



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Georges Sand. III.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

G e o r g e s S a n d .

III.

In der Mitte der socialistischen Romane, die ich im Vorigen charakterisirt habe, stehen zwei, welche sich an die frühere Tendenz Georges Sand's anschließen: Isidora und Lucrezia Floriani. — Der erste enthält eine würdigere und ernster gehaltene Gegenüberstellung der Courtisane und der tugendhaften Frau, als in den frühern Versuchen der Fall war; beide sind ideal ausgeführt, und die Härte des Gegensatzes wird durch eine sehr erquickliche Humanität gemildert. Die Buhlerin erkennt in ihrer eigenen Achtung vor der edlen Frau sowohl die Wichtigkeit ihres frühern Lebens, als die Fähigkeit einer Besserung; sie weiß aber die letztere mit der Heiterkeit einer ursprünglich freien Natur zu vollziehen, während sonst die Moralisten bei der Gelegenheit gewöhnlich in sehr ermüdende Neu- und Bußpredigten verfallen. Neu und nicht ohne Interesse ist das Bestreben Isidorens, in einem speciellen Fall aus innerm Bedürfniß die Maske einer tugendhaften Frau anzulegen und eine reine Liebe einzulösen und zu empfinden. Daß sie in diesem Bestreben, welches sie anfangs unendlich glücklich macht, scheitern muß, und daß sich dieses bittere Gefühl über ihr ganzes späteres Leben breitet, ist die einzige Strafe ihrer Schuld. Alice, die Tugendhafte, ist vielleicht der reinste Charakter, den Georges Sand gezeichnet hat, und nicht im entferntesten eine empfindsame Tugendabstraction. Der Geliebte beider Frauen, Jacques Laurent, unterscheidet sich nicht wesentlich von den übrigen unständigen Idealisten unserer Dichterin, die trotz ihrer weiten Blicke zu keinem festen Halt kommen, bis sie ihn endlich in der gesunden Natur eines tüchtigen Weibes finden. — In der Lucrezia Floriani ist jenes Ideal der unendlichen Aufopferung, welche die spätere Periode Georges Sand's bezeichnet, auf die Spitze getrieben. Lucrezia, eine berühmte Schauspielerin, hat eine Reihe von Liebesverhältnissen, die zwar nicht die äußerliche Weihe des Sacraments, aber wenigstens eine Art von sittlichem Inhalt haben. In allen diesen Verhältnissen opfert sie sich auf und wird betrogen, ohne dadurch gebrochen zu werden; sie erzieht vielmehr ihre Kinder vortrefflich, sorgt für ihren Vater, einen alten Fischer, dessen harte, wunderliche Gestalt sehr gut gezeichnet ist, mit rührender Pietät, bleibt mit den Vätern ihrer Kinder, wenn sie sie auch nicht mehr achten kann, in freundschaftlichem Verhältniß und erträgt die Lasterungen der Welt mit der Sicherheit eines selbstständigen Charakters. Zuletzt kommt sie doch in ein Verhältniß, in dem sie untergeht. Der Prinz Carl Roswald, einer jener abstracten Idealisten, die in einem inten-

siven Traumleben schwelgen und mit aristokratischem Hochmuth das Schlechte vermeiden, statt ihm abzuhelfen, während sie doch fühlen müßten, daß die menschliche Schlechtigkeit auch diejenigen trifft, welche ihr nicht unterworfen sind, und daß es die erste Pflicht derselben ist, das allgemeine Uebel zu bekämpfen; ein in sich gefehrter Mensch, für den Alle, die nicht empfinden wie er, zu Schatten verschwinden, die er gar nicht mehr begreift, der bei seiner eiteln Idealität geneigt ist, sich in der Hitze einer erregten Phantasie das Scheußlichste auszumalen, faßt eine glühende Liebe zu dieser Frau, deren Principien er eigentlich verdammen muß. Da aber seine Liebe nicht mit Vertrauen verknüpft ist, quält er sie in einem Verhältniß, das zehn Jahre dauert, durch den fortwährenden Wechsel von Mißtrauen, Vorwurf, Reue und Liebe zu Tode. Sie stirbt an den kleinen Nadelstichen seiner Eifersucht, denkt aber nicht daran, sich diesem Verhältniß zu entziehen, obgleich sie ihn zuletzt nicht mehr liebt, weil sie es für ihre Bestimmung hält, sich für ihn aufzuopfern. So wenig haltbar diese Idee in ihrer Uebertreibung ist, so steht sie doch unendlich höher, als jene Unsitlichkeit Indiana's, die den Qualen einer unpassenden Ehe weiter nichts entgegenzusetzen weiß, als Hochmuth und Trotz und endlich offenen Trenbruch. — Roswald's Charakter, der mit einer unbarmherzigen Schärfe in seinen Einzelheiten durchgeführt ist, wird, wie es Georges Sand gewöhnlich thut, durch den Contrast eines einfachen Weltmanns von gesunden Anlagen, Salvator Albani, in ein noch schärferes Licht gestellt.

