

# LITERAR-HISTORISCHE AUFsätze

VON

CHARLOTTE LADY BLENNERHASSETT  
GEB. GRAFIN VON LEYDEN



MÜNCHEN UND BERLIN 1916  
DRUCK UND VERLAG VON R. OLDENBOURG



MEINEN GELIEBTEN KINDERN

HOHENASCHAU – WEIHNACHT 1916

*„Wenn wir die Kultur des 19. Jahrhunderts als Weltkultur betrachten, so finden wir sie im Besitz der Tradition aller Zeiten, Völker und Kulturen, und die Literatur unserer Zeit ist eine Weltliteratur.“*

*Jakob Burkhardt*

## VORWORT

---

**D**ie hier zu einem Bande vereinigten, aus vielen andern ausgewählten Aufsätze stammen aus Tagen, denen der Gedanke fernlag, es könne jemals eine Zeit drohen, wo Deutschland aufhören werde, das geistige Bindeglied zwischen den führenden Völkern der Erde zu sein. Noch heute, inmitten des Weltkriegs, leben wir des zuversichtlichen Glaubens, es bedürfe keiner Erklärung, geschweige einer Entschuldigung, wenn wir Betrachtungen veröffentlichen, deren Wert nur darin besteht, hervorragende Erzeugnisse von Ausländern einem deutschen Publikum in Erinnerung zu rufen.

Die Wechselfälle des Lebens und persönliche Neigung ließen uns in der Fremde heimisch werden. Freundschaften, die in den verschiedensten Ländern uns beglückten und treu blieben, verdanken wir nicht zum wenigsten dem Umstand, daß wir nie aufhörten, uns dann am meisten als Deutsche zu fühlen und zu geben, wenn wir dem Vaterland fern waren. Das Motiv wurde niemals mißverstanden: es hat die Aufgabe erleichtert, auch die literarische Produktion dieser Länder von innen heraus zu werten,

Wer den Dichter will versteh'n,  
Muß in Dichters Lande geh'n.

Wo das nicht gelang, trifft die Schuld die Verfasserin.

Dagegen darf auf jenes Verständnis für die Mentalität anderer Völker gerechnet werden, das in der Vergangenheit ein Vorrecht deutschen Geistes und einer seiner Ansprüche auf An-

erkennung der Welt gewesen ist. Auch in Zukunft wird dieser Geist das von seinen größten Bannerträgern ihm hinterlassene Erbe wahren, unbeirrt durch gegnerische Stimmen der Leidenschaft, getragen durch die Verpflichtung zur Gerechtigkeit, auch gegen die Ungerechten,

Non ti scordar di Lei,  
Ma guarda e passa.

Hohenaschau, Weihnachten 1916.

**Charlotte Lady Blennerhassett**  
geb. Gräfin v. Leyden.

# INHALT

---

	Seite
Die Ethik des modernen Romans . . . . .	1
Gabriele d'Annunzio . . . . .	30
George Eliot . . . . .	87
Gedankenströmungen . . . . .	125
Friedrich Max Müller . . . . .	161
Alfred Lord Tennyson . . . . .	189
Moderne spanische Romandichter . . . . .	237

---



# DIE ETHIK DES MODERNEN ROMANS

## I.

**K**ein geringerer wie der Historiker Schlosser bemerkt einmal, die Geschichte eines Volkes lasse sich aus seinen Romanen schreiben, denn der Roman lege Rechenschaft ab von dem, was die Zeit bewegt. Es ist nur die Kehrseite derselben Wahrheit, wenn Guizot seinen Lesern sagt: »Si vous cherchez l'émotion des romans, lisez l'histoire«. Auf diesem Weg wurden Cervantes, Walter Scott und Manzoni die großen Historiker ihres Volkes. Die Gesetzgeber von 1789 erinnerten sich zweier Romane, der »Oceana« von Harrington und des »Emile« von J. J. Rousseau, als sie Konstitutionen improvisierten. Die Deutschen fanden im »Freidank« und im »Parcival« den Gedanken religiöser Duldung wieder, der den Mönchen, den Predigern und den Reformatoren verloren gegangen war. Als Madame de La Fayette »Die Prinzessin von Clèves« und damit ein echtes Blatt aus der Geschichte des menschlichen Herzens, und ein deutscher Satiriker am entgegengesetzten Pol der Kunst den »Simplicissimus« schrieben, arbeiteten sie beide unbewußt an Dokumenten zur Kulturgeschichte ihrer Zeit. Im darauffolgenden Jahrhundert hießen die großen Romanschriftsteller Lesage, Fielding, Richardson, Prévost, J. J. Rousseau, Wieland, Goethe, Miß Austin. Auf dem Boden der Wirklichkeit, in derber Realität oder mit dem Pathos der Leidenschaft schilderten sie, jeder nach seiner Weise, die Welt wie sie ist, und das äußerlich Geschehene trat vor dem innerlich Erlebten zurück. Von der

erziehenden Macht dieser Spiegelbilder des Lebens ließ sich Kant ebensowenig wie hundert Jahre früher Bossuet überzeugen, und abweichend urteilt auch er: »Die Romane machen edle Frauenzimmer phantastisch und gemeine albern; edle Männer auch phantastisch und gemeine faul.« Aber Romane beherrschten die Gefühlswelt der Zeitgenossen, und Lessing nannte den »Agathon« den ersten, einzigen Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmack. Der Deutsche Ph. Moritz, der die Irrgänge eines deutschen Gemütes zur Revolutionszeit zu schildern unternahm, bezeichnete sein Werk bereits auf dem Titelblatt »einen psychologischen Roman«. Die von den Modernen beherzigten Worte: »Man muß die reine Höhe des menschlichen Herzens beim Armen, Verlassenen und Elenden suchen«, sind 1781 von Pestalozzi, dem Verfasser der ersten Dorfgeschichte, niedergeschrieben worden.

Sie waren verfrüht.

Bis zum Anbruch des 19. Jahrhunderts blieb der Kampf des Einzelnen mit der ihn umgebenden Welt, die Entwicklung der Individualität, das Studium des Charakters und die Schilderung der Leidenschaft die leitenden Motive der Romandichtung. Manon Lescaut, Pamela, Clarissa, Julie, Sir Ch. Grandisson, Des Grieux, Werther, — es genügt, die Namen zu nennen, die das Drama des Herzens in den Konflikten des Alltagslebens verewigen. Vereinzelt blieben Künstler wie Fielding, der das Gewöhnliche und Alltägliche, wie Smollet oder Swift, die, in die Politik hinübergreifend, das Schreckliche oder Ungewöhnliche mit Ablehnung des Leidenschaftlichen und Poetischen zur Anschauung brachten. Ausnahmen blieben philosophische Dichtungen von autobiographischem Charakter, die, wie »Wilhelm Meister«, den Roman aus der Sphäre der Unterhaltungslektüre zur Geschichte eines Menschendaseins emporhoben. Der Kulturmensch und die gesellschaftlichen Schichten, die ihn erzeugten, blieben die bevorzugten Elemente des Romans.

