



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Stendhal

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



## Stendhal



er unter seinem Schriftstellernamen Stendhal bekannte, 1842 in Paris gestorbene Henri Beyle war ein Gegner sowohl des hohen, rhetorischen Stils der französischen klassischen Tragödie wie der mit Gefühlserregungen wirkenden, wortreichen Romantik, sein Ideal war ein Ausdruck, der das klare Bild der Sache geben und womöglich nichts von der Kunst des Schriftstellers merken lassen sollte; außerdem vermischte er als feiner Kenner der bildenden Künste und der Musik in der bisherigen französischen Litteratur die Nugbarmachung dieser Kräfte für das menschliche Denken und seine Äußerung durch die Sprache. Montaigne, so sagt er, kam siebzehn Jahre nach dem Tode Michelangelos durch Florenz, aber diesem Manne, dessen Genie darin bestand, die Besonderheiten eines Volks zu ergründen, hatten die damals in ihrer ganzen Frische blühenden Fresken offenbar nichts zu sagen. Voltaires esprit würde für sie höchstens ein Achselzucken und ein witziges Epigramm gehabt haben. Frau von Staëls Kunstpathos, das alle Zwischentöne ausschliesse, müsse edle Seelen empören. Rousseau, der hinreißendste französische Prosaschriftsteller, in Bezug auf die Künste bekanntlich ein Barbar, übertreibe die Wirkungen der Natur, um sie fühlbarer zu machen, diese erste Stufe des Geschmacks vermöge wohl einen Augenblick stark zu wirken, aber auf einer höhern Stufe kämen die ärgerlichen Rückwirkungen: in den feiner fühlenden Menschen des neunzehnten Jahrhunderts rege sich, wenn sie Übertreibung wittern, nur noch die Ironie. Diderots Herzenswärme für die Kunst konnte Stendhal nicht entgehn, aber, so meint er, hätte er mit zwanzig Jahren die Schule der Welt in dem Salon einer großen Dame durchgemacht, so wäre seine Emphase verschwunden, denn sie sei nur ein Rest provenzalischer Jugendunreife. Stendhal nun möchte seine eigne Sprache, die im Vergleich zu der der meisten andern wortkarg ist, wie ein Präzisionsinstrument auf die feinsten Eindrücke der Seele einstellen, und dazu muß eine weitgetriebne Selbstbeobachtung mithelfen, eine nicht mehr gesunde Bepiegelung der eignen Seele, die wie ein über die Quelle gebeugter Narziß sich an ihrem Bilde freut und dessen einzelne Züge gewissermaßen nachzeichnend uns andern zum Bewußtsein bringt. Dieser esprit d'analyse, so lautet der Kunstausdruck, führt zum *dédoublement*, dessen litterarischer Niederschlag dann das *journal intime* ist, ein vor und nach Stendhal vielgebrauchtes Wort. Was die Wirkung dieser Kunstmittel bei Stendhal anlangt, der einige Romane und eine große Menge tagebuchartiger Mitteilungen hinterlassen hat, so finden

die französischen Kenner seine Komposition zerfahren und im ganzen verunglückt, seine Einzelbeobachtung dagegen von einer so mustergiltigen Reinheit und Schärfe, daß man ihn jetzt unter die bedeutenden und nachahmungswürdigen Fragmentisten stellt. Da sich seine Kenntnis bei uns auf einen engen Kreis beschränkt, auf Nießsche, der ihn mit zuerst gewürdigt hat, und eine kleine Zahl litterarischer Feinschmecker, z. B. einiger Schriftsteller der nun eingegangnen Zeitschrift Pan, so muß uns eine Sammlung „Aphorismen aus Stendhal über Schönheit, Kunst und Kultur“ von Benno Rüttenauer (Straßburg, Heitz) willkommen sein, die sich zweckmäßigerweise mit Übergehung der romanartigen Bücher bloß an die weitsechtigen Memoiren hält und deren Lektüre den meisten unsrer Leser wird ersetzen können. Sie finden in diesen Auszügen nichts von den krankhaften Übertreibungen der Selbstanalyse, die unsern neusten Dichtern soviel Freude machen, sondern Ansichten von Welt und Leben aus ungemein sicherer Beobachtung, mit überlegnem Urteil verallgemeinert und gewöhnlich auch in eine scharf ausgeprägte Form gebracht. Der Genuß dieser Form, also des Stils, ist nicht unbedeutend, wertvoller aber noch, daß wir es hier mit einer Einsicht zu thun haben, die in vielen Stücken ihrer Zeit voraus ist. Wir teilen einiges aus Stendhals Kunstbetrachtungen mit.

