

Die Hauptströmungen
der
Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.

Vorlesungen,
gehalten an der Kopenhagener Universität
von
G. Brandes.

Uebersetzt und eingeleitet von
Adolf Strodtmann.

Fünfter Band: **Die romantische Schule in Frankreich.**
Uebersetzt von W. Rudow.



Leipzig.
S. W. Barndorf.

Die Hauptströmungen
der
Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.

Vorlesungen,
gehalten an der Kopenhagener Universität
von
G. Brandes.

Uebersetzt und eingeleitet von
Adolf Strodtmann.

Fünfter Band: **Die romantische Schule in Frankreich.**
Uebersetzt von W. Rudow.



Leipzig.
S. Harsdorf.

Die romantische Schule in Frankreich

von

G. Brandes.

Uebersetzt

von

W. Rudow.



Leipzig.
G. B. Neumann.

Inhalt.

Die romantische Schule in Frankreich.

	Seite
1. Der politische Hintergrund	1
2. Das Geschlecht von 1830	7
3. Der Romantismus	15
4. Nohier	29
5. Fremde Einflüsse	40
6. Heimische Einflüsse	54
7. de Vigny's Gedichte und Hugo's morgenländische Dichtungen	66
8. Hugo und Musset	73
9. Musset und George Sand	86
10. Alfred de Musset	98
11. George Sand	108
12. Balzac	132
13. do.	142
14. do.	147
15. do.	152
16. do.	157
17. do.	168
18. Bayle	173
19. do.	184
20. do.	194
21. Mérimée	204
22. Bayle und Mérimée	211

II

	Seite
23. Mérimée	222
24. do.	228
25. do.	234
26. Mérimée und Gautier	240
27. Gautier	245
28. do.	254
29. Sainte-Beuve	264
30. do.	276
31. Sainte-Beuve und die moderne Kritik	281
32. Das Drama: de Vigny, Hugo, Ponsard	291
33. Die socialpolitische Bewegung und die Poesie	307
34. Die Uebersehenen und Vergessenen	329
35. Schluß	346

Die romantische Schule in Frankreich.

1.

Der politische Hintergrund.

In der Zeit von 1824—1848 entstand in Frankreich eine mächtige und bewundernswerthe Literatur. Nach der großen Staatsumwälzung, nach den Kriegen des Kaiserthums und der allgemeinen Ermattung unter Ludwig XVIII war eine Jugend erwachsen, die mit seltenem Eifer und Begeisterung daran ging, das auf geistigem Gebiete Versäumte nachzuholen. Unter der Revolution und Napoleon hatten Frankreichs junge Männer anderes zu thun als Literatur und Kunst zu erneuern. Die besten Kräfte des Volkes wurden in der Staatskunst, der Verwaltung und im Kriegswesen verbraucht, und diese Summe geistiger Kraft, die bis dahin gebunden war, wurde nun auf einmal frei. Die Zeit nach der Einführung und Herrschaft des Julikönigthums kann man als das entscheidende Auftreten des Bürgerstandes auf der geschichtlichen Bühne bezeichnen. Die Industrie beginnt zu herrschen. Frankreich insbesondere betreffend, mußte die neue Vertheilung des Volksvermögens, die sich unter der Staatsumwälzung vollzogen, und die Napoleon auf ganz Europa ausgedehnt, nun ihre Früchte tragen. Handel und Gewerbe waren frei, Vorrechte und Begünstigungen aller Art waren gefallen, die eingezogenen Kirchen- und Klostergüter, die zerstückelten oder versteigerten Güter des Adels waren unter mindestens zwanzigmal so viele Besitzer vertheilt. Die Folge war, daß das Geld nun das Triebrad des bürgerlichen Lebens und damit das Ziel der Wünsche jedes Einzelnen wurde. Nach der Julirevolution löst dann der Geldadel den

früheren Geburtsadel in der Herrschaft ab, der Reiche wird geadelt, erwirbt die Rechte des Pairs und verwendet die Macht des Königs stets mehr zu seinem eigenen Vortheil. So wird die Jagd nach dem Gelde und seine Anwendung für große Unternehmungen auf dem Gebiet des Handels und der Gewerbe der vorherrschende Zug der Zeit; und diese Nüchternheit, die so grell absticht gegen die zerstörenden und kriegerischen Leidenschaften des unmittelbar vorhergegangenen Zeitraums, trägt das ihre dazu bei, den Erzeugnissen der Dichtkunst jener Zeit ihr romantisches, der Wirklichkeit fremdes Gepräge zu verleihen. Nur ein einziger der hervorragenden Dichter jener Zeit, Balzac, fühlte sich von der Gegenwart nicht abgestoßen, sondern machte die neugeborene Herrschermacht des Geldes zum Hauptgegenstand seines großen Werkes. Die übrigen Künstler, so sehr sie auch vielfach selbst des Gewinnes wegen arbeiteten, entfernten sich in ihren Schwärmereien möglichst weit von der Wirklichkeit.

Das Jahrzehnt um 1830, für die Kunst der merkwürdigste und fruchtbarste Zeitraum war in politischer Hinsicht glanz- und farblos, die Staatsumwälzung nur ein Blutsleck in dem allgemeinen Grau. In der ersten Hälfte des Jahrzehnts, unter Karl X herrschte die Geistlichkeit. Die Ministerien Villèle, Martignac und Polignac bezeichnen weniger drei Zeiträume der rückschrittlichen Bewegung als vielmehr drei Grade ihrer Schnelligkeit: Allegro, Andante und Allegro furioso. Unter Villèle erreichten die Jesuiten eine fast unumschränkte Macht, die Klöster wurden wieder aufgethan, die Gesetze über Sonntagsheiligung mit fast mittelalterlicher Strenge gehandhabt, auf Kirchenraub Todesstrafe gesetzt, Arme nur gegen Vorzeigung schriftlicher Zeugnisse unterstützt. Endlich wurde 1827 ein Pressegesetz eingebracht, das bestimmt war, die Gegner der kirchlichen Interessen mundtot zu machen; es wurde jedoch von der Pairskammer zurückgewiesen. Die Nationalgarde wurde aufgelöst, die Beaufsichtigung der Zeitungen wieder eingeführt, die Minister hatten die Mehrzahl der Kammer gegen sich und traten im Januar 1828 zurück. Der allzu aussichtslosen Begünstigung der Geistlichen folgte unter Martignac das Ministerium der Zugeständnisse, welches der Jesuitenherrschaft

einen schwachen Damm entgegenzusetzen suchte. Aber die Folge war nur, daß der König es bei der ersten Niederlage in der Kammer entließ, um dafür das Ministerium Polignac einzusetzen, dessen Führer, der frühere Gesandte in London, ein Mann nach seinem Herzen war. Polignac glaubte an das Königthum als Gottes Schatten auf Erden, glaubte (und wurde durch Träume in seinem Glauben bestärkt) von Gott berufen zu sein, ihm seinen früheren Glanz wiederzugeben. Aber die Regierung war so wenig beliebt, daß selbst ihre einzige kriegerische That, die Eroberung Algiers, das Volk nicht zu erwärmen vermochte und von ihren zahlreichen Gegnern geradezu ungerne gesehen wurde. Da die Auflösung der Kammer trotz der Hirtenbriefe der Bischöfe und trotzdem der König selbst in den Wahlkampf eingriff, zur Wiederwahl der Gegner der Regierung führte, trat der Staatsstreich ein. Sofort folgte der Rückschlag: nach dreitägigem Kampf war das Ministerium sammt dem Königreich von den Wogen der Volksbewegung fortgerissen.

Aber während die erste Hälfte des Jahrzehnts in politischer Hinsicht dem Rückschritt huldigte, hatte sie auf dem Gebiet des gesellschaftlichen und geistigen Lebens ein ganz anderes Gepräge. Für's erste weckte selbst der Druck den Drang nach Freiheit. Das Bürgerthum und die Gelehrten, die zuletzt mit Hilfe des hauptstädtischen Gesindels und der Studenten das Königthum stürzten, waren während der ganzen Zeit immer unzufriedener geworden. Die Folge war u. A., daß die schöne Literatur, die von Anfang an ganz in Uebereinstimmung mit der Politik den geschichtlichen Gegensatz gegen die große Staatsumwälzung gebildet und für Katholicismus, Königthum und Mittelalter geschwärmt hatte, jetzt völlig die Farbe wechselte. Chateaubriands Ausstoßung aus dem Ministerium Villèle hatte ja das Zeichen dazu gegeben*), und seitdem war das geistige Leben selbst in den höchsten Gesellschaftskreisen, die den Ton und Stil der schönen Literatur bestimmten, nur in der äußerlichsten Verbindung mit der politischen Rückwärtsbewegung geblieben. Die Restauration war

*) S. „Die Reaktion in Frankreich“.

ja von einer Seite gesehen, eine Nachblüthe des achtzehnten Jahrhunderts im neunzehnten, des Zeitalters der Humanität in dem der gewerblichen Thätigkeit. Von dem gepuderten Hofe ging höfische Sitte und Benehmen aus; aus den Kreisen des alten Adels vorurtheilslose Erörterung religiöser und sittlicher Fragen, worin das vorige Jahrhundert seinen Stolz gesetzt. Das Volksbewußtsein, das die höchsten Kreise zu heben und fortzupflanzen trachteten, stützte sich u. A. auf die Anerkennung, womit alles, was Geist hatte, der Literatur und Kunst freundlich entgegen kam. Ueberwiegende Zweifelsucht in der Religion, weitgehende Ungebundenheit in sittlicher Hinsicht: das war die Luft, worin die gute Gesellschaft athmete und womit sie sich umgab; und nichts konnte für die eben aufsprießende Dichtung günstiger und befruchtender sein. Wie der Druck der Regierung in politischen Dingen den Freiheitsdrang nährte, so gab die Bildung der besten Gesellschaft Raum für freie Denk- und Empfindungsweise auf andern Gebieten, ohne mehr zu fordern als Vollendung der Form. Sie war also im Stande, einer beginnenden geistigen Bewegung völlig die Zügel schießen zu lassen.

