

# BRANDES GEORG

MODERNE  
GEISTER

Georg Brandes  
**Moderne Geister**

«Public Domain»

**Brandes G.**

Moderne Geister / G. Brandes — «Public Domain»,

# Содержание

Vorwort	5
Paul Heyse.	7
I	8
II	10
III	14
IV	17
V	22
VI	24
VII	26
VIII	29
IX	33
X	36
Max Klinger.	37
I	37
II	39
III	41
IV	44
V	45
Ernest Renan.	46
I	47
II	50
III	53
IV	56
V	59
Ernest Renan als Dramatiker.	60
I	60
II	65
III	72
IV	75
Gustave Flaubert.	76
I	78
Конец ознакомительного фрагмента.	79

# Moderne Geister Literarische Bildnisse aus dem neunzehnten Jahrhundert

## Vorwort

Es ist bekannt, wie zu Anfang dieses Jahrhunderts mehrere hervorragende Dänen das Bürgerrecht in der deutschen Litteratur zu erwerben gesucht haben. Seitdem ist der Versuch von keinem dänischen Schriftsteller mehr wiederholt worden. Ganz zu geschweigen von der politischen Spannung zwischen Deutschland und Dänemark, sind jene Beispiele theils nicht verlockend, theils nicht massgebend gewesen. Der grosse Neugestalter der dänischen Sprache, Oehlenschläger, legte dem deutschen Publikum seine Arbeiten in einem Deutsch vor, das so völlig allen Reizes entbehrte, dass er es hier zu Lande nur zu dem Ansehen eines Dichters dritten Ranges brachte. Die Erfolge aber, welche geringere Geister, die Baggesen und Steffens errangen, waren bei dem Einen durch eine wahre Chamäleonsnatur und ein in seiner Art einziges Sprachtalent, bei dem Zweiten durch die vollständige Lostrennung von der Muttersprache bedingt.

Der Verfasser dieses Buches, der durchaus kein Chamäleon ist und seine Muttersprache keineswegs aufgegeben hat, vielmehr mitten in der litterarischen Bewegung steht, welche die nordischen Länder seit einiger Zeit erfasst hat, weiss recht wohl, dass der Mensch nur da wo er geboren, wo er durch und für die Verhältnisse gebildet ist, erheblichen Einfluss ausüben kann. Er hat auch nicht den Ehrgeiz, ein deutscher Schriftsteller im eigentlichen Sinne sein zu wollen. In dem vorliegenden Buch, wie in anderen Schriften, ist seine Absicht einfach die gewesen, in deutscher Sprache für Europa zu schreiben, d. h. seine Stoffe anders zu behandeln als er es für ein bloss skandinavisches Publikum thun würde. Er verdankt der Poesie, der Philosophie und der systematischen Aesthetik Deutschlands unendlich viel, da er sich aber speciell als Kritiker nicht als Schüler der deutschen Litteraturhistorie fühlt, so gibt er sich der Hoffnung hin, einen wenn auch kleinen Theil seiner Schuld an Deutschland abtragen zu können.

Die Aufsätze, aus welchen dieser Band besteht und von denen auch die bereits früher in Zeitschriften veröffentlichten eine Umarbeitung erfahren haben, sind nicht als „Spähne aus der Werkstatt“ eines Kritikers zu betrachten, es sind sorgfältig behandelte litterarische Portraits, welche durch ein geistiges Band verbunden sind. Allerdings lässt sich eine lebendige Gegenwart noch nicht übersehen wie eine fertige, vergangene Epoche, aber vielleicht liefert man auch von der Gegenwart ein Bild im Ganzen und trifft ihre Gesamtphysiognomie, wenn man einige ihrer typischen Gestalten so treu und lebhaft wie möglich charakterisirt.

Die Behandlungsweise ist in diesen Essays sehr verschiedenartig. In einigen wird die Individualität des Schriftstellers möglichst erschöpfend dargestellt, in anderen wird nur versucht, den Menschen, wie er leibt und lebt, dem Leser vor Augen zu führen; einige sind rein psychologisch, andere bieten ein Stück Aesthetik, wieder andere sind vorzugsweise biographisch und geschichtlich. In allen enthält die Charakteristik der einzelnen Gestalt allgemeine Ideen.

Auch die geschilderten Persönlichkeiten sind sehr verschiedener Art. Sie gehören nicht weniger als sechs Nationalitäten an. Allen gemeinsam ist jedoch ein Etwas, das sich leichter empfinden als definiren lässt: es sind moderne Geister. Ich will damit nicht sagen, dass sie alle ohne Ausnahme mit vollem Bewusstsein und von ganzem Herzen dem „Modernen“ in Kunst und Ideen gehuldigt haben, sondern nur, dass sie, wenn auch in sehr ungleichem Grade – was für den Beobachter den Reiz erhöht – die moderne Geistesart vertreten.

Berlin, im October 1881.

Die in der Vorrede zur ersten Auflage dieses Buches ausgesprochene Hoffnung, man möge dem Verfasser, obwohl einem Fremden, in der deutschen Litteratur einen kleinen Platz einräumen, hat sich seitdem insofern erfüllt als er in den deutsch lesenden Ländern ein Publikum gefunden hat. Nur mischt sich für ihn viel Bitterkeit in diese Freude. Der Umstand, dass die dänische Regierung sich fortwährend weigerte, der Berner Convention beizutreten, hatte für ihn die Folge, dass die meisten Bücher, die mit seinem Namen versehen in der deutschen Sprache existiren, nur in grober Verunstaltung durch gewissenlos besorgte Privatausgaben vorliegen, die seine eigenen Ausgaben aus dem Markte vertrieben haben. Es ist für den Schriftsteller gewiss nicht angenehm, des äusseren Lohns für seine Arbeit beraubt zu werden; viel schlimmer ist es jedoch, diese Arbeit selbst von Pfuscherarbeiten, die seinen Namen tragen, verdrängt zu sehen.

Schon seit einigen Jahren ist die zweite Auflage dieses Buches ausverkauft gewesen. In den fünfzehn Jahren, die vergangen sind, seit es zum ersten Mal erschien, hat sich Manches verändert, und die Geister, die damals noch als *modern* betrachtet werden mussten, können kaum mehr so genannt werden. Ihr Werth hängt jedoch nicht davon ab, ob neuere Geister und Richtungen seither entstanden sind, und der Autor hat gethan was er vermochte, um Mangelhaftes zu berichtigen, Undeutliches zu verschärfen und Fehlendes zu ergänzen. So ist das Buch genau durchgesehen, bedeutend vergrössert und erheblich verbessert worden.

Kopenhagen, im November 1896.

Die vierte Auflage ist noch einmal besonders mit Bezug auf die Sprachform durchgesehen und die beiden letzten Aufsätze nicht wenig vermehrt worden.

Kopenhagen, im November 1900.

*Georg Brandes.*

## Paul Heyse. (1875.)

Woher kommt es, fragte ich neulich einen ausgezeichneten Portraitmaler, „dass Sie, der Sie früher mit Erfolg sich in mehreren andern Kunstfächern versucht haben, zuletzt sich ganz auf das Portrait beschränkten?“

„Ich glaube daher,“ antwortete er, „weil es mich am meisten ergötzt, so ein Ding, das nie dagewesen ist und nie wieder kommen wird, zu studiren und festzuhalten“.

Er schien mir mit diesen Worten schlagend das Interesse zu bezeichnen, das Einen zu der einzelnen Persönlichkeit, der innern wie der äussern, hinzieht. Auch für den Kritiker ist das Individuum ein besonders verlockender Gegenstand; auch für ihn ist die Ausführung eines Portraits eine seltsam fesselnde Beschäftigung. Leider stehen seine Mittel nur allzusehr hinter denen des Malers zurück. Was kann schwieriger und vergeblicher sein, als das rein Individuelle in Worten ausdrücken zu wollen – das, was seiner Natur nach jeder Wiedergabe durch Worte spottet! Ist die Persönlichkeit in ihrem ununterbrochenen Flusse nicht das wahre *perpetuum mobile*, das sich nicht construiren lässt?

Und doch reizen und locken diese unlöslichen Aufgaben Einen immer auf's neue. Wenn man allmählich mit einem Schriftsteller vertraut geworden ist, sich in seinen Schriften frei bewegt, dunkel fühlt, dass gewisse Charakterzüge bei ihm die andern beherrschen, und dann von Natur einen kritischen Hang hat, so lässt es Einem keine Ruhe, bevor man sich selbst über seinen Eindruck Rechenschaft gegeben und sich das undeutliche Bild eines fremden Ich, das sich in unserm Innern gebildet, klar gemacht hat. Man hört oder liest Urtheile über einen Schriftsteller und findet sie albern. Warum sind sie albern? Andere Aeusserungen über ihn dünken uns halbwahr. Was fehlt ihnen, um völlig wahr zu sein? Ein neues grosses Werk von ihm erscheint. Wie ist es von den früheren schon vorbereitet? Man wird fast neugierig, zu erfahren, wie man selbst sein Talent charakterisiren würde – und man befriedigt seine Neugier.

## I

Wer einen Blick auf die lange Reihe enggedruckter Bände wirft, die *Paul Heyse's* gesammelte Werke bilden, und sich erinnert, dass der Geburtstag des Verfassers in das Jahr 1830 fällt, wird vermuthlich zuerst ausrufen: Welcher Fleiss! Unwillkürlich wird er diese staunenswerthe Productivität auf eine Willenskraft von seltener Ausdauer zurückführen. Nichts desto weniger entstammt sie einer selten glücklichen Natur. Diese Natur war an und für sich von so üppiger Fruchtbarkeit, dass sie, ohne Willensanspannung oder Kraftanstrengung ihre Ernte geliefert hat; sie hat sie so mannigfach geliefert, dass man glauben möchte, sie sei nach einem bestimmten Plane und mit sorgsamem Willen gepflegt worden; es war ihr jedoch augenscheinlich vergönnt, völlig frei zu walten. Die Natur walten, „sich gehen zu lassen“, <sup>1</sup> das war, wie man fühlt, von Anfang an Heyse's Wahlspruch, und so kommt es, dass er mit Eigenschaften, die zu einer zerstreuten, spärlichen und fragmentarischen Production zu führen pflegen, jedes Unternehmen vollendet und abgerundet, dass er lyrische und epische Gedichte, ein grösseres Epos (Thekla), ein Dutzend Dramen, mehr als fünfzig Novellen, und zwei grosse Romane geschrieben hat. Er begann frühzeitig, schon als Schüler trat er seine literarische Laufbahn an. Und sorglos wie ein Fusswanderer, sein Lied vor sich hinpfeifend, nie sich übereilend, aus jeder Quelle trinkend, stillstehend vor den Sträuchern am Wege, und Blumen wie Beeren pflückend, im Schatten ausruhend und im Schatten wandernd, hat er nach und nach eine Bahn durchschritten, die nur möglich scheint, wenn man das Auge bei athemlosem Marschiren fest auf das Ziel heftet.

Die Stimme, der Heyse als Schriftsteller folgt, ist unzweifelhaft die Stimme des Instincts. Nichts liegt ihm, obwohl er Norddeutscher ist, ferner als Instinctlosigkeit und Absichtlichkeit. Obgleich in Berlin geboren, fasst er in München Wurzel und findet in der vollblütigen süddeutschen Race und dem säftereichen süddeutschen Leben die Umgebungen, die mit seiner Anlage übereinstimmen; obgleich in Süddeutschland zu Hause, fühlt er sich immer nach Italien hingezogen, wie nach dem Lande, wo die Menschenpflanze ein von der Reflexion noch weniger gestörtes, schöneres und üppigeres Wachsthum erreicht hat, und wo die Stimme des Blutes am klarsten und stärksten spricht. Diese Stimme ist die Sirenenstimme, die ihn lockt. Natur! Natur! klingt es in seinem Ohre. Deutschland hat Schriftsteller, die fast instinctlos scheinen, und die nur ein kräftiger norddeutscher Wille zu dem, was sie geworden, gemacht hat (wie Karl Gutzkow z. B.), andere (wie Fanny Lewald), deren Werke vor Allem das Gepräge eines kräftigen norddeutschen Verstandes tragen. Nicht wollend oder überlegend, sondern seinem inneren Drange folgend, schafft und formt Heyse seine Werke.

Es ist für manchen Dichter eine Versuchung, dem Leser ein etwas anderes Bild von sich, als das wirkliche, mitzutheilen. Er stellt sich gerne als das, was er zu sein *wünschte* dar, in früheren Tagen entweder als empfindsamer oder melancholischer, in neuerer Zeit bisweilen als erfahrener oder kälter oder rauher, als er ist. Mehr als ein ausgezeichneter Dichter scheut sich, wie Mérimée oder Leconte de Lisle, so sehr seine Gefühle zur Schau zu stellen, dass er umgekehrt dahin gelangt, eine Gefühllosigkeit an den Tag zu legen, die ihm nicht ganz natürlich ist. Man setzt eine Ehre darin, erst jenseits der Schneelinie, wo das Menschliche endet, recht frei und leicht zu athmen, und aus Verachtung derer, die dort unten das Mitleid der Menge in Anspruch nehmen, erliegt man der Versuchung, sich selbst zu einer Höhe emporzuschrauben, wohin nicht der Instinct, sondern der Stolz zu steigen gebietet. Für Heyse existirt diese Versuchung nicht. Er hat nie einen Augenblick sich in eine grössere Wärme oder Kälte als die, welche er empfand, hinein schreiben können oder wollen. Er hat sich nie geberdet, als ob er mit seinem Herzblut schreibe, wenn er ruhig als Künstler formte, und er hat sich geduldig darin gefunden, dass die Kritik ihm Mangel an Wärme vorwarf. Er hat auf der andern Seite nie, wie

---

<sup>1</sup> Auf Schritt und Tritt sich aufzupassen, Was soll es frommen? Wer nicht wagen darf, sich geh'n zu lassen, Wird nicht weit kommen. P. H.



so viele von Frankreichs vorzüglichsten Schriftstellern, eine furchtbare oder empörende Handlung mit derselben stoischen Ruhe und in demselben Tone berichten können, mit welchem man erzählt, wo ein Mann von Welt seine Cigarren kauft oder wo man den besten Champagner erhält. Er strebt weder nach dem Flammenstil der feurigen Temperamente, noch nach der Selbstbeherrschung des Weltmanns. Im Vergleich mit Swinburne scheint er kühl, und im Vergleich mit Flaubert naiv. Aber der schmale Pfad, auf welchem er wandelt, ist genau derjenige, welcher ihm vom Instincte seines Innern, von dem rein individuellen und doch so complicirten Wesen angewiesen wird, das seine *Natur* ausmacht.

## II

Die Macht, der man selbst als Künstler gehorcht, wird nothwendig die Macht, welche man in seinen Werken auf den Ehrenplatz erhebt. Daher verherrlicht Heyse als Schriftsteller die Natur. Nicht, was der Mensch denkt oder will, sondern was er von Natur ist, interessirt Heyse an ihm. Die höchste Pflicht ist für ihn, die Natur zu ehren und ihrer Stimme zu folgen, die wahre Sünde ist Sünde gegen die Natur. Man lasse sie gewähren und walten!

Es gibt darum nicht viele Schriftsteller, die so ausgeprägte Deterministen wie Heyse sind. An den freien Willen im überlieferten Sinne des Wortes glaubt er nicht, und steht augenscheinlich ganz ebenso skeptisch, wie sein Edwin oder Felix, Kant's kategorischem Imperativ gegenüber.<sup>2</sup> Aber glaubt er auch nicht an angeborene Ideen, so glaubt er doch an den angeborenen Instinct, und dieser Instinct ist ihm heilig. Er hat in seinen Novellen geschildert, wie unglücklich sich die Seele fühlt, wenn dieser Instinct entweder gestört oder unsicher ward. In der Novelle „Kenne Dich selbst“ ist die Intelligenz, in der „Reise nach dem Glück“ die Moral der Friedensstörer.

In der ersteren Novelle hat Heyse die Qual dargestellt, welche aus einem zu frühen oder absichtlichen Eingreifen in das instinctive Leben der Seele hervorgeht. „Jene schöne Dumpfheit der Jugend, jene träumerische unbewusste Fülle, die reine Genusskraft der noch unerschöpften Sinne gingen dem jungen Franz über seinem vorzeitigen Ringen nach Selbstgewissheit verloren“.<sup>3</sup> Er schildert hier die Schlaflosigkeit des Geistes, die ebenso gefährlich für die Gesundheit der Seele ist, wie wirkliche Schlaflosigkeit für das Wohl des Körpers, und zeigt, wie der Reflexionskranke „jenen heimlichen dunklen Kern verliert, welcher der Kernpunkt unserer Persönlichkeit ist“.

In der Novelle „Die Reise nach dem Glück“ ist es die herkömmliche Moral, welche durch Verdrängung des Instincts die Seele zersplittert hat. Ein junges Mädchen hat mit Ueberwindung ihres eigenen Herzenstriebes aus eingepägten Sittlichkeitsrücksichten in später Nacht den Geliebten fortgewiesen und ist dadurch die unschuldige Ursache seines Todes geworden. Nun verfolgt die Erinnerung an dieses Unglück sie beständig. „Wenn Einem nicht das eigene Herz den Weg weist, läuft man immer in die Irre. Ich bin schon einmal elend geworden, weil ich nicht hören wollte, ob auch mein Herz noch so laut schrie. Jetzt will ich aufmerken, wenn es nur halblaut flüstert, und für alles Andere kein Ohr haben“. (G. W. V., 199.)

In dem Instinct ist die ganze Natur gegenwärtig. Ist nun die innere Zersplitterung, die dort eintritt, wo der Instinct seine leitende Kraft verloren hat, für Heyse das tiefste Unglück, so besteht umgekehrt für die Charaktere, welche er mit Vorliebe schildert, das Lebensgefühl, d. h. das tiefste Glücksgefühl, in dem Genusse der Ganzheit und Harmonie ihrer Naturen. Heyse ist natürlicherweise nicht geneigt, die Selbstreflexion ohne Weiteres als ein für das gesunde Lebensgefühl feindliches Princip anzusehen. Es scheint ungefähr seine eigene Ansicht zu sein, welche der Kranke in „Kenne Dich selbst“ mit den Worten ausspricht: ebenso angenehm, wie es ihm sei, in der Nacht aufzuwachen, sich zu besinnen und zu wissen, dass er noch weiter schlafen könne, ebenso herrlich scheine es ihm, sich aus traumhaften Glückszuständen aufzuwecken, sich zu sammeln, zu reflectiren und dann sich gleichsam auf die andere Seite zu legen und weiter zu geniessen. Wenigstens hat er in seinem Roman „Kinder der Welt“ Balder, den am idealsten angelegten Charakter des Buches, diesen letzten Gedanken noch gewichtvoller ausführen lassen. Schwermüthige Betrachtungen sind eben ausgesprochen worden, Betrachtungen über die Sonne, die gleichgültig über Ungerechte scheine und Gerechte und mehr Elend als Glück sehe, über die endlose, sich stets erneuernde Noth des Lebens u. s. w. Franzel, der junge socialistische Buchdrucker, hat eben entwickelt, wie der, welcher das allgemeine Loos der Menschen bedenke, am wenigsten im Stande sei zur Ruhe zu kommen, und hat

---

<sup>2</sup> Kinder der Welt II, 17. Im Paradiese I, 31.

<sup>3</sup> Gesammelte Werke IV. 135.

in seinem Schmerz das Leben ein Unglück und eine Lüge genannt, als Balder ihm zu zeigen sucht, wie ein Leben, worin man zur Ruhe käme, überhaupt nicht mehr diesen Namen verdienen würde. Er erklärt ihm dann, worin der Lebensgenuss für ihn bestehe, nämlich darin, „Vergangenheit und Zukunft in Eins zu empfinden“. Höchst eigenthümlich hebt er hervor, dass er nicht geniessen könne, wenn er sich nicht ganz empfinde, und dass er in den stillen Augenblicken der Betrachtung alle die zerstreuten Elemente seines Wesens in einen Accord vereine. „So oft ich wollte, das heisst, so oft ich mir ein rechtes Lebensfest machen und mein bischen Dasein aus dem Grunde geniessen wollte, habe ich so zu sagen alle Lebensalter zugleich in mir erweckt, meine lachende, spielende Kindheit, wo ich noch ganz gesund war, dann das erste Aufglänzen des Denkens und der Gefühle, die ersten Jünglingsschmerzen, die Ahnung, was es um ein volles, gesundes Mannesleben sein müsste, und zugleich auch die Entsagung, die sonst nur ganz alten Menschen leicht zu werden pflegt“. Für eine solche Lebensauffassung ist das Menschenleben nicht in Augenblicke zerklüftet, die verschwinden und deren Verschwinden beklagt wird, auch nicht im Dienste sich gegenseitig widerstrebender Triebe und Gedanken zersplittert; für eine solche Fähigkeit, in jedem Augenblick Anker zu werfen, die Ganzheit und Wirklichkeit seines Wesens zu fühlen, kann das Leben nicht wie ein böser Traum zerrinnen. „Glaubst Du nicht“, sagt Balder, „dass der, welcher in jedem Moment, wenn er nur will, eine solche Fülle des Daseinsgefühls in sich erzeugen kann, es für ein leeres Wort halten muss: nicht geboren zu sein, wäre besser?“<sup>4</sup> Man beachte, dass es ein todtkranker Krüppel ist, welcher diese Worte spricht und noch dazu ein Krüppel, den der Dichter augenscheinlich in dem Bilde des so verschieden denkenden Leopardi's geformt hat. Die eigenthümliche Art von Genussphilosophie, die in denselben ausgesprochen wird, und die durch eine synthetische Reflexion die ganze Zeit im ewigen Jetzt sammelt, weist auf die eigene Lebensanschauung des Dichters zurück. Es ist das Lauschen der harmonisch angelegten Natur auf ihre eigenen Harmonien. Alles geben die unendlichen Götter ja ihren Lieblingen ganz, alle die unendlichen Freuden und alle die unendlichen Schmerzen ganz. Diese Lebensphilosophie nimmt selbst den Missklang des unendlichen Schmerzes in ihre innere Harmonie auf und vermag ihn für sich aufzulösen. Hier ist der Punkt, wo Heyse sich am schärfsten von Turgenjew und den andern grossen modernen Pessimisten der Poesie scheidet. Er wagt es, seinen Lieblingspersonen selbst sehr unschöne und abschreckende Vergehen beizumessen, um ihnen nach allerlei Prüfungen und Qualen den innern Frieden wiederzugeben. Der junge Baron in dem Roman „Im Paradiese“ ist ein Beispiel. Eine Sünde gegen sein besseres Ich lastet auf seinem Gewissen. Die innere Harmonie mit dem eigenen Gefühl, „auf die Alles ankommt“, ist ihm verloren gegangen. Es zeigt sich im Laufe der Erzählung, dass er sich durch jenes Vergehen noch dazu gegen seinen besten Freund vergangen. Aber durch alle Irrungen und alles Unglück, das hieraus erwächst, findet er sich wieder. Die Harmonie der Natur war nur zeitweise aufgehoben, nicht, wie er es fürchtete, heillos zerstört.

Unmittelbar ist der Instinct die Stimme des Blutes. Daher kommt es, dass die Individuen bei Heyse tief in Stamm und Race wurzeln. Sie scheinen wie das Gesetz Mosis zu lehren, dass die Seele im Blute ist. Sie folgen der Stimme des Blutes und appelliren an sie. Die unentwickelten sind der kräftige Ausdruck eines Racentypus; die entwickelten unter ihnen kennen ihre Natur und respectiren sie; sie nehmen sie als gegeben mit dem Gefühle, dass sie sich nicht ändern lässt; sie werden ebenso durchgängig von ihrem Naturinstinct geleitet, wie die Charaktere Balzac's vom Eigennutze. Um zu verdeutlichen, was ich meine, führe ich ein paar Stellen aus den „Kindern der Welt“ an: Als Edwin in Toinette heftig verliebt ist, geht sein Bruder Balder ohne sein Wissen zu ihr, um sie zu bitten, nicht aus einer Grille oder im Leichtsinn den Bruder zurückzuweisen und sich an einen Fremden wegzuworfen. Hierauf bekommt er die Antwort, dass sie erst jetzt erfahren und begriffen habe, woran es liege, dass sie kein Glück im Leben gewinnen könne. Sie hat das Geheimniss ihrer Herkunft entdeckt, dass nämlich ihre unglückliche Mutter nur gezwungen in die Gewalt ihres Vaters kam, und daraus erklärt

---

<sup>4</sup> K. d. W. II. 612.

sie sich's nun, dass sie, wie sie glaubt, nicht lieben kann: „Mein Freund“, sagt sie, „ich glaube, dass Sie es gut mit mir meinen, Sie und Ihr Bruder. Aber es wäre ein Verbrechen, wenn ich mir einredete, Sie könnten mir helfen, jetzt, da ich so klar Alles einsehe, von meinem Schicksal weiss, dass es mir nun einmal im *Blute liegt*“. (Die Worte sind im Texte gesperrt.) Dies ist für sie der letzte unwiderlegliche Beweisgrund. Und bei allen Personen des Buches tritt dieser an Aberglauben grenzende Respect vor der Natur hervor. Wie er sich bei Toinette findet, so bei ihrem Gegenpol Lea. Sie contrastiren in allen Punkten; nur in dieser einen Hinsicht stimmen sie überein. Als Lea, die Edwin's Frau geworden ist, erfahren hat, wie viel Macht die Erinnerung an Toinette noch über sein Herz besitzt, und als sie während ihrer Trauer einen Augenblick, in einem Buche Edwin's lesend, sich damit tröstet, wie gut sie Vieles von dem, was er geschrieben und was manchem anderen Weibe zu hoch sein würde, versteht, wirft sie plötzlich das Buch wieder fort, denn es fährt ihr durch den Sinn, „wie ohnmächtig alles Einverständniss der *Geister* sei gegen den blinden, unvernünftigen, elementaren Zug der *Naturen*, der alle Freiheit knechtet und die Weisesten bethört“. Sie ist ein scheinbar rein intellectuell angelegtes Weib. Ein lebhafter Drang nach Wissen und geistiger Klarheit hat sie zu Edwin geleitet, er hat sie in – der Philosophie unterrichtet. Man könnte also glauben, dass sie jetzt ihrerseits einen Kampf gegen jene magische Macht des Blutes durch einen Appell an die Geistesmächte, die sie so lange mit Edwin verbunden haben, versuchen würde. Im Gegentheil! Weit entfernt, nur als strebender Geist charakterisirt zu sein, ist sie vor Allem eine Natur. Sie hat ihn immer glühend geliebt, aber sie hat gefürchtet, dass seine Liebe, weniger heiss als die ihrige, durch Ausbrüche ihrer Leidenschaft verschleudert werde, und doch hat sie – die Philosophin – in ihrer Einsamkeit zu sich selbst gesagt: „Liebe ist Thorheit – seliger Unsinn – Lachen und Weinen ohne Sinn und Verstand. So habe ich ihn immer geliebt, bis zum Vergehen und Vergessen aller Vernunft“. Jetzt, da das Glück ihrer Ehe auf dem Spiel steht, bricht sie in die Worte aus: „Wenn er merkt, dass ich das Blut meiner Mutter in den Adern habe, heisses, alttestamentarisches Blut, – vielleicht kommt er dahinter, dass er sich sehr verrechnet hat, als er mit einem solchen Wesen eine ‚Vernunft Ehe‘ schliessen zu können glaubte. Vielleicht kommt der Tag, wo ich ihm Alles sagen darf, weil er selbst nicht mehr genug hat an einem bescheidenen Lebensglück, wo er etwas Stolzeres, Uebermüthigeres, Ueberschwänglicheres verlangt – und dann kann ich ihm sagen: Du hast nicht weit zu suchen, die stillen Wasser sind tief“.<sup>5</sup> Alles ist hier charakteristisch, sowohl die Zurückführung auf Abstammung und Race, wie der Protest der heissen, leidenschaftlichen Natur gegen die Verkleidung der unmittelbaren Leidenschaft als vernünftige Hingebung. Nur wer mit diesem Grundzuge Heyse's vertraut ist, wird das rechte Verständniss und Interesse für eins seiner Dramen haben, das sonst sein schwächstes sein dürfte, und das aus mehreren Ursachen mir seiner nicht ganz würdig erscheint; ich meine „Die Göttin der Vernunft“. Oder ist es nicht höchst eigenthümlich, dass Heyse Angesichts der ganzen riesenhaften französischen Revolution sich aus ihr gerade diesen Stoff zurecht legt, und ihn gerade so behandelt? Mancher Dichter würde mit der Wahl eines solchen Gegenstandes sich ein Organ für das Pathos, der Revolution suchen oder er würde die reine Begeisterung der Vernunftgöttin im historischen Augenblick eine gedankenlose und unwürdige Vergangenheit adeln lassen, die sich dennoch tragisch rächt. Ein Dichter wie Hamerling könnte vielleicht etwas Ansprechendes aus diesem Gegenstande machen. Heyse erstaunte, seiner Naturanlage gemäss, bei dieser Erscheinung: ein Weib, ein Stück Natur mit weiblichem Instinct und weiblicher Leidenschaft, wird für die Vernunft, die Vernunftgöttin, d. h. die trockene, steife, rationalistische Vernunft des 18. Jahrhunderts ausgegeben! Und er dichtet dann ein Weib, das kraft der Tiefe ihrer Natur (im Grunde ihrer Zeit vorausgeeilt) von dem Gefühl ergriffen ist, dass das ungeheure All-Leben sich auf keine Schulformel zurückführen lässt, ein Weib, das liebt und fürchtet, leidet und hofft, das für das Leben ihres Vaters und ihres Geliebten zittert, das vor Qual, von dem Geliebten verkannt zu werden, verzweifelt, und lässt dann dies Weib, das als ein echtes Kind ihres Dichters gesagt hat: „Mir ist das Höchste: Nichts zu thun, was mich mit

---

<sup>5</sup> K. d. W. III, 210, 242, 256.

mir selbst entzweit“, mit allen Fibern vor Leidenschaft bebend, in persönlicher Verzweiflung, ohne einen Gedanken an das Allgemeine und Abstracte, an Republik oder Geistesfreiheit, und während ihr Vater vor der Kirchenthür getödtet wird, – nothgedrungen vom Altare herab das neue Vernunft-Evangelium verkünden, das sie selbst einmal spöttisch als das Weltgesetz, dass zwei mal zwei vier sind, bezeichnet hat. Viel werthvoller, als in poetischer Hinsicht, scheint mir dies Stück als Beitrag zur Psychologie seines Dichters.

Man würde Heyse indess sehr Unrecht thun, wenn man aus dem bis jetzt Hervorgehobenen schliessen würde, dass er nichts Höheres als die elementare Natur und ihre Triebe anerkenne. Mit dem Worte Instinct ist hier etwas von dem *einzelnen* Triebe völlig Verschiedenes gemeint. Der Instinct ist der Drang, sich ganz zu bewahren. Darum kann Heyse auch sehr wohl eine freie Sympathie über die Bande des Blutes und selbst über das nächste Verwandtschafts-Verhältniss triumphiren lassen. In der Novelle „Der verlorene Sohn“ versteckt und pflegt eine Mutter, ohne es zu wissen, den unschuldigen Mörder ihres Sohnes, und als dieser durch seine Liebenswürdigkeit sowohl das Herz der Mutter wie der Tochter gewinnt, lässt der Dichter ihn die Tochter als Braut heimführen. „Der verlorene Sohn“ wurde in ehrlicher Nothwehr getödtet und sein Gegner hat nicht einmal seinen Namen gekannt. Selbst als die Mutter das Nähere über den Tod des Sohnes erfährt, legt sie darum der Heirath kein Hinderniss in den Weg, sondern trägt allein und ohne Jemand ihr Geheimniss zu vertrauen, das Unglück, das sie getroffen hat. Hier ist also mit voller Zustimmung des Charakters ein rein geistiges Band an die Stelle der Blutsbande getreten; die Mutter nimmt den als ihren Sohn an, durch dessen Hand ihr eigener Sohn gefallen ist; aber indem sie das thut, handelt sie in Uebereinstimmung mit ihrer tiefsten Natur und bewahrt ihre Seele ungetheilt. Das Gleiche gilt in allen Fällen, wo bei Heyse die Persönlichkeit aus Pflichtrücksichten eine wirkliche Leidenschaft, eine tiefe Liebe zurückdrängt. Wo es geschieht (wie im Drama „Marie Moroni“, in der Novelle „Die Pfadfinderin“, oder in dem Romane „Die Kinder der Welt“), da geschieht es eben, um die Treue gegen sich selbst zu bewahren, um nicht die Ganzheit und Gesundheit seines eigenen Wesens einzubüssen, und man sieht die Pflicht dem eigenen Born der Natur entströmen, indem als höchstes Pflichtgesetz das Gebot gilt, nicht in Zwiespalt mit dem eigenen Ich zu gerathen. So weit ist Heyse davon entfernt, die Natur als feindlich gegen Geist und Pflicht aufzufassen.

Für ihn ist sie alles: Alles was in unserer Macht steht, was wir ausführen oder vollbringen, trägt, insofern es etwas werth ist, untrüglich ihren Stempel, und über alles, was nicht in unserer Macht steht, über unser ganzes angeborenes Schicksal gebietet sie direct, unmittelbar, allmächtig und unumschränkt. Selbst die unglücklichste Persönlichkeit, die er geschildert hat, findet, wie übel sie auch vom Schicksal behandelt worden ist, einen Trost darin, dass sie ein Kind der Natur, d. h. dass sie nicht *beeinträchtigt* worden ist. „Wenn die Elemente meines Wesens, die mich vom Glück ausschliessen, durch eine grosse blinde Fügung des Weltlaufes sich gefunden und vereinigt haben und ich an dieser Constellation zu Grunde gehen muss – so ist das fatal, aber kein unerträglicher Gedanke. Ein Gottvater aber, der mich unseliges Geschöpf *de cœur léger* oder auch aus pädagogischer Weisheit so traurig zwischen Himmel und Erde herumlaufen liesse, um mir später einmal für die verpfuschte Zeit eine Gratification in der Ewigkeit zukommen zu lassen – nein, lieber Freund, alle durchlauchtige und undurchlauchtige Theologie kann mir das nicht plausibel machen“.<sup>6</sup>

So nimmt bei Heyse selbst der, dessen Leben am qualvollsten verfehlt ist, seine Zuflucht zum Naturbegriff wie zum letzten beruhigenden Gedanken, und so hat er selbst in den schmerzlichsten Stunden seines Lebens dazu seine Zuflucht genommen, und die wunderbaren Gedichte „Marianne“ und „Ernst“, das Tiefste und Ergreifendste, was er geschrieben hat, sind als Zeugnisse davon zurückgeblieben. Die Natur ist sein Ausgangspunkt und sein Endziel, die Quelle seiner Poesie und ihr letztes Wort, sein Eins und Alles, sein Trost, sein Credo.

<sup>6</sup> K. d. W. III, 109.

### III

Was er verehrt, anbetet und darstellt ist also, ganz allgemein ausgedrückt, die Natur. Aber wie er seiner eigenen Natur folgt, so stellt er auch seine eigene Natur dar, und ihr Grundzug ist der, ursprünglich harmonisch zu sein. Eine solche Bezeichnung ist sehr weit und vag. Sie lässt, unbestimmt wie sie ist, Heyse wohl nächstens als einen Nachfolger Goethe's erscheinen und passt eben so gut auf den grossen Meister. Jene Harmonie ist indessen, näher bestimmt, nicht eine weltumspannende, sondern eine verhältnissmässig enge, sie ist eine aristokratische Harmonie. Es gibt Vieles, das sie ausschliesst, Vieles, das sie nicht versöhnt, ja nicht einmal berührt. Nicht als Naturforscher, sondern als Schönheitsanbeter betrachtet Heyse das bunte Treiben des Lebens. Es ist ersichtlich genug, dass er nicht begreift, wie man Lust dazu verspüren kann, als Künstler mit Vorliebe solche Gestalten zu schildern, denen man im Leben seine Thür verschliessen würde; ja er hat selbst mit grosser Offenheit ausgesprochen, dass er nie eine Figur habe zeichnen können, die nicht irgend etwas Liebenswürdiges gehabt hätte, nie einen weiblichen Charakter, in den er nicht bis zu einem gewissen Grade verliebt gewesen wäre.<sup>7</sup> Darum besteht auch seine ganze Gestaltengallerie mit wenigen Ausnahmen (wie Lorinser oder Jansen's Frau) aus gleichartigen Wesen. Sie haben nicht blos Race, sondern edle Race, d. h. angeborenen Adel. Ihre gemeinsame Eigenschaft ist, was Heyse selbst als *Vornehmheit* bezeichnet. Er nimmt das Wort in dem Sinne, dass die Vornehmheit bei allen seinen Charakteren die angeborene Unfähigkeit ist, etwas Niedriges oder Schmutziges zu begehen, bei dem Naturkinde durch die einfache Güte und Gesundheit der Seele bedingt, bei dem Culturmenschen mit dem bewussten Gefühl seines Menschenwerthes, mit der Ueberzeugung von dem Rechte eines vollen und kräftigen Menschenlebens versetzt, das seine Norm und seinen Richterstuhl in sich selber hat und mehr vor Halbheit als vor Irrthum schaudert. Heyse hat selbst einmal seinen Lieblingsterminus definirt. Im „Salamander“ heisst es<sup>8</sup>:

Ich habe meiner Tugenden und Fehler  
Mich nie geschämt, mit jenen nie geprunkt,  
Und meiner Sünden macht' ich nie den Hehler.  
Denn dies vor Allem, dünkt mich, ist der Punkt,  
Wo Freigeborne sich vom Pöbel scheiden,  
Der feig und heuchlerisch herumhallunkt.  
Den nenn' ich vornehm, der sich streng bescheiden  
Die eigne Ehre gibt und wenig fragt,  
Ob ihn die Nachbarn lästern oder neiden.

