Die Evolutionstheorie
des französischen Litterarhistorikers Ferdinand Brunetière.

Von Oberlehrer Dr. Karl Ernst.

Eine eigentümliche Erscheinung des modernen Frankreichs ist die auffallende Abnahme der Phantasie, dagegen die immer weiter gehende Ausbildung des reflectierenden Verstandes. Während das Drama schon längst dazu übergegangen, sich auf eine möglichst getreue Wiedergabe der Wirklichkeit zu beschränken, oder aber in die reine Posse ausgeartet ist, während der bessere Roman zum Experimentalroman geworden ist, der alle Gefühle und Leidenschaften dem Seziermesser des Verstandes unterwirft, während die Lyrik allerdings noch manche wertvolle, meist aber recht wunderliche Blüten treibt, — ist die Verstandeswissenschaft der nüchternen Kritik immer mehr in den Vordergrund getreten. Besonders auf dem Gebiete der litterarischen Kritik ist eine ganze Reihe von bedeutenden Werken erschienen, und die angesehensten der Revuen sind voll von scharfsinnigen und gelehrten Untersuchungen über alle litterarischen Epochen und Gattungen. Einer der hervorragendsten Vertreter dieser Geistesrichtung ist Ferdinand Brunetière, der glänzende Conférencier und jetzige Herausgeber der Revue des Deux Mondes, unter seinen Werken aber sind wohl die interessantesten diejenigen, in denen er die Litteratur seines Landes vom evolutionistischen Standpunkte aus betrachtet.

I.

Unter Evolutionstheorie versteht man (cf. Meyers Handlexicon I p. 604) »diejenige Weltanschauung, welche annimmt, dass im ganzen Weltall ein einheitlicher, durch mechanische Ursachen bedingter, unaufhaltsam fortschreitender Entwicklungsgang stattfindet«. Diese Anschauung wurde in neuerer Zeit wohl zuerst von Goethe klar ausgesprochen. Er war es, der dieselbe speziell auf die lebenden Wesen anwendend, zuerst durch Descendenz oder Abstammung die gegenwärtigen Verwandtschaftsverhältnisse der Organismen, durch Transformation oder Umwandlung deren Mannigfaltigkeit zu erklären suchte. Andere Naturforscher führten die Theorie weiter, aber erst Darwin, der in die Transformationslehre den Begriff der natürlichen Auswahl einführte, und im Anschlusse an ihn besonders Huxley in England und Häckel in Deutschland haben die gesamte Abstammungslehre wissenschaftlich zu begründen versucht.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Diese Theorie fand nun solchen Beifall, dass man bald begann, sie auch auf andere Gebiete der Wissenschaft anzuwenden. So entstand eine Evolutionsgeschichte der Philosophie, eine solche der Moral, der Familie, ja selbst der Ehe.

Als nun Brunetière im Jahre 1889 vor der Aufgabe stand, den Schülern der École Normale Supérieure in Paris eine Reihe von Vorträgen über die Litteratur ihrer Muttersprache zu halten, da fragte er sich, ob es nicht möglich sei, einmal von der bisherigen Behandlung derselben abzuweichen und auch auf sie die Evolutionstheorie anzuwenden. Sollte es nicht praktischer sein, anstatt, wie bisher, die Schüler eine Unmenge zusammenhangloser Namen und Werke lernen zu lassen, ihnen vielmehr einen Überblick über die Entwicklung der litterarischen Gattungen mit alleiniger Anführung derjenigen Männer zu geben, die für dieselbe von Bedeutung gewesen? Sollte es nicht geistesbildender sein und zu richtigerer Würdigung der litterarischen Production führen, anstatt, wie es bisher geschehen, die einzelnen Werke ohne Rücksicht auf ihre Vorgänger und Nachfolger zu besprechen und sich dabei in allerlei Spezialfragen zu vertiefen, vielmehr, von einer Generalidee ausgehend, den Wert der einzelnen Werke gegen einander abzuwägen und zu versuchen, aus der Reihe der litterarischen Productionen eines Volkes die auf- und absteigende Geistesthätigkeit desselben zu erkennen? War ja auch die Naturwissenschaft erst dann zu einer einigermassen befriedigenden Erklärung des Gesamtwerks der Schöpfung gelangt, als man angefangen hatte, die einzelnen Organismen im Zusammenhange zu betrachten und, den Glauben an die Unveränderlichkeit der Arten aufgebend, die Begriffe der Weiterentwicklung, Vererbung und natürlichen Auswahl in dieselbe eingeführt hatte!

So versucht es Br. denn wirklich, die Geschichte der Litteratur in derselben Weise zu behandeln. Denn, meint er, ebenso wie in der lebenden Natur, finden wir auch in der Litteratur verschiedene Gattungen. Dieselben sind sicher nicht willkürliche Einteilungen von seiten der Kritik, sondern ergeben sich mit Naturnotwendigkeit von selbst, da jede Kunstgattung ihr besonderes Ziel hat, sowie ihre besonderen Mittel, dasselbe zu erreichen, auch einer besonderen Geistes- und Geschmacksrichtung entspricht. Ist aber ihre Notwendigkeit nachgewiesen, so ergeben sich von selbst folgende Fragen: Wie haben sich die Gattungen vom ersten gemeinsamen Keim gelöst, und welche Umstände veranlassten ihre Veränderungen? Ist ihre Aufeinanderfolge reiner Zufall, oder, wenn nicht, ist das Band, welches sie verknüpft, ein rein äusserliches, oder liegt innere Zeugung der einen aus der andern vor? Dabei kommen verschiedene Umstände in Betracht, vor allem Rasse und Vererbung, ferner das Milieu, d. h. die umgebenden Verhältnisse in geographischer, klimatologischer, sozialer, historischer Beziehung, endlich die Individualität, resp. Idiosyncrasie. Eine fernere Frage wäre die nach der Fixierung und Beständigkeit der neuen Gattungen, nach den characteristischen Merkmalen ihrer Jugend, ihrer Reife oder Vollkommenheit, ihres Absterbens. Und endlich, um den Parallelismus mit der Naturwissenschaft ganz durchzuführen, hätte man zu untersuchen, ob sich auch in der Litteratur etwas Ähnliches findet, wie das Gesetz, das man in jener die natürliche Auslese nennt, d. h. die Beharrlichkeit des Besten und Zweckmässigsten im Kampfe ums Dasein. Wir sehen schon aus diesen Fragen, warum Br. immer wieder betont, dass er eine Geschichte der Evolution, nicht eine solche des Fortschritts schreiben will, denn auch in der Litteratur handelt es sich durchaus nicht immer um einen Fortschritt, sondern oft genug ist auch eine rückschreitende Bewegung zu beobachten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nach diesen einleitenden Betrachtungen aber beginnt Br. nun noch nicht gleich mit der Evolutionsgeschichte der litterarischen Gattungen. Vielmehr meint er, dass zur richtigen Betrachtung und Beurteilung derselben ein Massstab nötig sei, ohne den sie durchaus subjectiv, d. h. wissenschaftlich wertlos sein würde. Dieser Massstab ist die Kritik. Nun aber sind die Gesetze und Ansichten derselben durchaus nicht immer die gleichen gewesen, auch sie haben sich im Laufe der Jahrhunderte weiter entwickelt (evoluiert). Daher wird einer Entwicklungsgeschichte der litterarischen Gattungen eine Untersuchung über die Evolution der litterarischen Kritik voranzugehen haben. Zu einer solchen fehlen zwar wichtige Vorarbeiten, da sie aber nicht zu entbehren ist, so will Br. wenigstens eine summarische Skizze voranschicken, in der er sich zu zeigen bemühen wird, wie die Kritik aus zufälligen, persönlichen Urteilen zu einer Wissenschaft geworden, die nach streng allgemein gültigen Gesetzen zu urteilen sucht.

II.

Die Entwicklung der litterarischen Kritik in Frankreich lässt sich um so leichter schildern und ist um so interessanter, als sie gerade in diesem Lande eine ununterbrochene Geschichte hat und nicht, wie in Deutschland oder England, nur von Zeit zu Zeit von einzelnen bedeutenden Geistern ausgeübt worden ist. Allerdings beginnt die eigentliche Kritik nicht in Frankreich selbst, sondern in Italien, und zwar im 15. Jahrhundert. Als man nämlich nach der langen Nacht des Mittelalters wieder mit den litterarischen Productionen des klassischen Altertums bekannt wurde, musste man, schon um sich in der Fülle derselben zurechtzufinden, zunächst einmal ein Verzeichnis aufstellen und dann durch Studieren, Analysieren und Definieren das Wertlose ausscheiden. Diese Art der Kritik war also noch eine rein philologische. Mit dem Erwachen der Persönlichkeit aber, welches ungefähr zu derselben Zeit eintrat, wurde auch sie persönlich. Während in den Werken des Mittelalters der Verfasser seine eigene Person, seine Nationalität, Religion und dergl. noch gänzlich zurücktreten liess, trat er von jetzt an bewusst mit dem Anspruche auf, wegen der in seinen Schöpfungen etwa enthaltenen Schönheiten und Vorzüge gelobt zu werden, und rief dadurch natürlich bei andern die Kritik hervor. Erst beim Übergange nach Frankreich streifte diese ihren pedantisch-gelehrten Charakter, ihre satirische Schärfe ab, um litterarisch, wenn auch noch nicht ästhetisch oder philosophisch zu werden. Die Führer der Renaissancebewegung waren es, vor allen Du Bellay in seiner bekannten »Défense ou Illustration de la langue française«, welche, mit der nationalen Tradition brechend, die hauptsächlich in der Naturnachahmung bestanden hatte, die bisherigen litterarischen Leistungen ihrer Landsleute verurteilten, ihnen die Werke des klassischen Altertums als Muster vorhielten und durch ihre Kritik die Litteratur in ganz neue Bahnen leiteten. Dies geschah jedoch durch Du Bellay nur in grossen Zügen und in ziemlich unklarer Weise, denn er redet zwar fortwährend von Nachahmung der alten Muster, ohne aber irgendwie die Mittel dazu anzugeben. Weiter ging schon Scaliger in seiner 1607 erschienenen Poétique. Durch scharfsinnige Einteilung, genaue Begriffsbestimmung und unermüdliche Vergleichung suchte er herauszubringen, welches denn in den einzelnen Werken die Grundursachen, die Elemente sind, deren Gesamtheit auf uns den Totaleindruck hervorbringt, und gelangte dann durch Zusammenfassung dieser Elemente zur Definition der Gattung.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

In der folgenden Periode der Kritik trat nun endlich die Tendenz hervor, die bisher gemachten Einzelbeobachtungen zusammenzufassen und für die besonderen Gattungen auch besondere Regeln und Gesetze aufzustellen. Diese Periode beginnt mit Malherbe. In seinem »Commentaire sur Desportes« sehen wir eine ganz neue Kritik auftauchen, welche verlangt, dass selbst die Inspiration sich der Logik zu unterwerfen hat und sich stets über sich selbst Rechenschaft zu geben weiss. Diese Kritik betont vor allem die Form und drängt die innerlichen Eigenschaften des Gefühls und der Phantasie, die bis dahin die Hauptvorzüge der Poesie ausgemacht hatten, zu gunsten der äusserlichen Eigenschaften der Klarheit, Logik und Regelmässigkeit zurück, die von da an mehrere Jahrhunderte lang die hervorstechendsten Charakterzüge der französischen Litteratur werden sollten. Damit entsprach er aber nur der damaligen Geschmacksrichtung, welche überall Ordnung und Regelmässigkeit verlangte. Seine Theorie wurde noch strenger durchgeführt von Chapelain, dem Günstling des allmächtigen Richelieu, der in der Académie eine gewissermassen staatliche Behörde zur strengen Durchführung der Regeln schuf, der in seinen berühmten »Sentiments sur le Cid« das erste Muster einer Kritik gab, welche ihre Urteile nicht auf persönliche Eindrücke, sondern auf allgemeine Prinzipien gründet und in den Werken, die sie prüft, die Gesetze der Gattung selbst zu entdecken sucht. Was nun Malherbe und Chapelain für die Kritik der Poesie geleistet, nämlich die Zusammenfassung der Einzelbeobachtungen zu bestimmten Regeln oder Vorschriften, dasselbe hat Balzac für die Kritik der Prosawerke gethan. Mit Malherbe und Balzac beginnt die französische Sprache sich selbständig zu fühlen. Man schätzt zwar noch die alten Muster, aber man hält sich schon für fähig, ihnen gleichzukommen, und rät deshalb nicht mehr ihre sklavische Nachahmung an. Nachdem man den Alten durch Lectüre und scharfe Beobachtung die Gesetze der richtigen Beurteilung entnommen, lässt man ihren Inhalt fallen, um diese Regeln mit eigenem Inhalte zu füllen.

