



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Studien zur Geschichte der französischen Romantik. I. : Victor Hugo.

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

Studien zur Geschichte der französischen Romantik^{*)}.

I.

Victor Hugo.

Fair is foul and foul is fair.
Macbeth.

In dem geistigen Kampfe, welcher gegenwärtig das französische Volk bewegt, gehört Victor Hugo nicht mehr zu den Führern; seine Zeit ist vorüber. Man ehrt in ihm noch den „großen Dichter,“ ungefähr wie die Classiker aus den Zeiten Ludwigs XIV., aber man nimmt kein lebendiges Interesse mehr an ihm. Aber gerade weil er fertig ist, können wir in Deutschland an ihn einen Entwicklungsprozeß anknüpfen, der sich mit tausend Fasern in die gegenwärtige Bewegung verschlingt. Kein Schriftsteller gibt ein so totales Bild der französischen Romantik, weil keiner so doctrinär, so gewissenhaft in seiner Einseitigkeit war.

Bei dem schnurgeraden Wege, auf welchem sich seit Gründung der Akademie die französische Literatur bewegte, kann man als Romantiker geradezu diejenigen bezeichnen, welche mit Absicht und Reflexion von diesem Wege abwichen. Natürlich hängt auch diese Abweichung mit dem Gesetze der nationalen Entwicklung zusammen, und es ist meine Aufgabe mehr, diesen Zusammenhang nachzuweisen, als gegen den Irrthum der Abweichung zu protestiren.

Die Romantik verließ in ihrer Blüthenzeit, der Periode der Restauration, nach zwei verschiedenen Richtungen hin die gerade Linie des französischen Geistes. Die eine Richtung habe ich bei der Charakteristik Chateaubriand's **) angedeutet, und werde sie bei Lamartine näher ausführen. Um von der zweiten, deren Träger Victor Hugo ist, sogleich den Kern anzugeben, beginne ich mit einem einzelnen seiner Werke, in welchem als Keim die Grundvorstellung enthalten ist, wodurch der Dichter dem alten Frankreich gegenübertrat.

*) Grenzboten 1848, Heft 30.

**) Als Ergänzung zu meiner „Geschichte der Romantik“ (Leipzig, F. E. Herbig.) Grenzboten. IV. 1849.

Han der Isländer.

Vor grauen Jahren lebte auf der Insel Island ein wüthes Geschöpf, halb Teufel, halb Mensch, Ingulph der Ausrotter genannt. Sein Lebenszweck war Ausübung von Scheußlichkeiten. Er hinterließ dieses Geschäft seinem einzigen Sohne, den er von einer Hexe Thoarka hatte, und in ähnlichen Vermählungen pflanzte sich das Geschlecht der Ingulphs mehrere Jahrhunderte hindurch fort, bis es zuletzt in unserm Han endigte. Den Namen bekam er von der eigenthümlichen Art seines Gebrülls, welches er gleich einem wilden Thiere auszustoßen pflegte. Er wurde als Kind von mitleidigen Mönchen in einer Wildniß aufgefunden und in ihrem Kloster erzogen. Zum Dank zündete er das Kloster an, setzte sich auf einen Baumstamm, und schwamm auf demselben von Island nach Norwegen, wo er den angestammten Beruf mit großer Emsigkeit ausübte. Er verschüttete die Minen von Färoer, und begrub unter dem Schutt einige Hundert Arbeiter, brach den Felsen der über dem Thal von Golvyn hing, zur Zeit der Kirmeß ab, und vernichtete dadurch das Dorf mit seinen sämmtlichen Einwohnern und Gästen, sprengte eine Brücke, die über einen Abgrund führte, im Augenblick, als sie gerade sehr besucht war, setzte die Kathedrale zu Drontheim während des Gottesdienstes in Brand, löschte die Lichter am Leuchtturm während einer stürmischen Nacht u. s. w. Schade, daß damals (im Jahr 1700) die Eisenbahnen noch nicht erfunden waren, sie hätten ihm die angemessenste Gelegenheit zur Ausübung seines Muthwillens geboten.

Trotz seiner Unmenschlichkeit hatte Han ein Vaterherz. Als sein einziger Sohn erkrankt, war er sehr betrübt, „daß er nicht mehr den Trost haben sollte, zu denken, daß ein Erbe der Seele Ingulph's dereinst aus seinem Schädel das Blut der Menschen und das Wasser des Meeres trinken sollte.“ Das waren nämlich die beiden einzigen Flüssigkeiten, mit denen die Race ihren Durst löschte. Er beschloß nun, seinen Sohn zu rächen. Es hatte ihn zwar keiner ermordet, er war vielmehr durch Zufall umgekommen, aber er hatte eine Liebchaft mit einem Mädchen gehabt, welches ihm nach der Erzählung der Leute einen Arkebuser vom Regiment Munkholm vorgezogen haben sollte. Welcher es war, konnte Han nicht ausmitteln; um also sicher zu gehn, beschloß er, das ganze Regiment zu verzehren. Die Ausführung dieses Vorhabens ist der Inhalt des Romans, mit welchem Victor Hugo debutirte.

Unser Held erfreute sich sonderbarer Angewohnheiten. Er beschnitt nie seine „Klauen,“ um besser die Menschen zerreißen zu können; wenn er Incognito auftrat, was nicht selten geschah, so trug er große Handschuhe von Seehundsfell. Daß er sich nimmer wusch, versteht sich von selbst. Als Kleidung warf er ein blutiges Fell über die Schultern, das er irgend einer noch zuckenden Bestie abgeriffen. Sein einziger Freund war ein Eisbär, den er gezähmt hatte, und auf

dem er in dringenden Fällen einen senkrechten Felsen hinabtritt. Zuweilen sprach er „mit einer Stimme, wie sie ein Löwe haben würde, wenn er spräche,“ zuweilen stürzte er sich auf seine Beute „mit dem Geheul einer Hyäne, die einen Cadaver spürt.“ Seine Augen leuchten in der Dunkelheit wie glühende Raketen. Zuweilen wirft er auf die Menschen schiefe Blicke, „in denen die Wildheit des Tigers nur durch die Bosheit des Affen gemildert wird.“ Wenn er ärgerlich ist, drückt ein dumpfes Brunzen, zuweilen von heiserem Schreien unterbrochen, seine Wuth aus. Er ist übrigens ein kleiner Mann und hat eine ironische Ader; er liebt es, die Leute aufzuziehen, ehe er sie frist. Kommt er in seine Höhle, so sieht man „eine Bestie mit menschlichem Antlitz, die auf einer Masse von Leichnamen sitzt, Blut säuft, und einem Bären hin und wieder das noch zuckende Bein eines Lieutnants vom Regiment Munkholm als Futter zuwirft, dabei er ein gräßliches Lachen ausstößt und vor Wonne heult. Einmal biß er sich mit dem großen Wolf von Smitasen herum; seine Zähne drangen viel tiefer in das Fleisch, als die des Thieres, und zuletzt tödtete er es, indem er ihm die Schnauze zusammenpreßte. Auf den ersten Liebhaber des Stücks stürzte er einmal in einem gewaltigen Satz: „seine Klauen bohrten sich in die Schultern des jungen Mannes ein, seine knotigen Kniee preßten seine Hüften, während das blutige Maul Zähne zeigte, die einen Tigerkopf hätten knacken können.“ Um das verhasste Regiment aufzureiben, lockt er es in eine Schlucht, wo es von Rebellen angegriffen wird, und beißt ohne Unterschied des Standes und der Person nach links und rechts hin um sich. Die Reste des Regiments vertilgt er, indem er die Kaserne anzündet, wobei er selber mit umkommt. Dort hat er Gelegenheit, sich mit einem andern Menschenfeind zu unterhalten, dem Grafen Schumacher, der von seinen Mitmenschen eine schlechte Behandlung erlitten hat. Han spricht gern von sich, er nennt sich öfters mit großer Selbstgefälligkeit einen Dämon, einen Teufel, und so erklärt er denn auch seinem Kollegen im Menschenhaß sehr befriedigt: „Meine Natur ist, die Menschen zu hassen; mein Beruf, ihnen zu schaden. Ich muß auch einen Gott haben, um ihn lästern zu können.“ Sehr erfreut über diese Grundsätze rüst der Graf: „Nimm meine Hand!“ — „Wozu? soll ich sie fressen?“ — Der bestürzte Menschenfeind murmelt etwas von dem Bösen, welches ihm die Menschen zugefügt. — „Mir haben sie nur Gutes gethan. All mein Vergnügen bin ich ihnen schuldig. Welche Lust, wenn ihr zuckendes Fleisch unter meinem Zahne knirscht, wenn ihr dampfendes Blut meine trockne Kehle erwärmt, wenn ihr Todeschrei sich mit dem Knacken ihrer Glieder mischt, die ich an dem Felsen zerschmettre.“

Man kann sich denken, wie ein so unmoralisches Verfahren dem Dichter Gelegenheit gibt, seine bessere sittliche Ueberzeugung kund zu geben. Es wird viel moralisirt in diesem Roman, was um so nöthiger ist, da außer Han sich noch eine Menge von Bösewichtern darin herumtreiben, namentlich ein kleiner Satan, Muddämon genannt, die Hexen, Scharfrichter, Leichenweiber u. s. w. gar nicht zu

rechnen. Die Scene spielt theils in Spladgest, der norwegischen Morgue, wo man die Leichen der Ermordeten aussetzt, und wo der Wärter, der zugleich Antiquar ist, die lustige Person machen muß, obgleich ihm das nichts hilft, denn er wird zuletzt doch gefressen; theils in der Mordhöhle des Ungeheuers, theils in einer andern Höhle, wo der Herker seine Werkstätte aufgeschlagen hat, theils im Gefängniß, theils im Nebel, wo man nicht die Hand vor Augen sieht. Die sämtlichen Personen benehmen sich rauher, als man es sonst gewohnt ist, selbst der erste Liebhaber ruft einmal: „Halten Sie das Maul!“ mit einer Stimme, vor der die Fenster erzittern. Der Eindruck wird, was bei einem französischen Publikum noch mehr zu beachten ist, durch die unerhörten Namen verschärft, von denen folgende: Spiagudry, Dgлыпiglap, Nychol Drugiz, Pelnyrh, Tullytilbet, Gumbyfulsum, noch nicht die ärgsten sind. — Zum Schluß werden die Lasterhaften theils wahnsinnig, theils hingerichtet; die Tugend geht gut aus. —

Wenn dieses Werk isolirt dastände, so würde nicht viel darüber zu sagen sein. Victor Hugo war 21 Jahr alt, als er es schrieb (1823), und in diesem Alter hat man, um dem Publikum durch Neuheit zu imponiren, schon größeren Unsinn zu Markte gebracht. Aber als erstes Glied einer festgeschlossenen Reihe, als erster Ausfluß einer sehr dreisten und consequenten Doctrin verdient es Beachtung. Han von Island ist der Typus, der sich nicht nur in Victor Hugo's späteren Dichtungen, sondern auch in vielen Schöpfungen geistesverwandter Dichter seiner Zeit reproduziert, und der früher, namentlich in der englischen Poesie zwar schon vorhanden gewesen war — ich erinnere an den Caliban, Thersites, Alpemantus, die Hexen und Clowns in Shakespeare, an die ähnlichen Figuren in W. Scott — aber nur als phantastisches Beiwerk, als Arabeske, die sich wie die Drachenbilder in den gothischen Kirchen, des Contrastes wegen um die schön gedachten Hauptgruppen schlang. Victor Hugo war es vorbehalten, die Monstrosität als solche zum eigentlichen Gegenstand der Poesie zu erheben.