Das Julikönigthum wurde eingesetzt, Ludwig Philipp auf den Thron von Frankreich hinauf bugfirt, schwierig gestellt als König von der Empörung Gnaden.

Schon in den ersten fünf Jahren seiner Regierung offenbarten sich die eigenthümlichen Kennzeichen seines Wesens. Zuerst Mangel an Haltung, die doch unentbehrlich ist für ein Königthum, das sich ausschließlich auf den wohlhabenden Bürgerstand stützt. Der vorsichtige und friedliebende König bereitete Frankreich Niederlage auf Niederlage, Demüthigung auf Demüthigung. Um den Weltfrieden zu erhalten, schlug er den Thron aus, den die Belgier seinem zweiten Sohne angeboten, und aus demselben Grunde ließ er Oesterreich unterdrücken, die vom französischen Volke mit Recht als Töchter der Julirevolution angesehen wurden. Er war außer Stande die Niederwerfung des polnischen Aufstandes und die Uebergabe Warschaws zu verhindern, was in Frankreich als Ehrensache galt. Als Großmacht verlor das Land täglich an Gewicht und Ansehen.

Dazu kam, daß es der Regierung eben so sehr an Würde gebracht. Die unaufhörlichen Geldforderungen des Königshauses, die fast beständig von den Kammern abgeschlagen wurden, machten den peinlichsten Eindruck.

Ludwig Philipp war einen Augenblick beliebt gewesen, beliebt als der Soldat von Valmy und Jemappes, als der Bürgerkönig, der früher landflüchtige Schullehrer, den Lafayette selbst den besten Republikaner genannt; aber er hatte nicht das Geschick, die allgemeine Gunst fest zu halten, so eifrig er sich auch darum bemühte. Er war begabt, klug, führte ein schönes Familienleben, war häuslich, ordentlich, seine Söhne besuchten die öffentlichen Schulen und er selbst ging täglich ohne Begleitung in bürgerlicher Tracht mit dem berühmten Regenschirm durch die Straßen von Paris, immer bereit, einen Gruß zu erwidern oder für ein Lebehoch mit freundlichen Worten oder einem Händedruck zu danken. Aber die kleinbürgerlichen Tugenden, die er so an den Tag legte, waren nicht die, welche Frankreich von seinen Herrschern forderte. Das Wort: „Wir wollen einen Herrscher, der reiten kann,“ welches seiner Zeit dem gichtleidenden Ludwig XVIII entgegengeschleudert war, bezeichnet ein Gefühl, das auch zu Ludwig Philipp's Sturze das Seinige beitrug.

Und wenn er zu Pferde saß, nahm er sich nicht gut aus. Als er im Juni 1832 nach einem der zahllosen Aufstände Paris in Belagerungszustand erklärt hatte und über 50 000 Mann Nationalgarde und Linientruppen Heerschau hielt, ritt er nicht in Mitten der Straße, sondern zuerst auf der rechten Seite, wo die Nationalgarde stand, den ganzen Weg sich vom Pferde beugend, um möglichst Vielen die Hand zu drücken; und zwei Stunden später ritt er auf dieselbe Weise an den Linientruppen vorüber: es sah aus, als wollte er sich die Rippen brechen. Dazu lächelte er in einem fort, sein Dreimaster saß ihm tief ins Gesicht gedrückt und gab ihm ein höchst unglückliches Aussehen. Er schien mit den Augen um Verzeihung zu bitten, daß er den Belagerungszustand erklärt hatte. Welch' ein Anblick für eine so leicht bewegliche Bevölkerung! für eine Bevölkerung, deren älterer Theil noch

Napoleon hatte vorbereiten sehen mit seinen „Marmorzügen, den unbeweglichen Augen und den unnahbaren Herrscherhänden!“

So sehr der König die Gunst seiner Unterthanen zu erringen suchte, war doch der Abgrund zwischen Thron und Volk tiefer, als selbst unter dem vorübergehenden Königthum. Der alte Adel hielt sich dem neuen Hofe fern, die Stände schieden sich immer schärfer, die Landbesitzer sahen unwillig, wie die Börsenkönige alle Macht an sich rissen; Legitimisten und die höheren Bürgerstände, Staatsmänner und Künstler verkehrten nicht mehr mit einander, die Gesellschaften der Restaurationszeit hörten eine nach der anderen auf und die aristokratische Munterkeit und Natürlichkeit verschwand mit ihnen. Mit der alten Herrschaft wurde auch die großartige Pracht, die anmuthige Frivolität, der freie Wig der vornehmen Damen begraben. An ihre Stelle traten die Geldmänner, welche das Königshaus bevorzugte und die der Kronprinz selbst vor seiner Verheirathung besuchte, englische Sport- und Klubgewohnheiten, zugleich mit einer plumphen Vorliebe für andere als geistige Genüsse, und ein geschmackloser Aufwand. Der König war von Anfang Anhänger Voltaires und in seinen Familienverbindungen Anhänger des Protestantismus gewesen. Aber um seinen Thron besorgt, änderte er seine Gesinnung, demüthigte sich (übrigens vergeblich) um die Geistlichkeit für sich zu gewinnen, und sofort wurde der Ton des Hofes ebenfalls fromm. Zugleich entwickelte sich in den höheren Bürgerkreisen eine halb ängstliche, halb erlogene Frömmigkeit, begründet auf der Furcht vor dem vierten Stand. Die Heuchelei, welche die vornehme Literatur des Rückschritts gefördert, begann sich unter die Bürger zu verpflanzen, und Freigeistigkeit bei Frauen als geschmacklos zu gelten. Die Sitten wurden äußerlich strenger, in Wirklichkeit roher, wie in England. Das Urtheil der Gesellschaft war weitherzig gegenüber den Kniffen der Millionäre und pharisaisch gegenüber Verirrungen des weiblichen Herzens. Das frühere Geschlecht hatte, wie einer der Geschichtschreiber bemerkt: „Dem Priester, der seine Kirche, der Frau, die ihren Gatten verlassen, nicht die Achtung versagt, wenn nur die

Beweggründe uneigennützig waren. Jetzt ging es wider den guten Ton, die Wiedereinführung der Ehescheidung, die Verheirathung der Priester zu wünschen.“ Das Faubourg St. Honoré, wo die Börsen-Könige wohnten, gab den Ton an.

Kein Wunder, daß der Regenschirm bald als Sinnbild dieses Königthums galt und das Wort: *Juste-milieu*, das Ludwig Philipp einmal passend gebraucht hatte, um den einzuschlagenden Weg zu bezeichnen, alles Schwache und Kraftlose, eine Macht ohne Glanz und Würde bedeutete.

Betrachten wir das Jahrzehnt um 1830 im Allgemeinen, so sehen wir hiernach leicht, daß es für die Kunst trostlos sein mußte.

2.

Das Geschlecht von 1830.

Auf diesem Hintergrunde, der grau in grau die Kutten der Restauration und den Regenschirm des Julikönigthums zeigte, in dieser Gesellschaft, wo die Geldmacht, schon in der Wiege ein Riese, die ganze Romantik des Lebens erstickt hatte, springt nun plötzlich eine flammende, leuchtende, scharlachrothe und leidenschaftliche Literatur auf. Alle Bedingungen waren ja gegeben, welche unruhige Gemüther mit Macht in romantische Schwärmerci treiben mußten, in glühende Verachtung der öffentlichen Meinung, in Vergötterung der zügellosen Leidenschaft und künstlerischer Ungebundenheit. Der Haß gegen das Bürgerthum wird — wie in Deutschland vor einem Menschenalter der Kriegsruß gegen die Philister — die gemeinsame Loofung. Aber während das Wort Philister an Rachelosen und Zipfelmütze erinnert, ruft das Wort Bourgeois den Gedanken an die Herrschaft des Geldes wach: durch den natürlichen Gegensatz zu der gemeinen Nützlichkeitslehre wurde die geistige Strömung bei den bereits hervorgetretenen und noch mehr bei den erst aufspießenden Talenten in ausgesprochene Feindschaft gegen alles Bestehende gedrängt. Die Religion der Kunst, die Begeisterung für Freiheit in der

Kunst, ergriff plötzlich alle Herzen. Die Kunst war das Höchste, das Einzige, ihr Licht allein gab dem Leben Werth.

