

BEIHEFTE
ZUR
ZEITSCHRIFT
FÜR
ROMANISCHE PHILOGIE

HERAUSGEGEBEN
VON
DR. GUSTAV GRÖBER
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG I. E.

UNTER MITWIRKUNG
VON
PROF. DR. E. HOEPFFNER

XXXV. HEFT
CARL KÖRVER:
STENDHAL UND DER AUSDRUCK DER GEMÜTSBEWEGUNGEN
IN SEINEN WERKEN

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1911

STENDHAL
UND DER
AUSDRUCK DER GEMÜTSBEWEGUNGEN
IN SEINEN WERKEN

VON

CARL KÖRVER

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1911

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Literatur	VII
Einleitung.	
Kunstwerk und Künstler	I
Erster Hauptteil.	
I. Stendhals Persönlichkeit, und wie hat Stendhal gearbeitet? .	6
Stendhal schreibt zu seinem Vergnügen 1. Seine Jugend 2.	
Stendhal in der Fremde 3—5. Stendhal schreibt psychologische Romane 6. Art der Darstellung der Individuen in den verschiedenen Werken 7—9. Schwierigkeiten bei der Darstellung der Gefühle 10. Der persönliche Gehalt des Schriftstellers in „Le Rouge et le Noir“ und der „Chartreuse“ 11, 12.	
II. Die Form bei Stendhal.	
Wie will Stendhal gelesen werden?	13
Was ist bei Stendhal beachtenswert? 1. Schwierigkeit Stendhal zu lesen. „Peur du ridicule“ 2—5. Beispiel, wie Stendhal zu lesen ist 6, 7.	
Über den Stil Stendhals	19
Was ist Stil? und Lansons Urteil 1, 2. Stendhals Theorien über den Stil 3, 4. Stendhals Eigentümlichkeiten 5, 6.	
Die Exkurse	25
Erklärung und Einteilung derselben 1, 2. Absichtlich gesetzte Exkurse 3—20. Unabsichtlich gesetzte Exkurse 21—27. Einzelne Exkurse 28. Vergleich der beiden Arten 29.	
Zusammenfassung	47
Zweiter Hauptteil.	
Die Betrachtung der Gemütsbewegungen bei Stendhal	49
I. Die Lust	49
Theorien Stendhals und Einteilung derselben 1, 2. Erfüllung eines Wunsches 3, 4. Befriedigung des Selbstbewußtseins 5—7. Lust als Zustand 8, 9. Namenlose Freuden 10, 11. Bedeutung des Glückes für Stendhal 12. Ausdrucksbewegungen: die mimischen 13—18. Die pantomimischen 19. Begleiterscheinungen 20—23. Unterdrückung der Lust 24.	

	Seite
II. Die Unlust	65
Wann entsteht Unlust? 1. Zwiespalt zwischen zwei Gefühlen, Gemütsbewegungen oder Neigungen 2, 3. Bildliche Ausdrücke 4. Ausdrucksbewegungen: die mimischen 5. Die pantomimischen 6. Begleiterscheinungen 7—12.	
III. Das Lachen	78
Stendhals Theorien über das Lachen 1. Das Lachen der Franzosen und Italiener 2. Das Lachen Stendhals nach dem Selbstgefühl eingeteilt 3—5. Das wahre Lachen 6, 7. Nichtssagendes Lächeln 8.	
IV. Das Weinen	86
Das Verhältnis von Lachen und Weinen in Stendhals Werken 1. Bedeutung des Weinens für Armance 2. Veranlassung des Weinens 3—6.	
V. Überblick über die Ausdrucksbewegungen der Lust und Unlust in Stendhals Werken	89
VI. Die Furcht	90
Die Furcht 1. Die Hoffnung 2.	
VII. Der Zorn	92
Erklärung und Einteilung 1—3. Vergleich des Zornes bei Franzosen und Italienern 4. Typische Beispiele für den Verlauf des Zornes 5—8. Ausdrucksbewegungen 9—11. Die pantomimischen 12—16. Zorn und Selbstgefühl 17. Rückblick 18, 19. Neid und Haß 20—23. Eifersucht 24—26. Rache 27.	
VIII. Stolz	113
Beyle in seinen Briefen 1—3. Stendhal während der Zeit der Umwertung 4. Der Ehrgeiz und sein Verhältnis zur Liebe 5, 6. Stolz, Verachtung und Selbstverachtung in 'Le Rouge et le Noir' 7, 8. Stolz und Verachtung des Italieners 9. Arten des Stolzes 10, 11. Verachtung 12. Ausdrucksbewegungen 13. 'Peur du ridicule' 14, 15. Mangel an Selbstgefühl 16, 17. Mut und Feigheit 18, 19. Liebe 20, 21.	
Schluss	135
Anhang	139
,Le sentiment de la nature' 139	
Intellektueller Genuß Stendhals 1. Wie Stendhal zu reisen wünscht 2. Stendhals Theorien über Naturschilderungen 3, und wie er sie anwendet 4, 5.	

