

HAMBURGER ROMANISTISCHE STUDIEN

A. Allgemeine Romanistische Reihe

(Fortsetzung der Reihe

„Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen“)

herausgegeben von Rudolf Grossmann und Hellmuth Petriconi

Direktoren des Romanischen Seminars der Universität Hamburg

Band 41

MARGOT KRUSE

DAS PASCAL-BILD
IN DER
FRANZÖSISCHEN LITERATUR



KOMMISSIONSVERLAG: CRAM, DE GRUYTER & CO.
HAMBURG 1955

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Druck von Ludwig Appel, Hamburg

Inhalt

I. Einleitung	7
II. Die Pascal-Biographie der Schwester Gilberte Périér	12
III. Die erste bedeutende Pascal-Kritik Pierre Bayle	18
IV. Der Anti-Pascal der Aufklärung Voltaire	30
V. Die Doppelseitigkeit des Pascal-Bildes Vauvenargues	39
VI. Pascal-Kritik im Geiste Voltaires Condorcet und André Chénier	47
VII. Die Idealisierung Pascals durch die Romantik Chateaubriand	59
VIII. Pascal der Skeptiker und Weltmann Victor Cousin	68
IX. Pascal als Repräsentant von Port-Royal Sainte-Beuve	74
X. Pascal-Ferne und Pascal-Renaissance Renan — Taine — Huysmans — Bourget — Suarès	85
XI. Pascal-Verehrung und Pascal-Verurteilung Barrès und Maurras, Péguy und Claudel, Mauriac und Valéry	94
XII. Schlußbetrachtung	107
Literaturverzeichnis	113

I.

„Die Kritik ist etwas Wandelbares, sie geht hervor aus den Ansichten der Zeit, hat nur für diese ihre Bedeutung, und wenn sie nicht selbst kunstwertlicher Art ist, [...] so geht sie mit ihrer Zeit zu Grabe“¹⁾. Dieses Wort Heinrich Heines findet seine Bestätigung, wo immer wir das Bild eines Dichters oder Denkers im Urteil der Jahrhunderte betrachten oder die Wirkung seines Werkes im Wandel der Zeiten verfolgen. Deshalb soll in dieser Arbeit nur ein kleiner Ausschnitt aus der Fülle der Schriften, die sich mit der Gestalt Blaise Pascals beschäftigen, betrachtet werden, nämlich die Werke, die nicht nur ein historisches Interesse als Dokumente ihrer Zeit beanspruchen können, sondern denen als Äußerungen bedeutender Schriftsteller ein Eigenwert zukommt.

Das Bild eines genialen Menschen, das in der Nachwelt fortlebt, wird geprägt durch wenige wirklich produktive Kritiker, die einen neuen, ihrer Epoche gemäßen Aspekt der geistigen Physiognomie dieser Gestalt entdecken und die gestaltende Kraft besitzen, diesen Eindruck in eine gültige Form zu fassen. In diesem Sinne sind die großen Kritiker Künstler, denn ihre Schriften zeigen nicht nur die Gabe der Rezeption, ein Gefühl für die Größe des Menschen, der aus den genialen Werken zu ihnen spricht, sondern auch eine Fähigkeit des Ausdrucks, der geformten Aussage, die „kunstwertlicher Art“ ist.

An den idealen Kritiker muß die Forderung der Kongenialität gestellt werden, denn in ihrer Ganzheit erfassen und darstellen kann eine geniale Persönlichkeit nur der, der aus Eigenem etwas hinzuzufügen hat, „qui, pour connaître le génie, n'aurait eu qu'à regarder en lui-même“²⁾. Mit diesem Wort Diderots berühren wir die entscheidende Frage aller kunstwertlichen Kritik. Sind die Darstellungen, die die Schriftsteller von den großen Gestalten der Vergangenheit geben, authentische Bilder? Zeigt das Pascal-Bild eines Voltaire, eines Chateaubriand, eines Sainte-Beuve „le vrai visage de Blaise Pascal“³⁾

1) H. Heine: *Die Nordsee* (1826), *Sämtliche Werke*, hrsg. von O. Walzel, Bd. 4, Leipzig 1912, S. 101.