Diese Jungen hatten in ihrer Kindheit von den gewaltigen Ereignissen der Revolution gehört, hatten das Kaiserthum überlebt und waren Söhne von Helden oder Opfern. Ihre Mütter hatten sie zwischen zwei Schlachten empfangen, und Kanonendonner hatte ihren Eintritt in die Welt begleitet. Für die jungen Dichter und Künstler gab es zur Zeit nur zwei Arten von Menschen: die Flammenben und die Grauen, auf der einen Seite ihre Kunst, die Blut, Purpur, Bewegung und Leidenschaft vertrat, auf der andern die ängstlich besorgte, achtungswerthe, aber farblose Literatur und Kunst, die bisher geherrscht hatte. Ihre ganze Umgebung schien ihnen undichterisch, materialistisch, grau. Sie wollten ihrer Zeit ihre Verachtung beweisen, ihre Bewunderung für das Genie und ihren Haß gegen die Spießbürger an den Tag legen, denn jetzt erst war durch das wachsende Ansehen der bürgerlichen Gesellschaft, der Spießbürger eine Macht geworden.

Es scheint uns heute, als wäre die damalige Jugend jugendlicher gewesen als sonst und anderswo, reicher, frischer, glühender. Ich erkläre mir das so, daß Frankreichs Jugend, die während der Revolution das ganze Land umgestaltet und unter dem Kaiserthum die halbe Welt erobert hatte, nun mit derselben Leidenschaft sich auf Kunst und Literatur warf. Auch hier waren Umwälzungen zu vollziehen, Siege und Land zu gewinnen. Unter der Revolution hatte die Jugend die Freiheit, unter Napoleon den Kriegsruhm angebetet, jetzt vergötterte sie die Kunst.

Zum ersten Mal wird in Frankreich das Wort „Kunst“ allgemein für die schöne Literatur gebraucht. Im achtzehnten Jahrhundert hatte die ganze Literatur sich zur Philosophie umbilden wollen, und besaß unter diesem Namen ungleich mehr als wir heute darunter verstehen. Jetzt strebte die ganze Literatur nach dem Namen und der Würde der Kunst.

Das beruhte darauf, daß die abstrakte und grübelnde Geistesrichtung, die im Klassicismus hervortritt, sowohl im Denken wie im Dichten, im neuen Jahrhundert allmählich der Liebe für das Anschauliche, Wirkliche und Wahrhaftige

gewichen war. Aber dies beruhte wieder darauf, daß man die Natur, die ursprüngliche, unbelebte Natur, der Geistesbildung vorzog. Warum? — Weil ein geschichtlich gesinntes Zeitalter dem rationalistisch gesinnten gefolgt war. Man wollte nicht mehr Philosoph sein, denn man schätzte ein ursprüngliches, naturartiges Wesen höher als den Namen eines selbständigen Denkers; man verschmähte die Dichtungen des vorigen, ja selbst des 17. Jahrhunderts, weil sie rational waren, blutlos und geschmackvoll, nach Regeln erzogen, nicht frei geworden und gewachsen. Denn während das achtzehnte Jahrhundert Denken und Thun für das Höchste gehalten, schätzten die Kinder der neuen Zeit das naturgetreue Werden über alles. Deutsche, Goethes und Herders, Gedanken waren es, die unbewußt die Köpfe füllten und zugleich Abscheu gegen Regeln und Grundsätze einflößten. Denn wie konnte die Kunst als Unbewußtes, als aus Naturgesetz gebundene Erzeugniß Regeln, die von außen kamen, unterworfen sein!

Eine Bewegung hatte die Geister ergriffen, welche an die Wiedererweckung der Wissenschaften erinnert. Es war, als ob man sich an der Luft, die man einathmete, berauschte. In der langen Zeit, in welcher Frankreichs Geistesleben still gestanden, waren die großen Nachbarvölker, Deutschland und England, ihm weit vorausgeeilt und hatten viele hemmende Ueberlieferungen abgeworfen. Man empfand das lebhaft als eine Demüthigung, und dieses Gefühl gab der neuen Kunstbegeisterung einen mächtigen Antrieb. Zugleich kamen bisher unbefannte fremde Geisteswerke über die Grenze und empörten den jugendlichen Geist. Man las Scotts Romane, Byrons „Korfar“ und „Lara“ in Uebersetzungen, man verschlang Goethes „Werther“ und Hoffmanns phantastische Erzählungen. So kam es, daß die Jünger der verschiedenen Künste sich auf einmal als Brüder fühlten: Musiker studirten die einheimischen und auswärtigen Dichterwerke; Dichter, wie Hugo, Gautier, Mérimée, Borel, zeichneten und malten. Man las Gedichte in den Werkstätten der Maler und der Bildhauer, die Schüler Delacroix' und Debérias summten vor ihrer Staffelei eine Ballade Hugos. Einige große Dichter, wie Scott und Byron

wirkten einerseits auf Dichter (Hugo, Lamartine, Musset,) Musiker (Berlioz, Halévy, Félicien David,) und Maler (Delacroix, Delaroche, Scheffer,) ein. Die Künste suchten ihr Bereich zu überschreiten und sich einer Schwesterkunst zu nähern. Berlioz schreibt die Symphonien *Gilde Harold* und *Faust*, Félicien David „*Die Wüste*“; Die Musik wird zur Malerin in der Programmmusik. Delacroix und nach ihm Ary Scheffer wählen Stellen aus Dante, Shakespeare und Byron zum Vorwurf, die Malerei wird zuweilen fast zur Illustration der Dichtung. Die Malerei war es vor allen, die auf die anderen Künste einwirkte, besonders auf die Poesie, und sehr zum Besten derselben. Der Liebende hat seine Geliebte nicht mehr, wie zu Racines Zeit: „seine Flamme zu krönen“; man forderte anschauliche Bilder in der Dichtkunst und duldete keinen solchen offenkundigen Unsinn.

Im Jahre 1824 stellte Delacroix sein an Byron erinnerndes Griechenbild „das Gemetzel auf Skios, 1831 ein anderes Gemälde „der Bischof von Lüttich“ aus, das aus Scotts „*Quentin Durward* genommen war, Mai 1831 sein Bild „die Freiheit auf der Barrifade.“ Im Februar 1829 weckt Auber in der großen Oper einen Sturm mit seiner „*Stimmen von Vortici*,“ Meyerbeers „*Robert der Teufel*“ folgt 1831. Februar 1830 wird Hugo's „*Hernani*“ zum ersten Mal im „*théâtre français*“ gegeben. 1831 erregt Dumas' „*Antony*“ das größte Aufsehen. Gleichzeitig erheben sich in der Dichtkunst Hugo, in der Malerei Delacroix, in der Bildhauerkunst David d'Angers, in der Musik Berlioz und Auber, und ausübend dieselbe, Chopin und Liszt mit ihrem dämonischen Spiel, in der Kritik Saint-Beuve und Gautier, in der Schauspielkunst Frédéric Lemaître und Marie Dorval. Alle diese verkünden wie ein Mann das Evangelium der Natur und Leidenschaft und rings um sie stehen Gruppen junger Männer, welche die Kunst ähnlich auffassen.

Jene Geister wußten nicht immer, daß sie vor den Augen der Nachwelt als zusammengehörig standen. Viele der größten blieben einander ihr Leben lang fremd und glaubten in verschiedenen, ja entgegengesetzter Richtung vorwärts zu streben. Sie hatten darin nicht ganz Unrecht, denn sie wichen auch

stark von einander ab, aber doch verbinden gemeinsame Fortschritte, Vorurtheile, Ziele und Fehler sie zu einem Ganzen. Und viel häufiger als sonst fühlten die, welche die Betrachtung zusammenzufassen geneigt sind, sich auch schon bei Lebzeiten zu einander hingezogen. Geht man den Gliedern dieser Verbindung nach, so findet man ein Band, das den ganzen Kreis zusammenhält.

Wenn nun nach vielen Jahren in der Literaturgeschichte das Urtheil fällt: „Sie bildeten eine Schule,“ stellt man sich selten hinreichend deutlich vor, was das besagen will, in Literatur und Kunst eine Schule zu stiften. Es liegt ein heimlicher Zauber darin. Ein einziger, hervorragender Geist, der lange unbewußt, dann halbunbewußt, und endlich mit vollem Bewußtsein sich von Vorurtheilen losgerungen, und durch dessen Gesichtskreis, da alles vorbereitet ist, der Blitz des Genies flammt, ein solches Wesen spricht, wie Hugo in einer Vorrede auf einigen Bogen Prosa, oder ein anderer in einem Gedicht, einer Erzählung, Gedanken aus, die vorher noch nie ausgesprochen waren, die vielleicht nur halb wahr oder noch undeutlich sind, die aber die besondere Eigenschaft haben, daß sie trotz ihrer mehr oder minder sanften Form alle überlieferten Vorurtheile zu Boden treten, die ganze herrschende Nichtigkeit bei Seite schieben und zugleich wie lockende Klänge, wie eine Offenbarung und eine Loosung in den Ohren des neuen Geschlechtes tönen.