Die Grundregeln der unparteiischen Kritik glaubte man also entdeckt zu haben, bis jetzt aber schwebten sie noch ohne Begründung in der Luft. Diese gefunden und dadurch der Kritik eine sichere Stütze gegeben zu haben, ist das Werk Boileau's. In der ersten Periode seiner litterarischen Laufbahn ist er allerdings nur der scharfe Kritiker, der, seinem natürlichen Gefühle folgend, gegen alle Unnatur zu Felde zieht, ohne selbst noch den tieferen Grund, das Prinzip seiner Urteile zu begreifen. Das ist auch die Erklärung für die Thatsache, dass er nicht sofort alle vernünftigen Leute auf seiner Seite hatte. In dem Zeitalter der Regel und Disziplin wartete man ab, dass er seine Ansichten begründete. Und da er selbst diese Notwendigkeit einsah, so suchte er und fand bald, dass der Hauptfehler aller, die er angegriffen, darin bestand, dass sie sich von der Natur entfernt hatten, indem sie sie nach ihrem persönlichen Geschmacke veränderten. Nachahmung der Natur, das ist also die oberste aller Regeln. (Hier berührt er sich also mit den Vertretern des modernen Naturalismus.) Bald aber merkte er, dass diese Empfehlung doch recht unbestimmt sei, da es in der Natur so manche Seltsamkeiten, ja Monstruositäten giebt, die nachzuahmen unmöglich empfehlenswert sein könne. (Hier schränkt er also mit Recht seinen Naturalismus wieder ein.) Er sucht also eine Schranke und findet sie in der Vernunft: Wir werden die Natur also getreulich nachzuahmen haben, aber nur, so weit sie vernünftig ist und sich nicht selbst widerspricht. Ebenso, wie es auf physischem Gebiete Missgestalten und Missgeburten giebt, in denen die Natur nicht mehr natürlich ist, so auch auf moralischem. (Man denkt unwillkürlich an V. Hugo.) Was

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

aber ist natürlich, was unnatürlich? Unnatürlich ist das, was nur ausnahmsweise vorkommt, das Natürliche bildet die Regel, oder, auf das geistige Gebiet übertragen: Diejenigen Gefühle und Ideen, die zu jeder Zeit und an jedem Orte dieselben waren, das sind die wahren Gegenstände der Kunst. Das klassische Altertum ist z. B. in vielen Dingen von der neueren Zeit himmelweit verschieden, trotzdem aber verstehen wir die Helden der alten Meisterwerke ebenso gut, wie die der neueren, weil eben der gute Geschmack, der gesunde Menschenverstand sich stets gleich geblieben sind. Wollen wir also wissen, ob unsere Ansichten, unsere Gefühle, unser Geschmack die richtigen sind, so brauchen wir nur zu untersuchen, ob sie mit denen des klassischen Altertums übereinstimmen. Wir sehen also, wie Boileau auf Umwegen wieder zu der Wertschätzung der Alten zurückkehrt, wie sie die Dichter der Renaissance geübt, allerdings nicht, um sie wie jene kritiklos zu bewundern, weil es eben die Alten sind, sondern weil sie unantastbare Zeugen dafür sind, dass es in allen Vertretern der Menschheit, mögen sie äusserlich noch so verschieden, zeitlich und räumlich noch so weit von einander entfernt sein, einen dauernden, sich stets gleich bleibenden Fonds giebt. Boileau's Verdienst ist aber noch ein anderes, nämlich die Betonung der äusseren Form. Allerdings hat er sie manchmal zu weit getrieben, da Phantasie und Gefühl doch immer die Haupteigenschaften eines Dichters bleiben müssen, doch vertrat er auch in dieser Beziehung nur den Geist seines Jahrhunderts.

Wenn aber auch Boileau's Ansichten von der grossen Mehrheit seiner Landsleute geteilt wurden, ohne harte Kämpfe ging es doch nicht ab. Gegen seine Wertschätzung der Form, gegen die Betonung der Autorität der Vernunft, gegen die beschränkte, ja etwas furchtsame Forderung der Naturnachahmung konnte allerdings niemand etwas einwenden, da er in allen diesen Punkten nur den Standpunkt seiner Zeit vertrat. Es blieb seinen Gegnern also nur ein Angriffspunkt, die Nachahmung des klassischen Altertums, und hier setzten in der That ihre Angriffe ein. Fontenelle und die Gebrüder Perrault waren es besonders, die in dieser »Querelle des Anciens et des Modernes« ihm entgegentraten. Vom historischen Standpunkte aus liegt das Interessante dieser Angriffe darin, dass sie das erste Zeichen der Auflehnung sind gegen den Geist der Renaissance, der die Alten als unerreichbare Vorbilder betrachtet hatte, vom philosophischen Standpunkte aus dagegen darin, dass hier zuerst die Idee des Fortschritt oder vielmehr der Entwicklung (Evolution) auftritt. Hat die Menschheit, deren Fortschritte in Wissenschaft und Technik unbestritten sind, auch in der Kunst und Litteratur Fortschritte gemacht? Das ist das Problem, um das es sich handelt. Fontenelle löst es schnell: Unsere Zeit hat doch von der früheren einen gewissen Fonds überkommen. Wenn nun ein Vertreter der Gegenwart diesem noch etwas hinzufügt, sind wir doch weiter, als unsere Vorfahren es waren! Das ist gewiss richtig, was Wissenschaft und Technik anlangt, inbetreff der Kunst und Litteratur aber ist es natürlich ein Trugschluss, da hier durchaus nicht alles Neue auch einen Fortschritt bedeutet. Auch Perrault hat unrecht, wenn er, nur um die Alten loszuwerden, bei Beurteilung der Geisteswerke wieder die Autorität des persönlichen an die Stelle des allgemeinen Gefühls setzend, die Tradition abweist, denn, wenn man der Kritik die Tradition nimmt, so nimmt man ihr das Recht der Existenz und überliefert sie der Willkür. Ein Verdienst aber haben die Vertreter der modernen Richtung in diesem Streite sicherlich, nämlich Boileau's starre Wertschätzung der Regeln gebrochen, den Glauben an die Unübertrefflichkeit der Meisterwerke des Altertums erschüttert und dafür die Idee einer gewissen Relativität in die litterarische Beurteilung eingeführt zu haben.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Eine weitere Folge dieses Streites war, dass die litterarische Kritik nicht mehr auf den engen Kreis der Gelehrten beschränkt blieb, sondern allmählich alle Gebildeten zu interessieren begann, und zwar um so mehr, als man damals von Politik, Religion und manchen anderen Dingen öffentlich nicht sprechen durfte. Trotzdem aber hat die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts für die Weiterentwicklung der Kritik wenig geleistet. Die englische Litteratur allerdings, die zu dieser Zeit einen internationalen Einfluss auszuüben begann, hätte ihr schon damals eine neue Richtung geben können, indem sie den klassischen andere, moderne Schönheitsmuster entgegenstellte, aber ihre Einwirkung wurde durch verschiedene Ursachen abgeschwächt, ja aufgehoben. Zunächst musste die geringe Wertschätzung, welche die Engländer selbst damals gerade ihren grössten Dichtern angedeihen liessen, erkältend wirken, dann aber suchte Voltaire, wohl einer der besten Kenner der englischen Litteratur, dieselbe möglichst in den Schatten zu drängen, gerade weil er ihr so viel verdankte, und endlich besass die damalige Zeit wenig Interesse für Neuerungen in Kunst und Litteratur und hielt sich lieber an die überlieferten Prinzipien. Ja, gegen Ende des Jahrhunderts sehen wir die klassische Kritik sogar noch einmal zu neuem, wenn auch kurzem Glanze erstehen. Die Veranlassung dazu war allerdings eine rein äusserliche. Ebenso wie im 15. Jahrh. durch den Stoss, den die reformatorischen Bestrebungen dem Katholicismus versetzten, der Humanismus energisch gefördert wurde, so bewirkte jetzt der zweite Angriff auf das kirchliche Dogma durch die die Encyclopädie eine Rückkehr der Gemüter zu den antiken Quellen, da man zu fürchten begann, dass, ebenso wie im politischen Leben, so auch im litterarischen, ein gewaltsamer Bruch mit der Tradition den Zusammenbruch der Litteratur und damit der ganzen Civilisation im Gefolge haben könnte. Mit der erneuten Wertschätzung der Alten aber gelangte auch die klassische Kritik wieder zu neuem Ansehen, besonders durch Laharpe's »Cours de Littérature«, ein Werk, welches ausser anderen Vorzügen besonders den besitzt, dass es zum ersten Male die einzelnen Vertreter der Litteratur und ihre Werke nicht mehr gesondert für sich betrachtet, sondern die ganze Litteratur in der Gesamtheit ihrer Aufeinanderfolge behandelt und dadurch einer umfassenderen, von höheren Gesichtspunkten ausgehenden Kritik die Bahnen geebnet hat.

War die Kritik in allen ihren bisherigen Stadien, mochte sie nun rein philologisch, exegetisch-apologetisch, dogmatisch, ästhetisch oder historisch gewesen sein, doch stets im klassischen Geiste ausgeübt worden, so begann nun, gegen die Wende des Jahrhunderts, eine ganz neue Entwicklungsperiode. Spuren derselben finden wir schon bei Diderot und den Encyclopädisten, die allerdings, wie Boileau, Nachahmung der Natur fordern. Indem sie aber die Einschränkung derselben durch die Vernunft, die Feststellung dessen, was natürlich ist, durch Hinblick auf die antiken Muster gänzlich verwerfen, gehen sie soweit, zu behaupten, natürlich sei, was jeder selbst natürlich finde. Da sie aber selbst einsehen, dass dann der Willkür Thür und Thor geöffnet sind, so stellen sie als Massstab der Wertschätzung eines litterarischen Werkes die moralische oder soziale Nützlichkeit desselben auf, deren alleinige Berücksichtigung natürlich zu ganz falschen oder wenigstens einseitigen Schlüssen führen muss. So haben denn Diderot's Theorien, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass sie zum Teil unbewusst in den Geist der Nachwelt übergegangen sind, doch keine Verteidiger, seine Werke keine Nachahmer gefunden.

Zum vollen Ausdruck kommt der Geist der neuen Kritik vielmehr erst durch einen Mann, dem infolge seiner Geburt und Erziehung jeder Zusammenhang mit der alten Tradition fehlte, der

