

Inhaltsverzeichnis

zum ersten Jahrgang der „Freien Bühne“.

Zur Kritik moderner literarischer Zustände.

- Ludwig Fulda, Moral und Kunst 5.
 Otto Brahm, Die Lügen der Presse 101.
 Der Naturalismus vor Gericht 132.
 Paul Ernst, Produktion und Publikum 138.
 Johannes Schlaf, Brüderie 161.
 Arno Holz, Die neue Kunst und die neue Regierung 165.
 Otto Brahm, Die soziale Frage im Theater 172.
 L. Marholm, Der Erdboden des Talents 201.
 Otto Brahm, Poesie und Verbrechen 205.
 Paul Schenther, Schauspielers Weltbetrachtung 237.
 Otto Brahm, Lesen Sie Nothnagel! 239.
 Hans Land, Die Kunst und das Volk 257.
 Otto Brahm, Bairische Kammer und Naturalismus 295.
 Otto Brahm, Maus! 317.
 Arno Holz und Johannes Schlaf, Abber Paule! 323.
 Otto Brahm, Persönliche Beziehungen 337.
 Arno Holz, Die „dunkle Materie“ im Abgeordnetenhaus 344.
 Max Halbe, Polemik, eine Gesellschaftskrankheit 361.
 Otto Brahm, Das geschmackvolle Publikum 417.
 Fritz Lienhard, Randglossen 502.
 B. Schwind, Unzüchtige Schriften 609.
 Hermann Bahr, Feuilleton 665.
 Joseph Diner, Volkstümliche Wissenschaft 719.
 Otto Brahm, Sittliche Entrüstung (Zum Fall Lindau) 817.
 Otto Brahm, Die Lindau-Hege 852.
 Wilhelm Bölsche, „Widerstrebe nicht dem Uebel“ in der Litteratur 889.
 Franz Mehring d. J., Der Fall Brahm 923.
 Otto Brahm, Der Fall Blumenthal 995.
 Hans Schliepmann, Aesthetischer Pessimismus 1226.

Aesthetik und allgemeine Begründung des Realismus.

- Johannes Schlaf, Realistische Romane? 68.
 Arno Holz, Zola als Theoretiker 101.
 Otto Brahm, Gerhart Hauptmanns Friedensfest 134.
 Paul Köchlin, Nordische Dichter 208.
 Ola Hansson, Georg Brandes und die skandinavische Bewegung 233.
 Georg Brandes, Der Metrolog eines Lebendigen 266.
 Ola Hansson, Zu Georg Brandes Metrolog 303.
 Otto Pniower, Die neue Litteraturgeschichte. 289.

- Otto Erich, Hermann Conradi als Lyriker 347.
 Joseph Diner, Friedrich Nietzsche 368.
 Paul Ernst, Friedrich Nietzsche 491. 516.
 Otto Brahm, Ein moderner Kritiker 371.
 Karl Benda, Russischer Naturalismus in Deutschland 373.
 Hermann Helferich, Die Ideen und die Gelehrten 385.
 Georg Brandes, Rembrandt als Erzähler 390.
 Heinz Tobate, Guy de Maupassant 426.
 Ola Hansson, Die Kreuzersonate von Tolstoi 447.
 Johannes Schlaf, Neue Romane 491.
 Otto Erich, Ein idealistisches Trauerspiel 591.
 Otto Brahm, Die gute Schule 615.
 Arne Garborg, Der Neu-Idealismus 633. 660.
 Otto Brahm, Goethephilologie 637.
 Fritz Lienhard, Der verflagte Realismus 642.
 Otto Brahm, Gottfried Keller 658. 681.
 — — Eduard Bauernfeld 752.
 J. van Santen Kolff, Aus Zola's Jugend 769.
 Wilhelm Bölsche, Ein Buch vom deutschen Roman 777.
 Ola Hansson, Das junge Frankreich 797. 841. 869.
 Wilhelm Bölsche, Naturforschende Aesthetiker und ästhetisirende Naturforscher 820.
 Gabriel Finne, Kolbotten 825.
 Lou Andreas-Salomé, Die Wildente 849. 873.
 Heinrich Schupp, Moderne Jugendschriftstellerei 892.
 J. Nikolajew, Tolstoi's Früchte der Civilisation 916. 944.
 Bruno Wille, Das gescholtene Märchen 940.
 Emile Zola, An August Strindberg 965.
 Hermann Helferich, Hauptmann und Bult-haupt 990.
 Wilhelm Bölsche, Hinaus über den Realismus! 1047.
 Julius Hart, Soziale Lyrik (Einleitung) 1079 (Hefell) 1099 (Maday) 1125.
 Maupassant über Flaubert 1173.
 Wilhelm Bölsche, Heinrich Heine bei Georg Brandes 1177.
 Ernst Seiffarth, Das sexuelle Problem in der Kunst 1220.
 Otto Brahm, Hedda Gabler 1223.
 — — Ludwig Angenruber 1254.
 August Strindberg, Realismus 1241.
 Ernst von Wolzogen, Humor und Naturalismus 1244.

Bildende Kunst und Musik.

- Bernhard Mäncke, Moderne Musik. (Richard Strauß: Don Juan) 37.
 Robert Richter, Gurlitt's Gemälde-Salon 48

zäher Kraft in die breitesten Schichten des Volkes eindringt. Man mustere die Thematata der Vorträge beispielsweise in den Fach- und Bildungsvereinen der Berliner Arbeiter, man überzeuge sich durch den Augenschein, wie die Ideen dort wirken. Dort handelt es sich nicht um die Richtigkeit irgend einer Etappe in Häckel's Ahnenreihe, es handelt sich um ein Gesamtbild, das man als Macht erkannt hat und schätzt. So steht der Darwinismus auch hier, im Populären, auf dem Punkte, als Sensationsstück zu sterben, dafür erst recht eigentlich seine innerste Mission in Ruhe anzutreten.

Ob die engere, fortschreitende Sachwissenschaft in dem Dezennium, das uns noch von der Jahrhundertwende trennt, ihr neues großes Programm, den physiologischen Ausbau der Darwin'schen Ideen als Basis des morphologischen, auch nur annähernd erfüllen wird, steht dahin. Ungeheure Schwierigkeiten thürmen sich empor, die der zierliche Bau der Häckel'schen Schöpfungsgeschichte kaum ahnen ließ, obwohl der Verfasser sich ihrer zweifellos bewußt war. Auch die begriffliche Verworrenheit feiert noch immer ihre Orgien, — in diesen Dingen muß man mit dem durchschnittlichen Geisteszustand rechnen, den wir nun einmal haben, von den Thatfachen alles erwarten und von der freien Combination möglichst wenig. Umkehr im eigentlichen Sinne gibt es auf alle Fälle nicht mehr. Was Laien im Moment dafür halten, ist Einkehr, berechnigte Einkehr. Uebertriebene Bescheidenheit ist dabei nicht einmal am Platze, denn von dem großen Werke Darwins ist in Wahrheit keine Palme verloren.

Franz Sticking.



Das junge Frankreich.

Eine Schilderung aus der Vogelperspective

von

Ola Hansson.

Als ich im Frühling nach Paris kam, hatte ich während ganzer zwei Jahre so gut wie nichts von der neuesten französischen Litteratur gelesen. Nach einem eingehenden, mehrjährigen Studium alter und neuer gallischer Litteratur war ich allmählig von jenem Widerwillen gegen sie ergriffen worden, der Einen immer überkommt, wenn man zu lange von derselben Kost gelebt; ich hatte mich auf andere Wiesen gegeben, wo es meiner Seele besser bekam zu grasen. Aber jetzt, persönlich in den Mittelpunkt moderner französischer Kultur versetzt, machte ich es mir zur Pflicht, das Verjämte nachzuholen. Ich kehrte also auf den alten Weg zurück, nahm meinen Ausgangspunkt gerade da, wo ich vor ein paar Jahren abgeschwenkt war, folgte den bekannten Geleisen bis auf den heutigen Tag — und befand mich plötzlich in einer Sackgasse.

Die Meister.