Was geschieht nun? Kaum sind jene Worte gesprochen, so folgt, wie dem Ruf der Wiederhall, eine tausendstimmige Antwort aus dem Munde der Verletzten, die jenen Nichtigkeiten huldigen, eine Antwort, als wenn hundert Hundemeuten durcheinander heulen. Und was geschieht dann? — Zuerst kommt Einer, dann noch Einer und wieder Einer zu dem Verkündiger der neuen Wahrheit; Jeder bringt von seinem Ausgangspunkte seine Vergangenheit mit, seinen Ehrgeiz, sein Sehnen, sein Hoffen, seinen Willen, und es zeigt sich, daß das ausgesprochene Wort in ihnen Fleisch und Blut gewonnen hat. Und wie einige persönlich, so treffen andere im Geiste mit ihm zusammen. Die eben einander noch unbekannt waren, wie sie noch der Welt unbekannt sind, die, Jeder in

seinem Winkel einsam schmachteten, die treffen sich und merken, wie wunderbar sie einander verstehen, obgleich sonst niemand ihre Sprache versteht. Sie sind jung, und doch hat das Leben eines Jeden bereits Inhalt gewonnen: Der eine seine theuer erkauften Genüsse, der andere seine stählenden Leiden, und aus diesem Lebensstoff hat Jeder seine Begeisterung gezogen. Ihr Zusammentreffen belebt wie ein elektrischer Schlag, sie theilen einander mit jugendlicher Hast und Offenheit ihre Gedanken mit, ihren Haß und ihre Liebe, und diese quellenden Gefühle strömen zusammen wie Bäche zu einem Fluß.

Doch das Schönste wenn sich solche Künstlergenies zu einer Schule zusammenschließen, ist die Scheu, die Ehrfurcht, die jeder vor des andern Eigenthümlichkeit hat. Dies wechselt Ueingekehrte oft mit sogenannter „gegenseitiger Bewunderung.“ Aber in Wirklichkeit giebt es nichts verschiedeneres als die berechnende Gunst und die harmlose Begeisterung für des andern Vorzüge, welche die Angehörigen einer Schule auszeichnet. Die Herzen sind da noch zu jung, zu rein, um nicht aufrichtig zu bewundern. Junge Talente betrachten einander immer als etwas wunderbares, die innere Werkstatt des Einen ist ja für den Andern ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch. Er ahnt nicht, was das nächste Mal aus dieser Werkstatt entspringen wird, welchen Genuß der Andere ihm bereitet. Sie achten einer im Andern etwas, was über den noch unentwickelten Charakter und den Gaben der Einzelnen steht: die Kunst, die sie als ihre Göttin verehren. Doch selten hat je ein solcher Durchbruch der angeborenen Bewunderung ein solches Gewand von Schwärmerei und Vergötterung angenommen, wie bei dem Geschlecht von 1830. Alle literarischen Erzeugnisse jener Zeit zeigen, daß diese Jungen sich damals in Gefühlen der Freundschaft und Brüderlichkeit einen Rausch getrunken haben müssen. Hugo's Gedichte an Lamartine, Sainte-Beuve, Louis Boulanger, David d'Angers; Gautier's an Hugo, Jehan du Seigneur, Borel; Musset's an Lamartine, Sainte-Beuve, Nodier und vor allen Sainte-Beuve's Gedichte an alle Bannerträger der Schule, endlich Frau von Girardin's Aufsätze, Balzac's Widmungen, George Sand's „Briefe eines Reisenden“ zeugen für

die aufrichtige gegenseitige Bewunderung, welche die sprichwörtliche Mißgunst der Dichter nicht aufkommen ließ.

Sie verherrlichten nicht nur, sie begeisterten und unterstützten auch einander. Es ist bald eine unbewußte Einwirkung, bald eine Anweisung, was diese Schriftsteller mit einander verbindet. Deschamps zeigt Hugo den Weg zur dichterischen Behandlung der altspanischen Romanzen. Gautier schreibt das schöne Tulpensonett in Balzac's „Ein großer Mann aus der Provinz in Paris“ und hilft ihm seine Stoffe dramatisieren. Sainte-Beuve liest George Sand ihre Arbeiten vor und steht ihr mit gutem Rath zur Seite; sie und Musset vereinigen zuweilen ihre Eingebungen zu einem Werk. Frau von Girardin verfaßt einen Roman in Briefen zusammen mit Méry, Sandeau und Gautier, und Mérimée verbindet die Realisten Beyle und Vitet mit dem eigentlich romantischen Lager.

Die kurze Zeit, da alle diese sich begegnen und vereinigen, ist die Blüthe der Literatur. Nicht lange, so ist Robier todt, Hugo verbannt auf Jersey, A. Dumas wirft sich auf die literarische Industrie, Sainte-Beuve und Gautier treten in Prinzessin Matthilde's Kreis, Mérimée führt den Vortritt an Eugéniens Liebeshof, Musset sitzt einsam beim Abfünt-Glase und George Sand zieht sich nach Rohant zurück.

Später ging jeder für sich neue Verbindungen ein und entwickelte sich so weiter, aber das Ungezwungenste und Frischeste, wenn auch nicht immer das Schönste und Vollendetste, haben sie damals geliefert, als sie ihre ersten Zusammenkünfte in der Straße Notre-Dame-des-Champs hielten, wo Hugo und seine junge hübsche Frau mit ihren 2000 Fr. lebten, oder in der Dachkammer Borels, wo der Hernani-Mantel des Wirthes neben einer Skizze Deverias und einer Copie nach Giorgione hing, und wo die jungen Romantiker neben einander saßen oder standen, da es nicht für Alle Platz zum Sitzen gab.

Diese jungen Leute fühlten sich als Verwandte und Mitverschworene, sie betrachteten sich als Mitwiffer eines süßen und stärkenden Geheimnisses, und ihre Werke bekamen davon einen gemeinsamen Hauch, einen Duft, gleich verschiedenen und edlen

Weinen, die in einem besonders gesegneten Jahre gekeltert sind. Und dieser Wein von 1830! mit ihm kann sich kein anderer des Jahrhunderts messen.

Man suchte und forderte in allen Künsten den Bruch mit dem Herkömmlichen. Die innere Flamme sollte die musikalischen Formen durchglühen und freimachen, die Linien und Umrisse verzehren und die Malerei in eine Farbensymphonie verwandeln, endlich auch die Dichtkunst verjüngen. In allen Künsten suchte man nach Farbe, Leidenschaft und Stil; nach Farbe so sehr, daß der bedeutenste Maler der Zeit, Delacroix, die Zeichnung darüber vernachlässigte; die Leidenschaft so heftig, daß Lyrik und Drama Gefahr liefen, sich ins Krampfhaftige zu verlieren; den Stil mit solcher Kunstbegeisterung, daß bei einzelnen von den Jüngern, wie bei den Gegenpolen Mérimée und Gautier die dichterische Bildung in bloßen Stil aufging.

Man suchte und forderte das Ursprüngliche, Unbewußte, Volksthümliche. Wir sind Rhetoren gewesen, rief man aus, wir haben nimmer das Ursprüngliche und Unlogische verstanden, nimmer Wilde, nimmer das Volk, nimmer das Kind, nimmer das Weib, nimmer den Dichter.

Früher hatte in der Dichtung das Volk nur im Hintergrund gestanden; in Hugo's Drama betrat der tieffühlende Mann aus dem Volk die Bühne als Held und Rächer. Früher hatten Wilde gesprochen wie Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts (Montesquieu, Voltaire); Mérimée schilderte in „Columba“ und „Carmen“ die Gefühle der Wilden in all' ihrer ursprünglichen Falsche. Ber Racine hatte das Kind (in „Athalie“) gesprochen wie ein Erwachsener; Rodier legte mit kindlichem Herzen den Kindern Worte der Unschuld in den Mund. Früher hatte man das Weib meist mit dem Bewußtsein und den Gedanken eines Mannes dargestellt, so bei Corneille, Molière, Voltaire. Corneille hatte der Tugend, Crébillon Sohn dem Laster und der Leichtfertigkeit gehuldigt; aber Tugend und Laster waren beide bewußt und erworben. George Sand stellte dagegen edle Frauenherzen mit ihrem angeborenen Adel dar. Frau von Staël hatte in „Corinna“ den Geist des überlegenden Weibes als großes siegreiches Talent dargestellt. George

Sand schildert in „Lelia“ das Weib als die mächtige Sybille. Nach der alten Auffassung war der Dichter wie Racine und Molière ein Hofmann, oder wie Voltaire und Beaumarchais ein Weltmann oder wie Lafontaine einfach ein anständiger Gefelle. Jetzt ward er das Stiefkind der Gesellschaft, das die Gesellschaft von sich austieß, der Hohepriester der Menschheit, oft arm und übersehen, aber mit dem Stern an der Stirne und der Flamme auf der Zunge. Hugo pries ihn als den Volkshirten und de Vigny stellte ihn in „Stello“ und „Chatterton“ als das erhabene Kind dar, das lieber Hungers stirbt als seine Mühe mit gemeiner Arbeit erniedrigt, das aber noch im Tode die Menschheit segnet, die seinen Werth zu spät erkennt.

3.

Der Romantismus.