Und mit fast ähnlichen Worten spricht die früher von aristokratischem Schein geblendete Toinette diesen Grundgedanken aus: „Es gibt nur Eine wahre Vornehmheit: sich selber treu zu bleiben. Gemeine Menschen kehren sich an das, was die Leute sagen, und bitten Andere um Auskunft darüber, wie sie selbst eigentlich sein sollen. Wer Adel in sich hat, lebt und stirbt von seinen eigenen Gnaden und ist also souverän“.<sup>9</sup> Diese Art von Adel ist denn der Stempel, den die ganze, diesem Dichtergehirn entsprungene Menschenrace trägt. Sie besitzen ihn alle, vom Bauer bis zum Philosophen, und vom Fischermädchen bis zur Gräfin. Die einfache Kellnerin in der „Reise nach dem Glück“ spricht eine Lebensansicht aus, die genau mit der eben angeführten zusammenfällt<sup>10</sup>, und wer sich nur die

---

<sup>7</sup> K. d. W. I, 111; G. W. VI, 206.

<sup>8</sup> G. W. III, 300.

<sup>9</sup> K. d. W. II, 47.

<sup>10</sup> G. W. V, 201. Seite 175 wird das Wort „vornehm“ von ihr gebraucht.

Mühe geben mag, die Schriften Heyse's zu durchblättern, wird entdecken, dass das kleine Wort „vornehm“ oder ein Aequivalent dafür immer eins von den ersten ist, die er anbringt, sobald es gilt zu charakterisiren oder zu preisen. Man sehe z. B. in einem einzigen Band der Novellen die Anwendung des Wortes „vornehm“, um die äussere Erscheinung, Blick und Haltung zu bezeichnen (in „Mutter und Kind“, in „Am todten See“, in „Ein Abenteuer“ VIII. 44, 246, 331). Oder man durchblättere, um sich von der durchgreifenden Bedeutung dieses Charakterzuges zu überzeugen, Heyses zwei erste Romane. In „Kinder der Welt“ bezeichnen alle die dem Leser sympathischen Personen sich gegenseitig als adlige Geister: Franzelius nennt Edwin und Balder die wahren Aristokraten der Menschheit, Edwin findet in der höchsten Schwärmerei der Leidenschaft kein höheres Lob für Toinette und Lea als das, dass sie das Adelsgepräge tragen, und da Toinette nach der Begegnung mit Lea diese als die würdige Gattin Edwin's anerkennt, ist es wieder derselbe Ausdruck, der sich ihr zu allererst darbietet; sie bezeichnet in ihrem Briefe Lea als Edwin's „so *vornehme*, kluge und holdselige Lebensgefährtin“. <sup>11</sup> Und in dem Roman „Im Paradiese“, dessen ersten Entwurf wir vermuthlich in dem versificirten Fragmente „Schlechte Gesellschaft“ haben, steht durchgängig die sogenannte „schlechte“ Künstlergesellschaft als die wahrhaft gute und vornehme der sogenannten vornehmen Gesellschaft gegenüber. <sup>12</sup> Von den Künstlern ist keiner im gewöhnlichen Sinne des Wortes Aristokrat. Ihre Herkunft ist, wie die der Helden in „Kinder der Welt“, durchgehends äusserst unansehnlich. Aber die Vornehmheit liegt ihnen im Blute, sie gehören zu den Auserkorenen, die gut und richtig handeln, nicht aus Pflichtgefühl oder durch mühsame Ueberwindung schlechter Triebe, sondern aus Natur. Was Toinette irgendwo „den redlichen Willen, der Menschheit keine Schande zu machen“ nennt, hat auch der Roman „Im Paradiese“ als den natürlichen Adel im Gegensatze zu der auf künstlichen Principien beruhenden Noblesse aufgestellt.

Wenige Dichter haben deshalb eine solche Reihe von Charakteren ohne Falsch und ohne Gemeinheit geschildert, wie Heyse. Niemand hat einen besseren Glauben an die Menschen gehabt. Den triftigsten Beweis dafür, wie lebendig sein Bedürfniss ist, überall das edle Erz in der Menschennatur hervorzuheben, liefert der Umstand, dass, wo bei ihm ein Umschlag im Charakter des Handelnden dem Leser oder dem Zuschauer eine Ueberraschung bereitet, die Enttäuschung immer darauf beruht, dass die Erwartung übertroffen wird und die Persönlichkeit sich weit besser und tüchtiger, weit edelgesinnter erweist, als Jemand geahnt hatte. Bei fast allen andern Dichtern ist die Enttäuschung die entgegengesetzte. In den Novellen, wie z. B. in „Barbarossa“ oder „Die Pfadfinderin“, wird die Versöhnung dadurch bewirkt, dass die schlechte Person der Erzählung zuletzt in sich geht, und da der Kern ursprünglich gut ist und der Betreffende wohl manchen hitzigen und schlechten, aber keinen eigentlich bösen Blutstropfen in sich hat, kommt eine Art Friedensschluss zwischen ihm und dem Leser, zur Verwunderung des letzteren, zu Stande. Weit bedeutsamer jedoch als in den Novellen tritt dieser charakteristische Optimismus in Heyse's Dramen hervor. Sie verdanken ihm ohne Frage ihre besten und wirkungsvollsten, vielleicht ihre entschieden dramatischsten Szenen. Ich will ein paar Beispiele anführen. In „Elisabeth Charlotte“ hat der Chevalier von Lorraine unedle Mittel aller Art benutzt, um die Heldin zu stürzen und die männliche Hauptperson des Stückes, den deutschen Gesandten Grafen Wied, aus Frankreich zu entfernen. Von dem Grafen gefordert, ist er schwer verwundet worden, und als jener von politischen Intriguen umstrickt, in die Bastille geschickt worden ist, tritt er im fünften Act im Audienzzimmer des Königs auf. Was kann er wollen? Den Grafen noch ärger anklagen? Sein unehrenhaftes Betragen fortsetzen, das seinem Gegner schon so viel Unglück und ihm selbst eine Wunde eingetragen hat? Wird er sich rächen, die Lage ausnutzen? Nein, er kommt, um die feierliche Erklärung abzugeben, dass der Graf wie ein echter Edelmann gehandelt hat, und dass er selbst an dem Duelle Schuld ist. Er wünscht

<sup>11</sup> K. d. W. II, 333 III, 309 und 335. Dass du das beste, tiefste, holdeste, **adligste** Menschenbild bist. – Das arme tapfre, freigeborne Herz – es hat seinen Adel bewährt.

<sup>12</sup> Im Paradiese. III, 6 ff.

sogar, selbst in die Bastille gesandt zu werden, damit sein Gegner nicht glaube, er hätte ehrlos einen unrichtigen Grund des Duells angegeben; mit anderen Worten: sogar in diesem verderbten Hofmanne lebt das Ehrgefühl als Rest des altfranzösischen Rittergeistes, ersetzt bis zu einem gewissen Grad das Gewissen, und zwingt ihn im entscheidenden Augenblick sich von seinem Schmerzenslager zu erheben, um zu Gunsten des Feindes einzuschreiten, den er rachsüchtig und rücksichtslos verfolgt hat. – In dem schönen und volksthümlichen Schauspiel „Hans Lange“ findet sich eine Scene, die bei der Aufführung die Zuschauer in athemloser Spannung hält, und deren Ausgang immer vielen Augen Thränen entlockt: es ist die Scene, wo das Leben des Junkers auf dem Spiele steht. Er ist verloren, wenn die Reiter ahnen, dass er es ist, der als Sohn des Juden verkleidet auf der Bank liegt. Da tritt der Grossknecht Henning auf, von Reitern geführt, die ihn im Stalle haben brummen hören, er wisse wohl, wo der Hase im Pfeffer liege. Henning ist vom Junker verdrängt worden; bevor dieser nach Lanzke kam, war er wie ein Kind im Hause, jetzt ist er weniger als Stiefkind geworden und er hat immer einen Groll auf den Vorgezogenen gehabt. Mit grösster Kunst wird die Scene nun so geführt, dass Henning trotz der Bitten und Verwünschungen der Eingeweihten immer deutlicher zu verstehen gibt, dass er sich an dem Junker rächen wolle, dass er wisse, wo derselbe sei, und dass keine Macht in der Welt ihn davon abhalten werde, seinen Feind zu verrathen – bis er, feurige Kohlen auf des Anderen Haupt sammelnd und sich mit dem eingejagten Schrecken begnügend, endlich das Blatt vom Munde nimmt, um die ihm jetzt natürlich blindlings vertrauenden Verfolger vollständig auf die falsche Spur zu bringen. – Und genau von derselben Natur ist endlich die entscheidende und schönste Scene in dem patriotischen Drama „Colberg“. Es wird Kriegs Rath gehalten, aber auch die Bürger sind berufen, denn die Wichtigkeit des Augenblicks macht es wünschenswerth, dass alle Stimmen gehört werden. Alle Hoffnung für die belagerte Stadt scheint aus zu sein. Der französische General hat ein Schreiben gesandt, um Gneisenau zu einer ehrenhaften Capitulation aufzufordern. Das ganze Officiercorps erklärt sofort, dass von Uebergabe der Festung keine Rede sein kann, und Gneisenau legt dann der Bürgerschaft die Frage vor, ob man sich vom Feinde eine Frist erbitten solle um den Bürgern, Frauen und Kindern den Auszug aus der allen Schrecken preisgegebenen Stadt zu sichern. Da erhebt sich der alte pedantische Schulmeister Zipfel, ein echter altmodischer deutscher Philologe, um im Namen der Bürgerschaft die Antwort zu ertheilen. Mit vielen Umschweifen, mit lateinischen Redensarten spinnt er unter allgemeiner Ungeduld seine Rede aus. Man unterbricht ihn, man gibt ihm zu verstehen, dass man wohl wisse, er denke nur daran, dem Commandanten und den Truppen die gefährliche Vertheidigung der Stadt zu überlassen – endlich gelingt es ihm, die Ansicht zu erklären, die er mit der langen Erzählung vom grossen Perserkriege und Leonidas mit seinen Spartanern im Sinne gehabt; die Ansicht nämlich, dass es Allen, ohne Unterschied gebühre, dazubleiben und zu sterben. Diese Scene hat Heyse *con amore* geschrieben. Sie enthält, so zu sagen, sein ganzes System. Denn nirgends triumphirt sein guter Glaube an die Menschheit so, wie dort, wo er im Spiessbürger den Helden enthüllen, im armen Pedanten den unbeugsamen Mann aufweisen kann, den kein Anderer in ihm gefunden hätte als der Dichter allein, der es weiss, dass jede seiner Gestalten im tiefsten Grunde der Seele ein unauslöschliches Adelsgepräge trägt.



## IV

Den Schriftstellern, die, wie Spielhagen z. B., am häufigsten bei den Kämpfen des Bewusstseins und des Willens verweilen, und die am liebsten die grossen socialen und politischen Conflictte schildern, werden selbstverständlich die Männerfiguren besser gelingen als die der Frauen. Ein Mannescharakter wie Leo in dem Romane „In Reih' und Glied“ sucht seines Gleichen, aber eine ebenso vorzügliche Frauengestalt hat Spielhagen nicht gezeichnet. Der dagegen, dessen Geist den Adel und die Anmuth des unmittelbar Natürlichen, die sichtbare und seelische Schönheit sucht, wird selbstverständlich lieber und besser Frauen schildern, als Männer. Hierin ist Heyse seinem Meister Goethe ähnlich. In fast allen seinen Productionen steht der Frauencharakter im Vordergrund, und die männlichen Gestalten dienen hauptsächlich dazu, ihn hervorzuheben oder zu entwickeln. Da die Frauennatur in der Liebe ihr verborgenes Wesen entfaltet und die schönste Blüthe treibt, da in der Liebe die Natur als Natur durch tausend Illusionen zum Geist geadelt wird, so verherrlicht Heyse vorzugsweise die Liebe des Weibes. Er feiert die Liebe und er feiert das Weib, aber es ist seine höchste Freude, diese beiden Grossmächte im Kampfe mit einander darzustellen. Denn wenn die Liebe siegt, wenn sie als die Macht erscheint, deren Gebot das Frauenherz nicht Trotz zu bieten vermag, strahlt sie, den Widerstand überwältigend, wie eine Allmacht, und indem sie die Wirkung hat, dass das Weib unter ihrem Einflusse, im Trotz gegen sie, im Kampf wider sie, von ihr beseelt, sich im ganzen Stolz ihres Geschlechtes zusammenrafft, verleiht die Liebe ihr jene aristokratische Schönheit, welche Heyse am besten darstellt.

Der angeborene Mädchenstolz ist für Heyse das Schönste in der Natur. Eine ganze Gruppe seiner Novellen könnte die Ueberschrift „Mädchenstolz“ führen. Kierkegaard nennt irgendwo das Wesen des Weibes *eine Hingebung, deren Form Widerstand ist*. Dies ist wie aus Heyse's Herzen gesprochen, und dieser Widerstand ist es, der als Merkmal der adeligen Natur ihn interessirt und bezaubert. Es ist das ewig Festungsartige im weiblichen Gemüth, das ihn fesselt, das Sphinxartige, dessen Räthsel er immer wieder errathen muss. Der süsse Kern ist doppelt süss in seiner harten Schale, der feurige Champagner doppelt heiss in seiner Umwallung von Eis. Es liegt um die weibliche Natur, wie Heyse sie schildert (von L'Arrabbiata bis Julie und Irene im „Paradies“) ein Eispanzer, der verbirgt, abweist, irre führt, zerbricht und schmilzt. Die Frau behauptet ihren Adel, indem sie so lange wie möglich sich weigert, ihr Ich aus den Händen zu geben, indem sie den Schatz ihrer Liebe aufspart und aufbewahrt. Sie erhält sich ihren Adel, indem sie ihr Ich ausschliesslich in die Hände eines Einzigen legt und der übrigen Welt gegenüber abweisend dasteht. Sie ist keiner blinden Macht unterworfen. Ist der Mädchenstolz gebrochen und besiegt, so findet sie sich selbst auf der anderen Seite des Schlundes, und gibt sich frei, naturfrei möchte ich sagen. Nie kommt bei Heyse eine Verführung vor; wird eine solche ein einziges Mal als vergangenes Ereigniss erwähnt („Mutter und Kind“), so dient sie nur dazu, die stolze Selbstbehauptung und die ebenso stolze, bewusste Selbsthingebung in das schärfste Licht zu stellen.

Diese Selbstbehauptung, diese Widerstandskraft (Rabbia) wird in der Schilderung auf's mannigfaltigste variirt: Atalante in dem Drama „Meleager“ hat die ganze frische Wildheit des Amazonentypus; sie zieht das Leben und das Spielen in der freien Natur, Wettlauf, Speerkampf und das Geschäft des Waidwerks weichlicher Zärtlichkeit und schmeichelnder Liebkosung, den Siegeskranz dem Brautkranze vor. In Syritha wird die erste Schamhaftigkeit geschildert, die aufgescheucht von der Hochzeit entflieht; in L'Arrabbiata der Mädchenstolz, der es weiss, wie nahe bei der schüchternen Bitte in der Seele des Mannes das rohe Verlangen liegt; im Mädchen von Treppi die instinctive Weigerung der Jungfräulichkeit; in Marianne („Mutter und Kind“) der Frauenstolz, der bei dem sogenannten gefallenen Weibe sich unter dem Gefühl der unverschuldeten Schmach verdoppelt; in Madeleine („Die Reise nach dem Glück“) das Pflichtgefühl gegen den von Kindheit an eingepägten Sittlichkeitsbegriff; in Lore („Lorenz und Lore“) das Schamgefühl

des jungen Mädchens, dem Angesichts des Todes das Liebesgeständniss entschlüpft ist; in Lottka die melancholische Verslossenheit im Gefühl angeerbter Erniedrigung; im schönen Käthchen der verzweifelte Unwille darüber, Allen zu gefallen, welcher alle Bewunderer und die eigene Schönheit zum Kukuk wünscht; in Lea die Scheu des entwickelten und reservirten Weibes, ihre Schwäche ahnen zu lassen; in Toinette der Abscheu des eingefrorenen Herzens, eine Leidenschaft zu heucheln, die es noch nicht fühlt; in Irene die Sittenstrenge einer kleinen Prinzessin; in Julie die Kälte einer Cordelia-Natur – bis der Augenblick kommt, da alle diese Bande gesprengt werden, da alle diese Herzen flammen, da der Männerhass der Amazone und die Schüchternheit des Mädchens und die Schamhaftigkeit der Jungfrau und der Stolz der Frau und die Pflicht der Strengerzogenen und die Schwermuth der Erniedrigten und die Hülle der Schneekönigin, Alles, Alles als Holz eines einzigen ungeheuren Scheiterhaufens in süßem Rauch auf dem Altare des Liebesgottes aufgeht.

Denn nicht im Widerstande, der nur Form und Schleier ist, sondern in der Hingebung sieht Heyse das Wesen des Weibes und ihre wahre Natur; und Naturanbeter, wie er ist, preist er Eros als den Unwiderstehlichen, der alle Schranken durchbricht. Das Weib bereut es nie, sich seiner Macht unterworfen zu haben, aber es kann seinen Trotz bereuen. Bettina sagt irgendwo in ihren Briefen ungefähr so: „Die Erdbeeren, die ich pflückte, hab' ich vergessen, aber die, welche ich stehen liess, brennen mir noch auf der Seele“. Heyse hat mehr als eine Variation dieses Themas gegeben: nachdem das Mädchen von Treppi sieben Jahre hindurch ihre jugendliche Sprödigkeit bereut hat, überwindet sie, als der Geliebte durch einen Zufall wieder in ihr Dorf kommt, kraft einer begeisterten und abergläubischen Ueberzeugung von der Macht und dem Recht ihrer Liebe, alle äusseren und inneren Hindernisse, die sich ihrem Glücke in den Weg stellen, sogar die Gleichgültigkeit und die Kälte des Zurückgekehrten. Madeleine in der „Reise nach dem Glück“ hat, wie oben erwähnt, in einer Nacht ihren Geliebten von ihrer Thür fortgewiesen, und da er in der Finsterniss wegreisen muss, ist er mit dem Pferde gestürzt und auf der Stelle gestorben. Die Reue über ihren Trotz gegen die Liebe lässt ihr keine Ruhe: „Was half mir meine Tugend?“ sagt sie; „sie war heil und ganz, und durchaus nicht fadenscheinig, und doch fror mich darin bis in's innerste Herz“.<sup>13</sup> Doch nicht genug damit, dass sie es bereut, der herkömmlichen Moral gefolgt zu sein: das Bild des Todten verfolgt sie Jahr aus Jahr ein; eifersüchtig scheint er über sie zu wachen. Jedes Mal in ihrem Leben, wenn sie glaubt, das Geschehene vergessen und das Glück auf's neue finden zu können, hört sie den Finger des Todten an die Thür klopfen, wie er klopfte in der Nacht, als er abgewiesen wurde. Streng straft Eros den, der nicht auf seinem Altare opfert. Und Heyse führt in anderen Dichtungen diesen Gedanken noch weiter aus. Hier hat der abgewiesene Liebhaber den Tod doch nur als zufällige Folge der Strenge gefunden, welche die Heissbegehrte gegen ihn erwiesen hat. Lasst uns den Fall setzen, dass er sich nicht als Bittender, sondern als Gewaltthäter nähert, und dass der Widerstand des stolzen Weibes statt auf einem Pflichtgefühl zu beruhen, das die Versuchung besiegt, nur Nothwehr gegen eine gefürchtete Ueberrumpelung ist, was dann? Auch dann straft Eros wie ein eifriger Gott. Das Drama „Die Sabinerinnen“ hat Heyse augenscheinlich um einer einzigen Gestalt willen geschrieben. Wie konnte er sonst darauf verfallen, diesen für die Tragödie so wenig geeigneten, rein burlesken Stoff sich zu tragischer Behandlung zu wählen! Jene Gestalt ist Tullia, die sabinische Königstochter. Von einem römischen Krieger geraubt, in seinem Hause eingeschlossen, tödtet sie ihn, da er in der Brautnacht es wagt, sich ihr zu nähern. Wenn ein tragisches Leid jetzt als Rache der Römer die Tollkühne träfe, würde sich Niemand darob wundern; aber die psychologische Pointe ist in Uebereinstimmung mit der ganzen Erotik Heyse's die, dass sie durch Ermordung ihres Gatten die erwachenden Triebe ihres eigenen Herzens zu tödten versucht und sich dadurch irreligiös gegen Eros empört hat.

Er neigte  
Sein Angesicht herab zu meiner Stirn,

<sup>13</sup> G. W. V, 197.

Dass mich des Athems Hauch umrieselte,  
Und seine leise Stimme mir wie Gift  
Schleichend durch alle Adern rann.

Jetzt schaudert sie mit zersplitterter Seele über ihre so echt weibliche, so tief berechnete That. Die Erscheinung des Todten verfolgt sie überall, aber noch mehr als der Anblick seiner Leiche die Erinnerung an seine Liebkosungen. Nur Tag und Nacht, sagt sie, ist's her, dass jene That vollbracht wurde, und doch liegt's hinter mir, wie tausend Jahre und tausend Tode. Eins nur ist gegenwärtig und ich werd' es immer empfinden: sein Kuss auf meiner Wimper, seine Hand in meiner. Gegen den Schluss spricht sie dann zu ihrer Schwester die Grundidee des Stückes in diesen Worten aus:

Flieh' vor der Liebe nicht,  
Sie holt dich dennoch ein. Geh' ihr entgegen  
Und beuge dich vor ihr. Denn tödtlich zürnt sie  
Dem der ihr trotzt, und saugt das Blut ihm aus.  
Hat nicht der grimme Gott die Jungfrau'n alle  
Sich unterworfen? Ich allein, o Schwester,  
Entgelt' es, dass ich frei mich aufgelehnt.<sup>14</sup>

Selbst den Gewaltthäter kann die Jungfrau nicht hassen. Er brach den Frieden; aber was thut Liebe anders? Er überlistete; aber die Liebe ist listig. Er höhnte; aber spottet nicht die Liebe selbst des Gewaltigsten und Freiesten? Mit andern Worten: ist nicht Eros selbst ein Gewaltthäter ohne Scheu und Scham, ein Verbrecher, der alle herkömmlichen Gesetze sprengt?

Alle? Das ist zu viel gesagt. Heyse hat wohl bisweilen, wie in den angeführten Fällen, eine an Kleist erinnernde Neigung zu rein pathologischen erotischen Problemen, aber er ist allzu harmonisch angelegt, allzu reif und allzu deutsch-national, um ohne weiteres die Leidenschaft als Ordnung und Gesetz der Gesellschaft durchbrechend zu schildern. Er ist entwickelt genug um einzusehen, dass die Gesetze der Leidenschaft und die Gesetze der Gesellschaft zwei höchst ungleichartige Dinge sind, die sehr wenig mit einander gemein haben; aber er bezeugt letzteren die Verehrung, die sie verdienen, d. h. eine bedingte. Seit seiner frühesten Jugend hat es ihn gereizt und gelockt, die nur relative Wahrheit und den nur bedingten Werth dieser Gesetze darzustellen, Fälle zu erdichten, wo sie auf solche Weise übertreten werden, dass die Ausnahme gegen die Regel Recht zu haben scheint, und sogar der verhärtetste Spiessbürger sich bedenken wird, hier zu verurtheilen. In seiner Besorgniss, der Ausnahme volles, unumstössliches Recht zu geben, hat Heyse bisweilen – wie in seinem ersten, in die gesammelten Werke nicht aufgenommenen Drama „Francesca von Rimini“ – völlig barocke Ausnahmen aufgesucht; aber durchgehends ist es sein Bestreben, den Fall so mit Pallisaden zu umzäunen, dass kein Sturmhauf der gewöhnlichen Moral diese Schutzwehr umstürzen könne. Wenn Goethe Egmont und Clärchen zusammenführt, stellt er das Verhältniss nicht dar, als ob es einer Entschuldigung bedürfe; das Verhältniss wird durch seine Schönheit vertheidigt. Heyse, der minder grossartige, ebenso vorsichtige als kühne Dichter, hat immer ein Auge auf die conventionelle Moral geheftet und bestrebt sich stets, sie zu versöhnen, entweder dadurch, dass er ihr so zu sagen Recht gibt in allen andern Fällen als eben diesem einen, wo ihre Uebertretung unvermeidlich war, oder dadurch, dass er das Vergehen wider die Sittenlehre sühnt, indem die Persönlichkeit mit Wissen und Willen das verbotene Glück um einen so hohen Preis erkaufte, dass es, so theuer bezahlt, keinen Philister locken würde.

In „Francesca von Rimini“ liegt der Fall so: Lanciotto ist hässlich, roh und verderbt, sein Bruder Paolo edel und schön. Lanciotto entbrennt leidenschaftlich für Francesca. Durch Bruderliebe

---

<sup>14</sup> G. W. IX, 73 ff.

zu dem durchaus unwürdigen Lanciotto verleitet, hat sich Paolo dazu missbrauchen lassen, nicht nur als Liebeswerber, sondern sogar auf dem Hochzeitstage als Bräutigam verkleidet, den Bruder zu vertreten, welcher befürchtet, dass seine Hässlichkeit nie das Jawort des Mädchens erringen könne. Erst im Dunkel des Brautgemachs wagt Lanciotto sich seiner Braut zu nähern. Aber auch Paolo liebt Francesca, wie sie ihn wieder liebt. Es ist also kein Wunder, dass die junge Frau, als sie den plumpen Betrug entdeckt, dessen Beute sie geworden, sich durch die Liebkosungen ihres Gatten entehrt fühlt, und weit entfernt davon, ihre Liebe zu Paolo als Sünde zu betrachten, sie als berechtigt und heilig ansieht:

Der Kuss von Deinem Munde war die Hostie  
Die den entehrten Mund mir neu gereinigt.

Um seine Verschanzung recht tüchtig zu bauen, hat also der Dichter in dieser naiven Jugendarbeit sich den unmöglichsten, an den Haaren herbeigezogenen Fall construiert; denn was kann ungereimter sein, als dass Paolo aus purer einfältiger Gutmüthigkeit gegen einen verächtlichen Bruder, seine Geliebte dem gemeinsten Betruge preisgibt, der noch dazu sein eigenes Lebensglück vernichtet. Aber man findet in diesem grellen Beispiel den Typus, nach welchem in Heyse's so zahlreichen späteren tactvollen und feinen Arbeiten die moralische Collision construiert wird. Ich greife auf's Gerathewohl einige Beispiele heraus: in „Beatrice“ ist die gesetzliche Ehe, welche die Liebesgeschichte durchbricht, eine Zwangsehe, ebenso unheilig, wie die Ehe Francesca's, obschon besser motivirt. In „Cleopatra“ wehrt der junge Deutsche sich so hartnäckig gegen die Liebe der schönen Aegypterin, wie Graf Wetter von Strahl bei Kleist sich gegen die Leidenschaft des Käthchens von Heilbronn. Erst als die Sehnsucht nach ihm, Cleopatra dem Tode nahe bringt, entsteht zwischen ihnen das Liebesverhältniss. Die stolze Gabriele, in der Novelle „Im Grafenschlosse“ lässt sich erst dann zu ihrer „Gewissensehe“ mit dem Grafen überreden, als er sein Leben ihretwillen aufs Spiel gesetzt hat. Die junge Frau in „Rafael“ erkaufte sich einige Stunden des Zusammenseins mit dem Geliebten für lebenslängliche Einsperrung im Kloster: die Hingebung Garcinde's und Lottka's wird geädelt, indem das nach aussen gebundene, aber innerlich freie Ich sich eine Hingebung, welche die Verhältnisse verbieten, unter keiner anderen Bedingung denken kann, als unter der, dass sie den Tod zur Folge hat. Das Anrecht zum Glücke eines flüchtigen Augenblicks wird durch Selbstmord erworben.

Den Glücksbecher, den diese Persönlichkeiten leeren, hat ihr Schicksal mit Gift gewürzt. Heyse behauptet mithin für diese *heroischen* Seelen das Recht, einen Streit der Pflichten anders zu lösen, als „der ängstliche, von kleinen Gewohnheiten und Rücksichten eingeengte Mittelschlag der Philister“ es zu thun pflegt, und in der Einleitung zu seiner „Beatrice“<sup>15</sup> hat er selbst seine ethische Ketzerei mit diesen Worten theoretisch formulirt: „Geniale Naturen, die auf sich selbst beruhen, erweitern durch ihre Handlungen, indem sie das Maass ihrer innern Kraft und Grösse als ein Beispiel vorleuchten lassen, eben so sehr die Grenzen des sittlichen Gebiets, wie geniale Künstler die hergebrachten Schranken ihrer Kunst durchbrechen und weiter hinausrücken. Und was an Uebermass und Uebermuth des Selbstgefühls in jenen heroischen Seelen sich rühren mag, wird es nicht eben durch den tragischen Untergang geläutert und gebüsst?“

Nicht weniger als durch diese immer nahe liegende Association mit Untergang und Tod adelt Heyse die Liebe, legitim oder illegitim, wie oben berührt, durch die Art der Hingebung. Sie ist immer bewusst. Diese Weiber lassen sich nie hinreissen, sie verschenken sich als eine freie Gabe – wenn sie sich überhaupt verschenken. So schon in Arbeiten aus Heyse's früher Jugend, wie „Der Kreisrichter“,<sup>16</sup> so in „Rafael“, in „Lottka“ und so vielen andern Novellen in Prosa und Versen.

---

<sup>15</sup> G. W. VIII, 168.

<sup>16</sup> G. W. VI, 71: „Ich bin einmal in meinem Leben verkauft worden. Wie wollen die Menschen mich nun schelten, wenn ich mich

Ueberall ist die Selbstherrlichkeit und das Selbstbestimmungsrecht des Individuums gewahrt. Frei gibt das Weib sich dem Geliebten hin, frei geht es der Vernichtung entgegen oder gibt sich mit eigener Hand den Tod, und wo das Liebesglück nicht geädelt wird, durch den Preis, den es kostet, da wird es wenigstens durch den Stolz, womit es verschenkt und genossen wird, erhöht. Kraft dieses Stolzes fühlt sich die Persönlichkeit, selbst von der stärksten Naturmacht beherrscht, unabhängig und souverän in dem Behaupten ihrer Herrscherwürde. In dem Roman „Im Paradiese“ hat Heyse aber zum ersten Male principiell die Freiheit der Liebe im Gegensatz zu den Gesetzen der Gesellschaft als Problem behandelt und als Recht vertheidigt. Die Grundidee des Romans ist keine andere als die, dass die Sittlichkeit und Würde der Liebe zwischen Mann und Frau von der äusseren Bestätigung des Ehebundes unabhängig sei. Nach seiner Gewohnheit hat Heyse den hier gegebenen Fall mit den kräftigsten Beweggründen versehen: Jansen kann nicht, ohne seinen Freund zu beschämen, von seiner verächtlichen Frau sich befreien, und ohne Julie wird er als Künstler und Mensch verkümmern. Doch als Julie in der Gegenwart aller Freunde, mit dem Myrthenkranze geschmückt, sich frei mit Jansen vermählt, wird ganz entschieden ein Angriff auf die gewöhnliche Moral der Gesellschaft gerichtet, obwohl der Vorgang nicht als Beispiel zur Nachfolge hervortritt. Der Dichter, der in „Kinder der Welt“ seinen Zeitgenossen es eindringlich an's Herz legte, dass die Moralität des Einzelnen nicht von seinen metaphysischen Ueberzeugungen abhängen, hat im „Paradiese“ lehren wollen, dass die Reinheit und Würde eines Liebesverhältnisses sich nicht nach dem äusseren Sittengesetze beurtheilen lasse, sondern dass die Liebe ausserhalb und innerhalb der Ehe wahr und unwahr, sittlich und unsittlich sein könne. Auf den Adel des Herzens kommt bei ihm Alles an.

## V

Ich habe schon gesagt, dass Heyse als Dichter unmittelbar von Eichendorff ausgeht. Wie der Held in seiner Novelle „Ein Abenteuer“, scheint er in seinen ersten Wanderjahren sich den romantischen „Taugenichts“ zum Begleiter erwählt zu haben. Wo er in einer seiner Novellen (Lottka) sich selbst als Jüngling einführt, singt er in der Eichendorff'schen Tonart, und man erkennt, dass er sehr früh die romantischen Melodien mit seltener Geläufigkeit nachgepfiffen. In der Sammlung romantischer Kindermärchen, die er als Schüler unter dem Titel „Der Jungbrunnen“ herausgab, ist Musje Morgenroth ein leiblicher Bruder des berühmten Eichendorff'schen Helden. Das Buch ist die Arbeit eines Kindes, hat aber doch ein gewisses Interesse, da es den ersten Standpunkt des Dichters bezeichnet. Man sieht daraus, mit welchen Gaben er von Anfang an ausgerüstet war: die knabenhafte aber nie geschmacklose Prosa fließt leicht, und die Verse, die bedeutend höher stehen, sind mit all' ihren Nachklängen unaffected, sicher geformt und frisch. Er singt nach, aber er singt rein; es ist die gewöhnliche romantische Tonart, aber mit jugendlicher Frische und Anmuth angeschlagen. In den Flegeljahren *naiv* zu produciren, heisst schon ein Phänomen sein, und die ungewöhnliche angeborne Herrschaft über die Sprache hütet den dichtenden Schüler vor Forcirtheit und Manier. Der, wie es scheint, vom Vater, dem bekannten Philologen, ererbte Sprachsinn entwickelt sich bei dem Sohne zu einer Sprachfertigkeit, einer Leichtigkeit, mit Worten und Rhythmen umzuspringen, die schon im ersten Jünglingsalter nicht weit von Virtuosität entfernt war. Diese A. W. Schlegel und Rückert übertreffende Sprachfertigkeit bedingte als ein Grundelement in Heyse's Begabung die übrigen Eigenthümlichkeiten, die er nach und nach entwickelt hat. Er sang von Anfang an, nicht weil er mehr auf dem Herzen hatte als alle Uebrigen, sondern weil es ihm weit natürlicher und leichter als Anderen fiel das auszusagen, dessen sein Herz voll war. Da nicht starke innere Umwälzungen oder eingreifende äussere Begebenheiten erforderlich waren, um seine Lippen zu öffnen, wie sonst wohl, um die Erzeugungslust derer zu wecken, denen das Formgeben schwierig ist und denen es nur in den Augenblicken der Leidenschaft gelingt, die Schätze des Innern an's Tageslicht zu heben, so blickte er nicht nach Innen, sondern nach Aussen, grübelte nur wenig über sein Ich, seinen Beruf und seine Fähigkeiten, sondern sich wohl bewusst, dass er in seiner Seele einen klaren Spiegel trug, der aus der Umgegend Alles auffing, was ihn ansprach, liess er mit der Empfänglichkeit und dem Schaffensdrange eines bildenden Künstlers den Blick nach allen Seiten umherschweifen.

Eines bildenden Künstlers, sag' ich; denn nicht lange fuhr er fort, die romantische Musik anzustimmen. Er hat selbst gesagt:

Schön ist romantische Poesie,  
Doch was man nennt beauté de nuit.