Im Bug Fargal, einer schlechten Negergeschichte, auf die wir nicht weiter zurückkommen wollen (geschrieben 1818, umgearbeitet und herausgegeben 1825), in Han in dem Zwerge Habibrah wiedergeboren. Zwerg, Neger, mißgeformt, boshaft wie ein Affe, als Hanswurst angestellt, Mörder, Priester einer menschenfresserischen Religion, und Zauberer — genug der Ingredienzien zu einem Zauberfessel im Geschmack der Macbeth'schen Hexen. Umgeben von den Greuelscenen, die der blutige Negeraufstand auf Domingo nothwendig mit sich führen mußte, und die durch die Erfindsamkeit eines barbarischen, von Natur blutdürstigen und durch lange Knechtschaft noch mehr verwilderten Stammes in Martern und Todesqualen der ebenso verwilderten Phantasie des Dichters hinreichende Gelegenheit gaben, das Fleisch unter den Folterwerkzeugen mit allem Raffinement eines Virtuosen zucken zu lassen — denn die Seele hat keinen Antheil mehr daran, — in der fieberhaften Hitze eines tropischen Clima's, die schon der bloßen Vegetation

phantastische Formen verleiht, mußte dieses Ungeheuer eine wahre Studie für den Dichter des Häßlichen werden, und nur die unreife Bildung desselben hat ihn verhindert, den unvergleichlichen Stoff so auszubeuten, wie es später namentlich Eugen Sue und Frédéric Soulié gethan haben. In den letzten Tagen eines zum Tod Verurtheilten (1829) ist zwar der Vorwand gebraucht, auf einen bestimmten politischen Zweck, die Abschaffung der Todesstrafe, hinarbeiten, ungefähr wie Eugen Sue jedesmal am Schluß eines Kapitels, in dem seine wollüstige Phantasie sich an irgend welchen unnatürlichen Greueln geweidet hat, gleichsam zur Entschuldigung hinzusetzt, er thue es nur, um vor ähnlichen Schändlichkeiten zu warnen, aber der Umstand, daß die Todesstrafe für den Betheiligten etwas Unangenehmes hat, ist ohnehin bekannt genug, und würde an sich die Abschaffung derselben nicht motiviren, und so bleibt als eigentlicher Gegenstand jenes wunderlichen Buchs, in welchem von einer geistigen, sittlichen, allgemein menschlichen Empfindung keine Spur sich findet, nur die Freude eines anatomischen Virtuosen, das Fleisch unter den Qualen der Phantasie zu grotesken Zuckungen und Verrenkungen zu galvanisiren. — Das bloß physische Leiden als Gegenstand der Poesie entspricht der physischen Difformität, in so fern sie zu tragischen Verwickelungen benutzt wird. — Im *Er om well* (1827) ist der shakespeare'sche Clown in vier Narren gespalten, die durch ihre Massenhaftigkeit den Grundgedanken des Dichters, der über den Leidenschaften der Menschen schwebend, das sogenannte Große in seine endlichen und darum verächtlichen Elemente zerlegt, der Handlung in jedem Augenblick aufdrängen. In *Notre Dame* (1831) erreicht das physische Ungeheuer in der Person des Quasimodo seine höchste Vollendung. Zwerg, bucklig, ein Koboldgesicht, einäugig, taub, in groteske Stellungen verliebt, nur im Geräusch der Glocken lebend, dem einzigen Ton, den er vernimmt; dabei eine Riesenstärke ohne Verstand, die also jeden Augenblick mit zweckwidriger Energie in den Lauf der Begebenheiten einzugreifen bereit ist; und als Umgebung eine große Auswahl von Schurken und Verrückten, die in der verrufenen Cour des Miracles, wo alle Spitzbuben von Paris eine umgekehrte Weltordnung, eine umgekehrte Gerechtigkeit ausüben (beiläufig eine Reminiscenz oder Travestie des humoristisch gehaltenen Nibel von W. Scott), eigentlich noch den naivsten, und daher am wenigsten beleidigenden Ausdruck finden. *Triboulet* (1832) ist wieder ein bucklicher Zwerg, Hofnarr des Königs, dem er Späße vormachen muß, auch wenn ihm das Herz blutet, und den er aus Bosheit wegen seiner unwürdigen Stellung zu allen möglichen Schändlichkeiten verleitet. Er ist in so fern ein Fortschritt gegen die früheren Ungeheuer, ein Fortschritt im romantischen Sinn, daß ihm neben seiner Difformität ein menschliches Empfinden beigelegt ist, ein Empfinden, das seinem sonstigen Wesen nicht organisch verbunden, sondern mechanisch angeleimt wird, und das nun durch den Contrast wirken soll. Die grotesken Verzerrungen dieses mißgestalteten Gesichts sollen uns nicht belustigen, sondern uns rühren; wir sollen weinen über

Pierrots schiefes Maul und die Kreide auf seiner fragenhaften Maske. Weiter hinauf wird an Stelle der physischen die moralische Häßlichkeit substituirt, und wir sollen in der Bühlerin die reine Liebe (Marion de Lorme 1829, Angelo 1835), in dem Schensal aller Zeiten, Lucrezia Borgia (1833) die mütterliche Zärtlichkeit ehren; oder wir sollen den Wahnsinn der Leidenschaft als solchen anerkennen (Marie Tudor 1833). Im Ruy Blas (1839) ist es die äußere Stellung, die den Contrast hergibt; ein Lakai verliebt sich in eine Königin, und das Schicksal besteht in den verschiedenen Combinationen dieses lächerlichen Verhältnisses. Zuletzt in den Burgraves (1842) sind es lauter hundertjährige Greise, die sich leidenschaftlich bewegen, und in tragische Verwickelungen gerathen sollen.

Die Fäden, welche diese Reihe mißgestalter Figuren aneinanderketten, sind zu handgreiflich, als daß man nicht eine tiefere Absicht dahinter suchen sollte. Zum Ueberfluß hat Victor Hugo fast jede seiner Schöpfungen mit einer Vorrede versehen, in der er seine dichterischen Einfälle zu einer Doctrin abrundet. Am ausführlichsten spricht sich die Vorrede zu Cromwell (1827) über diesen Geist der Antithese aus. Den sittlichen Grundbegriff lasse ich hier bei Seite, weil ich bei Besprechung der Dramen darauf zurückkommen muß, und halte mich hier nur an den ästhetischen. Victor Hugo sucht den Kern der modernen, bestimmter christlichen Kunst im Grotesken. Im Alterthum habe sich dasselbe nur schüchtern an's Tageslicht gewagt, es habe stets gesucht, sich zu verstecken, weil es sich nie auf seinem Terrain fühlte. Erst das Mittelalter habe an Stelle der etwas banalen Hydra die eigenthümlichen, localen und im Detail ausgeführten Drachen, Zwerge, Riesen, Elfen, Gnomen, Kobolde, Feen, Hexen, Gespenster u. s. w. gesetzt. Das Schöne der Alten sei typisch, und darum etwas monoton und langweilig gewesen. Das Christenthum habe die Poesie zur Wahrheit zurückgeführt, es habe den Menschen darauf aufmerksam gemacht, daß sein menschlicher Begriff von Schönheit nicht ausreichen könne; daß es eine Vermessenheit wäre von der eingeschränkten und bedingten Vernunft des Künstlers, ihren Maßstab an die unendliche und unbedingte Vernunft des Schöpfers zu legen, Gott gleichsam rectificiren zu wollen, daß die poetische Harmonie nichts weiter sei als Unvollständigkeit; daß, was wir häßlich nennen, nur das Detail eines großen Ganzen sei, dessen Zusammenhang uns entgehe, und das seine Ergänzung fände, nicht in der menschlichen Vernunft, sondern in dem Universum — also wie wir uns bestimmter ausdrücken würden, in der vernunftlosen Materie.

So roh, halb wahr und abstrakt diese Auffassung ist, wenn wir sie vom geschichtlichen oder philosophischen Standpunkt betrachten, so bezeichnend ist sie für unsern Dichter. Was er Alterthum nennt, ist nicht das Griechische, von dem er nichts versteht, weil er es nie studirt hat und auf das also auch keine seiner Zeichnungen paßt, sondern die altfranzösische Classicität. In dieser war freilich das Schöne, das Gute, das Edle typisch, conventionell, aus fertigen Regeln ent-

nommen, und daher mit der freien Entwicklung des Geistes nicht verträglich; der Geist mußte sich endlich empören und that es, als die Revolution den Boden des Glaubens, des sittlichen Lebens, der ganzen Ideenwelt aufgelockert hatte. Aber der in den Abstractionen des Katholicismus aufgewachsene Geist empörte sich nicht in der Form eines subjectiven, energischen Glaubens, einer neuen, überströmenden Liebe, wie es in dem protestantischen Deutschland am Ende des vorigen Jahrhunderts geschehn war; er setzte nicht das innere, intensive Leben seinen abgelegten, verhärteten Formen entgegen, sondern die Reflexion und den Witz. Entweder widerlegte er die Bestimmtheit des conventionellen Ideals durch eine unbestimmte, gegenstandslose, süßlich träumerische Empfindungsweise, durch einen überschwenglichen Spiritualismus ohne Intensivität, durch einen Himmel ohne Formen, wie Chateaubriand, Lamartine und ihre Schule; oder er erdrückte sie in dem Wust des Details, der rohen, empirisch aufgenommenen Materie. Victor Hugo's Gottesdienst ist ein chaotischer Pantheismus, in dem die Masse entscheidet, in dem der Mensch sich dem Stein, der Landschaft, der Architektur als Urbesse anschmiegen muß, in dem sogar die geistige Regung, Liebe u. s. w. nur in der animalischen Natur sich äußert, in der freilich die andere Seite, die ganz aus Aether gewebte zarte Seele, der die Elasticität der antiken Venus und selbst die Madonna Rafael's noch viel zu körperlich erscheint, als einzelne Erscheinung mit vorkommt, aber mit dem Schuppenleibe angeheftet an das Chaos der seelenlosen Gestalten. Ein echter Katholik, läßt er den von der Natur geschiedenen Aetherstoff neben der Ungehalt der entgötterten Erde bestehn, er combinirt beide mit einander auf die zweckwidrige Weise des bekannten Prinzen von Pelagonia, aber er weiß weder die Natur zu vergeistigen, noch dem Geist Natur zu geben. Es ist nicht die Reaction der energischen Empfindung gegen das Gemachte der Sitte, wie bei Goethe und seinen Zeitgenossen, sondern die Reaction der willkürlich combinirenden Phantasie gegen die Regel und das Gesetz.