Der Romantismus war von Anfang an seinem Wesen nach ein örtlicher Befreiungskrieg. Man schwärmte für das Mittelalter, welches das 18. Jahrhundert in den Bann gethan, und für die Dichter des 16. Jahrhunderts, Ronsard, du Bellay u. s. w., die Ludwigs XIV. klassisches Zeitalter verdrängt hatte. Man griff die unverständige Nachahmung der Antike an, die widerwärtige und einförmige Manier, die Völker aller Zeitalter als Franzosen und Zeitgenossen darzustellen. Man gab das Feldgeschrei „Lokalsarbe“ aus. Darunter verstand man alles fremden Völkern und Ländern Eigenthümliche, das in der französischen Dichtung noch nicht zu seinem Recht gekommen war. Man erkannte die Voraussetzung als falsch an, daß ein Mensch ohne weiteres ein Mensch sein könne, und daß jeder Mensch mehr oder weniger ein Franzose sein müsse. Man erkannte, daß es keine Menschheit im Allgemeinen gab. Es giebt Rassen und Stämme, Völker und Familien. Noch weniger war der Franzose der Vertreter der ganzen Menschheit. Man mußte sich also aus sich selbst herausarbeiten und die Menschheit verstehen und darstellen lernen. Mit dieser Losung

war für die ganze Kunst und Kritik Frankreichs in diesem Jahrhundert ein neuer Anstoß gegeben*)

Und nun versuchte man die Leser auf diesen neuen Standpunkt zu stellen. Man schrieb nicht, um sie zu ergötzen, und dies giebt den Büchern jener Zeit ihren dauernden Werth. Deshalb wird der, welcher wie wir, die Hauptströmungen der Literatur verfolgt, bei manchem wenig Gelesenen, und noch weniger gekauften romantischen Dichterwerke stehen bleiben, während er einen Dichter und Schriftsteller, der ein Menschenalter lang die Bühne ganz Europas beherrschte, kaum nennt.

Denn sobald ein Dichter nicht das Wesentliche der Menschenseele, ihren tiefsten Grund erreicht, sobald er es nicht gewagt oder nicht vermocht hat, sein Werk ohne jede Rücksicht zu verfassen, seine Gestalten nackt wie Bildsäulen hinzustellen, ohne sie zu beschneiden und zu überpinseln, sondern seine Leser zu Rathe gezogen, sich nach ihren Vorurtheilen, ihrer Unwissenheit, ihrer Unwahrhaftigkeit, ihrem platten oder empfindsamen Geschmack gerichtet hat, kann er die höchste Anerkennung seiner Zeit erringen — und wird sie in der Regel erringen — für mich ist er nicht vorhanden, für die Literaturgeschichte, wie ich sie fasse, ist sein Werk werthlos. Alle Bastarde, die aus der Vermischung des Dichtergeistes und jenes zweideutigen Wesens, öffentliche Meinung genannt, herkommen, sind nach einem Menschenalter kalt und todt. Sie haben keine eigene Lebenskraft in sich, keine Wärme, nur Furcht gegenüber Lesern, die jetzt todt sind, nur Beobachtung von Forderungen, die längst verstummt sind. Jedes noch so selten aufgelegte Buch dagegen, worin ein selbstständiger Verfasser ohne Nebenabsicht redet, wie er empfindet, und schildert, wie er sieht, ist und bleibt ein inhaltschweres Denkmal.

Nur anscheinend streitet die Beurtheilung der mit Rücksicht auf die Leser verfaßten Dichtungen gegen den Hinweis auf die entscheidenden Einflüsse, welche die Gesellschaft, worin der Dichter lebt, auf diesen ausübt. Er kann gewiß nicht aus seiner Zeit heraustreten, aber die Zeitströmung ist immer

*) G. Brandes, Kritiken und Porträts.

eine zwiefache: es giebt eine obere und eine untere. Sich obenhin treiben lassen ist Schwäche und führt zum Verderben. Mit andern Worten: es giebt in jeder Zeit herrschende und begünstigte Formen, die doch nichts anderes sind, als die längst abgetragenen und verfeinerten Hüllen früheren Lebens. Und es giebt eine andere Art von Erscheinungen, die noch keine Form gewonnen haben, sondern gleichsam noch in der Luft schweben und von den begabtesten Schriftstellern eines Zeitalters vorgenommen werden als die Ergebnisse, die jetzt reifen müssen. Diese vereinigen die verschiedenen Bestrebungen miteinander.

Im Jahre 1827 traten englische Schauspieler in Paris auf, und zum ersten Male sahen Franzosen Shakespeares Meisterwerke: König Lear, Macbeth, Othello, Hamlet in bewundernswerther Darstellung. Unter dem Eindruck dieser Stücke schrieb Hugo seine Vorrede zum „Cromwell“, die als das Programm der neuen Literatur aufgefaßt wurde.

Der Befreiungskrieg begann mit einem Sturmloch gegen das klassische französische Trauerspiel, den schwächsten und am meisten ausgesetzten Punkt der Ueberlieferung. Hugo wußte sehr wenig von den zahlreichen Angriffen, die man in ganz Europa dagegen schon unternommen; und für den, der die viel älteren Aeußerungen Lessings, W. Schlegels und der englischen Romantiker über diesen Gegenstand kennt, bietet Hugo hier wenig Neues. Aber es war immerhin der Beginn, den Kampf auf Frankreichs Boden zu führen. Betrachtet man diese Vorrede nicht geschichtlich, so scheinen die Anstrengungen, die hier gemacht werden, das Unnatürliche der klassischen Grundgesetze (Einheit der Zeit und des Raumes, nicht nur der Handlung) nachzuweisen, jezigen Lesern ebenso langweilig, wie die Gegenstände, gegen die sie gerichtet sind. Aber man muß beachten, daß Boileaus gesetzgebendes Ansehen in Frankreich damals noch unerschütterter war.

Weit anziehender sind die Stellen, wo Hugo seine eigene Kunstlehre entwickelt, obgleich er so sehr Dichter und so wenig Denker ist, daß er nur selten einen befriedigenden Beweis führt.

Ihm kommt es darauf an, die abgezogene, dem klassischen Alterthum zugewandte Richtung des Trauerspiels zu be-

kämpfen, und er thut das noch besonders im Namen des Christenthums, sowie mit Hilfe einer großen geschichtlichen Uebersicht, die ebenso falsch ist, wie eine seines Zeitgenossen Cousin, wenn sich dessen noch Jemand entzündet. Er unterscheidet drei Hauptzeiträume: den ursprünglichen, worin die Dichtung lyrisch ist, den der antiken Bildung, wo die Dichtung erzählend ist, und das Zeitalter des Christenthums. Das Eigenthümliche der christlichen Dichtung, die der neueren gleich gesetzt wird, soll das sein, daß die Dichtung, die von der Religion gelernt hat, der Mensch bestehe aus zwei entgegengesetzten Theilen: Leib und Seele, diesen beiden einander früher ausschließenden Bestandtheilen, dem Erhabenen und dem Komischen, in einem und demselben Werke Raum giebt. Das Trauerspiel braucht deshalb nicht durchweg feierlich zu sein; es muß sich zum Drama entwickeln. Sehen wir nun weniger darauf, was Hugo sagt, als darauf, was er eigentlich sagen will, so finden wir als das Ergebnis dieser ziemlich thörichten Begründung eine naturalistische Verwahrung gegen das Abgezogene als den eigentlichen und höchsten Gegenstand der Kunst. Er meint: Wir wollen nicht mehr verpflichtet sein, alles, was an das Leibliche erinnert, der Dichtung fern zu halten. Man sieht das an seinen Beispielen: der Richter soll sagen dürfen: Zum Tode verurtheilt — und nun laßt uns gehen und Mittag essen. — Königin Elisabeth soll Latein sprechen und fluchen dürfen. — Cromwell soll sagen dürfen: Ich habe das Parlament im Sack und den König in der Tasche. — Cäsar soll im Triumphwagen bange sein umzukippen. Er nennt Napoleons Wort: „vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt“, den Angstschrei, der den ganzen Inhalt des Dramas wie des Lebens zusammenfaßt.

So übertrieben auch der Ausdruck ist, so ist doch der Sinn gradezu gesagt: er hebt den ästhetischen Werth des Unschönen hervor. Und das in vielen Ausdrücken, bald so, daß das Schöne die Formen nur in ihrem einfachsten Verhältnis als schlechthin nothwendiges Ebenmaß in ihrer tiefsten Uebereinstimmung mit unserm inneren Wesen umfaßt, wogegen das Häßliche nur ein Glied in einer viel höheren Harmonie ist, die wir nicht übersehen; daß das Schöne nur einen einzigen

Ausdruck hat, das Häßliche tausend u. s. w. Die Lehre wurde von den Gegnern dahin verdreht: das Häßliche ist das Schöne (wie die Hexen in Macbeth singen) und mit den Einwänden bekämpft, die in unseren Tagen von den Romantikern selbst dem ausgesprochensten Materialismus entgegengehalten werden.

War denn die französische Romantik hiernach nicht ein nur leicht verhüllter Naturalismus? Was Hugo im Namen der Jüngeren forderte, war ja doch nur Natur, wahrheitsgetreue Wiedergabe und geschichtliche Farbe. George Sand ist ja nur Rousseau's Tochter, die Verkünderin eines Naturevangeliums; Beyle und Mérimée sind halb brutale, halb elegante Naturvergötterer; Balzac wird heutzutage noch als Stifter einer naturalistischen Schule verehrt.

Die Antwort ist einfach. Hugo's Lösung war wohl Natur und Wahrheit, aber zugleich und vor allem Wirkung durch Gegensätze, malerische Gegenüberstellung auf der Grundlage des mittelalterlichen Gegensatzes zwischen Leib und Geist, und eine darauf gebaute dualistische Romantik. „Der Salamander hebt Undine, der Gnom verschönert die Elfe“, sagt er. Er wünscht Naturwahrheit, aber er meinte sie durch Zusammenbringen der entgegengesetzten Seiten der Natur zu erreichen: der Schönheit und des Thieres, Esmeraldas und Quasimodo's, der Vorgeschichte der Buhlerin und der reinsten Liebe bei Marion de Lorme, des Blutdurstes und der Mutterliebe bei Lucrezia Borgia.

