Gebiete des satirischen Humors Samuel Butler vergleichen und seine Gestalten „Humoristen“ im alten Sinne des Wortes nennen,<sup>1)</sup> so hat dies nur eine bedingte Bedeutung. Peacocks Gestalten sind Verstandestypen. Jede von ihnen gehört in eine bestimmte Rubrik, welche durch ein Schriftband angegeben wird, das ihr, wie den Figuren primitiver Gemälde, aus dem Munde hängt. Sie sind insgesamt Personifikationen gewisser Ideen, richtiger gewisser durch Übertreibung zur fixen Idee gewordener Vorstellungen. Peacock charakterisiert sie in treffender Weise: „Die Charaktere sind Abstraktionen oder verkörperte Klassifikationen und die in ihnen begriffenen oder verkörperten Ansichten die Hauptsache an dem Werk.“

Peacock war bei Aristoteles, Rabelais, Swift und Voltaire in die Schule gegangen, ohne dadurch an Originalität

---

<sup>1)</sup> Oliver Elton, 380.



einzubüßen. Sein Roman, der eigentlich gar kein Roman war, gab in witzig humorvoller und satirischer Beleuchtung ein so vieleckig zugeschnittenes Segment des Lebens, daß sich von noch so verschieden gearteten Lesern ein jeder etwas darin holen konnte, ganz abgesehen davon, daß *Headlong Hall* ein Schlüsselroman und jede der darin persiflierten Personen deutlich zu erkennen war. Er fand denn auch allgemeinen Beifall. Die *Critical Review* beehrte Peacock mit dem Titel des lachenden Philosophen, der ihm unter den Freunden zeitlebens verblieb.

Er schmiedete das Eisen, solange es heiß war und trat bereits 1817 mit einem dreibändigen Romane auf, *Melincourt, or Sir Oran Hutton*. Die Anlage war dieselbe wie in *Headlong Hall*, nur daß in dem romantisch weltabgelegenen Melincourt eine in Bergesfreiheit selbständig gewordene reiche und viel umworbene Schloßherrin Anthelia dem stattlichen Hause vorsteht, dessen Gäste naturgemäß zu Freiern werden. Etliche von ihnen sind blässere Kopien der im ersten Romane auftretenden Gestalten. Selbst in dem Helden, dem mit Drummondscher Metaphysik durchtränkten, für Brüderlichkeit und Gleichheit begeisterten Mr. Forester, erkennt man unschwer den Mr. Foster von Headlong Hall. Scott, Southey, Wordsworth, Coleridge treten in durchsichtigen Karikaturen auf. Mr. Sarcastic wird in unverhüllterer Form als Escot der Träger Peacocks eigener Ansicht. Eine Gestalt aber ist *Melincourts* spezifisches Eigentum und sichert diesem Romane trotz aller Weiterschweifigkeit und allem überwuchernden Tagesinteresse eine gewisse Anziehungskraft. Es ist die ebenso köstliche als originelle Figur des Oran Hutton oder Orang Utang, des Menschenaffen. Forester verpflanzt ihn als den natür-

lichen Menschen aus dem Urwalde in die abendländische Kultur und läßt ihn ihrer Segnungen in einem Grade theilhaftig werden, daß er in der besten Gesellschaft Aufnahme und Anwerth findet. Seine eigenartige Häßlichkeit wird dank seines weltmännischen Äußern und seines trefflichen Anstandes völlig übersehen, seine Schweigsamkeit als vornehme Zurückhaltung gedeutet. Forester erwirbt ihm den Baronettitel und will ihm nun auch das letzte erwerben, den Sitz im Parlament. Damit jedoch überschreitet er die Grenzen der Natur. Sir Oran blamiert ihn bei der mit prächtigem Humor geschilderten Wahlszene und, da überdies die Natur des Waldmenschen durch eine melancholische Schwärmerei für die Schloßherrin aus dem Gleichgewicht gebracht ist, wird die Gesellschaft in peinlicher Weise aus ihrem Irrtum über den Baronet gerissen. Diese heitere Episode, eine witzige Verspottung der anthropologischen Theorie Monboddos, überragt bei weitem die anderen Teile des streitbaren Romans, in dem lange Exkurse gegen Malthus, gegen die Käuflichkeit der Wahlstimmen, gegen das Papiergeld, die deutsche transzendente Philosophie und zahlreiche Tagesfragen den heutigen Leser ermüden.

Genau nach dem bisherigen Schema komponierte Peacock 1818 einen dritten Roman, *Night Mare Abbey*. Auf der Nachtmahr-Abtei in Lincolnshire führt Christofer Glowry (Dusterér), einer jener armen Reichen, die liebeleer und genußlos durchs Leben gehen, wie er selbst sagt, ein Hundedasein. Er besitzt einen Sohn, Scythrop (nach Garnett aus σκυθροπός = düstern Antlitzes) und sein Freund Toobad (Zweschlecht) eine Tochter Celinda. Die Väter verabreden eine Heirat, die Kinder widersetzen sich. Celinda flieht zu Scythrop, ahnungslos, daß er der ihr vorbestimmte Gatte

sei, entsagt dem Geliebten aber zu Gunsten einer andern schwärmerischen Dame, Marionetta. Die Fabel, auf die Peacock hier offenbar mehr Gewicht legt als in den früheren Romanen, artet ins Burleske aus. Scythrop fällt zwischen zwei Bräuten durch und tröstet sich mit dem Madeira des väterlichen Kellers.

Sind auf Foster (*Headlong Hall*) und Forester (*Melincourt*) wesentliche Züge von Shelleys Charakter übergegangen, so ist in *Nightmare Abbey* ein Heranziehen biographischer Momente fühlbar, die jedoch nicht über die Einzelheiten einer allgemeinen Milieustimmung hinausgehen. Peacock lebte, während er seine Romane schrieb, mit seiner Mutter in dem lieblichen Themsestädtchen Great Marlow, während Shelley in Bishopsgate hauste. Ein tüchtiger Marsch, wie beide ihn liebten, brachte sie häufig zueinander. Das festeste Band zwischen ihnen aber war die gemeinsame Leidenschaft für den Segel- und Rudersport, dem der Aufenthalt an der Themse so reiche Nahrung bot. Eine Fahrt stromauf bis an die Quellen der Themse verwirklichte — nur in entgegengesetzter Richtung — den Vorwurf des *Genius of the Thames* und fand einen poetischen Nachhall im *Alastor*, dessen Titel von dem Griechenkundigen Peacock stammt.<sup>1)</sup> Allein trotz dieser nahen Beziehungen ist Scythrop, mit seiner an deutschen Werken gestillten Lese- wut, seiner Leidenschaft, die Welt zu reformieren, seinem Schwanken zwischen zwei Frauen, im besten Falle eine Shelleykarrikatur, der die scherzhafte Absicht so deutlich an der Stirn steht, daß eben infolge der Übertreibung

---

<sup>1)</sup> In *Rhododaphne*, wo sonst mit erklärenden Anmerkungen nicht gespart ist, erscheint der *ἁλσολύων* Alastor, offenbar als ein geläufiger Name, ohne jede Erläuterung. Auch Demogorgon wird, gleichfalls ohne erklärende Anmerkung, erwähnt.

jeder verletzende Eindruck auf das Urbild ausgeschlossen war. Ja, einige auf komische Wirkung berechnete Züge stehen sogar in direktem Widerspruch zu Shelleys Charakter, so Scythrops bis zum Egoismus und bis zur Feigheit gesteigerter Selbsterhaltungstrieb, seine Wertschätzung des persönlichen Behagens u. a. m. Wie wenig der Dichter sich selbst getroffen fühlte, erhellt aus der rückhaltlosen Anerkennung, die er im Juni 1819 dem Werke zollte, an dem sich auch Shelleys Freunde, die Gisbornes, erfreuten. Dies hätte offenbar nicht der Fall sein können, würde Peacock, der Freund Harriet Shelleys, die undenkbbare Roheit begangen haben, so kurz nach ihrem tragischen Ende Shelleys Doppelverhältnis zu ihr und Mary in der burlesken Lage Scythrops zu verspotten.

Die mit besonderer Wärme gezeichnete Marionetta entspricht Harriet Shelley. Die Szenen zwischen ihr und Scythrop gehen zweifellos auf Vorgänge im Shelleyschen Hause zurück, deren Augenzeuge Peacock war, und ihr biographischer Wert wird durch Peacocks ausgesprochene Sympathie für Harriet noch erhöht. Scythrops Seelenfreundin Celinda, die er Stella nennt, ist Miss Hitchener. Unter den Schöngeistern, die sich in Nightmare Abbey zusammenfinden, tritt Scythrops Schulfreund, der Dichter *Cypress*, hervor, eine Verhöhnung Byrons, wie sie freilich nur derjenige schreiben konnte, dem jede persönliche Berührung mit dem Urbilde fehlte. Cypressens Reden sind in bombastische Prosa aufgelöste Zitate aus *Childe Harold*. Peacock hatte damals eine lebhaft Abneigung gegen Byron. Eine Figur des Romanes, Mr. *Hilary*, faßt Peacocks eigene Ansicht über ihn in die Worte, er sehe nicht ein, wozu „diese Mystifikation und Verkätzenjammerung der Welt“ dienen könne. Später berichtigte er Hilarys Urteil, in-

dem er „*Cain* schön, *Sardanapal* schöner, *Don Juan* am schönsten“ fand, ein Lob, das noch charakteristischer für Peacock als für Byron ist. Seine eigene Stärke wie seine Schwäche berührte sich mit denen des *Don Juan*. Auch er war zu Hause in jener humoristisch geistreichen Satire, in deren überwucherndem Spiel die stoffliche Konzentration verloren geht. Darum verstand und schätzte er diese Dichtung Byrons mehr als jede andre.

Von den übrigen Personen *Nightmare Abbeys* ist noch der visionäre, tränenselige und geheimnisvolle *Mr. Flosky* (φιλόσχοτος = Freund der Schatten) zu nennen, die Karikatur des Kantianers, ein politischer Überläufer, wiederum auf Coleridge gemünzt. Flosky's Erklärung für Gespenst — „ein Begriff (*idea*) mit der Kraft einer Empfindung (*sensation*)“ — ist eine der wenigen Stellen in Peacocks Werken, die es zur Volkstümlichkeit eines Zitates gebracht haben.

Auch die Gestalten Southey's (*Mr. Sackbut*) und des wohlleberischen Pfarrers (*Larynx*) kehren in *Nightmare Abbey* wieder, und dazu kommt noch die des bekannten Modegecken Sir *Lumely George Skeffington* (*Mr. Listless*), den Shelley als eine Autorität in Sachen des guten Tones über die Schicklichkeit seiner unmittelbar nach Harriets Tod vollzogenen Trauung mit Mary Godwin zu Rate zog.

Ein extravaganter Humor erscheint in diesem Werke bereits zu Peacocks eigentlicher Spezialität ausgebildet. Durch ihn schimmert die Persönlichkeit des Autors in gebrochenem Licht. Der Leser ist sich über den eigenen Standpunkt, die eigenen Ansichten des Autors nicht klar und wird dadurch andauernd in prickelnder Spannung gehalten. In die deutsche Literatur ist die *Melincourt* zu Grunde liegende satirische Idee durch W. Hauffs *Der junge Engländer* übergegangen.

Im August 1818 finden wir Peacock bereits mit dem Entwurf eines neuen erzählenden Werkes beschäftigt, *Maid Marian* (1822). Am 29. November bezeichnet er es Shelley als einen komischen Roman aus dem 12. Jahrhundert, den er „zum Träger mancher heimlichen Satire unter der Sonne“ machen wolle. Dennoch behauptet *Maid Marian* als Kunstwerk einen höheren Rang als Peacocks frühere Erzählungswerke, indem es kein zufälliges Konglomerat satirischer Erörterungen und humoristischer Einfälle, sondern die künstlerische Ausgestaltung eines der englischen Sagengeschichte entnommenen stofflichen Kerns ist: der Robin Hoodsage. Von den philologischen und poetischen Vorarbeiten auf diesem Gebiete benutzt Peacock nur den äußeren Umriß des in Ritsons Werke *Robin Hood, a Collection of All the Ancient Poems, Songs, and Ballads now extant, relating to that celebrated English Outlaw*, 1795, im Auszug mitgeteilten, von Anthony Munday und Henry Chettle (1601) verfaßten Trauerspiels *The Death of Robert Earle of Huntingdon, otherwise called Robin Hood of merry Sherwodde; with the lamentable Tragedie of chaste Matilda, his faire maid Marian etc.*, 1601. (Der Tod Roberts Grafen von Huntingdon, auch Robin Hood aus dem fröhlichen Sherwodde-Walde genannt, nebst der kläglichen Tragödie der keuschen Matilda, seiner schönen Jungfer Marianne, usw.). Im Übrigen steht Peacock der Sage vollkommen selbständig gegenüber. Er durchleuchtet sie mit der grundmodernen, warmen Mittelalterromantik, die jene Epoche zum poetischen Inbegriff von Zorn, Ingrim, Liebestreue, Mannesmut und lustiger Schlaueit, Biederkeit und naiver Frechheit macht, kurz zu einem bunt bewegten, durchaus poetischen, in der Verklärung des Längstvergangenen geschauten Lebensgesamtbilde. Robin

Hood, der als ein König des Waldes mit seinen wackeren Kumpanen im Sherwood Walde ein freies Jäger- und Räuberleben führt, zu dessen Fiedel alles tanzt, wenn er als Spielmann verkleidet erscheint, ist niemand anders als der Graf von Loxley und Huntington, den, weil er König Johanns Hirsche gepürscht, die Häscher ergriffen, da er eben seine Vermählung mit der schönen Matilda feierte, und der seitdem in Acht und Bann ist. Die schwarzlockige Matilda, eine unerschrockene Amazone und lustige Maid, die Kopf und Herz auf dem rechten Flecke hat, gesellt sich ihm unter dem Namen Marian. Die Rückkehr des Heldenkönigs Richard Löwenherz aus dem Heiligen Lande macht endlich dem Ausnahmezustand ein glückliches Ende.

Der Hauptreiz von *Maid Marian* liegt in der aufs anmutigste zum Ausdruck gebrachten Waldromantik. Nie hat Peacock ein Milieu mit so feinem Verständnis geschildert. In ihrer ganzen Mannigfaltigkeit ziehen die Stimmungen des Waldes an uns vorüber: tanige Frische und würziger Duft, das stille Weben und laute Rauschen der grünen Wipfel. Alle Äußerungen der Waldpoesie sind Peacock vertraut, denn der Wald ist ja seine Heimat. Mit Glück und Geschick trifft er den heiter-humervollen Ton für die romantische Erzählung. Alles Schwerfällige ist vermieden, über alle Klippen des Unwahrscheinlichen oder der Schicksalsfügung gleitet sie in lächelnder Anmut hinweg. *Maid Marian* ist unter Peacocks Romanen der einzige als Roman anziehende. Unter den Nebengestalten vertritt Friar Tuck den bei Peacock nie fehlenden, dem Irdischen nicht abholden Mann Gottes. Der gewalttätige und eigenmächtige Sir Ralph ist der typische Mann des Faustrechtes. Alle atmen köstliche Frische und sind durch ihren urwüchsigen Humor über sich selbst empor-

gehoben. Die erquickende Fülle von gesunder Lebenskraft und strammem Lebensmut, die in *Maid Marian* herrscht, bezwingt den Leser wie das Schicksal.

Kunst um der Kunst willen, ein restloses Aufgehen im Spiele der Phantasie ist Peacock jedoch nicht gegeben. Völlig ausgeschaltet erscheint auch in dieser mittelalterlichen Dichtung der Spott auf die Gegenwart nicht. Auch in ihr fehlt die unvermeidliche Satire auf Southey nicht (in dem Laureatus Harpiton, dessen Name (Ἐρπετόν) ein kriechendes Ding bedeutet. Den Gesetzen der „Wald-Gesellschaft“ wird, obgleich sie aus Munday's Robin Hood-Dichtung *The Downfall of Robert Earle of Huntingdon*, 1601, entlehnt sind, eine satirische Beziehung auf die in der Literatur des 18. Jahrhunderts zu Tage tretende Verherrlichung des natürlichen Rechtes im Gegensatze zu dem durch Gesetzeskraft Rechtsgiltigen untergelegt. Robin Hood ist wohl die älteste literarische Verkörperung des edlen Räubers. Er hat dem Staate gegenüber, der ihn ausschloß, nicht nur seiner eigenen Empfindung nach, das Recht auf seiner Seite. Ritterlichkeit, Gewissenhaftigkeit, Selbstzucht sind ihm tatsächlich in viel höherem Grade eigen als der Gesellschaft, die ihn verfehmt und über der er in scheinbarem Gesetzesbruch eine höhere Gerechtigkeit handhabt, eine ideale Mission durchführt. Peacock hat dieser, von der Überlieferung bereits so reich ausgestatteten Figur nur wenig mehr aus Eigenem hinzuzufügen vermocht.

Ehe noch *Maid Marian* veröffentlicht war, im Dezember 1819, erschien *Ivanhoe*. Der Inhalt beider Romane deckt sich zum Teil. Auch bei Scott ist Robin Hood Lockesley. Aber die Übereinstimmung besteht tatsächlich nur für den oberflächlichen Blick. Während bei Peacock Richard Löwenherz und sein Bruder Nebenfiguren sind und Robin



Hood im Vordergrunde steht, kehrt sich das Verhältniß bei Scott um. Andererseits fehlen dessen Heldinnen Rowena und Rebecca in *Maid Marian*, die sich neben dem stofflichen Reichtum des *Ivanhoe* überhaupt nur wie ein Ausschnitt aus dem farbenprächtigen historischen Gemälde ausnimmt. Scott nannte in der Einleitung seine Quelle, die mit der Peacocks nichts zu tun hat. Dennoch zog Peacock, wohl kaum mit Unrecht, vor, die bereits vollendete *Maid Marian* zurückzubehalten, bis sich der Beifallsturm, den *Ivanhoe* entfesselte, einigermaßen gelegt hätte. Sie erschien erst 1822, machte dann aber trotz des gefährlichen Nebenbuhlers ihren Weg.

Planché knetete 1822 beide Romane zu einem Opernlibretto zusammen. Eine deutsche Übersetzung von *Maid Marian* (Der Forstgraf oder Robin Hood und Marianne) erschien 1823, eine französische von Mme. Daring (*Robin Hood ou la forêt de Sherwoode*) 1826, eine von Louis Barré 1855, welche Anastasius Grün für seinen *Robin Hood* (1864) benutzte<sup>1)</sup>.

Sieben Jahre vergingen, ehe Peacock mit einem neuen Werke hervortrat. Die gewissenhafte Erfüllung seiner Amtspflichten nahm ihn in Anspruch. Leigh Hunt zog ihn damit auf, daß er sich plötzlich in bürgerlichem Rang und Reichtum wiege, mußte aber zugeben, daß ihm das Glück gut stehe, daß er umgänglich und freundlich geworden sei.<sup>2)</sup> Indeß war Peacocks Sprung ins Spießbürgertum kein jäher und unmittelbarer. Er hatte immer nur mit einem Fuße in der Romantik gestanden, während er mit dem andren einen sichern Stützpunkt auf dem Boden

<sup>1)</sup> v. Doren, 169.

<sup>2)</sup> Brief an Mary Shelley (Young, 16).

nüchterner Verstandesgemäßheit suchte. Er war nie der blinde Enthusiast gewesen, der mitten im Wirbel der Strömung von ihr getragen und hingerissen wird, sondern hatte stets Distanz zu seinen Idealen behalten. Das grade machte seine Eigenart aus, daß er im Stande war, Dinge, für die er schwärmerische Begeisterung aufbrachte, gleichzeitig mit dem ironischen Lächeln des Zweiflers anzusehen. Die praktische Tätigkeit kam einer natürlichen Veranlagung entgegen und gab ihm Befriedigung und Behagen.

Als Peacock sein langes literarisches Schweigen 1829 mit dem Romane *The Misfortunes of Elphin* (Elphins Mißgeschicke) brach, zeigte es sich, daß das Dezzennium der Ruhe keine Erschlaffung, sondern eine Sammlung seines künstlerischen Schaffens bedeutete. Schon der dem *Mabinogion* entnommene Stoff war ein glücklicher Griff. Peacock verquickte die Taliesinerzählungen mit den Arthuslegenden, wahrte so den Schein dichterischer Freiheit und natürlicher Ungezwungenheit und übergoss den walisischen Schauplatz der Mythen mit dem Goldglanz persönlicher Jugenderinnerungen.

Mit einem bisher von ihm unerreichten künstlerischen Takt verwebt Peacock eigenen Humor und eigene Satire dem sagenhaften Stoffe, ohne dessen urwüchsigen romantischen Charakter zu zerstören. Er ist durchweg bestrebt, die Legende in den Bereich des Natürlichen zu ziehen. Die im *Mabinogion* erzählten Wunder von Taliesins Geburt und Kindheit werden verschmälzt. Er wächst in naturgemäßer Weise bei seinem Ziehvater, dem armen Fischer Elphin, heran, dem versonnenen Königssohne, den eine Geisterstimme und ein Traumgesicht seiner Gattin eines Nachts an den Strand trieb, wo er das Boot aus Weidengeflecht mit dem ausgesetzten Knaben von den Wellen in Empfang

nahm. Als Elphin König geworden, erscheint an seinem Hofe ein ungeschlachter Jäger, Maelgon, und schmätzt die Königin durch die Behauptung, daß seine eigene Gattin jede andre Frau an Schönheit und Keuschheit übertreffe. Man einigt sich dahin, die Tugend der Königin auf die Probe zu stellen. Allein durch Taliesins List findet Maelgons Sohn statt der Königin nur ihre Zofe. Die Locke, die er als Zeichen seines Sieges vorweist, wird für falsch erklärt, Taliesin aber in der mit dem übermütigen Maelgon sich entspinnenden Fehde gefangen genommen. Endlich befreit ihn Artus, der König der Könige von Britannien. Taliesin erhält Elphins Tochter, die früh geliebte Gespielin seiner Kindheit, zur Frau und sein Sohn besteigt nach Artus' Tode den Thron.

Das Cymbeline-Motiv hat Peacock dem *Hanes Taliesin* entlehnt, die Liebe Taliesins zu Managhel aber, die in moderner Weise geschlechtliche Liebe an Stelle der alten Mannentreue zu der alle Hindernisse bewältigenden Triebfeder seines Handelns macht, ist Peacocks eigene Zutat. Um so rühmenswürdiger scheint es, daß er alle Sentimentalität, die bei der Schilderung alter Helden für die Romantik so häufig zur Klippe wird, glücklich vermieden hat.

Der mit romantischer Überschwänglichkeit verherrlichte Taliesin, der, vollkommen an Geist wie an Körperbau, als Sänger, als Krieger, als listenreicher Kopf nicht seinesgleichen findet, dem der Seherblick in die Zukunft eignet und das Gedächtnis der Dankbarkeit für Vergangenes, beherrscht den Mittelpunkt der Erzählung und läßt weder Elphin noch selbst Artus Raum zur Entfaltung.

In Elphins Vater, dem frohgemuten, friedliebenden, um die Hochflut und ihre Verheerungen unbekümmerten König Gwythnr, schildert Peacock auf seine Art Georg III. Er

ist nicht ohne Gefühl für das Volk, dem die Ehre zufällt, sein „Haus zu verproviantieren, während er seinen Ministerpräsidenten nur an jenen Ort wünscht, den kein wohl-erzogener Geistlicher vor einer gebildeten Gemeinde nennt“. Dieser trunksüchtige, leichtfertige Minister ist Canning, seine Rede gegen die Notwendigkeit eines Wellenbrechers, eine geistreiche Paraphrase von Cannings Rede gegen die Reformbill, 1825. Der Hauptstrahl von Peacocks satirischer Blendlaterne fällt jedoch nicht auf die politischen, sondern die sozialen Zustände, die ökonomischen Verhältnisse, das Bank- und Maschinenwesen, ohne daß auch hier die Satire zum Selbstzweck würde und für ein unbefangenes Auge aus dem Rahmen der Erzählung fiel. Auf der Schilderung von Land und Leuten liegt der romantische Zauber der Naturschwärmerei und einer glücklichen Liebe, in dem Peacock die Walisische Flur dauernd erblickt.

Mit seinem nächsten Werke *Crotchet Castle* (Sparrenschloß), 1831, kehrt er wieder zu der Form seiner Jugendromane zurück, in denen das Tischgespräch mit seiner unvermeidlichen Zensur bestehender Verhältnisse der äußern Anlage wie dem Inhalte nach die Hauptsache ist. Der Name könnte, wie v. Doren richtig bemerkt, für Peacocks sämtliche Werke gelten, und desgleichen auch das Motto:

*Le monde est plein de fous, et qui n'en veut pas voir  
Doit se tenir tout seul, et casser son miroir.*

Der Eigentümer des schönen Themse-Landsitzes, Ebenezer Crotchet, ist ein Kaufmann, dessen Sohn sich in aufsteigender Linie, nämlich zum Schwindler, fortentwickelt, während seine Tochter Lemma (Gewinn, Einkommen, Nutzen) mit ihrem aufdringlichen Bildungsfirnis und ihrer

semitischen Schönheit gleichfalls eine wenig anziehende Erscheinung bildet. Als echter Emporkömmling tut Crotchet sich viel auf die erlesene Gesellschaft zu gute, die er in seinem Schlosse versammelt. Unter den Gästen ist der Pfarrer Folliot (follis optimus, ein Mann mit vorzüglichen Lungenblasebälgen, d. h. ein unermüdlicher Redner), der abgesagte Feind jedes geistigen Fortschrittes, dessen Äußerungen für ihn überall mit den unangenehmsten Erfahrungen verbunden sind. Seine Köchin studierte; darüber ging das Haus fast in Flammen auf. Hundertfünfzig Mann stark pochte der Fortschritt an die Tür und zwang den Pfarrer, auf die Hälfte seiner Sporteln zu verzichten. Bei Nacht drang der Fortschritt durch die Fensterladen der Wohnstube und entfernte sich wieder auf demselben Wege mit Mr. Folliots silbernen Löffeln. Gleiche Bildung für alle taugt eben nicht, denn der Geist aller ist nicht der gleiche; die Wissenschaft verallgemeinern, popularisieren zu wollen, ist darum eine Torheit. Der Wohlleber Folliot ist auch auf geistigem Gebiete ein Feinschmecker. Er schwärmt für das klassische Altertum, möchte die attische Komödie wieder beleben und athmet in der Atmosphäre des feinen Griechengeistes als in seinem eigentlichen Elemente.

Die Hauptspitze von *Crotchet Castle* richtet sich gegen die Nationalökonomie. Folliot wettet gegen sie als eine Pseudowissenschaft. Sie ist dagegen Crotchets Steckenpferd und hat einen speziellern Vertreter unter den Tischgenossen, den Schotten Mac Quedy (*Mac Q. E. D.* = Sohn einer Beweisführung), den verknöcherten Gelehrten dünkeln in Person. Dieser hölzerne, schwunglose Patron spielt sich — der Dichter könnte nicht ironischer vorgehen — als Anwalt der modernen Lebensführung, des Fortschrittes und der Erziehung auf. Sein Widerpart ist der von

romantisch feudalen Ideen erfüllte *Chain Mail* (Kettenpanzer), ein unbedingter Verfechter des Mittelalters gegen die Neuzeit und die Moderne. Die Philippiken, die er gegen Industrie und Handel schleudert, gegen den herrschenden, auf Gewinn, Betrug und Erpressung gerichteten kommerziellen Geist bilden einen Höhepunkt jener feindseligen oder doch zum mindesten einseitigen Haltung gegen die moderne Kultur, in der Peacock sich häufig gefällt.

Seine repräsentativen Gestalten sind nicht Anwälte der Weltanschauung oder Disziplin, die sie vertreten; sie haben den Autor nicht auf ihrer Seite. Sie scheinen vielmehr als Negationen des zu Recht Bestehenden und ihr eigentlicher Zweck ist, den Leser über ihre Nichtigkeit aufzuklären. Das Eigenartige von Peacocks verneinendem Geiste liegt darin, daß er sich dennoch von Pessimismus und von Verbitterung frei erhält. Aus seiner Miene schwindet niemals das leise Lächeln der überlegenen Ruhe, seine Haltung verliert niemals ihre elegante Gelassenheit. Die Welt ist ein Narrenspiel. Wer nähme es ernst? Die Menschen meinen es im Grunde alle nicht schlecht, nur daß ein jeder das All unter dem engen Gesichtswinkel seiner eigenen fixen Idee sieht, die er für die allein seligmachende hält.

Peacock strebt nach tunlichster Unterdrückung der eigenen Subjektivität, nach einem Standpunkte über den Parteien, der allen Möglichkeiten des Denkens und Lebens ihr unumschränktes Recht gestattet, sich zu dokumentieren. So gelangt er, wie kaum ein anderer Romanschriftsteller, zu einem Unkenntlichmachen der eignen Persönlichkeit in seinem Werke. Er verleugnet als Schriftsteller sozusagen sein Zeitalter, in dessen regem Treiben er als Mensch mitten inne steht. Er greift die Nationalökonomie an und

ist doch ein persönlicher Freund John Stuart Mills. Er identifiziert Handel und Gewerbe mit Betrug, während er selbst — seit 1837 als Nachfolger James Mills — in der maßgebenden Stellung als *Chief Examiner of Correspondence* einem großen industriellen Unternehmen angehört. Er bekämpft mit der Feder die großen technischen Erfindungen der Neuzeit und setzt sich im Leben mit aller Kraft für die Förderung der Dampfschiffahrt ein. Seine Bemühungen haben einen wesentlichen Anteil am Ausbau des Suezkanals. Er beschäftigte sich eingehend mit der technischen Vervollkommnung des Schiffbaus. Er war es, der der Regierung die Eisenkonstruktion für Indienfahrer empfahl. Diese Zwiespältigkeit der Lebensanschauung in Theorie und Praxis käme einem psychologischen Rätsel gleich, ließe sich nicht annehmen, daß Peacocks scheinbare Angriffe auf den Fortschritt den Sarkasmus verbergen über jene Neuerer, die sich stolz in die Brust werfen, während sie in Wirklichkeit nur Unzulängliches fördern, das hinter den Wünschen des wahrhaft vorwärts Strebenden kläglich zurückbleibt. In der Regel gehören die schwer Befriedigten, welche sagen: „Wir haben es noch zu gar nichts gebracht; wir sind nicht weiter als unsere Großeltern, ausgenommen etwa in unseren Fehlern und den Schattenseiten unserer Existenz!“ nicht zu jenen, die die Urväterzeiten zurückwünschen.

So ist Peacock ein Komplex klaffendster Widersprüche. Selbst ein Mann von vielseitiger Gelehrsamkeit, ist er ein heftiger Gegner aller zünftigen Gelehrsamkeit und der Stätten, wo sie ausgebrütet wird, der Universitäten, denn jede zum Schema erhobene Meinung ist ihm zuwider. Niemals hat jemand das Wort „Grau, lieber Freund, ist alle Theorie“ mit vollerer Überzeugung verkündet als Peacock.

Der bei ihm stehende Spaß der Lakisten-Verspottung fehlt auch in *Crotchet Castle* nicht. Der transzendente Dichter Skionar (*Σκιῶς ὄναρ*, umbrae somnium), dessen Reden ein Gemisch von mystischem Schwulst und idealistischer Platttheit sind, ist eine Coleridgekarikatur. Seine Freunde Wilful Wontsee und Rumblesack Shantsee sind William Wordsworth und Robert Southey. Überhaupt steht wohl hinter jeder Gestalt des figurenreichen Romanes eine wirkliche Persönlichkeit. Die romantische Miss Touchandgo, die als liebenswürdige Idealistin der geistreichen Materialistin Lady Clarinda gegenübergestellt ist, hat ihr Urbild in Jane Gryffyd. Die stilistische Vorzüglichkeit, die bei Peacocks Konversationsromanen eine so wesentliche Rolle spielte, war in *Crotchet Castle* womöglich noch gesteigert. Garnett bezeichnet sie als vollkommen.

In Peacocks letztem Romane, *Gryll Grange*, 1859, hat trotz der unverwüstlichen Jugendfrische des greisen Autors dennoch das Alter insofern seine mildernde Hand im Spiele, als die Satire stumpfer wird und die milde Liebenswürdigkeit zunimmt. Der Schluß von Peacocks Romanproduktion knüpft sich an den Anfang. Er kehrt zu den geliebten Jugendstätten zurück. Squire Grylls lieblicher stiller Landsitz liegt in Hampshire am Eingange des New Forest. Gregory Gryll leitet seinen Namen von Gryllos ab, einem Schicksalsgenossen des Odysseus auf der Insel der Kirke, der auf die Frage des Laertiaden, ob die Gefährten wieder zu Menschen entzaubert sein möchten, geringschätzig erwidert, sie zögen ihren jetzigen Zustand bei weitem vor, denn Tiere seien dem Menschen überlegen.<sup>1)</sup> Gleich diesen Vorfahren hält auch Gregory einen urwüchsigen Naturzustand dem der

---

<sup>1)</sup> Plutarch, *Moralia*.



Kultur mit all seinen Errungenschaften und Verfeinerungen für weit überlegen und erblickt in diesen nichts als Schwindel, der sich unter mancherlei schönen Namen breit mache. Das Gegenstück des Pessimisten Gryll, den nur das Einspinnen in seine häusliche Behaglichkeit vor Misanthropie bewahrt, ist der joviale, gebildete Weltgeistliche, Dr. Opimian, der Mann des heiteren aber keineswegs unedlen Lebensgenusses, denn Lebensgenuß bedeutet für ihn eine gute Bibliothek, ein gutes Mittagbrot, ein schöner Garten und ein schöner Spaziergang. Hat er diese vier, so lebt er mit sich und der Welt in Frieden. Auch er ist ein Kenner und Liebhaber der Antike und ein ausgesprochener Gegner der modernen Wissenschaft, die zu nichts gutem führe. Im Gegensatz zu ihm schwärmt der junge Privatgelehrte Algernon Falconer, ein in sanfteren Farben gehaltener Vertreter des Shelley-Typus Foster, Forester und Scythrop, für unbedingte Gleichberechtigung. Die sieben jungen Dienstmädchen, die seinen einsamen Turm bewirtschaften, werden von ihm wie Schülerinnen und Schwestern gehalten. Gleichwohl empfindet auch er das moderne Leben als einen störenden Eingriff in seine romantische Welt der geistigen Schönheit, deren verklärtes Ideal er in der heiligen Katherina anbetet. Wie *Gryll Grange* die Lieblichkeit der englischen Durchschnittslandschaft verherrlicht, so auch die stille Behaglichkeit ländlicher Durchschnittsexistenzen, deren anspruchslose Alltäglichkeit weder ein außergewöhnliches Streben noch ein außergewöhnliches Ereignis unterbricht. Wir haben Menschen ohne innere Entwicklung vor uns. Sie treten fix und fertig vor uns hin und spinnen ihren Lebensfaden gleichförmig zu Ende. Ein charakteristisches Moment tritt zwar an ihnen hervor, steigert sich aber nicht zum Zerrbilde.

Den Mittelpunkt des Romanes bildet ein Weihnachtsspiel, das den Plutarchschen Dialog zwischen Circe, Gryllus und Odysseus in moderne Verhältnisse überträgt. Drei Londoner Spiritisten wecken den Gryllus aus seinem dreitausendjährigen Schlaf. Er sieht die veränderte Welt und findet, daß die alte besser war. Auch die alte Gepflogenheit des Erzählens von Gespenstergeschichten um die Weihnachtszeit wird von Peacock wieder belebt. Opimian gibt als einziges ihm bekanntes Beispiel einer griechischen Gespenstergeschichte jenes Fragment von Phlegon's *Περὶ θαυμασίων* zum besten, das die gemeinsame Quelle von Goethes *Braut von Korinth* und M. G. Lewis' *The Gay Gold King* (*Tales of Wonder*) ist.

### Zeitschriften, Aufsätze.

Wie alle Cockneydichter war Peacock auch journalistisch tätig. 1827 wurde er Mitarbeiter der 1824 gegründeten *Westminster Review*, 1835 der *London Review*, dann Musikkritiker des *Globe* und des *Examiner*.<sup>1)</sup> Seine rege Anteilnahme an literarhistorischen, kritischen und ästhetischen Fragen macht ihn zum fruchtbaren und interessanten Essayisten. 1820, als die Freunde besorgten, der East India Companybeamte würde in ihm den Schriftsteller erdrücken, erschien in Olliers *Miscellanies* eine Abhandlung *The Four Ages of Poetry* (Die vier Zeitalter der Poesie). Peacocks poetische Zeitalter stehen im Gegensatze zu den Weltaltern. Das eiserne ist das erste. Die primitiven Menschen waren Krieger, darum verherrlichten die Barden den Kriege Ruhm. Das zweite oder goldene Zeit-

---

<sup>1)</sup> Cole, Biographical Notes 26.

alter bedeutet die Reife der Poesie. Seine Vertreter sind Homer bei den Alten, Ariost und Shakespeare bei den Modernen. Milton, in Peacocks Augen der größte englische Dichter, steht zwischen dem zweiten und dritten.

Das silberne Zeitalter, die Periode der Autorität, umfaßt die Poesie des Kulturlebens, welche von der Vernunft und Gelehrsamkeit in elegante, glatte, etwas einförmige Form gekleidet wird. Ihm gehören Vergil, Horaz, Aristophanes, Dryden und Pope an.

Das vierte, eiserne Zeitalter verwirft die Glätte und Gelehrtheit und strebt durch Erneuerung der barbarischen Traditionen des eisernen Zeitalters eine Rückkehr zur Natur und die Wiederbelebung des goldenen Zeitalters an. Diese zweite Kindheit der Poesie fällt in den Niedergang des römischen Reiches.

Die ähnliche Bewegung in der Poesie seiner eigenen Zeit will Peacock nicht als solche gelten lassen. Ja, er spricht dem modernen Leben überhaupt die Fähigkeit zur Poesie ab. Vergeblich kreuze Byron an der griechischen Küste nach Piraten, grabe Scott die Wilddiebe der alten Grenzlande aus, arbeite sich Southey durch vergilbte Chroniken und Reisebücher, gable Wordsworth bei alten Weibern und Dorftotengräbern Legenden auf, füge Coleridge solchem Wissen noch die Träume übergeschnappter Theologen und den Mystizismus deutscher Metaphysiker hinzu — es sei alles umsonst. Das Poetische läßt sich aus der primitiven Zeit nicht in die moderne verpflanzen. Die Poesie sei das Kinderspielzeug der Menschheit.

Und die Folgerung, die Peacock aus dieser Auffassung zieht, ist die, daß bei einem ernsten, das Leben praktisch anpackenden Geschlechte die Poesie keine Stätte und keinen Beruf mehr habe. Der Ton, den er gegen die

Dichtung und die Dichter anschlägt, ist von herausfordernder Anmaßung. Es scheint lediglich der East India Beamte über sie abzuurteilen, der sich einst selbst für einen Dichter hielt, nun aber die Kinderschuhe ausgetreten hat.

Vermutlich war es in Wirklichkeit anders gemeint, als es klang. Bewußt Paradoxa vorbringen, etwas mit dem Verstande zerpfücken, woran er mit allen Fasern seines Herzens hängt, ist für Peacock nichts Ungewöhnliches. Der Dichter in ihm hatte weit geringere Anerkennung gefunden als der Beamte. Vielleicht entsprang seine Herabsetzung der Poesie dem Trostbedürfnis, sich und andern einzureden, die praktische Tätigkeit sei die wichtigere und höhere.

Shelleys Erwiderung auf *The Four Ages of Poetry* war die *Defence of Poetry*, 1821, jener von platonischem Geist beseelte Dithyrambus auf die Poesie und ihre Jünger, der, die Phantasie zur intellektualen und sittlichen Wahrheit erweiternd, die Poesie zum Inbegriff der geistigen Existenz erhebt. Gegen diesen in schwungvollstem Pathos ausströmenden Hymnus konnte und wollte Peacock offenbar nicht in die Schranken treten. Der briefliche Verkehr der Freunde erlitt durch die literarische Fehde keine Trübung.

Ein Jahr darauf war Shelley tot. Sechsenddreißig Jahre später veröffentlichte Peacock, vielfachem Drängen nachgebend, in *Frasers Magazine* (vol. LVII Nr. 342) Erinnerungen an seinen Freund. Er tat es nicht gern. Das Leben war nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Er lebte seit einem Menschenalter unter gänzlich veränderten Bedingungen. Trockene Berufsarbeit füllte sein Dasein aus, das in die Bahnen ereignisloser Philisterhaftigkeit eingelenkt war. Er mochte fühlen, daß er seiner Jugend und ihren Idealen fremd geworden und be-

sorgen, ungerecht gegen sie zu sein. Auf seinem jetzigen Standpunkte schrieb ihm die Pietät gegen den berühmten Freund gewisse Rücksichten vor, die er am besten durch den Vorbehalt charakterisiert, unter dem er an seine Aufgabe herantritt: „Kein Mensch ist verpflichtet, die Lebensgeschichte eines anderen zu schreiben. Keiner, der es tut, ist verpflichtet, dem Publikum alles zu erzählen, was er weiß“. Er hatte sich längst daran gewöhnt, auf die Stimme der bürgerlichen Konvention zu hören, und sie flüsterte ihm zu, daß es dem Andenken des früh Geschiedenen, der seine kurze Bahn im Begeisterungsrausch dahingestürzt war, nicht zuträglich sei, diesen Lebenslauf der großen Menge ohne Vorbehalt preiszugeben. So ist das *Shelley Memoir* in gewissem Sinne auch für Peacock ein autobiographisches Denkmal, zumal der Schluß, der als eine Art Ehrenrettung von Shelleys transzendentelem Idealismus der Überzeugung Ausdruck gibt, er hätte bei längerer Lebensfrist die Reife erlangt, seine überschwänglichen Jünglingsträume mit wehmütigem Lächeln als das einzuschätzen, was sie in den Augen erfahrener Männer waren. Peacock ahnte offenbar nicht, daß ihm selbst im Laufe der Jahre der Gradmesser für Shelleys Begeisterung abhanden gekommen war.

Als literarischer Kritiker erfaßt er seine Aufgabe in der Regel von dem allgemeinen Standpunkte des gebildeten Theoretikers. So wiegt er in *On the Poetry of Nonnus* (Über die Poesie des Nonnus), *London Magazine* vol. VI<sup>1)</sup> die Verfeinerung der Dekadenz gegen ihre leichtsinnige Entfernung von der Natur ab und weist das Hauptverdienst des Nonnus nach, die klassische Mythologie mit gotischer Phantastik ausgeschmückt zu haben.

---

<sup>1)</sup> Nach v. Doren, 155, ist dieser Aufsatz nicht von Peacock.

In dem Aufsätze *Musical Reminiscences. Containing an Account of the Italian Opera in England from 1773. Continued to the Present Time & including the Festival in Westminster Abbey* (Musikalische Erinnerungen. Mit einem Bericht über die italienische Oper in England seit 1773. Fortgesetzt bis auf die Gegenwart einschließlich des Festes in Westminster), 1834, *London Review*, träumt Peacock von einem vollkommenen Musikdrama, einer Art Kunstwerk der Zukunft im Wagnerschen Sinne: Text, Musik, Darsteller, Kostüme, Dekorationen, Chor, Orchester und Kapellmeister, alle auf gleicher Stufe der Vorzüglichkeit, und dazu, noch über Wagner hinaus, ein Publikum, das seinerseits durch Verständnis und Haltung nicht das letzte zur Rundung des Kunstwerkes beiträgt. Dieses Vorgreifen in die Zukunft erscheint umso bedeutungsvoller, wenn man erwägt, daß Peacock bei der englischen Erstaufführung des *Barbiers von Sevilla* das Gefühl gehabt hatte, diese Oper bedeute eine Revolution in der dramatischen Musik. Rossini habe alle überflogen bis auf Mozart, dessen Kunst sich, gleich der Shakespeare's, auf die einfachsten, unveränderlichen Prinzipien gründe und darum der Bewunderung aller Zeiten ebenso sicher sei, wie die Gewandung der griechischen Statuen ungeachtet aller Wechselfälle der Mode schön bleibe.

In einem anderen Aufsätze, in dem Peacock Bellinis klassische Einfachheit des Rythmus anerkennt, nimmt er zugleich Stellung gegen jeden Regelzwang in der Kunst und neigt sich einer durchaus modernen Auffassung der Harmoniegesetze zu. Wie es keine Folge von Lauten gebe, die der menschlichen Leidenschaft verschlossen bleibe, so gebe es keine Konsonanz oder Dissonanz, die in der dramatischen Musik nicht ihren Platz fände (*London Review*, vol. II).

Derselbe Band enthält einen Aufsatz über *French Comic Romances* (Französische komische Romane), die Peacock in zwei Klassen teilt: solche, deren Charaktere Individuen sind und deren Handlung dem wirklichen Leben entnommen ist und solche, deren Charaktere Abstraktionen oder verkörperte Klassifikationen sind. Dieser Gruppe reiht er seine Vorbilder Aristophanes, Rabelais, Swift, Voltaire ein. Auch für seine eigene Art könnte keine bessere Definition gefunden werden.

In einem *The Epicier* betitelten Aufsatz (*London Review* vol. II) führt er den Gedanken aus, daß der Krämer (*épiciér*) das moderne Leben beherrsche und sein Geist sich wie auf allen Gebieten, so auch in der Literatur spiegle.

1849 finden wir Peacock in der *Westminster and Foreign Quarterly Review* mit einem weitläufigen Bericht über zwei Werke vertreten, die von indischer Poesie handeln: *Βαλαβαράτη ή συντομητής Μαχαβαράτας μεταγλωττιο θειντα παρὰ Δημητρίου Γαλάνου, Αθηναίου. Athens 1847<sup>1)</sup>* und *Ramagana, testo sanscrito secondo i codici manoscritti della Scuola Gandana, per Gaspare Gorresio. Parigi 1843—1845.*

In *Fraser's Magazine* (vol. XLV, Nr. 267) begann Peacock 1852 mit den *Horae Dramaticae* eine Art kritisch-philologischer Altertumsstudien über weniger bekannte Dramen und Dramenfragmente, die er zu einer Serie zu erweitern dachte, aber bald abbrach. Seine Belesenheit auf diesem Gebiete und sein Prinzip unbedingter Exaktheit und Treue in der Wiedergabe von Originalen bekundet auch seine Anzeige von Müllers und Donaldsons *History*

---

<sup>1)</sup> Romaische Übersetzung des Mahabharata von Demetrius Galanus.

of *Greek Literature* (Geschichte der griechischen Literatur), (*Fraser's Magazine*, März 1859). Moore's *Epicurian* gegenüber stellt er sich völlig auf den Standpunkt des Archäologen und verurteilt das Werk, das wenig vom Geiste des Altertums weiß, wie den Verfasser, der ihm unsympathisch ist (*Westminster Review* vol. VIII).

Er selbst legte Gewicht auf seine Beschlagenheit in ausländischen Literaturen, unter denen freilich für ihn neben der griechischen und lateinischen nur die französische und italienische in Betracht kam. Spanisch studierte er noch in hohem Alter, gegen das Deutsche hat er sich wie die Mehrzahl seiner Landsleute zeitlebens ablehnend verhalten. Er erlernte es niemals, was nicht hindert, daß seine Werke von Ausfällen auf deutsche Philosophie und Dichtung wimmeln.

So manchen Artikel widmet Peacock Dingen und Ereignissen des praktischen Lebens. Während er in dem Aufsätze *London Bridge* (*Westminster Review*, Oktober 1830) dagegen eifert, die aus dem 13. Jahrhundert stammende Brücke durch eine den Forderungen der modernen Technik entsprechende zu ersetzen, veröffentlicht er 1838 in der *Edinburgh Review* (vol. IX, Nr. CXXII) einen *Report from the Select Committee of the House of Commons on Steam Navigation to India; with the Minutes of Evidence, Appendix & Index*, 1834. (Bericht des vom Unterhause gewählten Komitees für Dampfschiffahrt nach Indien mit Zeugenprotokollen, Anhang und Register). Dieser Aufsatz, aus dem Peacocks eifriges Interesse, sein Mühewalten und fachmännisches Verständnis für eine gründliche Erneuerung der modernen Verkehrsmittel erhellt, beweist am besten, wie wenig ernst ihm seine feindselige Haltung gegen Reformen ist. „Nicht der Fortschritt verdroß ihn“, sagt



Buchanan, „sondern die von jüdischen Zeitungsschreibern und politischen Hanswürsten heiser gekrächzte Heuchelei des Fortschritts ödete ihn an. Seine unbesonnene Feindseligkeit war lediglich Ironie“.<sup>1)</sup>

Zu dieser vielseitigen journalistischen Betätigung Peacocks kommt schließlich noch ein autobiographischer Versuch in den anmutig erzählten *Recollections of Childhood* (Erinnerungen aus der Kindheit) im zweiten Bande von *Bentley's Miscellanies*.

Unvermerkt hatte Peacock seine Frist über das Alter des Propheten hinaus gesponnen. Sein Leben war ohne große Ereignisse, ohne fühlbare Abschnitte dahingeflossen. 1856 zog er sich von der *East-India Company* zurück und lebte seitdem auf seinem Landsitze bei Shepperton, von Enkeln umgeben, ein aufrechter, schöner alter Mann, dessen Züge ein warmes Wohlwollen erhellte. Es war bei aller stacheligen Ironie und Grillenfängerei und trotz seines lebenslangen Heidentums doch der Kern seines Wesens geblieben. In der Regel brauchte man nur sein Vorurteil einmal ad absurdum zu führen und man hatte ihn für immer gewonnen. So war er z. B. lange nicht zu bewegen, etwas von Dickens zu lesen. Doch zur Lektüre der *Pickwick Papers* überredet, gab er sich rückhaltslos dem Entzücken hin. Die Londoner Weltausstellung 1851 war ihm ein Greul. Doch von dem Tage, als er sich, wochenlang nach ihrer Eröffnung, endlich zu einer Besichtigung zwingen ließ, gehörte er zu ihren täglichen Besuchern.<sup>2)</sup> Sein Egoismus wurzelte in der Nächstenliebe. Er ertrug den Anblick des Unglücks schwer und wich ihm darum tunlichst aus.

---

<sup>1)</sup> *Sketchbook*, 102.

<sup>2)</sup> Cole, *Fifty Years of Public Life*, I 196.

Er war entschiedener Anhänger eines feinen Epikureismus, liebte eine gute Tafel und ein Glas Wein und haßte Rauch und Tabak. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist der mit seiner Tochter Mary Meredith gemeinsam gearbeitete Aufsatz *Gastronomy and Civilization* (Feinschmeckerei und Kultur), *Fraser's Magazine* XLIX, der die Küchenkunst als Spiegelbild der Kultur und des Bildungsgrades eines Volkes behandelt.<sup>1)</sup> Um Politik hatte er sich nie gekümmert. Sein Leben war verschollen, als eines Tages (23. Januar 1866)<sup>2)</sup> der Zeiger an der Uhr stille stand.

Peacocks von der Alltäglichkeit weitabliegende Eigenart brachte es mit sich, daß er nicht volkstümlich werden konnte. Seine Werke stellen außergewöhnliche Ansprüche an den Leser. Er muß, um die Ironie des Verfassers zu durchschauen, verstehen, zwischen den Zeilen zu lesen, er muß sein eigenes sicheres Urteil über Menschen und Dinge, Politik, Künste und Wissenschaften mitbringen. Nirgends ist ihm eine Empfindung mundgerecht gemacht, eine feste Meinung aufgetischt. Alles wird in Frage gezogen, nichts zur Norm erhoben. Der Leser selbst hat aus diesen Elementen das positive Resultat herauszuziehen. Wehe dem Unsicheren, der sich irremachen läßt. Dem Plus an eigener Arbeit, die Peacock seinem Leser zumutet, gesellt sich ein Minus an dem, was dieser vom Romanschriftsteller zu erwarten gewohnt ist: an stofflichem Reiz, an künstlerischer Anordnung und Durchbildung. Daraus erklärt es sich, daß eine dichterische Individualität von unleugbar scharfer und fesselnder Prägung wie die seine

---

<sup>1)</sup> v. Doren, 231.

<sup>2)</sup> *Notes and Queries*, 10 S. XII (17. Aug. 1903).

für ganze Generationen verloren gehen konnte. Shelley nannte Peacocks Schriftwerk „eine Gattung, zu gelehrt für das seichte Zeitalter, zu weise für selbstsüchtige Eiferer“, und vertröstete ihn auf „die heitere Sphäre künftiger Jahre“. <sup>1)</sup> Erst mit dem Wiederaufleben der Romantik Ende des 19. Jahrhunderts hat auch Peacock eine Auferstehung gefeiert. Seine poetische Eigenart scheint insbesondere auf zwei hervorragende Talente befruchtend gewirkt zu haben. Wir erkennen seinen Überfluß an paradox und ironisch geistreichen Erörterungen wieder in Oliver Wendell Holms' *Breakfast Table*-Plaudereien und seine fein polierte, künstlerisch durchgebildete Erzählungstechnik in den Romanen seines Schwiegersohnes George Meredith.

---

### Werke von Peacock.

- 1800 *Is History or Biography the more Improving Study?*  
 1804 *The Monks of St. Mark.*  
 1806 *Palmyra, and other Poems.*  
 1812 *The Genius of the Thames.*  
     — *The Philosophy of Melancholy.*  
 1814 *Sir Proteus, a Satirical Ballad.*  
     — *Sir Hornbook, or Childe Launcelot's Expedition.*  
 1816 *Headlong Hall.*  
 1817 *Melincourt, or Sir Oran Haut-Ton.*  
 1818 *Rhododaphne, or the Thessalian Spell.*  
     — *Nightmare Abbey.*  
 1820 *The Four Ages of Poetry.*  
 1822 *Maid Marian* (Neuauflage 1895 von George Saintsbury bei Macmillan; 1912 von F. A. Cavanagh, *English Literature for Secondary Schools.*)

---

<sup>1)</sup> *Letter to Maria Gisborne.*

- 1829 *The Misfortunes of Elphin*. (Neuausgabe 1897 nebst *Rhododaphne*, mit Einleitung von G. Saintsbury).
- 1831 *Crotchet Castle*.
- 1837 *Paper Money Lyrics*.
- 1858—60 *Memoirs of Shelley*. (Neuausgabe 1909 von H. F. B. Brett-Smith.)
- 1861 *Gryll Grange*.
- 1862 *Gli Ingannati. And Aelia Laelia Crispis*.
- 1875 *Works of Thomas Love Peacock. With a Preface by Lord Houghton, Biographical Note by his Granddaughter, Edith Nicolls, edited by Henry Cole*.
- 1899 *The Collected Prose Works of Thomas Love Peacock. Edited by Richard Garnett. With Recollections by Sir Edward Strachey*.
- 1902 *Songs from the Novels of Thomas Love Peacock. Edited by R. Brimley Johnson.*
- 1909 *Abrimanes. Edited by Dr. Arthur B. Young. Modern Language Review, Januar. Corrections by Brett-Smith ebenda, Juli*.
- 1910 *The Plays of Thomas Love Peacock. Published for the First Time. Edited by A. B. Young.*  
 — *Thomas Love Peacock's Essay on Fashionable Literature (Notes and Queries S. XII 5—6 und 62—63).*

### Werke über Peacock.

- Sir Henry Cole, *Thomas Love Peacock 1785—1862, Biographical Notes* (Privatdruck in nur zehn Exemplaren).
- 1839 Kritik über *Headlong Hall, Melincourt und Misfortunes of Elphin*, *Edinburgh Review*, Januar 1839.
- 1866 James Hannay, *Recent Humourists*, *North British Review*.  
 — Richard Garnett, Artikel *Peacock* des *Dictionary of National Biography*.
- 1890 George Saintsbury, *Peacock (Essays in English Literature 1780—1860)*.
- 1894 Arthur B. Young, *The Life and Novels of Thomas Love Peacock. Inauguraldissertation presented to the Philo-*

*sophical Faculty of the University of Freiburg im Breisgau for the Acquisition of the Degree of Doctor of Philosophy.*

1906 Brimley Johnson, *The Poems of Thomas Love Peacock. Introduction.*

1911 Carl van Doren, *The Life of Thomas Love Peacock.*

— W. H. Helm, *Introduction to Thomas Love Peacock (The Regent Library).*

— Robert Buchanan, *Sketchbook.*

---

## **Thomas Hood.**

1799—1845.

### **Lebenslauf.**

Hoods Leben ist die Tragödie des Bajazzo, der um des täglichen Brotes willen das Publikum durch Schellengeklingel, Gesichterschneiden und tolle Sprünge zum Lachen bringt, während in seinem Innern ein ernstes Herz allem Großen und Erhabenen entgegenschlägt. Er spielt berufsmäßig den Narren, den Ausgelassenen, weil seine Brotherrn es so wollen. Erst bei seinem Abgang erspähen die Zuschauer von ungefähr sein wirkliches Gesicht. Und nun finden sie Gefallen daran. Aber es ist zu spät. Er ist bereits auf dem Heimwege, von dem es keine Rückkehr gibt auf die Bretter, welche die Welt bedeuten.

Hood war ein Cockney aus dem Herzen der City, der Poultry, jener uralten Straße, die Cheapside bis zum Mansion House fortsetzt. „Ich bin einer von jenen, in deren Kinderjahre die Bowglocken geklungen haben“. Mit diesen Worten sträubt er sich in der prächtigen Nachtalb-Dichtung *The Desert Born* (Der Wüstensohn) „mit schüchternem Erröten“ gegen den ihm zugemuteten Ritt auf dem Arabervollblut. Die Prinzessin versetzt mit Hurilächeln, wenn auch zufällig Bow die Ehre seiner Geburt widerfahren, so sage doch ein Etwas in seinem Auge und seinen Mienen, seine wahre Heimat sei der Osten.

In Wirklichkeit war es nicht der Osten, sondern der Norden. Hood hatte vom Vater her schottisches Blut in den Adern. Thomas Hood der Ältere († 1811), ein intelligenter, begabter Mann mit literarischen Neigungen, stammte aus einer Familie von Ackerbauern und Handwerkern in der Gegend von Dundee.<sup>1)</sup> Er gründete sich nach harten Kämpfen in London als Teilhaber der Buchhändlerfirma Vernor, Hood, & Sharpe<sup>2)</sup> ein gesichertes Dasein und heiratete die Tochter eines Kupferstechers Sand. In ihrer Familie war die Neigung zur Schwindsucht erblich und von Hoods sechs Kindern fielen drei dem Übel zum Opfer.

Auf Thomas den jüngern ging die doppelte Veranlagung für die Feder und den Zeichenstift über, aber auch die schwächliche Körperbeschaffenheit. Schwere Krankheitsanfälle, die ihn als Kind heimsuchten, ließen ihre verhängnisvolle Spur zurück. In der Londoner Vorstadtschule, in der er seine Bildung empfing, scheint es dem stillen, schüchternen Knaben, nach seiner *Ode to Clapham Academy* (1824) zu schließen, übel ergangen zu sein. „Hier ward ich geprägt, hier ward ich erzogen“, heißt es in dem Gedichte. Während die andern Kinder spielten, verschlang er einsam im Schatten einer Linde Buch auf Buch.

Dennoch gedenkt er seiner Kindheit gern. „In der Jugend“, sagt er ebenda, „hast du das Beste deines Loses empfangen, Himmelblau war in deinem Kelch!“ Und in *Miss Kilmannsegg* apostrophiert er die Jugend als Lenz der Lenze, da der Reiche reicher ist als sein Besitz und der Arme reich an Gesundheit und Munterkeit und jeglicher zufrieden mit seinem Lose.

---

<sup>1)</sup> *Memorials*, I 4; Elliot, 28.

<sup>2)</sup> Rossetti, *Miss Kilmannsegg*.

Hoods eigene Kindheit dauerte freilich nicht lange. Mit zwölf Jahren verlor er den Vater. Sein Pflichtgefühl trieb ihn, der unversorgten Mutter und den Geschwistern beizustehen. Aber er war den vorzeitigen Anstrengungen — nach einer Überlieferung in einem Kaufhause, nach einer andern als Lehrling bei einem Kupferstecher — nicht gewachsen. Die frische und reine Luft des schottischen Hügellandes mußte seinem zarten Organismus aufhelfen. Von 1815—1818 lebte er bei den Verwandten seines Vaters in Dundee, das er in dem Fragment eines geplanten *Dundee Guide* (Führer durch Dundee) als ein schmutziges, schlechtgebautes Landstädtchen schildert mit wenig Wasser und desto mehr üblen Gerüchen, wo man um elf schlafen gehe und um sieben aufstehe, weder Karten noch Klavierspiele, und wo alles, selbst die Frauen, dem Trunk ergeben seien.<sup>1)</sup> Ohne berufliche Beschäftigung lebte Hood hier nur seiner Stärkung, dem Angel- und Segelsport und seinen schriftstellerischen Versuchen. Im *Dundee Magazine* erschien im Juni 1815 sein erstes Gedicht, *Sabbath Morning* (Sonntagsmorgen), das eine kritische Übersicht der Kirchengänger mit der Mahnung schließt: Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet. An einer epischen Dichtung *The Bandit* (Der Räuber),<sup>2)</sup> in ausgesprochen Byronscher Manier, fällt trotz aller Unselbständigkeit die Kraft des Empfindungsausdruckes sowie die ungewöhnliche Gewandtheit in der Handhabung des Verses auf.

Hood scheint bereits frühzeitig die Poesie als seine Heimatsphäre erkannt zu haben und völlig in ihr aufgegangen zu sein. In seinem Briefe über *Copyright and Copywrong*

---

<sup>1)</sup> Elliot, 67 ff.

<sup>2)</sup> Elliot, 73 ff.



(Schrifteigentumsrecht und -Unrecht) bezeichnet er seine Verpflichtung gegen die Literatur als eine so kolossale Schuld, daß sie selbst der Tod nicht lösche, wie die gegen die Natur. „Ich danke ihr noch etwas mehr als meine irdische Wohlfahrt“, sagt er. „In früher Jugend auf den großen Wassern treibend — lenkerlos wie Wordsworths blinder Knabe in der Schildkrötenmuschel — scheiterte ich nicht. Statt durch väterliche oder brüderliche Leitung wurde ich gleich dem alten Seemann gerettet durch Schutzgeister, ‚jeglicher ein holdes Licht‘, die meinem Laufe als Leuchtfeuer dienten. Meine schwankende Gesundheit und die angeborene Leselust warfen mich glücklicherweise statt in schlechte Gesellschaft unter Dichter, Philosophen und Weise — mir gute Engel und Diener der Gnade. Von diesen stillen Lehrern, die oft mehr als Väter und immer mehr als Gevattern für unser zeitliches und ewiges Wohl tun, von diesen milden Ermahnern — keine heftigen Erzieher, nörgelnden Mentoren, moralischen Fronvogte, zudringlichen Ratgeber, harten Zensoren und langweiligen Hilfsprediger, sondern bezaubernde Gesellen — lernte ich etwas über die göttliche und mehr über die menschliche Religion. Sie waren meine Erklärer im Schönheitshause Gottes und meine Führer inmitten der lieblichen Berge der Natur. Sie besserten meine Vorurteile, züchtigten meine Leidenschaften, mäßigten mein Herz, läuterten meinen Geschmack, erhoben meinen Geist und lenkten meine Bestrebungen. Ich hatte mich, inmitten eines Chaos unverdauter Probleme, falscher Theorien, roher Phantasien, dunkler Impulse und beängstigender Zweifel verloren, als diese lichten Geister meine innere Welt aus dem Dunkel weckten wie eine neue Schöpfung und ihr zwei

große Leuchten gaben, die Hoffnung und die Erinnerung das Vergangene als Mond und das Zukünftige als Sonne“.

Die Kupferstecherei, der Hood, scheinbar gesund nach London zurückgekehrt, sich 1818 widmete, war nur ein Durchgangsstadium. 1821 wirkte er bereits als Unterredakteur am *London Magazine*.

Seine Verpflichtung bestand in Manuskriptlesen und Druckkorrektur. Allein aus eigenem Antrieb versah er den humoristischen Briefkasten der Redaktion (*The Lion's Head*. Der Löwenkopf) mit Beiträgen. Er war von Natur aus fröhlich. Keine Unbill des Lebens vermochte die Neigung zum Scherz und Schabernack auszutreiben, die ihm im Blute lag. Witz und Wortspiel sprudelten in ihm in urwüchsiger Fülle. Seine Briefe sind selbst in ernstester Zeit von ihnen durchsetzt. So bedeutete die Witzfabrikation nach dem Dutzend bei ihm nur die Ablagerung eines vorhandenen Überflusses und er behielt die Rubrik des spaßhaften Briefkastens auch späterhin bei (*The Whispering Gallery*. Flüstergalerie im *New Monthly* und das Echo in *Hood's Ovon*).

Die journalistische Tätigkeit brachte Hood mit literarischen Persönlichkeiten in Verbindung. Er trat Keats näher und schloß eine besonders herzliche Freundschaft mit Keats Freund, dem Dichter John Hamilton Reynolds, dessen Schwester Jane 1824 Hoods Gattin wurde, die liebevolle und geliebte Gefährtin seiner guten und bösen Tage, seine kritische Beraterin und treffliche Krankenpflegerin, die Mutter seiner beiden vielgeliebten Kinder und das nie versagende Objekt seiner unverwüstlichen Neckereien. 1837 nennt er sie in einem Briefe den Stolz seiner Jugend, das Glück seiner Mannesjahre, die Hoffnung seiner späteren

Tage.<sup>1)</sup> Und er richtet an sie die Frage, was eigentlich das verlorene Paradies des Menschen gewesen sei, da doch mit dem Gefallenen die Liebe ist? (*Sonnet to my Wife*).

Bald betätigte Hood sich in Vers und Prosa als Mitarbeiter des *London Magazine*. Schon 1828 entwirft Thomas Griffyths Wainewright (*The London*, vol. VII) folgende Charakteristik von ihm: „Junger Theodor! Jung an Jahren, nicht an Kraft! Unser neuer Ovid — nur phantasievoller! Maler für das äußere und das innere Auge! Vermischung dessen, was der Oberflächliche für nicht zu einander passende Elemente hält! Lehrreicher, lebender Beweis, wie nahe sich die Quellen des Gelächters und der Tränen liegen! Du gährendes Hirn — noch bedrückt vom eigenen Reichtum! Die Melancholie scheint dir ihre leidvolle (heilsame) Hand aufs Herz gelegt zu haben, dennoch ist deine Phantasie beweglich, nicht bedrückt, und funkelt und knistert mehr bei der Berührung als die nördlichen Lichter, wenn sie sich dem Eispol nähern. Wie! Nicht in Stimmung? Noch harret *Lycus* des Gefährten! Wer kann ihn ihm geben als du selbst? Laß dich nicht durch schale Gesellen bestimmen, diese deine Anmut zu verbergen! Was deine Wortsprünge betrifft, deinen Humor, deine Grillen, deine wunderlichen Vorstellungen von Gleichartigem und Ungleichartigem, von Zusammenhängendem und Unzusammenhängendem — sie sind gar prächtig angenehm, harmlos erheiternd. Allein keinen Schritt weiter, wenn dir dein eigener Friede lieb ist! Lies den Schluß des elften Kapitels und das ganze zwölfte des *Tristram Shandy* und glaube ihnen, lieber Theodor!“<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> *Memorials* I, 56.

<sup>2)</sup> *Memorials* I, 19, 20.

Durchschlagende Anerkennung blieb seinen ernstesten Dichtungen gleichwohl versagt. Um für sich und die Seinen den Lebensunterhalt zu gewinnen, mußte er sich mehr und mehr darauf verlegen, den literarischen Clown zu spielen. Er gründete eigene dem Späß und der Satire gewidmete Zeitschriften *The Gem* (Der Edelstein), 1829, *The Comic Annual* (Komisches Jahrbuch), 1830.

1834 untergrub der Bankrott seines Verlegers die Wurzeln seiner Existenz. In der Meinung, auf dem Kontinent günstigere Lebensbedingungen zu finden, siedelte er 1835 mit seiner Familie nach Koblenz über. Zwei Jahre später vertauschte er diesen Aufenthalt mit Ostende, von wo aus er eine 1838 gegründete Zeitschrift *Hood's Own* (Hood's Zeitschrift) redigierte. Aber schon machte ein Herz- und Lungenleiden verhängnisvolle Fortschritte, die das rauhe Nordseeklima beschleunigte. Mit fast übermenschlicher Arbeitsenergie kämpfte er gegen Krankheit und Not an.

„Meine Lage“, schreibt er, während eines kurzen Besuches in der Heimat, 1839, „ist eine sehr grausame, nach all meinem Ringen so fast ganz ohne Geld zu sein und mit so trüben Aussichten, welches zu bekommen, außer durch die Betätigung meiner Feder. Was mittlerweile geschehen soll, ist eine Frage, auf die ich keine Antwort finde als das Brügger Schuld-Gefängnis. In demselben Augenblick, in dem mich das Kriminalgericht losläßt, bin ich anderweitig an Händen und Füßen gebunden und durch die harte Not gezwungen, mich als Tagelöhner einem Buchhändler auszuliefern“.

Freunde ermöglichten ihm im April 1840 die Rückkehr nach England. 1841 erhielt er die Redakteurstelle des *New Monthly* mit einer Jahresbesoldung von 300 £., schriftstellerische Beiträge nicht mit einbegriffen. Aber die

Herrlichkeit dauerte nur zwei Jahre. Hood überwarf sich mit dem Eigentümer des Blattes und gab seinen Posten auf. Von einem Ausfluge nach Schottland (1843) erhoffte er, wie in den Jugendtagen, eine Wiedergeburt an Lebenskraft und Frische — vergeblich.<sup>1)</sup> Zwar gelang ihm das Gedicht, mit dem er seinen großen Wurf tat, *The Song of the Shirt* (Das Lied vom Hemde), das anonym in der Weihnachtsnummer des *Punch* 1843 erschien und wie ein Lauffeuer durch die Lande ging. Hood war und blieb fortan der Sänger des *Liedes vom Hemde*. Er entwarf im Scherze sein Wappen: Ein Herz von einer Nadel durchbohrt, als Faden eine silberne Tränenschnur, als Helmzier einen Falken. Mit Bezug auf Shakespeare's: „Wie der Ochs seinen Bug hat, das Pferd seinen Zaun, der Falke seine Schellen“,<sup>2)</sup> fragt Hood: „Warum sollte die Helmkappe (*Hood*) nicht ihren Falken haben?“

Aber nun, da sein Genius in seltener Spannkraft sich auf sein eigenstes Gebiet zu schwingen und sein Bestes zu geben schien, versagte der Leib den Dienst. Der Einladung zu einem Meeting von 3000 Personen unter dem Vorsitz Benjamin Disraelis in Manchester, 1844, wo Hoods Schriften sich besonderer Volkstümlichkeit erfreuten, konnte er nicht mehr folgen.

Im Februar 1845 brachte *Hood's Magazine*, eine im Vorjahr gegründete Zeitschrift, seinen Abschied vom Leben mit der charakteristischen Zweiteilung:

Leben, fahr wohl! Der Sinn verfällt,  
Trüb schwimmt das Bild der Welt,  
Schatten legen sich ums Licht

---

<sup>1)</sup> Elliot, 156.

<sup>2)</sup> *As you like it*, III, 3.

Und die Nacht kommt, dunkel, dicht.  
Kalt und kälter, schauerlich  
Hebt ein frostiger Nebel sich.  
Stärker wird der Erdenduft;  
Ob der Rose — Moderluft.

Willkommen Leben! Der Geist strebt auf!  
Die Kraft kehrt wieder, die Hoffnung lebt auf!  
Verlorne Gestalten, Ängste, Sorgen  
Entfliehen wie Schatten vor dem Morgen.  
Die Erde prangt in Blütenpracht.  
Goldsonniges Licht statt düsterer Nacht;  
Statt kalten Nebels linde Luft,  
Und über dem Moder — Rosenduft!

In einem Abschiedsbrieфе an die Verwandten in Dundee vom 12. März 1845 sagt Hood: „Ich habe sehr viel von Schwäche gelitten . . . aber nur körperlich; denn meine Seele war ruhig und gefaßt. Sei es euch ein Trost zu wissen, daß ich geliebt und geachtet sterbe und daß mir unerwartete Güte und Auszeichnung von sehr vielen Fremden wie von Freunden geworden ist.“<sup>1)</sup>

In den ersten Maitagen des Jahres 1845 wurde er auf dem Friedhofe von Kensal Green begraben. Das durch öffentliche Subskription errichtete Denkmal trägt die Inschrift: „Er sang das Lied vom Hemde“. Robert Peel hatte ein halbes Jahr vor Hoods Tode seiner Gattin eine Jahresrente von 100 £ aus der Zivilliste bewilligt. Allein Jane Hood bedurfte ihrer nicht lange. Von der Härte ihres Daseins aufgerieben, starb sie nach achtzehn Monaten dem teuren Gatten nach.

---

<sup>1)</sup> Elliot, 162.

## Der Romantiker.

W. M. Rossetti nennt Hood den zartesten englischen Dichter zwischen Shelley und Tennyson.<sup>1)</sup> Auch Oswald gelangt zu der Erkenntnis, daß der junge Hood vollständig in der Romantik wurzle. Sie ist in der Tat der Schlüssel zu Hoods Wesen. Er geriet als Jüngling in den Kreis der Romantiker und empfing von ihnen maßgebende Einflüsse. Durch John Hamilton Reynolds, selbst ein viel versprechendes poetisches Talent, wirkte der eben (1821) verstorbene Keats gewaltig auf Hood ein und bestimmt dessen Verhältnis zur Natur. Hazlitt und Lamb teilten ihm Verständnis und Begeisterung für die Elisabethaner mit, Coleridge den Sinn für das Übernatürliche oder die Vergeistigung des Natürlichen.<sup>2)</sup> Wo alle drei Einflüsse sich zu einem neu- und eigenartigen Ganzen vereinen, haben wir den echten Hood. Ein Sonnenhymnus (*Hymn to the Sun*, 1822) apostrophiert das Tagesgestirn als „Spender des leuchtenden Lichtes, König der klangreichen Leier, Herr des schrecklichen Bogens, Vater des rosigen Tages, Gott des delphischen Tempels“ und verkündet die trostreiche Erkenntnis, daß noch Könige und Weise leben und sich freuen in seinem freundlichen Strahl. Hoods Fähigkeit, ohne eigentliche Schilderung eine Naturstimmung in bildhafter Deutlichkeit zum Ausdruck und zur Empfindung zu bringen, verrät den geborenen Lyriker, so z. B. die beruhigende ausgleichende Harmonie, die der Mond, die Mutter des Lichtes, im Gemüte auslöst (*Ode to the Moon*. An den Mond, 1827); so, wenn er die unergründliche Nacht besingt, die ob der überfluteten Erde hinstreicht und die mächtige Stadt in ihre vollen Wogen

---

<sup>1)</sup> Rossetti, XXXI.

<sup>2)</sup> Vgl. Oswald, 8, 9.

hüllt (*Midnight*. Mitternacht, 1822); oder wenn er den alten Herbst im Nebelmorgen stehen sieht, schattenlos, wie die Stille, die der Stille lauscht, und ihn seine glänzenden Schmachtlöcken schütteln läßt, in die der Altweibersommer geflochten ist, der zugleich als Perlenschmuck auf seiner Krone von goldenem Korn liegt (*Autumn*. Herbst, 1823).

Von dieser Art der Naturbeseelung ist zur Personifikation nur ein Schritt. Die Natur belebt sich für Hood mit Geistern, Elfen, allegorischen Gestalten. In einem seiner frühesten Gedichte erscheint die Hoffnung als ein junger Seraph, dessen Harfe dem Dichter über die Mühsal des Lebens forthilft (*To Hope*. An die Hoffnung, 1821).

Einen hohen Grad naiver Objektivität in der Naturpersonifikation erreicht Hood in der Reimerzählung *Lycus the Centaur, From an Unrolled Manuscript of Apollonius Curius*. (Lycus der Centaur, aus einer aufgerollten Handschrift des Apollonius Curius), 1822. Er läßt Lycus selbst sein furchtbares Geschick erzählen. Circe, von einer Wassernymphe um ein Zaubermittel gebeten, das Lycus unsterblich machen soll, gibt ihr eine Formel, die ihn zum Pferde umwandelt. Entsetzt über die Wirkung, läßt die Nymphe im Werke inne halten. So entsteht der Roßmensch, der unter den Menschen keine Stätte mehr hat und in Thessalien Zuflucht unter seinesgleichen sucht. Hartley Coleridge schrieb von diesem Gedicht, er halte es für einzig in seiner Art; Niemand als Hood hätte es schreiben können. Tatsächlich ist Lycus, der seine Erzählung stark mit klagenden Reflexionen durchsetzt und einmal sogar von dem großen Brahma spricht, der die Geister der Sünde in Leiber einkerkert, eine jener antiken Gestalten der



Romantik, die durchtränkt sind vom Geiste ihres Schöpfers und seiner Zeit.<sup>1)</sup>

Noch mehr gilt dies für die Coleridge zugeeignete Dichtung *Hero und Leander*, 1827, vermutlich nicht unbeeinflusst von Christopher Marlowe, in dessen Behandlung der Sage das Moment hineingetragen ist, daß Neptun in einer Liebeswallung zu Leander, den er für Ganymed hält, ihn zu sich auf den Meeresgrund zieht. Die todbringende Welle wird als eine in Leander verliebte Najade von göttlicher Schönheit zur dramatischen Person, gegen welche die Titelhelden fast zurtücktreten. Sie lockt den Jüngling in die Tiefe, weil sie ihn besitzen will, und bringt den Entseelten wieder an die Oberfläche in der Hoffnung, er werde im Lichte wieder zu atmen beginnen. Verzweiflungsvoll ruft sie ihn bei dem Namen, den sterbend seine Lippen hauchten: Hero, Hero! Im Wettersturm vernimmt Hero den Ruf. Sie hält ihn für die Stimme des Geliebten und springt, um sich ihm zu vereinen, in die Tiefe.