Das änderte sich, nachdem die Herrschaftsansprüche der Demokratien Bildung und Kultur als Gemeingut Aller forderten und die sozialen Probleme in den Vordergrund stellten. Ein psychologisches Genie ersten Ranges und ein gewaltiger Künstler,

Balzac, erweiterte den Gesellschaftsroman zur Sittengeschichte seiner Zeit. George Sand, die Gesellschaft mit allen moralischen Verantwortungen belastend, bemächtigte sich der Theorie von J. J. Rousseau, um die Emanzipation des Individuums zu fordern. Victor Hugos tragischer Held ist das Volk, sein forcierter Idealtypus der zu sittlicher Größe gelangte Galeerensträfling, der am grausamen Unverstand des Vorurteils zerschellt. Dickens stellte die Macht der Rührung, die seinen sentimentalischen Realismus durchdringt, völlig in den Dienst des Mitleids und des Begehrens nach Gerechtigkeit für die wehr- und schutzlosen Opfer der gesellschaftlichen Zustände. Thackeray, ein ungleich feinerer Geist und überlegener Künstler, zugleich warmherzig und unerbittlich, skeptisch, edel und schwermütig, nahm den großen Komödianten des Welttheaters die Maske ab, taufte sie für immer mit den Namen seiner satirischen Dichtung, versuchte nicht, sie zu bekehren, hoffte ebensowenig, sie zu bessern, und hielt dem Zynismus des Genußmenschen die vornehme Einfachheit des Pflichtbegriffes entgegen, der in Esmond und Colonel Newcome zum vollendeten Typus des Gentleman geadelt ist.

Gegen das Werk von Thackeray ist der Vorwurf erhoben worden, daß es zu didaktisch sei. Über die Weisheit dieser Welt hinaus bis in die innersten Tiefen des Gewissens, wo der Wille sich prüft und erneuert, ist er dennoch ebensowenig als Dickens, wenn auch viel weiter gedungen. Dem Roman einen ethischen Inhalt zu geben und zugleich die Kunst in den Dienst der höchsten sittlichen Aufgaben zu stellen, blieb dem größten weiblichen Genius vorbehalten, der in der Weltliteratur aufgetreten ist, und neben dem sozialen wurde nun auch das wissenschaftliche Problem in den Roman übertragen.

Im Jahre 1876 stand Mary Ann Evans, deren Dichtername George Eliot ist, auf der Höhe ihres Ruhmes. Ihr erstes Werk »Scenes of Clerical Life« war ein Menschenalter früher erschienen und bekanntlich wurde der Verfasser desselben in den Reihen der Hochkirche gesucht, so völlig im Geiste der konservativ-orthodoxen Doktrinen handelnd und sprachen diese Offenbarungen der dichterischen Phantasie. Es folgte »The Mill on the Floss«. In diesem

Werk, das autobiographische Bekenntnisse enthält, wird die Krisis in Maggies innerem Leben durch den bedeutungsschweren Zufall herbeigeführt, daß ein Exemplar der »Nachfolge Christi« in die Hand des jungen Mädchens fällt, in dem George Eliots eigene Persönlichkeit sich spiegelt. Die Methodistin Dinah Morris im Roman »Adam Bede« ist durchaus die geistliche Tochter John Wesleys, ebenso wie die Florentinerin Romola in Savonarola den geistlichen Vater, das personifizierte Gewissen findet, durch das ihr die Weisheit des Kreuzes offenbar wird.

Ein solches Adaptierungsvermögen, eine so vollendete Gabe intellektueller Sympathie hat die Kunst wohl nicht wieder aufzuweisen. Sie sind nur denkbar, wenn man sich selbst in die geistige Atmosphäre der Verfasserin versetzt. Es ist die einer positivistischen Welt, ohne Ausblick auf eine andere, ohne metaphysische Voraussetzungen in bezug auf übernatürliche Möglichkeiten, die für alles Tun und Handeln hinieden schon deswegen nicht in Betracht kommen können, weil sie nur in der Einbildungskraft existieren, weil niemals der Schleier sich lüften wird, durch den der sehnsüchtige Blick menschlicher Wünsche zu dringen begehrt. Nur mit unerbittlichen Tatsachen, mit der starren, grausamen Wirklichkeit, nicht mit erdichteten Größen hat die Menschheit von nun an zu rechnen; keine außerirdischen Mächte helfen ihr aus dem Chaos von Sünde, Irrtum, Schmerz und Not, das sie überwinden muß, wenn es sie nicht verschlingen soll. Jeder einzelne von uns jedoch kann es überwinden, kraft des moralischen Gesetzes, das ebenso unerschütterlich feststeht wie die Tatsache der eigenen Existenz. Gleichviel wie das uns bindende Pflichtgebot entstand und auf welche Weise es den Seelen zuerst zum Bewußtsein kam; es ist da, es ist ein Gebot der Liebe, es opfert den Glückseligkeitstrieb in der einzelnen Brust dem Wohl des Ganzen, es verbindet das Individuum mit der Rasse, es identifiziert den Menschen mit dem Geschlecht. Einen höheren Ausgleich gibt es nicht, und was hinieden scheiterte, wird niemals anderswo sich harmonisch zusammenfügen. Allein, und das ist der Schwerpunkt von George Eliots Ethik — die Taten, die wir getan haben, leben fort, unabhängig von dem Willen der sie erzeugte. Wir ernten, was wir ge-

säet haben, wir sind das physische und moralische Ergebnis vergangener Generationen, und künftige Geschlechter werden Rechenenschaft von uns verlangen. Denn niemand steht für sich allein. Das Individuum ist Teil eines großen Ganzen, einer langen Entwicklung, einer unabsehbaren Tradition: der Egoismus ist der Tod. Im Kampf gegen die Selbstliebe und für den Altruismus sind Gefühle mächtiger als Überzeugungen, vermag die Liebe mehr als der Verstand, und kein intellektueller Prozeß kann die Gültigkeit des Instinktes oder die Berechtigung der Sympathie nachweisen, kraft welcher das Herz handelt. Unter allen Erweckern des Gefühls ist aber keiner mächtiger als der religiöse. Religionen sind die treuesten Hüterinnen und Bewahrerinnen der Überlieferungen, die Vergangenheit und Gegenwart verbinden und den Schatz ererbter Pflichten weiterreichen, ohne die eine gesellschaftliche Ordnung nicht fortbestehen könnte.

Mit unparteiischer Großmut verteilt demnach George Eliot den höchsten Ausdruck ihrer ethischen Lehre unter Anglikaner, Methodisten, Nonkonformisten, Katholiken, gleichviel mit welchen Zusätzen von Metaphysik ihre Predigt das altruistische Evangelium verkündet. Denn für die Jüngerin von A. Comte, für die Übersetzerin von F. D. Strauß, Feuerbach und Spinozas Ethik, für die Freundin und Gesinnungsgenossin von Herbert Spencer sind alle Dogmen gleichwertig, was soviel heißt, daß sie alle wertlos sind. »The first great Godless writer of fiction that has appeared in England«, so wurde sie genannt. Aber erläuternd fügt derselbe Kritiker hinzu: »without God, not against Him«. Die Schriften von George Eliot leugnen Gott nicht, aber stillschweigend und mit gewandter Dialektik ignorieren sie ihn. »Meine Ironie, insoweit ich mich selbst verstehe«, schreibt sie, »ist nicht gegen Meinungen —, gegen irgendwelche Art von religiöser Anschauung, sondern gegen die Laster und Schwächen gerichtet, die der menschlichen Natur, in was immer für ein Gewand sie sich kleidet, zu eigen sind.« Mit erhöhter Wärme hat sie in späteren Jahren jede Neigung zu negativer Propaganda fast wie eine ihr zugefügte Beleidigung empfunden und nachdrücklich erklärt, daß sie für Freidenker als »Klasse« sehr geringe Sympathien empfinde, an dem bloßen Antagonismus

gegen religiöse Lehren aber jegliches Interesse verloren habe. Diese Stimmung hing bei George Eliot aufs innigste mit der Erkenntnis zusammen, daß die Ethik, die das Ergebnis der religiösen Tradition ist, überhaupt das Höchste sei, was die Menschheit besitze. Die reinste, edelste, von ihrer mächtigen Kunst zum Dasein erweckte Gestalt ist Dorothea Brooke in »Middlemarch«. Dieses junge Mädchen hat die seelischen Bedürfnisse, den hohen, begeisterten Schwung einer heiligen Theresia; sie verschwendet die Liebe, die selbstlos und stark genug wäre, eine Welt aus den Angeln zu heben, an den geistlosen alten Pedanten, ihren Mann, dem sie ihre Jugend in blinder Hingebung opfert. Sie würde an dem Experiment zugrunde gehen, wenn das Schicksal sie nicht befreite, indem es das tragische Mißverständnis ihres Lebens durch den Tod beseitigt und sie in den Armen eines jungen Gatten dem Glück wiedergibt.