Die rechten Männer, meint Heyse, verstehen ihre Gedanken *à jour* zu fassen, und er ist in allzu hohem Grade ein Sonnenkind, als dass er im romantischen Zwielflicht hätte stehen bleiben können. Lyriker war er überhaupt nicht, und die Romantik hat naturgemäss und nothwendig ihre Stärke in der Lyrik. Die Naturumgebungen flossen ihm auch kein selbständiges poetisches Interesse ein: eine solche Frische des Meeres und der Landschaft, wie sie z. B. die dänischen Novellen Blicher's überhaucht, wird man in den seinen nicht finden; er ist kein Landschaftler und hat stets die Landschaft nur als Hintergrund benutzt. Was am ersten und frühesten seinem Blicke begegnete, sobald er genug entwickelt war um mit eigenen Augen zu sehen, war der Mensch; und wohlgemerkt, nicht der Mensch als eine von Organen bediente Intelligenz, oder als ein auf zwei Beinen gehender Wille, oder als psychologische Merkwürdigkeit, sondern als plastische Gestalt. Zu allererst hat er, nach meiner Auffassung, ganz wie der Bildhauer oder Gestaltenmaler, sobald er seine Augen schloss, seinen Gesichtskreis mit Konturen und Profilen bevölkert gesehen. Schöne äussere Formen und

Bewegungen, die Haltung eines anmuthigen Kopfes, eine reizende Eigenthümlichkeit in Stellung oder Gang haben ihn ganz auf dieselbe Weise beschäftigt, wie sie den bildenden Künstler erfüllen, und sind von ihm mit derselben Vorliebe, ja bisweilen fast mit technischen Ausdrücken wiedergegeben worden. Und nicht nur der Erzähler, auch die auftretenden Personen fassen oft genug auf dieselbe Weise auf. So sagt z. B. die Hauptperson in der Novelle „Der Kreisrichter“: „Die Jugend hier ist gesund, und das ist in jungen Jahren die halbe Schönheit. Auch haben sie noch Race. *Achten Sie auf die feine Form der Köpfe und die zarte Bildung der Schläfen, und im Gang und Tanz und Sitzen die natürliche Anmuth*“.<sup>17</sup> Ein schlagendes Beispiel dieser Anschauungsweise des Dichters findet man in der Novelle „Die Einsamen“, wo sein Missmuth darüber, mit den Mitteln seiner Kunst nur so unvollkommen malen zu können, folgendermassen zu Worte kommt: „Nur den Umriss! wüthete er vor sich hin, ein paar Dutzend Linien nur! Wie sie auf dem Eselchen einhertrabt, das eine Bein über den Rücken des Thieres, flach und sicher ruhend, das andere mit der Spitze des Fusses fast den Boden streifend; und den rechten Ellenbogen auf das ruhende Knie niedergestützt, die Hand leicht unter dem Kinn, mit der Halskette spielend, das Gesicht hinausgewendet nach dem Meer; welche Last schwarzer Flechten im Nacken! Es leuchtet roth darin; ein Korallenschmuck – nein, frische Granatblüthen. Der Wind spielt mit dem lose angeknüpften Tuch; wie dunkel brennt die Wange, und wie viel dunkler das Auge!“<sup>18</sup>

Es sind solche Bilder, plastische Figuren, einfache malerische Situationen, mit denen die Phantasie Heyse's von Anfang an operirt hat, und die ihren einen Ausgangspunkt bilden. Und ob man noch so sehr fühlt, wie viel vernünftiger es ist, einen Dichter zu schildern als ihn zu loben, so kann man doch nicht einen Ausbruch der Bewunderung darüber zurückhalten, wie vorzüglich es überall Heyse gelungen ist, seine Gestalten, freilich besonders die Frauengestalten, dem Auge darzustellen. Er gehört nicht zu der beschreibenden Schule, er charakterisirt nicht weitläufig wie Balzac noch sorgfältig wie Turgenjew, sondern schildert mit wenigen Zügen; aber seine Gestalten bleiben uns doch in der Erinnerung, aus dem sehr einfachen Grunde, weil sie alle Stil haben. Ein Bauernmädchen aus Neapel oder Tyrol, ein Dienstmädchen oder ein junges Fräulein aus Deutschland erhalten, von ihm gemalt, ein höheres, unwirkliches und doch unvergessliches Leben, weil sie alle durch die streng idealistische Methode und Kunst der Darstellung geädelt sind. Sie sind formvollendet wie Statuen, sie haben eine Haltung wie Königinnen. Niemand, ausser dem Maler Leopold Robert, an den einige von Heyse's italienischen Arbeiten erinnern, hat meines Wissens einen so bewussten Stil in der Zeichnung von Bauern und Fischern an den Tag gelegt. Und wie die Formen der äusseren Gestalt, so sind diejenigen des Gemüthslebens stilvoll. Wenn der Ausdruck nicht allzu gewagt wäre, möchte ich sagen, dass Heyse die Liebe plastisch schildert. Die Romantiker fassten sie immer lyrisch auf. Vergleicht man aber die Liebesnovellen Heyse's mit romantischen Liebesnovellen, so wird man finden, dass, während die Romantiker ihre Stärke darin haben, die romantische Entzücktheit als solche zu analysiren und den seltsamsten, sonst namenlosen Stimmungen Namen zu geben, sich bei Heyse gleich jedes psychologische Moment in einer Miene oder Geberde spiegelt; Alles wird bei ihm gleich Anschauung und sichtbares Leben.

---

<sup>17</sup> G. W. VI, 40.

<sup>18</sup> G. W. VI, 5.

## VI

Ich bemerkte, dass die Fähigkeit, Gestalten festzuhalten und zu idealisiren, den *einen* Ausgangspunkt der Phantasie dieses Dichters bilde. Sie hat noch einen andern. Gewiss fast eben so ursprünglich wie seine Fähigkeit, Charaktere darzustellen, ist seine Lust „Abenteuer“ zu erleben und zu erdichten. Unter Abenteuern verstehe ich Begebenheiten eigenthümlicher, ungewöhnlicher Art, die – was bei wirklichen Abenteuern fast nie der Fall ist – eine sichere Kontur, einen so bestimmten Anfang, Mitte und Schluss haben, dass sie der Phantasie wie ein von einem Rahmen umschlossenes Kunstwerk erscheinen. Aus irgend einer äusseren oder inneren Beobachtung – dem Bruchstück eines Traumes, einer Begegnung auf der Strasse, dem Anblick der mittelalterlichen Thürme einer alten Stadt im Abendsonnenschein – entspringt ihm durch die rapideste Ideenassociation eine Geschichte, eine Verkettung von Begebenheiten, und da er so streng künstlerisch angelegt ist, nimmt diese Begebenheitsreihe stets eine rhythmische Form an. Sie hat deutliche, feste Umrisse und inneres Gleichgewicht wie die Gestalten. Sie hat ihr Knochengerüst, ihre Fleischesfülle, vor Allem ihre wohlmarkirte und schlanke Taille. Die Fähigkeit, eine Geschichte in knapper und geschlossener Form mitzutheilen, sie so zu sagen harmonisch zu rhythmisiren, entspringt unmittelbar aus Heyse's durch und durch harmonischer Natur. Die Novellenform, wie er sie zugeschnitten und ciselirt hat, ist eine völlig originale und selbständige Schöpfung, sein wahres Eigenthum. Darum ist er auch besonders durch die Prosanovelle populär geworden. Seine Novelle hat immer äusserst wenige und einfache Factoren, die Anzahl der Personen ist gering, die Handlung gedrängt und mit einem einzigen Blick überschaubar. Aber die Fabel ist nicht allein um der Personen willen da, wie in den modernen französischen Novellen, die nur ein psychologisches oder physiologisches Interesse befriedigen wollen; sie hat ihren eigenthümlichen Entwicklungsgang und ihr selbständiges Interesse. Eine Novelle wie die durch die altväterliche Anmuth des Stils so reizende „Abendscene“ Christian Winther's<sup>19</sup> hat den Mangel, dass nichts in ihr geschieht. Die Novelle ist bei Heyse nicht ein kleines Zeitbild oder Genrebild; es *geschieht* Etwas, und es geschieht immer etwas Unerwartetes. Die Handlung ist in der Regel so angelegt, dass an einem gewissen Punkt ein unvorhergesehener Umschlag eintritt, eine Ueberraschung, die, wenn der Leser zurückdenkt, sich immer als in dem Vorhergehenden gründlich und sorgfältig motivirt erweist. An diesem Punkt spitzt sich die Handlung zu; hier laufen ihre Fäden in einen Knoten zusammen, aus welchem sie in entgegengesetzter Richtung sich weiter spinnen. Der Genuss des Lesers beruht auf der Kunst, womit der Zweck, den die Handlung erstrebt, gradweise immer mehr und mehr verschleiert und verdeckt wird, bis die Hülle plötzlich fällt. Seine Ueberraschung beruht auf der Gewandtheit, mit welcher er anscheinend mehr und mehr von dem gerade über dem Ausgangspunkt liegenden Endpunkte entfernt wird, bis er schliesslich entdeckt, dass er in einer Spirallinie geführt worden ist und sich direkt über dem Punkte befindet, wo die Erzählung anfang.

Heyse hat selbst in der Einleitung zu seinem „Deutschen Novellenschatz“ sich über das Princip ausgesprochen, dem er in der Novellencomposition huldigt. Hier wie in der Einleitung zur „Stickerin von Treviso“, macht er denen gegenüber, die das ganze Gewicht auf Stil und Vortrag legen wollen, darauf aufmerksam, dass die Erzählung als Erzählung, was Kinder die Geschichte nennen, doch die nothwendige Grundlage der Novelle ist und bleibt und ihre eigenartige Schönheit hat. Er betont, dass er nach seiner Aesthetik *der* Novelle den Vorzug gebe, deren Grundmotiv sich am deutlichsten abrundet und – mehr oder weniger gehaltvoll – etwas Eigenartiges, Specificisches schon in der ersten Anlage verräth. „*Eine starke Silhouette*“, fährt er fort, „dürfte dem, was wir im eigentlichen Sinn Novelle nennen, nicht fehlen“.<sup>20</sup> Mit dem Ausdruck Silhouette meint Heyse den Grundriss

---

<sup>19</sup> Heyse und Kurz, Novellenschatz des Auslandes, Bd. VIII.

<sup>20</sup> Heyse und Kurz, Deutscher Novellenschatz. Bd. I. S. XIX.



der Geschichte, wie eine gedrängte Inhaltsangabe ihn nachweist, und er veranschaulicht durch ein treffendes Beispiel und eine treffende Bezeichnung seinen Gedanken. Er führt die Inhaltsangabe einer Novelle Boccaccio's an:

„Federigo degli Alberighi liebt, ohne Gegenliebe zu finden; in ritterlicher Werbung verschwendet er all' seine Habe und behält nur noch einen einzigen Falken; diesen, da die von ihm geliebte Dame zufällig sein Haus besucht und er sonst nichts hat, ihr ein Mahl zu bereiten, setzt er ihr bei Tische vor. Sie erfährt, was er gethan, ändert plötzlich ihren Sinn und belohnt seine Liebe, indem sie ihn zum Herrn ihrer Hand und ihres Vermögens macht“.

Heyse hebt hervor, dass in diesen wenigen Zeilen alle Elemente einer rührenden und erfreulichen Novelle liegen, in der das Schicksal zweier Menschen durch eine äussere Zufallswendung, die aber die Charaktere tiefer entwickelt, auf's liebenswürdigste sich vollendet, und er fordert darum auch den modernen Erzähler auf, selbst bei dem innerlichsten oder reichhaltigsten Stoffe sich zuerst zu fragen, wo „der Falke“ sei, das Specifiche, das diese Geschichte von tausend andern unterscheidet.

Er hat in der Forderung, die er an die Novelle richtet, insbesondere die Aufgabe charakterisirt, die er sich selbst gestellt und die er erfüllt hat. Er zieht den bizarren Fall dem typisch alltäglichen vor. Man kann in der Regel so sicher sein in seinen Prosaerzählungen einen „Falken“ zu finden, wie jener Untersuchungsrichter es war, hinter jedem Verbrechen eine Frau zu entdecken. In „L'Arrabbiata“ ist der Biss in die Hand der „Falke“, im „Bild der Mutter“ die Entführung, in „Vetter Gabriel“ der aus dem „Briefsteller für Liebende“ abgeschriebene Brief. Der Leser kann, wenn er selbst bei Heyse nach besagtem wilden Vogel suchen will, sich einen Einblick in die Compositionsweise des Dichters verschaffen. Nicht immer ist er so leicht zu fangen, wie in den angeführten Fällen. Mit einer Erfindsamkeit, einer behenden Grazie, die bei einem Nicht-Romanen äusserst selten ist, hat Heyse es verstanden, den Knoten der Ereignisse zu schürzen und zu entwirren, das psychologische Problem zu stellen und zu lösen, das er in der Novelle *isolirt*. Er vermag den einzelnen eigenthümlichen Fall rein und scharf novellistisch von dem allgemeinen Cultur- und Gesellschaftszustande, in welchem er ein Glied ist, abzuheben, ohne wie die romantischen Novellendichter, den Vorgang ins Unwirkliche und Märchenhafte hinüberspielen und ohne ihn jemals in eine bloß epigrammatische Pointe auslaufen zu lassen. Seine Novellen sind weder kurze Romane, noch lange Anekdoten. Sie haben zugleich Fülle und streng geschlossene Form. Und so knapp diese Form auch ist, hat sie sich geschmeidig genug erwiesen, um den verschiedenartigsten Stoff in sich aufnehmen zu können. Die Novelle Heyse's schlägt viele Saiten an, wohl am häufigsten die zarten und seelenvollen, aber auch die komischen (wie in dem amüsanten Schwank „Die Wittwe von Pisa“), die phantastischen (wie in der Hoffmanniade „Cleopatra“), ja ein vereinzelt Mal die schaurigen (in dem peinlichen Nachtstück „Der Kinder Sünde der Väter Fluch“). Die Novelle, wie er sie behandelt, grenzt an die Gebiete Alfred de Musset's, Mérimée's, Hoffmann's und Tieck's, hat aber doch ihre ganz besondere Domäne, wie ihr ganz eigenthümliches Profil.

## VII

Indessen, so willfährig ich bin, die Bedeutung jenes scharfen Profils als individuelles Merkmal der Heyse'schen Novelle und die Bedeutung desselben für die Novelle als Kunststart anzuerkennen, so schwer fällt es mir, dasselbe als entscheidende Norm für die Schätzung der einzelnen Erzählung gelten zu lassen.

Die Novelle ist ja, wie jedes Kunstwerk, ein Organismus, in welchem schöne, von einander relativ unabhängige Verhältnisse höchst verschiedener Art zum Totaleindrucke beitragen. Wir verweilen bei den Charakteren und der Handlung; der Stil ist das dritte Element. Nach meiner Ueberzeugung sind diese drei Elemente einander nicht untergeordnet, sondern nebengeordnet, und jedes von ihnen bereitet, wenn es zur Meisterschaft entwickelt ist, dem Leser einen gleich vollkommenen Genuss.

Zwar kann, wie Heyse hervorhebt, die einseitige Entwicklung des Vortrags zu geistreichen Capriccio's ohne Thema führen; wer aber allzugrosses Gewicht auf „die Geschichte“ legt, kann ja auf der anderen Seite der blossen Unterhaltungslitteratur verfallen.

„Frühlingsfluthen“ von Turgenjew ist eine Novelle, deren Handlung unbefriedigend verläuft – den Stil im engeren Sinne kann ich nicht beurtheilen, da ich die Erzählung nicht in der Originalsprache kenne – aber bedeutet dieser Mangel viel bei einem solchen Meisterwerk individueller Charakterzeichnung? Wiegt die Schilderung der italienischen Familie nicht an und für sich jede Unvollkommenheit in der Motivirung der Begebenheiten auf? Was thut es, dass der Leser vielleicht sich den Schluss lieber anders vorstellt und nicht zum zweiten Mal lesen mag, wenn er drei viertel der Novelle mit dem gleichen Genuss immer wieder liest?

Blicher's „Tagebuch eines Dorfküsters“ ist eine Novelle, in welcher die Handlung wenig zu bedeuten hat und die meisten Charaktere durch ihre Rohheit abstossend wirken; aber sie ist deshalb doch ein Werk von höchstem Kunstwerthe; ihre Hauptstärke liegt im Stile, in der meisterhaft durchgeführten, fast zweihundert Jahre alten Sprachweise des braven Küsters. Diese Sprachweise ist uns eine Bürgschaft für die schneidende Wahrheit der Erzählung, eine Wahrheit, zu der man nicht auf dem Wege des Idealismus gelangt, und die darum von Heyse weder gesucht, noch erreicht wird, ich meine jene Wahrheit, die von den Franzosen als *la vérité vraie* bezeichnet wird.

Und könnte man nicht Heyse mit seinen eigenen Waffen schlagen? Ich glaube es. Er will mit seiner Betonung dessen, was die Novelle in der Novelle ist, zugleich gegen die Ueberschätzung des Stils und des ideellen Gehalts Front machen. Aber von allen seinen versificirten Novellen scheint mir „Der Salamander“ am höchsten zu stehen, von seinen Prosanovellen ist „Der letzte Centaur“ mir eine der liebsten, und jene scheint mir wegen des Vortrags, diese wegen der Idee den Preis davonzutragen.

Man gebe sich keine Mühe damit, im „Salamander“ nach einem „Falken“ zu suchen: Handlung gibt es da nicht, die Charaktere entwickeln sich so gut wie gar nicht, und doch wird jeder empfängliche Leser unter dem Einflüsse des Zaubers dieser Terzinen einen so lebhaften Genuss empfinden, dass es ihm vorkommt, als hätte das Gedicht ausser seinen eigenen Vorzügen noch alle die, die ihm abgehen. Von der epischen Ruhe, von dem objectiven Stil, der Heyse's eigentliches Ideal im Novellenfach ist, wird man hier nicht viel finden. Diese epische Ruhe passt vielleicht überhaupt weniger für den unruhigen Geist unserer Zeit. Vollständig ist die Verwirklichung dieses Ideals Heyse wohl eigentlich auch nur gelungen in den wenigen Prosanovellen, die das moderne Culturleben gar nicht berühren, wie in den genialen Pastichen aus der Vorzeit: „Die Stickerin von Treviso“ und „Geoffroy und Garcinde“, wo der edel einfältige Stil der altitalienischen oder provençalischen Erzählungen idealisirt ist, oder bei denjenigen Stoffen, die dem Leben des Volkes in Italien oder Tyrol entnommen sind; denn das Volk scheint ihm in jenen Ländern selbst ein naives und aus *einem* Guss geformtes Stück Mittelalter. Eine Erzählung wie das kleine Juwel „L'Arrabbiata“, das Heyse's Ruhm begründete, kommt erst durch ihre schlichte, strenge Einfassung zu ihrem Rechte; mit stilistischen

Verzierungen oder mit psychologisch zugeschliffenen Facetten ausgestutzt, würde sie ihre ganze Schönheit verlieren, wenn nicht unmöglich sein. Ebenso ist „Die Stickerin von Treviso“, die wohl nach der eben genannten Novelle den grössten Beifall geerntet hat, in ihrer rührenden Einfachheit und Grösse auf solche Weise eins mit ihrer Chronikform, dass sie ohne diese gar nicht denkbar ist. Aber wo ganz moderne Eigenschaften und Szenen dargestellt werden, da kann der Stil kaum zu individuell und nervös sein. Heyse selbst kann es nicht unterlassen, sich in dieser Hinsicht nach seinem Stoffe zu richten; wie fieberhaft ist die Darstellung in der hübschen Krankengeschichte in Briefen „Unheilbar“! Indess lässt er sich augenscheinlich nur widerstrebend oder unfreiwillig zu einem so leidenschaftlich wogenden und zitternden Stil wie im „Salamander“ hinreissen. Diese Novelle ist lauter Vortrag, ihre Schönheit beruht ganz und gar auf der bestrickenden Anmuth der metrischen Diction und doch findet sich hier kein Wort, das nicht zur Sache gehört. Alles ist hier lebendiges Leben, jede stilistische Wendung tiefgeföhlt und durchsichtig; die kämpfende Seele des Schreibenden liegt offen vor dem Leser. Die Situationen sind unbedeutend und alltäglich; keine bengalische Beleuchtung, nicht einmal in einem Schlusstableau. Aber diese merkwürdigen, unglaublich schönen, naturwidrig leichten, nervös leidenschaftlichen Terzinen verleihen mit ihrem Fragen und Antworten, Scherzen, Singen und Klagen der theatralisch natürlichen, beherrscht verliebten, blasirt koketten Heldin und der Leidenschaft, die sie einflösst, einen solchen Reiz, dass keine spannende Geschichte mit Angel- und Wendepunkt fesselnder sein könnte. Zum Abschluss tönen diese seltenen Terzinen, welche durch die Behandlung ein ganz neues Versmass geworden sind, ebenso überraschend wie genial und kühn, in die Accorde dreier naturfrischer Ritornelle aus. Allen Theorien zum Trotz behauptet eine Dichtung wie diese ihren Platz.

Es will mich überhaupt bedünken, als mache Heyse sich einen unrichtigen Begriff von der Bedeutung des poetischen Stils. Theoretisch fürchtet er dessen selbständige Entwicklung und mag keine Werke, die „lauter Vortrag und Stil“ sind. Nichtsdestoweniger hat er in Gedichten wie „Das Feenkind“ und noch mehr in einem Gedichte wie „Frauenemancipation“ selbst solche Productionen geliefert. Das erste von diesen Gedichten ist fein und graziös, aber der Scherz dauert reichlich lange – von Schlagsahne isst man nicht gern allzu viel; das andere, dessen Tendenz übrigens die beste ist, leidet an einer Plauderhaftigkeit ohne Salz. Aber ein ausgeprägter Stil ist ja auch nicht dasselbe wie die formelle Virtuosität des Vortrags. Dass ein Sprachkünstler wie Heyse, der Uebersetzer Guisti's, der Troubadours, der italienischen und spanischen Volkslieder, diese im vollsten Masse besitzt, versteht sich von selbst. Allein der in Wahrheit künstlerische Stil ist nicht die formelle Anmuth, die sich gleichmässig über alles verbreitet: Stil im höchsten Sinne des Wortes ist Durchführung, in allen Punkten durchgeführte Form. Wo Sprachfarbe, Ausdruck, Diction, persönlicher Accent noch eine gewisse abstracte Gleichartigkeit haben, wo es nicht gelungen ist, in jedem Moment die Seele sich in allen diesen äusseren Formen prägen zu lassen, da hängt die sprachliche Draperie, aus wie leichtem Gewebe sie auch bestehen mag, steif und tod um die Persönlichkeit des Sprechenden. Der vollkommene moderne Stil dagegen umschliesst diese, wie das Gewand den griechischen Redner, die Haltung des Körpers und jede Bewegung hervorhebend. Der virtuosenhafte Vortrag kann, selbst wenn er „glänzend“ ist, herkömmlich und alltäglich sein; der echte Stil ist das nie. An der Erzählungsweise in Heyse's Novellen habe ich nicht viel auszusetzen; seine dramatische Diction spricht mich nicht so an.

Mancher wird vielleicht meinen, wenn einige der historischen Dramen Heyse's nicht die Anerkennung, wie seine Novellen, gewonnen haben, so liege es daran, dass sie zu wenig Handlung und zu viel Stil besitzen. Wenn das Wort Stil aber verstanden wird, wie ich es hier bestimme, so muss man gewiss eher sagen, dass ihre Jambenform abgetragen war und dass sie nicht Stil genug haben. Die Diction in „Elisabeth Charlotte“ z. B. trägt weder hinlänglich die Farbe des Zeitalters, noch der Person, welche spricht. Man vergleiche nur die hinterlassenen derben Memoiren der Prinzessin. Der Dichter hat bei seiner fabelhaften Fertigkeit, sich in jedes poetische Genre hinein zu finden, ein Drama ebenso leicht zu Stande zu bringen, wie er eine Geschichte erzählt, sich die Arbeit etwas zu

bequem gemacht. Die kleine Tragödie „Maria Moroni“, die unter den Schauspielen den Novellen am nächsten steht, könnte sowohl durch Plan wie durch Charakterzeichnung den italienischen Dramen Alfred de Musset's, an die es erinnert, würdig zur Seite stehen, wenn sie in der Sprachfarbe nicht so viel trockener wäre. Der Dialog Musset's funkelt nicht nur von Witz, sondern lodert zugleich von Innigkeit und Leben. Heyse ist in seinen Dramen nicht so persönlich mit seiner ganzen Seele an jedem Punkte zugegen gewesen. Aber dies: „an jedem Punkte“ ist der Stil.

Wie ich also wegen der Vorzüglichkeit des Vortrags den „Salamander“ unter den versificirten Novellen am höchsten schätze, so würde ich um der Idee willen unter den Prosaerzählungen dem „Letzten Centaur“ einen hohen Platz geben, obwohl diese Novelle ebenfalls zu denen gehört, die der Definition am fernsten stehen. Es handelt sich in ihr nämlich nicht um eine Begebenheit oder einen Conflict in einem bestimmten Lebenskreise, nicht um einen besonderen psychologischen Fall, überhaupt nicht um ein Stück Leben, sondern um das Leben selbst; sie lässt gleichsam das ganze moderne Leben innerhalb eines engen Rahmens sich abspiegeln. Ein Schuss in das Centrum ist so erquickend. Warum es leugnen? Der periphere Charakter einzelner anderen Arbeiten Heyse's ist Schuld daran, dass sie weniger interessiren. Wenn man eine lange Reihe Novellen durchgelesen hat, kann man nicht wohl umhin, sich nach Kunstformen zu sehnen, die bedeutungsvollere, allgemeingültigere Ideen und Probleme in poetische Form fassen.

## VIII

Heyse's Dramen sind höchst verschiedenartig: bürgerliche Tragödien, mythologische, historisch-patriotische Schauspiele von sehr verschiedener Kunstrichtung; sein Talent ist so biegsam, dass er sich an jede Aufgabe wagen darf. Einen starken Drang zum Historischen hat Heyse nicht gehabt; die geschichtlichen Dramen sind alle einem patriotischen Gefühl entsprungen und wirken am meisten durch dies Gefühl. Die für den Dichter bezeichnendste von diesen Dramengruppen ist die, welche antike Stoffe behandelt. Zu der Zeit, da man überall in dem höheren Schauspiel politische moderne Action verlangte, hat man in Deutschland über diese Beschäftigung mit altgriechischen und römischen Stoffen unverständlich lamentirt oder gespottet. Man fragte, was in aller Welt den Dichter und uns an einem Gegenstande wie Raub der Sabinerinnen oder Meleager oder Hadrian zu interessiren vermöchte. Für den, welcher kritisch liest, ist es klar genug, was Heyse zu diesen Sujets hat hinziehen können. Sie verkörpern ihm seine Lieblingsideen über Frauenliebe und Frauenloos, sein eigenes Wesen spiegelt sich in ihnen. Wer das heissblütige Drama „Meleager“ mit Swinburne's „Atalanta in Kalydon“, das denselben Stoff behandelt, vergleichen will, wird zu manchen interessanten Beobachtungen über die Eigenthümlichkeit der beiden Dichter Anlass finden. „Hadrian“ hat wol am meisten die Kritik verwirrt. Was den Dichter zu einem uns so fremdartigen, noch dazu an die Schattenseiten des antiken Lebens erinnernden Verhältniss, wie dem zwischen Hadrian und Antinous locken könnte, schien fast unbegreiflich. Ich betrachte unter Heyse's Dramen „Hadrian“ als eins der besten, und zwar weil dies Stück das persönlichste und am tiefsten empfundene ist. Es ist mir unmöglich gewesen, diese Tragödie von dem jungen, schönen Aegypter, der, vom Weltbeherrscher so leidenschaftlich geliebt, von aller Herrlichkeit und Pracht des Hofes umgeben, frei in jeder Hinsicht, nur an seinen kaiserlichen Bewunderer gebunden, nach vollständiger Freiheit schmachtet, zu lesen ohne an einen gewissen jungen Dichter zu denken, der, schon in frühester Jugend an einen süddeutschen Hof berufen, bald der Liebling eines liebenswürdigen und verständigen Königs, als Günstling des Glückes beneidet ward, und doch heimlich in manchem Augenblick sich weit weg vom Hofe wünschen und in mancher gebundenen Stunde es fühlen musste, wie wenig selbst die Gunst des besten Herrn die Freiheit des ganz Unbeschützten aber ganz Unabhängigen aufwiegt.

In diesem Drama ist ausnahmsweise alles Scenische von der höchsten Wirkung. Die eigentliche Ursache, warum Heyse bei seiner grossen Befähigung für die Bühne doch sonst nicht entschieden durchgedrungen hat, ist vielleicht die, dass er das eigentliche deutsche Pathos, das Schiller'sche, nicht besitzt. Erst wenn ein Pathos gebrochen, wenn das Pathetische halb pathologisch ist, vermag er es mit voller Ursprünglichkeit zu behandeln. Das dramatische Pathos aus voller Brust wird bei ihm leicht unkünstlerisch-national, patriotisch und ein bisschen alltäglich. Hierzu kommt, dass die Darstellung der eigentlich männlichen Action nicht seine Sache ist. In wie hohem Grade er auch in seiner Poesie über die passiven Eigenschaften des Männlichen, wie Würde, Ernst, Ruhe, Unverzagtheit, gebietet, es fehlt doch ihm, wie Goethe, ganz das active Moment. Ein kräftig eingreifendes Handeln, das ein Ziel verfolgt, ist so wenig der Kern seiner Dramen wie seiner Novellen und Romane. Kommt ab und zu eine energische Handlung vor, so geschieht sie aus Verzweiflung oder Wuth: das Individuum ist in eine Enge getrieben, wo es keinen andern Ausweg erblickt als den, das Aeusserste zu wagen. (Man vergleiche die Handlung des jungen Försters in „Mutter und Kind“, als er den Sohn seiner Geliebten raubt, oder die Entführung in „Das Bild der Mutter“.) Im „Paradiese“ ist die Scene, wo Jansen in seiner Erbitterung über all' die Halbheiten, in denen er sein Leben verbracht hat, die Modelle seiner Heiligen zu Scherben schlägt, ein gutes Beispiel. Es war unmännlich von Jansen, eine Heiligenfabrik zu unterhalten – die ganze Idee ist als flüchtiger Scherz amüsant, lässt sich aber nicht festhalten, ohne den Charakter zu entstellen – es ist indess noch unmännlicher, ja weibisch gehandelt, seinen Zorn über die todtten Gypsgestalten ausgehen zu lassen. Obwohl nun aus dem angeführten Grund der eigentliche dramatische Nerv wohl immer Heyse's Arbeiten fehlen wird, sind die Hindernisse, die

sich dem entscheidenden Erfolg des Dichters auf der Bühne in den Weg stellen, nicht so bedeutend, dass er sie nicht mit der Zeit überwinden und einen scenischen Triumph feiern könnte. Vorläufig ist er vor einigen Jahren zur allgemeinen Verwunderung in einer Dichtungsart aufgetreten, die ihm ganz fern zu liegen schien, in der er aber in kurzer Zeit einen grossen Erfolg errang.

Es ist noch in frischer Erinnerung, welches Aufsehen die „Kinder der Welt“ in Berlin erweckten, als der Roman zuerst in der „Spener'schen Zeitung“ erschien. Man sprach einen Monat lang überall von diesem Feuilleton. Plötzlich hatte der unschuldige, dem Weltleben entfremdete Novellist sich als ein rein moderner Geist enthüllt, der einen philosophischen Roman mit Hölderlin's Worten schloss:

Verlass mit Deinem Götterschilde,  
Verlass o Du, der *Kühnen* Genius,  
Die Unschuld nie!

Man hatte offenbar bisher übersehen, dass durch Heyse's einschmeichelnde Poesie ein heftiger Freiheitsdrang ging, eine völlige Unabhängigkeit von Dogmen und conventionellen Banden. Darum wurde man jetzt viel mehr als es sich gebührte, überrascht. Der Dichter ist von gemischter Herkunft: von seinem germanischen Vater hat er das Positive in seinem Wesen, die Fülle und Schönheit des Gemüthes geerbt, von der Mutter, die Jüdin war, eine kritische Ader. Zum ersten Male wurden beide Seiten seines Wesens dem grossen Publikum offenbart. Es musste eine bedeutende Wirkung auf die Gemüther machen, dass dieser Fabius Cunctator, der sich so lange von den Problemen der Zeit fern gehalten hatte, jetzt den Augenblick gekommen fühlte, um seine Position unter denen einzunehmen, die den Kampf der Zeit kämpften. Der Roman ist ein würdiger und vornehmer Protest gegen die, welche noch in unseren Tagen die Denk- und Lehrfreiheit fesseln wollen. Er hat alle Polemik gegen die Dogmen hinter sich. Er lässt alle Hauptpersonen mit klarem Bewusstsein in der Atmosphäre freier Ideen leben, welche die Lebensluft der neuen Zeit ist. Es ist eins von den Werken, welche die Innigkeit eines lange zurückgehaltenen, spät gereiften persönlichen Bekenntnisses haben, und darum eine Lebensfähigkeit besitzen, der keine formelle Ungeschicklichkeit, kein formeller Mangel Abbruch thun kann. Es fehlt dem Buch als erstem Versuche Manches dazu, ein echter Roman zu sein: es gebricht, wie zu erwarten war, dem Helden an Entschlossenheit, an activer Manneskraft; das Buch sammelt sich nicht um ein einzelnes, unbedingt herrschendes geistiges Interesse; die Alles verschlingende Erotik lässt die Idee nicht klar und central, wie sie vom Dichter gedacht ist, hervortreten. Die entscheidende Wendung des Buches scheint hervorzustehen, wo Franzelius nach Balder's Beerdigung auf die Denunciation Lorinser's in's Gefängniss geworfen worden ist. Hier sagt Edwin ausdrücklich:<sup>21</sup> „Sie wollen den offenen Krieg, sie fordern ihn selbst heraus, und es wird nicht eher Frieden geben, bis man ihn ehrlich durchgefochten hat“. Aber der *offene Krieg* bleibt aus, Edwin und die ganze kleine Schaar der Hauptpersonen begnügen sich mit der Defensive, und als Edwin endlich mit seinem epochemachenden Werke fertig wird, ist der Roman zu Ende. – In nahem Zusammenhang mit diesem Mangel steht die zu grosse Weichheit der Gefühle in den Partien, die von Balder handeln. Das strenge Beobachten von Mass und Grenze, das Heyse's Novellen auszeichnet, wird hier vermisst. Aber wie wäre es möglich, dass grosse Vorzüge bei einer so umfangreichen Arbeit nicht durch einige Mängel erkaufte würden! Nicht allein haben die feinen Frauengestalten hier dieselben Vorzüge, wie in den Novellen: der Dichter hat hier noch dazu sein Gebiet in hohem Grade erweitert; eben die am wenigsten idealen Figuren: Christiane, Mohr, Marquard, sind am besten gelungen. Und welche Strömung echter allseitiger Bildung enthält er! Es ist nicht nur ein muthvolles, es ist ein erbauliches Buch.

Bei den einzelnen schmutzigen Angriffen, die es seinem Verfasser zugezogen hat, will ich nicht verweilen. Die Denuncationen in ein paar deutschen Winkelblättern interessiren mich nur, weil der norwegische Uebersetzer von Goethe's „Faust“ einen dieser Schmähartikel, der den Inhalt des Buches

<sup>21</sup> K. d. W. II, 265.

so wiedergab, als handle es sich darin um lauter rohe Sinnlichkeit, mit einer Einleitung abdrucken liess, die alle norwegischen Familienväter warnte, das Buch über ihre Schwelle kommen zu lassen<sup>22</sup>.

Auf einen kleinen Hieb von Frankreich aus musste Heyse füglich gefasst sein. Er käme nicht unverdient: denn die in seinem Roman vorkommenden Aeusserungen über französische Literatur und Geistesrichtung sind ganz im Stil der üblichen deutschen Anschauung gehalten; aber der Hieb hätte ritterlicher und geschickter ausfallen sollen als der, vom Nationalhasse und Selbsterhaltungstrieb dictirte, sehr unedle und beschränkte Artikel von Albert Réville in der „Revue des deux mondes“.

Die Freiheit des Gedankens war die Grundidee der „Kinder der Welt“. Die Sittenfreiheit ist der Grundgedanke des Romans „Im Paradiese“, doch nicht so, dass er unbedingt als Vertheidigungseingabe zu betrachten sei; denn wenn die Gedankenfreiheit als unbedingt behauptet werden muss, so ist die Freiheit der Sitten doch nur relativ, und der Dichter hat ihnen nicht mehr als eine relative Freiheit behaupten wollen. „Im Paradiese“ ist aber auch ein Werk von ganz anderer Art als der erstere Roman. Schon der Umstand, dass jener im verstandesscharfen Berlin, dieser im heiteren und sinnlichen München vorgeht, deutet den Unterschied an. Während „Kinder der Welt“ ein philosophischer Roman genannt werden konnte, ist „Im Paradiese“ eine Art *roman comique*, leicht, graziös und voll mit Ernst gemischten Scherzes. Er hat vielleicht seinen grössten Werth als Psychologie einer ganzen bedeutenden Stadt und als Porträt ihrer gesellschaftlichen und künstlerischen Zustände. Ganz München ist in diesem Buche enthalten, und den Hauptplatz nimmt selbstverständlich das Künstlerleben der Kunststadt ein. Die Gespräche und Reflexionen über Kunst haben hier nicht das müssige und abstracte Gepräge wie in den gewöhnlichen Künstlerromanen; man fühlt, dass es kein Theoretiker sondern ein Kenner ist, der spricht, und ein wahrer Ateliergeruch ist über alle diese Partien des Buches verbreitet. Die ganze Aesthetik des Verfassers lässt sich in Ingres' alter Definition zusammenfassen: *l'art c'est le nu*.

Was die Schlingung und Composition der Handlung betrifft, bezeichnet „Im Paradiese“ einen unzweifelhaften Fortschritt. Das Interesse wird hier überall erhalten, und, was mehr ist, es ist immer im Steigen; ein Lob, das man „Kinder der Welt“ nicht spenden konnte. Ab und zu sind zwar noch die Mittel, die die Handlung vorwärts bringen, ein wenig ungeschickt benutzt. So ist besonders die ganze Rolle, die der Hund Homo als *deus ex machina* spielt, etwas stark übertrieben. Er erinnert mit seinem übermenschlichen Scharfblick an jene Löwen, welche die Sculptur der Zopfkunst mit menschlichen und majestätischen Gesichtern darstellte, von Mähnen umrahmt, die in Wirklichkeit Allongeperrücken allzu ähnlich sahen. Doch in deutschen Romanen ist nicht die Handlung, sondern die Charakteristik die Hauptsache, und in fast allen Nebenfiguren offenbart dieses Buch eine ganz neue Seite von Heyse's Talent. Gestalten wie Angelica, Rosenbusch, Kohle, Schnetz, haben ein spielendes, mannigfaltiges Leben, das von Heyse's Stilart sonst fast ausgeschlossen war. Heyse's Geist hat mit einem Wort Humor gewonnen, den Humor des reifen Mannesalters, der vierziger Jahre kann

---

<sup>22</sup> Hätte ein Kritiker dieses Schlages nicht seiner Zeit eine „Warnung“ vor Goethe's Faust ganz in demselben Stile verfassen können: „Der Inhalt dieses unsittlichen Werkes ist folgender: Ein schon ziemlich bejahrter Arzt (Dr. med.) ist des Studirens müde und sehnt sich nach fleischlichen Lüsten. Zu dem Ende verschreibt er sich dem Teufel. Dieser führt ihn nach verschiedenen niedrigen Erlustigungen (die z. B. darin bestehen, halbbetrunkene Studenten noch betrunkenen zu machen) zu einer jungen Bürgerstochter, die Faust (der Doctor) gleich zu verführen sucht. Ein Paar Rendezvous bei einer alten Kupplerin bahnen ihm den Weg dazu. Da die Verführung aber nicht schnell genug gelingt, gibt der Teufel Faust ein Juwelenkästchen, das er dem Mädchen schenken soll. Ausser Stande, diesem Geschenke zu widerstehen, also nicht einmal verführt, sondern erkauft, ergibt sich Gretchen Faust, und um desto ungestörter mit ihrem Galan zu sein, flösst sie ihrer alten Mutter einen Schlaftrunk ein, der dieselbe tödtet. Nachdem sie dann den Tod ihres Bruders verschuldet hat, bringt sie das Kind, die Frucht ihrer Schande, um. Im Gefängniss singt sie schmutzige Lieder. Dass ihr Verführer sie im Stiche lässt, kann Einen nicht wundern, wenn man seine religiösen Grundsätze vernommen hat. Er ist, wie die Scene, wo seine Donna ihn nach seinem Glauben befragt, deutlich beweist, kein Christ; ja, er scheint nicht einmal an einen Gott zu glauben, obschon er zu allerlei leeren Ausflüchten greift, um seinen vollständigen Unglauben zu verdecken. – Da dies lästerliche Buch trotzdem, wie wir zu unserer Verwunderung hören, Leser, ja sogar Leserinnen findet, und in den Leihbibliotheken unserer Stadt eine eifrige Nachfrage erfährt, so fordern wir alle Familienväter auf, über das Seelenheil der Ihrigen zu wachen, das eine so ruchlose Lectüre um so leichter gefährden kann, als eine glatte, einschmeichelnde Form die unsittlichsten Lehren umhüllt“.

man vielleicht sagen; aber einen feinen, stillen Humor, der die Begabung des Dichters vervollständigt und seinen Farben den ächten Schmelz verleiht.