Der Erste, mit dem ich die Bekanntschaft erneuerte, war Guy de Maupassant. Auf den Büchertischen des Boulevards lagen zwei neue Bücher von ihm aus, die Novellenammlung: „L'inutile Beauté“ und der Roman: „Notre Coeur“, letzterer nach einigen Wochen in der vierzigsten Auflage.

Es giebt keinen unter den zeitgenössischen, lebenden französischen Schriftstellern, der so französisch wäre, wie Maupassant. Laine hat bekanntlich in seine, im Uebrigen

streng objektive Aesthetik ein Werthbestimmungsprinzip eingemengt: ein Dichtwerk, sagt er, ist wie ein geologischer Schichtenkomplex, es kann ganz und allein eine Anschwemmung der Kulturströmungen eines Decenniums sein, es kann aus den tieferen und breiteren Formationen bestehen, in denen das eigenthümliche Leben eines ganzen Volks sich abgelagert hat, es kann schließlich, außer diesen Oberflächebildungen, jenes massive, unveränderliche Granitbett besitzen, auf dem sich die Entwicklung der ganzen Menschheit, wie sie auch sonst wechseln mag, aufbaut und ruht; nur den wenigen Dichtwerken, die von dieser letzteren, seltenen Art sind, erkennt Taine den Vorrang zu. Maupassant ist als Dichter ein echter Sohn Galliens im Guten und Bösen. In Frankreich, diesem alten Kulturland mit einer vielhundertjährigen Litteratur, ist in weit geringerem Grade, als anderswo, eine Kluft vorhanden zwischen alter Zeit und neuer. Insbesondere erzählen konnte man vor hundert Jahren ganz auf dieselbe Art wie heute; die französische Novelle ist mit einer Perlenkette zu vergleichen, die sich durch Jahrhunderte erstreckt, deren Perlen aber einander gleichen wie Beeren von derselben Gattung und alle im selben, rein gallischen Stil bearbeitet sind. Maupassants Novellistik ist die letzte Perle auf dem Faden. Man kann vor einer deutschen oder skandinavischen Dichtung auf den ersten Blick entscheiden, ob sie in diesem Jahrhundert oder in dem vorigen geschrieben ist; eine solche Stufenbildung in Kunstweise und Formtechnik (letztere Bezeichnung doch mehr für die skandinavische Litteratur gemeint) ist kaum wahrnehmbar zwischen Werken, die doch ziemlich weit auseinander liegen, wie „Manon Lescaut“ von Prévost, „La Religieuse“ von Diderot und eine Novelle von Maupassant.

Wie ist nun diese gallische Art, nach der sich Maupassants Dichtung geformt hat? Taine hat sie unübertrefflich geschildert, und man kann nur wiederholen, was er gesagt hat. Sie ist die begrenzte Auswahl von Gegenständen und Zügen, ihre übersichtliche Gruppierung, die künstliche Einfachheit der Komposition, die durchsichtige Klarheit der Sprache. Sie ist weiter, aus demselben Gesichtspunkt gesehen: die äußerste Sensibilität des Verstandes, die nuancirte Schärfe der Sinne, die Mischung von Humor und Obscönität („Gauloiserie“), die Ironie und das skeptische Lächeln, zu einem Funken im Blick subtilisirt. Sie ist, negativ gesprochen: der Mangel an Tiefe und Innerlichkeit des Gemüths, die Abwesenheit von Seelenwärme, von Unbewußtheit, von Träumerei, von zukunftssträchtiger Mystik und intuitivem Sehvermögen.

Maupassant ist der Novellist in der gegenwärtigen Litteratur. Als Romanschriftsteller ist er Einer unter den Vielen und Einer von zweitem Rang; als Novellist ist er der Einzige, der Unübertreffliche. Die unvergleichlich anmuthige Schmiegsamkeit, mit der der Stoff sich unter seiner Hand formt, läßt sich nur mit der zähen, köstlichen Geschmeidigkeit vergleichen, mit der der Thon läuft, sich rundet und wellt unter den Fingern der Arbeiter in der Porzellanfabrik von Sevres.

Die neue Novellensammlung zeigt eine unverkennbare Ähnlichkeit mit ihren älteren Geschwistern, aber daneben auch etwas von jener Abjähmung, in der sich verdünntes Blut verräth. Jetzt, nachdem die Eindrücke einige Wochen lang durch das Sieb der Zeit gegangen sind, erweisen sich drei der Novellen als in meinem Gedächtniß wohnhaft geworden. Die eine, die erste und größte des Buchs, die der Sammlung den Titel gegeben, handelte von der raffinirt grausamen Rache einer Frau an ihrem Mann, weil er ihre Schönheit unnütz dadurch gemacht, daß er während eines neunjährigen ehelichen Zusammenlebens sie gewissenhaft zu fast ebenso vielen Wochenbetten ausgehalten. Das Motiv selbst war etwas gesucht, halb konstruirt in seiner pikanten Sonderbarkeit, und in der psychologischen Architektur war die gallische Klarheit und Einfachheit dazu entartet, daß man nicht viel Anderes, als die geometrisch regelrechte Musterzeichnung des Baumeisters sah. In der anderen Novelle, deren ich mich erinnere, hatte sich die Gauloiserie in's Burleske vulgarisirt: ein Mädchen ist untröstlich, ein todt's Kind geboren zu haben, und findet Ruhe für ihre wundte Seele dadurch,

daß die fünf männlichen Individuen, die alle mit gleichem Recht Anspruch an die Vaterschaft erheben können, ihr das feierliche, gemeinsame Versprechen geben, daß sie es alle Fünf als ihre Pflicht betrachteten, jeder nach seinem geringen Vermögen, ihr zu einem zweiten kleinen Gottesengel zu verhelfen. Die dritte schließlich handelt davon, wie ein Möblement in einer Mitternachtsstunde vor den Augen des Eigners höchst wunderlich aus den Räumen des Hauses seinen Weg hinaus in die Nacht tanzt, — ein Ausflug auf ein Dichtungsgebiet, wo Maupassant am allerwenigsten zu Hause ist, nämlich auf das Edgar Poe's.

„Notre Coeur“ bezeichnet das absolut niedrigste Stadium in der langsam sinkenden Serie von Maupassants Romanen. Sein Erstlingsroman: „Une Vie“ wirkte durch die Art seiner Komposition als ein ergreifendes Symbol dieses Lebens, in dem das eine Geschlecht anfängt, wo das andere aufgehört, um dieselbe sinnlose, traurige Geschichte zu wiederholen, deren Inhalt Hese, deren Verlauf Leiden, deren Resultat das Nichts ist. „Bel-Ami“, der Roman von dem Sieg der rohen Kraft über alle anderen Lebensmächte im pariser Fin-de-siècle-Milieu wirkt auf die gleiche Art und durch die gleichen Mittel; die Kapitel legten sich über einander wie Treppenstufen, auf denen der Leser schließlich das Schlußtableau erreicht, in dem derselbe Bel-Ami, der in der Einleitung nicht Geld genug hatte, um ein Glas Bock zu bezahlen, mit allen Vollkommenheiten des Reichthums, der Macht und der Liebe gekrönt wird, nachdem er durch alle Zwischenkapitel die Herzen Anderer und die eigene Ehre unter seine Füße getreten. Seitdem geht es allmählig abwärts; durch „Mont-Driol“, „Pierre-Jean“ bis zu „Notre Coeur“, einem Buch über ein Weib, das nicht lieben kann, einer Schilderung, farbenbleich, wie ein Bild von Puvis de Chavannes, einem Portrait, flach, wie bemaltes Papier, einer geistvollen Gauserie über das interessanteste aller Zeitphänomene: das Weib, das die Kultur seelisch geschlechtslos gemacht, statt einer physischen Schilderung dieses Vorgangs.

Von F. A. Haysmans hatte ich bei: „A Rebours“ Abschied genommen. Es zeigte sich jetzt, nachdem ich seine spätere Produktion kennen gelernt, daß jenes erwähnte Buch das kostbare Kronjuwel war, für das alle seine anderen Werke nur als Einfassung dienten.