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durch seinen seltsamen Charakter und seine eigentümlichen Lebensschicksale von selbst in ganz neue Bahnen gedrängt wurde. Das war Rousseau. Er hat zunächst das Ziel der Litteratur gänzlich verändert, denn während sie bis dahin der Ausdruck der gemeinsamen Ideen der Menschheit gewesen, wurde sie bei ihm zum Ausdruck der besonderen und eigentümlichen Ideen des Schriftstellers, zum Bekenntnisse seines Ichs. Indem er aber das Ziel der Litteratur veränderte, veränderte er zugleich die Regeln, die zu ihrer Beurteilung dienten. Da er gegen die bisherigen Regeln seine grössten Erfolge erzielte, so nötigte er die Kritik zunächst, an deren Unfehlbarkeit zu zweifeln, und erklärte dann geradezu: Es giebt keine Idealmuster der einzelnen Gattungen und daher auch keine Vorschriften, dieselben hervorzubringen. Da alles Schöne nur relativ ist, so kann auch jede Kritik nur eine relative sein, eine Auffassung, die Perrault wohl geahnt, deren Weiterentwicklung aber Voltaire verhindert hatte. Rousseau's Ansichten drangen jedoch noch nicht gleich durch, ihre Wirkung wurde vielmehr noch einmal durch die grosse Revolution unterbrochen, deren Litteratur und Kritik im allgemeinen klassisch sind. Erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts wies zunächst Frau von Staël energisch darauf hin, dass man ein litterarisches Werk nicht ohne Rücksicht auf die Verhältnisse, unter denen es entstanden, nach einem ein für allemal feststehenden Schönheitsideale beurteilen dürfe, sondern dass die Autorität des ästhetischen Urteils von den verschiedensten, oft ganz versteckten Beziehungen abhänge. Sie geht zwar noch nicht so weit, die Litteratur als den Ausdruck der menschlichen Gesellschaft überhaupt zu betrachten, aber sie versucht wenigstens, ihren Zusammenhang mit den Sitten, Gesetzen, der Religion u. s. w. ihrer Zeit festzustellen. Indem die Rücksicht auf diese Factoren bei der Beurteilung zu der auf Rasse, nationales Temperament u. s. w. hinzutritt, verliert die Kritik immer mehr von ihrem absoluten Charakter und wird immer relativer. Bevor wir nun von demjenigen Werke der Frau von Staël sprechen, in dem sie ihre Ansichten über die Kritik in ihrer Gesamtheit niedergelegt hat, De l'Allemagne, müssen wir zunächst eines Mannes gedenken, der an ihrer Seite die litterarische Geschichte des 19. Jahrhunderts eröffnet. Das ist Chateaubriand. Sein wichtigstes Verdienst ist es, neben das heidnische Ideal Boileau's und seiner Nachfolger, welches die ganze Kritik von Racine bis Voltaire beherrscht hat, als völlig gleichberechtigt das christliche Ideal gestellt zu haben. Wurde schon dadurch der Massstab der kritischen Beurteilung wieder ein anderer, so hat er doch noch mehr durch Einführung ganz neuer, zum Teil sehr exotischer Elemente in seinen Stil (eine Folge seines langen Aufenthalts in den amerikanischen Urwäldern), die Kritik, die nun mit neuen, bisher ganz unbekannten Schönheiten rechnen musste, zur Umgestaltung ihres Schönheitsideals gezwungen. Trotz dieser unleugbaren Verdienste aber ist sein Einfluss doch weit hinter dem der viel kühneren und consequenteren Rivalin zurückgeblieben. Während er zwar dem sogenannten guten, d. h. dem durch die Antike gebildeten Geschmacke den Krieg erklärt, dabei aber doch immer wieder von dem sich gleich bleibenden Ewigschönen spricht, meint Frau von Staël, dass sich in einer fremden Litteratur sehr wohl Schönheiten finden könnten, die der durch die Antike gebildete Franzose zunächst unfähig sei zu begreifen, dass es sehr wohl verschiedene Schönheitsideale geben könne, die nicht durch blossen Zufall entstanden seien, sondern ihren Grund hätten in den ursprünglichen Ausgangspunkten der Phantasie und des Gedankens. Die Schönheit eines Werkes sei also niemals absolut, sondern immer nur relativ, es müsse stets mit Rücksicht auf die Verhältnisse beurteilt werden, aus denen es hervorgegangen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Die Kritik war also auf dem besten Wege, von persönlichen, subjectiven Schlüssen zur objectiven Beurteilung zu gelangen, als plötzlich die romantische Bewegung ihr hindernd in den Weg trat. Wie in ihren Werken, so drängte sich auch in ihrer Kritik das Ich allein in den Vordergrund. Das Schöne wird ewig schön bleiben, meint ihr Hauptvertreter V. Hugo. Was aber ist schön? Nun, natürlich das, was ich schön finde, denn niemand wird mir beweisen können, dass es nicht schön sei. Das aber ist natürlich die Negation jeder wirklichen Kritik, und deshalb hat diese auch gegen den Romanticismus energisch Front gemacht. Daneben aber bemühte sie sich, da sie ja die Regeln und das persönliche Schönheitsideal abgewiesen hatte, für ihre Urteile nun ein neues Kriterium zu finden. Den ersten Schritt auf diesem Wege that Villemain. Zwar ging er noch nicht so weit, ein litterarisches Kunstwerk als einfache Resultante des allgemeinen Geisteszustandes einer bestimmten Kulturepoche hinzustellen, aber er sah es doch schon als Ausfluss desselben an. Vortrefflich weiss er z. B. in seiner Betrachtung des 18. Jahrhunderts die äusseren Einflüsse hervorzuheben, welche während desselben auf die Entwicklung der nationalen Litteratur eingewirkt haben, vortrefflich ist auch die Anordnung und logische Verbindung der einzelnen Teile, ein wesentlicher Mangel aber ist die Unterschätzung des Einflusses des Schriftstellers selbst und seiner Persönlichkeit. Sein Werk wurde durch Girardin fortgesetzt, während hingegen Nisard in seiner »Histoire de la Littérature Française« die Kritik, allerdings vergeblich, wieder einen Schritt rückwärts zu führen suchte, indem er die Werke für sich, ohne Rücksicht auf ihre Vorgänger und Nachfolger, zu beurteilen suchte. Seit Villemain steht jedenfalls fest, dass jedes litterarische Werk zu den politischen und sozialen Zuständen seiner Zeit in gewissen Beziehungen steht, dass es von mancherlei äusseren Einflüssen und Thatsachen abhängig ist, wenn aus seinen Worten auch noch nicht hervorgeht, welches die Natur dieser Beziehungen ist, ob sie enge oder weite, notwendige oder zufällige sind. Umgekehrt aber ist ein litterarisches Werk (dies spricht er allerdings erst ziemlich unklar aus), nicht nur charakteristisch für den Verfasser, sondern zugleich für eine ganze Gruppe ähnlich denkender Geister, ja es kann den Geist einer ganzen Epoche, einer langen Entwicklungsperiode in der Geschichte der Kunst oder der Ideen der Menschheit wiederspiegeln. Auf diese Erwägungen gestützt, kann die Kritik nun wieder mit grösserer Sicherheit auftreten, denn sie hat für ihre Urteile ein neues Kriterium gefunden: Künftig wird sie die Werke nach der Mannigfaltigkeit und Feinheit der Beziehungen, die sie ausdrücken, zu beurteilen haben.

Der originellste Vertreter dieser Kritik ist Sainte-Beuve. In seiner ersten Entwicklungsperiode noch ziemlich unselbständig, findet er erst, durch Villemain angeregt, sein eigentliches Arbeitsfeld, die biographische Kritik. Zur richtigen Beurteilung eines Kunstwerks, meint er, gehört vor allem eine genaue Kenntnis des Urhebers, d. h. nicht nur der wichtigsten Ereignisse seines Lebens, sondern mehr noch seiner Persönlichkeit, selbst seiner physischen; sein Äusseres, seine Lebensweise, seine Heimat und Familie, ja selbst seine Ansichten über Liebe, Religion, Tod und andere wichtige Probleme müssen bis ins Einzelne studiert werden, so dass man endlich gewissermassen sein lebendes Portrait entwerfen kann. Aber diese Art der Kritik, so gründlich sie auch war, hatte doch einen wesentlichen Mangel, sie führte nicht zu allgemeinen Schlüssen. Es fehlte ihr der feste Ausgangspunkt, ohne den man ein Werk wohl analysieren, erklären und bewundern, aber nicht beurteilen kann. Diesen festen Punkt gab ihm das Studium des berühmten Klosters Port-Royal oder vielmehr seiner Bewohner. In den Personen, die er uns in dem Werke schildert,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

welches die Frucht dieses Studiums war, erkennen wir nicht nur den gelehrten Arnauld, den strengen Moralisten Nicole, den scharfsinnigen Mathematiker und Dialectiker Pascal, sondern alle sind deutlich hervortretende und handelnde Typen des menschlichen Geschlechts. Da sich nun diese Typen, meint der Verfasser, im Leben vielfach wiederholen, so wird es die Aufgabe der Kritik sein, die gleichen zu Familien zusammenzustellen (die verschiedenen zu trennen) und so durch Einteilung und Unterscheidung eine Naturgeschichte der Geister zu schreiben, ebenso wie in der eigentlichen Naturgeschichte aus den Einzelwesen, welche die gleichen Merkmale aufweisen, die Gattungen zusammengestellt werden. Als Vorarbeiten zur Erreichung dieses Endzieles hat er dann eine ganze Reihe von wertvollen Monographien verfasst, seine berühmten »Portraits littéraires«.

Sainte-Beuve hat also, obwohl er das Ziel der Kritik beibehalten hat, doch die Grundlagen derselben wieder verschoben, indem er ihr die Methode der Naturwissenschaft als vorbildlich hinstellte. Er scheut sich jedoch, nun auch die weiteren Consequenzen zu ziehen, sagt er doch selbst: Wenn man behauptet, dass die Litteratur nur der Ausdruck der Gesellschaft einer bestimmten Epoche sei und die litterarischen Producte nur so weit geschätzt werden dürften, als sie eben der Ausdruck jener Epoche sind, so ist das doch mit einer gewissen Einschränkung zu verstehen. Man kann unmöglich ganz von einer ästhetischen Betrachtung absehen, da man sonst zu ganz sonderbaren Urteilen kommen würde, und man darf ferner nicht vergessen, dass auch die Individualität des Verfassers einen ganz wesentlichen Einfluss auf sein Werk gehabt hat. Man sieht, wo er bei der Anwendung der naturwissenschaftlichen Methode auf die Kritik stehen geblieben ist, einem Kühneren und Consequenteren blieb es vorbehalten, den letzten Schritt zu thun, das war Taine. Auch dessen Ideen sind natürlich nicht alle originell, ja sein Hauptverdienst besteht eben darin, aus den von anderen zusammengetragenen Bausteinen ein ganz neues Gebäude aufgeführt zu haben, seine »Philosophie de l'Art«. Die Kritik, meint er, muss, um möglichst objectiv zu bleiben, eine rein analytische sein. Sie hat also, ebenso wie die Naturwissenschaft, weder zu loben, noch zu tadeln, sondern einfach zu constatieren und zu erklären. Zu dem Zwecke ist es nötig, auf die Grundelemente der allgemeinen Psychologie zurückzugehen und nun zu untersuchen, wie sich dieselben unter dem Einflusse der Rasse, des Milieus, des Moments verändern und zu den verschiedensten Formen gestalten (ebenso wie in der Chemie z. B. sich aus wenigen Grundelementen die verschiedensten Körper zusammensetzen). Die Veränderung und Zusammensetzung wird nach Taine also zunächst durch die Rasse beeinflusst (Voltaire hätte z. B. nie als Engländer geboren werden können, Shakespeare nie in Paris). Wichtiger noch ist das Milieu, d. h. die Gesamtheit der uns umgebenden Verhältnisse in physischer, sozialer, politischer, historischer Beziehung (wobei Taine nur vergisst, dass der Mensch sich sehr wohl seinem Milieu entziehen, ja dasselbe sogar nach sich umgestalten kann). Dazu tritt endlich der Einfluss des Moments, d. h. der Entstehungszeit eines Werkes. (Es ist z. B. sehr wichtig, ob ein Drama der ersten Entwicklungsperiode der dramatischen Kunst angehört und erst wenige Vorgänger hat, oder ob es weit später entstanden ist und sich auf viele andere stützt.) Brunetière, der, ebenso wie Taine, nur die analytische Kritik als wissenschaftlich anerkennt und in seiner Vorliebe für dieselbe ganz übersieht, dass die rein ästhetische, sowie die moralische heutzutage auch noch eine ganze Reihe achtungswerter Vertreter besitzen, bewertet doch diese verschiedenen Einflüsse ganz anders. Während er den Einfluss der Rasse fast für null erklärt, auch den des Milieus nicht hoch anschlägt, glaubt er mit dem des Moments (der aber doch teil-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

weise auch wieder der des Milieus ist) alles erklären zu können. In der Litteratur, wie in der Kunst, meint er, ist die eigentlich treibende Kraft der Einfluss der Werke auf die Werke. Entweder wollen die Künstler mit ihren Vorgängern wetteifern und entwickeln deshalb deren Anschauungen und Methoden weiter, oder aber, sie wollen es anders machen und bewirken dadurch die Entstehung neuer Schulen und Richtungen. Daneben lässt er allerdings die Individualität gelten. Das Auftreten eines Corneille, Marivaux, Beaumarchais in der Geschichte des Dramas, eines Lamartine, Hugo, Sainte-Beuve in derjenigen der Lyrik verändert plötzlich das Gesetz ihrer Entwicklung, indem es die Natur des Milieus verändert, in welchem diese Entwicklung vor sich geht (ebenso wie in der Natur sich keine Gattung in eine andere verwandelt, bevor nicht einer ihrer Vertreter angefangen hat, sich von den anderen zu unterscheiden).

Brunetière kann es sich ferner nicht denken, dass man litterarische Kunstwerke nur als blosse Kundgebungen und Ausflüsse ihrer Zeit ansehen müsse, wie es ja Taine zu thun scheint. Das mögen sie auch sein, meint er, das aber ist gewiss nicht ihr Hauptzweck. Sie sind sicher nicht in der alleinigen Absicht hervorgebracht, später als Beweise für die Geistesrichtung ihrer Entstehungszeit zu dienen, sondern vielmehr in erster Linie dazu bestimmt, zur Verwirklichung des Schönheitsideals beizutragen, und so wird man, nachdem man lange Zeit nur von relativer Schönheit gesprochen, doch wieder zum Begriffe einer absoluten zurückkehren müssen. Dieser Ansicht steht nun aber in Wirklichkeit auch Taine nicht so fern, denn, wenn er auch zuerst durchaus behauptet, dass der Kritiker nur constatieren und erklären dürfe, merkt man doch beim Studium seiner Werke sehr bald, dass er mit Lob und Tadel gar nicht sehr sparsam ist. Brunetière findet darin allerdings keine Inconsequenz, da ja auch die Naturwissenschaft sich nicht gänzlich des Urteilens und Bewunderns enthalte, wie er durch lange Auszüge aus Darwin und anderen zu beweisen sucht, und da, wenn auch Tiere und Pflanzen einerseits, Menschenwerke andrerseits viel Gemeinsames hätten, im Menschen und seinen Werken doch noch etwas Anderes stecke, als in der vernunft- oder leblosen Natur. Taine selbst aber empfand diese Inconsequenz sehr wohl, und um nun die Urteile, die ihm zum Teil wider Willen entschlüpft waren, wenigstens zu rechtfertigen und nicht ohne Begründung in der Luft schweben zu lassen, erfand er jene spitzfindige Theorie von dem Ideal in der Kunst, welche den Wert eines Kunstwerks nach drei Kriterien, dem psychologischen, dem soziologischen und dem ästhetischen beurteilt. Das erste ist der Grad der Wichtigkeit und Beständigkeit des Hauptcharakters, den es auszudrücken bestimmt ist. Dazu tritt als zweites der Grad des wohlthätigen Einflusses, den es ausübt, so dass also von zwei Werken, die sonst gleichwertig sind, dasjenige als das wertvollere anzusehen ist, welches die grössere moralische Wirkung hervorbringt. Und endlich kommt die Convergenz der Wirkungen in Betracht, d. h. alle Teile, alle Elemente eines Werkes müssen demselben Endzwecke dienen, nämlich dem möglichst vollkommenen Ausdruck des Hauptcharakters. Über diese drei Kriterien sagt Brunetière: Das erste ist nicht so verschieden von der raison, auf welche Boileau die Urteile gegründet wissen wollte, nur ist Taine auf andere, wissenschaftlichere Weise dazu gelangt, das zweite ist höchst bedenklich und kann zu den merkwürdigsten Schlüssen führen, das dritte aber sagt eigentlich nichts Neues, sondern nur etwas Selbstverständliches.