So legt Hood in poetischer Weise selbst der zerstörenden Macht des Todes die Liebe als Beweggrund unter. In diesem Gedicht der Liebe gibt es tatsächlich kein feindseliges Element, sondern nur den Naturtrieb, der, gedankenlos, seinem blinden Walten überlassen, Heil wie Unheil schafft.

Der breite Fluß der Erzählung weist manche Schilderung von edler Kraft auf. Daneben auch manches gezwungene Bild, das auf Nachahmung Elisabethanischer Vorbilder, hier wohl speziell Christopher Marlowes, zurückgeht.

Unmittelbar in Shakespeares Welt tritt Hood in demselben Jahre mit dem Charles Lamb gewidmeten *The Plea*

---

<sup>1)</sup> Vgl. Oswald, 64.

*of the Fairies* (Die Verteidigung der Elfen), 1827, einer „Allegorie zur Feier jener Unsterblichkeit, die Shakespeares *Sommernachtstraum* den Elfen verliehen hat“, wie Hood in seinem Widmungsschreiben sagt.

Die Elfen gehören zur Blüte der Phantasie wie die Milben zur Pflaume. Sie sind im allgemeinen zu zart und zu schön, um der derben Faust der Zeit zu widerstehen. Der Dichter aber hat diesen vergänglichsten Teil in der Schöpfung des Geistes dem dauerndsten gleich gemacht. Er hat die Elfen so mit menschlichen Sympathien durchwoven und durch viele köstliche Assoziationen so mit den Produkten der Natur verknüpft, daß sie dem Blicke des Geistes so wirklich wesenhaft sind wie ihre grünen magischen Kreise dem äußeren Sinne. Es wäre schade, erlösche eine solche Gattung, gliche sie auch nur den Schmetterlingen, welche die Blätter und Blüten der sichtbaren Welt umschwärmen“.

Hoods Elfen geht nun freilich gerade der Vorzug ab, den er bei Shakespeare zuhöchst einschätzt, die menschliche Sympathie. „Unsere Natur“, läßt er eine Elfe sagen, „ist durchsetzt mit holden Menschlichkeiten und dem menschlichen Geschlechte eng verknüpft in freundlichem Mitgefühl“. Allein eben diese Vermenschlichung der Naturwesen gelingt Hood nicht im vollen Ausmaß und eben darum läßt seine Dichtung bei mancher Einzelschönheit kalt.<sup>1)</sup> Die zu ihrer Zeit so volkstümliche und bewunderte Dichterin Letitia Elizabeth Landon (L. E. L. 1802—1838) rügt, bei großer Bewunderung der poetischen Qualität des Gedichtes, „den Mangel an menschlichem Interesse, an jenen starken und leidenschaftlichen Empfindungen, die sich mehr ans Herz

---

<sup>1)</sup> *Works* I, 417. 421.

als an die Phantasie wenden“. Auch die unangenehme Breite und Überladung mit phantastischem Detail fällt ihr auf und die Sucht nach feiner, zierlicher Naivität, die er mit Lloyd und Lamb teile. Dennoch schrieb sie an Hood: „Die Elfen müßten in der Tat ihren Zauberstab zerbrochen haben, wenn Sie nicht eines Morgens erwachen und sich in einem Sternenpalast befinden, den die Musik erbaut und den Luftgeister erfüllen, Ihres Befehles harrend. Oder zum mindesten sollten sie eine Sonnenblume in einen goldenen Wagen verwandeln und Sie im Triumphe dahinführen“.

Hoods Dichtung zeigt uns in monderhellter träumerischer Waldesnacht Titania mit ihrer Schar. Das Fortleben der Elfen, dem „des holden Barden glückliche Feder“ bis hierher verholfen, scheint in Frage gerückt, da es von dem unbeständigen Glauben der Menschen abhängt. Ihrem Sehkreise entschwunden und vergessen, sterben die Elfen. Schon gleitet schweigsam, düster, einen Kranz verdorrter Ähren im Haar, der König der Jahre in die Versammlung. Die Königin fleht um Erbarmen. Melodisch schwirrende Elfen schildern ihr wohlthätiges mildes Walten in Garten und Haus, in Wald und Feld, im Quell und in den Lüften. Puck versucht einen Ringkampf mit Saturn. Alles vergeblich. Der Unerbittliche holt mit seiner Sichel zum Schnitt aus. Da erscheint, Einhalt gebietend, die Lichtgestalt des Dichters. Dem unsterblichen Schatten vermag Saturn nichts anzuhaben und entflieht. Die Elfen huldigen dem Poeten und das Traumbild löst sich in Nebel auf.

Völlig im Banne der romantischen Behandlung pseudoklassischer Motive zeigt sich Hood in der dramatisierten Dichtung *Lamia*, die er selbst als Romanze bezeichnet und

die erst 1852 als Anhang von William Jerdans' Selbstbiographie veröffentlicht ward. Die Anregung für sie empfing Hood natürlich von Keats' Gedicht (1820), dessen Stoff aus Burton's *Anatomy of Melancholy* (Teil III Seite 2) geschöpft ist, die ihrerseits auf das vierte Buch der *Vita Apollonii* des Philostratus zurückgeht. Apollonius erzählt, daß er auf der Hochzeit des jungen Korinthers Menippus Lycius die Entdeckung machte, die schöne Braut sei eine Lamia und die ganze prunkvolle Einrichtung ihres Hauses nur Blendwerk. Als er ihr seinen Verdacht mitteilt und sich weigert, Verschwiegenheit zu geloben, entschwindet das Gespenst nebst dem Hause und allem, was darin ist.

Keats, der die Sage in das Gold seiner edelsten Poesie getaucht, veränderte den Schluß dahin, daß Lamia, als sie sich entdeckt fühlt, vor Schreck erbleicht und erstarrt und Lycius gewissermaßen an ihrem Tode stirbt. Hood ist seiner Gewohnheit gemäß wesentlich ausführlicher und sucht durch realistische Pinselstriche der Fabel das Interesse eines Wirklichkeitsvorganges zu geben. In der Demut ihrer Verliebtheit gesteht Lamia dem Lycius, sie habe den Staub geleck't, den er trat, eine Wahrheit, die er bildlich versteht. Ebenso hält sie sein Bruder Julius, den sie gleichfalls berückt, nur figürlich für eine Schlange, während Apollonius sie tatsächlich als solche erkennt. Ein drittes Mal kehrt bei Hood der Doppelsinn wieder in Lamias Ausrufe: „O Lycius, um deinetwillen war ich so Weib als Schlange!“ Allein dieses Streben nach Vermenschlichung des außermenschlichen Themas rechtfertigt wohl kaum den kühnen Versuch, sich seiner nach Keats zu bemächtigen. An charakteristischer Kraft wie an lyrischer Schönheit zieht Hood begreiflicherweise den kürzeren.

Das traumhaft visionäre Element, das einen Grundzug

der Romantik bildet, macht sich bei Hood frühzeitig geltend. Das Prosafragment *Presentment* (Vorgefühl), 1822, hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit Lambs *Dream Children*, hält sich aber mehr im Reiche der Vision, ist ärmer an lebendigem Wirklichkeitsdetail und reicher an empfindsamer Phantastik, der eine feine psychologische Analyse des Vaterschmerzes um ein verlorenes Kind zu Grunde liegt.

Der Dichter, von der Bitternis des Tages erfüllt und vom fieberhaften Kampf des Lebens dem Wahnsinne nahe gebracht, beobachtet zwei Kinder am Grabe ihres Vaters. Sie sprechen vom Tode, ohne mit dem Worte einen Begriff zu verbinden. Da wird in dem Lauschenden der Gedanke an den im Grabe ruhenden Vater der Kleinen wach, die Vorstellung der Sehnsucht einer entkörpernten Liebe, die keine Stimme hat, so daß es ihm ist, als ginge der Geist des Vaters in ihn über. Er beschließt, den Kindern ein Vater zu sein. Gott möge es ihm an seinen eigenen Kindern vergelten. Doch wie er jene nun fest ins Auge faßt, gewahrt er an ihnen eine Veränderung. Er kennt sie von lange und sie kennen ihn, aber aus ihren Augen blickt ein älterer Gram, als noch je in ihnen lag. „Weshalb waren sie an diesem Orte, in schwarz, so traurig, so stumm, und mit so welken Blumen? Doch sie schüttelten nur den Kopf und weinten. Da zitterte ich gewaltig und streckte die Arme aus, sie zu empfangen. Allein zwischen uns und den Grabsteinen, wo sie zu stehen schienen, war nichts. Und zwischen den Steinen blickten sie noch nach mir, ferner, immer ferner, wie ich ihnen mit dem Auge folgte, bis sie am Saume des Kirchhofes standen. Da sah ich im Sonnenschein, daß sie schattenlos waren. Und wie sie die Hände im Lichte hoben, sah ich, daß kein Blut in ihnen war, und als ich noch schärfer hinsah, daß sie langsam in die Bäume und Hügel

und den blassen blauen Himmel der Ferne zerflossen. Noch starrte ich hin, wo sie gewesen, und die Lüfte schienen voll von ihnen, aber es gab nur Wolken und Schatten und das Rascheln war das Rascheln der Schafe. Ich sah sie nicht mehr. Sie waren von mir gegangen wie auf immer. Doch ich wußte, daß dies meine Todesbotschaft war und weinte, denn sie kam mir zu durch meine eigenen Kinder in all ihrer Bitternis“.

Von einer Phantasiekraft, die mit Coleridge und Keats wetteifert, ist *The Two Swans, A Fairy Tale* (Die beiden Schwäne, ein Märchen), 1829. Der Dichter ruft für diesen „Märchentraum zu Ehren wahrer Liebe“ Imogen als Muse an, die Königin der Reinsten ihres Geschlechtes. In der Gestalt eines Schwanes befreit die Jungfrau durch ein Lied den Liebsten aus der Gewalt eines Riesendrachen und gemeinsam verlassen beide den Ort des Schreckens. Die Schilderung des Ungeheuers, der schaurigen Einsamkeit, der stillen Mondnacht, in der der schneeweiße Schwan, einen strahlenden Lichtkreis um sich verbreitend, über den See kommt, dessen Wellen in seinem kenschen Spiegelbilde zu erstarren scheinen, das mitternächtige Sangeswunder und die gefährvolle Flucht — all das wird gekrönt durch das Schlußbild der beiden Schwäne, die fern und ferner segelnd, schließlich wie zwei schneeige Blüten entschwinden und, am jenseitigen Ufer angelangt, im Lichte eines neuen strahlenden Tages sich als Jüngling und Mägdlein in unaussprechlicher Wonne in die Arme sinken.

In Balladenform gegossen erscheint dieses Traumelement der Romantik bei Hood in der *Old Ballad*, 1824, die von Brudermord und Vergebung und einem glücklichen Fortleben auf dem Grunde des Flusses an der Seite einer Wassernymphe singt. Die seelenerschütternde Gewalt des

Traumes und sein beängstigendes Verschweben und Eingreifen in die Wirklichkeit, wie es hier, von Coleridge übernommen, zum Ausdruck kommt, gibt, mit dem Düster-Schauerlichen des Verbrechens verquickt, die Grundstimmung für eines der berühmtesten und vollendetsten Gedichte Hoods, *The Dream of Eugene Aram* (Eugen Arams Traum), 1829 in der Zeitschrift *The Gem* (Der Edelstein) erschienen, ins Deutsche übersetzt von Rühe und Leutnant v. Franck, 1841.

Mit sicherem Blick greift Hood aus dem ein wirkliches Geschehnis um die Mitte des 18. Jahrhunderts darstellenden Stoff<sup>1)</sup> den grellen Kontrast zwischen kindlicher Unschuld und dem zermalmenden Schuldbewußtsein des Mörders als das für die Ballade geeignetste Moment heraus. Aram, der von Gewissenspein abgezehrte Schullehrer, schildert einem Knaben, an dessen Lektüre von *Abels Tod* anknüpfend, die Folterqualen seiner Reue in der Form eines furchtbaren Mord-Traumes, dessen entsetzlichen Eindruck seine Seele auch wachend nicht abzuschütteln vermöge. Der Alpdruck des bösen Gewissens ist in der Poesie selten erschütternder zum Ausdruck gebracht worden als in dem Traume des Mörders Aram, der, den entseelten Leib seines

---

<sup>1)</sup> Der Unterlehrer Eugene Aram in Knaresborough (Yorkshire), ein tüchtiger Sprachforscher, wurde 1795 einer geringfügigen Summe wegen zum Mörder an dem Schuhmacher Daniel Clarke. Vierzehn Jahre später ward seine Tat ruchbar und er selbst zum Tode verurteilt. In der Zwischenzeit soll er seinen Schülern beständig vom Tode gesprochen haben. Arams von ihm selbst verfaßte Verteidigungsrede wurde der Sonderausgabe von Hoods Ballade vorgesetzt. Bulwer machte aus Eugene Aram (1831) einen Helden, der seine Schuld erst hinweg zu räsonnieren trachtet und ihr, als dies fehlschlägt, kühn ins Antlitz blickt. Gegen diese Auffassung verteidigte Hoods Übersetzer Rühe ihn im Vorwort und erklärt die Reue für das einzige Moment, durch welches ein Verbrecher Größe erlangen könne. (*Works* II, 301.)

Vaters auf dem Rücken, vor der Aufgabe steht, ihn zu begraben. Sie bedeutet ihm feierliche Verantwortung und unsühnbare Schuld, unaussprechliches Entsagen und unerträgliche Qual und er vermag sie nicht zu bewältigen, wie oft er auch daran geht. Immer aufs neue und mit immer überwältigenderem Gewicht wird ihm die Last auf die Schultern gewälzt. Als knappes Nachwort folgt auf die ergreifende Schilderung dieses Gemütszustandes die Mitteilung des Dichters, daß Aram in selbiger Nacht von den Gerichtsbütteln geholt ward. Dieser kurz zusammenfassende Schluß verstärkt nicht nur die Wirkung, indem das tatsächliche Geschehnis als die unvermeidliche und nicht wegzuleugnende Folge dem gewaltigen phantastischen Stimmungsbilde den Nachdruck des Tatsächlichen gibt. Es verleiht der Ballade zugleich den Schein jener volkstümlichen Echtheit, die für sie die poetische Wahrheit bedeutet.

Ist in *Eugene Arams' Dream* das Schauerlich-Mystische ausschließlich in den Seelenvorgang verlegt, so erscheint es in zwei späteren Gedichten als das mit höchster Kunst herausgearbeitete Ergebnis einer Milieuschilderung, in *The Elm Tree* und *The Haunted House*.

*The Elm Tree. A Dream in the Woods* (Der Ulmbaum. Ein Waldestraum), 1842, bringt dem Leser durch ein mit Meisterhand gezeichnetes Bild aus dem Naturleben eine allgemeine Wahrheit zum Bewußtsein, ohne sie auszusprechen. In dem Rauschen der prächtigen, im Sommerschmuck prangenden Ulme klingt dem feinen Dichterohre melancholisch ein feierlich geheimnisvoller Ton entgegen. Der Herbst kommt. Die knorrigen Fichten krümmen sich, ineinander verzweigt, wie Waldlaokoone. Die entlaubte Ulme steht da wie ein sündiger Mensch, der wild die Arme



in die Luft wirft, da er den Wurm in seinem Innern fühlt. Der Förster naht mit seiner Art und fällt die Ulme. Die Tiere des Waldes werden aufgescheucht. Ein allgemeiner Schrecken bezeugt die gefürchtete Nähe des Todes. Nun ist der erschienen, der allen ein gemeinsames Los bereitet. Der Mensch, der Zerstörer von Ulmen und Eichen, der sich ein König des Alls dünkt, wird seine unfreiwillige Ruhestatt in der Ulme finden, in der engen eichenen Zelle. Das Phantom entwindet und die Tiere kommen wieder herbei. Das Leben geht über Schicksale weg und lenkt rasch in seinen gewohnten Lauf. Der Dichter aber weiß nun, was der feierlich traurige Klang des mystischen Baumes bedeutete. Er hat das vorbestimmte Holz geschaut, aus dem ihm einst das letzte stille Haus gezimmert wird.

*The Haunted House* (Das verwünschte Haus), 1845, das einen jener Träume behandelt, die mehr sind als bloße Einbildung, knüpft an die Schauerromantik an. Die Schilderung des alten verlassenen Hauses ist von außerordentlicher poetischer Kraft. Das offene, aus den Angeln gehobene Gittertor, die zerbrochenen Fensterladen, die auf dem begrastem Hofe herumliegen, die von Unkraut überwucherte Sonnenuhr, der verwilderte Garten und seine von ihren Sockeln gestürzten Statuen, das alles liegt wie unter einem Bannfluche. Etwas Geheimnisvolles raunt dem Gefühle zu, daß es in dem Hause spuke. Es ist das düstre Haus des Leides, das Haus des Todes, von Moderduft erfülltes, von allerlei Getier heimgesuchtes, grabesstilles, feucht abbröckelndes Gemäuer, in dem das Licht bläulich brennt, eine endlose Flucht von Treppen, Gängen und Gemächern. Auf den Wandteppichen, verblichen, von Motten zerfressen, blieb nur ein einziges Bild kenntlich: Kain, der den Abel erschlägt. Die blutige Hand leuchtet wunderbar im vollen

Farbenfeuer. Rätselhaft bewegt sich der Teppich vor der Wand, an der die Motte des Totenkopfes hängt, in der die Totenuhr hämmert. Ein vereinzelter Lichtstrahl fällt auf das modernde Bett. Dort weist der Fußboden in dunkeln Flecken die Schuldspur. Die Seele ahnt, es ist das Geisterzimmer. Sie schaut erschütternd im Geiste die blutige Tat und einen verzweifelten Todeskampf.

Auch hier ist wie in *Eugene Aram* das Stoffliche in eine Schlußbemerkung kurz zusammengedrängt, während der Leser durch die breite — wie fast stets bei Hood nur allzu breite — Stimmungsmalerei in den Wahn versetzt wird, die Schilderung eines erschütternden Ereignisses in allen ihren Phasen mit durchlebt zu haben. *The Haunted House* wurde sogar ins Lateinische übersetzt.<sup>1)</sup>

Als Romantiker von echtem Schrot und Korn erweist Hood sich schon äußerlich durch sein ungeheures Formtalent. Was Tonmalerei, Klangwirkungen, Leichtigkeit der Diktion und Pracht des Verses, was jede Art der Reimtechnik vermag, bewältigt er spielend. Er gehört unter die metrischen Genies englischer Zunge. Es gibt schlechterdings keine Versgattung, in der er sich nicht als Meister erwiese.

Stanzen (*The Stag-Eyed Lady*. Die Dame mit den Gazellenaugen; *The two Peacocks of Bedfont*. Die zwei Pfaue von Bedfont) und Spensersche Stanzen (*The Plea of the Midsummer Fairies*; *The Two Swans*), wie die Balladenstrophe des in zwei Zeilen gebrochenen Septenars mit Binuenreim in der ersten (*The Epping Hunt*. Die Jagd von Epping) werden ihm zum natürlichen Ausdruck der Erzählung. Komplizierte Strophen mannigfaltigster Anordnung erfindet er in unerschöpflicher Abwechslung und

---

<sup>1)</sup> *Works* VI, 820.

paßt sie in geschmackvoll charakteristischer Weise dem Inhalt des Gedichtes an, z. B. die sechszeilige Strophe des *Eugene Aram* mit ihren abwechselnden vier- und dreijambigen Versen, deren Reimstellung a b c b d b einen ungewöhnlich energischen Balladenton hervorbringt und nicht umsonst von Oscar Wilde in der *Ballad of Reading Jail* nachgeahmt worden ist. Manches dieser Versmaße ist äußerst kompliziert, ohne daß die Schwierigkeit dem Leser im geringsten zum Bewußtsein käme, z. B. die vierzehnzeilige Strophe des Gedichtes *Midnight* (Mitternacht) mit der Reimstellung abbaabbacdcde. Formschöne Sonette (*To my Wife*. An meine Frau; *Death*. Tod; *Silence*. Stille), sangbare Lieder (*To an Absentee*. Einer Abwesenden; *To my Wife*, 1825; *The Forsaken*. Die Verlassene), das naive Kindergedicht (*Queen Mab*), die schlichte Volksweise (*Fair Ines*. Schön Ines; *The Exile*. Der Verbannte) — kurz, alle Spielarten der Lyrik sind bei ihm vertreten. Immer findet er für eine gradlinige einfache Empfindung den entsprechenden und überzeugenden Ausdruck (*To a False Friend*. An einen falschen Freund; *To a Child embracing his Mother*. An ein Kind, das seine Mutter liebte). Manche Lieder (*The Stars are with the Voyager*. Sterne geleiten den Wanderer oder *O Lady, leave thy silken Thread*. Herrin, laß den seidenen Faden) reihen sich, was Melodie des Verses und Tiefe der Empfindung betrifft, dem Besten der Sprache an. Nicht minder glücklich treffen eine Anzahl von Oden den feierlich getragenen oder schwungvollen Ton ernster Gefühle und Gedanken. Außer den Oden im üblichen engeren Sinne (*Autumn*. Herbst; *Ode to the Moon*. Ode an den Mond) bezeichnet Hood mit diesem Namen auch reflektierende Gedichte getragenen Stils (*Ode to Melancholy*), die an die Wehseligkeit früherer Bearbeiter dieses Themas erinnern.

Die Sonne scheint nur, um Schatten zu werfen, Knospen erschließen sich nur, um zu sterben, und im Glück der Liebe weckt der Gedanke an den Tod Tränen; es gibt keine Saite des Frohsinns, die nicht ihre Akkorde der Melancholie hätte. In dem Fragment *The Sea of Death* (Das Meer des Todes), 1822, sieht er den Ozean der Vergangenheit mit wachsenden Wellen die Fußspur des Lebens verschlingen; die Stille und der schläfrige Tod hocken wie satte Seevögel mit gefalteten Schwingen auf gehäuften Gerippen. Aber auch Cherubim mit Frühlingsantlitzen und lichtem Haar schlafen lächelnd gleich Wasserlilien auf der reglosen Tiefe und ihre Lippen lallen in Träumen der Unschuld. Es sind die noch nicht geborenen Seelen. So hält ein ewiges Werden dem ewigen Vergehen das Gleichgewicht. Hoods größter Fehler ist seine Ausführlichkeit. Sie schädigt fast alle seine Gedichte. Wo er sie vermeidet, gelingt ihm in der Regel Treffliches, z. B. das Gedicht *Ruth* 1827, ein ganzer Roman in sechs Strophen, aus dem die Gestalt der Heldin in strammer Jugendkraft mit plastischer Bildhaftigkeit hervortritt.

Nicht so glücklich wie als Lyriker ist Hood als Epiker. Zwei Bände *National Tales* (Volksgeschichten), 1828, erreichen zwar in einer an den Elisabethanern geschulten und zu vollem Geschick herangereiften Erzählungstechnik die angestrebte Objektivierung des Tons so völlig, daß man immer wieder versucht ist, nach den Originalen bei Spaniern und Italienern der Früh-Renaissance zu suchen, begeben sich damit aber auch jedes aktuelleren Interesses für den modernen Leser, der ihnen fremd und ohne Mitgefühl gegenübersteht und diese allgemein gehaltenen, nur den äußeren Kontur des Vorganges ohne psychologische Analyse wiedergebenden kurzen Erzählungen aus längst vergangenen

Tagen und fernen Landen schon oft und oft gelesen zu haben glaubt. Gleich die erste, *The Spanish Tragedy*, ein Schauerroman, auf wenige Seiten zusammengedrängt, arbeitet mit den abgegriffenen Requisiten dieser Gattung: Bruderfreundschaft zweier edler Jünglinge, Räuberspelunke mit Mord und Totschlag, Humor des Sancho-Pançaaartigen Dieners, ein aus verirrter Liebe wahnsinniges Mädchen aus dem Volke und die nach dem Tode des Geliebten der Welt entsagende vornehme Dame. Alle diese Puppen holt Hood aus der romantischen Rumpelkammer, ohne sie neu zu beleben, obgleich er auch hier in kräftiger, schlichter Prosa die Fähigkeit, anschaulich zu schildern und Stimmung zu erregen, bewahrt. Die Lust am Fabulieren wird weder durch meditierende noch moralisierende Glossen entstellt, obzwar die meisten dieser Erzählungen dem Leser eine Moral vorhalten (*The Tragedy of Sevilla*. Die Tragödie von Sevilla; *The Venitian Countess*. Die Venezianische Gräfin; *The Fall of the Leaf*. Wenn die Blätter fallen). Der Humor der meisten dieser auf entlegenem Schauplatz spielenden Erzählungen (*The Miracle of the Holy Hermit*. Das Wunder des frommen Einsiedlers; *The Golden Cup and the Dish of Silver*. Der goldene Kelch und die Silberschüssel; *The Carrier's Wife*. Das Weib des Fuhrmanns; *The three Brothers*. Die drei Brüder) besteht in jener heiteren Genugtuung, die auf der unendlichen Freude an verschmitzter Klugheit beruht, wobei eine höhere ethische Anschauung die naive Befriedigung in ein ironisches Licht taucht, wie dies ja auch bei Hoods offenkundigem Vorbilde Boccaccio der Fall ist.

Der dreibändige Roman *Tylney Hall*, 1839, der 1840 noch eine zweite Auflage erlebte, ist, obzwar er sich als Milieuroman in der Art der Smithschen und Peacockschen

gibt, dennoch nichts als ein verspäteter Schauerroman. In der Einleitung läßt Hood einen Kritiker die Ansicht aussprechen, daß man auf die Schrecken der Schauerromane nicht mehr hineinfalle. Sie zeigen uns einen Klumpen gestockten Blutes. Wir blinzeln uns zu und sagen: Johannisbeer-Gelee. Sein eigener Roman ist eher eine Bestätigung als eine Widerlegung dieses Urteils. Das in die erste Linie gerückte stoffliche Interesse bildet mit dem Mangel an Glaubwürdigkeit der Vorgänge, an Lebenswahrheit der Charaktere einen inneren Widerspruch. Der Held, der Kreolensprößling eines englischen Squire und einer Tropenprinzessin, ist ein verwässerter aber unverhüllter Abklatsch des Edmund im *Lear*. Empörung über den Makel seiner Geburt und Eifersucht auf den edlen, von einer gemeinsam angebeteten Dame bevorzugten Vetter hetzt ihn in blinden Haß. Heimtückisch macht er den arglosen Gegner zum Brudermörder, um ihn schließlich zur Verzweiflung und aus der Welt zu treiben und sein Erbe anzutreten. Im kritischen Augenblick entlarvt ihn ein aufgefundener Brief. Er fällt im Duell und der Verfolgte erhält den ungeschmälerten Lohn seiner Tugend.

Unter den schablonenhaften Gestalten tritt nur eine Nebenfigur durch individuellere Zeichnung hervor, die des armen Postillons Ive, der, am Freitag geboren, all sein Lebtag ein Pechvogel bleibt, kein Almosen kriegt, weil er aussieht wie einer, der arbeiten kann, und keine Arbeit hat, weil er dafür bekannt ist, kein Glück zu haben. So wird Ive zum Fatalisten. Er läßt alles über sich ergehen, denn er hält sich für einen Gezeichneten. Die Heldin nennt ihn den Fußball des Geschickes. Als endlich das Glück auch zu ihm kommt, ist seine

Zeit abgelaufen. Der Humor dieses Romans ist spärlich, sein Ernst konventionell und sein Pathos geht auf Stelzen.

### Witz und Humor.

In dem altertümlichen Gedichte *To a Critic* redet Hood den Kritiker also an: „Grausamer! Wie wenig bist du dir bewußt, wie viele Dichter du durch zugefügtes Unglück erschlagen hast, als sie zu blühen begannen, jungen Knospen gleich in ihrem ersten Saft“. Hood fühlte wohl die Wahrheit dieses Ausspruches für seine eigne Person. Er mochte die Kritiker nicht. In *Whims and Oddities* (Grillen und Schrullen), 1826, einer humoristischen Sammlung, die drei Auflagen erlebte, stehen folgende Verse:

„Des Dichters Los im Lebenslauf?  
Auf Schiefer schreibt er Gedanken auf.  
Der Kritiker kommt, bespuckt sein Wort  
Und wischt darüber — es ist fort.“

In Hood ist ein vollwertiger romantischer Lyriker, wenn auch nicht erschlagen, so doch in seiner Entwicklung verkümmert worden durch das absprechende oder gleichgiltige Verhalten der maßgebenden Stimmen. W. M. Rossetti vergleicht ihn einem von Shakespeares Narren, ins 19. Jahrhundert versetzt.<sup>1)</sup> Die journalistische Laufbahn, die er als besoldeter Spaßmacher begann, spezialisierte ihn mehr und mehr für den Witz und Humor und, wofür man einmal beim Publikum geacht ist, dabei pflegt es meistens sein Bewenden zu finden.

Hood besaß eine starke natürliche Begabung für den Humor, war nicht nur mit der Feder sondern auch im

---

<sup>1)</sup> S. XX.

Leben ein Humorist und schlug in seinem Scherze eine individuelle Note an. Allein die zu seinen Lebzeiten verbreitete Meinung, daß die humoristische Begabung seine einzige sei, erweist der Überblick über seine Werke als irrtümlich.

Für Hoods Eigenart gilt in der Regel der Wortwitz, der durch das Spiel mit der verschiedenen Bedeutung gleichlautender aber doppelsinniger Ausdrücke ergötzt. Er hatte darin bereits in Crabbe einen Vorläufer, der derlei Worte bis zur Manier häuft. Der Humorist Hood gehört zu den unübersetzbaren Dichtern. Sein Geist erlangt im Wortwitz eine taschenspielerartige Gewandtheit und Leichtigkeit, die ihn mitunter zu verblüffenden, schon durch das völlig Unvorbereitete komischen Wirkungen befähigt. Z. B.: Ein Pascha wünscht sich einen Sohn und wird durch die Geburt von Zwillingstöchtern enttäuscht. Dies drückt Hood so aus: Ben Ali *boyed up his hopes*; doch *Miss-fortunes never come alone (The Stag-eyed Lady)*. Bei dem Abgange des Schauspielers Munden sagt er: *Sic transit gloria munden (Ode to Joseph Grimaldi)*. Bei dem Lobe des Herausgebers des *Gentlemen Magazine* hebt er seine *A. B. C. D-Merits* hervor (*To Sylvanus Urban*). In dem programmatischen Vorwort zu *Hood's Own*, 1838 heißt es, nichts solle an diesen Blättern niedrig sein, als ihr Preis. Er wolle die Benthamiten gewinnen, indem er ergebenst beitrage zur größten Unterhaltung der größten Menge. Zu diesem Zwecke müsse der Herausgeber das Prinzip der Verdichtung mittels Hochdruck anwenden und ihm dadurch sein Musterwerk ermöglichen in der volkstümlichen Doppelform eines *eCOnoMIC*“.

Im Gegensatz zu solchen Sprühfenerwerken von Witz besteht in anderen Fällen der Spaß in einem plötzlichen



Abreißen des Fadens, gerade wo die Spannung ihren Höhepunkt erreicht hat (*A Tale of Terror*. Schreckensgeschichte). Mitunter wird, vermutlich nach Smollets Vorbild im *Humphrey Clinker*, der Dialekt zu komischer Wirkung ausgebeutet, in der Regel durch den Kontrast zwischen Banaisentum und Bildungssnobbismus (Brief der Mrs. Winifred Lloyd aus Monmouthshire über Londoner Eindrücke, 1822, oder die Briefe der Kammerzofe Martha in *Up the Rhine*, 1840; oder die eines irischen Mädchens aus dem Volke, dessen Herzallerliebster ein Revolutionär ist, in *An Irish Rebellion*, 1844; oder die Reisebriefe eines Kaufmanns aus Manchester in *News from China*). Mitunter ist der Humor das Ergebnis eines unvermittelten Aufeinanderprallens der realen und idealen Welt, die beide ohne Übertreibung und ohne Voreingenommenheit geschildert werden, die Idealwelt mit dichterischem Schwung, das Leben mit scharfem Wirklichkeitssinn (*Parental Ode to my Son, aged three Years and five Months*. Väterliche Ode an meinen drei Jahre und fünf Monate alten Sohn).

Mitunter werden Verskünste zu komischer Wirkung benutzt (*A Table of Errata*. Irrtümer-Verzeichnis; *A Flying Visit*. Ein flüchtiger Besuch). Hood läßt als der geborene Verskünstler das Alltäglichste unter dem Prisma des Reimes poetisch erschillern wie Leigh Hunt unter dem seiner feingeschliffenen Prosa. Man vergleiche das von beiden behandelte Thema in *All Round my Hat* (Rund um meinen Hut).

Mitunter auch liegt der Witz ganz oder größtenteils in den beigegebenen Illustrationen, die, teils von Hood selbst, teils von Cruikshank, teils von anderen Künstlern hergestellt, den komischen Zeitschriften einen besonderen Wert verliehen, z. B. der Todesengel in *The Grimsby*

*Ghost* (Das Gespenst von Grimsby) der, wenn man scharf hinsieht, aus einem Kanonenrohr als Körper und zwei britischen Flaggen als Flügeln besteht. Etliche Stücke sind geradezu nur gereimte Erläuterungen von Illustrationen in der Art von Busch (*The Key. A Moorish Romance*. Der Schlüssel. Eine maurische Romanze).

Hoods fabelhafte Leichtigkeit im Witze, der ganze Bündel von Raketen auf einmal losläßt und immer mehr und noch mehr im Vorrat hat, bedingt wie jedes Licht seine Schattenseite. Nicht wenige seiner Stücke sind überladen mit Wortspielen und Wortverdrehungen, deren Schwall den Leser wie eine zugefügte Unbill berührt. Auch ist Hood in dieser Überproduktion wenig wählerisch. Gar viele seiner *puns* gehören in jene Kategorie von Witzten, zu denen der Berliner Au! sagt; z. B.: Bier wird heiß (*mothery*) und schöne Damen werden wie das Bier (*motherly. The Stag-Eyed Lady*). Man steht bei dem beständigen Witzeln und Witze-rißen nicht selten unter dem Eindruck einer Maschinenarbeit des Witzes. Das Mühlrad klappert fort, gleichviel was für Material in den Speicher fällt. Das Geschmackskriterion für das im Späße Zulässige geht Hood des öfteren verloren. Er macht Witze über körperliche Verstümmelung (*Nelly Gray*), über Erblindung (*Tim Turpin*), über die Zerstückelung einer Leiche (*Mary's Ghost*), ja über das Anschneiden einer im Speiseschrank versteckten Leiche (*Legend of Navarre*). Das Überwuchern des Witzes erweckt nicht selten die Vorstellung, als wäre die Dichtung nur den *puns* zu Liebe da, von denen sie durchsetzt ist, wie in der Ansternzucht die Bank für die Muschel, nur daß die Witze für den literarischen Feinschmecker nicht immer den unbedingten Wert eines Leckerbissens behaupten. Ja, selbst in ernste Stücke verirren sie sich. In einer Art von Selbst-

vernichtung läßt Hood seine mutwillige Sucht nach Späßen auch die ernste Stimmung zerreißen, z. B. in der Schilderung der Schmiede durch die Hinweise auf Schiller, Goethe, Salvator Rosa (*The Forge*); ja der Wortwitz schleicht sich unvermerkt in seine literarische Kritik. In der Besprechung der Shakespeare-Ausgabe von Knight heißt es, die vorliegende Ausgabe sei die beste Antwort auf die Frage, ob der große Dramatiker einen Vorteil davon gehabt hätte, in den Adelstand erhoben zu werden (*being knighted*).

Dennoch verleugnet sich das poetische Ingenium nicht. Auch besitzt Hood einen charakteristischen Zug, der ihn trotz mancher Geschmacksverirrung hoch über die Witzbolde und Possenreißer gewöhnlichen Schlages erhebt. Es ist das völlige Ausschalten nicht nur des Lasziven, sondern des Sexuellen überhaupt. Das Anstößige solcher Art ist für ihn so gut wie nicht vorhanden. Wo es sich nicht um satirische Spitzen gegen soziale oder persönliche Miß- oder Übergriffe handelt, ist sein Scherz von kindlicher Harmlosigkeit, z. B. die Erzählung, wie Hunks den Zahnarzt betrog und der sich rächte. (*A True Story. Eine wahre Geschichte*). Dieses Absehen von jedem frivolen Kitzel ist ein spezifisch germanisches Merkmal des Humors und Hood erhebt sich darin zum Repräsentanten des Nationalcharakters. Daher auch seine Volkstümlichkeit.

Hoods erste humoristische Produktion waren die mit Hamilton Reynolds gemeinsam herausgegebenen *Odes and Addresses to Great People* (Oden und Anreden an Große), 1825. Das aus dem *Citizen of the World* geholte Motto des Werkchens: „Alle Absonderlichkeiten, Grillen, Torheiten und die Kleinlichkeit selbstbewußter Größe unterwegs auffangen“ deutete unverhohlen auf eine satirische Absicht, die jedoch von der Flut der Witze weggeschwemmt wurde. Die Nachwelt weiß

von den Tagesgrößen, an die die Oden gerichtet waren, zu wenig, um Interesse für sie oder ein Urteil über sie zu haben. Die Spaßhaftigkeit der *Addresses* mag zum großen Teil in ihrem scheinbaren Ernst bestanden haben. Ohne stark aufgetragene Übertreibung und in wohlgepflegter poetischer Form wurden die kleinen Leute wie wirkliche bleibende Größen besungen. Die Komik mochte für den Eingeweihten in dem Mißverhältnis des Gegenstandes und der für ihn in Anspruch genommenen Bedeutung liegen. Heut noch fesselnd ist allein die *Ode to the Great Unknown* (An den großen Unbekannten), die in schier unerschöpflicher Mannigfaltigkeit der Wendungen die Anonymität, in die Walter Scott sich hüllte, mit jenem spöttischen Humor geißelt, der immer nur mit größter Hochschätzung Hand in Hand geht und an sich eine Huldigung bedeutet.

Die *Odes and Addresses* trugen Hood die Anerkennung Coleridges ein, der sie für ein Werk Lambs hielt. In *Whims and Oddities* (erste Serie 1826, zweite 1827) erhält die Heiterkeit mitunter jenen melancholischen Einschlag, der zum vollen Humor unerläßlich ist. „O Liebe“, phantasiert Hood, „was bist du? Das Herzas, das den Königen und Königinnen Trumpf bietet, ein Puck der Leidenschaft, ein boshaftes Ding, das Backfischen die Schularbeit verderben und einen melancholischen Mann mit kreuzweise gewundenen Kniebändern einher gehen läßt. Ein armes Mädchen macht aus ihrem Strumpfbande ein trauriges Halsband, ein Dichter endet sein Sonett mit einem hänfenen Strick. O Liebe — doch wohin nun? O vergieb — Ich bin der erste nicht, den Liebe in die Irre trieb“. (*Love. Liebe.*)

Das Eigenartigste dieser Sammlung sind die im Bänkelsängerton gehaltenen Balladen (*The Ballad of Tally Brown*

and *Ben the Carpenter*. Die Ballade vom Geldkrämer Brown und Ben, dem Zimmermann; *Faithless Nelly Gray*. Das treulose Lenchen Gray; *Tim Turpin*; *Mary's Ghost*. Mariens Geist). Der Zusammenklang von Alltagsvulgarität und echtem Pathos in der meisterhaft gehandhabten volkstümlichen Balladenstrophe ergibt eine Komik origineller Art, die drastische Wirkungen eher sucht als vermeidet.

In einer anderen Reihe von Balladen oder Romanzen bekunden Meeresschilderungen, Seestücke von prächtiger Durchführung die Künstlerhand und ernsten Künstlerfleiß. Plötzlich spielt auch hier eine unvermutete Schlußwendung das ernste Gedicht auf das Gebiet des Scherzes hinüber. So in *The Demon-Ship* (Das Geisterschiff), 1827, das sich in der letzten Strophe als Kohlenschiff entpuppt, oder in *The Mermaid of Margate* (Das Meerweib von Margate), die Nixenkneipe, in der der Dichter unter den Tisch gefallen ist.

Auch das Düster-Groteske, Totentanzartige fehlt nicht (*The Last Man*. Der letzte Mensch).

Zu einer Länge von 120 Strophen ausgesponnen und durch meisterhafte Illustrationen Cruikshanks von wesentlich gesteigertem Eindruck erscheint Hoods Humor in der Ballade *The Epping Hunt* (Die Jagd von Epping), 1831. Als Gegenstück zu dem von Cowper geschilderten Sonntagsausflug John Gilpins<sup>1)</sup> schildert Hood, wie sich der City-Spießbürger Huggins an dem altüberlieferten Vergnügen der Osterjagd beteiligt, das bald der Vergangenheit angehören wird. Um sein Pferd geprellt, das mit ihm durchgegangen, kommt der Held mit zerschlagenen Gliedern und trübseligem Geiste von der Unterhaltung heim, von der er sich in Wells erholen muß.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Oswald, 81.

Einen nicht unbeträchtlichen Raum nimmt bei Hood die humoristische Reiseschilderung ein. Einer seiner ersten Beiträge für das *London Magazine* (1821): *A Sentimental Journey from Islington to Waterloo Bridge* (Empfindsame Reise von Islington nach der Waterloo-Brücke) fällt in das Gebiet, auf dem Hood sich das Meisterwerk dieser Art, Smollets *Humphrey Clinker* (1771) zum Muster nahm, ohne es auch nur annähernd erreichen zu können. Eigene Reiseeindrücke in den Niederlanden und Deutschland verwendet er in *The Schoolmistress abroad* (Die Schullehrerin auf Reisen, Sammlung *Whimsicalities*. Wunderliches) und in der umfassenden Reisebeschreibung *Up the Rhine* (Rheinaufwärts), 1835. Dort werden Land und Leute durch das Auge der verknöchert altjüngferlichen, preziös pruden Schulmeisterin gesehen, der alles mißglückt. Hinter den komischen Abenteuern verbirgt sich in der Regel eine Moral. Die Lehrerin bringt die Erkenntnis heim, daß eine Art der Erziehung, die sie als Tochter so nutzlos und hilflos gemacht, nicht geeignet sein kann, junge Frauenzimmer heranzubilden.

In *Up the Rhine* schildert eine Reisegesellschaft Land und Leute. Jeder sieht sie unter seinem persönlichen Gesichtswinkel. Wille und Vermögen, deutsches Wesen zu verstehen, gehen Hood nicht in dem Grade ab wie Lamb oder Peacock. Immerhin bleiben seine Anschauungen unter der Herrschaft gewisser konventionell englischen Vorstellungen. Man vergleiche seine an den Kölner Karneval geknüpfte Betrachtung über den deutschen Nationalcharakter. Der italienische Genius und der teutonische seien weit voneinander verschieden — so weit wie Maccaroni und Würste. „Polichinello“ ist ein ganz anderes Wesen als Hanswurst — er ist wie Blätterteig im Vergleich zu festem Pudding.

In seinen eigenen Reisebriefen aus Deutschland stellt

Hood sich auf den überlegenen Standpunkt des Kulturmenschen gegenüber Halbbarbaren. Er schildert die Minderwertigkeit ihrer Lebensverhältnisse, wie ihrer Intelligenz und Sittlichkeitsbegriffe im Lichte des Humors.

Eine eigentümliche Art humoristischer Vortragsstücke, ursprünglich für den Schauspieler Mathews bestimmt, lieferte Hood im *Comic Annual*, 1830, unter der Bezeichnung *Monopolylogs* (*The Ship Launch*. Der Stapellauf; *Valentine's Day*. Sankt Valentinstag; *The Lord Mayor's Show*. Der Festzug des Bürgermeisters). Es sind lebhafte Zwiegespräche gut charakterisierter Personen ohne äußerlich gekennzeichnete Teilung des Dialoges, geschickte Rezitations- und Bravourstücke.

Der letzte Ausklang seines dichterischen Schaffens ist Hoods auf dem Sterbebett diktierter humoristischer Roman *Our Family, A Dramatic Novel* (Unsere Familie), eine Chronik der Nichtigkeiten des Alltags, die ins Unendliche fortgesponnen werden könnte. Der menschen- und tierfreundliche Arzt, der bramarbasierende gutmütige Naturbursche Rumbold und vor allem die prächtige, Fremdwörter verwechselnde, aber urtüchtige und grundehrliche Magd Keziah sind vollblütige, den alten Humoristen mit Glück nachgebildete Gestalten.

### Soziale Tendenzdichtung.

Im Vorwort der *Whimsicalities* (1843) charakterisiert Hood sich selbst mit den Worten: „Mein bescheidener Zweck war hauptsächlich, zu unterhalten; doch nimmt vielleicht der liberale Utilitarier gleichzeitig einige Anläufe zum Bekehren wahr“. 1844 erklärt er dem Leser von vornherein, er werde, wie stets, in seinen Blättern nach verblüffenden theologischen Enthüllungen, tiefen politischen

Ansichten, philologischen Erörterungen oder wissenschaftlichen Enthüllungen vergeblich suchen. Ebenso vergeblich aber auch nach transzendentalen Spekulationen, archäologischem Geklatsch oder statistischem Tischgeschwätz“.

Eine leicht satirische und lehrhafte Tendenz macht sich frühzeitig bei Hood geltend. In *A Sentimental Journey from Islington to Waterloo Bridge*, 1821, erklärt er bereits die bürgerlichen und religiösen Einrichtungen für die großen Ursachen, welche den nationalen Charakter hervorbringen. Was ihm davon auf seiner Reise aufstößt, enthüllt sich in drei Bildern: einem betrunkenen Weibe, einem Bettler und einem streitenden Ehepaar. Die bloße Tatsache wäre Ironie genug, auch wenn Hood nicht in diesen Personen Sterne-sche Gestalten persiflierte. *The Two Peacocks of Bedford* (Die zwei Pfane von Bedford), 1822, die Verwandlung zweier hochmütiger, herzloser Jungfräulein in Pfane während einer eindrucksvollen Bußpredigt, können den didaktischen Kern nicht verleugnen, obzwar die vorzügliche Erzählung dessen fühlbares Zutagetreten verhindert.

In *A Friendly Epistle to Mrs. Fry, in Newgate* (*Odes and Addresses to Great People*), 1825, gibt Hood einer Mrs. Fry, die sich in sozialer Hilfe betätigt, indem sie innerhalb des Gefängnisses eine Schule hält, zu bedenken, daß es verdienstvoller wäre, Menschenkinder auf den rechten Weg zu weisen, bevor sie dem Zuchthause verfallen, sie, so lange sie noch unverdorben sind, ein moralisches ABC zu lehren. Das Treffliche an dem Gedichte ist, daß nicht der dürre soziale Gedanke, sondern vielmehr die Gestalt der Angeredeten bildhaft hervortritt, die werktätige gute Seele, die, von spießbürgerlicher, heuchlerischer Gottgefälligkeit angesteckt, des klaren Tugendbegriffes ermangelt infolgedessen kein wahrhaft sittliches Resultat ihrer ge-



meinnützigen Arbeit erzielt und dadurch die Kluft zwischen den sozialen Klassen eher vergrößert als überbrückt.

In *The Irish Schoolmaster* (Der Irische Schullehrer), 1826, weist Hood zehn Jahre vor *Oliver Twist* auf das Elend der Kleinen hin. Die Schule sei eine Kinder-Marteranstalt, der Baum der Erkenntnis eine Birke. Das Gedicht, dessen Ähnlichkeit mit Shenstone's *Schoolmistress* Oswald nachweist,<sup>1)</sup> ist ein kunstvoll ausgeführtes Sittengenrebid. Das College von Kilreen präsentiert sich als Lehmhütte auf nebligem Moor. Durch die blinden, zersprungenen Fenster streicht der Wind. Die Hühner und das Schwein des rot-haarigen, ungekämmten Schulmeisters gehen aus und ein und ihr Gequieke vermengt sich den Jammerlauten der Kinder. Ein nicht minder unerfreuliches Schulbild entrollt das Dramolet *York and Lancaster, or A School without Scholars*. (York und Lancaster oder Eine Schule ohne Schüler, in *Whimsicalities*.)

Auch gewisse Bestrebungen der Wissenschaften oder Pseudowissenschaften werden spaßhaft gegeißelt, Hydrotherapie, Antialkoholismus, Bluttransfusionsversuche (*Ode to Dr. Hahnemann, the Homoeopathist; Drinking Song by a Member of a Temperance Society, sung by Mr. Spring, at Waterman's Hall*. Trinklied eines Mitgliedes des Mäßigkeitsvereines, gesungen von Herrn Quell in Wassermannshall, 1837; *The Friend in Need*. Der Freund in der Not). Gewisse Schwächen und Auswüchse der Gesellschaft werden lächerlich gemacht, z. B. der Trauerpomp und der eitle Begräbnis-Luxus (*The House of Mourning*. Das Trauerhaus) oder konventionelle Rangvorurteile in dem Possenfragment *Lost and Found* (Verloren und Gefunden), die

<sup>1)</sup> S. 57.

Klatschsucht in *A Tale of a Trumpet* (Die Ohrtrompete), 1840. In diesem Gedichte drängt die konkrete Anschaulichkeit des Details — Feilbieten des Hörrohrs, das dem Ohre allen Skandal, jede Gemeinheit übermittelt, durch den als Hausierer verkleideten Teufel — die Allegorie in den Hintergrund.

Ein Wort pro domo sind die fünf Briefe über *Copyright and Copywrong* (Literarisches Eigentumsrecht und -unrecht) an den Herausgeber des *Athenaeum*, 1837. Der Literat, heißt es hier, sei Niemand. Er gehöre zu jenen, denen nichts gehört. Er habe keinen Rangcharakter zu verlieren, kein Eigentum zu schützen. Er stehe außer dem Gesetz. Das literarische Eigentum könnte fast definiert werden als etwas, was allen nützlich sei, ausgenommen dem Eigentümer. Hood fordert die Gesetzgebung in aller Form auf, die Wichtigkeit und den Wert der Literatur anzuerkennen. Man schütze das Eigentum des Autors; Sache der Literaten werde es dann sein, die literarische Würde aufrecht zu halten. Dann erkennen sie vielleicht, daß ihre höchste Aufgabe darin bestehe, die Welt weiser und besser zu machen, ihre niedrigste darin, sie zu unterhalten, ohne daß sie sich dieser darum eben schlechter entledigen müßten. Man gebe ihnen ihr Teil an öffentlichen Ehren und Anstellungen; man gestehe ihnen, wie sie es verdienen, einen hervorragenden Rang in der Gesellschaft zu und sie werden die Flecken auslöschen, die jetzt ihren Schild entstellen. Der sicherste Weg, eine Klasse gleichgiltig gegen den Ruf zu machen, ist, ihr einen schlechten Ruf machen.

Als Sergeant Talfourd für ein neues literarisches Eigentumsrecht agitiert, verfaßt Hood ein Gesuch an das Parlament, 1840. Er begreife nicht, heißt es darin, wie *Hood's Own* späterhin *Everybody's Own* (Jedermanns Eigentum)

werden könne. Sowie ein Landeigentümer das Anrecht auf sein Gut nicht verliere, wenn er seine Gärten dem Publikum öffne, so sollte dem Autor das Eigentumsrecht an seinem Werke nicht genommen werden, es wäre denn, daß alle Gärten Gemeindegrund würden. Billiges Brot ist so wünschenswert und so notwendig wie billige Bücher, dennoch hat man den Befehl nicht für zweckmäßig erachtet, daß nach einer gewissen Anzahl von Ernten alle Kornfelder öffentliches Eigentum werden sollten. Da nun in allen andern Fällen langer Besitz Eigentumsrecht gebe, sei es inkonsequent, den Autor gleichzeitig des Kapitals und der Interessen zu berauben. In der Zeitlichkeit bestohlen werden, sei eine schlechte Ermutigung, für die Ewigkeit zu schreiben.

Frühzeitig treten bei Hood Gedanken von allgemein sozialem Interesse in den Vordergrund. Bereits in *Tylney Hall* streift er das Problem des Verhältnisses zwischen dem einzelnen und der Gesellschaft; „Mitleid mit dem einzelnen“, sagt der Richter, „ist Grausamkeit gegen die Gesellschaft“. „Und Mitleid mit der Gesellschaft“, versetzt der Gutsherr, „ist Grausamkeit gegen den einzelnen“.

Eine soziale Wahrheit bildet den Kern des komischen Epilions *Miss Kilmannsegg and her Precious Leg. A Golden Legend* (Fräulein Kilmannstein mit dem kostbaren Bein. Eine Goldene Legende), 1840. Miss Kilmansegg ist „mit dem Silbernen Löffel im Munde“ zur Welt gekommen. Wohin sie blickt, ist Gold. Gold ist der Kehrreim von allem, was sie vornimmt. Eines Tages scheut ihr Pferd vor einem zerlumpten Bettler. Sie stürzt und ihr gebrochenes Bein muß durch ein künstliches ersetzt werden, das aus Gold angefertigt wird. Miss Kilmansegg prunkt nun mit ihrem vergoldeten Gebrechen. Keiner nimmt daran Anstoß, daß sie hochgeschürzt

wie eine Diana auf dem Balle erscheint, da das zur Schau gestellte Bein ein ungeheures Vermögen bedeutet. Das Gold steigt ihr zu Kopf. In ihren Träumen sieht sie sich als Götterbild auf eine Plinte gestellt und von aller Welt angebetet. Allein gar bald kommt sie zu Fall. Sie wählt den Unwürdigsten ihrer Bewerber, einen ausländischen Abenteuerer, zum Manne. Ihre Enttäuschung, ihre Vereinsamung werden geschildert. Als sie ihn schließlich enterbt, erschlägt er sie mit ihrem goldenen Beine. Sie hatte für Gold, für hartes gelbes, kaltes Gold gelebt und stirbt durch Gold. Das Urteil des Totengerichtes lautet: Selbstmord, da ihr eigenes Bein sie getötet.

Der lachende, heitere Vortrag bringt nur dem tiefer lauschenden Ohre die doppelte Wahrheit zu Gehör, daß einerseits dem Reichen alles gestattet, alles möglich und daß er andererseits der Macht seines Goldes als einem verräterischen Dämon ausgeliefert sei.

In der Regel wendet Hood seine Sympathie den vom Reichtum nicht Beschwerten zu. Schon 1837 definiert er den Ausdruck *agricultural distress* (landwirtschaftliches Unglück), der eine vereinzelte zufällige Heimsuchung zu bezeichnen pflege, schlechtweg als „Landbau der Armen“. Er bedeute an sich Elend, Mangel, Kummer, Sorge, Hunger, Alter, Krankheit.

In dem Gedicht *A Song for the Million* (Ein Lied für die Menge), 1842, mit dem Kehrreim *More hulla baloo* (Mehr Lärm), bezeichnet Hood die Kunst, für alle Klassen zu singen, als eine der großen Erfindungen des Zeitalters. Er selbst strebt im guten Sinne diesem Ziele mehr und mehr nach. In verständnisvoller Duldung sucht er seinen Standpunkt über den Parteien zu nehmen, in religiösen wie in sozialen Dingen. In seinen politischen und sozialen An-

schaunungen, sagt Rossetti, war Hood mehr Philanthrop als Demagog. Sein Regierungsideal war, wie er an Peel schrieb, das Hand in Hand gehen eines Engels vom Himmel mit dem Despotismus. Er liebte weder Whigs noch Tories; Krieg und Kornzölle waren sein Abscheu.<sup>1)</sup>

Ein frommes Gemüt, wagt Hood gleichwohl, sich gegen äußerliche Formeln und Gepflogenheiten der Religionsübung aufzulehnen. Warum bleibt der Zoologische Garten am Sonntag geschlossen? Kann es Sünde sein, einen Löwen zu betrachten oder einem Kinde die Wonne dieses irdischen Paradieses zu gönnen? Die Frage erhält einen gewissen ironischen Nachdruck durch den angehängten Kehrreim: Doch was ist ihre Meinung, Frau Welt? (*Mrs. Grundy*)? (*An Open Question*. Offene Frage, in *Rhymes for the Times and Reasons for the Seasons*. Zeitgemäße Verse und Einsichten, erschienen im *New Monthly*, 1840). Einem Widersacher, Rae Wilson, gegenüber betont Hood, daß er sich an Parteistreitigkeiten nicht beteilige und nicht den Ehrgeiz habe, in seinen Werken der Menge das Evangelium als Pastete aufzutischen. Er mahnt ihn, den Hochmut, die Pharisäer und den Buchstabengelehrten zu meiden. Dreimal selig der Mann, den die gütige Verschwendung der Natur an den Schöpfer erinnert, dem die ganze Erde ein Heiligtum, der ganze Himmel ein Dom ist. In friedlichen holden Naturen lebt wie in Honigzellen die Religion und fühlt sich eine und dieselbe vor Gottes Auge und für alle Menschen. Wer sich diesem lauterer geistigen Standpunkt heldenmütig entgegenzustellen und ein ungleiches Gesetz für arm und reich zu bilden vermöchte, der könnte für die Hölle Modell stehen und den Teufel darstellen.

---

<sup>1)</sup> Rossetti, XXIX.

Dieses Prinzip der Gleichheit verwandelt sich in Hood, der Poesie in eine gewisse Vorliebe für die volkstümlichen Gestalten, die er lebenswahrer, charakteristischer zur Anschauung bringt als die der großen Welt. Noch wagt seine Muse nicht, in die kahle, trostlose Nüchternheit der Arbeiterwirklichkeit hinabzusteigen, sondern hebt vielmehr das Handwerk in die Sphäre der Romantik. In *The Forge, A Romance of the Iron Age* (Die Schmiede, eine Romanze aus dem ehernen Zeitalter), 1843, an sich nur eine Parodie von Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*, wird durch die prächtig naturalistische Schilderung die Cyklopenesse zum Gemälde einer modernen Werkstatt, wie etwa Adolf von Menzels Schmiede. So sehr ist Hoods Herz bei den Arbeitenden, daß er darob den ungeheuerlich burlesken Charakter dieser Arbeiter vergißt. Dem düstern Milieu wird die umgebende Natur angepaßt. Die Sonne versinkt in kupfrige Wolken wie ein toter Mann in sein Leichentuch. Der Wind pfeift durch die kahlen Äste eine phantastische Begräbnismelodie. Die Eisenhütte liegt im Harz. Der Teufel ist unterwegs nach dem Brocken. Dämonen überwältigen die Riesen.

Allmählich tritt Hood unverhüllt mit sozialistischen Tendenzen hervor. *Mrs. Gardiner, a Horticultural Romance* (Eine Gartenbauromanze), 1843, die Hoods Sohn für die Perle seiner humoristischen Erzählungen erklärt, enthält einen Ausfall auf die Leute, welche, die Hände in der Tasche, anderer Menschen Pfirsiche essen, gierig die Früchte des Fleißes anderer verschlingen, ohne die Arbeit der Produktion zu teilen. Das Gedicht *A Drop of Gin* (Ein Tropfen Branntwein), 1843, schildert in düster grellen Farben das ungeheure Elend des armen Teufels, für den in seinen Lumpen, seiner Verzweiflung, seiner Hoffnungslosigkeit der Tropfen Brannt-

wein zur unwiderstehlichen Versuchung wird. Statt des allgemeinen Aergernisses fordert der Dichter für ihn einen Tropfen Mitleid.

Recht eigentlich zum Volksdichter seiner Zeit, in der die Verlegung des gesellschaftlichen Schwerpunktes vom Ackerbau auf die Industrie, vom Lande in die Städte ein ungeheures soziales Mißverhältnis grell vor Augen rückte, wurde Hood durch *The Song of the Shirt* (Das Lied vom Hemde. Deutsch von Freiligrath), 1843. Es ist nicht ganz leicht, sich von der Ursache jener zündenden Wirkung Rechenschaft zu geben, die diese schlichten Strophen hervorriefen. Sie schildern die arme Näherin in ihrer Kammer an ihrer Arbeit — ein Situationsbild, nichts weiter. Kein reflektierendes, geschweige denn ein aufreizendes Wort über das Los der Enterbten. Ein Genregemälde in den glanzlosen, ausdruckskräftigen Farben moderner Maltechnik gehalten, die die Wirklichkeit vortäuscht. Das Grau der Armut, die Trostlosigkeit des ewigen Einerleis. Das Bild sprach für sich selbst. Es bedurfte keines Zusatzes. Der Vorhang der Convenienz war zur Seite gerissen. Das warme unmittelbare Lebensinteresse, das zuckende, blutende Menschenherz lag entblößt vor dem Beschauer. Es war an und für sich eine laute, schreiende Anklage gegen die Gesellschaftsordnung, in der die große Mehrheit des Volkes physisch dahinsiecht und geistig verhungert, zugunsten einer kleinen Minorität.

Demselben Vorstellungskreise entstammt *The Lady's Dream* (Der Traum der Dame. Deutsch von Freiligrath), 1844. Der Reichen auf ihrem warmen, weichen Lager werden die gespenstigen Gestalten derer vorgeführt, an denen sie die Pflicht des Glücklichen gegen die Unglücklichen versäumt hat. Wiederum erscheint das junge Mädchen mit den

bleichen, hohlen Wangen und den wundgenähten Fingern. Eine Stimme ruft: „Um des Luxus der Reichen willen sinken wir in ein frühes Grab!“ Die Dame schaut im Traume, wie viele Herzen täglich brechen, wie viele Tränen stündlich fallen, wie viele Wunden sie hätte heilen können, während sie gedankenlos das Leben der Begüterten lebte, und der Traum wird ihr zum Fegefeuer bitterster Reue.

*The Bridge of Sighs* (Die Seufzerbrücke. Deutsch von Freiligrath), 1844, die Brücke, von der das verzweifelte Mädchen aus dem Volke durch einen Sprung ins Wasser ihrer Not ein Ende macht, ist in den klangvoll gleitenden, den Schlußchören des *Faust* nachgebildeten Versen nicht ohne weiche Gefühlsschwelgerei.

Den Eindruck des *Liedes vom Hemde* verstärkte in derselben Nummer des *Punch* *The Pauper's Christmas Carol* (Weihnachtsgesang des Armen). Die Weihnacht ist für den Proletarier das einmal im Jahre erscheinende Datum, an dem er, zum Mahl der Barmherzigkeit geladen, sich satt essen darf. Auch hier war, wie im *Lied vom Hemde* jede direkte Anklage der Besitzenden vermieden und die Frage: warum nur einmal im Jahre? nicht ausgesprochen, sondern dem Leser suggeriert.

Unmittelbarer äußert sich die Tendenz in *The Workhouse Clock. An Allegory* (Die Uhr des Arbeitshauses. Deutsch von Freiligrath), 1844. Der Aufseher stellt die Fabriksuhr. Ein unabsehbarer Zug trefflich gezeichneter Arbeiter-typen wallt vorüber und blickt zu der Uhr empor. Der Dichter bricht in den Wunsch aus: O wendete sich doch die Behörde, die die Arbeitsstunden, das tägliche Maß menschlicher Mühe und Selbstverleugnung regelt, von der künstlichen Uhr, die zehn oder elf schlägt, der älteren zu,



die im natürlichen Sonnenlicht steht und ihre Stunde vom Himmel empfängt!

Voll herber Bitterkeit ist das Prosastück *The Lay of the Labourer* (Arbeiterlied. Deutsch von Freiligrath), 1849. Eines Abends, an dem die Natur flüstert: Es gibt Sturm! hat der Dichter die Vision einer Arbeiterversammlung im ärmlichen Wirtshause *Zum Pflug*. Ihre Parole lautet: Etwas muß für uns getan werden! Ihr Lied singt von Arbeit und Not. Ärger als das Elend der mit Arbeit Überbürdeten ist das Elend der Arbeitslosen. Hood zählt sich selbst zur arbeitenden Klasse. Sein Gewinn ist bescheiden, aber Gottlob, an seinem geringen Besitze klebt kein Blut, keine Träne. Sein kurzer Schlaf ist friedlich, seine Träume sind ungestört. Der Schmerzensschrei der hungernden Arbeitslosen hat für ihn keine selbst verschuldeten Schrecken. Darum kann er so warm für sie eintreten. Doch gilt es diesmal nicht sowohl den Kampf für die Sache als die Fürsprache für einen einzelnen. Ein junger Mann Namens Gifford White hatte auf einen Gutshof einen Zettel geworfen, des Inhalts: „Wir sind entschlossen, den Hof in Brand zu stecken, wenn ihr mir keine Antwort gebt, und euch in euren Betten zu verbrennen, wenn keine Veränderung eintritt. So kann es nicht weitergehen. . . . Ein Feind.“ Darauf wurde der Achtzehnjährige zu lebenslänglicher Deportation verurteilt. Hood malt nun die erschütternde Lebenstragödie des jungen Mannes aus, sucht auf das Gemüt der maßgebenden Persönlichkeiten Eindruck zu machen und appelliert schließlich an Sir James Graham. Die allgemeine Betrachtung dient hier dem speziellen Falle. Die Poesie wird zum Handwerkzeug einer sozialen Tendenz und neigt sich somit in jene Sphäre demagogischer und philanthropischer Agitation in

Versen, die Ebenezer Elliot beherrscht, „der einzige, der große Dichter seiner Gattung“<sup>1)</sup> — der Dichter der Stadtarmen, der alles menschliche Elend auf die Besteuerung der zum Leben notwendigsten Dinge zurückführt, für den das materielle Leben unauflöslich mit der Politik und Nationalökonomie verknüpft, wo nicht erschöpft ist.

### Werke von Thomas Hood.

1825 *Odes and Addresses to Great People.*

1826—27 *Whims and Oddities.*

— *National Tales.*

1827 *The Plea of the Midsummer Fairies.*

1829 *The Dream of Eugene Aram.*

1834 *Tynley Hall.*

1838 *Literary Reminiscences (Hood's Own).*

1839 *Up the Rhine.*

1840 *Miss Kilmansegg (New Monthly Magazine).*

1843 *The Song of the Shirt (Punch).*

1844 *Whimsicalities.*

1852 *Lamia.*

1863 *The Works of Thomas Hood. Edited with Notes by his Son* (in 7 Bänden; 1869—73 in 10 Bänden, 1882—84 in 11 Bänden).

### Werke über Thomas Hood.

1860 Thomas Hood and Frances Freeling Broderip, *Memorials of Thomas Hood. Collected, arranged, and edited by his Daughter. With a Preface and Notes by his Son.* (Neuausgabe 1893).

1885 Alexander Elliot, *Hood in Scotland.*

— W. M. Rossetti, *Memoir (The Poetical Works of Thomas Hood. Popular Poets).*

1904 Emil Oswald, *Thomas Hood und die soziale Tendenzdichtung seiner Zeit* (Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, XIX.).

---

<sup>1)</sup> Christopher North, *The Poetry of Ebenezer Elliot (Essays Critical and Imaginative, II, 232.*

## Winthrop Mackworth Praed

1802 — 1839.

Winthrop Mackworth Praed wurde 1802 in London als der dritte Sohn eines Rechtsgelehrten geboren. Praed war der Mädchenname seiner Großmutter, den der Großvater Humphrey Mackworth bei der Heirat dem seinen hinzufügte, Winthrop der Mädchenname seiner Mutter, die der Knabe im ersten Kindesalter verlor. Das zarte, frühreife Kind wuchs unter der Obhut seiner Schwester heran und dichtete schon in der Schule von Langley bei London, die er von 1810—1814 besuchte. In Eton, wo seine englischen Verse durch Preise ausgezeichnet wurden und seine Beteiligung an einem Debattierklub und an Theatervorstellungen seinem Leben einen höheren Puls verlieh, trat seine eigenartige, auf die aktuellen Verhältnisse und die Interessen des Tages gerichtete Begabung bereits deutlich hervor. Auf seine handschriftlich zirkulirende, zur Hälfte von ihm selbst verfaßte Zeitung *Apis Matina* (Die Matinische Biene) folgte bald der *Etonian*, eine der berühmtesten Schulzeitungen, für die Praed in der Art des *Spectator* treffliche und originelle Aufsätze über allerlei Themen schrieb. Der *Etonian* fand während seines freilich nur zehn Monate währenden Erscheinens sogar einen Verleger. Dieser bezeichnet Praed als einen Knaben, der Herr seines Genius war, nicht von ihm beherrscht wurde — ein Urteil, das für Praeds gesamtes Schaffen charakteristisch bleibt <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> *Working Life* I, 284.

Von 1821—1825 Studiosus der Rechte am Trinity College in Cambridge, trieb er mit seinem Mitschüler Macauley eifrig klassische Lektüre und gewann Preise für griechische Epigramme, für Deklamationen und für die Gedichte *Australasia* (1823) und *Athens* (1824). Eine gesellige Natur, geschmackvoll, elegant, liebenswürdig, von vielseitigem Wissen, das mehr allgemeine Bildung als Gelehrsamkeit war, wurde Praed bald ein führendes Element der Kreise, in denen er lebte. Sein Cambridger Kamerad Bulwer erzählt, wie man damals die höchsten Erwartungen von ihm hegte. Was Byron der Welt, das war er der Universität. Seine Persönlichkeit hatte etwas Faszinierendes. Sein zarter Leib beherbergte eine hinreißende fülle von Temperament und Energie.<sup>1)</sup> Er betätigte sich in Zeitschriften (*The Quarterly Magazine*, 1822; *The Brasen Head*, 1826). 1827 erhielt er eine Kollegiatenstelle am Trinity College und 1829 wurde er unter die Rechtsanwälte des Middle Temple berufen. Aber sein Ehrgeiz war auf die parlamentarische Laufbahn gerichtet. Einer Whiggistischen Familie entsprossen und in den Überlieferungen dieser Partei wie in der Verehrung ihrer Lieblingsdichter Milton und Cowper erzogen, zeigt er sich während seiner Studienzeit von bedingungslos liberalen Grundsätzen erfüllt. In den Jahren der Reife (etwa um 1830) vollzieht sich in ihm die von so vielen Romantikern durchgemachte Wandlung vom Whig zum Tory, ohne daß die Schwenkung einen fühlbaren Bruch mit seiner Vergangenheit bedeutet hätte. Er war zu keiner Zeit mit den Radikalen gegangen, obzwar er sich in der Jugend als zu ihnen gehörig betrachtete,<sup>2)</sup> und blieb zeitlebens ein Freund des

---

<sup>1)</sup> *Life, Letters, and Reminiscences*, I, 224.

<sup>2)</sup> Vergl. *Political Poems, Introduction*, XII, XIII.

Fortschrittes innerhalb gewisser Grenzen. Canning war der Staatsmann, den er zumeist bewunderte. „Sieger in der Kindheit Spiele Auf der Jugend heitrer Bahn — Sieger an dem Ruhmesziele Über Neid und Haß und Wahn“, so apostrophiert er den Bewunderten, dessen Vorbild ihn zweifellos auch dichterisch beeinflußt hat, in dem Gedichte *The Death of Canning* (Cannings Tod), 1821, das den vorzeitigen Tod des großen Mannes beklagt.

Nachdem Praed im Parlamente hintereinander mehrere Provinzstädte vertreten hatte, wurde er unter Peel, an dem er sich einen Gönner erwarb, Sekretär der ostindischen Kontrollbehörde. Wellington ließ sich von ihm in der konservativen *Morning Post* gegen die Angriffe der *Times* verteidigen. 1838 widmete er der öffentlichen Unterrichtspflege, zumal für die Arbeiterklasse, seine Aufmerksamkeit. Die Schwindsucht machte 1839 seinem Leben ein Ende, ehe sich, wie Bulwer klagt, die vielen Versprechungen seiner Jugend erfüllt hatten.<sup>1)</sup>

Praed ist nicht eigentlich ein satirischer, nicht eigentlich ein politischer, nicht eigentlich ein humoristischer Dichter. Zum Satiriker fehlt ihm die Schärfe, zum politischen Pamphletisten die Derbheit, zum Humoristen die Urwüchsigkeit des Späßes, jene Ausschließlichkeit oder Universalität der Heiterkeit, die die Komik als Grundstimmung erfordert. Aber er ist ein Stück von jedem, und dies macht ihn nach Hookham Frere und Byron und neben Hood zu einem der maßgebenden Vertreter des *society verse*, jener Gedichtgattung, die sich, gleich weit entfernt von schwerfälligem Ernst oder brutaler Wucht wie von frivoler Ungebundenheit oder sentimentaler Überfeinerung, allem zuwendet, was

---

<sup>1)</sup> *Life, Letters, and Reminiscences*, I, 234.

in den Rahmen des gesellschaftlichen Lebens fällt. Die großen Erscheinungen am politischen Himmel wie die Alltagsvorgänge der Öffentlichkeit, höchste Interessen wie oberflächliche Beziehungen mengen sich in ihrem Bereiche zwanglos wie in der Wirklichkeit. Ja, der *society verse* lebt zum Teil von dem, was für alle Poesie mörderisch ist, von der Banalität des eleganten Milieus. Er scheut den Salon und seine nichtigen Gespräche, den Klatsch und die Mode nicht. Soll er diese überdauern, über die Flüchtigkeit der Tageserscheinung hinaus nicht nur kulturhistorischen sondern dichterischen Wert behalten, so muß der Verfasser einer zwiefachen Voraussetzung entsprechen: Er muß als Weltmann die Sphäre beherrschen, die er darstellt, ohne sich von der Parteilidenschaft des sozialen oder politischen Kämpfers fortreißen zu lassen, und er muß über jene Gabe der zwanglosen Darstellung verfügen, die den Eindruck des Spontanen, Ungekünstelten, des geistreichen Spiels macht. Beide Gaben besitzt Praed in hoher Vollkommenheit. Bei der regsten Teilnahme am öffentlichen Leben bewährt er, sozusagen, seine persönliche Freiheit. Seinen heftigsten Angriffen nimmt der Humor ihren Stachel. Selbst wo er verneint, tut er es nur als Schalk. Seine temperamentvolle Wärme schwillt nicht zu leidenschaftlicher Glut; seinen leicht beweglichen Geist verleitet keine noch so feste Überzeugung zur Schwerfälligkeit. Ein heiteres und gütiges Naturell bewahrte ihn vor Verbitterung. Seine Liebenswürdigkeit gibt seiner Gesinnungstüchtigkeit nichts nach. Ja, es ist ihm nicht minder wichtig, daß er gefalle, als daß er überzeuge. Ist doch nicht selten die Überzeugung eine Folge des Gefallens.

„Der *Vers de Société*, den er schrieb und den niemand besser schrieb, sagt Henry Morley, bewahrt seinen Reiz,

weil seine Scherzhaftigkeit auf der Oberfläche einer männlich ernstesten Natur ruht, aus deren Tiefe ab und zu ein Ton aufsteigt, der gradeswegs zu unserem Herzen geht“.<sup>1)</sup>

Das wirklich Bedeutende ist in diesen Gedichten so selten wie in der Durchschnittsexistenz, die sie behandeln. Aber für jenes Ineinander von Ernst und Heiterkeit, Ironie und Rührung, welches das Pathos des Lebens ausmacht, findet Praed nicht nur den vollen Ausdruck, sondern er findet ihn sowohl im Vers wie in der Prosa, in der Formvollendung, die für die Gesellschaftsdichtung fast noch schwerer ins Gewicht fällt als für andere Gattungen der Poesie. Charles Knight vergleicht Praeds fließenden Vers seiner Handschrift, die der vollendetsten Kalligraphie gleichkam. Rhythmen und Reime strömten ihm zu wie einem Improvisator.<sup>2)</sup> Und seine Prosa steht an funkelnder Glätte, an Sorgfalt der Sprache hinter seinen Versen kaum zurück. So werden die kurzen Artikel, die der Minderjährige für den *Etonian* schrieb, zu Kabinettstücken ihrer Art. Es bedeutet wohl kein zu unterschätzendes Werturteil, daß sie 1887 hervorgesucht und zu einem Bande der als Bildungslektüre für weite Kreise bestimmten *Universal Library* zusammengestellt wurden.

Ihr Inhalt ist von feuilletonistischer Mannigfaltigkeit. Hier fesselt eine allgemeine Beobachtung wie die, daß eine und dieselbe Sache, je nach dem Gesichtspunkte, aus dem man sie betrachtet, ebenso gut zu befürworten als anzufechten sei (*Yes and No*. Ja und Nein); oder daß eine nichtsagende Geselligkeit im Gemüt nur Leere und Vereinsamung auslöste (*Solitude in a Crowd*. Einsamkeit im Gewühle). Dort

<sup>1)</sup> *Essays, Introduction*, 6.

<sup>2)</sup> *Working Life*, II, 291, 324.

macht sich der junge Verfasser über konventionelle Lügen lustig (*Lovers Vows*. Liebesschwüre; *Not at Home*. Nicht zu Hause), hier tischt er uns Früchte seiner klassischen Belesenheit auf, die doch des tieferen Verständnisses der Antike entbehrt (*On the Divinities of the Ancients*. Über die Gottheiten der Alten; *Essay on the Poems of Homer and the Age in which he lived*. Abhandlung über Homers Gedichte und das Zeitalter, in dem er lebte). Dort trachtet er, in der dramatischen Form des Dialoges einen Ausschnitt des antiken Lebens zu geben (*Damasippus*), hier einer Laxheit des moralischen Urteils zu begegnen (*Mad — quite Mad!* Verrückt — ganz verrückt!) Am häufigsten ist sein Aufsatz ein geistreiches Spiel, z. B. die Personifikation zweier kontrastierender Begriffe, um ihre Gegensätzlichkeit in konkreter Schärfe ins Licht zu stellen (*Rhyme and Reason*. Vers und Verstand; *Sense and Sensibility*. Empfindung und Empfindlichkeit), oder das Herausschleifen aller Bedeutungen eines Ausdrucks (*Thoughts on the Words Turn out*. Gedanken über das Wort „hinausbefördern“), oder das Aufzeigen der in scheinbar gleichbedeutenden Worten versteckten Antithesen (*Politeness and Politesse*), oder die Beziehung einer poetischen Redefigur auf das reale Leben (*On the Practical Bathos; On the Practical Asyndeton*). Bemüht Praed sich in einem Essay (*My First Folly*. Meine erste Torheit), theoretisch den Wert des Nichtigen, des *trifle*, zu zeigen, so stellt er in einer ganzen Reihe von Aufsätzen der Theorie den praktischen Beweis an die Seite. Oft genügt ein Nichts, wie alte Stiefel, zum Ausgangspunkt für weltbewegende Eindrücke und Betrachtungen. (*Old Boots*). Auch an novellistischen Versuchen fehlt es nicht. Da gewinnt ein schlauer Knappe, um seinen erschlagenen Herrn zu rächen, in dessen Gewande die stolze



Sachsenbraut, die jenem verweigert ward (*The Knight and the Knave*. Der Ritter und der Knappe). Da spielt ein heiteres Mägdlein ihrem mit Freigeisterei prahlenden Liebsten einen Schabernack (*The Bogle of Annesley*. Das Gespenst von Annesley).