Haysmans hatte seine Schriftstellerlaufbahn mit einer Novelle „A vau l'eau“ begonnen, die buchstäblich nichts weiter schilderte, als die fruchtlosen Versuche eines alltäglichen Junggesellen, auf Streifzügen durch alle Pariser Restaurants einen leidlichen Mittagstisch für sich ausfindig zu machen, die aber in diesem grotesk simplifizierten Lebenskonflikt bedeutend mehr echten, bitteren Lebensüberdruß enthielt, als viele dicke Gedichtsammlungen moderner Weltichmerzpoeten. Darauf folgte: „Les Joies Batard“, eine Schilderung aus dem Pariser Fabrikleben in Zola'schem Genre mit zwei jungen Arbeiterinnen als Vordergrundfiguren. Das Leitmotiv in diesem Roman wie in dem folgenden „En Ménage“, der Geschichte von den eitlen Versuchen zweier junger Künstler sich ein erträgliches Verhältnis mit einem Mitglied des anderen Geschlechts zu schaffen, lautet ungefähr folgendermaßen: Poesie des Geschlechtslebens und Glück mit einem Weibe — Unsinn!

Auf „A Rebours“ folgen zwei Bücher: „En Rade“ und „Un Dilemme“. Das erstere wirkt wie ein wahres Höllekonzert von zwei verschiedenen, gleichzeitig gespielten Melodien. Das Buch ist so komponiert, daß auf ein Kapitel von der plattesten, krafftesten Alltäglichkeit immer ein Kapitel von der grandiossten Phantastie folgt und umgekehrt. Der Dichter springt z. B. ohne Uebergang von der detaillirten Schilderung der Geburt eines Kalbes in die seltsamsten Luftspiegelungen von Dichterträumen über. Ich weiß nichts, was so unbarmherzig und genial die Nichtigkeit des objektiven Naturalismus entblößt, wie dieser Roman. Das Thema selbst ist ganz Nebenache: der gezwungene Aufenthalt eines ruinirten Pariser Haushalt in einem ländlichen Winkel. „Un Dilemme“ zeigt, wie ein gewöhnliches Indignations-

thema der skandinavischen Emancipationschriftstellerinnen von einem Mann behandelt werden kann, der seinen salzigen Haß gegen die menschliche Stupidität und Gemeinheit künstlerisch zu gestalten versteht.

Als der große strahlende Hauptstern in diesem Sternbild steht „A Rebourgs“ da, kein Roman im gewöhnlichen Sinne, eher ein psycho-physiologisches Experiment, eine Serie Schilderungen von Sinnen-, Gefühls- und Gedankenabnormitäten. Der Held ist das fleischgewordene fin de siècle, die wahre Incarnation der Decadence. Der wirklichen Welt in sich und um sich müde, der monotonen Naturschauspiele müde, der banalen Menschentypen dieses Geld- und Militärzeitalters, der Idylle, wie der Schweinerei müde, zieht er sich in ein ganz künstliches Leben zurück. Er umgiebt sich mit Pflanzen, die Fleisch, Thierglieder und menschliche Organe nachahmen, er spielt Musikstücke, indem er ganze Reihen Liqueure über seine Zunge gleiten läßt; ein vollkommenes Produkt von Gießguß ist in seinen Augen schöner, als irgend ein Weib. Seine Sinne sind zu subtilisirt, seine Phantasie ist zu raffiniert, um sich an der Wirklichkeit in ihrer Rohform genügen zu lassen, sein verfeinerter, wählgiger Organismus hat sich von aller Verbindung mit der erdgebundenen, langsamen Entwicklung losgemacht. Das Buch ist der Niederschlag einer physiologischen Mystik in dichterischer Form.

Huyssmans ist der größte Pessimist unter den modernen französischen Dichtern. Sein Pessimismus ist nicht weinerlich und pathetisch salbungsvoll, wie der Bourget's; er ist ein ranziges, von Ekel, Haß und Verachtung erfülltes Lachen; er ist Pessimist wie ein Mann, Bourget wie ein Weib. Weiter ist Huyssmans ein Kunst-„Nasender“; er verfällt in Krämpfe, er wird zum Besessenen unter der ruhelosen Arbeit des Kunstbestrebens; er macht den Eindruck — um Hennequin zu citiren — daß sein ganzer Organismus mit allen seinen Fähigkeiten zum Auge geworden, ein Auge, das mehr Farben sieht, als andere Sterbliche, und alle diese Farben intensiver. Er ist schließlich ein robuster Flammländer, dessen brutale Kraft ihn zu dem ehrlichsten und unbestechlichsten, aber auch zu dem unpopulärsten unter den Pariser Schriftstellern macht. Darum ist er auch der einzige, der noch eine Zukunft hat. Sein letztes Buch „Certains“ ist das stolze Werk, das die französische Litteratur seit vielen Jahren hervorgebracht, — geniale, kunstkritische Skizzen über moderne Maler, die nie ausgestellt haben, oder deren Namen man nie gehört hat. —

Paul Bourget war der am höchsten Gestellte unter den Dreien; er scheint auch am tiefsten fallen zu wollen. Seine historische Bedeutung freilich wird verändert bleiben. Er hat in „Cruelle Enigme“ einen jener Griffe in die Physis der Frauennatur gethan, durch die er als Wegweiser für die Zukunftslitteratur dasteht. Er hat in „Un crime d'amour“ den männlichen fin de siècle-Typus in vollkommener und unübertrefflicher Weise veranschaulicht und erklärt — den Mann, der bis auf den letzten Wurzelfaden seinen unbewußten Gefühlsfond verloren hat und der deshalb nicht leben und nicht lieben kann. Er hat durch die Verschmelzung von Wissenschaft und Kunst, die er in idellere Form als irgend ein Anderer bewerkstelligt, den physiologischen Zweig der Litteratur, die kommen wird, vorgezeichnet. Aber seine Flügel waren zu conventionell beschnitten, um ihn auf dem Sonnenflug zu tragen, den er zu versprechen schien. Er hatte die augenblickliche Krise der Menschheit tief aufgefaßt und distinct formulirt als Kampf zwischen Nationalismus und Mystik, zwischen Wissen und unbefriedigter Sehnsucht; aber da er die Brücke nicht finden konnte, die von dem naturwissenschaftlichen Materialismus zu der auf dem Darwinismus ruhenden wissenschaftlichen Mystik hinüberführt, — was ja nichts anderes sagen will, als daß die Grenzen unseres Wissens sich im selben Grade hinausrücken lassen, wie der menschliche Organismus sich differenzirt, und daß dies Gebiet, das heutzutage bloß von der Ahnung, vom Glauben, von der Intuition umspannt werden kann und deshalb wie in Nacht gehüllt erscheint, morgen schon von der Wissenschaft besetzt werden dürfte —

so kehrte er um, eingeschüchtert von dieser Bankrotterklärung der Natur gegenüber den Bedürfnissen und Forderungen der Sinne, des Gefühls und der Intelligenz des modernen Menschen.

In „Le disciple“ machte er sich zum Prädikanten gegen die Wissenschaft, deren nächstes gutes Stadium er über ihren augenblicklichen gefährlichen Konsequenzen vergaß, und warf sich in die Arme der katholischen Geistlichkeit (wie er übrigens schon im Schlußkapitel von „Menjongs“ gethan) und auf den sterilsten und reaktionärsten aller Standpunkte, den der Bourgeoisie, hinüber, wo es geglolten hätte, sich einen Weg durch den Berg zu einer neuen Moral und dadurch zu einer neuen Lebenskraft zu sprengen, wie Nietzsche gethan. Und in seinem letzten eben erschienenen Buch, das den sentimentalen Titel trägt: „Un coeur de femme“ hat er der Schooßhundneigung, die übrigens immer in ihm schlummerte, vollkommen nachgegeben und sich gänzlich unter Eva's Rockfalten verkrochen. Ueber dieses Buch ist nichts weiter zu sagen, als daß Vougeot mit ihm die Aufgabe erfüllt hat, die sonst seinen Nachfolgern, etwa Herrn Rod, vorbehalten geblieben wäre: nämlich sich selbst zu parodiren.