Die Natur stand so zu sagen in seiner Jugend vor ihm als der große Ariel-Caliban, als die Summe einer übermenschlichen Idealität und einer unnatürlichen Thierheit, also Verbindung zweier Unnatürlichkeiten. Es war die deutsch-nordische Naturauffassung, die doch später bei Hugo jenem groß gearteten Pantheismus wich, der seinen vollendetsten Ausdruck in dem schönen und tiefsinnigen Gedicht: „Der Satyr“ in der „Legende der Jahrhunderte“ fand.

Aber dieses Getheiltsein in Naturliebe und Schwärmerei für das Unnatürliche läßt sich in der eben aufblühenden Literatur weit zurück verfolgen. Alle preisen sie die Natur, doch was sie unter dem Namen des Alltäglichen fliehen, das ist

nur zu oft die einfache Natur selbst. Nur die romantische Natur lieben sie. Aus dem Lande der harten Wirklichkeit zieht George Sand in das schöne Reich der Träume, Gautier in das der schönen Kunst. George Sand ließ in „Vélie“, Balzac in „Père Goriot“ den idealen oder allmächtigen Galearensclaven die Gesellschaft richten, ja Balzac schrieb phantastische Geschichten nach dem Muster Hoffmanns. Und wie sie in ihren Gestalten das Einfache scheuen, so noch viel mehr im sprachlichen Ausdruck. Bald entwickelte sich ein Wortschwall, der den des classischen Zeitalters noch weit übertraf. Das war die goldene Zeit der brennenden und blendenden Beiwörter, die in übergroßer Anzahl in die Rede gefügt wurden. Sie eröffneten beständig unendliche Ausblicke, und insofern kann man sagen, daß die Schreibweise dieser Jugend ganz und gar romantisch war. Aber auch nur soweit.

Bei Hugo, dem Stifter der Schule, war die Doppeliebe zur Natur und Unnatur in einer Eigenthümlichkeit seines Wesens begründet. Sein Auge war darauf angelegt, überall Gegensätze zu sehen, die Grundform seines Geistes war die rhetorische Gegenüberstellung. Schon in dem Melodram „Inez de Castro“ aus seinen Knabenjahren, findet man, wie später in seiner „Maria Tudor“ auf der einen Seite den Thron, auf der anderen Seite das Blutgerüst. Herrscher und Büttel einander gegenüber. Kurz ehe die Vorrede zu „Cromwell“ geschrieben wurde ging Hugo, wie seine Gattin berichtet, oft auf einem der äußeren Boulevards, dem Boulevard Montparnasse, spazieren. Gerade gegenüber dem Kirchhofe hatten damals Seiltänzer und Gaukler ihre Zelte aufgeschlagen. Dieser Gegensatz von Marktschreierei und Begräbniß bestärkte ihn in seinen Gedanken über ein Schauspiel, worin das Entgegengesetzte sich berührt; und dort fiel ihm auch der dritte Aufzug von „Marion de Lorme“ ein, wo die Marquise von Rangis vergeblich versucht, ihren Bruder vom Blutgerüste zu retten und im Gegensatz dazu der Narr seine Fragen schneidet. In der Vorrede zu „Cromwell“ selbst sagt er, als er die Nothwendigkeit verfehlet, die Handlung auf einem der Wirklichkeit entsprechenden Schauplatz vorgehen zu lassen: „Sollte der Dichter wagen, Rizzio anderswo als in Maria Stuarts

Gemach ermorden, oder Karl I und Ludwig XVI anderswo als auf jenen Plätzen hinrichten zu lassen, von wo man White-Hall und die Tuileries sieht, gerade als ob ihr Blutgerüst einen Gegensatz zu ihren Palästen bilden sollte?" Der Dichter sieht trotz all' seiner Behauptungen ohne Verständniß auf die umgebende Natur, er sieht sie nicht bildend auf die Menschenseele einwirken, er nimmt sie nur zum Einschlag, als große Sinnbilder des Schicksalswechsels und stellt sie einander gegenüber wie die Schiebwände in einem Melodram.

Blicken wir der Sache auf den Grund, was liegt darin? Eine Eigenthümlichkeit, die bis zu einem gewissen Grade für große Gruppen des französischen Romantismus bestimmend ist, und die ich am kürzesten so ausdrücken kann: Der Romantismus auf französischem Boden ist trotz seiner vielen gemeineuropäischen romantischen Bestandtheile in mancher Hinsicht noch eine classische Erscheinung.

Es geht in der Welt wunderbarlich zu mit dem Gebrauch der Worte. Als das Wort romantisch in Deutschland eingeführt wurde, bedeutete es fast dasselbe wie romanisch, es bezeichnete romanische Schnörkel und Concerti, Sonnette und Canzonen. Die Romantiker schwärmten für romanischen Katholicismus und für den großen romanischen Dichter Calderon, dessen Werke sie wieder an's Licht zogen, übersezten und priesen. Als der Romantismus ein Menschenalter später nach Frankreich kam, bedeutete er das gerade Gegentheil, die deutsch-englische Geistesrichtung im Gegensatz zur griechisch-lateinisch-romanischen, dies beruhte einfach darauf, daß das Fremde überhaupt romantisch wirkt. Ein Volk mit einer so einheitlichen Bildung, wie die alten Griechen, erzeugt eine classische Kunst und Dichtung; sobald dagegen ein Volk aus seiner eigenen Bildung heraustritt und eine andere aufnimmt, sieht das fremd und abenteuerlich aus. Die romantische Bildung wirkt hier, wie ein buntes Glas, durch das man eine Landschaft betrachtet. Die Romantiker in Frankreich verachteten ihren eigenthümlichen Vorzug, die Klarheit und Verstandesmäßigkeit ihrer Literatur gering. Sie priesen Shakespeare und Goethe, weil diese nicht wie Racine und zum

Theil Corneille das Menschenleben in seine Bestandtheile auflösen, nicht einzelne einfache Gefühle, sondern das ganze Leben ohne irgend welche Sonderung auf die Bühne werfen. Diesem großen Beispiele wollten sie folgen.

Aber was geschah? Unter den Händen Lamartines, de Vigny's, George Sands, Sainte-Beuves wurde das Leben aufs neue zerlegt. Unter Hugos und Dumas Händen bildeten sich, wie im klassischen Trauerspiel, wieder wohlberechnete Gegensätze. Ordnung, Maß, vornehme, durchsichtige und bilderlose Sprache bestimmten bei Rodier, Beyle und Mérimée ganz wie bei den Klassikern des 18. Jahrhunderts die dichterische Form; die leichte freie Einbildungskraft, die das Verschiedenartige vereinigt, Nahes und Fernes, Gegenwart und Alterthum, Göttliches und Menschliches, Volksfagen und tief sinnige Allegorien in einem Werke zusammenstellt, diese echt romantische Poesie war ihnen versagt. Sie sahen wohl den Silentzanz, aber die leise Zaubermusik hörten sie nicht. Sie waren Lateiner, empfanden als Lateiner und dichteten als Lateiner, und das Wort latein bedeutet klassisch. Wenn man unter romantisch wie gewöhnlich ein Durchbrechen des Inhalts durch die Form versteht, einen von Verstandesformen nicht beherrschten Inhalt, wie bei Jean Paul und Tieck, ja wie bei Shakespeare und Goethe (im Sommernachtstraum und im zweiten Theil des Faust), so sind alle französischen Romantiker Klassiker. Selbst Hugos romantisches Drama war abstrahirend, wohlgeordnet, übersichtlich wie bei Corneille.

Indem ich diesen Namen nenne, gehen meine Gedanken unwillkürlich und nothwendigerweise von dem Charakter der Zeiten zu dem der Volksstämme über. In Hugo, der Corneille zu bekämpfen scheint, lebt Corneille wieder auf.

Durch den französischen Volkscharakter gehen viele Aern, eine des Zweifels und Spottes: Montaigne, Lafontaine, Molière, Mathurin Régnier, Bayle u. s. w. eine gallische Vollblutsader: Rabelais, Diderot, Balzac, und unter anderen auch eine des Heldenmuths und der Begeisterung, die in Corneille so reich strömte und in Hugo wieder emporprudelt. Man vergleiche Hugos ganze pathetische Haltung mit der anderer Dichter, und man wird in der ganzen Weltliteratur

keinen finden, dem er so sehr gleicht wie dem alten Corneille. In beiden ist etwas spanisches, Corneille wurde durch die spanische Literatur, Hugo durch den Aufenthalt in Spanien während seiner Jugend stark beeinflusst. Das Stück, dem Corneille seinen Ruhm verdankt, ist der „Cid“, worin spanischer Stoff in spanischem Geist behandelt wird. Das Stück, womit Hugo durchdrang, ist „Hernani“ dem Stoff und seinem Calderonischen Ehrbegriff nach ebenfalls spanisch. In diesen beiden Stücken wird das reine Heldenthum gelehrt und getrieben, nicht der Mensch in seiner Vielseitigkeit ist bei Corneille dargestellt, sondern der Held, bei Hugo nur vervollständigt durch die wilde Leidenschaft.