Fassen wir, um dies deutlicher zu machen, die Figur des Isländers noch einmal genauer in's Auge.

Wenn wir im Leben einem menschlich aussehenden Wesen begegneten, welches, ehe wir es uns verfähen, uns im Nacken säße und uns anbisse, so würden wir freilich in einen argen Schreck gerathen. Beim Lesen aber, wo wir außerhalb der Schußlinie sind, können wir über diese zweckwidrigen Unternehmungen, das Trinken von Seewasser und Menschenblut, das fortwährende Heulen, das Reiten auf einem Eisbären u. s. w. höchstens lachen. Aber wir müssen den Humor erst hineinlegen, denn in Victor Hugo selbst ist keine Spur davon, es ist ihm haarer Ernst mit seinen Ungeheuern. In seinem Quilp (Mr. Humphrey's clock) hat Dickens, der in der Zeichnung häßlicher Figuren mit unserm Dichter wetteifert, den Han von Island zu seinem Recht gebracht, indem er ihn humoristisch idealisirte. Quilp ist auch ein boshafter, körperlich starker und gewandter Zwerg, der

die Krehse mit den Schaalen ist, siedend heißen Rum aus einer glühenden Caffe-rolle trinkt, sich nie wäscht, mit Kettenhunden sich zwar nicht herumbeißt, wie Han, aber doch ein phantastisches Vergnügen daran findet, sie durch Geheul und Grimassen zu ärgern, aber man verzeiht ihm diese Tollheiten, weil er belustigt. Es ist erlaubt, zu lügen, wenn man das Talent eines Münchhausen mit Boz'schem Humor verbindet. Unser Isländer aber hat einen tragischen Zweck, und muß diesen verfehlen, da wir in seinem Wesen keine Seite finden, durch die er unserm Gefühl verständlich wird. Wenn z. B. C. E. A. Hoffmann einen derartigen Menschenfresser hätte schildern wollen, so würde er zuerst leise die Saite angeschlagen haben, die verborgen in jeder Menschenseele schlummert, die Neigung zum Wahnsinn, er würde sie immer stärker und unheimlicher rühren, während im Uebrigen die Melodie fortgeht, bis plötzlich in den vollen Akkord die gresle, schneidende, gräßliche Diffonanz einschlägt, die uns entsetzt, aber uns nicht abso- lut verkehrt vorkommt. Han dagegen macht den Eindruck, als wenn wir eine bekannte Melodie mit obligaten Quinten begleiten.

Auch jene pathologische Geschicklichkeit ist verwerflich, denn die Nachtseite der menschlichen Natur soll auch in der Kunst bleiben, wo sie hingehört, aber sie verfehlt ihre — schlechte — Wirkung nicht. Die Nachtstücke, die Teufelselztiere, jene Geschichte in den Pickwickiern, wo Jemand das allmältige Herannahen des Wahnsinns schildert, der wie ein düstrer Nachtvogel seinen Geist mit den schwarzen Schwingen immer näher überschattet — man wird sie nicht ohne einen geheimen Schauer, ja nicht ohne einen gewissen krankhaften Reiz verfolgen können, so sehr man sie verwirft, denn es ist nur das ungesunde Anschwellen eines Keimes, den jeder Mensch in sich selber findet. Die neue Romantik aber, welche jene unheimlichen Gestalten lediglich aus dem Biz schöpft, versäumt diese subjective Vermittelung, und stellt sie nackt, wo möglich in pragmatischer Gründlichkeit, als Zerrbilder uns gegenüber. Seit dem Han sind eine unerhörte Menge ähnlicher Monstrositäten über die Bühne gegangen. Ich rechne W. Scott's schwarzen Zwerg ebenfalls dahin, eine Mißgeburt, die wunderbarlich mit dem sonst so verständigen Wesen des Dichters contrastirt. Aber die Kagenberger'sche Neigung zu Ungeheuern war epidemisch geworden. Ein englischer Romancier, Harrison Ainsworth, hat fast nur mit Gespenstern, Teufeln, Räubern, Mördern und dergl. zu thun, ja in einem seiner Romane Windsor-castle, erfährt man von dem Haupthelden, dem Jäger Herne, selbst am Schlusse nicht, ob er ein Gespenst, ein Teufel, ein verwunschener Prinz, ein Räuber, ein Geächteter oder was sonst ist; vielleicht eine Hexenbrühe aus allen diesen Ingredienzien, denn als gutes Gespenst verschwindet er, geht durch die Wände, glüht u. s. w., aber dann wird er auch verwundet, schreit, klagt und setzt den wißbegierigen Leser fortwährend durch unmotivirte Einfälle in Verlegenheit. Daß die meisten Figuren in Eugen Sue, Soulié, Jules Janin und der ganzen Schule verkappte Ungeheuer sind, ist schon bemerkt worden. Dickens

fängt in der Regel damit an, absolut häßliche, verrenkte Charaktere zu entwerfen, wie sämtliche Mitspieler in den Pickwickiern, aber einmal idealisirt er sie sofort durch eine unvergleichliche Kraft des Humors, und dann ist er zu gutmüthig, um die Häßlichkeit auf die Länge festzuhalten. So gewinnt Pickwick, der im Anfang als ein reiner Narr, eine rein satyrische Abstraction entworfen ist, zuletzt soviel Fleisch, Leben und Gemüthlichkeit, daß man ihn am Ende als eine Art Tugendhelden betrachten kann.

Es beginnen seit jener Zeit die Criminalgeschichten, in denen nicht mehr, wie früher, der Verbrecher als schwarzer Schatten benutzt ist, sondern sich in den Mittelpunkt des Gemäldes drängt. Bulwer macht in seinem Paul Clifford (1830) einen Dieb und Straßenräuber, in seinem Eugen Aram (1831) einen Raubmörder zum Helden; die Ehebrecher und Duellmörder der französischen Novelle gar nicht anzuführen. Der Roman schlägt seinen Lieblingsstich im Lazareth, in der Folterkammer, im Bordell und im Tollhaus auf, und macht die Dissonanz nicht zum Mittel einer künstlich erweiterten Harmonie, sondern zum Selbstzweck. Gutzkow schreibt einen Roman, (1833) der die Empfindung eines Dalai Lama secirt, wo die Kritik freilich aufhört, weil man keinen Maßstab mehr finden kann; derselbe macht eine unbedeutende Person die als solche scharf accentuirt wird, zum Gegenstand der psychologischen Entwicklung (Seraphine). Gleichzeitig heutet Heine und seine Schule die sogenannte Poesie des Contrastes aus, d. h. er combinirt die steche Sentimentalität, die tragisch sein soll, mit dem leeren Cynismus, der bestimmt ist, ihr ein komisches Relief zu geben, beides gleich werthlos und daher auch nichtig in seinem Contrast. Man liebt es, Zwerge oder Ungeheuer als verliert darzustellen, und durch diesen Gegensatz nicht belustigen, sondern rühren zu wollen. Man liebt es, einem Nero, Heliogabal, Messaline, nachzuempfinden, Opiumtrinker, Spieler, hysterische Weiber, die aus Mangel geschlechtlicher Befriedigung auf allerlei Tollheiten gerathen, (Judith), Knaben, die beim Anbrechen der Pubertät in wüste Träume verfallen (Solo). Zuletzt stürzt man sich mit dem Wahnsinn eines Vampyr's in frische Gräber, um sich an dem Leichengeruch zu weiden.

Victor Hugo hat den Ruhm, mit einer gewissen Consequenz dies Princip zuerst ausgeführt zu haben. Er hat es nicht zu den ärgsten Extremen getrieben, weil seine Mißgeburten nicht aus einer wirklichen Wahnsinnsader, sondern aus einer falschen Doctrin entsprangen.

Um diese Doctrin noch mit Einem Wort zu kritisiren: die Romantik hat Recht gegen den Canon der pedantischen Classicität, der die erlaubten Dissonanzen auf ein willkürliches Maß beschränkt, der die Gegenstände der Kunst als abgeschlossen betrachtet, und die Eigenthümlichkeit dem Maß des Hergebrachten beugt.

Aber sie hat Unrecht, die Dissonanz (die Caprice, das Häßliche, die bloße Grenzboten. IV. 1849.

Eigenthümlichkeit als solche) zum Zweck der Kunst zu machen. Die Aufgabe der Kunst ist die Harmonie, und nur derjenige Dichter hat das Recht, die Dissonanz zu benutzen, der die Kraft besitzt, sie künstlerisch zu lösen. Wenn z. B. Shakespeare, indem er die Eifersucht Othello's schildert, einzelne Wendungen gebraucht, die sonst Gelächter erregen würden *), und die dennoch in dem gewaltigen Strom der Leidenschaft nur dazu dienen, das Entsetzen noch zu steigern, so ist das kein Grund, daß schwache Dichter, aus deren Seele ein so unwiderstehlicher Quell nicht hervorgeht, sich ähnliche Freiheit erlauben, denn sie bleiben im Lächerlichen stecken.