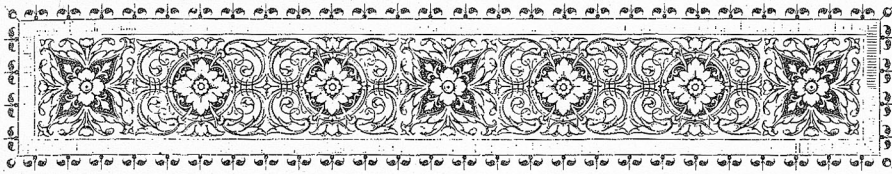
Max Liebermann.

Max Carstens machte, vor hundert Jahren, die deutsche Kunst aus langem Schlafe wieder auf.

Die Epoche, welche Carstens eröffnet, machte Front gegen gedankenlose Routiniers und suchte der Malerei neues Leben vorzuführen, an der Hand der guten Muster der Antike und Renaissance. Cornelius, der Letzte und Größte dieser Zeit, beschließt sie; Alles, was nach ihm folgt und in denselben Bahnen beharrt, ist Epigonthum bis in die Fingerspitzen.

Carstens glaubte, daß die Kunst vor ihm in den letzten Zügen liege, und auch unsere Neuen glauben, daß die Kunst der letzten Generation im Sterben ist. Das ist ihr gemeinsamer Boden, die Reaktion gegen eine zur Schablone herabgefunkene Kunst. Während aber die Cornelianische Epoche im Sande verlaufen mußte, weil sie nicht ursprünglich war, weil sie ihr Leben aus zweiter Hand nahm und nur trachtete, sich einen Stil aus anderen Stilen zu formen, hat die neue Kunst unser ganzes Vertrauen, weil sie nicht die Antike, noch die Renaissance auferstehen lassen will, sondern, wie jede echte Kunst, Spiegel und Chronik ihres eigenen Zeitalters ist. In ihrer Ursprünglichkeit liegt die unendliche Entwicklungsfähigkeit der modernen Kunst.

Den michelangelesken Styl, in dem Cornelius arbeitete, gaben seine Schüler in verwässerter Auflage wieder und verfielen in einen leeren Schematismus, in welchem die deutsche Kunst zu versumpfen schien. Damals hatte der Zug nach Italien bereits nachgelassen, die Fruchtlosigkeit des Studiums der Alten ließ eine Ermüderung folgen, die ohne Gleichen in der Kunstgeschichte dasteht. Wie Märchen muthet es uns an, wenn brave, ehrliche Leute erzählen, wie ihnen bei der Betrachtung der ersten Proben französischer Kunst zu Muth wurde. Eine Revolution trat ein, welche die deutsche Kunst von Grund aus umwandelte. Rom wurde mit Paris vertauscht, es galt dort in die Schule zu gehen; man arbeitete in den Ateliers von Gleyse, Ingres, Coutures. Zunächst wird das technische Können erweitert, und aus Kaulbach wird Piloty, der Typus des Meisters des Gesichtsbildes. Später aber lernt man Courbet, Manet



Das junge Frankreich.

Eine Schilderung aus der Vogelperspektive

von

Ola Hansson.

Die Nachfolger.

Edouard Rod läßt sich erschöpfend als der verholzte und verwässerte Bourget charakterisieren. Alle Dichtereigenschaften des Meisters findet man bei Rod wieder, aber was an Bourget Eigenart und Verdienst war, wurde am Schüler zu Schlandrian und Gebrechen. Bourget's Stil ist wie ein kostbar geschliffenes Glas und erinnert in seinen malenden Partien an bleiche, discrete Aquarelle; er vereinigt als Stilist die Treffsicherheit des wissenschaftlichen Analytikers mit dem Feingefühl des wählerischen Künstlers. Bei Rod sind die vornehm-blauen Farben zu einem tonlosen Grau in Grau geworden und die disticte Einfachheit ist pedantisch rechtwinklig. Bourget ist ein wirklicher Frauenkenner, was oft mit seiner kindischen Parvenubewunderung der Weltkame veröhnt. Rod hat gar keine Kenntniß der Frauen, und was er von den Männern weiß, beschränkt sich auf sein eigenes durchaus nicht interessantes Ich. Bourget ist weiblichen Sphinxen, die es ihn lockte anzubeten oder zu seiven, im wirklichen Leben begegnet; Rod ist von dem Gelüst, eine Sphinx zu besitzen, ausgegangen und hat das erste beste gute Kind in seiner Phantasie zu einer solchen umgewandelt. Er ist der durch und durch spießbürgerlich und correct fühlende Geuser Professor, der den blafirten Don Juan spielen will. Bourget ist ein feiner Kenner und vielleicht etwas dilettantisch-enthusiastischer Bewunderer Englands, der englischen Natur und des englischen Volks; Rod spaziert gewissenhaft in seines Vorbildes Fußspuren und zeichnet ebenfalls gewissenhaft die englische Miß, aber als ein naiver Pedant, der sich von dem allerinhaltlosesten aller Mißköpfe hat dupiren lassen („Scènes de la vie contemporaine“).

Rod hat mit seinen Romanen eine ganz bedeutende Aufmerksamkeit in weiten Kreisen gefunden, jenes sympathische Entgegenkommen der gebildeten Gesellschaft, das die moralische Respectabilität der dichtenden Professorenplattheit in allen Ländern findet. Er hat in der beruhigendsten Weise in der Vorrede zu „Les trois coeurs“ Zola den Gehorsam gekündigt und Bourget halb lieblosend auf die Finger geschlagen, um die alterneueste neue Schule und sich selbst als ihr Haupt zu proclamiren. Diese, unter dem Einfluß Wagnerischer Musik, Schopenhauerischer Philosophie, des französischen

Malerimpressionismus, der neugriechischen Poesie und des russischen Romans entstanden, sollte eine aristokratische, symbolistische, spiritualistische u. s. w., aber keine geschlossene Schule sein, und Rod schlägt vor, diese Richtung „Intuitivismus“ zu taufen. „Ein Intuitivist“, erklärt er, „ist eine Person, die in sich selbst blickt, und diese innere Beobachtung soll die äußere Beobachtung der Naturalisten ablösen.“ Das macht eine neue literarische Technik notwendig, z. B. die Beschreibungen zu streichen, den konkreten Fakten und allzu deutlichen Personen auszuweichen, zum Symbol zurückzukehren; aber er weiß nicht, ob nicht vielleicht der Roman überhaupt eine allzubrutale Form für diesen Zweck ist.

Das ist ja nun nicht so besonders tief sinnig und auch nicht so überwältigend neu. Dies literarische Ideal war vor Zola z. B. schon in der „Madame Gervaisais“ der Brüder Goncourt realisiert und nach Zola von Bourget. Als eine Reaktion gegen die Zolaisten konnte es ja auf's Neue formuliert werden, und soweit kann man Herrn Rod willig auf seiner vermeintlichen Entdeckervereis folgen. Wenn er uns aber durch seine eigene Produktion als Anschauungsmaterial schulmeisterlich unterrichten will, enthüllt er bloß seine absolute literarische Impotenz.

Richard Moral, der Held in „Trois Coeurs“, liegt, wie es einem ächten Intuitivisten ansteht, in seinen Freistunden in horizontaler Stellung, vertieft in Meditationen über sich selbst. Er sieht seine kleine Tochter mit dem Papierkorb spielen und macht dabei folgende Reflexion: „O, wie arm ist nicht unsere Epoche, wie mittelmächtig, blutleer und bleich. Eine Epoche individueller Ohnmacht und sinnloser Gehässigkeit, — eine Epoche von Eijen, eine Epoche ohne Glück, eine Epoche ohne Liebe. Eine Epoche für Politiker, Mechaniker und Corporale! — O unglücklicher moderner Geist“ u. s. w.