Wir wollen einen Blick auf Hernani werfen, um welches Stück der große Kampf zwischen der Partei der Vergangenheit und der der Zukunft ausgefochten wurde. Die äußeren Umstände bei der ersten Aufführung sind bald erzählt: Ränke aller Art wurden gegen das noch unaufgeführte Stück geschmiedet, Anhänger der alten Schule horchten während der Proben an den Thüren, schnappten Verse auf und verdrehten sie zu einer Parodie, noch ehe das Stück selbst gespielt war. Der Dichter mußte der Censur Vers um Vers seines Stückes abringen, die eine Zeile: Feiger, einfältiger, erbärmlicher König! gab Anlaß zu endlosen Schreibereien; endlich waren Schauspieler und Schauspielerinnen dem Stück ebenso abhold und spielten nur vereinzelt mit gutem Willen. Wie bekannt, hatte Hugo der bezahlten Claque den Abschied gegeben und statt dessen sich 300 Plätze für die drei ersten Abende ausbedungen. Die Treuesten unter den Treuen, junge Männer, die nach eigenem Geständniß ihre Nächte damit verbrachten, „Es lebe Victor Hugo“ an die Bogengänge der Rivoli-Strasse zu schreiben, in der unlöblichen Absicht, die guten Bürger damit zu ärgern, warben junge Maler, Baumeister, Bildhauer, Dichter, Musiker, Verleger, die nach dem von Hugo ausgegebenen Stichwort „Hierro“ (Eisen) bereit waren, fest wie Eisen dem Feinde gegenüber zu stehen. Mit dem Aufziehen des Vorhangs brach der Sturm los, und so oft das Stück gegeben wurde, herrschte im Theater ein solcher Höllelärm, daß nur mit Mühe zu Ende gespielt werden

konnte. Hundert Abende nach einander wurde Hernani ausgepfiffen, und hundert Abende nach einander antwortete dem Pfeifen das stürmische Klatschen der begeisterten Jugend, die nicht müde wurde, Abend für Abend die Verse des verehrten Meisters wieder zu hören und sie gegen den Haß und die Uebermacht der Widersacher zu vertheidigen. Das scheint eine Kleinigkeit, und doch hat man bis jetzt nur in Frankreich eine solche Jugend gefunden, einen solchen Geist der Zusammengehörigkeit, wo keinerlei äußere Verbindung vorhanden war, eine solche Uneigennützigkeit und Hingabe für die Ehre eines Anderen.

Die Gegner bezahlten Plätze und ließen sie leer, damit die Zeitungen berichten konnten, das Haus sei wenig besucht gewesen. Einige wandten dem Spiel den Rücken, andere zogen verzweifelte Gesichter, als könnten sie das Ende des Stückes nicht erwarten, lasen Zeitungen, öffneten die Thüren und schlugen sie wieder zu, lachten höhnisch, gähnten, schrien, piffen, so daß eine entschlossene Vertheidigung nothwendig war.

Es gibt in „Hernani“ keine Saite des Gefühls, die nicht bis zum Springen gespannt wäre. Der Held ist genial und edel, wie Zwanzigjährige sich den Edelmuth und Genius vorzustellen pflegen. Er ist so genial, daß er als Räuberhauptmann lebt, und er verachtet den Verstand so sehr, daß er aus lauter Großherzigkeit in einemfort die dümmsten Streiche begeht, sich öffentlich zeigt, seinen Todfeind entkommen läßt, und sich selbst ausliefert. Er übt als Hauptmann eine unbeschränkte Herrschaft über Andere aus, doch wie es scheint nur durch seinen Muth, denn seine Handlungen sind fast die eines Kindes, aber trotz alledem: wie viel Wirklichkeit, wie viel Leben ist in dem Stücke!

Dieser politische und ideale Räuber, der mit der Gesellschaft im Krieg lebt und an der Spitze einer treuen und begeisterten Bande steht, er erinnert ja an den Dichter selbst, der in literarischer Beziehung ebenso friedlos war, der Parquet und Gallerie an eine Anzahl junger Männer vertheilt hatte, deren Aeußeres nicht minder bunt war als das seiner Räuberschaar. Frau Hugo beschreibt die Zuschauer, die sich auf des Dichters Einladung am ersten Abend einfanden, „als eine

Bande wilder Gestalten, bärtig, langhaarig, in jeder Tracht, nur nicht wie es Mode war, in Wolldröcken und spanischen Mänteln, in Kobespierre-Besten und Mützen aus Heinrichs III. Zeit, die sich in Paris am hellen Tage am Eingang des Theaters zeigten, angethan mit den verschiedensten Jahrhunderten und Ländern auf Kopf und Rücken.“ Ihre Begeisterung für Hugo war mindestens ebenso stark, wie die der Räuber für ihren Hauptmann. Sie wußten, daß Hugo in einem anonymen Briefe mit dem Tode bedroht war, „wenn er sein schmutziges Stück nicht zurückzöge;“ und so unwahrscheinlich es auch war, daß die Drohung buchstäblich aufzufassen sei, begleiteten doch zwei von ihnen Hugo stets nach und vom Theater, obgleich er in der ihnen entgegengesetzten Richtung von Paris wohnte.

Unter Hugos Papieren befindet sich ein Brief von Charlet, der die Stimmung der Jungen treu wieder spiegelt: „Vier meiner Janitscharen bieten mir ihre Arme an, ich lege sie Ihnen zu Füßen und bitte um vier Bläse, wenn es noch nicht zu spät ist. Ich bürge für meine Männer; es sind Leute, die gern Köpfe abschlagen, um Perücken zu bekommen. Ich habe sie in diesen edlen Gefühlen bestärkt und entlasse sie mit meinem väterlichen Segen. Sie knien, ich strecke meine Hände aus, und sage: Junge Männer, Gott schirme Euch, die Sache ist gut, thut Eure Pflicht! Sie stehen auf und ich füge hinzu: Und nun, Kinder, paßt gut auf Victor Hugo, denn der Herrgott ist wohl ein wackerer Mann, aber er hat so viel zu thun, daß unser Freund vor allem auf uns rechnen muß. Geht und macht dem, dem ihr dient, keine Schande! Amen.

Ihr Ihnen mit Leib und Seele ergebener
Charlet.“

Getragen von einer so schwärmerischen Hingabe, eroberte die romantische Kunst trotz des hartnäckigsten Widerstandes die erste feindliche Schanze und gewann damit den ersten entscheidenden Sieg. Diese Jünglinge hörten von der Bühne ihren eigenen Troß und ihren eigenen Unabhängigkeitsdrang, ihren Muth und ihre Hingabe, ihre Ideale und

ihre Sehnsucht, nur noch einen Ton höher gestimmt, und ihre Herzen schmolzen bei dem, was sie hörten.

Es war im Februar 1830, fünf Monate vor der Julirevolution, wo der platteste Materialismus dem Leben in Frankreich alle Farbe nahm. Frankreich war so regelmäßig geordnet, wie die Gänge des Versailler Parkes, von Alten regiert, denen keine jungen Männer genehm waren, als solche, die in der Schule gute lateinische Verse gemacht und sich seitdem so vorschriftsmäßig aufgeführt hatten, daß sie würdig schienen, Amt und Stellung zu erhalten. Sie saßen so harmlos und gut gekleidet da mit ihren Vatermördern und Halsbinden — und dagegen nun diese Jugend im Parquet! Einer mit Haaren, die bis an den Gürtel reichten, und in purpurother Atlasjacke, Einer mit Rubenshut und bloßen Händen und so weiter. Sie haßten das mächtige Spießbürgerthum, wie Hernani Karls V. Willkürherrschaft haßte, sie fühlten sich; auch sie waren freie Räuber auf den Bergen, arm und stolz, einer mit republikanischen Träumen, die meisten echte Jünger der Kunst. Da standen sie, fast lauter Genies: Balzac, Berlioz, Gautier, Gérard de Nerval, Borel, Prévault, und maßen ihre Gegner mit den Blicken. Das fühlten sie, daß sie mindestens keine Nemterjäger waren, keine Bettler, keine Schützlinge wie jene. Sie waren es, die wenige Monate später die Julirevolution durchsetzten und Frankreich in den nächsten Jahren eine Kunst und Literatur ersten Ranges gaben.

So blickten sie auf Hernani. Und was sahen sie in der andern Hauptperson, in König Karl? Er ist von Anfang an in ungünstigem Lichte gezeichnet; man traut der glühenden Liebe, dieses so kalten, schlauen Herrschers zu Donna Sol nicht recht, noch dazu, da er unwürdiger Weise Gewalt anwendet, um sie zu erobern. Aber der Dichter hat es verstanden, ihn steigen zu lassen. Wir sehen immer deutlicher, welch' ein mächtiger Ehrgeiz seine Brust schwellt. Karlos' Selbstgespräch am Grabe Karls des Großen entschied bei der ersten Aufführung das Schicksal des Stückes, und es ist in der That ein Meisterwerk, so oft es auch verspottet ist. Selbst wenn man es nicht wüßte, sieht man leicht, wie un-

geschichtlich, wie unmöglich es ist, daß Karl V. so dachte. Aber es zieht an durch die Treue, womit es die Träume und Gedanken von 1830 widerspiegelt und durch den politischen Genius, der sich darin zeigt. Es giebt einen geschichtlichen Scharfblick, über den man bei Dichtern zuweilen staunen muß: Schiller hat ihn schon im Fiesko, 21 Jahre alt, gezeigt. Man höre Don Carlos' Schilderung Europas: Ein Gebäude, auf dessen Zinnen zwei Menschen stehen, durch Wahl Erkorene, denen jeder geborene König unterthänig ist, der Kaiser und der Papst. Fast alle Staaten sind erblich, und die Herrschermacht damit in Händen des Zufalls, aber das Volk hat doch zuweilen seinen Papst oder Kaiser zu wählen, wodurch das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Kurfürsten und Kardinäle sind nur Mittler, durch die Gott wählt.