Das zweite Unrecht der Romantik besteht in ihrem Materialismus. Freilich gibt es in der bloßen Natur — die Natur als ein Ganzes betrachtet — nichts Häßliches. Die Krankheit des Krebs, der Cretinismus, die Pest u. s. w. werden in jedem Fall aus nothwendigen Ursachen herkommen und daher ihre Berechtigung haben. Aber auf dem Standpunkt der Natur gibt es auch nichts Schönes; die Schönheit wie die Häßlichkeit ist nur für den menschlichen Geist. Jene Krankheiten finden ihre Ergänzung nicht in der Kunst, sondern in der Pathologie, das bloße Fleisch, die Materie, die lediglich dem Galvanismus und dem chemischen Einfluß gehorcht, überhaupt was nicht aus dem Geist entspringt, hat in der Kunst kein Bürgerrecht.

Ich habe Victor Hugo bis jetzt lediglich als Träger eines Princips aufgefaßt; ich gehe jetzt auf seine persönliche Stellung über.

Der junge Royalist.

Victor Hugo wurde geboren am 26. Februar 1802. Sein Vater, Sigismund Hugo (geb. 1774, † 1828), 1803 zum Oberst ernannt, war einer der ersten, die während der Republik freiwillig in den Kriegsdienst traten (1791). Seine Mutter, die Tochter eines Schiffsrheders von Nantes, eine Vendéerin von Abstammung und Gesinnung, war in einem Alter von 15 Jahren mit den royalistischen Insurgenten im Lande umhergezogen. Victor, gleichsam im Bivoual geboren, folgte den Riesenschritten Napoleons wie ein echtes Soldatenkind von einem Punkte Europa's zum andern. In einem Alter von 5 Jahren war er von Besançon nach Elba, von Elba nach Paris, von Paris nach Rom gekommen, endlich in Neapel geblieben (1807), wo sein Vater als Gouverneur der Provinz Avellino, die royalistischen Banden des Fra Diavolo in den Gebirgen von Calabrien ver-

*) Z. B.: Othello. Mir Höerner aufzusetzen! Mit meinem Lieutenant! Jago. Das ist noch viel schlimmer. u. s. w.

folgte, und hatte seine Augen ergötzt „an dem Anblick jener duftschwangeren Ufer, auf denen ein ewiger Frühling weilt.“

Im Jahr 1809, als sein Vater General und Graf wurde, kehrte Victor mit seiner Mutter und zwei Brüdern, Abel (später Verfasser einer Geschichte Napoleons) und Eugen, nach Paris zurück. Wie bei ihm Alles mit einer gewissen Frühreise zum Vorschein kam, so erfreute er sich schon in seinem siebenten Jahre einer ersten Liebe, und was mehr sagen will, einer Liebe, die später zur Hochzeit führte. Von den Spielen mit seiner kleinen Braut schlich er dann in ein verstecktes Gartenhäuschen, und empfing von einem Geächteten aus einer Tacitus-Uebersetzung den ersten Unterricht im Lesen. Mme. Hugo hatte nämlich dem in den Moreau'schen Prozeß verwickelten und von der Polizei verfolgten General La-horie ein Asyl gegeben, und hielt ihn zwei Jahre lang in jenem Pavillon verborgen. Der General suchte für die Langeweile seiner unfreiwilligen Abgeschiedenheit eine Zerstreuung, indem er sich mit der Erziehung des Knaben beschäftigte, und den Grund zu jenem Royalismus legte, der noch verstärkt wurde, als die Zufluchtsstätte endlich entdeckt und der General in der Ebne von Grenelle mit dem Verschwörer Mallet erschossen wurde.

Einige Monate nach diesem Vorfall (1811) berief General Hugo, der indeß unter Joseph Majordomus des Palastes zu Madrid gemorden war, seine Gattin und Kinder wieder zu sich. Victor wurde im Adligen-Seminar zu Madrid untergebracht, und empfing hier die ersten Eindrücke jener vorzugsweise der spanischen Poesie angehörigen Richtung, in welcher die Phantasie über Verstand und über Gemüth hinausgeht. Gegen Ende 1812 kehrte Victor nach Paris zurück, wo er wieder mit seiner Mutter ihre frühere Wohnung in dem Kloster der Genillantines bezog. Dort fand ihn die erste Restauration, die er mit der royalistischen Begeisterung seiner Mutter begrüßte.

Alte Zwistigkeiten zwischen dem General und seiner Gemahlin, die nun lebhafter ausbrachen, führten endlich zu einer gerichtlichen Trennung. In den hundert Tagen machte der General von seinem Rechte Gebrauch, und entzog den jungen Victor und seinen Bruder Eugen — Abel war schon Secondelieutenant — der Mutter, um beide in das College Louis le Grand zu bringen. Das Studium der Mathematik, dem er sich nun wider Willen hingeben mußte, verschärfte seinen Haß gegen das Kaiserreich, das auf der mathematisch-physikalischen Bildung des Zeitalters der Aufklärung basirte.

Schon damals begann seine poetische Laufbahn. Bereits in seinem vierzehnten Jahr hatte er ein nach allen Regeln der Aristotelischen Poetik geschriebenes Trauerspiel verfaßt; es hieß Irtamenes, spielte in Aegypten, und sollte symbolisch die Rückkehr der Bourbons feiern. Es ist nie zur Doffentlichkeit gekommen. Im folgenden Jahr (1817) bewarb sich der junge Dichter, noch von der Schulbank aus, um den Preis, den die Akademie für ein Gedicht über die Vortheile des

Studiums ausgesetzt hatte. Nur durch ein Mißverständnis entging ihm dieser Preis. Zwei Jahre später (1819), nachdem er seine Studien beendet und mit vieler Mühe von seinem Vater die Erlaubniß errungen hatte, seinem schriftstellerischen Beruf folgen zu dürfen, sandte er der Akademie der Jeux floraux in Toulouse zwei Oden ein: „Die Jungfrauen von Verdun“ und „Die Wiederaufrichtung der Bildsäule Heinrichs IV.“; beide wurden gekrönt. Ein drittes, im folgenden Jahr eingesandtes Gedicht: „Die Aussetzung Mose's im Nil“ brachte ihm einen neuen Preis und den Titel eines Maître-es-jeux-floroux ein. Alle drei Oden waren vom reinsten Wasser des Royalismus. Mit der Herausgabe seiner gesammelten Gedichte (1821) öffnete sich ihm in der Welt eine glänzende Stellung. Die royalistische Partei nahm ihn mit offenen Armen auf, Chateaubriand gab ihm in einem Artikel des „Conservateur“ den Ehrennamen „das erhabene Kind,“ er selbst begründete mit seinem Bruder und einigen Freunden den „Conservateur littéraire,“ an dem er mit großem Fleiß arbeitete, und erhielt (1822) vom Hof eine Pension.

Ich habe es hier zunächst mit der Gestimmung des Dichters zu thun, und da muß ich gestehen, daß ich darin finde, was der Teufel „starken Tobak“ nannte, als ihm Topsy eine Flintenkugel in die Nase schoß. „Die Geschichte,“ sagt Victor Hugo in der Vorrede zu seinen Balladen (1822), „ist nur dann poetisch, wenn man sie von der Höhe der monarchischen Idee und des religiösen Glaubens betrachtet. — Die Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts, welche den Geist der Analyse in seinem reinsten Ausdruck darstellt, ist nicht minder feindlich gegen die Poesie als gegen die Religion, weil beides nur eine große Synthese ist. — Unsere Revolution von Roth und Blut hat nur ein Denkmal hinterlassen, das bleiben wird, ein Denkmal von Tinte und Papier, den Moniteur, die Geschichte ihrer Greuelthaten. — Die neue Literatur ist zwar das Resultat der Revolution, aber nicht ihr Ausdruck. Die Literatur und die Gesellschaft, welche aus der Revolution hervorging, widerwärtig und ohnmächtig wie sie selber, sind todt und werden nicht wieder aufleben. Jetzt kennen wir nur eine von der Religion geweihte Freiheit, eine vom Glauben geadelte Phantasie“ (1824). — Der Herr, heißt es in einem Gedicht über den Fall der Vendée, will zuweilen den Triumph des Lasters; er will in seiner Gerechtigkeit die Thräne der Unschuld; in seinem wunderbaren Pfaden liefert er zuweilen Satan den höllischen Freuden, Maria den heiligen Schmerzen. In Prosa setzt er hinzu: Frankreich war in der Revolution größer als Europa, denn es leistete ihm Widerstand; die Vendée aus demselben Grunde größer als Frankreich. — Den Jungfrauen von Verdun, welche „frei von den Fesseln des Jacobinismus“ den Einzug der fremden Monarchen, „der Rächer des beleidigten Königthums,“ mit Festlichkeiten feierten und deshalb guillotiniert wurden, wird die Märtyrerkrone auf die Schläfe gedrückt. „Warum sind nicht die Mauern über diesen Bösewichtern zusammengefügert und haben sie in die Hölle