Literatur.

- Ribot, Psychologie des sentiments. 1896.
Ebbinghaus, Abriss der Psychologie. Leipzig 1909.
A. Chuquet, Stendhal-Beyle. Paris 1902.
C. Stryienski, Soirées du Stendhal-Club. P. Mercure 1905.
— Soirées du Stendhal-Club. Deuxième Série, id. 1908.
Taine, Essais de critique et d'histoire. 1858.

Benutzte Ausgaben.

- Stendhal, Rome, Naples et Florence. P. C. L. o. J.
— Histoire de la peinture en Italie. P. C. L. o. J.
— Racine et Shakespeare. Études sur le Romantisme. P. Calman-Levy P. o. J.
— De l'Amour. Seule édition complète augmentée de préfaces et de fragments entièrement inédits. P. C. L. o. J.
— Armance, précédé d'une notice biographique par R. Colomb. P. C. L. o. J.
— Promenades dans Rome. id.
— Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle. I & II. id.
— La Chartreuse de Parme. id.
— Nouvelles inédites. id. (Le Chasseur vert. Le Juif. Fédér.)
— Vie de Henri Brulard. Charpentier-Fasquelle. 1890.
— Souvenirs d'Egotisme. Charpentier-Fasquelle 1892.
— Journal (1801—1814). Charpentier-Fasquelle 1908.
— Letztere von C. Stryienski veröffentlicht.
— Correspondance inédite, précédée d'une introduction par Prosper Mérimée. P. C. L. o. J.
Correspondance, p. p. Ad. Paupe. P. 1909.
Collection des plus belles pages. P. Mercure 1908.
-

Einleitung.

Kunstwerk und Künstler.

Jeder Gebildete hat das Bedürfnis in sich eine gewisse ‚begehrungslose Freude‘ zu verwirklichen. Die Befriedigung dieses Bedürfnisses bewirkt nichts besser als die Kunst, die gerade hierin ihren Zweck sieht und damit überhaupt ihre Existenzberechtigung erlangt.

Wenn wir so ohne weiteres von jeder Kunst sprechen können, so müssen gewisse Momente allen Kunstwerken gemeinsam sein; mit dieser Gleichheit ihrer Bestimmung muß eine wenigstens teilweise Übereinstimmung in den Mitteln und der Art und Weise der Darstellung Hand in Hand gehen. Sehen wir zu, wodurch ein Kunstwerk auf uns wirken kann.

Wie jedes Werk menschlicher Hand oder menschlichen Geistes, so wirkt auch das Kunstwerk auf unsere Seele, und zwar auf unser Gefühlsleben, ein, 1. durch seinen Inhalt oder Stoff, und 2. durch die Form, d. h. die Art und Weise, wie der Stoff dargestellt wird.