Richard Moral ist von Natur ein Durchschnitts-Stubenmensch, aber die großen Dichter haben ihn verdorben. Er hat sich lauter sterile Träumereien angelesen, die ihn gleichgültig gegen Frau und Kind machen. Während seine Frau nach gut bürgerlicher Sitte mit ihrem Nähzeug oder Buch hinter seinem Rücken sitzt und in ihrer idealen Anschuld nichts Böses ahnt, schreibt er seinen tiefen Ueberdruß an den häuslichen Freunden auf's Papier nieder, seine Klagen, daß er nichts anderes als „l'affection“, diesen „ombre amical de l'amour“ kennen gelernt, und seine Sehnsucht nach hitzigeren Empfindungen, die die großen Zeiten gekannt. Und schließlich hat er wirklich seine heimliche, romantische, ureheliche Liebesgeschichte. Sie heißt Noje-Mary, ist von unbestimmbarem Alter, unbestimmbarer Nationalität, unbestimmbarer Herkunft, extravagant gekleidet, kosmopolitisch in ihrem Verkehr, trivial interessant; und obgleich der Verfasser sich die größte Mühe giebt, sie so mystisch wie möglich zu schildern, sieht man überall den internationalen bürgerlichen galanten Wittwen-Typus hervorstecken. Moral hat sie nach ihrer ersten Abreise geliebt; als sie plötzlich wiederkommt, fragt er sich: liebe ich sie? und antwortet sich: Ich weiß nicht. Denn er ist im Grunde ein ganz unerotisches Temperament, das sich lange mit sechs dämonischen Frauenbüsten als Heilmittel an seinen Wänden begnügt, und jetzt — in ihrem Wilde — „sa fantaisie et sa perversité“ haben will. Ihre erste intimste Intimität wird ein vollständiges Fiasko, und er fragt sich, ob ein so unbefriedigendes Resultat wirklich die Angelegenheiten werth ist, die ihm all' das Verheimlichen verurtheilt. Noje-Mary gleicht nicht im Geringsten der Cleopatra und Königin Taha an seinen Wänden, aber er will nun einmal seine Maitresse und ein Erlebnis mit einer Weltkame haben. Darauf kommen die Gewissensqualen und er laudet seiner Frau und seiner Geliebten gegenüber, die beide seine Opfer sind, aber beide haben, was ihm fehlt „la puissance d'aimer“ — in der obligaten Bourget'schen „religion de la souffrance humaine.“ Er kann keinen entscheidenden Entschluß — hier folgt ein Kapitel aus Ribots „les maladies de la volonté“ — zwischen seiner Frau und seiner Geliebten fassen, da giebt ein guter Freund ihm den Rath, sich aus dieser Scylla und Charybdis — durch eine dritte

Dame zu retten. Er führt ihn bei Madame d'Haye ein, die eleganter ist als seine Frau und vornehmer als Rose-Mary, und er ruft sofort aus: das ist Sie! Rose-Mary ist edel und reißt ab — aber kaum ist sie weg, so hängt die ersehnte „Liebe“ zu Madame d'Haye wie eine welke Knospe. Sein Kind stirbt — verschmachtet an der constanten häuslichen Verdrossenheit des Vaters, Madame d'Haye erscheint ihm auf einmal wie eine Fremde, auf die er sich nur noch schwer besinnen kann, und plötzlich tritt das unerwartete Glücksphänomen ein, daß er und seine Frau von dem absolutesten Verständnis für einander ergriffen werden. Darauf macht er folgende richtige Bemerkung: „Leidenschaft, Phantasie, Extase: betäubende Worte, Worte, leer an Sinn, die meine Anstrengung schuf, um ihnen einen solchen zu geben. Für die Leidenschaft ist unser Blut zu schwach, für die Phantasie haben unsere Träume keine Flügel mehr; für die Extase ist unser Verstand zu klarblickend. Und ohne Leidenschaft, ohne Phantasie, ohne Extase kann man doch lieben! O, die Dichter sind große Verbrecher. Sie blenden uns mit Worten!“ Das Ehepaar beeilt sich nun, ein zweites kleines Mädchen zu bekommen, und Herr Rod, als wahrer Symbolist, unterläßt nicht darauf hinzuweisen, wie dieses Kind, schwächlich und traurig gleich einer Herbstblume, ein Bild vom bürgerlich stillen Leben der wunderbar geretteten Eheleute ist.

Man kann aber doch dieses Meisterstück von Konstruktionspsychologie nicht hinreichend würdigen, wenn man nicht auf die Composition Acht gegeben, durch die der Verfasser die Seelenevolutionsphasen des Helden nachhelfend unterstrichen. Der Prozeß ist sehr einfach, kennt man ihn einmal, so kann man sich ausschließlich an die Kapitelüberschriften halten und sich das Uebrige, ohne fehlzugreifen, aus eigener Phantasie ergänzen: I. Kap. z. B. Richard Moral. II. Kap. Hélène und Richard (Mann und Frau). III. Kap. Rose-Mary (die große Leidenschaft). IV. Kap. Hélène und Rose-Mary (eheliche und mehelicke Liebe). V. Kap. Madame d'Haye (der Ausweg aus dem Conflict). VI. Kap. Madame d'Haye und Rose-Mary. VII. Kap. Mad. d'Haye und Hélène. VIII. Kap. Hélène und Richard (die Versöhnung). Dasselbe Verfahren in dem Roman: „Le sens de la vie“. Herr Rod will hier die Seelenevolution schildern, durch die ein Mann von einer Junggesellen-Lebensauffassung durch die Stadien der Ehe, Vaterchaft und allgemeinen Menschenliebe zum Christenthum geleitet wird, und zu diesem Zweck theilt er das Buch in vier Theile mit den Ueberschriften: „Ehe“, „Vater“, „Altruismus“, „Religion“, unter denen er dann so intuitivistische Meditationen zu Markt bringt, daß ein deutscher Dugend-Socialdemokrat sich ihrer schämen würde. Das ist Mathematik in der Literatur und der ohnmächtige Versuch eines kurzsichtigen und mattführenden Stubengelehrten, mit der Intuition des Dichters die Herzen und Nieren der Menschen zu durchforschen.

Wie war es möglich, daß dieser durch und durch unfranzösische Schriftsteller sich als einen litterarischen Messias aufspielen durfte? Warum hat der gallische Geist, der sich sonst chineesisch gegen fremde Kultureinflüsse abzusperren pflegt, diesen Genfer Professor sympathisch und respektvoll empfangen, der so dürr, so eng, so doktrinär und steril, so naiv ohne Frische, so sentimental ohne Sincerlichkeit, so schwerfällig in seinem Stil, wie in seinem Denken ist? Ist es das äußerste Raffinement einer raffinierten fin-de-siècle-Gesellschaft, mitten in ihrer Auflösung einen Ehrenmann anzuhören, der in einem Uebermaß von Pessimismus und Lebensimpotenz sie in Damm thut und Reaction auf der ganzen Linie predigt? Vor mehr als hundert Jahren schenkte Genf der sterbenden ancien-régime-Welt einen Büchtiger ihrer Sünden und Verkündiger der Natur, den die verwöhnte apathische Gesellschaft wie eine ländliche Mahlzeit nach einer allzu königlichen Tafel genoß; aber Rousseau war ein Genie, während Herr Rod — ein Professor ist. Ist vielleicht Rod's Erfolg in Frankreich der Ausdruck dafür, daß der gallische Geist seine litterarischen Resourcen erschöpft und das Faktum seiner eigenen Unfruchtbarkeit acceptirt hat?

Wir kommen zu F. H. Mosny, dem Verfasser von „Le Hermitte, roman

des moeurs littéraires.“ Der Held und Schriftsteller Noël Ervaise ist von Variablen, mit einem unglücklichen Neuzerker und einem peinlichen körperlichen Gebrechen besetzt. Sein Eintritt in die Litteratur fällt mit der Blüte des objektiven Naturalismus zusammen; aus beiden Gründen wird er ein treuer Beförderer der schwarzen Weltanschauung und des minutiösen Wirklichkeitsevangeliums. Aber es sind in ihm innere Forderungen vorhanden, die in Streit mit der Lehre stehen, zu der er geschworen: seine feine gestaltende Eigenart, eine gewandte Ordnerin der aufgespeicherten Details, Wort- und Eindrucksharmonien, die die Wirklichkeit metamorphosieren. Und wie der Dichter seine Richtung in diesem subjektiven Element findet, ist es natürlich einem Weibe bescheert, den Menschen aufrecht zu erhalten. Noël ist im Grunde verliebter Natur, hat sich aber im Mißtrauen auf seine äußere Erscheinung einer Schwarzmalerei des anderen Geschlechts ergeben. Da aber der Dichter Stoff für seine Produktion braucht, treibt er den Menschen auf die Jagd nach der Eva hinaus. Als sie nun einander wirklich begegnen, können sie sich nicht mehr trennen, sondern metamorphosieren sich allmählig gegenseitig vollständig im intimen Verkehr auf dem Lande. Er verwandelt sich aus einem schwarzen Pessimisten in einen Priester der „religion de la souffrance humaine“; der alte Naturalist stirbt, — was tritt an die Stelle?