Das Jahrhundert der Budgets und der Freiheit kann nicht zugleich das der schönen Künste sein; wenn das aktive Leben zu stark ist, erdrückt es die Kunst. Zur Zeit Raffaels und Michelangelos war das gemeine Volk wie immer um ein Jahrhundert zurück; die Kunst lebte von den Interessen der höhern Kreise. Nur zur Zeit großer Seelenerhebungen ist das Volk der guten Gesellschaft überlegen. Naivität schadet vielleicht dem Verstande, aber sie ist unerläßlich für jeden, der in der Kunst etwas erreichen will. Das künstlerische Gefühl kann sich nicht bilden ohne die Angewöhnung einer etwas melancholischen Traumerfassung, aber der französische Geist achtet immer nur auf die Eindrücke, die er auf andre hervorbringen möchte. Darum sind die Künstler Ludwigs XIV. so unwahr, weil sie mit ihren Schauspielergesten niemals auf eigne Rechnung fühlen. Stendhal verurteilt aber auch die Maler seiner Zeit, den französischen Klassizismus überhaupt und die ganze französische Kunst noch weiter zurück, erst bei den Gotikern findet er Wahrheit und Charakter. Das moderne Schönheitsideal des großen Publikums sei Eleganz, also die Abwesenheit aller Art Kraft. Daß ein mächtiges Volk wie das französische die Kunst der kleinen Bevölkerungen Griechenlands kopiert, die kaum zwei Millionen Einwohner ausmachen, kommt ihm lächerlich vor. In Stalien hat ihn zuerst die Malerei der Bolognesen angezogen, dann aber ärgert ihn die griechische und nicht italienische Schönheit der Köpfe Guido Renis, und er fühlt sich in das italienische Mittelalter verliebt, in die herbe Strenge Giottos und die Naturtreue der florentinischen Maler der Frührenaissance, vor der Überschwemmung durch das Idealschöne. „Wenn der Zufall dem Filippo Lippi oder Giesole einen Engelkopf über den Weg führte, so kopierten sie ihn sorgfältig,

das macht ihr Studium so anziehend, und ich begreife, daß Cornelius und die andern deutschen Maler in Rom sie zum Vorbild genommen haben.“ Diese Schätzung der Frührenaissance, die heute Gemeingut ist, hatten damals nur wenige, wie Rumohr, aber der war bloß gelehrter Forscher, während bei Stendhal alles aktuell ist. In Bezug auf Raffael, den er über alle andern stellt, und Correggio, den er mit Mozart vergleicht, hat er die Brüder Schlegel zu Vorgängern, aber seine Beobachtungen dringen viel tiefer. Die Magie der Fernen, die die feinsten Kräfte der Phantasie lockt und anzieht, ist für das Auge die Hauptursache der Überlegenheit der Malerei über die Skulptur; dadurch nähert sie sich der Musik und veranlaßt die Phantasie, ihre Bilder fertig zu machen. Wenn uns beim ersten Anblick die Figuren des Vordergrunds mehr auffallen, so sind es doch die Gegenstände, deren Einzelheiten durch die Luft halb versteckt sind, deren wir uns später mit dem meisten Entzücken erinnern; sie haben in unsern Gedanken eine überirdische Färbung bekommen. Unsere Seele glaubt sich in edle Fernen entrückt und dort das Glück zu finden, das uns in der Wirklichkeit ausweicht. Aus dieser Empfindung hat Correggio seine Schönheiten geschöpft, was sich nicht von Raffael sagen läßt. Correggio hat das nicht mit der Zeichnung zu erreichen versucht, sei es, weil die Zeichnung weniger eigentliche Malerei ist als das Hell dunkel, indem die sanftern, leisern Leidenschaften nicht durch Muskelbewegungen sichtbar werden, sei es, weil er, an der Brust der zauberhaften Lombardi aufgewachsen, erst spät die römischen Statuen kennen lernte. Seine Kunst war es, sogar die Vordergrundfiguren wie in der Ferne zu malen. Von zwanzig Personen, die von seinen Gestalten entzückt werden, ist vielleicht nicht eine, die sie sieht, und nicht zwei, die sich ihrer auf ein und dieselbe Weise erinnern. Das ist Musik, das ist keine Plastik. Raffael, den Stendhal übrigens auf das höchste bewundert, steht für ihn in der Behandlung der Farbe und des Lichts nicht nur tief unter Correggio, sondern sogar unter Guercino. Lionardo aber sei in keinem Fache der größte, weil er sich nicht habe entschließen können, einem einzigen sein ganzes Leben zu widmen.