Betrachten wir zwei Kunstwerke, z. B. die *Trinker* (los borrachos) von Velázquez und eines der vielen Gemälde Murillos, welches die ‚*Concepción*‘ darstellt. Nachdem wir Inhalt und Form begriffen haben, wird das erste, was wir uns bei einer Gegenüberstellung der beiden sagen werden, folgendes sein: Die beiden Künstler müssen grundverschiedene Menschen gewesen sein! Hier tritt uns ein Künstler gegenüber, der gleichsam wie im Traum, wie in einer Vision sich seiner eigenen Persönlichkeit entkleidet, und unter dem Eindrucke einer anderen Macht seine Sehnsucht zu gestalten sucht. Sanft steigt dieser ‚Hauch‘ des Lebens nach oben, nachdem er vorher infolge der Befreiung aus dem enggeschlossenen Raume dieser Welt seine Energie verloren hat. Diese weiche Kunst ist die Illustrierung jener Worte Calderons: „La vida es un sueño, y sueños sueños son“. Wie ganz anders spricht uns aber jene lebensvolle, ja, von Leben überfließende Kunst Velázquez' an. Kein Blick richtet sich nach oben, sondern im Glück der anderen sucht jeder seine eigene Freude zu bestätigen. Kernige Gestalten, die mit Leib und Seele in dem Leben dieser

Welt aufgehen, scharen sich um Bacchus, dessen kraftvoller Erscheinung sie huldigen. Ein Künstler, der ein solches Werk schuf, mußte mit beiden Füßen in dieser Welt stehen, er empfand nur die Natur, und in ihr sah er gleichsam sein Ideal.

In beiden Werken erkennen wir also die Persönlichkeit ihrer Schöpfer. Klar steht es uns vor Augen, daß nur ein Velázquez eine solch Leben sprudelnde Szene festhalten konnte; das hätte Murillo infolge seiner Veranlagung nie darstellen können, gerade so wenig wie es Velázquez gelungen wäre uns die unbefleckte Empfängnis Marias in so ansprechender Weise näher zu bringen. Infolge seines Charakters mußte Velázquez einen solchen Stoff wählen, mußte er ihn so lebensfreudig, so wirklich darstellen, und ebenso war auch der Charakter Murillos die Veranlassung dazu, seinen Stoff gerade der heiligen Schrift zu entnehmen, und diesen Stoff so traumhaft zu gestalten. Der persönliche Gehalt drückt dem Kunstwerk seinen Stempel auf.

Eigenartige Darstellung von Inhalt, Form und persönlichem Gehalt müssen unser Bedürfnis nach begehungsloser Freude befriedigen.

Betrachten wir also irgend ein Kunstwerk, so können wir uns drei Fragen stellen: 1. Was stellt der Künstler dar? 2. Wie stellt der Künstler dar? 3. Was läßt der Künstler von seiner eigenen Person in sein Werk einfließen? wobei die letzte Frage die beiden anderen in gewissem Sinne umschließt, und also jeder Abschnitt einen Teil ihrer Beantwortung enthält.

Bevor wir uns aber zur Erledigung dieser Fragen wenden, müssen wir unser Augenmerk noch kurz auf die Menschen im allgemeinen lenken: denn alle sind verschieden, Künstler sowohl, als auch die, welche das Kunstwerk genießen. Woran liegt das?

Alles was uns umgibt, sendet unaufhörlich Reize aus! Solange wir wachen, sind Auge und Ohr, Zunge und Nase, die ganze Haut damit beschäftigt, unserer Seele diese von den Aufsendungen ausstrahlenden Reize zuzuführen. Vergleichen wir dabei die Zahl der unserer Seele bewußt werdenden Empfindungen mit der Zahl der wirklichen Reize, so bemerken wir, daß nur eine sehr geringe Anzahl derselben in unser Bewußtsein Eingang findet. Bei näherem Zusehen fällt uns auf, daß wir selbst zu verschiedenen Zeiten für bestimmte Dinge empfindlicher oder weniger empfindlich sind. Was wir gestern bemerkten, berührt uns heute kaum, es hängt dies eben von unserer gerade herrschenden Stimmung ab, ob wir frisch oder müde, heiter oder traurig, in Gesellschaft oder allein, gesund oder krank sind. Jeder veränderte Gemütszustand wird uns eine bestimmte Seite der Umgebung nahe führen. Sind wir fröhlich, so weilt unser Blick auf den hellen Farben und auf den gebogenen Linien; sind wir aber traurig, so fühlt sich unser Auge angezogen von dem düsteren Schwarz, wir erkennen mit Deutlichkeit die Schatten, die das heitere Auge übersah, resp. die für es die helleren Töne nur besser hervortreten ließen.