Praeds treffliche Kunst der Charakteristik aber kommt nicht sowohl in diesen Erzählungen zur Geltung als in seinen mit sicherstem Umriß leicht hingeworfenen Skizzen sozialer Typen: der Landedelmann des 18. Jahrhunderts (*Mr. Lozells Essay on Weathercocks*. Herrn Lozells Abhandlung über Wetterhähne); der gutmütig wohlleberische, behaglich beschränkte Landgeistliche (*The Country Curate*. Der Landpfarrer); allerhand Spielarten von Blaustrümpfen (*Golightly's Essay on the Blues*); allerlei Whigs und Torys (*Reminiscences of my Youth*. Jugenderinnerungen). Dazu kommen künstlerisch parodierte Stilporträts seiner Kameraden (*The Union Club*). So zieht eine bunte Galerie an unserm Blick vorbei. Alle diese Aufsätze haben drei Eigenschaften mit einander gemein: den Geschmack, die scharfe Beobachtung, die gute Laune. Die Jugend des Autors spricht zumeist nur aus der Frische des Blickes, dem alles noch neu ist, dem alles noch etwas sagt, der sich noch an allem freut oder ärgert. Seine Technik ist bereits so durchgebildet, daß sie zwar mitunter den Routinier verrät, jedoch niemals den Meister verleugnet. Sein Witz ist nur äußerst selten gezwungen. Seine Laune sprudelt in köstlicher Frische. Praeds Deckname als Herausgeber des *Etonian* war Peregrine Courtenay.<sup>1)</sup> Als solcher verfaßte er humoristisch-satirische Briefe an den König, an den imaginären Redakteur des Blattes, Bookworm, und verabschiedet sich in der letzten Nummer des *Etonian* vom Publikum.

<sup>1)</sup> Seine heiteren Beiträge im *Quarterly Magazine* waren Vyvian Joyeuse gezeichnet (Knight II, 298).

Eingehender beschäftigt sich Praed in Versen mit der Politik. Ein prächtiger Mangel an Galle kennzeichnet die Abfertigung so mancher ärgerlichen Maßregel, z. B. der widersinnigen Zensur- und Druckgesetze, die, indem sie das Verlagsrecht unmoralischer Bücher nicht schützen, ihrer Verbreitung durch Raubdrucke in die Hände arbeiten (*Chancery Morals. Gerichtsmoral*), 1823. Anfangs ist Praeds Haltung gegen die Hochgestellten der Gesellschaft unverkennbar feindlich. Er verhöhnt die kostspielige Dotierung eines unbeliebten und unbedeutenden Mitgliedes des Königshauses (*Royal Education. Königliche Erziehung*, 1825). Er stellt die egoistische und grausame Herzlosigkeit der Großen in grelles Licht (*The Coronation of Charles X.*, 1825) und kleidet in die Form der Totenklage um einen König der Sandwichinseln einen Angriff auf Georg IV., der zu den schärfsten der scharfen Schmähungen zählt, die über diesen Fürsten ausgegossen wurden (*Epitaph on the Late King of the Sandwich Islands by Crasee Rattle Esq., His Majesty's Poet Laureate*. Grabschrift für den verstorbenen König der Sandwichinseln von Tollhans Klapper, Seiner Majestät Hofpoeten, 1825). Die Selbstschilderung des steifnackigen, unduldsamen Tory in *The Retrospect* (Der Rückblick), 1828, ist noch eine Verspottung vom Standpunkte des Whig aus. Allein die immer hochgehenden Wogen der demokratischen Bewegung machen Praed um diese Zeit mißtrauischer und zurückhaltender. 1831 gesteht er den Whigs nur mehr gute Absichten bei offenkundigen Mißgriffen zu (*Intentions*). 1832 erwirbt ihm die Schilderung des Torycharakters den Beifall Peels (*The Old Tory*), und das Gegenstück zu diesem Gedichte, *The Young Whig*, wird zum Bilde des Emporkömmlings, der eigensüchtigen Zwecken, gleichviel auf welchem Wege, nachstrebt. Seit 1830 sind durch

den Sturz Peels und die Premierschaft Greys die Whigs am Staatsruder. Sie haben die Ruhe und Ordnung, das ewige Einerlei satt und suchen „ein wenig angenehmen Streit“ (*The New Order of Things*. Die neue Ordnung der Dinge). Und nun entdeckt Praed sein Herz, das im innersten Kern stets ein Aristokratenherz war. Er sieht das Volk nur über die trennenden Grenzpfähle jener zwei scharf gesonderten Reiche der Hohen und Niedrigen hinweg. Das Zauberwort Popularität umschließt für ihn nebst Liedern und Düften, Staatshaushalt und Wahlrecht, auch Gemeinheit und Verrat (*Ode to Popularity*, 1831). Als er einst, in einer Parlamentssitzung einschlafend, von einem allgemeinen Wandel der Dinge träumt, der auch ihn ergreift und ihn zum radikalen Whig macht, wird der Traum zum Alpdruck, ein Traum der Schuld, ein Traum des Leides (*The Dream of a Reporter*, 1832).

Die beiden Angelpunkte der damaligen inneren Politik Englands, die Katholikenemanzipation und die Reformbill, nehmen naturgemäß auch in Praeds Gedichten einen breiten Raum ein. Der Emanzipation steht er anfangs nicht unsympathisch gegenüber. Doch arbeitet er auch angesichts dieser Lebensfrage der Nation nicht mit schwerem Geschütz und stellt Lächerlichkeiten bloß, gleichviel auf welcher Seite er sie findet. Der Herzog von York, ein starrer Gegner der Katholiken, erntet Praeds Spott für zwei langweilige Philippiken gegen die Emanzipation (*Wisdom of the Great Council*. Weisheit des Großen Rathes, 1825) und für eine Vertrauenskundgebung, die ihm die ehrenfesten Protestanten von Chester in Form eines 160 Pfund schweren Käses bereiten (*The Lay of the Cheese*. Das Lied vom Käse).

Praeds historischer Sinn, sein philosophisches Darüberstehen bewirken, daß er sich von den Wirren des Tages

niemals unterkriegen läßt. Ein Blick auf das Gesamtbild menschlicher Existenz und den Zusammenhang der Dinge ist ein treffliches Trost- und Beruhigungsmittel für etwaige traurige Eindrücke der kleinen Bildausschnitte, die das Leben des einzelnen oder einzelner Epochen bedeutet. Kann Praed sich den Niedergang der Parteipolitik nicht verhehlen, so klammert er sich an den Gedanken, daß alles — Gutes wie Böses — vorübergehe. Es gibt nichts Neues unter der Sonne. Das Leben und alle seine Beziehungen sind nichtig; Torys und Whigs tangen alle beide nichts. Der Teufel ist nicht so schwarz, wie er gemalt wird, die Liebe ein Apriltag, Tränen und Lächeln gemischt. Gutes und Schlechtes, Elend und Glück wiegen sich auf. Der eine geht am Durst zugrunde, der andere am Trinken. Ein Narr ist, wer sich zu viele Gedanken darüber macht (*The Chaunts of the Brazen Head*. Gesänge des ehernen Hauptes, 1826). Praeds Optimismus hat einen so starken Beigeschmack von Galgenhumor, daß er zeitweilig dem Nihilismus zum verwechseln ähnlich sieht. Alles ist eitel, das Morgen wie das Heut, ein ewiges Einerlei (*Twenty Eight and Twenty Nine*. Achtundzwanzig und neunundzwanzig, 1829).

Praed empfindet, wie allewelt, daß in der Verfassungsfrage etwas geschehen müsse, nur scheint ihm dieses Etwas das Entgegengesetzte von dem zu sein, was die Anhänger des neu eröffneten Whiggistischen Milleniums erstreben (*The Convert*. Der Bekehrte, 1831). Infolgedessen erblickt er auch die ungestüme Sehnsucht der Menge nach der Reform des Wahlrechtes als der Erfüllung aller Wünsche, der Panazee für jedes Lebensweh, im Lichte des Humors und behandelt sie im Volksballadentone mit dem Kehrreim *Derry down!* (Heissa! Juchhe!) in *The Bill, the Whole Bill, and Nothing*

*but the Bill* (Das Gesetz, das ganze Gesetz und nichts als das Gesetz), 1831. Besingt er in jenen Tagen der stürmischen Kämpfe um das allgemeine Wahlrecht die Freiheit, so geschieht es, um ihr eine Klage in den Mund zu legen, daß sie, deren Dienerinnen zur Zeit eines Brutus und Cato die Weisheit, die Ordnung, die Mäßigung waren, nunmehr zur Gemeinschaft mit Verrat und Gezänk herabgezogen werde. Die Freiheit, die Praed im Auge hat, verachtet ihren gegenwärtigen Ruhm und ist überzeugt, daß sie, noch während das Parlament tagt, sterben werde. (*The Complaint of Liberty*. Der Freiheit Klage, 1831). Als endlich die Reformbill durchgegangen ist, will Praed nichts mehr von der Politik hören. Er vermag es nicht, von dem alten Ruhme und der gegenwärtigen Schmach zu sprechen (*Plus de Politique*, 1832). Dennoch drückt ihm die erste praktische Anwendung der Reform-Bill bei den allgemeinen Wahlen im Herbst 1832 wieder die spöttische Feder in die Hand (*Pledges*. Ein Unterpfand; *Stanzas, by a Ten Pounder objected to*. Stanzen eines beanstandeten Zehnpfunders; *An Epistle from an Old Electioneerer*. Brief eines alten Wählers). Die Prinzipienlosigkeit der Whigs fordert aufs Neue seinen lachenden Hohn heraus (*Thirty Two and Thirty Three*. Zweiunddreißig und Dreiunddreißig, 1833).

Auch in der Irenfrage behauptet Praed denselben konservativen Standpunkt, der ihn die Dinge zwar stets als Zugehörigen der Regierung, doch immer ohne Gehässigkeit gegen die Opposition ins Auge fassen läßt. (*The Beggars Petition*. Des Bettlers Gesuch, 1831 und *The Beggars Thanks*. Des Bettlers Dank, 1833).

Die Sklavenfrage gibt ihm Gelegenheit zu einem seiner gelungensten Gedichte: *The Washing of the Blackamoor* (Mohrenwäsche), 1833, veranlaßt durch Lord Stanleys Antrag,

die westindischen Sklavenhalter für die Emanzipation ihrer Leibeigenen durch ein Darlehen von 15 Millionen zu entschädigen, das aus Abzügen vom Lohne der befreiten Neger bestritten werden sollte. Es ist bemerkenswert, daß Praed in einer so weittragenden Angelegenheit nur einen mehr oder minder nebensächlichen Punkt der Tagesdebatte heraushebt, ohne das Prinzipielle des Gegenstandes voll ins Auge zu fassen. Ähnlich steht er auch der sozialistischen Bewegung gegenüber. In dem Gedichte *King Alfred's Book*, 1831, läßt er jeden Parteiführer einen charakteristischen Spruch in König Alfreds Buch, das Buch der Landessatzungen, eintragen. Das letzte Wort hat der Pöbel einer Baumwollspinnerei, dem es schließlich gleichgültig ist, was immer in das Buch geschrieben wird. Der Fortschritt, der angeblich die Freiheit fördert, enthüllt sich, nach Praeds Meinung allzuhäufig als ein Gesinnungswandel aus oportunistischen Gründen. Er vermag nur ein ironisches Lob für ihn aufzubringen. (*Why and Wherefore*. Warum und weshalb, 1831). Auch für die große auswärtige Politik fehlt auf Praeds Psalter die heroische Fanfare des Nationalismus (*Waterloo*, 1831). Er hat nur die Friedenssehnsucht des kampfesmüden Landes im Auge. Die Zeit des Ruhmes war eine Zeit bitterer Tränen. Die kriegerischen Ehren haben einen hohen Preis gekostet (*Mars disarmed by Love*. Mars, von der Liebe entwaffnet, 1831).

Unter die charakteristischsten von Praeds politischen Gedichten gehören diejenigen, die sich im leichten und eleganten Plauderstil — zumal der Briefform — völlig auf das Niveau des Gesellschaftsgedichtes stellen. So der köstliche Brief des Herzogs von Angoulême an seine Geliebte während der französischen Invasion in Spanien (*A Free Translation of a Letter from Prince Hilt*. Freie Übertragung

eines Briefes des Prinzen Hilt, 1823); ferner Episteln an den Kaiser von Rußland und an eine Geliebte Ludwigs XVIII. (*Letters to Illustrious Characters*. Briefe an berühmte Persönlichkeiten).

Gleichfalls eine Übergangsform vom politischen zum Gesellschaftsgedicht bilden die gereimten Aufzählungen mannigfaltigster Geschehnisse auf den verschiedensten Gebieten des sozialen Interesses, zum Zweck der Exemplifizierung irgend eines Gedankens. Z. B.: wenn ein Papist unschuldig und ein Sklave frei ist, wenn einem französischen Galan das Herz bricht und ein spanischer Grande seine Fesseln sprengt, wenn ein Wahrsager an seine Kunst glaubt und ein Radikaler an Menschen, die ihm überlegen seien; wenn die Vernunft gewinnt und der Betrug scheitert; wenn der Ozean trocken und die Leidenschaft leidenschaftslos ist und die Wahrheit Lüge; wenn Mrs. Cunningham um Mrs. Lowes willen verlassen ist — dann werde ich aufhören zu lieben (*Love's Eternity*. Ewigkeit der Liebe, 1824). In gleicher Form sind *A Song of Impossibilities* (Ein Lied der Unwahrscheinlichkeiten), *Utopia* und *The Outs* (Die draußen!), alle 1827, abgefaßt. Ihr Wert liegt in dem Zeitbilde, das sie geben. Vor seiner Farbenfrische tritt der Vorwand, unter dem es beschworen wird, in den Hintergrund.

Praeds Neffe, Sir George Young, bezeichnet diese Gedichte als Klapper- oder Plauderverse (*Pattersons*).<sup>1)</sup> Eigentlich gebührte der Name den meisten Erzeugnissen von Praeds Muse. Alle, die Derwent Coleridge in der Rubrik *Poems of Life and Manner* (Lebens- und Sitten-Gedichte) zusammenfaßt<sup>2)</sup>, sind nichts anderes. Schildert

<sup>1)</sup> *Political Poems, Introduction X.*

<sup>2)</sup> *Poems*, 1874, vol. II.

Praed einen Provinzball, dessen bloße Darstellung bereits eine Geißelung der Gesellschaft bedeutet (*The Country Ball*), knüpft er an die Darstellung der *Every Day Characters* (Alltagscharaktere) Betrachtungen über den Junggesellenstand (*The Bachelor*) oder die Ehe (*Marriage*) und rührende Erinnerungen an den Tod einer Gespielin (*Reminiscences of my Youth*. Jugenderinnerung) und humoristische an die glückliche Etoner Schulzeit (*Surly Hall*), so ergeben sich bereits aus den Themen dieser Gedichte unvermeidliche Vorteile und Nachteile. Insofern sie vom Tagesinteresse leben, müssen sie für die Nachwelt durch die Häufung kaum mehr verständlicher Anspielungen auf längstverschollene Wichtigkeiten ungenießbar sein. Andererseits verleiht ihnen ihr geistiger und gemüthlicher Gehalt wie die Meisterschaft der Form einen Persönlichkeitswert, den sie für den literarischen und kunsthistorischen Feinschmecker stets behalten werden. Praeds Charakterporträts — der Landpfarrer (*The Vicar*), der Landedelmann (*Quince*), die schöne herzlose Kokette (*Laura*), der überspannte Backfisch (*A Letter of Advice*. Mahnbrief), die bunt durcheinander gewürfelten Typen, die der Krieg unter die gemeinsame Flagge ruft (*The Eve of the Battle*. Vorabend der Schlacht) — halten den Vergleich mit Crabbe aus, vor dem sie die knappe, leichte Darstellung im Sonnenschein des Humors voraus haben.

In formeller Hinsicht überrascht Praed durch Abwechslung wie durch Gewandtheit. Humoristisch wirkt nicht selten die Anwendung bekannter lyrischer Vorbilder auf die Behandlung politischer oder sozialer Themen; so die Byronnachahmung in *The Russell Melodies*, I; die Horazkopie in IV und VI; die des Berni in *Whistle* (Ruf) und *The Adieu of Westminster* (Abschied von Westminster);



die Moores in *Long Ago* (Einst). Oft wirkt Praed durch Wortwitze (*grave amen* und *Gravamen* in *Wisdom of the Great Council I.* Weisheit des Großen Rathes) oder durch Wortspiele (*wicked* = böse und *wicked* = mit Docht versehen in *Ode to the Chancellor.* Ode an den Kanzler), oft durch die knappe, zugespitzte Form, oft durch ein kunstvolles, kompliziertes Versmaß (*The London University*, 1815). Der Plauderton seiner gereimten Briefe ist von kaum übertroffenem Zauber, von zarter und schalkhafter Zierlichkeit (*Letters from Teignmouth.* Briefe von Teignmouth; *Our Ball*, Unser Ball).

Nimmt man noch hinzu, daß Praed den Augenblick zu packen verstand, daß er auf eine anfechtbare Parlamentsrede von heut morgen die Persiflage folgen ließ (z. B. *Ode to Paulet Thomson*, 1832), so wird man sich höchstens darüber wundern, daß ihre Wirkung keine tiefer greifende war. Niemand aber wird es erstaunlich finden, daß die unbedingte Anerkennung, deren sich eine Anzahl dieser Gedichte erfreuen, die Veranlassung ihres Entstehens lange überlebt hat. So *The Riddles of the Sphinx* (Die Rätsel der Sphinx), 1827; *Stanzas on seeing the Speaker asleep in his Chair during one of the Debates of the First Reformed Parliament* (Verse, als ich während einer Debatte des ersten reformierten Parlamentes den Vorsitzenden auf seinem Stuhle eingeschlafen sah), 1833.

Echte Lyrik, wie das tief empfundene Liebeslied *Josephine*, ist bei Praed trotz seines ausgeprägten Formtalentes verhältnismäßig selten. Hingegen hat er die Erzählung vielfach mit Glück gepflegt. *Gog* (1821), auf den heitern epischen Ton von Hookham Freres *Monks and Giants* gestimmt, erzählt — vielleicht auch inhaltlich nicht unbeeinflusst durch dieses Vorbild — von einem ungeschlachteten Riesen, der eine Sängerbaut entführt, dann aber im Wett-

trinken wackeren Mönchen und im Wettkampfe einem königlichen Ritter unterliegt. Das Märchen *Lillian* (1822) wurde über ein gegebenes, anscheinend sinnloses Thema geschrieben: „Ein Drachenschwanz, geschält; daß er erwärme das Herz einer kopflosen Maid“. In Praeds geschickter Ausdeutung ist die Jungfrau von einer Fee verwünscht, ihren Verstand erst dann zu finden, wenn sie auf einer schuppigen Drachenhaut ritt und den Schwanz an ihr Herz gedrückt hat. Als weiblicher „weiser Tor“ bezaubert sie durch ihre Unschuld das Tier, wird erlöst und ihrem Ritter, Sir Eglamour, vereint. Die Märchenstimmung des zierlich parodistischen Epenstils ist etlichemal in mutwilliger Weise zerrissen. Kindliche Naivetät geht Praeds Phantasie ab. Auch in den anfangs prächtigen Volksliederton der fragmentarischen Verserzählung *The Troubadour* (1823—24) drängt sich bald ein ironischer Einschlag, eine Übertreibung, die die Karikatur streift (Vidals Schmerz über den Tod der Eltern). Der schwermütige junge Troubadour vollbringt eine Geisterbeschwörung. Er erklimmt die Zelle einer als Nonne eingekleideten Jugendgespielin und entführt statt ihrer die Äbtissin des Ursulinerklosters. So geht Sentimentales und Komisches, Düsteres und Anmutig-Zartes sprunghaft durcheinander, während das Ganze sich auf der Höhe guter, moderner Durchschnittsromantik hält.

Wie Hood zieht Praed die Sagen des Rheins in den Bereich seiner Dichtung. *The Bridal of Belmont* (Das Hochzeitsfest von Belmont), 1831, behandelt eine Lurleysage, *The Legend of the Drachensfels*, 1837, eine auch von August Kopisch bearbeitete Mythe.<sup>1)</sup>

Das außerordentliche Geschick der Verstechnik trägt

---

<sup>1)</sup> Vgl. Kraupa, 97, 99. •

es hier über die Innerlichkeit der Empfindung davon. Außerliche Eigenschaften überwiegen die poetische Kraft. An Grillparzers *Der Traum ein Leben* erinnert die Idee der *Legend of the Haunted Tree* (Die Legende vom verzauberten Baume), 1830—37. Ein tatendurstiger Jüngling wird durch geträumte Abenteuer zum schlichten Glück häuslicher Beschränkung bekehrt. Verse von zierlichster Anmut verhüllen die Oberflächlichkeit des sentimental Gemütstones. Man kann von diesen Romanzen sagen, daß sie das Beste einer unbedeutenden Gattung moderner Poesie repräsentieren.

Ein Zug ins Gruselige kennzeichnet *The Legend of the Teufelshaus*, 1830, die Erzählung von einer Teufelin Berta, der ein wackerer Ritter zum Opfer fällt. Weitaus am besten geglückt aber ist der Balladenton in *The Red Fisherman, or The Devil's Decoy* (Der rote Fischer oder der Teufelsteich), 1827. Der hagere rothbärtige Fischer der nächtlicher Weile am schaurigen Orte angelt, ist der Teufel. Er nimmt eine Krone als Köder und fängt Richard III., der in selbiger Nacht bei Bosworth fällt. Mit Weibertand verlockt er Mrs. Shore, mit einer Rehkenne einen feisten geistlichen Schlemmer; mit einer Bischofsmütze will er den Abt des nahen Klosters, einen scharfen Gegner der Katholikenemanzipation, fangen. Der aber gewinnt Einblick in den Spuk, mäßigt sich von nun ab in seinem Gebaren und entkommt dem Satan. Es ist charakteristisch für Praed, daß gerade dieses Gedicht, das als Ballade durch düster groteske Phantasie und poetische Kraft des Ausdrucks selbständigen Wert beanspruchen darf, als eine persönliche Satire auf das Benehmen einiger Geistlichen, zumal des Bischofs von Exeter, im Kampfe gegen die Katholiken entstand.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> *Political Poems, Introduction X.*

Wo Praed in die historische oder sagenhafte Vorzeit zurückgreift, erhält seine Poesie in der Regel ein altmodisch konventionelles Gepräge, so das in heroischen Reimpaaren abgefaßte Preisgedicht *Athens*, 1824, der Dialog *Alexander and Diogenes*, 1826, oder *Arminius*, 1827, mit der ausgeklügelt interessanten Situation des Helden, der seinem im römischen Heere dienenden Bruder gegenübersteht. Von der kühlen Reflexion dieser Gedichte sticht vorteilhaft der schlichte patriotische Ton ab, den Praed für seine Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte des 17. Jahrhunderts und der Religionskämpfe findet. (*Sir Nicholas at Marston Moor*; *The Covenanter's Lament for Bothwell Brigg*. Des Covenanters Klage um Bothwell Brigg).

In etlichen Gedichten verirrt Praed sich auf das Gebiet der Allegorie (*Childhood and his Visitors*. Die Kindheit und ihre Besucher; *Beauty and her Visitors*. Die Schönheit und ihre Besucher). Hingegen betätigt sich der spielerische Zug seiner Poesie aufs günstigste im Bereiche des Rätsels. Liebenswürdige Laune und anmutige Form bringen hier manches reizende und treffliche Produkt hervor.

In den letzten Jahren seines Lebens scheint Praeds Stimmung schärfer geworden zu sein. Die im Winter 1838—39 verfaßten drei längeren politischen Gedichte (*The Contested Election*. Die angefochtene Wahl; *The Political Drawing Room*. Der politische Salon; *The Treasury Bench*. Die Ministerbank) sind ausgesprochene Satiren, von denen jedoch die letzte in eine schwung- und weihevollen Paraphrase des *God Save the Queen* ansklingt. Die Politik war nicht seine Stärke. Aber der „gemischte Stil“, der Verein von Pathos und Witz, Gefühl und Satire ist kaum jemals mit größerer Freiheit und Sicherheit bemeistert worden.

---

**Werke von Winthrop Mackworth Praed.**

- 1821 *The Etonian*.  
 1823 *Lillian. A Fairy Tale*.  
 1828 *Athens. A Poem*.  
 1844 *Poems. Edited by W. Griswold, New York*.  
 1864 *Poems. With Memoir by Derwent Coleridge*.  
 1885 *Selections. By Sir George Young. (Moxon's Miniature Library)*.  
 1887 *Essays. Collected by Sir George Young. Introduction by Henry Morley (Morley's Universal Library)*.  
 1888 *The Political and Occasional Poems. Edited with Notes by Sir George Young*.

**Werke über Praed.**

- 1843 John Moultrie, *The Dream of Life*.  
 1864 Charles Knight, *Passages of a Working Life during Half a Century*.  
 1883 Edward Bulwer (Lord Lytton), *Life, Letters, and Literary Remains. Edited by his Son*.  
 1890 George Saintsbury, *Essays in English Literature*.  
 1910 Mathilde Kraupa, *Winthrop Mackworth Praed. Sein Leben und seine Werke. (Wiener Beiträge zur Englischen Philologie XXXII.)*
-

### Drittes Kapitel.

## Das beschreibende Gedicht und die Verserzählung von Pope bis Southey.

### Los von Pope.

Auf dem für die Romantik so wichtigen und weitverzweigten Gebiet des beschreibenden Naturgedichtes und der reflektierenden Verserzählung wird Pope als klassische Autorität der Ausgangspunkt für das junge Geschlecht. 1713, das Jahr, in dem *Windsor Forest* erschien, ist sozusagen das Geburtsjahr dieser Gattung — ein epochemachendes Datum in der Literatur. Das maßgebende Moment für die klassizistische Dichtung aber war nicht der Impuls, sondern die nach antikem Muster aufgestellte Theorie und ihr höchstes Ziel nicht die lebendige Wiedergabe des Eindrucks, sondern Korrektheit der Komposition. Unterdrückung des Persönlichen, Verallgemeinerung des Individuellen in der Natur wie in der Geisteswelt bildete ein wesentliches Augenmerk dieser Theorie. Der Gegenwartsmensch verschwand hinter römischen oder griechischen Pseudonymen, die Landschaft ward zur Dekoration stilisiert, die Handlung, der spezielle Fall, der sich im Leben immer nur einmal ereignet, in das Typische, Allgemeingiltige gehoben. Der junge Pope hatte sich mit seinen *Pastorals*, 1709, und mit *The Rape of the Lock*, 1712, als Meister einer auf diese Grund-

sätze aufgebaute Technik erwiesen. Das vorherrschende Überwiegen des beschreibenden Situationsbildes war in beiden Werken ein charakteristisches Merkmal. In den *Pastorals* diente das Gespräch der Hirten nur zur Ausmalung der ländlichen Stimmung. In *The Rape of the Lock* verlor sich der dünne Faden der Erzählung in der breiten Schilderung von Zeit, Ort, äußerer Lage und innerer Verfassung der Hauptpersonen. Er war nur ein Vorwand, um die aufgespeicherten Perlen des Geistes, des Sentiments und Witzes an ihm aufzufädeln.

In *Windsor Forest* wirft der Dichter selbst diesen Vorwand über Bord. Schon die Ehrlichkeit im Vermeiden auch nur einer Scheinhandlung, eines Scheinvorganges berührt neuartig. Das Gedicht gibt sich für nichts anderes, als was es durch und durch ist: Schilderung — zum Ideal ihrer selbst erhobene Schilderung. Schon der zusammenfassende Titel drückt aus, daß alles gegeben werden soll, was sich über *Windsor Forest* vorbringen läßt, gewissermaßen der Inbegriff des Dinges selbst; ein anschauliches Bild der Gegend, der Menschen, die sie bevölkern, ihres Charakters, ihres Tuns, Erinnerungen an vergangene Zeiten und Berühmtheiten, Ausblicke in die Zukunft. Beschreibung und Reflexion beherrschen offenkundig und ausschließlich das Werk, in das sie sich teilen. Die Poesie lebt nicht vom Impulse, sondern von der Überlegung, nicht von der Phantasie, sondern der Beobachtung, nicht von der Inspiration, sondern der Erinnerung. Ihr Quell ist nicht der göttliche Wahnsinn, sondern die Vernunft. Sie will der Menschheit kein holder Traum sein sondern eine kluge Lehre, kein seliges Selbstvergessen sondern ein wackeres Sichselbstbesinnen, keine die Brust schwellende Erhebung sondern eine Mahnung zur Sittlichkeit und Tugend. Was innerhalb einer solchen Poesie an Vorzüglichkeit und

Größe möglich ist, das hat Pope in *Windsor Forest* sicherlich erreicht.

Wie jeder starken Begabung wohnte ihm die zwingende Kraft inne, die die nachgeborenen Talente noch auf lange hin in seine Spur bannt. Sein gewaltiges Vorbild wurde maßgebend für die Wahl der poetischen Gattung, des Themas und der Form. Crabbe, Cowper, Bowles, Rogers, Campbell, Cornwall haben sämtlich, wo nicht als bewußte Schüler, so doch als unbewußte Deszendenten Popes ihre Laufbahn begonnen und sind so allmählich in die Romantik hineingewachsen. Selbst in Southey ist seine Spur noch fühlbar. Unvermerkt schlägt dann, wie in der Regel bei großen Entwicklungen, die Gefolgschaft in Gegnerschaft um. Die jungen Dichter bilden sich unter der anerkannten Herrschaft des Klassischen. Sie wurzeln in seiner Überlieferung mit Stolz und Überzeugung. Es ist für Crabbe ein erhebender Gedanke „*super vias antiquas stare*“.<sup>1)</sup> Cowper wird als Homerübersetzer von Pope angeregt. Späterhin, als er, wie in allem, so auch in der Auffassung der Antike sein Antagonist geworden, wirft er ihm vor, die Poesie zu einer rein mechanischen Sache gemacht zu haben.<sup>2)</sup>

Die ganze Gruppe der Erzählungsdichter debütiert in der Literatur mit dem spezifisch Popeschen Versmaß, dem heroischen Reimpaar. Crabbe verbleibt lebenslang dabei. In den anderen erwacht allmählich das Bedürfnis nach Abwechslung, das Streben nach freierem Ausdruck. Cowper, von dem Southey sagt, er habe die Tür zur Poesie wieder geöffnet, die, nach Bischof Hurds Ausspruch, Pope hinter sich zugeschlossen,<sup>3)</sup> gibt seinen Versen von Anfang an durch

<sup>1)</sup> Keblel, 108.

<sup>2)</sup> *Table Talk*.

<sup>3)</sup> *Works*, 1837, II., 192.



geringere Politur einen urwüchsigen Charakter. Er will später von „Popes Melodie“ nichts wissen, vermutlich weil er selbst, ohne hervorragendes rhythmisches Talent, kein musikalisches Ohr hat. Allein sobald er sich als Dichter selbst gefunden, wandelt er den Mangel zur Tugend. Er wird der Meister des Blankverses. Bowles bezeichnet den heroischen Vers als das ihm am wenigsten liegende Versmaß und empfindet die Eintönigkeit des Metrums bei Pope. Dennoch bleibt er selbst fast ausschließlich dabei. So mächtig ist die Tradition. Rogers glaubt noch 1819 die Verwendung einer Strophe mit dreifachem Reim in seiner Dichtung *Human Life* mit ihrem häufigen Vorkommen bei Dryden entschuldigen zu müssen. Byron stellt ihm als hohes Lob das Zeugnis aus, daß keiner unter den Lebenden *Heroic Couplets* schreibe wie er. „Als Nachahmer Popes“, äußert er noch am 15. März 1820 an Isaac Disraeli, „sind wir alle auf dem Holzwege, bis auf Rogers, Crabbe und Campbell“. Campbell, der sich zu einem Verskünstler ersten Ranges entwickelt, verfaßt, mit Ausnahme der in Stanzen geschriebenen *Gertrude of Wyoming*, alle seine beschreibenden und erzählenden Gedichte in *Heroics*. Southey emanzipiert sich im Versmaße am frühesten und vollständigsten. Der heroische Vers kommt bei ihm nur in vereinzelt Jugendgedichten vor (in drei heroischen Episteln aus seiner Schulzeit 1786—91 und in *The Pauper's Funeral*, 1795). Er hat keinen Respekt vor der Klassizität. „Das Epitheton mag klassisch sein, ist aber sicher lächerlich“, schreibt er (16. März 1793) an seinen Freund Bedford. „Die Natur ist mir eine bessere Führerin als das Altertum.“ Weit entfernt, wie Pope die lateinischen Dichter als Richtschnur anzuerkennen, empfindet er, Lucrez und Catull ausgenommen, ihre Verschiedenheit von den griechischen als einen Gegensatz wie den zwischen

Franzosen und Engländern. „Man kann“, heißt es in einem Briefe an Bedford (5. Mai 1807), „ebenso gut in einem Menschen voraussetzen, daß er Shakespeare und Racine in gleichem Grade bewundere als Homer und Vergil, vorausgesetzt nämlich, daß er weiß, warum und weshalb er den einen bewundert.“ Seine Homerkenntnis enthüllt ihm nicht nur die Mängel der Popeschen sondern auch die der Cowperschen Auffassung. „Homer ist der beste Dichter“, sagt er, „denn er ist gleichzeitig würdevoll und einfach.“ Pope aber hat ihn in Flitterputz gekleidet und Cowper ihn nackt ausgezogen.<sup>1)</sup> Von seinen Epen sind *Joan of Arc*, 1795, *Madoc*, 1805, und *Roderick*, 1814, in Blankversen, *Thalaba*, 1801, und *The Curse of Kehama*, 1808 aber in jenem unregelmäßigen, dem Ausdruck mannigfaltigster Empfindung sich wunderbar anschmiegenden reimlosen Metrum gehalten, das recht eigentlich das Versmaß der romantischen Erzählung wurde. Wie sehr Southey sich dessen bewußt war, etwas von dem herkömmlichen Begriff des Epos durchaus Abweichendes geschrieben zu haben, geht schon daraus hervor, daß er in der Vorrede *Thalaba* als *Romance* bezeichnet.

An Pope lernen sämtliche Dichter dieser Gruppe die Realität und Einfachheit der Schilderung, die bei ihnen nur sehr allmählich von der stilisierten Steifheit des Klassizismus zur Natürlichkeit und freien Bewegung des Romantischen fortschreitet. Sie übernehmen als Erbe den klaren, scharfen Blick für die Außenwelt und fügen als Eigenes die Gabe hinzu, die Seele der Natur herauszufinden. Mit dem Fleiß und der Sorgsamkeit der Klassiker arbeiten Crabbe und Cowper Wirklichkeitsbilder aus, die in ihrer akuraton Sauberkeit der gerade Gegensatz alles Impressionistischen sind.

---

<sup>1)</sup> *Joan of Arc*, Preface, 1795.

Als Ziel aber verfolgen sie eine gänzlich außerhalb des Klassizismus liegende Naturtreue, die nach Hogarth'schem Vorbilde eine Abschrift der Wirklichkeit bezweckt. So packen sie, ohne auf die wundervolle Haltung Popes zu verzichten, die Gemüter durch eine Lebensechtheit der Schilderung, die damals als Naturalistik und Verismus erschütterte und schreckte. Die Grenzen der Poesie werden gewissermaßen nach dem Alltag zu hinausgeschoben und ihr Idiom bereichert. Diese gesteigerte Geltung der Wirklichkeit für die Dichtung verbindet sich dem tiefeingewurzelten Heimatsgefühl im engeren und engsten Sinne, der Anhänglichkeit an die eigene Scholle. „Glücklich der Mensch, dessen Sorgen und Wünsche etliche Hufe heimischen Grundes umschließen,“ hatte Pope gesungen (*Ode to Solitude*). Das Preisen der Beschränkung als des höchsten Glückes steigert sich durch das Poesiefähigwerden des Alltäglichen, Kleinen, ja Minderwertigen ins Überschwängliche, bis schließlich alle Errungenschaften der Kunst und Kultur geringer bewertet werden als das auf der Stufe des Naturgemäßen Verbliebene. Campbells Wort: „Ein Herz, das frei den Atem der Natur einschlürft, wiegt tausend Mammonsknechte auf“ (*Lines on Revisiting a Scottish River*) gewinnt repräsentative Bedeutung. Auch noch bei Southey bleibt, trotzdem er die Verserzählung zur epischen Verarbeitung großer weltbewegender Themen erweitert, die Vorstellung des Ländlichen und Schlichten als des Reinmenschlichen und Reinpoetischen so maßgebend, daß die großen Helden- und Königstoffe ganz mit idyllischen Episoden durchsetzt werden, die schließlich beinahe ebenso ihren Charakter bestimmen wie das Blumenmuster einen Teppich.

Die Zunahme des Lokalkolorits verleiht den Gedichten jene Bodenständigkeit, jene höchste Ausbildung der An-

schaulichkeit, die als romantischer Realismus zum Gegen-  
satze eben der in den allgemeinen Farben der Contemplation  
gehaltenen klassischen Beschreibung wird, von der sie ur-  
sprünglich ausging. Bowles empfindet in *Windsor Forest*  
und Popes Pastoralen einen Mangel an Natur und  
Natürlichkeit.

Die Frage über das Verhältniß von Natur und Kunst  
führt zwischen ihm, Campbell und Byron, zu großen theo-  
retischen Streitigkeiten, in die sich schließlich auch Freunde  
einmengen und deren Eifer in Erbitterung ausartet.<sup>1)</sup>  
Bowles fordert als Haupteigenschaft für den beschreibenden  
Dichter Naturkenntnis, wenn er auch zugibt, daß der Poet  
nicht eben ein Botaniker sein müsse. So fühlen auch noch  
die späteren Romantiker sich verpflichtet, für ihre Natur-  
schilderungen wissenschaftliche oder vermeintlich wissen-  
schaftliche Belege beizubringen. Southey geht so weit, im  
*Thalaba* Darwinsche Theorien zum Nachweise heranzuziehen  
über die Wirkungen, welche die Vernichtung des Domdaniel  
auf unserem Erdball hervorgebracht haben: *Imprimis*, der  
plötzliche Einsturz des Meeresgrundes erzeugte notwendiger-  
weise den Malstrom. Die Kälte des Nordens wird durch  
das Wasser erklärt, das in die Höhlen stürzte und einen  
großen Teil des Zentralfeuers verlöschte. Die plötzliche  
Erzeugung von Dampf zersprengte die südlichen und süd-  
östlichen Kontinente in Inselmeere. Auch der kochende  
Springquell des Geiser hat hier seine Ursache. „Wer weiß,  
was er nicht verursachte!“ schließt Southey scherzhaft.<sup>2)</sup> Wie  
ernst es ihm aber mit dem Prinzip der wissenschaftlichen  
Exaktheit poetischer Schilderungen ist, beweisen die An-

<sup>1)</sup> *The Pamphleteer*, vol. XV.

<sup>2)</sup> Brief an Coleridge, 8. Januar 1800.

merkungen, die in seinen Erzählungen einen breiten Raum einnehmen. Die Anmerkungen von *Thalaba* weisen auf eine ganze Bibliothek gelehrter Werke, die in das Gedicht verarbeitet wurden. In *Roderick* kommen auf 250 Seiten Text 156 Seiten Anmerkungen. Der Unterschied zum didaktischen Gedicht liegt in diesem Falle nur darin, daß die Belehrung in die Fußnote verwiesen ist.

Den Dichter, der die Natur auf Grund einer solchen vertrauten und gediegenen Kenntnis schildert, erklärte Bowles an sich dem Darsteller des „künstlichen Lebens“ überlegen. Pope habe das ihm Erreichbare — Geschick, Eleganz, poetische Schönheit des Mechanismus — errungen. Aber wenn Cowper einen Morgenspaziergang schildere, so bedeute dies an sich mehr als das Kartenspiel in *The Rape of the Lock*.<sup>1)</sup> Wie sehr indes Bowles trotz aller Gegnerschaft selbst in *Windsor Forest* fußt, bezeugt schlagend seine Doppelforderung an „das lokale beschreibende Gedicht“: Es müsse erstens aus der anschaulichen Beschreibung der Landschaft und zweitens aus den Reflexionen und Empfindungen bestehen, welche ihr Anblick voraussichtlich erzeuge.<sup>2)</sup>

Die Reflexion, ein wesentlicher Bestandteil des beschreibenden Gedichts, bleibt bei sämtlichen Romantikern dieses Kreises ein Moment von höchstem Nachdruck. Sie gibt der Naturschilderung, deren Hauptstreben Vermeidung alles Gekünstelten und Affektierten ist, einen nicht völlig in ihr aufgehenden Beisatz des Gedankenvollen, Lehrhaften und Präziösen. So schaltet Samuel Rogers noch in sein Reise-gedicht *Italy* Erörterungen von Problemen wie nationales Vorurteil, Mord usw. ein, die, „Hume an Gedanken, Addison

<sup>1)</sup> *The Invariable Principles of Poetry*, 1819.

<sup>2)</sup> Vorrede zu *Banwell Hills*.

an Stil gleichkommend“, einem Beurteiler wie Mackintosh den Hauptwert der Dichtung bedenten. Eben dieser Anhänger findet für seine Bewunderung keinen höheren Ausdruck als den: der Schluß der *Pleasures of Hope* komme dem Schlusse der *Dunciade* gleich.<sup>1)</sup>

Bei Southey verfeinert sich der lehrhafte Zweck zu der Absicht, mehr allgemein zu erheben als moralisch zu belehren. Den Sinn für das Gute und Schöne (*το καλόν και αγαθόν*) zu verbreiten, liegt ihm mehr am Herzen als die Erläuterung einer Sittenvorschrift.<sup>2)</sup> Dennoch behandeln *Thalaba* und *The Curse of Kehama* einen spezifisch religiösen Gedanken und Southey's Jugendplan, systematisch alle Bekenntnisse in je einem Epos zu behandeln, wurde nur durch den wenig aneifernden Erfolg des *Thalaba* und die Arbeit um das tägliche Brot unterbunden. Für seine ausgeführten Erzählungen, ja selbst für die der klassischen Romantiker, ist die Verquickung der Naturschilderung und der philosophischen Betrachtungen geradezu charakteristisch.

In Campbells *The Queen of the North* finden sich in einer Schilderung der Artusgedenkstätten bei Roslin die charakteristischen Verse:

Teuer ist ein ländlicher Aufenthalt dem, der umwirbt  
Freundliche Stille, die Muse und die romantische Natur.

Die Natur ist diesen Dichtern noch nicht der an sich köstliche Selbstzweck, sondern die Mittlerin, die dem Geiste durch wertvolle Anregungen zu seinen ewigen Zielen verhilft. Auch das Hervorheben der romantischen Natur in den obigen Versen ist nicht ohne Belang. Den Männern, die noch mit einem Fuße im Klassizismus stehen oder eben

<sup>1)</sup> *Edinburgh Review*, Juli 1856.

<sup>2)</sup> Brief an Rev. J. M. Longmire, 4. November 1812.

erst aus ihm herausgetreten sind, ist die Romantik keineswegs so in Fleisch und Blut übergegangen, daß sie sie als eine selbstverständliche Voraussetzung mit Stillschweigen übergangen. Sie ist vielmehr noch das Ziel, das, mehr oder minder bewußt, erstrebt wird. Man blickt mit Befriedigung zurück auf die Strecke, die man von der Kunst- zur Naturpoesie zurückgelegt und mit Spannung voraus auf das Stück Weges, das noch von der großen Romantik trennt. Wie in jeder Übergangszeit bewegen Erinnerungen an eine autoritative Vergangenheit und Ausblicke in eine ahnungsvolle Zukunft das Talent und spornen es zu höchster Anstrengung.

Das klassische Vorbild wurzelt so tief, daß zu einer Zeit, da man dem Ziele der Romantik schon wesentlich näher steht als dem klassischen Ausgangspunkte, Campbell sich gedrungen fühlt, den Fluch, den in seiner Meisterballade *O'Connor's Child* die Heldin auf ihre Brüder schleudert, durch eine Berufung auf die Autorität Corneilles zu entschuldigen, dessen Camille beim Anblick des siegreichen Horace in eine Verwünschung des Vaterlandes ausbreche.

Übrigens ist gerade Campbells Entwicklung als Balladendichter ein ungemein charakteristischer Beleg des Werdeganges vom Klassizisten zum Romantiker. Seine früheste Ballade, die er selbst als *Elegy* bezeichnet (*Love and Madness*. Liebe und Wahnsinn, 1795), behandelt in dem völlig reflektierenden Stil seiner Jugend ein Ereignis des Tages, den Prozeß einer Miß Broderick, welche das Urbild der allnächtlich den Mord ihres Geliebten bereuenden Nachtwandlerin in Campbells Gedicht ist. Von dieser altmodischen Kunstform schreitet Campbell fort bis zur Bewältigung des im besten Sinne echt Volkstümlichen und urwüchsig Stimmungsvollen.

Die Loslösung von den klassischen Regeln geschieht mit großer Vorsicht. Campbell gesteht, daß er in betreff der freien poetischen Bewegung bei Shakespeare nicht mit Schlegel gehe. Im *Wintermärchen* verletzt ihn die Außerachtlassung der dramatischen Einheiten. Er ruft aus: „Wenn alles das nach romantischen Prinzipien richtig sein soll, so bekenne ich, daß diese Prinzipien für meine Auffassung zu romantisch sind.“<sup>1)</sup> Southey übershakespeart zwar den Shakespeare in seiner Tragödie *Wat Tyler*, aber er verschließt sie 23 Jahre lang sorglich in seinem Pulte und veröffentlicht sie erst, als er, allgemein als Konservativer anerkannt, sicher ist, daß man ihm sein völliges Darüberstehen glauben werde.

Nicht das letzte, was die Neuerer aus dem klassischen Bestande herübernehmen, ist das ethische Pathos. Das sittliche Normalmaß, das sie an den Menschen legen, ist ein hohes — bei Crabbe und Cowper von religiösem Ernst und kleinbürgerlicher Strenge gefärbt, bei Campbell und Cornwall durch den kosmopolitischen Enthusiasmus des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die Originalität und frische Natürlichkeit des jungen Dichtergeschlechtes tut schließlich das ihre, um den Popeschen Moralbegriff jenes überlebten konventionellen Ideals der Korrektheit zu entäußern und an seine Stelle das eigene Evangelium des Natürlich-Guten und der individuellen Freiheit zu setzen. So entsteht auch hier aus dem ursprünglich Gleichartigen im Wandel der Zeit die Antithese.

Das charakteristische Merkmal dieses Wandels bleibt indes immer seine Allmählichkeit und das maßgebende

---

<sup>1)</sup> *An Essay on English Poetry. With Notices of the British Poets*, I. 67.



Moment für die sich langsam ergebende Gegensätzlichkeit die Kontinuität. Niemals ist ein Mensch unverdienter als Abtrünniger und Reaktionär verlästert worden als Southey. Man kann an Grundsätzen nicht zum Verräter werden, zu denen man sich im Innersten aus dem Grunde niemals bekannt hat, weil sie diesem Innersten widersprechen. Southey war so wenig ein Kind der Revolution wie Burke. Beide wurzeln mit den Lebensfasern ihres Wesens im Konservatismus. Beide hat in ihren empfänglichen Jugendjahren die Revolution in ihren Bannkreis gezogen, wie es bei geistig regen und stark empfindenden Naturen damals kaum anders möglich war. Beide sind nach kurzem Schwanken den Pfad, den ihre Veranlagung ihnen vorzeichnete, nur desto sicherer und unentwegter fortgeschritten. Auf Southey hat die Revolution von allem Anfang an noch weniger abgefärbt als auf Burke.

Stärker ist der Abstand des jungen Geschlechtes vom alten in der poetischen Diktion. Popes eisnadelglänzende Kälte, Glätte und Politur ruft zunächst eine Reaktion hervor. Die rauhe Kraft, die Wärme und Lebhaftigkeit der ungeschminkten Natur fordert ihr Recht. Der Ausdruck wird weniger geistreich zugespitzt, aber eine Energie der Seele, die in der klassischen Form nicht Raum fand, breitet sich in der romantischen Dichtung schwellend aus. Das Flüstern des Herzens wie sein Schmerzensschrei wagen sich in die Kunst. Die Reflexion weicht der Stimmung und ein stofflicher Inhalt kommt in der Erzählung mehr und mehr zur Geltung. In Rogers' *Jaqueline*, Campbells *Gertrude of Wyoming* und Cornwalls *Marcian Colonna*, *The Girl of Provence*, *The Flood of Thessaly* tritt die lehrhafte Schilderung in den Hintergrund, das Liebesidyll in den Mittelpunkt. Die Neigung, Stoffe aus dem romantischen Süden zu holen, durch-

bricht die Schranken des nationalen Schanplatzes und des häuslichen Idylls, die Crabbe, Cowper und Bowles ihren erzählenden Gedichten geben. Southey hebt durch große völkerhistorische, religiöse und historische Themen seine Verserzählung in das Gebiet des romantischen Epos, dem tragisches Pathos und ein mystischer Schwung nicht fremd bleiben. Individuelles Menschentum ist in der Romantik das zentrale Feuer, dessen Ausstrahlungen, Stil und Diktion, naturgemäß von seiner Art sein müssen. Kaum aber hat die Persönlichkeit ihr entscheidendes Recht in der Poesie durchgesetzt, so enthüllen ihre Jünger sich als das, was sie im Innersten sind, als Abkömmlinge der Klassizisten. Bereits 1808 spricht Southey wieder für Objektivität der Darstellung, für das Wirkenlassen des Stoffes an sich. Er ist „gegen alle Unterbrechungen in der erzählenden Poesie.“ Er sagt: „Wenn der Dichter seine Geschichte schlafen läßt und in eigener Person spricht, so macht mir das denselben unangenehmen Eindruck wie ein Aktabschluß. Man ist auf das folgende gespannt — da — bums! fällt der Vorhang und die Fiedler beginnen mit ihren Schenßlichkeiten.“<sup>1)</sup>

So bewegt sich die Welt der Poesie wie der Erdball im Kreislauf. In das vielbewunderte alte Gefäß kommt ein köstlicher Trank von neuartiger Mischung — das ist alles. Die Dichter, die so geschickt verstehen, ihn einzufüllen, genügen den Anhängern des Alten wie den Neuerern und werden dadurch rasch die Beherrscher der Literatur.

---

<sup>1)</sup> Brief an Scott, 22. April 1808.

## **George Crabbe.**

1754—1832.

### **Lebensabriss.**

Im Jahre 1780 kam der sechsundzwanzigjährige Wundarzt George Crabbe mit einer geliehenen Barschaft von 3 £ und einem Bündel Manuskript, das sein gesamtes Besitztum darstellte, nach London. Es war der letzte verzweifelte Versuch, seiner gänzlich verschütteten Existenz aufzuhelfen. Er stammte aus dem Fischerstädtchen Aldeburgh an der Nordsee (Suffolk), einem dürrtigen, den Verheerungen der Springflut ausgesetzten Nest, offen gegen das Binnenland, den unschönen, dürrtigen Sandboden, dessen armselige Büsche und spärliche Bäume sich im Sturme bogen. Crabbes Vater, der Salzstenereinnnehmer,<sup>1)</sup> war, der rauhen Heimat rauher Sohn, ein Mann von allgemeiner Verwendbarkeit und infolgedessen das Faktotum des Ortes. Er hielt eine literarische Zeitung, pflegte Abends im Familienkreise aus Milton und Young vorzulesen, aber seine Gemütsart war heftig und gewalttätig und wurde späterhin, da ihn sein eifriger Whiggismus in politische Parteikämpfe verwickelte, noch durch eine Neigung zum Trunke im Jähzorn verstärkt. Als er frühzeitig die feste Zuversicht enttäuscht sah, aus George, dem ältesten seiner sechs Knaben, einen tüchtigen Seemann zu machen, verzweifelte er schier

---

<sup>1)</sup> Nach Leslie Stephen Sattlermeister (*Dictionary of National Biography*).

an den geistigen Fähigkeiten des Jungen, der mit Segel und Ruder nicht umzugehen verstand, und überließ ihn unwillig seinem Leseeifer. Die Mutter, eine sanfte, fromme, vortreffliche Frau, ertrug in Demut ihr hartes Dasein.

Die beiden Provinzschulen, die George besuchte, waren nicht geeignet, Liebe und Achtung für die Wissenschaft in ihm zu wecken. Er wurde ein heftiger Gegner der humanistischen Bildung. „Das verfluchte Griechisch, das so viel Zeit für Worte fordert, die keiner spricht!“ heißt es in *Tales of the Hall* (XVI). „Was ließe sich Schädlicheres für den Menscheng Geist ersinnen als diese Wiederbelebung einer schweren toten Sprache! Himmel! Ist eine Sprache erst wirklich einmal tot, so begrabt sie. Laßt sie nicht pflegen und lesen als Fluch für jeden wohlherzogenen Jungen! Ist in diesen Büchern Gutes, so übersetzt es gut und erhaltet es auf diese Weise!“

Mit vierzehn Jahren (1768) hatte George nicht nur seine Schulzeit, sondern bereits einen vorübergehenden Lehrdienst im väterlichen Warenmagazin an der Schiffslände hinter sich und trat als Gehilfe bei dem Wundarzt eines Dorfes bei Bury St. Edmunds in die Lehre. Er mußte sein Lager mit dem Ackerknecht teilen und selbst Knechtesdienste verrichten. Als eine Erinnerung aus jener frühen Zeit seines ärztlichen Lebens mutet die Schilderung des harten, unwissenden, dünkelfaften Arztes in *The Village* (I) an, dessen größte Barmherzigkeit in der Vernachlässigung des Patienten besteht und dessen mörderische Hand nur dank der Schläfrigkeit des Gerichtsverfahrens geschont wird.

Nach drei Jahren wechselte Crabbe die Stellung und sein Leben ließ sich nun in dem Marktstädtchen Woodbridge ein wenig freundlicher an. In dem nahen Parham, einem Dorfe voll lieblicher Anmut, lernte er 1771 Sarah

Elmy († 1813) kennen, die „Mira“ seiner Gedichte, ein anregendes, anmutiges Mädchen, die bei Oheim und Tante in einfachen aber behaglichen Familienverhältnissen lebte. Crabbe an Jahren und sozialem Rang überlegen, brachte sie ihm ein Herz voll unwandelbarer Anhänglichkeit und voll unverbrüchlichem Glauben an seinen Dichterberuf entgegen. Ihre Liebe, die seinem Streben ein hoffnungsvolles Ziel gab, wurde für ihn zu einem Wendepunkte.

Seine Mutter und Sarah Elmy hatte Crabbe im Sinne, als er die Worte schrieb, weibliche Tugend mildere alle Übel und zeitige viele Lichtseiten des Lebens. Dem sanften weiblichen Geschlecht verdanke man, was hienieden tröste und beglücke. Es biete der Jugend Hoffnung, der Sorge Linderung, dem Alter Trost (*Women. Frauen*).

Unter den Auspizien dieses ersten Glückes errang er den ersten poetischen Lorbeer mit einem Preisgedicht auf die Hoffnung in Wheble's *Lady's Magazine*. Seine eigene Hoffnung freilich, als Wundarzt oder Apotheker eine Existenz in Aldeburgh zu finden, erwies sich als trügerisch. 1775 leistete er wieder in den Warenmagazinen Knechtsarbeit. Der ärztliche Beruf war ihm nun gleichfalls verhaßt. Sein Talent rang nach Betätigung. Die Sehnsucht, seiner liebevollen aber nicht leichtsinnigen Verlobten endlich ein gemeinsames Heim zu bieten, quälte sein Herz. 1779 schreibt er in sein Tagebuch: „Tausend Jahre, o angebeteter Schöpfer, sind vor dir wie ein Tag. So verkürze mein Ungemach!“. An einem der letzten Tage des Jahres starrt er von dem unwirtlich rauhen Kliff auf einen seichten Wassertümpel hinab, der dunkel und traurig wie sein Inneres vor ihm liegt. Und plötzlich reift in ihm der Entschluß, diesem Schauplatz des Hungers und Elends zu entfliehen und nach London zu gehen.

Crabbe kannte die Hauptstadt bereits von einem mehrmonatlichen erfolglosen Aufenthalt, den ihm 1777 sein Vater ermöglicht hatte. Dennoch wagte er den zweiten Versuch. Es war der letzte Notgriff des Ertrinkenden. Und der Genius der Weltstadt, der an so manchem Talente zum Moloch geworden, wurde Crabbe ein Retter.

Freilich nicht im Handumdrehen. Auch hier bildeten anfangs Enttäuschungen und Demütigungen eine eiserne Kette, die ihn in den Abgrund zu ziehen drohte. Schon hatte er seine Kleider verkauft, seine Uhr versetzt — noch vierzehn Tage und er stand vor dem Schuldgefängnis.<sup>1)</sup> Verzweiflungsvoll sah er nach einem Gönner aus — sonst war er verloren. Da ließ ihn sein Glück auf Edmund Burke verfallen, der damals noch als Anwalt der persönlichen Freiheit und bürgerlichen Gerechtsame an der Spitze der Liberalen und als Redner und Schriftsteller auf der Höhe seines Ruhmes stand, „ein guter und großer Mann“, wie Crabbe ihn in seinem Bittgesuche nennt. Einer der Ausgestoßenen dieser Welt, freundlos, brotlos, heißt es in dieser Schrift, nehme er seine Zuflucht zu Burke, ohne andern Anspruch auf seine Gunst als den, daß er ein Unglücklicher sei. Es war eine schlichte, natürliche Darlegung der Tatsachen. Eben darum wirkte sie pathetisch. Crabbes Selbsteinschätzung als Dichter hielt sich von Unbescheidenheit so fern wie von übertriebener Demut. Als sprechende Belege waren dem Schreiben *The Library* und *The Village* beigegeben.

Der Erfolg mußte für Crabbe ein überwältigender sein. Wie Chatterton durch Walpoles Abweisung in den Tod getrieben ward, so half Burke mit dem richtigen Blick des

---

<sup>1)</sup> *Life* II, 65.

Genies, das immer edelmännisch fühlt, mit einem kräftigen Ruck seiner hilfreichen Hand Crabbe ins Leben zurück. Die Verzweiflung, der Kampf, die Not lagen mit einem Schlage hinter ihm und vor ihm ein klar und bestimmt vorgezeichneter ebener Lebenspfad.

Burke gewann Dodsley für die Herausgabe von Crabbes Gedichten, aus denen ihm zwar häufig unvollkommene Verse aber tüchtige Gedanken, ein unerfahrener Mann aber ein selbständiger Geist entgegentraten.<sup>1)</sup> Burke legte bei dem Bischof von Norwich Fürsprache ein, daß Crabbe mit Nachsicht der Universitätsdiplome die Priesterwürde erhielt, nachdem er sich auf dem Herrensitze seines Gönners, Beaconsfield, für den geistlichen Beruf vorbereitet hatte. Burke verschaffte ihm (1792) die Stelle eines Kaplans des Herzogs von Rutland auf dessen prächtiger Besitzung Belvoir Castle in Leicestershire. Achtzehn Monate nachdem Crabbe als literarischer Abenteurer von Aldeburgh ins Ungewisse hinausgezogen war, kehrte er als Pfarrer in die Heimat zurück. Wohl war die gute Mutter mittlerweile gestorben. Aber für Sarah Elmy kam nun (1783) nach elfjährigem entschlossenem Harren der Hochzeitstag. Sie wurde Crabbe eine tüchtige und liebevolle Hausfrau, voll gesundem, praktischem Verstand und schlichter Herzenseinfalt.<sup>2)</sup> Der Pfarrhof bevölkerte sich allmählich mit fünf Kindern, und nur eine periodisch bei Sarah auftretende Gemütskrankheit warf späterhin ihre tiefen Schatten auf das häusliche Glück.

Obzwar Crabbe an dem Herzog von Rutland einen feinsinnigen und verständnisvollen Herrn gefunden, machten sich gegenüber dem jungen, leichtlebigen Aristokraten, der

<sup>1)</sup> *Autobiographical Sketch*. (Life, 95).

<sup>2)</sup> Vgl. Saintsbury, 9.

ein Parteigänger Pitts war, doch unüberwindliche Gegensätze des Temperamentes und der Ueberzeugung geltend. Crabbe war Whig und Radikaler. Inmitten der blaublütigen Umgebung regte sich der Trotz des Niedriggeborenen. Die Warnung vor den Gefahren des Mäzenatentums, die er in der Erzählung *The Patron* den Vater des jungen Dichters erheben läßt: er solle die Eifersucht des Genius respektieren und ihn nicht dem Leben in der glanzvollen, bedrückenden Sphäre der Hochgeborenen und Reichen aufopfern — diese Mahnung seines besseren Ichs befolgte Crabbe selbst. Er sah sich in einer schiefen Stellung. Hatte er seinen Sonntagsgottesdienst abgehalten, so lebte er die übrige Woche prächtig und im Überfluß. Das war ihm gegen die Natur. Er ließ sich vom Schlosse auf mehrere kleine Pfarreien des reichen Flachlandes von Belvoir versetzen. Die Jahre von 1783—87, die er in Stathern verlebte, waren seine glücklichsten. In Muston, wo er von 1787—89 und von 1805—14 wirkte, geriet er in Streit mit einer Wesley'schen Gemeinde und machte sich durch heftige Angriffe von der Kanzel so unbeliebt, daß man bei seiner endgültigen Abreise vor Freude die Kirchenglocken läutete.<sup>1)</sup>

Dennoch war Crabbe kein religiöser Eiferer und wollte von Zelotentum so wenig wissen wie von Sektiererei.<sup>2)</sup> Religiöser Enthusiasmus lag so wenig in seiner Natur wie irgend eine andere Überschwenglichkeit. Aber seine Frömmigkeit war echt und tief und von jener urwüchsigen, gesunden Art, die da glaubt, ohne zu klügeln. Sein Tagebuch, in das er fremde und eigene Predigten aufzeichnet, zeugt von dem gottergebenen Verkehr mit seinem Schöpfer

<sup>1)</sup> Kebbel, 81.

<sup>2)</sup> Vergl. die Einleitung über religiöse Sekten zu *The Borough IV*.



als dem Vertrauten seines Herzens in jeder Not. In dem würdigen Nachrufe, den er 1788 dem frühverstorbenen Herzog von Rutland hielt, bezeichnet er Selbstvertrauen als menschlichen Irrtum, Gottvertrauen als die einzige menschliche Stütze und schließt mit der Überzeugung, was unser Leben nützlich mache, werde uns das Sterben erleichtern (*A Discourse read in the Chapel at Belvoir Castle after the Funeral of His Grace the Duke of Rutland*). Predigt, gehalten in der Schloßkapelle von Belvoir nach der Beerdigung Seiner Gnaden des Herzogs von Rutland). Eine Predigt, die er in Devizes vor dem Bischof von Salisbury hielt, ist von scholastischer Gelehrsamkeit erfüllt und trägt das Gepräge des trockenen Rationalismus (*A Sermon preached before the Right Reverend the Lord Bishop of Sarum on his Visitation held at Devizes, 15 August 1817*). Im allgemeinen aber soll Crabbe ein volkstümlicher Prediger und sein Vortrag natürlich fließend gewesen sein, ohne zur Schau getragene Amtswürde. Seinen Pfarrkindern stand er nicht nur als Seelsorger bei, sondern auch als Arzt und half gar oft aus eigenen Mitteln, wobei er seine milde Handlung nicht ungern mit strengen Worten gegen das Laster und den Leichtsinn begleitete.

Andauernde Tätigkeit war ihm Bedürfnis, seine spezielle Liebhaberei die Botanik. Auf Streifzügen durch das Land sammelte er Pflanzen und Insekten und schrieb für Nichols *Leicestershire* die Naturkunde des Tales von Belvoir.

Der Radikalismus seiner Jugend ging allmählig in Konservatismus über, als ihm Amt und Würden — seit 1814 war er Rektor von Trowbridge — und der Umgang mit den Vertretern der höheren Stände zur Gewohnheit wurden. Crabbe war einer der vielen, die sich mutig zur französischen Revolution bekannt hatten, aber

bei ihrer Weiterentwicklung von ihr abwandten. *The Village* (1783) atmet wohl den vorrevolutionären Groll zurückgedämmter Entrüstung. In Wirklichkeit aber widersprach die Pariser Erhebung, in der er „die Befreiung der Menschheit von jedem politischen und religiösen Aberglauben, die Verneinung jeder Autorität und „die Demolierung des Gemeinde-Armenhauses“, d. h. die Ausgleicheung der Standesunterschiede begrüßt hatte (*Revolution*), seinen innersten Lebensprinzipien. Der erste Krieg Englands gegen Frankreich war in seinen Augen noch ein Kampf gegen den Geist des Fortschrittes und der Reformen, ein Kampf, mit dem ihn nichts versöhnen könne. In Muston brachte ihn seine Sympathie mit „den französischen Grundsätzen“ in den Ruf eines Jakobiners. Doch als er sah, wie die französische Freiheit in die Despotie des Anarchismus und des Kaiserreiches überging, änderten sich seine Anschauungen.<sup>1)</sup> Die Bilder Ludwigs XVI. und der Marie Antoinette dienen ihm späterhin nur zum Anlaß, dem Engländer die Dankespflicht gegen Gott einzuschärfen für sein glückliches Heim, in dem er unter Freien der Freiheit genieße (*The Parish Register. Introduction*). Crabbes persönliche Auffassung der Freiheit legt er dem Helden der *Tales of the Hall* (I) in den Mund. Er liebt die Freiheit, findet aber den knabenhaften Ungestüm durchaus tadelnswert, der den Kampfgedanken für unzertrennlich von ihr hält und durch sein wildes Gebaren Zwang und Einschränkung notwendig macht. Die gute, große Sache könne nur durch schützende Gesetze erhalten werden. Es müssten Wachen da sein, daß alle der Freiheit teilhaftig würden. Doch sollten auch die Wachen nicht über-

---

<sup>1)</sup> Vgl. Kebbel, 80.

mächtig sein, daß man die Sicherheit nicht zu teuer erkaufe. Die Konstitution ist Crabbe die heilige Arche, die er mit frommem Eifer schützt. Noch nötiger wie der Gesamtheit ist das Gesetz dem Einzelnen. Es ist das Bollwerk, das den wilden Strom der Natur eindämmt (*The Library*).

Crabbes politischer Glaube ist optimistisch. Tories und Whigs werden sich einander nähern, wie es zwei leidenschaftslose, vernünftige Menschen, die vieles gesehen, gelesen, beobachtet haben, in ihren Gefühlen tun. Sind beide von dem Wunsche nach Wahrheit und Belehrung getrieben, so sinkt die durchgreifende Verschiedenheit auf ein geringes Maß herab.<sup>1)</sup>

Kebbel bezeichnet mit vieler Berechtigung Crabbe als den typischen Geistlichen des mittleren England um die Jahrhundertwende, wie er in George Eliots Werken unsterblich lebt, wohlwollend ohne übertriebene Strenge, gleichzeitig jovial und preziös, treuherzigen Glaubens, doch kein Verächter weltlicher Genüsse, von hoher geistiger Kultur und dennoch eingesponnen ins Kleine und Alltägliche, durch und durch ein Ehrenmann. In seine späteren Lebensjahre brachte die sich von 1816—28 in einem erbaulichen Briefwechsel ausschwelgende Seelenfreundschaft mit der Quäker-Dichterin Mary Leadbeater, († 1826), der Tochter von Burkes Lehrer Richard Shackelton in Ballitore, ein nicht unwesentliches Moment.<sup>2)</sup> Mary hatte sich um die Verbesserung der Jugendlektüre verdient gemacht (*Extracts & Original Anecdotes for the Improvement of Youth*, 1794) und schilderte später, wie ihr Freund Crabbe, mit Glück das Leben der Bauern ihrer irischen Heimat (*Cottage Dialogues of Irish Peasantry*, 1811). Ihr

<sup>1)</sup> Brief, Werke VI, 26.

<sup>2)</sup> Kebbel 54, 89.

tief religiöses, schlichtes und fein empfindendes Wesen tat Crabbe wohl.

Sein Besuch bei Walter Scott in Edinburgh, 1822, besiegelte ein jahrelanges auf gegenseitige Hochachtung gegründetes Freundschaftsverhältnis. Alljährliche Reisen nach London erhielten Crabbe in Fühlung mit dem jüngeren Kreise der Liberalen, die zu ihm als dem Dichterpatriarchen emporblickten. Seit er, 1783, zu einer Zeit, die Leslie Stephen als einen Nadir der englischen Poesie bezeichnet,<sup>1)</sup> mit *The Village* (Das Dorf) seinen ersten großen unbestrittenen Erfolg errungen, durfte er von sich sagen, daß er den Besten seiner Zeit genug getan. Die kritischsten Köpfe erkannten ihn als Meister an. Die poetischen Bahnbrecher ließen ihn als ihresgleichen gelten. Jeffrey zählte Crabbes Gedichte unter die originellsten und gewaltigsten, die die Welt jemals gesehen; Wordsworth prophezeite ihnen Fortdauer, so lange irgend eins der Zeitprodukte dauere;<sup>2)</sup> Coleridge fand ihren Schöpfer 1816 an Kraft und Genie allen anderen überlegen. Byron, der Crabbe in *English Bards and Scotch Reviewers* den düstersten und dennoch besten Maler der Natur genannt, erklärte ihn 1820 für den ersten unter den lebenden Dichtern. War ihm die Jugend vieles schuldig geblieben, so gab ihm das Alter jenes heitere Behagen, das ohne Bitternis auf ein langes Leben zurückblickt, und ein rascher schmerzloser Tod schnitt endlich den Faden ab.

### Die poetische Erzählung.

Crabbes Erstlingswerk, das lehrhafte Gedicht *Inebriety* (Trunkenheit), 1775, war eine steife, ungelenke Nachahmung Popes in konventioneller Manier. In der Vorrede heißt es,

<sup>1)</sup> II, 192.

<sup>2)</sup> Keblel 104.

jeder Mensch habe seine eigene Welt. „Ob stark, ob schwach bevölkert, sie gehört ihm und er liebt es, sich ihrer zu rühmen.“ Und obgleich der Zwanzigjährige sich in dieser lehrhaften Studie über ein abstoßendes Thema alt und gesetzt, trocken und nüchtern stellt, weil verknöchertes Pedantentum die Vorlage ist, der er nacheifert, so hat er doch in gewissem Sinne seine Welt bereits gefunden: das poetische Genrebild, das die Gabe anschaulicher Schilderung und scharfer Zergliederung voraussetzt und die Neigung des Autors verrät, sich zum Zensor der Gesellschaft aufzuwerfen. Crabbescent das Odium des Tugendphilisters nicht, indem er sich zu den Freuden einer stillen, traulichen Geselligkeit bekennt. Sittliche Entrüstung verleitet ihn zur Einseitigkeit. Obzwar das Thema bis zum Übermaß erschöpft scheint in einer Art Wandeldekoration von Trunkenheitsbildern aus allen Schichten der Gesellschaft, fehlt doch das Lichtbild, das alles Abstoßende aufwäge, die begeisterte Trunkenheit des über das Irdische gehobenen Geistes. Crabbe besitzt keinen Funken Hellenentum. Er ist nicht des Gottes voll, ist selbst kein Trunkener, sondern nur ein Moralist. So erscheint diese Jugendarbeit für seine Vorzüge wie seine Mängel in seltenem Maße repräsentativ.

Auch *The Library* (Die Bibliothek), 1781, steht noch ganz auf angusteischem Boden. Die *Critical Review* lobte den gesunden Verstand, die philosophische Betrachtung, den korrekten Vers — so ziemlich alles, was daran gelobt werden konnte. Wer mit modernem Sinne an diese Dichtung herantritt, glaubt einen Exkurs des Famulus Wagner zu hören. Der Büchersaal, „die Behausung der Unsterblichen“, wird zum einzigen trostreichen Zufluchtsort der von Gram und Sorgen gehetzten Seele in einer Welt, in der alles schlecht, alles düster und verkehrt ist. Höchst charakteristisch für den in

dieser Dichtung herrschenden Buchstabengeist ist die Ordnung der Bücher nach dem Format. Ihre konkrete Beschreibung unterbrechen kritische und moralisierende Seitenblicke auf menschliche Beziehungen. Die verbitterte Stimmung ist teilweise erkünstelt, und der schulmeisterliche Ton, der jede höhere Art der Betrachtung ausschließt, hat etwas Angelerntes. Jeder persönliche Laut wird unterdrückt. Crabbes poetische Ehrenrettung ist, daß das Gedicht geschrieben ward, ehe er selbst noch eine Bibliothek kennen mochte.

*The Village* (Das Dorf), 1783, das von Johnson als „originell, kräftig und elegant“ begutachtet wurde, war das Gedicht, mit dem Crabbe recht eigentlich sich selbst fand. Es ist eine bewußte Absage an die Schäferpoesie, jene konventionelle Schönfärberei der Natur, der Pope unbedingt gehuldigt hatte. Er tritt bewußt als Naturalist auf. Das ist sein erster bedeutsamer Schritt zur literarischen Selbstständigkeit. Wer von dem glücklichen jungen Landvolk singe, das tanzt und flötet und weint, der kenne es nicht. Der junge Bauer gehe gebückt hinter seinem Pfluge einher und habe zum Spiel keine Zeit (I. Buch). Crabbe holt seine Bilder aus dem freudlosen, armseligen Landleben des heimatischen Küstenstriches, der den Fleiß nur spärlich lohnt. Die Hütte zeigt in Wirklichkeit nichts von dem Idyll, das Poeten in sie verlegen. Das Dorfleben ist ein Leben des Leides, zusammengesetzt aus Roheit und Schmutz, aus Sorge und Not, Trunkenheit, Klatsch und Zank. Die Zeit der Kraft vergeht im Frondienst; ihr Ertrag für das Alter ist Siechtum und Mangel. Das betrogene Mädchen zerhärmt sich. Der sie verließ und der Schande preisgab, heiratet eine andere. Das Armenhaus gleicht einem Ameisenhaufen traurig verkrüppelter Leiber, gebrochener

Herzen, verkommener Geister. Der quacksalbernde Dorfbader versetzt in einer verfallenen Hütte dem elenden Kranken den Gnadenstoß. Der junge Dorfpfarrer ist ein Lebemann, der die Tröstung der Armen und Trauernden möglichst rasch und geschäftsmäßig erledigt. Sein Dasein ist von Jagd, Kartenspiel und geselligen Freuden ausgefüllt. Selbst die spärlichen Lichter, die Crabbe seinem düstern Bilde aufsetzt, zerflackern in Dunst und Rauch. Die Sonntagsfreude endet vor dem Richter. Feld und Herde haben ihren Zauber; aber wo bleibt das gepriesene schlichte Glück des Hirten, die befriedigte Einfalt des Landmannes? So löst Crabbe auch hier bei aller Ausführlichkeit die vorgesetzte Aufgabe, das ländliche Leben in seiner Gesamtheit zu schildern, nicht allseitig. Zum Teil mochte wohl seine Vorlage, die Herbigkeit des eigenen ersten Heims, daran Schuld sein.

Er nennt die Bewohner der Ostküste ein verwildertes, verbittertes, freches und verschlagenes Volk. Raub und Furcht und Unrecht herrsche unter ihm und die „ländliche Genügsamkeit“ sei nur jene Schwäche und Müdigkeit, die sich bei der Schande bescheidet. Zum Teil mochte es das Streben sein, die vom Pfade der Naturwahrheit abgeirrte Poesie wieder in die Bahn der nüchternen Wirklichkeit zurückzuführen, das Crabbe ins entgegengesetzte Extrem trieb. Überdies verfolgte er ja auch eine lehrhafte Absicht, der die grellen Farben zu ihrem Zwecke nicht unwillkommen waren. Die Großen der Erde sollten eine Lektion erhalten. Die Hochmütigen sollten im Laster der Niedrigen ihr demütigendes Spiegelbild erkennen. Arme wie Reiche sollten als Opfer der Trübsal hingestellt werden, die einander nicht zu beneiden brauchten.

Was Crabbe anstrebte, war völlig objektive Schilderei.

Was sich an Subjektivem einschlich, geschah wider seinen Willen. In dieser Hinsicht bedeutet *The Newspaper* (Die Zeitung), 1785, wieder einen Schritt näher zum Ziele des Unpersönlichen. Unter Vermeidung jeder eigenen Stellungnahme werden hier die zur Zeit bestehenden neunundzwanzig britischen Zeitungen beschrieben, die in einer politisch erregten Epoche voll weit auseinanderlaufender Partei-Interessen und -Gegensätzen für das tägliche Leben von tief eingreifender Bedeutung sind. Selbstredend vermag Crabbe seine individuelle Ansicht nicht so völlig auszuschalten, wie er möchte. Seine Schilderung wird satirisch. Die zahlreichen Abendblätter fliegen bei einbrechender Dunkelheit wie Fledermäuse aus ihren Schlupfwinkeln. Das sind unsere Führer! ruft er aus. Die Tagespresse ist der Poesie abträglich. Der wundeste Punkt der Zeitung ist die Poetenecke. Er warnt vor dichterischer Überproduktion. Die Dichterlinge mögen hinter ihre Pulte und Ladentische zurückkehren. Von allen erstrebenswerten Gütern hat die Muse die wenigsten zu verleihen und gibt sie den wenigsten.