## IX

Wir haben den Kreis von Ideen und Formen durchlaufen, in welchen dieser Dichtergeist seinen Ausdruck gefunden hat. Wir sahen, wie Heyse zuletzt im Roman den bewegenden Gedanken der modernen Zeit gerecht ward, denen die Novellenform nicht Raum zu geben vermochte. Ich hob indess eine Novelle hervor, die sich durch ihren Grundgedanken nicht weniger auszeichnet, als „Der Salamander“ durch den Stil.

Jedes Mal, wenn Heyse es versucht hat, den alten Mythen ein modernes Interesse abzugewinnen, hat er Glück gehabt. Das kleine, reizende Jugendgedicht „Die Furie“ gehört zum Besten, was er geschrieben. In einem kleinen Drama „Perseus“ (in die gesammelten Werke nicht aufgenommen) hat er eine neue Auslegung des Medusamythus gegeben: er hat mit der armen, schönen Medusa Mitleid gefühlt, der das grausame Schicksal, auf Jedermann versteinern zu wirken, beschieden ward, und er belehrt uns, dass nur die Eifersucht neidischer Göttinnen auf ihre Liebe zu Perseus Schuld daran ist. Ihr Kopf fällt vor der Hand ihres eigenen Geliebten, während sie, um ihm nicht durch den unheilvollen Blick zu schaden, ihr Gesicht in den Sand begräbt. Heyse hat aus dem Mythus ein originelles und trauriges Märchen gemacht.

Die Geschichte vom „Centaur“ ist heiter und tief sinnig. Man wundert sich nicht, wenn „Im Paradiese“ uns mittheilt, dass diese Novelle den Maler Kohle zu seinen lieblichen Fresken begeistert hat. Der Pilgergang „unserer lieben Frau von Milo“, den man als Bild vor seinen Augen zu sehen glaubt, so lebhaft ist die Freske beschrieben, ist als Gedicht mit „dem letzten Centaur“ gar innig verwandt. Der letzte Centaur! Das klingt fast wie der letzte Mohikaner! Was weiss Heyse vom letzten Centauren? Wie hat er ihn in eine reguläre Novelle einführen können? O, das geschieht mit vieler Kunst und doch auf die natürlichste Weise. Er zieht erst, so zu sagen, zwei Kreise in einander, dann einen dritten Kreis, und in diesem beschwört er den Centauren herauf. Der erste Kreis ist die Welt der Lebendigen, der zweite die Welt der Todten, der dritte schliesst leicht und natürlich das Reich des Uebernatürlichen ein. Die Erzählung hebt, wider Heyse's Gewohnheit, rein selbstbiographisch, also mit einem möglichst starken Wirklichkeitselemente, an: der Verfasser kommt eines späten Abends an einer Weinstube vorbei, wo er in seiner Jugend einmal wöchentlich seine liebsten Freunde und Kameraden zu treffen pflegte, und jetzt lässt er diese, welche alle gestorben sind, in der Erinnerung Revue passiren. Dann tritt er in die Weinstube ein, fühlt sich müde, und – plötzlich ist es ihm, als werde er aufgefordert, in dem alten Kreise sich einzufinden, und als die Thür geöffnet wird, siehe! da sitzen sie alle beisammen. Aber keiner von ihnen bietet dem Eintretenden die Hand, es ist in ihren Mienen ein Zug von Fremdheit, Ernst und Kummer. Dann und wann trinken sie einen langen Zug aus dem Weinglase, dann glühen für einen Augenblick die bleichen Wangen und matten Augen, aber gleich darauf sitzen sie wieder starr und stumm und stieren in's Glas. Nur Einer von ihnen ist ungebeugt von dem Schicksal, das sie getroffen hat, und von welchem nach stillschweigender Abrede in der Gesellschaft nicht gesprochen wird. Es ist Genelli, der ausgezeichnete Maler, dessen Centauren in der Schackschen Sammlung zu München alle Reisenden bewundern. Einer von der Gesellschaft bemerkt, solch' ein Genellisches Fabelwesen sehe so lebendig aus, dass man fast glauben möchte, der Künstler wäre selbst dabei gewesen. Und als der Meister ruhig die Antwort gibt: „Er ist auch dabei gewesen“, gleiten wir unmerklich aus dem Reiche der Todten in die Fabelwelt hinüber. Er hat den Centauren gesehen, mit eigenen Augen gesehen, wie dieser eines schönen Sommernachmittags, ohne an etwas Böses zu denken, in ein kleines Tyrolerdorf hineintrabte, wo Genelli bei seinem Weinglase sass. In alten Zeiten war der Centaur Landarzt von Profession gewesen, hatte, während eines Ritts in seiner Praxis über die Berge ermüdet, sich in einer Gletscherhöhle schlafen gelegt, war dann eingefroren – und jetzt erst, nach Verlauf von Jahrtausenden, ist das Eis um ihn geschmolzen, und er kann mit verwunderten Augen sich in der verwandelten Welt umsehen. Es ist Sonntag und eben Kirchweih, da er mit seinem mächtigen Körper – oben ein farnesischer Herkules, unten ein

prachtvoller heroischer Streithengst – mit wehender Mähne und lang nachschleppendem Rossschweif, einen kleinen Rosenzweig im dichten Haar hinter dem Ohre, durch die leeren Strassen trabt, nur ab und zu ein altes Weib, das mit Geschrei vor der Erscheinung flüchtet, erschreckend. Er sieht die Kirchenthür offen, das Gebäude voll Menschen und eine wunderschöne Frau mit einem Kind auf dem Arme über dem Altare gemalt. Neugierig, nichts Arges denkend, trabt er durch das Portal und schnurstraks über die Steinfließen, die von seinem mächtigen Hufschlag dröhnen, auf den Altar zu. Man begreift, welcher Lärm über dies geradewegs der Hölle entstiegene Ungeheuer entsteht. Der Pfarrer schreit laut, schwingt, was er Geweihtes in der Hand hat, gegen ihn und ruft: „Apage! Apage!“ (was der Centaur versteht, weil es Griechisch ist). Die Gemeinde schlägt ein Kreuz über das andere; verwundert trabt das Fabelthier dann zur Kirche hinaus, und von allen alten Weibern und allen Kindern des Dorfes begleitet, die natürlich sehr erschrocken sind, „den hohen Reisenden so leicht gekleidet zu sehen“, bewegt es sich nach dem Dorfkrüge hin, wo Genelli auf dem Altare sitzt. Der Meister belehrt dann den Centauren, dass dieser ein Paar hundert Jahre zu spät oder zu früh wieder zum Leben erwacht ist. Zur Zeit der Renaissance würde man ihn vermuthlich wohl empfangen haben. „Aber heutzutage und unter dieser engbrüstigen, breitstirnigen, verschneiderten und verschnittenen Lumpenbagage, die sich die moderne Welt nennt!“ Genelli wagt es nicht, ihm ein heiteres Horoskop zu stellen. „Wo Ihr Euch sehen lasst, in Städten oder in Dörfern, werden Euch die Gassenbuben nachlaufen und mit faulen Aepfeln bewerfen, die alten Weiber werden Zeter schreien und die Pfaffen Euch für den Gottseibeius ausgeben u. s. w.“ Und es geht, wie er gewissagt hat. Während der biedere Centaur gutmüthig, wie der Starke ist, vom Publikum sich anglotzen, sein sammetweiches Fell befühlen lässt, während er gemüthlich eine Flasche Wein nach der andern leert und über die Brüstung der Laube sie dem hübschen Schenkmädchen, dem er sofort seine Rose geschenkt hat, zurückreicht, lauern Hass und Neid auf sein Verderben. Eine ganze Verschwörung hat sich gegen ihn gebildet. „An der Spitze stand natürlich die hochwürdige Geistlichkeit, die es für das Seelenheil ihrer Pfarrkinder sehr nachtheilig fand, sich mit einem gewiss ungetauften, völlig nackten und wahrscheinlich sehr unsittlichen Thiermenschen näher einzulassen“. Ebenso aufgebracht zeigte sich ein Italiener, der auf dem Markte ein ausgestopftes Kalb mit zwei Köpfen und fünf Beinen vorwies. Den Rossmenschen sah man gratis, er war lebendig und trank und schwatzte, und wer wusste, ob er sich nicht noch bewegen liess, einige Kunstreiterstückchen zum Besten zu geben. Das Kalb dagegen war ein ruhiges Genie und machte zu solchen Extravaganzen durchaus keine Miene. In die Concurrenz kann sich der Italiener nicht finden. „Es sei ein Unterschied“, setzt er dem Pfarrer auseinander, „zwischen einem zünftigen, von der Polizei approbirten Naturspiel und einer ganz unwahrscheinlichen nie dagewesenen Missgeburt, die ohne Pass und Gewerbeschein das Land unsicher machte und ehrlichen fünfbeinigen Kälbern das Brot vor dem Maule wegstehle“. Aber der leidenschaftlichste Gegner des Centauren ist doch der kleine, schiefbeinige Dorfschneider, der Bräutigam des hübschen Schenkmädchens. Auch der Schneider klagt dem Pfarrer seine Noth, die neue Mode die der Unbekannte eingeführt, müsse das ganze Schneiderhandwerk ruiniren und überdies alle Begriffe von Anstand und guter Sitte über den Haufen werfen.

Während nun der Centaur in seiner heiteren Stimmung eben in dem Hofe des Wirthshauses die schöne Nanni auf seinem Rücken tragend die Umstehenden mit einem höchst graziösen und eigenthümlichen Tanz unterhält, kommen alle die Verschworenen mit berittenen Gensdarmen, um ihn zu fangen. Ohne sie der geringsten Aufmerksamkeit zu würdigen, führt er seinen Tanz fort, und die Hände des Mädchens sanft an seine Brust drückend, setzt er mit einem prachtvollen Sprung über die Köpfe der Bauern weg. Pistolenkugeln knallen um ihn, ohne ihn zu treffen, und bald steht er frei auf dem nächsten Bergabhang. Da lässt er, von dem kläglichem Flehen des Mädchens gerührt, sie sacht zur Erde niedergleiten. „So sehr ihr die ritterliche Huldigung des Fremden geschmeichelt hatte und eine so traurige Figur ihr Schatz neben ihm spielte – eine solide Versorgung konnte sie von diesem reitenden Ausländer nicht erwarten“. Ihre praktische Natur trägt den Sieg davon, und wie eine gejagte Gemse springt sie von Stein zu Stein, ihrem Schneider in die Arme. Ein Ausdruck göttlichen

Hohnes gleitet über die Mienen des Centauren hin, man sieht ihn sich entfernen, und bald nachher verschwindet er den nachstarrenden Blicken.

Hier schweigt Genelli, der kleine Kreis bricht auf, und der Dichter erwacht in der Vorstube des Weinhändlers.

Alle Eigenschaften, die das Lesen eines Dichterwerkes zu einem Genusse machen, scheinen mir in diesem Märchen vereint: ein hoher Humor, der einen milden Schimmer über alle Einzelheiten wirft, die zartesten Halbtöne und das feinste Helldunkel das die Handlung vom Lichte des Tages in einen Traum von lauter Verstorbenen hinübergleiten lässt, um dann wieder das Zwielficht der Schattenwelt von einem Sonnenstrahl des alten Hellas erhellen zu lassen. Hierzu kommt eine tiefe, für ihren Dichter ganz eigenthümliche Idee. Denn dieser Scherz ist ja in vollem Ernste ein Hymnus auf die Freiheit in der Kunst wie im Leben, und auf die Freiheit, wie Heyse sie immer aufgefasst hat. Für ihn besteht die Freiheit nicht (wie z. B. für Henrik Ibsen) im Kampfe für die Freiheit, sondern sie ist auf dem religiösen Gebiete der Protest der Natur gegen das Dogma, auf dem gesellschaftlichen und sittlichen Gebiete der Protest der Natur gegen die Convenienz. Durch Natur zur Freiheit! das ist sein Weg und seine Losung. So wird der Centaur als halb Naturwesen, halb Gottheit seiner Phantasie ein theures Sinnbild. Wie schön ist der Centaur in seiner stolzen Kraft durch den Rest altgriechischen Blutes, das er in seinen Adern bewahrt hat! Was muss er nicht Alles ertragen, der Arme, für den Rest Heidenthum, das in ihm wiedererstanden ist, das einige tausend Jahre eingefroren war, aber in unseren Tagen, da die Gletscher zu schmelzen beginnen, aufs Neue erwacht ist und sich an's Tageslicht hinaus wagt! Viel lehrreicher, viel gesetzter und moralischer findet die ganze civilisirte Umgebung seine interessanten Rivalen, die ausgestopften Kälber mit zwei Zungen und fünf durchaus nicht zum Fortschreiten bestimmten, höchst conservativen und ihren Platz conservirenden Beinen. *Diese „Merkwürdigkeiten“* übertreten nie eine bürgerliche Sitte, lassen sich nur mit Erlaubniss der Obrigkeit und Geistlichkeit sehen, und sind darum nicht minder ungewöhnlich. Sie werden ewig die Rivalen des Centauren bleiben, von Einigen als ihm ebenbürtig, von Vielen als ihn weit überstrahlend betrachtet.

Und ist der Dichter auf seinem Flügelrosse in dieser kleinlichen modernen Gesellschaft nicht leibhaftig „der letzte Centaur“?

## X

Ich habe einige Aeusserungen über Heyse aufgezeichnet, günstige und ungünstige durcheinander, ächte Stimmen aus dem Publikum.

„Heyse“, sagte Einer, „Das ist der Frauenarzt, der deutsche Frauenarzt, der das Goethe'sche Wort:

Es ist ihr ewig Weh und Ach  
So tausendfach u. s. w.

gründlich verstanden hat. Dass er kein Dichter für Männer ist, das hat Fürst Bismarck richtig gefühlt“.

„Im Gegentheil“, sagte ein Anderer, „Paul Heyse ist sehr männlich. Man findet ihn weich, weil er anmuthig ist, weil eine vollendete Grazie seinen Schöpfungen ihr Gepräge verliehen hat. Man ahnt nicht, wie viel Kraft erforderlich ist, um diese Anmuth zu haben!“

„Was ist Heyse?“, sagte ein Dritter, „ein Kleinstädter, der so lange mit Berlin, dem Weltleben und der Politik Verstecken gespielt hat, dass er sich unserer Gegenwart entfremdet hat und sich nur unter Troubadouren in der Provence zu Hause fühlt. Ich wittere immer aus seinen Schriften den Provençal und Provinzialisten heraus“.

„Dieser Heyse“, bemerkte ein Vierter, „hat trotz seiner fünfzig Jahre und seiner dichterischen Reife die Schwäche, uns durchaus überreden zu wollen, dass er ein unmoralischer, lüsterner Poet sei. Aber kein Mensch glaubt es ihm. Das ist seine Strafe“.

„Ich bin in meinem Leben nie so beneidet worden“, sagte in meiner Gegenwart eine alte Jugendfreundin Heyse's, „wie heute, als in einer höheren Töchterschule, die ich besuchte, sich das Gerücht verbreitet hatte, ich würde heute Abend mit ihm in einer Gesellschaft zusammen treffen. Die Backfische haben mir einstimmig aufgetragen, ihm ihre begeisterten Grüsse zu bringen. Wie gerne wären sie ihm sämmtlich um den Hals gefallen! Er ist und bleibt der vergötterte Lieblingsdichter der jungen Mädchen“.

„Man kann“, sagte ein Kritiker, „Paul Heyse als den Mendelssohn-Bartholdy der deutschen Poesie definiren. Er erscheint wie Mendelssohn nach den grossen Meistern. Sein Wesen ist wie dasjenige Mendelssohns ein deutsches lyrisches und sinniges Naturell mit der feinsten, südländischen Bildung durchdrungen. Beiden fehlt der grosse Pathos, die durchgreifende Gewalt, der Sturm des dramatischen Elements; aber beide haben natürliche Würde im Ernst, reizende Liebenswürdigkeit und Anmuth im Scherz, beide sind sie durchgebildet in der Form, Virtuosen in der Ausführung“.

## Max Klinger. (1882.)

### I

In der Berliner permanenten Kunstaussstellung erregten im Frühling 1878 eine Reihe Federzeichnungen Aufmerksamkeit. Sie waren betitelt: „Phantasien über einen gefundenen Handschuh, der Dame, die ihn verlor, gewidmet“. Ihre Originalität war so tief und so barock, sie waren so unähnlich Allem, was man früher in dieser Art gesehen, dass kein Besucher gleichgiltig daran vorbeiging. Der gewöhnliche Berliner war allerdings nicht ganz klar darüber, ob dies Genialität oder Wahnwitz sei; ein und der andere Siebengescheidte murmelte „Fliegende Blätter-Illustrationen“ zwischen den Zähnen; aber mehrere von den Künstlern und Kritikern, deren Kunstsinn nicht durch das Althergebrachte bestimmt wird, stutzten, vertieften sich in die Bilder und bewunderten das Talent, das in diesem ersten Aufleuchten sich fast blendend offenbarte. Der Name des Künstlers war Max Klinger, und er war erst 21 Jahre alt.

Diese Blätter sind voriges Jahr erschienen in einem Cyclus meisterhaft ausgeführter Radierungen „Ein Handschuh. Rad. Op. VI“ ausnahmsweise im Selbstverlag des Künstlers, da er kein grosses allgemeines Interesse an einer Arbeit von so persönlichem Charakter erwarten konnte. Hier eine kurze Beschreibung davon.

1. und 2. Berlins Skating-Rink, die Gesellschaft, die damals diesen Sport betrieb, genau porträtirt – darunter der Künstler selbst, hoch, von militärischer Haltung, mit seinen dichten, gekrausten Haaren, die den Kopf wie eine Pelzmütze bedecken – und eine junge ausgezeichnet schöne Dame, eine Brasilianerin, die in jener Zeit durch ihre Schönheit und ihr graziöses Laufen das Interesse der Zuschauer auf sich lenkte. Die junge Dame verliert beim Dahinsausen einen langen weissen Handschuh mit sechs Knöpfen; der junge Künstler bückt sich im Laufen und hebt ihn auf, vermuthlich, um ihn in der Tasche zu bergen, die dem Herzen am nächsten ist.

3. Ein niedlicher kleiner Cupido sitzt halb abgewandt neben einem Rosenbusch, von welchem schwere, grosse Rosen herabhängen. In ihrem Schatten ruht der feine, schmale Damenhandschuh. Cupido bewacht den weichen, duftigen Fund, Rosenblätter fallen darauf herab.

4. Max Klinger in seinem Bett; er wirft sich im Schlaf unruhig auf seinem schmalen Lager herum. Auf dem Nachttisch liegt der Handschuh, aber über dem Haupte des Schlafenden schwebt er wieder, vom Traum zu einer ungeheuren Hand ausgedehnt, die nach dem Monde greift und droht, ihn vom Himmel herunterzureissen. Und sieh! links vor dem Bette beginnt das offene Meer; und draussen auf seiner Flut erheben sich mit wildem Geschrei und Geberden schwimmende, ertrinkende Gestalten, darunter Meerungeheuer, und noch weiter draussen nähern sich grosse, gekrümmte, angsteinflössende Handschuhhände. Kein Wunder, dass der Schlafende vor Schreck in dem Bette die Beine unter sich hinaufzieht.

5. Das Erwachen. Der Handschuh liegt ruhig auf dem Bett, aber der Künstler ist zusammengekauert, das Gesicht in die Hände gesenkt, und träumt wachend weiter: Eine weitgestreckte Landschaft mit Bergen im Hintergrund offenbart sich; im Vordergrund erheben sich über dem Handschuh phantastische, ganz mit Blumen bedeckte Traumbäume auf hohen, dünnen Stengeln. Unterhalb derselben, doch fern, fern auf einem Weg und nicht grösser als dass eine Fliege die Gestalt decken könnte, indessen an der charakteristischen Haltung leicht wieder erkennbar – die schöne Dame vom Skating-Rink.

6. Sturm auf dem Meere. Mitten auf der Flut ein Segelboot, vom Winde stark auf die Seite geworfen; aus dem Boote beugt sich die Gestalt des jungen Künstlers, mit einem ungeheuer langen

Enterhaken versehen. Der Handschuh ist über Bord gefallen, es gilt, ihn aufzufischen. Wir sehen ihn sinken, fühlen die verzweifelte Anstrengung, ihn mit dem spitzen Eisen wieder zu erhaschen.

7. Wieder Wasser, doch wie verschieden! in grossen, sichern Rundungen und Voluten stilisirt, wie ein griechisches Basrelief. Ein Gespann Meerpferde im strengsten hellenischen Stil zieht langsam und majestätisch einen niedrigen Triumphwagen über die Wogen; den Sitzkasten bildet eine Muschel, die sich öffnet wie ein schwarzer, leuchtender Blumenkelch, und in ihr ruht blendend weiss – der Handschuh, der die Zügel hält und das Gespann lenkt.

8. Was ist dies? Zwei verzweiflungsvolle nackte Mannesarme, die sich durch eine Fensterscheibe Bahn gebrochen haben, dass sie in Scherben zu Boden fällt; die Hände greifen nach einem fortflatternden Gegenstand, der sich im nächtlichen Dunkel verliert. Ach, es ist wieder der Handschuh! Durchs Fenster ist er geflogen; eine hässliche unnatürlich grosse Fledermaus hat ihn in der Schnauze und schwebt mit ihm davon. Und vergeblich streckt der Phantasirende seine blutenden zerschnittenen Hände danach zum Fenster hinaus.

9. Da ist er wieder. Und diesmal besser verwahrt. Jetzt wird er nicht so leicht mehr entwischen. Ein geräumiger Saal. An allen Wänden hängende Tapeten; doch genauer betrachtet, sind diese Tapeten lauter vielfach vergrösserte, paarweis verbundene 6knöpfige Damenhandschuhe, die von der Decke bis zum Boden reichen. Mitten in diesem Saal ein kokettes Tischchen, das als Altar dient. Und auf dem Altar liegt der Schatz selber in natürlicher Grösse, fein, schmal, von allen Seiten sichtbar. Doch in einer Ecke des Gemaches ist die Tapete etwas unregelmässig; denn ein wildes Thierhaupt mit flammenden Augen hebt einige von den grossen Handschuhfingern in die Höhe und glotzt herein; es ist der Drache mit seinen hässlichen Klauen und dem geschlängelten Schweif, der das Heiligthum bewacht und den Schatz hütet.

10. Wieder eine flache, sandige Küste. Am Strande brennen zwei feine, antike Lampen auf hohen Stativen. Zwischen ihnen liegt auf einem Kissen der gefundene Handschuh und das Meer leckt zu ihm empor, ohne sich ihm jedoch mit der Dreistigkeit zu nähern, mit der es einst Knud des Grossen Fuss berührte. Im Gegentheil! der Ocean huldigt diesem Kleinod des Liebenden: all' die steigenden Wogenkämme spülen Rosen an den Strand, schleudern Rosen nach dem Handschuh; in allen Wellenfurchen fliessen sie; all' der gischende Wogenschaum löst sich in Rosen auf.

## II

Im Winter vor jener Frühlingsausstellung lernte ich in Berlin einen kleinen Kreis junger Künstler kennen. Sie wohnten, oder versammelten sich in einem Atelier, das sich im 5. Stock eines Hauses der aristokratischen Hohenzollernstrasse befand. Es war ein Eckhaus mit schöner freier Aussicht über das Schöneberger Ufer, aber diese Aussicht war auch das prächtigste an der ganzen Wohnung. Ein und derselbe grosse Raum diente als Atelier und Schlafzimmer. Die Möbel waren ein zerrissenes Sopha und ein mächtiger, mit losen Skizzenblättern, Mappen und Kaffeebereitungs-Requisiten bedeckter Tisch, dessen Grösse und Solidität ich eben im Begriffe stand zu beneiden, als ich entdeckte, dass es gar kein Tisch war und dass man nur über ein paar Holzblöcke Bretter gelegt hatte. An allen Wänden Studienköpfe, unter Gussow's Leitung ausgeführt, auch viele originelle Versuche.

Der Portier, der auf den wohlklingenden Namen Piefke hörte, sorgte für die Insassen des Ateliers wie eine Mutter. Selbst wider ihren Willen nahm er sich ihres Wohles an. Einer von ihnen hatte eine Reise vor und vermisste längere Zeit vorher seine schönsten Hemden. Herr Piefke war's, der sie bei Seite geräumt hatte, damit sie zu der Reise frisch gewaschen seien und sein Schützling sich unter den Fremden sehen lassen könne. Eigenthümlich genug wurde er zuletzt von der künstlerischen Atmosphäre im 5. Stock so angesteckt, dass er drunten in seinem Kellergelass selbst zu malen anfang, und das Gelungenste war, dass er wirklich etwas Talent besass, „mehr als manche Berühmtheit“, sagten die Maler. Ja, einer von ihnen hielt ein Gemälde von Herrn Piefke für das eines Kameraden, als er es eines Tages im Atelier aufgestellt fand. Ich selbst sah zwei Marinebilder von Herrn Piefke, Schiffe im Sturm darstellend, deren Interesse dadurch erhöht wurde, dass der Künstler niemals das Meer gesehen hatte, so dass die Phantasie um so grösseren Spielraum fand.

Einer von den jungen Malern ersuchte mich, ihm zu sitzen; dadurch lernte ich die Gesellschaft kennen. Es waren – selbstverständlich – lauter eifrige Nihilisten, Socialisten, Atheisten, Naturalisten, Materialisten und Egoisten. Sie docirten einstimmig Ansichten, die für die Gesellschaftsordnung und den Frieden des Nächsten höchst gefährlich waren. Sie huldigten der Politik der Pariser Commune; Jeden, der behauptete, dass er selbst, oder überhaupt Jemand, sich von einem andern Motiv als dem rücksichtslosesten Egoismus leiten lasse, verachteten sie als einen Heuchler, der sie zum Besten haben wollte. Sie waren, nachdem sie mich kennen gelernt, sehr überrascht über meine Zähmheit. Sie hatten sich etwas ganz andres erwartet. Sie fühlten Ekel (Verachtung ist ein zu schwaches Wort dafür) vor der ganzen anerkannten deutschen Kunst, vor der Akademie, ihren Mitschülern, den berühmten Namen (mit Ausnahme von Böcklin, Menzel und Gussow). Sie hatten das Leben durchschaut. Sie liessen Alles gehen, wie es wollte. Es gab nichts zu wirken und nichts zu hoffen. Es galt, so schmerzlos als möglich die Zeit todzuschlagen; sie waren zu alt, um Leidenschaften zu hegen – darüber waren sie hinaus – zu blasirt, um Illusionen nachzujagen, zu kunstverständlich, um sich selbst Genie zuzutrauen, zu stolz, um sich um Lob oder Ruhm zu kümmern; es galt, den einen Tag hinzubringen wie den andern: ein wenig zu malen, eine Partie Tarok zu spielen, recht lange zu schlafen. Kurzum sie waren jung, jung! im Beginn der Zwanzig, genussüchtig, ehrgeizig, fanatisch für die Kunst begeistert, weissglühend vor Verachtung der Heuchelei, so leidenschaftslos, dass der eifrigste Anbeter der Indolenz unter ihnen erst vor Kurzem von den Folgen eines Selbstmordversuches, den er aus unglücklicher Liebe machte, geheilt worden war und so eifrig, das Evangelium des Egoismus zu predigen, dass sie in vollständigem Communismus lebten, einander halfen, für einander hungerten und einander liebten.

Sie waren Alle begabt; doch sobald man mit Einem von ihnen allein war, erzählte er sofort mit einem Gemisch von Zärtlichkeit und Ehrfurcht, dass Einer unter ihnen ein Genie sei. Er war ihr Stolz, ihre Bewunderung. Sie setzten ihre egoistische Freude darein, sein Lob nach allen Seiten auszuposaunen, überall und mit Jedem von seinen Arbeiten zu sprechen, ohne eine Silbe von ihren

eignen zu sagen; fragte man nach diesen, so antworteten sie, das sei nur Broderwerb. Sie trugen ihren Benjamin auf den Händen und schworen, dass er den Ruhm aller jetzt lebenden deutschen Künstler in Schatten stellen werde. Mittlerweile ging er gross und schlank mit seinen dicht wachsenden, gekrausten, rothen Haaren still und verschlossen unter ihnen, stimmte mit einem Nicken, doch ohne sich weiter auszulassen, in ihre Theorien ein, im Voraus überzeugt, dass nur die extremste Anschauung die wahre sein könne und im Uebrigen so verloren in sein inneres Walten, so in Anspruch genommen von seinen fruchtbaren Träumen, so unablässig, fabelhaft productiv, dass er nur wenig Zeit zum Philosophiren fand.



### III

Max Klinger ist in Leipzig am 18. Februar 1857 geboren. Er ist der Sohn einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie. Er studierte die Malerei in Karlsruhe und Berlin unter dem durch seinen energischen Realismus bekannten Maler Carl Gussow, aber ohne das lernen zu können, worin dieser Lehrer seine besondere Stärke hat: die genaue Wiedergabe des Modells. Er lernte niemals die äussere Wirklichkeit copiren: dafür war seine innere Welt zu eigenthümlich und zu reich. Sein Gedächtniss war so treu, dass es von Formen und Eindrücken überfüllt war, seine gnostisch sinnliche, ideen- und bildersprudelnde Einbildungskraft war felsenfest von ihrer innern Logik überzeugt. Wie bizarr sie sich auch im Schaffen äusserte und wie tollkühn sie auch mit einer Aufgabe tummelte, machte sie dennoch etwas in künstlerischem Sinne Vernünftiges daraus, und sein Stimmungsleben war so vollständig, so vielstimmig bewegt, dass jede seiner Schöpfungen auf die Nerven wirkte wie Musik, Stimmung in sich hatte und Stimmung mit sich brachte.

Der Stamm, aus dem diese fruchtbare Phantasie ihre Blüthen trieb, war ein fester, entschlossener und hartnäckiger Charakter, beharrlich in seinem Streben und in seinen Entschlüssen und bereit, Zeit, Kräfte, unbedingt Alles dafür zu opfern; er war ferner ein äusserst nervöses, bis zum Uebermass sensibles Temperament, eines jener Temperamente, welche die Leidenschaften bis auf den Grund erschüttern, doch nicht wie verheerende Stürme, sondern wie tropische Gewitter, nach denen das Erdreich doppelt üppig wuchert.

Im Frühling 1878 stellte Klinger eine Reihe von 8 Zeichnungen aus, welche die Geschichte Christi illustrierten. Obgleich diese Zeichnungen nicht zu Klinger's besten Arbeiten gehören, wohl zunächst deshalb, weil das Historische nicht sein Fach ist und weil die Aufgabe überhaupt zu gross für seine Jugend war, so wurden sie doch beachtet. Der damalige Kritiker der „Gegenwart“, einer von den Wenigen, die wirklich Kunstverständniss hatten, schrieb: Von der Ausstellung 1878 wird man in Zukunft sagen: „Hier stellte Max Klinger zum ersten Male aus“; und nicht lange danach wurden die Zeichnungen von der Nationalgalerie angekauft. Ihr Verdienst lag hauptsächlich in dem vollständigen, entschiedenen Bruch des Künstlers mit allen abgedroschenen Ueberlieferungen in der Behandlung der ursprünglich christlichen Typen. Mit jugendlichem Ernst suchte er seinen eigenen Weg.

Der Christustypus ist bei ihm unklar, verschieden in den verschiedenen Zeichnungen, weil er selbst über seine Grundauffassung noch unklar ist. Doch die Begebenheiten sind dem Beschauer nahe gerückt. Z. B. Die Jünger klimmen mühsam den Hügel empor, wo die Bergpredigt gehalten werden soll; ihnen folgen neugierige, schreiende Knaben, hinkende alte Weiber, Gichtbrüchige, Pharisäer und Soldaten. Alle wenden uns den Rücken; einer von den Aposteln dreht sich um und will einen Knaben ohrfeigen, wird aber von einem andern daran gehindert. Der Eindruck ist humoristisch. An einer andern Zeichnung, wo sie den Berg hinabschreiten, ist Alles feierlich. Die Sonne brennt auf den heissen Sand. Einer hinter dem andern gesenkten Hauptes folgen die Apostel ihrem Meister. Dieser nähert sich den Zuschauern. Das edle, feine Gesicht mit dem weichen schwarzen Haar und Bart blickt starr zu Boden. Er sieht trotz seiner Jugend so ehrfurchtgebietend aus, dass der römische Centurio, der hergesandt ist, um ihn zu beobachten, unwillkürlich Front macht; steif und unbeweglich, entblösten Hauptes steht er da, als Christus an ihm vorbeischreitet. In diesen Zeichnungen ist ein tapferer, wahrheitsliebender Kampf gegen das Hergebrachte. Auf dem Blatte wo Christus mit der Dornenkrone dem Volke gezeigt wird, ist z. B. der Ausrufer nicht das gewöhnliche brutale Ungeheuer, das in Vergnügen über seine eigene Gemeinheit schwelgt; wir sehen ein schläfriges arabisches Profil, dessen Besitzer mit eintöniger Stimme ganz mechanisch eine Reihe Worte ausschreit, die er auswendig gelernt hat, weil herzuclappern sein Beruf ist.

Auf derselben Ausstellung befand sich auch ein kleines Gemälde von Klinger, „Spaziergänger“ betitelt, interessant durch sein spannendes Thema. Die Scene ist ein ödes Feld nächst der Hasenhaide bei Berlin, bekannt als unsichere Gegend. Eine lange, unendlich lange und melancholische

Friedhofmauer zieht sich in das Bild hinein. Daran lehnt ein junger Mann. Er hat einen Revolver aus der Tasche gezogen und hält ihn mit ruhigem beobachtenden Blick vor sich hin; denn von drei Seiten nähern sich unheimliche, zerlumpete Gestalten mit dicken Knüppeln in den Händen. Sie sind stehen geblieben, augenscheinlich ungewiss, was sie zunächst beginnen sollen, da sie merken, der Andere sei vorbereitet. Einer dieser Vorstadt-Proletarier bückt sich, ungeduldig über das Warten, und hebt einen grossen Stein auf. Ueber dem Bilde blauer Himmel, Sonnenschein und Sommerluft. – Der Kritiker Ludwig Pietsch besprach dieses Bild, ebenso wie die Handschuh-Radirungen, voll Bewunderung.

So grosses Aufsehen machten diese ersten Versuche, dass der Neid rege wurde. Der Kritiker der „Gegenwart“ wurde in seinem eigenen Blatte angegriffen und der Artikel von der Redaction desavouirt. „Es sei Sünde“, hiess es allgemein, „einem jungen Künstler durch Lob den Kopf zu verdrehen“, besonders fügte man gerne hinzu, „da wahrscheinlich nichts aus ihm werde“; und als kurz danach Klinger's Kunst zu stocken schien, da er für zwei ganze Jahre aus Berlin verschwand und sehr zurückgezogen zuerst in Brüssel, dann in München lebte, eine langwierige erschöpfende Krankheit durchmachte, hatte es wirklich eine Zeit lang den Anschein, als ob die ungünstigen Prophezeiungen Recht behalten sollten.