2) D. Diderot: *Dictionnaire encyclopédique*, art: *Génie*, *Œuvres complètes*, hrsg. v. J. Assézat, Bd. XV, Paris 1876, S. 41

3) Titel einer Schrift von Ulysse Moussalli (Paris 1952).

Aufschlußreich ist eine Parallele aus der Malerei. Jedes gute Portrait gibt nicht nur einen Einblick in das Wesen des Dargestellten, sondern läßt gleichzeitig die Eigenart des Malers klar erkennen; so daß man sagen kann, jedes Portrait von künstlerischem Rang spiegelt die Persönlichkeit des Künstlers wider. Aber auch wenn wir den Maler nicht kennen, können wir aus der Art der Darstellung sogleich auf die Zeit schließen, zu der das Bild entstanden sein muß. Ähnlich verhält es sich auf dem Gebiete der Kritik. Auch das Pascal-Bild der Schriftsteller läßt sich unter drei Aspekten betrachten: Was sagt es über den Dargestellten aus, inwieweit ist es als ein Selbstbildnis des Kritikers aufzufassen, und welche Züge sind aus den „Ansichten der Zeit“ zu verstehen?

In der ersten Frage liegt die besondere Schwierigkeit dieser Arbeit begründet. Was gewinnen wir aus den Urteilen der Schriftsteller für unsere Erkenntnis der Gestalt Pascals? Die Aussagen tragen so verschiedenartigen, ja oft widersprüchlichen Charakter, daß unser Bild von diesem Autor jeden festen Umriß zu verlieren droht. Der Betrachter steht einer ganzen Reihe von Bildern gegenüber, die aus den verschiedensten Perspektiven entworfen sind und jeweils einen Aspekt dieser schwer faßbaren Gestalt stärker beleuchten; wo aber ist der Maßstab zu finden, das authentische Pascal-Bild, das es uns ermöglichen würde, die Darstellungen der Schriftsteller daran zu messen und von echten oder verzerrten Bildern zu reden? Vielleicht ist es gar nicht sinnvoll, von dem wahren Pascal-Bild zu sprechen, denn ein auf Grund exakter Forschung eindeutig fixierbares Bild eines genialen Menschen gibt es nicht. Schon jede kunstwertliche Autobiographie umfaßt „Dichtung und Wahrheit“. Auch für den Kritiker, der ein vergangenes Leben in seiner Einmaligkeit zu erfassen sucht, gilt das Wort Ernst Bertrams: „Indem wir es uns verdeutlichen, deuten wir es schon. Was von ihm bleibt, wie immer wir es zu erhellen, zu durchforschen, nachzuerleben uns mühen, ist nie das Leben, sondern immer seine Legende“⁴⁾. Gilt dieses Urteil schon für den Wissenschaftler, der die großen Gestalten der Vergangenheit mit historischem Blick betrachtet und versucht, sie aus ihrer Zeit heraus zu verstehen, wieviel mehr für den bedeutenden Schriftsteller, bei dem oft hinter der starken eigenen Gestaltungskraft die Empfänglichkeit für die Eigenart anderer Persönlichkeiten zurücktritt. Hinzu kommt, daß der Schriftsteller bei seiner Beschäftigung mit Autoren vergangener Jahrhunderte häufig gar nicht von dem Anliegen ausgeht, uns das Bild dieses Menschen historisch getreu vor Augen zu stellen. Nicht nur als ein „Mittler und Vermittler“⁵⁾ tritt er an die Werke der Vergangenheit heran, sondern der Ausgangspunkt seiner Darstellung wird meist eine besondere Beziehung zum eigenen Denken und Schaffen sein. Das

4) E. B e r t r a m : *Nietzsche, Versuch einer Mythologie*, 4. Aufl., Berlin 1920, S. 1.

