



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

*: Die romantische Schule in Frankreich.

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

Bl. 20b mit dem vom 30. August 1564 datirten „Beschluss,“ in welchem Walther noch ein vollgiltiges Zeugnis für die Echtheit der Lutherschen Vorrede ausstellt, indem er erklärt, er habe die Vorrede des heiligen, von Gott erweckten Propheten deutscher Nation, Doktor Martin Luthers, heiligen und seligen Gedächtnisses, „so er vor 26 Jahren vom Lob der Musica gestellet,“ nicht ohne sonderliche Ursache jetzt im Druck ausgehen lassen, weil er erfahre, daß diese Kunst von evangelischen Christen verkleinert und verachtet werde, die da meinten, die Anwendung der vier- und fünfstimmigen Gefänge in der christlichen Gemeinde sei papistisch und diene zur Stärkung des Papsttums.



Die romantische Schule in Frankreich.



Georg Brandes, der dänisch-deutsche Litterarhistoriker der neuesten Zeit, hat im vorigen Jahre begonnen, sein Hauptwerk „Die Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen,“ dessen vier erste Bände in der Übertragung von Adolf Strodtmann sich schon einer bedeutenden Anerkennung und Verbreitung erfreuten, umzuarbeiten. Während er aber mit dieser Umarbeitung beschäftigt ist, erscheint in der neuen Form und Gestalt, ohne Mitwirkung eines Übersetzers, die Fortsetzung des Buches, der fünfte Band, welcher ein selbständiges Thema behandelt und in gleichem Sinne als ein selbständiges Buch angesehen werden kann: Die romantische Schule in Frankreich.*) Dieser Band, eine eingehende und geistvolle Darstellung der denkwürdigsten Episode der neuern französischen Litteraturgeschichte, zeigt alle Vorzüge und gewisse ansehbare Besonderheiten der Brandesseschen Kritik mit großer Deutlichkeit. Das Buch sollte von keinem ungelesen bleiben, der eine wirkliche Kenntnis der französischen romantischen Poesie erlangt hat, und von niemand gelesen werden, der diese Kenntnis erst durch die literarischen Porträts und die Auseinandersetzungen des Litterarhistorikers erhalten will. Kein zweites Buch ist in diesem Betracht verführerischer als „Die Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts,“ und in keinem der früher erschienenen Bände ist eine so lebendige Wiedergabe von Einzelheiten, von charak-

*) Die Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen, dargestellt von Georg Brandes. Fünfter Band. Die romantische Schule in Frankreich. Leipzig, Weit u. Co., 1883.

teristischen Zügen enthalten, auf welche hin die Leser vom echt modernen Schlage glauben werden, mit den Autoren und Büchern, von denen die Rede ist, völlig vertraut zu sein. Diese französischen Romantiker, die Victor Hugo und de Vigny, die Alfred de Musset und Prosper Mérimée, die Balzac und Georges Sand, die Gautier und Saint Beuve liegen noch nicht weit genug hinter uns, um selbst beim Publikum einer modernen Großstadt schlechthin vergessen zu sein. Sie stehen andererseits den Menschen des bloßen Heute, den bewußten Anhängern der Aktualität schon viel zu fern, um neben Zola oder Daudet, neben Belot oder den Goncourts in großen Kreisen noch gelesen zu werden. Da kommt denn ein Buch wie Brandes' neuester Band in bedenklicher Weise zu Hilfe, es führt vortrefflich ein in eine Welt, von der noch gesprochen wird, in der man aber nicht mehr lebt. Dem Verfasser daraus einen Vorwurf zu machen, wäre absurd, er ist von den wärmsten Sympathien für seinen Gegenstand erfüllt, er ist ein selbständiger, bis ins einzelste unterrichteter Kenner der französischen romantischen Schule, er kann alles in der Welt, nur nicht ein unselbständiger Kompilator oder ein Nachbeter der Urteile anderer gescholten werden. Sein Werk sollte keinen andern Erfolg haben, als zum selbständigen Studium der hochinteressanten Literaturperiode, die es schildert, allseitig anzuregen und den Bewunderern des neuesten Naturalismus klar zu machen, wie untergeordnet und armselig die vielgepriesene neueste Bewegung ist gegen die Periode zwischen 1825 und 1848. Tritt die Charakteristik einzelner Erscheinungen dieser Periode allzu enthusiastisch und panegyrisch auf, so schließt das nicht aus, daß Brandes unter allen deutschen Beurteilern das feinste Verständnis für die treibenden Mächte des französischen „Romantismus“ (wie er sagt) besitzt.