Der nächste und letzte Roman George Eliots ist »Daniel Deronda«. Der verwegene Entschluß, die Sympathien der modernen Welt für das ihr fernliegende Ideal einer Rehabilitation der jüdischen Rasse zu gewinnen, hing bei der großen Dichterin aufs engste mit dem Problem zusammen, das ihrem gesamten Schaffen zugrunde liegt. Die Sadduzäer hatten die persönliche Fortdauer nach dem Tode geleugnet. Die Hoffnungen Israels blieben auf einen irdischen Erlöser gerichtet, der den Fluch hinwegnehmen und Zion in alter Glorie aufbauen sollte. Die höchste Aufgabe, die dem einzelnen Mann gestellt werden kann, ist die, der Retter und Wiederhersteller seiner Nationalität zu werden. Daniel Deronda ist auf die Mission vorbereitet, denn »ihm liegt die Versuchung nahe, gerade einer verloren gegebenen Sache mit um so größerer Liebe zu dienen«. Eine schon reflektiv erkaltete Kunst ist dem Stoff zur Verfügung gestellt, und eben deswegen hat sie es nicht zu verhindern vermocht, daß das Werk an der Absicht zugrunde ging, mit der die Verfasserin es beschwerte. Es ist nicht gleichgültig und wird niemals gleichgültig werden, wie das Ideal geartet ist, für das der Mensch sich opfert. Er hat das Recht und die Pflicht, zu wissen ob es ein solches sei, für das es zu sterben sich lohne. Nur diese Unterscheidung trennt den Fanatiker vom Bekenner, denn Blutzeugen hat auch der Irrtum aufzuweisen.

In George Eliots früheren Werken war diese Frage nach dem Wert des Ideals im Zusammenhang mit der christlichen Anschauungsweise gelöst worden. Sie tat, was so viele andere vor und nach ihr getan haben: sie legte die Axt an die Wurzel des Baumes, ohne auf seine Früchte zu verzichten. Der christliche Glaube war verurteilt, aber die christliche Ethik sollte der Welt erhalten bleiben. Faust korrigiert nach eigenem Ermessen das Johannes-Evangelium und entgeht den Niedrigkeiten des Genusses durch fortgesetzte Tätigkeit. Gretchen, »in die Schwachheit hingerafft«, befreit ihre Seele durch Reue und rettet der Kunst das christliche Paradies. George Eliot hatte philosophiert wie Faust, allein sie war ein Weib und mit der Gretchen-Episode nicht bloß theoretisch vertraut. Die Lösungen, die der Mann als endgültige hinnimmt, genügen dem weiblichen Ahnungsvermögen nicht. George Eliot, da sie noch Marian Evans hieß und im Pachthof ihrer Eltern wohnte, hatte die religiöse Begeisterung gekannt, die eben deshalb so mächtig in ihren Schriften wirkt, weil sie auf Erfahrungen zurückgriff, auch nachdem nur mehr das ästhetische Bedürfnis nach ihnen überlebte. In diesem Sinn konnte George Eliot die Worte Renans wiederholen: »Au fond, je sens que ma vie est gouvernée par une foi que je n'ai plus«. Der Künstler, der in ihr lebte, der Moralist, der zu den Seelen sprechen wollte, kannte den Wert dessen, was ihrem individuellen Leben verloren gegangen war, und suchte es für einen Pflichtbegriff zu retten, den, äußerlich wenigstens, kein revolutionärer Zug von dem christlichen Urbild unterscheidet. So entstanden ihre lichtesten Gestalten; so schuf sie die Figur von Savonarola, der als Prophet und Reformator scheitert, aber als Erwecker der Gewissen die Verdorbenheit der Renaissance überwindet und die Herrschaft Jesu Christi in den Seelen wieder aufrichtet. Für eine solche Gestalt konnten sich alle, Gläubige wie Ungläubige, gewinnen lassen, und der literarische Erfolg entsprach der Größe der künstlerischen Leistung.

In »Daniel Deronda« änderte sich das. Die sittlichen Forderungen blieben dieselben, aber das Ideal, für welches sie aufgebeten wurden — der Wiedereintritt des Volkes Israel unter die Nationen der Erde —, fand keinen Widerhall und befriedigte nur

die kleine Schar von George Eliots Verehrern, die auf Kritik verzichtet hatten. Zwischen Mordecai, dem rationalistischen Juden, und Savonarola, dem Dominikanermönch von San Marco, liegt der Abgrund, der das Reich der Toten vom Reich der Lebendigen trennt. George Eliots letztes dichterisches Werk hat ihn nicht zu überbrücken vermocht.

Es würde der Frau, deren Charakterzeichnungen an Shakespeare gemahnen und deren Pathos mit dem von Euripides verglichen worden ist, keine Genugtuung gewähren, wenn sie, auf die Nachfolger zurückblickend, sich sagen müßte, daß es keinem der Modernen nach ihr gelungen ist, dem Positivismus eine Ethik abzurufen, mit der die Kunst sich bescheiden kann. Im Gegenteil, in dieser Beziehung sind die Dinge ungleich schlimmer geworden, seitdem die Naturwissenschaften auf geistigem Gebiet den Vorrang beanspruchen, den vor fünfzig Jahren die historischen Wissenschaften behaupteten.

Die Entwicklungslehre, die Theorie der Vererbung und Belastung, die Zurückversetzung des ganzen Menschen in die Natur, die Gleichsetzung des Gewissens mit einem Instinkt, einem Anpassungsvermögen für die Bedürfnisse der Gesellschaft und die Erhaltung der Art, nötigten sich der Analyse auf und zwangen nicht nur die Gelehrten sondern alle Denkenden, die vitale Frage der Willensunfreiheit auf ihren praktischen Wert zu prüfen.

Denn warum der Kampf der sittlichen Mächte, und was soll die Herrschaft der Vernunft über die Sinne und des Willens über den Instinkt, wenn es überhaupt keine moralische Verantwortung gibt, wenn der Begriff des Bösen sich in den des Schädlichen umsetzt, und die Menschen Automaten sind, das Ergebnis vieltausendjährige Zuchtwahl, die blind ihr Schicksal erdulden müssen? Und was wurde unter diesen Umständen aus der Kunst?