Doch zu Anfang 1880 kamen in Brüssel „13 *Eaux-fortes*“, Randglossen zu Ovid, heraus, die einen grossen Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers verriethen. Es waren Illustrationen, oder richtiger begleitende Phantasien zu den Erzählungen der Metamorphosen von Apollo und Daphne, Pyramus und Thisbe, vermischt mit Intermezzo's pathetischer oder humoristischer Natur. Das einleitende Blatt ist in grossem, prachtvollen Stil ausgeführt. Eine schöne gebirgige Küstenlandschaft. Zur Linken, mit einer mächtigen Bergwand im Hintergrund, erblickt man eine griechische Colossalbüste, wie in einem Nest von Rosen angebracht. Den untersten Theil des Blattes nimmt die Platte an dem Arbeitstisch des Künstlers nebst Leuchtern und Zeichengeräthschaften ein; rechts unten strecken zwei gefaltete Hände sich betend empor. Sie rufen den Geist der Antike an. Man muss die reine Hoheit in dem Ausdrucke des Colossalhauptes und die zitternde, nervöse Inbrunst in den gefalteten Händen, endlich die Landschaft mit dem kleinen, rauchenden Altar und einem Opfernden davor gesehen haben, um die ergreifende Wirkung zu verstehen. Die Landschaften insbesondere sind in diesem Cyclus bezaubernd; überhaupt besitzt Klinger eine gleichmässige Stärke in der Landschaft als in den Figuren, deren Zeichnung nicht selten verfehlt ist, und bei denen sich das Barocke und Hässliche zuweilen störend neben vielem Reizenden und Genialen offenbart. Die Landschaften hier, mythologische Landschaften, die etwas Paradiesisches und doch gar nichts Akademisches an sich haben, erinnern in ihrem Stil an Böcklin, der überhaupt der Maler sein dürfte, der den tiefsten Eindruck auf Klinger gemacht hat. Diejenigen unter meinen Lesern, die solche Bilder von Böcklin gesehen, verstanden und gefühlt haben, wie die beiden in der Schack'schen Gallerie zu München, welche den Namen „Die Villa“ führen und dieselbe altgriechische Landschaft, bei Tag und Nacht gesehen, vorstellen, können sich einen Begriff von der tiefen, ergreifenden Poesie in Klinger's bald überüppigen, bald durch ihre wilde Unfruchtbarkeit melancholischen Landschaften machen. Es sind keine Landschaften, die sich für die civilisirte Menschheit der Gegenwart eignen. Sie passen zum Aufenthaltsort für langhaarige Faune, für flötenspielende, ziegenfüssige Satyre, für das erste liebende Menschenpaar der Urzeit. Und doch ist der Künstler der Modernste unter den Modernen, der Freieste unter den Freien – antik nur deshalb, weil er ursprünglich ist, mythologisch nur, weil etwas von dem Urmenschlichen, das in den Mythen seinen Ausdruck fand, in ihm ist. Er spielt mit Ovid so frei, wie Ovid mit dem Glauben einer älteren Zeit spielte, aber mit tieferem Sinne für das Seelische darin, mit kühnerer Phantasie und mit dem Hang des innerlich Einsamen, Gedanken und Räthsel in sein Werk niederzulegen. Welch' ein Blatt das, welches uns Apollo und den Künstler zeigt, die sich in der fremden Welt entgegengehen, jener mit der vielfach vergrösserten Feder, dieser mit der vergrösserten Radiernadel in der Hand. Welche stolz-bescheidene Haltung der ernstesten Gestalt im antiken Gewande!

Wie in sein Zimmer eingemauert, ohne mit einem einzigen Menschen zu verkehren, ohne im Verlauf von fünf Monaten nur ein einziges Mal seinen Fuss in die Pinakothek zu setzen, die

er nie gesehen hatte, lebte Klinger in München, ausschliesslich der Ausarbeitung seines grossen Werkes „Amor und Psyche“. Es ist Apuleius' alte Legende, verschwenderisch mit Holzschnitten und Radirungen illustriert. Mit wahrer dichterischer Erfindungsgabe hat Klinger in den Vignetten die Grundzüge der Mythe motiviert; und jeder empfängliche Beschauer wird sich der Feinheit und des Humors in der Vignettenreihe, wo Amor die 12 Herkules-Arbeiten ausführt, freuen und die vollendete Schönheit und Pracht bewundern, wie am Schlusse Venus vor den Göttern auf dem Olymp tanzt. Die grossen Bilder und Figuren stehen durchgehends dahinter zurück. Klinger ist noch kein Meister in der eigentlichen Zeichnung, und es ist zweifelhaft, ob er es jemals wird. Denn obschon in manchem Punkt das, was er hervorbringt, nicht besser gemacht werden kann, so muss man in andern Punkten fürchten, dass er unverbesserlich ist. Er gehört nicht zu denen, die schrittweise lernen; er geht im Sprung voran oder er behält seine Fehler. Jedoch die kleinen Bilder sind unvergleichlich anmuthig. Eines ist darunter, das Psyche einsam in Amor's Palast darstellt, wie sie von der Musik der Geister getröstet wird; es ist hingehaucht und ideal schön wie ein Gedicht von Shelley.

## IV

Ja, Klinger ist Dichter, ein naturanbetender, unberechenbar phantastischer Poet, der mit der Radirnadel und dem Pinsel dichtet. Er malt z. B. eine südliche Landschaft mit heiterer Luft, im Hintergrunde das Meer; ein Strauch voll rother Rosen zur Linken; eine junge, nackte weibliche Gestalt mit einem Rosenkranz um die Stirn liegt ausgestreckt auf dem feinen, weissen Sand und stützt sich auf den Ellbogen. Von rechts nähern sich mit steifer Gravität zuerst ein feuerrother Flamingo, dann in einiger Entfernung zwei grosse, barocke, breitschnäblige Vögel, die der Schönheit ihre Huldigung darzubringen scheinen. Das ebenso vorzüglich erfundene wie schlecht gemalte Bild trägt die Aufschrift: „Deputation“. Oder er zeichnet einen Mephistopheles, der, in Faust's Mantel gehüllt, auf den Besuch des Studenten wartet. Nicht eine Spur von dem traditionellen Mephisto-Typus ist zurückgeblieben. Aber wie ist dies schöne, kluge Gesicht unter dem Barrett überlegen, raffiniert, in jeder Fiber von Hohn durchzuckt; eine vampyrische Wollust ist in diesen Zügen. Der grosse Spötter schlägt den warmen Pelzmantel um sich, als ob er friere. Es ist der blutlose Vampyr, der erfahrene Weltmann, der auf die vollblütige Unbedeutendheit, die unheilige Einfalt von der Schule wie auf seine sichere Beute wartet.

Die letzte Reihe von Radirungen, die Klinger herausgegeben, scheinen mir den Höhepunkt dessen zu bezeichnen, was er erreicht hat; sie haben nur ein einziges misslungenes Blatt aufzuweisen und übertreffen an Reife alles frühere. Der Titel ist „Eva und die Zukunft“. Es sind 6 Blätter. Eva erwacht neugeschaffen in einem Paradiesgarten, der durch die Ueppigkeit seiner Vegetation an den Garten in Zola's „La faute de l'abbé Mouret“ erinnert. Das nächste Blatt „Die Zukunft“ zeigt einen schmalen Bergpfad zwischen zwei nackten, senkrechten Klippenwänden, der emporführt; und zu oberst, wo wir Evasöhne und Evatöchter alle vorbei müssen, wenn wir überhaupt vorbei kommen, – hockt, auf die Vordertatzen gestützt, mit granitener Ruhe ein Riesentieger und wartet, wartet wie das unvermeidliche Entsetzen, das Jedem vorbehalten ist. Das nächste Blatt „Die Schlange“ stellt Eva nackt dar, wie sie sich brüstet und auf den Zehen erhebt, um ihr Gesicht besser im Spiegel sehen zu können, den die Schlange vom Baume der Erkenntniss ihr entgegenhält. Dies Blatt gefällt mir am wenigsten; aber „Die Zukunft“, die das Seitenstück zu „Die Schlange“ bildet, ist um so viel interessanter. Es wirkt durch etwas unaussprechlich Stimmungsvolles: ein Dämon, der Dämon aller Versuchungen, fliesst mit einer Harpune in der Hand, seltsam lächelnd, auf dem Rücken eines Delphins an dem Beschauer vorüber. Die beiden letzten Blätter sind in hohem Grade fesselnd. Das eine stellt die Vertreibung Adam's und Eva's aus dem Paradiese vor und ist betitelt „Adam“; im Hintergrund des Gartens reiche Laubbäume und der durch ein primitives Portal von hohen, unbehauenen Steinen, doch ohne Thorbogen, bezeichnete Ausgang. Im Vordergrund Adam, der Eva auf seinen Armen hinausträgt in die Welt der steinernen Wirklichkeit. Man braucht nur angesichts dieser Radirung einen Namen zu nennen wie Gustave Doré, um die ursprüngliche Frische Klinger's recht augenfällig zu machen; er ist ebenso echt und ursprünglich, wie der Franzose allmählig conventionell und theatralisch geworden ist. „Die Zukunft“, die das Gegenstück zu diesem Blatte bildet, wird Niemand, der sie sah, so leicht vergessen! Jean Paul gebraucht irgendwo von dem Tod den Ausdruck „der Pflasterer“. Dieser Ausdruck gab Klinger, die Idee zu einem Bilde in mittelalterlichem Geist, auf dem man den Knochenmann erblickt, ein Gewimmel von schreckgelähmten Häuptionen, die aus der Erde ragen, unter sich; und während sich die sonderbaren Klauen seiner Füsse in die Haare einiger Köpfe verwickeln und er ein Geheul des Entzückens anstimmt, schwingt er seine kräftige Pflasterersjungfrau hoch in seinen Armen und lässt sie mit Wonne auf die Hirnschalen hinabfallen.

## V

Es ist wahrscheinlich, dass ein Künstler, der bis zu seinem 24. Jahre schon so viel hervorbrachte, im Laufe der Zeit einen weitverbreiteten Ruf erlangen wird. Ich glaube nicht, dass es ihm gelingt, sich eine ebenso grosse Herrschaft über die Mittel der Malerkunst zu erwerben, wie über die der Radirkunst. Seine verschiedenartigen Versuche bisher waren versprechend, doch nicht entscheidend. Als das, was er vorläufig ist, d. h. als Maler-Radirer, ist er ein grosser Componist und ein wahrer Dichter in seiner Kunst. Er scheint mir besonders darum interessant, weil er, zu dessen Glaubensbekenntniss es gehört, kein Nationalgefühl zu haben, er, der von dem Spanier Goya und dem Deutschen Böcklin fast gleich tief beeinflusst ist, der mit Ausnahme von Gussow und Menzel nur französische Malerkunst schätzt und selten ein modernes deutsches Buch zur Hand nimmt, sondern entweder den *Simplicissimus* oder moderne französische Schriftsteller wie Zola oder noch lieber die Brüder Goncourt liest, – dass er trotz alledem so tief national ist. Es steckt etwas Urdeutsches in ihm, etwas von der metaphysischen Phantastik Jean Paul's und E. Th. A. Hoffmann's (von welchem Ersterem er ein grosser Bewunderer ist), etwas von der Innigkeit und dem tiefen Schönheitssinn Franz Schubert's, den er spielt und liebt; und dabei hat er doch sein eignes, weit mehr modernes Element, neue Formen für eine neue Innigkeit, neue Ausdrücke für Sehnsucht, Wollust, Humor, Selbstironie und das grosse melancholische Pathos. Wenn jeder Stoff, den er berührt, sich verjüngt, wenn er Amor, den man doch Grund hatte, lediglich als Zopf zu betrachten, von neuem lebendig und möglich machte, so beruht dies auf der persönlichen, nervösen Art, mit der er den Stoff anpackt; und diese Form von Nervosität kommt erst in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor.

Klinger ist ein ausgezeichnete Beobachter, der treu nach der Wirklichkeit studirt, der Mann vollendeter Beobachtung. Man sehe z. B., wie er in seinen schlafenden Gestalten den Schlaf studirt hat; man sehe die Haltung und Bewegung seiner Vögel; man sehe die Geberde, mit der Amor's und Psyche's kleiner Sohn dem Jupiter in die Stirnhaare greift. Klinger ist sogar unbarmherzig in seiner Treue gegen die Wirklichkeit; er erspart den Nerven des Betrachters nicht die volle Pein des Eindrucks: oft scheint es, dass er sich gleichsam über die hergebrachte Geziertheit und Zurückhaltung in der Darstellung des Natürlichen lustig mache; so stark fühlt er es, dass der Künstler, wenn er sich den Normen der guten Gesellschaft anbequemt, sowohl komischer als ernst wirkender Effecte verlustig geht, dass ganze Stösse von seinen Zeichnungen – darunter verschiedene, welche die Nationalgalerie in Berlin gekauft hat – der Oeffentlichkeit nicht vorgelegt werden können. Man muss zu Huysmanns und Guy de Maupassant gehen, um literarische Seitenstücke zu finden. Insofern ist er Naturalist bis in die Fingerspitzen.

Aber im Herzen ist er Pantheist. Seine Phantasie bohrt sich gleichsam in den Mittelpunkt, von dem die schwellende Fülle des Lebens ausgeht, schafft mit, schafft um, bildet neue Organismen, neue Fabelthiere, neue Ausdrücke für Gefühle, neue oder erneute Sinnbilder für Glückseligkeit, Entbehren, Schrecken und Vernichtung. Er wäre der Mann, der durch geistvolle Illustrationen Gustave Flaubert's „Versuchung des heiligen Antonius“ zu einem anziehenden Werk machen könnte. Er hat an der Quelle gestanden, welcher die ältesten Phantasien über die Natur entströmten, und er hat von dieser Quelle getrunken.

## Ernest Renan. (1880.)

Ich hatte nicht die Absicht, Renan aufzusuchen, als ich die Monate April bis September 1870 in Paris verbrachte; ich habe immer einen wahren Schrecken davor gehabt, unter dem Vorwand der Bewunderung berühmten Männern ihre Zeit zu rauben. Als aber Taine, der nächste Freund Renan's, mich wiederholt aufforderte, „seinen Freund, den Philologen“ zu besuchen, fasste ich mir ein Herz und fand mich, mit einem Empfehlungsschreiben von Taine versehen, eines Tages in dem Hause Rue de Vannes ein, wo Renan drei Treppen hoch wohnte. Seine Wohnung war einfach. Seit ihm der hebräische Lehrstuhl im Collège de France genommen wurde, war er ohne jegliche feste Einnahme, und nur seine erste populäre Schrift war sehr einträglich gewesen.

Nach den Werken und den Portraits Renan's hatte ich ihn mir ungefähr als einen feineren Jules Simon vorgestellt, philanthropisch, milde, den Kopf ein bisschen schräg; ich fand ihn bestimmt, kurz und kühn in seinen Aeusserungen, entschieden in seinen Meinungen; er hatte Etwas von der Verschämtheit des Gelehrten, aber noch mehr von der Sicherheit und Ueberlegenheit des Weltmannes. Renan war damals 47 Jahre alt. Ich sah an dem Arbeitstisch einen kleinen, breitschulterigen, etwas gebeugten Mann mit einem schweren grossen Kopf. Das glattrasirte Gesicht mahnte daran, dass Renan ursprünglich zum Geistlichen bestimmt gewesen; grobe Züge, die Haut unrein, tiefblickende, blaue Augen, die sich nur ab und zu auf einen richteten, und ein kluger, auch im Schweigen beredter Mund. Das unschöne aber anziehende Gesicht mit dem Ausdruck des hohen Verstandes und des angestregten Fleisses war von langen braunen, an den Schläfen in's Weisse übergehenden Haaren eingefasst. Seine Person erinnerte mich an einen Satz von ihm selbst: *La science est roturière*.

## I

In ganz jungen Jahren hatte ich mich von Renan's Werken zurückgestossen gefühlt; er ist überhaupt kein Schriftsteller für die Jugend. Sein „Leben Jesu“, das mir zuerst in die Hände fiel, ist ausserdem wohl sein schwächstes Werk; seine Sentimentalität, eine hier bisweilen störend hervortretende Salbung, dieser letzte Rest einer priesterlichen Erziehung, alles das, was einem Jüngling entweder weichlich oder unecht erscheinen musste, liess mich nicht zur gerechten Würdigung seiner grossen schriftstellerischen Eigenschaften kommen. Jener erste Eindruck hatte sich später verloren; die schöne Sammlung „*Études d'histoire religieuse*“ hatte meine Augen für das fast weibliche Feingefühl geöffnet, das nur einem jugendlichen, noch spröden Geist wie dem meinen, oder einer revolutionären, ungeduligen Jugend wie der des heutigen Italien, als etwas Unmännliches erscheinen kann, und ich fand es ganz natürlich, dass er, den man mit Recht „den Furchtsamsten unter den Kühnen“ genannt hat, sich nicht ohne Wehmuth über seine Ausnahmestellung aussprach: „Die schlimmste Qual, durch welche der Mann, der sich zu einem Leben im Gedanken durchgekämpft hat, für seine Ausnahme-Stellung büsst, ist die, aus der grossen religiösen Familie, der die besten Seelen der Erde gehören, sich ausgeschlossen zu sehen, und von den Wesen, mit denen er am liebsten in geistiger Vereinigung leben möchte, als ein verderbter Mensch betrachtet zu werden. Man muss seiner selbst sehr sicher sein, um nicht erschüttert zu werden, wenn die Frauen und die Kinder die Hände falten und einem sagen: O glaube wie wir!“

Ich hatte mich jedoch in der Annahme geirrt, dass etwas von diesem elegischen Ton in Renan's alltäglicher Redeweise durchklänge. Der Grundzug seiner Unterhaltung war eine vollständige geistige Freiheit, die grossartige Flottheit des genialen Weltkinds. Der Nerv seiner Worte war eine so unbegrenzte Verachtung der Menge und des Haufens, wie ich sie nie früher bei Jemanden getroffen hatte, der weder Menschenhass noch Bitterkeit spüren liess. Schon das erste Mal, da ich ihn sah, führte er das Gespräch auf die menschliche Dummheit; er sagte, augenscheinlich um dem jüngeren Commilitonen Gemüthsruhe in den kommenden Stürmen des Lebens einzuflössen: „Die meisten Menschen sind gar nicht Menschen, sondern Affen“, aber er sagte es ohne Zorn. Gêruzez's Wort fiel mir ein: *L'âge mûr méprise avec tolérance*. Man spürt diese ruhige Verachtung in seinen Vorreden; sie erhielt viele Jahre später einen dichterischen Ausdruck in seiner Fortsetzung von Shakespeare's „Der Sturm“; aber in seinem Aufsatz über Lamennais hat er sie fast definirt. Er schreibt hier: „Es findet sich bei Lamennais allzu viel Zorn und nicht genug Verachtung. Die literarischen Folgen dieses Fehlers sind sehr ernst. Der Zorn hat Declamation, Plumpheit, oft grobe Injurien zur Folge, die Verachtung dagegen bringt fast immer einen feinen und würdigen Stil hervor. Der Zorn hat das Bedürfniss, sich getheilt zu fühlen. Die Verachtung ist eine feine und durchdringende Wollust, die der Theilnahme Anderer nicht bedarf; sie ist diskret, sich selbst genug“.

Die Gesprächsweise Renan's hatte einen gewissen Schwung, etwas Lebhaftes und Ueberströmendes, ohne welches Niemand bei den Franzosen zu dem Lobe kommt, das in Paris immer Renan ertheilt wird, in Verkehr und Gespräch „charmant“ zu sein. Von dem Feierlichen, das sein Stil oft hat, war in seiner mündlichen Form nichts übrig. Er hatte gar nichts Priesterartiges und gar nichts von dem Pathos eines Märtyrers des freien Gedankens. Er leitete gern eine Einwendung mit seinem Lieblingsausruf *Diable!* ein, und war so weit entfernt, bittere und elegische Töne anzuschlagen, dass sein Gleichgewicht eher etwas olympisch Heiteres hatte. Wer die kindisch gehässigen Angriffe kannte, denen er täglich von orthodoxer Seite ausgesetzt war, und wer wie ich in dem Journalistenkreise Veuillot's Zeuge gewesen war, wie man dazwischen schwankte, ob das Aufgeknüpft- oder das Erschossenwerden die gerechte Strafe für seine Ketzerei sei, dem lag es nahe, zu fragen, ob Renan nicht recht viel für seine Ueberzeugung ausgestanden habe. „Ich“, lautete die Antwort, „nicht das Geringste. Ich verkehre nicht mit Katholiken, ich kenne nur einen; wir haben nämlich einen in der *Académie des inscriptions*, und wir sind sehr gute Freunde. Die Predigten, die

gegen mich gehalten werden, höre ich nicht; die Broschüren, die gegen mich geschrieben werden, lese ich nicht. Welchen Schaden sollten sie mir denn zufügen?“ Nach Renan's Ansicht würden die gläubigen Katholiken Frankreichs ungefähr ein Fünftel der Bevölkerung ausmachen und diese seien weit fanatischer als die katholischen Orthodoxen anderswo, weil der Katholizismus in Spanien und Italien fast als Gewohnheitssache zu betrachten sei, während er in Frankreich durch die intelligente Opposition gereizt werde.

Ich fand Renan im Juni 1870 durch die Begebenheiten in Rom sehr erheitert. „Man sollte Pius IX. eine Statue errichten“, sagte er, „er ist ein ausserordentlicher Mann. Seit Luther hat Niemand der religiösen Freiheit so grosse Dienste geleistet wie er. Er hat die Sachen um dreihundert Jahre gefördert. Ohne ihn hätte der Katholizismus wie in einem geschlossenen Raum mit seinem Spinnweben und seinem dicken Staub sich sehr gut noch dreihundert Jahre unverändert erhalten können. Jetzt lüften wir aus, und Jedermann sieht, dass der Raum leer ist, und nichts darin steckt“. Er hatte die Furcht gehegt, dass man während der Verhandlungen über die Unfehlbarkeit des Papstes noch im letzten Augenblick irgend ein Kompromiss abschliessen würde, durch welches Alles faktisch so bliebe, wie es sei; diese Möglichkeit war aber eben in jenen Tagen verschwunden, und es liess sich voraussehen, dass man keine Konsequenz scheuen werde, nicht einmal die von Renan angenommene, dass man eine ähnliche Zersplitterung innerhalb des Katholizismus hervorbringe wie die, in welcher der Protestantismus sich befindet. Es hat sich gezeigt, dass die Politik der katholischen Kirche richtiger war, als ihre Gegner im ersten Augenblick meinten. Die eingetretene Spaltung ist weder tief noch bedeutend gewesen und zu einer Zersplitterung, die sich nur annähernd mit dem Sektenwesen des Protestantismus vergleichen liesse, ist nicht die geringste Aussicht vorhanden. Renan, der am meisten an Frankreich dachte, hoffte aber besonders, dass der französische Bürgerstand, der seit der Februarrevolution sich ganz in die Arme der Kirche geworfen hatte, und mit unruhigen Blicken dem kulturfeindlichen Auftreten der päpstlichen Macht zuschaute, endlich die Augen aufmachen werde.

In dem schönen, gediegenen Roman „Ladislaus Bolski“ hat Victor Cherbuliez einen milden Spott mit gewissen Lieblingstheorien Renan's getrieben, indem er dem gutmüthigen aber zum Handeln ganz unfähigen Mentor des Helden die Renan'schen Lehren von der zarten Natur der Wahrheit und von der daraus fliessenden Nothwendigkeit, nur mit der äussersten Vorsicht und Umsicht sich ihr zu nähern, in den Mund gelegt hat. George Richardet glaubt wie Renan, dass es überall auf die Nuance ankommt, dass die Wahrheit nicht einfach weiss oder schwarz, sondern eine Schattirung ist, und scheitert daran, dass man nicht in Schattirungen handeln kann. George Richardet will im Leben die Idee verwirklichen, die Renan an einer Stelle unter vielen so ausgedrückt hat: „Man könnte ebenso gut ein geflügeltes Insekt mit einer Keule zu treffen versuchen, als mit den groben Klauen des Syllogismus die Wahrheit in einer Geisteswissenschaft fassen wollen. Die Logik ergreift die Nuancen nicht, aber die moralischen Wahrheiten beruhen ganz und völlig auf Nuancen. Es nützt deswegen nichts mit der plumpen Gewaltsamkeit eines wilden Schweines sich auf die Wahrheit loszustürzen; die flüchtige und leichte Wahrheit entschlüpft und man verliert nur seine Mühe“. Wer mit Renan's schriftstellerischer Wirksamkeit vertraut ist, weiss, wie vollständig dieser Gedanke ihm gegenwärtig ist, wenn er schreibt. Wenn er aber spricht, wo sind dann seine lieben Nuancen! Während Taine, der in seinen Schriften so derb ist, im Gespräch unaufhörlich moderirt und dämpft, sich nur von den strengsten Gerechtigkeits- und Billigkeitsrücksichten leiten lässt, geht Renan, wenn er spricht, zum äussersten und ist durchaus nicht der Ritter der Nuance. Nur in einem Punkte waren sie beide gleich entschieden in ihren Ausdrücken. Das war, wenn das Gespräch auf jene spiritualistische Philosophie Frankreichs kam, die ihre Stärke in ihrer Allianz mit der Kirche und ihrer Erhebung zur officiellen Staatsphilosophie gesucht hat, die ursprünglich das Herz der Familienväter dadurch gewann, dass sie Dogmen und Tugend in ihrem Schilde führte und die statt der Entdeckung neuer Wahrheiten die Versehung des ganzen Landes mit guten Sitten als Frucht ihrer wissenschaftlichen Fortschritte versprach. Sie hatte ja damals noch alle Lehrstühle Frankreichs inne. In der Sorbonne war sie von Janet und Caro vertreten, von welchen Janet als der feinere und



geschmackvollere Geist die Gegner zu verstehen und ihnen gerecht zu sein bestrebt war, während Caro (Bellac in Pailleron's „*Le monde, où l'on s'ennuie*“) als ächte Mittelmässigkeit mit priesterlichen Armbewegungen und kräftigen Schlägen gegen seinen breiten Brustkasten, durch Appelliren an die Freiheit des Willens und den Glauben an Gott, den Beifall der Zuhörer errang. Für Renan, der doch in einem so eleganten Essay Cousin als Redner und Schriftsteller gelobt hat, war die ganze eklektische Philosophie mündlich nur „offizielle Suppe“, „Kinderbrei“, „Produkt der Mittelmässigkeiten, für die Mittelmässigkeit berechnet“. Ja, so hartnäckig war er in diesem Punkte, dass er, der Fürsprecher der Nuancen, sich niemals ausreden lassen wollte, dass der Spiritualismus unbedingt falsch sei. Für Taine dagegen hegte er eine Bewunderung, die fast leidenschaftlich war. *Taine, c'est l'homme du vrai, l'amour de la vérité même*. Trotz der so in's Auge springenden Verschiedenheit ihrer Naturen – Taine's Stil hat die Kraft eines Springbrunnens, Renan's Stil fliesst aus der Quelle wie der Vers Lamartine's – erklärte Renan sich mit dem Freund in allen Hauptfragen einig. Und als ich eines Tages einen in Paris oft erörterten Gegenstand zur Sprache brachte, die Frage, wie weit die allgemeine Stimmung Recht habe, die immer über Frankreichs geistigen Niedergang klagte, kam Renan wieder auf Taine zurück: „Niedergang! was heisst das? Alles ist relativ. Ist Taine z. B. nicht bedeutender als Cousin und Villemain zusammen? Es ist noch viel Geist in Frankreich“, und er wiederholte mehrmals diese Worte: *Il y a beaucoup d'esprit en France*.

Wie die meisten gebildeten Franzosen war Renan ein fast ehrfurchtsvoller Bewunderer George Sand's. Diese ausgezeichnete Frau hatte vermocht, ihre Herrschaft über die jüngeren Generationen Frankreichs auszudehnen, ohne deswegen ihren Jugendidealen untreu zu werden. Einen Idealisten wie Renan gewann sie durch ihren Idealismus, einen Naturalisten wie Taine durch die geheimnissvolle Naturmacht ihres Wesens, der jüngere Dumas, von dem man glauben sollte, dass die Helden und Heldinnen George Sand's, über die seine Dramen manchmal eine bittere Kritik üben, ihm ganz besonders zuwider seien, war vielleicht derjenige unter den nachromantischen Schriftstellern, der ihr persönlich am nächsten stand. Dumas' Begeisterung für George Sand war nur eine Folge seiner literarischen Empfänglichkeit überhaupt, der Enthusiasmus Renan's war von tieferer Art. Ebenso stark wie er Béranger hassen muss, in dem er eine Personifikation all' des Leichtfertigen und Prosaischen in dem französischen Volkscharakter sieht, und dessen philisterhafter *Dieu des bonnes gens* dem Herder'schen, pantheistischen Denker und Träumer ein Dorn im Auge ist, ebenso lebhaftes Sympathien musste er naturgemäss für die Verfasserin von „*Lélia*“, „*Spiridion*“ und so vieler anderen schwärmerischen Schriften haben.

Trotz seines weiten Blicks ist Renan jedoch in seinen literarischen Sympathien nicht ohne nationale Beschränkung. Er hatte in einem Gespräche über England durchaus nichts Gutes über Dickens zu sagen; nicht einmal für Billigkeit war er gestimmt. „Der anspruchsvolle Stil von Dickens“ sagte er, „macht auf mich denselben Eindruck, wie der Stil einer Provinzial-Zeitung“. Sein bekannter ungerechter Artikel über Feuerbach setzt Einen weniger in Erstaunen, wenn man hört, in welchem Grade er über die Mängel bei Dickens dessen Vorzüge übersieht. Er ist derselbe bis zum Krankhaften entwickelte Sinn für eine klassische und temperirte Ausdrucksweise, der Renan die humoristischen, an die Shakespearischen Clowns gemahnenden Sonderbarkeiten in Dickens' Stil und die leidenschaftliche Form bei Feuerbach antipathisch macht; die geniale Manierirtheit des Engländers kommt ihm provinziell vor, die Gewaltsamkeit des Deutschen scheint ihm einen so zu sagen tabaksartigen Beigeschmack von der Pedanterie des studentischen Atheismus zu haben. Er ist in seinem literarischen Geschmack Romane und Pariser, classisch und gedämpft.

## II

Renan stand im Vorsommer 1870 in Begriff, eine Reise nach Spitzbergen in Begleitung des Prinzen Napoleon anzutreten. Kurz vor dieser Reise sprach er eines Tages von Politik. „Sie können“, sagte er, „den Kaiser vollständig durch seine Schriften kennen lernen.<sup>23</sup> Er ist ein Journalist auf dem Thron, ein Publicist, der immer die öffentliche Meinung ausfragt. Da seine ganze Macht auf ihr beruht, braucht er trotz seines geringeren Gehalts mehr Kunst als Bismarck, der sich über alles hinwegsetzen kann. Bis jetzt ist er nur körperlich, nicht geistig geschwächt, aber er ist äusserst vorsichtig geworden (*extrêmement cauteleux*) und hat ein Misstrauen in sich selbst, das er früher nicht kannte“. Renan urtheilte über Napoleon ungefähr wie Sainte-Beuve in dem bekannten nach seinem Tode herausgegebenen Fragment über „Das Leben Cäsars“, in welchem er die Cäsaren „zweiter Classe“ schildert, jene die „im Purpur oder neben dem Purpur geboren“ sind und „etwas Gequältes, Ausgearbeitetes, Fabricirtes“ an sich haben. Ollivier, den Renan schon sehr lange kannte und der eben in jenen Tagen seine kurze Rolle als anscheinend constitutioneller Premierminister spielte, beurtheilte er mit Strenge. Er sagte: „Er und der Kaiser passen vorzüglich zusammen. Sie sind geistig verstanden Verwandte, sie haben dieselbe Art von ehrgeiziger Mystik, sind so zu sagen durch die Chimäre verschwägert“. Schon im Jahre 1851 hatte Ollivier oft zu Renan gesagt: „Sobald ich ans Ruder komme, sobald ich Premier-Minister werde ...“

Wenn ich nun in diesen Gesprächen mit meinem damaligen einfachen politischen Grundgedanken, der Nothwendigkeit des Schulzwangs, des unentgeltlichen oder doch äusserst billigen Unterrichts auch für Frankreich, hervorrückte, einem Gedanken, den ich überall zu vertheidigen Anlass hatte und der überall wie eine Ungereimtheit oder eine alte längst aufgegebenen Schrulle behandelt wurde, war Renan nach meinen Vorstellungen so paradox, dass ich kaum an seinen Ernst glauben konnte. Seine Argumente haben besonders deswegen Interesse, weil man sie (nur in anderer Form) allenthalben in Frankreich von den Männern des zweiten Kaiserreichs vorbringen hörte. Renan behauptete erstens, gezwungener Unterricht sei eine Tyrannei. „Ich habe selbst“, sagte er „ein kleines Kind, das gebrechlich ist. Wie despotisch, es von mir zu nehmen, um es zu unterrichten!“ Ich entgegnete, dass es durch das Gesetz Ausnahme gäbe. „Dann würde Niemand die Kinder in die Schule schicken“, antwortete er. „Sie kennen nicht unsere französischen Bauern. Sie würden sich nie was daraus machen. Lassen Sie sie die Erde bauen und ihre Steuern zahlen oder geben Sie ihnen ein Gewehr in die Hand und einen Sack auf den Rücken, und sie sind die besten Soldaten der Welt. Aber was für die eine Race passt, passt für die andere nicht. Frankreich ist kein Land wie Schottland oder Skandinavien; die puritanischen und germanischen Gewohnheiten finden hier keinen Boden. Frankreich ist z. B. kein religiöses Land und jeder Versuch, es dazu machen zu wollen, wird scheitern. Es ist ein Land, das zwei Sachen hervorbringt; was gross und was fein ist (*du grand et du fin*). Die respektable Mittelmässigkeit wird nie hier gedeihen. In diesen zwei Worten ist das ideale Bedürfniss der Bevölkerung ausgedrückt; im Uebrigen will sie nur eins, sich amüsiren, durch Vergnügungen empfinden, dass sie lebt. Und endlich, glauben Sie mir, es ist meine feste Ueberzeugung, dass der elementare Unterricht geradezu ein Uebel ist. Was ist ein Mensch, der lesen und schreiben kann, ich meine: ein Mensch, der nicht mehr als lesen und schreiben kann? Ein Thier, ein dummes und *eingebildetes* Thier. Geben Sie den Menschen einen Unterricht von 15 bis 20 Jahren, wenn Sie es können, sonst Nichts! Was dazwischen liegt, ist so fern davon, sie klüger zu machen, dass es nur ihre liebenswürdige Natürlichkeit, ihren Instinkt, ihre gesunde Vernunft verdirbt, und sie unerträglich macht. Gibt es etwas Schlimmeres, als von Seminaristen regiert zu werden? Die einzige Ursache, warum wir uns jetzt mit dieser Frage beschäftigen müssen, ist, weil dieser Haufen Gassenbuben (*ce tas*

---

<sup>23</sup> Anatole Leroy-Beaulieu hat später einen wohl gelungenen Versuch gemacht, ihn auf Grund derselben zu charakterisiren. (Un Empereur. 1879.)

*de gamins*) uns zu seiner Zeit das allgemeine Stimmrecht aufzwang. Nein, seien wir darüber einig, dass nur bei den Hochgebildeten die Bildung ein Gutes ist und dass die Halbgebildeten nur wie unnütze und hochmüthige Affen zu betrachten sind“. Ich sprach von Dezentralisation, davon, die Provinzialstädte, Lyon z. B. zu heben. „Lyon“, brach er in vollem Ernste aus, „es würde doch wohl Niemanden einfallen, die Provinzial-Hauptstädte zu geistigen Brennpunkten zu machen, sie kämen sogleich unter die Bischöfe“. „Nein“, fügte er mit drolliger Ueberzeugung hinzu, „in solchen Städten wird man nie etwas anderes als Dummheiten machen“. Man wird nach diesen Aeusserungen des Mannes in Frankreich, der mehr als irgend ein anderer für eine Reform des höheren Unterrichtswesens gekämpft hat, vielleicht besser verstehen, warum da zu Lande die Gleichgültigkeit der Liberalen Hand in Hand mit dem Eifer der katholischen Geistlichkeit ging, wenn die Rede davon war, jener Unwissenheit der niedrigeren Klassen abzuhelpen, die sich später so gefährlich für die äussere und innere Sicherheit des Landes zeigte. Der alte Philarète Chasles, der doch wahrlich kein Chauvinist war, machte sich eines Abends im Mai 1870 bis zu dem Grad über mein Vertrauen in die wirksame Kraft des gezwungenen Unterrichts lustig, dass er ihn mein *Revalenta arabica* nannte und behauptete, ich hoffe, durch ihn das Menschengeschlecht für alle Zeiten glücklich zu machen. Auch er fragte mich, ob ich nicht meinte, dass die Bauern ohne Schulmeister hinlänglich gute Familienväter und gute Soldaten seien. Der Krieg lehrte bald diese Männer, dass es eine bis dahin nicht genug beachtete Stärke des Soldaten ist, dass er lesen und schreiben kann. Merkwürdig war es aber, zu sehen, wie Ideen, von denen man versucht war, sie ausschliesslich der katholischen Geistlichkeit zuzuschreiben, wie z. B. diese Idee von der unbedingten Schädlichkeit unvollständiger Kenntnisse, nach und nach eine solche Autorität in einem von dem Katholizismus durchdrungenen Lande gewonnen hatten, dass sie mit einer geringen Formveränderung selbst die ausgesprochensten, entschiedensten Gegner des katholischen Glaubens beherrschten.