Crabbe selbst schwieg nach dieser eindringlichen Ermahnung über zwanzig Jahre. Erst 1807 erschien er wieder in der Öffentlichkeit mit der Rahmenerzählung *The Parish Register* (Das Kirchenregister). Ihre einfache Voraussetzung ist, daß der Pfarrer am Jahresschlusse in den „schlichten Annalen der Armengemeinde“ blättert. Die Einträge von Taufen, Hochzeiten und Begräbnissen ergeben zwanglos die drei Rubriken, unter denen Crabbe eine beliebige Anzahl von Lebensschicksalen der ihm nahestehenden und vertrauten Volksschichten aneinanderreihen kann. Die schöne Tochter des hochmütigen Müllers bringt, verflucht und verstoßen, ein Kind der Schande — strenge Mütter sagen: der Sünde — zur Taufe. Ihr Liebster kehrt



nimmer heim von seiner Seefahrt. Sie fristet als Bettlerin ein Scheinleben. Sodann naht dankbar ein sparsames und arbeitsames ländliches Musterehepaar mit dem erhofften männlichen Sprossen. Die wackere Schullehrerin bringt den nachgeborenen Knaben der jungen Witwe, die bei der Geburt des Kindes dem Gatten in den Tod gefolgt. Schließlich kommt noch der Findling dran, den ein Landstreicherpaar zurückließ und der auf Gemeindekosten erzogen d. h. geprügelt und bis zum Stumpfsinn verwahrlost wird, aber aus eigener Kraft seinen Weg in der Welt macht.

In gleicher Weise treten vor den Tranaltar übel und gut Gepaarte, Ernste und Leichtfertige, Unschuldsvolle, die ins Leben hinausblicken, und solche, denen die Heirat den stöhnenden Abschluß voreiliger Freuden bedeutet. Und wie jede Trauungsgeschichte einen einfachen Lebensroman auf wenigen Seiten enthält, so auch jede Schilderung der dritten Abteilung, des Sterbens und Begrabenwerdens. Da ist der stämmige, selbstbewußte Bauer, der von keiner Resignation im Tode, keiner Demütigung vor Gott hören will; der blinde Wirt, dessen Seele nur Gewinnsucht kennt und niedrigste Lebensfreuden; die kluge, tüchtige Hausfrau; die engherzige, verknöcherte alte Jungfer; der in der Heimat fremd gewordene Seefahrer. Da gibt es vornehme Begräbnisse mit viel äußerlichem Schaugepränge und wenig innerer Teilnahme, wie das der gütigen Schloßherrin, und ärmlichste Bestattungen mit gebrochenen Herzen, wie das der trefflichen Mutter, die eine verlassene Kinderschar, ein verödetes Heim hinterläßt.

Auch im *Parish Register* ist, wie in *The Village*, das getreue Wirklichkeitsbild Crabbes Hauptaugenmerk. Er fragt: Gibt es außer in der Dichtung ein Land der Liebe, der Freiheit und des Behagens, wo der nie versiegende

Strom ländlichen Glückes nicht von der Arbeit matt und trüb, von Sorgen erstickt würde, wo das stolze Schloß nicht der niederen Hütte den Sonnenschein abhielte? Und die Antwort lautet: Du suchst es vergeblich. Seit dem Sündenfall und der Sintflut findet sich kein Auburn und kein Eden mehr. Seitdem ist Gutes und Böses vermischt. Allein der Mensch besitzt die Kraft, beides zu scheiden, wenn er nur den Willen dazu hat.

So bezeugt schon dieser Nachsatz, daß der gereifte, in das ruhige Fahrwasser eines behaglichen Lebens getretene Crabbe hier mehr als in den Jugendwerken gewillt ist, das Dasein von seinen beiden Seiten zu sehen. Neben das abstoßende Bild der Dorfstraße mit den Kehrlichthaufen vor den Häusern, um deren Abhub Kinder, Hunde, Schweine streiten, mit ihren verwahrlosten Gestalten betrunkenen Männer, verprügelter Weiber, sich selbst überlassener Kinder, ihrem Balgen, Zanken, Fluchen, stellt Crabbe das behagliche, saubere Heim des fleißigen, braven Arbeiters dar, wo auf fichtenem Brett das Gesangbuch und Bunyans *Pilgrim* ruht, wo Sonntagabend die Familie sich fröhlich vereint und aus dem Fenster auf ein eigenes Stücklein gut gepflegten Gartengrundes blickt.

Crabbe unterbricht die Reihe der unglücklichen Heiraten mit dem Einwurfe, ob denn Hymen immer finster blicke, ob jeder Eheschluß nur Reue im Gefolge habe? Und er antwortet mit dem Ausrufe: Verhüt' es die Liebe! Ja, selbst den Begräbnissen wird der Stachel genommen durch den trostreichen Nachsatz: Wir alle gehen, aber das Leben setzt seinen unerschöpflichen Kreislauf fort.

Der Leser spürt die belehrende Absicht. Die Erzählung von Reu und Leid soll durch das abschreckende Beispiel Schuld und Laster verhüten. Flieht die Versuchung,

o Jünglinge! Laßt ab! ruft Crabbe. Allein er bohrt tiefer. Er forscht dem Ursprunge des Elends nach. Woher kommt all das Weh? Und er entdeckt die letzte Ursache in dem Mangel am Willen zur Tugend, in dem Mangel an Schamhaftigkeit, an Fleiß und Geschick. Wo er Spielkarten sieht statt des Spinnrades, die Branntweinflasche statt der Uhr, lockere aufreizende Flugblätter statt eines ernstern Buches, da ist ihm der Sitz des Übels klar. Abhilfe sucht er bei den Einflußreichen und Höhergestellten, die zur Macht auch die Einsicht haben sollten, die bösen Zustände abzustellen.

*The Village* und *The Parish Register* umfassen den Umkreis des Lebens, so weit Crabbes Auge zu reichen vermag. Seine späteren Arbeiten erschöpfen die Einzelheiten innerhalb dieses Gesichtsfeldes, ohne die Linien des Horizontes weiter hinaus zu schieben.

*The Borough* (Der Marktfleck), 1810, schildert in 24 Briefen an einen Freund ein vergrößertes Aldeburgh. Die topographische Beschreibung ist stellenweise von plastischer Bildhaftigkeit. Wir sehen den dürrtigen, mit kargem Gras bestandenen Boden, den hafenartig erweiterten Strom, die Austernbänke, Fischer, die in Kälte und Nässe an ihrem Schleppnetz hantieren. Die Besprechung einzelner Ortsgebäude bietet den Übergang zu sozialen Einrichtungen und Persönlichkeiten, die leidenschaftslos behandelt werden in dem fühlbaren Bestreben, sich der Idealisierung wie der Verzerrung gleich sehr zu enthalten. Der Gegenstand manches Kapitels (IV über Sektenwesen, VI, VII, VIII über Gewerbe und Berufe) spottet schlechterdings poetischer Behandlung. Crabbe selber sagt, die Muse, sich überlassen, hütete sich wohl, diese Gegenstände zu wählen, aber da sie zum Orte gehören, müsse er sie in seine Schilderung aufnehmen. Innerhalb der gereimten Ab-

handlung wird manches Einzelbild mit sicherer Hand in kräftigen Strichen hingeworfen. Der dürftige, von allen geachtete alte Pfarrer, dessen Gelehrtenehrgeiz die Sorge für eine zahlreiche Familie vernichtet hat, dessen stille Gelehrtenstube aber dennoch andauernd die Zuflucht und das Glück seiner armseligen Existenz bildet; der Vicar, der prächtig gelungene Typus des Durchschnittsmenschen, der gut geblieben, weniger aus Tugend, als weil ihm zur Sünde der Mut, die Phantasie, die Leidenschaft gebracht, und für dessen behaglich trägen Sinn die Gewohnheit den höchsten Wahrheitsbeweis erbringt.

Stadthaus und Gasthöfe leiten über auf politische Zustände und Unterhaltungen. Crabbes Streben nach Billigkeit und Gerechtigkeit tritt auch hier zutage. Obzwar bei den Wahlen der wild entfesselte Parteigeist sich eben wieder in allen seinen häßlichen Leidenschaften ausgetobt, soll doch die rege politische Teilnahme nicht verurteilt werden. Sie ist der heilige Stamm, der Kraft und Freiheit hervorbringt.

Die Zerstreuungen des Ortes bestehen im Naturgenuß. Das Kapitel verläuft bezeichnender Weise in die Schilderung des Meeres und eines in Todesnot schwebenden Bootes. Indes kommen auch alljährlich Komödianten, „das glücklich-traurige Geschlecht“, rasch auf der Höhe, rasch am Abgrund, in Betrübniß eitel, durch Elend nicht belehrt, durch Gewinn nicht bereichert, Sklaven, deren Wandern Freiheit scheint, flüchtig ihr Gram, ihr Glück ein Traum.

Das Armenhaus bietet Anlaß zur Prüfung des Systems der Armenpflege, das Crabbes Beifall nicht findet. Macht es doch das Armenhaus zu einem Gefängnis mit milderem Namen. Der Besitzer eines baufälligen Warenspeichers, den er als Massenquartier an Unbemittelte vermietet, er-

scheint als Vorläufer von G. B. Shaws Sartorius (*Widowers Houses*). Einzelne Bewohner des Armenhauses werden als lehrreiche Exempel vorgeführt. Zu gleich erbanlichen Betrachtungen geben die Gefängnisse Anlaß. Crabbes Phantasie, durch einen Besuch in Newgate (1780) angeregt, zeichnet den frechen wie den zerknirschten Verbrecher.

Kulturhistorisch interessante Silhouetten entrollen die Lehranstalten. Den stillen Schulmeister Abel Keene haben neumodische Freigeister zu Grunde gerichtet. Auch von der modernen Einrichtung der Gerichtsverwaltung will Crabbe nichts wissen. Unter Georg II. gab es einen Juristen im Orte und selbst der war nur der Form wegen da, hatte einen Schreiber und war billig und freundlich. Jetzt rennt alles zu Gericht. Die Advokaten bereichern sich und die angebliche Rechtspflege dient nicht mehr dazu, die Menschen zu schützen, sondern sie zu quälen.

Die allgemeinen Betrachtungen nehmen im *Borough* einen oft unerträglich breiten Raum ein. Das Überwuchern der Reflexion und das Verblassen der Lokalfärbung gehen Hand in Hand. Das so eingehend geschilderte Dorf hat keinen Namen. Wir erfahren nichts über den Verfasser, nichts über den Empfänger der 24 Briefe. Keine einzige Persönlichkeit tritt in individueller Lebendigkeit hervor, kein einziger Vorgang ruft persönliches Interesse und Mitgefühl wach und unsere Phantasie wird nicht in Spannung versetzt.

Eine 1812 erschienene Sammlung von *Tales* (Erzählungen) wurde von der *Edinburgh Review* sehr richtig als ergänzendes Kapitel zum *Borough* oder *Parish Register* erkannt. Sie schärfen mehr durch Situations- als durch Charakterbilder praktische Vorschriften ein oder illustrieren Erfahrungssätze, die mitunter gleich an den

Anfang gestellt sind. Alle Menschen wären feige, wenn sie es wagten, nämlich wenn sie den Mut der Wahrheit hätten, sich zu geben wie sie sind (*The Dumb Orator*. Der stumme Redner). Die Liebe stirbt, der holde Traum verfliegt und was an seine Stelle tritt — Geringschätzung, Achtung oder Gleichgültigkeit — deckt sich nicht mit ihm (*Procrastination*. Aufschub). Die Selbstüberhebung der bewußten persönlichen Vorzüglichkeit kommt zu Fall und lernt Demut und Nachsicht (*Arabella*). Die Gier nach weltlichem Gut führt zur Verarmung an den wahren Schätzen des Lebens (*Squire Thomas*). Weibliche Härte und zu späte Reue werden in kleinbürgerlichen Milieus von grauer Nüchternheit mit unbarmherziger Treue wiedergegeben. (*Resentment*. Rache; *The Frank Courtship*. Aufrichtige Werbung; *The Mother*. Die Mutter). Nur ausnahmsweise kommt der Stimmung der Humor zu Hilfe, wie in *The Learned Boy* (Der junge Gelehrte), den der Vater mit einer Tracht Prügel von seinem Londoner Studium kuriert. Gewöhnlich ist es allein die Anschaulichkeit der Schilderung, die Kunst der Glaubwürdigkeit, die bei aller stofflichen Armut den schlichten Vorgang eindrucksvoll machen (*The Brothers*. Die Brüder). So übertrifft *The Confident* (Die Vertraute) in ihrer herben Realistik Lambs aus dieser Erzählung entlehntes Drama, und die das *Enoch Arden*-Thema behandelnde Erzählung *The Parting Hour* (Die Scheidestunde) hat in ihrer schlichten Knappheit und ihrem versöhnlichen Ausklingen manches vor Tennysons Behandlung voraus.

1819 erschien Crabbes zweite Rahmenerzählung *Tales of the Hall* (Erzählungen aus dem Herrenhause). Die zu Grunde gelegte Fiktion, daß zwei Brüder sich nach langen Jahren der Trennung wiederfinden und einander ihre eigenen Erlebnisse und die von Freunden und Nachbarn erzählen,

ergibt durch die Verschiedenheit der beiden Erzähler, ihrer Schicksale und Weltanschauungen die Möglichkeit einer Steigerung des persönlichen Interesses. George, der ältere, Unverheiratete, Wohllebende, ist Tory, eine geistig überlegene, seit seiner unglücklichen Jugendliebe eine in sich gekehrte, verschlossene Natur. Angeborene Schroffheit hat sich mit den Jahren zu sarkastischer Strenge ausgebildet. Er sinnt den großen Problemen nach, hat feierliche Ansichten über Religion und ist in seinem Denken und Handeln durchaus wahrhaft und korrekt. Wer ihn kennt, der achtet ihn, aber es kennen ihn nicht viele.

Richard, der jüngere, hat eine Offizierslaufbahn hinter sich. Er ist der Offenherzigere, Fröhlichere, Geselligere, ein Anhänger whiggistischer Reform- und Freiheitsideen, von gefälligem Äußeren, sanft und schwärmerisch, glücklicher Gatte und Vater. Nur im Erwerben von Reichtümern hat er weniger Erfolg gehabt als der Bruder. Als er nun nach mehrwöchentlichem Besuche in *The Hall* aus Sehnsucht nach den Seinen ans Scheiden denkt, enthüllt ihm George, der ihn nicht mehr missen kann, eine sinnige Ueberraschung. Er hat für ihn das Nachbargut erstanden, auf dem ihn Frau und Kinder bereits erwarten.

Die beiderseitigen Erzählungen finden zwanglos nach dem Essen beim Glase Wein statt. Die Charakteristik der Brüder ist bis ins Einzelne fein durchgeführt. George, ein wenig steif und förmlich, nicht ganz frei von der Pedanterie des Junggesellen, Richard temperamentvoll und herzlich, so haben wir die Erzähler lebendig vor uns auf ihrem altherwürdigen Herrensitze mit seiner prächtigen Allee gekappter Ulmen, die zu dem Schlosse führt.

Wir erfahren ihren Werdegang, hören wie in George die stolze Anhänglichkeit an den ererbten Boden, die ihn

zum Landwirt vorbestimmt, den Ausschlag gab und wie er nach einer romantischen Schwärmerei für eine Unbekannte, die er schließlich als gefallenen Engel wiederfindet, vereinsamte, während Richard, mit aller Gewalt vom Meere angezogen, den Krieg gegen Spanien mitmachte und als Verwundeter die Liebe eines holden Pfarrertöchterleins gewann. Der Schluß eröffnet in der Wiedervereinigung der Brüder die Aussicht auf dauerndes trauliches Familienglück.

Eingeflochten sind die Lebensgeschichten der Nachbarn und Nachbarinnen, im ganzen zweiundzwanzig. Obzwar keiner etwas Außergewöhnliches erlebte, hat doch jeder sein Schicksal gehabt. Crabbe greift hinein ins volle Menschenleben, und das Dichterwort bewahrheitet sich ihm: wo er es packt, da ist es interessant, der Betrachtung wert, inhalts- und lehrreich, wenn auch nicht spannend im Sinne gewöhnlicher Romanlektüre. Die Fülle der Gestalten und Situationen in dem engen dörfischen Milieu nimmt Wunder. Das stille Idyll der beiden trefflichen Schwestern, die im Glückshafen des Lebens eine Niete gezogen und in wunschloser Resignation ihre Tage zu Ende spinnen (*The Sisters*); die Dorftragödie der unglücklichen Ruth, die trotz ihrer Leichtfertigkeit vor der Sünde zurückschreckt, einen ungeliebten Mann zu heiraten; die grausame Rache eines abgewiesenen alten Freiers (*Sir Owen Dale*); die Musterehe des Wirtes und der Wirtin vom *Goldenen Vieß*, die den Kampf des Lebens gemeinsam bestanden und in ihren alten Tagen durch das Schicksal einer Nichte in Mitleidenschaft gezogen werden (*William Bailey*); die keusche Sprödigkeit eines echt weiblichen Gemütes (*Ellen*). Hier und da unterbricht etwas Außergewöhnliches das Einerlei der Durchschnitts-Dorfexistenzen, z. B. die Gespenstergeschichte *The Cathedral Walk* (Der Kirchweg) — Crabbe, der in der



Kindheit mit Leidenschaft Balladen und Schauerromane verschlungen, hatte zeitlebens etwas übrig für das Spukhafte. Oder er schafft Abwechslung durch eine Abenteuergeschichte wie *Smugglers and Poachers* (Schmuggler und Wilddiebe), mit dem trefflich charakterisierten Brüderpaar James und Robert, jener im Punkte der Berufspflicht unbegreiflich und ohne Herzenskonflikte, eine Art Erbförster, dieser impulsiv, von Daseinslust erfüllt, beide unedel und egoistisch. Das Motiv der Lebensrettung eines Liebhabers durch freiwilliges sich Preisgeben der Geliebten scheint aus *Maß für Maß* entlehnt. Künstlerisch am höchsten stehen jene Erzählungen, die nur einen Ausschnitt des Alltags wiedergeben und deren ganzer Reiz in der geschickten Erzähltechnik und der sauberen Charakterzeichnung besteht. (*Delay has Danger*. Verzögerung bringt Gefahr; *The Natural Death of Love*. Der Liebe natürlicher Tod).

Die lehrhafte Tendenz ist in den *Tales of the Hall* weniger aufdringlich als in Crabbes früheren Werken. Die Neigung, alles im schwärzesten Lichte zu sehen, hat dem milden Ernst einer gesetzten Lebensauffassung Platz gemacht. Crabbe steht nun nicht mehr an, jedem Schattenbilde auch sein freundliches Gegenstück zu geben. Schildert er in Sir Owen Dale einen von wilder Eifersucht beherrschten Charakter, so setzt er ihn im seinem Pächter Ellis ein Wunderbild langmütiger Duldung an die Seite und läßt das Gute sich stärker erweisen als das Schlechte. (*Sir Owen Dale*).

Wie die *Tales* eine Zugabe des *Borough* bildeten, so die zwei Jahre nach Crabbes Tode erschienenen *Posthumous Tales*, 1834, eine Ergänzung der *Tales of the Hall*. Bis zuletzt gelingt es Crabbe, dem Dorfleben neue Seiten abzugewinnen und Momente hervorzuziehen, die bisher un-

berührt geblieben. In *The Dealer and the Clerk* (Kaufmann und Kommis) tritt der Wucherer auf; in *Silford Hall, or The Happy Day* (Der glückliche Tag) steht das Dorfkind Peter Perkin im Mittelpunkt. Moderne Probleme werden in Erwägung gezogen. In der Nebeneinanderstellung von Wahlverwandtschaft und Familie fällt diese Entscheidung zugunsten der ersteren (*The Family of Love*. Angehörige der Liebe). Das Hereinbrechen einer neuen Zeit über die feudalen Landsitze wird wehmütig berührt in *The Ancient Mansion* (Das alte Schloß). Der Blaustrumpf erhält sein Teil an Spott und Tadel (*The Decan's Lady*. Die Frau Dechant), während *The Wife and Widow* (Gattin und Witwe) ein Beispiel weiblicher Selbständigkeit bringt und sich heftig gegen die Männer wendet, die in der Frau nur ihre Schwäche und Unselbständigkeit lieben und großziehen. Im Allgemeinen stellen sich die *Nachgelassenen Erzählungen* komplizierte psychologische Aufgaben, deren Lösung allerdings nicht vollkommen befriedigt, z. B. die Analyse des Charakterlosen, der seine Schwäche einsieht, aber nicht über sie hinaus kann (*The Dealer and the Clerk*), oder die auf die Todfeindschaft der Eltern gepfropfte Liebe der Kinder, (*The Boat of Race*. Das Rennboot), eine Art *Romeo und Julia auf dem Lande*, dessen Wirkung durch die fehlende Verknüpfung von innerer Ursache und äußerer Wirkung beeinträchtigt wird, indem der Untergang des Verlobten zu dem Hasse der Eltern keinen Bezug hat.

### Der Dichter der Armen.

Der Überblick über Crabbes poetische Erzählungen zeigt das Wachstum und die Entwicklung eines echten und starken Talentes aus der Abhängigkeit von Vorbildern zur selbständigen Eigenart. *The Library* und *The Newspaper* sind

noch gänzlich akademische Versuche, die sich fast unpersönlich, formell — im Versmaß, in dem festen regelmäßigen Schema, in der Huldigung für einen hohen Gönner — genau an das klassische Vorbild halten. Allmählich tritt immer stärker das Verlangen nach freier Bewegung hervor. Die Komposition sprengt die Fessel eines Planes, sie verzichtet von vornherein auf Einheit und Zusammenhang und gestattet sich in Häufungen, Wiederholungen und breiten Einzelheiten ein Überfluten aller formalen Dämme, das den modernen Leser als rettungslose Langeweile abschreckt. Denn „Crabbes Talent ist kurzatmig,“ sagt Kebbel, „der kühne Wurf des Epikers mangelt ihm.“ Wo er, durch den außerordentlichen Erfolg seines Erzählertalentes getrieben, über das Skizzenhafte hinausstrebt, erreicht er nur ein äußerliches Anwachsen von Details, ein Zerfließen des geringfügigen Inhaltes in die Breite, nicht das Ausgestalten einer gewaltigen Lebensidee zu einem großen organischen Kunstwerk. So drückt sich bei ihm das Reiferwerden lediglich in der Vervollkommenung der Einzelschilderung aus.

Crabbe hat keine Erfindungsgabe. Er verfügt nur über ein außergewöhnliches Maß von Nachbildungsfähigkeit. Seine Kunst besteht in der Wiedergabe des wirklich Geschauten und Vernommenen, über das seine Dichterphantasie nicht hinausdringt. Jeffrey nannte ihn den poetischen Rembrandt.<sup>1)</sup> Vielleicht wäre es richtiger, ihn einem Denner zu vergleichen. Seine Stärke liegt nicht in der Perspektive, nicht im Gesamtausdruck, sie ist nicht impressionistisch. Sie beruht auf starker Einzelbeobachtung und besteht in der peinlich exakten Wiedergabe des Gering-

---

<sup>1)</sup> *Works* VII, 181.

fügigen. Hazlitt fühlte sich abgestoßen durch die mikroskopische Genauigkeit, mit der er die trivialsten Dinge zergliedert. Selbst wo es Gewaltigstes darzustellen gibt, ist sein Bild wie unter der Lupe gemalt. Bei der Schilderung eines Seesturms geht er liebevoll auf die ihm vertraute Eigenart der Küstenvögel ein. Der Sturmvogel steigt und sinkt und spielt mit seiner Brut weit draußen auf den Wogen; die Wildenten ziehen hoch oben in Schwärmen; die Möven tauchen am Ufer oder streichen gegen den Wind und ihr klagender Schrei gelbt durch die Luft (*Borough I*).

In einer Sommerlandschaft erfreuen „jungfräuliche Motten“ den Blick. Über der kaiserlichen Eiche thront ein Kaiser: das Nachtpfauenauge. Der gierige Totenkopf bedroht die Honigblüten, prüft im Ritterspornbeet jedes Blütchen, wo Überfluß an Süßigkeit sei. Zustimmung summt er und saugt, auf emsigen Schwingen ruhend, mit feinem Gefühl ans jeder Blume und kostet keine zum zweitenmal (*Borough VII*). Wo andre Dichter schlechthin von den Vögeln des Meeres oder den Schmetterlingen der Au reden würden, benennt und schildert Crabbe jeden einzelnen in seiner Eigenart.

Dennoch hatte er nach dem Zeugnis seines Sohnes für das, was man gemeinhin Naturschönheit nennt, kein Auge. Nur bedeutsam und anziehend in ihrer Art dünkt ihn jede Landschaft, wie er jedes Menschenschicksal interessant findet. „Alles, was wächst,“ sagt er, „besitzt Anmut, ist zweckmäßig.“<sup>1)</sup> So ist es eine gewisse respektvolle Bescheidenheit vor der Natur, die ihn abhält, über sie hinausgehen zu wollen. Die Ehrlichkeit seiner Hingabe an die Natur

<sup>1)</sup> *The Lover's Journey*.

wird der charakteristische Vorzug seiner Schilderung. Er leistet begreiflicherweise sein Bestes, wo der Gewissenhaftigkeit seiner Beobachtung lebenslange Vertrautheit mit dem Gegenstande zu Hilfe kommt: in den Bildern seiner dürftigen Heimat. Seine Anhänglichkeit an das unschöne Land ist rührend. Eines Sonntages (1787) packt ihn die Sehnsucht so heftig, daß er 60 Meilen weit reitet, um in die Wellen zu tauchen, die Aldeburgh bespülen, worauf er unverweilt den Rückweg antritt. Wenige Dichter haben die Heide der Küste gemalt wie Crabbe. Im Moorland duftet der Ginster, glühen die roten Blüten der Besenheide, die Scharlachpünktchen der grünbefranzten Becherflechte. In Feldern heißen Sandes wächst purpurner Mohn. Ungewartet, für alle blüht am Rain der wilde Rosenstrauch, heilkräftiger Wermut und spärlicher Klee. Wer sagt, daß die Heide dürr und traurig sei? Gibt es doch auf ihr selbst mageres Weideland. Kleine schwarzbeinige Schafe verschlingen gierig das Gras. Der aufgeschüttete Torf nimmt sich feierlich düster aus. Das Marschland, hart am Meere, durchschneidet ein Damm. Rauhe Binsen neigen ihre braunen Kolben hinab in den trüben, trägen, schlammigen Fluß, in dem ein gesunkenes Boot liegt. Ferne rauschen die Wogen. Kein Baum, keine Hecke stellt sich vor den glühenden Sonnenball (*The Lover's Journey*).

Vor allem ist es der Ozean, „das glorreichste Blatt im Buche der Natur“,<sup>1)</sup> den Crabbe in Sturm und Ruhe, bei Mond- und Sonnenschein, in all seinen ewig wechselnden Wundern gemalt hat. Von den Kindheitseindrücken an bis zur letzten Fahrt, als er 1830 an einem rauhen Novembertage von Hastings auf das wilde Meer hinausfuhr, hat seine

<sup>1)</sup> *The Borough* IX.

Seele im Anblick des Elementes gejauchzt und geschauert, hat er es mit nie versagender Kraft der Stimmung gezeichnet — erhaben in jeder Erscheinungsform, ob von Zephyren eingelullt oder von Stürmen erregt, von wechselnder Farbe, je nachdem die Wolkenschatten darüber hinstreichen, bald bräunlich-grau, bald durchsichtig blau, bald in grün verschwimmend. Nun täuscht der Nebel selbst dem erfahrenen Auge allerlei Gestalten vor. Nun hebt und senkt sich am Sommernachmittag der breite Busen der See wie schlafend, in regelmäßiger Bewegung. Träge, erschöpfte Wellen kräuseln sich auf dem gefurchten Sande oder pochen mit leisem Schlage an das geteerte Boot und rollen zögernd zurück, langsam und sacht. Die Schiffe liegen verankert. Am steinigen Strande wird die Ebbe sichtbar.

Nun naht der Wintersturm. Der plumpe Tümmler hat sich gezeigt. Der Himmel ist nur eine schwarze Wolke. Die brechende Welle überschüttet die steigende mit ihrem niederstürzenden Schaum. Die unendliche Tiefe ist ein Bild des Wandels, des Kampfes. Sturmgeheul und Dunkel verschlingen das All. Die Wogen spülen eine Leiche ans Ufer. Räuber schleichen an ihr Handwerk. Draußen ist ein Schiff in Not. Der Mond erscheint auf einen Augenblick und in seinem entsetzensvollen Glanze sehen die am Ufer Versammelten, daß Hilfe unmöglich ist.

Doch läßt Crabbe es bei den großen Naturschauspielen nicht bewenden. Was immer den Strand belebt, von den Muscheltieren angefangen, die die ebbende See an jedem Sommerabend im Sande zurückläßt, bis zum Handels- und Badegetriebe, den Spaziergehern und Seefahrern, die von fernen Ländern und Abenteuern erzählen, findet alles Raum — und alles hier Erwähnte in einem einzigen Gedichte, *The Borough*.

Neben seiner Kleinmalerei ist die Kunst der Stimmung nicht zu unterschätzen. Er selbst sagt: „Die Seele ist's, die sieht“ (*The Lover's Journey*). In *Tales of the Hall* (IV) vergleicht er die reichen Schätze des Herbstes einer reichen Schönen, deren erste Jugendblüte vorüber ist und die nun noch prächtiger und üppiger erscheint. Das schwere, feuchte Gras ist vom Schritt des Wanderers flach gelegt, der Mühlbach geschwollen vom nächtlichen Regen. In der Morgenbrise sammeln sich die Krähen zum Fluge nach der Küste; lange gelbe Weidenblätter rings verstreut, ersticken den schmalen Fluß und seinen schwachen Laut. Das welke Laub fällt von den hohen Bäumen und der Gutsherr sagt unwillkürlich: „Ja! zweifellos! wir müssen sterben!“

In vielen Fällen gibt die Natur die Resonanz für die Charakterstimmung der auftretenden Personen. Tennyson bewunderte die Schilderung einer Oktoberlandschaft, in der der entmutigte Liebhaber seine Niedergeschlagenheit gespiegelt sieht.<sup>1)</sup> Wie prächtig verschärft wird nicht die düstere Gestalt des geizigen Wucherers, der einen Mord auf dem Gewissen hat, durch die Schilderung seines Hundes *Fang* (Packan), der trotz reichlichen Futters kein Fett ansetzt, der sich das Fleisch von den Knochen bellt und knurrt und heult. Er ist ein Gerippe mit einem zottigen roten Fell. Er lahmt auf einem Bein. Aber er ist der Freund seines Herrn, der unter seinesgleichen keinen Freund hat, und der Herr liebt seine Stimme, welche sagt: Ich belle und beiße, weil ich hasse und mich fürchte. In einer jener dunklen Nächte, deren Stürme Packan sonst überbrüllte, verstummt plötzlich diese Stimme. Auf dem stillen Hofe findet ihn der Meister mit einer tiefen Wunde in der kalten Brust. Am

---

<sup>1)</sup> E. Fitzgerald, *Readings from Crabbe*.

Morgen darauf liegt auch der Wucherer im Hofe leblos neben seinem toten Hunde (*The Dealer and the Clerk*).

Weniger wirksam ist es, wenn Crabbe in einer Nebeneinanderstellung der Natur und des Menschen gewissermaßen einen Vergleich zwischen beiden zieht, wie zwischen dem rastlosen Ozean und seinem eigenen Geiste. Dort Welle auf Welle, hier Gedanke auf Gedanke; dort eitel Unkraut, hier eitle Werke; hier und dort dunkle Aussichten, dort ein freundlicher Mondstrahl, hier der Muse linderndes Licht (*Fragment written at Midnight*. Fragment, um Mitternacht geschrieben, 1797).

Wo Crabbe Symbolik oder märchenartige Personifikation beabsichtigt, gelingt seiner kühnen Verstandesnatur in der Regel nur die Allegorie. (So der Genius loci in *The Library*; die Muse in *The Newspaper*, die Schmeichelei, die ursprünglich gut beanlagte Tochter des Mangels und der List, die ein Opfer des Neides wird, in *The Birth of Flattery*. Die Geburt der Schmeichelei). Er wählt das klügere Teil und sagt der Phantasie, die er nicht besitzt, in aller Form ab. Sie vermöge nur dem sorglosen Kindergemüte ein Paradies vorzuspiegeln, das reife Alter fordere statt ihres Zaubers Weisheit (*The Library*). Crabbe verhält sich prinzipiell ablehnend gegen „die Romantik“, mit welchem Namen er beispielsweise die Verschrobenheit des jungen Mädchens belegt, das über seinem eingebildeten Heldenideal den Wert ihres wackern Freiers aus dem Landmannsstande verkennt (*The Widow's Tale*. Die Geschichte der Witwe), oder die Ausschweifungen eines Jünglings, der, genial und enthusiastisch veranlagt, liederlicher Gesellschaft anheimfällt (*Edward Shore*).

In Wahrheit ist der Einfluß der Romantik gerade in Crabbes Kleinmalerei fühlbar, die durch die Ausschaltung



der Illusion, durch Lebhaftigkeit und Sicherheit der Wiedergabe dem Dürftigen und Alltäglichen poetischen Reiz abzugewinnen sucht, indem sie seine innerste Natur aufdeckt, die stets ihren spezifischen Wert hat. Mit Recht verweist Arthur Symons darauf, daß Crabbes Standpunkt vielfach der Zolas ist: Nichts wirklich Existierendes sei für die Poesie zu niedrig oder zu gering.<sup>1)</sup> Die Lebensechtheit wird bei Crabbe zu einem Agens, das ihm die Phantasie ersetzen soll. Aber auch zur Schilderung des Tatsächlichen gehört Phantasie. Der Dichter darf kein Inventar dessen aufnehmen, was sein leibliches Auge sieht, er muß es mit dem Auge des Geistes in seiner Einbildung schauen, um es lebenswahr nachbilden zu können.<sup>2)</sup> Dieser künstlerische Prozeß der inneren Umwertung fehlt bei Crabbe. Jeder gute Erzähler arbeitet im Grunde wie der Zeichner und ein heutiger bedeutender Maler (Liebermann) sagt mit Recht: „Zeichnen ist weglassen.“<sup>3)</sup> Crabbe läßt nichts weg. Er registriert peinlich jede Einzelheit ohne den künstlerischen Instinkt für das Charakteristische, das für die Gesamtwirkung des Ganzen wichtiger ist als eine Anhäufung von einander nebengeordneten Einzelheiten. So wird sein Überfluß zum Mangel. Wo ihm die Selbstbeschränkung, das Einpassen des kräftig geschauten Lebensausschnittes in den künstlerischen Rahmen gelingt, da liefert er Genrebilder von unbestreitbarem Werte: das Armenbegräbnis (*The Village*); die irrsinnige Verlassene, die in der kalten Mondnacht ihr Rad ohne Spindel dreht und, melancholische Lieder singend, den heimgekehrten Geliebten nicht erkennt

---

<sup>1)</sup> *Romantic Movement*, 60.

<sup>2)</sup> Karl Strecker, *Gerhard Hauptmanns Hauptirrtum als Epiker* (*Literarisches Echo*, 1. Jan. 1918).

<sup>3)</sup> *Ebenda*.

(*Rachel*); die trauernde Witwe am Fenster ihres mit Dauerrosen umrankten Häuschens (*Tales of the Hall* XII), und viele andere.

In der Charakteristik waltet gleichfalls das Skizzenhafte bei ausschließlich realistischer Bestrebung vor. Crabbe ist auch als Charakteristiker weniger Seelenanalytiker als Detailmaler der Persönlichkeit. In *Tales of the Hall* (I) apostrophiert er die Wahrheit: „Laß mich die Gemüter, die ich zeichne klar schauen, wie sie in dir geschaut werden! Teile mir ihre Vorzüge und ihre Fehler mit! Gewähre mir, daß ich sagen darf: Schwaches Geschöpf, so bist du! Laß mich das nackte Menschenherz in der Nähe sehen!“

Je mehr Crabbe in seiner Entwicklung fortschreitet, desto mehr macht sich bei ihm das Streben geltend, seine Gestalten aus bloßen Charaktertypen zu Individualitäten herauszuarbeiten. Sie sind fast alle nach dem Leben gezeichnet, durch Personen seiner Bekanntschaft angeregt und nur im Laufe der Arbeit einer Veränderung der äußeren Verhältnisse oder des Geschlechts unterzogen worden.<sup>1)</sup> Es sind die Menschen, unter denen er aufgewachsen ist, die er zeitlebens bei ihrer Arbeit, bei ihrem Tun und Treiben beobachtet hat, mit deren Tugenden und Gebrechen, mit deren Freud und Leid er aufs Innigste vertraut war. Es gibt kaum einen zweiten Dichter, der die Sphäre seiner eigenen Existenz so gründlich für die Literatur ausschöpft und so wenig über sie hinausgeht. Aldeburgh ist ihm die Welt, das Schicksal seiner Dorfkinder das Geschick der Menschheit. Sein Interesse reicht nicht weiter als die Einfachheit und Eintönigkeit ihres Daseins.

---

<sup>1)</sup> Works II, 12.

Crabbe, sagt Jeffrey, unterscheidet sich von allen Dichtern durch die Wahl seiner Gegenstände und durch seine Art, sie zu behandeln. Alle seine Personen sind den unteren Ständen entnommen und alle seine Scenerien den gewöhnlichsten und vertrautesten Gegenständen der Natur oder Kunst. Seine Charaktere und Vorfälle sind so gewöhnlich wie die Elemente bescheiden sind, aus denen sie sich zusammensetzen. In seine Darstellungen spielt nicht nur nichts Wunderbares oder Erstaunliches hinein, er hat an seinem vulgären Material nicht einmal gewöhnliche poetische Schönfärberei versucht. Er hat keine moralisierenden Jünglinge, keine sentimentalen Kaufleute; er will uns kaum jemals durch die kunstlosen Manieren und bescheidenen Eigenschaften seiner Gestalten bezaubern. Im Gegenteile. Er stellt seine Dorfleute und Kleinbürger so ausschweifend, ja unredlicher und unzufriedener dar als die Wüstlinge der höheren Kreise. Und anstatt uns durch Blumengründe und Wiesen zu geleiten, führt er uns durch schmutzige Gassen, durch das Gedränge der Schiffswerfte zu Kranken- und Armenhäusern und Brantweinbuden. In einigen dieser Schilderungen enthüllt er sich als Satiriker des Volkslebens, eine peinliche, mühsame und originelle Betätigung. Kraft seiner Kunst und der Neuartigkeit seines Stils zwingt er unsere Aufmerksamkeit, auf Gegenstände einzugehen, die gewöhnlich vernachlässigt werden, und auf Gefühle, denen wir im Allgemeinen nur zu gern entfliehen. Was die Wirkung der Darstellung anbelangt, verläßt er sich auf die Natur.<sup>1)</sup>

Ähnlich sagt ein späterer Kritiker, Henry Giles, Crabbe überlasse die Wirkung einzig der nackten Tatsächlichkeit

---

<sup>1)</sup> *Works* II, 12.

seines Stoffes und dieser Stoff sei die Tragödie des gewöhnlichen Lebens. Crabbe sei „der metrische Historiograph der Armen.“<sup>1)</sup> Doch wäre es irrtümlich, sich von „Crabbe, dem Dichter der Armen“, die einseitige Vorstellung eines Anwaltes und Vorkämpfers der Armut zu machen. Er ist einfach ihr Darsteller. Er betet die verlogene Redensart vom zufriedenen Landmanne nicht nach. Sein Los — in Wirklichkeit ein elendes — wird als solches geschildert. Ebensowenig aber hält Crabbe die andere konventionelle Lüge aufrecht, daß der Bauer, weil er im Elend sei, notwendig tugendhaft, weil er nicht in der Stadt lebe, auch mit dem Laster unbekannt sein müsse.

Er unterschlägt wissentlich weder Böses noch Gutes. „Es ist ein Irrtum anzunehmen, daß Crabbe nur die dunkeln Leidenschaften behandelt hat“, sagt Christopher North. „Er war mit Leidenschaften jeder Färbung vertraut. Er liebte zarte und freundliche Erregungen und unter den Tugenden war er keiner so innig zugetan wie der Treue und Wahrheit. Mit Erfahrung, doch nicht mit Unmenschlichkeit hat er alle Arten des Elends in geheimnisvoll kräftigen Linien von Blut und Feuer gezeichnet.“<sup>2)</sup> In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Jeffrey, der unbedingte Bewunderer Crabbes, von seinem „plebejischen Pathos“ spricht. Er meint damit die Kraft des Ausdrucks für die Leiden und Freuden der Volksseele.

Eine gewisse düstere Einförmigkeit war bei dem Kleben an der ärmlichen Vorlage nicht zu vermeiden. Die Bodenständigkeit, der überzeugende Humusgeruch der Echtheit bildet die nicht wegzuleugnende Stärke dieser

---

<sup>1)</sup> *Lectures and Essays*, 60.

<sup>2)</sup> *Essays Critical and Imaginative* II, 229.

Gedichte. Aber ihre Wahrhaftigkeit gilt, zum Glück für die Menschheit, weniger für diese als für Aldeburgh.

„Wir hören“, sagt der feine Kenner Christopher North an einer anderen Stelle, „Crabbe sei nicht sehr volkstümlich. Ist es so, dann ist das menschliche Leben nicht volkstümlich. Denn von all unseren Dichtern hat er am geschicktesten das Gewebe all seiner Werke mit dem Material des menschlichen Lebens durchwirkt — häusliches Gespinnst, in der Tat, zwar häufig grob, doch immer kräftig; zwar von einfachem Muster, doch nicht selten von ungemein feiner alter Webekunst. Halte das Produkt seines Webestuhls zwischen dein Auge und das Licht und es glitzert und glänzt wie der Rücken eines Pfans oder die Wölbung eines Regenbogens. Manchmal scheint es nur grobes Tuch aus ungefärbter Wolle. Doch nun fällt ein Sonnenstrahl oder ein Schatten darauf — und siehe, es glänzt wie königlicher Purpur. Allein hat der Wahlstimmenmakler je ein großes Gedicht hervorgebracht? Man könnte ebenso gut fragen, ob er die Paulskathedrale gebaut habe?“<sup>1)</sup>

Größe im Sinne einer Erhebung des Geistes über die traurige Realität der wirklichen Existenz wird man bei Crabbe vergeblich suchen. Zwar erblickt er selbst in ihr den eigentlichen Zweck der Poesie. Allein er glaubt ihm durch die treue Schilderung einer wenn auch peinvollen Wirklichkeit beikommen zu können. Ja, er meint, das konkrete Bild habe vor dem erfundenen, erlogenen etwas voraus. Es greife nicht nur denen ans Herz, die sich darin geschildert finden, es erwecke möglicherweise auch das Gewissen der Machthaber. Er möchte ein heilsames Gemisch

---

<sup>1)</sup> *Recreations* I, 179.

von Mitleid und Abscheu erregen. Das ist die soziale Unterströmung im Gedankenfahrwasser seiner Dichtung.

„Die erste Absicht des Dichters“, sagt er in der Vorrede der *Tales of the Hall*, „muß die sein zu gefallen, denn wenn er belehren will, muß er die Belehrung, die er zu vermitteln hofft, genießbar und angenehm machen. Ich will mir nicht den Ton eines Moralisten anmaßen, noch versprechen, daß meine Erzählungen wohlthätig für die Menschheit sein werden. Doch habe ich mich — wie ich hoffe nicht ohne Erfolg — bestrebt, in alles, was ich erzählt und geschildert, nichts einzuführen, was geeignet wäre, die Laster der Menschen zu entschuldigen, indem es sie in Verbindung bringt mit Gefühlen, die unsere Achtung fordern, und mit Talenten, die uns zur Bewunderung zwingen. Es findet sich in diesen Seiten nichts, was die verderbliche Wirkung hätte, Wahrheit und Irrtum zu verschmelzen oder unsere Begriffe von Recht und Unrecht zu verwirren.“ Diese Gradlinigkeit, die nach den heutigen Begriffen Crabbe durch das Ausschließen alles Problematischen uninteressant macht, trug ihm den Ehrentitel des moralischsten modernen Dichters ein.<sup>1)</sup>

Seine Absichtlichkeit steigert sich nicht bis zur Tendenz. Die Kritik der *Tales* in der *Edinburgh Review*, 1812, rühmte an der eingehenden Schilderung des ganz Alltäglichen die gerechte Verteilung von freundlichem Mitgefühl, gütiger Nachsicht und gesunder, sittlicher Strenge.<sup>2)</sup> Eben diese gesunde Sittlichkeit läßt ihn ohne Zimpferlichkeit die Hülle von manchen Schwären der Gesellschaft ziehen. Im *Parish Register* erwidert die Dirne dem Pfarrer, der sie hart an-

<sup>1)</sup> *Works* IV, 14.

<sup>2)</sup> *Works* IV, 51.

läßt: „Leichtfertigkeit mag einst mein Beweggrund gewesen sein. Nun ist es die Not. Frauen wie ich schwimmen, wie Enten im Teiche, stromabwärts. Euer Geschlecht stellt uns nach, unser eigenes verachtet uns; Umkehr ist furchtbar, ein Entkommen unmöglich. Ließen die Männer von uns ab, trachteten die Frauen, den Gefallenen zu helfen, dann gäbe es für die Tugend eine Möglichkeit, sich wieder zu erheben“ (*Baptisms*). In *The Hall of Justice* wird das Verbrechen der Vagabundin verhandelt, die für ihr krankes Kind, das Brot, das man ihr verweigert, gestohlen hat. Dem allgewaltigen Naturgebot gegenüber erscheint die menschliche Satzung bedeutungslos und anmaßend. Von Geschlecht zu Geschlecht vererbte Greuel der Schuld und Schande häufen sich in dieser Erzählung zum Schauerroman, wie ihn so manche Gefängniszelle aufweisen mag. Der milde Richter verkündet zum Schluß die große Vergebung, von der kein Reuiger ausgeschlossen wird.

„Seine Bibliothek“, sagt Christopher North, „war die Bibel und das Buch der Natur.“ Die tiefe, ungebrochene Frömmigkeit vertritt bei Crabbe die Stelle der Philosophie. Er ist im großen und ganzen ein Gegner der Aufklärung. „Laßt die Einfältigen glücklich sein und beweist ihnen nicht mit Gründen, die sie elend machen, daß sie in Irrtum befangen sind.“ So lehrt er im *Borough* (XXI). In der Erzählung *The Gentleman Farmer* (Der Gutsbesitzer) schildert er die Bekehrung eines von revolutionärer Freigeisterei angesteckten Gutsherrn zur konventionellen Rechtgläubigkeit durch seine überlegene, kokette, scharf beobachtende, leidenschaftlich empfindende Haushälterin und Geliebte, eine lebensvolle Gestalt, mit der Crabbe, bis auf den Vornamen, Ibsens Rebekka West gleichsam vorweg nimmt. Crabbe ist auch als Dichter der Seelsorger seiner Gemeinde, über die er in der

Poesie wie im Leben nicht hinausstrebt. Aber seine erziehlischen Absichten äußern sich weder in der Satire noch im Humor, sondern in jener lehrhaften Form, die sich dabei bescheidet, das Laster um der Moral willen aufzudecken. „Ich liebe die satirische Muse nicht“, sagt er einmal, „ich möchte keinen Menschen auf Erden verletzen. Es verhärtet den Menschen, wenn sein Name öffentlich dem Schimpf und Spott ausgesetzt wird, es erweckt die niedrigen Leidenschaften seiner Brust. Ehrliche Satire kann bei aller Feindseligkeit nicht weiter gehen, als die schlechte Tat zu verdammen, ohne sich an den schlechten Menschen zu hängen.“<sup>1)</sup> Im *Borough* (XXIII, XXIV) sagt er, er bekämpfe der Menschen Laster und Verbrechen, wie er könne; den Menschen jedoch überlasse er Gott und seinem Gewissen. Er greife das Verbrechen an, doch er schone des Verbrechers.

Crabbes ausschlaggebende Empfindung seinen Mitmenschen gegenüber ist warme Nächstenliebe. Er fühlt sich als Mitschuldiger, nicht als Feind des Tadelnswerten. Er hat den Donnerkeil selbst zu fürchten, nicht ihn zu schwingen (*Borough* XXIV). Ernstes, inniges Wohlwollen gibt den Grundton für seine Sittenschilderung. Es verleugnet sich auch im Tadel nicht; dessen Intensität sich bis zum Pathos steigert.

Der so häufig gegen Crabbe erhobene Vorwurf des schwarzen Pessimismus scheint mithin nur in sehr bedingtem Sinne berechtigt. Die meisten seiner Erzählungen klingen, wenn auch häufig in Resignation, so doch ohne Dissonanz aus, milde und versöhnlich. Den Beispielen der Verderbtheit stehen in der Regel auch die von Edelmenschen gegenüber. Selbst im Schlechten ist gewöhnlich ein

---

<sup>1)</sup> *Occasional Pieces*, 1834.



edler Kern, der dem guten Vorbilde zugänglich bleibt. Crabbe übertreibt das Übel so wenig wie irgend etwas andres. Das rechte Maß in allem, dies ist für ihn bezeichnend. Nichts Menschliches ist ihm ganz fremd, aber er verliert sich auch an nichts Menschliches. Nichts steigert sich zum Extrem, zum Übermaß. So wird sein Leser freilich auch nicht selten daran erinnert, daß die Kehrseite des Maßes die Mittelmäßigkeit ist und daß nur das Übermaß zu jener Vollkommenheit führt, die überzeugt und hinreißt.

Hazlitt klagt über die graue Wolke, die bleischwer auf Crabbes Dichtung liege. Es ist der Dunst der Alltäglichkeit. Phantasielosigkeit ist trübe. Nur was den Erdenstaub abgeschüttelt hat, schwingt sich in heitere Höhen.

Was Crabbe zum Vollblutdichter am meisten fehlt, ist die lyrische Begabung. Seine Poesie hat etwas Offizielles, Berufsmäßiges. Ihr mangelt der unmittelbare Ausdruck der Empfindung, das Intime, Subjektive. Sie ist kein Herzenserguß, kein Ausströmen des eigensten Geistes. Jedes Gefühl scheint zehnfach durch das Sieb der Reflexion gegangen, jeder Impuls längst verschäumt und abgestanden. Die religiösen Gedichte seiner Jugendjahre machten ihn selbst an seiner Begabung irre. 1778 legt er Goldsmith Worte in den Mund, die auf ihn selbst Bezug haben:

Du bist in die Muse verliebt? Es gelte! Doch sprich,  
Mein Lieber, wann war denn die Muse verliebt in dich?

Der Kritiker des *Gentleman Magazine* äußerte über Crabbes poetische Epistel an die Verfasser der *Monthly Review*, *The Candidate* (Der Kandidat), 1780: „Stimmt das Urteil der angerufenen Autoren mit dem meinen überein, so werden sie diesen Kandidaten nicht sonderlich ermutigen, sein Examen auf dem Parnas zu bestehen.“ Dem Mangel

jedes poetischen Spieltriebes und aller schwärmerischen Extase entspricht die Gebundenheit des Ausdrucks. Das Versmaß Popes, das auch für ihn das maßgebende bleibt, handhabt er mit scheinbarer Virtuosität. Leicht und natürlich in merkwürdiger Gleichmäßigkeit reiht sich Zehnsilber an Zehnsilber. Aber die Eleganz, der feine Geschmack seines Vorbildes bleiben ihm unerreichbar. Horace Smith nannte Crabbe in der Parodie der *Rejected Addresses*, die sich fast bis zur Identität mit dem Original erhebt, den „Pope in wollenen Strümpfen“. Leslie Stephen fügt hinzu, die wollenen Strümpfe seien ungewöhnlich grob gewesen.<sup>1)</sup>

Die musikalische Note mangelt Crabbes Poesie beinahe völlig, die Versmelodie, die rhythmische Kadenz, die den Sinn der Worte unterstützt und steigert, sind ihm nicht gegeben. Klar bis zur Nüchternheit und im Ausdruck von peinlich sauberer Gewissenhaftigkeit, sagt er selber alles und schaltet jene suggestive Kraft aus, die den Leser gewissermaßen zur Mitarbeit anregt. Crabbes Dichtung deutet dem Gemüt keine dunkeln Hintergründe an, erschließt ihm keine ahnungsvollen Unendlichkeiten. Der zündende Funke der Poesie springt aus diesen Versen selten in uns über. „Zum Dichter geworden, aber nicht geboren“, bezeichnet ihn treffend R. Huchon.<sup>2)</sup> So hat denn Crabbe auch häufig die Goldprobe des echten Talents nicht bestanden: die instinktive Sicherheit, mit der der gute Geschmack Krasses und Banales ausscheidet oder in Poesie verwandelt. Seine Bilder oder Gleichnisse, die der Beobachtung entsprangen und als nachträgliche Verzierungen in die fertige Erzählung eingefügt wurden,<sup>3)</sup> sind oft von trübseliger Prosa (z. B. in

---

<sup>1)</sup> *Hours in a Library* II, 20f.

<sup>2)</sup> S. 614.

<sup>3)</sup> *Works* VI, 86.

*Tales of the Hall I*, der Vergleich der allgemeinen Freiheit mit dem öffentlichen Wasserbehälter, in dem man den Vorrat sammelt, um ihn dem Einzelnen nach Bedarf zuzumessen). Seine Motive, im Feuer der Phantasie nicht ausgeglüht, berühren mitunter peinlich (z. B. der Beigeschmack des Inzestes in *Lady Barbara, or The Ghost*). In der Regel machen negative Eigenschaften dem Ton seines Vortrages vorzüglich. Der schmucklose Stil mit der bis zur Kälte gesteigerten Glanzlosigkeit des Kolorits und Zurückhaltung des Empfindens passen wunderbar zu dem alltäglichen Inhalt, und diese vollkommene Einheitlichkeit ist es, die Crabbes Erzählungen ein in ihrer Art klassisches Gepräge verleiht.

Indes gibt es unter ihnen zwei, in denen Crabbe durch phantasievolle Konzeption gewissermaßen über die Grenzen seines Talentes hinausgegangen ist: *The Hall of Justice* (Im Gerichtssaal) und *Eustace Grey*, 1804—5. Beide Dichtungen heben sich schon äußerlich aus der Menge, indem sie der pedantischen Einförmigkeit des jambischen Reimpaars entsagen durch eine Art dramatisierter Form (*Eustace Grey* überdies in Oktaven). In *The Hall of Justice* erzählt eine Zigeunerin, des Holzdiebstahls beschuldigt, dem Richter ihre Lebensgeschichte und schildert die Gräuel des Inzestes, der Eifersucht, des Vaternordes mit einer Wordsworths würdiger markiger Kraft der Schlichtheit.

*Sir Eustace Grey* ist eine mit wunderbarer Energie und Phantasie durchgeführte Wahnsinnsstudie. Nirgends sonst bei Crabbe betätigt sich das dichterische Ingenium so lebhaft als in der Selbstschilderung dieser gespenstigen Irrfahrt eines kranken Geistes, der, in lichten Augenblicken gewissermaßen über seinem Wahnsinn stehend, dennoch

durch die Sprunghaftigkeit seiner fixen Vorstellungen von Schuld und Reue seinen qualvollen Zustand verrät und den Leser in seinen Bann zieht. Wie die Anordnung des Gedichtes an Shelleys *Julian and Maddalo* (1818) erinnert — (Crabbes Arzt an Maddalo, Crabbes mitleidsvoller, weicherziger Besucher an Julian, Crabbes seine Lebensgeschichte erzählender Patient an den Irren) —, so scheinen einzelne poetisch geschaute Naturbilder auf den *Entfesselten Prometheus* gewirkt zu haben, z. B. das Nordlicht, dessen Strahlen in Eustaces Leib „eisige Wunden bohren“. Schließlich bricht in die Höllenqual des Kranken die Sonne der Gnade. Der Glaube verhilft ihm zur Ergebung und Ruhe. Solcher Art findet Crabbe für die im bittersten Dunkel tappende arme Seele des Sünders den Ausweg ins Licht, der einer künstlerischen Fassung der Lebenstragödie entspricht.

---

### Werke von George Crabbe.

- 1775 *Inebriety.*
- 1780 *The Candidate.*
- 1781 *The Library.*
- 1783 *The Village.*
- 1785 *The Newspaper.*
- 1795 *Natural History of the Vale of Belvoir (Nichols History of the County of Leicester).*
- *Poems.*
- 1810 *The Borough.*
- 1812 *Tales.*
- 1819 *Tales of the Hall* (Neuausgabe 1882: *Readings in Crabbe; Preface by Edward Fitzgerald*).
- 1834 *Posthumous Tales.*
- *Poetical Works. With his Letters and Journals.*
- 1850 *Posthumous Sermons.*
- 1814 *Poetical Works, edited by H. Milford.*

## Werke über Crabbe.

- 1825 William Hazlitt, *Campbell and Crabbe (Spirit of the Age)*.  
 1834 George Crabbe, *Works. With Letters, Journals and his Life by his Son*.  
 1850 Henry Giles, *Lectures and Essays*.  
 1857 Christopher North, *Recreations I (An Hour's Talk about Poetry)*.  
 1862 *The Leadbeater Papers. A Selection from the M. S. S. and Correspondance of Mary Leadbeater*.  
 1875 Friedrich Stehlich, *George Crabbe, ein englischer Dichter*.  
 1890 George Saintsbury, *Crabbe (Essays in English Literature)*.  
 1899 Hermann Pesta, *George Crabbe, eine Würdigung seiner Werke* (Wiener Beiträge zur englischen Philologie X).  
 — T. E. Kebbel, *Life and Writings of George Crabbe*.  
 1906 R. Huchon, *Un Poète réaliste anglais. George Crabbe*.  
 1907 Leslie Stephen, *Hours in a Library*.  
 1908 A. J. u. R. M. Carlyle, *The Poetical Works of George Crabbe (Oxford Edition)*. Einleitung.  
 1912 James W. Holme, *The Treatment of Nature in Crabbe (Primitiae, Essays in English Literature by Students of the University of Liverpool)*.

## **William Cowper.**

1731—1800.

Die Familie Cowper ist bereits unter Edward IV. in Strode (Sussex) nachgewiesen. Ein William Cowper († 1664), der nach der Restauration seinen vielbewegten Lebenslauf geschildert und sich auch dichterisch betätigt hat, wurde zum Baronet erhoben, als Royalist jedoch während der Bürgerunruhen seiner Güter verlustig erklärt und vorübergehend sogar eingekerkert.<sup>1)</sup>

Ein Ur-Urenkel dieses William, John Cowper († 1756 als Rektor in dem etwa 28 Meilen von London in lieblicher Landschaft gelegenen Great Berkhamstead, Hertfordshire), wurde der Vater des Dichters. Die Herkunft der Mutter, Anne Donne, führt ein allerdings nicht verbürgter Stammbaum auf eine Schwester der Anne Boleyn zurück.<sup>2)</sup> Unter ihren Ahnen befand sich der Dichter John Donne (1573—1631), der geist- und phantasievolle Erotiker, Metaphysiker und Satiriker, der seine Laufbahn als Katholik und galanter Lebemann begann und als anglikanischer Prediger von glutvollem Schwunge schloß.

Genau hundert Jahre nach John Donnes Tode (am 26. November 1731) wurde William Cowper in der malerischen, gemütlichen Rektorei von Great Berkhamstead geboren.

---

<sup>1)</sup> Bruce XII.

<sup>2)</sup> Ebenda XV.

Der anmutige Ort — einst die Residenz des ersten Plantagenet — die schöne Kirche, vor allem aber das trauliche Vaterhaus sind dem Dichter in unauslöschlicher Erinnerung geblieben. „Es gab in der ganzen Gegend keinen Baum, keinen Zaun und keinen Zauntritt, zu dem ich nicht eine Beziehung gehabt hätte“, schreibt er (Oktober 1787) an seinen Freund Rose. „Und das Haus selbst zog ich jedem Palaste vor.“

William war von sechs Kindern das einzige, das am Leben blieb. Die Mutter, eine schöne, sanfte und liebenswürdige Frau, häufte ihren ganzen Schatz von Liebe und Sorgfalt auf diesen ihren einzigen, zarten und sensitiven Knaben. Als William sechs Jahre zählte, kostete die Geburt eines Brüderchens das teure Leben der Mutter. Das war der erste verhängnisvolle Schicksalsschlag in dieser den dunkeln Mächten geweihten Dichterlaufbahn.

Während Cowper zu seinem Vater, der eine zweite Frau nahm, kein inniges Verhältnis gehabt zu haben scheint, hing er zeitlebens mit allen Fasern seines Herzens an dem verklärten Bilde der früh verlorenen Mutter. 1790, als ihm ihr Porträt in die Hände fällt, gerät er vor Freude in Extase. Er küßt es, er hängt es auf, „wo Abends sein letzter und Morgens sein erster Blick darauf fällt“; es regt ihn zu seinem schönsten, tiefstempfundenen Gedicht an. Nach mehr als fünfzig Jahren erinnert er sich ihres Äußeren und jedes geringfügigen Anlasses der mütterlichen Zärtlichkeit, die ihm ihr Andenken über jeden Ausdruck teuer macht. Er glaubt nicht ohne Befriedigung, mehr von dem Blute der *Donnés* als der *Cowpers* in sich zu haben. Man sagte in seiner Kindheit, daß er seiner Mutter gleiche. Seinem Freunde Hill schreibt er 1784 anlässlich des Todes von dessen Mutter: „Du kannst, so lange du lebst, freudig des Segens gedenken,

der dir so lange gegönnt war, und ich muß, so lange ich lebe, ein Glück beklagen, dessen ich so früh beraubt wurde. Ich kann wahrhaftig sagen, daß keine Woche vergeht — vielleicht könnte ich ebenso wahrheitsgetreu sagen, kein Tag — ohne daß ich ihrer gedächte. Einen solchen Eindruck hat ihre Zärtlichkeit auf mich gemacht, obwohl sie nur so kurze Zeit Gelegenheit hatte, sie mir zu beweisen. Aber Gottes Wege sind gerecht, und bedenke ich die Qualen, die sie gelitten hätte, wäre sie Zeuge all der meinen gewesen, so sehe ich mehr Grund zur Freude als zur Trauer, daß sie das Grab so früh geborgen“.

William, im schwersten Sinne des Wortes ein verwaistes Kind, weil er wie kein anderes der schützenden milden Leitung der Mutterhand bedurft hätte, kam noch im Todesjahr der Mutter in ein nahes Pensionat. Hier hatte er unter der Roheit eines älteren Mitschülers viel zu leiden und seine krankhafte Neigung zur Schüchternheit und Schwermut wurde dadurch gefördert. Die Angst vor seinem Quälgeist — der schließlich aus der Schule ausgestoßen wurde — war so groß, daß er den Blick nicht höher als bis zu den Knien des Peinigers zu erheben wagte. Einmal, inmitten seiner Vereinsamung und Betrübnis, fielen ihm plötzlich die Worte des Psalms ein: „Auf Gott hoffe ich und fürchte mich nicht; was können mir die Menschen tun?“ Da ward sein Geist munter und Heiterkeit bemächtigte sich seiner. Es war sein frühestes religiöses Erlebnis.

Wegen eines Augenübels, von dem Cowper schließlich ein Anfall der Schafblattern befreite, verbrachte er zwei Jahre (1739—41) im Hause eines der Okulistik beflassenen Ehepaars Disney. 1741 bezog er die Westminsterschule.

Er selbst bezeichnete seine Schulzeit als eine Periode, in der er kein wirkliches Glück, aber auch kein Unglück



kennen gelernt habe. Vincent Bourne, ein vorzüglicher Lateinlehrer und geachteter lateinischer Poet, als Mensch gutnützig, wohlwollend und über die Maßen unordentlich, legte hier den Grund zu Cowpers gediegenen klassischen Kenntnissen. Einen anderen trefflichen Lehrer fand er in Pierson Lloyd, dem Vater des Dichters Robert Lloyd, mit dem ihn bald innige Freundschaft verband. Auch sonst fehlte es ihm nicht an Kameraden. Churchill, Colman der ältere, Richard Cumberland, Warren Hastings waren seine Mitschüler. Den jung verstorbenen Sir William Russell hat Cowper in Versen nicht ohne pathetische Kraft des Ausdrucks beklagt.

Mit 14 Jahren lernte er Milton und Homer kennen und verfaßte die Übersetzung einer Elegie des Tibull, die er als den Anfang seiner literarischen Laufbahn bezeichnet hat. Das früheste seiner erhaltenen eigenen Gedichte ist eine Nachahmung von John Philips' *Splendid Shilling*:<sup>1)</sup> *Verses written at Bath on Finding the Heel of a Shoe* (Verse, als ich in Bath den Absatz eines Schuhs fand) 1798. Sie fallen durch den vorzüglichen Blankvers, den breiten, pastosen Ton des Vortrages und die Reife der etwas gespreizten an den nichtigen Anlaß geknüpften Betrachtung auf.

Bereits in der Westminster-school soll Cowper einen Anfall von Schwermut gehabt und sich eingebildet haben, er sei schwindstüchtig, einem frühen Tode verfallen. Die Neigung zur Schwermut lag, wie er selbst sagt, in der Familie.<sup>2)</sup>

1749 trat er seine dreijährige Lehrzeit bei dem Advokaten Chapman an. „Man hätte keinen Beruf wählen können, der

<sup>1)</sup> Wright, 42, 60.

<sup>2)</sup> Wright, 50.

seiner Eigenart weniger entsprach“, sagt Hayley. „Vielleicht hat es niemals einen Sterblichen gegeben, der bei einnehmendem Äußeren, sowie von Natur aus günstigen und zu höchst ausgebildeten geistigen Fähigkeiten so völlig ungeeignet war, dem Kampf und der Unruhe des öffentlichen Lebens entgegenzutreten“. <sup>1)</sup> Cowper selbst, der den Wert des Menschen damals nach seinen Kenntnissen in der klassischen Philologie abschätzte, <sup>2)</sup> äußert, daß er die juristische Laufbahn seinem Vater zu Liebe ergriff. Seinem Neffen John Johnson schrieb er im Juni 1790: „Ich habe niemals regelmäßig studiert, sondern die kostbarsten Jahre meines Lebens in einer Advokaturskanzlei und im Temple verloren.“ Und an Unwin (Mai 1781): „Die Farbe unseres ganzen Lebens wird gewöhnlich durch das bestimmt, was wir in den ersten drei oder vier Jahren, in denen wir unsere eigenen Herren sind, daraus machen . . . Hätte ich meine Zeit so klug angewandt wie du, so wäre ich vielleicht niemals ein Dichter geworden, aber ich besäße jetzt eine angenehmere Stellung in der Gesellschaft.“

Indeß vergingen die Jugendjahre, die Cowper in der verdüsterten und pietistischen Stimmung seiner späteren Erkenntnis vergeudet schienen, zum mindesten nicht ungenossen. „Ich schlief drei Jahre in Mr. Chapmans Hause“, sagt Cowper, „lebte und verbrachte meine Tage aber in Southampton Row.“ In Southampton Row wohnte sein Oheim Ashley Cowper, von dessen anmutigen Töchtern, Harriet, Theodora und Elizabeth, die mittlere einen tiefen Eindruck auf Cowpers Herz machte und unter dem Namen Delia (1752—56) in ziemlich konventionellen, aber metrisch abwechslungsreichen Versen von ihm besungen ward. In

<sup>1)</sup> *Life* I, 11.

<sup>2)</sup> An Newton, 17, 81.

Southampton Row wurde der Jugend ihr Recht. Mar lachte und machte die andern lachen. Cowpers Genosse in der Advokatur wie im Milton-Enthusiasmus und bei seinen Unterhaltungen war der nachmalige Kanzler Thurlow.

1752 ließ Cowper sich als Jurist im Temple nieder; 2 Jahre später wurde er Barrister. Aber bald nach seiner Amtsbekleidung erlitt er einen Anfall jener krankhaften Schwermut, die ihn von nun ab in ziemlich regelmäßigen Zwischenräumen alle zehn Jahre heimsuchte.<sup>1)</sup> „Tag und Nacht lag ich auf der Folter“, heißt es im Lebensabriß. „Mit Schauern legte ich mich nieder, in Verzweiflung stand ich auf.“ Die Klassiker, deren Zauber bisher nie versagt hatte, verloren allen Reiz für ihn. Der trostlose Zustand danerte fast ein Jahr. Endlich brachte ihm die Lektüre von George Herberts Gedichten Linderung. Sie weckten sein religiöses Gefühl. „Mein hartes Herz“, sagt Cowper in der frömmelnden Ausdrucksweise seiner späteren Jahre, „ward erweicht, mein eigensinniges Knie lernte sich beugen. Ich verfaßte eine Reihe von Gebeten, deren ich mich häufig bediente.“ Plötzlich, wie das Übel der Schwermut gekommen war, wich es. Als er eines schönen Morgens in Southampton von einer Anhöhe das Meer überblickte, fühlte er mit einem Male die ganze Wucht seines Elends von sich genommen. Er genoß den Rest des Southamptoner Aufenthaltes in Gesellschaft der älteren Base Harriet und ihres Verlobten und kehrte genesen nach London zurück.

Cowper lebte nun eine Weile fröhlich und guter Dinge, behandelte die Jurisprudenz durchaus kavaliermäßig, machte der Base Theodora den Hof und wandte sein Hauptinteresse dem *Nonsense Club* zu, einer heiteren geselligen Vereinigung

---

<sup>1)</sup> Southey, 25.

sieben ehemaliger Westminstererschüler, sämtlich literarisch begabte Köpfe, wie George Colman († 1794), der Verfasser der Komödie *The Jealous Wife* (Die eifersüchtige Frau), 1761, der ehrgeizige, zerfahrene Robert Lloyd; der Herausgeber des *St. James's Chronicle*, Bonnell Thornton; der Advokat und literarische Dilettant Joseph Hill, ein guter Gesellschafter und trefflicher Mann, an dem Cowper einen lebenslangen treuen und praktischen Freund gewann. Für den *Nonsense Club*, in dem ein tüchtiges Quantum Witz und Humor verpufft wurde, steuerte er manches heitere Stück bei, so *Letter from an Owl to a Bird of Paradise* (Brief einer Eule an einen Paradiesvogel), eine in gewandter Prosa abgefaßte harmlos-heitere Verspottung menschlichen Tuns und Treibens.<sup>1)</sup>

Durch Thorntons Vermittlung lieferte Cowper dem *Connoisseur* und dem *St. James's Chronicle* einige Beiträge. Hayley meint, sein Talent für Zeitschriftenaufsätze wäre hinreichend gewesen, ihn zu einem würdigen Gefährten Addisons zu machen.<sup>2)</sup> Cowper selbst legte auf seine poetische Produktion keinerlei Gewicht und stellte seine Übersetzungskunst in uneigennützigster Weise anderen zur Verfügung. In Duncombes englischer Horazausgabe (1759) rühren zwei Satiren von ihm her und desgleichen zwei Gesänge in der *Henriade*-Übersetzung, die sein Bruder John 1759 in einer Zeitschrift veröffentlichte.<sup>3)</sup> Seine Bescheidenheit ging bis zur Selbstquälerei. Gott und er wüßten, daß er weder Genie noch Geist besitze, heißt es in der *Epistel an Robert Loyd*, 1754. Er sollte die Poesie lieber in Frieden lassen. Cowper möchte Humor und Leichtigkeit zur Schau

<sup>1)</sup> *Private Correspondance* I, XXXI.

<sup>2)</sup> *Life* I.

<sup>3)</sup> Hayley, I, 29.

tragen, aber sein Ton wird gezwungen und banal. Seine wahre Stimmung verrät das traurige Geständnis, daß er schreibe, um einen grimmigen Raubgesellen abzulenken, der mit seinem schwarzen höllischen Gefolge einen fürchterlichen Übergriff in sein Hirn gemacht und täglich drohe, seine kleine Vernunftgarnison daraus zu vertreiben. Diese fürchterliche Räuberbande seien die düsteren Gedanken.

„Ich bin niemand und werde immer niemand bleiben“, sagte er einst beim Thee zu Thurlow, der bereits gute Lebensansichten hatte. „Du wirst Kanzler werden. Du mußt für mich sorgen, wenn du es bist!“ Thurlow erwiderte lächelnd: „Gewiß werde ich es!“<sup>1)</sup> Cowpers Prophezeiung erfüllte sich. Aber Thurlow hat sein Wort nicht gehalten.

Zur Tätigkeit vermochte Cowper sich nicht aufzuraffen, obzwar seine Lage 1756 durch den Tod seines Vaters ernster ward. Die Unsicherheit und Bummerei seiner Existenz haben wohl auf sein reizbares Nervensystem die schädlichste Wirkung gehabt.<sup>2)</sup> Dabei war seine vorgebliche Heiterkeit erkünstelt. „Mein Entschluß ist, niemals melancholisch zu sein, so lange ich noch 100 Pfund habe, um mich bei guter Laune zu erhalten“, schreibt er im September 1762 an seinen Freund und Kollegen Rowley. „Gott weiß, wie lange dies noch der Fall ist, aber mittlerweile, *Io triumpho!*“

Oheim Ashley verweigerte in der Voraussicht, daß Cowper es vermutlich zu keiner gesicherten bürgerlichen Stellung bringen würde, seine Einwilligung zur Verlobung mit seiner Tochter. Theodora fügte sich und sah den Vetter niemals wieder, dem sie gleichwohl zeitlebens eine mehr

<sup>1)</sup> Wright, 90.

<sup>2)</sup> Gilfillan, XIII.

als verwandtschaftliche Neigung bewahrt zu haben scheint. Sie starb unvermählt 1824. Cowper hingegen verliebte sich bald darauf wieder. Diesmal war es ein stilles, bescheidenes Greenwicher Kind von kaum 16 Jahren. „Weh mir,“ schreibt er 1758 in einer lateinischen Epistel an Rowley, „daß ein so lichter Stern einer anderen Region angehört, da er in Westindien aufging, wohin er nun zurückkehren und mir nur Seufzer und Tränen lassen wird.“

Das Jahr 1763 schien eine günstige Wendung seiner äußeren Verhältnisse zu bringen. Eine Protokollführerstelle (*Clerk of the Journal*) im Oberhause, die Cowper lange angestrebt hatte, wurde frei und ein einflußreicher Verwandter schenkte sie ihm zu. Aber schon nach dem ersten freudigen Zugreifen machte sich eine düstere Unterströmung in seinem Gemüte fühlbar, die mehr und mehr die Oberhand gewann. „Gleichzeitig schien ich einen Dolchstoß ins Herz zu bekommen“, schreibt er in seinem autobiographischen Aufsatz. „Die Wunde war empfangen und jede Minute steigerte ihre Schmerzhaftigkeit.“<sup>1)</sup> Cowper verfiel in ein Nervenfieber. Seine Empfindungen waren „die eines Verurteilten, der auf der Richtstätte anlangt.“ Die Tage verbrachte er über dem Protokolle, Nachts träumte er davon. Sein Kopf versagte den Dienst. Die tödliche Scheu „vor der öffentlichen Schanstellung“ marterte ihn. Er hat späterhin in dem jähen Umschlag des Heißersehnten in bitterste Pein die Strafe Gottes dafür erblickt, daß er begehrt, was er nicht sollte, was noch eines andern war.<sup>2)</sup> Ein Aufenthalt in Margate brachte vorübergehende Linderung. Aber kaum nach der Stadt zurückgekehrt, befiel ihn aufs neue die furchtbare Angst vor dem immer näher rückenden

<sup>1)</sup> Wright, 92.

<sup>2)</sup> Southey, 110.

Amtsantritt. Er versuchte, die Verpflichtung zu lösen. Vergeblich. Ein Wahnsinnsanfall dünkte ihm nun die einzig mögliche Rettung. „Ich hatte ein starkes Gefühl, es würde so kommen; ich wünschte es ernstlich und sah dem Verhängnis in ungeduldiger Erwartung entgegen.“<sup>1)</sup>

Aber der gefürchtete Tag kam heran und Cowper war noch bei Verstand. Da begann er den Selbstmord in Erwägung zu ziehen. Eines Novemberabends kaufte er eine halbe Unze Laudanum, um für alle Fälle gerüstet zu sein. Jedoch seine Nerven versagten den Dienst. Er vermochte das Mittel nicht zu nehmen. Er versuchte, sich in die Themse zu stürzen, sich ein Federmesser in die Brust zu stoßen — alles mißglückte. Er hatte nicht die Kraft, zu sterben. Endlich griff er zum Letzten — zum Strick. Schon hatte er das Bewußtsein verloren, da riß das Strumpfband, das er sich um den Hals geschlungen. Er war seiner Seelenpein aufs neue ausgeliefert. Ratlos, fassungslos eröffnete er sich einem Freunde, und dieser entthob ihn seiner Amtsverbindlichkeit. Allein nun kamen die Gewissensbisse über sein gottloses Vorhaben. Verzweiflung übermannte ihn und eine Todesangst, die seine frühere Todessehnsucht überwog. „Das Leben erschien mir jetzt wünschenswerter als der Tod“, erzählt er, „weil es eine Schranke zwischen mir und dem ewigen Feuer bedeutete.“

Verrannt in die Vorstellung, ein Verbrechen wider den heiligen Geist begangen zu haben, blieb er jedem Zuspruch unzugänglich. Selbst sein trefflicher Bruder John, ein lebenswürdiger Charakter und tüchtiger Gelehrter, der als Geistlicher und Fellow des Bennet College in Cambridge wirkte, vermochte nichts über ihn. Seine Sündhaftigkeit kam

---

<sup>1)</sup> An Lady Hesketh, August 1768.

ihm mit zermalmender Wucht zum Bewußtsein. Er hatte „ohne Gott in der Welt gelebt“ und sich der ewigen Verdammnis wert gemacht. Vor diesen Schrecknissen des Geistes waren mit Eins alle weltlichen Sorgen weggewischt. Jedes Kapitel der Heiligen Schrift schien ihn von der Gnade auszuschließen, die Parabel vom unfruchtbaren Feigenbaum direkt auf ihn gemünzt.<sup>1)</sup> Eine um diese Zeit entstandene *Ode* gibt einen erschütternden Einblick in sein Inneres. Er ist tiefer verdammt als Judas. Der Mensch verleugnet ihn, Gott verstößt ihn, die Hölle sperrt ihren Rachen nach ihm auf. Er ist gerichtet noch auf Erden, noch im Fleische ist er begraben.<sup>2)</sup> Er legt die Bibel beiseite, als ein Buch, an dem Teil zu haben, er nicht würdig ist. Nachts peinigen ihn furchtbare Träume. Er hört entsetzliche Stimmen. Eines Tages legt sich plötzlich ein furchtbares Dunkel vor sein Auge. Er fühlt einen Schlag im Gehirn, daß er vor Schmerz nach der Stirn greift und laut aufschreit: der Wahnsinn, den er gerufen, ist da.<sup>3)</sup>

Er wurde in die Irrenanstalt von St. Albans gebracht. Allmählig erwachte sein armes Gemüt aus dem religiösen Wahne. Im Gespräch mit dem liebevollen Bruder dämmerte ihm die Hoffnung auf: „Und dennoch ist die Gnade.“ Die Bibel gewährte ihm Trost, Erbauung, Genesung. Das Gefühl des Wiedergesundens war Genuß. „Was habe ich nicht für Freuden gehabt, seit es Gott gefallen, mir die Vernunft wiederzugeben!“ schreibt er (Juli 1765) an die

---

<sup>1)</sup> *Memoir*, Southey 182.