Natürlich sind nicht alle Menschen gleich veranlagt. Wenn der Gemütszustand des Einzelnen schon derart mannigfaltig die Umgebung auffassen läßt, um wie verschiedener müssen die Gesichtspunkte sein, von denen mehrere Individuen die Aufsendinge auf sich wirken lassen können. Das kleine Kind erkennt ganz andere Seiten als der Erwachsene, der Bauer sieht die Dinge anders, als der Städter, der Kaufmann anders als der Künstler. Wir können sagen: Der Durchschnittsmensch nimmt das ihn praktisch interessierende wahr, während das praktisch unwichtige ihm einfach verloren geht.

Wir müssen also eine individuelle, stets gleichbleibende Auffassung der Aufsendinge von einer mehr zufälligen, vorübergehenden unterscheiden.

Abgesehen von dieser begrenzten Empfindlichkeit nehmen wir jedoch wieder mehr Reize auf, als uns unmittelbar beeinflussen können. Infolge von Erinnerungen, Erfahrungen, verknüpfen wir mit einem Reize bestimmte andere, die uns in früherer Zeit schon zusammen mit diesem begegnet sind, es findet also eine gedankliche Assoziation statt. Wenn wir einen Stein sehen, so können wir, ohne ihn anzufassen, sagen, ob er rauh oder glatt, schwer oder leicht ist. Je mehr Erfahrung sich hierbei ein Mensch gesammelt hat, desto vollständiger wird für gewöhnlich das Bild, das er sich von allen Dingen machen kann. Während vorher diese Auswahl hauptsächlich von unserem Gemütszustande abhing, kommt hier bei dem Hinzufügen bestimmter Eigenschaften, die nicht unmittelbar erkannt werden, die Vorstellung als treibendes Moment in Betracht. Während die Gefühle stets wechseln, in stetem Auf- und Absteigen sich befinden, verbinden sich Vorstellungen und Gedanken zu einem festen Komplexen, auf den immer weiter gebaut wird, dort kein Fortschritt, kein Rückschritt, hier im allgemeinen stets Vollkommenung.

Andererseits sind Vorstellungen und Erinnerungen nicht unbedingt verlässlich; je nach Veranlagung wird die Phantasie in ihre Rechte treten. Willkürliche Umgestaltungen der Erinnerungsbilder werden sich einstellen infolge von Verwechslungen und Verknüpfungen ähnlicher Vorstellungen mit dem Erlebten. So zeigt das Kind Freude daran, seine Vorstellungen sich auf dem Gebiete des Wunderbaren, Ungeheueren, Unmöglichen abspielen zu lassen, die Phantasie des Künstlers sucht im Alltäglichen einen ästhetischen Genuß zu finden, der Philosoph spinnt seine Gedanken ins Unendliche weiter, und nur die Phantasie kann ihm dabei helfen; jeder wendet seine Phantasie an, sich mit ihr der Wirklichkeit nähernd oder sich von ihr entfernend. Was von den psychischen Elementen hier gesagt ist, behält natürlich auch Gültigkeit für die zusammengesetzten Gebilde.