Es ist von der Zeit die Rede, wo man in allen Künsten Bruch mit der Konvention suchte und begehrte. „Die innere Flamme sollte die musikalischen Formen durchglühen und befreien, die Linien und Konturen verzehren und das Gemälde zur Farbenhymphonie gestalten, endlich die Dichtkunst verjüngen. Man suchte und begehrte in allen Künsten Farbe, Leidenschaft und Stil; die Farbe so energisch, daß der genialste Maler des Zeitalters, Delacroix, die Zeichnung über sie veräuerte; die Leidenschaft so heftig, daß Lyrik und Drama Gefahr liefen, in Fieber und Krampf sich zu verlieren; den Stil mit einer so absoluten Kunstbegeisterung, daß bei einzelnen der jüngern, wie den beiden Gegensätzen Mérimée und Gautier, die poetische Humanität in lauter Stil aufging. Man suchte und verherrlichte überall das Primitive, das Unbewußte, das Volkstümliche. Wir sind Rhetoren gewesen! rief man aus; wir haben nie das Ursprüngliche und das Unlogische begriffen, nie den Barbaren, nie das Volk, nie das Kind, nie das Weib, nie den Dichter verstanden. An Stelle dessen, was früher den Stolz des französischen Schriftstellers ausgemacht hatte: des Bewußtseins, ein Franzose zu sein, trat nun in einer natürlichen Reaktion eine tiefgreifende Geringschätzung der nationalen Dichtung und ihrer Klassiker. Man fing an, die

fremden, naiveren Literaturen zu bewundern und das barbarischste Volkslied über die den Regeln entsprechendste Tragödie zu setzen."

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß ein Kritiker wie Georg Brandes bei aller Sympathie für das heißblütig revolutionäre Poeten- und Künstlergeschlecht von 1830 die Einseitigkeit und den phantastisch theatralischen Anstrich der Bewegung weder verhehlt noch leicht nimmt. Scharfsinnig und überzeugend weist er außerdem nach, daß die jungen Poeten umsonst über ihren Schatten zu springen versuchten. „Der Romantismus auf französischem Grund und Boden ist, trotz seiner vielen gemeinsam europäischen romantischen Elemente, in vielen Punkten eine klassische Erscheinung, ein Erzeugnis klassisch-französischer Rhetorik. Die Romantiker in Frankreich schätzten ihre nationalen Vorzüge, die Klarheit, die Verstandesdurchsichtigkeit ihrer Literatur gering und priesen Goethe und Shakespeare, weil sie nicht wie Racine und zum Teil Corneille das Menschenleben in seine abstrakten Elemente sonderten, nicht isolirte und simplifizierte Gefühle darstellten, die dramatische Antithesen bildeten, sondern das Leben en bloc, in seinem ganzen Komplex auf die Bühne warfen. Sie wollten diesem großen Beispiele folgen. Aber was geschah? Die Wirklichkeit des Lebens wurde unter ihren Händen (bei Lamartine, de Vigny, George Sand, Saint Beuve u. s. w.) aufs neue analysirt; bei Victor Hugo und Alexander Dumas bildeten wie in der klassischen Tragödie die Extreme symmetrische Kontraste. Ordnung, Maß, aristokratische Feinheit, eine durchsichtige und bildlose Sprache bestimmte bei Rodier, Beyle, Mérimée, ganz wie bei den Klassikern des achtzehnten Jahrhunderts, die poetische Form. Versteht man also unter Romantik, wie man zu thun pflegt, einen Überschuß des Inhalts über die Form, einen von regelmäßigen Formen unbeherrschten Inhalt, so sind alle die französischen Romantiker Klassiker. Mérimée, Gautier, George Sand, Lamartine, Rodier, sie alle sind in diesem Sinne klassisch, ja sogar Victor Hugo ist klassisch. Das romantische Drama Hugos war abstrahirend, regelmäßig geordnet, überschaulich, rhetorisch wie eine Tragödie von Corneille."