Sind die Drahtpuppen eines Kindertheaters interessant, und vermag es uns zu rühren, wenn eine derselben unvorsichtigerweise in der Flamme dort an der Rampe verbrennt, während die andern, an ihren Metallfädchen hängend, ihre Luftsprünge fortsetzen? Und wird die Tragödie auf den Brettern, die die Welt bedeuten, nicht auch zum Puppenspiel? Welche Zufälle der

Heredität haben denn im Geschlechte Lears zusammengewirkt, um Cordelia zu einer Schwester Antigones zu adeln, und sind nicht etwa Regan und Goneril viel mehr als ihr sanftes Opfer zu beklagen, weil ihnen Drachenblut in die Adern geträufelt wurde? Und weshalb Jago, von dem selbst ein erprobter Shakespeareforscher, Georg Brandes, nicht zu sagen weiß, warum ihn die Monomanie des Hasses gepackt hat?

Fürwahr, »es ist der Weg des Todes, den wir treten«, wenn es nicht mehr Freiheit, sondern Notwendigkeit ist, die das sittliche Handeln bestimmt, wenn das Schicksal, das einst die Götter verhängten, in Gestalt eines starren Naturgesetzes wiederkehrt, an dem der menschliche Wille hilflos strandet. Einer der feinsinnigsten und produktivsten unter Deutschlands Dichtern, dessen Weltruf ihm Gehör sichert, hat das Problem im Sinn der Modernen aufgefaßt und der Kunst zu retten gesucht, was die moderne Ethik preisgibt. Er spricht über Goethes Dramen und ihr Verhältnis zur heutigen Bühne, und sagt: »Die Illusion der Willensfreiheit, die dem handelnden dramatischen Charakter unentbehrlich ist, erkennt der Dichter an, doch nur als Phänomen neben andern. Als eigentlich treibende, lenkende Macht gilt ihm das unentrinnbare Schicksal, das jeder in seinem eigenen Busen trägt, und das selbst den Leidenschaftlichen nur erleiden macht, was nach den Elementen seines Wesens über ihn verhängt ist.«

Für das Drama auf der Bühne also sollen wir an der Täuschung festhalten, daß wir auf sittlichem Gebiete können was wir wollen; im gelebten Drama unserer eigenen Existenz aber, von dem das andere doch nur der Spiegel ist, tritt kein barmherziges Trugbild zwischen uns und das Fatum, das uns den Charakter aufnötigt wie das Blut und die Nerven, und uns treibt, wohin es will. Den dramatischen Dichter befreit »eine Fiktion« aus dem Dilemma, aus welchem der Alltagsmensch den Ausweg nicht findet und der Romandichter ebensowenig, weil Alltagsmenschen das Material seiner Beobachtung sind. Auf Grund solcher Voraussetzungen entstand der neue psychologische Roman, »Le roman à thèses«, wie die Franzosen ihn nennen. Ein Schriftsteller wie Paul Bourget in seiner ersten Phase ist nicht denkbar ohne die Philosophie von

Taine und der Engländer, die Bourgets bester Leistung, den »Essais de Psychologie contemporaine« zugrunde liegt. In seinem Roman »Le Disciple« ist der Versuch gemacht, die Ergebnisse des Laboratoriums in Handlungen umzusetzen. Der Gelehrte hat nur dem Gedanken gelebt, und mit der unerbittlichen Logik seiner Abkunft, seines Berufes und seiner geistigen Veranlagung, die Konsequenzen seiner Beobachtungen gezogen und an seiner Theorie weitergebaut. Der Jünger hat sie während dessen praktisch angewendet, ist ein Scheusal geworden und belastet, wohl nicht ganz mit Unrecht, den Lehrer mit der Verantwortung für Doktrinen, die ihm das Gewissen erstickt und den brutalen Instinkt gelassen haben.

Taine beschwert die Gestalten des Psychologen und gießt ihnen das Blei seiner pessimistischen Weltanschauung in die Glieder; der Ruhm von Renan, die farbenprächtige Schwermut des »Lebens Jesu«, seine verführerische Prosa, das pathetische Mitleid, mit dem der große Gelehrte die Standbilder der Götter zerschlug, ließen die dichterische Phantasie nicht ruhen, und die Theologie, oder vielmehr die philologische und historische Kritik, die mit aller Theologie aufräumen sollte, hielt ihren Einzug in die Erzählliteratur. F. D. Strauß und Bauer, der Bannerträger der Tübinger Schule und der Prophet des neuen Glauben, bekamen moderne Toiletten und wurden in Liebesabenteuer verwickelt. Oxford, »wohin die deutschen Systeme flüchten, wenn sie sterben«, polemisierte in einer Reihe von Romanen, die in allen Ländern germanischer Rasse und englischer Zunge von Leuten verschlungen wurden, die zwar nicht, wie es Brunetière von Zola erzählt, ihre Bekannten auf dem Boulevard beim Knopfloch packten und fragten: »Qui donc était Niebuhr?«, die aber in bezug auf Sachkenntnis über das Gelesene ganz gewiß auf keinem höheren Niveau standen. Die Ansprüche der Offenbarungen und die Geschichte der Religionen zur Unterhaltungslektüre, — das Publikum ließ sich auch dieses bieten.

Aber der ernsten, künstlerisch richtenden Kritik begann die Geduld zu reißen. Als u. a. Mr. Grant Allen seine »Hill Top Novels« in der Absicht veröffentlichte, »den nach Wahrheit und Gerechtigkeit strebenden Leser mit originalen Gedanken,

seien sie gut oder schlimm, über einige Fragen der menschlichen Gesellschaft oder menschlicher Evolution vertraut zu machen«, platzte die Bombe. Mr. Andrew Lang, selbst ein Schriftsteller und Dichter von ganz eigenartigem Talent und staunenswertem Wissen auf allen möglichen Gebieten, antwortete in der Zeitschrift »Cosmopolis«: »Der Roman, der zum Traktat geworden ist, hat meines Erachtens kein Recht zu existieren. Ein Fall kann in einem Roman gar nicht unter allen Gesichtspunkten behandelt werden, und Leute, die mit dem Publikum argumentieren wollen, sollen es ehrlich in Abhandlungen tun: »Das Publikum will aber nur Romane lesen«. Nun dann, warum sich um die Meinungen und Handlungen von Cretins scheren, die des Studiums unfähig und somit gezwungen sind, das, was sie ihre Gedanken nennen, aus Traktaten sich zu mausen!«

Wir müssen einhalten.

Es entsprach dem Zweck dieser Studie, auf einige typische Erscheinungen der unter dem Bann des modernen Bewußtseins entstandenen Romanliteratur zu verweisen, nicht aber die Geschichte derselben zu erzählen. Viele sagen bereits, es sei keine Geschichte, sondern ein Nekrolog. »Nachdem der Naturalismus an seinen Ausschweifungen zugrunde ging und der Positivismus seine Zeit gehabt hat« — schrieb kürzlich der französische Kritiker René Doumic —, »ist die Seele im Begriff, ihren Adelsbrief wieder aufzufinden; das Übernatürliche tritt wieder in seine Rechte ein, der Sinn des Mysteriums ist uns zurückgegeben.« Mit der Einschränkung natürlich, daß nur die Richtung sich ausgelebt hat und daß einzelne ihrer Werke zu überleben bestimmt sind, weil große Künstler auch aus dem widerstrebenden Material Gebilde zu schaffen vermögen, die der Zeit widerstehen, dürfte der Augenblick gekommen sein, zu prüfen, was denn am andern Pol menschlichen Denkens und Empfindens und auf dem Gebiet einer idealen Weltanschauung im Roman geleistet worden ist.