Ich hatte schon bei der *Consuelo* darauf aufmerksam gemacht, wie das Bestreben unserer Dichterin, den Gebrechen und Zerwürfnissen der modernen Gesellschaft das ideale Bild eines gesunden, in sich selbst sichern und mit Gott noch nicht zerfallenen Volks entgegenzustellen, bei ihrer poetischen Anlage, die es niemals ertrug, in leeren Abstractionen zu bleiben, zuletzt zu dem wirklichen Idyll führen mußte. Einzelne kleinere Versuche finden sich schon in der frühern Periode vor, z. B. im *Mouney Robin*, einer nicht unpoetischen Darstellung des volksthümlichen Aberglaubens, und *Melchior*, einer Geschichte, die nicht in ihrem Inhalt, aber in ihrer Form stark an *Bernardin de St. Pierre* erinnert. In der nächsten Periode aber ist es ihr gelungen, in einer Reihe größerer Idyllen die französische Poesie mit einem neuen kostbaren Schatz zu bereichern. Die Novellen, die ich meine, sind: *Jeanne, la mare au diable* (der Teufelssumpf) und *François le champi* (der Bastard). Sie hat in diesen Novellen nicht nur die Sprache des Volks mit sinnigem Ohr belauscht, sondern auch seine naive und doch zugleich mit den wunderbarlichsten Irrationalitäten zersetzte Empfindungsweise mit einer bewundernswürdigen Feinheit wiedergegeben; sie hat die Poesie der Armuth und Beschränktheit mit einer Innigkeit und lebendigen Frische dargestellt, daß ihr kein anderer Dichter darin gleichkommt, und wie man sie von der Verfasserin der *Lelia* am wenigsten hätte erwarten sollen. Allerdings

ist auch in diesen Versuchen viel Reflexion; sie büßt gleichsam die Sünden ihres frühern Strebens, das über die Natur ihres Geschlechts und der Menschheit überhaupt hinausging; aber die Heiterkeit und die Harmonie in dieser Reaction gibt ein sicheres Zeugniß dafür, daß die Schuld, die ebenso gut ihrem Zeitalter angehört als ihr selbst, die ursprüngliche Kraft und Gesundheit ihrer Natur nicht gebrochen hat.

Johanna gehört noch nach der einen Seite der frühern Periode an. Die Personen aus der Gesellschaft, welche mit der idealen Natur in Berührung kommen, zeigen in ihrer Physiognomie noch das alte wohlbekannte Gepräge: der schwärmerische junge Idealist ohne Charakterfestigkeit (Wilhelm von Bouffac), der strebsame, ehrgeizige, egoistische Bourgeois aus der Voltaireschen Schule (Leon Marfillat) und der schweigsame, tieffühlende, aufopfernde Ralph Brown (Arthur Harley). Johanna selbst ist ein Versuch, eine der Jungfrau von Orleans analoge Erscheinung in jenen entlegeneren Schichten der französischen Bevölkerung aufzufuchen, die noch zu wenig von dem Einfluß der modernen Cultur berührt sind, um sich von den mittelalterlichen Zuständen so wesentlich zu unterscheiden, wie die moderne Gesellschaft; es ist also ein Charakter, der eigentlich der Zeit nicht angehört, und der daher, man erlaube mir diese beiläufige Bemerkung, wie die idyllischen Charactere überhaupt, einer dramatischen Behandlung unfähig wäre, weil im Drama eine Einheit der sittlichen Grundanschauung erfordert wird; ich wage auch nicht mit Bestimmtheit zu behaupten, ob er in allen Stücken naturgetreu und mit sich übereinstimmend ist, aber es ist ein wunderbarer Zauber der Poesie über diese Gestalt verbreitet, und sie kann wesentlich dazu beitragen, uns das Verständniß des Problems jener Jungfrau, welches sich unser Schiller gesetzt hat, zu erleichtern.