geschleudert!“ -- „Von einer ruchlosen Welt, ruft er dem Schatten Ludwigs XVII. zu, hat Dein Gott Dich abgerufen. Flieh die wahnsinnige Erde, wo man die Kreuze aus der Erde reißt, wo der Königsmord die Kirchhöfe schändet, wo, nach Greueln gierig der Mord bis in die Gräber steigt, um dort nach Königen zu suchen!“ (1822). Den höchsten Grad erreicht der Servilismus bei dem Tode des Herzogs von Berry. Nun wird gleich darauf der Herzog von Bordeaux geboren. „O Bonne! o Triumph! o Mysterium! geboren ist das glorreiche Kind, der Engel, welchen ein zum Himmel aufsteigender Märtyrer der Erde verhieß! Der Gott, der auch einmal Kind war, hat die Hoffnung der Heldennutter erhört. Nun fallen die Nebel der Zukunft. Heil deiner ersten Morgenröthe, o junge Lilie, du zarte Blume, die einem Grabe entspringt! Nun fürchten wir nicht mehr das Wetter, das am Horizont grollt, denn die Schuld, die auf unsern Häuptern lastet, ist gesühnt durch den Unschuldigen.“ — Der Knabe wird getauft. — „Ein König ist er unter den Menschenkindern, aber indem er eintritt in den heiligen Ort, wird er, was wir sind: ein Mensch zu Gottes Füßen. Dieses Kind ist unsere Freude, als unsern Heiland hat es Gott gesendet! Maria, die ewig Selige, die ewig Betende, Maria mit den bescheidenen Strahlen, führt zu dieser Feierlichkeit selber ihre himmlischen Jungfrauen in ihren alten Tempel mit zwei Thürmen u. s. w.“ — In einem Gedicht von der Findung Moses wird derselbe Gegenstand zu einer irreligiösen Galanterie benutzt. Das Prophetenkind im Nil in einem Korb von einer Jungfrau gefunden; der Heiland als Kind von einer Jungfrau in einer Krippe gepflegt; der bourbonische Wunderknabe von einer Heroïne geboren; die wenigstens Jungfrau ist — und Moses, Christus und der Herzog von Bordeaux sind identisch. Eine Irreligiosität, die beiläufig auf eine sehr impertinente Art in Notre-Dame wieder vorkommt, wo Victor Hugo einen Priester von einer Zigeunerin, in die er verliebt ist, sagen läßt: „Eine so schöne Creatur, daß Gott sie der Jungfrau vorgezogen und sie zu seiner Mutter gemacht haben würde, wenn sie in der Zeit seiner Menschwerdung gelebt hätte!“ — Das romantisch reflectirte Christenthum ist freilich noch toller als Einfälle fähig. — Das macht es aber nicht milder gegen die Aufklärung, um deren willen in einer andern Ode das achtzehnte Jahrhundert verflucht wird: „O Herr! fleht es, dein Arm ist erhoben, Herr, der Verfehnte bittet um Gnade! — Nein, schweig still, verworfenes Jahrhundert! fort mit dir! meine Hand öffnet dir den Abgrund der Hölle!“ — Der Tod Napoleons gibt dem Dichter nur zu Insulten Veranlassung. „Königliches Blut hat seinen angemakten Purpur gefärbt! im geheimen Bewußtsein seiner Schuld ließ er sich vom Papst salben, denn er wollte sein blutiges Diadem aus den Händen wiederempfangen, von denen Vergebung kommt!! Er lebte in der Nacht der Frevel, unkundig des Gottes, der ihn gesendet! Er starb, und die Welt athmet freudiger auf.“ — Der Feldzug von 1823, zur Wiederherstellung des Absolutismus in Spanien, flößt dem Dichter neue Begeisterung ein. „O wie schön ist das

Königthum, die ehrwürdige, silberhaarige Tochter grauer Jahrhunderte! Den Adler unterwirft sie den Schwänen, den Geier den Tauben. Auf dem Altar weihet sie das Schwert, mit dem sie sich umgürtet. Die Strahlen der heiligen Aureole verklären die Blumen ihrer königlichen Stirnbinde. Wenn ihr starker Arm eine rebellische Horde niederwirft, erhebt sie über das Scepter das Kreuz. Ein eherner Coloss streckt sie mit ihren jahrhundertalten Armen in die Wolken der Völker einen glänzenden Leuchtturm, und die Zukunft mit der Vergangenheit verbindend, setzt sie die Füße, an denen umsonst die Woge sich bricht, auf beide Ufer der Zeit. — Alle Völker, welche Gott begnadigt, fliehen, wenn die Hydra der Anarchie ihren Dreizack gegen sie richtet, an den Altar des Königthums, und erheben das Kreuz als gemeinsame Standarte. — Die stolzen Spanier liegen jetzt mit der Stirn im Staube, und umfassen flehend die heiligen Kniee des Bourbon, welcher den Blitzstrahl in seinen Händen schwingt!“ — Zuweilen donnert er eine Bußpredigt gegen die Franzosen, die noch immer den Dienst des Herrn vernachlässigen. — Das Begräbniß Ludwigs XVIII. wird zu einer neuen Philippika gegen die Jacobiner benutzt. „Der Dämon des Königsmordes, der, gierig nach dem Blut der Bourbons, mit Mord ihre Wohlthaten (!) bezahlte, der die Stadt durch Verbrechen entvölkert und sie mit Freveln anfüllte, möge er wissen, daß der König nicht stirbt!“ — Karl X. wird gekrönt; Victor Hugo wetteifert mit Lamartine, ihn zu preisen. „Der Fürst ist auf dem Throne, er ist groß und heilig; über die wogende Menge erhebt er sich wie ein Leuchtturm über die Fluthen des empörten Meeres. — O Gott, erhalte uns diesen König, den das Volk anbetet! vernichte seine Feinde! Leih seiner königlichen Stirn zwei Strahlen deines Hauptes, setze zwei Engel an seine Seite!“ — Endlich im Jahr 1827, als Oestreich mit Frankreich in Conflict kommt, regt sich der Franzose. „Was denkt sich dieser Ausländer, uns zu trogen? War nicht noch gestern Europa unser Slave? O wir wissen noch das Schwert zu führen! Man hat uns verstümmelt, aber unsere Löwenklauen sind wieder gewachsen. Zwar haben wir nicht mehr den Adler, der in seinem Schnabel Blitze trug, die übermüthige Stirnen treffen sollten, aber wir haben noch die Driflamme und die Lilie, wir haben noch den Gallischen Hahn, der die Welt aufweckt und die Morgenröthe einer neuen Sonne von Austerlich ankündigt.“ Wenn die Nationalität in's Spiel kommt, ist der Parteihass vergessen.

Dieser überspannte Royalismus, den wir bei Lamartine noch einmal verfolgen werden, hielt nicht Stand. An sich ist nichts dagegen zu sagen, denn jene Phrasen, die das Königthum verklären sollen, zeigen durch ihre Hohlheit hinlänglich, daß der junge Dichter sich zum Champion einer politischen Partei hergab, ehe er auch nur im Geringssten über ihren Inhalt nachgedacht hatte. Freilich macht es keinen guten Eindruck, daß er erst nach der Julirevolution zur liberalen Partei überging, oder vielmehr übersprang, daß er, als die Gebeine Napoleons aus

St. Helena nach Paris abgeholt werden sollten, eiligst auf den Helden Frankreichs eine begeisterte Lobrede dichtete, und daß er die Julirevolution mit einer ebenso ausschweifenden Begeisterung besang, als früher das Königthum. „Unter den schönsten Namen, ruft er den Julikämpfern zu, ist der eurige der allerschönste; neben euch erscheint aller sonstige Ruhm als unbedeutend!“ Uebrigens ist die neue Begeisterung gerade eben so leer als die alte, und der Uebergang von der einen Ueberzeugung zur andern höchst kavaliermäßig motivirt. „Im Allgemeinen sind unsere Väter Bonapartisten, unsere Mütter Royalisten.“ Von beiden erbt man, beides kann aber nicht neben einander bestehen. „Meine alte royalistisch-katholische Ueberzeugung ist seit 10 Jahren durch das Alter und die Erfahrung Stück für Stück zerbröckelt. Wohl bleibt noch etwas davon in meiner Seele, aber das ist nur eine religiöse und poetische Ruine. Ich wende mich noch zuweilen um, sie mit Ehrfurcht zu betrachten, aber ich gehe nicht mehr hin um zu beten.“ „Die Achtung, welche mir die Vendée einflößt, ist nur noch eine Sache der Einbildungskraft und der Tugend. Ich bin nicht mehr dem Herzen, sondern nur noch von Seele Chouan.“ Damit ist nicht viel gesagt, nicht mehr als wenn er später die Republik für die beste Staatsform erklärt, und in dem nächsten allgemeinen Krieg die Königreiche den Nationen gegenüber steht. Ein solches Schwanken von einem Extrem in's andre muß zuletzt eine Verstimmung gegen alles politische Wesen hervorrufen, und so meint Victor Hugo einmal mit einer Art verdrößlicher Fronte: „Alles verbraucht sich schnell; am Ende wird auch das Volk noch unpopulär,“ und gibt als letztes Resultat seines Nachdenkens die Ueberzeugung, die politischen Fragen müßten den socialen Platz machen. Da man mit den letzteren jeden beliebigen Begriff verbinden kann, so ist damit nicht viel mehr gesagt, als daß man der Politik satt ist. Herr Victor Hugo hat sich gegen die Todesstrafe ausgesprochen, wie Lamartine und früher Robespierre, das ist das einzige, was wir von seinen neuen politischen Ueberzeugungen wissen.

Warum war die junge Romantik, die im Anfang unsers Jahrhunderts in Deutschland, in Großbritannien und in Frankreich austauchte, christlich-royalistisch? Aus demselben Grunde, aus dem die heutige Romantik die Kreuze aus der Erde reißt, und den schwarzen Brander der Revolution besteigt. Der modern christliche Flitterstaat war ein Protest gegen die Encyclopädie, die Perrücken und die exacten Wissenschaften. Die Phantasie fühlte sich befangen in diesem Gewebe des Rationalismus, der seelenlos schien, weil er überall bedingt war; und das Gemüth war beängstigt in der Verwirrung der Ideen, die sich einander verleugneten, und die Kette, die sie mit dem substantiellen Bewußtsein des Volks verband, vollständig abgebrochen hatten. Seit das System der Aufklärung in der Revolution sich selber auf eine höchst handgreifliche Weise widerlegt hatte, mußte jeder sich mühsam selber den Punkt suchen, von welchem sein Glauben und sein Streben