<sup>2)</sup> Southey, 141.

<sup>3)</sup> In dem *Greville Memoirs* soll sich (III, 134—35) die Andeutung eines physischen Gebrechens finden, das jemand an Cowper entdeckte und mit dessen Enthüllung man ihm vermutlich gedroht hatte. Daher seine Flucht aus dem Parlamente und sein krankhaft gereizter Geisteszustand. (Wright, 107).



treue Base Harriet Cowper, die mittlerweile Lady Hesketh geworden war. Er verfaßt (1764) *A Song of Mercy and of Judgement* (Ein Lied der Gnade und des Gerichtes).<sup>1)</sup> Er fühlt sich nun im Glauben geborgen und wünscht nur, daß alle seine Freunde Christen wären. „Als ich St. Albans verließ“, schreibt er am 3. April 1786 an Lady Hesketh, „verließ ich es durchdrungen von der Existenz Gottes und der Wahrheit der Schrift, wie ich es nie zuvor gewesen. Ich empfand eine unaussprechliche Wonne in dieser Entdeckung und war ungeduldig, andern ein Glück mitzuteilen, das allem, was diesen Namen trägt, überlegen ist.“ Cowper zeigte sich nun von einem förmlichen Bekehrungseifer erfüllt, dem sein guter Bruder mit der Geduld und dem Takt der Liebe Stand hielt. Entschlossen, ein neues Leben in jedem Sinne zu beginnen, wollte er nicht mehr nach London zurückkehren, sondern in Johns Nähe bleiben. Seine Wahl traf das Städtchen Huntingdon, die Heimat des alten Historikers Henry. Obzwar Cowpers Einkommen sich so verringert hatte, daß er für seinen Lebensunterhalt zum Teil auf die Spenden seiner Verwandten angewiesen war, nahm er dennoch aus der Anstalt nicht nur seinen treuen Pfleger Sam Roberts mit, „den die Vorsehung eigens auf seinen Weg gestellt zu haben schien“, sondern er unterzog sich auch der Sorge für einen Knaben, Richard Coleman, den Sohn eines trunksüchtigen Schusters in St. Albans, zu dessen Rettung er sich vom Himmel berufen glaubte. Dies ist ihm freilich nicht gelungen und die Opfer, die er lebenslang sowohl für diesen unwürdigen Schützling als später zu gleichem Zweck für ein Mädchen gebracht, erwiesen sich als vergeblich.

<sup>1)</sup> *Unpublished Poems*, 1900.

Eine Weile fühlte Cowper sich nun an Leib und Seele vollkommen gesund und befriedigt. Alles erschien ihm im rosigsten Lichte. Sein Diener war das Urbild der Treue und Ergebenheit, Huntington, die angenehmste der Städte.<sup>1)</sup> Eines Tages gesellte sich ihm auf einem Spaziergange, von seinem ansprechenden Äußern gefesselt, ein Cambridger Student William Hawthorne Unwin. Eine wunderbare Sympathie zog den einen zum andern. Gleich beim ersten Zusammensein schütteten sie einander das Herz aus. Heimgekehrt, betete Cowper zu Gott, er möge der Hüter dieser Freundschaft sein, wie er ihr Urheber gewesen, er möge ihr Innigkeit und Dauer bis in den Tod geben. Dies Gebet hat der Himmel gehört.<sup>2)</sup>

Bald war Cowper in der Familie des jungen Mannes heimisch. Der Vater, Morley Unwin, ein schon bejahrter Geistlicher und Schullehrer im Ruhestande, macht ihm den Eindruck eines Pfarrers Adams. Aber sowohl er als die achtzehnjährige Tochter Susanna, die 1774 einen Pfarrer in Powley (Yorkshire) heiratete, werden in Schatten gestellt durch Mary, die Frau des Hauses. Sie ist um einige Jahre älter als Cowper. Zwischen ihren religiösen Ansichten herrscht völlige Übereinstimmung. Ihre Gespräche tun seiner Seele wohl. „Diese Frau ist ein Segen für mich!“ schreibt er. Kurze Zeit darauf, im November 1765, als er dank seiner praktischen Wirtschaftsführung in vier Monaten sein Jahreseinkommen verbraucht hat, fühlt Mary Unwin sich gedrungen, ihn der Beschwerde eigener Haushaltung zu überheben, und, nachdem ein Wink des Himmels ihm über eine kurze Unschlüssigkeit hinweggeholfen, siedelt er zu den Unwins über. „Hier habe ich die Rast gefunden, die Gott

<sup>1)</sup> Brief an Hill, 24, Juni 1765.

<sup>2)</sup> Wright, 187.

mir bereitet.“ Mit diesen Worten schließt Cowper seinen für die Freundin verfaßten Lebensabriß, der hauptsächlich eine Geschichte seiner Erziehung zum Glauben ist und daher trotz des ernstesten Dranges nach Wahrheit den Verhältnissen und Personen seiner Kindheit und Jugend infolge der frömmelnden Stimmung, in der er jetzt auf sie zurückblickt, kaum ganz gerecht wird.

Die Atmosphäre des Unwünschen Hauses war von methodistischem Pietismus durchtränkt. Folgendermaßen schildert Cowper Lady Hesketh (20. Oktober 1766) seine Tageseinteilung: Zwischen acht und neun gemeinsames Frühstück; darauf Bibel- oder sonstige religiöse Lektüre bis 11; dann Gottesdienst. Von 12—3 beschäftigt sich jeder für sich. Nach Tisch religiöse Gespräche, gewöhnlich bis zum Tee im Garten. Bei schlechtem Wetter geistliche Musik. Mrs. Unwin spielt Harfe. Man singt Hymnen. Dann ein tüchtiger Spaziergang. Abends geistliche Lektüre und Gespräche bis zum Abendbrot. Zum Tagesschluß ein Hymnus oder eine Predigt und das Abendgebet. Cowpers Briefe sind von religiöser Überspanntheit oder theologischer Gräbelei erfüllt. Alle irdischen Interessen schrumpfen in nichts zusammen, seitdem sein Augenmerk auf das Jenseits gelenkt worden. Ja, dieser jedes andere Interesse aufsaugende Gedanke fräße selbst seiner Freundschaft wie ein Wurm das Herz aus, wäre sie nicht auf christliche Grundsätze gegründet. Solche Freundschaft aber ist die Liebe, die der heilige Johannes einschärft; ja sie ist die einzige Liebe, die diesen Namen verdient.<sup>1)</sup>

Der Plan, Geistlicher zu werden, stand plötzlich wie eine Pflicht vor ihm; aber die Vorstellung, öffentlich zu

---

<sup>1)</sup> Brief an Lady Hesketh, 18. Oktober 1765.

sprechen, erfüllte ihn neuerdings mit krankhaftem Entsetzen und zwang ihn zur Entsagung. Vermutlich ist es keine Übertreibung, wenn sein letzter Biograph, Thomas Wright, behauptet, daß eine berufliche Beschäftigung Cowper dreiviertel seiner Leiden erspart hätte.<sup>1)</sup> Die uneingeschränkte Muße, verbunden mit der pietistischen Atmosphäre des Unwünschen Hauses steigerte Cowpers ängstlich grübelnde Selbstbeobachtung ins Krankhafte. Er kann sich nun in Demut und Zerknirschung nicht genug tun; immer stöbert er in einem verborgenen Winkel seines Gemütes noch einen Rest von strafbarem Hochmut oder von Eitelkeit auf.

Für den Augenblick freilich fehlt ihm nichts zu seinem Glück. Seine einzige Sorge ist, ob er nur das Maß Dankbarkeit aufbringe zudem er verpflichtet sei.<sup>2)</sup> Er schafft sich für die Besuche bei seinem Bruder in Cambridge ein Pferd an und spinnt sich bis zur geistigen Unbeweglichkeit in das kleinbürgerliche Philistertum seiner Zurückgezogenheit ein. Die Stelle eines *Treasurers at Lyon's Inn*, die ihm 1765 angeboten wird, lehnt er ab. Später (1790) schlägt er einmal die Einladung einer Cousine nach Norfolk mit den Worten ab, sie könnte ebenso gut das Haus einladen, in dem er wohnte.

Allein schon 1767 nahm das Idyll im Unwünschen Hause ein jähes Ende durch den plötzlichen Tod des alten Pfarrherrn, der an den Folgen eines Sturzes vom Pferde starb. Ein Ortswechsel schien der Familie, in deren Mitte Cowper auch weiterhin zu verbleiben beschloß, erwünscht. Bei der Wahl einer neuen Wohnstätte kam hauptsächlich der Seelsorger in Betracht, und so gab die fesselnde Persönlichkeit des Pfarrers von Olney, John Newton, dessen Besuch Mrs.

<sup>1)</sup> S. 147.

<sup>2)</sup> An Major Cowper, 18. Oktober 1765.

Unwin einige Tage nach der Katastrophe empfing, den Anschlag.

John Newton († 1807) hatte seine Laufbahn als Seemann im Dienste des Sklavenhandels begonnen. Später bekehrte er sich zu Wilberforce und legte in einer Schrift *Thoughts upon the African Slave Trade* (Gedanken über den afrikanischen Sklavenhandel) eine reuige Beichte seiner vormaligen verruchten Tätigkeit ab, über deren Schändlichkeit ihm nun die Augen aufgegangen. Die *Nachfolge Christi*, die ihm zufällig in die Hand fiel, hatte sein Herz geweckt. Er sehnte sich nach rein menschlichem Wirken nach dem Vorbilde Wesleys und übernahm 1764 die Pfarrei von Olney (Bedfordshire). Mit Mut und Ausdauer, nimmermüde, nie auf Dank bedacht, lag er seinen Amtspflichten ob. War sein Blick auch mitunter beschränkt, so besaß er doch ein großes Herz. Seine *Cardiphonia* enthält Stellen von hoher Schönheit, voll echtstem Streben nach dem Guten und Wahren.<sup>1)</sup> Kein unbedeutender Theologe, voll religiöser Begeisterung und dabei liberal, aufgeklärt, poetisch begabt und von romantischem Interesse verklärt durch die veröffentlichte Erzählung seiner Jugenderlebnisse — „einem für das Zeitalter Smolletts und Wesleys nicht minder charakteristischen Denkmal wie Cellinis Selbstbiographie für die Renaissance“<sup>2)</sup> — so war der damals 42jährige Newton sicherlich keine alltägliche Erscheinung.<sup>3)</sup>

Im Herbst 1767 nahmen Cowper und die Unwins ihren Wohnsitz in Olney, einem unscheinbaren Dorfe in flacher Moorlandschaft. „Beinahe zwölf Jahre lang“, sagt der Dichter, „waren wir selten länger als sechs Stunden getrennt ...

<sup>1)</sup> William Benham XXXV ff.

<sup>2)</sup> Goldwin Smith, 87.

<sup>3)</sup> Bruce LXIII.

Die ersten sechs Jahre vergingen mir in täglicher Bewunderung Newtons und dem Streben, ihn nachzuahmen; die anderen sechs wanderte ich sinnend mit ihm im Tale der Todesschatten.“

Cowper half dem Pfarrer in den Werken der Barmherzigkeit, besuchte die Armen, tröstete die Kranken, betete mit den Betrübten.<sup>1)</sup> Auch als Schiedsrichter diente er der Bevölkerung, obzwar er behauptete, weniger als irgend ein Landrichter von der Jurisprudenz zu verstehen.<sup>2)</sup> Es kann für den Unparteiischen heute kaum zweifelhaft sein, daß diese Beschäftigung Cowper in demselben Maße schadete, als sie von Newton in bester Absicht angeregt ward. Schon Southey erkannte den übeln Einfluß von Newtons System der Aufregung und seiner übereifrigen Dienstbeflissenheit.<sup>3)</sup> Ja, Newton selbst scheint mitunter der Verdacht aufgedämmert zu sein, daß er in seinem Streben wohlzutun und Schaden zu verhüten, den rechten Weg verfehle. Er schreibt an Thornton: „Ich glaube, ich bin in der Umgegend dafür verrufen, daß ich die Leute toll predige und es sind ihrer ein Dutzend, deren Kopf nicht recht beisammen ist.“<sup>4)</sup> Schon Leigh Hunt tat (1809) den Anspruch, der religiöse Eifer habe unter dem Vorwande, die Wunden von Cowpers sanftem Herzen auszuglätten, ein feuriges Band darum geschnürt.<sup>5)</sup>

Im März 1770 verlor Cowper seinen Bruder John. Obzwar selbst ein lauterer, schwärmerischer Charakter und zeitlebens unter dem Druck einer als Schuljunge empfangenen

<sup>1)</sup> Hayley I, 225.

<sup>2)</sup> Brief an Hill, 6. Mai 1780.

<sup>3)</sup> Hayley II, 257.

<sup>4)</sup> Southey I, 270.

<sup>5)</sup> Hunt, *An Attempt to show the Folly and Danger of Methodism*, XII.

Zigeunerwahrnehmung, hatte John der pietistischen Religionsanschauung Williams doch stets passive Resistenz geleistet. Erst auf dem Totenbette ließ er sich von ihm bekehren und Cowper schrieb die Geschichte dieser Seelenrettung schlicht, herzlich und eindrucksvoll nieder unter dem Titel: *Adelphi. A Sketch of the Character, and an Account of the Illness of the Late Rev. John Cowper A. M., Fellow of Bennet College, Cambridge, who finished his Course with Joy, March 20, 1770.* (Adelphi. Charakterskizze und Krankenbericht des verstorbenen hochwürdigen Herra John Cowper, Magister Artium, Lehrer am Bennet College, der seine Bahn in Freuden am 20. März 1770 beschloß). Die Erzählung, die sich zu einer psychologischen Studie über das religiöse Gemüt vertieft, hat Newton nach Cowpers Tode (1802) herausgegeben.

Um seine Gedanken von dem herben Verluste abzulenken, der sein Gemüt verdüsterte, und seine Gedanken auf einen anderen Gegenstand zu konzentrieren, regte ihn Newton (1771—72) zur Abfassung religiöser Hymnen an,<sup>1)</sup> die gemeinsam mit des Pfarrers eigenen Seelenergüssen als *The Olney Hymns* 1779 erschienen und außerordentlich volkstümlich wurden. Die 68 von Cowper herrührenden sind der Mehrzahl nach an Bibelstellen geknüpfte erbauliche Betrachtungen. In einigen tritt das persönliche Gefühl mit einer Kraft des Impulses und des Ausdruckes hervor, die Cowper zum Vollblutlyriker stempelt, so das inbrünstige Gebet *Looking Upward in a Storm* (Im Sturme blick ich empor); das von tief empfundener Überzeugung getragene *Peace after Storm* (Friede nach dem Sturm); das von melodioser, inniger Zartheit durchklungene *Lovest thou me?* (Liebst du mich?).

---

<sup>1)</sup> Southey I, 250.

In *The Contrite Heart* (Das zerknirschte Herz) ringt er mit seinem stahlharten Herzen, das gegen alles gefühllos ist, außer gegen das Leid. „Herr!“ stöhnt er, „Herr, zerbrich dieses Herz oder heile es!“ In *Wisdom* (Weisheit) strömt die Fülle gläubiger Begeisterung, die hier zur beseligenden Erkenntnis wird, in den Orgelklängen eines vollen reichen Verses aus, von dem jede zweite Zeile weiblich reimt — ein Hymnus, der verdiente, unter die Kirchenlieder der protestantischen Gemeinden aufgenommen zu werden.

Der befreiende und gesundende Einfluß, den Newton von der Poesie für Cowpers Gemüt erhofft hatte, blieb gleichwohl aus. Zu Beginn des Jahres 1773 nahm seine Schwermut die Form eines verzweiflungsvollen religiösen Wahnes an. Die unmittelbare Veranlassung soll ein erschütternder Traum gewesen sein, der ihn Ende Februar 1773 mit der furchtbaren Gewisheit erfüllte, daß seine Seele verdammt sei.<sup>1)</sup> Die Vorstellung, daß er von Gott gerichtet sei, war ja schon bei seiner ersten Erkrankung die traurige Form seines Leidens gewesen. Cowper hörte auf zu beten, weil seine Seele sich nicht vor Gottes Antlitz wagte, von dem sie sich verstoßen glaubte. Wenn vor dem Mahle die Hausgenossen betend um den Tisch standen, setzte er sich und nahm Messer und Gabel in die Hand, um anzudeuten, daß er in dem niederschmetternden Bewußtsein seiner Unwürdigkeit an der frommen Übung nicht teilhabe.<sup>2)</sup>

Am 27. Oktober 1783 schreibt er an den Pfarrer William Bull: „Beweisen Sie mir, daß ich ein Recht habe zu beten und ich will beten ohne aufzuhören — ja, beten selbst

<sup>1)</sup> Wright, 206.

<sup>2)</sup> Ebenda, 332.



im ‚Schoße dieser Hölle‘, mit der verglichen die des Jonas ein Palast, ein Tempel des lebendigen Gottes war. Aber lassen Sie mich hinzufügen: es gibt in der heiligen Schrift keine so vielumfassende Ermutigung, daß sie meinen Fall mit einschliesse, noch einen so wirksamen Trost, daß er mich erreichte. Ich erzähle es Ihnen nicht, weil Sie es nicht glauben können; könnten Sie es, so würden Sie mir bestimmen. Und dennoch würden Sie die Sünde, um derentwillen ich von den Vorrechten ausgeschlossen bin, die ich sonst genoß, nicht für Sünde halten. Sie würden mir sagen, daß es eine Pflicht war. Dies ist sonderbar. Sie werden mich für verrückt halten, aber ich bin nicht verrückt, edler Festus! Ich bin nur in Verzweiflung.“

Als Krankheitszentrum in Cowpers Leidensdasein wird dieser Traum vermutlich überschätzt, da die krankhafte Veranlagung schon wesentlich früher zum Ausbruch gekommen war. Allein, wie dem auch sei, für ihn kam es kaum in Betracht, denn Newton und Mrs. Unwin behandelten seinen Geisteszustand als diabolische Heimsuchung und zogen den Arzt erst nach geraumer Zeit zu Rate. Von diesem verhängnisvollen Irrtum abgesehen, ist ihr persönliches Verhalten ein Denkmal des unbedingtsten Opfermutes selbstloser Nächstenliebe. Mag Cowpers Erkrankung die Absicht eines Ehebündnisses zwischen ihm und Mary Unwin vereitelt haben oder nicht — Southey stellt diese Vermutung entschieden in Abrede, — Tatsache ist, daß ihr Herzensbund von puritanischer Hingebung und höchstem Adel einer lebenslangen idealen Liebe unter die schönsten Seelenerscheinungen der Literaturgeschichte zählt. Mary Unwin war bei dem Tode ihres Gatten 43 Jahre alt (7 Jahre älter als Cowper), von offenen, schlichten Gesichtszügen, die sowohl die herbe Strenge ihrer sittlichen Über-

zeugung wie ihr stilles, mildes Frauentum spiegelten. Lady Hesketh schildert sie (Juni 1786) ihrer Schwester als fröhlich, stets bereit zu lachen und nicht im entferntesten preziös. „Sie scheint ein großes Kapital von Heiterkeit zu besitzen. Groß muß es wahrlich gewesen sein, um bei der Abgeschlossenheit ihres Lebens und den Sorgen um ein Wesen, das sie sicherlich so liebt, als ein Mensch den andern lieben kann, nicht aufgezehrt zu werden. Ich will nicht sagen, daß sie ihn vergöttert, denn das hielte sie für unrecht, aber sie scheint gewiß die wahrhafteste Rücksicht und Neigung für dieses ausgezeichnete Geschöpf zu besitzen und kennt, wie ich schon sagte, im buchstäblichsten Sinne des Wortes keinen Willen, keinen Schatten einer Neigung, als die seinen.“ Und ferner: „Wie sie die beständige Pflege Tag und Nacht durch die letzten 18 Jahre ausgehalten hat, ist mir, ich gestehe es, unverständlich. Und, um ihr gerecht zu werden, muß ich sagen, daß sie alles mit einer Leichtigkeit vollbringt, die jede Idee eines Opfers ausschließt. Sie spricht in den höchsten Ausdrücken von ihm und, dank ihrem wunderbaren Vorgehen, wird er in Olney niemals anders als mit der äußersten Achtung und Verehrung genannt.“ Mary Unwin und Cowper führten gemeinsame Kasse, obwohl seine Einkünfte kaum die Hälfte der ihren betragen. Sie war seine einzige und ausschließliche Pflegerin, denn wenn er auch in seinem Wahne meinte, wie alle übrigen hasse selbst sie ihn, duldete er doch niemand andern um sich. Es gab Zeiten, in denen er nur sprach, wenn er gefragt war, glaubte, daß sein Essen vergiftet sei und versuchte, sich das Leben zu nehmen, „es Gott zu opfern.“<sup>1)</sup> Als Mary ihn einst mühsam überredete, den damals aus seiner Nähe verbannten Newton wieder

---

<sup>1)</sup> Brief an Lady Hesketh, 16. Januar 1786.

aufzusuchen, war er nicht mehr zur Heimkehr zu bewegen und blieb eineinhalb Jahre im Nachbarhause. Wenn auch Freundschaftsopfer in erster Linie den ehren, der sie erweist, so geben sie doch andererseits einen Maßstab für die Wertschätzung dessen, dem man sie bringt. Man muß Cowper im Hause Newton sehr geliebt haben, um den trübseligen Gast achtzehn Monate lang ertragen zu können.

Im Mai 1779 besserte sich sein Zustand. Er zeichnete, begann, sich mit allerlei Handwerkerarbeit und mit der Gartenpflege zu beschäftigen. Die Erfolge seines Gewächshauses und die Zähmung dreier Hasen, die er in einem Aufsätze für das *Gentleman's Magazine*, Juni 1784, beschrieben hat, erfüllten ihn mit Interesse und Genugtnung. In der Regel pflegte er jede neue Beschäftigung mit Feuereifer aufzugreifen, der aber bald verpuffte.<sup>1)</sup>

Newton hatte seine Pfarre in Olney mit einer Londoner vertauscht. Wie groß auch der Verlust war, den das Aufhören dieses täglichen Verkehrs für Cowper bedeutete, der Gesundheit seiner Nerven mag die Trennung zuträglich gewesen sein. Die Stelle des geistlichen Freundes und Beraters übernahm der Pfarrer des benachbarten Newport Pagnall, William Bull, dessen phantasievolles Naturell dem Kranken Sympathie und Vertrauen einflößte.

Auf Bulls Drängen griff er 1780 seine Korrespondenz wieder auf. Cowper gehört unter die klassischen Briefschreiber der englischen Literatur — Leigh Hunt bezeichnet ihn kurzweg als den besten<sup>2)</sup> —, obzwar oder vielleicht eben weil ihm jede schönrednerische Absicht, jedes Streben nach Geistreichigkeit oder nach bedeutenden Themen fern liegt. Seinen Briefen haftet durchaus der Charakter des Zu-

<sup>1)</sup> An Newton, 1780.

<sup>2)</sup> Leigh Hunts *London Journal* (Nr. 65), 27. Juni 1835.

fälligen, Subjektiven an. Sie enthalten so gut wie nichts über Politik und, Homer- und Miltonbetrachtungen ausgeschlossen, wenig Spekulatives. Sie bescheiden sich mit den Alltagsvorfällen eines kleinen Kreises, ohne in Banalität zu verfallen, und erzählen schlicht und scheinbar kunstlos in einem zur Vollkommenheit ausgebildeten Natürlichkeitsstil, dessen Darstellungen von suggestiver Kraft sind, so daß der Leser, der gewissermaßen den Umriss des Bildes erhält, ihn aus Eigenem mit farbenfrischen und lebendigen Tönen füllt. Obwohl Cowpers bescheidene Zurückhaltung das Analysieren von eigenen Gemütszuständen eher vermeidet als sucht, sind seine Briefe doch mit Persönlichkeit durchtränkt, und diese Persönlichkeit ist eine lantere, liebenswürdige, immer darauf bedacht, den Freunden wohlzutun. Daher kommt es, daß in den Briefen verhältnismäßig häufig ein humoristischer, heiterer Ton angeschlagen wird, daß sie mit Scherzen durchsetzt sind. Cowper verbirgt rücksichtsvoll seine Verstimmung vor den Treuen, die sie schmerzen könnte.

Auf Bulls Anregung geht auch Cowpers Übersetzung der von dem Freunde lebhaft bewunderten Gedichte der Madame Guyon zurück (1782), einer pietistischen Dichterin, deren Bild im Nonnengewande Cowpers Interesse erregte. Eine Art gottschwärmerischer Meditation mußte ihn bei Madame Guyon als ein verwandtes Element berühren. Freilich war auch die Beschäftigung mit diesen von religiöser Überspannung erfüllten Poesien für Cowpers Gemüt wenig zuträglich. Indes gelang die Übersetzung und lieferte manches schöne schwungvolle englische Lied (*The Nativity*. Weihnacht; *The Swallow*. Die Schwalbe).

### Das Dezennium der literarischen Produktion.

Mehr und mehr hatte sich in der Zeit der Prüfung poetische Tätigkeit als probates Gegengift erwiesen. „Geistige Depression“, schreibt Cowper am 12. Oktober 1785 an Lady Hesketh, „die, wie ich mir denken kann, manchen abgehalten hat, Schriftsteller zu werden, hat mich dazu gemacht. Mir ist fortwährende Beschäftigung notwendig. Handarbeit beschäftigt den Geist nicht genügend, aber Dichten, besonders in Versen, nimmt ihn ganz in Anspruch. Darum schreibe ich gewöhnlich morgens drei Stunden, abends schreibe ich ab.“ Er selbst war stets geneigt, seine poetische Produktion im denkbar bescheidensten Lichte zu sehen. „Von meinem 20. bis zum 33. Jahre“, schreibt er 1792 an einen Freund, „war ich mit juridischen Studien beschäftigt, oder hätte es doch sein sollen. Vom 33. bis zum 60. Jahre habe ich meine Zeit auf dem Lande zugebracht, wo die Lektüre nur eine Beschönigung meines Müßigganges war, und wo ich, wenn ich gerade keine Zeitschrift hatte, zuweilen tischlerte oder Vogelkäfige machte oder Landschaften zeichnete oder Gartenarbeit versah. Mit 50 Jahren begann ich meine Laufbahn als Schriftsteller. Es ist die Grille, die am längsten und besten angehalten hat und die wahrscheinlich meine letzte sein wird.“

Mit niederschlagendem Selbstmißtrauen paarte sich in seiner komplizierten Natur „ein ungeheurer Ehrgeiz“. So kam es, daß er, stets von dem Wunsche erfüllt sich hervorzutun, sich fast fünfzig Jahre durchs Leben gestohlen, ohne etwas zu unternehmen. Kaum aber hatte er endlich die Dichterlaufbahn betreten, als auch der Entschluß feststand, seinen Weg zum Ruhme emporzukämpfen.<sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> An Lady Hesketh, 15. Mai 1786.

1781 veröffentlichte er das anonyme Pamphlet *Anti Thelyphthora*, eine Entgegnung auf Martin Mandans zweibändiges Werk *Thelyphthora, or A Treatise on Female Ruin* (Abhandlung über das Verderben des Weibes), worin der Beweis erbracht werden sollte, daß laut der Bibel die Polygamie von Gott nicht nur gestattet, sondern seines besonderen Segens theilhaftig sei. Der Geistliche Mandan war Cowpers Vetter. Seine Erbauungsschriften hatten ihm in den Zeiten des Trübsinnes Trost geboten. Dennoch hielt er sich jetzt berufen, gegen seine Verirrung öffentlich Partei zu ergreifen. Er tat es in einer Art romantischer Allegorie. Der Held, Airy del Castor, umschwärmt die im Lande der Träume geborene und von der Phantasie erzogene zauberkundige und verbuhlte Dame Hypothese; doch beide erliegen dem Ritter vom Silbermonde, Marmedan. Die Frauen und Jungfrauen triumphieren. Faune und Satyre wehklagen und entfliehen. Hymen entfacht aufs neue seine Fackel, segnet den Tag und entsühnt die Stätte. Cowpers Tadel ist nicht bissig, nicht schadenfroh. Seine Muse schwingt keine Geißel, sondern höchstens ein Birkenreis.

1782 veröffentlichte er seinen Erstlingsband *Selected Poems* (Ausgewählte Dichtungen, Deutsch von W. Borel, 1870).

In seiner bescheidenen Selbsterkenntnis täuschte er sich nicht über das, was ihm zum schöpferischen Dichter fehlt. Er schreibt an Unwin: „Ich habe kein größeres Recht auf den Namen Dichter als ein Verfertiger von Mausefallen auf den eines Ingenieurs; aber meine kleinen Versuche dieser Art haben mich zu Zeiten so unterhalten, daß ich oft wünsche, ich wäre ein guter Dichter.“<sup>1)</sup> War auch der unmittelbare Zweck seines Dichtens die eigene Zer-

---

<sup>1)</sup> Southey VI, 17.

streuung, die Ablenkung von seinen melancholischen Gedanken, so meinte er doch immerhin einige positive Berechtigung zu öffentlichem Hervortreten zu haben. „Ich glaubte auf einige Gegenstände gestossen zu sein, die vorher noch nicht poetisch behandelt worden sind“, schreibt er am 19. Oktober 1781 an Mrs. Cowper, „und auf einige, denen ich durch die Art der Behandlung unschwer den Anschein der Neuheit geben könnte. Mein einziger Zweck ist, nützlich zu sein. Doch weiß ich, daß ich vergeblich auf diesen Punkt abzielen würde, wenn es mir nicht gelänge, auch unterhaltend zu sein.“

Die letztere Eigenschaft wird die Nachwelt ihm vielleicht am entschiedensten bestreiten. Cowpers Werke haben etwas vom Schulerexerzitium an sich. Uns Deutsche erinnern sie an den braven Voß. Die Tatsache, daß er fünfzigjährig als poetischer Neuling vor das Publikum tritt, bezeugt bereits, daß der Genius in ihm kein unbezwingbarer Impuls ist. Die Zeit der Jugendfrische, da er dem freien Walten des Temperamentes das Wort geredet,<sup>1)</sup> war bereits vorüber; nach seiner nunmehrigen Ansicht hatte der Geist dem Willen, die Natur der Sitte und Zucht einer höheren Einsicht unbedingt zu gehorchen. Sehr bezeichnend sagt er im *Table Talk*:

Prophetisch Feuer hat mich nie durchglüht,  
Im Silbenspiel ergötzt' ich mich, im Lied.

Die Sorgfalt, die er der äußeren Form zuwendet, kennzeichnet ihn als einen Abkömmling der Augustäer. Der heroische Vers ist sein ausschließliches Metrum, das in seiner Hand abwechslungsreich, flüssig, lebendig wird. Seine poetische Arbeit ist von so peinlicher Sorgfalt, daß von dichterischem Erguß, von dem Zauber eines poetischen Sich-

---

<sup>1)</sup> An Bowley, September 1762.

gehenlassens selten darin etwas zu spüren ist. „Feilen und wieder feilen“ hält er für das Geheimnis fast jeder guten Schrift;<sup>1)</sup> er selbst wird dessen niemals müde, und weist die Arbeit endlich etwas Glanz auf, so fühlt er sich köstlich belohnt.<sup>2)</sup>

Die kritische Kontrolle über seine Gedichte übte Newton, der ihnen die Vorrede schrieb. Die Anregung, ja, geradezu die Themen für sie aber gaben ihm oftmals die Frauen, die ihm nahe standen. Nichts kennzeichnet ihn mehr als Dichter, denn der tiefe Eindruck, den seine scheue, schlichte, leidvolle Persönlichkeit auf das weibliche Gemüt ausübte.

Von seinen inneren Gaben ist die Tüchtigkeit der Gesinnung wohl die maßgebendste. „Das Leben“, schreibt er im Juni 1790 an John Cowper, „ist zu kurz, um Zeit selbst für ernste Spielereien zu bieten.“ Ein didaktischer Zweck steht ihm immer in erster Linie. *Progress of Error* (Die Entwicklung des Irrtums) hebt mit der Aufforderung an die Muse an: „Singe, durch welche verborgenen Künste die Schlange des Irrtums sich windet ums menschliche Herz! ... Ihr Sorglosen, Trägen! Lasset euch warnen!“ Das Leben ist eine Prüfung, aber der Wille ist frei zu wählen. Die unbedingte Verwerfung aller Fatalistik kennzeichnet den Standpunkt, von dem aus Cowper die mannigfaltigen Spielarten des Irrtums betrachtet, um schließlich bei dem großen Troste zu landen, der selbst dem Irrtum zum Opfer Gefallene vor dem unwiderruflichen Verderben schützt, bei der Macht des Kreuzes, zu retten und zu sühnen. Spiel und Trunk, jede Art der Geckerei, das Übermaß sinnlicher Genüsse und weltlicher Vergnügungen sowie einzelne Persönlichkeiten umfaßt der Rahmen dieser Betrachtung. Einer der

---

<sup>1)</sup> Brief vom Juli 1780.

<sup>2)</sup> Brief vom 9. November 1780.



stärksten Ausfälle trifft „den Gott unserer Idolatrie“, die Presse. Sie ist der ewig sprudelnde Quell endloser Lügen. Als Gegenbild des Irrtums werden die wahren Freuden gepriesen: häusliches Behagen, Freundschaft, guter Ruf und Mildtätigkeit.

Das religiöse Lehrgedicht *Truth* (Wahrheit), 600 Verse über die religiöse Wahrheit, die für Cowper die Wahrheit schlechtweg ist, bildet eine Darlegung der Lehre von der göttlichen Gnade. Das Evangelium ist ein Gnadengeschenk, das jeden Anspruch auf Verdienst im Empfänger ausschließt. Der Einsiedler, der Kraft seiner Frömmigkeit den Himmel zu erwerben hofft, ist so hochmütig wie der Pharist. Die Gnade erbarmt sich der Seele. Ergebung ist das Heil der Gläubigen. Geist und Gelehrsamkeit bedeuten nur Schlingen auf dem Wege des Gerechten. Ein fein ausgeführtes Genrebild stellt Voltaire einer armen Spitzenklöpplerin gegenüber, einer Vertreterin jenes dürftigen Gewerbes, das Cowper, der sich (8. Juli 1780) bei seinem einstigen Schulkollegen, dem nunmehrigen Kanzler Thurlow, für die armen Spitzenklöppler von Olney verwendete, aus persönlicher Anschauung kannte. Die alte bibelfeste Frau ist dem glänzenden Schöngest überlegen. Sie besitzt einen Schatz, während er nur Flitter sein eigen nennt. Auch der Skeptiker kann sich der Wahrheit auf die Dauer nicht entziehen.

Cowper war selbst ein Bibelgläubiger und Bibelgelehrter. Aus seinem unablässigen Bibelstudium leitet Hayley die Fülle des Gefühls und der Ausdruckskraft her, die ihn schließlich zu dem machte, was er am sehnlichsten zu sein wünschte, „einem Dichter der Christenheit, einem Ermahner der Welt“. <sup>1)</sup> „Er kommt gradeswegs vom Studium der alten

<sup>1)</sup> Hayley II, 238.

Propheten“, sagt Christopher North, „und in einigen seiner prächtigen Märchen glaubt man die Bibel in eine andere Gattung von Poesie umgewandelt zu hören.“<sup>1)</sup> Nur die Frömmigkeit führt seiner innersten Überzeugung nach zum Glück; Weisheit und Güte sind Zwillinge (*Expostulation*). In jedem Naturvorgange erblickt er das Walten einer göttlichen Vorsehung. Dem treuen Hill verweist er einmal die Sorgen, die er sich um seinen Willen gemacht, mit den schönen Worten: „Ich zweifle nicht, wenn meine Tage abgeschlossen sind, wird es ersichtlich werden, daß ich einem Herrn diene, der es mir an nichts mangeln ließ, was zu meinem Guten war.“<sup>2)</sup>

Die Echtheit und Innigkeit seines religiösen Empfindens schließt alles Zelotentum gegen Andersdenkende aus. Seine vermeintlichen Satiren sind im Tone eines wohlwollenden Weisen geschrieben. Schon Christopher North wünschte einen andern Namen für diese Gedichte, die erfüllt seien von fast allen Arten edelster Poesie, in denen die Prinzipien des Glaubens, der Freiheit, des Patriotismus großartiger denn je zuvor dargelegt würden, in denen der Dichter einher-schreite wie im heiligen Zorn, wie ein Gottgesandter.<sup>3)</sup> In *Retirement* (Zurückgezogenheit) spricht Cowper das goldene, eine ganze Charakteristik aufwiegende Wort: „Wenn ich tadle, bemitleide ich.“ In *Charity* (Barmherzigkeit) sagt er: „Entfacht nicht Liebe zur Tugend die Flamme, so ist die Satire tadelnswerter als jene, die sie brandmarken soll.“

Ein wesentlich dürreres Lehrgedicht als *Truth* ist *Conversation* (Gespräch), eine ebenso ausführliche wie trockene Anleitung zu dieser Kunst, die, obzwar in erster Linie auf

<sup>1)</sup> *Essays Critical and Imaginative* I, 237.

<sup>2)</sup> Hayley II, 283.

<sup>3)</sup> *Essays Critical and Imaginative* I, 237.

natürlicher Begabung beruhend, nach Cowpers Dafürhalten durch Pflege doch wesentlich vervollkommt werden kann. Er klagt, daß Abschweifungen sehr in Mode, Gedanken selten seien. Es ist fast eine Selbstkritik seiner Verse.

Dasjenige unter den Gedichten, von dem Cowper sich den größten Erfolg versprach, ist *Table Talk* (Tischgespräch), „ein Mischmasch von vielerlei Dingen“, wie er es in einem Briefe nennt. Die Tafelunterhaltung zweier Freunde erhebt sich gelegentlich zu einem fast Schillerschen Pathos in der Betrachtung von Würde, Tugend, Ehrgeiz. Auch auf politisches Gebiet wagt sich Cowper. Er bezeichnet die Freiheit als Grundlage jedes bürgerlichen Glückes und ginge sie selbst zu weit und verlöre sich in Anarchie — man erschlägt sein gutes Roß nicht, weil es im Laufe springt und sich bäumt, sondern man zügelt es. Disziplin erweise ihre Kunst an der Freiheit. Auch auf aktuelle Zustände geht Cowper ein. Hatte er in *The Progress of Error* die Begleichung der Nationalschuld erwogen, so betrachtet er hier die *No Popery Riots* (1780) und lobt Chatham. Doch leitet ihn der Standpunkt, daß es die Vorsehung sei, die den Patrioten inspiriere. In *Charity* tritt Cowper mit Wärme für die Freiheit ein. Sei frei! ist das Motto, das die Natur jedwedem Wesen aufgeprägt. Die Tiere sind freiheitsliebend. Der Mensch aber macht den Menschen zu seiner Beute. Der Brite sollte wissen, daß vor Gott alle Menschen gleich seien.

In schönen Versen auf Whitefield (*Leuconomus*) und andere Philanthropen wendet Cowper sich gegen die widernatürliche Grausamkeit der Sklaverei. So läßt er auch in *The Morning Dream* (Morgentraum) ein herrliches, am Schiffsteuer stehendes Weib, Britannia, ausrufen: Ich gehe, Sklaven frei zu machen! Diese Gesinnung bekräftigte

Cowper einige Jahre später noch durch ein Sonett an Wilberforce. Doch bedeutet ihm die Negerfrage „ein abscheuliches und wiederliches Thema“, auf das er nur fremder Anregung folgend eingeht in *The Negro's Complaint* (Des Negers Klage), dessen halb revolutionäre, halb sentimentale Schwärmerei typisch ist für die Empfindungsweise, welche der Europäer des 18. Jahrhunderts fälschlicherweise dem afrikanischen Schwarzen unterlegt. *Expostulation* (Ernste Vorstellung), ursprünglich als eine Geschichte der Juden geplant,<sup>1)</sup> spielt auf damalige britische Zustände an, auf die gedrückte Stimmung nach dem amerikanischen Kriege und die Unzufriedenheit über die Tateakte und andere Maßregeln<sup>2)</sup> der inneren Verwaltung. Die Muse weint über England wie der Prophet über Israel. Sie hängt die Harfe an die alte Buche, in der noch feierlich die Wahrheit rauscht, und wenn der kalte Wind über die Saiten streicht, seufzt der Dichter über ein Volk, das, gezeißelt, dennoch mit der Reue zögert.

Übrigens ist Cowper nach seinem eigenen Ausspruch nichts weniger als ein Politiker. Hat er die Zeitung aus der Hand gelegt, so interessiert ihn das Gedeihen seiner Frühbeetgurken mehr als jede große, wichtige Sache. „Lassen meine Blumen ein wenig die Köpfe hängen, so vergesse ich, daß wir seit vielen Jahren Krieg haben, daß wir einen demütigenden Frieden geschlossen, daß wir tief in Schulden stecken und zahlungsunfähig sind. Alle diese Erwägungen werden im Nu durch eine Pflanze verdrängt, deren Frucht ich, wenn ich sie zur Reife gebracht, nicht essen kann. Was für ein weises, konsequentes, ehrenvolles Geschöpf ist doch der Mensch!“<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Wright, 296.

<sup>2)</sup> Brief an Newton, 8. Februar 1783.

Geschichte der englischen Romantik II, 1.

Innerhalb dieser engen Schranken seines politischen Interesses ist Cowper Whig, wünscht jedoch als wahrer Freund der Konstitution, die Macht gleicherweise zwischen König, Lords und Gemeinen verteilt zu sehen.<sup>1)</sup> Er ist unbedingt loyal. Eines seiner frühesten Gedichte, das lateinische *On Loyalty* (1754) mahnt, die Könige nicht anzufeinden, über deren Haupt die Krone gar mannigfaltige Leiden bringe.<sup>2)</sup> Er schreibt 1789 Gedichte auf die Genesung Seiner Majestät und auf den günstigen Erfolg seiner Seebäder, treibt aber seine Ergebenheit nicht bis zur Fürstendienerei. Wir lieben den König, heißt es in *The Task* (V), aber dessen eingedenk, daß er nur ein Mensch ist, trauen wir ihm nicht zu weit. ... Er ist unser, um den Staat zu verwalten, ihn zu schützen, um zu sparen, doch nicht, um ihn zu vermehren, zu verändern. Wir sind sein, um ihm zu dienen in gerechter Sache, doch nicht, um seine Sklaven zu sein.

Und ferner: Die Könige sind für die Menschen da, nicht, wie sie häufig glauben, die Menschen für sie. Sie teilen das allgemeine Menschenlos: sie stehen und fallen durch ihr Benehmen. Welche Gelegenheit wird ihnen, Gutes zu tun und zu fördern! Aber wie selten begreifen und nützen sie sie! Von Kind auf beweihträuchert und dennoch mit Mißtrauen beobachtet, scheinen sie ihm bedauernswert. Er möchte nicht König sein. Das Gedicht *Heroism* (Heldentum), 1782, zeigt den Machthabern im Feuer des Ätna ein Symbol des Unheils, das ehrgeiziger Stolz zeitigt. „Ihr heroischen und lorbeergekrönten Helden seid nichts als die Ätna der leidenden Menschheit“, ruft er aus.

<sup>1)</sup> An Lady Hesketh, Mai 1793.

<sup>2)</sup> *Unpublished Poems*, 1900.

Die Revolution liegt so außerhalb von Cowpers Gedanken- und Gefühlssphäre, daß sich in seinen Briefen und Gedichten kaum eine Bemerkung über sie findet. Im März 1793 schreibt er an Bagot, die Tollköpfe in Frankreich seien eine entsetzliche Rasse; er habe einen Abscheu vor ihnen wie vor ihren Prinzipien.

Für die amerikanische Unabhängigkeitsbestrebung fehlt ihm das Verständnis. Er schreibt am 24. Februar 1783: „Sie haben Leidenschaft und Eigensinn genug gehabt, um uns viel Übles zuzufügen, aber ob das Ereignis für sie selbst zum Heile sein wird, müssen wir erst abwarten.“

Der Besitznahme Indiens sieht er als entschiedener Gegner zu. „Wäre ich Schiedsrichter in dem Streite“, äußert er am 20. Januar 1784 zu Newton, „ich bände diesem Patronat ein Talent Blei um den Hals und versenkte es in die Tiefen der See. Weniger bildlich zu sprechen: Ich würde von der Grundeigentumssteuer absehen in einem Lande, an das wir kein Recht haben, das wir nur ohne jede Gewähr für das Glück seiner Bewohner regieren können und mit der Gefahr, uns selbst entweder fortwährenden Händeln oder daheim der unerträglichsten Tyrannei auszusetzen“. Er mißtraut dem Hofe, die Patrioten scheinen ihm verdächtig, die *Company* hat jedes Vertrauen verwirkt. Es gibt nur ein Heilmittel: völlige Vernichtung der englischen Autorität in Ostindien.

Eine Reihe von Gedichten widmet Cowper allgemeiner Betrachtung: *Hope* (Hoffnung), deren Lächeln alle Schätze der Welt nicht aufwiegen; *Retirement* (Zurückgezogenheit). Die Weisheit, Abklärung und Objektivität dieser Gedichte flößt an vielen Stellen Bewunderung ein. Das Thema wird von den verschiedensten Seiten beleuchtet

und als Endergebnis ein allgemeines, möglichst wenig subjektiv gefärbtes Vernunfturteil angestrebt. Der Pessimist, der auf die Frage: Was ist das Menschenleben? antwortet: Eine rastlose Flut, ein eitles Verfolgen flüchtiger, falscher Götter, eingebildetes Glück, tief empfundene Sorge, die in Dunkel und Verzweiflung endet; der Optimist, der in der Natur nur Herrlichkeit und Glanz erblickt und in der Sprache aller Dinge nur das eine „Freue dich!“ vernimmt — sie beide werden gehört (*Hope*). Diejenigen, die einem hoffnungslosen Schmerz nachhängen, die ein geträumtes Glück suchen, die einer Grille, oder dem Hang nach Einsamkeit, oder der Mode folgen, die der Überdruß oder die Armut treibt — sie alle kommen zu Wort (*Retirement*).

Im großen und ganzen ist es die Religion, die bei Cowper immer und überall, in allem und jedem das letzte wie das erste Wort behält. Im *Table Talk* bezeichnet er sie als das einzige noch unerschöpfte Thema der Poesie. Von der menschlichen Barmherzigkeit geht er zur göttlichen über, von der irdischen Hoffnung zur himmlischen; die politischen Angelegenheiten dieser Welt verschwinden neben den Ewigkeitsfragen. Vor allem aber steht seine Naturbetrachtung „*sub specie Divinitatis*“. Wenn seine Phantasie in großartig schrecklichen Naturschauspielen nicht ohne Wohlgefallen bei Grausigem verweilen kann, so geschieht es, weil es von Gott, nicht von Menschen, hervorgebracht ist.<sup>1)</sup> Überall erblickt er das zweck- und absichtsvolle Eingreifen eines persönlichen Gottes. Der Ozean enthält Gottes Macht und Majestät. Er erregt den Sturm, er beruhigt ihn. Die Werke der Natur werden übertroffen von dem, der sie

---

<sup>1)</sup> Brief an Bagot, Juni 1788.

schuf (*Retirement*). In demselben Gedicht läßt Cowper die Himmelstochter Natur von der Religion auf die Erde gesandt werden, um allda zu tanzen und jedes Auge zu entzücken. Er wählt sie zur Muse als Stellvertreterin und Mittlerin der Gottheit. „Breite deine Zauber aus, wenn ich die Leier berühre!“ fleht er; „leite die kunstlose Hand, auf daß ich erhasche die selten empfundene Glut“. Wehe dem Menschen, dessen Geist auf seinen Endzweck verzichtet, der nur glänzt, um zu verführen, der die Natur mit leichtfertigem Auge studiert, das Werk bewundert, doch an seiner Lehre vorübergeht.

Dennoch hatte die Muse Cowper die Glut der Naturempfindung, das Aufgehen der Seele im wesensverwandten All verwehrt. Für die gewaltigen Naturvorgänge gebricht ihm der entsprechende Ausdruck. Er hat z. B. kein Verhältnis zum Meere. Auf dem Schiffe überkommt ihn ein bedrückendes Gefühl der Haft. Er ist der Dichter des englischen Binnenlandes, für das er jene von Überschwänglichkeit nicht freie Vaterlandsliebe des Ungereisten hegt, dem der Vergleich mit andern Ländern und Kulturen fehlt. Doch ist eigentliche Landschaftsschilderung bei Cowper nicht häufig. Desto besser gelingt ihm mitunter eine suggestiv bildhafte Wirkung (Die milde Oktoberstimmung in *Anti Thelyphthora*). Die Lehre, welche dem Menschen die Natur erteilt, tritt ihm in den alltäglichsten Vorgängen und kleinsten Geschöpfen am deutlichsten entgegen. Die Biene, die sich abmüht, durch das Drahtgitter zur Treibhausfrucht zu gelangen, mahnt an die menschliche Torheit und Sünde, verbotenen Freuden nachzustreben, deren einzige Frucht die Enttäuschung ist (*The Pineapple and the Bee*. Ananas und Biene). Die Treue zweier Finken gibt Anlaß zu einer Moral für Weltkinder:



Errötet, wenn ich euch sage, daß ein Vogel den Kerker mit dem Freunde der Freiheit ohne Freund vorzog (*The Faithful Bird*. Der treue Vogel). Das unfreiwillige Abenteuer einer philosophisch angehauchten Katze endet mit der Lehre: Hüte dich vor Selbstüberhebung, sonst mußt du in der Schule der Drangsal die Torheit überspannter Erwartungen erkennen (*The Retired Cat*. Die einsame Katze). „Alle Laute, die die Natur äußert, sind reizend, wenigstens in diesem Lande“, schreibt er am 18. September 1789 an Newton. Es ist ihm ein Beweis für die Güte der Vorsehung, daß das Ohr der Menschen mit den Tönen, die ihn umgeben, in Harmonie ist. Wald und Feld und Garten haben jedes sein Konzert. Eine ausgeprägte Tierliebe läßt Cowper mit Verständnis auf die Eigenart untergeordneter Lebewesen eingehen und verleiht seinen Versen milde Glanzlichter des Humors, die sie sonst entbehren, z. B. *On a Spaniel called Bean, killing a Bird*. (Auf einen Windhund namens Bohne, als er einen Vogel tötete), obzwar auch hier ein sentimentaler Exkurs des Hundes über seine Tugend die Stimmung unterbricht. Naive Naturfreunde ohne doktrinäre Reflexion ist Cowper unbekannt. Entgleitet seiner Hand eine Rose, aus der er den Regentau schütteln wollte, knüpft er daran die Betrachtung: So erbarmungslos werden mitunter zarte Seelen und brechen ein Herz, das sich schon im Grame bescheiden lernte (*The Rose*). Ja, die Nachtigall muß in der Erwägung ethischer Motive den Glühwurm verschonen, den dieselbe göttliche Macht im Leuchten unterwies, die ihr das Singen eingab. Daraus mögen streitende Sektierer lernen, daß der Bruder nicht den Bruder befehlen und auffressen, sondern einer im andern die Gaben der Natur und der Gnade achten solle (*The Nightingale and the Glowworm*. Nachtigall und Glühwurm).

Der Mensch tritt in diesen abstrakten Gedichten grade nur als Staffage auf. Doch ist Cowper nicht unerfahren in der Kunst, mit wenigen Strichen Charakter- und Genrefiguren von typischem Ausdruck hinzustellen; z. B. die neidische, geizige, scheinheilige alte Jungfer Bridget (*Truth*), der auf dem Kirchgange ein in die Livree seines erwachsenen Vorgängers gekleideter tölpelhafter Bauernjunge das Gebetbuch nachträgt, auf vertretenen Schuhen dahinschlürfend, den Tautropfen an der Nase. In den Schattenrissen des englischen Reisenden und des fremden Abbés in *The Progress of Error* erblickte Hayley den sittlichen Humor Hogarths nebst jener Feinfühligkeit und Ergebenheit, die den Künstlern höchsten Ranges eigen sind.

Die kleinen Erlebnisse des stillen Alltags setzen sich bei Cowper in Verse um. *The Colubriad* (1782) erzählt, wie er mit dem Schürhacken eine Schlange erschlägt, die die Katze neugierig, mit der Pfote streichelnd betastet. *The Cockfighter's Garland* (1789) behandelt eine Zeitungsente über den jähen Tod eines rohen Hahnenkämpfers. Der Tod von Mrs. Throckmortons Dompfaffen, ein eingetrocknetes Tintenfaß, die Heilbutte, die er am 26. April 1789 zu Mittag aß, werden Themen für Gedichte. Einige Pappeln, die man auf einem seiner Lieblingsplätze an der Ouse fällt, ergeben etliche der schönsten und melodischsten Verse Cowpers; *The Poplar Field* (Das Pappelfeld), 1785, wird, ohne Schwächlichkeit im träumerischen Ausdruck einer allgemein gültigen Wahrheit — der Vergänglichkeit alles Irdischen — ein geschlossenes Kunstwerk. Und die Zeitungsnachricht einer furchtbaren Schiffskatastrophe verewigt das prächtige Gedicht *The Royal George* mit seinem Kehrreim von volksliedartiger markiger Schlichtheit.

Alles in allem scheint Leigh Hunts Wort berechtigt:

„Wir kennen kaum einen echter englischen Autor als Cowper oder einen, der im wesentlichen geeigneter wäre, den hochherzigen nationalen Geist aufrecht zu halten“ <sup>1)</sup> — diesen Geist, fügen wir hinzu, der ein so merkwürdiges Gemisch von offenem Sinn und Beschränktheit, von Großzügigkeit und Verbohrtheit, der gleichzeitig weltumfassend und vor der Welt abgeschlossen, spekulativ und materiell ist.

Für die Liebe findet sich auf Cowpers Psalter kein Ton. Er warnt vor ihrem verweichlichenden Einfluß. „Nicht dich in Ketten schlagen zu lassen, hat Gott dich geschaffen“, ruft er in *Retirement* dem Liebenden zu, „sondern auf daß du unterwerfest!“

Dennoch ist Cowper selbst in reifen Jahren von der Liebe zwischen Mann und Weib nicht unberührt geblieben. Im Sommer 1781 machte eine zufällige Bekanntschaft in seinem Leben Epoche. Vom Fenster aus sah der menschenscheue Dichter eine Dame über den Marktplatz gehen, deren sympathische Erscheinung ihn so fesselte, daß er sie durch ihre Schwester, eine Bekannte Mary Unwins, zu sich einladen ließ. Es war Lady Austen, eine geborene Richardson. Sie hatte im jugendlichen Alter Sir Robert Austen geheiratet und mit ihm in Frankreich gelebt, wo er starb. Allem Anschein nach war sie eine Dame von seltener Lebhaftigkeit des Geistes, nach einem Gemälde von Romney zu schließen, das sie als Lavinia darstellt, von weichen, zarten Gesichtszügen mit einem schmachttenden Ausdruck. Ihr Gespräch wirkte auf Cowper so anregend, erheiternd und fesselnd, daß der Verkehr rasch ein vertrauter wurde. Man machte gemeinsame Spaziergänge und Ausflüge mit Picknicks. Er nennt sie Schwester

---

<sup>1)</sup> *Leigh Hunt's London Journal*, 7. November 1835.

Anne; man bildet bald eine Familie, und er hat nun zwei weibliche Wesen um sich, die in liebevoller Sorgfalt um ihn wetteifern, denen er vorliest und am Kamin die langen Winterabende in trauliche Stunden verwandelt.<sup>1)</sup> Und, wahrlich dieser frische Einschlag in seine Existenz tat not.

Obzwar seine Gedichte, wenn auch nicht laute Anerkennung, so doch ehrende Würdigung fanden — Franklin drückte ihm am 8. Mai 1781 von Passy aus seine Bewunderung aus; die geschätzte *Monthly Review* erklärte ihn für einen „Dichter *sui generis*“ —,<sup>2)</sup> lauerte im Hintergrunde seines Gemütes doch beständig der schwarze Dämon. Am 21. August 1781 schreibt er an Newton: „Meine Gedanken kleiden sich in eine düstere Livree, fast durchweg so ernst wie die Bedienten eines Bischofs. Sie drehen sich ja auch um geistliche Dinge. Der längste und vorlauteste der Bursche aber ist derjenige, der mir beständig aus vollem Halse zuschreit: *Actum est de te! Periisti!*“

Eines Oktoberabends 1782, als die Wolken der Schwermut den kranken Dichter wieder bedrückten und sein Geist in unheimliches Brüten zu versinken drohte, versetzte ihn Lady Austen durch die ihr aus den Kindertagen vertraute Geschichte von *John Gilpin* in krampfhaftes Lachen und regte seinen Schaffensdrang so an, daß die Erzählung bereits am andern Morgen in eine Ballade umgewandelt war, welche einen Monat später im *Public Advertiser* erschien. In frischem Bänkelsängerton erzählt Cowper die Abenteuer John Gilpins, eines Leinenhändlers aus Paternoster Row, der mit Frau und Kindern einen Ausflug nach Edmonton unternimmt, als Sonntagsreiter aber ein klägliches Schicksal erleidet. Der Gaul, dem er willenlos ausgeliefert ist, schießt

<sup>1)</sup> Brief an Hill, Oktober 1783.

<sup>2)</sup> Wright, 800.

mit ihm zehn Meilen weit über das festgesetzte Ziel hinaus und im Galopp wieder zurück nach Hause. Roß und Reiter langen zu Tode erschöpft an. Cowper hielt sich im äußeren Umriß an die volkstümliche Überlieferung, die sich an einen Leinenweber Beyer in Paternoster Row knüpfte,<sup>1)</sup> doch mochte auch manche persönliche Erinnerung mitspielen. Schrieb er doch im Mai 1781: „Wozu mich die Natur eigentlich bestimmt, habe ich nie erraten können. Aber eins ist gewiß: zum Reiter hat sie mich nicht ausersehen.“

Der Erfolg des *John Gilpin* war ein ungeheurer. Cowper selbst, der bei der Abfassung kein anderes Augenmerk gehabt als zu lachen und nicht einmal an den Druck gedacht hatte, war überrascht und erfreut.<sup>2)</sup> Dieser Erfolg dauert bis zum heutigen Tage fort. Der moderne kontinentale Leser wird ihn vielleicht übertrieben finden und nicht wissen, worauf sich die unverwüstliche komische Wirkung gründet. Vermutlich ist es die in England stets ihrem vollen Wert nach gewürdigte gesunde Harmlosigkeit und unverfälschte Volkstümlichkeit, die der Ballade von John Gilpin ihren Platz unter den klassischen Werken des britischen Humors verschafft hat. Vielleicht spielte dabei auch ihre vereinzelte Stellung unter den Gedichten des schwermütigen Cowper mit, unter denen sich kaum ein oder zwei heitere Gegenstücke finden. Die einzigen, die etwa in Betracht kämen, sind *The Distressed Travellers, or Labour in Vain* (Die bedrängten Reisenden oder Vergebliche Mühe) mit der drolligen Schilderung von Cowpers und Marys mühseliger Wanderung nach Clifton; *The Yearly Distresses, or Tithing Time at Stockton* (Die alljährliche Drangsal, oder

<sup>1)</sup> Wright, 312.

<sup>2)</sup> Brief an Unwin, 18. November 1782.

Stenerzeit in Stockton) mit einem gutmütig ironischen Einschlag, und das anmutige Rätsel „Der Kuß“.

Indes ist die Literatur Lady Austen für eine noch wichtigere Anregung verpflichtet als die zu *John Gilpin*. Eine Verehrerin Miltons, forderte sie Cowper häufig auf, Blankverse zu schreiben; und als er ein Thema von ihr verlangte, meinte sie, über einen Gegenstand wäre man doch niemals in Verlegenheit. „Sie können über alles schreiben — schreiben Sie über dieses Sofa!“ Der Einfall war nicht so originell, wie er auf den ersten Blick scheint. Es existierte bereits die Rhapsodie eines Rev. E. Cooper, *The Elbow Chair* (Der Armstuhl), 1765. Diese „rhapsodischeste Rhapsodie“, wie der Kritiker der *Monthly Review* (Oktober 1765) sie nennt, ist in Blankversen verfaßt. In einem Armstuhl, seine Pfeife rauchend, sinnt der Verfasser über Liebe, Freiheit, Patriotismus, Ehe, Jagd- und Angelsport, Friedhöfe und anderes. Die Übereinstimmung im Namen der Dichter, in der Aufgabe und der Art der Behandlung ist ein auffallendes Zusammentreffen.<sup>1)</sup>

Cowper gehorchte und schrieb über das Sofa. So entstand, vermutlich im Sommer 1783 begonnen und im Herbst 1784 vollendet,<sup>2)</sup> die Dichtung, die seinen Namen am berühmtesten gemacht hat, *The Task* (Die Aufgabe).

Sein Stydierzimmer war ein Gartenhäuschen. In diesem Lieblingsaufenthalt, kaum größer als eine Sänfte, mit der offenen Tür in den mit Blumen gefüllten Garten, blieb er von Besuchen verschont.<sup>3)</sup> Am 3. August 1783 schreibt er an Bull: „Worum sollten wir jemanden beneiden? Ist unser Gewächshaus nicht eine Kammer voll Wohlgerüchen?

---

<sup>1)</sup> Southey II, 43.

<sup>2)</sup> *Aldine Edition* II, 7.

<sup>3)</sup> Brief an Hill, 25. Juni 1785.

In diesem Augenblick stehen Nelken und Balsaminen davor, Gänseblümchen und Rosen; Jasmin und Jelänger und nur Ihre Pfeife fehlt, um es wahrhaft Arabisch zu machen — eine Wildnis von Lieblichkeit! *Das Sofa* ist beendet, aber nicht fertig.“

Hayley in seiner Cowperbegeisterung wollte in *The Task* „einen Überblick über das menschliche Leben aus der Vogelperspektive“ sehen und fand, daß kein alter oder moderner Autor Cowper in der Erfindung zartester Übergänge von einem Gegenstande zum anderen gleichkomme.<sup>1)</sup> Cowper selbst bezeichnet als die Absicht seiner Dichtung, die moderne Schwärmerei für das Londoner Leben zu erschüttern und die stille Muße und Behaglichkeit des Landes als die der Tugend und Frömmigkeit fördersame Sphäre anzuempfehlen.<sup>2)</sup>

Er bekennt, nach keinem regelrechten Plane vorgegangen zu sein. Der Zusammenhang ist in der Tat der denkbar lockerste. Das eigentliche Thema, die Entwicklung des Sofas aus der primitiven Sitzgelegenheit zu dem weichen Pfühl, auf dem es sich so trefflich schläft, der aber auch die Vorstellung der Gicht weckt, ist bald erschöpft. Die Erwägung, daß die Jugend des Sofas nicht bedürfe, bringt den Dichter auf seine eigenen Jugenderinnerungen, seine fröhlichen Wanderungen und somit ist er im rechten Fahrwasser, der Gegenüberstellung von Stadt und Land, deren Standpunkt durch den Satz gekennzeichnet ist: Gott schuf das Land, der Mensch die Stadt.

London, obzwar an Reichtum und Geschmack die Hauptstadt der Welt, geht auch an Ausschweifung allen anderen voran, ist ärger als Sodom, ist die große Kloake

<sup>1)</sup> II, 252.

<sup>2)</sup> Wright, 340.

für allen Wegwurf, alle Fäulnis der Welt. Mag es auch eine Pflegestätte der Kunst sein — die Kunst kommt doch an Lieblichkeit der Natur nicht gleich. Sie ahmt nur nach. Sie hat keine eigene Seele.

Zum Glück für Cowpers Dichtung verfolgt er sein Ziel, vom Stadtleben abzuraten, weniger durch die übertriebene Schilderung der Scheußlichkeit der großen Menschenzentren als durch die verlockende Darstellung des Landlebens, das er durchweg „nach der Natur, nicht aus zweiter Hand“ zeichnet. In dieser Echtheit liegt der unvergängliche Wert des Gedichtes. Sein Genius begnügt sich mit der schlichten Hausmannskost, die ihm die Umgegend von Olney bietet. Er gibt sie in unbedingter Ehrlichkeit nicht für exotische Leckerbissen aus, aber er möchte sie auch nie und nimmer gegen solche vertauschen. In Veduten von plastischer Anschaulichkeit wird ihre schlichte Schönheit mit gesundem Naturverständnis zur Geltung gebracht und eine Apostrophe an die treue Gefährtin seiner Naturfreuden, Mary Unwin, das würdige Denkmal liebender Freundschaft, stellt gewissermaßen die urwüchsige, tüchtige Frau als Muse in die bescheidene Landschaft. Vom Hügel, den die Spaziergeher, gegen eine frische Brise ankämpfend, erklimmen, überblicken sie das Ackerfeld. Langsam zieht der Pflug seine Furche. Neben dem arbeitenden Gespann, das nicht aus der Spur weicht, schreitet der kräftige Jüngling, aus der Ferne fast einem Knaben gleich. Das Fläßchen Ouse, das sich durch breit gedehnte, mit Rinderherden besprenkelte Wiesen schlängelt, ist wie ein geschmolzener Glasfluß in das Tal eingelassen. Des Dichters Lieblingsblumen schmücken die Ufer und halten Wacht vor des Hirten einsamer Hütte. Am Horizont verschwimmt das Gelände mit den Wolken. Von fernen Türmen hallt heiterer



Glockenton. „Fürwahr“, ruft der entzückte Dichter, „die Schönheit der Landschaft, die täglich geschaut, täglich erfreut, kann wohl keine eingebildeste sein! Wahre Heiterkeit kennt nur, wer, dem eingeborenen Triebe folgend, ganz mit der Natur lebt“. Unter Natur aber versteht Cowper, genau genommen, nur das englische Binnenland. Seine Kultur ist ihm die Kultur. Nur in seinem Boden gedeiht die Tugend, die stille Zufriedenheit einfältiger Herzen.

Das ländliche Idyll wird in einzelnen poetisch verklärten Bildern vorgeführt. Z. B. der Winterabend am Kamin. Die Fenstervorhänge sind zugezogen; der Tee duftet im Kessel. Der Postbote ist der einzige Herold aus einer unruh-vollen Welt. Die Holde stickt. Man liest vor. Man macht Musik; man vertieft sich in die Zeitung und blickt aus dem Guckloch der Zurückgezogenheit in das Getriebe der Außenwelt. Was bedeuten gegen solche Sammlung der Seele städtische Unterhaltungen der Theater und Klubs! „In *The Task*“, sagt Christopher North, „ist der Herd das Herz des Gedichtes, gerade wie er es in einem glücklichen Hause ist. Kein andres Gedicht ist so erfüllt von häuslichem Glück.“<sup>1)</sup>

Der Winter ist die Jahreszeit, die Cowpers Phantasie am meisten anregt. Er schildert ihn als Herrscher in einer Anrede voll bildnerischer Phantasiekraft. Sein Thron ist ein Schlitten, den Stürme auf glatter Bahn dahintreiben. Er hält die Sonne im Osten gefangen. Er ist ein König traulicher Freuden. Doch verhindern derlei ideale Anschauungen den Dichter nicht, im Anblick des phantastischen Christallbaus der Eiszapfen an sonnigen Wintertagen zugleich der Trockenfütterung des Viehs in ausführlicher Betrachtung zu gedenken.

---

<sup>1)</sup> *Recreations*, I, 220.

Cowpers Tierliebe kommt in einigen Sätzen von epigrammatischer Prägung zum Ausdruck. Das Herz, das sich lebensfrohen Tieren verschließe, sei auch für die Nächstenliebe tot. Des Menschen feindselige und hochmütige Haltung gegen Tiere stamme vom Sündenfall.

Bei all seinem echt romantischen Streben, die Poesie der Dürftigkeit, der Einschränkung, der Außerweltlichkeit zu enthüllen, bei aller Voreingenommenheit für das Landleben, schützt ihn doch seine Wahrheitsliebe vor Schönfärberei. Die Pest der vielen Wirtshäuser, die wüsten Gesellen auf den Landstraßen werden nicht verschwiegen. Freilich ist es die Stadt, die in diesem Falle auf das Land abgefärbt, deren Laster das unschuldsvolle Naturleben angesteckt hat.

In der Betrachtung des Landlebens fehlt natürlich der Pfarrer nicht. Cowper ist der Ansicht, daß, solange die Welt steht, die Kanzel als wichtigstes und kräftigstes Bollwerk, als Stütze und Zierde der Tugend anerkannt werden müsse. Psychologische Spitzfindigkeiten und problematische Fragen sind seine Sache nicht. Seine Neigung gehört der guten alten Zeit, in der Tugend und Laster noch durch unverwischbare Grenzen voneinander gesondert waren. Schlicht und eindeutig seinem innersten Wesen nach, ist ihm am Manne wie am Weibe alle Geziertheit in der Seele verhaßt. Er verachtet sie. Ja, seine unbedingte Gegnerschaft gegen die Überschätzung der Kulturverfeinerung macht ihn bitter und ungerecht gegen die Kunst und ihre Vertreter. Den übertriebenen Shakespeare- und Garrickkultus mißbilligt er. Daß der Messias bald nur noch um Handels willen gefeiert werde, dünkt ihn eine Überschätzung des Menschen durch den Menschen.

Cowper selbst steht auf dem entgegengesetzten Stand-

punkte. Er will die Natur um dessentwillen bewundert sehen, der sie gemacht. Lerne Gott erkennen, willst du sein Werk verstehen, sagt er. Seine Naturbetrachtung geht unvermerkt in ein feierliches Glaubensbekenntnis über. Burns bezeichnete Mrs. Dunlop die in *The Task* zum Ausdruck kommende Religiosität als die Religion Gottes und der Natur, die den Menschen erhebe und veredle.

Ein freier Mann ist in Cowpers Augen derjenige, den die Wahrheit frei macht. Die Freiheit des Herzens ist eine Flucht in die Arme des Erlösers. Märtyrer kämpfen um einen höheren Preis als Patrioten. Aber auch die bürgerliche Freiheit hat ihren Wert. Sie verleiht der Blume des flüchtigen Lebens Glanz und Duft. Wir sind Unkraut ohne sie, weil jeder Zwang — derjenige ausgenommen, den die Weisheit den Schlechten auferlegt — vom Übel ist, indem er die Fähigkeiten unterbindet und den Fortschritt hemmt. Um des Besitzes der Freiheit willen preist Cowper den heimischen Erdenwinkel.

Der aller romantischen Lebensphilosophie zu Grunde liegende Optimismus kennzeichnet auch Cowpers Weltbetrachtung. Alles in der Natur strebt himmelwärts, denn alles war einst vollkommen und wird es wieder werden. Ein Millennium der Freiheit, der Eintracht, des Wohlgefallens steht bevor, Gottes Ankunft auf Erden. Um sie, die verheißen ward, betet der Dichter. „Durchweht vom Geiste des Christentums“ nennt Christopher North *The Task*.

Das Motto der Dichtung *Fit surculus arbor* (Der Schößling wird zum Baume) kennzeichnet ihre Entstehung. Sie erwuchs scheinbar planlos aus geringstem Vorwurf. Cowper selbst wollte, da er sich bei der Anordnung des Stoffes redlichen Mühewaltens bewußt war, darin keinen Fehler erblicken. Der lockere Zusammenhang, meint er, entspreche

vielmehr einer Forderung der Poesie, in der — die didaktische etwa ausgenommen — logische Exaktheit steif, pedantisch und lächerlich sei.<sup>1)</sup> Er hatte niemandem nachgeahmt, war aber auch niemandem absichtlich aus dem Wege gegangen.<sup>2)</sup> So erschien gleich der Anfang Milton nachgebildet. Im übrigen forderte am meisten Thomson zum Vergleiche heraus. Cowper bewunderte seine Schilderungen, fand aber seinen Stil nicht frei von Geziertheit und seine Verse nicht immer völlig harmonisch.<sup>3)</sup> Thomson ist der rhapsodischere, lyrischere von beiden, der überlegene Schilderer. Das Naturphänomen bleibt ausschließlich sein Thema, seine Betrachtung ist internationaler, klassischer. Christopher North rühmt den großen, kühnen Zug, mit dem er, „wie alle gewaltigen Meister des Regenbogens“, das Bild auf die Leinwand werfe. Dafür entzücke er nicht so häufig wie Cowper durch erlesene Einzelschilderung. Cowper male Bäume, Thomson Wälder; Cowper in vielen, nicht eben wunderbaren Versen das Gemurmel eines Wasserfalles, Thomson in wenigen wunderbaren Versen einen Flußlauf von der Quelle bis ans Meer. Thomson stelle die Natur vor Augen, Cowper vor die Einbildungskraft.<sup>4)</sup> Immerhin bleibt Cowper Thomsons unmittelbarer Nachfolger und Fortsetzer. Eine eigenartige Meisterschaft bekundet er darin, einen äußerlich geringfügigen Anlaß zum inneren Erlebnis zu gestalten und in klassischer Einfachheit ergreifend zum Ausdruck zu bringen (z. B. den Eindruck des Glockengeläutes (*Task* VI).

Seine Behandlung des Blankverses, den Cowper größerer Abwechslung fähig hielt als den gereimten Vers, ist in ihrer

<sup>1)</sup> *An Lady Heaketh*, 28. Juli 1788.

<sup>2)</sup> *Hayley* II, 252.

<sup>3)</sup> *An Moses King*, 19. Juni 1788.

<sup>4)</sup> *Recreations* I, 220.

Mannigfaltigkeit und außergewöhnlichen Klangfülle prächtig. Viele Verse bilden geschlossene Sätze und liehen sich von selbst zu sprichwörtlichen Wendungen. Der moderne Geschmack wird bei aller Anerkennung innewohnender Schönheiten nichtsdestoweniger Anstoß nehmen an der die Komposition sprengenden Breite der Meditation, die sich nicht selten in platte, kalte Unpersönlichkeit verliert und als allzu wesentlicher Einschlag des poetischen Gespinnstes fühlbar macht. Es kommt auch für die Beurteilung von *The Task* gar wohl in Betracht, daß Cowper gleichzeitig (1785) ein Lehrgedicht in aller Form veröffentlichte, das 1782—84 entstandene *Tirocinium, or A Review of Schools* (Tirocinium oder Übersicht der Schulen). Die gereimte pädagogische Abhandlung soll der Welt die Augen öffnen über die öffentlichen Schulen, die zu einer Schmach, zu einer Pest geworden, zu Menagerien, deren Zöglinge in der Regel zugrunde gehen.

Aber obwohl dieser allgemeine moralisierende und dogmatische Ton sich auch in *The Task* breit macht, obwohl das Werk nicht frei ist von veralteten klassizistischen Pedanterien (wie die Bezeichnung der Freunde mit lateinischen Namen, z. B. Throckmortons mit Benevolus), spricht dennoch eine dichterische Individualität darin das maßgebende Wort. Diesem Umstande ist wohl auch der große Erfolg der *Aufgabe* zuzuschreiben.

Cowper behauptete, gegen das öffentliche Urteil gleichgültig zu sein. „Die Welt und ihre Meinung über das, was ich schreibe, ist mir so unwichtig geworden wie das Pfeifen eines Vogels im Busch“, schreibt er dem Schulmeister von Olney, Teedon. Dennoch bewundert er in naiver Weise den Scharfsinn und Geschmack dieses Mannes, der ihm die Schönheiten der *Aufgabe* einzeln vordemonstriert. Teedon, ein

armer Teufel, dem Cowper mit kleinen Unterstützungen unter die Arme griff und dessen Gesichtszüge dem Dichter, einem überzeugten Anhänger Lavaters, sympathisch waren,<sup>1)</sup> gewann durch seine religiöse Schwärmerei ungeheuren Einfluß auf ihn.

Auch Teedon hatte Träume, die zu nächtlichen Gesichten und einem persönlichen Verkehr mit der Gottheit wurden. Aber während Cowper sich aus dem Angesicht Gottes verstoßen glaubte, fühlte er sich als einer der Bevorzugten des Herrn. So wird der von Gott Geliebte für den unglücklichen Dichter eine Art Mittler und höherer Berater. Ihm gewährt er die tiefsten Einblicke in sein von Gewissensqualen und Ängsten zerrissenes Innere. 1785, in den Tagen des großen Erfolges, ist es ihm einen Augenblick, als wäre die zwölfjährige Zeit der Prüfung abgeschlossen. Aber nur zu bald erkennt er die Täuschung.<sup>2)</sup> 1786 erschüttert ihn neuerdings eine entsetzliche Vision. Er vernimmt eine Stimme, welche spricht: „Ich will dir alles versprechen —“ und ist sich des unausgesprochenen Nachsatzes bewußt: „aber dir nichts halten“. Er allein unter allen Menschen ist der aus Gottes Barmherzigkeit Ausgestoßene.<sup>3)</sup> Er selbst hat über seinen Zustand die vollkommenste Klarheit. In den Pausen zwischen seinen Depressionsanfällen hielt ihn niemand für krank, schreibt er (15. Mai 1786) an Lady Hesketh, denn seiner Niedergeschlagenheit entspreche keine Reaktion übertriebener Heiterkeit oder Erregung. Würde der Grund behoben, der sie verursacht, so könnte er dauernd fröhlich sein.