Wir sollten also annehmen, daß jedes Individuum die Außenwelt ‚individuell‘ auffaßt, d. h. jedes auf seine Art, und daß eben dieses selbe Individuum je nach seiner Disposition von einem

anderen Gesichtspunkte aus die Dinge erkennt. Wir hätten also mit einer gewaltigen Mannigfaltigkeit zu rechnen. Aber, wie so oft, so hat auch hier die Analogie ihr ausgleichendes Spiel getrieben, infolge der gleichen Lebensbedingungen und des ständigen Verkehrs schlossen sich die Individuen zusammen, ihre spezifischen Eigenheiten aufgebend. Dieser ständige Austausch, beeinträchtigt durch Anstand und gute Sitte, drängte die Gemütsstimmung des Einzelnen etwas in den Hintergrund, es bildete sich ein Durchschnittstypus von Mensch. Dem Wesen der Analogiebildung entsprechend, welche stets die gesetzliche Entwicklung durchbricht und durch Angleichungen auch dem Schwächeren zu seinem Rechte hilft, begegnet man diesen Menschen am häufigsten; sie stellen keineswegs den ursprünglicheren Typus dar. Das individuelle Gepräge wird meist eingeschränkt. Bei dem Denken, Fühlen und Wahrnehmen herrscht bei der Allgemeinheit das Prinzip der Nützlichkeit vor, des praktischen Interesses. Staat und Kirche, jede öffentliche Einrichtung bildet in gewissem Sinne die Richtungslinie des Einzelnen heran. Sein Inneres, sein Charakter, selbst seine Veranlagung passen sich nur allzu oft der Umgebung an. Die Vernunft, nicht sein ‚Lieben‘ gibt ihm die Richtschnur.

Einen Teil dieser sogenannten Ausnahmenaturen nennen wir mit dem allerdings sehr dehnbaren Begriff Künstler, es sind individuellere Menschen.

Während der gewöhnliche Mensch zum Ausdruck seiner Gefühle und Gedanken nur das Wort und die Geste, unter Umständen das geschriebene Wort zur Verfügung hat, sucht der Künstler auch noch auf andere Weise alles, was ihn bewegt und treibt, niederzulegen, für die Dauer zu gestalten, sei es, daß er seine Gefühle und Gedanken kleidet in das Gewand der Musik oder sie in Poesie resp. Prosa festhält, sei es, daß er nach dem Pinsel greift oder dem Meißel. Sie alle sehen anders als die Allgemeinheit, sie sehen mehr oder weniger, und so suchen sie auch nach anderen Ausdrucksmitteln als jene, um ihre Erlebnisse reproduzieren zu können. Jedoch auch sie bleiben sich nicht durch alle Zeiten gleich, auch sie sind stets Kinder ihres Jahrhunderts, es ist einmal nicht zu leugnen, jeder Mensch erwirbt sich instinktmäßig eine gewisse Erkenntnis, die eben seiner Zeit entspricht.

Ein inniges Band verknüpft also jeden Menschen mit seiner Zeit und für gewöhnlich mit dem Abschnitt seines Lebens, wo er seine Erfahrung gesammelt hat. Ein instinktmäßiges und ein erworbenes Erkennen der Außenwelt findet statt. Leicht kann es vorkommen, daß Menschen in zwei, ja drei Epochen der Geschichte, resp. wirtschaftlicher und geistiger Entwicklung leben; wie muß der Wechsel der Anschauungen auf sie wirken? Sie sehen mit einer gewissen Verachtung auf diese neue Epoche, oder stehen ihr zum mindesten am Anfange ziemlich gleichgültig, mißtrauisch gegenüber, aber trotzdem, sie können sich nicht verhehlen, daß

diese auch etwas Gutes mit sich bringt. Der Durchschnittsmensch gleicht sich ohne weiteres an, anders bei jenen individuellen Menschen, sie werden entweder mit Begeisterung der neuen Anschauung huldigen, ihr Temperament will es so, oder sie geraten mit sich selbst in einen tiefen Konflikt. Ein solcher Mensch kann sein Augenmerk nicht abwenden von der Umgebung, sein kritisches, d. h. mißtrauisches Auge vergleicht immer wieder mit der Vergangenheit, mit jener Zeit, die ihn bildete, die ihm ihren Stempel aufgedrückt hatte.