5) Guido B r a n d : *Werden und Wandlung*, Bln. 1933, S. 107.

Bild kann aus einem Gefühl der Wahlverwandtschaft hervorgehen, aus einer „sympathie profonde avec la puissance créatrice“⁶⁾ dieses Autors, oder auch der Überzeugung entspringen, daß sich in diesem genialen Menschen der Gegenpol zu den eigenen Anschauungen verkörpert; in diesem Fall wird das Bild aus der Antithese entwickelt werden.

Pascals Montaigne-Kritik ist dafür ein gutes Beispiel. Brunschwicz zählt Pascal zu den „lecteurs les plus assidus et fervents“ der *Essais*⁷⁾. Viele gemeinsame Züge mochten eine „sympathie profonde“ geweckt haben; die gleiche Fragestellung nach dem Wesen des Menschen verbindet beide Autoren. Und doch ist der Gegensatz entscheidend. Ein religiöses, nicht ein humanistisches Anliegen leitet Pascal. So entsteht sein Montaigne-Bild aus dem Widerspruch. Wenn die *Pensées* den Menschen in einer dauernden Spannung zwischen Diesseits und Jenseits, zwischen „grandeur et misère“, zeigen, so liegt darin eine bewußte Korrektur des Menschenbildes, das dem Leser aus den *Essais* entgegentritt. Erfahren wir unter diesen Umständen wirklich etwas über den Dargestellten?⁸⁾ Die Problematik wird von Pascal selbst deutlich gezeigt. „Ce n'est pas dans Montaigne, mais dans moi, que je trouve tout ce que j'y vois“, heißt es in den *Pensées*⁹⁾.

Sogar ein Sainte-Beuve, der die dienende, vermittelnde Rolle des Kritikers so wohl erkannt hatte, daß er schrieb: „La critique pour moi est une métamorphose: je tâche de disparaître dans le personnage que je reproduis“¹⁰⁾, muß doch eingestehen, daß auch er sein eigenes Bild in das Portrait des Dargestellten hineinprojiziert. Er fällt über sich selbst das Urteil: „S.-B. ne fait pas un portrait qu'il ne s'y mire; sous prétexte de peindre quelqu'un, c'est toujours un profil de lui-même qu'il nous décrit“¹¹⁾. Es könnten noch mehr Belege für diese Selbsterkenntnis des Kritikers angeführt werden. Hier sei nur an Paul Valéry erinnert, der die Forderung ausspricht: „Il faut se mettre sciemment à la place l'être qui nous occupe...“ und doch die Frage anschließt: „Et quel autre que nous-mêmes peut répondre quand nous appelons un *esprit*?“ — worauf die resignierte

6) Albert Thibaudet: *Physiologie de la critique*, Paris 1930, S. 120.

7) Léon Brunschwicz: *Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, Neuchâtel 1945, S. 9.

8) Hugo Friedrich verneint diese Frage, wenn er schreibt, Pascal habe Montaigne „als Symptom gnadenlosen Menschentums in seine eigene Dialektik hineingezwungen — und erdrückt“ (*Montaigne*, Bern 1949, S. 138).

9) *Pensées*, Fr. 64 (Bd. 12, S. 66). Die *Pensées* werden nach der Ausgabe von Léon Brunschwicz (*Les Grands Ecrivains de la France, Œuvres de Blaise Pascal*, Bd. 12—14) zitiert. Die *Lettres provinciales* und die kleineren Schriften Pascals werden nach der Ausgabe von Jacques Chevalier *L'Œuvre de Pascal* (Bibliothèque de la Pléiade) Paris 1950 zitiert.

10) Sainte-Beuve: *Mes Poisons, Cahiers intimes inédits*, hrsg. von Victor Giraud, Paris 1926, S. 126.

11) ebd. S. 121.

Antwort: „On n'en trouve jamais qu'en soi“¹²⁾ die Hoffnung auszuschließen scheint, daß die Kritik über den Charakter eines Selbstgesprächs hinauskommen und uns die Gestalt des Dargestellten gleichsam aus einem Dialog mit dem Kritiker lebendig werden könnte.