Die beiden andern Novellen geben eine vollkommen ungetrübte harmonische Weltanschauung, wenn auch in einem sehr engen Gesichtskreise. Sie sind als Symptome jener allgemeinen Reaction in der Poesie anzusehen, die ich zu Anfang dieses Jahres characterisirt habe und die sich nicht mehr zu einer eingebildeten, sondern zu der wirklichen Natur zurückwendet, um die in leere Reflexionen zerflossene Welt zu sich selbst zurückzuführen.

Das Schicksal wollte, daß mitten unter diesen friedlichen Beschäftigungen die Dichterin von dem Fieber der Februarrevolution erfaßt wurde. Sie wurde in den Kreis jener wahnstünnigen Bewegung hineingerissen, in welcher eine moderne Barbarei alle Grundlagen der Gesellschaft und alle Bildung zu vernichten drohte; die Partei, der sie sich angeschlossen hatte, errang für einen Augenblick den Sieg, und der Dictator von Frankreich ließ von der Dichterin der *Consuelo* und der *Lelia* seine fanatischen Manifeste schreiben. Wer die Natur des Weibes bedenkt, das überhaupt dem augenblicklichen Impuls mehr ausgesetzt ist, als der Mann, und die schwindelnde Gemüthsbewegung, die sie ergreifen mußte, als durch eine magische

Gewalt die wilden Träumereien ihrer Jugend plötzlich Wirklichkeit zu gewinnen schienen, wird sie wegen dieser Theilnahme nicht verdammen. Man kann und muß die gespenstischen Traumbilder des Socialismus hassen, welche die Entwicklung der Geschichte noch mehr dadurch hemmen, daß sie die Herzen der Jugend gegen die Idee des wirklichen Fortschritts erkälten, als durch das unmittelbare Uebel, welches sie austiften, aber man darf diesen Haß nicht auf jedes Gemüth ausdehnen, das von der Krankheit der Zeit ergriffen wird. Zuweilen, aber allerdings nicht immer, ist es das Zeichen einer edlen und kräftigen Natur, in der Verwirrung das größte Maß zu erreichen. Was die neuere romantische Literatur an bedeutenden Namen in sich umfaßt, Lamartine, Victor Hugo, Eugen Sue, Felix Pyat u. s. w., ist Alles in diesen Strudel hineingezogen; Georges Sand ist die Einzige unter ihnen, die dabei unser Interesse erregte.

Nach Bestiegung der Revolution ist die alte Gesellschaft mit den alten Formen ihrer Poesie wieder in ihre Rechte eingetreten. Die schöne Literatur hat sich wieder vorzugsweise dem Theater zugewendet. Zuerst hat man, wie es in solchen Zeiten zu geschehen pflegt, Pamphlete für oder wider die Revolution auf die Bühne gebracht, dann aber hat man sich wieder nach den Idealen umgesehen, die den Menschen mit friedlicher Gewalt aus der Verwirrung der Zeitfragen hinausführen sollten. Auch Georges Sand hat sich der herrschenden Richtung angeschlossen. Sie hat ihren *François le champi* für die Bühne bearbeitet und ein neues Stück: *Claudie*, geschrieben, über welches wir in einem der letzten Hefte berichtet haben. Der Erfolg ist ein sehr bedeutender gewesen, und das scheint uns beim Lesen der Stücke unglaublich, denn was doch eigentlich das Interesse des Drama's macht, Spannung und Action, ist wenig darin vorhanden. Ich will den vortheilhaften Einfluß, den beide Stücke auf das französische Drama ausüben, nicht verkennen; sie sind eigentlich ein Ausdruck für die allgemeine Sehnsucht, aus der celtischen Phantasie, dem verschrobeneren Gefühlsraffinement und den Monstrositäten der bisherigen Romantik befreit zu werden und zum Einfachen und Natürlichen zurückzukehren.