Nur als ein flüchtiger Strahl fiel in diese dunkle

---

<sup>1)</sup> Wright, 587.

<sup>2)</sup> Brief an Teedon, 20. Mai 1786.

<sup>3)</sup> Brief an Teedon, 16. Mai 1793.

Existenz die Poesie; die andern freuten sich seines Werkes mehr als er selbst.

### Der Niedergang.

Als *The Task* erschien, weilte diejenige, die das Werk angeregt, nicht mehr in Cowpers Nähe. Lady Austens Überschwänglichkeit hatte schon 1782 eine vorübergehende Verstimmung in dem Freundschaftsdreieck hervorgerufen. Bei allem Platonismus erwies sich sein Doppelverhältnis zu den zwei ihn betreuenden Frauen als unhaltbar. Mary Unwin fühlte sich durch Anne Austens geistige Überlegenheit in Schatten gestellt und begann eifersüchtig zu werden. Cowper sah sich vor die Notwendigkeit einer Wahl gestellt und die Dankbarkeit lenkte seine Entscheidung. Er schrieb an Lady Austen einen sehr herzlichen Brief, aber einen Abschiedsbrief. Sie verbrannte ihn, obzwar sie in späteren Jahren, als sie sich mit einem französischen Dichter, M. de Tardif, vermählt hatte,<sup>1)</sup> zugab, es könnte kein bewundernswertherer geschrieben werden. Lady Austen starb auf einer Reise in Paris 1802.

Cowper selbst gewann bald für sie Ersatz. Sein dichterischer Erfolg hob ihn in den Augen seiner Verwandten. Die ihm bisher als einem Geisteskranken Almosen gewährt hatten, erfuhren nun, daß er ein Genie sei.<sup>2)</sup> Auch die seit 1778 verwitwete Lady Hesketh, Cowpers Jugendgespielin, die der pietistische Ton seiner Briefe aus Huntingdon abgestoßen hatte, nahm jetzt die eingeschlafene Korrespondenz wieder auf. Vermutlich war es ihre Schwester, die frühgeliebte, treue Theodora, die sich hinter dem anonymen Wohltäter verbarg, von dem Cowper seit 1785 ein Jahr-

<sup>1)</sup> Hayley II, 289.

<sup>2)</sup> Wright, 400.

gehalt und allerlei sinnige Geschenke erhielt. Im Juli 1786 schreibt er an Unwin, er beziehe von Lady Hesketh, dem Earl Cowper und seinem ungenannten Wohltäter zusammen 100 Pfund jährlich.<sup>1)</sup>

Die erneute Herzlichkeit des Verkehrs mit Lady Hesketh, die Wiederbelebung der glücklichen Erinnerungen an die Zeit, da man gemeinsam *Tausend und eine Nacht* gelesen hatte, durch Wälder und Felder gestreift und über Hecken geklettert war,<sup>2)</sup> bedeutete für Cowper eine Herzensfreude. Harriet Hesketh bietet ihm neben der wohltuenden Wärme ihres fein empfindenden Frauengemütes volles poetisches Verständnis. „Bin ich, indem ich dich zur Cousine habe, nicht glücklicher als je ein Dichter war!“ ruft er aus.<sup>3)</sup> Er macht ihrem Urteile allerlei künstlerische Zugeständnisse, mit denen er sonst zurückhält, denn ihre Meinung hat für ihn „mehr Gewicht als die aller Kritiker der Welt“. Er nennt sie seinen Stolz, seine Freude.<sup>4)</sup> Bei ihrem Besuche in Olney verkünden die Kirchenglocken ihren Einzug. Er aber verstummt vor überschwänglicher Wonne des Wiedersehns. Glücklicherweise bringt die humorvolle Dame, deren geistige Kräfte im gesunden Gleichgewicht sind, eine heilsame Gegenströmung in die stagnierende Einförmigkeit der bleiernen Atmosphäre des Pietismus, die Cowper umgibt. Durch ihren Einfluß beteiligt er sich wieder am Tischgebet, ja, er unternimmt mit ihr Ausfahrten. Nach Wartons Tode (1790) möchte sie für ihn die Würde des *Poet Laureate* anstreben, aber er erklärt, der Kranz würde wie ein bleiernes Zündhütchen alles Feuer seines Genius verlöschen. Die Klein-

---

<sup>1)</sup> Wright, LXXI.

<sup>2)</sup> Brief an Lady Hesketh, 12. Oktober 1785.

<sup>3)</sup> An Lady Hesketh, 28. Juli 1788.

<sup>4)</sup> An Lady Hesketh, 16. Januar 1786.



städter von Olney haben einen willkommenen Anlaß zum Klatsch, selbst Newton schreibt einen verletzenden Mahnbrief an Cowper, aus dem hervorgeht, daß er ihn auf verbotenen Wegen glaubt. Doch gleichviel — die Schatten haben sich für den Augenblick erhellt. Die im Erkalten begriffene Freundschaft mit Newton ersetzt bald eine neue mit der katholischen und in Folge dessen ziemlich vereinsamten Familie Throckmorton im benachbarten Örtchen Weston. Die Veranlassung zu dieser Bekanntschaft gab das 1783 von Throckmorton unternommene Experiment, einen Ballon steigen zu lassen. Der Versuch mißlang, aber die Freundschaft gedieh. Auf Lady Heskeths Anregung siedelten Cowper und Mrs. Unwin im Herbst 1786 sogar nach Weston über. Im Vergleiche zu dem alten Hause auf dem Marktplatze von Olney, das sie 19 Jahre bewohnt hatten, war das neue Haus bequem, ja beinahe elegant. Cowper erfreute sich an der hübscheren Umgebung mit dem prächtigen Park und an der größeren Geselligkeit des neuen Aufenthaltes, sowie an der Aussicht, Lady Hesketh, seinen Sekretär, seinen guten Engel, alljährlich als Gast bei sich zu bewillkommen. Das Behagen gesünderer und annehmbarer Lebensverhältnisse kam über ihn.

Laut dem Eintrage in seine Clarkesche Homerausgabe hat er 1784 mit seiner Homertübersetzung begonnen. Er selbst hielt sie für sein Lebenswerk. Am 9. November 1785 teilt er Harriet Hesketh bereits als großes Geheimnis die Beendigung des 21. Buches der *Ilias* mit. Allein wie immer stellten sich düstere Perioden ein, die seine Schaffenskraft unterbanden. Der plötzliche Tod William Unwins im November 1786, eines wackeren, liebenswürdigen Mannes in den besten Jahren, erschütterte ihn heftig und die namenlose Angst, die er seit seiner ersten schweren

Erkrankung alljährlich vor dem Februar hatte, zeigte sich diesmal nur allzu gerechtfertigt. Das alte Leiden befiel ihn mit ungestümer Macht und wütete ein halbes Jahr. Erst im September 1788 begann er die *Odyssee* und schloß sie im September 1790 ab. Ohne festen Plan hatte er die Arbeit unternommen und sich lediglich zur Ablenkung von seiner Schwermut<sup>1)</sup> ein tägliches Pensum von vierzig Versen gestellt. Aber die Aufgabe — er selbst nennt sie eine Herkulische — ließ ihn nicht mehr los. Er erklärt die *Ilias* und *Odyssee* für die beiden schönsten Dichtungen, die je ein Mensch geschaffen, verfaßt in der schönsten Sprache, die je ein Mensch gesprochen, und setzt sich — gegen Bentley — mit Entschiedenheit für die Echtheit der *Odyssee* ein.<sup>2)</sup>

Seiner Homerbegeisterung tut keine der vorhandenen Übersetzungen genug. Hobbes dünkt ihn lächerlich; bei Chapman wundert ihn nur das eine, daß jemand, der so wenig Verständnis für Homer aufbringe, sich der Mühe dieser beschwerlichen Aufgabe unterzogen habe.<sup>3)</sup> Aber auch Pope befriedigt ihn nicht. Er findet, zwei Dinge könnten einander kaum unähnlicher sein, als Homers *Ilias* und die *Iliade* Popes, dessen ganzes Bestreben dahin gehe, das Kolorit der Bilder zu verstärken, die Sätze zuzuspitzen, auf den einfachen Griechen Ovidsche Grazie zu häufen, kurz Townleys schöner Büste des ehrwürdigen Sängers eine Haarbeutelperücke aufzusetzen.<sup>4)</sup>

In seinem *Alothes* gezeichneten Brief an das *Gentlemen's Magazine* (August 1785) begründet er seine Verurteilung

---

<sup>1)</sup> Wright, 374.

<sup>2)</sup> An S. Rose, Februar 1790.

<sup>3)</sup> An Park, 1793.

<sup>4)</sup> Hayley II, 279.

Popes ausführlicher. Er habe nur, heißt es hier, einen Homer in der Zwangsjacke gegeben. Diese Zwangsjacke sei der Reim. Der Reim bedinge den Ausdruck und dadurch oft eine Umbildung und Entstellung des Sinnes. Häufig seien ganze Absätze bei Pope nur eine Interpretation, die dem echten Sinne nicht entspreche. Die angeblichen Verschönerungen, die Popes zierlich gedrechselter Stil hinzugebracht, könnten den Homerkundigen nur abstoßen, denn Homer sei aus vielen Gründen der beste Dichter, der je gelebt, aber aus keinem Grunde mehr als durch jene majestätische Einfachheit, die ihn von allen andern unterscheide.

Von der Überzeugung erfüllt, der Hauptmangel der Popeschen Übersetzung beruhe in ihrer Eigenmächtigkeit, lag Cowper Echtheit und Treue vor allem am Herzen und er scheute in dieser Hinsicht keine Anstrengung. In der Vorrede zur *Ilias* (zweite Auflage) sagt er, die Arbeit sei ihm wie ein fast perpendikulärer Aufstieg erschienen, den er um keinen geringeren Preis als die äußerste Anspannung aller Kräfte bewältigt habe. Die *Odyssee* dagegen gliche eher einer offenen, ebenen Gegend, durch die man mit Behagen reise. Immer wieder änderte und besserte Cowper. Die zweite Auflage weicht wesentlich von der ersten ab. Southey bevorzugte diese und wählte sie für seine Ausgabe von Cowpers Werken. In einem Briefe vom Januar 1790 dankt Cowper einem treuen jungen Freunde, der ihm seit den letzten Jahren in großer Ergebenheit anhing, Samuel Rose, für seinen „deutschen Clavis“, <sup>1)</sup> der ihm zum richtigen Verständnis der Zubereitung des Mahles verholfen, das Achilles den Abgesandten Agamemnons vorsetzt, einer Stelle, die außer ihm selbst und Schaufelberger niemand

---

<sup>1)</sup> Johann Schaufelberger, *Nova Clavis Homerica*, Turici 1761—68.

bemeistert habe, seitdem das Griechische keine lebendige Sprache mehr sei.

Auch dem Maler Füßli, einem vorzüglichen Homerkenner, dem Cowper das Manuskript zur Durchsicht gab, bekennt er sich für manchen Wink verpflichtet. Als den Hauptvorzug seiner Arbeit betont er immer wieder ihre unbedingte Texttreue. „Ich habe nichts ausgelassen, nichts erfunden“, sagt er in der Vorrede. Die Erreichung dieses vorgesetzten Zieles glaubt er der Wahl des Blankverses zu danken, den er unter allen englischen Metren allein würdig hält, der heroische Vers genannt zu werden.<sup>1)</sup> Er beschäftigt sich mit der Struktur des Verses, hält an der Elision fest und vertritt die Ansicht, daß im Englischen jede Silbe lang oder kurz sei.<sup>2)</sup> Die Ursache des ganzen Streites über die Elision liege in der Unbekanntheit moderner Ohren mit der göttlichen Harmonie von Miltons Versen und mit dem Prinzip, nach dem sie gebant sind. Cowper ist der Ansicht, daß sie ihre Majestät zum großen Teil der Elision danken.<sup>3)</sup> Eine gewissenhafte Übersetzung antiker Dichter in Reimen hält er für ausgeschlossen. Die Möglichkeit einer Übertragung in Hexametern kommt bezeichnenderweise gar nicht in Betracht. So wird der anspruchsvolle deutsche Leser bei Cowper trotz aller verständnisvollen Worttreue doch jene letzte Echtheit im Ausdruck vermissen, die nur durch formelle Übereinstimmung neben der inhaltlichen erzielt werden kann. Das feierliche Dahinschreiten des Hexameters ist dem beflügelten Gange des Blankverses zu unähnlich, um dieselbe Wirkung zu ergeben. Das Pathos, die poetische Weihe des antiken Epos wird durch die

<sup>1)</sup> Brief an Bagot, Februar 1791.

<sup>2)</sup> An Bagot, Januar 1791.

<sup>3)</sup> An Bagot, August 1786.

ernste Gediegenheit von Cowpers Wiedergabe nicht völlig ersetzt. Daß er im letzten Grunde für die Größe Homers nicht den vollwertigen Maßstab besaß, geht schon aus seinem Entzücken über Flaxmans Illustrationen hervor. „Die Gestalten“, schreibt er 1793 an Park, „sind höchst klassisch, antik und elegant, besonders die der Penelope, die, gleichviel ob sie wacht oder schläft, alle Beschauer bezaubern muß.“ So ist vielleicht Southneys negatives Lob der Cowperschen Übersetzung das gerechteste: sie sei von allen englischen Übertragungen diejenige, die das Original am wenigsten entstelle.<sup>1)</sup>

Da die Übersetzertätigkeit eine ungemein günstige Wirkung auf Cowpers Nervensystem äußerte, drängte ihn seine Umgebung, darin fortzufahren. Gleich nach dem Abschluß der *Odyssee* machte er sich an die *Batrachomyomachie* und 1791 begann er die Übertragung von Miltons lateinischen Dichtungen, nachdem Teodon durch langes Beten vom Himmel die Gewißheit erlangt hatte, daß Cowper recht tue, den Antrag des Verlegers Johnson anzunehmen. Cowper erlebte denn auch bei seiner Arbeit die Genugtuung, daß ihm Milton im Traume seine Zufriedenheit ausdrückte,<sup>2)</sup> während Miß Seward sie in einem Briefe an Southey pedantisch, unmelodisch und geistlos schalt.<sup>3)</sup> Füßli lieferte für sie dreißig Kupferstiche.

Eine günstig und nachhaltig in sein Leben eingreifende Folge der Beschäftigung mit Milton war die Bekanntschaft William Hayleys (1795—1820), des Dichters der *Triumphs of Temper* (1781), der eben an einer Abhandlung über Milton arbeitete. Hayley, ursprünglich zum Advokaten

<sup>1)</sup> An Caroline Bowles, 26. März 1831,

<sup>2)</sup> An Hayley, 24. Februar 1793.

<sup>3)</sup> Southey, *Life and Correspondence* III, 202.

ausgebildet, ohne je ernste Absichten in diesem Berufe zu haben, genoß damals einen auf den verschiedensten literarischen Gebieten unbestritten anerkannten Ruf, dem die gesellschaftliche Stellung des wohlhabenden Mannes noch einen gewissen Nachdruck gab. Echter als seine Kunstleistungen, die sich kaum über das Niveau des ehrgeizigen und fleißigen Dilettanten erhoben, war Hayleys liebenswürdige Fähigkeit warmer und bewundernder Freundschaft. Wie er sie später William Blake angedeihen ließ, so wandte er sie nun Cowper zu, der ihrer gerade in diesem Augenblicke dringend bedurfte und sie in überschwänglicher Dankbarkeit mit enthusiastischen Gefühlen erwiderte.

Die Zeit der Heimsuchung durch körperliche Leiden war nun auch für Mary Unwin gekommen. Als sie im Mai 1792 ein Schlaganfall traf, bewährte Hayley sich als hilfbereiter Freund und machte sich so unentbehrlich, daß Cowper äußerte, er wisse nicht wie er künftig ohne ihn leben solle.<sup>1)</sup> Er nennt ihn Bruder.<sup>2)</sup> Ja, im August ereignet sich das seit 25 Jahren für unmöglich Erachtete: Cowper und die halbwegs wieder hergestellte Mrs. Unwin machen sich zu einem Besuch auf Hayleys Landsitz Eartham bei Felpham (Sussex) auf. Die für drei Tage berechnete Reise erfüllt ihn mit Todesangst. Nur im Gebet findet er endlich die nötige Zuversicht.<sup>3)</sup> In Eartham, Hayleys stattlichem Herrensitz, mit dem Blick auf das Meer und die Insel Wight, der zehn Jahre später den eben mit einem großen Werke zu Cowpers Gedächtnis beschäftigten Blake entzückte, fühlen die beiden Kranken sich „so glücklich als sie durch irdisches Gut werden können“. Cowper hatte immer gewünscht, einen

---

<sup>1)</sup> An Lady Hesketh, 26. Mai 1792.

<sup>2)</sup> An Hayley, 8. Juni 1792.

<sup>3)</sup> An Hayley, 29. Juli 1792.

Berg zu sehen. Sagt doch Johnson, ein Mensch, der nie einen Berg gesehen, könne kein Dichter sein.<sup>1)</sup> Hier wurde diese Sehnsucht erfüllt. Er und Mary glaubten sich schier im Paradiese.<sup>2)</sup> Romney zeichnete Cowper und hielt dieses Bildnis für das lebensreueste, das ihm je gelungen. Hayley schildert Cowpers Persönlichkeit. Noch war er von den Gebrechen des Alters verschont. Angeborene Vornehmheit, die Anmut des wohlwollenden Geistes nahmen für ihn ein. Sein Gespräch war ein Gedicht. In seinem Wesen mischte sich Ungeschick und Würde. Sein Temperament war von Haus aus lebhaft, sein feines Empfinden machte ihn Menschen jeden Ranges teuer. Ging es ihm gut, so liebte er Geselligkeit; Frauen gegenüber war sein Benehmen und seine Konversation im höchsten Grade zart und fesselnd. Die gegenseitige Aufmerksamkeit und Dankbarkeit, die seinen Verkehr mit Mary Unwin kennzeichnete, nennt er über jeden Ausdruck rührend.<sup>3)</sup>

Der Aufenthalt an der schönen Südküste sollte der letzte Lichtblick in diesem vom Mißgeschick verfolgten Dichterleben sein. Er dauerte nur zwei Monate. Die großartige Landschaft von Sussex begann auf Cowpers Gemüt zu drücken. Heimweh nach seinem schlichten Flachland erwachte und trieb ihn zurück. Nun aber sollte er den Leidenskelch bis auf die Neige leeren. Mary Unwin wurde kindisch. Die immer Langmütige, Heitere ward nun reizbar, eigensinnig, boshaft. Cowper fügte sich ergeben ihren noch so unvernünftigen Grillen. Zur Arbeit blieben ihm nur die Morgenstunden.<sup>4)</sup> Der Anblick ihres geistigen und

---

<sup>1)</sup> An Newton, November 1791.

<sup>2)</sup> An Rev. Greatehead, 6. August 1792.

<sup>3)</sup> Hayley II, 92.

<sup>4)</sup> An Samuel Rose, 21. August 1793.

körperlichen Verfalls übte den ungünstigsten Einfluß auf seine eigenen kranken Nerven.

Der seit langem gehegte Plan zu einem größeren Gedichte *The Four Ages of Man* (Die vier Menschenalter) gedieh nicht über ein kleines (vom Mai 1791 datiertes) Fragment hinaus. Er hatte das tragische Bewußtsein, dem schwarzen Abgrunde näher und näher getrieben zu werden. „Seit vielen Jahren“, schreibt er 1793 an Teedon, droht mir eine schlimmere Zeit als alle früheren, eine Zeit, die verhängnisvoll und abschließend sein wird. . . . Im Winter erwartete ich, vor dem Frühjahr vernichtet zu werden, und nun erwarte ich es vor dem Winter. Es wäre besser, nie geboren zu sein, als ein solches Leben fürchterlicher Erwartung zu führen.“

Im Januar 1794 kam der letzte Zusammenbruch. Cowper ward von der fixen Idee befallen, er müsse sich Bußen auferlegen für seine Sündhaftigkeit. Einmal saß er sechs Tage lang stumm und reglos auf einem Stuhl und nahm keine Nahrung bis auf etwas in gewässerten Wein getauchtes Brot. Ein andermal ging er unaufhörlich auf und ab, so daß er den Tag über kaum eine halbe Stunde saß. Mit seinem Briefe an Hayley vom 5. Januar 1794 hört seine Korrespondenz auf. Als der Freund ihn im April aufsuchte, fand er ihn völlig stumpfsinnig. Man konnte nichts mehr für ihn tun, als ihn vor physischem Mangel schützen.

Cowpers Jugendahnung hatte sich erfüllt, sein alter Genosse Thurlow war 1778 Kanzler geworden und Freund Hill sein Sekretär. Cowper feierte das Ereignis in einem Gedichte (*On the Promotion of Edward Thurlow Esq. to the Lord High Chancellery of England*). Auf die Beförderung des Herrn Eduard Thurlow zum Lordkanzler von England), täuschte sich aber in der Hoffnung, daß der so hoch



Gestiegene von selbst etwas für den einstigen Kameraden tun werde. Nunmehr (Mai 1794) wurde dem Dichter auf Betreiben der Freunde ein königlicher Gnadengehalt bewilligt.

Ein junger Vetter aus Norfolk, John Johnson, bewies Cowper und Mary Unwin, den beiden hilflosen Siechen, die man sich selbst nicht mehr überlassen konnte, aufopfernde Treue. Er brachte sie im Sommer 1795 nach Norfolk an die See und dann zu dauerndem Aufenthalt nach Dereham. Aber auch dieser Trost ward Cowper vergällt. Von jedem Schiff, das sich der Küste nahte, erwartete er, daß es einen Verhaftsbefehl für ihn bringe. Von dem guten Johnson hegte er die Überzeugung, daß er ab und zu einem bösen Geist seine Gestalt leihen müsse. Jeden Morgen betrachtete er ihn mit forschendem Mißtrauen, um sicher zu sein, ob er Johnson sei oder der Teufel.

Im Dezember 1796 starb Mary Unwin. In der Abenddämmerung erwiesen Cowper und Johnson ihrer Hülle die letzten traurigen Dienste. Plötzlich stürzte Cowper mit einem gellenden Schrei aus dem Zimmer. Aus Schonung für ihn begrub man sie nachts bei Fackellicht. Er erwähnte ihrer mit keinem Worte mehr. Die eigene Krankheit ersparte ihm das Bewußtsein des herbsten Verlustes. Eine langatmige Grabschrift in der Kirche von East Dereham preist sie als die schwergeprüfte hochherzige Frau, die den Weg eines Dichters durch das Tal der Leiden behütet, als Freundin Cowpers —

Ein Titel, der an sich voll Ruhm und Ehren.  
Wer seinem Liede lauscht, wird sie verehren.

Am 25. Mai 1800 erlöste ihn selbst der Tod. Harriet Hesketh errichtete ihm in der Kirche von Dereham ein Denkmal, dessen hochtrabende Inschrift Hayley verfaßte. „Die Tugend war der Zauber seines Liedes“, heißt es darin

mit einer Wendung, die für den Verfasser charakteristischer ist als für denjenigen, dem sie gilt.

In Wirklichkeit ist es nicht das allgemeine lehrhafte, sondern das subjektive und spontane Moment, durch das Cowpers Poesie sich als ein fortsetzendes und verbindendes Glied zwischen einer schon überwundenen und einer erst kommenden Epoche in den dauernden Bestand der Dichtung einfügt. Wertvoller als seine großen Arbeiten mit ihrem offiziellen akademischen Ton sind drei kleine seinen letzten Jahren angehörende Gedichte, die den ganzen Ausdruck seiner Künstler-Individualität geben: *On the Receipt of my Mother's Picture* (Beim Empfange des Bildnisses meiner Mutter), 1790, das ein unauslöschliches Herzenserlebnis der Kindheit mit zarter Innigkeit festhält; *To Mary*, 1793, der milde Erguß seiner Gefühle für die unvergleichliche Freundin, deren Silberhaar ihm lieblicher leuchtet als der goldene Strahl der südlichen Sonne; und schließlich sein letztes, durch eine Anekdote in Ansoms Reiseerzählung angeregtes Gedicht, *The Castaway* (Der Schiffbrüchige), 1799, die von starrer Verzweiflung durchrieselte, wie ein letztes Selbstbekenntnis ausklingende Schilderung des vom Schicksal Gezeichneten, der nachts über Bord gleitet, mit dem Tode ringt, bald zum Sterben bereit, bald um Hilfe rufend, bis er endlich sinkt. Keine göttliche Stimme gebietet dem Sturme Einhalt, kein gnädiges Licht flammt auf. Und mit einer erschütternden Wirkung zieht der Dichter unvermittelt sein eignes Los in das des Ertrinkenden mit ein: Aller werktätigen Hilfe entrückt kommen wir beide um, ein jeder allein —

Doch ich in einem wilderen Meer  
Und tiefer hinabgeschleudert als er.

---

## Werke von William Cowper.

- 1779 *Olney Hymns.*  
 1781 *Anti Thelyphthora.*  
 1782 *Poems.*  
     — *John Gilpin (Public Advertiser).*  
 1785 *The Task, a Poem in six Books. To which are added, by the same Author, An Epistle to Joseph Hill, Tirocinium, or A Review of Schools, and The History of John Gilpin.*  
 1791 *Homer.*  
 1792 *The Power of Grace illustrated. In Six Letters from a Minister of the Reformed Church (van Lier) to John Newton, translated by W. Cowper.*  
 1798 *Poems.*  
 1801 *Poems translated from the French of Madame de la Motte Guyon. To which are added Some Original Poems by Mr. Cowper.*  
 1802 *Adelphi.*  
 1808 *Latin and Italian Poems of Milton.*  
 1816 *Memoir of the Early Life of William Cowper. Written by Himself. With an Appendix, containing some of Cowpers Religious Letters and other Interesting Documents, illustrative of the Memoir (The Life of William Cowper with Selections from his Correspondence, 1855).*  
 1825 *Poems, the Early Productions of William Cowper. Now first published from the Originals in the Possession of James Croft.*  
 1900 *The Unpublished and Uncollected Poems of William Cowper. Edited by Thomas Wright, (Cameo Series).*

## Werke über William Cowper.

- 1803—6 William Hayley, *The Life and Posthumous Writings of William Cowper, Esq. With an Introductory Letter to the Right Honourable Earl Cowper.*  
 1823 John Johnson, *Private Correspondence of William Cowper.*  
 1835 Robert Southey, *Life and Works of William Cowper.*

- 1836 T. S. Grimshawe, *Life and Works of William Cowper. With an Essay on the Genius and Poetry of Cowper by the Rev. J. W. Cunningham.*
- 1854 George Gilfillan, *William Cowper's Poetical Works. With Life, Critical Dissertation, and Explanatory Notes.*  
— C. A. Sainte Beuve, *Causeries du Lundi. William Cowper ou de la Poésie domestique.*
- 1856 Christopher North, *The Man of Ton (Essays Critical and Imaginative I).*
- 1863 John Bruce, *Memoir of Cowper (Aldine Edition).*
- 1870 W. Benham, *Memoir of Cowper (Globe Edition).*
- 1874 Henry Thomas Griffith, *Life of William Cowper. Clarendon Press Series. (Neue Auflage 1896.)*
- 1887 Neve, *Concordance to the Poetical Works of William Cowper.*
- 1892 Thomas Wright, *Life of William Cowper.*
- 1893 Thomas Wright, *The Town of Cowper, or The Literary and Historical Associations of Olney and it's Neighbourhood.*  
— William Michael Rosetti, *Prefatory Notice (William Cowper, Poetical Works, Moxon's).*
- 1907 Leslie Stephen, *Hours in a Library (vol. III. Cowper and Rousseau).*
- 1908 Willy Hoffmann, *William Cowpers Belesenheit und literarische Kritik.*
- 1909 Goldwin Smith, *Cowper (English Men of Letter Series).*
1912. J. G. Frazer, *Letters of William Cowper. Chosen and edited with a Memoir and a few Notes.*

## William Lisle Bowles.

1762—1850.

Er wurde in King's Sutton (Northampton Shire) bei Oxford als der Sohn des dortigen Vikars geboren, von dem er in der Dichtung *Banwell Hills* sagt, er sei aller Menschen Freund gewesen. Ebenda widmet er auch seiner Mutter ein liebevolles Gedächtnis als einer milden, frommen, schlichten Frau, deren Lieblings- und Erbauungsbuch Youngs *Night Thoughts* waren. Bei einer Schilderung der Päonie, der Blume des unfruchtbaren Küstenstrichs, sagt er: „So blüht die Tugend auf dem Fels der Sorge . . . und wenn mein Lied zu lange bei der Blüte verweilt, die sich im Verborgnen entfaltet, wird mir ein menschlich Herz vergeben, denn ihr glich meine Mutter.“ (*Part I*.) Er behauptete vom Vater den Sinn für landwirtschaftliche Schönheit, von der Mutter das musikalische Gefühl zu haben.<sup>1)</sup> Es sind die beiden Haupteigenschaften seiner Dichtung.

1776 kam er auf die Schule von Winchester in die Obhut Joseph Wartons, der seine poetische Begabung herausfand und leitete. Bowles spricht von Versen (*Sir Tobit*) aus dem Jahre 1779, die den Stolz des Lehrers gebildet und den Ehrgeiz des Vaters geweckt hätten. Der Vikar stellte seinem Sohne nun poetische Aufgaben.<sup>2)</sup> In seiner *Monodie auf den Tod Wartons* dankt Bowles dem Lehrer, „der zuerst

---

<sup>1)</sup> Symonds, 66.

<sup>2)</sup> *Banwell Hills II Anmerkung.*

seine schüchterne Muse begeisterte“. Der wohlwollende Gelehrte, der ihm die Klassiker, Shakespeare, Ossian, Milton erschloß, scheint auf das Gemüt des Jünglings einen befreienden Einfluß ausgeübt zu haben. „In meines Geistes kalte Nacht“, sagt er, „fiel der Strahl der Phantasie und gab mir Wonne und Hoffnung über jeden Ausdruck“. Noch 18 Jahre später erklärt Bowles dem Lehrer zu danken, was sein Lebenssommer an Blüten und Früchten gezeitigt.

Mit Versen, die den Stempel der Altklugheit und erkünstelten Reife tragen, nimmt Bowles von der Winchester Schule Abschied. Er bezieht das Trinity College in Oxford, d. h. er geht von der Aufsicht Joseph Wartons in die seines Bruders Thomas, des dortigen Professors der Poesie, über. Als einen Schüler der Wartons weist Christopher North ihm seinen Platz auf dem englischen Parnas an — als einem Akademiker, dessen Werk das exquisit zarte Kolorit der klassischen Kunst zeige, jedoch bereichert durch die echt englische Natur des Dichters.<sup>1)</sup>

1783 trägt Bowles' lateinische Dichtung *Calpe Obsessa, or The Siege of Gibraltar* (Die Belagerung von Gibraltar) einen Preis davon, aber erst 1792 besteht er sein Magisterexamen. Die unglückliche Liebe zu einer Nichte Sir Samuel Romillys (1787) und eine zweite Neigung, die der Tod kreuzte, bilden einflußreiche Episoden in seinem Leben. Er bereist Nord-england, Schottland, den Rhein und wendet sich ganz der Poesie zu. 1782 veröffentlicht er *Fourteen Sonnets, written chiefly on Picturesque Spots during a Journey* (Vierzehn Sonette, hauptsächlich auf malerische Punkte während einer Reise geschrieben). Sie fanden jenen Erfolg, den Neuheiten zu haben pflegen, die nicht so gewaltig sind,

---

<sup>1)</sup> *Days Departed.*

daß sie über den Horizont des Durchschnittspublikums hinausgingen. In der Vorrede zu einer späteren Auflage (1797) steht der für Bowles als Neuerer charakteristische Gemeinplatz: „Es ist ein großer Unterschied zwischen natürlichen und gemachten Empfindungen.“ Dem damaligen Publikum sagte er damit etwas Originelles, das gleichwohl die Grenzen des Annehmbaren nicht durchbrach. Bowles' Sonette gehören in die Kategorie dieser natürlichen Empfindungen. Selbst Coleridge ließ sie als solche gelten und sprach seine Freude über das Wiedererstehen einer ungekünstelten poetischen Schule aus. In seinem *Sonnet to Bowles* dankt er ihm für die weichen Töne, „deren Traurigkeit sein Herz besänftigt wie das Summen wilder Bienen in sonnigen Frühlingschauern“. Er lobt ihre „milde, männliche Melancholie“. Ja, er behauptet, die Sonette hätten seinem Gemüt wohlher getan als irgend ein Buch, außer der Bibel. Und in der *Biographia Literaria* hat er ihn später neben Cowper als denjenigen bezeichnet, der „zuerst natürliche Gedanken in natürlicher Diktion geäußert, das Herz mit dem Kopfe versöhnt habe“. Die Geltung, die Bowles als Sonettendichter erwarb, geht am besten aus der scharfen Kritik hervor, die ihm Byron noch 1808 in den *English Bards and Scotch Reviewers* zuteil werden ließ. Er apostrophiert ihn als „den weinerlichen Fürsten trauernder Sonettendichter, über den die Jungfräuleins in der Kinderstube Tränen vergossen“, als „das erste große Orakel zarter Seelen“, und gibt ihm den Rat, bei Sonetten zu bleiben, denn sie würden wenigstens gekauft. Was beim Erscheinen der Sonette als erlesener Geschmack berührt hatte, erschien der jüngeren Generation bereits abgeschmackt. Was damals für das feinfühlig Sinnieren einer zarten Phantasie gegolten, dünkte nun bereits rührselig und süßlich empfindsam. Indes besitzt Bowles

unleugbar die Fähigkeit, innerhalb der knappen Form, die er mit Gewandtheit und Anmut handhabt, das Bild einer Landschaft oder eines Naturphänomens eindrucksvoll wiederzugeben, z. B. die Ruhe nach dem Sturm in *Written at Tynemouth after a Tempestuous Voyage* (Geschrieben in Tynemouth nach einer stürmischen Reise). Er versteht es, eine ins Auge gefaßte Stimmung — in der Regel eine tränenreiche, wehmutsvolle — für den Leser festzuhalten, z. B. das Klagelied, das der Fluß, zwischen moosbekleideten Felsen sich hindurchschlängelnd, den dunklen Wäldern singt, in *The River Wensbeck*. Mitunter verhilft eine plastische Personifikation einem Gedanken zu bildhafter Darstellung (*At Bamborough Castle*); oder die Naturstimmung weckt im Geiste des Dichters ein menschliches Analogon, ohne damit in unmittelbaren Vergleich gebracht zu werden, z. B. das *Sonett an den Abend*, wo die prächtig-wehmütige Dämmerstimmung das Bild des freundlosen Wanderers und jener Zaubertäler hervorruft, in denen der Müde jenseits alles weltlichen Getriebes ausruht.

Von jugendfrohem Wandermut, von neugierigem Interesse an fremden Menschen und Ländern wissen diese Reise-sonette nichts. Ein müder, langsamer, nachdenklicher Mann läßt seinen Blick schwermutsvoll in die Ferne schweifen und sinnt auf Schritt und Tritt seiner Lebenswanderfahrt nach. Malt uns doch die Phantasie einen lichten Punkt vor, bis die Nacht den Pfad verschlingt (*On the River Rhine*). Gibt es doch auch auf ihr fruchtlosen immer wiederkehrenden Abschiedsschmerz von teuren Stätten. Der Kluge macht die Welt zu seinem Vaterlande, Gott zu seinem Lenker (*At Dover Cliff*). Der wehselige Eindruck des Glockengeläutes auf Bowles' Gemüt erregte Byrons Spott (*At Ostend, July 22, 1787; At Ostend Landing*).



In einer zweiten Sonettenfolge (1792—1793), die von dem Andenken an die verstorbene Geliebte erfüllt ist, tritt die Natur hinter dem Gedanken- und Gefühlselement mehr und mehr zurück. Ein Seelenkampf zwischen Hoffnung und Grauen (*April, 1793*); getäuschte Hoffnung (*Mai, 1793*); die Vergänglichkeit des Irdischen (*Adley Abbey*) bilden die Themen, die voll wahrer Empfindung, doch mitunter gespreizt und gesucht in der Form behandelt werden. In einer an echter Lyrik armen Zeit, machten diese Sonette Eindruck. Bowles, der mittlerweile Rektor von Bremhill (Wilts) geworden, galt für einen Dichter. Sobald er sich an längere Dichtungen wagte, (*Elegiac Stanzas written during Sickness at Bath, December 1795*. Elegie, geschrieben während einer Krankheit in Bath; *Hope, an Allegorical Sketch, on Recovering slowly from Sickness*. Hoffnung, eine allegorische Skizze anlässlich der langsamen Genesung von einer Krankheit), trat freilich der Mangel an Tiefe, Kraft und Originalität des Geistes fühlbar hervor.

1797 vermählte sich Bowles mit Magdalene Wake und sein Leben nahm fortan in dem stillen Fahrwasser seiner ihn befriedigenden, erfolgreichen Tätigkeit und seiner behaglichen Häuslichkeit einen ruhigen Verlauf. 1818 wurde er Kaplan des Prinzregenten, 1828 residierender Canonikus in Salisbury. Liebenswürdig, heiter, anregend und gutmütig, gleichzeitig geistvoll und lächerlich, genial und närrisch, liberal und reaktionär, den Freuden des Daseins zugekehrt und ein wackerer, bei seinen Pfarrkindern beliebter Seelsorger, war Bowles einer jener typischen Landgeistlichen des 18. Jahrhunderts, schöngeistiger Lebenskünstler und bieder treuer Hirt in einer Person, wie sie noch George Eliot gekannt und geschildert hat.

„Einen solchen Parson Adams hat es seit dem wirklichen nicht gegeben!“ ruft Thomas Moore aus, als er Bowles einst im „Weißen Hirschen“ eben dabei trifft, einem Kellner, der ihm Amannensisdienste leistet, seine Ideen über das wahrhaft Erhabene in der Poesie auseinanderzusetzen.<sup>1)</sup> „Wie knapp entgeht er dem Schicksal ein Narr zu sein, dadurch, daß er ein Genie ist!“ heißt es ein andermal!<sup>2)</sup> Mit seinem Talent, seinen Schnitzern und Vergeßlichkeiten, seiner Furchtsamkeit, dünkt er Coleridge der reizendste aller lebenden Pfarrherrn und Dichter.<sup>3)</sup> Er steckt voll Grillen und Absonderlichkeiten. So durfte ihm z. B. kein Schneider je Maß nehmen, sondern mußte nach einer Besichtigung von Bowles' Gestalt seine Sache machen, so gut oder so schlecht er konnte. Dennoch ist sein Besuch niemals ungelegen. Sein Gemisch von Einfalt und Genie entzückt. Das lieblich gelegene Pfarrhaus in Bremhill ist mit seinen Grotten, Einsiedeleien und Inschriften aus Shenstones Werken eine Sehenswürdigkeit. Kommt Besuch, so werden eilig die Springbrunnen aufgedreht und der Einsiedelei im Garten durch Kruzifix und Meßbuch die rechte Stimmung gegeben. Die Glocken seiner Schafe sind in Terzen und Quinten gestimmt. „Aber er ist nichts destoweniger ein famoser Kerl“, faßt Moore seinen Bericht zusammen, „und sind die Quellen seiner Begeisterung nicht vom Helikon, so sind sie doch wenigstens sehr süße Wasser und meinem Geschmack angenehmer als manche mineralischere“.<sup>4)</sup>

---

<sup>1)</sup> *Memoirs, Journal, Correspondence. Edited by Lord John Russell* II, 280.

<sup>2)</sup> VII, 163.

<sup>3)</sup> II, 271.

<sup>4)</sup> II, 153.

Als Theologe fußt Bowles in der orthodoxen Kirche, ist aber tolerant genug, einmal durch das Geschenk eines alten schwarzen Anzuges einen armen Psalmenabschreiber zum dissidentistischen Prediger auszustatten.

Er predigte immer aus dem Stegreife. Mitunter wählte er ein weltliches Gedicht, das ihn eben entzückte, zum Text. Dennoch waren seine Predigten, die 1839 im Druck erschienen (*Sermons preached at Boscow*. Predigten, gehalten zu Boscow) durch ihre erbauliche Kraft und Würde allgemein beliebt.

Seine milde Weisheit gewann jeder Lebenslage eine lichte Seite ab. Zahlreiche kleine Gedichte drücken seine Freude am heimischen Grunde aus. Eine durchaus religiöse Note beherrscht seine gesamte Dichtung. *The Sylph of Summer* (Der Sommersylphe), das langatmige Fragment einer geplanten Dichtung über die Elemente, moralisierend doch nicht ohne ethisches Pathos, dient der Bekräftigung seiner Überzeugung: Es gibt einen Gott. Desgleichen laufen die meisten Stücke von *The Villager's Verse Book* (Des Dörflers Gedichtbuch), an vertrauteste Gegenstände des Alltags geknüpft und für die Schulkinder bestimmt, denen Mr. Bowles im Garten Sonntagsunterricht erteilte, auf fromme Sinnsprüche hinaus (*Sun Rise*. Sonnenaufgang; *Hen and Chickens*. Henne und Küchlein; *The Shepherd and his Dog*. Der Schäfer und sein Hund; *Path of Life*. Lebenspfad).

Auch die Freiheit ist für Bowles die Sache Gottes. Nimmer maße sich die Anarchie ihren ehrwürdigen Namen an. (*Verses to the Right Hon. Edmund Burke*). Die bequeme Zuversicht und Ergebung in die göttliche Vorbestimmung verflacht seine politische Gesinnung. Von moderner Nationalökonomie will Bowles nichts wissen (*Vision*, 1825).

Hingegen ist seine humanitäre und kosmopolitische Schwärmerei auf der Höhe des 18. Jahrhunderts. Sein Herz schlägt in warmer mitleidvoller Liebe für das unglückliche verlassene Kind. (*Verses inscribed to His Grace the Duke of Leeds and other Promoters of the Philanthropic Society*. Verse an Seine Gnaden den Herzog von Leeds und andere Förderer der Philantropischen Gesellschaft, gegründet 1788); *The Little Sweep*. Der kleine Schornsteinfeger, dessen Scheitel dunkel ist wie sein Geschick, ein Appell an die Engländer, die ihr Blut für die schwarzen Sklaven vergossen, sich der heimischen anzunehmen). Dem Neger legt Bowles in Cowpers Art abendländisch sentimentale Gefühlsüberschwänglichkeit bei (*The African*. Der Afrikaner, der sich am Sterbebette eines leibeigenen Kameraden freut, daß dieser nun in die Heimat, in die Freiheit zurückkehre). Die Joseph Warton gewidmeten phantasie- und schwungvollen Heroics, *Verses on Reading Mr. Howard's Description of Prisons* (Verse bei der Lektüre von Howards Schilderung der Gefängnisse) zeichnet sich durch die packende Kraft der Gefängnisbeschreibung wie durch die Eindringlichkeit der Apostrophe an die Barmherzigkeit und ihre Diener aus. Wer nur einen Augenblick das bittere Leid des armen Bruders linderte, hat nicht umsonst gelebt.

Poesie als Phantasiespiel und Selbstzweck ist Bowles so fremd wie Crabbe und Cowper. In *The Spirit of Discovery at Sea* (Der Entdeckungsgeist auf dem Meere) sagt er, es sei ihm ein beruhigender Gedanke, daß er die Muse nie anders, denn als Sorgentrösterin, umwarb, als Malerin interessanter Gegenden und als Dienerin des gesunden Verstandes, des unverfälschten Gefühls und der religiösen Hoffnung. Die seltenen Fälle, in denen ihm ein sangbares Lied gelingt, erscheinen als zufällige Abschweifungen

vom gewollten Pfade. So die rein lyrischen Strophen *November*, 1791; *May*, 1792; die gute Romanze *The Harp of Hoel* (Die Harfe von Hoel).

Auf dramatischem Gebiete hat sich Bowles nur durch einige Szenen betätigt in *The Sanctuary* (Das Heiligtum), einer Darstellung der Flucht Elisabeths, Witwe Edwards IV., nach Westminster und ihrer Trennung von dem Knaben Richard — nach Shakespeare ein durchaus überflüssiges Unterfangen.

Vom richtigen Spürsinn für die Neigung der Zeit war Bowles geleitet, als er sich dem beschreibenden Naturgedicht und der Verserzählung zuwandte. *Coomb Ellen*, in Blankversen, und *St. Michaels Mount* in heroischen Reimpaaren, beide 1798, scheinen in grader Linie von Popes *Windsor Forest* abzustammen. Der Dichter ruft die Betrachtung an, seine Schritte zu lenken. Sein Pinsel schildert breit und deutlich, doch seine Phantasie ist der Walisischen Gebirgslandschaft nicht gewachsen und er muß zu ihrer Charakteristik seine Zuflucht zu Shakespeare nehmen. Bald dünkt sie ihn der Schauplatz von Macbeths Schicksalsschwestern, bald der eines Ariel und Prospero. Vortreffliches leistet Bowles in der Naturschilderung nur da, wo er sich nicht zu viel zutrant. Prächtige Bilder aus dem englischen Mittellande sind recht eigentlich sein Bestes — sei es, daß er die Gegend im weichen Sommerlicht malt, wenn alles Leben, Schönheit, Hoffnung atmet (*Sketch from Bowden Hill after Sickness*. Skizze von Bowden Hill nach einer Krankheit), sei es, daß er die milden Schleier des Herbstes über sie breitet.

Unter Romantik versteht Bowles noch den mittelalterlichen finstern Geist gothischer Barbarei und freut sich, daß er mit der Verfeinerung moderner Kultur aus

diesen Tälern gewichen sei. Die gleiche Auffassung kehrt in *Hymn to Wotan* (Hymne an Wotan) wieder.

Einen kühnen Aufschwung nimmt Bowles mit dem beschreibenden Gedicht in heroischen Versen *The Sorrows of Switzerland* (Die Leiden der Schweiz), 1801. In kluger Abschätzung seiner Fähigkeiten macht er den historischen Vorwurf, die französische Invasion, mehr zur Voraussetzung als zum eigentlichen Thema. Auf diese Weise gelingt es ihm, den Gegenstand wenigstens annähernd zu bewältigen. Eine Wanderung durch die Schweiz, Bilder der Verwüstung, des Jammers und der Vergewaltigung geben Anlaß, „den Mann der Verzweiflung und des Blutes“ zur Rede zu stellen. Aus tiefstem Mitgefühl quillt die erhabene Einsicht: Wie dicht sich auch das Dunkel um uns balle, Gott wisse, was das Beste sei.

1802 feierte Bowles in der Ode *The Battle of the Nile* (Die Schlacht am Nil) den Sieg der Engländer, mit dem „der kaiserliche Cäsar, dessen Herrschaft die langumstrittene Welt endlich anerkannt, übertroffen worden“.

Indes fühlte Bowles' in der ländlichen Studierstube heimische kontemplative Muse sich selbst bei dieser Einschränkung unbehaglich im Qualm blutiger Leidenschaften, auf dem heißen Boden welthistorischer Ereignisse. Im Sturmjahr 1804 greift sie als offenbar sympathischere Anregung in Clarkes umfangreicher Geschichte der Schifffahrt, die hier auf die Arche Noah zurückgeführt wird, die Idee zu einer beschreibenden, historischen Dichtung in fünf Büchern auf, die dem Prinzen von Wales zugeeignet wird: *The Spirit of Discovery by Sea*. Dem auf dem Ararat geretteten Noah verkündet der Engel der Zerstörung das Mittel seiner Rettung. Die Arche, werde durch die infolge der Entdeckung Amerikas aufkommenden Übel — Sklavenhandel, Untergang vieler

Seefahrer u. a. — die Ursache künftiger Vernichtung werden. Allein ein guter Genius offenbart Noah im Laufe der kommenden Weltgeschicke, die er ihm zeigt, den schließlichen Triumph der Gnade. Muß auch das Übel sein, wird doch das Gute überwiegen. Die Schifffahrt wird ein Mittel zur Verbreitung der Erkenntnis Gottes über den Erdball. Ein historischer Überblick über das Seewesen führt im V. Buche in äußerst gezwungener Weise wieder zur Arche zurück, um mit einem Zukunftsbilde von transzendentelem Optimismus zu schließen. Ein VI. Buch, das Vasco da Gama und Columbus zugeordnet war, gab Bowles im Hinblick auf Rogers' und Southey's Dichtungen auf. Bescheidenheit war eine seiner liebenswürdigsten Eigenschaften. Bei allen Mängeln erscheint *The Spirit of Discovery* typisch für seine Zeit, sowohl in der Weltflüchtigkeit des theoretischen Vorwurfs als in der trefflichen Durchführung der Blankverse, in der amerikafreundlichen Gesinnung, dem Anlauf zum Großartigen in den schönen Eingangsversen an den Geist des Ozeans und in dem Ansätze zu einem Milleniumstraum, den der fromme Dichter in das Gebet formuliert: Dein Reich komme! Selbst der Umstand, daß der sorgfältige, einheitliche Plan, auf den Bowles pocht, nicht einmal aus der vorausgeschickten Prosaanalyse erhellt, wird charakteristisch für den sich im Weiten verlierenden romantischen Geist, nicht minder das ins IV. Buch eingesprengte Idyll und die patriotischen Abschweifungen, welche Glanzstellen der Dichtung bilden.

1815 kehrt Bowles noch einmal zu den so beliebten transatlantischen Schilderungen zurück in der im heroischen Versmaß abgefaßten Erzählung in acht Büchern *The Missionary of the Andes* (Der Missionar der Anden). Die

Idee empfing er von Rogers.<sup>1)</sup> Und so bildet denn in dieser Dichtung, wenn auch von Betrachtung überwuchert, ein stofflicher Gehalt das Hauptinteresse. Der Sevillaner Anselmo, den die Intrigue eines Priesters in den Kerker der Inquisition, um die Braut und sein Lebensglück gebracht, wird, von der Kulturwelt angewidert, Missionär in Südamerika, um in der Wildnis in Unschuld zu leben, das Licht der Wahrheit zu verbreiten und die Indianer aus der Sklaverei zu befreien. Er tauft und erzieht einen verlassenen Indianerknaben, Lantaro, der Page des spanischen Befehlshabers Valdivia wird. Aber das alte Indianerblut fließt in unveränderter Heimats- und Stammesliebe in den Adern des anscheinend dem Abendlande Gewonnenen. Als die Halle des Feldherrn von Siegesjubel dröhnt, trauert er am Meere. Er findet seine von einem Spanier betörte Schwester, eine rührende Opheliengestalt, wieder. In der Schlacht steht er seinem alten Vater gegenüber. Da verrät er die Spanier und führt die Seinen zum Siege, dessen Opfer Valdivia wird.

Der Mangel jeglichen inneren Konflikts in dem zwischen zwei Pflichten gestellten Lantaro macht das Gedicht bis zur Unerträglichkeit langweilig, oberflächlich und ungenießbar. Doch erscheinen auch diese Gebrechen charakteristisch für die romantische Durchschnittsware der Zeit. Selbst das Miteinbeziehen der Indianerpoesie und der Geisterwelt, das Bowles in der Vorrede als altmodisch entschuldigen zu müssen glaubt, gehört zu ihr. Freilich ist die Geisterstimmung mehr gewollt und ausgeklügelt als in packender Unabsichtlichkeit erzielt, und für den Tropensommer findet Bowles' Phantasie keine Farben auf ihrer Palette. Dennoch

---

<sup>1)</sup> Rogers, *Table Talk*, 268.



rang *Der Missionär der Anden* selbst dem feindlich gesinnten Byron ein humoristisches Lob ab.

Ich las den *Missionär*;  
Hübsch — sehr!

heißt es in den *Versicles* von 1817.

In späteren Jahren wählte Bowles das bessere Teil: er wandte sich der Heimatsschilderung zu. Die Blankverserzählung *The Grave of the Last Saxon, or The Legend of the Curfew* (Das Grab des letzten Sachsen oder Die Legende von der Abendglocke), 1822, hebt folgendermaßen an:

Kennt ihr das Land, wo die Orange glüht?  
Vielmehr: Kennt ihr das Land nicht, das die Freiheit liebt?  
Wo eure tapfern Väter einst geblutet?  
Das Land der weißen Klippen, wo die Hütte —  
Ihr Rauch steigt in den klaren Morgenhimmel —  
Am grünen Waldestrand so sicher steht  
Wie des Normannen stolz bewimpelt Schloß?  
Soll der Poet ein Land von Sklaven schildern —  
Erglüht' von Meisterhand die Leinwand auch  
In reichster Farbenpracht — und darob dein  
Vergessen, seines Landes, seiner Heimat?

Mit dem Preise der Heimat beginnt die Dichtung, mit dem Segenswunsche, daß sie lebe und herrsche, bis Welt und Wogen nicht mehr sind, schließt sie. Der Patriotismus ist freilich das Beste an dieser Bearbeitung von Harolds Tod. Weder das Aufgebot aller Sturm- und Schlachtgötter, noch das Wunder eines sich bewegenden Kruzifixes hilft über die dürre Öde endloser Gesänge hinweg.

Sein Bestes leistet Bowles in der Blankverserzählung *Days Departed, or A Lay of the Severn Sea* (Vergangene Tage oder Ein Lied von der Severn See), 1828. An den ihm auf Schritt und Tritt vertrauten Stätten der Kindheit geht er Jugendeindrücken nach. Er stellt die Sittlichkeit jener vergangenen Tage, in denen sein Vater Rektor des

Kirchensprengels war, dem jetzigen Stande der Moral gegenüber und gibt eine ethnographische Studie über die prähistorischen Funde einer Höhle am seeartig erweiterten Severn. Hierbei verfällt Bowles einesteils dem alle Klassikisten treffenden Fluche eines theoretisch-didaktischen Themas, andernteils entrichtet er in dem Herausstreichen der Vergangenheit auf Kosten der Gegenwart auch der konventionellen Romantik seinen Tribut. Nichtsdestoweniger ist das ländliche Idyll gar anmutig und freundlich geschildert, zumal der prächtige Pfarrer, der der Erzieher seiner Kinder und der Berater und Helfer seiner Gemeinde ist, die liebevolle Mutter, die zufriedenen wackeren Dorfbewohner, verklärt von einer Art Sonntagsglanz des Friedens und der Wahrheit. Als Ursache für den Wandel zum Schlechtern müssen die Fabriken und Maschinen herhalten und die falschen Religionsbegriffe, welche die „Pfarrgecken, halb Jockeys, halb Ladenschwängel“, verbreiten. „Voll Poesie und voll Religion“ nennt Christopher North dies Buch. „Bei Männern von Genie gehen die beiden gut zusammen.“ An anderer Stelle ruft er aus: „Es lebt kein Mensch mit einem poetischeren Temperament! Bowles' alte Augen besitzen die Gabe, die Schöpfung zu verschönern, indem sie den Zauber der Melancholie über sie ausgießen. Er stimmt keine eitle Klage um die Vergangenheit an. Die Bilder, die er vorführt, sind nur durch die Zeit geheiligt. Seine menschlichen Sinne sind so fein, daß sie an sich poetisch wirken, und seine poetischen Aspirationen so zart, daß sie immer als menschlich empfunden werden.“<sup>1)</sup> Gleichwohl gibt auch North zu, daß Bowles kein großes Gedicht geschrieben habe.

---

<sup>1)</sup> *An Hour's Talk about Poetry.*

Eine willkürlich in *Days Departed* eingefügte Schauerballade *The Tale of the Maid of Cornwall, or Spectre and Prayerbook* (Die Geschichte der Jungfrau von Cornwall oder Gespenst und Gebetbuch) ernüchtert durch die moralische Erläuterung, Schuldbewußtsein sei der anklagende Schatten. Darum „Verlaß kein treues Mägdelein!“

Mit *St. John in Pathmos* (1833) wagte Bowles sich an einen Gegenstand, dem er nicht gewachsen war. Die schöpferische, visionäre Phantasie, deren es zur Bewältigung einer solchen Aufgabe bedurfte, besaß er nicht. Er verliert sich in äußerst matten Erörterungen über die Schrift und manche hübsche Naturschilderung entschädigt nicht für das verfehltte Ganze. Southey's Gattin, die Dichterin Caroline Bowles, keine Verwandte William Lisle's, nennt *St. John of Pathmos*, dessen Vorrede bittere Ausfälle gegen ihren Mann enthält, „einen zusammenfassenden Auszug von Bowles' Geisteszustand, voll von Blitzen poetischer Schönheit, voll Herzensheiligkeit und tiefem Gefühl, aber im Ganzen verfehlt, ohne Haltung und Sinn für das Bildhafte.“<sup>1)</sup>

Während dieser poetischen Laufbahn hatte Bowles durch 15 Jahre den Streit anzufechten, den seine Ausgabe der Werke Popes (1806) heraufbeschwor. Seine Anmerkungen, schwächlich und von sentimentalem Wortschwall,<sup>2)</sup> nahmen sich neben Wartons gediegener Gelehrsamkeit übel genug aus. Lauten Anstoß aber erregte die Einleitung *On the Poetical Character of Pope* (Über Popes Eigenart als Dichter). Obzwar Bowles als sein Prinzip bekennt: *Ne quid falsi dicere audeam! Ne quid veri non audeam!* ist doch eine wenig wohlwollende Stimmung gegen

<sup>1)</sup> Brief an Southey, 9. Juni 1832.

<sup>2)</sup> *Memoirs* II, 271.

seinen Helden von vornherein fühlbar. Werden auch die Schatten, die er in dessem Bilde aufträgt, hinreichend motiviert, so fehlt doch die erforderliche Entsprechung an Licht. Beim besten Vorsatz, gerecht zu sein, wird er einseitig. Er glaubt, nur von Wahrheitsliebe geleitet zu werden, aber heimliche Abneigung hat die Hand im Spiele. So möchte er in aller Bescheidenheit die übertriebene Wertschätzung Popes auf ihr rechtes Maß zurückführen. Gegen seine Absicht wirkt seine Kritik als absichtsvolle Entthronung einer anerkannten Größe.

Bryon und Campbell traten als Kämpen für den Altmeister ein. Bowles beantwortete ihre heftigen Angriffe in der Abhandlung *The Invariable Principles of Poetry in a Letter addressed to Thomas Campbell Esq., occasioned by some Critical Observations in his „Specimens of the British Poetry“, particulary relating to the Poetical Character of Pope* (Die unwandelbaren Prinzipien der Poesie. In einem Briefe an Herrn Thomas Campbell, hervorgerufen durch einige kritische Bemerkungen in seinen „Mustern britischer Dichtung“, hauptsächlich in Bezug auf Pope), 1819. Der Streit über den Einzelfall wurde darin auf die Höhe einer Erörterung allgemeiner Kunstfragen gehoben. Bowles, der schon vorher mehrmals die Kunst als Vermittlerin zwischen der Natur und dem Menschen hingestellt (*Rubens' Landscape*. Die Landschaft bei Rubens, 1803) und die Wahrheit höher einschätzt als die Phantasie (*The Visionary, or The Young Poet's Paradise*. Der Seher oder Das Paradies des jungen Dichters), trat nunmehr mit der Theorie hervor: schöne und erhabene Werke der Natur überträfen die schönen und erhabenen Werke der Kunst; die Natur sei folglich poetischer als die Kunst, will sagen: Leidenschaften seien poetischer als künstliche Manieren. Der Haupteindruck

eines Kunstwerkes beruhe auf den ihm innewohnenden höchsten Gefühlen der Natur. Ohne vollkommene Naturkenntnis werde man kein hervorragender beschreibender Dichter. Cowper schildere jeden Traum, jede Farbe und Gestalt mit einer Genauigkeit, die den Leser zum Zuschauer mache. Darum sei er in der Darstellung Pope überlegen.

Schon der Titel der Abhandlung dünkte Byron eine unstatthafte Anmaßung. Er erhob entschiedene Einsprache gegen die Aufstellung von unveränderlichen Prinzipien der Poesie. Sie seien vielmehr niemals festgesetzt worden und könnten es niemals werden. Denn sie bedeuteten nichts andres als die jeweilige Vorliebe des Zeitalters, und diese Vorliebe richte sich weniger nach dem Verdienste des Dichters als nach dem Wechsel des allgemeinen Geschmacks. Überhaupt sei der Dichter nicht nach seiner Kunstgattung, sondern nach seiner Leistung einzuschätzen. Mit jener echt menschlichen Neigung, gering zu bewerten, was man selbst im Überflusse besitzt, eifert Byron hier gegen die herrschende Richtung, auf Phantasie und Erfindung, „die zwei gewöhnlichsten Eigenschaften“, besonderes Gewicht zu legen. Das, worauf es ankomme, sei der ethische Gehalt. „Was machte Sokrates zum größten Menschen? Seine sittliche Wahrheit, seine Ethik. Was erwies Jesus — kaum minder denn seine Wunder — als Gottes Sohn? Seine moralischen Lehren. Wenn nun die Ethik einen Philosophen zum besten der Menschen gemacht und von der Gottheit selbst als Attribut ihres Evangeliums nicht verachtet worden ist, will man uns sagen, daß die ethische oder didaktische Poesie (oder wie man sie nennen mag), deren Zweck es ist, den Menschen weiser und besser zu machen, nicht die allererste Gattung der Poesie sei?

Und will gar einer aus der Priesterschaft uns dies sagen?  
Möglich, daß Pope sich selbst geschadet durch das Wort:

Der Phantasie verschlungenen Pfad ging ich nicht lang.  
Zur Wahrheit stieg ich ab, moralisch ward mein Sang.

(*Epistle to Arbuthnot.*)

Er hätte sagen müssen: Zur Wahrheit stieg ich auf! Pope ist der moralischeste Dichter der zivilisierten Welt.<sup>1)</sup>

Bowles erwiderte in *Two Letters to the Right Hon. Lord Byron in Answer to His Lordship's Letter to \*\*\* on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on the Life and Writing of Pope; more particulary on the Question, whether Poetry be more immediately indebted to what is Sublime or Beautiful in the Works of Nature, or the Works of Art.* (Zwei Briefe an den hochedlen Lord Byron in Beantwortung des Briefes Seiner Lordschaft an \*\*\* über Seiner Hochwürden W. L. Bowles' *Kritische Bemerkungen über die Schriften Popes.* Insbesondere über die Frage, ob die Poesie mehr dem Erhabenen und Schönen in den Werken der Natur oder in den Werken der Kunst schulde), 1821. Bowles' überaus höflicher Ton machte es Byron unmöglich, den Streit fortzuführen.<sup>2)</sup> Er ließ ihm durch Murray für seine Ehrlichkeit und Güte danken (14. Mai 1821) und gab Befehl von der Veröffentlichung seines zweiten Briefes abzusehen. Dieser ist tatsächlich erst 1835 erschienen. *The Irish Avatar* benutzte Byron zu einer Mystifikation Moores, indem er das Gedicht für ein Werk Bowles' ausgab (17. September 1821). Aber der langlebige Bowles behielt dennoch das letzte Wort. 1824 widmete er der Bestattung des bei Missolonghi

<sup>1)</sup> *Letter to \*\*\* Esq. on the Rev. W. L. Bowles' Strictures on the Life and Writings of Pope.* (Erschienen im März 1827. Die drei Sterne bedeuteten John Murray).

<sup>2)</sup> An Douglas Kinnaird, 21. November 1821.

Dahingegangenen die Stanzen *Childe Harold's Last Pilgrimage*, tadellos in der Form, würdig im Inhalt, ohne nachträgerischen Groll oder kleinlichen Haß, freilich auch ohne den Maßstab für die Bedeutung und Größe des Verlustes, stets nur den menschlich-sittlichen Standpunkt im Auge, von dem aus er, der Versöhnliche, sich dem Toten überlegen fühlte. Der ganze Bowles liegt in diesem Gedicht — unendlich wackerer als genial.

Die Pope-Fehde hatte jedoch mit Byrons Hinscheiden ihr Ende noch nicht erreicht. Bowles mußte noch zwei anonyme Angriffe eines literarisch angehauchten Krämers aus Stamford, Octavius Graham Gilchrist parieren. Er tat es in *A Reply to the Charges brought by the Reviewer of Spence's „Anecdotes“ in the Quarterly Review for October 1820 against the Last Editor of Pope's Works* (Erwiderung auf die von dem Kritiker der Spenceschen „Anekdoten“ in der *Quarterly Review* vom Oktober 1820 gegen den letzten Herausgeber von Popes Werken vorgebrachten Beschuldigungen) im *Pamphleteer*, 25. Oktober 1820 und in *A Vindication of the Late Editor of Pope's Works from some Charges brought against him by a Writer in the Quarterly Review for October 1820. With further Observations on the Invariable Principles of Poetry and a Full Exposure of the Mode of Criticism adopted by Octavius Gilchrist* (Rechtfertigung des letzten Herausgebers von Popes Werken über die durch einen Schriftsteller der *Quarterly Review* vom Oktober 1820 gegen ihn vorgebrachten Anschuldigungen. Mit weiteren Bemerkungen über die unwandelbaren Gesetze der Poesie und einer vollständigen Darlegung von Octavius Gilchrists kritischem Verfahren) im *Pamphleteer* vom 17. Februr 1821. Es ist nicht uncharakteristisch für den temperamentvollen Bowles, daß er gegen den edlen Lord

die ganze Liebenswürdigkeit und gegen den vorlauten Krämer aus Stamford die ganze Derbheit seines Naturells hervorkehrte.

Die letzten Jahre seines langen Lebens waren wissenschaftlichen und Verwaltungsarbeiten gewidmet. Bowles war ein tüchtiger Altertumskenner und trat auch auf diesem Gebiete schriftstellerisch hervor (*Hermes Britannicus*, 1828, *Annals and Antiquities of Lacock Abbey*, 1835, *The Cartoons of Raphael*).<sup>1)</sup> Er beschäftigte sich mit der Armenpflege und mit Gemeindeangelegenheiten (*Parochial History of Bremhill*. Geschichte des Sprengels Bremhill, 1718; *A few Words to Lord Chancellor Broughm on the Misrepresentation concerning the Property and Character of the Cathedral Clergy of England*. Einige Worte an den Lordkanzler Broughm über die irrtümliche Darstellung des Eigentums und des Charakters des englischen Domkapitels, 1831). Schließlich ist noch ein *Leben Kens* (1830) zu nennen, jenes unerschütterlichen Geistlichen der für die Exkommunizierung Jakobs stimmte und später dennoch lieber seinen Bischofssitz opferte, als daß er König Wilhelm Treue geschworen hätte.

Bowles starb in Salisbury 1850. In der Ankündigung von *St. John in Pathmos* hatte er das schöne Bekenntnis abgelegt, er hätte von der Jugend bis zum Alter keine Zeit durchlebt, die er ausstreichen möchte, noch sei er einen Augenblick von der strengen Geschmacksrichtung abgewichen, die sein Geist von den einfachsten und reinsten Vorbildern klassischer Dichtung in sich aufgenommen. Er war sich bewußt, als literarische Persönlichkeit keinen großen dauernden Ruhm für sich in Anspruch nehmen zu können. Sein Wunsch an die Muse ist demüthig: „Laß

---

<sup>1)</sup> Vergl. *Byron's Prose Works*, edited by Prothero V, 277.



mich nicht vergehen wie das Gewölk von gestern!“ (*Sketch from Bowden Hill*.) Innerhalb seiner bescheidenen Grenzen aber behauptet er seine nicht zu umgehende Bedeutung. Als dienendes Glied im gewaltigen Ganzen der Dichtung wird man ihn nicht wohl ausschalten können.

---

### Werke von Bowles.

- 1789 *Fourteen Sonnets, written chiefly on Picturesque Spots during a Journey.*
- *Verses to John Howard.*
- 1798 *Coombe Ellen.*
- *St. Michael's Mount.*
- 1799 *The Battle of the Nile.*
- 1801 *The Sorrows of Switzerland.*
- 1803 *The Picture.*
- 1804 *The Spirit of Discovery at Sea.*
- 1806 *Bowden Hill.*
- *The Works of Alexander Pope, Containing the Principal Notes of Warburton, and Warton's Illustrations, and Critical Explanatory Remarks by Johnson, Wakefield, Chalmers, and Others. To which are added, now first published, some Original Letters, with Additional Observations and Memoirs of the Life of the Author.*
- 1815 *The Missionary of the Andes.*
- 1819 *The Invariable Principles of Poetry. In a Letter addressed to Thomas Campbell Esq., occasioned by some Critical Observations in his Specimen of the British Poetry, particularly relating to the Poetical Character of Pope.*
- 1822 *The Grave of the Last Saxon.*

- 1822 *Letters to Lord Byron on a Question of Poetical Criticism. To which are now first added the Letter to Mr. Campbell and the Answer to the Writer in the Quarterly Review. Together with an Answer to some Objections and further Illustration by the Rev. W. L. Bowles.*
- 1823 *Ellen Gray.*
- 1828 *Days Departed, or Banwell Hill.*
- 1833 *St. John in Pathmos.*
- 1837 *Scenes and Shadows of Days Departed.*  
— *The Village Verse Book.*

### Werke über Bowles.

- 1853 Thomas Moore, *Memoirs, Journals and Correspondence.*
- 1855 George Gilfillan, *W. L. Bowles, Poetical Works, edited with Memoir, Critical Dissertation, and Explanatory Notes.*
- 1856 Christopher North, *Days Departed, or Banwell Hill und An Hour's Talk about Poetry. (Essays Critical and Imaginative I.)*  
— Watland Marston, Artikel des *Dictionary of National Biography.*
- 1909 Arthur Symons, *The Romantic Movement in English Poetry.*
-

## **Samuel Rogers.**

1763 — 1855.

Samuel Rogers bietet in seinem wenig ereignisvollen Lebensgange und seinem ausgeglichenen Charakter das seltene Bild einer weder durch äußere Widerstände noch durch innere Hemmungen, wie etwa Leidenschaft, irregeleiteter Ehrgeiz oder physische Krankheit, gestörten Normalentwicklung. Dank diesen außergewöhnlich glücklichen Umständen gelangte in ihm eine von Haus aus nur mittelmäßige Begabung zur höchsten ihr erreichbaren Entfaltung und Fruchtbarkeit, zu einem erfolgreichen Dasein und einer dauernden Stellung in der Literatur.

Er stammte aus einer ursprünglich in Worcestershire ansässigen Familie von gefestigtem bürgerlichen Ansehen und Wohlstand. Die Verschmelzung von Toryismus und Anglikanismus väterlicherseits mit dem Whiggismus und Dissentertum mütterlicherseits ergab eine mittlere Richtung von heilsamer Mäßigung. Im Elternhause in Stoke Newington im südöstlichen London verkehrte Dr. Richard Price († 1791), der Moralphilosoph und Politiker, der warme Anwalt der aufständischen amerikanischen Provinzen, dessen Einfluß auf den jungen Samuel ausschlaggebend wurde.<sup>1)</sup>

Der Aesthetiker Payne Knight war ein Verwandter der Mutter, der Dichter Shenstone ein Freund des Vaters

<sup>1)</sup> Vergl. Clayden, *Early Life*, 35.

gewesen. So fehlte es im Elternhause nicht an einer künstlerischen und philosophischen Überlieferung. Die politische Gesinnung war liberal. Unvergeßlich blieb dem damals elfjährigen Knaben der Augenblick, als nach dem Ausbruch der Revolution in Amerika, 1774, der Vater nach der Bibellektüre das Buch zuklappte und seinen Kindern die Ursache des Aufstandes erklärte und hinzufügte, daß die Engländer Unrecht hätten und daß es schlecht wäre, die Besiegung der Amerikaner zu wünschen.<sup>1)</sup> Auch ein Besuch von Wilkes war unter Rogers' Kindheitseindrücken. Der gefeierte Volksmann hatte ihm die Hand gereicht und er blieb acht Tage stolz darauf. Mit 13 Jahren verlor er die Mutter, von der er zeitlebens das Bild einer schönen, lebenswürdigen Fran bewahrt hat. Ihr verdankt er jenen hohen ethischen Ton, auf den sein ganzes Leben gestimmt war. „Meine Mutter lehrte mich von frühester Kindheit an, gegen das geringste Lebewesen liebevoll zu sein, sagt er im *Table Talk*. Wie auch die Leute lachen mögen, ich setze mitunter fein sorgsam eine verirrte Wespe oder ein Insekt vors Fenster. . . . Ich kann kaum umhin, zu glauben, daß es in einem künftigen Sein für die Leiden der Thiere in diesem Leben eine Entschädigung geben müsse.“

Rogers Empfindungsvermögen scheint außergewöhnlich frühzeitig entwickelt gewesen zu sein. „In meiner Kindheit pflegte ich mich, wenn ich Unrecht verübt hatte, in dem Bewußtsein meiner Missetat stets elend zu fühlen,“ erzählt er (*Table Talk*). „Die Eltern merkten es und tadelten mich darum selten ob meiner Vergehungen. Sie überliessen den Tadel mir selber.“

In der Privatschule zu Hackney schloß der Zehnjährige eine lebenslange Freundschaft mit William Maltby

<sup>1)</sup> Samuel Sharpe, XII.

(† 1854), der, später Advokat und Oberbibliothekar der London Institution, achtzig Jahre hindurch Rogers' Gesinnungsgenosse in allen Sachen des feinen Geschmacks blieb. Samuel selbst wünschte — vermutlich durch die Bewunderung für Price angeregt — Geistlicher zu werden, ließ sich aber unschwer von seinem Vater bestimmen, in das Bankhaus der Rogers in Cornhill einzutreten. Das Geschäft ließ ihm hinlängliche Muße, seiner geringen klassischen Bildung durch Lektüre nachzuhelfen, der auch lange, durch seine schwankende Gesundheit veranlaßte Aufenthalte an der See förderlich waren. 1795 überließ er das Bankhaus völlig seinem Bruder Henry.

Johnson, Goldsmith und Gray waren seine Lieblingsdichter und die leuchtenden Vorbilder seiner erwachenden Schriftstellerneigung. In einem Anfall von Begeisterung machte er sich einst mit Maltby auf, um dem greisen Dr. Johnson († 1785) eine Huldigungsaufwartung zu machen. Aber vor dem Hause angelangt, entsank den Knaben der Mut und sie wagten nicht, den Türklopfer zu heben.

Rogers' erster schriftstellerischer Versuch, eine Reihe von Aufsätzen, die im *Gentlemen's Magazine* unter der Rubrik *The Scribbler*, gezeichnet S. R., erschienen, wurde durch Johnsons *Rambles* angeregt.<sup>1)</sup> Sie behandelten mannigfaltige Gegenstände, liefen indessen alle auf die Erörterung des Tugendbegriffes, wie Dr. Price ihn faßte, hinaus. „Ein Mensch,“ sagt Rogers, „kann sein ganzes Leben der Erlangung von Kenntnissen widmen, er kann alle Bücher lesen, die je geschrieben wurden, alle Systeme studieren, die man je gebildet, und doch wird seine ganze Lektüre

---

<sup>1)</sup> Bell, XX. Samuel Sharpe, XVIII.

und sein ganzes Studium nichts anderes ergeben als dies: daß die Tugend allein wahres Glück hervorzubringen vermag. Das Glück eines Menschen hängt nicht von seiner Stellung ab, sondern von ihm selbst. Wer seine Leidenschaften dem Gehorsam unterworfen, hat keinen Umschlag des Geschickes zu fürchten. Erfolg kann ihn nicht berauschen, Mißerfolg ihn nicht niederdrücken. Er gleicht der Eiche, die fest und aufrecht bleibt, gleichviel ob sie die Sonne bescheint oder der Sturm umrauscht.“

Ihrer künstlerischen Qualität wie ihrer Moral nach entsprechen diese Aufsätze guten Zeitschriftenartikeln der Epoche. Vernünftige Ansichten und ein warmer patriotischer Ton berühren angenehm. In Nr. 4 (*O Tempora, o mores*) widersetzt Rogers sich den üblichen Klagen über die Entartung des Zeitalters, behauptet, daß England, Holland und die Schweiz Anspruch auf größere Bewunderung hätten als die gefeierten Republiken des Altertums und gipfelt in der Aufforderung: Laßt uns gerecht sein gegen unsere Zeitgenossen.<sup>1)</sup>

Ein Opernlibretto *The Vintage of Burgundy* (Die Burgunder Weinlese) sah 1782 das Lampenlicht. 1786 wagte Rogers anonym die erste selbständige Veröffentlichung: *Ode to Superstition, and other Poems* (Ode an den Aberglauben und andere Gedichte). Er kommt jener Korrektheit des Stils, die ihm frühzeitig als Ideal vor Augen schwebte, hier bereits nahe. Seine Jugend, der die Gährungen und Trübungen des Genies so wenig bekannt sind wie der funkenschlagende Leichtsinn, gewinnt es über sich, zwei Jahre lang an der Ode zu feilen.<sup>2)</sup> Ein dem antiken Strophenbau nachgebildetes aber gereimtes Metrum und die nach vornehmer

<sup>1)</sup> *Table Talk*, 12.

<sup>2)</sup> *Recollections*, 17.