Im idealen Fall aber trägt die Kritik dialogischen Charakter. Der Kritiker ist in eine paradoxe Situation gestellt: „Immer muß er gleichzeitig diesseits und jenseits sein, in sich zugleich und in dem andern“¹³⁾. Bei der Betrachtung der kunstwertlichen Pascal-Kritik stellt sich also immer wieder die Frage, ob der Schriftsteller diese Forderung erfüllt hat, d. h. ob es ihm gelungen ist, nicht nur ein verhülltes Selbstbildnis zu zeichnen, sondern eine Darstellung zu geben, die etwas vom Geiste Pascals spüren läßt und uns einen tieferen Einblick in das Wesen dieser Persönlichkeit gewährt. Nur selten wird diese Frage ohne Einschränkungen bejaht werden können, denn nicht jeder bedeutende Schriftsteller ist auch ein guter Kritiker, und nicht bei jedem Urteil über Pascal geht es dem Autor wirklich um diese Gestalt, sondern häufig begegnen uns Stellen, wo Pascal nur zum Anlaß genommen wird, um eigene Anschauungen zu entwickeln, wo sein Werk als ein „exemplum“, als ein Beispiel für oder gegen die Thesen des Autors steht. Damit ist schon gesagt, daß die Pascal-Bilder nicht aus dem Zusammenhang herausgelöst und isoliert gedeutet werden können, sondern daß versucht werden muß, sie im Hinblick auf die Grundintension des Werkes, dem sie entnommen sind, zu interpretieren. Bei dieser Blickrichtung werden die Züge des Bildes, die aus den „Ansichten der Zeit“ zu verstehen sind, unmittelbar deutlich werden, denn es wird sich zeigen, daß dieses Grundanliegen, die Gesamtperspektive, aus der das Pascal-Bild entworfen wird, wesentlich durch die Ideen der Zeit, durch die geistigen Strömungen, die auf den Kritiker einwirken und denen er selbst als produktiver Geist einen bleibenden Ausdruck verleiht, mitbestimmt wird. Deshalb ist es berechtigt, von einem Pascal-Bild der Aufklärung oder der Romantik zu sprechen, soweit damit nur eine Gemeinsamkeit der Fragestellung und Blickrichtung der Kritiker angedeutet werden soll. Mehr kann ein solcher Begriff, der immer eine Abstraktion bleibt, nicht aussagen. Denn ein echtes Pascal-Bild ist niemals zu finden, indem wir eine Fülle von Darstellungen vergleichen und auf die gemeinsamen Elemente hin untersuchen, um aus diesen Zügen, die anscheinend von aller subjektiven Zutat befreit sind, ein „objektives“ Portrait aufzubauen. Bei solcher Methode bleiben nur einzelne Teile, Abstraktionen, zurück, die von der Persönlichkeit in ihrer Ganzheit und Lebendigkeit kaum etwas ahnen lassen.

12) Paul Valéry: *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in: *Variété*, Bd. I, Paris 1924, 38e édition, S. 209—210.

13) Stefan Zweig: *Einleitung zu Sainte-Beuve: Literarische Portraits aus dem Frankreich des XVII.—XIX. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. o. J., Bd. I, S. 7.