ausgehn sollte. Es war eine wunderliche Masquerade, wie auf dem Theater, in welchem seit Talma der Wechsel des nationalen Costüms die Einheit der conventi-
 onellen Tracht ersetzt hatte. Die Bayadereu fanden ihren Altar, geheiligt durch die Er-
 innerung an die Göttin der Freiheit; und die Asceten ihre Zelle, die ein Asyl
 geworden war gegen die Ströme der Revolution. Der wohlbeleibte Bourgeois aus
 der Voltair'schen Schule, der mit den Theophilanthropen des Directoriums seine
 Religion auf den Grundsatz beschränkte, nichts Böses zu thun; der blasse Priester,
 der mit dem Crucifix in der Hand den wilden Horden der Chouans im Kampf
 vorangegangen war, der alte Schnurrbart, der an den Pyramiden gefochten, und
 auf den Eisfeldern von Moskau zum Krüppel geschossen war, und der nur einen
 Gott anbetete, den Gott des Kriegs, und sein Zeichen, den Adler der großen
 Nation; der geächtete Jakobiner aus den Zeiten des Convents, der mit seiner
 Drehorgel von Dorf zu Dorf wanderte, und die Marseillaise spielte; Karitäten-
 främer, die mit mittelalterlichen Heiligenbildern handelten und die heraldischen Farben
 vergessener Wappen erklärten — das alles drängte sich aneinander, und der eine
 fand für den andern kein Verständniß. Was konnte dem phantastereichen Jüng-
 ling näher liegen, als die Rückkehr zu dem, was im Sturm der Zeiten am feste-
 sten gestanden hatte, und was am rücksichtslofsten den rationellen Formen der
 verhaßten, mathematisch-ökonomistischen Gesellschaft widersprach, zum Glanz der
 katholischen Kirche und zur Heiligkeit des gottgesalbten Königthums? Wenn die
 englischen Romantiker, wenn Edmund Burke und W. Scott den Abstractionen der
 Revolutionsphilosophie den concreten Inhalt ihres in Stände gegliederten Staats-
 lebens entgegensetzten, so war das nur ein Ausdruck des britischen Nationalge-
 fühls gegen die französische Phrase; wenn in Deutschland die Schlegel, die Adam
 Müller, die Haller u. s. w. auf den Katholicismus und das absolute Königthum
 als auf eine sehr tiefstünige, mystische Institution hinwiesen, zu der man flüchten
 mußte vor der Flachheit der Aufklärung, so war das ein Fastnachtspiel mehr in dem
 bunten Pantheon der deutschen Romantik, die sich für die indischen Brahminen,
 den transcendentalen Idealismus und den Götzendienst der Natur gerade ebenso
 in Begeisterung setzte, als für die heilige Dreieinigkeit und den legitimen Kurfür-
 sten von Hessen-Kassel, denn für die protestantische Bildung war die Kirche und
 der gesalbte König bei aller Anregung der Phantasie nichts weiter als ein Spiel
 des Wizes. Aber in Frankreich, wo die Jesuiten ihre Seminare wieder aufrich-
 teten und der Adel in die alten Paläste einzog, war der poetische Royalismus
 der Ausdruck einer siegreichen und übermüthigen Partei, einer Partei, die sich ge-
 gen den Geist des französischen Volks empörte. Es war die Poesie des alten
 Feudaladels, der royalistischer sein wollte als der König, d. h. der das König-
 thum nur darum stärken wollte, um es zu seinen Zwecken auszubeuten; des Adels,
 der in den exclusiven Circeln des Faubourg St. Germain noch herrschte, und durch
 die Vornehmheit seiner Memoiren die Balzac, die Dumas, die Hugo lästern macht,

nachdem die Basis seiner Kraft, die Unabhängigkeit verloren gegangen war. Nicht das Königthum Richelieus, Ludwigs XIV. war es, für welches Victor Hugo schwärmte, wie hätte er sich mit der Perrücke und den beschnittenen Aileen von Versailles aussöhnen können! — sondern das Königthum der Fronde, der Laroche-Jacquelin, des spanischen Trappisten, das Königthum, welches sein Hoflager in der Mitte alter Ritterburgen hielt, umgeben von funkelnden Helmen und geharnischten Roffen. Sehr deutlich kann man in seinen Dramen die Ruy Gomez und die andern Gestalten des feudalen Königthums erkennen, an denen sein Herz hing.

Der romantische Royalismus mußte zuletzt mit dem realen Königthum in Conflict kommen, denn er war Opposition gegen die Regel, die Schule, also auch gegen die Etikette. Als die Theaterzensur Marion de Lorme und Hernani beschnitt, brach die Romantik mit dem Königthum, und da sie, ihrer Calderonschen Weltanschauung nach, die nur Edelleute und Volk kannte, keine Bürger, mit der herrschenden Klasse, der Bourgeoise, in ein näheres Verhältniß nicht treten konnte, so liebäugelte sie mit dem Socialismus, freilich nur mit der Leichtfertigkeit einer Schönen, die aus Caprice sich einmal auch mit der Espece der Kutscher zu thun macht.

Die verletzte Eitelkeit des Dichters macht übrigens erklärlich, was bei einem bloßen Wechsel politischer Ueberzeugung befremden würde, die cynische Rücksichtslosigkeit, mit der sich Victor Hugo nach dem Sturz der Bourbonen über seine alten Gönner aussprach.

Wir verlassen das politische Gebiet und wenden uns zu den literarischen Reformen der neuen Schule.

Die neue Lyrik.

Die Reform, welche Victor Hugo in der poetischen Sprache und Darstellungsweise unternahm, war nicht etwas unbedingt Neues. Es war die Erneuerung der Ronsard'schen Schule, mit der man unter den Prosaiskern der Renaissance Montaigne und Rabelais füglich zusammenstellen kann, und es war nur eine Pflicht der Pietät, wenn einer der geistvollsten Kritiker der neuen Richtung, St. Beuve, in seiner Literaturgeschichte den Versuch machte, diesen durch Malherbe und Voileau so heftig angefochtenen Dichter in der öffentlichen Meinung wieder herzustellen.

Jene drei Schriftsteller, die Chorführer einer werdenden Zeit, in welcher durch die Wiederherstellung der Philologie und das im Kampf der Revolution neu angeregte theologische Interesse eine Fülle neuer Vorstellungen auf eine noch ganz unsichere und principlose Bildung einströmte, haben für den Reichthum der

Grenzböten. IV. 1849.

Sprache und Vorstellung Alles, für den Geschmack Nichts gethan. Das bekannte Motto des Sceptikers Montaigne: *Que sais-je?* kann man eben so auf die Form wie auf den Inhalt beziehen; wie er sich in den Wogen der von den verschiedensten Seiten her einströmenden philosophischen Ideen scherzend badete, sich von ihnen schaukeln ließ in muthwillig phantastischem Spiel, ohne den Muth, ihrem Zuge irgend eine selbstgewollte Richtung abzugewinnen, so trieben sie mit dem Ausdruck der Ideen ein willkürliches Spiel, welches mehr unterhaltend als fördernd war. Uns Deutsche, die wir in unserer Sprache an eine Willkür gewöhnt sind, die ihres Gleichen nicht kennt, beleidigt die Disciplin des modernen französischen Ausdrucks, und wir wenden uns gern zu jenen ältern Schriftstellern zurück, in denen wir unsern eignen Reichthum und unsere Anarchie wiederfinden: griechische, lateinische Constructionen, das Patois aller möglichen Landschaften, veraltete Wendungen, Ausdrücke des Metiers und transcendente Anflüge in reizender Vereinigung durcheinander. Wir fühlen uns so Jean Paul als möglich. Es kommt noch das persönliche Interesse dazu, daß wir uns in der Schule bei Racine und Lafontaine auf eine unbillige Weise gelangweilt haben.

Und doch kann nur eine einseitige Bildung verkennen, daß die echt französische Literatur, wie sie von Matherbe vorbereitet, von Descartes mit einer wunderbaren Energie befestigt, durch die französische Akademie mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit im Detail ausgearbeitet, durch den Dichterverein, der sich um Boileau gruppirte — Racine, Molière, Lafontaine — zu einer klassischen Form geadelt, endlich durch die Encyclopädisten zum Gemeingut der Nation gemacht worden ist — daß diese Literatur, der echte Ausdruck des französischen Charakters, ein wesentliches Moment für die Entwicklung des menschlichen Geistes gewesen ist. Die strenge Disciplin des französischen Denkens, der unbedingte Cultus der Form, hat Europa vor der vollständigen Anarchie bewahrt, aus der die großen germanischen Dichter und Denker es nicht würden befreit haben.

Diese große Disciplin des 17. Jahrhunderts, eifriger bemüht, in jedem Einzelnen die allgemeine Vernunft auszubilden, als die individuelle Laune und Stimmung zu erimuthigen, zwang durch ihr stetes Mißtrauen gegen die Freiheit den Dichter und Denker eine Auswahl zu treffen in seinen Ideen und Anschauungen; sie beugte den Uebermuth des Genies unter die Regel und gewöhnte es an Zweckthätigkeit — was unsere Fauste und ihre sentimentalen Verehrer freilich nicht ertragen hätten; sie unterwarf die Bilder der Herrschaft des Gedankens, die Lust des Empfindens, des Zweifels dem Gesetz, die Phantasie der Ordnung; sie schuf jene Sprache, die im Geist der exacten Wissenschaften gedacht ist, die zu ihrem Ziel auf dem geraden, dem kürzesten Wege fortleit, in der die Worte sich von vornherein in logischer Reihe ordnen; sie machte die Worte zu Münzen von bestimmtem Gehalt — was bei uns, wo zum Studium jedes einzelnen Philosophen

ein eignes Lexicon erforderlich ist, wohl angebracht wäre; — sie hielt fest an der Tradition, in sittlichen Dingen wie in der Logik, und bewahrte das Volk trotz alles Egoismus vor jener siechen Unsittlichkeit, von der unser Vaterland eine solche Fülle widerwärtiger, ich möchte sagen schauerlicher Erscheinungen bietet; — sie zwang jeden hervorragenden Geist, den geschichtlich entwickelten bon sens, d. h. die öffentliche Meinung zu ehren, und machte dadurch der Nation möglich, trotz ihres Leichtsinns, ihrer Frivolität und ihres liebenswürdigen Wankelmuthes, einen wirklichen Willen zu haben, was wir Deutsche von uns nicht rühmen können, Dank sei es unseren Krähwinkel-Autonomien, welche freche Sophisten uns in unserm gegenwärtigen Glend als die Quelle unserer Größe zu preisen wagen; — sie hat es möglich gemacht, daß die französische Sprache eine Art Weltsprache wurde, weil sie im Stande ist, sich deutlich und bestimmt auszudrücken.

Als Boileau den Geist der Methode — und damit, wir dürfen es nicht läugnen, auch den sittlichen Ernst — in die Poesie einführte, fanden die vornehmen Herren, die sich früher mit derartigen geistreich galanten Spielen abgegeben hatten, die Regel sehr bourgeois, sie wandten sich lieber zu dem estilo culto der Spanier und Italiener zurück, der Gongora und Marini, die von überspannter Bildersprache mit großer Naivität zur Gemeinheit überspringen. Dieselbe Quelle suchten die neuen Romantiker auf. Calderon und Guarini wurden wieder ihre Vorbilder, und Bilder, die Boileau früher als Muster der Geschmacklosigkeit gebrandmarkt, z. B. sie ist eine Lilie, auf rothem Altar geopfert, wurden die gewöhnliche Sprache der neuen Poesie in anmuthigem Wechsel mit Versen, wie dieser:

Vous, madame, ce soir, vous ne dansez donc pas?

Die Logik und die Redekunst, die auf einen bestimmten Zweck arbeitet, ist diesen auserwählten Geistern zu gemein; sie wollen eine Sprache, in der alle, auch die widersprechendsten Vorzüge aller anderen Sprachen vereinigt sind; sie gehn unter im Uebermaß der Bilder und suchen die Originalität in einer Mischung von Pathos und Niederlichkeit, von Geist und Ueberwitz.