Gelassenheit strebende Diktion verraten das Vorbild Grays, dessen Gedichte Rogers sogar auf dem Wege zum Bankhaus zu lesen pflegte. „Äußerst darauf bedacht, etwas zu sagen, ohne daß er etwas zu sagen hätte“, so lautet das Urteil eines Rezensenten in der *Edinburgh Review* (*Table Talk*, 137). Rogers folgt offenbar schon hier der Überzeugung, daß für die Popularität eines Gedichtes zweierlei nötig sei: erstens eine stark religiöse Tendenz und zweitens ein Thema, das im Leser keinerlei Kenntnisse voraussetze.<sup>1)</sup> Die Ode ist ein historischer Überblick über den Aberglauben in allen seinen Erscheinungsformen. Griechische, ägyptische, indische, nordische Mythologie, Kriegswut und Bäuergrausamkeit der Kreuzzüge — nichts wird uns geschenkt. Endlich bricht die Himmelserscheinung des Glaubens den Triumph des Aberglaubens. Seine Formen innerhalb der Religion werden umgangen. Philosophische Kühle und poetische Glätte erscheinen durch einen akademischen Ton graner Theorie unter Verlust jedes persönlichen Moments erkaufte. Es wäre denn, daß man als solches die tadellose, von didaktischer Absicht nicht freie Gesinnungstüchtigkeit gelten ließe, die aus dem Ganzen spricht.

Die andern mit der Ode veröffentlichten Gedichte sind durchaus unbedeutend. Das Bändchen fand dennoch eine ungewöhnlich günstige Aufnahme. Die *Monthly Review* begrüßte es als ein Werk, das die Hand des kundigen Meisters verriete und erkannte ihm „edle und klassische Eleganz“ zu.

Es war dasselbe Jahr, in dem die *Kilmarnok Edition* der Gedichte von Burns erschien. Aber der nach literarischem Umgehang dürstende Rogers erkannte die Bedeutung

<sup>1)</sup> Abraham Hayward, *Recollections of the Table Talk of Samuel Rogers*, Juli 1856.

des im Norden aufgegangenen Sterns so wenig, daß er auf einer Reise nach Schottland, auf der er eine Korrespondenz mit Henry Mackenzie anknüpfte und sich rühmte, an einem Sonntag vormittags der Predigt Robertsons und nachmittags der Blairs beigewohnt, mit den Piozzis Kaffee getrunken und mit Adam Smith zu Abend gegessen zu haben, den Bauernsohn von Mossiel nicht aufsuchte, obzwar er später *The Cotter's Saturday Night* für eine der schönsten ländlichen Dichtungen erklärte.<sup>1)</sup>

1791 reiste Rogers nach Frankreich, wie sein Neffe Samuel Sharpe sagt, um die ersten freien Regungen eines großen Volkes mit Augen zu schauen, mit dessen Revolution er als Whig und Dissenter sympathisierte.<sup>2)</sup> Er schrieb nach Hause, es sei eine Freude, so viele Tausende, wie beseelt vom Lebensodem der Freiheit ihres Landes sich auf jedem öffentlichen Platze scharen zu sehen, um offen über jene edlen Empfindungen zu sprechen, die sie früher kaum zu denken gewagt. Seine *Tischgespräche* jedoch bewahren zwar von diesem ersten Besuché in Paris unmittelbar vor dem Ausbruche der Revolution eine Tisch-einladung bei Lafayette und allerlei Lappalien, enthalten aber kein Wort über die sozialen und politischen Zustände.<sup>3)</sup>

1792 trat Rogers mit seinem Vater den *Friends of the People* bei, einer zur Erlangung von Parlamentsreformen ins Leben gerufenen Gesellschaft, überzeugt, daß die Konstitution nur zu retten sei, indem man ihre Mißstände abstelle, und daß der Eigensinn der Tories dazu tange, eine gewaltsame Revolution nach der Art der französischen herbeizuführen, nicht aber sie zu verhindern. Dennoch und trotz

---

<sup>1)</sup> *Table Talk*, 45.

<sup>2)</sup> XXIV.

<sup>3)</sup> *Table Talk*, 47.



seiner Freundschaft mit Fox, an dem ihn der whiggistische Staatsmann wie der literaturverständige und anziehende Mensch gleich sehr fesselt, scheint Rogers' Interesse für Politik nur gering gewesen zu sein. Sie spielt in seinen Dichtungen keine Rolle. Ein Glückwunsch an Lord Grey anlässlich der Durchführung der Reformbill (*Written in July, 1834*) und ein patriotisches Gedicht über die Sklavenemanzipation (*Written in 1834*) ist in dieser Richtung alles Erwähnenswerte. Vielmehr geht der Ehrgeiz seiner Poesie auf ein allgemeines, philosophisch humanes Ziel. Er möchte Schätze erhabener Gedanken ausstreuen, um die Herzen zur Tugend erwecken.<sup>1)</sup> So erhält seine Dichtung, obgleich er selbst mitten im Leben und in der Gesellschaft steht, dennoch etwas außer und über der Wirklichkeit Schwebendes, etwas zugleich Lehrhaftes und Theoretisches. Es scheint gewissermaßen vorbedeutend, daß ihn eine Kindheitserinnerung durch ein persönliches Band an Pope knüpft. Ein sehr alter Themsebootsmann, der als Knabe seinem Vater geholfen hatte, den Dichter stromauf und -ab zu rudern und sich seiner noch gar wohl erinnerte, hatte Samuel Rogers oft und gern von „Mr. Alexander Pope“ erzählt.<sup>2)</sup> Obwohl er späterhin Cowpers Homer dem Popeschen vorzog, blieb doch Rogers' Anerkennung für den Großen von Twickenham lebenslang ungemindert. Im *Table Talk* spricht er von dem lieben Menschen Pope und seiner bewundernswerten Klarheit, die man jetzt häufig für Oberflächlichkeit ansehe, infolge der Vorliebe für das Dunkle in der Poesie. So knüpft er denn auch an Pope an mit dem Werke, das ihn 1792 zum Dichter des Tages machte, *The Pleasures of Memory* (Die Freuden der Er-

<sup>1)</sup> *Poems*, 1798.

<sup>2)</sup> *Table Talk*, 24.

innerung). Garnett nennt sie ein Kind von Akensides *Pleasures of Imagination* (1765) und die Mutter von Campbells *Pleasures of Hope* (1799);<sup>1)</sup> doch weist ein noch früherer Vorläufer, Thomas Wartons *Pleasures of Melancholy* (1797), unmittelbar auf den Popeschen Kreis.

Die *Pleasures of Memory*, eine Frucht sieben- oder gar neunjährigen Bemühens, sind von einer Sorgsamkeit der Arbeit, die sie des klassischen Lehrmeisters würdig macht.<sup>2)</sup> Die regelmäßige Struktur des heroischen Reimpaars wie die glatte, gedrungene Prosa der Anmerkungen sind gleich vollkommen. „Ihre Eleganz ist wirklich wunderbar,“ schreibt Byron am 5. September 1813 an Moore. „Es ist auch nicht eine vulgäre Zeile in dem Buche“. Zu Lady Blessington rühmte er die Feinheit und reine Ausführung der *Pleasures of Memory*, in denen auch nicht ein einziger unedler Zierrat sei. Rogers habe sich nicht auf den höheren Gefilden des Parnas niedergelassen, aber an dessen Fuß einen allerliebsten Blumengarten angelegt. Späterhin dient ihm die Dichtung dann allerdings einmal bei der Darlegung des Unterschiedes zwischen Versemachen und Inspiration als Beispiel für die erstere.

In der Anlage ist das Vorbild Akensides unverkennbar. Hier wie dort sucht eine erste Abteilung den abstrakten Begriff theoretisch zu erschöpfen. Wie Akenside die ursprünglichen Freuden von der Wahrnehmung des Großen, Wunderbaren und Schönen ableitet, die Freuden der Phantasie scharf von denen der Philosophie unterscheidet und die Sinneufreuden von denen aus der Erkenntnis oder der Leidenschaft stammenden sondert, so erörtert Rogers im ersten Teile das Wesen der Erinnerung und die zwiefache

<sup>1)</sup> *Dictionary of National Biography*.

<sup>2)</sup> *Recollections*, XVII, *Table Talk*, 18.

Art ihrer Erreger, äußere Gegenstände und abstrakte Meditation, durch welche letztere sie zur Hüterin aller Schätze des Geisteslebens wird. Bei Rogers wie bei Aken-  
side giebt die Ableitung der intellektuellen Tätigkeit von  
äußeren Eindrücken Anlaß zu konkreten Bildern. Bei  
Rogers ist es das Idyll der Jugend, das dem in sein  
Heimatsdorf Wiederkehrenden mächtig ans Herz greift.  
Das alte Haus weckt die Erinnerungen der Kindheit, jeder  
Hausrat mahnt an einen Freund, der Haselhain erneuert  
das Bild der Zigeuner, die Kirchenglocken das des Toten-  
gräbers. Auch geschichtliche Erinnerungen spielen herein  
und stellen den Reiz historischer Stätten ins rechte Licht.  
Goldsmithsche, Youngsche, Graysche Einflüsse machen sich  
bei diesen Schilderungen geltend.

Der zweite Teil würdigt die Bedeutung der Erinnerung  
für das Innenleben. Stille Einsamkeit ist ihr am zuträg-  
lichsten. Sie färbt die Lebensansichten der Menschen, sie  
trägt das Material zusammen, aus dem die Phantasie ihre  
kühnsten Luftschlösser baut. Gestaltet doch der Geist sich  
aus der Vergangenheit, also kraft der Erinnerung, selbst ein  
Bild der Zukunft. Die Freuden der Erinnerung sind die  
einzigen, die wir völlig besitzen.

Wie Aken-  
side ohne alle Phantasie ein Gedicht über  
die Phantasie schrieb, so ist es das Charakteristische von  
Rogers' Dichtung über die Erinnerung, daß sie jede persön-  
liche Erinnerung ausschaltet, daß sie ein abstraktes Thema  
mit einer Fülle von Gedanken aber ohne jeden eigenartigen  
Gedanken vorträgt. In kühler Allgemeingültigkeit geht  
die warme individuelle Note verloren. Durch den Anschluß  
alles konkreten Erinnerns wird das Gedicht zur Theorie,  
zum Schema. Eine wohlthuende Ausnahme bildet die  
Apostrophe an Rogers' 1788 verstorbenen Bruder Thomas,

tief empfundene Verse, die weitaus zu den schönsten der Dichtung gehören. Novellistische Ansätze — auch sie sind auf eine erzählende Episode im 3. Buch der *Pleasures of Imagination* zurück zu führen — schlagen leicht ins süßlich Empfindsame und Banale um, wie die Geschichte von Florio (Teil II), dem der Besitz seiner holden Julia verwehrt ist, der aber dank dem schönen Grottengenius ihrem Andenken leben darf. Die Popularität der viel zitierten Grotteninschrift geht wohl hauptsächlich auf den Umstand zurück, daß der Gedankeninhalt der melodiosen Verse so wenig aus dem Wege lag. Verglichen mit Akensides *Pleasures*, die nur ein Handbuch über ein abstraktes Phänomen sind, waren Rogers' *Pleasures of Memory* eine Dichtung. Sie gaben der Zeit was ihr gefiel und ernteten darum ihren Beifall. Die *Monthly Review* lobte die Korrektheit des Gedankens, die Zartheit der Empfindung, Manigfaltigkeit der Bilder und Harmonie des Versmaßes.<sup>1)</sup> Die Verquickung eines ethischen Gehaltes von tadelloser Lauterkeit mit dem über die mittlere Sphäre nicht hinausstrebenden Gedankenfluge des Dichters ergab eine sympathische Mischung und Rogers' gesellschaftliche Stellung, die seit dem Tode seines Vaters (1793) die anerkannte eines reichen Mannes war, verlieh seiner literarischen Bedeutung vollends Nachdruck. Allmählig kam hierzu noch sein Ruf als maßgebender Kunstkenner. Durch seinen Schwager Sutton Sharpe zur Beschäftigung mit den bildenden Künsten angeregt, die er in den *Pleasures of Memory* noch vermied, hatte ein dreimonatliches Studium des Louvre (1802) genügt, Rogers zum erfahrenen Mäzen auszubilden, dessen Haus in St. James's Place allmählig zum Museum ward. Aus seinem Besitze stammt eine Madonna von Raphael, der hl. Georg von Giorgione und die Magdalena,

<sup>1)</sup> Samuel Sharpe, XXV.

der der Heiland erscheint, in der Londoner Nationalgallerie.<sup>1)</sup> Die berühmten Frühstücke in Rogers' Hause versammelten ohne Unterschied der politischen Parteifarbe alles, was London an hervorragenden und interessanten Persönlichkeiten aufwies. In den *Recollections* bekennt Rogers sich zu Lord Clarendons Meinung, niemand in der Welt erringe Ansehen, der nicht den Umgang ihm überlegener Leute suche. An seinem Tische saßen nun neben Volksführern Aristokraten, vor denen ihn einst der Vater gewarnt hatte: „Geh ihnen nicht in die Nähe, Sam!“<sup>2)</sup> saßen Künstler und Gelehrte. Charakteristische Aussprüche dieser illustren Tischgesellschaft — manches prächtige Wort von Fox, Wellington, Horne Tooke — hat Rogers aufgeschrieben und sein Neffe William Sharpe veröffentlicht. Doch halten diese Aufzeichnungen sich gewöhnlich an der Oberfläche und Peripherie der Persönlichkeit seiner Freunde und man gewinnt ab und zu den Eindruck, als hätte der Gastgeber mehr das leichthin Geistreiche als das innerste Ingenium seiner großen Genossen erfaßt. Rogers' eigene Gespräche nennt Sharpe nicht glänzend aber vernünftig und durch ethischen Gehalt ausgezeichnet. Seine spitze Zunge bildete einen pikanten Widerspruch zu seiner Herzensgüte. Er sprach über die Leute schlecht und erwies ihnen Gutes. Den sterbenden Sheridan z. B. unterstützte er mit Geld und persönlichen Dienstleistungen, obzwar er sich immer boshaft über ihn geäußert hatte.<sup>3)</sup> Campbell erwiderte jemandem, der über Rogers' böse Zunge klagte: „Entleihen Sie von ihm 500 Pfd.,

---

<sup>1)</sup> Lady Eastlake, *Early Life of Sam Rogers* by Claydon, *Quarterly Review*. Oktober 1888 (vol. 167).

<sup>2)</sup> Sharpe, XXXIII.

<sup>3)</sup> Byron, *Detached Thoughts*, 1821.

er wird nie mehr ein Wort gegen Sie sprechen, bis Sie ihm ihre Schuld bezahlen wollen.“<sup>1)</sup> Diese Summe hatte Rogers ihm selbst vorgestreckt und dabei die Sicherstellung, die Campbell ihm angeboten, abgelehnt. „Er tut mehr solche Dinge als die Welt ahnt“, fügt Moore dieser Erzählung hinzu.<sup>2)</sup> So wurde Rogers gleichzeitig geliebt und gefürchtet.

Als Dichter war er vorsichtig und besaß jenen sichern Geschmack, den er selbst in der nach Horazischem Muster an den reichen Kaufmann Richard Sharpe gerichteten *Epistle to a Friend*, 1798, als maßgebendste Eigenschaft hinstellt. Der gute Geschmack, heißt es hier, sei ein vorzüglicher Ökonom, denn er beschränke seine Wahl auf wenige Gegenstände und bringe mit geringen Mitteln große Wirkungen hervor. Rogers soll angeblich sechs Jahre an dieser Epistel gearbeitet haben, deren heroische Reimpaare von eben jener tadellosen Eleganz, jenem gefälligen Behagen sind, die sie als die Blume des Daseins preisen.

Für größere Aufgaben erwies sich seine poetische Begabung als unzureichend. Ein Epos in 12 Gesängen *The Voyage of Columbus* (Die Reise des Columbus), 1812, blieb unvollendet. Das Motto, das er 1793 bescheiden seinen Gedichten beigab, seine Poesie bedeute nur die beste Zuflucht seiner Muße, wurde hier, wo er in Form und Inhalt Kühneres anstrebte, zur traurigen Wahrheit. Das Gedicht hat zur Voraussetzung die Fiktion einer in einem Kloster zu Pathmos gefundenen kastilischen Handschrift, deren Verfasser, ein vorgeblicher Reisegefährte des Columbus, diesen als einen Mann von außergewöhnlicher Tugend und Frömmigkeit schildert. Wir sehen seine edle Gestalt, wie er während einer Mondnacht, in seinen blauen Mantel

<sup>1)</sup> Garnett, *Dictionary of National Biography*.

<sup>2)</sup> *Memoirs, Journal, and Correspondence*. VI, 232.

gehüllt, einem Schatten gleich auf Deck Zwiesprache hält mit dem Kompaß, dem geheimnisvollen Lenker seines Schiffes. Durch göttliche Eingebung bewältigt er eine Meuterei seiner Mannschaft. Er erblickt Land und kommt mit den Eingeborenen in Berührung. Hilfreiche Engel und feindselige Dämonen streiten um den kühnen Entdecker, der sich schließlich auf göttliches Geheiß unter der Zusicherung ewigen Nachruhms zur Heimkehr wendet. So treibt Rogers, den Byron als „den letzten Argonauten der klassischen englischen Poesie“ gegen das jüngere Dichtergeschlecht ausspielte,<sup>1)</sup> mit vollen Segeln dem Purpurmeere der Romantik zu. Aber die schöpferische Phantasie versagt ihm den Dienst. Der schöne Gedanke findet keine anschauliche Verkörperung. Den abwechslungsreichen Rhythmen fehlt der poetische Impuls, das indianische Lokalkolorit ist papierern. Der Süßwasserkahn seiner Muse leidet Schiffbruch in den Wogen einer mystisch-romantischen Stimmung und der Dichter rettet von der ihm wertvollen Arbeit, die ihn vierzehn Jahre lang beschäftigte,<sup>2)</sup> nur einzelne Trümmer.

Die Zeitgenossen wurden sich dieses Scheiterns übrigens kaum in vollem Maße bewußt. Mackintosh, der die Wahl des Themas tadelte, versagte doch weder der Schlußvision noch der Glätte des Stils seine vollste Anerkennung.<sup>3)</sup> In ihrer Urteilslosigkeit stellten sie den vornehmen Dilettanten, der die Herausgabe seiner Werke fast durchweg aus eigenen Mitteln bestritt, neben seinen Freund Byron. Und als die beiden sich 1819 zu einer gemeinsamen anonymen Publikation von Byrons *Lara* und Rogers' Verserzählung

<sup>1)</sup> An Murray, 7. Februar 1821.

<sup>2)</sup> *Recollections*, XVII.

<sup>3)</sup> *Rogers' Poems*, 1812. *Edinburgh Review*, Oktober 1813.

*Jacqueline* verbanden, fiel der Rangunterschied ihres Genius nicht auf. *Jacqueline* wurde Southey zugeschrieben. Der Erfolg war so groß, daß Murray, der eine halbe Guinee für die Zeile zahlte, ein gutes Geschäft damit machte. Byron fand *Jacqueline* hinreißend in ihrer Einfachheit, so voll Anmut und Poesie, daß man den stofflichen Mangel nicht empfinde.<sup>1)</sup> Er äußerte (8. Juli 1814) gegen Moore, die schöne *Jacqueline* sei mit seinem *Lara* in schlechter Gesellschaft, aber in diesem Falle würde die Dame nicht darunter zu leiden haben. Und auf die Kritik der *Quarterly Review* (Vol. VI, No. 428), die *Jacqueline* eine zwar höchst elegante, aber etwas abgeschmackte ländliche Erzählung nannte, versetzt er: „Der Mann ist ein Narr. *Jacqueline* steht so hoch über *Lara* wie Rogers über mir.“<sup>2)</sup> Die Nachwelt pflichtete dem Urteile des Kritikers (George Ellis) bei, nicht dem des edlen Lord.

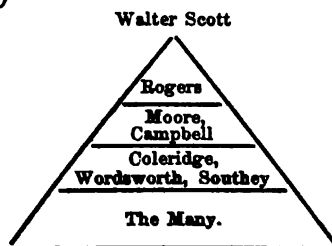
Inhalt wie Form von *Jacqueline*, das romantische Liebesidyll, die mit äußerster Sorgsamkeit behandelten paarweise gereimten jambischen Achtsilber zeigen deutlich, wie Rogers von der herrschenden Modeströmung der poetischen Erzählung mitgerissen ward. Schon der Eingang bietet das ganze Rüstzeug der Romantik auf: Die Provence in den satten Farben des Herbstes, Mondnacht, Klosterglocken, ein schönes Mädchen, das aus dem stillen Vaterhause zu ihrem Liebsten flieht. Aber alles bleibt bei äußerlicher Schilderung. Der pedantisch moralische Unterton, die konventionelle Weltanschauung arbeiten dem Zauber poetischer Verklärung entgegen. Ein ehrenfester Vater erscheint gebrochen durch das eigenwillige Handeln einer liebevollen Tochter, das er selbst durch tyrannisches Verfügen über

<sup>1)</sup> Sharpe, XLIII.

<sup>2)</sup> *Table Talk*, 152.



ihre Hand hervorgerufen hat. Ein wackerer Soldat rettet mit Lebensgefahr den Alten, der ihm die Hand Jacqueline's verweigert und bringt doch seinerseits im starren Trotz kein versöhnendes Wort über die stummen Lippen. Schließlich brechen die Tränen und Bitten seines Kindes scheinbar unbezwingbare Widerstände und ein allgemeines Tanzfest bildet das glückliche Ende. Alles das — heute längst verstaubtes und in die literarische Rumpelkammer zurückgelegtes Requisit — entzückte als klassisch und volkstümlich zugleich. Moore widmete seine *Lalla Rookh* Rogers, der sie angeregt hatte, und Byron eignete ihm den *Giaur* zu „in Bewunderung für seinen Genius, Hochachtung für seinen Charakter und Dankbarkeit für seine Freundschaft,“ — die sich übrigens als verhängnisvoll erwies, da es Rogers war, der ihm in einer Gesellschaft des Earl Grey Miss Milbanke zuführte.<sup>1)</sup> Im Tagebuch vom November 1813 erklärt Byron Scott für den Herrscher des englischen Parnasses. Ihm zunächst komme unter den Lebenden Rogers, der letzte Barde der besten Schule. Die dritte Stelle gebühre Moore und Campbell, die vierte Wordsworth, Southey und Coleridge. Dann kämen die Vielen, *οἱ πολλοί*. Diese Stufenfolge veranschaulicht er in dem triangularen *Gradus ad Parnassum*.<sup>2)</sup>



<sup>1)</sup> Brief an Augusta, 18. Juni 1814.

<sup>2)</sup> *Letters and Journals* II, 399.

Rogers' individuellstes Werk ist *Human Life* (Das menschliche Leben), 1819, ein Gedicht von 700 Versen, an denen er 6—9 Jahre feilte<sup>1)</sup> und das der Form wie dem reflektierenden Inhalt nach an die *Pleasures of Memory* anknüpft. Doch sind die heroischen Reimpaare freier, die Gedanken reifer. In Szenen aus dem Lebenslaufe eines Engländers von edler Geburt und feiner Erziehung schildert er, was er als Ideal des Daseins selbst anstrebte. Im Schlosse Llewellyn wird Kindtaufe gefeiert. Die Kirchenglocken regen die Betrachtung über das menschliche Leben an. Das Kind wird bald ein Mann sein; bald werden seine Hochzeitsglocken den frohen Tag einläuten, der ihn zum Altare führt; bald wird das Totengeläute ertönen, das ihn zu seinen Vätern versammelt. Das ist das Menschenleben. Es erglänzt und verschwindet wie ein Meteor. Auf eine anmutige Schilderung der Kindheit mit ihren großen Epochen — dem ersten Gebet, der Fibel, dem Schmetterlingsnetz — folgt die der Jugend mit ihrem hohen Streben und ihrer ehrfürchtigen Bewunderung. Zwei Gesellen in Narrentracht geleiten sie, Hoffnung und Furcht. Wie ein Pilgrim dem Heiligenschrein naht der Jüngling der Liebe. Das Mannesalter bringt häusliches Glück, Sorge, Verlust, Kampf und Vereinsamung. Aber das Leben behält seinen Wert, so lange man für andere lebt, und wie es auch gehe, der edle Mensch hat stets Gefährten. Schließlich kommt das Alter. Von Kindeskindern umspielt, sitzt der Greis unter uralten von den Vorvätern ererbten Bäumen. Der Lebenssatte erfreut sich neidlos an dem Glück der kraftvollen Jugend. Sein Tod gleicht der untergehenden Sonne, gleicht verklingender Musik.

---

<sup>1)</sup> *Recollections*, XVII. *Table Talk*, 18.

Das häusliche Glück, das Rogers in *Human Life* verklärt, kannte der Hagestolz nicht aus persönlicher Erfahrung. Dennoch weht es uns wie Selbsterlebtes und Empfundenes warm aus dieser Dichtung an. Es ist der Duft des spezifisch englischen Hauses, der wie ein zarter Hauch darüber gebreitet ist. *Human Life* besitzt die echte Poesie der Heimatkunst.

Rogers' letztes, längstes und bekanntestes Werk *Italy* (1822), die Frucht zweier italienischer Reisen (1814—15, 1821—22) und fünfzehn- bis sechzehn-jähriger Arbeit,<sup>1)</sup> wird von vornherein durch die nicht zu umgehende Parallele mit *Childe Harold* in Schatten gestellt. Rogers selbst glaubte anfangs, sie nicht scheuen zu müssen. Beim Durchlesen der Byronschen Korrekturbogen hatte er den Eindruck empfangen, das Publikum werde an dem klagsüchtigen Tone und dem ausschweifenden Charakter des Helden Anstoß nehmen. Er fand indeß bald, daß er sich getäuscht hatte. Hingegen blieb der Erfolg bei dem ersten, anonym erschienenen Teil seiner eigenen Dichtung aus. Er zog ihn zurück und brachte 1828 zwei Teile mit entzückenden Illustrationen von Stothard und Turner heraus, zwei Künstlern, die in ihrer extremen Auffassung der Natur gleichsam die Zwiespältigkeit der zwischen Altes und Neues gestellten Rogersschen Muse symbolisch darstellten. Rogers ließ sich die Ausstattung seines Werkes 7000 Pfund kosten und der nunmehrige Erfolg gab ihm Recht.

*Italy* ist in Blankversen abgefaßt, die der alternde Rogers über den Reim stellte, einige Kapitel sogar in Prosa, die er höher als den Blankvers einschätzte. In der Tat gehören diese, die Erzählungen *Marcolini* und *The Bag of*

---

<sup>1)</sup> *Recollections*, XVII. *Table Talk*, 18.

*Gold* (Der goldene Sack), das Lebensbild *Marco Griffoni* und die Aufsätze *Caius Cestius* und *Foreign Travels* (Reisen ins Ausland), sowie die durch bewundernswerte Exaktheit und Gedrungenheit ausgezeichneten Anmerkungen zum Besten, weil die knappe, kernige an sich vorzügliche Prosa für derartige Reiseskizzen die angemessenste Form ist. Denn nur als solche scheinen die Kapitel, die ein Reisetagebuch in zwangloser Folge darstellen, wertvoll. Als Dichtung betrachtet, wird man stets den Schwung der Empfindung, den Glanz des Kolorits, die Klangfülle der Verse *Childe Harolds* darin vermissen. Es ist, als empfinde der Dichter selbst, daß ihm die Kraft gebreche, zu sagen, was er fühle. In Venedig wünschte er Crabbes Griffel: „Dann malte ich Italien. So vermag ich's nicht!“

Seine Empfindungen sind die gewöhnlichen des Durchschnitts-Italienreisenden. Er glaubt sich's nicht, daß er da ist; er muß es sich wieder und wieder sagen. Gern verweilt er bei historischen und literarischen Erinnerungen, ohne Extase, ohne suggestive Wirkungen auf den Leser. Auf dem Markusplatz wiederholt er trocken, was sich alles auf diesem Boden ereignet. Selbst des *Geistersehers*, der damals in England eine gewisse Volkstümlichkeit besaß, gedenkt er.<sup>1)</sup> Ganze Geschichtskapitel werden eingeflochten, so die Geschichte Foscaris,<sup>2)</sup> oder Lokalsagen wie *Colalto*, eine Art Weiße-Damensage. Aber Rogers ist aufgeklärt und nüchtern. Während Byron an das Gespenstische glaubt,<sup>3)</sup> fehlt ihm für das Phantastische der Sinn. Er beobachtet

---

<sup>1)</sup> Vergl. Byron an Murray, 2. April 1817. 1

<sup>2)</sup> Byrons *Foscari* erschien in demselben Jahre wie der erste Band *Italy*, im Dezember 1821. Am 11. November schreibt Rogers an seine Schwester: „Sein *Foscari* ist schon gedruckt und wird uns, fürchte ich, suvorkommen.“

<sup>3)</sup> An Murray, 9. Sept. 1810.

scharf; keine Eigentümlichkeit fremder Sitte (*The Brides of Venice*. Venezianische Bräute), bis zum Moraspiel herab (*Luigi*), entgeht ihm; sein Auge ist geschult für die großen Werke der Kunst und der Natur. Oft gelingt es ihm nicht, das Gesehene für den Leser in ein poetisches Bild umzuwandeln, es bleibt bei Schilderungen; sei es nun, daß es sich um die Petrarka-Erinnerung in Arqua, um Kunstwerke in Florenz oder um den Sonnenuntergang in Fiesole handele. Rogers' Reiseweg war der übliche: von Genf über den Bernhard nach Como, dann südwärts bis Neapel. Auf der zweiten Fahrt traf er (November 1821) in Bologna mit Byron zusammen und setzte mit ihm über den Apennin. Byron hatte, aufgebracht durch einige ihm hinterbrachte Äußerungen Rogers' über seine Privatverhältnisse, 1818 ein derbes Spottgedicht auf ihn geschrieben (*Question and Answer*),<sup>1)</sup> und obgleich er die ausfälligen Verse nicht drucken ließ, war doch eine Verstimmung zurückgeblieben. Byron glaubte Rogers nun „allmählig erkannt zu haben“. Um so charakteristischer ist es für diesen, daß im *Table Talk* das Zusammentreffen mit dem Eintrag abgetan wird: „Man zankte sich jeden Abend und war morgens wieder gut Freund.“ Einen Abschiedsgruß und ein Wort der Gerechtigkeit widmet Rogers in dem Abschnitt *Bologna* dem damals bereits verstorbenen Byron, „dem Sänger, der wie ein Stern über das Firmament schoß und verschwand“. Wer von uns allen, fragt Rogers, hätte — wie du von Kind auf mit Versuchungen umgeben — nicht geirrt, und mehr geirrt als du?

Mit *Italy* war Rogers' poetische Tätigkeit, ein oder das andere kleine Gedicht etwa ausgenommen, erschöpft.

---

<sup>1)</sup> Erschienen in *Fraser's Magazine*, 1836.

Doch bekundet er gerade als Lyriker ein entschiedenes Hineinwachsen in die Romantik. Sein Vortrag ist natürlich und herzlich (*A Wish*. Ein Wunsch). Er verfügt über ein feines Naturgefühl (*To an Old Oak*. An eine alte Eiche), weiß mit sinnigem Humor auf den Gefühlszustand des Tieres einzugehen (*The Gnat*. Die Mücke; *An Epitaph on a Robin Redbreast*. Grabschrift für ein Rotkehlchen) und findet für den Preis des ländlichen Stillebens einen schlichten Gemüts-ton (*An Italian Song*. Italienisches Lied, das charakteristischer Weise mit derselben oder größerer Berechtigung *An English Song* überschrieben sein könnte). Nicht zu Gebote steht ihm dagegen die bildhafte Wiedergabe der großzügigen Landschaft (*Written in the Highlands of Scotland, 2. September 1812*) und der Balladenton (*The Boy of Egremont*. Der Knabe von Egremont).

Wie Peacock hat Rogers die Anfänge und die Ausklänge der Romantik erlebt und ist, wie Ellis Roberts sagt, Zeuge ihres Triumphzuges vom Klassizismus zum Modernismus gewesen.<sup>1)</sup> 1844 erlebte er die Genugtnung, von Jeffrey in einer Kritik, die Keats' und Shelleys Melodienreichtum, Wordsworths Emphase, Crabbes plebejisches Pathos, Scotts, Byrons und Moores Poesie für überwunden erklärte, neben Campbell als derjenige bezeichnet zu werden, dessen Lorbeer, dank seinem ausgezeichneten Geschmack und seiner vollendeten Eleganz am längsten dem Verwelken standgehalten.<sup>2)</sup> Er gehörte gewissermaßen unter die Dichter-Patriarchen. 1847 besuchte ihn der Großherzog von Weimar und schenkte ihm ein Autogramm von Goethe. Ja, nach Wordsworths Tode, 1850, wurde ihm sogar die *Poet Laureate*-Würde angeboten. Allein er fühlte, daß sein Tag um war und

<sup>1)</sup> *Rogers and his Circle*, 1.

<sup>2)</sup> Moore, *Memoirs, Journal and Correspondence*, VII, 866.

räumte dem jungen Alfred Tennyson das Feld. Die nicht aus dem Gleichgewicht zu bringende Überlegenheit des Urteils, die den Gipfelpunkt des geläuterten intellektuellen Geschmackes bedeutet, bekundete Rogers in dem Ungemache, das ihn als Achtzigjährigen heimsuchte. In seinem Bankhause ereignete sich ein Raub und ein Beinbruch fesselte ihn für den Rest seines Lebens an den Lehnstuhl. Ein Mann ohne Leidenschaften, ohne große Liebe, ohne Haß, aber von vortrefflicher Durchschnittstemperatur und in seinem Innenleben wie in seiner äußeren Existenz der andachtsvollen Pflege der Harmonie als einem Kultus ergeben, konnte er auch der Kunst nicht mehr einräumen, als er zu vergeben hatte. Sie wird bei ihm die Ausübung und Vervollkommnung eines angenehmen Talentes. Vom göttlichen Wahnsinn hat sie keinen Hauch verspürt. Mit seiner Gestalt reicht das 18. Jahrhundert tief ins neunzehnte hinein.

---

#### Werke von Rogers.

- 1781 *The Scribbler (Gentlemen's Magazine)*.
- 1786 *Ode to Superstition, and other Poems*.
- 1792 *The Pleasures of Memory*.
- 1798 *Epistle to a Friend*.
- 1812 *The Voyage of Columbus*.
- 1813 *Jaqueline*.
- 1819 *Human Life*.
- 1822—28 *Italy*.

**Werke über Rogers.**

- 1856 Alexander Dice, *Recollections of the Table Talk of Samuel Rogers. To which is added Porsoniana. Preface.*
- 1859 William Sharpe, *Recollections by Samuel Rogers. Notice by the Editor.*
- 1860 Samuel Sharpe, *Some Particulars of the Life of Samuel Rogers. By his Nephew (Poems by Samuel Rogers, 1860).*
- 1875 Edward Bell, *The Poetical Works of Samuel Rogers. Memoir.*
- 1887 P. V. Claydon, *The Early Life of Samuel Rogers.*
- 1889 — *Rogers and his Contemporaries.*
- 1910 R. Ellis Roberts, *Samuel Rogers and his Cercle.*
- Richard Garnett, Artikel *Samuel Rogers* im *Dictionary of National Biography.*
-



## Thomas Campbell.

1777—1844.

### Leben.

In einer Anmerkung zu dem Gedichte *Lines on Receiving a Seal with Campbell Crest* (Verse, als ich ein Petschaft mit der Helmzier des Campbell-Wappens erhielt)<sup>1)</sup> sagt Campbell: „Ein normannischer Häuptling im Dienste des Königs von Schottland heiratete im 12. Jahrhundert die Erbin von Lochawe und von ihm stammen die Campbells“. Sie waren in der schönen Gebirgslandschaft Argyllshire im westlichen Schottland ansässig.

Ein Alexander Campbell (1710—1801) wanderte jung nach Virginien aus, verband sich dort mit einem nicht verwandten Namensvetter zu einer angesehenen Geschäftsfirma und kehrte als wohlhabender Mann in die Heimat zurück. 1756 heiratete er in Glasgow die Tochter seines Geschäftsteilhabers, Margaret († 1812). Von seinen elf Kindern war Thomas, der Dichter, geboren 1777 in Glasgow, das jüngste. Zwei Jahre vorher hatte Alexander Campbell, dessen Ehrgeiz sich mehr darauf richtete, ein Ehrenmann und Patriot als ein reicher Kaufherr<sup>2)</sup> zu sein, unter den unglücklichen Verhältnissen während des amerikanisch-englischen Krieges Bankrott gemacht.

---

<sup>1)</sup> Theodoric, *A Domestic Tale, and Other Poems*, 1824.

<sup>2)</sup> Beattie I, 15.

Thomas wuchs in der Zurückgezogenheit gedrückter Verhältnisse auf, aber unter dem wachsamem Auge einer elterlichen Liebe, die jeden Wechsel des Geschickes parierte. Der Vater, ein unbescholtener Charakter, von liberaler aber tief religiöser Gesinnung, liebenswürdigen Umgangsformen und literarischem Enthusiasmus, war ein Freund Thomas Reids und Adam Smiths, die Mutter, die Seele des Heims, klug, sparsam, musikalisch, eine Frau von Geschmack und edler Gesinnung. Von der Wiege an sang sie dem spätgeborenen Jüngsten, ihrem Liebling, der wie ein Sonnenstrahl in dem verarmten Hause erschien, die Balladen der Heimat vor. Thomas, ein schönes, gemüthvolles Kind, war mit der alten volkstümlichen Dichtung vertraut, lange bevor er ihre Bedeutung ermessen konnte. Sechsjährig erlebte er bereits einen Eindruck von erschütternder Tragik. Sein älterer Bruder James ertrank beim Baden im Clyde und Thomas sah auf einem Spaziergange plötzlich den Leichnam zu seinen Füßen liegen.

Ein Landaufenthalt, der seine infolge geistiger Frühreife schwächliche Gesundheit stärken sollte, weckte mit dem Natursinn des Kindes zugleich dessen poetischen Genius. Mit zehn Jahren dichtete Thomas; mit zwölf Jahren begann er, von enthusiastischer Bewunderung für die Griechen erfüllt, den Anakreon zu übersetzen. Sein Ehrgeiz ging damals nicht nur dahin, selbst Dichter, sondern daneben auch ein gediegener klassischer Gelehrter zu werden. Die Übersetzungen für die Schule machte er gewöhnlich in Hexametern. Als Vorzugs- und Lieblingsschüler ging er durch die Studienjahre, immer aufs neue durch Preise ausgezeichnet und durch sein liebenswürdiges Wesen dennoch vor dem Neide der Kameraden bewahrt.

Nach Erledigung der Grammar School in Glasgow bezog er daselbst (1791) mit vierzehn Jahren, der Theologie beflissen, die Universität. Damals schrieb er die tiefempfundene Hymne *To the Advent of Christ* (Auf Christi Ankunft), die in fast keiner Sammlung geistlicher Lieder fehlt. Seine erste, der Ossianbegeisterung entsprossene Ballade *Morven and Fillan* ist bereits eine Version seines Meistergedichtes *Lord Ullins Daughter*. Als Preisgedicht verfaßte er *A Description of the Distribution of Prizes in the Common Hall of the University of Glasgow, on the 1<sup>st</sup> of May 1793* (Eine Schilderung der Preisverteilung in der Aula der Universität Glasgow am 1. Mai 1793),<sup>1)</sup> gute heroische Reimpaare, inhaltlich konventionell und akademisch, im Ausdruck befangen in griechisch-mythologische Terminologie.<sup>1)</sup>

Ein Preisessay *On the Origin of Evil* (Über den Ursprung des Übels), 1794, trug ihm den Titel „der Pope von Glasgow“ ein.

Mittlerweile hatte er die theologische mit der juristischen Fakultät vertauscht, aber auch in ihr sollte er nicht zu Ende studieren. Sein Vater verlor einen Prozeß. Thomas war vor die Notwendigkeit des Lebenserwerbs gestellt. Ein Hauslehrerposten bei Mrs. Campbell, einer Verwandten auf den Hebriden, half über die Sommermonate weg. Prächtige Natureindrücke und eine erste Liebe zu der schönen siebzehnjährigen Karoline machten das Exil zu einer Zeit, an die er gern zurückdachte. Ein zweiter Posten bei einem General Napier führte ihn in sein Stammland Argyllshire. „Ich war wohl sehr arm“, schreibt er, „aber fröhlich wie eine Lerche und hart wie Hochlandshaidkraut“.<sup>2)</sup> Er rettet ein Kind aus dem Wasser und

<sup>1)</sup> Gedruckt bei Beattie I, 69.

<sup>2)</sup> Beattie I, 128.

läßt die Kleider auf dem Leibe trocknen, ohne üble Folgen zu verspüren. Man haust in dürftigsten Hütten und nährt sich von Heringen, Kartoffeln und Whisky, aber die rauschenden Ströme, die Primelfelder und mit Haidekraut bewachsenen Berge, der rufende Kuckuk, die meckernden Ziegen entzücken immer aufs neue. Auf der weiten Welt gibt es keine zwei lustigeren Burschen als ihn und seinen Reisekameraden. „Wir sangen und deklamierten Gedichte die wilden Hochlandstäler entlang. Ich glaubte noch halb und halb an Ossian und interessierte mich für das gälische Volk.“

1797 ließ Campbell sich in Edinburgh nieder. Er gab griechischen und lateinischen Unterricht und leistete Buchhändlern literarische Handlangerarbeit. Aber für angestrengte und andauernde Tätigkeit hatte er kein Talent. Periodische Anfälle von Schwermut und Schlaflosigkeit, die ihn von da ab lebenslang heimsuchten, entsprangen weniger einer physischen Krankheit als dem sorgenvollen Gemüt.

1799 gelang ihm die erste Publikation und mit ihr sogleich der erste große Wurf, *The Pleasures of Hope* (Die Freuden der Hoffnung). Seine Stellung in der Literatur war gesichert. Von 1800—1801 weilte Campbell in Deutschland, hauptsächlich in Hamburg und Altona. Er studierte Kant, Schiller, Wieland und lernte Klopstock kennen, „einen sanften, höflichen alten Mann“, mit dem er ausschließlich lateinisch verkehrte. In Regensburg empfing er die Anregung zu seinem Gedichte *Hohenlinden*. Allein er bekam Wind, daß dunkle Gerüchte ihn als Spion verdächtigt hätten, und trat aus Angst, als Gefangener zurückgehalten zu werden, schleunigst die Heimreise an. Nach seiner Rückkehr hatte er sich vor dem Sheriff zu rechtfertigen über

die Anklage, in Hamburg mit den Iren und in Österreich mit Moreau konspiriert zu haben, um die Landung eines französischen Heeres in Irland zu vermitteln.

Nach Österreich kam Campbell erst auf einer zweiten Reise 1820, die er über Bonn antrat, wohin ihn sein Interesse für A. W. Schlegel zog. Er hatte ihn durch Vermittlung der Madame de Staël 1814 während eines zweimonatlichen Aufenthaltes in Paris kennen gelernt und in ihm einen jener Menschen gefunden, die bei entschiedenstem Gegensatz von Naturell und Grundsätzen anziehen. Man streitet mit Gewinn, mit Genuß. Er schilt Schlegel einen Visionär, einen Platoniker, einen Mystiker. „Niemals rang ich so hart mit einem Menschen“, schreibt er, „niemals schied ich von einem in besserer Laune“.¹) Bei längerer Bekanntschaft verliert Schlegel. „Seine Neigung, im Gespräch zu dozieren“, hat seit seiner Professur zugenommen. Er plappert, auch wenn er nichts zu sagen hat — „kurz, ich hatte keine Ahnung, daß ein großer Mann so langweilig werden könnte“. Er ist lächerlich eitel auf sein Englisch „das in bezug auf Aussprache und Idiom auf einer Stufe steht, deren sich ein anständiger englischer Papagei schämen würde“. In der Vorlesung findet Campbell ihn beredt, seine Studenten sind begeistert. Campbell meint, er sollte immer auf dem Katheder sein.²) „Der würdige Professor Arndt“ gibt für den englischen Gast eine Abendgesellschaft. „Arndt ist ganz Herz, ganz Wahrhaftigkeit, beredt und energisch wie ein Mann und schlicht wie ein Kind“.³) Die behagliche Lebensweise der Professoren und ihre Eintracht machen ihm den besten Eindruck,⁴) und die

---

¹) Beattie II, 262.

²) Ebenda 369.

³) Ebenda 362—63.

⁴) Ebenda 391.

Studenten in ihrer altdutschen Kleidung sind, wenn auch nicht so elegant wie die Oxforder, so doch ein malerischer Anblick.

Auf einem Ausfluge mit Schlegel schreibt Campbell am 7. Juli seine Ballade *Roland*, die in Freiligraths Meisterübertragung urdeutsch anmutet. Campbells Urteil über die Deutschen folgt trotz des eigenen Augenscheins der in England durch eine lange Überlieferung zur Gewohnheit gewordenen, halb ironischen, halb mitleidigen Gering-schätzung. Der Deutsche hat keine Begeisterung, ist phlegmatisch, ein Bücherwurm, ein Kannegießer ohne Tatkraft.

Von Regensburg fährt Campbell auf der Donau, deren romantisches Gelände ihn entzückt, bis Wien, wo er den August und September verbringt. In der Stephanskirche vergißt er die Sommerhitze. Er befreundet sich mit Hammer-Purgstall, der die *Lines on a Scene in Argyllshire* (Verse auf eine Landschaft in Argyllshire) ins Deutsche überträgt, während Campbell „den barbarischen lateinischen Text des Laudon-Marsches“, den die österreichischen Militärkapellen spielen, englisch umdichtet (*Laudons Attack*).<sup>1)</sup> Wie sehr ihm Stadt und Gesellschaft gefallen, mit den Staatseinrichtungen kann er sich nicht befreundeten. Von der Einladung zum Premierminister macht er keinen Gebrauch, weil er sein System verachtet und verabscheut. Die Polizei in Österreich findet er gut, aber die Regierung sei eben nichts als Polizei. Die herrschenden Prinzipien kämen denen der spanischen Inquisition gleich.<sup>2)</sup>

Seit 1801 war Sydenham (London) Campbells Heim, seine „stille Zufluchtstätte in aller Lebensqual“, wo er

<sup>1)</sup> Beattie I, 337.

<sup>2)</sup> Ebenda 332.

einen literarischen Kreis um sich sammelte — seit 1803 Hand in Hand mit einer liebevollen und geliebten Gattin, seiner Cousine Mathilda Sinclair, der er eine Seele voll Feuer und Kraft nachrühmt († 1828). Anfangs war das junge Paar sehr dürftig daran. Journalistische Tagelöhnerlei, manches Geschreibsel, für das ihm sein Name zu gut war, hielt ihn mit Weib, Kind und Mutter oft knapp genug über Wasser. Infolge der Nahrungssorgen stellte sich seine alte böse Feindin, die Schlaflosigkeit, ein. Dennoch versichert er im Juli 1804 einem Freunde, es gäbe keinen Menschen, der so in das Dasein verliebt sei wie er. Seit 1805 bezog Campbell von der Krone ein Jahrgehalt von 200 Pfund, wozu 1815 noch 4000 Pfund kamen, das letztwillige Vermächtnis eines entfernten Verwandten. Seitdem konnte Campbell ungeteilt seinen idealen Zielen leben.

Eine Quelle der Befriedigung und des Erfolges wurden 1812 und 1813 seine Vorlesungen an der Royal Institution. Sie sollten, von einem ästhetischen Grundriß über die Natur des poetischen Genies, des Geschmacks und über die Ziele der Poesie ausgehend, ein Bild der Weltliteratur geben, gediehen jedoch nicht über die Anfänge hinaus. Ein wertvoller Abschnitt daraus, *On Hebrew and Greek Verse* (Über Hebräische und griechische Dichtung), erschien im *Monthly Magazine*, dessen Redaktion Campbell von 1831—32 leitete. In das Jahr 1825 fällt die große Leistung seines Lebens, die zugleich einen Maßstab für das Ansehen gibt, dessen er genoß, die Gründung der Londoner Universität.

Dreimal hintereinander (1826—29) hat Campbell die Würde des Lord Rektors an seiner heimischen Universität Glasgow bekleidet. Seine dritte Wahl bedeutete einen Sieg über Walter Scott. Er wurde jetzt zu Hof geladen. Der Weg

in die Höhe war erkämpft. Daheim jedoch verarmte sein Leben. 1828 verlor er die treue Gefährtin. Von seinen beiden Söhnen starb der hoffnungsvolle jüngere als Kind, der ältere wurde geisteskrank. Ihn selbst quälte in seinen letzten Jahren eine krankhafte Angst vor dem Verlust seines Lebensunterhalts. Als man ihm einst von einem blinden irischen Sänger erzählte, der sein Elend in die Triade zusammengefaßt habe: „Mein Weib ist tot, mein Sohn ist toll, die Saiten meiner Harfe sind gerissen!“ brach er in Tränen aus. Er erkannte sein eigenes Schicksal.

Menschliche Anteilnahme an der Besetzung Algiers durch die Franzosen, von der Campbell sich eine hohe Förderung der Zivilisation versprach, veranlaßte ihn 1834 zu einer Reise nach Nordafrika. Er hat sie in den *Letters from the South* (Briefe aus dem Süden) für das *New Monthly Magazine* beschrieben. Das Mitgefühl für die Tagesgeschehnisse überwog in ihm das historische Interesse. „Seine Studien lediglich auf das Längstvergangene beschränken, gleicht dem Lesen bei Kerzenlicht, nachdem die Sonne aufgegangen“, schreibt er. Er macht Ausflüge unter die arabischen Stämme und empfängt unvergleichliche Eindrücke. Hunderte von Meilen breitet sich vor dem Auge das blaue Mittelmeer im Frühhmorgenlicht aus. Ein Zug von Flamingos schießt über die Wogen. Die weiße Stadt glänzt in der aufgehenden Sonne. Die Araber führen von den Höhen ihre mit Früchten beladenen Kamele herab. Aus der Landschaft heben sich wie weiße Würfel inmitten von Gärten die Landhäuser ab und die romantischen Gräber der Marabouts, an denen die hochragenden Federbüschel der Palmen wie Minarets aufragen. Überall genießt er eine neue, in Schönheit erstrahlende Welt.



So überwindet sein reger Anteil am Allgemeinen persönliche Verluste. „Mein Herz“, sagte er 1840 zu einem Besucher, „ist jung wie nur je, obgleich körperliche Gebrechen mich daran mahnen, daß auch Dichter wie andere Menschen altern müssen.“

Am 15. September 1844 verschied er in Boulogne, wo er mit einer Nichte zum Sommeraufenthalt weilte, mit der Abfassung von *Lectures on Classical Geography* (Vorlesungen über klassische Geographie) beschäftigt. Er wurde unter großen Ehren im Poetenwinkel der Westminsterabtei bestatet.

Die allgemeine Wertschätzung, deren Campbell sich sein Leben lang erfreute, galt in noch höherem Grade dem liebenswürdigen, guten, treuen Menschen als dem Dichter. Leigh Hunt schildert ihn in seiner Selbstbiographie als einen heiteren Gefährten, übersprudelnd von Humor und guten Anekdoten, nichts weniger als zimperlich. „Niemand war seinen Mitmenschen freundlicher gesinnt und tat sich weniger darauf zu gute.“ Er spielte gern den Hoffnungslosen, Sarkastischen und bemühte sich doch andauernd um menschenfreundliche Zwecke. Die *Anti-Slavery Convention* gründete er als „eine Vereinigung von Philanthropen der ganzen Welt, zur Befreiung des Menschen aus der Knechtschaft, dem edelsten Ziele, auf das der Menschengestalt je verfallen“. Die Poesie der Welt, sagt er in einer Ansprache an diese Versammlung, sei immer auf Seiten der Freiheit gewesen und werde es immer sein.<sup>1)</sup>

In seiner politischen Gesinnung legte Campbell den umgekehrten Weg der meisten englischen Romantiker zurück. Sie begannen als Anhänger der Revolution und

<sup>1)</sup> Beattie III, 422.

endeten als Konservative. Campbell beklagt als Jüngling in höchst akademischen Versen, die in der Dichterecke eines Glasgower Blattes erschienen, den Tod Marie Antoinettens, vergießt Tränen über das Schicksal Ludwig XVII. und haßt die Jakobiner. Das Jahr 1794 bringt einen Umschwung. Er wird Demokrat. Auf einem Ausfluge nach Edinburgh wohnt er dem Verhöre des Patrioten Joseph Gerald bei. Der kühne, beredte, todesentschlossene Mann tritt, unter ungeheurer Erregung der Anwesenden zur Deportation verurteilt, freiheitsbegeistert ab wie ein Sieger. Campbell empfängt einen Eindruck, der zum Wendepunkt seiner politischen Gesinnung wird. Doch hindert ihn sein unerschütterlicher Whiggismus nicht, mit einzelnen Tories treffliche Freundschaft zu halten. Weitgehendste Duldung blieb das Wahrzeichen seines Liberalismus. Einen Republikaner dem Herzen nach, doch mit mancherlei persönlichen Gewohnheiten und Eigenheiten des Aristokraten nennt ihn Patmore.<sup>1)</sup>

Er begeistert sich 1808 für „das holde romantische Spanien“. Siegt den spanischen Waffen, schreibt er am 14. Juli, so vergehe er vor Freude, siegt er nicht, aus Gram. „Was ist der siegreiche Bonaparte im Vergleiche mit den entseelten Leibern solcher Männer, getötet in solcher Sache! Hier ist meine Hoffnung. Was der französischen Revolution mißlang, das wird die spanische vollbringen. In der Sprache des Cervantes werden wir in den künftigen Schriften Spaniens alle Grundsätze der britischen Freiheit finden.“

Noch glühender empfindet Campbell für Polen. Schon in den *Pleasures of Hope* (1799) läßt er Hoffnung und Wahr-

---

<sup>1)</sup> *My Friends and Acquaintance*, 105.

heit ihr Lächeln verlernen, da Polen unterjocht ward. Die Hoffnung sagt der Welt Ade bei Kosciuskos Fall. Wo bleibt das allmächtige Retterschwert? Wo die Rache? Wo Gottes Geißel? So fragt er und ruft die Geister der Toten von Marathon, den Geist Tells und Bruces von Bannokburn um Hilfe an. 1804 bewirbt er sich aus Sympathie mit ihrer Sache um eine Professur in Wilna, und nur die Erwägung, daß er der Redefreiheit dort gar bald beraubt würde, läßt ihn zurücktreten. In Wien erhält sein Enthusiasmus durch den Verkehr mit polnischen Herren und Damen neue Nahrung. 1832 gründete er die *Philo-Polish Association* zur Förderung polnischer Interessen. Campbell plant die Veröffentlichung der Greuel russischer an Polen verübter Gewalttaten, um das allgemeine Mitgefühl zu erregen. Von der Annahme der Reformbill hofft er auch für die polnische Sache Gewinn. Er will Zweigvereine in der Provinz ins Leben rufen. Dem Hospital in Warschau spendet er 100 Pfund mit einem Belgeitschreiben, das, vervielfältigt, in ganz Polen zirkuliert. Er führt eine umfangreiche Korrespondenz für die polnische Vereinigung und müht sich ab für eine Zeitschrift *Polonia*. Mit Recht feierte ihn während eines Besuches in Paris 1834 die *Association* als Dichter der Freiheit. Sein Freund und Arzt, Dr. Madden, bezeichnet Campbells Interesse für Polen als eine Leidenschaft, der alle Inbrunst des Patriotismus, die Lauterkeit der Philanthropie und die Treue urwüchsiger Freiheitsliebe innewohne. „Ich war bei ihm“, schreibt er, „als er die Nachricht von dem Falle Warschaws erhielt. Nie im Leben habe ich einen Mann von so tiefem Kummer betroffen gesehen! . . . . Ich fürchtete, daß bei längerer Fortdauer dieser Erschlaffung aller Körper- und Geisteskräfte, sein

Leben oder sein Verstand unter dem Schläge leiden müßte.“<sup>1)</sup>

In Campbells politischem Zukunftsbilde war 1831 ganz Europa mit russischer Knechtschaft bedroht. Österreich und Frankreich würden einander bis zur Erschöpfung nörgeln, Rußland sodann mit Millionen und Millionen über den Süden herfallen und Deutschland wie Frankreich mit der Knute Gesetze vorschreiben.

### Dichtung.

Über Campbell als Dichter besitzen wir Goethes Urteil. Am 29. Juli 1829 findet sich in seinem Tagebuche der Vermerk: „Abends ein Engländer J. Guillemard. Ein feiner, unscheinbarer reinlicher Mann in den Sechzigern.“ Dieser Herr Guillemard hat nach einem dreistündigen Besuche bei Goethe dessen Meinung über Campbell nach Hause geschrieben.<sup>2)</sup> Auch einen Übersetzungsversuch machte Goethe mit dem Homerkapitel der *Lectures on Poetry*.<sup>3)</sup>

In jungen Jahren ist Campbells Klassizismus ein bewußter, ausgeprägter. 1797 bezeichnet er Horaz als seinen Lieblingsdichter unter den antiken wie den modernen.

<sup>1)</sup> Beattie III, 119.

<sup>2)</sup> Weim. Ausg. III., Abt. 12, 104. Das, wie mir Herr Professor Julius Wahle in Weimar gütigst mitteilt, im Deutschen noch unveröffentlichte Urteil Goethes lautet in Guillemards Wiedergabe: „*I consider Campbell as more classical than my favourite Byron, and far above any modern English poet whose works have fallen in my way. I do not pretend to be acquainted with many; but Gray and Mason are not unknown to me. I admire their *vidua vis* — their 'thoughts that breathe and words that burn'; but in Campbell's poems there is strength, combined with great natural simplicity of style, and a power of exciting high emotions, independently of brilliant epithets or meretricious ornaments.*“ (Abgedruckt bei Beattie III, 441).

<sup>3)</sup> Weim. Ausg. I, Abt. 42, 452.

Erasmus Darwin dünkt ihm als Philosoph wie als Dichter ein Materialist, der Systeme des allgemeinen Empfindungsvermögens auf bloß mechanische Prinzipien aufzubauen suche und die Dinge für das geistige Auge so male, als gäbe es für die Seele außer der lebhaften Vorstellung von Form, Farbe und Bewegung kein Vergnügen.<sup>1)</sup>

Campbells erste dichterische Leistung, der *Poetical Essay on the Origin of Evil* (Poetischer Essay über den Ursprung des Übels), 1794, war was der Titel besagt, eine dreiteilige Abhandlung in Reimpaaren, ein regelrechtes, nach einem festen Schema gearbeitetes Lehrgedicht. Der erste Teil beleuchtet die Übel als Folge der Unzulänglichkeit alles Geschaffenen, der zweite behandelt die moralischen, der dritte die natürlichen Übel. Der Untersuchung liegt eine optimistische Weltauffassung zu Grunde. Auf die Frage nach dem Ursprung des Übels, antwortet Campbell: „Der schwache Mensch erschaffe es selbst und schiebe es dem Himmel unter, dessen höchste Gaben er nicht verwende, um Vollkommenheit anzustreben, sondern Macht. Der mit freiem Willen Begabte wählt das Laster, ist also dafür verantwortlich.“ Die Frage, weshalb Gott dem Menschen, den er für das Gute schuf, die Möglichkeit des Lasters gebe, kann der junge Philosoph nur durch einen Hinweis auf das Geheimnis beantworten, mit dem sich der ewige Geist umhülle. Gegenüber dem nicht wegzuleugnenden Vorhandensein von Leiden, Krankheit, Tod bescheidet er sich mit der Notwendigkeit, daß Gutes und Übles vermengt sein müsse. Er mahnt zur Zufriedenheit und Gewissenhaftigkeit. Das gereimte philosophische Schulerexerzitium kommt für die Nachwelt nur darum in Betracht, weil es den

<sup>1)</sup> *Specimens*, 490.

Boden kennzeichnet, in dem Campbell wurzelt. Die Zensur lautete: „Zeigt Begabung für die Poesie.“<sup>1)</sup>

Seine *Pleasures of Hope* (1799) fußen in einer didaktisch abstrakten Richtung. Der erste Entwurf reicht in Campbells Hebridenzeit (1794—95) zurück. Dort empfing er von einem Freunde, Hamilton Paul, einen heitern Brief mit einer poetischen Einlage, *The Pleasures of Solitude* (Die Freuden der Einsamkeit), und der auf Akenside und Rogers anspielenden Mahnung, die *Pleasures of Hope* zu hegen. Dieser Keim schlug in seinem Geiste Wurzel.

Das Muster der beiden hochangesehenen Vorgänger ist in der Anlage seines Gedichtes deutlich zu spüren. Campbell äußerte sich noch 1838 mit höchster Bewunderung über die *Pleasures of Memory* und erklärte sie in seiner lebenswürdigen Bescheidenheit für ein weit schöneres Gedicht als seine *Pleasures of Hope*.<sup>2)</sup> In Wirklichkeit ist der Fortschritt von der verstandesgemäßen Ausarbeitung eines Gedankenschemas bei Rogers zum phantasievollen poetischen Aufschwung Campbells fast ebenso groß wie der von Akenside zu Rogers. Tatsächlich sind die *Pleasures of Hope* eine Rhapsodie über Hoffnung, Liebe, Freiheit, Wahrheit, in der die Beibehaltung der äußerlichen Zerteilung des Vorbildes als Willkür anmutet. Die von den Vorläufern so ängstlich beobachtete systematische Gliederung des Inhalts fehlt. Abschweifungen und Episoden sprengen die Form. Aber der freie poetische Erguß, die bildhafte Phantasie, der Schwung der Gedanken und Gefühle, der rhythmische Zauber der klangvollen Heroics, das lyrische Pathos machen den Mangel an Komposition reichlich wett.

<sup>1)</sup> Beattie I, 95.

<sup>2)</sup> Beattie III, 253.

Campbell besingt die ewige Hoffnung, deren selige Jugend in die Zeit fiel, da der Donner der Sphären den Beginn dieses Weltalls ankündigte, die Hoffnung, die das Weltall überdauern und dereinst, wenn die Sterne verlöschen, ihre Fackel am Scheiterhaufen der Natur neu entfachen wird. In ihren Gärten sprießen Kränze für jegliche Mühe, sie hält für jegliches Leid einen Zauber bereit. Ohne sie wäre das Leben nur Angst und die Welt des Sonnenscheines bar. Von der Hoffnung des Einzelnen, die zugleich die Trösterin wie die Treiberin des Geistes zu höchster Kraftentfaltung ist, geht Campbell auf die allgemeine Hoffnung der Menschheit über. Brennende Tagesinteressen werden berührt, die soziale Umwälzung, die Polen-, die Negerfrage, die kosmopolitischen Träume des 18. Jahrhunderts kommen zum Ausdruck. Campbells Hoffnung ist blutsverwandt mit Schillers Freiheits-, Fortschritts-, Weltbürgertumsbegeisterung und Sehnsucht. Aus der düstern Gegenwart findet er Ausblicke in eine Zukunft, in der wilde Völker zivilisiert und geknechtete Länder von der Wahrheit und Freiheit erleuchtet sein werden.

Der zweite Teil führt als die mächtigen Verbündeten der Tugend Liebe, Phantasie und Glauben ein. Von einem anmutigen Liebesidyll nimmt die Einbildungskraft ihren Flug über die Schranken der Wirklichkeit hinaus zu dem ewigen Sein, das unsre letzte erhabenste Hoffnung bildet.

Die *Pleasures of Hope* gingen im Jahre ihres Erscheinens durch vier Auflagen. Madame de Staël schrieb 1813, 'das Gedicht, das sie beständig bei sich habe und immer wieder lese, um in der Erhebung eine Linderung des Grammes zu finden, seien die *Die Freuden der Hoffnung*.<sup>1)</sup> Christopher

<sup>1)</sup> Hill, XXXV.

North vergleicht sie einer aeolischen Harfe, durch deren Saiten Himmelslüfte streichen. In ihrer Poesie vernehme man das Rauschen des Meeres von Argyllshire, das Campbells musikalisches Ohr gebildet und sich ihm tief ins Herz gesenkt. Niemals, bis nicht die Welt kindisch würde, könnten die *Pleasures of Hope* vergessen werden.<sup>1)</sup> Wordsworth hingegen blieb dabei, daß hinter vielen dieser schönen Worte und klingenden Verse kein Sinn stecke.<sup>2)</sup> Eine deutsche Übersetzung von Karl Lackmann erschien 1838.

Von dem großen Erfolge getragen, faßte Campbell den Plan zu einer lyrisch-epischen Nationaldichtung, *The Queen of the North* (Die Königin des Nordens), einer an die Betrachtung Edinburghs und der die Stadt umgebenden Landschaft geknüpften Verherrlichung von Schottlands in den Kämpfen für die Unabhängigkeit gefallenen großen Toten.<sup>3)</sup> Allein es blieb bei wenigen Fragmenten, die Campbell während einer deutschen Reise 1801 zu Papier brachte.

Erst 1809 kehrte er zur lyrisch-epischen Dichtung zurück mit *Gertrude of Wyoming*. Mit den *Pleasures of Hope* verglichen, bedeutet das Werk den Fortschritt von der Betrachtung zur romantischen Erzählung, vom heroischen Reimpaare zur Stanze. *Gertrude of Wyoming* trug Campbells durch das Erstlingswerk begründeten Ruhm auf seinen Gipfel.

Die Anregung dazu empfing er 1806 aus einem Romane August Lafontaines *Karl Barneck und Alexander Salzdorf* (1804), einer jener typischen Freundschaftsgeschichten des 18. Jahrhunderts, die in taumelnder Extase von unverbrüchlicher, ob auch durch höchste Opfer erkaufte

<sup>1)</sup> *An Hour's Talk about Poetry*.

<sup>2)</sup> Rogers, *Table Talk* 251.

<sup>3)</sup> Hill, XXXVI.



Jünglingstreue, von übermenschlicher Selbstzucht und Entsagung und gleich überschwänglichem Lohne der Tugend erzählen. Der Anfang von Lafontaines Roman schildert die deutsche Niederlassung am Hudson und einen Überfall durch die Wilden, bei dem die Eltern des Erzählers Ludwig Barneck umkommen. Des zehnjährigen verwaisten Knaben nimmt sich ein Offizier, Karl Barneck, an, der sich schließlich als Verwandter entpuppt. An die Stelle des verwaisten Söhnchens tritt bei Campbell eine Tochter Gertrude. Von einer inneren Übereinstimmung der Gestalten kann nicht die Rede sein. Campbell selbst bezeichnet als seine Quelle den Bericht über die Verheerung Wyomings in Pennsylvanien durch eine Indianerinvasion (1778). Die meisten Geschichtswerke des amerikanischen Krieges erwähnen sie und schildern die junge Kolonie als ein Eden, so schön als fruchtbar, so sittenrein als glücklich. Diesem Berichte entnahm Campbell dabei den Schauplatz für das zarte Idyll einer zwischen Jugendgespielen keimenden, reifenden und glücklich befriedigten Liebe der die hereinbrechenden Greuel des Freiheitskampfes ein tragisches Ende bereiten. Als ethnographische Quelle gibt Campbell die Anmerkungen der *Travels through America by Cpts Lewis and Clarke* (1804—1806) an. Indes wollen Kundige in den Landschaftsschilderungen Campbells Argyllshireheimath wiedererkennen. Die gelungenste Gestalt ist die des Indianerhäuptlings Ontalissi, des wilden aber zuverlässigen, starken und ehrlichen, der dem weißen Kinde Henry Waldegrave, das er bei einem Zusammenstoß von Engländern und Italienern erbeutet, ein Retter wird. Er ist „der unbeugsame Stoiker des Waldes“, ein Mann, der keine Tränen hat, dennoch aber seinen Schützling mit einem weich und musikalisch empfundenen Schlummerliede in Schlaf wiegt, eine mit allem Requisit der

Indianerromantik ausgestattete Figur, die Washington Irving gleichwohl als klassische Schilderung eines eingeborenen Wilden bezeichnet.

Die Urwüchsigkeit der Landschaft wie der Menschen dieses Idylls ist von jener Natürlichkeit, die poetisch überzeugt, ohne auf realistische Wahrscheinlichkeit Anspruch zu machen. Ein zur Süßlichkeit neigendes mildes Pathos schützt, ohne die Eleganz des Stils zu gefährden, vor Banalität wie trockner Pedanterie. Hazlitt findet in *Gertrude of Wyoming*, zumal in der Schilderung ihrer Kindheit, Stellen von einer Reife und Schönheit, die jedes Lob überstiegen. Die extatische Vereinigung von Naturschönheit und poetischer Phantasie gleiche in ihrer spielerischen Erhabenheit dem heiteren, lächelnden, himmlischen Spiegelbilde der azurnen Wölbung in den klaren Wassern. Campbell verbinde Rogers' klassische Eleganz mit dem leuchtenden Glanz und romantischen Interesse Byrons. Doch indem Hazlitt seiner Poesie die vollkommenste Feinheit der Ausführung zugesteht, nennt er zugleich seinen Pegasus ein Manegepferd voll Leben und Feuer und dennoch ganz in seines Herrn Hand.<sup>1)</sup>

Charakteristisch für *Gertrude of Wyoming* ist der Stempel einer utopistischen, kulturflüchtigen Romantik, die in jenen Tagen die Menschen der alten Welt durch Auswanderung in die neue regenerieren zu können meinte.

Campbells nächste Verserzählung, *Theodoric, a Domestic Tale* (Theodorich. Eine häusliche Geschichte), 1824, im heroischen Vers, bedeutet formell und inhaltlich ein Rückwenden zu dem klassischen Ausgangspunkte der *Pleasures of Hope*. Ein Mädchengrab am gotischen Kirchlein eines

---

<sup>1)</sup> Campbell und Crabbe, *The Spirit of the Age*.

schweizer Gottesackers gibt den äußeren Anknüpfungspunkt, um dem Reisenden die unselige Liebesgeschichte einer Julia mitzuteilen, die in ihrer übersinnlichen Verschrobenheit das grade Gegenteil der Namensschwester aus Verona ist. Sie siecht dahin an der Leidenschaft für den Feldherrn Theodor, den sie nur vom Hörensagen und aus seinem Bilde kennt. Julia, „die freie Schweizerin“, vertritt jenen unnatürlichen Typus des Naturkindes, das tapfer und voll urwüchsiger Kraft, zugleich phantasievoll und von hoher Geisteskultur, feinsinnig bis zur Hypersentimentalität ist. Wie diese Heldin hängt auch das kriegerische Ideal Theodor, nach dessen Urbild man sich vergeblich umsieht, in der Luft. Die Charaktere sind überspannt, blutlos und unpersönlich, die Landschaftsschilderungen in gleichem Grade blaß und unbelebt. Die naheliegenden Bilder aus der Schweiz erscheinen in nebelhafterer Ferne als die des romantischen Utopien der *Gertrude of Wyoming*.

Campbell, der dieser Arbeit weniger lauten Beifall, aber dauernde Volkstümlichkeit prophezeihte,<sup>1)</sup> täuschte sich darin. Einen noch entschiedeneren Mißerfolg hatte die gleichfalls in Heroics abgefaßte Dichtung *The Pilgrim of Glencoe*, 1842, deren Grundidee Campell einer 1703 erschienenen Broschüre entnahm, *The Massacre of Glencoe; being a True Narrative of the Barbarous Murther of the Glencoe-Men, in the Highlands of Scotland, by Way of Military Execution, 13. February 1692* (Das Gemetzel von Glencoe. Eine wahrhafte Erzählung des barbarischen Mordes der Männer von Glencoe im schottischen Hochlande durch militärisches Strafverfahren).<sup>2)</sup> Im Gedicht wirkt die Urväterfeindschaft zwischen dem in Glencoe ermordeten

<sup>1)</sup> Hill, 65.

<sup>2)</sup> Hill, 840.

Alexander Macdonald und dem am Morde beteiligten Sir Colin Campbell ihre Schatten auf das Leben der Nachkommen. Parteinahme für die Häuser Stuart und Hannover trägt das Ihre bei zur Entzweiung. Echte Menschlichkeit und Kriegstüchtigkeit aber bezwingen schließlich die dunkeln Gewalten und alles endet, nicht ohne Trivialität, in Frieden und Freundschaft.

Von erstaunlicher Mattigkeit ist die Schilderung der Hochlandmenschen und -genden. Campbells conventionelle Wiedergabe verrät wenig von seinem innigen Verwebtsein mit der Natur der Heimat. Und doch hatte er sich in den Tagen seiner Kraft grade auf diesem Gebiete der keltischen Romantik seinen besten und dauerhaftesten Lorbeer geholt. Seine Naturschilderungen aus der Heimat, seine Balladen über Sagen der Heimat, sind noch heute frisch und lebendig, während seine Verserzählungen kaum mehr als einen literarischen Besitz bedeuten.

Von dem elegisch-reflektierenden Modeton der Naturbetrachtung, den Campbell in seiner *Elegy written in Mull*, 1795, anschlug, hat er sich bereits 1797 in den *Lines written on Visiting a Scene in Argyllshire* (Verse, geschrieben beim Besuche einer Gegend in Argyllshire) freigemacht. Der unpersönliche Ton ist einer individuellen Stimmung, der heroische Vers der Stanze gewichen, in der der innere Reichtum kraft- und lebensvoll ausströmt. Aber noch ist ihm der Natureindruck als solcher nicht Selbstzweck. Er vermittelt ein ethisches Moment, hier die Maxime: Das Schicksal ertragen, heißt es besiegen. In *The Rainbow* (Der Regenbogen), 1819, einem der verbreitetsten Gedichte Campbells, ist der farbige Bogen vor allem der Friedensbogen, an welchen der Höchste seine Verheißung geknüpft. Überhaupt nimmt die Urwüchsigkeit der Naturstimmung

verhältnismäßig früh ab. Ansätze zu Naturpersonifikationen (*The Beachtree's Petition*. Der Buche Bittgesuch, das sich an Burns' *Bruar Waters* lehnt, oder *Ode to Winter*, 1801) bringen es nicht zu naiver Naturbeseelung; und in die prachtvollen Blankverse, die den beseligenden Eindruck des Ozeans wiedergeben, klingt ein kühler Ton von Reflexion und Sentiment (*Lines on the View from St. Leonhard's*. Verse auf den Ausblick von St. Leonhard, 1831).

Den höchsten dichterischen Takt bekundet Campbell in der Behandlung heimischer Sagen. Der knappe, kräftige Ton der kurzen Reimpaare in *Glenara* (1797) erhöht die düster barbarische Wildheit, die Schauer des Unbegreiflichen und Geheimnisvollen und nähert sich dem Volksliede. So auch in der Romanze *Adelgitha* und der *Song* überschriebenen Liebestragödie in vier Strophen (*Earl March looked on his dying Child*). Die rasch fließende Erzählung der kreuzweis gereimten Jamben in *Lord Ullin's Daughter* (Lord Ullins Tochter), 1795, veranschaulichen die Todesnot der Liebenden auf der Flucht vor dem nachsetzenden Vater. Der pastose, wuchtige Vortrag von *Lochiel's Warning* (Lochiels Mahnung), 1802, steigert die schmerzliche Stimmung des Patrioten am Vorabend von Culloden zu großartiger Wirkung. Der weiche, melodische Jambenfluß von *O'Connor's Child, or The Flower of Love lies bleeding* (O'Connors Kind oder Die Blume Ameranth), 1809, leiht sich prächtig der Wahnsinnsliebesstimmung des klagenden Mädchens. So beherrscht Campbell alle Register der Ballade, gleichviel ob es stramme, unverzärtelte Objektivität in der Wiedergabe von Tatsachen gilt (*The Ritter Bann*, 1823), oder schlichte, von allem Phrasen- und Stelzenhaften ferne Gefühlswärme (*Gilderoy*). Ein Beispiel glänzender Bemeisterung der Balladentechnik sind die

Schlußverse von *The Spectre Boat* (Das Geisterschiff), 1809, die über das Gebiet der Kunstdichtung hinaus zu gehen scheinen.<sup>1)</sup> Das Lokalkolorit dieser Balladen ist oft mit wenigen Strichen höchst eindrucksvoll charakterisiert und gibt ihnen den vollen Zauber bodenständiger Poesie.

Eine geschickte Handhabung der Gespensterromantik bekundet *The Death Boat of Helgoland*, das Totenschiff, auf dem die Geister ungerechter Machthaber, schlechter Beamter auf stürmischer See umhergetrieben werden. Die Durchdringung eines allegorischen Begriffes mit belebender Phantasie zeigt *A Dream* (Ein Traum), 1824, worin der abgedroschene Vergleich des Lebens mit einer auf wildem Meer dem Ufer des Todes zutreibenden Barke den Zauber einer Vision gewinnt.

Schließlich fehlt unter Campbells Balladen auch die ausschließliche Selbstschöpfung nicht, die das eben Erlebte, das große Ereignis des Tages in die bei dem Volk beglaubigte Form gießt. *The Battle of the Baltic* (Die Schlacht im Baltischen Meere), 1805, besingt Nelsons Sieg über die dänische Flotte bei Kopenhagen, 1801. Sie reihte sich dem nationalen Bestande der englischen Poesie ein. *The Wounded Hussar* (Der verwundete Husar), eine andere Schlachtfeldballade, wurde so volkstümlich, daß man sie auf den Straßen sang. Der Kunstdichtung gehört dagegen Campbells berühmte Schlachtenschilderung *Hohenlinden* (1802) an. Von einem Schottenkloster in Regensburg aus hatte er selbst auf das Kriegsgetümmel hinabgeblickt und die verheerende Wirkung der Geschütze bei einem Angriff der Kavallerie auf die französischen Grenadiere beobachtet. Es war der stärkste Eindruck, den er je empfing, aber so fürchterlich, daß er

<sup>1)</sup> *And round they went and down they went,  
As the cock crew from the land.*

ihn aus der Erinnerung zu verbannen strebte. In Krankheits- und Fieberzeiten pflegte er vom Albdruk dieser gräßlichen Bilder zu erwachen.<sup>1)</sup>

Manches politische Gedicht trägt das Gepräge von Campbells kosmopolitischer Begeisterung. In den Versen *To Sir Francis Burdett* (1832) sagt er: Wir halten die Menschenrechte zu hoch, um im Besitze einer einsamen Freiheit glücklich zu sein; Britannien und die Welt müssen gemeinsam frei werden. Im *Song of the Greeks*, 1824, eifert er die Griechen zum Kampfe an. In *Ode to the Germans* fleht Britannia ihre Schwester Alemannia an, sich zu erheben und frei zu werden. Campbells Polenbegeisterung tönt aus schwungvollen Versen (*The Power of Russia; Lines to Poland*, 1832) und sein Tyrannenhaß reißt ihn gegen Napoleon, als dessen Anbeter er sich in der *Petrarcbiographie* (1841) bekennt,<sup>2)</sup> zu einem Ausdruck hin wie „der kaiserliche Dieb“ (*Lines to Poland*). In *Stanzas on the Threatening Invasion* (Strophen auf den drohenden Überfall) 1813, fordert er Napoleons Blut als Sühne für den Himmel.