---

## II.

»Le siècle avait deux ans . . .« Zwei Jahre nach Marengo, am Ostertag von 1802, befahl der erste Konsul das offizielle Frankreich in die Kathedrale von Paris, um den Abschluß des Friedens von Amiens und des Konkordates mit Rom und die Wiederherstellung des Kultus zu feiern. Seit dem Fest der Föderierten auf dem Marsfeld, am 14. Juli 1792, hatten Staat und Kirche in Frankreich sich nur auf dem Schaffot begegnet. Ohne religiösen Unterricht, ohne öffentlich geregelte Religionsübung war eine ganze Generation herangewachsen. Die Ablehnung des Christentums durch die kalte Vernünftigkeit der Enzyklopädie, die vornehme Überwindung des Glaubens durch die Negation, der übermütige Spott von *Candide*, das skeptische Glaubensbekenntnis des savoyischen Vikars hatten ihren Tag gehabt. Im stillen Weimar, ungestört durch die politische Evolution, die an seine Tore klopfte, mochte Herder noch dem Deutschland der klassischen Ära die Religion der Humanität und das Ideal vollendeter Menschlichkeit predigen; in Frankreich hatte ein Blutstrom die Verheißungen der Philosophie hinweggespült, das nivellierende Gleichheitsdogma der Revolution den Cäsaren auf den Schild gehoben. Napoleon hatte die Terroristen gebändigt und die Koalitionen geschlagen; mit den Ideologen war er fertig; die Bahn stand frei für die Ideen.

Am selben 18. April, an dem er durch die strenge Würde seiner Haltung die widerstrebenden Waffengefährten zur Achtung zwang, während die Noten des Tedeums durch die lang entweihten Hallen von Notre-Dame rauschten, nahm der erste der damaligen französischen Kritiker, Fontanes, auf Napoleons Befehl im *Moniteur* das Wort zum Lobe des Werkes eines aus der Verbannung Zurückgekehrten, von dem die Welt bis 1801 den Namen nicht genannt hatte. Das Werk war der »Genius des Christentums«, sein Verfasser Chateaubriand. Der erste Teil des Buchs handelte vom Dogma und der Lehre, der zweite und dritte von der Poetik der christlichen Religion. Im Anschluß an das Kapitel über die Beziehungen des Christentums zu den Leidenschaften des Herzens.

waren zwei romantische Erzählungen, »Atala« und »René«, dem Text einverleibt.

Die Apologetik von Chateaubriand war in wissenschaftlicher Beziehung so schwach, daß die Hinfälligkeit der Argumente Zweifel an der Aufrichtigkeit der Überzeugungen weckte. Die Kunst war so groß, daß sie die Menschen hinriß und ein unbeugsamer Mann wie der Freiherr von Stein äußerte, »man könne das Buch nicht unerbaut und ungebessert aus der Hand legen«. Das Kreuz mit Rosen umwunden, das Evangelium der Schönheit zum Prüfstein der Wahrheit erhoben, blieb im übrigen den ernstesten Christen, die lebten wie sie glaubten, damals und später ein Ärgernis. Für sie blieb die Religion ein Gesetz, das verpflichtete; die Religion von Chateaubriand bezauberte, allein sie verpflichtete nicht. Ganz die gleichen Gründe, die er aufbot, um die Generation, die das Beten verlernt hatte, auf die Knie zu zwingen, führten Goethe auf den Höhepunkt seines Gegensatzes zum Christentum zurück in die heidnische Welt des Schönen, »in die ewige, heilige Natur«, und gerade von der Kunstseite betrachtet, schien ihm die Religion des Kreuzes »erst recht erbärmlich«. Der Klage in den Göttern Griechenlands,

Einen zu bereichern unter allen  
Mußte diese Götterwelt vergeh'n,

entsprach das bittere Wort: »Mir willst Du zum Gotte machen solch ein Jammerbild am Holze?« Aber Dichter sind Stimmungsmenschen. Ein christliches Martyrium in Calderons Geschmack auf deutschem Boden zur Zeit der Sachsenbekehrung gedacht, gehört zu Goethes unausgeführten dramatischen Plänen. Der Schlußakkord des Faust aber zählt, wie so manches in Goethes Dichten und Empfinden, zu den höchsten Huldigungen des Genius für die siegreiche, unentbehrliche Macht des christlichen Gedankens. Chateaubriand dagegen, als er, nach sieben Jahren, dem »Genius des Christentums« »die Martyrer« folgen ließ, erlag so völlig den Verlockungen der Antike, daß die glänzendsten Schilderungen des Buchs dem Heidentum zugute kommen.

Was vermochte das gegen die eine triumphierende Tatsache, daß er der Erwecker einer neuen Kunst war, die das Herz wieder

in seine Rechte einsetzte und den Seelen Begeisterung zurückgab? Längst bevor der Gegensatz zu den Theorien sich bei ihm entwickelt hatte, vor dem berühmten Bekenntnis: »Ich habe geweint und geglaubt«, empörten Chateaubriand der Zynismus, die Frivolität, die Engherzigkeit der Kritik des 18. Jahrhunderts, die nichts mehr zu bewundern verstand, die naive Kurzsichtigkeit, der Protest gegen die Geschichte, der die eigene Vergangenheit verleugnete. Die Worte hatten sich zu Taten umgesetzt und das Fallbeil die Seinen niedergemäht wie eine reife Saat. Tot waren sein Bruder, seine Schwägerin, sein Onkel Malesherbes und dessen ganzes Geschlecht, seine Mutter im Kerker elend zugrunde gegangen, der Geist seiner Schwester, in der er den ebenbürtigen Genius grüßte, für immer umnachtet. Allein es gab ein Verbrechen, größer selbst als diese: der finstere Geist, der Freiheit verheißen und Knechtschaft gebracht, legte Hand an die unsterbliche Geliebte, die einzige, der Chateaubriand treu geblieben ist bis zum Ende. Er riß der Poesie den Kranz von der Stirn und trat die Patrizierin in den Staub. Bei Ausbruch der Revolution war Chateaubriand in Amerika, um die Meere des Nordens zu durchforschen. Der neue Seeweg nach Indien wurde nicht gefunden, aber an den Ufern des Mississippi entdeckte Chateaubriand sich selbst. Als ihn der Tod des Königs zur Rückkehr nach Europa und zum Eintritt in das Heer von Condé veranlaßte, lag das Manuskript von »Atala« vollendet im Tornister des fieberkranken Soldaten und »René« stand in seiner Seele fertig. Denn René war er selbst, schwermütig, schwärmerisch, selbstüchtig, vornehm und lebensmüde. In dieser einen Gestalt, in diesen paar Seiten war ein Typus geschaffen, ein Seelenzustand analysiert, eine Psychologie gefunden, die die Kunst eines ganzen Jahrhunderts durchdrang, ohne daß es ihr einmal gelungen wäre, ihr Vorbild zu überbieten. Den großen Trugschluß der Philosophie des 18. Jahrhunderts, J. J. Rousseaus Dogma von der ursprünglichen Güte des menschlichen Herzens, vernichtet das verschleierte Bekenntnis René von der Gedankensünde einer verbrecherischen Liebe im Herzen der Schwester, die sie ins Kloster und den Bruder in die Einsamkeit des Urwalds trieb.