Zu der Plastik hat Stendhal kein so nahes Verhältnis wie zur Malerei. Die griechische Kunst stößt ihn beinahe ab, weil sie die neuern Künstler nur verführen könne, wie er an vielerlei Beispielen zu zeigen sucht. An den Bildhauern der italienischen Frührenaissance, deren Herrheit erst in unsrer Zeit verstanden worden ist, geht er vorüber. Sie werden für ihn wie für die meisten andern verdeckt durch den einen Michelangelo, den er nach Gebühr würdigt, und von dem aus er den Gang der Plastik weiter verfolgt. Bernini und den ganzen französischen Barock findet er abscheulich, und Canova erscheint ihm wie vielen andern als ein Erlöser, aber vor Berninis widerlichstem Machwerk, der heiligen Theresen, nach deren Brust ein Engel mit dem Pfeil der heiligen Liebe zielt, verzeiht er dem Künstler alles Unrecht, was er sonst gethan: kein griechischer Meißel hätte so etwas von Leben und Natur hervorgebracht. Er lächelt über den erklärenden Mönch, der die Annäherung der

Statue an rein irdische Gefühle für einen Fehler hält, und merkt nicht, daß er selbst noch unter ihm steht. Gut und fein sind seine Bemerkungen über die Architektur, für die ihm erst in Italien das volle Verständnis aufgegangen ist, wo er sich die äußere Erscheinung aus ihrem Zusammenhang mit dem Leben und der Kultur erklären kann. Er spottet über die Theoretiker, die den Stil nach den angebrachten Verzierungen, den Nachahmungen früherer Formen, bestimmen wollen, wie Racines Iphigenie die des Euripides nachahme, und er sieht die wahre Physiognomie eines Bauwerks in dem Eindruck, den es auf die Menschen macht: es soll seine Bestimmung kund geben. Ein florentinischer Palast flößt Achtung, ein öffentliches Gebäude sogar Schrecken ein. Man meint es den Rustikafassaden anzusehen, daß in diesen Straßen so oft die Gefahr umging; die Abwesenheit aller Gefahr auf den Straßen aber ist es, die uns so klein macht (wofür unsre „Kraftfahrzeuge“ ja Ersatz versprechen). Nun sucht er überall den Eindruck der Größe, den kein Zierat beeinträchtigt und verdirbt, in dem römischen Kolosseum und den antiken Bauwerken Südfrankreichs, in den ältern französischen Kathedralen und dem Dom von Florenz und vergleicht damit den kleinen Geist des Barock und des französischen Rokoko. Am Triumphbogen des Severus in Rom fällt ihm zuerst die lange Inschrift auf, die des Kaisers Thaten auf die Nachwelt bringen sollte. „Und diese Geschichte kommt wirklich bis zu ihr.“ Ein heutiger Italiener empfinde bei dem Anblick einer guten Fassade eine wahre Freude, und für den reich gewordenen Mailänder Bankier sei der größte Stolz, sich ein schönes Haus bauen zu lassen. „Geruhe das eine zu bedenken, o Leser, nicht ein Viertel der großen Meisterwerke der Kunst besäßen wir, wenn nicht zuerst die Frömmigkeit und dann die Eitelkeit das Geld dazu gegeben hätten.“ Er bewundert die unbeschreibliche Pracht der Peterskirche und findet ihre höfische und weltliche Schönheit einer päpstlichen Hofhaltung angemessen, aber den Nordländer werde eine halb verfallne gotische Dorfkapelle mehr zur Andacht stimmen als die Art von Architektur, die Bramante von den Griechen gelernt habe. Immer wieder klingt der Satz durch, daß das Schöne in der Architektur einfach sein müsse, daß alle Stile nacheinander, der griechische, der romanische, der gotische und der italienische, in einem Übermaß von Verzierung erstickt seien, und immer wieder kommt er auf den letzten großen Stilverderber Ludwig XIV. zurück. Das hält ihn jedoch nicht ab, für den Mailänder Dom, der ihm in seiner Buntheit eigentlich mißfallen müßte, geradezu zu schwärmen.