Die Lyrik tritt bei Campbell weniger der Zahl als der Qualität nach hervor. *Ye Mariners of England* (Ihr Seeleute von England), 1800, ist mit seinem patriotischen Schwunge und seinen kurzzeiligen Kunststrophen mit dem wirksamen Binnen- und Kehrreime zum Nationalliede geworden. Washington Irving bezeichnet *Ye Mariners of England* und *The Battle of the Baltic* als „zwei der erlesensten Kleinodien nationaler Poesie, erfüllt von erhabenen Bildern und hohen Gefühlen und vorgetragen in einem edlen schwellenden Tone, der die Seele ins Heroische erhebt.“

<sup>1)</sup> Beattie I, 343.

<sup>2)</sup> II, 322.

Ethisches Pathos bildet einen starken Einschlag von Campbells Lyrik. Nicht der Friedhof, nicht die Kirche bedeuten ihm heiligen Boden, sondern Friede und Liebe weihen den Tempel, das Herz heiligt erst die Stätten der Religion (*Hallowed Ground*. Heiliger Grund). Sein Unsterblichkeitsglaube wächst zu majestätischer Zuversicht in *The Last Man* (Der letzte Mensch, 1823, deutsch von Freiligrath). Campbell hatte sich schon in den *Pleasures of Hope* als Gegner „jener skeptischen Philosophen bekannt, die, düstere Anbeter des Zufalls, den Menschen als Pilger eines Tages grüßen, für den diese dunkle Welt Glück genug bedeute. Einige Züge der *Gertrud of Wyoming*, deren Plan er Byron mitgeteilt, wollte er in dessen *Darkness* (1816) wieder erkennen. Tatsächlich aber ist der leitende Gedanke und ganze Tenor der zwei Gedichte ein völlig verschiedener.

Am spärlichsten ist bei Campbell das Liebesgedicht vertreten, doch glückte ihm auch auf diesem Gebiete ein und das andere herzliche und melodiose Lied. So *Absence* (Trennung); *Withdraw not yet those Lips and Fingers* (Entzieh mir nicht den Mund, die Finger).

### Prosa.

Aus der Fülle der Prosa, die Campbell einen beträchtlichen Teil seines Lebens im Frohndienst um das tägliche Brot wahllos für Zeitungen, Zeitschriften und Verlagshändler geschrieben, hebt nur Weniges sich durch eine eigenartige Physiognomie heraus. Selbst umfangreiche Werke wie die anonym erschienenen dreibändigen *Annals of Great Britain* (1802),<sup>1)</sup> *Life and Times of Frederic the Great* (Das Leben

<sup>1)</sup> Beattie I, 906.



und Zeitalter Friedrichs des Großen, 1841—43)<sup>1)</sup> und eine *History of Our Own Times* (Geschichte unserer Zeit), 1843,<sup>2)</sup> sind literarisch wertlos. Die Shakespearebiographie, die er für eine Ausgabe der Werke Shakespeares 1838 schrieb, wirft dem Dichter vor, daß er der Nachwelt, deren Liebe und Bewunderung er als Menschenkenner voraus sehen mußte, nichts Ausführlicheres über seine Persönlichkeit hinterlassen habe. Campbell hält sich an Malone und Rowe, steht aber auch als Kritiker Shakespeares Dichtung in merkwürdig schaler und begeisterungsbarer Urteilslosigkeit gegenüber.

Mit der ihm eigenen Gewissenstreue arbeitete er von 1805 bis 1819 an einer siebenbändigen Auswahl englischer Originalpoesie,<sup>3)</sup> für die er biographische Einleitungen und einen *Essay on English Poetry* verfaßte, eine Art Grundriß von den Anfängen bis zu Pope, ohne Anspruch auf gelehrte Forschung, ohne hinreißende Subjektivität der Darstellung, aber freimütig, elegant und liebenswürdig geschrieben. Für den Einfluß der normannischen Eroberung auf die Sprache findet Campbell den poetischen Vergleich mit einer gewaltigen Überschwemmung, die die Oberfläche der Erde begräbt, aber sich verziehend, die Elemente neuer Schönheit und Fruchtbarkeit zurückläßt. Bei den Dichtern, die sein Geist überblickt, wie Milton oder Pope, erreicht er, was er sich als Ziel unbedingter Gerechtigkeit vorgesetzt, gegen andere wird er aus Unkenntnis oberflächlich (Chaucer) oder ungerecht (Greene, Donne). Peter Cunningham veranstaltete 1841 ein einbändiges Compendium des weitläufigen Werkes.

<sup>1)</sup> Nach Rossetti von Campbell nur herausgegeben.

<sup>2)</sup> Garnett, *Dictionary of National Biography*.

<sup>3)</sup> Brief vom 21. Januar 1800. Beattie II, 161.

Campbell hat außerdem die Biographien Sarah Siddons' und Petrarcas geschrieben. Sein *Life of Mrs. Siddons* (1834) ist ein Denkmal der Freundschaft für diese schöne, vortreffliche Frau, die gewaltige Künstlerin, für deren Beruf er die größte Wertschätzung hatte. Als ihr Gatte, Henry Siddons, ihn einmal darauf aufmerksam machte, daß die Namen Campbell und Kemble ursprünglich dieselben seien, erwiderte er, er wünschte dies bewiesen zu sehen, denn ob sich seine Familie auch rühme, mit dem Eroberer herüber gekommen zu sein, wäre er doch stolzer auf die Verwandtschaft mit den Kembles als auf die mit den Normannen.<sup>1)</sup> So wird denn hier der Biograph gelegentlich zum begeisterten Bewunderer, die Lebensgeschichte zum Panegyrikus. Als Sarah Siddons' Begleiter macht Campbell seinen ersten Besuch im Louvre (1832). Er ist sich der Ehre bewußt, vor den (damals dort befindlichen) Apoll vom Belvedere mit einer so hohen Anbeterin am Arme treten zu dürfen und bemerkt mit Genugtuung, daß alle Augen sich auf die Unbekannte richten. Das Antlitz der Neunundfünfzigjährigen ist noch so edel, daß sie ihn, selbst in Gegenwart griechischer Skulpturen, stolz auf englische Schönheit macht. Er tritt dem allgemeinen Urteil entgegen, das Sarah zwar höchste Achtung zollte, sie aber für hart und hochmütig erklärte. Sie sei mehr als eine Frau von Genie gewesen; ihre Herzensgüte habe sie zur Zierde ihres Geschlechtes, ja der menschlichen Natur gemacht. Die Künstlerin in Sarah Siddons wird verhältnismäßig oberflächlich mit Phrasen allgemeiner Bewunderung abgefertigt. Die wichtigen persönlichen Eindrücke und authentischen Nachrichten über technische Einzelheiten ihres Berufs, die er der Nachwelt

---

<sup>1)</sup> Beattie II, 8.

hätte überliefern können, fehlen, und nur die Einfügung der eigenen Aufzeichnungen der Siddons über ihre Auffassung der Lady Macbeth geben der Biographie einen kunsthistorischen Wert.

*The Life of Petrarch* (1841) ging aus Campbells Beschäftigung mit der ihm zur Herausgabe anvertrauten Petrarca-Biographie des Archidiakonus Coxe hervor, die er unzureichend fand. Er folgt dem Texte De Sades und sucht, wie in der Siddons-Biographie, in erster Linie der menschlichen Größe seines Helden gerecht zu werden. Petrarcas Patriotismus, der nationale, nicht provinzielle Ziele im Auge hat; seine der Zeit weit voraneilende Liberalität, seine Durchdringung mit dem Geiste klassischer Philosophie, die ihn als Vorläufer Bacons erscheinen läßt, machen ihn, auch abgesehen von seiner Poesie, für Campbell zu einem großen Manne. In Laura will er weder eine Geliebte noch eine Allegorie erblicken, sondern eine Freundin, die Petrarcas Leidenschaft zurückwies, sobald sie die Schranken der Tugend zu überschreiten drohte. Dies gehe aus Petrarcas Gedichten klar hervor. Wäre seine Liebe erfolgreich gewesen, so hätte er weniger von ihr gesprochen. Der warme persönliche Ton und die künstlerisch gefeilte Darstellung geben dem Werke eine von seinem biographischen Wert unabhängige Bedeutung.

In übel verstandenem Kempentum für Frauenehre, Religion und Tugend beging Campbell den Mißgriff, sich in den Familienskandal der Byrons zu mengen. Im April 1830 veröffentlichte er einen Aufsatz *Lady Byron and Thomas Moore*.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Abgedruckt in *The True Story of Lord and Lady Byron, as told by Lord Macauley, Thomas Moore, Leigh Hunt, Thomas Campbell, the Countess of Blessington, Lord Lindsay, the Countess Guiccioli, Lady Byron, and by the Poet himself, in Answer to Mrs. Beecher Stowe.*

Er sollte nichts anderes sein als ein öffentliches, nach Campbells Art überschwängliches Bekenntnis der Hochachtung für eine Dame, die ihm kraft ihrer Grundsätze interessanter erschien als ihr Gemahl. Campbell weist jeden Verdacht zurück, als Ankläger Byrons aufzutreten, aber sein pedantisch-hochmütiges Präzeptorentum, das dem Genius vorhält, was und wie er sein sollte und Moores Philosophie und Moral anzweifelt und ablehnt, bekundet gleichwohl das, was er vermeiden möchte: persönliche Voreingenommenheit und Anmaßung. Wie entschieden er es auch in Abrede stellt, als Lady Byrons Anwalt aufzutreten, ist er doch nichts anderes, wenn er sagt, weder Moores noch Byrons Poesie, noch unsere gesamte Dichtung habe jemals ein fesselnderes Wesen gezeichnet als diese mit solcher Kälte behandelte Frau. „Campbell, einer der besten Dichter und Menschen, tut nicht wohl daran, so böse auf seinen Bruder in Apoll zu sein“, sagte Christopher North (*Noctes Ambrosianae*, II 424).

Was Campbell hier irreführte, war der Nachdruck, den er auf das ethische Moment der Dichtung zu legen pflegte. Er hat niemals aufgehört, in ihr eine Lehrmeisterin der Menschheit zu verehren. „Die Kunst des Dichters ist nicht eitel“, sagt er in seiner *Ode to the Memory of Burns*; „der Dichter verfeinert den Urquell des Lebens, die edleren Leidenschaften der Seele. Die Muse weiht das Banner des Tapferen.“ Diese hehre Mission des Poeten hat er selbst stets im Auge behalten. Die makellose Gesinnung bildet seinen Hauptvorzug wie seine Grenze als Dichter. Das Bewußtsein der Verantwortung macht ihn ängstlich. Er hat seinem zweifellos starken Talent nicht die Zügel schießen lassen, sich niemals frei dem Einflusse des Augen-

blickes hingegeben. Seine anerkennendsten Kritiker waren der Meinung, er habe weniger geleistet als man von seinen Fähigkeiten erwarten durfte.<sup>1)</sup>

---

### Werke von Thomas Campbell.

- 1794 *Poetical Essay on the Origin of Evil.*
- 1799 *The Pleasures of Hope.*
- 1802 *Annals of Great Britain.*
- 1805 *Poems.*
- 1809 *Gertrude of Wyoming.*
- 1819 *An Essay on English Poetry. With Notices of the British Poets. Reedited 1841 by Peter Cunningham.*
- 1829 *Theodoric. A Domestic Poem, and other Poems.*
- 1834 *Life of Mrs. Siddons.*
- 1837 *Letters from the South.*
- 1838 *Remarks on the Life and Writings of William Shakespeare. (The Dramatic Works of William Shakespeare).*
- 1841 *Life of Petrarch.*
- 1842 *The Pilgrim of Glencoe, and Other Poems.*
- 1843 *History of Our Own Times.*

### Werke über Thomas Campbell.

- 1826 William Hazlitt, *Campbell and Crabbe (Spirit of the Age).*
- 1842 Christopher North, *An Hour's Talk about Poetry (Recreations I).*
- 1846 W. J. Fox, *The Genius and Poetry of Campbell (Lectures addressed to the Working Classes, Vol. III).*

---

<sup>1)</sup> Vergl. *Edinburgh Review* 1809 (vol. XIV); Allingham, V; Patmore, 188; Beattie IV, 98.

- 1891 Washington Irving, *The Poetry and History of Wyoming, containing Campbells Gertrude, with a Biographic Sketch of the Author and the History of Wyoming from its Discovery to the Beginning of the Present Century*, by William Stone.
- 1850 William Beattie, *Life and Letters of Thomas Campbell*.
- 1854 P. G. Patmore, *My Friends and Acquaintance*.
- 1860 Cyrus Redding, *Literary Reminiscences and Memoirs of Thomas Campbell*.
- 1861 W. A. Hill, *The Poetical Works of Thomas Campbell. With Notes and Memoirs*.
- 1875 William Allingham, *Sketch of his Life (The Poetical Works of Thomas Campbell, edited by Rev. Alfred Hill)*.  
W. M. Rosetti, *Critical Memoirs. (Thomas Campbells Poetical Works. Moxon's Popular Poets)*.
-

## **Bryan Waller Procter.**

(Barry Cornwall).

1787—1874.

Bryan Waller Procter wurde in Leeds geboren. Die Procters waren in Nordengland heimische Landleute. Der Vater († 1816), ein Mann von unbedingter Redlichkeit, brachte es als Kaufmann in London zu einer behaglichen, unabhängigen Stellung. Die Mutter († 1857) nennt Bryan Waller die gütigste und zärtlichste der Welt.

Mit vier Jahren übten Bücher bereits ihre Anziehung auf den Knaben, im sechsten und siebenten Jahr erlebte er seine erste Liebe. Das junge, schöne Mädchen, dem sie galt, nahm sich seiner an. „Meine Liebe hatte die Glut der Leidenschaft ohne die irdischen Schlacken, die sie herabziehen. Sie hatte an der Unschuld meines Alters Teil, während sie mich zugleich vergeistigte. Ob es die Göttin der Schönheit war, die mich verwundete oder vielmehr über das Dunkel und die Unreife der Kindheit erhob — ich weiß es nicht, aber meine Gefühle waren alles eher denn kindisch.“<sup>1)</sup>

Trotz dieser Frühreife zeichnete Procter sich in Harrow mehr durch liebenswürdige Bescheidenheit als durch Begabung aus. Seine Studiengenossen waren Sir Robert Peel und Byron, damals noch ein lärmender, plumper Junge mit einer Vorliebe für Rheinwein, Ballspiel

<sup>1)</sup> *The Death of Friends.*

und gelegentliche Faustkämpfe, ohne irgend welche Anzeichen künftiger Größe.<sup>1)</sup>

Nach vollbrachter juridischer Lehrzeit bei einem klugen, trefflichen Advokaten in Calne (Wiltshire), kehrte Procter 1807 nach London zurück, mehr mit literarischen Versuchen als mit Berufsarbeit beschäftigt. 1815 erschienen in der *Literary Gazette* seine ersten Gedichte. 1816 eröffnete er mit einem Geschäftsteilhaber seine Advokaturkanzlei. 1823 vermählte er sich mit Anne Benson Skepper, der geistreichen Stieftochter des bekannten Juristen und Philantropen Basil Montague, die ihren Namen (Skepper) in gerader Linie von dem Drucker Peter Schöffers, Fausts Genossen, herleitete.<sup>2)</sup> Durch diese Heirat hob Procter seine soziale Stellung. Sein Wohlstand nahm 1857 durch das letztwillige Vermächtnis von 65 000 Pfd. eines indischen Mäzens, John Kenyon, einen Aufschwung. Das Ideal der Behaglichkeit, das sein Gedicht *Wishes* (Wünsche) malt — ein Häuschen in der Nähe der Großstadt, Bücher, Bildnisse und eine liebevoll waltende Hausfrau — durfte er selbst erreichen. Und in diesem traulichen Heim erwuchs der englischen Poesie ein anderes seelenvolles Talent in Procters Tochter Adelaide Anne (1825—1869).

Ein Mann von seltener Güte und Anmut des Herzens, von unantastbarer Lauterkeit des Charakters, gehörte Procter zu den beliebtesten und geachtetsten Gestalten des Londoner Literatenkreises. Er befand sich unter den neunzehn englischen Freunden Goethes, die im Juli 1830 dem Dichterkönig als Zeichen der Verehrung ein kunstvoll gearbeitetes Petschaft übersandten.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> *Autobiographical Fragment*.

<sup>2)</sup> Becker, 18.

<sup>3)</sup> Karl Sachs, Goethes Bekanntschaft mit der englischen Sprache und Literatur (Neuphilologisches Zentralblatt, 1905).



In einem seiner Briefe findet sich die bezeichnende Stelle: „Ich glaube, der beste Weg zum Kopfe geht durch's Herz.“<sup>1)</sup> Landon sagt in Bezug auf dieses Herz, es habe niemals ein gesünderes auf poetischerem Grunde geruht.<sup>2)</sup> Procter hat zahllose heimliche Guttaten verübt, sich junger Dichter (Brownings und Swinburnes) angenommen und das Glück seines Lebens darin gefunden, keinen Anlaß zur Betätigung seiner Nächstenliebe ungenützt zu lassen.

Sein Dichterpseudonym Barry Cornwall ist ein Anagramm seines Namens. Carlyles Ausspruch, er sei an Leib und Seele ein hübscher kleiner Kerl, wird seiner Begabung wohl kaum gerecht. Sein Erstlingswerk, die nicht für die Bühne berechneten *Dramatic Scenes* (Dramatische Szenen), 1819, dialogisierte Epillen, möchten in 1 bis 3 Szenen den Inhalt einer Tragödie erschöpfen. Etliche sind dem Boccaccio entnommen, wie *The Falcon* (Der Falke), die aus *Giornata V, Novella IX*, geschöpfte Geschichte Federigo degli Alberighis und seines Falken, die Hazlitt zu den feinsten Dingen der Welt zählte;<sup>3)</sup> *The Two Dreams* (Die beiden Träume), die böse Träume und deren traurige Erfüllung behandelnde Erzählung von Gabriotto und Andreuola, *Gionata IV, Novella VI*; *Love cured by kindness* (Liebe, geheilt durch Güte), die Mär, wie König Pietro die in ihn verliebte Lisa durch Güte von ihrer verirrtten Leidenschaft heilt und sie einem wackern Jüngling vermählt, *Giornata X, Novella VII*; *The Broken Heart* (Das gebrochene Herz), die Geschichte von Girolamo, den Fürsorge für die Mutter in den Tod treibt, *Giornata IV, Novella VIII*.

---

<sup>1)</sup> *Autobiographical Fragment*, 93.

<sup>2)</sup> *To Barry Cornwall*.

<sup>3)</sup> *On English Comic Writers, Lecture VIII*.

Andere dramatische Scenen sind frei erfunden. *The Way to conquer* (Wie man erobert) verherrlicht als wirksamstes Mittel, Aufstände niederzuschlagen, die Milde, Einsicht und Gelassenheit des Regenten. *Amelia Wentworth* behandelt die reine Neigung einer edlen Frau und ihres jungen Freundes. Der rohe, ungeliebte Gatte bereitet der Liebe ein tragisches Ende; *Lysander and Jone* verherrlicht die schließlich erhörte Liebe eines Sterblichen zu einer Nereide. Die Grundstimmung ist immer eine ideale und pathetische, mit vorherrschender Neigung zur Sentimentalität und Träumerei. Der Vortrag ist zart, liebenswürdig, von anmutigem Fluß und wo diese Form dem Inhalt des Dramolets entspricht, entsteht ein Ganzes von erfreulicher Anmut. Die Absicht, Bildhaftigkeit mit natürlichem Empfinden zu vereinen, scheint hier vollkommen erreicht und Lambs Ausspruch, er würde den *Dramatic Scenes* ihren Platz in einer Auswahl Elisabethanischer Dichter nicht streitig machen, mag gelten.<sup>1)</sup> „Barry Cornwalls Dichtung ist voll Phantasie und Schönheit“, sagt Byron; „von einer Feinheit und Zartheit, die ihr allen Zauber des weiblichen Geistes verleiht, ohne der Kraft des männlichen Abbruch zu tun.“

Eine Tragödie *in nuce* ist *Ludovico Sforza*, eigentlich die erste und letzte Scene eines Trauerspiels, das der Dichter in den Zwischenakt verlegt. Für den Ausdruck jähher Leidenschaft gebricht es Barry Cornwall an Kraft. Wo er das Pathos des Tragischen oder Mystischen anstrebt, wo er in die dämmernden Tiefen der Seele tauchen will, machen sich die Schranken seiner Begabung fühlbar. Statt der erstrebten

---

<sup>1)</sup> R. Garnett, Artikel *Procter* im *Dictionary of National Biography*.

Unergründlichkeit empfängt der Leser nur den Eindruck des Oberflächlichen. So in *Werner*, wo er das zur Qual des Daseins verurteilte Übermenschentum in einer Art St. Leon vorführt; in *The Return of Marc Anton* (Marc Antons Rückkehr), dem mißglückten Versuch, die weißglühende Sehnsucht, Eifersucht, und Liebessucht der Cleopatra zu schildern; in *Julian the Apostate*, das den Traum und die letzte Selbsteinkehr des in den Tod gehenden lebensheißen Jünglings ohne Extase und Weihe erzählt; in *Tartarus*, einer deklamatorischen Unterweltsvision, ohne Schauern und Entsetzen, ohne Dämonen.

Noch weniger reicht Procters Kraft, wo er sich auf das Gebiet der wirklichen Tragödie wagt. *Mirandola* (1821) ging zwar erfolgreich über die Bretter von Coventgarden, doch verhehlte Barry Cornwall sich selbst nicht, daß er dies mehr den Leistungen Macreadys, Kembles und Miß Footes, als der eigenen überstürzten und unvollkommenen Arbeit dankte. Der Konflikt — Vermählung eines Vaters mit der Braut des Sohnes — ist der Don Carlos-Stoff. Daß die Helden der Herzog von Mirandola und dessen Sohn sind, ist eine zu augenfällige Übereinstimmung mit der Erzählung des Marquis Posa (I, 4), um als Zufall aufgefaßt zu werden.<sup>1)</sup> Indeß hat Cornwall, selbst wenn er Schiller die Anregung zu seinem Drama dankt, in dessen weiteren Verlauf doch unbedingte Selbständigkeit gewahrt. Der Herzog von Mirandola ist ein liebevoller Vater und giebt an Lauterkeit des Charakters seinem feurigen Sohne Guido nichts nach. Er hat die sanfte, liebliche Isidora geheiratet, ohne zu wissen, daß er damit die Lebenshoffnungen des Jünglings vernichtete. Die Verständigung

<sup>1)</sup> Schillers Don Carlos wurde schon 1798 ins Englische übersetzt (vergl. Becker, 66).

zwischen Vater und Sohn wäre unvermeidlich, regierten am Hofe nicht zwei Erzintriganten, die böse Teufelin Isabella und ihr Beichtiger Gheraldi, ein ungeheuerliches Mitglied der Inquisition, auf den Schillers Domingo vielleicht Einfluß geübt hat. Übrigens hat auch Guido, wie Don Carlos, einen treuen Freund und Vertrauten, Casti, und die Katastrophe hängt mit gewissen verlorenen und aufgefundenen Briefen zusammen. Die Handlung ist auf Unwahrscheinlichkeiten und Zufälle aufgebaut. Die Gestalten sind marklose Theaterpuppen, die schemenhaft durch die fünf Akte wanken und die Ödigkeit endloser Tiraden nur hin und wieder durch eine feine Sentenz oder eine lyrische Gefühlsstelle unterbrechen.

Auch auf dem Gebiete der Verserzählung gewinnt Barry Cornwall seinem Talente keiner Steigerung ab. Die dem Boccaccio (*Giornata IV, Novella V*) entnommene *Sicilian Story* (Sizilianische Geschichte), 1820, eine Version der Erzählung vom Basilikum, in heroischen Reimpaaren, behauptet selbst nach Keats' Behandlung desselben Gegenstandes (*Isabel, or The Pot of Basil*, 1819) ihren Wert durch eine Lieblichkeit und Leichtigkeit der Darstellung, wie sie im Deutschen Paul Heyses poetischen Erzählungen eignet. Der gleichfalls 1820 entstandene *Marcian Colonna*, in zehnzeiligen Jamben mit verschlungener Reimstellung, setzt sich in dem schwierigen psychologischen Problem, daß ein eigenartiges, in den Ruf des Wahnsinns geratenes Gemüt schließlich in der Tat vom Wahnsinn gestreift wird, eine Aufgabe, die über Cornwalls Kraft geht. Die intensiven Farben eines solchen Seelengemäldes fehlen auf seiner Palette. Wir fühlen die elementaren Erschütterungen seines Helden nicht. Er möchte uns durch das Gewoge der sturmerschütterten Brust Marcians tief bis auf den Grund blicken lassen.

Statt dessen stellt er gleichsam bei glatter See und mit kunstreichen Instrumenten eine Art Tiefseeforschung an.

Ein ähnliches pathologisches Thema wie dem *Marcian* liegt der im gleichen Versmaß abgefaßten Erzählung *The Girl of Provence* (Das Mädchen aus der Provence) zugrunde. Hier ist es der sanfte Geist eines lieblichen Mädchens, der, durch Unterdrückung aus der Bahn gelenkt, sich in den Wahn eines Liebesverhältnisses mit Apoll verliert. Procter bekleidete seit 1832 die Stelle eines Kommissärs der Londoner Irrenhäuser.

Die Erzählung in Blankversen *The Flood of Thessaly* (Die thessalische Sintflut), 1823, als deren Quelle Hermann Jantzen Ovids *Metamorphosen* (I, 163 ff.) angibt,<sup>1)</sup> vereint Licht wie Schatten der Cornwallschen Muse. Für die Schilderung von Deucalions und Pyrrhas Idyll im grünen Tale Tempe findet er zarte Liebestöne, frische Naturfarben. Für die Ausmalung der Sintflut ist seine Phantasie durchaus unzureichend. Sie erregt weder Furcht noch Schrecken und flüchtet kläglich zur Darlegung verschiedener Evolutionstheorien.

Nicht glücklich ist Cornwall, wenn er sich im humoristisch-satyrischen Stanzengeplauder in einen Wettstreit mit Byron einläßt, wie in *Diego de Montilla, A Spanish Tale*, der Geschichte des verhängnisvollen Mißverständnisses zweier Liebenden, oder in *Gyges*, einer parodistischen Wiedergabe der Herodotschen Erzählung nach der englischen Version in William Painters *Palace of Pleasure* (1566).

Cornwalls Humor hat etwas Absichtsvolles, wo nicht Gezwungenes (z. B. *The Genealogist*. Der Geschlechterkundige). Die beständigen Abschweifungen vom Thema machen bei dem völligen Mangel sprühenden Tempera-

<sup>1)</sup> Quellenuntersuchungen, 314.

menten so wenig den Eindruck einer Überfülle an fröhlicher Laune, an Geistesblitzen oder tiefen Gedanken als das übermäßige Enjambement der Verse den Schein genialer Unbekümmertheit erweckte. Cornwall steht in diesen Versuchen Hookham Freres *Monks and Giants* weit näher als Byrons *Don Juan* oder ihrem gemeinsamen Vorbilde, dem *Morgante*. Cornwall ist unter den Verserzählern bereits der Eklektiker. Ein Kritiker der *Edinburgh Review* findet in ihm Anklänge an die Elisabethaner, an Hunt, Coleridge, Wordsworth, Byron; Patmore fühlt Lamb und Shelley heraus.<sup>1)</sup> Nichtsdestoweniger lassen ihn beide als Dichter gelten, gestehen ihm also zugleich seine individuelle Note zu.

Am deutlichsten tritt sein Charakter als Übergangsdichter in der Lyrik hervor. Eine Vorliebe für mythologische Gestalten, die er noch nicht, wie Keats oder Shelley, zu göttlichen Natur- oder Seelenkräften, zu elementaren Persönlichkeiten steigert, sondern im conventionellen Styl der Überlieferung behandelt, weisen ihn der alten Zeit zu (*The Death of Acis*. Der Tod des Acis; <sup>2)</sup> *The Worship of Dian*. Die Anbetung Dianens; *The Marriage of Peleus and Thetis*. Die Vermählung des Peleus und der Thetis). Sein ungekünstelter Natursinn, sein edles, herzliches Verhältniß zur großen Allmutter, sein guter Wille, sich ihr rückhaltlos hinzugeben, kennzeichnen ihn als modernen Dichter. Patmore vergleicht ihn, was „Künstlichkeit, Unmittelbarkeit, Konkretheit und naive Beschränkung des Ausdrucks“ betrifft mit dem Maler Stothard.<sup>3)</sup> Cornwall sagte von der Natur, sie habe

<sup>1)</sup> *Autobiographical Fragment*, 45—50.

<sup>2)</sup> Nach Jantzen eine Bearbeitung von Ovids *Metamorphosen* (XIII, 750 ff.)

<sup>3)</sup> *My Friends and Acquaintance*, 90.

ihm ihre Seele enthüllt, denn er warb um sie in seiner Jugend und suchte die Wunder ihrer einsamen Pfade auf (*Stanzas*). Wo er den unmittelbaren Vergleich mit Shelley herausfordert (z. B. in *To — — mit Adonais* durch die Trauer der Elemente um eine tote Schöne oder in dem *Sonett to a Skylark*. An eine Lerche) erscheint auch seine Naturbehandlung mehr Beobachtung als Beseelung. Seine Lerche jubelt und tiriliert nicht im Morgenlicht als Geist der Lebensfreude in der Natur, sondern „sie ist dem holden Morgen angetraut durch einen süßeren Hymnus als er je in Klosterdämmungen erscholl“. Eine Verquickung von Natur- und mythologischem Kult im romantischen Sinne ist die Lamb gewidmete Vision *The Fall of Saturn* (Der Sturz des Saturn), die die Phantome der Luft und Erde im Traume vorüberziehen läßt und in das pantheistische Naturevangelium ausklingt: Alles vergeht, alles kehrt wieder.

Legt man an Cornwalls Gedichte nicht den Maßstab gewaltiger Inspiration, so erfreuen sie durch echte Empfindung, Klarheit, Kraft und Melodie. Von seinen *English Songs and Lyrics* (Englische Lieder und lyrische Verse), 1832, sind viele volkstümlich geworden. (*Touch us gently, Time*. Leise, o Zeit, faß uns an; *Send down thy winged Angel, God*. Gott, schicke uns deinen beflügelten Engel; *King Death*. König Tod; *Belshazzar is King*. König ist Belsazar; *The Sea*. Das Meer). Elizabeth Browning erkannte ihnen „Süßigkeit, Pathos und alle erlesenen lyrischen Eigenschaften“ zu. Sie seien eine verkörperte Musik.<sup>1)</sup> Tatsächlich ist Cornwall ein oft komponierter Dichter.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Elizabeth Browning, *Letters to Horne* I, 232.

<sup>2)</sup> Etliche seiner schönsten Gedichte setzte der Salzburger Komponist Sigismund von Neukomm, ein Haydnachüler, der 1858 in Paris starb, in Musik (Becker, 81).

Auch die soziale Strömung der Zeit ist nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Sein mitleidiges Herz schlug für die Stiefkinder Fortunas, ohne ihre Glückskinder anzuklagen. Erbarmen ist alles, was er fordert.

„O Reichtum, komm und öffne die Hand!  
Mildtätigkeit, komm und knüpfe das Band!“

Dieser menschenfreundliche Wunsch bestimmt seine Haltung den großen Gesellschaftsfragen gegenüber (*The Weaver's Song*. Des Webers Lied; *The Last Day of Tippto Saib* (Tippto Saibs letzte Tage; *The Poorhouse*. Das Armenhaus; *Whitin and without*. Drinnen und draußen, die beiden letzten nebst einem anschaulich schilderndem Jugendgedicht Cornwalls von Freiligrat ins Deutsche übertragen). Viele seiner Gedichte waren die Produkte momentaner Eingebung. Miß Martineau erzählt, daß er oft in den Straßen Londons dichtete und in ein Geschäft stürzte, um seine Verse auf ein beliebiges Stück Papier zu werfen, das nicht selten schon zur Verpackung von Käse oder Zucker gedient hatte.<sup>1)</sup> Er selbst ist, wie Patmore bemerkt, die lebendige Widerlegung seiner Behauptung, es existiere kein namhafter englischer Dichter, dessen Lieder den ausschlaggebenden Teil seiner Produktion bildeten.<sup>2)</sup>

Als Prosaerzähler und Essayist zeigt Cornwall eine feine Hand und einen klaren, sinnigen Geist. Seine Novellen, von künstlerischer Ausführung und einer psychologischen Charakteristik, die mehr Ziselierarbeit als Tiefbohrung ist, bevorzugen den Reiz des Geheimnisvollen, ohne ihn je bis zum Peinlichen zu steigern. So *The Spanish Student* (Der spanische Student), 1823, dessen sphinxartige Heldin, Cornelia Minotti, im Rufe steht, ihre Liebhaber zu tödten;

---

<sup>1)</sup> *Autobiographical Fragment*, 49.

<sup>2)</sup> Patmore, 56.



*A Short Mystery* (Ein kurzes Geheimnis), 1823, eine Spukgeschichte aus dem Harz. *The Stauntons*, 1827, wo ihm die Schauerstimmung noch besser glückt, ist die Selbstenthüllung eines großherzigen Abenteurers. Cornwall besitzt in hohem Grade die Fähigkeit, das Antlitz einer Seele in klaren, sprechenden Zügen zu schildern, ohne ihre Schönheitsfehler und Auswüchse in naturalistischer Weise abzukonterfeien. Seine reife Erzählerkunst bleibt auch bei der Wiedergabe des Ernstesten und Schrecklichen liebenswürdig, z. B. die Jakobitengeschichte *The Portrait of my Uncle's Snuffbox* (Das Bildnis auf der Tabaksdose meines Oheims), 1828, die Geschichte einer Verlorenen; *The Man Hunter* (Der Menschenjäger), 1833. Eine treffliche Charakterstudie ist die des armen Unterlehrers, der mit dreiundzwanzig Jahren seinen zu Tode gequälten Geist aushaucht (*The Teacher*. Der Lehrer). Von einer direkten Moral sieht Cornwall in der Novelle ab. Ein sittlicher Gedanke ist nichtsdestoweniger fast immer der leitende Faktor. „Haltet das Herz nur offen und tausend Tugenden werden hineinströmen“, sagt er in *The Story of a Backroom Window* (Die Geschichte eines Hinterstubenfensters). Für das Drama stellt er in einem seiner theoretischen Essays *On English Tragedy* (Über das englische Trauerspiel), 1823, den Satz auf: ein Drama sei eine große moralische Lektion, die gleichzeitig zwei Sinnen, dem Auge und dem Ohre, vorgetragen werde. In seiner *Defence of Poetry* (Verteidigung der Poesie), 1828, eifert er gegen die Utilitarier, die die Poesie in Mißkredit bringen, indem sie übersehen, was die Dichtung durch das Beispiel nütze. Er nimmt hier, vielfach an Schlegels Geschichte des Dramas anknüpfend, entschiedene Stellung gegen den krassen Naturalismus. Umständliches Eingehen auf realisti-

sche Einzelheiten fördere den Zweck der Tragödie nicht. Die Muse wolle nicht entsetzen und abstoßen durch das, was man auf der Richtstätte und im Krankenhause besser sehe als auf der Bühne, sondern uns erfreuen und bewegen, erheben und belehren. In der Abhandlung *On English Poetry* tritt er für die Poesie als schöpferische Kunst ein. Ihr Zweck sei nicht die Kopie der Natur oder wirklicher Vorgänge, doch andererseits auch nicht die Darstellung des Unmöglichen, sondern vielmehr des gegenwärtig Unbekannten. Nicht zu verringern und zu erniedrigen, sondern zu erheben und zu vergrößern sei ihr Ziel, ihr Normalmaß über, nicht unter der Sterblichkeit.

Die geringe Schöpferkraft seines Genius brachte es mit sich, daß Cornwall frühzeitig verstummte. In seinen späteren Jahren ist er nur mit Sammlungen und Ausgaben anderer Dichter hervorgetreten. 1824 erschienen die *Effigiae Poeticae, or The Portraits of the British Poets, illustrated by Notes Biographical, Critical, and Poetical* (Bildnisse der britischen Dichter, erläutert durch biographische, kritische und poetische Anmerkungen), knappe Charakteristiken, oft nur vom Umfang einer halben Seite oder weniger, die er selbst einen *Catalogue raisonné* der englischen Dichterportraits nennt.<sup>1)</sup> Von Chaucer bis zu Charlotte Smith werden die Persönlichkeiten des britischen Parnasses „treu und in geziemender Weise“ wiedergegeben, ohne daß Cornwalls Charakteristik Wesentliches an individueller Vertiefung oder kritischer Bewertung der in Frage stehenden Persönlichkeit hinzubrächte.

1838 veranstaltete Cornwall eine Ausgabe der Werke Ben Jonsons mit einem Lebensabriß und 1843 eine drei-

---

<sup>1)</sup> W. C. Hazlitt, *Four Generations of a Literary Family* I, 236.

bändige Luxusausgabe der Werke Shakespeares mit Lebensabriß und einem *Essay on the Genius of Shakespeare*, worin er jedoch mit der Beweisführung, Shakespeares Geist und Persönlichkeit besitze alle für einen großen Dramatiker erforderlichen Eigenschaften, nur offene Türen einrennt.

Glücklicher ist Cornwall als Biograph Keans (1835) und Charles Lambs (1866). Er findet die Quintessenz von Keans schauspielerischer Bedeutung und den Schlüssel zu seiner Originalität darin, daß er, wie vor ihm Garrick, wenig mehr getan, als die Natur auf der Bühne wieder herzustellen und seiner Kunst neues Leben einzuhauchen. Er rezitierte seine Rolle nicht nur, er spielte sie, was etwas wesentlich anderes ist. Allem, was er ergriff, drückte er einen Charakter auf. Im Vorwort wählt Cornwall für das Theater den treffenden Vergleich mit einer Schule, deren Wert hauptsächlich von denen abhängt, die sie besuchen. Theater und Publikum wirken gegenseitig aufeinander. Um ein intelligentes Publikum zu befriedigen, muß die Bühne sich auf ein höheres Niveau der Intelligenz heben, und das Publikum schöpft seinerseits immer neues Licht, neue Gedanken, neue Freuden aus der zunehmenden Intelligenz der Bühne. *The Life of Kean* erschien 1836 deutsch unter dem Titel „Leben des berühmten britischen Mimen Edmund Kean.

Das mit Wärme und Wahrhaftigkeit schlicht und anregend geschriebene *Memoir of Charles Lamb* arbeitet in unaufdringlicher Weise die Schlußbelehrung heraus, was ein armes Talent unter dem Druck des Unglücks vermöge, wenn es nur mutig und treu verharre bis ans Ende. Findet Cornwalls lebenswürdige, milde Geistesrichtung bereits in Lamb den günstigsten Gegenstand, so tritt sie in ein noch helleres Licht in dem *Autobio-*

*graphical Fragment*, seiner Selbstbiographie, die Patmore 1877 herausgab. In ihr steht der Leser ganz unter dem Zauber seiner tüchtigen und lanteren Persönlichkeit. Die Tadellosigkeit des Menschen Procter tritt für die Schwächen des Dichters Cornwall ein und erst wenn jener sich ihm ganz enthüllt, versteht der moderne Beurteiler die Wirkung, die dieser auf die Zeitgenossen übte. Hazlitt sprach im Sinne der Mitwelt, als er seine *English Poets* Barry Cornwall zueignete, dem „als Mensch Geachteten, als Dichter Bewunderten“.

---

### Werke von Barry Cornwall.

- 1819 *Dramatic Scenes.*
- 1820 *Marcian Colonna, an Italian Tale. With three Dramatic Scenes, and other Poems.*
- *A Sicilian Story. With Diego de Montilla, and other Poems.*
- 1821 *Mirandola.*
- 1822 *Poetical Works.*
- 1823 *The Flood of Thessaly, The Girl of Provence, and other Poems.*
- 1824 *Effigiae Poeticae, or the Portraits of the British Poets.*
- 1832 *English Songs and Lyrics.*
- 1835 *Life of Edmund Kean.*
- 1838 *Edition of Ben Jonson. With Memoirs of his Life and Writings.*
- 1843 *The Complete Works of Shakespeare. With Memoir and Essay on his Genius. (Neuausgabe 1875).*
- 1853 *Essays and Tales in Prose.*

- 1863 *Selections from the Poetical Works of Robert Browning.*  
1866 *Memoir of Charles Lamb.*  
1877 *An Autobiographical Fragment. Autobiographical Notes, with Personal Sketches of Contemporaries, Unpublished Lyrics and Letters of Literary Friends. Edited by Coventry Patmore.*

### Werke über Barry Cornwall.

- 1876 James T. Field, *Barry Cornwall and some of his Friends (Old Acquaintance).*  
— Richard Garnett, Artikel des *Dictionary of National Biography.*  
1911 Franz Becker, *Bryan Waller Procter (Barry Cornwall). Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, Bd. 37.*  
1912 Hermann Jantzen, *Quellenuntersuchungen zu den Dichtungen Barry Cornwalls (Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen Bd. CVIII, Heft 3/4).*
-

## Namenverzeichnis.

- Abercromby, Helen 271.  
 —, Mrs. 271.  
 Addison, Joseph 10, 13, 498.  
 Ainger, Alfred 6, 9, 95, 115, 120,  
 122, 123, 127, 129, 132, 188,  
 144, 164, 176, 182, 183.  
 Akenside, Mark 639, 640, 667.  
 Allingham, William 682, 683.  
 Allsop, Thomas 95.  
 Andrews, Alexander 8, 14.  
 Archer, William 21.  
 Aristophanes 383, 420.  
 Aronstein, Philipp 698.  
 Austen, Lady (Anne Richardson)  
 584, 585, 587, 596.  
 —, Sir Robert 584.  
  
 Bacon, Francis 209.  
 Bäckermann 107.  
 Bagot, Walter 579, 580, 601.  
 Balmano, Mrs. 98.  
 Barton, Bernafd 108, 109, 134, 142.  
 Baudelaire, Charles 274.  
 Beattie, James 658, 659, 662, 665,  
 667, 676, 677, 779, 682, 683.  
 Beaumont, Sir John 89, 139.  
 Beaven, Arthur 351, 354, 357, 365,  
 371.  
 Becker, Franz 685, 688, 692, 698.  
 Bedford 495.  
 Beecher Stowe, Harriet 680.  
 Bell, Edward 634.  
 Bellini, Jacopo 419.  
 Benham, William 562, 609.  
 Bentham, Jeremy 29, 209, 258.  
  
 Bentley, Richard 599.  
 Berni, Francesco 485.  
 Bettelheim, Anton 111.  
 Bird, William 88, 138.  
 Birrell, Augustine 29, 263.  
 Blackwood, William 2, 3, 41, 60,  
 125, 305, 309, 311, 312, 316.  
 Blair, William 637.  
 Blake, William 75, 267, 269, 278,  
 329, 603.  
 Blessington, Lady 638, 680.  
 Boccaccio, Giovanni 218, 686, 689.  
 Boinville, Harriet de 385.  
 Boleyn, Anne 547.  
 Bonaparte, Napoleon 111, 240, 241,  
 247, 250, 253, 255—280, 282, 563.  
 Bonasone, Giulio 282.  
 Borel, William 571.  
 Bourne, Vincent 143, 550.  
 Bowles, Magdalene 614.  
 —, William Lisle 40, 114, 213, 214,  
 494, 497, 498, 503, 610—631.  
 Braham, John 105.  
 Brett Smith, H. F. B., 425.  
 Broderip, Frances Freeling 471.  
 Broughm, Lordkanzler 629.  
 Browne, Sir Thomas 139, 140.  
 Browning, Elizabeth Barrett 2, 49,  
 53, 692.  
 —, Robert 686, 697.  
 Bruce, John 547, 562, 609.  
 Buchanan, Robert 393, 422, 426.  
 Bull, William 565, 567, 569, 587.  
 Bulwer, Edward Lord Lytton 1, 48,  
 212, 238, 254, 262, 444, 473, 474, 490.

- Bunyan, John 519.  
 Buonarrotti, Michel Angelo 199.  
 Burdett, Francis 676.  
 Burke, Edmund 9, 208, 502, 507, 508, 512.  
 Burney, Charles 265.  
 Burns, Robert 313, 323—325, 336, 592, 636, 681.  
 Burton, Robert 117, 152, 172, 173, 183, 441.  
 Butler, Nathaniel 8.  
 Byron, George Gordon Noel Lord 30, 35, 40, 41, 44, 47, 58, 66—72, 83, 85, 142, 143, 212—214, 316, 342, 350, 351, 386, 387, 401, 402, 473, 474, 485, 494, 497, 513, 612, 613, 622, 625—630, 639, 665, 671, 677, 680, 681, 684, 687, 690, 691.  
 —, Lady 680.  
 Campbell, Mathilde 660, 661.  
 —, Thomas 11, 352, 494, 496, 497, 499, 500—502, 625, 630, 639, 654—683.  
 Canning, George 9, 165, 409, 474.  
 Carlyle, A. J. 546.  
 —, R. M. 546.  
 —, Thomas 11, 63, 73, 686.  
 Cary, Francis 11.  
 Catull 494.  
 Cavanagh, F. A. 424.  
 Cellini, Benvenuto 562.  
 Cervantes, Miguel de 663.  
 Chandos, Earl of 15.  
 Chapman (Advokat) 550, 551.  
 —, George 134, 138, 599.  
 Chatterton, Thomas 216, 507.  
 Chaucer, Geoffrey 4, 35, 78, 678, 695.  
 Chettle, Henry 403.  
 Churchill, Charles 550.  
 Clairmont, Charles 884.  
 Clarke, Samuel 598, 619.  
 —, Capt. 670.  
 —, Daniel 444.  
 Clayden, P. V. 632.  
 Cobbett, William 108, 352.  
 Colburn 70.  
 Cole, Sir Henry 372, 422, 425.  
 Coleridge, Derwent 489, 490.  
 —, Henry Nelson 175.  
 —, Samuel Taylor 11, 36, 59, 60, 74, 86, 87, 90, 91, 93—95, 106, 107, 115, 117, 118, 120, 121, 128, 134, 148, 151, 161, 165, 179, 181, 191—194, 205, 234, 235, 309, 341, 386, 387, 392, 436, 438, 443, 456, 497, 513, 612, 615, 691.  
 Colman, George 550, 553.  
 Combe, William 388, 395.  
 Congreve, William 58, 84, 142, 164.  
 Cooper, Rev. E. 587.  
 Corneille, Pierre 500.  
 Cornwall, Barry (siehe Bryan Waller Procter).  
 Correggio, Antonio Allegri 201.  
 Cotte, William 690.  
 Cottle, Joseph 87, 115, 143.  
 Cowden Clarke, Charles und Mary, 102, 104, 144, 183.  
 Cowley, Abraham 58.  
 Cowper, Anne 547, 548.  
 —, Ashley 551, 554.  
 —, Elizabeth 551.  
 —, John 547.  
 —, John 553, 556—558, 561, 563, 564.  
 —, William 547.  
 —, William 114, 327, 458, 473, 498, 494, 498, 501—503, 547, 612, 617, 626.  
 —, Theodora 551, 552, 554, 596.  
 Crabbe, George 125, 352, 453, 493—495, 501, 506, 504—546, 617.  
 Craddock, Thomas 165, 167, 183.  
 Crane, Walter 182.  
 Croft, James 608.  
 Cromwell, Oliver 208.  
 Cross, Launcelot 85.

Cruikshank, George 344, 458.  
Cumberland, Richard 347, 348, 550.  
Cunningham, J. W. 609.  
—, Peter 678, 683.  
Cupples, George 345.

Daniel, Samuel 127.  
Dante Alighieri 85, 89, 75.  
Danvers, Charles 121.  
Darwin, Charles 497.  
—, Erasmus 666.  
Dawe, George 145.  
Defancoupret 366.  
Defoe, Daniel 9, 364.  
Dekker, Thomas 187.  
Dépret, Louis 111, 183.  
De Quincey, Thomas 98, 101, 106,  
183, 240, 263, 267.  
Deroquigny, Jules 128, 128, 183.  
Dickens, Charles 56, 63, 273, 422.  
Disraeli, Benjamin 269, 434.  
—, Isaac 494.  
Dobell, Bertram 46, 181, 179, 183,  
208, 267, 288.  
Dobson, Austin 84.  
Dodds, Margaret 318.  
Doddsley, Robert 508.  
Donne, John 547, 678.  
Doren, Carl van 374, 375, 377, 382,  
387, 406, 409, 418, 423, 426.  
Donady, Jules 288.  
Douglas, Sir George 345.  
Drummond, William 308.  
Dryden, John 494.  
Dudley, Mr. 119.  
Duncombe, John 553.  
Dunlop, Frances Anne 592.  
Dyck, Anton van 197.  
Dyer, George 167.

Elgin, Thomas Bruce Lord 355.  
Eliot, George 512, 614.  
Ellenborough, Lord 28, 83.  
Elliot, Alexander 429, 434, 435, 471.  
—, Ebenezer 323, 471.

Elliston, Robert William 154, 177,  
350.  
Elmy, Sarah 506, 508.  
Elton, Oliver 397.  
Euripides 393.

Falkner, Fanny 377.  
Fawcett, Miss 22.  
Field, Barron 125, 166.  
—, James T. 698.  
—, Mrs. 115, 128, 149.  
Fielding, Henry 140, 243.  
Fitzgerald, Edward 582, 545.  
—, Percy 101, 108, 107, 108, 182.  
Flaxman, John 602.  
Fletcher, John 139.  
Foote, Maria 688.  
Ford, John 188.  
Forster, John 101, 106, 275.  
Fox, Charles James 688.  
—, W. J. 682.  
—, Bourne, H. R. 9, 10, 11, 14.  
Franck, von 444.  
Franklin, Benjamin 585.  
Fraser, F. G. 609.  
Freiligrath, Ferdinand 119, 468—  
470, 659, 677.  
Frere, John Hookham 474, 486, 690.  
Füssli, Heinrich 601.  
Fuller, Thomas 188.

Galanus, Demetrius 420.  
Galt, John 71.  
Garnett, Richard 230, 342, 351,  
352, 371, 384, 394, 395, 425, 639,  
678, 687, 698.  
Garrick, David 120, 137, 147, 154,  
182.  
Gautier, Théophile 274, 349.  
Gerald, Joseph 663.  
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm 213.  
Gifford, William 11, 60, 61, 83,  
194, 212, 225, 232, 237, 262.  
Gilchrist, Ann 89, 99, 100, 135, 183.  
—, Octavian Graham 628.



- Giles, Henry 536, 546.  
 Gilfillan, George 554, 609, 631.  
 Gilray, James 165.  
 Gisborne, Maria 358, 401, 424.  
 Glover, Arnold 188, 262, 263.  
 Godwin, William 131, 133, 136,  
 184, 190, 203, 234.  
 Goethe, Johann Wolfgang von 33,  
 196, 246, 249, 342, 456, 665, 686.  
 Goldsmith, Oliver 264, 542, 634,  
 640.  
 Gollancz, Israel 181.  
 Gonsago, Curzio 394.  
 Gordon, Mrs. 308, 310, 345.  
 Gosse, Edmund 59, 60, 198, 200,  
 228, 262.  
 Govresio, Gaspare 420.  
 Graham, Sir James 470.  
 Grant, James 14.  
 Gray, Thomas 4, 634, 640, 665.  
 Greatheed, Rev. 604.  
 Greene, Robert 219, 678.  
 Grey, Lord 490, 688.  
 Griffith, Henry Thomas 609.  
 Griffiths, George Edward 270.  
 —, Dr. Ralph 264, 265, 270.  
 Grillparzer, Franz 488.  
 Grimshawe, T. S. 609.  
 Griswold, W., 490.  
 Gudsby, Henry 47.  
 Guest, Edwin 386.  
 Guiccioli, Gräfin Teresa 67, 680.  
 Guilenard, J. 665.  
 Gundolf, Friedrich 213.  
 Guyon, Madame de la Motte 569,  
 608.  
 Hammer-Purgstall, Josef v. 659.  
 Hannay, James 426.  
 Hartley, David 194, 261.  
 Halett, William 184.  
 Hastings, Warren 550.  
 Hatton, Joseph 14.  
 Hauff, Wilhelm 402.  
 Hauptmann, Gerhart 534.  
 Hawthorne, Nathaniel 43, 80, 86.  
 Hayley, William 205, 551, 553,  
 563, 574, 575, 588, 593, 596,  
 602—606, 608.  
 Hayward, Abraham 636.  
 Hazlitt, Grace 184.  
 —, John 184, 188, 190, 197.  
 —, Margaret 185.  
 —, Sarah 207, 245.  
 —, William 184—190.  
 —, William 2—4, 6, 7, 11, 12, 24,  
 25, 36, 44, 48, 59, 60, 62, 72, 83,  
 85, 101, 105, 121, 124, 138, 139,  
 141, 146, 176, 177, 179, 183,  
 184—263, 266, 269, 312, 317,  
 339, 436, 529, 546, 671, 662.  
 —, William Carew 83, 204, 228,  
 263, 265, 267, 270, 274, 268, 695.  
 Heine, Heinrich 224, 395.  
 Helm, W. H., 426.  
 Helvetius, Claude Adrien 194, 261.  
 Henley, W. E. 263.  
 Herbert, George 552.  
 Heaketh, Lady (Harriet Cowper)  
 551, 552, 556, 558, 560, 567, 570,  
 578, 593, 595—598, 603, 606.  
 Heyse, Paul 395, 639.  
 Heywood, Thomas 138.  
 Hill, Joseph 548, 553, 559, 563,  
 585, 587, 606, 608.  
 —, W. A., 668, 669, 672, 683.  
 Hitchener, Elizabeth 401.  
 Hobbes, Thomas 194, 210.  
 Hoffmann, Willy 609.  
 Hogarth, William 140, 141, 182,  
 199, 217, 218, 496.  
 Hogg, James 66, 309, 313.  
 —, Thomas Jefferson 384.  
 Holcroft, Thomas 227, 258, 261.  
 Holm, Oliver Wendell 429.  
 Holme, James W. 546.  
 Home, John 87.  
 Homer 74, 183, 184, 323, 495, 550,  
 569, 598, 599, 600, 602, 608,  
 665.

Hood, Jane 481, 485.  
 —, Thomas 428.  
 —, Thomas 11, 116, 427—471, 474, 487.  
 Hookham, Edward 378, 380, 382, 383.  
 Horaz 354, 355, 485, 533, 692.  
 Horne, R. H. 2, 49, 84, 120.  
 Houghton, Lord 425.  
 Huchon, R. 543, 546.  
 Hume, David 498.  
 Hunt, F., Knight 9, 13.  
 —, Henry 48.  
 —, James Henry Leigh 2—5, 7, 11, 12, 15—85, 106, 106, 108, 129, 162, 165, 171, 175, 177, 183, 188, 215, 221, 227, 229, 232, 235, 241, 257, 260, 309, 312, 342, 357, 360, 370, 454, 563, 567, 584, 662, 680, 691.  
 —, John 20—23, 28, 29, 67.  
 —, Isaac 15—18.  
 —, Marian 19, 20, 29, 66, 67, 80.  
 —, Stephen, 20.  
 —, Thornton 34, 68, 73, 79, 84, 116.  
 Huntingdon, Henry of 558.  
 Hurd, Richard 493.  
 Hutchinson, Thomas 182.  
 Ibsen, Henrik 540.  
 Ingpen, Roger 84.  
 Ingram, John H. 388.  
 Ireland, Alexander 85, 220, 225, 226, 263.  
 Irving, Washington 671, 676, 682.  
 Isola, Emma 93, 110.  
 Jäger, A. 223.  
 James, Henry 180.  
 Jantsen, Hermann 690, 691, 698.  
 Jeffrey, Francis 121, 311, 536, 537.  
 Johnson, John 551, 606, 608.  
 —, Reginald Brimley 18, 24, 29, 85, 425, 426.

Johnson, Samuel 350, 634.  
 Jonson, Ben 138, 217, 695, 697.  
 Kant, Immanuel 657.  
 Kaufmann, Angelica 18.  
 Kean, Edmund 223, 695—697.  
 Keats, John 3, 11, 36, 43, 47, 60, 61, 63, 65, 74, 216, 248, 277, 431, 436, 441, 443, 689, 691.  
 Kebbel, T. E. 493, 509, 511—513, 528, 546.  
 Kellner, Leon 180.  
 Kelly, Fanny 96, 97, 99.  
 Kemble, John 120, 355, 688.  
 Kent, Charles 85, 88, 183.  
 Kenyon, John 685.  
 King, Moses 593.  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 657.  
 Knight, Charles 456, 476, 490.  
 —, Payne 632.  
 Knowles, Sheridan 249.  
 Kopisch, August 487.  
 Kosciuszko, Taddäus 664.  
 Kotzebue, August von 350.  
 Kraupa, Mathilde 487, 490.  
 Lackmann, Karl 669.  
 Lafontaine, August 669, 670.  
 Lake, Bernard 173, 176, 183.  
 Lamb, Charles 1—3, 7, 11, 12, 30, 44, 48, 59, 62, 86—183, 197, 204, 206, 208, 212, 229, 230, 263, 267, 268, 436, 438, 440, 457, 459, 691, 695—697.  
 —, Elizabeth 88, 89, 93, 94.  
 —, John 87, 92, 94.  
 —, John 89, 94, 147, 159.  
 —, Mary 87—89, 91, 93—100, 103, 105, 110, 111—113, 124, 128, 129, 131, 133—136, 172, 182, 183, 207.  
 Landon, Letitia Elisabeth 439.  
 Landor, Walter Savage 36, 110, 686.

- La Rochefoucault, François Comte** de 262.  
**Lavater, Johann Kaspar** 595.  
**Leadbeater, Mary** 512, 546.  
**Lee, S. Andrews** 45.  
**Leigh, James Henry** 15, 16.  
**Le Gallienne, Richard** 241, 262.  
**Le Grand** 43.  
**Le Roi, Huon** 43.  
**Lewis, Capt.** 670.  
 —, **Charles** 281.  
**Lichtenberg, Johann Christian** 22.  
**Liebermann, Max** 539.  
**Lier, van** 608.  
**Lillo, George** 350.  
**Lindsay, Lord** 690.  
**Liston** 172.  
**Lloyd, Charles** 3, 95, 117, 127, 165, 181, 440.  
 —, **Pierson** 550.  
 —, **Robert**, 550, 553.  
**Locke, John** 210.  
**Lockhart, John Gibson** 309, 311, 342, 364.  
**Longmire, J. M.** 499.  
**Love, Thomas** 372, 378.  
**Lowe, W.** 21.  
**Lucas, E. V.** 108, 118, 137, 144, 165, 182, 183.  
**Luce, Morton** 394.  
**Lucres** 494.  
  
**Macaulay, Thomas Babington** 8, 63, 77, 142, 473, 680.  
**Macdonald, William** 105, 136, 137, 141, 182.  
**Mackenzie, Henry** 127, 637.  
 —, **Robert Shelton** 810, 811, 845.  
**Mackintosh, James** 11, 499.  
**Mackworth, Humphrey** 472.  
**Macpherson, James** 844.  
**Macready, William Charles** 272, 688.  
**Malone, Edmund** 678.  
**Maltby, William** 633, 634.  
  
**Malthus, Thomas Robert** 203, 261.  
**Mandan, Martin** 571.  
**Manning, Thomas** 102, 103, 107, 110, 119, 120, 123, 134, 151.  
**Marlowe, Christopher** 127, 438.  
**Marston, Watland** 631.  
**Martineau, Harriet** 693.  
**Marvel, Andrew** 146, 147.  
**Mason, William** 379, 665.  
**Mathews, Charles** 22, 356, 460.  
**Medwin, Thomas** 214.  
**Meerheimb, K. von** 38.  
**Meredith, George** 424.  
**Middleton, Thomas** 138.  
**Milford, H.** 545.  
**Mill, John Stuart** 411.  
**Miller, Barnette** 1, 3, 14, 61, 64, 66, 85.  
**Milton, John** 60, 114, 141, 142, 168, 209, 217, 316, 473, 550, 552, 569, 593, 601, 602, 608, 611.  
**Monkhouse, Cosmo** 4, 24, 25, 28, 39, 68, 72, 76, 85.  
**Montague, Basil** 685.  
 —, **Lady Mary** 58.  
**Montgomery, James** 11.  
**Moore, Thomas** 30, 44, 352, 387, 392, 421, 436, 615, 627, 631, 639, 680, 681.  
**Moreau, Jean Victor** 658.  
**Morley, Henry** 475, 490.  
**Moultie, John** 490.  
**Moxon, Edward** 108, 111, 145, 490.  
**Mozart, Wolfgang Amadeus** 419.  
**Munday, Anthony** 403, 405.  
**Munden, Joseph** 154, 172, 453.  
**Murray, John** 24, 351, 353, 627.  
  
**Neukomm, Sigismund** 692.  
**Neve** 609.  
**Newton, John** 551, 561—567, 573, 577, 579, 598, 604, 608.  
 —, **J. F.** 381.  
**Nichols, John** 510, 545.

- Nicolls, Edith 425.  
 Nonnos 418.  
 North, Christopher (John Wilson)  
   8, 11, 296—345, 471, 537, 538,  
   540, 546, 575, 590, 593, 609,  
   611, 623, 631, 669, 681, 682.  
 Northcothe, James 198, 200, 215,  
   227, 228, 239, 262.  
 Novello, Vincent 172.
- Ollier, Charles 53, 82.  
 Orlo, William 183.  
 Ossian 611.  
 Oswald, Emil 436, 438, 458, 458,  
   462, 471.  
 Ovid 691.
- Paine, Roger 281.  
 —, Thomas 388.  
 Painter, William 690.  
 Paning, F. H. 84.  
 Park, Thomas 599, 602.  
 Pater, Walter 139, 169.  
 Patmore, Peter George 24, 25, 105,  
   107, 108, 111, 126, 183, 204, 205,  
   215, 228, 248, 249, 253, 254, 343,  
   663, 682, 683, 691, 693, 697.  
 Paul, Hamilton 667,  
 Peacock, Jane 395.  
 —, Mary 423.  
 —, Samuel 372.  
 —, Sarah 372, 373.  
 —, Thomas Love 8, 372—425,  
   450, 459.  
 Pebody, Charles 14.  
 Peel, Robert 435, 474, 479, 480,  
   684.  
 Perrin, Pierre 131.  
 Pesta, Hermann 546.  
 Petrarca 278, 679, 680.  
 Petronius 393.  
 Philips, John 550.  
 Pioggi, Healer 637.  
 Pitaval, François Gayot de 78.
- Pitt, William Earl of Chatham 9,  
   208, 373, 509, 576.  
 Poe, Edgar Allan 388.  
 Pope, Alexander 4, 10, 58, 59, 78,  
   79, 134, 210, 211, 213, 260, 379,  
   491, 493—498, 501, 502, 599,  
   600, 624—628, 630, 638, 678.  
 Popham, Sir Horace Riggs 378.  
 Poussin, Nicolas 198.  
 Praed, Winthrop Mackworth 472  
   —490.  
 Price, Richard 632, 634.  
 Priestley, Joseph 161, 188.  
 Procter, Adelaide Anne 685.  
 —, Anne Benton 685.  
 —, Bryan Waller (Barry Cornwall)  
   3, 85, 86, 101, 104, 113, 116, 126,  
   144, 161, 176, 183, 205, 206, 210,  
   218, 229, 238, 241, 245, 261, 267,  
   501, 502, 684—697.  
 Prothero, Rowland Edmund 629.  
 Purnell, Thomas 117, 163, 165,  
   175, 182.
- Rabelais, François 397, 420.  
 Racine, Jean de 220, 226, 252.  
 Redding, Cyrus 683.  
 Rembrandt, van Rhyn 201, 282.  
 Retzsch, Moritz 276.  
 Reynolds, John Hamilton 431, 436,  
   456.  
 —, Sir Joshua 140, 199, 223, 275.  
 Rhys, E. 144.  
 Richardson, Samuel 243.  
 Rickmann, John 109, 110, 112, 113,  
   183.  
 Ritson, Joseph 123, 403.  
 Robinson, Henry Crabb 100, 103,  
   112, 186.  
 Rogers, Samuel 387, 494, 498, 502,  
   621, 632—667, 669, 671.  
 —, Thomas 640.  
 Romney, George 584, 604.  
 Rosa, Salvator 456.  
 Rose, Samuel 599, 600, 604.

- Rossetti, William Michael 428,  
 436, 452, 466, 609, 678.  
 Rossini, Giacomo 419.  
 Rousseau, Jean Jacques 234, 246,  
 248, 249.  
 Rowe, Nicolas 678.  
 Rowley, Clotworthy 554, 555, 572.  
 —, William 138.  
 Rubens, Peter Paul 200, 225.  
 Ruhe, A. 444.  
 Russel, Lord John 615.  
 —, Sir William 550.  
 Rutland, Herzog von 508, 510.  
  
 Sachs, Karl 685.  
 Sainte-Beuve, C. A. 609.  
 Saint-Foix, Gaston de 42.  
 Saintsbury, George 63, 85, 263,  
 424, 425, 490, 508, 546.  
 Sala, George Augustus 182.  
 Sales, François de 74.  
 Salt, Emanuel 87, 89, 147.  
 Sanzio, Rafael 199.  
 Sargent, E. 347, 351, 371.  
 Savory, Hester 96, 119.  
 Schaufelberger, Johann 600.  
 Schiller, Friedrich von 41, 42, 181,  
 196, 323, 456, 657, 688.  
 Schipper, Jacob 396.  
 Schirmer, W. F. 85.  
 Schlegel, August Wilhelm 224, 501,  
 658, 659.  
 Scott, John 11, 143, 266.  
 —, Sir Walter 35, 214, 215, 220,  
 226, 259, 284, 351, 364, 406,  
 457, 503, 518.  
 Shaftesbury, A. A. Earl of 177, 197.  
 Shkelton, Richard 512.  
 Shakespeare, William 121, 122,  
 131, 132, 137, 138, 141, 157,  
 164, 168, 181, 182, 213, 215,  
 217, 218, 220, 223—226, 236,  
 262, 328, 343, 394, 419, 484,  
 498, 499, 452, 501, 611, 618,  
 678, 682, 695.  
 Sharpe, Samuel 633, 634.  
 Shaw, George Bernard 12, 522.  
 Shelley, Harriet 385, 401.  
 —, Mary Wollstonecraft 68, 401,  
 402, 406.  
 —, Lady 883.  
 Shelley, Percy Bysshe 3, 30, 33,  
 36, 43, 60, 63—66, 71, 74, 75,  
 83, 85, 129, 142, 215, 216, 241,  
 278, 357, 359, 360, 381—396,  
 388—391, 396, 400, 401, 418,  
 425, 436, 545, 691.  
 —, Sir Percy 39, 77.  
 —, Sir Timothy 385.  
 Shenstone, William 462, 632.  
 Shepherd, R. H. 182.  
 Sheridan, Robert Brinsley 27, 58,  
 83, 126.  
 —, Thomas 126, 349, 350.  
 Shevell, Mary 17.  
 Siddons, Henry 679.  
 —, Sarah 22, 88, 115, 223, 679,  
 682.  
 Sidney, Sir Philip 138.  
 Simmons, Ann 91, 123, 150.  
 Skeffington, Sir Lumely Georg 402.  
 Smith, Adam 637.  
 —, Charlotte 78, 695.  
 —, Goldwin 592, 609.  
 —, Horace 3, 66, 108, 346—371,  
 450, 543.  
 —, James 3, 108, 346—371.  
 —, Mary 346.  
 —, Robert 346.  
 Smollett, Tobias George 140, 454,  
 562.  
 Sophokles 393.  
 Southey, Caroline (Bowles) 602,  
 624.  
 —, Robert 11, 62, 107, 110—113,  
 120—122, 127, 142, 162, 165,  
 179, 212, 214, 386, 387, 402,  
 493, 494, 496, 497, 499, 501,  
 502, 503, 552, 555, 557, 563,  
 564, 571, 587, 602, 603, 624.

- Spence, Joseph 628.  
 Spenser, Edmund 4, 54, 114, 115, 168.  
 Staël, Madame de 668.  
 Stanley, Lord 482.  
 Steele, Sir Richard 10, 18.  
 Stehlich, Friedrich 546.  
 Stephen, Sir Leslie 212, 248, 253, 504, 543, 546, 609.  
 Stoddart, John 207.  
 Stothard, Thomas 691.  
 Storer, Edward 85.  
 Strachey, Sir Edward 425.  
 Streckler, Karl 539.  
 Stuart, Daniel 11.  
 Swift, Jonathan 10, 13, 23, 79, 218, 397, 420.  
 Swinburne, Algernon Charles 686.  
 Sym, Robert 312.  
 Symons, Arthur 43, 85, 534, 610, 631.  
 Talfourd, Thomas Noon 87, 175, 178, 182, 183, 262, 273.  
 Tardif, Madame de 596.  
 Tasso Tarquato 46, 47.  
 Taylor, Jeremy 152.  
 —, John 144.  
 Tedder, H. K. 9.  
 Teedon, Samuel 594, 595, 602.  
 Temple, Sir William 177.  
 Tennyson, Alfred 3, 74, 327, 341, 436, 532, 533.  
 Thackeray, William Makepeace 362.  
 Thomson, James 58, 74, 379, 598.  
 Thornton, Bonnell 553, 563.  
 Throckmorton, George 594, 598.  
 Thurlow, Lord 552, 554, 574, 605.  
 Tibull 550.  
 Tickler, Timothy 312.  
 Tiziano, Vecellio 198, 228.  
 Tooke, Horne 203, 261.  
 Tournour, Cyril 138.  
 Tucker, Abraham 261.  
 Tuckerman, Henry T. 341, 345.  
 Tuer, Andrew W. 181.  
 Turner, J. M. William 200.  
 Unwin, Mary 559, 560, 562, 566, 567, 580, 586, 589, 596, 598, 603, 604, 606, 607.  
 —, Susanna 559.  
 Unwin, William Hawthorne 551, 559, 571, 576, 597, 598.  
 —, William Morley 559, 561.  
 Vanbrugh, Sir John 58, 84.  
 Vergil 495.  
 Voltaire, François Arouet 20, 23, 397, 420.  
 Wagner, Richard 419.  
 Wainwright, Frances 270.  
 —, Thomas 264.  
 —, Thomas Griffiths 264—295, 297, 432.  
 Walker, Sarah 243—247.  
 Waller, A. R. 252, 263.  
 —, Edmund 188.  
 Walpole, Horace 507.  
 —, Sir Robert 208.  
 Warren, Samuel 345.  
 Warton, Joseph 597, 609—611.  
 —, Thomas 639.  
 Webster, John 138.  
 Wedgewood 205.  
 Wellington, Duke of 355.  
 Wesley, John 562.  
 West, Benjamin 16.  
 White, Gifford 470.  
 —, James 109, 183.  
 —, Kirke 277.  
 Whitefield, George 576.  
 Wilberforce, William 577.  
 Wilde, Oscar 264, 269, 274.  
 Wilkes, John 633.  
 Williams, Dr. 385.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Wilson, John (siehe Christopher North).</p> <p>—, Richard 200.</p> <p>Windham, William 90.</p> <p>Wither, George 116, 189.</p> <p>Wollstonecraft, Mary 248.</p> <p>Wood, Robert 375.</p> <p>Woolman, John 118.</p> <p>Wordsworth, Dorothy 95, 97, 98, 153, 265, 327, 341.</p> <p>—, William 11, 85, 59, 74, 118, 181, 136, 143, 214, 386, 387, 392, 490, 513, 544, 691.</p> | <p>Wren, Christopher 349.</p> <p>Wright, Thomas 550, 554, 555, 557, 559, 561, 565, 577, 585, 586, 588, 595—597, 599, 608, 609.</p> <p>Wycherley, William 58, 89, 142, 164.</p> <p>Young, Arthur B. 381, 382, 387, 406, 425.</p> <p>—, Edward 640.</p> <p>—, Sir George 484, 490.</p> <p>Zola, Emile 534.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
-

## Druckfehlerverzeichnis.

Seite	Zeile	von	oben	lies	auf dem	statt	am,
" 10,	" 1	"	"	"	<i>St. James'</i>	"	<i>St. Jame's,</i>
" 18,	" 13	"	unten	"	<i>Spenser</i>	"	<i>Spencer,</i>
" 19,	" 14	"	oben	"	"	"	"
" 21,	" 13	"	"	"	<i>Practice</i>	"	<i>Practise,</i>
" 36,	" 16	"	unten	"	<i>violet</i>	"	<i>violett,</i>
" 46,	Anmerkung	"	"	"	<i>Navarra</i>	"	<i>Novarra,</i>
" 54,	Zeile 13 von oben	"	"	"	<i>Spenser</i>	"	<i>Spencer,</i>
" 59,	" 2	"	"	"	<i>Narrn</i>	"	<i>Naornn,</i>
" 59,	" 2	"	"	"	<i>Yorrick</i>	"	<i>Yorick,</i>
" 79,	" 2	"	"	"	<i>Piccadilly</i>	"	<i>Picadilly,</i>
" 80,	" 3	"	unten	"	<i>allen</i>	"	<i>alle,</i>
" 121,	Anmerkung	"	"	"	<i>Edinburgh</i>	"	<i>Edinbrough,</i>
" 167,	Zeile 9 von unten	"	"	"	<i>hält . . . hinten</i>	"	<i>hintan hält,</i>
" 212,	Anmerkung	"	"	"	<i>Leslie</i>	"	<i>Leslei,</i>
" 241,	Zeile 12 von oben	"	"	"	<i>Les Galliennes</i>	"	<i>Le Gallienne,</i>
" 251,	" 16	"	unten	"	<i>Principal</i>	"	<i>Principle,</i>
" 282,	" 8	"	"	"	<i>Bonasone</i>	"	<i>Bonasoni,</i>
" 295,	" 6	"	"	"	<i>Talfourd</i>	"	<i>Talford,</i>
" 389,	" 11	"	oben	"	<i>Uranos</i>	"	<i>Uranas,</i>
" 392,	" 5	"	unten	"	<i>Elphin's</i>	"	<i>Elphins',</i>
" 399,	" 3	"	"	"	<i>Zuschlecht</i>	"	<i>Zwoeschlecht,</i>
" 418,	" 2	"	"	"	<i>diesem</i>	"	<i>diesen,</i>
" 415,	" 12	"	oben	"	<i>Grey</i>	"	<i>Gay,</i>
" 419,	" 16	"	unten	"	<i>Sevilla</i>	"	<i>Sevilia,</i>
" 481,	" 12	"	"	"	<i>Oon</i>	"	<i>Ooon,</i>
" 445,	" 15	"	"	"	<i>Aram's</i>	"	<i>Arams',</i>
" 473,	" 3	"	oben	"	<i>Macaulay</i>	"	<i>Macaulley,</i>
" 570,	" 12	"	"	"	1792	"	1972,
" 598,	" 8	"	unten	"	<i>Cowper</i>	"	<i>Comper,</i>
" 605,	" 3	"	"	"	<i>Chancellor</i>	"	<i>Chanceler,</i>
" 618,	" 5	"	oben	"	<i>Sanctuary</i>	"	<i>Sancturary,</i>
" 625,	" 11	"	"	"	<i>Byron</i>	"	<i>Bryon,</i>
" 664,	" 15	"	unten	"	<i>Begleitschreiben</i>	"	<i>Belgeitschreiben,</i>



Seite	680,	Anmerkung	lies	<i>Macaulay</i>	statt	<i>Macaulay,</i>
"	683,	Zeile 2 von unten	"	<i>Rossetti</i>	"	<i>Rosetti,</i>
"	685,	" 18 " " "	"	<i>Wishes</i>	"	<i>Wisches,</i>
"	686,	" 8 " " "	"	<i>Giornata</i>	"	<i>Gionata,</i>
"	688,	" 6 " " "	"	<i>weiterem</i>	"	<i>weiteren,</i>
"	689,	" 15 " oben	"	<i>Keine</i>	"	<i>Keiner,</i>
"	692,	" 5 " " "	"	<i>Sonnet</i>	"	<i>Sonett,</i>
"	704,	" 19 " " "	"	<i>John</i>	"	<i>Jahn,</i>
"	705,	" 2 " unten	"	<i>Piozzi, Hester</i>	"	<i>Pioggi, Hesler,</i>
"	705,	" 14 " " "	"	<i>Joshua</i>	"	<i>Joshna,</i>
"	707,	" 18 " oben	"	<i>Charles</i>	"	<i>Cearles,</i>
"	707,	" 25 " " "	"	<i>Torquato</i>	"	<i>Tarquata,</i>
"	708,	" 5 " unten	"	<i>Dorothy</i>	"	<i>Dorsthy.</i>

---







**THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE  
STAMPED BELOW**

**AN INITIAL FINE OF 25 CENTS**  
**WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN**  
**THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY**  
**WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH**  
**DAY AND TO \$1.00 ON THE SEVENTH DAY**  
**OVERDUE.**

SEP 19 1941	
AUG 29 1946	
31 Oct '58 W J	
REC'D LD	
JAN 29 1959	
4 Mar '60 L G	
IN STACKS	
FEB 19 1960	
REC'D LD	
MAY 29 1960	
	LD 21-100m-7,'40 (6986a)



481700  
Richter