Das lebendige Pascal-Bild aber lebt in der Nachwelt fort in Form der „Legende“. Das Wort soll hier im Sinne Ernst Bertrams ohne religiösen oder romantischen Nebenton verstanden werden: „Legende ist [. . .] etwas, das immer neu zu lesen ist, das erst entsteht durch immer erneutes Anderslesen“¹⁴). „Cette légende“, schreibt Gilbert Chinard, „n’a encore été écrite que de façon fragmentaire et ne sera jamais terminée“¹⁵). Das liegt im Wesen der genialen Persönlichkeit selbst begründet. Sie wurzelt in einer bestimmten historischen Epoche, und ihr Werk läßt sich in gewisse geistige Traditionen einordnen. Soweit kann das Bild wissenschaftlich erforscht und fest umschrieben werden. Aber damit ist das eigentlich Schöpferische dieser Gestalt noch gar nicht in den Blick gekommen, und das Geheimnis ihrer Wirkung, um die es uns hier geht, bleibt unerklärt. So soll versucht werden, etwas tiefer in das „secret de Pascal“¹⁶) einzudringen, indem wir den Widerhall, den sein Werk und seine Gestalt bei bedeutenden französischen Schriftstellern der verschiedenen Epochen gefunden hat, näher betrachten; denn „keine einzelne Gegenwart vermag jemals das ganze Wesen eines Großen Menschen zu schauen, noch jede mögliche Ausstrahlung seiner seelischen Macht an sich zu erleben. Nur auf historischem, intellektuellem Wege ist etwas wie eine Totalwirkung nachträglich sichtbar zu machen“¹⁷). Mit diesem Wort Ernst Bertrams ist das letzte Ziel einer umfassenden Untersuchung über den Wandel des Pascal-Bildes angedeutet.

14) E. Bertram : a.a.O. S. 6.

15) G. Chinard : *En lisant Pascal*, Lille/Genève 1948, S. 9.

16) ebd.

17) E. Bertram : a.a.O. S. 4.

II.

Fragen wir nach den Quellen, auf die das Pascal-Bild der Schriftsteller zurückgeht, so steht das eigene Werk dieses bedeutenden Wissenschaftlers, Polemikers und Apologeten natürlich an erster Stelle. Aber die bewußte Selbstdarstellung tritt in den Schriften Pascals ganz zurück, im Gegensatz zu Autoren wie Rousseau, Goethe oder Gide, bei denen alle Werke als „Bruchstücke einer großen Konfession“ aufgefaßt werden können. Pascal dagegen schreibt im Hinblick auf Montaigne: „Le sot projet qu'il a de se peindre! et cela non en passant et contre ses maximes, comme il arrive à tout le monde de faillir; mais par ses propres maximes et par un dessein premier et principal“¹⁾. Es ist erstaunlich, daß gerade der Autor der *Pensées*, der immer wieder die Frage stellt: „Qu'est-ce que le moi?“²⁾, den Weg der Selbstdarstellung zur Lösung dieses Rätsels mit Nachdruck ablehnt. Von sich selbst zu sprechen bedeutet für Pascal „dire des sottises“ und zeigt die menschliche Schwäche, sich aber bewußt zum Gegenstand der Darstellung zu machen, „c'est ce qui n'est pas supportable“³⁾.

Auch die Briefe Pascals, die uns erhalten sind, tragen nur zum kleinsten Teil rein persönlichen Charakter. Meist behandeln sie wissenschaftliche Fragen, wie die Korrespondenz mit Fermat, oder Pascal spricht im Tone des Seelsorgers, wie in den Briefen an Mademoiselle de Roannez. Man hat vermutet, daß Pascal diese junge Adlige, die Schwester seines Freundes des Herzogs von Roannez, geliebt habe und daß seine Flucht aus der Welt wesentlich durch dieses Erlebnis der Liebe, die keine Erfüllung finden konnte, verursacht worden sei. Falls diese Vermutung richtig ist, ließen sich die religiösen Anmutungen und Ratschläge, die der Solitaire von Port-Royal dieser Frau sendet, mit den letzten Briefen Abälards an Heloise vergleichen. Aber Pascal selbst gibt uns keinen deutlichen Hinweis. Er hat seine *Historia calamitatum* niemals geschrieben. So bleibt, auch wenn die äußeren Ereignisse bekannt sind, die Bedeutung, die diesen Erlebnissen in der Entwicklung Pascals zukommt, schwer zu ermessen.

1) *Pensées*, Fr. 62 (Bd. 12, S. 63 f.).

2) Fr. 323 (Bd. 13, S. 241).

3) Fr. 62 (Bd. 12, S. 64).