Wir sehen eine ständige Wechselbeziehung zwischen Individuum, seiner Veranlagung, Umgebung und Zeit. Eine große Mannigfaltigkeit von Individuen tritt uns deshalb gegenüber; sowohl jeder Künstler, als auch jeder Kunstgenießende kann vom anderen verschieden sein. Aber doch muß in allen Fällen das Werk des Künstlers auf diese Masse der Beschauer, Hörer oder Leser dieselbe Wirkung ausüben. Jedes Kunstwerk muß eine ästhetische Freude auslösen.

Im folgenden wollen wir den Romanschriftsteller Henri Beyle, bekannter unter seinem Pseudonym Stendhal, zum Gegenstand unserer Betrachtungen machen. Der Roman an sich soll auch ein Kunstwerk sein, und müssen wir Romanschriftsteller auch zu den Künstlern stellen, so gut wie Maler, Bildhauer und Musiker.

Erreichen Stendhals Werke tatsächlich ihren Zweck, d. h. sind sie Kunstwerke, so müssen sie, wie ich gezeigt habe, eine gewisse Gestaltung in Inhalt, Form und persönlichem Gehalt aufweisen, so daß sie in dem Leser eine begehungslose Freude erwecken. Andererseits steht fest, daß jeder Künstler dies auf seine Art erreichen kann. Wir müssen also vor allem den Charakter und die Veranlagung des Schriftstellers berücksichtigen, um unserer Aufgabe gerecht zu werden. Stendhal schreibt psychologische Romane, mit anderen Worten, Stendhal muß Psychologe gewesen sein, oder zum mindesten, er muß eine besondere Vorliebe für die Psychologie gehabt haben. Schon als achtzehnjähriger Jüngling schrieb er an seine Schwester: „Ce que j'aime à voir dans une ville, ce sont ses habitants, car l'homme intéresse toujours l'observateur, il est même certains pays, où il frapperait d'étonnement l'homme le plus froid.“ Stendhals Veranlagung geht auf die Beobachtung der menschlichen Seele hin.

Dieser Umstand führt uns also ganz von selbst darauf, daß unsere Abhandlung auch psychologischer Art sein muß.

So wollen wir denn, nachdem wir die Persönlichkeit Stendhals, vor allem im Verhältnis zu seinem Werke, und seinen Stil betrachtet haben, im Hauptteil eine Seite des Stoffes in den Vordergrund rücken, nämlich die Behandlung der Gemütsbewegungen in seinen Romanen, indem wir uns dabei stets vergegenwärtigen, daß Veranlagung und Werk eines Mannes aufs innigste verknüpft sein werden.

Erster Hauptteil.

I. Stendhals Persönlichkeit und wie hat Stendhal gearbeitet?

1. „Le seul malheur est de mener une vie ennuyeuse . . . Ah! que n'ai-je une chaumière ou quinze cents francs dans la rue Saint-Roch! Je suis bien, certainement, mais je crève d'ennui. Le vrai métier de l'animal est d'écrire un roman dans un grenier, car je préfère le plaisir d'écrire des folies à celui de porter un habit brodé qui coûte huit cents francs . . . Voyez donc, si l'on ne pourrait pas avoir ‚two thousand‘ (2000 frs) à Lutèce; une chambre au midi et au cinquième. La petite chambre avec 5 francs de revenu et 5 francs gagnés par un roman, serait le bonheur suprême. Je suis fait pour vivre avec deux bougies et une écritoire, et maintenant en vous écrivant je suis heureux ainsi. Mais je m'ennuie dans mon nid d'hirondelle! Adieu, j'ai envie de me pendre, et de tout quitter pour une chambre au cinquième étage, rue Richepanse.

L'ennuyé, Baron Dormant.

A M. di Fiore, . . . avril 1835.