Im Sinne dieser Sätze enthält Brandes' „Romantische Schule in Frankreich" die feinsten und zum Teil überraschendsten Nachweise für die Kontinuität des französischen Literaturgeistes und für die Fortwirkung jener spezifisch nationalen Anschauungen und Bedürfnisse, welche den Klassizismus des siebzehnten und die aufgeklärte „philosophische" Literatur des achtzehnten Jahrhunderts hervorgerufen hatten. Da Brandes die ganze geistige Entwicklung unter der Restauration und dem Sulikönigtum als eine einheitliche betrachtet, so ist es ihm leicht, den Nachweis zu führen, wie mit der ersten Einlenkung und Besinnung der Talente, welche sich einst um die Fahne Victor Hugos und seines „Hernani" geschaart, überall die Gewöhnungen der nationalen Erziehung und der literarischen Tradition wieder zu ihrem Recht gelangen. Für die Schätzung der ursprünglichen Stärke der spezifisch romantischen Strömung ist demnach das Kapitel von besondrer

Wichtigkeit, welches gegen den Schluß hin die „Übersehenen und Vergessenen“ behandelt, die Poeten, welche in dem ersten großen Ansturm der Romantik gegen den Klassizismus zu Grunde gingen oder ihre Kraft aufbrauchten, sodaß ihnen der nachmalige Friedensschluß zwischen der ästhetischen Überlieferung und dem neuen Lebensgefühl nicht mehr zu Gute kam.

Setzt nun Brandes bei der ausführlichen Besprechung der hervorragendsten Erscheinungen alle Vorzüge seiner Kritik ein: den feinen Spürsinn für den Zusammenhang der persönlichen und literarischen Entwicklung, für die Einwirkung eines Talents auf das andre (von besondrer Bedeutung erscheint hier der Nachweis der geistigen Beziehungen Alfred de Mussets und George Sands), das intuitive Gefühl für die innere Selbständigkeit einer poetischen Natur, die Kenntnis einer Welt von Schöpfungen, die nicht im kritischen, sondern von Haus aus im genießenden Anteil gewonnen wird, so macht er auch von vornherein klar, was ihn an den französischen Romantikern anzieht und warum er trotz aller zugestandenen schreienden Mängel, Ungleichheiten, Härten, ja Ungeheuerlichkeiten dieser Literatur eine starke persönliche Sympathie mit ihr nicht verleugnen kann: „Man schrieb nicht, um dem Publikum zu gefallen, und das ist es, was den Büchern dieser Periode ihren Wert giebt. Denn das steht fest: sobald der Schriftsteller nicht zu den tiefsten Schichten der menschlichen Seele hinuntergestiegen ist, sein Werk nicht rückhaltlos zu schreiben gewagt, sondern sein Publikum um Rat gefragt, sich nach den Vorurteilen, der Unwissenheit, der Unwahrhaftigkeit seines Publikums gerichtet hat, so kann er die höchste Anerkennung bei seinen Zeitgenossen gefunden haben — und er hat sie in der Regel gefunden —, kann Lorbeeren und Gold gewonnen haben — für die Literaturgeschichte bleibt sein Werk wertlos. Alle jene Produkte einer Vernunftstehle des Schriftstellers mit dem Publikum sind ein Menschenalter später kalt wie Leichen. Sie enthielten keine wirkliche Summe von Lebenskraft, nur Furchtsamkeit einem Publikum gegenüber, das längst ausgestorben ist, und Berücksichtigung von Ansprüchen, die längst verstummt sind. Jedes noch so wenig gelesene Buch dagegen, in welchem der Verfasser ohne Nebenrücksichten so gesprochen, wie er fühlte, und so gemalt hat, wie er sah, ist und bleibt eine inhaltschwere Urkunde. Man sage nicht, daß diese Verurteilung der von dem Publikum bestimmten Dichtung sich mit der Nachweisung des entscheidenden Einflusses der sozialen Umgebung auf den Schriftsteller nicht vereinigen läßt. Der Schriftsteller kann sich ganz gewiß nicht außerhalb seines Zeitalters stellen. Aber die Zeitströmung ist nicht einfach, sie ist doppelt; es giebt hier einen Ober- und Unterstrom. Nur von dem erstern sich treiben zu lassen ist Schwäche und führt ins Verderben. Mit andern Worten: es giebt zu jeder Zeit herrschende und beliebte Ideen und Formen, die nichts sind als die längst gezogenen, nach und nach verknöcherten Resultate früherer Zeiten, und es giebt eine ganz andre Klasse von Impulsen, die noch nicht Form gewonnen haben, aber in der Luft liegen, und die von den begabtesten