Ob nun Brunetière mit der Beurteilung seiner Kriterien Taine's recht hat oder nicht, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls ist sicher, dass letzterer, indem er der litterarischen Kritik eine möglichst sichere Grundlage zu geben suchte, dieselbe zwar ausserordentlich gehoben, aber auch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

ebenso erschwert hat. Während früher ein Kritiker nichts weiter brauchte, als etwas gesunden Menschenverstand, den nötigen Geschmack, einige Weltkenntnis und zur Not noch ein wenig Talent, werden jetzt ganz andere Anforderungen an ihn gestellt. Um richtig verstehen und urteilen zu können, müsste er eigentlich auf allen Gebieten des menschlichen Wissens gleichmässig bewandert sein und zugleich seine persönlichen Gefühle und Anschauungen gänzlich zu unterdrücken vermögen. Aber selbst, wenn ihm das gelänge, so würde seine Kritik, mag sie nun rein ästhetisch oder moralisch oder (mit Taine und Brunetière) analytisch sein, doch noch immer keine ganz objective werden, da eine solche überhaupt nicht möglich ist. Immer sieht der Kritiker das Ideal, nach dem er urteilt, entweder im klassischen Altertum (wie z. B. Brunetière) oder in der Romantik oder im modernen Naturalismus je nach seinem persönlichen Geschmacke, der auf Rasse, Geburt, Erziehung, Lebensschicksalen und dergl. beruht. Wenn man aber ein Ideal aufstellt, welches nicht seit undenklichen Zeiten bekannt und allgemein anerkannt ist, sondern welches der urteilende Verstand, wenn auch unbewusst, sich selbst gebildet hat, so ergeben sich stets subjective, d. h. dem Irrtum unterworfene Urteile.

Wenn es nun aber der Kritik auch nicht gelungen ist, von den ganz subjectiven Urteilen ihrer ersten Periode zur vollen Objectivität zu gelangen, eben weil dies überhaupt nicht möglich ist, so ist sie doch im Laufe der Jahrhunderte immerhin zu einem Werkzeuge geworden, dessen sich der Litterarhistoriker mit vollem Vertrauen bedienen kann. Und das thut nun auch Brunetière in seinen Evolutionsgeschichten der litterarischen Gattungen.

III.

Indem unser Schriftsteller nun zur litterarischen Betrachtung selbst übergeht, warnt er uns zunächst davor, eine Geschichte der Litteratur von ihm zu erwarten, deren Aufgabe es sein würde, die Vergangenheit mit allen ihren Einzelheiten lebendig wieder vor uns erstehen zu lassen, — was er uns geben will, ist vielmehr eine Darlegung der Entwicklung der einzelnen Litteraturgattungen, die uns instand setzen soll, die Vergangenheit zu verstehen und die Gesetze zu erkennen, durch deren Wirken sie zur Gegenwart geworden ist. Im Anschlusse an die Methode der Naturwissenschaft will er zu schildern versuchen, wie, durch besondere Zeit- und Milieuverhältnisse begünstigt, die einzelnen Gattungen entstehen, wie sie auseinandergehen, wie sie sich entwickeln und selbständig werden, alles Widerstrebende und Unangemessene ausscheidend, alles Passende in sich aufnehmend, wie sie durch Zerfallen der Bestandteile allmählich absterben, und wie aus ihren Trümmern wieder neue Gattungen entstehen. Seine Untersuchung ist also keine Geschichte, sondern eher eine Philosophie der Litteratur zu nennen. Es wird sich daher auch niemand wundern dürfen, wenn viele Schriftsteller, selbst solche, die zu den angesehensten gehören, wie Béranger, in derselben gar nicht erwähnt werden, da eben nur diejenigen in Betracht kommen, die für die Weiterentwicklung ihrer Gattung von Bedeutung gewesen sind.

In Ausführung dieses Planes hat Br. nun nach einander eine Evolutionsgeschichte der lyrischen Poesie, des Dramas und des Romans geschrieben. Unter diesen gilt ihm die erste als die bei weitem wichtigste, weil ihm die ganze neuere französische Litteratur von lyrischem Geiste

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

durchtränkt erscheint und daher bei Behandlung der Lyrik von selbst fortwährend Streiflichter auf alle anderen Gattungen der Litteratur fallen. Ausserdem lässt sich seiner Meinung nach gerade mit der Geschichte der modernen Lyrik am besten die Geschichte der modernen Ideen überhaupt verknüpfen, weil keine andere litterarische Gattung dieselbe Regelmässigkeit der Entwicklung aufweist, und weil gerade die Meisterwerke der Lyrik der ganzen zeitgenössischen Litteratur ihren Stempel aufdrücken, ebenso wie im 17. Jahrhundert die tragischen Meisterwerke der damaligen.

Brunetière giebt uns nun aber nicht eine Entwicklungsgeschichte der lyrischen Poesie in Frankreich überhaupt, sondern nur eine solche des 19. Jahrhunderts, während er sich für die früheren Perioden mit einer summarischen Skizze begnügt, die nur den Zweck hat, für folgende drei Hauptfragen eine Antwort zu finden: Welche Gründe haben während der ganzen klassischen Periode das Aufblühen der Lyrik verhindert? Wie, durch wen und unter welchen Umständen hat sie ihre Freiheit wiedergewonnen? Welchen Gebrauch hat sie zunächst von dieser wiedergewonnenen Freiheit gemacht?

Über die Lyrik des Mittelalters geht Br. schnell hinweg, da, wie er meint, dieselbe wohl anmutig und elegant, aber doch nur dürftig und inhaltlos sei, auch infolge der Renaissance zwischen ihr und der modernen Lyrik kaum ein Zusammenhang bestehe; auch die der Plejade berücksichtigt er nicht, da für dieselbe noch keine genügenden Vorarbeiten vorhanden seien. Erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts sieht er ganz deutlich eine Bewegung hervortreten, die darauf hinausläuft, allmählich eine der Quellen der Lyrik nach der andern zum Versiegen zu bringen. Vor allem ist es das Emporkommen des Gesellschaftsgeistes (esprit de société ou de sociabilité), durch welchen die einzelne Persönlichkeit, das Individuum allmählich unterdrückt wird. Unter dem Einflusse dieses neuen Geistes entstanden auf allen Gebieten Vorbilder und Regeln, nach denen sich jeder richten musste, der nicht verachtet oder verspottet werden wollte (cf. Molière's Misanthrope). jede besondere Meinung, jedes eigene Gefühl, überhaupt jede Eigenart, die doch die Grundbedingung der echten Lyrik bildet, ging verloren. Dagegen (Br. nennt es ein treffendes Beispiel für die Macht des Kampfes ums Dasein) gelangten diejenigen Litteraturgattungen, die sich an die grosse Menge wenden, nämlich die dramatische und die rhetorische, zu grosser Blüte, und was Ronsard, Du Bellay und die anderen Poeten an Ansehen verloren, das gewannen Corneille, Racine, Molière, Pascal, Bossuet, ja selbst letzterer, der in seinen »Sermons« mehr auf das Gemüt zu wirken suchte, musste allmählich hinter Bourdaloue zurücktreten, der sich fast nur an den Verstand wandte.

Ein zweiter Nachteil für die Lyrik war die Umwandlung, welche die Sprache, ihr notwendiges Werkzeug, zwischen den ersten Jahren des 17. und den letzten des 18. Jahrhunderts erlitt. Infolge der Ersetzung des concreten Ausdrucks durch den abstracten, der Inversion (die zur Wiedergabe leidenschaftlicher Gefühlsausbrüche so wirksam ist!) durch die streng grammatische Wortfolge, der analytischen Ordnung durch die synthetische, wurde die Sprache zwar logischer und klarer, zugleich aber auch nüchterner und bilderärmer und deshalb immer weniger zum Ausdruck der Lyrik geeignet. Während früher die Sprache der Poesie immer ihre besonderen Eigentümlichkeiten gehabt hatte, die sie gewissermassen über die Alltäglichkeit des gewöhnlichen Idioms erhoben, sah sie sich jetzt, wo die Gattungen, die sich an die grosse Menge wenden, die Herrschaft an sich reissen, genötigt, zu jener herabzusteigen, ihr möglichst ähnlich zu werden, da es ja eben das Bestreben dieser Gattungen war, der Allgemeinheit verständlich zu sein. Aber nicht nur ihr rechtes

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Werkzeug hatte die Lyrik verloren, bald begann ihr auch der rechte Inhalt zu fehlen, die echten Gefühle. Man hatte wohl noch Gefühle, es waren jedoch rein äusserliche, conventionelle: Die Religion war zur Politik geworden, die Liebe zur Galanterie, der Patriotismus zum Sport oder zur Prahlerei.

So fehlte der Lyrik im weiteren Verlaufe des 17. sowie im 18. Jahrhundert eigentlich alles, was sie zu ihrem Gedeihen nötig hatte, da erschien endlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein Mann, der den ersten Anstoss zu ihrer Neubelebung gab: Jean-Jacques Rousseau. Nicht jedoch, als ob er das mit bewusster Absichtlichkeit gethan, nein, er wurde vielmehr durch seinen Charakter und seine seltsamen Lebensschicksale unwillkürlich dazu getrieben. Von der Natur mit einer übermässigen Gefühlsempfindlichkeit begabt, die ihn überall Abneigung und Feindschaft wittern und sein Inneres bei Anlässen erbeben liess, an denen gewöhnliche Sterbliche achtlos oder doch ungerührt vorübergegangen wären, von frühester Jugend an in der Welt umhergeworfen, ohne in der wohlgeordneten Gesellschaft der damaligen Zeit den Platz finden zu können, nach dem sein Herz lechzte, was Wunder, wenn er endlich, alle Schranken und Regeln vergessend, die seit Jahrhunderten kluger Verstand und Berechnung aufgetürmt, mit elementarer Gewalt seine ureigensten Gefühle hervorsprudelte und sein eigenes Ich in den Vordergrund aller seiner Betrachtungen stellte! Damit aber hat er zugleich das Prinzip der Lyrik, welches eben in der fortwährenden Betonung und Betrachtung des Ichs besteht, zu neuem Leben erweckt. Das war aber noch nicht alles. Indem er der Gesellschaft, die ihn unterdrückt und geknechtet, den Fehdehandschuh hinwarf, ging er, den eigenen Fall verallgemeinernd, so weit, zu behaupten, dass alles Unglück nur von der Convention, dem Zwange unserer gesellschaftlichen Einrichtungen stamme und das einzige Mittel, wieder glücklich zu werden, in der Rückkehr zur Natur bestehe. Diese ist ihm die allgütige Mutter, die er bis zur Schwärmerei liebt, und da alle unsere Instincte, unsere persönlichen Leidenschaften von ihr stammen, so sind sie durchaus berechtigt und sollten nicht künstlich unterdrückt werden. Wenn er in seinem leidenschaftlichen Eifer auch weit über das Ziel hinausschoss, so ist doch anzuerkennen, dass der künstlich aufgebauten Civilisation seiner Zeit die Rückkehr zur Natur sehr heilsam war. Endlich aber hat er noch ein drittes Verdienst um die Lyrik. Unter dem Antrieb der Gefühle, die ihn bewegten, die mächtig aus seinem Munde hervorquollen, hat er endlich den lange verlorenen Ausdruck derjenigen Beredsamkeit wiedergefunden, die nicht auf den Verstand wirken will, sondern durch den persönlichen Accent der eigenen innersten Überzeugung auch andere zu derselben Überzeugung hinzureissen sucht. In seinem leidenschaftlichen Munde wird die bis dahin so nüchterne und trockne Sprache der Prosa selbst schon lyrisch, giebt es doch in einzelnen seiner Werke, wie in der »Nouvelle Héloïse« Zeilen genug, die nur noch der Endreime bedürfen, um direct als klingende, volltönende Verse gelten zu können. So ist es Rousseau gewesen, der mit einem Schlage alle versiegten Quellen der Poesie wieder geöffnet und durch seine mächtige Individualität der Evolution der Lyrik einen gewaltigen Anstoss gegeben hat.