So schreibt Beyle aus Civita-Vecchia. Man muß sich unbedingt wundern; er fand doch genug Mußestunden, um dort in seinem ‚nid d'hirondelle‘ sich die Zeit durch Schriftstellern zu vertreiben. Was hat er denn seit 1831, wo er Konsul in Civita-Vecchia wurde, geschrieben? L'Abesse de Castro, Les Chroniques italiennes, die Novellen, die nahezu alle Übersetzungen sind, ferner von bedeutenderen Werken Lucien Leuwen und Lamiel. Die Chartreuse de Parme, welche 1839 erschien, wurde sonderbarerweise in Paris verfaßt, ebendasselbst Armance 1827 und Le Rouge et le Noir 1831. Stendhal hielt sich 1838 größtenteils, 1839 von Januar bis Juni in Paris auf. In diesem Zeitraum muß die Chartreuse entstanden sein, nicht wie er im Vorwort sagt, „c'est dans l'hiver de 1830 et à trois cents lieues de Paris que cette nouvelle fut écrite.“ Warum füllt Stendhal die Zeit, während der er sich langweilt, nicht damit aus, Romane zu schreiben? während er dagegen in Paris, wo er doch sicherlich reichlich Unterhaltung fand, stets an seinen Arbeiten

Fortschritte machte? Dort, gegen alle Erwartung, die Bruchstücke, hier die vollendeten Werke! Das hängt mit der Art des Arbeitens Stendhals zusammen; für ihn war das Schreiben, wie er an verschiedenen Stellen uns versichert, ein wahres Vergnügen, er schrieb nicht, „pour se désennuyer, mais pour s'amuser“. Aus Triest schreibt er uns, als er „Le Juif“ verfaßt: „N'ayant rien à lire, j'écris. C'est le même genre de plaisir, mais avec plus d'intimité.“ Um ein wahres Vergnügen an etwas zu finden, darf man aber nicht daran gehen mit dem niederdrückenden Gedanken, sich die Langweile vertreiben zu wollen, sondern man muß dazu schon vorher in gehobener Stimmung sein, und das war Beyle vor allem in Paris, resp. in Mailand, inmitten seiner Freunde und Freundinnen.

Also, Stendhal schreibt zu seinem Vergnügen! Aber, was tut man nur mit Freude? Das, wofür man sich interessiert. Woher kam dieses Interesse Stendhals an psychischen Beobachtungen, was führte ihn gerade auf diesen Weg?

Es liegt uns fern, hier eine Biographie unseres Schriftstellers zu geben, ich möchte nur die hauptsächlichsten Punkte aus seinem Leben hervorheben, welche Stendhal zu dieser besonderen Art des Romanschreibens hätten führen können.¹

Die Familien Gagnon-Beyle zählten zu den besten Grenobles; 2. wenn sie auch nicht dem Adel angehörten, so waren sie doch nicht minder angesehen. Henri's Vater war ein geschätzter Advokat. Ein gewisser Familienstolz beherrschte vor allem die Gagnons, und der vererbte sich auch auf unseren Schriftsteller. In seinem siebenten Lebensjahre starb seine von ihm so sehr geliebte Mutter; das lyrische Moment, um es so zu bezeichnen, in seiner Erziehung fiel fortan weg. Henri wurde zu Hause von Geistlichen unterrichtet, der Vater hielt ihn in strenger Zucht, Kameraden hatte er keine — Colomb versichert uns, daß Henri bis in sein vierzehntes Jahr nicht mehr als drei oder vier gleichaltrige Freunde gehabt hatte —, sein einziger Verkehr ist mit Erwachsenen, und von ihnen ist ihm nur sein Großvater ein wahrer Freund; er liebt und verwöhnt seinen Enkel. Man denke sich nun diesen Jungen ausschließlich im Verkehr mit Erwachsenen; er hörte ihre Gespräche mit an und was natürlicher, als daß er sie nicht verstand. Seine Wünsche fanden bei dem verständnislosen Vater kein Gehör, er verlor das Vertrauen zu ihm und auch zu denen, die ihm diese Einsamkeit auferlegten, seinen Lehrern. Er sah in ihnen keine Ratgeber, Helfer, die es gut mit ihm meinten, sondern er sah in seiner Umgebung nur Peiniger, Widersacher, die versuchten ihn zu strafen, seinen Wünschen