Schriftstellern einer Epoche als die zu ziehenden Resultate empfunden werden.“

Niemand dürfte sagen, daß diese von Brandes ausgesprochenen Anschauungen neue und daß sie lediglich anwendbar auf die französischen Romantiker seien. Das Glaubensbekenntnis unsrer Klassiker gegenüber dem Publikum war kein andres. Aber es bleibt ein Verdienst, an diese einfache Wahrheit bei einem Anlaß zu mahnen, wo die Versuchung naheliegt, die Mißgriffe und ästhetischen Irrtümer hochbegabter Dichter auf ihre Verachtung des Publikums zu schieben, und in einer Zeit, wo der Schriftsteller statt in der Furcht des Herrn in der Furcht der sogenannten öffentlichen Meinung erzogen werden soll. Der Prüfstein, den Brandes mit gutem Recht an die Einzelercheinungen legt, ist der ihrer innern Wahrheit, ihrer ehrlichen und ganzen Hingabe an das einmal von ihnen erfaßte Ideal. Immerhin ist es unausbleiblich, daß auch bei dieser Art der Prüfung Irrtümer unterlaufen. Die größere oder geringere Sympathie des Literaturhistorikers mit gewissen Gedankengängen, gewissen Anschauungen der Dichter gegenüber der Gesellschaft und den herrschenden moralischen und traditionellen Regeln werden unwillkürlich mit einwirken. Aber im großen und ganzen nimmt der Kritiker den ernstlichsten Anlauf, allen, auch den entgegengesetztesten Naturen gerecht zu werden. Die spröden, verschlossenen oder die genialen und nicht völlig gereiften Naturen finden an Brandes einen Beurteiler von der seltensten Feinfühligkeit. Charakteristiken wie diejenigen von Beyle, von Prosper Mérimée, von Balzac zeigen die glänzende Fähigkeit des Literaturhistorikers, in den Kern eines menschlichen Wesens und einer Begabung einzudringen, aus diesem Kern heraus auch die ungleichartigsten und scheinbar zufälligsten Ausstrahlungen zu erklären. Schade, daß eine gewisse Neigung des Verfassers zu äußerlichen, feuilletonistischen Bildern, welche wie ein letzter Triumph ausgespielt werden, die Wirkung seiner feinen Darlegungen zu Zeiten beeinträchtigt. Wenn es von Prosper Mérimée heißt: „Seine Gestalt hebt sich, auch ohne daß man ihm eine künstliche Originalität zuerteilt, aus der genialen Generation von 1830 hinlänglich hervor. Die andern sprengten in bunten Waffenröcken, mit vergoldeten Helmen und wehenden Fahnen in die Arena. Er ist der schwarze Ritter in dem großen romantischen Turnier,“ so macht dies den Eindruck, als ob etwas von der koloristischen Rhetorik der „genialen Generation von 1830“ in den Stil ihres Darstellers und Beurteilers übergegangen wäre.

Vortrefflich ist bei Brandes die Darstellung der Elemente, fremder und nationaler, die sich in den jungen Dichtern vereinigten, um die spezifisch französische Romantik hervorzubringen. Die Einwirkungen des Auslandes und jener französischen Dichter vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts, welche von der breiten Heerstraße abwichen, von Chenier und Chateaubriand bis zu Rodier und Lamartine, die allmählichen Umbildungen der ursprünglichen Anschauungen bei den Führern der jugendlichen Literatur werden feinsinnig nachgewiesen. Und schon