Nur dadurch, und wenn Anomalien sich überhaupt erklären ließen, wird es verständlich, daß das Bekenntnis von René: »Es gibt so schmerzvolle Existenzen, daß sie die Vorsehung anzuklagen scheinen und von der Manie des Daseins — la manie d'être — heilen könnten«, daß solche Worte zwischen zwei Kapiteln einer Apologie des Christentums abgedruckt stehen. Sie wissen nichts von der Reue, aber desto mehr von der Sünde, von der Leidenschaft, die durch die Seelen tobt, wie der Orkan, wenn er den Urwald schüttelt. René, der keinem Sohn das Leben schenken wollte, ist der Vater von Generationen geworden. George Sand hat ihm mit »Lelia« die Schwester zurückgegeben. Der trotzig-pessimistische Empörung gegen das Schicksal sind die Zeichen, an welchen seine Nachkommen sich erkennen. Sie steigern sich bei Alfred de Vigny zur gänzlichen Hoffnungslosigkeit, la désespérance, die den Trost als Beleidigung empfindet:

Et ne répondons plus que par un froid silence  
Au silence éternel de la Divinité.

René hat sie eingegeben, die Invektiven der »Poèmes tragiques«:

Moi, je t'envie, au fond du tombeau calme et noir,  
D'être affranchi de vivre et de ne plus savoir  
La honte de penser et l'horreur d'être un homme.

Sie sprechen aus den Versen von Sully-Prud'Homme:

«Du plus aveugle instinct je veux me rendre maître,  
Hélas! non par vertu, mais par compassion.  
Dans l'invincible essaim des condamnés à naître  
Je fais grâce à celui dont je sens l'aiguillon . . . .  
Ainsi je garderai ma compagne et ma race  
Soustraites, en moi-même, aux cruautés du sort;  
Et s'il est vain d'aimer pour qui jamais n'embrasse,  
Du moins, exempts de deuil, nous n'aurons qu'une mort.»

Der ganze Lamartine, Victor Hugo in seiner ersten Manier, Musset und Flaubert zum großen Teil, die neue Auffassung der Geschichte, die dem jungen Augustin Thierry in den »Martyrern« sich offenbarte, die Auferweckung der mittelalterlichen Kunst, der liberale Katholizismus, soweit seine Deutung des Christentums als Lehre politischer Freiheit reichte, die Romantik bis 1840,

führen auf Chateaubriand, ihren intellektuellen Meister zurück: »La plus grande influence du siècle«, so lautet das Verdikt der gesamten französischen Kritik. Goncourt nennt seine poetische Prosa die Mutter und Amme aller Dichtersprachen der Gegenwart; Brunetière spricht von seiner literarischen Herrschaft wie von der eines Königs; Faguet grüßt in ihm denjenigen, der die Phantasie der Franzosen erneuert habe und nennt ihn »aufrichtig, aber in der unbestimmten Art, die die flüchtig verschwimmende Form des modernen religiösen Gefühls geworden ist. Der Genius unserer Zeit lebte dergestalt in ihm, daß er den Gedanken des Jahrhunderts in seinem ungreifbaren Ausdruck sozusagen erfand, den träumerischen Halbglauen, die Umgestaltung des religiösen in ein ästhetisches Gefühl«. Es gab noch eine andere Phase: die Vermischung der Sinnlichkeit mit dem religiösen Element, und ganz unzweifelhaft ist es wieder Chateaubriand, der den zersetzenden Stoff in die Adern der Modernen geträufelt hat. In »René«, sagt einer seiner Richter, »ist das Gift unter dem religiösen Gedanken verborgen, das heißt mit der Hostie vergiften«. Und nicht nur in »René«. »War es Gott allein, den ich in der Unendlichkeit des Meeres betrachtete? ... fragt er nach Niederschrift einer seiner großartigsten Naturbeschreibungen im »Genius des Christentums«: »Nein, ich sah eine Frau und die Wunder ihres Lächelns.« Es geschah, was stets geschieht, wenn man flüchtige Stoffe mit Elementen bindet, die stärker sind als diese. Die Leidenschaft hatte die Argumente übertönt. Nicht nur die Dichtung von Lamartine, die Kanzelberedsamkeit von Lacordaire, das zündende Wort Montalemberts haben an Chateaubriands Quellen geschöpft. Sainte-Beuve, der »Volupté« schrieb, Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, gestern noch d'Anunzio in »Piacere« und »l'Intruso«, sind der Verführungen des größten der französischen Prosaisten eingedenk geblieben, da sie mit vollendeter Korruption die Mystik zu Hilfe riefen, um das Laster zu würzen. Es hieße über den Überschwang des Rhetorikers des Denkers und Staatsmannes Chateaubriand vergessen, der, längst vor La Mennais, das unvermeidliche Aufsteigen der Demokratie verkündete, das Ende der Priesterherrschaft in Rom voraussah und es zum Bruch

mit dem Absolutismus auffordernd, das Heil des katholischen Christentums unter den Schutz der Freiheit gestellt wissen wollte<sup>1)</sup>.

In einer reinen Atmosphäre, auf Grund eines harmonisch in sich gefestigten Daseins, das nach den Stürmen der Jugend und einem überstrengen Richterspruch über sich selbst zu künstlerischer Klarheit und vollendeter Schönheit gelangte, erschien 1827 das größte Werk der Romantik, der gepriesene Roman des Jahrhunderts, »I Promessi Sposi«. Als Manzoni und Walter Scott sich begegneten und der Italiener dem Dichter von »Waverley« für die Anregung dankte, die er von ihm empfangen, entgegnete dieser, wenn dem so sei, dann grüße er in Manzonis Roman sein bestes Werk. »Die Ilias des Christentums« wurde es genannt und Goethe begegnete sich mit den Romantikern im Lob der Dichtung, die ihm »durchaus vollkommen erschien, wie alles, was aus der Seele des Dichters komme, weshalb man von der Rührung in die Bewunderung und von der Bewunderung in die Rührung verfällt, so daß man aus einer von diesen großen Wirkungen gar nicht herauskommt«. Das Schreckensbild der Pest reichte nach Goethes Urteil allein hin, Manzoni unsterblich zu machen. Einer der besten deutschen Kenner Italiens, F. X. Kraus, hat der »Promessi Sposi« in Worten gedacht, die hier ganz besonders an ihrer Stelle sind. »Man hat sie,« schreibt er, »als einen essentiell demokratischen Roman bezeichnet; mit Recht, wenn man damit nichts anderes meint, als das volle Verständnis für das Leben, die Bedürfnisse, die Art des Volkes und die unbesiegbare, durch keine Irrtümer und keine Unarten dieses Volkes beirrte Liebe zu demselben. Täusche ich mich nicht, so sind »die Verlobten« der historisch-poetische Kommentar zu der »Morale cattolica« Rosminis, und eines dieser Bücher muß das andere erklären. Der einheitliche Gedanke, der sich durch den Roman hindurchzieht, ist der, daß dieses niedere, seiner Religion und Sitte treue Volk einen Schatz in seinem Herzen birgt, der es reich und groß genug macht, um alles erlittene Weh zu überwinden.

---

<sup>1)</sup> Lady Blennerhassett »Chateaubriand etc.« in der Sammlung »Charakterbilder zur Weltgeschichte«, Mainz, Kirchheim, 1902.