Eine andere, ebenso interessante Anwendung der Renan'schen Lehre: dass, was in Deutschland oder im Norden gut sei, nicht desshalb für Frankreich tauge, hörte ich eines Tages – Renan selbst war nicht zugegen – in seinem Landhaus in Sèvres. Das Gespräch fiel auf die französische Convenienzehe. Seine Gattin, eine geborene Deutsche, die Tochter des Malers Henri Scheffer, die jedoch ganz von seinen Ideen durchdrungen war, vertheidigte die französische Weise, auf eine Verabredung zwischen dem Freiwerber und den Eltern hin, nach ganz wenigen pflichtschuldigen Besuchen die Hochzeit zu halten. „Diese Weise die Ehen zu schliessen“, sagte sie, „würde nicht existiren, wenn sie nicht ihren guten Grund hätte. Obwohl in Frankreich erzogen, habe ich, die ich deutsch geboren bin, mich nicht so verheirathet. So oft man mir vorschlug, einen Freier in Augenschein zu nehmen, erklärte ich ihn nicht sehen zu wollen; schon dass er als Freier kam, war genug, um ihn in meinen Augen abscheulich zu machen. Ich habe meinen Mann viele Jahre vor unserer Verheirathung gekannt. Wer kann aber etwas einwenden, wenn man sieht, wie ich es bei so vielen unserer Freunde gesehen habe – sie nannte diesen und jenen – dass man eine Woche vor der Hochzeit einander vorgestellt worden, und dass eine solche Ehe sich glücklich und befriedigend für beide Parteien gestaltet hat!“

Während ich in diesen Worten halbwegs eine Ausflucht sah, um nicht die Verhältnisse naher Freunde beurtheilen zu müssen, halbwegs ein Anzeichen der französischen Eigenschaft, jede Nationaleigenthümlichkeit, wie unglücklich sie auch sei, als unabänderliches Racenmerkmal darstellen zu wollen, legte ein Anwesender, einer der vorurtheilsfreiesten französischen Schriftsteller seine Hand auf den Kopf seiner kleinen Tochter, eines Kindes von zwei Jahren und sagte: „Sie meinen also, ich sollte mein kleines Mädchen dem ersten besten Manne geben, der, ohne sich an uns, ihre Eltern zu wenden, sich ihr Herz erschleichen könnte. Erinnern Sie sich doch, wie gross die Unerfahrenheit eines jungen Mädchens ist, vergessen Sie doch nicht die Beschaffenheit der wirklichen Welt, nicht, welche Schufte es gibt, nicht, welche Vorzeit, welche Krankheiten, welche bestialischen Neigungen ein junger Mann haben kann, Eigenschaften, die das Auge eines Vaters ahnt, deren Anwesenheit aber das unschuldige Gemüth eines jungen Mädchens nicht für denkbar halten kann oder darf. Die Welt ist ein Feind. Sollte ich denn nicht nach Kräften meine kleine Tochter gegen den

Feind vertheidigen? Wenn einmal in fünfzehn Jahren sich Freiwerber für sie anmelden, so wollen wir, wenn wir bis dahin am Leben sind, uns solcherweise betragen: wir werden die aussondern, die nicht in Betracht kommen können entweder wegen ihrer bürgerlichen Stellung oder wegen moralischer oder körperlicher Schwächen, wir werden eine Auslese (triage) unternehmen, und erlauben dann im Uebrigen, wie alle Eltern, dem jungen Mädchen, zu wählen, wie es will“. Als Voraussetzung dieser Betrachtungsweise muss man sich der abgesperrten Erziehung der Töchter in dem Kloster oder in der Pension erinnern. Mit dieser – selbst wenn jede Rücksicht auf die grössere Feurigkeit und Sinnlichkeit der romanischen Nationen genommen wird – ungereimten Voraussetzung vor Augen, wird die gezogene Folgerung vielleicht vernünftig.

### III

Ich hielt mich zur Zeit der deutsch-französischen Kriegserklärung in London auf und da ich das Glück hatte, dort mit einigen unparteiischen Männern von grosser politischer Einsicht zu verkehren, ahnte ich früher als meine französischen Bekannten all' das Missgeschick, das der Krieg über Frankreich bringen würde. Bei meiner Rückkehr nach Paris war man dort voller Hoffnung und Zuversicht, ja man legte bekanntlich sogar einen Uebermuth an den Tag, der jeden Fremden unheimlich berühren musste. Dieser Uebermuth wurde jedoch nicht von den Männern der Wissenschaft getheilt. Noch war es zu keiner Schlacht gekommen; aber schon die Nachricht von dem Selbstmord Prévost-Paradol's in Nordamerika hatte einen Jeden, der ihn kannte und es wusste, wie genau die Vorbereitungen und Hilfsquellen Frankreichs dem Verfasser von „La France nouvelle“ bekannt seien, mit den peinlichsten Vorgefühlen erfüllt. Denn Niemand bezweifelte, dass er, wenn auch nach einem Fieberanfall, so doch mit vollem Bewusstsein und vollem Vorsatz Hand an sich gelegt habe. Dass er nicht einfach sein Abschiedsgesuch als Gesandter eingab, hatte – so schien es – darin seinen Grund, dass er allzu stolz war, um überhaupt jemals einen Irrthum einzuräumen; er that es nicht einmal in einem Wortwechsel; und jetzt hatte er den dreifachen Irrthum begangen: an die Aufrichtigkeit der konstitutionellen Bestrebungen des Kaisers zu glauben, den Posten als Gesandter in Washington zu suchen und endlich diesen Posten nicht sogleich aufzugeben, als die hässliche Komödie der allgemeinen Abstimmung im Mai bewies, was die konstitutionellen Velleitäten des Kaisers zu bedeuten hatten. Jetzt kam die Kriegserklärung, die ihm mit dem Untergang Frankreichs gleichbedeutend vorkam, und er zog den Tod einer Stellung vor, in der er nicht verbleiben konnte, und aus welcher er sich nicht ohne eine Demüthigung, die ihm schlimmer als der Tod war, zu ziehen vermochte. Aber dieser einsame Pistolenschuss, der über den Ocean als ein Signalschuss der vielen Hunderttausende schrecklicher Salven ertönte, erschütterte alle die Jugendfreunde und Genossen Prévost-Paradol's. Taine, der eine kurze Reise nach Deutschland gemacht hatte um Materialien für einen Aufsatz über Schiller zu sammeln, der durch den Krieg vereitelt wurde, war durch den Gedanken an das Bevorstehende schmerzlich bewegt. „Ich komme eben aus Deutschland“, sagte er, „und habe mit so vielen arbeitsamen, zum Theil ausgezeichneten Männern gesprochen. Wenn ich bedenke, wie viel Mühe es kostet, ein Menschenkind zu gebären, es zu pflegen, zu erziehen, zu unterrichten und auszustatten, wenn ich ferner bedenke, wie viele Kämpfe und Beschwerden es selbst aushalten muss, um sich für das Leben vorzubereiten, und dann erwäge, wie alles dieses jetzt als ein Haufe blutigen Fleisches in eine Gruft geworfen werden soll, wie kann ich dann anders als trauern! Mit zwei Regenten von der Art Louis Philippe's hätten wir dem Krieg entgehen können; mit zwei *Capitaines*, wie Bismarck und Louis Napoleon, war er nothwendig“. Er war damals der erste Franzose, den ich die Möglichkeit der deutschen Ueberlegenheit in Betracht ziehen hörte.

Dann kamen Schlag auf Schlag die ersten Nachrichten von grossen Niederlagen, nur gleich nach der Botschaft von der Schlacht bei Weissenburg durch falsche Siegesgerüchte unterbrochen. Düster und traurig war die Stimmung der Stadt an den Tagen, als die Proklamationen an den Strassenecken von geschlagenen Heeren und verlorenen Schlachten erzählten, aber fürchterlicher noch war die Stimmung in Paris an jenem 6. August, da die erste Hälfte des Tages in tollem Siegesrausche, die andere Hälfte in verschämter Abspannung verging – wie gross würde erst die Beschämung gewesen sein, wenn man von der in derselben Stunde gelieferten Schlacht bei Wörth etwas geahnt hätte! Als sich am frühen Morgen die Nachricht von einem grossen gewonnenen Siege verbreitete, bedeckte ganz Paris sich mit Fahnen; alle Leute gingen mit kleinen Flaggen an dem Hut; alle Pferde hatten kleine Flaggen an der Stirn. Ich sass vor einem Café dem Hôtel de Ville gegenüber und betrachtete die mit Hunderten von Fahnen geschmückten Häuser des Platzes, als plötzlich durch das Fenster eines mir nahen Hauses eine Hand sich zeigte, die eine herausgestellte Fahne zurückzog. Ich werde nie diese Hand und diese Bewegung vergessen. So gering der Vorgang war, er machte mich stutzig, denn

diese Hand hatte etwas so trauriges, so enttäusches in ihrer Bewegung, dass mir augenblicklich der Gedanke kam: Die Siegesnachricht muss falsch sein! ... Bald zeigten sich ringsum in den Fenstern Hände, die Fahnen hereinzogen, und in einer Viertelstunde war der ganze Flaggenschmuck wie weggeweht: Wie nackt die Häuser aussahen! Eine Proklamation der Regierung hatte eben erklärt, „dass heute durchaus nichts vom Kriegsschauplatz verlaute und dass die Polizei auf den Spuren der Verbreiter falscher Nachrichten sei, um sie strengstens zu bestrafen“. Die Verbreiter falscher Nachrichten! Als ob nicht die hungernde Phantasie und die schmachtende Sehnsucht der grossen Stadt die einzigen Schuldigen wären!

Ungefähr eine Woche später, am 12. August, traf ich Renan, der vor der festgesetzten Zeit vom hohen Norden zurückgekommen war. Er fasste meine Hand und drückte sie mit beiden Händen. Ich habe ihn nie so bewegt gesehen. Drauf nahm er meinen Arm und ging eine volle Stunde mit mir Strasse auf Strasse ab. Er war verzweifelt, dies triviale Wort ist das einzig passende. Er war ausser sich vor Erbitterung. „Nie“, sagte er, „wurde ein unglückliches Volk so wie das unsrige von Dummköpfen regiert. Man sollte glauben, dass der Kaiser einen Anfall von Wahnsinn gehabt hätte. Aber er ist von den verächtlichsten Schmeichlern umringt; ich kenne hohe Offiziere, die es sehr wohl wussten, dass die preussischen Kanonen unsere gepriesenen Mitrailleusen übertreffen, die es aber dem Kaiser zu sagen nicht wagten, weil er sich mit diesen Sachen selbst beschäftigt, ein bisschen an den Entwürfen gezeichnet hat, was in der offiziellen Sprache so ausgedrückt wird, dass er der Erfinder des Geschützes ist. Nie war so wenig Kopf (*si peu de tête*) in einem Ministerium des Kaisers; er hat es selbst eingesehen; ich kenne Jemand, dem er es gesagt hat, und dann führt er Krieg mit solch einem Ministerium. Hat man jemals solche Tollheit gesehen, ist es nicht herzerreissend? Wir sind ein Volk, das für lange Zeiten aus dem Sattel geworfen ist. Und nun zu denken, dass alles, was wir Männer der Wissenschaft in fünfzig Jahren aufzubauen bestrebt waren, mit einem Schlage zusammengestürzt ist, die Sympathien zwischen Volk und Volk, das gegenseitige Verständniss, das fruchtbare Zusammenarbeiten. Wie tödtet ein solcher Krieg die Wahrheitsliebe! Welche Lüge, welche Verläumdung des einen Volkes wird nun nicht auf's neue in den nächsten fünfzig Jahren mit Begierde von dem andern geglaubt werden und sie für unüberschauliche Zeiten von einander trennen! Welche Verzögerung des europäischen Fortschritts! In hundert Jahren werden wir nicht wieder aufführen können, was diese Menschen an einem Tage heruntergerissen haben“. Mehr als irgend einen andern musste die Spaltung der beiden grossen Nachbarn Renan schmerzen, der in Frankreich so lange als Vertreter der deutschen Bildung gestanden hatte. Niemand konnte sich auch mit grösserer Dankbarkeit über die deutsche Kultur aussprechen als Renan. Einer seiner Lieblingswendungen war: „Es gibt nichts, das so viel bergen kann, wie ein deutscher Kopf“. Er stellte in Abrede, dass die Deutschen als Volk von irgend einer Rechtsidee beseelt seien, er schien sie persönlich wenig zu mögen, aber von ihrer hohen Intelligenz sprach er immer mit Achtung. Nur schrieb er den Süddeutschen in jeder anderen Richtung als der administrativen, eine weit höhere Begabung als den Norddeutschen zu, eine Auffassung, die von der Mehrheit der gebildeten Franzosen getheilt wird. Das Verhältniss erscheint ihnen analog dem, welches zwischen den Piemontesen und den übrigen Italienern besteht.

Bekanntlich hat man des öfteren behauptet, Renan hätte alles den Deutschen, vornehmlich Strauss zu verdanken. Wer mit dem letzteren nur einigermaßen vertraut ist, wird die Unrichtigkeit dieser Behauptung erkennen. Ist doch er es vielmehr, der in seiner späteren Zeit sich in Bezug auf Form und Charakter der Darstellung stark von Renan beeinflussen liess. Die zweite Auflage von Strauss „Leben Jesu“ hat offenbar an dem entsprechenden Werke Renans ihr Vorbild.

Renan erzählte von seiner Reise. „Wir waren in Bergen, als die erste zweideutige Nachricht über den drohenden Krieg uns von Frankreich zukam. Keiner von uns wollte die Sache für möglich halten. Der Prinz und ich sahen einander an. Er, der einen so seltenen und scharfen Verstand hat, sagte nur: „Das können sie nicht!“ und gab Befehl, dass wir weiter reisen sollten. Wir segelten nach Tromsøe. Als wir dahin kamen, lagen da zwei Depeschen an den Prinzen, eine von seinem Sekretär in Paris

und eine andere von Emile Ollivier mit diesen Worten: *Guerre inévitable!* Wir hielten einen kurzen Rath, aber so unsinnig kam uns die Sache vor, nachdem Leopold von Hohenzollern seine Kandidatur zurückgezogen hatte, so unmöglich schien uns dieser Vorwand, der ganz Europa und besonders ganz Deutschland gegen uns aufhetzen musste, und endlich – so grosse Lust hatten wir, nach Spitzbergen zu segeln und ‚das grosse Eis‘ zu sehen, dass wir uns entschlossen, am nächsten Morgen aufzubrechen. Wir gingen zu Bett. Mein Zimmer lag neben dem des Adjutanten des Prinzen. Am frühen Morgen höre ich den Kammerdiener mit einer Depesche den Adjutanten wecken. Ich stand auf, wir gingen an Bord, das Schiff setzte sich in Bewegung, und Sie können sich mein Erstaunen denken, als ich sah, dass es gegen Süden ging. Der Prinz sass verzweifelt und stierte vor sich hin. Die ersten Worte, die er sagte, waren: *Voilà leur dernière folie, ils n'en feront pas d'autres*. Er ist Prophet gewesen, es wird ihre letzte Tollheit sein. „Ich selbst“, fügte Renan hinzu, „war derselben Ansicht. Ich wusste, wie schlecht wir vorbereitet waren, aber dass es so schnell gehen würde, wer hätte das geahnt! Sagen Sie nicht, dass wir noch siegen können. Wir werden nie mehr siegen, wir haben nie unter diesem Kaiser auf entschiedene Weise Völkerschaften besiegt, deren Ueberwindung als eine glückliche Vorbedeutung gelten kann, wenn von Preussen die Rede ist. Die Araber sind die schlechtesten Taktiker der Erde“. Mehr als ein Mal brach er aus: „Hat man jemals so etwas gehört! Armer Prinz! Armes Frankreich!“ Er war so heftig, dass er sich in Flüchen über alle die leitenden Männer erschöpfte, die nach seiner diesmal sehr wenig *nuancirten* Auffassung alle zusammen Schwachköpfe oder Schufte seien: „Was ist dieser Palikao? ein Dieb, ein erklärter Dieb, dem alle guten Häuser verschlossen sind, und weiss nicht alle Welt von Jérôme David, dass er ein Verbrecher, ein Mörder ist, der nur durch Flucht in's Ausland sich einer Strafe wegen Todschlags entzogen hat! Und in den Händen solcher Menschen liegt unser Schicksal!“

Ich sah Thränen in seinen Augen und sagte ihm Lebewohl. Ich habe ihn seit dem Tage nicht wiedergesehen. Er gewann schnell seine Ruhe und seine Herrschaft über den Schmerz zurück. Aber in jenen Augenblicken war Renan ein anderer, als da er schrieb: „Der Gelehrte ist Zuschauer im Weltall. Er weiss, dass die Welt ihm nur als Studiengegenstand gehört, und selbst wenn er sie bessern könnte, würde er sie vielleicht so anziehend finden, wie sie ist, dass er die Lust dazu verlöre“. Vollständig ernst hat Renan wohl nie diese kühlen und theilnahmlosen Worte gemeint; wenn aber doch, so durchlebte er im Jahre 1870 Gemüthsbewegungen, während derer sie für ihn keinen Sinn mehr hatten.

In einem alten Buche „Die französische Aesthetik unserer Tage“ habe ich zu schildern versucht, welchen demoralisirenden Einfluss während des zweiten Kaiserthums das Leben unter der Herrschaft und dem Druck des *fait accompli* auf die französischen Gelehrten ausübte. Eine Neigung zum Quietismus und Fatalismus, zum Gutheissen alles einmal Vollbrachten kennzeichnet unter Napoleon III. die französische Geisteswissenschaft überhaupt. Spuren dieses Einflusses merkte man überall im geselligen Leben, in den Gesprächen. Die völlige Freiheit von Enthusiasmus war mit Bildung und Reife fast synonym geworden. Ein junger Fremder hatte täglich Gelegenheit, über die Zurückhaltung und die Passivität selbst der Besten sich zu wundern, sobald die Rede auf irgend ein praktisches Ziel kam, und ich erinnere mich, dass ich eines Abends im Mai 1870, missmuthig nach Hause gekommen, in mein Notizbuch schrieb: „Es gab einmal ein anderes Frankreich“. Es hatte doch einmal ein waches, begeistertes, poetisches, für die ganze Menschheit fühlendes Frankreich gegeben. Es scheint, dass ein solches Frankreich nach und nach wieder aus der Erniedrigung hervorgehen wird, die, wenn sie auch nichts anderes gutes mit sich führte, wenigstens allen edel strebenden Geistern aufs neue die Richtung nach der Wirklichkeit hin gegeben hat.

## IV

Doch um die Wirklichkeit zu erreichen, ist es vor Allem nothwendig, dass man in Frankreich die Augen dafür offen hat, was jene Erniedrigung bedeutete und was Deutschland in unseren Tagen ist, und dass man sich nicht begnügt, seinen beschwerlichen Nachbarn in dem Zerrspiegel des Hasses zu sehen. In dieser Hinsicht haben die ersten und kenntnissreichsten Männer des Landes eine grosse Verantwortlichkeit, Niemand eine grössere als Renan, der ohne Zweifel in den letzten fünfzehn Jahren als der feinste Geist Frankreichs betrachtet worden ist. Andere, wie Victor Hugo, haben einen grösseren Leserkreis, wieder Andere, wie die Theaterdichter, eine mehr lärmende Popularität, aber in der Elite des Volks ist schon lange Niemand so hoch angeschrieben, so unangefochten, als Schriftsteller so bewundert wie Renan. Seine Form galt und gilt für die vornehmste in Frankreich. Keine Prosa wird je von den wählerischen Kennern, den Meistern des Gedankens, den Männern der Wissenschaft und denen unter den Damen, auf deren Urtheil man etwas giebt, in gleiche Linie mit der seinigen gestellt. Alle Schriftsteller werden, mit ihm verglichen, für grob oder alltäglich oder gezwungen, für farblos oder buntscheckig gehalten. Nennt man Goncourt, heisst es: „Wie können Sie ihn neben Renan nennen; er ist gesucht, Renan natürlich“. Spricht man von Taine, so wird man gebeten, einen Geist, der unter Maschinendruck arbeitet, nicht mit einem zu vergleichen, dessen Einfälle ihm ohne Anstrengung zuströmen; About ist ein Spassmacher, Flaubert ein Leberkranker; alle sind sie entweder manierirt oder dickhäutig, unfein, plump, neben Renan gehalten. Eselreiter sind sie; er allein sitzt droben in der Höhe auf seinen den Kopf so hoch tragenden morgenländischen Dromedaren mit den zierlichen Beinen. Dies war der Eindruck, den ich noch 1879 von Gesprächen in verschiedenen Kreisen empfang.

Schon 1870 war der Ruhm Renan's ja so hoch gestiegen, dass sich keine Stimme gegen ihn erhob, ja nicht einmal Verwunderung geäussert wurde, als er in seinem ersten bekannten Brief an Strauss ohne weiteres als der Vertreter Frankreichs Deutschland gegenüber auftrat. Man gab ihm stillschweigend den selbstgenommenen Auftrag.

Bis 1870 war er, wie schon berührt, in seinem Vaterland der Fürsprecher deutscher Ideen, deutschen Geistes gewesen. Es konnte nicht wundern, dass er von jenem Zeitpunkte ab damit aufhörte. Aber er that mehr, er schlug um. In einer patriotischen Stimmung der Reue begann er, um gleichsam sich und Andern den Ablass zu erkaufen, all seinen Schriften einen Stachel gegen Deutschland zu geben. In den Briefen an Strauss gab er diesem eine Lehre, die zum Theil wohl verdient war, aber in seinem Werk „Der Antichrist“ (d. h. Nero) mischte er in störender Weise die Erinnerung an die Belagerung von Paris in die Schilderung der Eroberung von Jerusalem unter Titus hinein; in seiner Antrittsrede in der französischen Akademie machte er den bekannten Ausfall gegen das deutsche Reich mit dessen „geistlosem Adel und grossen Feldherrn ohne wohlklingende Worte“ (*des grands capitaines sans des mots sonores*) so ungeschickt, dass derselbe wie eine Selbstironie aussah. Denn Ducrot, der das wohlklingende Wort aussprach, er werde nur als Sieger oder als Leiche zurückkehren und der dann als *le général ni l'un ni l'autre* zurückkam, schien förmlich hier als der rechte Mann gegen den phrasenlosen Moltke aufgestellt, der zwar gern schwieg, jedoch in aller Stille jede Schlacht, die er jemals kommandirt, gewonnen hatte. Vergeblich suchte Renan diese Unbesonnenheiten in seinem grossen „Brief an einen deutschen Freund“ wegzuerklären, der ja übrigens wie Alles, was er geschrieben hat, vor Geist leuchtet und mit all den Facetten der vornehmen Ueberlegenheit glänzt.

Sein Drama „Caliban“ machte Aufsehen. Der Eindruck war: ein Mann, der seiner eigenen Ansicht nach sich ganz gut damit begnügen könne seine Weltverachtung für sich zu behalten, der doch aber nichts dagegen habe – ganz fein, indirect, durch das Summen einer Melodie, die andere, plumpere Sänger halbwegs zu Ende gesungen hätten, – den Zeitgenossen wissen zu lassen, wie grenzenlos er sie geringschätze.



Man konnte in das Schauspiel „Der Jungbrunnen“, die als Fortsetzung des „Caliban“ erschien, ziemlich weit hinein lesen, und die vielen olympischen Gedanken geniessen, für welche nur Renan Ausdruck hat, ohne viel mehr daraus zu verstehen, als dass der Verfasser jetzt ernstlich die Demokratie mit sich und sich mit der Demokratie versöhnen wolle; aber das Vergnügen hörte plötzlich auf, wo im vierten Act der deutsche Gesandte hereintritt. Denn hier hat sich Renan herabgelassen, die alte, abgedroschene Karikatur des deutschen Wesens vorzuführen, welche die Franzosen hundertmal gezeichnet haben.

Jedermann, der in französischer Literatur ein wenig belesen ist, weiss, wie unmittelbar auf eine Epoche, in welcher kindliche Güte, Wahrhaftigkeit, Unweltlichkeit, blauäugige Unschuld und Herzlichkeit in französischen Büchern regelmässig durch einen Deutschen vertreten wurden, eine andere gefolgt ist, in welcher die besten Schriftsteller, wie Cherbuliez, wie Dumas und viele andere ein Vergnügen daran gefunden haben, die kalte, kluge Grausamkeit, die Falschheit, die herzlose Brutalität, französisch mit deutscher Betonung sprechen zu lassen. Nachdem man fünfzig Jahre hindurch nach dem Beispiel Frau von Staëls in Deutschland nichts anderes als das gutmüthige Idyllenland gesehen hatte, in welchem weissgekleidete, blonde Pfarrerstöchter Klopstock und Schiller mit bleichen und linkischen Kandidaten lasen, fing man auf einmal an, in den jungen Mädchen Deutschlands schlaue und doch grobe Speculantinnen in reichen Ehen zu sehen und die Männer als Spione aus Lust zum Handwerk und als Raubmörder aus Ueberzeugung aufzufassen. Was den Aberglauben an die Spionage betrifft, die ja die Niederlagen erklären und entschuldigen sollte, scheint das französische Volk, ja sogar die gute Gesellschaft in Frankreich sich noch nicht nach den Zeiten des Krieges erholt zu haben. Man bildet sich in vollem Ernste ein, dass Bismarck äusserst neugierig gewesen zu erfahren, was sich Herr Durand und Frau Duval in einer Abendgesellschaft sagten; man glaubt, dass er preussische Generalstabsofficiere, die sich willig dazu hergaben, für Lakaien ausgab und in guten Häusern Dienst verschaffte; man meint, wie ich 1879 in Paris es von vorzüglichen Gelehrten hörte, dass der hochbegabte deutsche Schriftsteller Karl Hillebrand, der ohne Vergleich kenntnissreichste Beobachter Frankreichs ausserhalb Frankreichs, Späherdienste in den Salons von Paris geleistet habe. Schauspiele, wie *Dora* von Sardou oder wie *La femme de Claude* von Dumas oder Romane wie *La grande Iza*, in dem man Briefe mit dem Poststempel *Varzin* in den Schubladen eines leichtfertigen Frauenzimmers findet, endlich der Prozess gegen Frau Kaulla und die übrigen verwandten Prozesse zeigen, dass der Schaden, den Frankreich durch die Demüthigungen an seinem Gehirn litt, noch nicht geheilt worden ist.

In dem Drama Renan's ist die deutsche Brutalität der Gegenstand, auf den besonders gezielt wird. Das Stück, das in Avignon um das Jahr 1310 unter dem babylonischen Exil der Päpste vor sich geht, dreht sich um einen Lebenselixir, den Prospero, der vertriebene Herzog von Mailand, ein ausgezeichneter Philosoph und Alchymist, erfunden hat. Kaum ist die Erfindung bekannt geworden, als der Kaiser von Deutschland einen Legaten schickt, um Prospero zu einem Besuch bei ihm zu überreden, damit er durch List oder Gewalt sich in den Besitz des wunderthätigen Getränkes setzen könne. Dieser Gesandte sagt bei seinem ersten Auftreten auf die Bühne unter anderem:

„Fürchte unsererseits keine Lächerlichkeiten, keine Spur von Sentimentalität. (Er bricht in Lachen aus.) Ich bin in alten Tagen Idealist und Träumer gewesen; jetzt aber sehe ich ein, wie lächerlich die Grossmuth ist; sei ruhig, ich bin ein positiver Mann, ein ernster Mann. Meine Collegen, die Diplomaten, sind alle zusammt Dummerjahns. Jeder von ihnen ist der Dummste in Europa. (Er lacht). Ich bin witzig, nicht wahr? ...

Seine Majestät, der Kaiser, mein Herr, handelt nie anders als nach den strengsten Principien der Gesetzlichkeit. Aber die politische Nothwendigkeit hat ihre Forderungen. Das Schloss Kniphausen ist ihm für seine Souveränität nothwendig. Du begreifst, dass wir uns nicht von den Kleinlichkeiten aufhalten lassen, die sentimentale Menschen zurückhalten würden“.

Die Franzosen, die jetzt so lebhaft gegen deutsche Heuchelei losziehen, müssen sich bald vorsehen, dass man nicht gezwungen wird, den Spiess gegen sie zu drehen und sie selbst Heuchler zu

nennen wegen dieses ewigen Appells an das Gefühl auf einem Gebiete, wo sie selbst noch niemals von anderen Rücksichten als rein politischen sich haben leiten lassen. Das Volk, das Ludwig dem Vierzehnten und Napoleon dem Ersten folgte, das die Pfalz brandschatzte und die drei Viertel Europas eroberte, sollte sich über dies Fürsprechen der Gefühlspolitik schämen. Die sentimentalischen Rücksichten, die Napoleon von irgend einem Unternehmen zurückhielten, das seinem wirklichen oder vermeintlichen Interesse entsprach, sucht der Historiker noch immer vergebens.

Als Gegenstück zu dem deutschen Gesandten wird Léolin, das ideale Selbstbild Renan's eingeführt, ein wandernder Ritter und Troubadour, von der Geburtsgegend des Verfassers, Bretagne. Der, welcher von dem Zauberwasser trinkt, sieht im Traum den Gegenstand seiner Sehnsucht und erreicht das Ziel seiner Begierde; als Léolin einige Tropfen trinkt, sucht und umarmt er deshalb mit Entzücken die verklarte Gestalt seiner verstorbenen Schwester. (Bekanntlich verlor Renan während eines Aufenthalts in Palästina seine einzige hochgeliebte Schwester, deren Andenken er „Das Leben Jesu“ gewidmet hat.)

Nun ist die Reihe an dem Deutschen zu trinken. Mit thierischer Gier reißt er den Becher an sich und schlürft den starken Trank bis zur Neige, dass er sogleich wie vom Blitz getroffen zum Boden stürzt, dann schnarcht, und endlich zu träumen anfängt. Was glaubt man, dass er jetzt sagt?

„Sieg! Sieg! hängt, brennt, erschießt! Wir sind die Herren, Alles ist uns erlaubt um sie zum Unterschreiben von Allem, was wir wollen, zu bewegen. Grossmuth! Sentimentalität! lauter Dummheiten!

Wie ärgerlich! Die Truppen sind allzu milde; unsere Leute verstehen wohl todzuschlagen, aber nicht hinzurichten. Man sollte alle Dörfer verbrennen, alle Mannspersonen aufhängen. So geben sie es wohl auf, sich zu vertheidigen. (Er lacht.) Gefangene! ... Unbegreiflich, dass man Leute, die sich vertheidigen, gefangen nimmt. Man sollte sie erschiessen ... Man sollte höflich gegen sie sein bis zur obersten Stufe des Schaffots (er lacht vor Vergnügen); aber man sollte sie aufhängen ... Man muss den Krieg so grausam wie möglich führen. Sentimentalität! welch lächerliches Ding! Man soll erschiessen, man soll hängen, man soll verbrennen ... ah! welch ein angenehmer Geruch! es riecht wie gebratene Zwiebel; es sind Bauern, die man in ihren Häusern verbrennt. Von 160 sind 120 mit Säbeln niedergehauen worden. Ihr Schufte! Warum habt Ihr die übrigen geschont? Wisset Ihr nicht, dass Sentimentalität lächerlich ist? ... Weshalb beginnt man nicht das Bombardement? Man kann leicht das psychologische Moment versäumen“.

Und so noch weiter, Seite auf, Seite ab. Ist dies nicht sonderbar direct und nuancenlos? Welch ein Keulenschlag nach dem Schmetterling der Wahrheit! Welch ein Uebermass polemischer Leidenschaft! Ich will bei der künstlerischen Versündigung gar nicht verweilen, diese vermeintliche Bismarckiade in das Jahr 1310 zu verlegen und mit Ausdrücken wie das „psychologische Moment“ aus dem Ton zu fallen. Wie ist aber all' dies krankhaft bitter! Glaubte Renan wirklich, dass es die Denkart war, die sich hier geltend macht, die in dem grossen Schreckensjahr Frankreich besiegte? Ahnt er wirklich noch nicht, dass die Genialität und das Wissen der Führer, Mannszucht, Pflichtgefühl und Heldenmuth der Geführten das war, was den Ausschlag gab?

Das Unglück ist: Renan kennt Deutschland nicht mehr, kennt es noch weniger als Cherbuliez. Die beiden Männer zehren jetzt an den Eindrücken von Büchern und Zeitungen, lesen mit feindlichen Blicken und machen sich dann Luft in Karikaturen wie Renan oder in witzigen Anzüglichkeiten wie Cherbuliez, und da sie in gar keiner directen persönlichen Beziehung zu Deutschland stehen, nicht mit ihren Augen sehen, nicht mit ihren Ohren hören, so verlieren sie nach und nach die Auffassungsgabe und beurtheilen Deutschland, wie der ungebildete Deutsche Frankreich beurtheilt, wenn er über die französische Unsittlichkeit und dergleichen lamentirt. Aber Renan, der schon 1870 die gegenseitige Verleumdung der Völker als die verhängnissvollste Folge des Krieges voraussah, hätte mehr als irgend ein Anderer auf seiner Hut dagegen sein sollen, besonders seitdem der grosse Krieg bewiesen hat, wie theuer jedes Volk für solche Irrthümer büsst.

## V

Mit wechselnden Gefühlen hat Renan der Entwicklung des republikanischen Frankreichs zugeschaut. Obwohl die Republikaner ihm fast sogleich seinen Lehrstuhl zurückgaben, zeigten sie sich doch Renan, wie den übrigen Freunden des Prinzen Napoleon gegenüber, ziemlich kühl und reserviert. Durch und durch aristokratischer Gesinnung wie er ist, gab er in „Caliban“ der Demokratie die glatte Lage, sagte jedoch nichts desto weniger kurz nachher in dem seine Antrittsrede in die französische Akademie erklärenden Brief an einen deutschen Freund: „Wenn nun, während Eure Staatsmänner in dieses undankbare Geschäft (der Ahndung) vertieft sind, der französische Bauer mit seinem groben Verstande, seiner unübertünchten Politik, seiner Arbeit und seinen Ersparnissen glücklich eine ordnungsliebende und dauerhafte Republik gründete! Das wäre spasshaft! Nicht wahr?“ Renan ist Skeptiker genug um immer den Zweifel bereit zu haben und sich häufig zu widersprechen, Patriot und Philosoph genug, um sich zuletzt mit jeglicher Staatsform zu befreunden, welche die Mehrzahl seiner Landsleute befriedigt und ihrem geistigen Standpunkt entspricht.

Renan ist, wie schon erwähnt, Bretoner und hat die Eigenschaften seiner Race. Die Bretoner in der neueren französischen Literatur haben einen gemeinschaftlichen Zug. Wie Chateaubriand und Lamennais, hasst Renan das Alltägliche, das Gutmüthig-Frivole, und hat, während er eine Beute des Zweifels ist, das heisseste Bedürfniss nach einem Glauben und einem Ideal. Desshalb hat er, der grosse Wundervertreiber, irgendwo einen Sehnsuchtsseufzer nach jener Zeit ausstossen können, da die Könige von Frankreich Wunder thaten, durch Handauflegung Kehlkopfs-Entzündungen heilten. Desshalb schwärmt er für den heiligen Franciscus von Assisi, während er den nüchternen Amerikaner Channing geringschätzt. Er hegt für sein engeres Vaterland eine tiefe Anhänglichkeit. Hat er doch sogar in einem hoffnungslosen Augenblick seinen Stamm mit den Worten apostrophirt: „O du einfacher Clan von Ackerbauern und Seeleuten, dem ich es verdanke, in einem erloschenen Land die Kraft meiner Seele bewahrt zu haben!“ Man darf gewiss diesen Stimmungsausbruch nicht buchstäblich nehmen. Niemand empfindet ja tiefer als Renan, wie weit jenes Frankreich, von dem er an Strauss schrieb, es sei „als bleibender Protest gegen Pedanterie und Dogmatismus“ für Europa nothwendig, davon entfernt ist, erloschen zu sein. Aber das Wort ist für den zugleich hartnäckigen und unruhigen, schwärmerischen und skeptischen Bretoner bezeichnend. Gibt er seinen Glauben (wie hier den Glauben an Frankreich) an einem Punkte auf, so ist es nur, um anderswo mit um so wärmerer Begeisterung sich an ein Ideal anzuschliessen. Auch in der Religion hat er ein Bretonne, an welches er glaubt.

## Ernest Renan als Dramatiker. (1893.)

### I

Das vornehmste Kennzeichen Renan's ist die mit den Jahren wachsende Originalität.

Es gibt Geister, die bei ihrem ersten Auftreten sich selbständig zeigen, kräftig und vieleckig wie Sonderlinge dastehen, deren Ecken der Lauf der Welt, der Einfluss der Umgebung jedoch allmählig abschleift. Interessanter sind immerhin diejenigen, welchen nur die Anlage zur Ursprünglichkeit angeboren ist, die aber das Verhältniss zur umgebenden Welt, die äusseren Einflüsse so bereichern, so selbständig machen, dass ihre Eigenart am klarsten in ihrer Todesstunde zu Tage tritt. Ernest Renan war solch ein Geist, dessen Eigenthümlichkeit sich erst so recht im letzten Zeitabschnitte seines Lebens enthüllte. In seiner abschliessenden Periode offenbart er sich als eine Persönlichkeit, die allmählig durchaus originell geworden war.

Er ward es in folgender Weise: Aus der Bretagne stammend, der Abkömmling einer langen Reihe schlichter Ackerbauer und Seeleute, wurde er frühzeitig zum Priester erzogen. Als Erbe hatte er einen gesunden, aber schweren, plumpen Körper mitbekommen, einen Geist, der ernst, subtil, schwärmerisch, je mehr er sich verweltlichte, um so mehr Witz zu entfalten vermochte. Er empfand stark und tief und lebte in sich zurückgezogen, verschlossen, nach Aussen hin verschämt, scheinbar furchtsam, sein inneres Leben mit der Energie der Innigkeit. Bei aller Lernbegier einer reich ausgestatteten Intelligenz wartete er in den Tiefen des Gemüthes mancher schönen Traumbüthe, erhob sich auch nicht selten zum Fluge auf den Fittigen einer keltischen sagenfrohen Einbildungskraft.

Er schien dazu geboren, ein gläubiger, einflussreicher Geistlicher zu werden. Katholische Hymnen lagen ihm auf der Zunge, ein Duft von Weihrauch breitete sich über sein Gefühlsleben, und Salbung war in seinem Pathos.