bei dieser Gelegenheit offenbart sich, wie viel Zusammenhänge der neuen scheinbar ganz revolutionären Generation mit der altfranzösischen Tradition erhalten bleiben. Die Charakteristik de Vignys wird dem vornehmen Dichtergeiste nicht so völlig gerecht, wie es sonst die Art des Kritikers ist, es scheint, daß der unbedingte Spiritualismus, der Mangel an glühenden Farben, den er bei de Vigny wahrzunehmen meint, ihn minder empfänglich für die Vorzüge der de Vignyschen Muse stimmt. Mit der eigentümlichen Fähigkeit, die Entwicklung gewisse Talente in Parallele zu stellen, welche eines der Fundamente der Brandesschen Kritik ist, schildert er nacheinander die jugendlichen Erscheinungen Victor Hugos und Alfred de Mussets und demnächst diejenige der George Sand. Bei Gelegenheit der Auseinandersetzung, warum Victor Hugo größer erschienen sei und stärker gewirkt habe als sein genialster Rival Alfred de Musset, äußert der Literaturhistoriker: „Nicht das feinste und auserlesenste poetische Talent ist es, das die Leitung in der Literatur behauptet. Sie fällt nicht dem Talent zu, sondern der ganzen Persönlichkeit. Derjenige, der zu einem gegebenen Zeitpunkt das Herz der Zeit in seiner Brust pochen fühlt, die Gedanken der Zeit in seine Intelligenz aufnimmt und den festen Willen hat, der Literatur den Stempel von diesen feinen und des Zeitalters Gefühlen und Ideen aufzudrücken — der ist der geborne und der bleibende Führer.“ Wie unanfechtbar dieser Satz auch sein mag, gegen die Anwendung im speziellen Fall darf man protestiren. Wer jeder krampfhaften Bewegung seiner Tage gleichsam willenlos folgt, hat darum noch nicht das Herz der Zeit in der Brust, und es heißt noch lange nicht die Gedanken der Zeit in seine Intelligenz aufgenommen haben, wenn man gewisse Krankheiten derselben teilt. Die spätere Entwicklung Mussets, obschon keineswegs überall rein und erfreulich, wird von derjenigen Victor Hugos weit mehr äußerlich als geistig überragt, mit seiner unermüdlichen künstlerischen Arbeitskraft schlägt der Dichter der „Legende der Jahrhunderte“ und der „Armen und Elenden“ die träumerische und nur für Momente zum vollen Leben und zur vollen Wirkung erwachende Poesie Mussets aus dem Felde. Diese riesige Arbeitskraft aber teilt er mit Erscheinungen wie George Sand und Honoré de Balzac, welche beide den Übergang von der Romantik im engsten Sinne, der exotisch-mittelalterlichen, zur Dichtung der Zeit, zum romantischen Realismus bezeichnen. Bei Darstellung der Wirksamkeit und Bedeutung dieser beiden eigenartigen Schriftstellergestalten haben wir wiederum allen Anlaß, Brandes' glänzende kritische Fähigkeiten, vor allem seine starke Mitempfindung, zu rühmen.

Freilich hängt es mit seinem innersten Wesen und Glaubensbekenntnis zusammen, daß er Balzac, den jedes Idealismus baren Psychologen, den Physiologen der Pariser Gesellschaft, zwar nirgends mit ausdrücklichen Worten über die große Dichterin hinausstellt, welche sich mitten unter Irrungen, Leidenschaften und Kämpfen eine so ideale Lebensanschauung, eine so unverwüßliche Gesundheit erhalten hat, ihm aber doch den Vorzug giebt. Er räumt von vornherein ein, daß

Balzac's Form der Bedeutung seiner Kompositionen und Menschen Darstellungen nicht völlig entspreche („sein Stil war unsicher, bisweilen gewöhnlich, bisweilen schwülstig, und der Mangel an stilistischer Vollendung ist immer ein schwerwiegender“), und daß nichts Formloses oder nur teilweise Geformtes dem Lauf der Zeiten widerstehe, und er wirft ihm außerdem die „Schwäche des reinen Ideengehalts,“ das heißt mangelndes Verständnis für die großen religiösen und sozialen „Fort-schritts“-Ideen des Jahrhunderts vor. Die Unklarheit der politischen und kirchlichen Dogmen Balzac's muß zugegeben werden, aber den Beweis, daß die phantastisch-radikalen Inspirationen Victor Hugo's klarer wären und diesen oder jeden andern Dichter, welcher mit Victor Hugo auf gleichem Boden steht, zum geistigen Führer seiner Nation befähigten, halten wir auch durch Brandes' „Literatur des neunzehnten Jahrhunderts“ nicht für erbracht. Auffälliger noch als dies dünkt uns, daß Brandes den bedenklichsten Zug in der Balzac'schen Dichtung zwar keineswegs übersieht, aber nicht mit all der Schärfe betont und verurteilt, welche uns hier notwendig dünkt. „Es ging nach und nach den Zeitgenossen auf, daß sie in Balzac einen der wahrhaft großen Schriftsteller, die einer Kunst ihren Geist aufprägen, besaßen. Er hatte nicht nur die moderne Form des Romans begründet, sondern als echter Sohn eines Jahrhunderts, in welchem die Wissenschaft sich immer mehr in die Kunst hineindrängt, eine Methode der Beobachtung und Beschreibung inauguriert, die von andern ergriffen und angewandt werden konnte.“