Wenn er aber auch die Befreiung des Individuums begonnen, ganz durchgeführt hat er sie doch noch nicht, dazu waren die sozialen Vorurteile noch zu gross. Erst eine tiefgehende politische Umwälzung war imstande, dem Individuum Raum und Gelegenheit zur Entfaltung zu geben. Einige directe Consequenzen aber hat sein Wirken doch gezeitigt, wie wir aus den Werken eines seiner eifrigsten Schüler und Nachahmer ersehen. Bernardin's de Saint-Pierre. Sein Verdienst ist

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

es, das Gefühl für Natur und Wahrheit, welches Rousseau zuerst wieder entdeckt, weiter entwickelt und stärker betont zu haben. Zugleich hat er die damals so einförmige und farblose Prosa durch Einführung lebendiger, farbenreicher Ausdrücke wieder befähigt, zur Nachahmung der Natur zu dienen, und dadurch die malerische Wirkung erhöht. Auch Frau von Staël hat Rousseau's Wirken unterstützt, indem sie ihre Landsleute auf die Bedeutung der fremden, namentlich der nordischen Litteraturen hinwies. Besonders die gaelischen Dichtungen Ossians (Macphersons) begannen damals durch ihre Ursprünglichkeit, ihren nebelhaften, verschwommenen Charakter auch in Frankreich grossen Einfluss auszuüben. Diese beiden Strömungen nun, der Geschmack an der malerischen Präzision, der naturgetreuen Detailschilderung Saint-Pierre's, und andrerseits der Zug zum Unbestimmten, Geheimnisvollen, schienen sich zuerst zu bekämpfen, da erschien plötzlich ein Mann, der sie beide, zugleich mit der Betonung der Persönlichkeit, wie sie von Rousseau ausging, zu einem Ganzen verschmolz, das war Chateaubriand. Sein Verdienst ist es, das eben wiedererwachte Naturgefühl seiner Zeitgenossen erweitert und vertieft zu haben, er war es, der zuerst Mensch und Natur eng mit einander zu verbinden und zwischen beiden die geheimnisvollen Beziehungen zu knüpfen suchte, die ein wesentliches Element der Poesie bilden, der zugleich die Menschen, die sich damals ganz in politische und soziale Fragen verloren hatten, wieder auf das innere Leben hinwies und mit der Religion zugleich die Poesie wieder in ihre Rechte einsetzte. Er hat ferner in Poesie und Litteratur nicht allein, sondern auch in der Kunst den Sinn für die Verschiedenheit der Geschichtsepochen wieder zu erwecken gewusst, und endlich darf man auch die äusserlichen Dienste nicht vergessen, die er der Poesie geleistet, die Cadenz und Harmonie seiner Verse, den volltönenden Klang der Sprache, das feine musikalische und lyrische Gefühl, das selbst seine Prosa fast wie Oden und Elegien erklingen lässt.

Nun endlich, d. h. gegen 1820, waren alle Vorbedingungen für die Erneuerung der Lyrik gegeben. Nachdem Rousseau zuerst das Ich wieder in den Vordergrund des Interesses gestellt, hatte Frau von Staël bei Betrachtung der fremden Litteraturen nachdrücklich darauf hingewiesen, dass in der Betonung des Ichs, der Individualität, das Grundprinzip der Lyrik zu suchen sei. Durch Rousseau, Saint-Pierre und Chateaubriand hatte sich die Palette des Dichters mit neuen, glänzenden Farben bereichert, hatte man wieder den Wert und die Macht der Form schätzen gelernt. Und endlich waren, besonders unter dem Einflusse Chateaubriand's, an die Stelle des Skepticismus, der galanten, oberflächlichen Empfindungen wieder echte (religiöse wie weltliche) Gefühle getreten. Nun fehlten nur noch die Männer, um aus der Menge der Gefühle die zur lyrischen Behandlung geeignetsten auszuwählen.

Der hervorragendste derselben ist Lamartine. Er ist zugleich der erste, der die wunderbare Gedankenfülle, die spielende Leichtigkeit des Ausdrucks, die Reichhaltigkeit der Periode des echten Dichters besitzt. Dazu tritt der Adel des Wortes, die Vornehmheit des Ausdrucks, dem alles Platte, Vulgäre fremd ist, die Feinheit der Empfindung, die meist in höheren, idealen Regionen schwebt und das Irdische nur dann mit leisem Flügelschlage streift, wenn es nötig ist, dort neue Inspirationen zu suchen, und endlich der wahrhafte Dichterblick, der alles Irdische im verklärenden Lichte sieht und, wenn nötig, veredelnd und verschönernd umgestaltet. Für die Entwicklungsgeschichte der Poesie aber ist die Hauptsache, dass er zuerst die wahrhaft lyrischen Themata auszuwählen gewusst, d. h. diejenigen, vermittelst deren der Dichter in einer Weise, die

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nur ihm eigen, die eine Offenbarung seiner eigensten Individualität ist, Gefühle und Ideen wiederzugeben weiss, von denen wir alle wenigstens irgend eine Spur in uns tragen, und die zugleich auf die mannigfaltigste Weise behandelt werden können. Dazu gehört in erster Linie die Liebe, denn zwischen zwei menschlichen Wesen oder in demselben Wesen (in den verschiedenen Phasen seiner Existenz) giebt es wohl kaum ein Gefühl, welches in verschiedenartigerer, ja widersprechenderer Weise aufgefasst und empfunden werden könnte. (Lamartine selbst sieht in ihr direct die Offenbarung Gottes.) Ein eminent lyrisches Thema ist ferner die Natur, die fast alle hervorragenden Dichter in besonderer, eigenartiger Weise aufgefasst haben (Lamartine als die grosse Trösterin, die sanfte, wohlthätige Macht), und endlich der Tod, dem Anschein nach sich selbst stets so ähnlich und doch so verschieden nach Zeit, Ort und Menschen (für Lamartine der himmlische Erlöser von aller irdischen Qual). Damit aber ist die Zahl der wirksamen Vorwürfe der Lyrik eigentlich schon erschöpft. Wohl sind z. B. Patriotismus und Freiheit von manchem Dichter schwungvoll besungen worden, aber ihre lyrische Fruchtbarkeit ist nur gering, sie gehören mehr der Rhetorik an, auch sind es zu klare und einfache Gefühle, die wenig Veranlassung zum Träumen, zur Schwärmerei bieten. Ähnlich steht es mit der Ruhmes- und der Gottesidee, deren Behandlung ebenfalls keiner grossen Mannigfaltigkeit fähig ist.

Nachdem Lamartine nun die Poesie so weit geführt, nachdem er die wahrhaft lyrischen Themata festgestellt, überliess er andern die Sorge, sie weiter zu entwickeln, um sich ganz der Politik in die Arme zu werfen. Auch die Betonung des Ichs, die von Rousseau angeregt, von Chateaubriand und Frau von Staël fortgeführt wurde, hat er wohl infolge seiner Geburt und Erziehung, die ihn jedes Extrem verabscheuen liessen, keinen Schritt weiter gebracht. So ist er denn auch kaum schon ein Romantiker zu nennen, alles, was er werden konnte, war er schon, als der Romanticismus die Befreiung des Ichs bis zu den äussersten Consequenzen durchführte und dadurch zugleich die Umwandlung der gesamten Litteratur durch den Lyrismus bewirkte.

Wie das gekommen, wie der romantischen Bewegung und ihren Vertretern der Weg gebahnt wurde, das zu untersuchen, wird jetzt unsere Aufgabe sein. Der Gründe giebt es viele, doch müssen wir uns auf die hauptsächlichsten beschränken. In erster Linie war es die grosse Revolution, die zur Hebung des Individualismus mächtig beitrug. Zunächst allerdings nur in geringem Grade, denn auf die wenigen Jahre der Republik war das Kaisertum gefolgt, welches mit militärischem Despotismus jede freie Regung unterdrückte, und als dieses gefallen war und man glaubte aufatmen zu können, da trat die religiöse Reaction ein, welche sich bemühte, mit Hülfe der Religion das Individuum zu gunsten der Gesellschaft nach Möglichkeit zu beschränken. Als aber gegen Mitte der zwanziger Jahre alle diese Stürme vorübergerauscht waren, da ward das Individuum sich seiner endlich energisch bewusst und suchte sich die Errungenschaften anzueignen, welche die Revolution ihm erkämpft. Unterstützt wurde diese Bewegung durch das eifrige Studium der nordischen Litteraturen, deren Grundprinzip damals der Individualismus war, — gehörten doch ihre Hauptvertreter, Goethe in Deutschland, Byron in England, zu den ersten Vorkämpfern dieser Richtung —, und endlich durch die deutsche Philosophie, deren Häupter Kant und Fichte die Souveränität des Ichs als Grundprinzip aller Erkenntnis hingestellt hatten. So musste denn der Individualismus auf der ganzen Linie siegen, mit ihm zugleich aber die Lyrik, die ja eben in Form wie in Inhalt die allerindividuellste, persönlichste Gattung der Litteratur ist. Der Einfluss des hochgesteigerten Indivi-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dualismus aber reichte weiter, er drang allmählich, wie in das ganze politische und soziale Leben der damaligen Zeit, so auch in die ganze übrige Litteratur und verlieh ihr dadurch ein lyrisches Gepräge.

Bevor wir nun diese Umwandlung näher betrachten, müssen wir zunächst einmal fragen, welche Rolle denn der hervorragendste Vertreter der Romantik, V. Hugo, in der Entwicklungsgeschichte der Lyrik gespielt hat. Sein Wirken zerfällt in mehrere verschiedene Perioden, die zeitlich und daher auch inhaltlich weit aus einander liegen. In den Dichtungen der ersten Periode, den Odes, Orientales, Feuilles d'Automne, erscheint der Einfluss der Phantasie sehr beschränkt. Während Lamartine's Muse sich nur fast widerwillig einmal zu den irdischen Gefilden herablässt, verlässt Hugo kaum jemals die Erde. Er erhält seine Inspirationen nicht durch Traum und Phantasie, sondern durch die lebendige Wirklichkeit, er knüpft seine lyrischen Ergüsse immer an thatsächliche Vorgänge an, denn, meint er, die Kunst ist nichts, wenn sie nicht im Zusammenhange mit dem Leben bleibt. So weiss er auch nicht, wie sein grosser Vorgänger, die Dinge in ganz anderem Lichte zu sehen, ihnen durch seinen Dichterblick ein ganz neues, ideales Sein einzuhauchen, sondern im Gegenteil, die Dinge modifizieren und bestimmen seine Anschauungsweise, seine Persönlichkeit. Dafür ist er aber jenem in anderer Weise überlegen. Sein Verdienst ist es, die lyrischen Themata, die andere vor ihm ausgewählt, mit einer Kraft, einem Bilderreichtum, einem Wohlklange behandelt, den Wörtern der gewöhnlichen Umgangssprache im poetischen Zusammenhange einen solchen Vollklang verliehen zu haben, dass man mit Recht sagen kann, er habe die Sprache der Lyrik zur Musik erhoben. Dazu tritt ein zweites Verdienst: Die wirksamsten Vorwürfe der Lyrik, Natur, Liebe, Tod weiss er so geschickt mit einander zu verbinden und in einander zu verschmelzen, dass er dadurch die überraschendsten Wirkungen erzielt. Endlich aber ist nicht die Mannigfaltigkeit seiner Verse zu vergessen, deren keiner dem andern gleicht, deren jeder aber seinem Inhalte vollkommen entspricht. Wir werden nun unsern Dichter, der sich während der folgenden Jahre ganz der Politik in die Arme warf, einstweilen verlassen müssen, um zu sehen, wie sich während dieser Zeit die Lyrik ohne ihn weiter entwickelt hat.

Wie schon erwähnt, hatten die Dichter der Romantik die Hervorkehrung des Ichs immer weiter getrieben. Als nun allmählich der Widerspruch gegen die Verherrlichung der eigenen Persönlichkeit immer lauter wurde, gaben sie sich noch nicht gleich verloren, sondern suchten zunächst nach einer anderen Offenbarungsweise, die vielleicht weniger Widerspruch hervorrufen würde. Zwei Richtungen waren es, die zugleich auftraten. Während die eine, sich an V. Hugo's erste Manier anschliessend, immer mehr den Inhalt zu Gunsten der Form zurücktreten liess und so allmählich zum Virtuosentum ward, suchte die andere die Poesie, die sich so lange in den höchsten Regionen bewegt hatte, auf das Niveau des gewöhnlichen Lebens herabzuziehen, d. h. ihre Vertreter begannen ihre Vorwürfe den Dingen und Vorgängen der Alltäglichkeit zu entnehmen und diese in einfacher Weise poetisch wiederzugeben. Interessant ist es nun, zu sehen, wie beide Richtungen von demselben Manne ihren Ausgang genommen haben, wie sie sich zunächst getrennt, um nach kurzer Vereinigung endgültig auseinander zu gehen und einander entgegen zu treten. Dieser Mann ist Sainte-Beuve. In einer Geschichte der Litteratur würde er kaum einen Platz finden, da seine Poesien schon jetzt fast vergessen sind, um so wichtiger aber ist er für die Evolution derselben. Betrachten wir ihn zunächst als den Schöpfer der familiären, volkstümlichen Dichtung. Wenn auch