Der neue Mensch manifestiert sich zunächst durch ein sehr gründliches Zerbrechen seiner berühmten Berufsgeossen und ehemaligen Seelenverwandten; das Buch ist eine ganze Portraitgalerie bekannter französischer Schriftsteller mit angehängten Pamphleten. Als er darauf seine neue Substanz hervorzuführen anfängt, zeigt sich wenig Anderes außer chargierten Ausdrücken für das absolute Nichts.

Ein paar dieser Eigenheiten erwähne ich, reine Kuriositäten. — Mosny liebt es die allerkleinsten Erscheinungen mit den kolossalsten Bildern zu belegen. Es heißt von einem „Danke!“ das der Geliebten entfährt, „daß das Wort in ihn hineindrang, wie Assar Addons Siege den Granitwänden Khorfabads eingegraben wurden;“ und von ihrem Eintreten in ein Zimmer: „Elle entra lente, taciturne. Avec elle vint le brisement de la solitude, la sensation, qui a diété le verset antique de la Genèse.“

Die gewissenhafte Beschreibung der einzelnen Momente eines Erbrechens, in die der alte Noël seinen Stolz setzte, war nicht geschmackloser als diese Manier des neuen.

Eine andere krampfartige Ausdrucksform litterarischer Ohnmacht sind Mosny's Versuche, allgemeine Seelenzustände durch geometrische Figuren zu veranschaulichen. Er schildert die Evolution eines Liebesverhältnisses durch drei Stadien auf folgende Art: „Au bien de l'idée de surface partout des creusements, des infinis de lignes étroites fouillant des infinis de profondeur.“ — — — „Le balancement morbide entre les obsessions alternatives de surface et de creusement se refondit dans la notion moyenne des trois dimensions.“ Mir fällt bei der Betrachtung dieser verfehlten artistischen Kunstgriffe der ebenso verfehlte Versuch des französischen Malers Massacelli ein, in einer bisher ungeesehenen Art Skulptur und Malerei zu vereinigen: auf einer Separatausstellung auf dem Boulevard Montmartre sah man gegen einen Hintergrund vor auf einen Blendrahmen gespannter, bemalter Seide sich Relieffiguren aus Metall abheben — auch einer jener Nothwege, durch die die Kunst ihr Ziel zu erreichen sucht, wenn sie das Vermögen, auf natürliche und einfache Weise Illusion zu erwecken, verloren. —

Einer der ausgeprägtesten und durchgängigsten Züge an den leitenden Repräsentanten der modernen französischen Litteratur war die Richtung in's Mystische der Menschennatur, in das Räthelhafte und Sphinxartige. Bourgets ganze Psychologie bewegte sich mit Vorliebe auf dem Grenzgebiet des Unbewußten, das die Normen des Lebens beherrschen („Ornelle enigma“, „Irréparable“, „Profils perdus“); Gynsmaus hatte in „A Rebours“ seine kühne Sonde in die Schleichwege der Sinne gesenkt,

Maupassant hatte in einer Novelle wie „Le Horla“ jenem Unbekannten, das wie nächtliche Fledermäuse um das Haupt der Menschen kreist, einen unwirklichen, schreckenden Körper verliehen. Die Nachfolger, die dieses Element guter Mystik aufnehmen, treiben es in's parodische Extrem; sie führen in die Litteratur die hypnotische Charlatanerie, Frau Wlavatsky's Theosophie und Herrn Papus Spiritismus ein. Als Typus dieser Irrwegsadepten kam Herr Josephin Veladan mit einem Roman „La victoire du mari“ aufgestellt werden. Der tragische Conflict dieser Geschichte, die aus einer äußerst geschmacklosen Mischung schlechter, verlegener, altdeutscher Romantik, spiritistischen Aberglaubens, lächerlicher Phantasie und Wagnerianismus besteht, wird dadurch hervorgerufen, daß eine verheirathete Frau von dem — Astralleib eines Nürnberger Magiers vergewaltigt wird. „Der Sieg des Gatten“ besteht darin, daß er den zudringlichen Don = Juan = Astralleib tödtet und so die Abneigung, die seine Frau gegen ihn gefaßt hat, weil er sie nicht vertheidigen konnte, siegreich bekämpft und sie in seine ehelichen Arme zurückführt.

Schließlich noch ein paar Worte über ein Buch mit dem Titel „Les lauriers sont coupés“ von G. Dujardin. Das Buch ist nicht ganz frisch — es kam, glaube ich, 1886 heraus, und der Verfasser ist, soweit mir bekannt, seitdem nicht wieder in der Litteratur aufgetaucht. Ich erwähne seiner nur, weil dieses Buch, meiner Meinung nach, das einzige Produkt dieser letzten, extravaganten oder erschöpften Dichtergeneration ist, das, absolut originell und ersten Ranges, einen Fortschritt bedeutet. „Wohl, halten wir uns auf dem aller trivialsten Gemeinweg des Lebens,“ meint der Verfasser, und er wählt einen jungen Duzendmann zu seinem Helden und schildert die Erlebnisse dieses jungen Mannes während einer jener Nachmittage, von denen 365 auf's Jahr gehen. Er folgt ihm auf die Straße, in's Mittagsrestaurant, in's Café, auf die Boulevards, zu dem Mädchen, dem er den Hof macht, nach Hause in's Bett. Das ist Alles. Das Buch hat 130 Seiten und schildert den idealsten Werkeltag in seiner absoluten Ereignislosigkeit. Und doch — auf diesem abgetretenen Asphalttrottoir wachsen die schönsten und seltensten Blumen. Denn dieser Duzendmensch hat neben dem Leben, das er im objektiven Milieu der Straße führt, ein anderes, inneres, das sich neben jenem und von ihm uneingenommen entwickelt, unsichtbar für alle Anderen, zum geringsten Theil seinem Signer selbst bewußt, ein Leben in Gedanken, Träumen, Phantasien, Erinnerung, Sehnsucht.

Und — entwickelte Herr Dujardin weiter — wollen wir die Sprache als gehorsamen Diener unserer Empfindungen und Seelenregungen benutzen, so laßt uns das vollens thun, ohne Furcht vor den äußersten Consequenzen. Kommt beim Anblick einer dunklen Straße der Begriff „dunkel“ vor dem Begriff „Straße“, so schreiben wir dementsprechend: „dunkel war die Straße“. Und entstehen beim Eintreten in eine Restauration die Wahrnehmungen nackt und unter einander verwickelt in uns, so laßt die Sprache das verdolmetschen; also: „Der Tisch. Der Kellner. Meine Handschuhe in meinen Hut“ u. s. w. Das war ein halbsprechendes sprachliches Wagstück; aber es wurde mit einem so ausgefuchten Takt, einer so überlegenen Gewandtheit ausgeführt, daß der Leser sich willig und ohne in seinem Geschmac verlegt zu werden in Alles fügt.

weit gebracht" haben, im öffentlichen Leben zahlreiche und gewaltige Bollwerke der Heerdenatur bestehen, und wie vielfach die Massengliedschaft sogar als sittlich bezeichnet wird. Vielleicht finde ich ein andermal Gelegenheit, mich über diesen Mißstand zu verbreiten. Die Kritik desselben wirkt freilich etwas verblüffend, weil sie mit allerlei Heerden-Vorurtheilen aufräumt. Vorläufig sage ich nur dies:

Individuum, sei gepriesen! Selbstherrlichkeit, Du bist die erhabenste Krone! „Höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit.“ Möge dieser Goethische Gedanke jener Schablone und Uniform entgegenarbeiten, welche der Erziehung durch Eltern, Lehrer, Vorgesetzte, Bücher, Beruf und Öffentlichkeit eigen ist. Auch dich, Mephisto, rühme ich, dich „Geist, der stets verneint“, dich Geist des Widerspruches. Denn nur durch scharfe Kritik und energischen Widerspruch kann die Aufdringlichkeit überwunden werden, mit welcher die „Gespenster“ in Sittlichkeit, Geßetz und Gewohnheit uns zu knechten suchen. Und endlich verherrliche ich dich, o Einsamkeit! Denn wiewohl die Geselligkeit gepriesen wird, und auch vielfach mit Recht gepriesen wird, muß ich doch fast gestehen: ein Kopf ist desto unvernünftiger, je mehr Geselligkeit er hat; die Menge verschüttet die Gedanken und Gefühle des Einzelnen; das kann man so ziculich an jeder Kneiptafel, an jeder „Gesellschaft“, an jeder Versammlung beobachten. Die Einsamkeit dagegen ist die Mutter großer Gedanken.