¹ Um sich über das Leben Beyles genauer zu unterrichten, verweise ich auf „Notice sur la vie et les ouvrages de Henri Beyle par Richard Colomb“, veröffentlicht als Einleitung zu Stendhals erstem Roman *Armance*, Paris, Calmann Lévy, ferner Chuquet, *Stendhal-Beyle*, Paris 1902. Von seinen eigenen Schriften will ich auf folgende hinweisen: *Journal de Stendhal* 1888; *Vie de Henri Brulard* 1890; *Souvenirs d'Egotisme* 1892; *Correspondance* p. p. A. Paupe 1908.

und Neigungen entgegen zu arbeiten. Ganz von selbst stellte sich da ein unbedingtes Mißtrauen ein, und wie soll dieses Mißtrauen anders zum Ausdruck kommen, als durch scharfe Beobachtung seiner ihm feindlichen Umgebung. Dazu noch die politischen Wirren, die Revolution, 'le jour des Tuileries', die Verhaftungen, die auch im öffentlichen Leben eine gewisse Vorsicht und Umsicht mit sich brachten. So wuchs der leidenschaftliche Knabe auf. Die Keime zur Beobachtung sind gegeben. Er blickt in des Menschen Herz, und wenn er auch manches Mal falsch urteilt, da er überall den Feind sieht, so sind die Richtlinien doch schon gelegt.

3. Überspringen wir jetzt einige Jahre, in denen er die 'école centrale' in seiner Vaterstadt besucht. Als sechzehnjähriger Jüngling kommt er nach Paris, um dort seine Studien fortzusetzen. Hier in dieser neuen Umgebung setzt ihn zuerst alles in Erstaunen; wenn er auch in den letzten Jahren in Grenoble durch den Verkehr mit Klassenkameraden schon manche Erfahrung gemacht hat, er stand doch immer noch unter der Regierung seines Vaters. Hier genießt er zum ersten Mal vollständige Freiheit. Er tritt in persönlichen Verkehr mit Menschen. Am 10. November kam er in Paris an, jedoch schon im April des folgenden Jahres finden wir ihn auf dem Wege nach Italien, um in den Reihen des napoleonischen Heeres zu kämpfen. Diese Wendung in seinem Leben ist entscheidend für seine spätere Entwicklung. Hier sieht das offene, durch die Notwendigkeit geschulte Auge die Unterschiede, hier treiben ihn die Umstände zur Vergleichung. Was er früher aus Notwendigkeit tat, tut er jetzt aus Interesse. Das Temperament des Italieners ist so ganz anders als das des Franzosen, so daß ihm, dem Beobachter, diese Verschiedenheit den Gedanken an eine Theorie des Milieus, des Klimas geben mußte. Er wird diesen Unterschied manchmal unangenehm empfunden haben, da man ihm anderes begegnete, als er erwartete, er suchte sich diese Enttäuschung zu erklären und eine Lehre daraus zu ziehen, bis er zuletzt fand, dem anderen Temperament und der anderen Denkungsart nicht Rechnung tragend, daß alle seine Erklärungen falsch waren. Er behandelte anfänglich seine Umgebung als Franzosen, und wie bald mußte er da einsehen, daß infolge des anderen Temperamentes auch andere Sitten herrschten. Einerseits kam ihm hierbei zustatten, daß er bisher verhältnismäßig wenig Verkehr gepflogen hatte, andererseits aber, daß er, veranlaßt durch den Verkehr mit Erwachsenen und ihm Unsympathischen, stets auf der Hut war, um nicht hintergangen zu werden. Dazu erkannte er dieses Mißtrauen, das alle südlichen Völker, in Ländern der Intrigue und Religion als Machtfaktor, kennzeichnet, und das bestärkte ihn natürlich in seinem eigenen Mißtrauen.
4. Mit der Zeit findet er Vergnügen an solchen Beobachtungen seiner Umgebung, er spinnt seine Beobachtungen weiter, Theorien bauen sich darauf auf, und je mehr Sicherheit er in dem Sezieren des menschlichen Herzens erlangt, je systematischer er dieses treibt,