»In einer so traurigen Welt, in so traurigen Zeitläuften, umringt von Hochmut und Beleidigung, wir müssen doch immer, immer und alles verzeihen.« Lucias und ihres Geliebten Schicksal soll die Idee klar machen, daß »Gott die Freude seiner Kinder nur stört, um ihnen eine bleibendere und noch größere zu bereiten.« Ist das nicht der erläuternde Kommentar zu jener Stelle der »Moral«: »Das Leben ist nicht bestimmt, für die einen ein Fest, für die andern eine Plage zu sein; es ist für alle eine Pflicht. In dem Wohlwollen des Toren liegt etwas Edleres und Vortrefflicheres als in dem Scharfsinn des großen Denkers. Wer viel liebt, hat keine Zeit zu hassen.«

Manzonis Beispiel zerteilt wieder einmal die Täuschung, es könne ein großes, ewiges Kunstwerk aus einer angeeigneten, für das künstlerische Bedürfnis entlehnten Stimmung hervorzunehmen. Für bloße Episoden ist das geschehen, für ein einheitliches Ganze nie. Wo nicht der innere Mensch, sein Denken, Handeln, Fühlen mit den ethischen Zwecken seiner Dichtung in Einklang ist, da entgeht sie schrillen Dissonanzen nicht, da hat sie keine Botschaft des Friedens zu bringen. Bei Manzoni wird die Kunst wieder heiter. Er hat tragische Konflikte, blutige Taten, vernichtende Schicksale zu erzählen, aber seine poetische Welt geht nicht an ihnen zugrunde. Den willenlosen Opfern blinder, unerbittlicher Kräfte hat der moderne Gedanke nichts als den Altruismus, das Mitleid für ein allen gemeinsames Verhängnis zu bieten. Den Generationen, die sich auf einer Pilgerfahrt zur Ewigkeit wissen, wo aller Schmerz versöhnt, alle unterbrochene Arbeit fortgesetzt, alle Ungerechtigkeiten ausgeglichen werden, spricht man von der Liebe, und das ist ganz natürlich. Die Liebe schließt das Mitleid ein, aber das Mitleid erschöpft die Liebe nicht, und für Trauernde, die getröstet werden, ist es im Akkord — nicht mehr —, in der Harmonie ihrer innern Welt.

Von den Schätzen, die für die Kunst zu heben waren, wenn sie in den Schacht des christlichen Gemütes niederstieg, hat keiner unter allen Modernen höher gedacht wie Renan. Dieser unverdächtige Zeuge war noch am Leben, als bereits an der Dauer seines wissenschaftlichen Werkes gezweifelt wurde. Der Stimmberech-

tigten sind nicht wenige, die heute die religionsphilosophische Arbeit des Gelehrten in das Gebiet des religiösen Romans verweisen. Seine Prosa aber wird leben solange wie die französische Sprache, und das Schönste, was er schrieb, hat er den Seelen geweiht, die nach Heiligkeit gerungen haben. Für den Kritiker, der Offenbarungen für Legenden, Wunder für Halluzinationen, Religionen für Phantasiegebilde erklärte, blieb das Studium solcher Seelen der raffinierteste Genuß. Denn dem Kritiker zur Seite ging ein psychologischer Schwärmer, und was der eine zerschlug, das betete der andere an. Er ist nach Umbrien gepilgert und hat die geweihten Stätten besucht, wo das Kruzifix mit den beschwingten Armen seine Strahlen auf Franziskus herabsandte und die Vögelein herbeigeflogen kamen, um mit dem Wolf und dem Lamm dem Evangelium der Armut zu lauschen. Er ist über das öde Feld gewandert, wo das Kloster von Port-Royal gestanden hat und bebenden Herzens schrieb er die Worte: »Port-Royal erhebt sich inmitten des 17. Jahrhunderts wie eine Triumphsäule, wie ein Tempel zu Ehren des männlichen Mutes und der rückhaltlosen Hingebung an die Wahrheit. Mit seinem angesichts der Christenheit frech errichteten Sarail hat Ludwig XIV., so viel das von ihm abhing, die französische Moralität auf die gleiche Stufe mit der des Orients gestellt. Glücklicherweise gab es Frauen, die ihm widerstanden. Das herrliche Wort: »Der König kann Prinzen des Blutes machen, er wird Märtyrer machen können«, ist die Revanche der Französin für die Insulte, die sie zu Versailles erfuhr.«

In den Augen Renans hat der arme Priester Saint-Cyran ebensoviel für die Menschheit getan, als ihre gefeiertsten Wohltäter. Er bewundert nichts so sehr wie den Glaubensmut der Hugenotten, von Heinrich IV. bis zum Widerruf des Edikts von Nantes. Seine religiösen Studien sind eine Fundgrube der Überraschungen für solche, die nichts auf Erden so hinreißt wie seelische Vollendung. Vom christlichen Standpunkt betrachtet, fehlt dieser Apotheose seiner Ethik nur das sie erklärende Grundmotiv, das Bewußtsein der Schuld, die Notwendigkeit der Erlösung. Mit dem feinsten Verständnis für ein religiöses Bewußtsein, das auch ihm fernlag, schreibt der Genfer Amiel: »Charakteristisch in dieser

Analyse des Christentums ist es, daß die Sünde dabei keine Rolle spielt. Es würde sich doch geziemen, eine Religion religiös zu erklären . . . Dem Verfasser gebricht es an sittlichem Ernst, er verwechselt Großartigkeit mit Heiligkeit, er spricht als fühlender Künstler von einem rührenden Gegenstand, aber sein Gewissen scheint ganz unbeteiligt an der Frage.«

Die ganze Deszendenz von J. J. Rousseau, die Romantiker insgesamt, sagte Flaubert eines Tags an der Tafelrunde der Goncourt, hätten keinen klaren Begriff von der Unterscheidung zwischen Bösem und Gutem, und er zitierte Chateaubriand, Georg Sand, Sainte-Beuve, indem er mit den Worten schloß: »Et c'est vrai que Renan n'a pas l'indignation de l'injuste.«

Die Lücke war längst ausgefüllt, als diese Worte an die Öffentlichkeit drangen. Was die alten, von Problemen überlasteten Kulturländer nicht zu geben vermochten, erstand in der Literatur der Russen. Mit der elementaren Gewalt von Naturmenschen, die nicht durch die bindenden Verpflichtungen der Völker für langsam gereifte Zivilisationen, übermächtige intellektuelle Ansprüche und historische Entwicklungen gehemmt sind, außerhalb des Staates, der ihnen nicht helfen konnte und nicht helfen wollte, außerhalb der Kirche, deren starrer Formendienst das Sektenwesen begünstigt, außerhalb der Gesellschaft, deren exotische Sitten und Gepflogenheiten ihnen die Verachtung des Mitleids einflößte, in der endlosen Weite der russischen Erde allein auf sich gestellt, unternahmen sie es, mit rücksichtsloser Aufrichtigkeit vom Wert und Ziel des Lebens sich Rechenschaft zu geben. Die Bücher, die sie gelesen hatten, warfen sie weg; die Bildung, die man ihnen mit auf den Weg gegeben hatte, suchten sie zu vergessen; das Evangelium in der Hand schlugen sie die Blätter der eigenen Vergangenheit auf und bekannten sich schuldig. Schuldig Tolstoj und Dostojewski, schuldig Raskolnikow und Anna Karenine, schuldig sie alle, die gedankenlos dahingelebt und ihre Seelen befleckt hatten. Die Ehebrecherin wird gerichtet, aber gemordet wird auch die Frau, die ihre Ehe entheiligte. Das Volk, das seines Zaren nicht schont, kennt keine philanthropische Barmherzigkeit. Aber das politische tritt jetzt vor dem ethischen Moment zurück. Verbrecher haben