Diese Einfachheit ist in manchen Puncten eine studirte. Was das Publicum vorzüglich angezogen hat, ist die naive und originelle Sprache, die im Berrichon-Dialekt gehalten ist. Georges Sand weiß sich desselben zwar mit großer Gewandtheit und Grazie zu bedienen, aber wenn es schon im Roman zweifelhaft ist, wie weit die Anwendung eines Idioms zu gestatten sei, und wenn man als obersten Grundsatz aufstellen darf, daß es nur im Gegensatz zu der gebildeten Sprache, also nur in dem Fall zu rechtfertigen ist, wenn außer den provincialen Personen auch Personen aus der feinen Gesellschaft auftreten, so ist das im Drama noch viel unzweifelhafter. Wenn der Dichter Lorle und den Wadleswirth schwäbeln läßt, um den Contrast gegen den Künstler und den Gelehrten aus der Residenz schärfer hervorzuheben, oder wenn Molière in seinem „steinernen Gast“ die

Scene zwischen Mathurine und Pierrot im Dialekt ausführt, im Gegensatz gegen den Don Juan, so muß der Erfolg darüber entscheiden, ob dieser Gegensatz glücklich getroffen ist; wenn aber das ernste Drama sich lediglich in der idyllischen Natur bewegt, die Anwendung des Dialekts also nicht durch den Contrast entschuldigt werden kann, so scheint es mir kein Recht zu haben, sich anders als in der Sprache der gebildeten Welt auszudrücken; der Dialekt bringt einen Eindruck hervor, der nicht zur Sache gehört, und verleitet den Dichter zu übertriebenen Naiditäten, die auch in den vorliegenden beiden Stücken nicht fehlen. — Aber die Einfachheit liegt nicht blos in diesen Neußerlichkeiten, sondern auch in der Zeichnung der Charaktere und in der Anlage der Handlung. Beide Stücke geben uns die Bauern, wie sie wirklich sind, nicht etwa gepuderte Schäfer in der Manier Florian's und Berquin's: egoistische, schlaue, harte Naturen, die ihre Convenienz haben so gut wie die Städter, und die nicht im geringsten empfindsam sind. — Am anerkanntesten aber ist die Einfachheit in dem Ausdruck der sittlichen Wahrheit. Ich rede hier nur von der Claudie, denn François, in welchem der Stoff ganz novellistisch zugeschnitten war, und wo bei der Aufführung die originellsten und ansprechendsten Züge wegbleiben mußten, ist trotz seines Erfolgs als ein mißlungener Versuch zu betrachten. Claudie hat das große Verdienst, daß jene evangelische Wahrheit von dem Unterschied zwischen dem Gesetz des Himmels und dem Gesetz der Welt unverhüllt und offen ausgesprochen ist. Rémy und Claudie, die beiden Hauptfiguren, sind sich über ihre eigne Stellung und das Verhältniß derselben zur öffentlichen Meinung klar bewußt; sie überheben sich weder der ersteren, noch fürchten sie die letztere; sie stehen in ihrer Ueberzeugung keineswegs als eine Abstraction von ihren geschichtlichen und socialen Voraussetzungen da, es wird uns im Gegentheil nachgewiesen, wie sie sich aus denselben entwickelt haben, und diese Entwicklung wird uns noch klarer durch den Einfluß, den ihre Ueberzeugung und das innige, wahre Gefühl, mit dem sie dieselbe aussprechen, auf die Vertreter der ländlichen Convenienz ausübt. — Wegen dieser Innigkeit und Wärme des Gefühls, welche unter allen früheren französischen Dichtern am meisten an Sedaine erinnert, der in seinem Stück: *le philosophe sans le savoir* (1766) als der Prototyp dieser Richtung betrachtet werden kann; einer Innigkeit, welche die neuere Romantik mit ihrer Ausbreitung in äußerliche phantastische Schilderungen vollständig verloren hat, kann die Claudie dazu bestimmt sein, zwar nicht Epoche zu machen, denn dazu hat sie in dramatischer Beziehung zu viel Fehler, aber auf den bessern Weg hinzudeuten. Ob es Georges Sand ist, die auf diesem Wege etwas Bedeutenderes leisten wird, möchte ich fast bezweifeln, obgleich sehr bedeutende französische Kritiker, z. B. G. Planche, der entgegengesetzten Meinung sind. Es ist überhaupt den Dichtern, welche die eigentlich productive Zeit ihres Lebens dem Roman zugewendet haben, selten gelungen, bei ihren spätern, theatralischen