Verfolgen wir die Reformen der Sprache im Einzelnen. Wir müssen dabei von vornherein zugestehn, daß sie in Frankreich nöthiger waren als in Deutschland, aber nicht so natürlich. In Deutschland war die Romantik im weiteren Sinne die Reaction des natürlichen Volksgeistes gegen die fremde Bildung. In Frankreich war die Convenienz ein Ausfluß des wirklichen Geistes, wie überhaupt der Franzose mehr Sinn hat für die Disciplin als für die Freiheit. Der romantische Stoff — der Geist des Ritterthums — war den Franzosen geläufiger als uns, unsere Ritterbücher kommen immer auf die Saufereien der Universitätsjahre zurück, während jenseits des Rheins die alte Galanterie und die chevaleresken Formen nie aufgehört haben. Die romantische Form dagegen — die Freiheit der Laune und der Paradoxie — haben die Franzosen erst uns ablernen müssen. Darum

sind sie in der Tollheit auch nie so weit gegangen als wir; sie verkleinern nie vollständig den gesunden Menschenverstand. Auch wenn sie die Etikette und die Regel bekämpfen, liegt sie doch in ihrem Blut. Sie würden nie mit unsern Schlegel's „das kühlende Feuer duftender Blumen“ besingen, wie mit unsern Jungdeutschen sich auf „fahrende Grazie“ einlassen, nie mit unserm Goethe von der „felsumsteilten Bucht“ des Meeres reden. Ihre Kühnheit besteht in zwei Neuerungen.

Einmal suchen sie die von der Convenienz gemünzten abstract sentimentalischen Ausdrücke der Schule Delille's, in der die französische Lyrik sich versteinert hatte, durch sinnliche, pittoreske zu ersetzen; sie malen im Detail und gehn gern auf das concrete Bild zurück, wenn es auch nicht im Lexicon der salonfähigen Worte steht. Bezeichnend ist es, wie St. Beuve (*Poésies de Joseph Delorme* 1829) seine Muse beschreibt: sie ist nicht die glänzende Odaliske, nicht die vermeille (ein Lieblingsausdruck der Schule) Peri, sondern ein Mädchen im einsamen Holz, das den ganzen Tag alte Leinwand wäscht. Sie beschränken die poetischen Gegenstände nicht auf einen Canon, bei ihnen hat Alles Bürgerrecht in der Poesie, auch der Camillenthee, das Bech und die alte Leinwand.

Sodann lieben sie es, um die Sinnlichkeit durch Mystik zu adeln, hin und wieder feine, unbestimmte, bedeutsame Ausdrücke einzuschleichen, die, was sie sagen wollen, mehr ahnen lassen, als daß sie es aussprechen, z. B. des extases choisies. Durch die grobsinnliche Hülle soll die intime Farbe, durch das Irdische die übersinnliche Welt, durch die Kunst die Träumerei durchscheinen. Parfümirte Hände unter einer groben Blouse, Bisam neben dem Cigarrendampf. So lehrt uns einer von der Schule. In dieser Mystik sind die Franzosen ungelent; sie sind an Disciplin so gewöhnt, daß sie von der Neuheit ihrer eignen Einfälle überrascht werden, und mit großem Geschrei als Paradoxie verkünden, was uns ziemlich trivial vorkommt.

Endlich bezog sich die Neuerung auf das Versmaß, das durch Boileau und Racine der antithetischen Bildung der französischen Sprache und des französischen Witzes angemessen in einen strengen, für die poetische Gestaltung sehr verhängnißvollen Parallelismus gezwungen war. Auch in dieser Neuerung ging sie auf Ronsard zurück. Die ersten Schritte in dieser Reform gingen von André Chénier aus, den überhaupt in der Form die Schule als ihren Meister verehrt. Der romantische Alexandriner unterschied sich von dem classischen einmal durch die Freiheit der Cäsur. Als Beispiel, wie weit höchstens ein Classiker gehn durfte, gibt St. Beuve folgenden Vers Racine's an:

Je parlerai, madame, avec la liberté
D'un soldat qui sait mal farder la vérité.

Der Romantiker dagegen würde ohne Umstände sagen:

— avec la liberté
D'un soldat. Je sais mal u. f. w.

Der Romantiker erlaubt es nicht nur, sondern er liebt es, den Vers durch kleine Abschnitte — dem Satzbau wie dem Gedanken nach — zu zerhacken. Victor Hugo's dramatischer Vers ist reich an Beispielen, und Freiligrath, dessen Lyrik überhaupt ganz auf Victor Hugo basiert, hat diesem romantisirten Alexandriner das Bürgerrecht in Deutschland verschafft. Die zweite Freiheit besteht darin, die Periode über die rhythmische Antithese auszudehnen, wie in den römischen Strophen. Die langweilige Cadenz des Alexandriners wird freilich damit aufgehoben, aber auch der Sinn des ganzen Verses.

So sollte der dramatische Vers Alles ertragen, lateinische und griechische Citate, Gesetzesstellen, königliche Flüche, wie das *Ventre St. Gris* Heinrich's IV., sprichwörtliche Redensarten u. s. w. Victor Hugo hat diese Freiheit redlich benutzt, aber was in dem fünffüßigen Jambus ganz in der Ordnung ist, sticht sonderbar ab gegen die gleichmäßigen Cadenzen des Alexandriners. Darum ist die Sprache sämmtlicher Dramen aus der romantischen Schule, die in Prosa geschrieben sind, ungleich natürlicher und selbst edler und poetischer, als die versificirte.

Schon aus dieser einzelnen Andeutung geht hervor, daß die Lyrik — die übrigens mit der unsrigen das gemein hat, daß sie sich gegenseitig unausgesetzt anstugt und in Complimenten überbietet — mit ihrer Stimmung ganz auf's Außerliche gerichtet war. Zudem wir Victor Hugo's Entwicklung im Einzelnen verfolgen, finden wir die Bestätigung.

In den royalistischen Oden ist, was die Poesie betrifft, nichts Selbstständiges. Nur in dem 5. Buch der Oden finden wir, was wir in den spätern Gedichten vergebens suchen, eine wirkliche Empfindung, die nach einem Ausdruck strebt, wenn sie auch noch nicht geschickt genug ist, den angemessenen zu finden. Für uns ist freilich in der Sprache der Liebeslieder etwas Zopf, und Gedanken, wie der in der Ode an Chateaubriand: *Malheur à l'enfant de la terre qui, dans ce monde injuste et vain, porte en son ame solitaire un rayon de l'esprit divin!* sind uns durch die Freiligrath'schen Reproduktionen verhaßt geworden. Schon hier beginnen diese rein äußerlichen Schilderungen, die nur durch den subjectiven Contrast einen Eindruck machen sollen. Das beste Beispiel ist der Gesang des Circus. In den Strophen werden die Leiden der unglücklichen Gefangenen geschildert, die den wilden Thieren vorgeworfen werden sollen, und dann als Pointe der Refrain eingeschoben: *Salut, prince immortel et juste, Cesar, sois salué par ceux qui vont mourir! (Morituri te salutant).* Eine solche bloß epigrammatische Pointe widerspricht dem eigentlichen Sinne des Liedes, durch ein in rhythmischer Reinheit ausgedichtetes Bild eine bestimmte Empfindung und Stimmung hervorzurufen. In was für eine Stimmung soll es uns versetzen, wenn wir nebeneinander lesen: „Bald, wenn die wilden Thiere heulen, wird man die Schlachtopfer mit Lanzenstößen ihnen entgegentreiben. Ein Purpurbaldachin breitet sich über des Kaisers Thron, damit ein milderer Licht während des heißen Festes den gött-

lichen Augen des gnädigen Herrschers wohlthun möge.“ Diese antithetische Form ist freilich eben so französisch als unpoetisch. Ganz ähnlich ist es mit dem Feste Nero's, dem Turniergefang, der Tochter Otahete's u. s. w. In den Balladen sind die Gegenstände besungen, an die wir auch in Deutschland gewöhnt sind, Feen, Sylphen u. s. w. Aber mitten im Spiel seiner Phantasie fällt dem französischen Dichter plötzlich eine Wendung seines Freundes Rodier ein, die er bei der Gelegenheit kritisiert. Von der sangbaren Lyrik, wie wir sie seit Goethe gewohnt sind, ist keine Spur; nie ein einfaches Bild, eine Melodie; überall Reflexion, aber auch diese nicht durch den Gedanken beherrscht, sondern an den Wechsel der Bilder gebunden. Der lustige Stoff stimmt nicht zu dem tölpelhaften Pathos der Sprache. Man vergleiche z. B. Goethe's Todtentanz mit der Ronde du sabbat, deren feierlicher Anfang:

Voyez devant les murs de ce noir monastère
 La lune se voiler, comme pour un mystère,
 L'esprit de minuit passe, et repandant l'effroi,
 Douze fois se balance au battant du beffroi u. s. w.

die folgenden Spukgestalten, die nur in der leichten Holzschnittzeichnung den Eindruck machen können, der ihnen allein zukommt, den Eindruck des Grotesken, geradezu ins Alberne hinüberzieht.

Die Orientalen, welche 1829 erschienen, wurden von der Schule als das Meisterstück der lyrischen Poesie gefeiert. Wenigstens charakteristren sie die Richtung am genauesten. Schon in der Einleitung verkündet der Dichter, daß in der Poesie nicht nur jeder Gegenstand Bürgerrecht hat, sondern auch jede Art der Empfindung und Vorstellung. Der Poet soll frei sein, möge er an Gott oder an die Götter, an Pluto oder an Satan glauben, oder auch an Nichts. Das Gedicht soll einer mittelalterlichen Stadt gleichen, in welcher alle Trachten sich durch einander drängten, alle Straßen sich labyrinthisch durchkreuzten. — Victor Hugo vergißt nur, daß die Einheit und Klarheit der Empfindung, welche das Gedicht hervorrufen soll, bei dem Dichter die Einheit der sittlich-religiösen Grundanschauung voraussetzt. Wir haben hier in dieser orientalischen Ombre chinoise eine Reihe hunder und blendender Bilder, aber die Empfindung hört völlig auf. Wenn der Sultan seiner Favorite zuruft: „Habe ich denn deinetwegen, schöne Jüdin, nicht mein Serail hinlänglich entvölkert? laß doch die Uebrigen leben! muß denn auf jeden Schlag deines Fächers ein Schlag mit dem Beil folgen?“ und wenn er ihr Mitleid für die verschiedenen Racen rege zu machen sucht, namentlich für die Negerin, qui comme une jeune tigresse, bondit rugissante d'amour, so bleiben wir in Zweifel, ob das den Zweck hat, uns zum Lachen zu bringen, oder welchen andern. Und nicht besser geht es ihm, wenn er sich in die Seele Ali Paschas versetzt, in dem er sonderbarer Weise einen zweiten Napoleon verehrt, oder wenn er die Zerstörung von Sodom und Gomorrha oder

die Schlacht bei Navarin in vielfarbigem Feuerwerk vor unserer Phantastie spielen läßt, einen türkischen Marsch anstimmt, die Geister der Alhambra heraufbeschwört, das Vorüberziehen der Djins in der Wüste Sahara mit erkünstelter Angst und in wechselnden Versmaßen belauscht, oder auch einmal dem fliegenden Roß Mазzeppa's durch die kosakische Steppe folgt und ihn mit dem an das Irdische angehefteten Genius vergleicht, um doch auch einmal sentimental zu werden.