Indessen brachten das Studium der semitischen Sprachen, das philologische Verhältniss zur Bibel seinen Jugendglauben ins Schwanken. Er lernte deutsche Literatur und Philosophie kennen, ward von Herder ergriffen, von Hegel mit fortgerissen. Bald war sein religiöser Glaube aus allen Verschanzungen geworfen. Ein Rausch von intellectueller Begeisterung überwältigte ihn. Sein Bretagner Christenthum schien im ersten Augenblicke von der deutschen Vernunft gänzlich ausgerodet. Jene ältere französische Verstandescultur, welche die Voraussetzung der deutschen Wissenschaft war, hatte ihm keinen Abbruch gethan; denn die französische Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts erregte in ihrer Dürftigkeit und Trockenheit nur seine heftige Missachtung. Das Deutschland der Jahrhundertwende schien ihm das ideale Land. Ein Land, in dem der Denker ohne Pietätlosigkeit kritisirte, ohne Frivolität leugnete, ein Land, in dem man ohne Aberglauben religiös war, und freidenkerisch ohne Spott. Hier war der Zweifel nicht Zweifel, sondern Wissenschaft, die, niemals schwankend, Vorurtheile niederriss, und niemals schwindelnd, Gedankensysteme, hoch wie Kathedralen, aufbaute. Er fühlte sich von der deutschen Pedanterie nicht abgestossen, weil sie in seinen Augen der französischen Leichtfertigkeit unendlich vorzuziehen war.

Ein Glaube an die Wissenschaft, so feurig, wie es nur sein Glaube an die Religion gewesen, bemächtigte sich seiner. Seine Jugendschrift, das schwere Buch „L'avenir de la science“, ist ein flammendes Glaubensbekenntniss, naiv, kühn, herausfordernd, Programm und Fanfare eines Neubekehrten. Eine Wahrheit nur gibt es: die Wissenschaft, Ein Vorurtheil: den Glauben an das Uebernatürliche. Wie in ein Leichentuch hüllt er diesen Glauben in die Kutte, die er abgeworfen, und begräbt ihn für alle Zeiten. Sein Lebensziel ist, ein Pfleger der Wissenschaft zu sein. Vorläufig ist er der Verkünder ihrer Zukunft; ihr gehört das Reich, die Macht und die Herrlichkeit.

Es war im Jahre 1848. Renan ward Optimist und Socialist. In kürzester Frist erwartete er die Verjüngung der Menschheit, die Erneuerung aller Zustände.

Diese Gaukelbilder zerstieben nur zu rasch. Der junge Mann erhielt einen Eindruck der Wirklichkeit. In Frankreich wurden Freiheit und Republik durch einen Staatsstreich abgeschafft, und das Volk hiess ihn gut. Zu jener Zeit fiel das erste Samenkorn des Pessimismus in Renan's hoffnungsfreudige Seele.

Allein nicht lange, und die alten Jugendgefühle mögen in seinem neuen Gedankenleben wieder aufgetaucht sein. Seine Empfindungs- und Denkweise durchdrangen und neutralisirten nicht einander, wie es im Protestantismus geschehen, wo das Gefühl bis zu einem gewissen Grade rationalisirt, der Gedanke hingegen theologisch angesteckt ist. Nein, ein durchaus katholisches Gefühl, weich, sentimental, ja zuweilen verzärtelt, erhielt sich in seiner ganzen Frische, unbeeinflusst von einem Gedankenleben, das bei aller Sanftheit kühn war bis zu einer durch nichts zu schreckenden Verwegenheit. Renan gehört zu jener grossen Gruppe von Romantikern, die ihr Leben damit verbringen, die Romantik zu bekämpfen.

Im Uebrigen blieb er als Mensch im Privatleben unweltlich, von sanfter Stätigkeit, Idealist ohne Unklugheit. Er kam in den letzten zwanzig Jahren mit jeder französischen Regierung gut aus.

Renan führt selbst mit voller Billigung die Aeusserung eines Freundes an: er denke wie ein Mann, fühle wie ein Weib und handle wie ein Kind. Er fühlte zwar stark, doch wie jene Frauen, mit denen das Herz nie durchgeht, er handelte unweltmännisch, doch wie jene Kinder, deren Unbekanntschaft mit dem Leben eine gewisse instinktive Klugheit nicht ausschliesst.

Seine Empfindungsweise machte sein Denken geschmeidig, geschmeidiger, als man es vielleicht je gesehen, wenn nicht bei so grossen Geistern wie Goethe oder so feinen wie Sainte-Beuve. Seine Stärke bestand darin, das Zusammengesetzte, Reichabgestufte zu erfassen. Während sein Freund und Zeitgenosse Taine, der ebenso entschieden wie er dazu veranlagt war, zu verstehen, überall nach den Grundlinien suchte, nach dem Festen und Bleibenden in der Mannigfaltigkeit und Wandelbarkeit der Erscheinungen, dem Knochenbau, dem Granit, den Höhenzügen, den Wasserscheiden, von denen aus man die Lebensfluthen sich theilen und nach verschiedenen Seiten strömen sieht, verfolgte Renan den Lauf dieser Flüsse in allen seinen Krümmungen und Windungen. Er scheute das Grelle, Ausgesprochene. Andere sahen und sehen die Wahrheit in klaren kräftigen Farben, sehen sie roth oder blau oder glänzend weiss. Dass sie sich in so umfangreiche Worte einfangen liesse, schien ihm nimmermehr glaublich. Er erblickte sie in den Nuancen, in den unmerklichen Uebergängen von der einen Farbe zu der andern. Und wenn er im Handeln ein Kind war, so lag der Grund darin, dass man, wie schon oben gesagt, in Nuancen nicht zu handeln vermag.

Doch aufzufassen vermag man sie, und der feinste Geist ist jener, der sie am sichersten auffasst. Renan war dazu veranlagt, lauter Schattirungen zu sehen, mit Takt die richtige herauszufinden und sie bei ihrem schwer bestimmbar Namen zu nennen.

Der Einfalt seiner Kindheit war bei ihm die unendlich vielfältige Empfänglichkeit des modernen Kritikers gefolgt.

So entwickelt und ausgestattet, fand er den Stoff, der sein ganzes Leben hindurch den Gegenstand seiner Forschung und einen der Hauptgegenstände seiner Darstellungskunst bilden sollte. Die in solcher Weise ausgerüstete jugendliche Persönlichkeit stand von Angesicht zu Angesicht dem Geiste Israels gegenüber. Er, der junge, freigelassene Katholik aus der Bretagne, vertiefte sich in die Betrachtung und das Studium des Genius, der ihm aus dem alten Palästina entgegentrat.

Der hellenische Geist war ihm damals noch ziemlich fremd, und noch gar manches Jahr verging, ehe er das Gebet niederschrieb, welches er mit einer Mischung von Dichtung und Wahrheit auf der Akropolis zu Athene gebetet zu haben behauptet. Dieser israelitische Genius aber mit seiner eigenartigen Männlichkeit und dem Feuer seiner religiösen Begeisterung rief ein gewaltiges, fruchtbares Staunen in ihm hervor. Alle Fangarme seines Wesens reckte er aus, um ihn zu greifen, zu begreifen.

Das Griechenvolk hat unsere Cultur, unsere Kunst und Wissenschaft geschaffen, hat Europa politische Ideen gegeben, ihn aber fesselte es weniger als das israelitische. Es war nicht so in unserem Leben gegenwärtig. Noch heutigentags sind Europas Feste jüdische, nicht griechische, Europas Gott jüdisch, nicht griechisch. Das Buch, das die civilisirte Welt als heilig betrachtet, ist eine Sammlung jüdischer Literatur; die Begriffe der Massen von Pflicht und Glauben, vom Leben dies- und jenseits stammen aus Syrien. Das Ideal Europas wurde in Nazareth geboren.

Alles, was weiblich war in Renan, fühlte sich von dem Geiste Israels angezogen, von Ehrfurcht davor erfüllt.

Worüber er stutzte, war dies: ein kleiner Volksstamm, anfangs aus Nomaden, sodann aus Ackerbauern bestehend, äusserst kriegerisch durch den Zwang der Verhältnisse – ohne Schifffahrt, da er vom Meere abgesperrt war, ohne Handel, der in den Händen anderer Stämme lag, ohne Bau- oder Bildnerkunst, gänzlich ohne Wissenschaft – hatte nur Eine geistige That vollbracht, nur Eine Schöpfung hinterlassen: Religion oder richtiger zwei Religionen, die ihrem Wesen nach eine einzige war; wiederholte das ursprüngliche Christenthum doch nur auf gemeinfassliche Weise, was jüdische Propheten 750 Jahre früher gesagt hatten. Die Griechen hatten uns Staatsformen, wissenschaftliche Grundanschauungen, Denkmale und Kunstwerke hinterlassen, die nie der Vergessenheit anheimfallen konnten. Die Israeliten hatten nur Eines hervorgebracht. Sie hatten einen so energischen, so leidenschaftlichen Schrei nach Gerechtigkeit ausgestossen, dass er noch nach Verlauf von beinahe 3000 Jahren uns in den Ohren tönte.

Dies sprach seinen Idealismus an, und dass Alles in der Zeit so weit zurücklag, bildete nur einen Reiz mehr für ihn. Es gibt Historiker, die sich nur wohl fühlen, wenn sie sicheren Grund und Boden unter den Füßen haben. Sie lieben das Anschauliche, Handgreifliche. Renan hingegen sah gut, sah gerne im Dunkeln, spähte am liebsten in ferne Zeiten und fühlte mit Befriedigung ihre Zustände und Empfindungen sich zu Leben vor seinem inneren Sinn gestalten. Ob es gerade das Leben war, wie es in jenen alten Zeiten gelebt worden – wer vermag es zu entscheiden? Doch leitete ihn eine glückliche Gabe, aus dem Wenigen, das wir wissen, Weiteres zu ahnen und zu errathen. Alle seine Kräfte wendete er auf, um die Gefühls- und Denkweise eines Jahrtausends aus jener längst verschwundenen Vorzeit wieder aufleben zu lassen. Dazu gibt es nur Ein Mittel, die Geistesentwicklung, Kritik genannt, die kein früheres Jahrhundert gekannt hat.

Die Astronomie hat das Sehrohr. Die historische Kritik ist das Sehrohr, das uns ferne Zeiten nahe rückt. Die Physiologie hat das Mikroskop. Die literarische Kritik ist das Mikroskop, das den verborgenen seelischen Zug gross und deutlich macht. Der Physiker hat seine feinen Instrumente, Luftdruck und Wärme damit zu messen. Der Kritiker hat in seiner angeborenen Empfänglichkeit, in der mannigfachen Sensibilität, die er allmählig in sich ausbildet, den Barometer, womit er die Atmosphäre ferner Zeit, den Thermometer, mit dem er die Hitze der Leidenschaften misst. Der Chemiker hat das kostbare Geräth, die Wage. Der Kritiker besitzt in seiner Gabe, das Gelesene zu prüfen, eine feinere Wage, als es in der äusseren Welt eine gibt.

Die Vorarbeit, die Renan von deutschen und holländischen Männern der Wissenschaft gethan fand, war, was Gelehrsamkeit und Scharfsinn anbelangt, bewunderungswürdig. Man hatte (um ein Gleichniss zu gebrauchen, dessen sich Renan einmal bedient) die Bibel ungefähr in dem Zustande vorgefunden, in welchem sich die in Herculanium ausgegrabenen Buchrollen befanden. Tausende von Schriftzeichen in wirrem Durcheinander, die Blätter zu einer Masse zusammengeklebt, des einen Blattes Text in den des andern hineingerathen. Eine Arbeit von der Art, hier Blatt von Blatt zu scheiden, war genial eingeleitet und im vollen Zuge, als Renan seine Alterthumsstudien begann.

Er war als Kritiker weniger ein sondernder, zergliedernder, als ein zusammenfügender Geist. Er zog Linien zwischen den festen Punkten, welche die Arbeiten der germanischen Gelehrten ihm an die Hand gaben. Er kannte die Menschenseele so gut, dass er in der Regel das jedesmal Mögliche erschaute, zwischen zwei Möglichkeiten die wahrscheinliche herausfand und unter den

wahrscheinlichen Erklärungen die festhielt, die innere Wahrheit hatte. So hat er in zwölf grossen Bänden Israels Geschichte und den Ursprung des Christenthums erzählt.

Er ging zuvörderst gerade auf das los, das ihn am meisten fesselte, die Persönlichkeit Jesu. Um sich ihr jedoch zu nähern, unternahm er einen Schritt, wie ihn vor ihm noch Niemand, der das Leben Jesu schildern wollte, unternommen. Er reiste nach Palästina und erfüllte Auge und Sinn mit den Eindrücken der Stätten und Gegenden, woselbst Jesus gelebt und gewallt.

Die Formen der Berge und Thäler, der Lauf der Flüsse, das Bett der Seen, sie bleiben durch Jahrtausende dieselben. Im Morgenlande haben überdies die Formen der Zelte und Häuser, der Schnitt der Trachten, die Art der Beschäftigungen, die durch das Klima bestimmte Lebensweise sich Jahrtausende lang unverändert erhalten, so dass Renan wie zur Weihe eine lebendige Vorstellung davon einsog, wie die Naturverhältnisse und die Umgebungen beschaffen gewesen, unter welchen die religiösen Grundbegriffe der civilisirten Welt entstanden.

Sein Jesus ist geistreich aufgefasst, zart ausgeführt, eine Statuette aus Elfenbein. Dem Stile fehlte es an Sicherheit und Grösse, nicht an Feinheit.

Renan's Unentschiedenheit, seine Lust, zugleich Ja und Nein zu sagen, war ihm hier ab und zu ein Hinderniss. Voltaire hatte Nein, die Theologen hatten Ja gesagt. Uneinig mit beiden, wie er war, bestätigte und verwarf er zuweilen in einem Athemzuge. Sein ursprünglich allzu grosser Respect für die Ueberlieferung gereichte besonders den ältesten Ausgaben zum Nachtheile. Man kann ihn hier wie sonst nicht davon freisprechen, eine allzu nachlässige Quellen-Kritik betrieben zu haben. Indem er das vierte Evangelium als Quelle aus dem ersten christlichen Jahrhundert annimmt, gelangt er dahin, den Charakter Jesu auf unhistorische Weise anzuschwärzen. Sein Blick ist durch die Nebel der Zeiten hindurchgedrungen, und hat manchen Zug erschaut, welcher der grossen Gestalt wesentlich zuzugehören scheint. Zuweilen jedoch lebt er sich zu persönlich in sie ein, modernisirt sie unwillkürlich und legt ihr seine Lieblingseigenschaften bei, so zum Beispiel, wenn er Jesus den Gründer „der grossen Lehre von der transscendenten Geringschätzung“ nennt. Man kann sich manchmal des peinlichen Eindruckes nicht erwehren, er sei selbst Modell gestanden.

Renan liebt Jesus, wie er die grossen Sanften und Weisen liebt. Genau so liebt er Marcus Aurelius. Dagegen hat er eine lebhafte Antipathie gegen die Gewaltthätigen, die Fanatiker, die Männer der That in der Welt der Religion. Paulus ist ihm zuwider, gleichwie Luther.

Renan wuchs während der Behandlung seines grossen Gegenstandes. Je weiter die Arbeit gedieh, in desto höherem Grade wurde er ihr gewachsen. Je mehr er den Stoff unter seinen Händen sich formen sah, um so voller bemächtigte sich auch seiner das beruhigende Gefühl geistiger Ueberlegenheit. Der steigenden Ueberlegenheit aber gesellte sich steigende Gleichgiltigkeit gegen das Urtheil der Welt über ihn.

Es entwickelte sich bei ihm eine Menschenverachtung, so gross, dass sie gutmüthig erschien, es in der That auch war.

Sein immer weiterer, freierer Blick offenbarte sich in der zunehmenden Herrschaft über seinen Stoff. Deutschland besitzt verschiedene Fachmänner von dem Range Renan's, ja nicht wenige, die ihn an Gelehrsamkeit, sowie an streng wissenschaftlichem Geist überragen. Allein sie vertiefen sich so sehr in ihren Stoff, dass ihre Persönlichkeit sich ganz darin verliert. Sie schweben nicht über demselben. Sie sind Bücher- nicht Weltmenschen; Kritiker, nicht Baumeister; Forscher und Denker, nicht zugleich freie Geister und Künstler. Ein freigewordener Geist aber, der, über seinem Stoffe schwebend, diesen kraft seiner Lebenserfahrung behandelt – eben dies war Renan.

Diese spielende Herrschaft über die von ihm behandelten Gegenstände verdankte er jedoch dem seine Originalität zuletzt bestimmenden grossen Factor – Paris.

Paris gab ihm den tiefen Ekel vor der Pedanterie ein, liess ihm überhaupt erst die letzte, volle Ueberlegenheit. Sie gestaltete sich zum Schlusse auch zur Ueberlegenheit über Paris; aber das Entscheidende war, dass allmählig der Bretagner zum Pariser, der Jünger Herder's zum Franzosen der Hauptstadt geworden war. Bis 1870 noch ein halber Deutscher, wurde er nach dem Kriege und

dem Friedensschlusse ein ganzer Pariser und erhielt im Alter erst seine rechte Jugend. Das aber, was in den geistig massgebenden Pariser Kreisen dem guten Ton sein Gepräge gibt, ist *formvolle Rücksichtslosigkeit*.

Er hat viel von einzelnen Persönlichkeiten, viel von Berthelot als Denker, viel von George Sand als Schriftsteller gelernt (seine Landschaften erinnern an die ihren). Am meisten aber lernte er von Paris, und zuletzt war er ganz Pariser, wenn anders Jemand, der sechs- oder siebenerlei Culturen beherrscht, ja für sich allein eine kleine Culturwelt genannt werden kann, also zu heissen ist.

Anfangs hegte er gegen Béranger, um dessen gutmüthiger Flachheit willen, wie wegen des Gallisch-Populären in ihm, eine lebhafte Abneigung. Er endete damit, in einer Béranger verwandten Weise, wenn auch in weit höherer Potenz, als es dieser gewesen, gallisch populär, väterlich scherzhaft zu werden.

Er war zuletzt wie eine Quintessenz des französischen Geistes, ein Kraftauszug des feinsten, das dieser enthält. Mit dem eintretenden Greisenalter verklärte sich die Ueberlegenheit zu einer Art Serenitas, zu wolkenloser Heiterkeit und Klarheit.

Davon gibt die kleine Reihe philosophischer Schauspiele, die Renan in den Jahren 1878 bis 1886 herausgab, beredtes Zeugniß.



## II

Obgleich heutigen Tages die Theater fast gänzlich Unterhaltungsanstalten für die Armen im Geiste, für jenen beträchtlichen Theil des Bürgerstandes, der nicht lesen kann oder mag, geworden sind, bewahrt die dramatische Form nichtsdestoweniger für Viele ihren Reiz. Es ist die bündigste, geschlossenste Form, in welcher man ein Lebensbild, eine Handlung kennen zu lernen vermag. Wer über zwei Stunden und nicht mehr verfügt, wird nicht nach einem Romane, sondern nach einem Schauspiel greifen. Er weiss, alles nicht streng zur Sache Gehörige ist hier ausgeschieden.

Auch andere Männer als eigentliche Dichter haben sich von der Gesprächsform angezogen gefühlt. Es sind das solche, deren Gedanken sich in Sphären bewegen, in welchen es keine unanfechtbare Wahrheit, keine volle Sicherheit gibt, wo vielmehr verschiedene Meinungen, Auffassungen, Ueberzeugungen zu Worte kommen können. Ausserhalb der Mathematik und der exacten Wissenschaften gibt es wenig unbedingt Sicheres, Vieles, worüber sich Verschiedenes für und wider sagen lässt. Innerhalb der Geisteswissenschaften ist beinahe Alles Gegenstand immer erneuerter Erörterung. Von diesem Gefühle beherrscht, schrieb Plato seine Werke in Dialogform. Das gleiche Gefühl führte in unseren Tagen Renan zu deren Anwendung. Kurz nach der Beendigung des französisch-deutschen Krieges schrieb er erst eine Reihe philosophischer Gespräche und brachte hierauf einige seiner Lieblingsideen in bestimmterer dramatischer Form zum Ausdrucke. In den Pausen zwischen seinen streng wissenschaftlichen Arbeiten hat er vier philosophische Schauspiele und ein Paar dialogisirte Prologe geschrieben.

Sein Ausgangspunkt als Dramatiker war Shakespeare's „Sturm“, welcher – an und für sich höchst merkwürdig als der wahrscheinliche Schlussstein an Shakespeare's dramatischem Bau, wie als diejenige Arbeit des Dichters, die mehr als irgend eine andere tief und deutlich symbolisch ist – Renan durch das Sinnbildliche der drei Hauptpersonen: Prospero, Caliban und Ariel, ergriff.

Caliban ist das formlose Naturwesen, der Urbewohner, halb Thier, halb Kannibale, roh und furchtbar, niedrig und dumm, eine Station erst auf dem Wege zum Menschthum. Prospero ist der Zukunftstypus einer höchsten Veredlung der Menschennatur, ein Wesen, das in gleich königlicher, genialer Weise sich die äussere Natur unterworfen und seine innere ins Gleichgewicht gebracht hat, alle Bitterkeit über erlittenes Unrecht in der Harmonie ertränkend, die seinem reichen Seelenleben entströmt.

Prospero beherrscht die Naturkräfte. Statt ihm aber den Zauberstab der Ueberlieferung zu leihen, hat Shakespeare die Naturkraft selber zu seinem dienstbaren Geist gemacht. Ariel, das ist der Geist. Shakespeare, so scheint es, hat sich selbst als jenen Magus auf der verzauberten Insel des Theaters darstellen wollen, dem der Lichtgeist Diener, der Geist der Rohheit Sklave ist.

Diese Gestalt musste auf Renan nothwendig einen starken Eindruck machen, passte sie doch ganz merkwürdig in den Ideengang hinein, zu dem seine Lebensansicht ihn geführt hatte. Früh hatte sich ihm die Erkenntniss aufgedrängt, dass das Werthvollste am Menschen ihn in allen weltlichen Beziehungen des Kampfes um das Dasein in einen Zustand der geringeren Widerstandskraft versetze. Echtes Talent, tiefinnige Güte, vollkommener Hochsinn sind häufig Bedingungen des Unterliegens. Wer im Spiele betrügt, wirft die meisten Augen, wer mit Schneiderhieben zur Hand ist, verwundet seinen Gegner.

Es wollte ihm scheinen, dass die Welt fast ausschliesslich von der Rohheit, der Unwahrheit, der Marktschreierei regiert werde. Kein Wunder also, dass Prospero aus seinem Reiche vertrieben wird.

Renan neigte zu der Ansicht, dass Alle, die da arbeiten und wirken, von der Weltenmacht zu einem höheren Zwecke kraft dessen ausgebeutet werden, was Hegel, der einen ungemeinen Einfluss auf Renan geübt, die List der Idee, er selbst jedoch den Macchiavellismus der Natur nannte.

Diese Ansicht hat eine stete Ironie in Renan's Haltung zur Folge gehabt. Er will sich zwar um Genüsse betrügen lassen, ohne Lohn arbeiten und entsagen, da doch alle Arbeit viel Entsagung

fordert, allein er will dem All gegenüber, das er als alter Theologe gerne personificirt, eine Haltung bewahren, die bezeugt, er wisse sich getäuscht. Daher liegt ihm aller Pharisäismus so ferne. Er ist nicht stolz auf seine Tugenden. Er weiss, als tugendhaft wird er geprellt. Doch er willigt ein, sich prellen zu lassen.

Wenn Renan gleich Hegel und Schopenhauer an einen Macchiavellismus der Natur glaubt, so kommt es daher, dass ihm die Vorstellung eines Naturzweckes vorschwebt. Nun hat die moderne Wissenschaft diesen Begriff bekanntlich geschleift und erst wirkliche Fortschritte gemacht, nachdem er geschleift worden. Ueberall späht jetzt die Wissenschaft nach wirkenden Ursachen, wo man früher ohne Nutzen nach Zweckursachen gesucht hat. Jener grosse Theil der modernen Forschung, der in den Darwinismus mündete, hat seine Stärke darin, die Vorstellung von einem Zwecke in der Natur überflüssig gemacht zu haben. Was sich den Verhältnissen und Umgebungen anpasst, überlebt das Andere. Es nimmt sich nur aus, als entspräche es einem Zwecke, weil die Lebensmöglichkeit von der eingetretenen Aenderung abhing.

Der Darwinismus berührt indessen durchaus nicht die höchsten Fragen, beschäftigt sich nicht mit dem uranfänglichen Lebenstrieb, dem Streben (*nisus*), welches das Princip der Bewegung ist.

Die Mathematik ist bekanntlich eine grosse Tautologie. Wie verwickelt die Berechnungen und Messungen auch sein mögen, stets bleibt gleich viel auf beiden Seiten des Gleichheitszeichens, und Alles lässt sich auf den Identitätssatz  $a = a$  zurückführen. Aber auch das Weltall ist eine grosse Tautologie. Das Gesetz der Erhaltung der Kraft zeigt es uns als solche: kein Staubkorn und keine Bewegung kann verschwinden; Alles ist blosser Umsatz; bei der grossen Verbrennung wird nichts vernichtet; die Summe ist unabänderlich dieselbe.

Nichtsdestoweniger ist die Welt in keinem Zustande der Ruhe. Desshalb hält Renan sich für berechtigt, ein Ziel in der Natur vorauszusetzen und von einer Gottheit zu sprechen. Diese Gottheit ist der Lebenstrieb, und das Ziel ist, wie Hegel sagte, Bewusstsein. Die Natur strebt nach einem immer vollkommeneren Bewusstsein. Renan drückt dies so aus, dass die kleine Ernte an Vernunft, Hochsinn, Schönheitswerken und Weisheit, die jeder Planet im Laufe seiner Lebenszeit einzuheimsen vermag, der Endzweck dieses Planets sei, wie Gummi der des Gummibaumes. Wir glauben, es lasse sich in jedem Zeitalter ein kleiner Zuschuss an Vernunft und Güte beobachten, und leiten davon den Glauben an einen Fortschritt ab.

Wie aber diesen Fortschritt sichern, diesen endlichen kleinen Ernte-Ertrag?

Sein Schicksal kann zuweilen von einem Manne oder doch von einigen wenigen Männern abhängen. Nur zu leicht kann die Weltentwicklung unterbrochen werden. Der christliche Dogmatismus unterbrach sie ein Jahrtausend lang. Sie lässt sich von Barbarei, oder Inquisition, oder niederer Selbstsucht unterbrochen denken. Der einer allgemeinen Entwicklung förderlichen Menschen sind nur äusserst wenige, und leicht sind sie auszurotten oder lahmzulegen. Man bedenke nur, wie viele die Religionen und die Despoten zu Grunde gerichtet haben, oder nur Mächte, wie die Inquisition in Spanien, die Regierung in Russland.

Der Gedanke, die zwei Milliarden Menschen der Erde, einen um den andern zur Vernunft zu bekehren, ist ein leerer Traum. Die Bekehrung ist unmöglich, aber auch unnöthig. Es handelt sich nicht darum, dass alle Menschen das Wahre erkennen, sondern darum, dass es von einigen Wenigen erkannt, und die Ueberlieferung bewahrt werde. Abel's Theorien sind um nichts weniger unanfechtbar, weil es auf Erden nur etwa hundert Menschen gibt, die sie verstehen. Für die Wahrheit ist nicht nöthig, dass alle Welt sich zu ihr bekenne; die sie nicht verstehen, sollen sich ihr nur beugen.

Die höchste Cultur aber kann von der Menge weder verstanden noch gewürdigt werden. Da gilt es denn, sie gegen die Menge sicherzustellen. In alten Tagen kam die Gefahr besonders von der Kirche. In den unseren wird die Entwicklung vornehmlich von der herrschenden Anschauung, der Staat brauche nur das materielle Wohl der Individuen im Auge zu haben, bedroht.

Ein Genie ist ja etwas sehr Seltenes und Kostbares. Es scheint, dass etliche Millionen Menschen auf Eine für den Fortschritt massgebende Persönlichkeit kommen, ja dass, um Geister ersten Ranges

hervorzubringen, Gesellschaftskörper von dreissig, vierzig Millionen Menschen vonnöthen seien. Diese Geister aber werden von der Mittelmässigkeit instinktiv gehasst. Sie weiss Leinwand, allenfalls Tuch zu würdigen, nicht aber Spitzen.

Der grosse Mensch ist Renan gleichwohl kein Luxus. In Wirklichkeit bedeutet er das vorläufige Ziel, und worauf es mit Rücksicht auf die Ziele der Natur ankommt, ist denn, dass der grosse Mensch zur Macht gelange. Nur so ist die Vernunftentwicklung sicherzustellen.

In der Urzeit galt der bedeutende Mann für einen Zauberer. Man zitterte vor ihm. Die Brahmanen haben jahrhundertlang vermöge des Aberglaubens regiert, dass ihr Blick dem Angehörigen einer niederen Kaste, auf den er falle, tödtlich sei. Die Kirche, die einst die Culturmacht war, hatte die Höllenstrafen als Waffe – eine gar wirksame, so lange an sie geglaubt wurde. Als die Königsmacht die Culturträgerin wurde, schuf auch sie sich ihre Waffen: Heere und Kanonen, Richter und Gefängnisse. Ein Jeder ist nur stark im Verhältnisse zu der Furcht, die er einzuflössen vermag.

Das von Renan erträumte Ziel ist demnach, die Träger der Entwicklung, die Culturträger mit den entscheidenden Machtmitteln auszustatten, sie aufs neue zu einer Art von Zauberern zu machen. In ihren Händen allein würde die Macht nicht odios, sondern wohlthätig sein. Sie würden als die menschengewordene Vernunft erscheinen, als eine wahrhaft unfehlbare päpstliche Macht. Mit den Schreckmitteln, welche die moderne Wissenschaft in ihre Hand legte, würden sie einen Terrorismus der Vernunft einführen.

Wir erleben in unseren Tagen, wo wir das Dynamit in den Händen der zerstörenden und die Millionenheere mit den verfeinerten Mordwerkzeugen in der Gewalt der reactionären Elemente sehen, eine Schreckensherrschaft der Brutalität. Renan stellt sich nun vor, dass der Bund aller der höchsten und reinsten Begabungen unwiderstehlich sein würde, weil er über die Existenz des Planeten selbst geböte. Er übersieht merkwürdigerweise, dass selbst wenn dies nicht eine blosser Phantasie wäre, sich die Drohung mit der Vernichtung des Planeten aus dem Grunde als unbrauchbar erwiese, weil sie den Widersetzigen gegenüber sich nicht stückweise ausführen liesse.

Zur selben Zeit, als Eduard v. Hartmann den Traum einer freiwilligen Selbstvernichtung der Menschheit auf ähnliche Art durch einen Beschluss der höchststehenden Menschen träumte, hat Renan von dieser Drohung als Mittel in der Hand der höchststehenden Wesen geträumt. Wesen müssen sie genannt werden, nicht Menschen; denn sie sind es, die später bei Nietzsche mit dem Namen Uebersmenschen belegt werden.

Ist nur einmal der Begriff der Entwicklung gesichert, wird, nach Renan's Meinung, wie die Menschheit aus der Thierheit hervorging, das Göttliche aus dem Menschlichen hervorgehen können. Wesen werden entstehen können, welche die Menschen so gebrauchen, wie jetzt wir die Thiere.

Er hat zunächst im Scherze Phantasien über eine Art Stuterei solcher genialer Herrschergeister, eine Art Asgaard, entwickelt. Allen Ernstes glaubt er an die Möglichkeit des Entstehens einer höheren Menschenart, und an diesem Punkte eben ist es, wo Renan die Anknüpfung an die Shakespeare'sche Dichtung sucht.

Prospero ist der Zukunftsmensch, der Uebersmensch. Renan erblickt daher in ihm das erste Exemplar der höheren Menschheit, den wirklichen Zauberer.

Die Handlung des Schauspiels „Caliban“ bildet Caliban's Empörung gegen Prospero und der siegreiche Ausgang dieser Empörung.

Folgendes bildet die Voraussetzung des Stückes: Jedes Wesen ist undankbar, alle Erziehung kehrt sich wider den Erzieher; das Erste ist stets, die Waffen, die er die subalterne Persönlichkeit gebrauchen lehrte, gegen ihn zu kehren. So im Verhältnisse der Klassen zu einander, so im Verhältniss der einzelnen Persönlichkeiten im öffentlichen Leben.

Caliban verabscheut seinen Erzieher, Wohlthäter und Zuchtmeister Prospero. Ariel hingegen verehrt ihn, denn er erfasst Prospero's Gedanken. Prospero glaubt, dass Gott die Vernunft ist, und arbeitet darauf hin, dass Gott, das heisst die Vernunft, sich die Welt mehr und mehr unterthan mache.

Prospero glaubt an den Gott, der das Genie im genialen Manne, die Güte in der zärtlichen Seele, überhaupt das allgemeine Streben nach der Existenz dessen ist, was allein in Wahrheit existirt.

Man verachtet den Herzog an seinem Hofe, wie man einen Regenten, der gelehrt ist, verachtet. Man hat nur vor demjenigen Respect, der todtschlägt, und Prospero wird von einer „Revolution der Verachtung“ bedroht.

Wir sehen hierauf Caliban den gemeinen Mann aufwiegeln. Er spiegelt diesem vor, Prospero beute das Volk aus. Es gelte, sich seiner Bücher und Destillirkolben zu bemächtigen. Man bittet Caliban, die allgemeine Glückseligkeit zu decretiren. Er verspricht, es zu thun, wenn die Zeit dazu komme: Später, später! – Es lebe Caliban, der grosse Bürger! – Er empfängt Processionen, Deputationen und Gesuche, wird Volksredner, verspricht, Alle zufrieden zu stellen: Wir sind aus euch hervorgegangen, wir wollen für euch wirken, wir existiren durch euch.

Abends legt er sich in Prospero's Bett zur Ruhe. Er grübelt: Ich war ungerecht gegen Prospero. Welche Begehrlichkeit nach Genuss! Welches Umsturzverlangen! Eine Regierung muss Widerstand leisten. Ich will Widerstand leisten.

Schon ist er hoch conservativ, sieht ein, dass Schlösser, Hoffeste, fürstliche Pracht die Zierde des Lebens seien.

Da Künstler und Schriftsteller die Ehre eines Reiches sind, will er Kunst und Literatur heben und fördern. Doch der Mittelpunkt aller seiner Gedanken bildet Imperia, die reizende Courtisane – wohl bekannt aus Balzac's „*Contes drôlatiques*“ – die kürzlich bei einem Feste in Prospero's Palaste, bei welchem verschiedene Lebensanschauungen zur Erörterung gekommen, die Sache der Liebe verfocht. Er will ihre nähere Bekanntschaft machen.

Es bleibt Prospero nicht lange unbekannt, dass Caliban, sein Thier, sein Ablöser geworden. Ariel's Phantasmagorien haben sich den Schaaren Caliban's gegenüber als unwirksam erwiesen; Niemand unter diesen Schaaren glaubt mehr an Zauber, und die Aufrührer haben Prospero's Pulver und Kriegsmaschinen in Gebrauch genommen. Bei der nun folgenden Berathung über die zu ergreifenden Massregeln äussert sich Renan über den geringen Nutzen, welchen er sich von dem Elementar-Unterrichte verspricht, indem er „Simplicon“ die Replik in den Mund legt, „allgemeiner obligatorischer Schulunterricht würde allen Uebeln abhelfen“. Der gemässigte Bonaccorso aber spricht das erlösende Wort, die neue Regierung scheine wohlgesinnt; Caliban sei bereits der Mittelpunkt der gemässigten Partei.

Die Inquisition tritt auf. Caliban beschützt Prospero. Er ist nicht nur massvoll, er ist anti-clerical, hat also eine gute Eigenschaft mehr. Allmählig beschützt er Alles und Alle: den Papst, die Künstler, die Wissenschaften und Prospero gegen den päpstlichen Legaten: „Ich will ihn nicht ausliefern, sondern ausnützen“.

Prospero resignirt, und die Moral des Stückes wird vom Prior des Karthäuser-Klosters ausgesprochen: „Ist er nur ordentlich gekämmt und gewaschen, so wird Caliban sehr präsentabel“.

Es liegt eine Verachtung, deren Tiefe sich schwer ermessen lässt, in dieser Huldigung der einst revolutionären, jetzt moderaten oder conservativen Demokratie. Und ebenso birgt sich eine tiefe Ueberzeugung von der Nichtigkeit des Weltlebens hinter dem leichten Spiel der Handlung.

Das Gespräch der Hofleute im zweiten Acte erörtert die Frage nach einem festen Halt im Leben. Die Familie, schlägt der Eine vor. – Da müsste man überzeugt sein, die eigene Familie sei die beste, und sich sogar davon nicht beirren lassen, dass alle Anderen der gleichen Ueberzeugung sind. Das ist denn also Vorurtheil, Eitelkeit. Und was von der Familie gilt, gilt auch vom Vaterlande. Man geht nur darin auf, so lange man an dessen besondere Vortrefflichkeit glaubt. – Nein, sagt ein Zweiter, auserlesene Genüsse, das ist das einzig Solide. – Gut, wenn nun aber Alle geniessen wollen? – So halten wir sie mit gewappneter Hand nieder. – Wie aber, wenn die Waffe sich gegen den kehrt, der sie gebrauchen will? Nein, besser doch, sich auf die Nation zu stützen. – Was wir unter Nation verstehen, entspricht nur den Interessen einer Minderzahl. Wie soll man in der Zukunft die Vielen dazu bringen, ihr Leben für die Interessen der Wenigen aufs Spiel zu setzen? – Dadurch, dass man

sie aufklärt? – Keineswegs, gerade im Gegentheile. Sich für eine Sache todtzuschlagen zu lassen, ist eine grosse Naivetät, die grösste Naivetät, da sie nicht wieder gut zu machen ist. Bedenken Sie, dass Millionen sich todtzuschlagen liessen für collective Wesen, wie der Staat, die Kirche! – Gleichviel. Nun wären sie dennoch todt. – Wenn Türken und Christen sich schlagen, so glauben sie ins Paradies zu kommen, wofern sie in dem heiligen Kriege fallen. Gibt es aber das Paradies der Einen, so gibt es das der Anderen nicht. Noch denken sie nicht, dass es also wahrscheinlich keines der beiden Paradiese gebe. Eitelkeit! – Sehen Sie die Türken! Man treibt sie mit Hilfe falscher Wechsel auf das ewige Leben in die Schlacht. – Solche falsche Wechsel sollten verboten werden. Sie führen eine Inferiorität der civilisirten Völkerschaften, die nicht daran glauben, herbei. Der Roheste bleibt Sieger und wird als Sieger noch roher. – Mit anderen Worten: Die Aufklärung vernichtet die Widerstandskraft der Völker. Alles ist eitel. Die Philosophie, welche die Vorurtheile zerstört, zerstört damit das Fundament des Lebens selbst.