Als geistreicher Mann hat er ja das Recht, sich zu widersprechen, und Aphorismen sind überhaupt nicht dazu da, miteinander verglichen zu werden. Wir meinen nur, auf offenbaren Unsinn hätte der Herausgeber durch eine Anmerkung, wie wir sie an weniger wichtigen Stellen finden, seine Leser hinweisen können. So wenn sich Stendhal wundert, daß Pietro Aretino, in dem sich die ganze Opposition des fünfzehnten Jahrhunderts verkörpere, nicht zwanzigmal ermordet worden sei. „Ein Jahrhundert später, als der Einfluß Karls V. und der deutschen Reformation alles in Italien erniedrigt hatte, hätte er nicht sechs

Monate gelebt.“ Er starb nämlich gerade ein Jahr vor dem Kaiser, 1557. Sehr geistreich sind die Bemerkungen über die Frauen in Mailand, Florenz und Rom, in Paris und England, so erstaunlich konkret, daß man denkt, sie müßten auch alle so richtig sein wie die eine über die Schönheit der englischen Kinder, wozu dem Leser ohne weiteres Bilder von Joshua Reynolds einfallen werden. Am schlechtesten kommen die französischen Frauen weg, wie denn überhaupt Stendhal wohl von sämtlichen Schriftstellern seinen Landsleuten die stärksten Dinge gesagt hat. Davon handelt Rüttenauers reichhaltige und lebhaft einkleitende, in der nur die Posaunenstöße auf Nietzsche komisch stark vorzuklingen. Bei etwas weniger Gebläse wären sie auch noch hörbar gewesen.



## Der Wildfang

Von Adolf Schmitthener

(Schluß)



Der folgende Tag war trüb und windig. Vom frühen Morgen an war es in der Stadt lebendig, und als es neun Uhr schlug, waren die Gassen und Straßen, durch die Valentin geführt werden sollte, auf beiden Seiten an den Häusern hin durch dicke Streifen harrender Menschen eingefast. Die Leute warteten still, ohne zu sprechen, wie man in der Kirche wartet. Wenn zwei zusammen redeten, dann thaten sie flüsternd; von den schlimmen Zeiten erzählten sie sich, daß das Wasser im Schloßgraben am Geburtstag der Kurfürstin blutrot ausgehoben habe, und daß der schauerliche Ausgang der Lustbarkeit in Mord und Brand nichts Gutes bedeute für die Pfalz und für Heidelberg. Die Gemüter waren gedrückt, und die Angesichter voll Traurigkeit, und wenn zwei miteinander von Valentin und Gerwig redeten, traten ihnen Thränen in die Augen.

Ich hatte meinen Platz da, wo die Gaspelgasse in die Hauptstraße mündet, und konnte von meinem Standort sowohl die Straße gegen das Rathaus zu als auch das Turmpfortlein im Auge behalten.

Um neun Uhr fing die Armesünderglocke zu läuten an. Die zusammen geredet hatten, brachen das Gespräch ab. Die Glocke klang fest und sicher wie sonst. Aller Augen waren nach der Richtung gewandt, von wo der Zug erwartet wurde.

Etwas eine Viertelstunde mochte es gekläret haben. Da hörte man ein Geflüster heranzuschwenken: Er kommt! Ich beugte mich vor und sah den Meister Hans, der langsam dem Zuge voranschritt. Er war im scharlachroten Wams und hatte das Rad, mit dem meinem armen Gesellen die Glieder gebrochen werden sollten, über die Schulter gelegt. Hinter ihm fuhr der Karren, von zwei schwarzen Rossen gezogen. Zwei Knechte, von denen einer das Gespann lenkte, saßen nach vorn. Sonst konnte ich nichts sehen. Langsam kam der Zug näher. Der Henker hatte die Kirche erreicht. Jetzt hörte es zu läuten auf. Gleich darauf saß jemand