kein Recht, sich zu Reformatoren aufzuspielen. Von nun an ist es die sittliche Revolution, die Rußland gepredigt wird. In den »Aufzeichnungen aus dem toten Haus« kehrt der Verbannte dankbar aus Sibirien zurück, wo er zum Krüppel und zeitlebens zum Epileptiker wurde. Kutusow war nur das blinde Werkzeug eines höheren Willens, als er das Vaterland rettete. In »Krieg und Frieden« wendet der sterbende André das Auge nicht mehr von den Sternen nach dem Sieger von Austerlitz. Die Kranken, die Sünder, die Halluzinierten, der arme Muschik, der auf der Pilgerschaft zum Heiligen Grabe in der Hütte Einkehr hält, wo eine Familie in Hunger und Elend zugrunde geht, der die Wallfahrt nach Jerusalem aufgibt, die Kranken pflegt, die Hungernden speist, den Acker pflügt und seine Brüder mit dem kargen Sparpfennig rettet, auf dem der Schweiß seiner Lebensarbeit haftet, das sind die Heiligen, die Christi Wort verstanden haben. Der Edelmann aus altem Geschlecht, der erste Schriftsteller Rußlands, wird zum Bauern und geht hinter dem Pflug. Die Wissenschaft hat ihn nicht gelehrt, wie man ein guter Mensch wird, er spricht ihr das Urteil; das Leben jedes einzelnen ist das Kunstwerk, das aufgebaut werden, das »den Anfang machen soll zur Auferstehung eines Volkes«, neben ihm sinken die Gebilde von Menschenhand zu bedeutungslosen Spielereien herab. Fluch dem Golde, das um Paradiese betrügt, fort mit den Kulturen, die nur den Ausblick auf die Ewigkeit hemmen. Fürwahr, das Jahrhundert endet nicht, wie es begonnen hat. Die sanfte, schwermütige Ergebung des Slaven weiß nichts von der Frivolität, welche die Religion durch den Kultus des Schönen verweltlicht, aber sie flüchtet zu Ausnahmezuständen und versucht dieses Unmögliche, den Strom menschlicher Entwicklung zurückzustauen in primitive Zeiten. Der Gedanke ist nicht neu: wir vernehmen die Predigt Jean Jacques Rousseaus! Eines so unwahrscheinlich konsequenten Idealismus ist die menschliche Natur nicht fähig. Nicht zu quietistischem Verzicht, sondern zu Kampf und Arbeit ist ein Jeder auf seinen angewiesenen Platz gestellt und das Höchste, was uns gegeben werden kann, ist, uns für das Alltagswerk zu begeistern. Diese Seite des Gedankens von Tolstoj, der sich mit der Ethik von George

Eliot berührt, hat ihm weit über Rußlands Grenzen die Seelen zugewendet. Wie Gogol, wie Dostojewski, hat er die Kleinen und Unwissenden ans Herz geschlossen. Mit dem Dichter der »Toten Seelen« kann er sagen: »Ich habe das Leben in der Wirklichkeit, nicht in den Träumen der Einbildungskraft verfolgt und so bin ich bis zu Ihm gedrungen, der die Urquelle des Lebens ist.«

Nicht Tolstoj's mächtige Kunst, sondern die sozialen und intellektuellen Bedingungen, die ihn umgaben und schließlich dazu veranlaßten, der Kunst selbst um des ihm vorschwebenden Ideales willen entsagen zu wollen, haben dem russischen Roman die düstere, mystische Färbung, das weltvernichtende, zwischen höchster Exaltation und wehrloser Ergebung wechselnde Gepräge aufgedrückt.

Probleme, die in der nordischen Welt mit träumerischer Schwermut auf den Gemütern lasten, sie verlieren nichts von ihrem Ernst, wohl aber gewinnen sie ein anderes, freundlicheres Ansehen, wenn sie von Schriftstellern behandelt werden, die, auf uralten Überlieferungen fußend, unter südlichem Himmel lichterem Bedingungen des Daseins begegnen.

Ungefähr um dieselbe Zeit, in der Tolstoj der Dichtung entsagte und, der Predigt des armen Bauern Sutaiew gehorchend, wie ein Christ der apostolischen Tage auf seiner Scholle lebte, machte eine höchst begabte, seither im Unterrichtsministerium tätige Spanierin, Donna Emilia Gräfin Pardo Bazan, das spanische Publikum mit ihm bekannt.

Sie selbst hatte in vortrefflichen kleinen Erzählungen und ungleichwertigen Romanen die von ihr bewunderte naturalistische Kunst Zolas nachgeahmt. In »Una Christiana« malt sie die Aufopferung einer jungen Frau für den ungeliebten, von ekelhafter Krankheit befallenen Gatten in Farben, die der Palette von »Germinal« entlehnt scheinen, obwohl ihre ganze Tendenz sie von jeder Solidarität mit den Schöpfern des französischen Naturalismus freispricht und ihr Landsmann, Don Juan Valera, sie »una Cattolica militante« nennt. Er selbst, ein Botschafter und gefeierter Dichter Spaniens, hatte psychologische Konflikte geschildert, bei deren Entwicklung der Weltmann und Skeptiker zu erklären nicht an-

stand, daß er den Mystikern des 16. und 17. Jahrhunderts die tiefsten Einblicke in das Seelenleben verdanke. Spaniens größter Humorist, Alarcon, der berühmte Verfasser des »Dreispiß« u. a., ließ sich gleichfalls dem ethischen Problem gewinnen. Er schrieb »El Escandalo«, ein merkwürdiges Buch, dem der Ausspruch der Heiligen Schrift, »Weh dem, durch welchen das Ärgernis in die Welt kommt«, zugrunde liegt. Indem sie die Eigenart ihres Volkes mit Ablehnung fremder Einflüsse und künstlerischem Verständnis für die nationalen Elemente ihrer Dichtung dienstbar machte, hatte Fernan Caballero den modernen spanischen Roman eingeleitet. Ein größerer als sie und Dichter ersten Ranges, J. M. de Pereda, ist der Historiker des asturischen Volkes und Landes, ein Künstler von wunderbarer Gestaltungskraft, der dem Leben armer Fischer, Bauern und Matrosen seelische Schönheit unter der rauhen Hülle ihres harten Daseins abgewonnen hat. Allein er schreibt meist in Dialekt, unbekümmert um die Außenwelt, der er schwer zugänglich ist, und so bleibt von seinen Schriften der verstärkte Eindruck, daß diese Spanier, wie die Russen, die Schilderung des innern Menschen und moralische Wirkungen erstreben, die ihnen höher als die Kunst um der Kunst willen stehen.

Da kam ein Dichter, der befähigt und gewillt war, ihnen zu geben, was sie suchten.

Don Benito Pérez Galdós stand 1890 im 45. Jahr. Hinter ihm lag eine Lebensarbeit von etwa vierzig Bänden. Liberaler von Gesinnung, hatte er in den »Episodios nacionales« die Geschichte Spaniens im ersten Viertel des Jahrhunderts erzählt und den historischen Roman mit mustergültigen Darstellungen bereichert. Als entschlossener Gegner der Reaktionen gelangte er zur Popularität. Diese Anfänge wirkten lange nach. Er schrieb zunächst Romane, in denen die Überspanntheit fanatisierter Frauen, die Einmischung des Priesters ins Familienleben, die Borniertheit der Kleinstadt, das Unheil, durch Menschen herbeigeführt, »die sich gut glauben und es nicht sind«, tragische Lösungen verschulden. Seine nächsten Schilderungen verlegen den Schauplatz nach Madrid. Eine Gabe scharfer, lebenswahrer Charakteristik, der Reichtum