Brandes gehört nach seiner ganzen Auffassung der Literatur und nach verschiedenen Stellen seines Buches wohl nicht zu den Bewunderern Zola's. Die Konsequenz des oben angeführten Zugeständnisses ist aber Zola und sein analytischer Roman, seine „Methode“ der Gesellschaftsdarstellung. Das Hereindrängen der Wissenschaft in die Kunst sehen wir als die letzte und schlimmste Wendung einer Verfallstendenz an, welche zugleich eine tiefe Herabstimmung der Genußfähigkeit wie der Bildung des Publikums bezeichnet. Nun sind unzweifelhaft Zola und seine Nachfahren nicht völlig im Unrecht, wenn sie Balzac als den ersten Schriftsteller ihrer Art und den einzigen der romantischen Generation, den sie gelten lassen, bezeichnen. Umso unabweislicher erscheint uns daher, daß der scharfsinnige Kritiker gerade hier neben dem Verdienst Balzac's die Gefahr, die er der lebendigen und unmittelbaren Dichtung gebracht, dem Leser vor Augen gestellt hätte. Bei einem Balzac vielfach verwandten Geiste, dem wenig gekannten Henri Beyle, dem man gegenwärtig in Frankreich eine Beachtung widmet, welche ihm zu seinen Lebzeiten völlig versagt worden, dem Verfasser der brutal genialen Romane *Rouge et Noir* und *La Chartreuse de Parme*, zeigt sich Brandes weniger zurückhaltend. Er berichtet, daß Beyle in seiner schneidigen Nüchternheit an Balzac die Worte geschrieben habe: „Als ich *La Chartreuse* verfaßte, las ich jeden Morgen zwei bis drei Seiten im *Code civil*, um den rechten Ton zu treffen und immer natürlich zu sein; ich mag den Sinn

des Lesers nicht durch künstliche Mittel bethören.“ Und er fügt hinzu: „Nicht leicht kann ein Dichter eine größere und zugleich unverständigere Geringschätzung des Künstlerischen ausdrücken.“ Daher sind denn auch seine Bücher als Ganzes erbärmlich komponirt, mangelhaft in der Zeichnung, während Einzelheiten meisterlich ausgemalt sind, daher besitzt er nicht die Kunst, eine Seite im Zusammenhang zu schreiben, aber „er hat das Genie, durch ein Wort einen Zug schlagend hervorzuheben.“

Beyle ist nach Brandes der geistige Meister Prosper Mérimées, den Brandes sehr hoch stellt und dem er eines der ausführlichsten Kapitel seiner „Romantischen Schule in Frankreich“ widmet. Nur ist er keine anziehende und fesselnde Natur, sondern ein kapriziöses Talent, dessen energische Liebe zur Thatsächlichkeit, dessen Bevorzugung der „nackten Begebenheit“ des „Curiosums“ (welches er nur „auf möglichst auffallende Weise über das allgemeine Niveau der Flachheit und Leere unsrer Tage zu erheben trachtet“) Brandes selbst darauf zurückführt, daß „Mérimée keine Sache, keine Theorie, nicht die leiseste politische oder soziale Tendenz hat. Er schwärmt für nichts und glaubt an nichts, an kein philosophisches System, an keine Schule in der Kunst, an keine Lehre der Religion, kaum an einen geschichtlichen Fortschritt. Mérimée glaubt nicht an das Ideal und hat kein Talent zur Idylle. Über allen seinen Bildern liegt ein dunkler bräunlicher Ton, der Aufschwung des Herzens zu einer Reinheit, die es liebt, oder zu einem Heldenmut, den es bewundert, ist seiner Kunst fremd.“ Trotz gegen die Heuchelei der Gesellschaft und Ironie gegen die landesüblichen Gefühlsillusionen haben Prosper Mérimée sehr früh in einen harten Pessimisten verwandelt, der sich aufs äußerste hütet, die Katastrophen des menschlichen Daseins tragisch aufzufassen, damit seine Schärfe durch kein versöhnendes Element ihren Stachel verliere. Er ist also in jedem Betracht der Vorläufer einer Schriftstellergruppe, welche erst in den letzten beiden Jahrzehnten ihre volle Bedeutung erlangt hat. Es ist eine verhängnisvolle Bedeutung: für tausende ist Einsicht in das Wesen der Welt mit Ekel an allem Leben, Verständnis der Menschennatur mit völliger Verachtung derselben, geistige Energie mit Geringschätzung jeder Gemütsregung vollkommen identisch geworden. Dies nun ohne Einschränkung auf Mérimée zurückzuführen und ihn allein dafür verantwortlich machen, wäre thöricht, aber der feinen Abwägung des Verdienstes eines solchen Schriftstellers sollte auch der Nachweis seiner schlimmsten Wirkungen nicht fehlen.