Bruno Wille.



Das junge Frankreich.

Eine Schilderung aus der Vogelperspective

von

Ola Hansson.

Die Kritiker.

In den neufranzösischen Romanen giebt es eine gewisse Persönlichkeit, die so oft wiederkehrt, daß man versucht ist anzunehmen, dieselbe sei der dominirende Typus in der modernen französischen Gesellschaft: es ist der Mensch, an dem der spontan wachsende Lebensembryo wurmzerfressen ist und seine Triebkraft verloren hat, aber in dem als Entgelt das Vermögen kritischer Einsicht eine solche Entwicklung erhalten, daß es alles umfaßt, auch die eigene unglückliche Disposition in ihrem Wesen und ihren Ursachen. Man könnte eine Parallele dazu auf dem Gebiet des litterarischen Schaffens im Frankreich unserer Tage ziehen: während die Dichtung zu versteinern scheint, steht die Kritik noch in voller Lebenskraft.

Als Paul Bourget mit seinen „Essays de psychologie contemporaine“ hervortrat, wurde er allgemein als der zum Nachfolger Laines Ausersehene begrüßt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er eine neue Betrachtungsart in die litterarische Kritik brachte und daß er noch heutzutage der Erste unter den vielen guten Kritikern Frankreichs ist. Bourget vertiefte sich in das Labyrinth einer Dichterindividualität nicht wie Sainte-Beuve bloß aus Neugierde für dies einzelne Phänomen, das ein Interesse isolirt in sich selber hatte; er studirte auch nicht, wie Laine, die Mannigfaltigkeit der Repräsentanten einer Litteratur bloß um die große, allgemeine Race-

physiognomie feststellen zu können, von der jeder eine Nuance darstellt. Die zehn Dichter, die er in der „Psychologie contemporaine“ zum Gegenstand seiner Behandlung erwählt, erweckten sein Interesse erst dadurch, daß sie in ihrer Produktion diesen oder jenen wesentlichen Charakterzug der Gegenwart bekunden. Die allgemeine feelerische Disposition der gegenwärtigen Generation, die er in seinen Romanen analysiert und veranschaulicht, stellt er in ihrer Genesis in seinen kritischen Essays dar. Es giebt z. B. einen Zug an seinen eigenen Zeitgenossen, der diesen mehr als alles andere ihr Gepräge verleiht, der Zug nämlich, den Bourget „Dilettantismus“ nennt. Der Gedanke, daß dieser Zug bei einem Dichter einer früheren Zeitperiode vorgezeichnet zu finden sei, lockt ihn dazu, diesen Dichter zu behandeln. Im Vorbeigehen kam es als eine interessante Parallele erwähnt werden, daß es gerade dieser Dilettantismus ist, gegen den Nietzsche längst zu Felde gezogen, ehe Bourgets Name noch bekannt war, nämlich in einer seiner frühesten Arbeiten: „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“. Unter Dilettantismus versteht Bourget den intellektuellen Epikureismus, mit dem seine Zeit unter einander weit verschiedene Schönheitsideale und Kulturformen genießt — gerade dasjenige also, was Nietzsche als Mangel an einheitlicher Kultur formuliert und von einem übertriebenen und einseitig kritischen Studium der Geschichte herleitet.

Wie also Bourget ein- und dasselbe Ziel mit seiner kritischen und seiner Romanproduktion verfolgte, so sind diese beiden auch in ihrer Art innerlich zusammengehörig. Bourget ist als Kritiker Poet, wie er als Romandichter Gelehrter ist. Auf dieselbe Art, wie er in seinen Romanen allgemeine psychologische Gesetze und kulturhistorische Aperçus vermischt, macht er die zarten Fäden der Dichtung zum Einschlag im einfarbigen Gewebe der kritischen Untersuchung.

Der Repräsentant der Kritik in der jüngeren Generation, die im Roman von Rod vertreten wird, war der jung verstorbene Emile Hennequin. Er behauptet sich auf seinem Gebiet mit größerer Ueberlegenheit, als Rod auf dem seinigen. Seine Bedeutung dürfte sich ausschließlich an seine philosophisch-ästhetische Arbeit: „La critique scientifique“ knüpfen; die Essayammlung: „Ecrivains français“, die er als Illustration zu seiner Theorie herausgab, und die „Etudes de critique scientifique“, die nach seinem Tode gesammelt wurden, sind von geringererem Interesse.

Die Hauptlinien in Hennequins System sind folgende: ein Kunstwerk ist zuerst und vor allem eine Einheit von ästhetischen Mitteln und Wirkungen mit der Aufgabe, Seelenregungen hervorzurufen, deren Merkmal es ist, nicht direct von Handlung begleitet zu werden, „d'être formées d'un maximum d'excitation et d'un minimum de peine et de plaisir, c'est à dire en somme d'être fin en soi et disintéressées.“ Ein Kunstwerk ist weiter ein Ganzes aus Zeichen, die ihres Hervorbringers psychologische Bildung offenbaren. Ein Kunstwerk ist schließlich ein Ganzes von Zeichen, die die seelische Beschaffenheit seiner Bewunderer offenbaren. Die wissenschaftliche Kritik, — oder die Aesthopsychologie, um den von Hennequin eingeführten Terminus zu gebrauchen — hat solchermaßen eine dreifältige Analyse zu bewerkstelligen: eine ästhetische, eine psychologische und eine sociologische. Was Hennequin von den ästhetischen Gefühlen sagt, daß ihr Kennzeichen darin besteht, „desintéressées“ zu sein, kann wohl nicht neu genannt werden, da diese Definition sich noch von Kants Aesthetik her datirt. Die psychologische Analyse als Element der Kritik ist bekanntlich ebenso wenig Hennequins Entdeckung. Das Interessanteste und Bedeutungsvollste an seinem Werk fällt unter das Gebiet der sociologischen Analyse. Er macht hier Front gegen Taines einseitige und übertriebene Theorie von der Race, der Zeitperiode und dem Klima als den einzig bestimmenden Faktoren bei der Entstehung eines Kunstwerks. Er betont, daß das eigentliche centrale Organ, aus dem ein Kunstwerk hervorgeht, das durchaus eigenartige und unzusammengesetzte Etwas ist, was man Individualität

nennt, und daß diese es ist, die dem Kunstwerk das Gepräge giebt, das ihm allein angehört und seine Vitalkraft ausmacht. Hennequin geräth hier auf die actuelle Streitfrage von der Masse und dem großen Individuum und versucht eine Verschmelzung von Laine und Nietzsche. — Die Aesthopsychologie ist indessen nach Hennequins Theorie nicht bloß Analyse; sie hat daneben und wenn die Analyse bewerkstelligt ist auch synthetische Aufgaben. Sie hat zuerst und vor allem die ästhetische Synthese zu geben, d. h. das Kunstwerk als ein organisches, lebendiges Ganzes und in seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit darzustellen; demnächst, im Anschluß an die psychologische Analyse, die biographische Synthese zu geben; endlich die Synthese des ganzen Zeitmilieus, die kulturhistorische Synthese, das große Gemälde der Menschen, Sitten, des äußeren und inneren Lebens, das den Dichter umgab, zu liefern.