Nur die Schönheit tritt während dieser Niedermetzlung anerkannter Mächte, in der Gestalt Imperia's verkörpert, als eine bewunderte Wirklichkeit hervor. Wie zum Trotze, doch nicht aus Trotz hat Renan in seinem Schauspiele die grosse Courtisane zur Vertreterin der Schönheit und Liebe gemacht. Sie personificirt die Welt der Schönheit, wie Prospero die des Gedankens. Balzac hatte sie mit künstlerischer Begeisterung gemalt; Renan erkennt sie als vollberechtigte Lebensmacht an und verhandelt mit ihr wie von Macht zu Macht.

Er lässt sie die Unvergänglichkeit der Schönheit und der Liebe verkünden. Alles ist flüchtig, doch das Flüchtige ist zuweilen göttlich. Seht den Schmetterling. Nur innerhalb eines ganz kurzen Abschnittes im Leben des Wurmes existirt er, wie im Dasein der Pflanze nur wenige Augenblicke die Blume ist. Die Liebe aber thut das Wunder, dass das plumpe kriechende Insect beflügelt und ideal wird. Das Leben des Falters ist während einiger Stunden das Höchste: blühen, lieben, sterben.

Imperia kommt aufs neue als Brunissende, die Liebhaberin des Papstes, im Schauspiele „Der Jungbrunnen“ vor, hier leichtfertiger, doch in den Augen Renan's deshalb nicht minder sympathisch. Sie ist hier tiefer weiblich, ist eitel Stärke und Schmachten. Sie hat jede Schwäche und nimmt dennoch die Welt in Besitz. Sie vertheilt alle Einnahmen des päpstlichen Stuhles nach Lust und Laune. Um so besser! heisst es. Des Weibes Schönheit ist ein Gut von höchstem Range, von gleich hohem Range wie Vernunft und edle Gesinnung: „Alle geistlichen Einnahmen sollten zu Toiletten-Ausgaben für schöne Frauen und zu Jahrgeldern für geistvolle Männer verwendet werden“.

„Der Born der Jugend“ ist trotz seiner Mängel ein von Geist sprudelndes Stück. Es spielt am päpstlichen Hofe in Avignon und hat eine ganz schwache Localfärbung, auch keine stark historische, die sie sogar ausdrücklich vermeiden will.

Renan hat hier seinen Prospero wieder aufgenommen und ihn als die überlegene Intelligenz erscheinen lassen, die zur Zeit ihrer Autorität über die Menschheit verlustig geworden ist. Seine magischen Mittel haben ihre Kraft verloren. Doch ob schwach und entwaffnet, er verfolgt gleichwohl sein Problem: die Erlangung der Macht mittelst der Wissenschaft. Er hat verschiedene wunderbare Essenzen erfunden, darunter ein Lebenselixir, das verjüngende Kraft besitzt. Der Papst, der nach einer etwas übermässig angestregten Jugend sehr mitgenommen ist, behält ihn in seiner Nähe, um von den Resultaten seiner wissenschaftlichen Versuche Nutzen zu ziehen. Doch hat er grosse Mühe, ihn vor den Nachstellungen der Inquisition zu schützen.

Man glaubt, dass Prospero Gold machen könne. Er hegt gar nicht diesen Wunsch. Wozu auch? Könnte man doch, wenn es möglich wäre, ebensogut Blei machen wollen. Er zieht es vor, Licht aus Koth, Geist aus Stoff zu erschaffen. Und er zweifelt nicht, dass es einst gelingen werde, denn langsam sickert Vernunft in die Welt; vielleicht, dass zuletzt sogar ein wenig Gerechtigkeit in sie dringt. (Renan's ganze Skepsis äussert sich in diesem Satze.)

Prospero ist der Ueberzeugung, dass die Welt beinahe gänzlich von Brutalität regiert werde. Die unabhängigen Bauern der Schweiz, sagt er mit feiner Ironie, sind nicht viel aufgeklärter als die Herren. (Man erwartete die umgekehrte Wendung.) Ungerechtigkeit ist demzufolge das eigentliche

Princip im Laufe der Welt. Allen Wohlthätern der Menschheit ergeht es übel. Man verbrennt sie auf dem Scheiterhaufen ihrer Entdeckung, und Andere nützen aus, was sie gefunden haben.

Ein Grundgedanke wird im Zusammenhange damit ausgesprochen, der sicherlich schon Manchem gekommen ist, ehe er ihn bei Renan fand. Prospero, der sich collegial mit Papst Clemens unterredet, sagt diesem offen, dass ihn der Papst enttäuscht habe. Er spricht (schon um das Jahr 1310) das gewichtige Wort: „Ich hatte von einer Papstmacht geträumt, die an der Spitze der Renaissance schritt“. – Der Papst: „Also das Christenthum durch das Papstthum zerstört?“ – Prospero: „Ja!“.

Renan berührt hier eine für den denkenden Betrachter der Geschichte fesselnde Frage, die Nietzsche so stark beschäftigende, ob die lutherische Reformation die Renaissance nicht abgebrochen und vereitelt habe, ob nicht die Deutschen aus Mangel an Verständniss für das, was damals in Europa vorging, sie vergeudet.

Was sah Luther in Rom? Sehr wenig. Nicht einmal Michelangelo. Er beobachtete mit Entsetzen die schlechten Sitten der Geistlichen, sah, dass ihnen weder Dogmen noch evangelische Vorschriften am Herzen lagen. Das war so ungefähr Alles. Die Renaissance hatte alle Bedingungen wie auch den Willen, von oben her, mittelst der päpstlichen Macht die Menschheit zu befreien. Einzelne Päpste hatten – gleichwie die grössten Kaiser des frühen Mittelalters (Friedrich II., der Hohenstaufe zum Beispiel) – sich an die Spitze einer Bewegung für Wiedereinführung der tausend Jahre brach gelegenen Cultur gestellt. Da kam Luther, zwang den Katholicismus in die Gegen-Reformation hinein und machte das Papstthum reactionär.

Prospero hat das richtige Gefühl, dass das allmächtige Papstthum, geschirmt von der Ehrfurcht, die es einflösste, fast all den Aberglauben und die Irrthümer, deren Haupt es war, zu unterdrücken vermöchte. Doch stattet Renan seinen Helden mit der prophetischen Furcht aus, das Papstthum werde, erschreckt von seiner eigenen Kühnheit, die Segel reffen und die Bewegung, die es selbst begünstigt habe, ins Stocken zu bringen suchen. Mit anderen Worten, er lässt Prospero vorhersagen, was wirklich eintraf. Er lässt auch Brunissende mit Prospero sympathisiren: „Wir Frauen sind von den gleichen Gedanken erfüllt wie du. Der Aberglaube hat das Leben verringert. Wir wollen es aus dem Vollen leben“. Und sie fragt Prospero: „Willst du nicht uns Frauen ein Buch schreiben?“ Renan erwidert durch seinen Wortführer: „Andere werden dies thun, schöne Brunissende. Ich bin zu alt, mein Ende ist nahe“. Wohl nie zuvor hat Renan sich auf so directe Selbstschilderung eingelassen.

Der Papst fragt ihn: „Wie kommt es, dass die anderen Doctoren mir alle mit einander nicht so viel zu schaffen machen, wie du allein?“ – „Weil sie mit Abstractionen arbeiten, während ich mit Wirklichkeiten hantiere“. – „Doch nicht einmal die Doctoren mögen deine Ideen theilen, und der Haufe wird sie nicht verstehen. Du erlangst weder über die Kirche noch über die Schule Macht“. Man hört Renan's eigenen Schmerz aus dieser Aeusserung heraus.

Persönlich ist auch die folgende Wendung, gelegentlich einer von der Inquisition vorgenommenen Durchsuchung seiner Schriften, bei der man ihm räth, dies und das zu widerrufen. – „Es nützt nichts. Alles an mir ist dennoch Ketzerei“. – „Eben, das schadet weit weniger“. – Mit anderen Worten, es ist allein die geistlos isolirte Einzelheit, welche die Ketzerfolger verstehen.

Ungeachtet aller Widerwärtigkeiten, Verfolgungen, Enttäuschungen verliert Prospero seine Zukunftshoffnung nicht. Dies sein Gedanke: Der Fall des Würfels, der tief unten an den Lebensquellen geworfen wird und entscheidet, ob ein Hirn begabt oder unbegabt, ein Weib schön oder unschön sei, findet so häufig statt, dass die Zukunft des Wahren, des Guten, des Schönen gesichert ist. Die Natur hat unendliche Zeit vor sich. Was liegt daran, ob hunderttausendmal der Schuss fehlgehe, wenn unzählige Male geschossen wird und nur Eine Kugel ins Centrum trifft. – Prospero selbst ist mit seinem Lose zufrieden: „Ich war eine seltene Quarterne in der grossen Lotterie. Der Kelch des Lebens ist herrlich. Es ist thöricht, zu klagen, weil man ihm auf den Grund schaut“. – Er hat nur einen Wunsch: „Lasst mich kein betrübtetes Antlitz sehen, keinen Seufzer hören, wenn ich nun sterbe!“ Und er verscheidet, von Brunissende zum Abschiede geküsst.

Die Cardinäle bemächtigen sich seines Leichnams, lassen ihn in ein Boot legen, auf die Rhône hinausrudern und ins Wasser werfen. „Findet man seine Leiche auf, so sagen wir der Bevölkerung, er hätte sich ertränkt; findet sie sich nicht, so sagen wir, der Teufel habe ihn geholt“.

Es liegt echt Renan'sche Ironie in der Perspective, die sich hiemit für Prospero's Andenken eröffnet. Im selben Geiste bespricht er in der Vorrede zu seinem letzten Buche die gegen ihn gerichtete Beschuldigung, er hätte von Rothschild eine Million dafür bekommen, „Die Geschichte Israel's“ zu schreiben. Seine Feinde behaupten, seine Freunde bestreiten es. Die unparteiische Geschichtsschreibung der Zukunft wird, meint er, einen Mittelweg einschlagen und feststellen, dass er 500,000 Francs empfangen habe.

### III

Von Renan's drei ersten Dramen dürfte das gedankenreichste und tiefsinnigste denn doch „Der Priester in Nemi“ sein.

Die Fabel knüpft an eine Erzählung vom Tempel der Diana am Ufer des Nemi-Sees an, dessen Priester, um gesetzlich angestellt zu werden, (nach Strabo) seinen Vorgänger erschlagen haben soll. Renan denkt sich einen Priester im grauen Alterthum in Nemi, einen aufgeklärten Mann, der seinen Vorgänger nicht hat tödten wollen, sondern eine veraltete, vernunftwidrige Religion zu reformiren gedenkt, und zeigt nun, was die Folgen davon seien, ein Fünkchen Vernunft ins Menschenleben einführen zu wollen.

Es hat das eine doppelte Folge. Erstens fordert der Haufe, der sich nie eher zufrieden gibt, als bis glücklich eine Unthat verübt worden, einen regelrechten Verbrecher und Mörder zum Priester.

Zweitens kommt der freisinnige Priester sehr bald zu der Einsicht, dass er mit seinen guten Absichten mehr Uebles als Gutes gestiftet habe, indem er Vorurtheile antastete, auf welchen das Selbstbewusstsein seiner Landsleute beruhte. Man greift ihn als Feind der Religion an, er selbst aber ist religiöser als sie, die im Namen der Religion ihn bekämpfen. In der „Marseillaise“ stehen die bekannten Zeilen:

Liberté, liberté chérie,  
Combat avec tes défenseurs!

Er kehrt in seiner Anrufung den Ausdruck um: Heilige Ueberlieferung der Vorzeit! Streite an der Seite derer, die dir widersprechen!

In Wirklichkeit ist der Priester zu Nemi nur der leicht umgewandelte Prospero. Allein er steht in einem neuen Verhältnisse zum Weibe. Sie ist nicht mehr die strahlende Courtisane, sie ist hier die von Gott (das heisst vom Priester) begeisterte Sibylle, die den Tempeldienst versieht. Carmenta ist der ewigen Jungfräulichkeit geopfert worden und leidet darunter, sie, die geschaffen, die Füße ihres Messias zu salben und zu küssen.

„Vater“, spricht sie zu ihm, „wenn ich bei dir bin und deine Worte höre, so fühle ich, dass das Leben darin ist, obgleich ich dich nicht immer verstehe. Da bin ich denn zu jedem Opfer bereit und nehme mein Schicksal hin, so hart es ist. Doch, hält dein Blick mich nicht länger aufrecht, so falle ich zusammen“. Antistius antwortet ihr als wahrer Priester, dass das Weib den Mann, der Mann Gott lieben solle, und dass die Sendboten Gottes mehr geliebt werden sollen und müssen, als sie lieben.

Carmenta ist das den Genius des Mannes bewundernde Weib, während Imperia und Brunissende die bloß fungirende Weiblichkeit repräsentiren, die vom Manne bewundert wird.

Nemi gehört zu Albalonga, das eine alte Kultur besitzt. Gegenüber liegen die sieben kahlen Hügel, auf welchen sich in Kurzem das junge, rohe kräftige Rom erheben wird. (Es wird hier auf das Verhältniss zwischen Frankreich und Deutschland angespielt.)

Carmenta prophezeit, dass eine Zeit kommen werde, da alle Welt Latein spricht. Sie prophezeit Rom eine ungeheure Zukunft, eine weit längere, als sie Albalonga beschieden sei. Sie prophezeit, dass eine neue Religion von Osten kommen und sich Europa unterwerfen werde.

Man betrachtet sie als halb verrückt und ihren Meister, der ihr solches in den Mund lege, als einen Landesverräther. Nein, da ist Tertius ein weit besserer Patriot. Er leugnet unbedingt, dass Rom eine Zukunft habe, nimmt Alles, was nur ehrenvoll für Albalonga, als gegeben an und will von nichts wissen, was nicht ursprünglich und authentisch Albalongisch.

Die echten Patrioten seines Schlages reizen zu einem unnöthigen und wahnwitzigen Kriege gegen Rom auf, den zu hintertreiben Antistius vergebens Alles aufbietet. Um den Sieg zu erlangen, bringen die Vaterlandsfreunde ihm eine Schaar junger Männer, die er auf ihren Wunsch den Göttern



opfern soll. Allein der Priester weiss, dass der Glaube an Götter eine Lästerung Gottes, der Glaube an Gott eine Lästerung des Göttlichen sei. Er will die Gefangenen nicht opfern. Er spricht, ungefähr wie Jesaia lange vor ihm: „Seid gerecht, lasst Güte und Vernunft eure höchsten Götter sein!“ Die Patrioten erwidern, nicht dazu brauchten sie einen Priester, nicht dazu einen Tempel, um solche Wahrheiten verkündet zu hören. Sie hasssen und verachten ihn als Gottesleugner und Schwächling.

Und des Antistius Widerstand ist fruchtlos. Andere rechtgläubige, conservative und verschmitzte Tempeldiener werden hinter seinem Rücken die Gefangenen dennoch ermorden, und nicht einmal diese selbst, vorbereitet wie sie auf den Tod waren, sind ihm für ihre vorläufige Befreiung im geringsten dankbar. Auch sie finden ihn halbverrückt und verleugnen ihn. Selbst die, welche er befreit, wissen ihm keinen Dank. Wohl mag er sich fragen, ob es der Mühe werth sei, sich für eine Brut zu opfern, die so tief steht und so unabwendbar der Unwahrheit geweiht ist. Er fühlt, dass geistige Einsamkeit das Los derer ist, die durch Geist oder Gemüth die Menge überragen.

Schlimmer für ihn ist jedoch die Einsicht, zu der er gelangt, dass die Anderen zum Theile Recht haben. Er begreift, dass er die Widerstandskraft seines Vaterlandes schwächt, wenn er über Rom die Wahrheit sagt, den Glauben an den Nationalgott zerstört und mit den barbarischen Bräuchen bricht, an denen sein Volk noch hängt.

Ja, nicht einmal seiner eigenen geistigen Befreiung kann er so recht froh werden. Anfangs empfand er sie als eine grosse Erleichterung, dann aber erkannte er, dass die Menschheit enger Gedanken bedürfe. Jeder Einzelne will seinen Gott haben, einen Gott, mit dem er schwatzen kann. Zuletzt hält Antistius sich kaum für berechtigt, etwas zu sagen oder zu thun, was sein Volk daran hindern könnte, zu siegen. Und doch summt es ihm im Ohr: Wehe der siegreichen Nation: Niemand ist dem Fortschritte feindlicher als sie. Dem Siege folgt stets die Reaction. Der Sieger ist der schlimmste Herr von allen.

Die Mächtigen im Staate beschliessen den Untergang des Priesters; nur über Art und Weise desselben herrscht Uneinigkeit. Man schlägt vor, einen Mörder für Geld zu dingen. – „Ganz unnöthig“, erklärt der typische Edelmann des Stückes. „Er wird auch so ermordet. Wenn es irgend ein Verbrechen oder eine Gemeinheit zu begehen gilt, findet sich immer Jemand, der sich gratis dazu hergibt“. Und er fügt hinzu: „Man ist im Allgemeinen der Ansicht, jede Niederträchtigkeit sei irgendwie bezahlt oder belohnt worden: *Is fecit cui prodest*. O Himmel, welch ein Irrthum!“ Mit anderen Worten: Niemand hat einen Nutzen davon. Alle leiden darunter. Und dennoch geschieht es.

Da kommt der Herold und verkündet: „Rom ist gegründet!“ Romulus hat seinen Bruder ermordet. Jede Stadt wird durch Brudermord errichtet. Der Fortschritt hier auf Erden beruht auf dem Hasse feindlicher Brüder. Alles, was Antistius vorhergesehen, wird nun in Erfüllung gehen, die Barbarei in Rom ihre Fortsetzung finden. Das Drama aber schliesst mit dem Ausspruche eines israelitischen Propheten (Jeremias 51, 58): „Die Völker mühen sich für nichts; die Mühe von Nationen geht im Feuer auf“.

1886 endlich schrieb Renan seine letzte, durchaus anders geartete dramatische Arbeit, die einzige, die kein reines Ideendrama ist, sondern sich der Art der gewöhnlichen Schauspiele nähert: „Die Aebtissin von Jouarre“, die ungeheures Aufsehen machte und gleich das erste Jahr einige zwanzig Auflagen erlebte – nicht um ihrer Vorzüge willen, sondern in Folge des Hallohs, mit dem ein Theil der Presse sie begrüsst und als unsittliches Werk, als eine Schande für den Autor stempelte. Dieses Drama allein spielt zu einem bestimmten historischen Zeitpunkte, während der Revolution, und hat eine einfache, nicht hochfliegende Idee, das Recht der Liebe, sich in ausserordentlichen Fällen über die von der Gesellschaft gezogenen, unter gewöhnlichen Verhältnissen nützlichen Schranken hinwegzusetzen.

Zwei zum Tode Verurtheilte begegnen sich im Gefängnisse des Collége Plessis, ein Edelmann und eine sehr vornehme Dame, die Aebtissin von Jouarre. Er liebte sie schon lange, sie aber war, wiewohl sie die Ideen des Zeitalters völlig theilt, durch ihr geistliches Gelübde gebunden. Nun überredet er sie, ihm anzugehören. Sie verbringen miteinander die letzte Nacht, die sie noch zu leben

haben. Der Aussicht auf den nahen Tod gegenüber gelten die Bande, durch die sie gebunden wären, nicht mehr. Er allein aber wird hingerichtet. Ein junger Offizier, der sie in ihrer stolzen Schönheit vor dem Revolutions-Tribunal gesehen, setzt es durch, dass ihr Name aus der Liste der zum Tode Verurtheilten gestrichen wird, und am nächsten Morgen holt der Karren nur ihren Freund ab. In ihrer Verzweiflung fleht sie um den Tod, ja macht sogar einen fruchtlosen Selbstmordversuch.

Diese drei ersten Acte, die von der grossen italienischen Schauspielerin Eleonora Duse aufgeführt worden sind, bilden den eigentlichen Inhalt des Stückes. Daran schliessen sich noch zwei weitere, in welchen Julie, ihre sogenannte Schande mit Stolz tragend, einsam mit dem kleinen Mädchen lebt, das sie zur Welt gebracht hat, sich übrigens allseits mit Wohlwollen begegnet, von ihrem Bruder hochgehalten und bewundert sieht. Nach Jahren heirathet sie den Offizier, der ihr seinerzeit das Leben rettete und nun einer der Generale Bonaparte's ist. Das Stück schliesst mit der Einführung des Concordats, das sie ihres geistlichen Gelübdes entbindet.

An der Handlung selbst ist, wie man sieht, wenig oder nichts, das Anstoss geben könnte. Die Personen sind ohne Ausnahme höhere Menschen, hocharbeiten über alle gewöhnlichen Standpunkte oder Triebe. In der Vorrede aber stand ein kühner Satz: „Ich denke mir oft, wenn die Menschheit die sichere Gewähr dafür erhielte, dass die Welt in zwei, drei Tagen zu Grunde gehen werde, so würde die Liebe von allen Seiten mit einer Art von Raserei losbrechen. Alles wäre dann gestattet. Nichts hätte Folgen. Da wollte die Welt einen Liebestrank trinken, dass sie stürbe in einem Wonnerausch“.

Daraus war allerdings deutlich zu ersehen, dass Renan auf die Entsagung um ihrer selbst willen keinerlei Gewicht legte. Journalisten, die vorher seine Anschauungen über das Verhältniss der beiden Geschlechter nicht beachtet hatten, wurde nun sein Grundgedanke klar, dass eines Jeden Pflichten und Tugenden durch die Forderungen bestimmt werden, die in seiner Natur liegen. Sie fanden den Gedanken haarsträubend oder stellten sich so.

Und doch ist dieser Gedanke so einfach, so ganz danach angethan, Billigung zu finden.

Es war für den heiligen Franciscus keine Pflicht, ein Denker zu sein.

Es wäre kein Gewinn gewesen, wenn Raffael ein ehrbares Leben geführt hätte.

Es war für Goethe eine Pflicht, der Rücksicht auf seine Kunst jede andere zu opfern.

Mit anderen Worten: Die das Gesetz übertretende Unregelmässigkeit des Künstlers kann höhere Moral sein. Die selbstsüchtige Bedachtnahme des Genies, Alles, was nur in seiner Macht liegt, auszurichten, kann höchste Pflicht sein. Die sittliche Ueberlegenheit des Heiligen ist in ihrer Art Genie.

Ausschlaggebend ist nur, dass ein Franciscus, ein Raffael, ein Goethe hervorgebracht werden. Der grosse Mensch ist vorläufig das Ziel der Natur und des Menschenlebens, weil durch die grossen Menschen Existenz und Herrschaft des höchsten Wesens, das, was man in alten Tagen „das Reich Gottes“ nannte, vorbereitet wird. Wenn dereinst die wissenschaftliche Allmacht in den Händen guter und gerechter Wesen vereinigt sein wird, dann endlich wird Gott allmächtig und allgütig geworden sein.

Bis dahin müssen die Menschen sich gleichsam in einer Hierarchie fühlen. Der geringere Geist muss das Leben des höheren mitleben. Wie die Gefährten Alexanders des Grossen von Alexander lebten, so muss die grosse Menge stets durch Stellvertreter denken und zum Theil auch geniessen. Sie ist darum nicht unglücklich. Eine Stufenleiter ist es. Der höhere Geist lebt das Leben der höchsten Geister.

## IV

Renan ist kein wirklicher Dramatiker und hat sich auch nie dafür ausgegeben. Seinen Schauspielen fehlt knappe, geschlossene Form, seinem Dialoge Kraft, seinen Personen in der Regel Leben. Seine Frauengestalten: Imperia, Brunissende, Carmenta, die Aebtissin, sind indess interessante Grundrisse (die Courtisane – die Sibylle – die stolze, edle Weltdame). Nur eine Gestalt hat er jedoch, als der Lyriker, der er ist, mit Sorgfalt und Liebe ausgeführt, seine eigene, die Prospero-Figur, die in drei verschiedenen Schauspielen wiederkehrt, den Seher, den höheren Menschen, in dem die Zukunft keimt und reift.

Renan's „Caliban“ erinnert ein wenig an „Die gottlose Comödie“ des polnischen Dichters Krasinski, in welcher die plumpe Demokratie in ähnlicher Weise personificirt ist. Der Geist aber, der in jener Dichtung herrscht, ist veraltet, ist der eines halb gläubigen, halb zweifelnden Katholicismus.

Vergleicht man Renan's Schauspiel mit dem Shakespeare's, das er nach einem Zeitraume von dreihundert Jahren fortzusetzen versuchte, so sieht man bei dem Vergleiche recht deutlich, wie gross die Ueberlegenheit der Renaissance in künstlerischer, die unseres Zeitalters in wissenschaftlicher Beziehung ist. Renan's Gestalten sind Schatten gegen die Shakespeare's; Shakespeare's Ideen aber sind naiv gegen die Renan's.

Stellt man endlich im Geiste einen Augenblick wirklich moderne Schauspiele wie die von Ibsen denen von Renan gegenüber, so ist der Gegensatz nicht allein wiederum der zwischen eigentlichen Dichterwerken und einfach Ideen entwickelnden Dialogen, sondern jener zwischen einer bis zur Spitzfindigkeit scharfsinnigen Seelenkunde und der Fähigkeit zu grossen Ausblicken über die Vergangenheit und Zukunft der Menschheit. Der psychologischen Einsicht Ibsen's entspricht bei Renan die weltüberschauende Uebersicht. Beide sehen sie schwarz, ohne deshalb Pessimisten genannt werden zu wollen oder mit Recht genannt werden zu können.

Bei Ibsen ist die Technik die eines Meisters; bei Renan kann kaum von etwas wie Technik die Rede sein, so nachlässig ist das rein Dramatische behandelt. Dafür aber auch wieder kein Einprägen eines Charakterzuges, nie das Gehämmer auf eine und dieselbe Wendung („die compacte Majorität“, das „Spannende“), zu welchem sich derjenige genöthigt sieht, der für ein Theater-Publikum schreibt. Bedarf dieses doch immer einer groben Deutlichkeit um zu verstehen.

Es ist in diesen Schauspielen wie überhaupt bei Renan der Stil ein vollendeter, zugleich melodisch und von Rhetorik chemisch rein. Hier sind alle Gedanken leicht hingeworfen, wie man Seifenblasen aus einer thönernen Pfeife bläst und sich damit vergnügt, die Sonne auf ihrer leichten Kugel- und Erdballform spielen zu sehen.

Nichts ist hier massiv, Alles wie im Gespräche von einem geistvollen Manne dargelegt, der mancherlei ernst, mehrerlei noch im Scherz zu sagen versteht, es ebenso versteht, sich selbst so entgegenzutreten, dass der Zuhörer sich dieser Mühe ganz und gar überhoben sieht. Hier ist nichts dogmatisch, nichts vierschrötig. Nirgends ein Keulenschlag nach dem Falter Wahrheit.

Alles löst sich in feine Uebergänge und Abschattungen auf. Kurz, eine flüchtige und vornehme Kunst dies, Phantasmagorien einer überaus feinen Laterna magica – die lang die Menschheit erfreute, nun aber für immer erloschen ist.

## Gustave Flaubert. (1881.)

Gustave Flaubert wurde 1821 in Rouen geboren. Als er 1880 durch einen plötzlichen Tod daselbst verschied, hinterliess er die europäische Dichtkunst nicht in dem Zustand, in welchem er sie vorgefunden hatte – kein Künstler kann als solcher sich einen bessern Nachruhm wünschen. Die Arbeit seines Lebens bezeichnet einen Schritt in der Geschichte des Romans.

Er war ein Prosaschriftsteller ersten Ranges, einige Jahre hindurch wohl der erste Frankreichs. Seine Stärke als Prosaist beruhte auf einer künstlerischen und litterarischen Gewissenhaftigkeit, die sich bis zur Genialität erhob. Er wurde ein grosser Künstler, weil er keine Mühe scheute, weder wenn er sich zum Schreiben vorbereitete, noch wenn er schrieb, sondern Beobachtungen und Aufklärungen mit der Sorgfalt eines blossen Gelehrten sammelte und seinen Stoff mit der Leidenschaft eines blossen Formanbeters plastisch und harmonisch zu gestalten strebte. Er wurde ein Meister des modernen Romans, weil er die Selbstüberwindung hatte, nur wahre seelische Vorgänge darstellen zu wollen und allen Effecten der dichterischen Beredsamkeit, allen pathetischen oder dramatischen Momenten, welche auf Kosten der Wahrheit schön oder interessant erscheinen, aus dem Wege ging. Sein Name ist mit künstlerischem Ernst und litterarischer Strenge gleichbedeutend.

Er war nicht ein Gelehrter, der zugleich Dichter war oder in dem Verlauf seines Lebens Dichter wurde; seine dichterische Arbeit als solche ist auf eindringlichen, langsam gewonnenen Vorstudien begründet. Seine Bücher haben nichts Jugendliches oder Flatterhaftes, nichts Lächelndes oder Gewandtes. Diese Bücher sind Resultate der langsamen und späten Reife. Er debutierte erst, als er 35 Jahre alt war, und hinterliess, obwohl er der Litteratur alle seine Zeit gewidmet hatte, in seinem 59. Jahre nur sieben Werke<sup>24</sup>.

Er war eine tief ursprüngliche, aber keine elementarische Natur. Seine Originalität beruhte darauf, dass in seinem Gemüthe zwei geistige Strömungen zusammenliefen und einen neuen Born bildeten. Er erhielt in seiner Jugend gleichzeitig oder fast gleichzeitig zwei Impulse, welche die Laufbahn seines Geistes bestimmten.

Die erste Strömung, die ihn erreichte, war die romantisch-beschreibende Richtung in der Litteratur, die Chateaubriand entstammt, der lyrisch bewegte und farbenprächtige Stil, der in „Atala“ und „Les Martyrs“ die Franzosen zum ersten Male bezauberte und später in Victor Hugo's „Les Orientales“ und „Notre Dame de Paris“, einen noch viel festeren und mächtigeren Rhythmus und eine weit überlegene malerische Kraft gewann. Flaubert war, wie alle Dichter und die meisten Menschen, als Jüngling lyrisch gestimmt gewesen. Seine, nie gedruckten, lyrischen Versuche wurden durch die geschichtliche Entwicklung der französischen Poesie farbenschildernde melancholisch-religiöse Huldigungen der Schönheit. Der zweite Strom, der in sein Inneres hineingeleitet wurde, war die Richtung der Romane Balzac's auf das Moderne, ihr Sinn für das Hässliche und Brutale als charakteristisch, ihr leidenschaftlicher Hang zur Wirklichkeit und ihre Treue der Beobachtung.

Indem diese zwei Flüsse bei ihm zusammenströmten und nach Verlauf einiger Zeit sich mit einander mischten, erhielten sie eine neue Farbe und einen neuen Namen.

Er hatte als Jüngling für die Schubladen seines Schreibtisches viel descriptive und pathetische Lyrik in Hugo's, Gautier's und Byron's Stil geschrieben; aber in der richtigen Empfindung, dass seine Ursprünglichkeit sich nicht in dieser Richtung geltend machen könne, und dass man auf diesem Gebiet überhaupt nicht mehr ursprünglich zu sein vermöge, hielt er seine Productionen zurück und fand sich darein, für unbegabt, jedenfalls für unfruchtbar angesehen zu werden. Er schrieb

---

<sup>24</sup> Die Titel sind: Madame Bovary, Salammbô, L'éducation sentimentale, La Tentation de Saint-Antoine, Le Candidat, Trois Contes, Bouvard et Pécuchet.

ungefähr zur selben Zeit Versuche entgegengesetzter Art; er pflegte eine komische Tragödie über die Kuhpocken zu nennen; aber auch diese Versuche gab er nicht heraus. Erst da Chateaubriand und Balzac in seinem Gemüth eine neue poetische Form erzeugt hatten, fühlte er sich seiner Originalität gewiss und trat öffentlich auf.

## I

Selbst denen, die wenig oder nichts von Flaubert gelesen haben, ist es bekannt, dass er im Jahre 1856 mit einem Roman „Madame Bovary“ ein ausserordentliches Aufsehen in Paris und bald darauf in Europa machte. Ein thörichter Process – der Staatsanwalt klagte den Verfasser unsittlicher Tendenzen an – und eine entschiedene Freisprechung durch die Jury vermochte nur wenig die Aufmerksamkeit zu vermehren, die das eigenthümliche neue Talent schon an und für sich erregte. Das Buch erschien, wie alle neuen Anfänge in der Litteratur, sonderbar und anstössig. Es war ein Zeichen des Widerspruchs. Man verglich es mit den Dichtungen einer älteren Zeit und sagte sich: Ist dies Poesie? Es erinnerte manch' Einen mehr an Chirurgie, Anatomie. Noch weit später hiess es in litterarischen Kreisen in Paris, wo man einem früheren Begriff von Poesie treu blieb: „Wir bedanken uns für die Skelette des Herrn Flaubert“. Der Verfasser wurde Ultrarealist genannt, man fand in seinem Roman nur die unbarmherzige, unerbittliche Physiologie des Alltäglichen in dessen trauriger Hässlichkeit.

Man übersah im ersten Augenblick, dass ab und zu diesem Physiologen ein zwar durchaus unpersönlicher, aber bildlicher, farbenreicher Ausdruck entschlüpfte, der von einer ganz andern Welt als derjenigen des Romans Botschaft zu bringen schien. Das halbgebildete Publikum merkte nicht, dass diese Schilderung platter Provinzverhältnisse und Provinzunglücksfälle, erbärmlicher Irrthümer und eines elenden Todes in einem Stil vorlag, der zugleich klar wie eine Spiegelfläche und dem Ohre musikalisch wohlthuend war. Es lag ein Lyriker unter dem Buche begraben, und bisweilen schlug ein Flammenwort aus dem Grabe empor.

Es war eben der Zeitpunkt, wo die Generation, die zwischen 1820 und 1830 geboren war, sich der Herrschaft in der Litteratur bemächtigte und ihr physiognomisches Gepräge in einer mit kalter Energie durchgeführten Analyse des Wirklichen offenbarte. Die neue Generation wandte sich von dem philosophischen Idealismus und der Romantik ab und schwang mit wahrem Enthusiasmus das Seccirmesser. In demselben Jahre, wo „Madame Bovary“ erschien, anatomirte Taine in seinem Werk „Les philosophes français du 19<sup>me</sup> siècle“ die herrschende spiritualistische Lehre, vernichtete Cousin als Denker und erklärte, ohne die Romantiker zu bekämpfen, mit kühler Gleichgültigkeit, dass Hugo und Lamartine schon Classiker seien, die von der Jugend eher aus Neugier, als aus Sympathie gelesen würden, und die ihr so ferne standen, wie Shakespeare und Racine. Sie seien „bewunderungswürdige und ehrwürdige Ueberreste eines Zeitalters, das gross war und nicht mehr existire“. Sein Zeitgenosse Sarcey schrieb nicht viel später im „Figaro“ jenen von Banville, dem Zögling der grossen Romantiker, vielbesungenen und vielverspotteten Artikel, der in den Worten gipfelte: „Vorwärts, meine Freunde! Nieder mit der Romantik! Hoch Voltaire und die Normalschule!“<sup>25</sup> In der dramatischen Poesie schien die Opposition gegen die Romantik mit der kleinen unfruchtbaren École de bon sens gescheitert; Ponsard und seine Geistesverwandten hatten lange nicht das halten können, was man sich von ihnen versprach. Aber neuere realistische Dramatiker schlossen sich eben zu jenem Zeitpunkt ihnen an. Augier, der seine ersten Poesien Ponsard gewidmet hatte und der anfangs der sentimental-bürgerlichen Richtung desselben gefolgt war, betrat 1855 eine neue Bahn drastischer Schilderung der unmittelbaren Gegenwart. Der kühnere, derbere Dumas hatte ihm eben den Weg gezeigt, und bei diesem fängt trotz aller Pietät für die Generation, der sein Vater angehörte, die directe und treffende Verspottung der romantischen Ideale an; man sehe die Rollen de Nanjac's in „Le Demi-monde“, de Montègre's in „L'ami des femmes“. Das Wort, das Montègre durch die Ueberlegenheit de Ryon's in Verwirrung gebracht, demselben erwidert: „*Vous êtes un physiologiste, Monsieur*“

---

<sup>25</sup> Man sehe Th. de Banville: Odes funambulesques: Villanelle des pauvres housseurs und zwei Triolette. Die Normalschule ist die höhere Unterrichtsanstalt für Lehrer, aus der Taine, About und Sarcey gleichzeitig hervorgingen.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.