Dieser Mißbrauch der lyrischen Poesie, der mir z. B. bei Freiligrath noch fataler vorkommt, weil er hier nur Copie ist, hängt mit der Grundrichtung Victor Hugo's zusammen, die ich bei Gelegenheit des Gan d'Islande entwickelt habe. Die wahre Lyrik darf nur solche Töne anschlagen, die in jedem Herzen widerklingen, nur Empfindungen ausdrücken, die allgemein menschlicher Natur, und daher allgemein verständlich sind. Die ältere französische Literatur hatte das Criterium des allgemein Menschlichen in den conventionellen Vorstellungen gesucht, sie hatte sich daher in's Phrasenhafte verloren. Die romantische Reaction setzte dieser Conventionalität das Recht des individuellen, eigenthümlichen Empfindens entgegen, und da sie nicht, wie unsere Sturm- und Drangpoesie, aus der Unruhe des Gemüths, sondern lediglich aus der Reflexion entsprang, da sie also etwas Eigenes der hergebrachten Empfindungsweise nicht entgegenzusetzen hatte, so war sie genöthigt, nach Novitäten zu suchen, sie fragte sich, wie mag ein Dalai-Lama, ein Fakir, ein Mufti oder meinetwegen ein Gespenst oder ein Kameel in dem oder jenem angegebenen Falle empfinden, und dies Rechenexempel des bloßen Verstandes oder der Gelehrsamkeit dichtete sie nun zu einem Gemälde aus. Sie konnte ihren Werth, da irrationelle Empfindungen weder Tiefe noch Stärke zulassen, nur in dem Reichthum und der Gewandtheit der Formen suchen.

Und dieser ist in der That in den „Orientalen“ in einem Grade vorhanden, wie ihn sonst die französische Poesie nicht kennt. Die wunderbarsten Verschlingungen der Strophen, die seltsamsten Reime, und doch überall Correctheit und Grazie. Der Dichter ist der Sprache vollkommen mächtig, er kann sagen, was er will, nur — er hat nichts Signes zu sagen. Seine Bilder, seine Rhythmen und Reime dienen nicht einem poetischen Zweck, sie sind selbst Zweck; die Wucht des Tonfalls verschlingt die Gedanken wie die Empfindung, wir erstaunen über diese Kunst des Spiels, aber weder unser Nachdenken noch unser Gemüth wird betheiliget. Wir bewundern die Sicherheit dieser chromatischen Tonleitern, aber wir hören keine Melodie. Die Draperie, der Seidenstoff, die Landschaft, die Farbe im Allgemeinen, zeugen von einer Meisterhand, aber wir sehen keine Augen, aus denen eine Seele strahlt.

In den Herbstblättern (1831) sucht der Dichter zur menschlichen Natur zurückzukehren; es ist zu spät, sie ist in dem Stoff und der Farbe verloren gegangen. Der Gedanke kann die Sprache nicht mehr überwältigen. Gewöhnt an die glänzenden Schilderungen des Meeres, der Prairien, der Wüsten, der Säbel

von Damaskus und der seidenen Gewänder, findet er, als er die Mysterien der menschlichen Natur zu erforschen unternimmt, keinen Inhalt mehr in seiner Seele. Er kennt sie nicht, die Materie hat seine ganze Kraft in Anspruch genommen.

Der Name soll den Gegensatz zwischen der Ruhe in diesen Bildern und der fieberhaften Unruhe der Geister ausdrücken. „In den Revolutionen wird alles verwandelt, nur nicht das menschliche Herz.“ Der Glaube streitet mit dem Glauben, das Gewissen gräbt angeblich in sich selbst nach einem Boden, neue Religionen sammeln ihre Formel, alte sehnen sich nach der Wiedergeburt — in diesem blendenden Wechsel der Perspektiven steht fest die „tausendstimmige Seele des Dichters, welche der Gott, den er anbetet, wie ein helltönendes Echo in das Centrum des Weltalls gestellt hat, ein Kristall, in dem jeder Strahl sich bricht, eine Saite, in der jeder Hauch nachzittert.“ Aber die Empfindungen verlaufen entweder in das körperliche Naturgebiet, oder sie verrauschen in sentimentalen Phrasen. Dem Gedanken fehlt die Würde, weil ihm die Tiefe fehlt. Man stelle ein beliebiges unter den sogenannten didactischen Gedichten von Schiller neben diese gestaltlosen Einfälle, um sie ganz in ihrer Leerheit zu empfinden. Wenn er z. B. einem weinenden Mädchen sagt: „Ja weine! denn das Feld wird grüner vom Regen, und der Himmel läßt frischer in der schönen Sonne sein Azur strahlen, gewaschen von Thränen,“ so merkt man Absicht, und man wird verstimmt. Wie gemacht erscheint es, wenn er empfiehlt, Almosen zu geben, damit man in der letzten Stunde das Gebet eines Bettlers für sich habe, der im Himmel immer sehr mächtig ist. Und so unbestimmt und farblos gehalten ist auch der Hauptgegenstand dieser Epistel, die Sittlichkeit des Familienlebens.

In den Gesängen der Dämmerung (1835) spricht sich eine Entmuthigung aus, von der sich in den früheren Gedichten keine Spur findet. Wir sind in der Dämmerung und wissen nicht, was wir wollen, das ist der Grundton der ganzen Sammlung. Die sentimentale Stimmung, in der diese leere Betrachtung gehalten ist, kann weder über die Trivialität des Gedankens noch über die Kälte der Empfindung mehr täuschen. Wer spricht z. B. von einem geliebten Kinde in Ausdrücken wie diese: „Es ist in meinem kalten Herbst eine Blume der Schönheit, welche die Güte durchduftet, die geheimnißvolle Vermählung einer doppelten Natur, die Blume ist von der Erde, der Duft von den Himmeln!“ Ueberall bewundert man die Sicherheit des Verses, den Reichthum von Variationen einer und der nämlichen Idee, die eine vollkommene Kenntniß des Wörterbuchs verräth. Aber es ist so viel Coquetterie und Laune in seinen Bildern, daß man nie ergriffen wird, man empfindet nie den Ausdruck eines wirklichen Schmerzes, von dem er befreien will; nie den freien Erguß des Gemüths, man erkennt in dem Gegenstand nur den Vorwand, eine Reihe von Rhythmen aneinanderzufügen.

Die Innern Stimmen (1837) sind eine fortgesetzte Selbstanbetung, eine fortgesetzte Polemik gegen den Unverstand des Zeitalters, das den Dichter nicht so

gefeiert hat, wie er es verdient. Er vergleicht diese Lieder mit den verborgenen Thautropfen, die „Orientalen“ mit der aufgeblühten Rose. In diesen Redensarten geht es weiter. Der Gedanke ist vollständig im Schwulst erstickt, und der Mangel einer innern Nothwendigkeit, den wir schon in seinen frühern Gedichten überall wahrgenommen haben, trägt hier geradezu den Charakter der Caprice, ja der Lüge. Wenn er z. B. von dem Jahrhundert sagt: „Ein edler Instinct leitet es; die Idee geht überall in Mission. Stein für Stein führen die Denker diese beiden Säulen, welche die wankende Gesellschaft stützen, wieder auf—,“ so erwartet man jedenfalls zwei andere Säulen zu sehn, als: „der Respect vor den Greisen und die Liebe zu den Kindern!“ Und wenn er dann hinzusetzt: „Aber unter diesen Fortschritten, o Jesus, betrübt mich eines: daß der Widerhall deiner Stimme sich mehr und mehr verliert,“ so kann man sich eines ernstern Widerwillens nicht erwehren, der dadurch keineswegs vermindert wird, daß er sich tröstet: „Mag aber auch die Welt diesen gestorbenen Gott mit seinen Wunden im Staub herumerschleifen, so wird doch aus seinen Wunden nichts fließen, als unverseglige Vergebung.“

Das war selbst den Franzosen zu stark. Die „Inneren Stimmen“ war der erste lyrische Versuch Victor Hugo's, der scheiterte. Alle frühern waren mit einer Theilnahme aufgenommen, wie sie außer Béranger nur noch Lamartine's *Méditations* (1820) und allenfalls Delavigne's *Messeniennes* (1824) gefunden haben. Die „Schatten und Strahlen“ (1840) blieben ganz unbeachtet, die Zeit des Dichters war vorüber.

(Fortsetzung in einem der nächsten Hefte.)

Österreichische Tröstungen.

Es gibt in der wahren Politik keine Geheimnisse, deren Ausplandern schädlich werden könnte. Die Sätze, die man so nennen mag, weil sie den Schlüssel einer Situation enthalten, nützen von allen Parteien nur der, in deren System sie organisch passen; von den andern Parteien gilt, was geschrieben steht: sie haben Ohren, aber hören nicht, Augen, aber sehen nicht. Und so sei es vergönnt, auch in den österreichischen Zuständen die Spuren von dem aufzusuchen, was die Aufschrift verspricht. Die Grenzboten haben in so manchem ihrer Blätter treu den Schlamm- und Eiszustand abgemalt, mit dem die reactionäre Lawine Oestreich bedeckt hat. Es ist ein Trost, schon jetzt auf die festen Stellen hinzuweisen, die das Thauwetter einst zuerst bloslegen wird. Man mißverstehe das nicht, nicht, als ob wir diese Tröstungen da suchten, wo sie die bezahlte Lüge in den offiziellen

Grenzboten. IV. 1849.