Auch die Charakteristiken von Theophil Gautier, dessen eigentliche Schule mit Swinburne und seinen Genossen nach England übergegangen ist, von Saint Beuve, endlich die Skizze, in welcher die romantische Dramatik und ihre Befiegung durch die vorübergehende Schule des bon sens dargestellt wird, enthalten eine Fülle eingehender Kritik und geistvoller Bemerkungen. In der letztgenannten Skizze macht sich eine Anschauung, welche voraussichtlich die nächste Zukunft der Literatur beherrschen wird, die Mißachtung der dramatischen

Form in einer beiläufigen geringschätzigen Bemerkung geltend. Die „Kunstart, welche man zufolge der ästhetischen Überlieferungen in jener Zeit als die höchste betrachtete und seltsamerweise noch heute dafür hält, nämlich das Drama“ findet bei Brandes wenig Gnade. In der That kann sie bei der Abhängigkeit des modernen Theaters just vom schlechtesten Teile des Publikums, bei der Herrschaft schauspielerischer Traditionen, technischer Konvenienzen und unkünstlerischer Instinkte sich nicht frei und groß entfalten. Aber im innersten Kern hängt Brandes' Geringschätzung des Dramas viel mehr mit seiner Theorie der modernen Dichtung als mit der unvermeidlichen Verachtung der „realen“ Bühne zusammen. Wenn die Psychologie in der That an die Stelle der eigentlichen Dichtergabe, der freien Einbildungskraft, getreten ist und für alle Zukunft zu treten bestimmt wäre, wenn die „Kritik“ das belebende Prinzip der modernen Dichtung geworden ist (freilich nur eine synthetische Kritik, welche „Berge versetzt, alle die riesigen Anhöhen der Autorität, des Vorurteils, der ideenlosen Macht und der toten Überlieferung“), so geht das Drama zu Ende. Es kann der Phantasie und kann der naiven Hingabe, der Freude an den Erscheinungen nicht entraten. Wieviel „Kritik“ es immerhin in sich aufnehmen mag, es bedarf daneben jener Elemente, die der Dichter ohne Kritik hat. Freilich werden ohne diese Elemente auch die andern Kunstarten immer nur zu einem Scheinleben zu erwecken sein — das Drama aber nicht einmal zu einem solchen.

Brandes' sechster Band wird das „Junge Deutschland“ besprechen, die schwierigste Aufgabe für einen Literaturhistoriker, der wie er in den „Zeitideen“ die eigentlich inspirirende Macht der Literatur erkennt und andrerseits doch geschärfte Organe für die Erkenntnis wirklich poetischer Natur und schöpferischer Kraft besitzt. Von der Darstellung des „Jungen Deutschlands“ aus müssen einige Dichter auch auf jene Kapitel der „Romantischen Schule in Frankreich“ zurückfallen, in denen der Autor seine letzten Überzeugungen mehr angedeutet als klar dargelegt hat. Inzwischen wird die Anzeige des eben erschienenen Bandes jeden denkenden Leser überzeugt haben, daß es sich um eines jener Bücher handelt, die man zustimmend genießen, bewundernd bekämpfen, aber unter allen Umständen nicht übersehen kann.

*