„Laßt einen Gedanken, der in der Zeit liegt, nur an's Licht kommen, so wächst er in alles hinein, wird Mensch und ergreift alle Herzen. Mancher König knebelt und tritt ihn unter die Füße; bekommt er aber Zutritt zu dem Rathe der Kurfürsten oder dem der Kardinäle, so sehen die Könige plötzlich den Gedanken, der eben noch Slave war, sich über ihre Häupter erheben, die Erdfugel in der Hand und die dreifache Krone auf dem Haupte; er setzt ihnen den Fuß auf den Nacken und trocknet seine Sohlen an ihrem Haar.“

Sicher ist es nicht Karl V., an den der Dichter hier gedacht hat; es liegt viel näher, daß es Napoleon ist, von dem Hugo noch kürzlich in der Ode an die Wendöme Säule geschrieben hatte, daß seine Spuren Karl's V. Sandalen aufwögen. Man darf nicht vergessen, daß die Schwärmerei für Napoleon, die damals allgemein war, nicht gerade bedeutete, daß man ihm anhing, sondern nur, daß man Feind der Regierung war; der Napoleon, den man vergötterte, war nicht Frankreichs Herrscher, sondern der Demüthiger der Könige. Der Kaiser wurde im Gegensatz zu den Königen als das Volk betrachtet, und deshalb hörte das junge Geschlecht mit tiefster Bewegung jene Stelle des Monologes: „Ihr Könige, blicket nieder! Dort ist das Volk, das manchen Thron umstürzt, ein Spiegel, worin ein König sich selten verschönert steht!“

Wie man sieht, sind es revolutionäre, ganz neuzeitliche Gedanken und Gleichnisse, die Karl V. beständig in den Sinn kommen, er reißt gleichsam am Grabe zu einem Volkskaiser, wie ihn die neuere Zeit so oft geträumt hat; sein ungeheurer Ehrgeiz wird durch den Drang, Unerhörtes auszuführen, geläutert. Er, der im Anfang den jugendlichen Zuschauern so widerwärtig gewesen war und mit seinem niedrigen Begehre so tief unter Hernani und dessen Geliebte stand, verzichtet und verzeiht am Ende als Kaiser, und mit einem Schlage erscheinen die beiden Liebenden in ihrem Glück unbedeutend neben ihm.

Die Hand auf der Brust, sagt er noch zu sich selbst: „Verlösche nun, junges, flammendes Herz, laß den Kopf herrschen, den du beständig gestört hast! Deine Liebsten, das sind von jetzt an Deutschland, Flandern, Spanien!“ (und mit einem Blick auf das Reichsbanner fügt er hinzu:) „Der Kaiser gleicht seinem Begleiter, dem Adler: an Stelle des Herzens hat er ein Wappenschild.“

Worte wie diese schlugen tief ein in die Herzen der ehrgeizigen Jugend, welche die wahren Hörer des Stückes ausmachte; das Schauspiel des Ehrgeizes bewegte sie ebenso tief, wie der Kampf der Unabhängigkeit. Sie wußten, daß ein männlicher Wille, der große Aufgaben lösen will, nur durch die erhabensten Gefühle und Genüsse genährt wird, die ihm auf dem Altar der Pflicht geopfert werden müssen, und deshalb verstanden sie Carlos.

Aber der fünfte Aufzug ist doch die Perle des ganzen Stückes. Hier in dem Wechselgefang der Liebenden kommt die Liebe zum Wort, wie die Jugend sie empfand und dargestellt sehen wünschte. Dieses Gespräch auf der Schwelle des Brautgemaches, das die Beiden nimmer betreten sollen. Diese Mischung eines Glückes so stark, so ernst, daß es, wie Hernani sagt, eiserne Herzen fordert, worin es sich eingraben kann, und Aller Furcht vor der Vernichtung, diese Sinnlichkeit, die keusch und musikalisch bei ihr, rein und glühend bei ihm, selig bei beiden ist, diese überirdische Schwärmerei bei Donna Sol und dieser Drang bei Hernani, die Vergangen-

heit über der seligen Gegenwart zu vergessen, das war Romantik, wie sie die Jugend damals forderte und mit donnerndem Beifall begrüßte.

Hernani ist als Drama sehr unvollkommen. Es ist ein lyrisches, zum Theil sehr überspanntes Werk. Aber es hat den entscheidenden Vorzug: ein selbstständiger und bedeutender Geist hat sich rücksichtslos darin ausgesprochen. Aus einem solchen Werke kann man das innerste Wesen des Verfassers kennen lernen. Er ist da mit seinem Genius und mit seiner Beschränktheit, mit seinem Charakter und seiner Vergangenheit; wir vernehmen seine Gedanken über Freiheit und Macht, über Ehre und Hoheit, über Liebe und Tod.

Das Werk enthält nicht nur Hugo und ein Stück Spanien von 1519, sondern das ganze jüngere Geschlecht und ein großes Stück Frankreich von 1830. Hernani ist wesentlich die Jugend der Revolutionszeit, ein Bild Frankreichs, das im Lichte der Romantik gesehen sich zu einem erträumten Weltbilde erweitert.

Vertieft man sich nun — statt in ein einzelnes Werk — in eine ganze Literatur, so sieht man auf diese Weise Schaaren von Stimmungsbildern, Gedankenbildern, Menschenbildern und Weltbildern vorübergleiten. Man kann vergleichen, wie weit sie einander decken, und so stellt man zuerst die Eigenthümlichkeit des Zeitalters fest; man kann sie demnächst an sich vorübergehen lassen, wie sie einander in geschichtlicher Reihe folgen, um aus ihren Unterschieden das Gesetz zu ziehen, wonach sie sich verändern. Da sieht man gleichsam die Pfeile schwimmen, welche die Richtung der geistigen Strömungen weisen.

4.

Modier.

Seit 1824 gab es am äußersten Ende von Paris in der Nähe des Arsena's einen bescheidenen Salon, die kleinen Tuileries genannt, nämlich die Tuileries der romantischen Schule, wo sich damals Hugo, Dumas, Lamartine, Sainte-Beuve, Musset und Vigny fast jeden Sonntag Abend trafen. Der Wirth war ein Mann, den Jahren nach dem vergangenen

Menschenalter angehörig, denn er war 1780 geboren; dem Geiste nach aber war er der neu aussprießenden Literatur verwandt und nahm sie deshalb ohne Bedenken unter seine Fittiche. Das war Rodier.

Als Kind durchlebte Rodier in Besançon und Strassburg alle Schrecken der Revolution, als Jüngling schrieb er Gedichte gegen Napoleon, wurde einige Zeit als verdächtig gefangen gehalten und verfolgt, und dieses bunte Leben befruchtete seine Einbildungskraft. Achtzehn Jahre alt, hat er bereits als Sprachforscher eine Arbeit über die französischen schallnachahmenden Wörter, und als Naturkundiger ein Werk über die Fühlhörner und das Gehör der Insecten herausgegeben; sprachliche Studien und Naturstudien gaben ihm die Herrschaft über die Form und öffneten seine Augen für das Verborgene und Kleine. Sein erster dichterischer Versuch „der Maler von Salzburg“, eine der ersten französischen Wertheriaden, gehört zu den Schriften, die ich unter dem Namen Emigrantenliteratur zusammengefaßt habe, und die in Frankreich eine Art Romantik vor der Romantik bezeichneten und die große romantische Schule einführten; aber von den Verfassern jener Werke ist Rodier der einzige, der mit dem folgenden Geschlecht nicht nur noch gelebt, sondern auch geschrieben hat. Sein Leben war äußerst bunt, er war zuerst Emigrant im Jura gewesen, dann hatte er in Illyrien eine Zeitschrift herausgegeben und nun zuletzt war er Bibliothekar in Paris.*)

Rodier's hervortretendste Eigenthümlichkeit als Dichter ist die, daß er den Bewegungen der Literatur zehn bis zwanzig Jahre voraus ist. Sein Roman „Jean Sbogar“, eine Räubergeschichte, deren Held eine Art illyrischer Carl Moor ist, und die 1812 in Illyrien entworfen, 1818 herausgegeben wurde, ist, obgleich an sich ziemlich leblos und uninteressant, deshalb merkwürdig, weil der Dichter hier solange vor Proudhon und dem Communismus seinen Helden einzelne der schlagendsten Sophismen dieser Partei in den Mund gelegt hat. Jean Sbogar schreibt: „Der Diebstahl des Armen ist, wenn man

*) Rodier's Jugend ist geschildert und seine frühesten Werke beurtheilt im ersten Bande: Emigrantenliteratur.