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

vielleicht unwillkürlich durch die sozialen Tendenzen der Zeit, die ihre Aufmerksamkeit mit Vorliebe der Lage der Armen und Gedrückten zuwandte, in diese Bahn gedrängt, ist er doch bewusst auf derselben weitergeschritten, wahrscheinlich unter dem Einflusse der englischen Lakisten, hat er doch in zahlreichen Artikeln über Cowper, Wordsworth u. a. sich energisch bemüht, seinen Landsleuten die Vorzüge der neuen Poesie darzulegen. Und gewiss ist es kein geringes Verdienst, darauf hingewiesen zu haben, dass die Poesie sich viel zu lange nur mit den Interessen der Aristocratie und Bourgeoisie beschäftigt, dass auch die Leiden und Freuden des vierten Standes es wert sind, einmal poetisch dargestellt zu werden. So erfüllen denn seine Lyrik keine grossen Träume voll Ehrgeiz, Ruhmsucht, himmelstürmender Liebe, welterschütternden Jammers, sondern ein bescheidenes Glück, die kleinen Leiden und Freuden einfacher Leute, über die Hugo und Lamartine verächtlich hinweggesehen, das sind seine Themata. Warum aber hat er mit dieser neuen Richtung, die doch in England so grosse und dauernde Erfolge errang, die später auch in seiner Heimath so vorzügliche Vertreter, wie François Coppée fand, selbst so wenig Glück gehabt? Hauptsächlich, weil es ihm nicht gelungen, die Gefahr, der diese Gattung der Poesie so leicht ausgesetzt ist, die Plattheit und prosaische Nüchternheit, zu vermeiden, obgleich er sehr wohl begriff, dass ihr ganzes Verdienst in der Art der Wiedergabe besteht. Nicht immer trifft er ferner die richtige Form, denn obwohl er dieselbe ausserordentlich hochschätzt und selbst das technische Ideal der romantischen Schule aufgestellt, fehlt ihm doch in der Handhabung der Sprache und des Verses die Meisterschaft Hugo's. Noch schlimmer aber war es, dass die Wiedergabe nicht in dem richtigen Geiste geschah. Wenn die Lakisten den Kummer und die Bedrängnisse der Armen, ihre kleinen Freuden und Wonnen besangen, so wussten sie sich unter sie zu versetzen, mit ihnen zu fühlen, zu jauchzen oder zu klagen. Bei Sainte-Beuve dagegen merkt man, dass sein ganzes Mitgefühl rein äusserlich und absichtlich ist, dass alle diese Dinge ihn nur als Künstler, nicht als Menschen interessieren, und so lassen sie denn auch uns kalt. Endlich aber ist er auch in der Wahl seiner Themata oft recht ungeschickt, knüpft er doch seine poetischen Betrachtungen zuweilen an die unbedeutendsten Vorgänge oder Ereignisse an, die derselben durchaus nicht wert sind, oder aber, was fast noch schlimmer, in seiner Sucht, originell zu sein und Aufsehen zu erregen, nimmt er allerlei krankhafte und ungesunde Gefühle, allerlei hässliche Gegenstände zum Vorwurf, deren poetische Verherrlichung nur abstossend wirken kann. So hat Sainte-Beuve wohl die intime Poesie geschaffen, ist aber selbst bei der Ausführung gescheitert. Est anderen war es beschieden, auf diesem Gebiete Lorbeeren zu ernten.

Nicht viel mehr Glück aber hat er mit der anderen poetischen Richtung gehabt, deren Schöpfer er gewesen. Wie wir weiter oben sahen, hat er auf die Form der Poesie ausserordentlichen Wert gelegt. Er hat, allerdings im Anschlusse an Hugo, die poetische Sprache und den poetischen Stil gesetzlich festgelegt, er hat alte vergessene Rhythmen zu neuer Geltung gebracht und vor allem darauf hingewiesen, dass die Leichtigkeit, die richtige Anwendung, der Reichtum, ja die Seltenheit des Reims eins der Hauptverdienste des Dichters bilden, aber er selbst hat diese zum Teil wohlberechtigten Forderungen wieder nicht zu erfüllen gewusst.

Jene neue Form der Lyrik nun, die Sainte-Beuve gefunden und die noch persönlicher, subjectiver war, als die Hugo's, hat einer seiner Nachfolger zu grosser Blüte gebracht, A. de Musset. Um diesen Dichter jedoch recht zu verstehen, muss man wohl beachten, dass in ihm zwei verschiedene Persönlichkeiten stecken, von denen nur eine wahrhaft gross und bedeutend ist. Während

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der ersten Periode seines poetischen Wirkens zeigt er sich als der echte Pariser, der einen gewissen Fonds gesunden Menschenverstandes besitzt, dazu eine gehörige Dosis Skepsis, eine ostentative Geringschätzung weltlicher Ehren und äusserlichen Protzentums, tönender Phrasen und affectierter Gefühle, den Stolz des Parisers auf seine Vaterstadt, den Nabel der Welt, die spöttische Manier des boulevardier, seine leichte Art zu plaudern und zu scherzen und mit vielen Worten eigentlich nichts zu sagen. Zugleich ist er der ausgesprochene Typus des wohlhabenden Bourgeoissohnes, der, ohne ernste Arbeit leisten zu müssen, seine Zeit mit frivolen Tändeleien, ja mit Ausschweifungen aller Art verbringt. Aus dieser Mischung von Stutzertum und Pariser Dünkel sind seine ersten Werke hervorgegangen, leichte, elegante, etwas nervöse Dichtungen, die ihm keinen dauernden Platz in der Geschichte der Lyrik verschafft hätten. Erst musste ein besonderes Ereignis eintreten, um das tiefere Gefühl in ihm zu wecken, das aus ihm den echten Lyriker machen sollte, das war seine unglückliche Liebe. Sie war es, die mit fatalistischer Gewalt bis auf den tiefsten Grund seines Herzens drang und dem gequälten Innern Schreie der Leidenschaft entriss, die den höchsten Grad der Wahrheit erreichen, zugleich aber auch die aufs äusserste getriebene Betonung des Ichs bedeuten. Als ihm dann aber die Vernunft zurückgekehrt war, als die Zeit begann, die geschlagenen Wunden zu vernarben, da war auch die echte Quelle seiner Inspiration versiegt, da sank er wieder auf das Niveau seiner ersten Periode hinab.

Mit Musset ist aber auch der Höhepunkt des Individualismus erreicht, der Punkt, wo derselbe zum krassen Egoismus wird. Das empfand auch die damalige Zeit. Sie begann sich zu fragen, ob es auf der Welt nicht noch etwas Interessanteres gäbe, als die Leiden und Freuden des Einzelnen, ob etwas so Flüchtiges, Vorübergehendes überhaupt das Recht habe, im Vordergrunde der Betrachtung zu stehen. So bereitet sich denn eine völlige Umwandlung der Anschauungsweise vor, die den Lyrismus, soweit er der Ausdruck des Ichs ist, verschwinden und in neuer Form wieder auferstehen lässt. Am besten lässt sich dieser Umschwung ans den Werken einer Frau erkennen, die zwar nicht ein einziges Gedicht geschrieben, deren Romane aber fast alle von poetischem Geiste erfüllt sind und echtes, tiefes Gefühl atmen. Das ist George Sand. Dass sie eine Frau ist, meint Br., ist für unsere Zwecke besonders vorteilhaft, da sie als solche weniger Originalität besitzt und deshalb deutlicher die Strömungen und Stimmungen der Zeit wiederspiegelt. Und in der That sind in ihren Werken ganz deutlich mehrere verschiedene Entwicklungsstufen zu erkennen. In ihren ersten Romanen, in deren Heldinnen sie sich selbst schildert mit ihren eigenen Gefühlen und Anschauungen, steht sie noch ganz auf dem Boden der Romantik und der Verherrlichung des Ichs. Dies allein ist massgebend und vollkommen im Recht, wenn es, allein auf seine Leidenschaft gestützt, der ganzen menschlichen Gesellschaft entgegentritt. Gewiss hat die Hervorhebung und Pflege des Ichs im Leben auch ihre gewisse Berechtigung, haben doch die Bestrebungen des Einzelnen, durch hervorragende Leistungen vor andern zu glänzen, sich besondere Ehren und Vorteile zu verschaffen, auch dem Ganzen genützt und zum Fortschritt der Menschheit erheblich beigetragen, streng bekämpft werden aber muss der Individualismus, sobald er zum krassen Egoismus wird. Das begriff endlich die damalige Zeit. Sie sah ein, dass der wachsende Fortschritt des Individualismus viel Elend im Gefolge gehabt und das Mitleid imbegriff war, ganz aus der Welt zu verschwinden. Und das begriff auch G. Sand. Zunächst allerdings war es ein ganz äusserlicher Umstand, der ihr diese Einsicht verschaffte. Als sie nämlich die Erziehung ihres heranwachsenden Sohnes selbst über-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

nahm, da wurde ihr bald klar, dass es höchst gefährlich ist, den von Natur in dem Menschen schlummernden Egoismus noch mehr anzufachen, dass die Aufgabe der Erziehung gerade zum grossen Teil darin besteht, die Liebe zum eigenen Ich zu mässigen und immer darauf hinzuweisen, dass unsere Wünsche und Gelüste nur so weit hervortreten dürfen, als dadurch die Rechte anderer nicht geschädigt werden. In dieser Einsicht wurde sie noch durch den Einfluss eines Freundes bestärkt, der sein ganzes Leben dem Kampfe gegen Selbstsucht und Eigennutz geweiht, des Abbé Lamennais. Und endlich konnte sie als klarblickende, mitten im Leben stehende Frau sich auch nicht dem sozialen Winde entziehen, der damals über ihr Vaterland hinwehte. Mit der ganzen Unüberlegtheit, aber auch dem ganzen Edelmut der Frau streifte sie plötzlich ihre früheren Anschauungen ab, um fortan ganz für die neuen Ideen einzutreten. Die Romane, in denen das geschieht, enthalten zwar manche falsche und selbst gefährliche Ideen, manche hohle Declamationen und ermüdende Längen, trotzdem aber sind sie wichtig, weil in ihnen zuerst die Betonung der Unpersönlichkeit in Kunst und Leben deutlich hervortritt. Wenn der Kampf ums Dasein, der Krieg aller gegen alle, auch das Gesetz der Natur, der Animalität zu sein scheint, so darf er doch nicht das Gesetz der Menschheit sein: Denken wir also an die Menschheit, ruft sie aus, bevor wir an uns denken, und vergelten wir ihr, was wir ihr alles verdanken, ehe wir von ihr Rechte für uns beanspruchen!

So sehen wir an dem Beispiele unserer Schriftstellerin, wie der Individualismus immer mehr an Terrain verlor, wie sich allmählich auf allen Gebieten die Lehre von der Unpersönlichkeit, dem Zurücktreten des Ichs, vorbereitete. George Sand jedoch war es nicht beschieden, dieselbe zum Triumphe zu führen, zunächst, weil ihr das Bewusstsein ihrer Kunst fehlte, weil sie gewissermassen nur instinctiv mit dem Herzen, nicht mit dem Verstande dafür eintrat, dann aber auch, weil das Ideal ihrer Kunst (ästhetisch, wie sozial, politisch, wie moralisch) zu schwankend war und noch keine feste Form angenommen hatte. Was ihr aber fehlte, das holten andere nach. Dem ersten Mangel half Théophile Gautier ab, das neue Ideal schuf Alfred de Vigny.

Leicht ist dem letzteren jedoch seine Aufgabe nicht geworden, haben doch seine ersten Poesien verhältnismässig recht wenig Erfolg gehabt. Allerdings haben sie vielfach etwas Gezwungenes und Steifes, erscheinen seine Bilder oft mühsam gesucht, auch ist der Ausdruck zuweilen dunkel und unverständlich, weil zu knapp, und entspricht nicht immer der Bedeutung und Feinheit der Gedanken, die er wiedergeben soll. Ja, selbst seine Vorzüge haben zu seiner anfänglichen Unbeliebtheit beigetragen. Eine vornehm zurückhaltende Natur, giebt er seine eigensten Gefühle nicht preis, so wie er sie empfunden, sondern erst, nachdem die Zeit sie geläutert hat. Dadurch gewinnt seine Poesie einen edlen, aristocratischen Zug, den aber gerade konnten ihm seine meisten Zeitgenossen nicht verzeihen, da sie immer noch in eigennütziger Weise das Ich in den Vordergrund gestellt und bewundert wissen wollten. Est als die Zeitströmung sich änderte, als das Ich auf allen Gebieten des Lebens zurückzutreten begann, da schlug auch seine Stunde, da begriff man allmählich das Ideal, zu dem er sich durchgerungen. Dieses aber ist seinem Pessimismus entsprossen, der ihm angeboren war und seine Lebensanschauung ausmachte. Die Natur ist ihm eine wahre Stiefmutter, die Liebe nur eine Falle, die Besten zu ködern und zu verderben, Gott aber, falls er überhaupt existiert, existiert doch nicht für uns, hat er doch nicht einmal dem geantwortet, der sich seinen Sohn nannte! Bezeichnend für Vigny aber sind nun die Consequenzen, die er daraus gezogen. Sollen wir nun deshalb am Leben, an uns selbst verzweifeln und, müde und trostlos die Hände in