Versuchen die nur dem Roman angehörige Sprache und Darstellungsweise zu verlassen. Walter Scott und Bulwer sind Beispiele für diese Behauptung. Auch Byron möchte einen Beleg dafür geben. Georges Sand selbst hat sich schon in ihrer frühern Zeit mit Aehnlichem versucht; sie hat zwei Sprüchwörter geschrieben, wie der moderne Ausdruck für das freie, regellose Drama ist, Gabriel und die Mississippier. Das erste enthält die psychologischen Wunderlichkeiten eines Weibes, das als Mann erzogen ist, das andere ein allerliebste durchgeführtes, aber unbedeutendes Genrebild aus der Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts. Ich glaube aus allen diesen vier Stücken schließen zu können, daß Georges Sand ihren Beruf verkennen würde, wenn sie ihre Thätigkeit nicht wieder der frühern Form zuwendete, obgleich ich weit entfernt bin, diese Behauptung als eine apodiktische Gewißheit darzustellen.

Es bleibt mir noch übrig, das Gesammturtheil auszusprechen, welches sich als Schluß der ganzen bisherigen Betrachtung ergeben muß. Der Roman gehört, nach meiner Ansicht, wegen seiner laxen Form und der Willkür, die er gestattet, nicht zu denjenigen Gattungen der Kunst, die als classisch auf die Nachwelt übergehen werden. Die gelesesten Schriftsteller der neuern Zeit sind durch den größern Reiz der Neuheit, den spätere darboten, in ihrer Ausbreitung wenigstens beeinträchtigt worden. Selbst Walter Scott ist es so gegangen. Zudem hat Georges Sand in den meisten ihrer Schriften mit Problemen zu thun gehabt, deren Berechtigung eine spätere Zeit nicht mehr begreifen wird; es kann also geschehen, daß man ihr künftig nur noch eine literarhistorische Bedeutung zugesteht. Aber diese wird sie behalten. Sie wird auch spätern Jahrhunderten als das bedeutendste Bild des krankhaften, aber intensiven Strebens erscheinen, welches sich unserer Generation bemächtigt hat. Wenn man längst dahintergekommen sein wird, daß die gefeierten Werke eines Victor Hugo, Eugen Sue, Larmartine, Alfred de Musset u. s. w. nur als die wüsten Auswüchse einer unbändigen, regellosen Phantasie und einer verschrobenen Reflexion zu betrachten sind; wenn man dasselbe Urtheil über die Poesten des Herrn von Chateaubriand ausgesprochen haben wird, deren Werth man eigentlich schon jetzt nur auf Treu und Glauben annimmt, da wenig Menschen sie gelesen haben, so wird man doch noch die Poesie in den Dichtungen Georges Sand's, trotz aller Verirrungen, anerkennen; man wird sogar, indem man die Periode des sentimentaln Empfindens und Denkens in einem weitem Zeitumfang zusammenfaßt, indem man die Werke von Richardson, Rousseau (natürlich nur diejenigen Werke, die hierher gehören), der Frau v. Staël u. s. w. mit darin begreift, vor allen diesen den bessern Werken unserer Schriftstellerin den Preis zugestehen. J. S.