Von Hennequins schwerfälligem Systematisiren geht man gern zu dem leichten und spirituellen Geplauder in Jules Lemaitres: „Les contemporains“ über. Lemaitre ist in der Kritik, was Maupassant in der Novelle ist: der Gallier par préférence. Bourget ist bedeutend anglisirt, eine Art Seitenstück in der Litteratur zu den Parisern, die ihre Kleidung, ihre Manieren und Lebensgewohnheiten von jenem des Canals holen; und Hennequin verräth eine Verwandtschaft mit dem deutschen Wesen in seinem pedantischen Systematisiren. Lemaitre dagegen ist voll und ganz Franzose, auch in dem, was damit an Bornirtheit unterläuft; er fühlt sich als solcher und ist sich dessen vollbewußt. Darum polemisirt er auch direct gegen Bourgets Anglomanie, und indem er einräumt, nur einmal in seinem Leben außerhab des französischen Milieus gewesen zu sein, mit dem er allzu fest verwachsen ist, behauptet er, daß ein Pariser in seiner und der „Welthauptstadt“ Alles hat und daß außerhalb derselben nichts zu finden ist. Es ist auch nur zur Hälfte Scherz, wenn er seine Meinung damit vertheidigt, daß, wenn man auch um die ganze Erde reise, doch die andern Himmelskörper einem unbekannt verblieben, und daß unter einer so überwältigenden Relativität ein bißchen mehr oder weniger nicht viel verschläge. Eine solche Meinung auf eine solche Art zu äußern oder mit anderen Worten eine große Dummheit in einen mittelmäßigen Witz zu verkleiden, das ist auch echt französisch. Lemaitre kennt bloß die französische Litteratur und hält sich an diese. Er ist Impressionist in seiner kritischen Kunst. Er wählt zwei, drei Eigenschaften an seinen Dichterpersönlichkeiten aus, wie die klassischen Dramatiker es mit ihren Personen thaten, wie Maupassant es noch heute thut; und mit diesen zwei, drei Eigenschaften stellt er die Persönlichkeit auf die Beine. Das ist simplificirtes Leben, aber zugleich ist es doppelt anschauliches Leben, wir sehen nicht den ganzen Menschen in seinem verwirrenden Reichthum an Widersprüchen, aber wir sehen um soviel deutlicher, was der Künstler vorzeigt, und behalten die Illusion, das lebendige Ganze zu kennen. Und zuweilen, sei es nun deshalb, weil der Kritiker eine so wesentliche und alles beherrschende Eigenthümlichkeit an ihr erfährt, oder weil die geschilderte Persönlichkeit so einfach ist, — zuweilen erweist sich diese Methode als überraschend wirkungsvoll. So z. B. in Essay über Zola; ich habe nie etwas über Zola gelesen, was diesen so verständlich, so unmißbar, so übersichtlich für mich gemacht hätte. Lemaitre reducirt Zola's ganze Produktion unter die Bezeichnung Symbolismus und läßt die ganze Serie seiner Romane nach einander an dieser Bezeichnung vorbeipassiren, und es wirkt, wie wenn man eine nächtliche Landschaft sich während eines Blitzes in ihrer geringsten, verborgensten Einzelheit enthüllen sieht. Lemaitre ist unter den Kritikern der gute französische Causeur: mit leichter Hand thut er sichere Griffe, er ist durchsichtig, ohne allzu leicht zu sein, unterhaltend, ohne banal, vielseitig verständnißvoll ohne gallertweich, beurtheilend, ohne doctrinär zu werden.

Gerade während ich mich in Paris aufhielt, kam der erste Theil eines großangelegten litterarhistorischen Werks: „L'evolution des genres dans l'histoire de la litterature“ von Ferdinand Brunetiere heraus. Der erschienene erste

Band trug den Titel: „Introduction: Evolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours.“ Brunetière ist ein strenger Doctrinär und ein entschiedener Beurtheiler mit einem etwas engen Roder und einem ziemlich exclusiven Geschmack. Er hat ein einziges Ideal, nach dem er alle litterarischen Schöpfungen mißt und richtet: die französische Klassik. Es giebt zwei Generalfehler, die er einem Buche nie vergiebt: von einem jungen Mann geschrieben und aus dem sechszehnten Jahrhundert zu sein. Er kann Diderot nicht vertragen, weil dieser „mächtige und unklare Geist“ mehr unklar als mächtig ist. Was er in der Kritik mehr als Alles verabscheut, ist der Individualismus. Es ist immer zu befürchten, sagt er, daß der Genuß, der darin liegt, Alles zu verstehen, zu jener Art von intellectualem Epicureismus ausartet, den man Dilettantismus nennt — und daß die systematische Kritik des Schönen sich auf die Geständnisse des Kritikers von dem, was er persönlich vorzüglich findet, reducirten wird. Er bewundert Sainte-Beuve vor allem deswegen, weil dieser sich aus einem überlegenen Dilettanten zu einem nach Grundsätzen urtheilenden Kritiker entwickelte. Er hebt auch triumphirend hervor, daß sogar Laune sich gezwungen fühlte, ein Werthsetzungs- und Klassificierungsprincip für Kunstwerke aufzustellen. Man hat nun so lange, meint er, die Dichtwerke als Dokumente betrachtet und die Relativitäten proclamirt, daß es an der Zeit sein kann, in die Betrachtungsart derselben von Neuem den Begriff des Absoluten unter dem Namen: Schönheit einzuführen. Er faßt an einer Stelle seine Auffassung der Kritik etwas polemisch in folgende Worte zusammen: „Die Kritik muß beurtheilen, ganz einfach deswegen, weil sie bloß zu diesem Zweck erfunden worden, nämlich Motive für unsere Eindrücke zu finden, die allgemeiner sind, als diese selbst, Begründungen, die sich über sie hinausstrecken, Ursachen, die ihnen vorangehen, außer ihnen liegen, über ihnen stehen, zu entdecken. Das für die Dilettanten. Und weiter muß die Kritik classificiren, insofern, als unsere Eindrücke, verschieden an Quantität, wie hinreichend bekannt, es nicht weniger an Qualität sind. Das für die Individualisten. Es giebt eine Hierarchie unter den Geistern, es giebt eine Hierarchie unter den Dingen, es giebt auch eine solche unter den Eindrücken, die die Dinge auf die Geister ausüben.“

Das ist Brunetières allgemeine Auffassung der Litteratur und besonders der Kritik. Nehren wir zu seiner vorliegenden neuen Arbeit zurück. Die französische Litteratur ist, zufolge Brunetière, die einzige unter allen modernen, in der die Kritik eine ununterbrochene Geschichte, eine ununterbrochene Entwicklung von ihrer Entstehung an besitzt. Während dreihundert Jahren hat die Kritik die Seele in der französischen Litteratur gebildet. Diese Geschichte der französischen Kritik will er in der Einleitung zu einer großen Arbeit unter dem Gesichtspunkte ihrer Evolution durch eine fortlaufende Reihe verschiedener Genres zu schildern. Die litterarischen „Genres“ haben ein historisches Leben, eine individuelle Existenz; sie haben, wie jedes Glied in der organischen Entwicklungskette einen Anfang (Entwicklung aus einer anderen Form), eine Mitte (der Höhepunkt von Stabilität) und einen Schluß (Auflösung und Uebergang in eine andere Form). Die einzelnen Erscheinungen haben für ihn bloß als ein Glied in der Entwicklung Interesse. Die Persönlichkeit hat an und für sich kein Interesse, sondern bloß als Trägerin einer Idee; bloß die Persönlichkeit hat eine Bedeutung, die ein lebendiges Entwicklungsstadium repräsentirt. Ein Schriftsteller kann daher sehr wohl seinen Platz in der „Geschichte der Kritik“ einnehmen, ohne einen solchen in der Evolution des Genres zu besitzen; und Brunetière geht in Uebereinstimmung hiermit an allen denen vorbei, die bloß auf der Marginalie der Geschichte von der Evolution der Kritik stehen. Ein ästhetischer Evolutionist — das ist wohl das passendste Epitheton zu dem Namen Brunetière.