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

den Schoss legend, alles Leid resigniert über uns ergehen lassen? Im Gegenteil. Da wir so hülflos und verlassen sind, so müssen wir uns um so enger an einander schliessen, da das Leben so viele Mängel aufweist und die Verhältnisse der Menschen so ungleich sind, so müssen wir suchen, ersteren abzuhelfen, letztere möglichst auszugleichen, überhaupt das Übel in der Welt nach unseren schwachen Kräften zu vermindern; oder wenigstens, wenn das nicht möglich, uns durch Kunst, Philosophie, Religion, kurz alles was den Menschen vom Tiere scheidet, darüber hinwegzutäuschen suchen. Diese Religion des menschlichen Leidens nun, die G. Sand ohne Zweifel dunkel ahnte, die aber bei ihr noch mehr eine Sache des Instincts, als der bewussten Überlegung war, hat Vigny sich metaphysisch zu begründen bemüht. Bewusst hat er also die Poesie von der Herrschaft des Ichs befreit und ihr den Charakter der Selbstlosigkeit zurückgegeben. Dementsprechend aber hat er zugleich ihre Form geändert. Während die Romantiker ihre persönlichen Leiden und Freuden in den heftigsten Ausbrüchen der Leidenschaft, die nur zu oft zur hohlen Declamation wurden, in die Welt hinausschrieen, erhielt nun die Poesie die vornehme, ruhige Würde zurück, die ihr so lange gefehlt; die brutale Offenheit wich dem geheimnisvollen Schleier, der die wahre Lyrik umweben muss. Er hat endlich dem Dichter das Gefühl für das rechte Mass zurückgegeben, welches der Wichtigkeit und Bedeutung des Inhalts entspricht, und die Form der Poesie wieder befähigt, den Gedanken zu tragen. Ihn in seiner ganzen Tiefe, seinen zartesten Feinheiten wiederzugeben, hat er allerdings nicht vermocht, das blieb anderen vorbehalten, vor allen dem schon oben erwähnten Th. Gautier, der so in anderer Weise der Nachfolger der G. Sand geworden ist. Gautier meint: Da jeder Dichter der Romantik seine eigenen Gefühle für besonders originell hielt, so glaubte er, ihr Ausdruck müsse auch für die anderen Menschen höchst interessant sein. Nun aber sind die Menschen zwar äusserlich oft ganz verschieden, ihre Gefühle und Empfindungen aber sind immer gleichartig (natürlich nicht gleich), und so kann auch ihr Ausdruck für niemand besonders interessant sein. Deshalb hat der Dichter die eigenen Gefühle und Anschauungen recht sorgfältig zu unterdrücken (wir sehen hier den bewussten Anfang der neuen Theorie von der Unpersönlichkeit in der Kunst) und sich hauptsächlich um den Ausdruck zu bemühen, denn nicht das Was, sondern das Wie, die Art der Wiedergabe ist das Wichtige und Interessante. Die äussere Natur, welche die früheren Dichter sich unterworfen, nach ihrem Geschmacke verändert und verklärt hatten, verlangt vielmehr, dass der Dichter sich ihr unterwerfe. Er wird sie nur noch als Mittel zum Zweck benutzen, um, an sie anknüpfend, durch die Art und Weise der Behandlung sein Schönheitsideal, die Schönheit der Form zu erreichen. Der beste Dichter wird nicht mehr derjenige sein, der die für die poetische Wiedergabe geeignetsten Themata zu finden und entsprechend zu behandeln weiss, sondern der für jeden Gedanken, selbst den verwickeltsten, jede Vision, selbst die unklarste und nebelhafteste, die schönsten Worte findet. Sicher ist, dass Gautier der Poesie den Sinn für die Bedeutung der Form, welche die Romantiker so sehr vernachlässigt hatten, zurückgegeben, eine andere Frage ist es, ob nicht sein Schönheitsideal ein recht beschränktes, ob die Sprache uns überhaupt dazu gegeben ist, um mit ihrer Hülfe Effecte ähnlich denen der Malerei und Bildhauerei zu erreichen. Jedenfalls aber hat er sich nach Kräften bemüht, das Ich, die Persönlichkeit aus der Poesie zu verdrängen, welche nach seiner Meinung nur erniedrigt werde, wenn sie zur Verherrlichung der Gefühle, des Ichs des Dichters dienen müsse.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wäre die Poesie nun auf diesem Wege fortgeschritten, so wäre sie schon jetzt zu dem Prinzip der Unpersönlichkeit in der Kunst gekommen, aber auch diesmal wurde die natürliche Weiterentwicklung für einige Zeit durch das Wiederauftreten eines Mannes aufgehalten, der sich mit seiner ganzen mächtigen Persönlichkeit der neuen Strömung entgegenzustellen suchte, V. Hugo's.

Als er plötzlich aus der Verbannung und Einsamkeit, in der er damals lebte, in seinen »Châtiments« diese Töne des Zornes und Hasses erschallen liess, die leidenschaftlichsten vielleicht, die je einem menschlichen Munde entflossen, zugleich aber auch die allerpersönlichsten, die je in einer Sprache erklungen, da gab es einen Augenblick der Überraschung und Bestürzung. Mit einem Schlage war der ganze Romanticismus, die ganze Verherrlichung des Ichs, die man schon völlig überwunden glaubte, so mächtig wieder auferstanden, dass man sich zu fragen begann, ob denn nicht das sicherste Mittel zur Verwirklichung der poetischen Schönheit am Ende doch der Ausdruck des persönlichen Gefühls sei. Und in der That musste die schrankenlose Leidenschaftlichkeit dieser Poesie, die Beimischung von Spott und Satire, die sie enthielt, das geheimnisvolle Dunkel, mit dem der Dichter alles umgab, um es dann plötzlich wie mit einem Blitzstrahl zu erleuchten, eine ausserordentliche Wirkung ausüben. Dazu kam, dass drei eminent lyrische Ideen, das Meer, der Tod und das Unfassbare, deren Tiefen kein Gedanke, kein Wort zu erschöpfen vermag, immer wiederkehrten und seine Rhetorik zu einer Art Philosophie erhoben. Dadurch nun, dass er in seine Poesie seine ganze Persönlichheit hineinlegte, seine eigensten Gefühle und Meinungen in ihr preisgab, wurde dieselbe zwar im höchsten Grade lyrisch, da aber die damalige Zeit von der Aufgabe und dem Ziel der Poesie eine ganz andere Meinung hatte, hat er keine Nachahmer gefunden. Er hat wohl die Entwicklung einen Augenblick zum Stillstand bringen können, aufzuhalten hat er sie jedoch nicht vermocht. Während bis dahin im Centrum der Litteratur des Jahrhunderts noch immer der Romanticismus gestanden hatte, entstand nun, zugleich mit dem Objectivismus, der Unparteilichkeit in der Kunst, ein neuer Brennpunkt, der Naturalismus.

Bevor wir jedoch auf die Entwicklung desselben eingehen, müssen wir uns erst einmal darüber klar werden, was darunter zu verstehen ist. Da der Ausdruck allmählich etwas Unklares, Unbestimmtes angenommen hat, so wird es am besten sein, ihn durch seinen Endzweck zu definieren und die Mittel, die er anwendet, um denselben zu erreichen. Das hat er vor seinem Vorgänger, dem Romanticismus, voraus, dass er ein festes Kunstprinzip besitzt, denn die Freiheit, die jener fortwährend proclamiert, kann doch nicht das Hauptprinzip irgendeiner bestimmten Kunstgattung sein, da sie nur eine Bedingung, eine Weise des Handelns bezeichnet und daher auf jede Gattung angewendet werden kann. Jede Kunst hat vielmehr ihre Existenzberechtigung, ihren Endzweck in sich selber, und deshalb muss die Erkenntnis desselben und der Mittel, ihn zu erreichen, das Erste sein. Aber die Freiheit des Künstlers muss sich noch einer andern Schranke als der durch die Form unterwerfen, und das ist die Natur, denn sie allein liefert ihm die Elemente, aus denen er seine Phantasiegebilde zusammensetzt, sie enthält die einzigen Geheimnisse, die er zu ergründen vermag, sie allein kann ihm endlich Massstab und Richter sein. Er muss sich also liebevoll in sie versenken, er darf sie nicht etwa nach seinen Anschauungen ummodeln, sondern muss sich selbst nach ihr richten, sich ihr unterwerfen. Darum verlangt der Naturalismus Erhöhung der Sympathie, welche die Menschen mit einander und mit den Dingen verknüpft, Verleugnung der eigenen Persönlichkeit und völlige Unterwerfung unter die Natur, endlich Achtung vor der Form und den besonderen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Gesetzen der Kunst. Der Ästhetik des Temperaments, den leidenschaftlichen Aufwallungen des Herzens und der Phantasie, stellte sich also eine neue Ästhetik entgegen, die der kalten, unparteiischen Beobachtung. Dieselbe wurde ausserordentlich durch die Fortschritte der positivistischen Lehre A. Comte's begünstigt, ja man kann diese geradezu als eine Zurückführung des Naturalismus auf seine philosophischen Prinzipien ansehen.

Dies neue Kunstideal nun, welches durch Vigny und Gautier angebahnt worden, erreichte seine höchste Vollendung in den Werken Leconte de Lisle's. Wohl keinen Dichter hat es nach Brunetière's Ansicht gegeben, dessen Werke sich an Wert stets so gleich geblieben sind, wie die seinigen. Das ist die Folge seiner poetischen Individualität, die vor allem auf dem vollen Verständnis für das Gesetz der Unpersönlichkeit in der Kunst und der treuen Beobachtung desselben beruht. Stets ist er ängstlich bemüht gewesen, von seiner eigenen Persönlichkeit nur so viel in seine Poesie zu legen, als nötig war, die Inspiration noch lyrisch erscheinen zu lassen. Darum aber fehlt es seiner Poesie doch nicht an Anmut, Reiz und Gefühl, nur erscheint das Sinnliche, durch zeitliche und räumliche Entfernung, durch die vornehme Art der Behandlung von allem Physischen befreit, gewissermassen ins Intellectuelle übertragen. Alle menschlichen Freuden und Leiden hat kaum je ein Dichter so beredt wiedergegeben, dadurch aber, dass er aus den alltäglichen, persönlichen Erlebnissen nur die allgemeinen , dauernden Züge heraussuchte, hat er bewirkt, dass seine Poesie für alle Zeiten actuell bleiben wird. Das aber ist nur der eine Grund für den bleibenden Wert seiner Werke, ein zweiter ist die enge Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst, die bei ihm zuerst zu Tage tritt. Beide, meint er, sind zwar nicht dasselbe, aber sie haben dieselben Wurzeln in den Tiefen des Geistes und daher manches Gemeinsame. Diese geheimen Berührungspunkte nun, diese ursprüngliche Verwandtschaft aufzusuchen und mit ihren besonderen Mitteln, die natürlich von denen der Wissenschaft verschieden sind, wiederzugeben, das ist eine der Hauptaufgaben der Kunst, vielleicht sogar ihr alleiniger Endzweck. Da also Wissenschaft und Kunst eng mit einander zusammenhängen, so musste eine neue Auffassung der Wissenschaft auch eine solche der Kunst nach sich ziehen. Während nun bisher unter dem Einflusse des Humanismus alle Dinge nur mit Rücksicht auf den Menschen betrachtet wurden, während er allein das Mass aller Dinge gewesen war, begann man jetzt einzusehen, dass der Mensch in der ganzen grossen Natur doch nur einen geringen, unbedeutenden Platz einnimmt und dass man diese erst dann richtig erklären kann, wenn man den einseitig menschlichen Standpunkt verlässt. Diesem Wandel der Anschauung aber hat die Kunst zu folgen, auch der Künstler muss, so weit es ihm möglich, dem Persönlichen zu entsagen suchen und sich ganz der Natur unterwerfen. Dieser Forderung aber hat sich de Lisle durchaus gefügt. Endlich aber trägt zu dem Werte seiner Poesien noch ein Umstand bei, das ist die hohe Wertschätzung der poetischen Form, die schon Sainte-Beuve und Gautier so sehr, wenn auch vergeblich betont hatten. Er hat es wie kaum ein anderer verstanden, das Flüchtige und Vergängliche in Formen zu fassen, die durch edle Einfachheit, geschickte Combinationen, volle und reiche Reime nicht wenig dazu beitragen, dasselbe als dauernd und beständig erscheinen zu lassen. Neben allen diesen Vorzügen aber darf man auch die Schwächen seiner Poesie nicht vergessen. In ihrer starren Ruhe hat sie, wenn auch nicht etwas Kaltes, so doch etwas Hartes an sich, ist sie in ihren Umrissen so scharf und genau abgegrenzt, dass der Phantasie kaum noch ein Spielraum bleibt, kaum noch eine Gelegenheit zum Träumen und Weiterspinnen des angeschlagenen Themas. Auch musste diese Poesie

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

der vornehm stolzen Zurückhaltung, die ganz ausserhalb der Zeit und des Raumes steht und sich um die augenblicklichen, persönlichen Interessen garnicht kümmert, der grossen Menge ziemlich unzugänglich bleiben. Beide Mängel setzen zwar ihren Wert an sich nicht herab, doch mussten sie naturgemäss Gegenströmungen hervorrufen, die einstweilen noch sanft dahinflossen, später aber mit grösserer Gewalt sich Bahn zu brechen suchten.

Zunächst allerdings fanden Naturalismus und Hochschätzung der Form noch zahlreiche Anhänger in der Schule der sogenannten Parnassiens, d. h. derjenigen Dichter, deren Anschauungen sich in der Zeitschrift »Le Parnasse Contemporain« wiederspiegelten. Schwer erscheint es Br., aus ihrer grossen Zahl die Hauptvertreter herauszufinden, noch schwerer, sie richtig zu beurteilen, da sie uns zeitlich noch zu nahe stehen. Er will jedoch versuchen, aus den Werken Sully Prudhomme's, de Hérédia's und François Coppée's die charakteristischen Merkmale dieser Schule nachzuweisen. Gemeinsam zunächst ist ihnen allen, dass sie Naturalisten sind, d. h. erklärte Gegner einerseits ihrer Vorgänger, der Romantiker, andrerseits der Symbolisten, ihrer Nachfolger. Ihr Naturalismus unterscheidet sich nur durch die Wahl der Themata. Während Coppée's Originalität in jener intimen, volkstümlichen, zugleich sentimentalen und ironischen Poesie liegt, die Sainte-Beuve zuerst geträumt hatte, während er mit unleugbarem Geschick Gegenstände behandelt, die man ihrer Einfachheit wegen der poetischen Behandlung für unwürdig erachtet hatte, dabei die Klippen der Inhaltlosigkeit und Plattheit glücklich vermeidend, hat de Hérédia sich hauptsächlich der Legende und Geschichte bemächtigt und in seinem Pessimismus die Nichtigkeit alles menschlichen Wirkens beklagt. Prudhomme's Gebiet endlich ist das innere Leben, in dessen feinste und zarteste Regungen er so tief eingedrungen, dass ihn beim Versuche ihrer poetischen Wiedergabe zuweilen sogar die Sprache imstiche lässt. Gemeinsam ist ihnen ferner die Vorliebe für die Form, doch während dieselbe bei Prudhomme immer hinter den Inhalt zurücktritt, sind die beiden anderen mehr Künstler, die mit ganz besonderer Sorgfalt die Feinheiten des Stils und der Form herauszuarbeiten suchen, den Vorschriften entsprechend, die der »législateur du nouveau Parnasse«, Th. de Banville, in seinem »Petit Traité de poésie française« niedergelegt hat.

Seit dem Jahre 1885 etwa macht sich nun in der Lyrik eine Gegenströmung gegen den Naturalismus geltend, welche behauptet, dass der letztere die Wertschätzung der Form übertrieben und dem Inhalt, dem Gedanken viel zu wenig Beachtung geschenkt habe. Wenn die Poesie nicht der Ausdruck des geheimnisvollen, unfassbaren Wesens der Dinge ist, erklären die Anhänger der neuen Richtung, so ist sie nur eine eitle Zusammenstellung von Worten, denn die einfache Wiedergabe des Lebens und der Gedanken kann ebenso gut in Prosa geschehen. Gerade da, wo die Wirklichkeit aufhört, oder wenigstens, wo sie sich der Beobachtung entzieht, beginnen das Reich und das Recht der Poesie. Die Dichtungen der Naturalisten sind viel zu nüchtern und prosaisch und schliessen jedes Träumen und Weiterspinnen aus, da die Umrisse zu scharf, die Farben zu klar, der ganze Eindruck zu definitiv ist. Roman und Theater sind dazu da, das Leben zu copieren, die Poesie aber ist keine naturgetreue Malerei, sondern eine Wiedergabe von Gefühlen und Stimmungen. Da sich diese nun aber nicht direct wiedergeben lassen, so müssen sie durch concrete, plastische Gegenstände angedeutet werden, deren Erwähnung in uns eben jene Gefühle und Stimmungen hervorruft, denn, sagen die Anhänger dieser neuen Schule, auch die Dinge haben eine Seele, und zwischen uns und der Natur giebt es geheimnisvolle Beziehungen, die nur mit dem Gefühl, dem

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Herzen wahrgenommen werden können. Diese, so zu sagen concrete, Wiedergabe der Idee ist das Symbol, und daher nennen sich die neuen Dichter Symbolisten. Auch hier berühren sich also Dichtung und Malerei, deren modernste Schule ja ihre schlanken Jungfrauen, ihre langstieligen, breitkelchigen Blüten, ihre schrecklichen Ungeheuer nur als Symbole aufgefasst sehen will. Wir sehen also: Kein Symbol ohne Gedanken, das aber bedeutet nicht wenig, nämlich die Wiedereinführung der Idee in die Poesie, der sie so lange gefehlt. In seinem wunderbaren Stile, der uns zeigt, wie die Symbolisten absichtlich durch Unklarheit zu wirken suchen, da sich dabei besser grübeln und träumen lasse, als bei Einfachheit und Klarheit, drückt Stéphane Mallarmé, eins der Häupter der neuen Schule, das Programm derselben folgendermassen aus: »L'idée, qui seule importe, en la vie est éparse. Aux ordinaires et mille visions (pour elles-mêmes à négliger) où l'Immortelle se dissémine, le logique et méditant poète les lignes saintes ravisse, desquelles il composera la vision seule digne: le réel et suggestif symbole d'où, palpitante pour le rêve, en son intégrité une se lèvera l'Idée première et dernière, ou vérité«. Das heisst in gutem Deutsch kurz wiedergegeben: Gewisse Formen und Ansichten der Erscheinungswelt rufen in uns bestimmte Empfindungen hervor, die Empfindungen ihrerseits rufen diese Formen und Erscheinungen wieder in den Geist zurück und können nur durch sie symbolisch ausgedrückt werden. Zu dieser Wiedereinsetzung des Gedankens kommt nun bei den Symbolisten ein zweiter Factor: Im Anschlusse an Beaudelaire, der erst durch sie zur Geltung gekommen, betonen sie das musikalische Element in der Poesie, die gewissermassen eine in Worte gesetzte Musik sein soll, um wie diese Gefühle, Empfindungen, Traumbilder in uns hervorzurufen. Ja, einer von ihnen, A. Rimbaud, hat sogar ein ganzes System der musikalischen Poesie aufgestellt, in dem z. B. der Vocal i der blauen Farbe, dem Ton der Geige, dem Gefühl der Leidenschaft, dem Gebet entspricht. Daher ist auch Richard Wagner ihr Mann, spielt doch in seinen Musikdramen das Symbol eine Hauptrolle, verlangt doch auch er die Vermischung der Künste, wie Poesie und Musik, ja Malerei und Tanz dazu. Bezeichnend genug, dass sie sogar eine Revue wagnérienne herausgeben, dass sie vor allen die Wagneraufführungen in Paris mit Beifall begrüsst. Mag man ihnen aber auch mit Recht vorhalten, dass Poesie und Musik zweierlei sind, dass, wenn die Worte auch einen Klang haben, sie doch weder blau, noch rot, noch grün sind, ebenso wie die Musik keine Landschaften malen, sondern höchstens die Vision derselben im Geiste hervorrufen kann, mag auch die Theorie des Symbols manchmal bei ihnen ins Unverständliche gesteigert worden sein, ein Verdienst haben sie doch, nämlich den gefährlichen Übertreibungen des Naturalismus entgegengetreten zu sein, den Gedanken und die Phantasie wieder in ihre Rechte eingesetzt zu haben, und ferner das zweite: die Wiederherstellung der Beziehungen zwischen dem Dichter und dem grossen Publikum eben durch das Symbol, welches ja den Zweck hat, die Idee zu verkörperlichen, das Abstracte verständlich zu machen, indem man es materialisiert.

Damit am Ende seiner Betrachtungen angelangt, spricht Brunetière die Hoffnung aus, dass es ihm gelungen sein möge nachzuweisen, wie, der Zeitströmung entsprechend, im grossen Jahrhundert mit der Unterdrückung des Individuums zugleich ein Sinken des Lyrismus eintrat, wie aber mit dem Wiedererwachen der Individualität infolge der grossen Revolution auch die Poesie zu neuem Leben erwachte und sich im jüngst verflossenen Jahrhundert allmählich und unmerklich aus einer subjectiven in eine rein objective verwandelte, um in der Gegenwart wieder eine subjective Färbung anzunehmen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

IV.

Fragen wir nun am Schlusse unserer Ausführungen, ob Brunetière sein Ziel wirklich erreicht hat, so müssen wir zunächst anerkennen, dass seine Entwicklungsgeschichte der französischen Kritik, mag sie auch lückenhaft sein und der strengen Folgerichtigkeit entbehren, doch als erster Versuch auf diesem Gebiete ein höchst verdienstvolles Werk zu nennen ist. Die Entwicklungsgeschichte der litterarischen Gattungen dagegen ist doch nicht so ganz neu, wie Brunetière meint, giebt es doch z. B. von Fournier, Faguet, Despois, Prölss u. a. schon wertvolle Untersuchungen über die Entwicklung des Dramas im besonderen, von Lotheissen, Hettner u. a. über sämtlichen Gattungen während einer bestimmten Epoche. Sie ist aber auch nicht frei von Mängeln. Vor allem ist es ihm nicht immer gelungen, objectiv zu sein, denn oft genug tritt die ihm auf der École Normale eingeimpfte Vorliebe für das klassische Ideal zu sehr hervor und veranlasst ihn zu falschen oder ungerechten Urteilen, daher z. B. die Bevorzugung der akademisch kalten Poesie eines Vigny, Leconte de Lisle gegenüber den echt lyrischen Ergüssen Hugo's. Auch der auffallende Mangel an Nervosität, so lobenswert er sonst ist, hindert ihn, manchen litterarischen Erscheinungen der Gegenwart, wie Naturalismus, Symbolismus, Impressionalismus volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Ebenso kommen infolge seiner Abneigung gegen das weibliche Geschlecht diejenigen Schriftsteller, die demselben besonders zu gefallen suchen, wie Molière und Racine, recht schlecht bei ihm weg, und endlich müssen sich sogar ganze litterarische Epochen eine flüchtige oder falsche Beurteilung gefallen lassen, weil er in ihnen nicht genügend bewandert ist, wie z. B. das Mittelalter, welches von ihm als eine Zeit der Barbarei und Unkultur bezeichnet wird, die für die Entwicklung der Litteratur ganz ohne Bedeutung sei. Um sein System streng durchzuführen, findet er ferner selbst für bedeutendere Männer, wie Béranger, keinen Platz und übersieht nur zu oft, dass in jedem Volke zu jeder Zeit ganz verschiedene Geistesströmungen vorhanden sind, die in den Schriftstellern natürlich zu verschiedenem, oft ganz entgegengesetztem Ausdrucke kommen. Vor allem aber ist zu bemerken, dass es ihm auch garnicht gelungen ist, den Parallelismus in Naturwissenschaft und Litteratur wirklich durchzuführen. Das sieht er allerdings im Laufe seiner Untersuchungen auch selbst ein und sucht sich infolge dessen am Schlusse derselben zu rechtfertigen. Man habe ihm vorgeworfen, meint er, dass er an die Evolutionstheorie glaube, ohne doch selbst Naturforscher zu sein. Das sei aber auch garnicht nötig, er glaube einfach daran, weil Darwin, Häckel und andere grosse Gelehrte sie aufgestellt und weil er mit Erstaunen gesehen, wie durch sie die ganze Naturwissenschaft umgewandelt und mächtig gefördert worden sei. Ihre beste Rechtfertigung aber sei ihre Notwendigkeit, denn ohne System könne man zu keinen allgemeinen Schlüssen und Ergebnissen gelangen. erst wenn man die empirischen Einzelfälle zusammenstelle und nach grossen, allgemeinen Gesichtspunkten ordne und verknüpfe, erst dann erhalte man einen klaren Überblick über das Ganze. Ebenso wie in der Naturwissenschaft aber sei es in der Litteratur. Er giebt dabei gern zu, dass sein System ebenso seine Mängel habe, wie alle andern, eben weil es nichts Natürliches, sondern etwas Erdachtes sei und man vielen Thatsachen und Dingen Zwang anthun müsse, um sie hineinzupassen. Auch will er garnicht behaupten, dass seine Theorie nun die einzig richtige sei. Ebenso wie in der Naturwissenschaft die Systeme gewechselt haben und dasjenige Darwins vielleicht auch einmal von einem anderen abgelöst werden wird, ebenso wird sich die litterarische Entwicklung eines Volkes vielleicht auch einmal von einem anderen Standpunkte aus noch vorteilhafter und klarer betrachten lassen, bis aber dieser gefunden, sollte man sich mit dem evolutionistischen begnügen, da er unleugbar grosse Vorteile gewährt.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Wenn die Anwendung der Entwicklungslehre auf die Litteratur auf diese Weise verstanden werden soll, so lässt sich allerdings nicht leugnen, dass Brunetière sich dadurch kein geringes Verdienst erworben hat, denn sicher wird die Geschichte der Litteratur durch Ausscheidung alles Unwesentlichen und Nebensächlichen, was nur das Gedächtnis zum Nachteil des Verstandes belastet, sehr viel klarer und übersichtlicher, und ferner trägt die genaue Erkenntnis der einzelnen Geistesströmungen, die in der Litteratur zum Ausdruck gekommen sind, ausserordentlich zum Verständnis der politischen und sozialen Strömungen bei, die nach einander ein Volk beherrscht haben.

Und darum ist das Studium der evolutionistischen Werke Brunetière's nicht nur im höchsten Grade interessant, sondern geradezu notwendig für jeden, der in den litterarischen Erzeugnissen eines Volkes nicht nur ephemere Erscheinungen sieht, bestimmt zur Unterhaltung oder Belehrung des Augenblicks, sondern das Streben seiner hervorragendsten Geister, die in der Volksseele schlummernden Ideale zum vollkommensten Ausdruck zu bringen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf