

## Werk

**Titel:** Referate und Rezensionen

**Ort:** Oppeln

**Jahr:** 1883

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345616960\\_0005|log62](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345616960_0005|log62)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## Referate und Rezensionen.



Fleury, Jean, Marivaux et le Marivaudage. Paris 1881. E. Plon et C<sup>ie</sup>. 416 S. S. gr. 8.\*)

Kapitel I. Einleitung: Zwei Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts, Marivaux und Beaumarchais, von denen der erstere gegen den Anfang, der letztere gegen den Schluss desselben lebte, haben das gleiche Geschick gehabt, der Nachwelt grösser zu erscheinen, als ihren Zeitgenossen. Ihr Bestreben, eine den veränderten Verhältnissen in den Sitten und Anschauungen ihrer Zeit angemessene neue Kunst und Sprache zu schaffen, fand lebhaften Widerspruch bei den damaligen Kritikern, und namentlich bei den Anhängern Molière's, welche das Lustspiel und die Sprache des letzteren — vom ausschliesslichen Standpunkte der Kunst aus betrachtet — über die Werke des Beaumarchais und Marivaux gestellt sehen wollten. Man gab zu, dass beide Schriftsteller Geist und zwar sehr viel Geist besaßen; das Publikum nahm ihre Stücke im Theater sehr beifällig auf; man las mit Eifer ihre Schriften, aber man sprach ihnen den Geschmack ab. Die rechte Würdigung ihrer Verdienste, deren sich beide Männer wohl bewusst waren, mussten sie von den Kritikern der Nachwelt hoffen, und diese Hoffnung hat sich denn auch vollkommen verwirklicht. Beaumarchais, der mit all seinen Ideen und seiner ganzen Sprache der Revolutionszeit angehörte, ist von den Generationen, welche

---

\*) Im Nachstehenden wird keine Rezension, sondern nur ein ausführliches Referat über das Buch Fleury's gegeben. Die Zeitschrift wird derartige Referate in Zukunft öfters bringen, und hofft dadurch denjenigen ihrer Leser entgegenzukommen, denen es an Gelegenheit oder an Musse fehlt, neu erschienene wichtigere Werke über Gegenstände der französ. Literaturgeschichte durch eigene Lektüre kennen zu lernen.

G. K.

direkt oder indirekt an dem Ausbruch der Revolution teilgenommen haben, mit Stolz als einer der ihren aufgenommen worden. Marivaux' Würdigung erfolgte allerdings erst später. Es bedurfte zur Erkenntnis seiner Verdienste erst einer Reaktion der Methode alles wissenschaftlichen Forschens, wir meinen die Aufstellung jenes Prinzips, nach welchem alles Erkennen auszugehen hat — nicht, wie man vordem glaubte, von der Gesamtheit zum Détail, sondern — von der gewissenhaften genauen Beobachtung der kleinsten Einzelheiten, um darauf das Ganze aufwärts zu konstruieren. Diesen jetzt in allen Zweigen der Wissenschaft, in der Physik, in der Linguistik, in der Moral, wie in der Kunst und Litteratur allgemein giltigen Grundsatz hat niemand genauer beobachtet, als Marivaux. Er spürte die zartesten Triebfedern unserer Handlungen auf, er prüfte mit der Lupe die Regungen des menschlichen Herzens. Wer hat wohl genauer als Marivaux die geheimsten Pfade der Liebe im menschlichen Herzen erforscht, wer die unmerklichen Wege gefunden, auf denen sie sich offenbart? — Dieser Trieb, diese Vorliebe, zu zergliedern, zu analysieren, in allen Dingen nach dem letzten Grunde zu fragen, wodurch sich die gegenwärtige Generation besonders auszeichnet, ist durchaus nicht als eine zufällige Liebhaberei derselben zu betrachten. Wir sehen vielmehr in der Geschichte stets auf eine Periode blinden Glaubens eine andere des Zweifels, auf den Dogmatismus den Skepticismus folgen. Das siebzehnte Jahrhundert war eine Zeit der Ruhe, die ängstlich das Alte zu wahren suchte, es war jene Zeit, wo man nicht mit prüfendem Verstande an religiöse und politische Dinge herantrat, wo man nicht wagte, an den überlieferten Formen zu rütteln. Sogar die Form der Phrasen, deren man sich gewöhnlich bediente, war erstarrt und widerstrebte nur allzu häufig dem natürlichen Gefühle. Sie waren umständlich, reich geschmückt und schleppend, aber nicht nur Bossuet, sondern auch Racine, Molière und sogar M<sup>me</sup> La Fayette bedienten sich ihrer. Erst gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts tritt eine Wendung ein, welche bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fort dauert. Bayle, La Bruyère, Dufresny, Le Sage und Fontenelle samt ihren Nachahmern sind Analytiker, sind Kritiker; sie zweifeln und suchen die Wahrheit. Sie lassen die feierliche, reiche Phrase fallen und nehmen dafür flinke, gewandte, ein wenig gezierte Ausdrucksweisen an. Gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, nach dem Erscheinen des *Esprit des lois* und des *Discours* Rousseau's sehen wir dann eine neue Reaktion sich vollziehen. An die Stelle des Zweifels und der Kritik tritt der Glaube und die Schwärmerei, und statt der Vernunft huldigt man dem Gefühle. Dieser Umschwung spiegelt sich auch in der Sprache wieder. Die volle, reiche Phrase kommt wieder zur Geltung, und der periodische Bau der Sätze in Aufnahme.

Die zwischen beiden Reaktionen liegende Periode, welche also vom Ende des siebzehnten bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sich erstreckte, war für die Gesellschaft, für die sogenannte feine Welt eine leichtfertige Zeit der Ruhe und des Sichgehenlassens. Die drei grossen Sorgen der Gegenwart, Ehrgeiz, Liebe und Geld, brunruhigten die Gemüther nicht. Um ein Amt zu erhalten, brauchte man nur Gönner, nicht Fähigkeiten. Leere äussere Galanterie galt höher, als wahre innere Herzensneigung; was Wunder noch, dass man alle jene Verbindungen, welche auf Herzensneigung beruhen, nur oberflächlich nahm, dass Ehe und Freundschaft nur als Tändelei angesehen wurden? So erklärt es sich, dass Ehegatten, sobald sie einander überdrüssig waren, lachend auseinandergingen und neues Glück in einer anderen Verbindung suchten. Geld daraufgehen zu lassen, ohne zu rechnen und zu zählen, gehörte notwendig zum guten Tone. Der Herzog von Richelieu warf einst eine Börse Geld zum Fenster hinaus, als sein Sohn, der dasselbe zu seinem Vergnügen hatte verwenden sollen, es ihm unberührt zurücklieferte. Derart waren die Zustände der Gesellschaft, in welcher Marivaux lebte und sich entwickelte, eine solche Welt, sorglos und leichtfertig in allen ihren Handlungen, umgab ihn, als er den grössten Teil seiner Werke verfasste. Die beiden Männer, welche er sich zum Muster nahm, und mit denen zugleich er in den Kampf der Alten und Neuen eintrat, waren Fontenelle und La Motte. Von dem ersteren spricht er zwar in seinen Werken wenig, glaubt aber dafür, den La Motte niemals genug gelobt zu haben. Drei Perioden lassen sich in seinem litterarischen Leben unterscheiden: in der ersten sucht er seinen Weg, in der zweiten hat er ihn gefunden, und in der dritten hat er ihn wieder verloren.

Kapitel II. Marivaux' Jugendwerke. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux wurde am 4. Februar 1688 zu Paris geboren. Seine Familie stammte aus der Normandie und hatte bedeutende Männer in dem Parlament dieser Provinz aufzuweisen. Der junge Marivaux kam erst mit seinem Vater nach Riom, dann nach Limoges, wo dieser den Posten eines Münzdirektors versah. Als Mann lebte er dann immer in Paris. Er verstand ziemlich gut Latein, kannte jedoch das Griechische nicht, und seine Kenntnisse in der Geschichte waren auch keineswegs gründlich.

Marivaux begann sehr früh sich schriftstellerisch zu versuchen. Sein erstes Werk: *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe*, erschien bereits, als er erst in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre stand. Das Stück trägt ganz den Charakter jener Anfängermachwerke, welche gewöhnlich dem Feuer preisgegeben werden, sobald ihnen andere gefolgt sind. Marivaux aber liess es drucken, und es figurirt unter seinen Werken. Wie in einer grossen Anzahl von

Stücken jener Zeit, so ist auch in seinem Erstlingswerk als Hauptmoment jene Geschichte zu verzeichnen, in welcher drei Brautwerber durch die List und Ränke des Dieners eines vierten Liebhabers aus dem Felde geschlagen werden, um das junge Mädchen dem letzteren zu retten.

Schon das folgende Jahr brachte, ohne des Verfassers Namen, die zwei ersten Bände eines Romans, der auf fünf solcher berechnet war; er hiess: *Les Effets surprénants de la sympathie*. Das Werk befindet sich in zwei Ausgaben der Werke Marivaux', indessen Lenglet-Dufresnoy, der es anfangs in seiner *Bibliothèque des romans* als von Marivaux herrührend aufgezeichnet hatte, hegte später starke Zweifel und schrieb es vielmehr einem *chevalier de Mailly* zu, der unter andern Romanen auch die *Amours des empereurs romains*, die *Histoire secrète des Vestales* verfasst hat und 1724 starb. Ein anderer Biograph hält den Roman für das Werk des Abtes *Bardelon*; *Formey*, der 1757 in Berlin schriftstellerte, beschränkt *Marivaux'* geistiges Anrecht nur auf einen Teil des Werkes. Wir halten die Meinung dieser Schriftsteller für irrig und glauben vielmehr, dass dieser Roman wirklich von Marivaux herrührt. Dies beweist schon die Thatsache, dass in dem ganzen Werke alles mit dem grössten Anstande vor sich geht, dass sich nicht eine einzige gewagte Szene vorfindet; *Mailly* und *Bordelon* lieben es im Gegenteil, dem Leser lüsterne *Détails* vorzumalen. Dann aber lässt sich auch das Bild des Dichters aus dem Werke gleichsam herauskonstruieren. Die Reihe junger Damen die sich beim ersten Anblick in die jungen Leute verlieben, und selbst die Initiative ergreifen; die züchtige Zurückhaltung, welche sich durch das Werk hinzieht; die Naivität bestimmter Situationen, alles zeigt uns in dem Verfasser einen den Frauen gegenüber verlegenen, verliebten und sehr furchtsamen jungen Mann. Dies trifft genau für die Persönlichkeit *Marivaux'* zu, besonders aber für seine Jugendzeit, aus welcher obiger Roman hervorging. Das Werk selbst ist keine Parodie, wie man geglaubt hat, die Personen sind in ernstem Sinne zu nehmen. Die Handlung spielt in einer unbekanntem Zeit und in einem unbekanntem Lande, das nur vorübergehend dem Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts gleicht. Man kennt dort keine Polizei; Entführer und Mörder werden nicht von der Gerechtigkeit verfolgt, in den Schlössern hausen schreckliche Tyrannen; in den Hütten leben Prinzessinnen, als Landmädchen verkleidet; in den Wäldern ruhen Einsiedler von ihren Abenteuern aus; das ist des Dichters Welt in diesem Stück. Diese Welt ist nun bevölkert von verliebten Personen; Liebeserklärungen regnen wie Hagel, und häufig machen Frauen damit den Anfang. Die dem Werke eingeflochtenen Episoden sind amüsanter, fesselnder, als die Haupterzählung. Hieraus liesse sich vermuthen,

dass diese von Mitarbeitern des Dichters herrührten; indessen spricht dagegen der Charakter Marivaux', der eine solche Hilfe nicht zugelassen hätte. In dem ganzen Buche vernimmt man gleichsam das Echo der Novellen des Cervantes, und es ist wahrscheinlich, dass die *Effets de la sympathie* unter dem Einflusse einer französischen Übersetzung von Persiles und Sigismunde, welche Dichtung in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts erschien, entstanden sind.

Die Erfolglosigkeit dieses Romans, und die Reaktion der Zeit gegen den Heroismus überhaupt, führten Marivaux dazu, dem sogenannten „*sentiment chevaleresque*“ den Krieg zu erklären. Der erste Akt desselben war die *Voiture embourbée*. In diesem Roman erzählt uns der Dichter, wie eine muntere Gesellschaft, in der er sich selbst befindet, über Nacht durch die Trunkenheit des Kutschers sich festfährt und gezwungen ist, in der Schenke des Dorfes zu übernachten. Da keinem der Schlaf kommen will, beschliesst man, Geschichten zu erzählen. Wir hören nun von einem Liebhaber, der seine Liebe einer Dame gesteht; da dieselbe aber seine Gefühle nicht erwidert, begibt er sich als irrender Ritter, von einem Knappen begleitet, auf Abenteuer. Als seine Geliebte das erfährt, packt sie wilde Verzweiflung über seinen Weggang; ihr Entschluss ist gefasst, sie wird irrende Ritterin, und ihre Kammerfrau begleitet sie als weiblicher Knappe; sie wollen die Irrenden suchen. Hier setzt eine der mitreisenden Damen ein: Die ritterliche Dame kommt bei Anbruch der Nacht mit ihrer Bedienten in eine Höhle. Hier herrscht ein alter Zauberer, der, sobald er sich älter werden fühlt, irgend einen jungen Mann seiner Umgebung tötet und in dessen Körper fährt; auf diese Weise ist er bereits 260 Jahre alt geworden. Nur einmal im Monat wird er wieder der hilflose Greis, und dann ist er der Macht seiner Umgebung, in der sich auch viele gefangene Damen unfreiwillig befinden, überliefert; man kann ihn töten. Die Erzählerin hatte offenbar *Don Quijote* und *Tausend und eine Nacht* gelesen. Eine dritte Dame führt nun die Geschichte zu Ende: Landleute, die man herbeiholt, führen die beiden Abenteuererinnen zum nächsten Dorfe hin, hier treffen sie den irrenden Ritter mit seinem Knappen, denen nicht das mindeste Abenteuer zugestossen war. Man versöhnt sich, man singt und trinkt, — und die Gesellschaft erhält die Nachricht, dass die Weiterfahrt vor sich gehen kann.

Die in diesem Stück beabsichtigte Parodie auf die Ritterliebe ist der am wenigsten gelungene Teil des Romans. Es scheint im Gegenteile fast, als ob Marivaux gerade an dieser am meisten festgehalten habe, da er sie zum Gegenstand eines anderen Romans in zwei Bänden machte, der unter den Titeln: *Pharsamon*, *Folies amoureuses* und *Don Quichote moderne* erschien. Es ist keine Parodie

desjenigen von Cervantes, sondern eine ungeschickte Nachahmung desselben. Der Inhalt ist folgender:

Pharsamon ist bei seinem Onkel erzogen worden. Romanlektüre hat seine Gedanken überspannt gemacht; er zieht hinaus, begleitet von seinem getreuen Knecht Cliton, um sich Abenteuer und eine Dulcinea zu suchen. Er findet beides. Zunächst die Geliebte, eine eifrige Romanleserin, die sich Citalise nennen lässt und ihr Herz nur einem Romanhelden schenken will. Pharsamon besiegt im Kampfe den Liebhaber der Citalise. Dann geleitet er sie in die Welt auf Abenteuer. In einem Streite, der sich in einem Hause zwischen ihnen und den Hochzeitsgästen entspinnt, wird Pharsamon verwundet, Citalise entflieht und gelangt glücklich in ihre Heimat, wo ihre romanhaften Ideen vernünftigen Gedanken Platz machen. Auch Pharsamon lässt nach seiner Wiederherstellung von seinen phantastischen Vorstellungen ab. Das Interessantere in dieser Erzählung bieten die romanhaften Episoden, in denen Clovine dem Pharsamon und der Citalise ihr abenteuerliches Geschick erzählt. Dann die Geschichte der Fermiane, welche, von Seeräubern entführt und als Sklavin verkauft, erst nach mancherlei Abenteuern ihr Heimatland Frankreich wiedersieht, und endlich die Erzählung, welche Cliton, der Diener des Pharsamon, von seiner Kindheit gibt. Die letzte Episode verdient deswegen noch besondere Beachtung, weil wir in ihr zum ersten Male jene künstlich gedrechselte und geschraubte Sprache antreffen, die später eine solche Ausdehnung in den Werken des Dichters erlangte.

Von der Parodierung der sogenannten „amour héroïque“ ging Marivaux zum Angriff gegen die Alten über. Er wollte Homer und den ganzen epischen Heroismus ins Lächerliche ziehen. Perrault hatte zuerst den Kampf gegen das Altertum begonnen; Fontenelle und La Motte traten auf seine Seite; man stritt, im Grunde genommen, um die Frage, ob die Menschheit im Hinblick auf das Altertum einen Fortschritt oder einen Rückschritt gemacht habe. La Motte hatte es unternommen, einen modernen Homer zu schaffen, der dem Geschmacke der Zeit entspräche. Er beschränkte die 24 Gesänge der Ilias auf 12 ganz knappe Auszüge und glaubte alles Ernstes, dem alten Dichter einen Dienst erwiesen zu haben, indem er alles seiner Meinung nach Überflüssige, die Fehler des Geschmacks, wie er es nannte, ausschied und ihn dadurch für seine Zeit so zu sagen salonfähig machte.

Marivaux nun ging noch weiter. Er wollte nicht nur, wie dies Scarron bezüglich der Aeneide gethan hatte, sich und andere durch harmlose, mit erdichteten Zusätzen geschmückte Scherze angenehm unterhalten, er wollte — die Statue des Homer umstürzen; er wollte beweisen, dass die Ilias absurd in der ganzen Composition

sowohl, wie in ihren Einzelheiten sei, trotzdem dass er kein Griechisch verstand. (Seine Parodie gründet sich auf die Übersetzung des *de La Motte*.)

Der Erfolg, den das Werk errang, entsprach keineswegs den Erwartungen des Dichters. Es blieb ziemlich unbeachtet, denn einerseits kam es zu spät, andererseits zeigte es den für ein Werk dieser Art gewaltigen Fehler, dass es geistvoll, aber nicht unterhaltend geschrieben war.

Nach Homer nun fiel Marivaux, wie dies zu erwarten war, über die französischen Nachahmer desselben her. Er begann eine Parodie der *Aventures de Télémaque*. Brideron, ein Landedelmann, so erzählt er darin, hatte sich vor 20 Jahren nach Ungarn begeben, um die Welt kennen zu lernen. Seit dieser Zeit hat man aber nichts von ihm vernommen, die meisten halten ihn für tot. Landjunker bestürmen sein Weib, sich wieder zu verheiraten, da sie aber nicht an den Tod ihres Mannes glaubt, weist sie die Freier zurück und schickt ihren Sohn in Begleitung seines Oheims, der den *Télémaque* gelesen hat, hinaus, den Vater zu suchen. Nach vielen Abenteuern kommen beide in schlechtem Gefährt bei Melicerte, der ehemaligen Geliebten des alten Brideron, an; sie überträgt die Neigung und Gefühle, die derselbe ihr ehemals eingeflösst hatte, auf den Sohn u. s. w.

So lange der Verfasser in seiner eigenen natürlichen Sprache redet, folgt man ihm gern, sobald er aber anfängt, poetische Ausdrücke des *Fénélon* mit parodistischen trivialen Redensarten zu mischen, wird die Erzählung unangenehm zu lesen.

Um diese Zeit hatte *Voltaire* mit seinem *Œdipe* einen rauschenden Beifall im Theater geerntet. Das bewog Marivaux, ebenfalls ein Trauerspiel zu dichten, und er wählte einen schon früher von *Scudéry* und *Thomas Corneille* bearbeiteten Stoff, den Tod des *Hannibal*. Das tragische Geschick dieses Helden bot ihm ohne Zweifel schöne Szenen zur Ausführung; allein die anziehendsten unter diesen waren schon von Vorgängern bearbeitet, und er konnte sie nur wiederholen, auf die Gefahr hin, sie abzuschwächen. Der feierlich erhabene Moment, wo *Flaminius* die Auslieferung des *Hannibal* verlangt, war schon von *Racine* in seiner *Andromaque* verwertet; in diesem Stücke hängt die Entscheidung des *Pyrrhus* von dem Gefühle ab, welches er der *Andromache* einflösst, in dem des Marivaux dagegen hängt alles von dem alleinigen Willen des *Prusias* ab; aber vom ersten Akte an fühlt man, dass dieser Wille gegen die Furcht, welche die Römer ihm einflössen, nicht Stand halten wird. *Hannibal* konnte als durch die Liebe mit aller Macht geschützt und verteidigt dargestellt werden. Hieran hat Marivaux auch gedacht, aber er hat sich zu furchtsam dieses Mittels bedient. Ausserdem musste



ein Trauerspiel in dieser Zeit seine Liebesintrigue haben. Thomas Corneille hilft sich, indem er dem Hannibal eine Tochter gibt, die nach dem Tode des Prusias Königin von Bithynien wird. Marivaux aber wollte, was die Lösung anbetrifft, der Geschichte getreuer bleiben. Er liess den Hannibal, trotz seiner 64 Jahre, sich verlieben und stellte ihn dem römischen Gesandten, dessen Alter nicht weniger respektabel war, als Nebenbuhler entgegen. Damit diese Liebe zur Triebfeder würde, hätte sie brennend, leidenschaftlich auf Seiten der Frau sein müssen, welche den Hannibal um jeden Preis zu retten entschlossen gewesen wäre. Statt dessen aber ist die Tochter des Prusias kalt und gleichgiltig, und unser Interesse wird hierdurch bis zum Minimum reduziert. — Der Stil des Stückes ist abstrakt und prosaisch, Schönheit der Verse ist nicht vorhanden.

Kapitel III. Periodische Schriften. Seit acht Jahren arbeitete nun Marivaux mit stetem Eifer und grosser Anstrengung, aber ohne Erfolg. Er entschloss sich deshalb, — genau die Geschichte des Honoré de Balzac — nicht länger die Inspirationen seiner Phantasie in seinen Schriften niederzulegen, sondern seine Kräfte gänzlich auf die Schilderung des Erlebten, des thatsächlich Beobachteten zu verwenden. Die Jahre 1718—1721 bilden überhaupt einen bemerkenswerten Zeitabschnitt seines Lebens. 1718 und 1719 lieferte er für ein periodisches Werk Artikel, die mit Recht Beachtung verdienten. 1720 liess er drei Stücke aufführen; *L'Amour et la Vérité*, *Annibal* und *Arlequin poli par l'Amour*, von denen das letztere regen Beifall gewann. 1721 verheiratete er sich mit einem Fräulein Martin, die er jedoch nach zweijähriger Ehe wieder verlor, nachdem sie ihm eine Tochter geboren hatte. Letztere wurde Nonne in dem Kloster *Thrësor*. In diese Zeit von 1736—1742 fällt die Abfassung seiner *Marianne*, in der viele Szenen im Kloster spielen.

Im Jahre 1722 gründete Marivaux eine periodische Schrift für moralische und litterarische Plaudereien, in der er die *Histoire de la jeune fille au miroir* veröffentlichte, eine, dem Biographen nach, vom Dichter selbst erlebte Geschichte, welche ihn eine vor dem Spiegel ihre Gesichtsausdrücke und Gesten musternde junge Dame überraschen liess. Die nächste Zeit zeigt uns Marivaux an einer periodischen Schrift thätig, die seit der Zeit ihres Gründers *Visé*, vom Jahre 1672 ab, unter dem Namen *Mercure galant*, dann *Nouveau Mercure* figurirte und nun den Titel *Mercure de France* führte. Er veröffentlichte darin ein *Tableau de Paris* in Form eines Briefes an eine Dame, dessen Inhalt vier Kapitel umfasste; *Le Peuple*, *le Bourgeois*, *les Femmes de qualité*, *les beaux Esprits*. Das pariser Volk, sagt Marivaux darin, ist ein grosser Hund, der immer bereit ist, zu beißen, der einem aber die Hand leckt, wenn man

ihm ein Stück Brot schenkt, d. h. ein gutes Wort gibt. Der Bürger will mit dem Volke nichts gemein haben, er ist sehr ceremoniell und hat das Aussehen, als wolle er sich stets auf den Fersen emporheben, um grösser zu erscheinen. Die Bürgerinnen sind Koketten, wenn auch nicht in dem Masse, wie die Damen von Range. Die ersteren erröten noch, einen Liebhaber zu haben, die letzteren würden beschämt sein, wenn sie deren nicht mehrere aufzuweisen hätten. Die damaligen Schöngeister schliesslich, d. h. diejenigen, welche studierten und schrieben, teilt er in drei grosse Kategorien: Männer von Genie (*officiers supérieurs*), die grossen Mittelmässigen (*officiers*), endlich die Mittelmässigen (*officiers subalternes*). Gelehrte, Mathematiker, Philosophen und Dichter verweist er in die Klasse der Koketten und zeigt, dass sie nur durch Eigenliebe zum Produzieren getrieben werden.

Die Briefform sagte Marivaux zu. Er bediente sich derselben nochmals in dem Anfange eines Romans, dessen Inhalt ihm das belauschte Gespräch zwischen einer lebhaften und einer sentimentalischen jungen Dame an die Hand gab. Die ersten drei Briefe befinden sich in dem vierten Bande der *Œuvres diverses de Marivaux* vom Jahre 1765 unter dem Titel: *l'Apprentif coquet*. Sämtliche fünf Briefe befinden sich in der Ausgabe vom Jahre 1785, aber unter einem andern Titel. — Während einer Reihe von 20 Jahren verschwindet Marivaux' Name aus dem *Mercure*. Der Erfolg des englischen *Spectator* hatte in ihm den Wunsch wachgerufen, ein ähnliches Organ zu besitzen, dessen Eigentümer und Redakteur er selbst sein wollte. Das Blatt entstand unter dem Titel *Spectateur français*, erschien wöchentlich zweimal, musste aber, nachdem 25 Nummern erschienen waren, wieder eingehen. Sein Inhalt setzte sich folgendermassen zusammen: Die Geschichte des Mädchens vor dem Spiegel; die Schilderung einer Audienz, wie sie von grossen geldstolzen Herren furchtsamen, ehrbaren Armen erteilt wird; eine Anekdote von einem armen Schuster, der sich von den Festlichkeiten, die der Menge anlässlich der Anwesenheit der Infantin von Spanien in Paris gegeben wurden, fernhielt, weil sie ihm die Lust zur Arbeit benähmen; eine lobende Kritik des *Romulus* von La Motte, in dem er die Eleganz Racine's und die Erhabenheit Corneille's findet; er verbreitet sich länger über die *Inès de Castro* Corneille's, beurteilt die *Lettres persanes*; bringt endlich ein Ergänzungskapitel zu dem Aufsatz über Schöngeister, welcher, wie erwähnt, einen Teil des *Tableau de Paris* im *Mercure* bildete. Es ist bemerkenswert, dass in M.'s *Spectateur* Frauen eine hervorragende Rolle spielen. Der Verfasser erzählt uns von einem armen Mädchen, das vorteilhafte Anerbietungen seitens eines reichen Bürgers ausschlägt, trotzdem dass es, um seine armen kranken Eltern zu unterstützen, zum Betteln ge-

zungen ist; wir hören von einer Frau, die ihren Ehegatten liebt und trotz der mancherlei Versuchungen, die an sie herantreten, ihm treu bleiben will, sie drückt die Qualen ihres Herzens in ihren Briefen aus; es folgen zwei sehr beredete und rührende Briefe eines verführten Mädchens u. s. w.

War auch der Erfolg, welchen der Spectateur errang, nur gering, so liess sich dennoch Marivaux die Hoffnung, dass seine periodischen Veröffentlichungen mit der Zeit den Beifall des Publikums gewinnen würden, nicht rauben. Er schickte deshalb unter derselben Form den *Indigent philosophe* und das *Cabinet du philosophe* in die Öffentlichkeit. Die erstere Zeitschrift, welche nur sieben Nummern erlebte, brachte die abgerissene Erzählung eines Abenteurers, der, nachdem er als Soldat desertiert, zuerst bei einem Geistlichen Diener, dann auf dem Theater Lichtputzer und schliesslich selbst Schauspieler wurde. Seine ganze Lebensgeschichte bringt indes der *Indigent philosophe* nicht, statt dessen aber allerlei Reflexionen, wie z. B. über die Vorliebe der Franzosen für das Neue und Fremde, über Reiche, die mit Gold beladen sind und niemals Almosen geben, über Philosophen, die alles wissen wollen und sich durch die Frage eines Landmannes aus der Fassung bringen lassen etc.

Aus diesem *Indigent philosophe*, der im Jahre 1726 entstand und auch verschwand, bildete sich 1734 das *Cabinet du philosophe*. Ein besonderes Kapitel in diesem letzteren handelt über die Schönheit und das sogenannte „je ne sais quoi“, ein im 18. Jahrh. beliebtes Wort, das die Grazie in der Kunst bezeichnen sollte. Montesquieu und Marivaux haben beide über das „je ne sais quoi“ gehandelt, jener in abstrakter, dieser in seiner eigenen, seinem Talente entsprechenden malerischen Form. Marivaux führt uns nämlich zwei Gärten vor, den *jardin de la beauté* und den *jardin des je ne sais quoi*. In jenem ist alles symmetrisch und wohlgeordnet, in diesem herrscht die geschmackvolle Unordnung.

Die letzten Blätter des *Cabinet du philosophe* füllt ein Stück, betitelt: *Voyage dans le nouveau monde oder le Monde vrai*, in dem uns Marivaux erzählt, wie ein Misanthrop, der sich auf Reisen begeben hat, unterwegs von einem Fremden ein übernatürliches Mittel erhält, welches ihm die geheimsten Gedanken und Meinungen seiner Mitmenschen über ihn offenbart. Das Land, welches er mit dem Fremden betreten hat, gleicht genau seinem Heimatslande; er sieht auch sein eigenes Haus und alles, was darin vorgeht. Das Ergötzliche dieser Erzählung besteht darin, dass alle Personen anfangen, Komödie zu spielen und doch im nächsten Augenblicke erkannt werden.

Von den drei periodischen Publikationen ist das *Cabinet du philosophe* das beste.

Kapitel IV. Romantische und soziale Lustspiele. Der bequemeren Übersicht halber teilen wir die Lustspiele Marivaux', welche unter sich ziemlich grosse Ähnlichkeit zeigen, in folgende Gruppen:

Drei romantische und soziale Komödien: *Le Prince travesti* 1723; *La Fausse Suivante, ou le Fourbe puni* 1724; *Le Triomphe de l'Amour* 1732.

Drei soziale Komödien: *L'Île des Esclaves* 1725; *L'Île de la Raison* 1727; *La Colonie* 1729.

Fünf Allegorien: *Le Triomphe de Plutus* 1728; *Réunion des Amours* 1731; *Chemin de la Fortune* 1734; *Dispute* 1744; *Félicie* 1750.

Vier Phantasiestücke: *Dénoûment imprévu* 1724; *Méprise* 1734; *Joie imprévue* 1738; *Acteurs de bonne foi* 1755.

Fünf Charakterkomödien: *Héritier du village* 1725; *Ecole des mères* 1732; *Mère confidente* 1733; *Sincères* 1739; *Provinciale* 1761.

Sieben Liebesüberraschungen: *Première Surprise de l'Amour* 1722; *Seconde Surprise de l'Amour* 1727; *Double Inconstance* 1723; *Jeu de l'Amour et du Hasard* 1730; *Serments indiscrets* 1732; *Heureux Stratagème* 1733; *Fausse confidence* 1737.

Vier „Überwundene Vorurteile“: *Petit-Maître corrigé* 1734; *Legs* 1736; *Epreuve* 1740; *Préjugé vaincu* 1746.

Hieran schliessen sich noch: *L'Amour et la Vérité* und *Arlequin poli par l'Amour*.

Als Gesamtzahl der dramatischen Werke Marivaux' ergibt sich, einschliesslich der verloren gegangenen, die Zahl 37.

Diese Stücke nun wurden von dem Dichter mit grosser Vorliebe in dem Théâtre Italien zur Aufführung gebracht. Hier befand sich eine Mademoiselle Balletti, welche die Marivaux'schen Charaktere dem Publikum mit einer solchen Meisterschaft und solcher Vollkommenheit vor Augen stellte, wie keine ihrer Colleginnen an dem Théâtre Français.

Gehen wir nun dazu über, den Inhalt dieser Stücke und zwar zunächst des *Arlequin poli par l'amour*, weil durch ihn die Reihe der Lustspiele eröffnet wird, kurz anzugeben.

Die Szene im *Arlequin poli* etc. ist das Feenreich. Auf der einen Seite sehen wir eine Fee, die bemüht ist, dem stumpfsinnigen Harlekin, in den sie verliebt ist, Geist einzuflössen, auf der andern Seite die Schäferin Sylvia, welche von einem Schäfer heiss geliebt wird, aber dessen Neigung nicht erwidert. Eine Begegnung zwischen Arlequin und Sylvia bringt eine entscheidende Wendung in das Stück. Sie betrachten sich gegenseitig, eigenartige Gefühle bewegen die Brust Arlequins; er fühlt Liebe zu

Sylvia, diese liebt ihn. Die Fee kann es nicht hindern, dass die Heirat der beiden vor sich geht. Das Stück enthält hübsche Détails, aber die Lösung darin ist zu mangelhaft, weil sie nicht aus der ganzen Handlung klar ersichtlich ist. Die Szenen sind skizzenhaft.

In einem andern Stücke, in dem *Prince travesti* ou *l'illustre Aventurier* führt uns Marivaux nach Barcelona. Dort halten sich am Hofe der Prinzregentin zwei verkleidete abenteuernde Prinzen auf. Sie ist in den einen derselben verliebt und bestimmt ihn, dem Gesandten, der um sie zu werben angekommen ist, ihre ablehnende Antwort zu überbringen. Wie in *Bajazet* und in der *Novelle des Segrais*, wo der gleiche Gegenstand behandelt wird, wagt die Prinzessin nicht, sich dem Prinzen zu entdecken. Sie beauftragt damit Hortense, eine verwitwete Verwandte von ihr, ohne indes zu ahnen, dass diese schon seit längerer Zeit mit dem Prinzen ein Liebesverhältnis unterhält. Hortense befindet sich in einer recht unangenehmen, schwierigen Lage. — Die Lösung wird durch einen Brief herbeigeführt, der, von Hortense an ihren Lelio gerichtet, irrtümlich in die Hände der Prinzessin gerät. Das Stück endet mit einer Heirat zwischen Hortense und Lelio, der sich als König von Aragon entpuppt, und der Prinzregentin mit dem Könige von Kastilien, der sich ihr unter dem Namen seines Gesandten, um sie unerkant prüfen zu können, vorgestellt hatte. Es hatte einen für jene Zeit glänzenden Erfolg, indem es 18 Vorstellungen erlebte.

Noch lebhafter, als in dem *Prince travesti*, ist unser Interesse in der *Fausse Suivante* in Anspruch genommen; hier ist man auch weniger auf die Lösung der Katastrophe vorbereitet. Ein offener Mangel des Stückes liegt darin, dass die Personen nicht gerade auf ihr Ziel losgehen, sondern uns gern bei Nebendingen aufhalten.

Hier haben wir es mit einer verkleideten jungen Dame zu thun, die Mannskleider anlegt, um einen Intriganten, namens Lelio, zu entlarven. Dieser Lelio machte einer jungen Gräfin den Hof und war mit ihr übereingekommen, dass derjenige von ihnen eine bestimmte Summe zahlen sollte, der zuerst das Verhältnis abbräche. Diesem Lelio gesellte sich jenes verkleidete junge Mädchen zu. Bald bot sich jenem Gelegenheit, ein dreimal so reiches Mädchen, als seine Verlobte ist, zu heiraten. Er möchte das alte Verhältnis aufgeben, muss aber, um nicht die festgesetzte Summe zu verlieren, die Gräfin selbst zum Bruch mit ihm treiben. Auf sein Bitten lässt sich sein Freund — das verkleidete Mädchen — bereit finden, seine Stelle zu vertreten. Die Geliebte überträgt nun ihre zarten Gefühle auf den neuen

Freund, aber die Diener haben Wind bekommen, dass der vermeintliche neue Ritter eine Dame ist. Lelio will Gewissheit haben und fordert den Freund zum Zweikampf. Aber dadurch beschleunigt er nur seine Strafe. Der Kamerad entdeckt sich. Lelio muss die Summe bezahlen; die schöne Gräfin aber ist ärgerlich, dass ihr Ritter mit ihr von demselben Geschlechte ist.

Die Geschichte des Trivelin in der ersten Szene des Stückes hat Beaumarchais zu der Rolle seines Figaro benutzt. Die Ideen und Wendungen sind bei beiden Autoren identisch.

Am 12. März 1732 wurde im Théâtre Italien ein neues Stück aufgeführt, betitelt: Triomphe de l'amour. Indes hatte es keinen Erfolg. Desboulmiers sagt: „Man war eigentümlich berührt, eine Prinzessin von Sparta sich in Männerkleider werfen zu sehen, um einen jungen Mann zu besuchen, von dem sie gar nicht wusste, ob er sie liebe, und einen Philosophen durch Schelmenstreiche zu täuschen. Abgesehen von der historischen Unwahrscheinlichkeit der Rolle der Hauptperson, besteht der Hauptfehler des Triomphe de l'amour in dem fast stets ernsten Tone des Dialogs und in der Armut der Erfindung.

Den Inhalt brauchen wir hier nicht erst anzugeben, er lässt sich im wesentlichen aus dem von Desboulmiers (Hist. du théâtre italien) über das Stück Geäußerten erraten.

Die romantischen Lustspiele wechseln bei Marivaux mit den sozialen Komödien ab. Marivaux hat diese Gattung nicht erfunden; ein gewisser Delisle, ein auf Abwege und in Armut geratener Student der Rechte, brachte deren zwei auf die Bühne: Arlequin sauvage und Timon le Misanthrope. Er predigt darin die Gleichheit der Menschen und die Überlegenheit des Wilden über den Kulturmenschen oder der Natur über die Kultur. Solch weitgehende Forderungen, wie Delisle sie kühn gestellt hatte, hat kein anderer dramatischer Schriftsteller jener Zeit gemacht. Schen wir zu, was Marivaux in seinen Sozial-Komödien anstrebte. In seiner

Ile des Esclaves, die am 5. März 1725 zum ersten Male gespielt wurde, schildert er uns die Auswanderung der von ihren Herren misshandelten Sklaven Attikas nach einer einsamen Insel, wo sie sich zu einer Gesellschaft vereinigen. Jeder Vornehme, der auf der Insel landete, wurde anfangs umgebracht; später milderte man das Gesetz dahin, dass jeder landende Sklave frei, jeder freie Herr aber Sklave wurde, und falls ein Herr mit seinem Sklaven zusammen ankam, sie die Rollen tauschen mussten. Das letztere geschieht in vorliegendem Fall. Aus dem Wechsel der Rollen entspinnen sich die heitersten Szenen. Indessen die zu Herren umgewandelten Sklaven missbrauchen ihre Macht nicht;

die früheren Herren aber werden beschämt und bereuen ihr den Dienern früher zugefügtes Unrecht und erhalten ihre Freiheit zurück.

Dieselben Lehren, nur länger ausgesponnen, aber in weniger glücklicher Fassung, gibt uns des Dichters:

*Ile de la Raison ou les Petits Hommes.* Die Exposition ist nicht ganz klar, das Stück ist zu lang, und die Situation bleibt von Anfang bis zu Ende dieselbe. Die Insel, auf der das Stück spielt, ist dadurch charakteristisch, dass die Menschen, welche sie betreten, je nach dem Grade ihrer Weisheit grösser oder kleiner werden.

Das Jahr 1729 brachte die *Nouvelle Colonie ou la Ligue des femmes*. Dies Stück war ursprünglich dreiaktig. Der Dichter schmolz es indes später in einen Akt zusammen, und in dieser Form erschien es im Dezember 1750 im *Mercure*. Desboulmiers gibt uns in der *Histoire du théâtre italien* eine Analyse der ersten Fassung desselben. Die *Ligue des femmes* ist ein Protest der Frauen gegen die Einräumung von Privilegien, Rechten und Freiheiten an die Männer ausschliesslich. Sie verlangen gleiche Berücksichtigung wie die Männer.

Diese drei Stücke sind nicht die einzigen Schriften geblieben, in denen sich Marivaux gegen die Bevorzugung einzelner Stände auflehnt. Es gehören hierher die *Double Inconstance* vom Jahre 1729, der *Héritier du Village*, der *Paysan parvenu* und der *Dialogue sur l'Education d'un prince*; in allen diesen sehen wir Marivaux im Kampfe gegen den Adel, gegen das Königtum und die sozialen Ungleichheiten. Sie liefern uns den Beweis, dass Marivaux der politischen Bewegung seiner Zeit nicht fremd geblieben ist.

Kapitel V. Allegorien, Fantaisies und Charakter-Komödien. Insofern die *comédies sociales* des Marivaux sich auf eine Idee gründen und nicht auf eine Situation oder ein Gefühl, stehen ihnen die *comédies allegoriques* nahe.

Das erste Stück dieser Art ist der 1728 im *Théâtre Français* aufgeführte:

*Triomphe de Plutus.* Es behandelt in allegorischer Form den uralten Streit zwischen dem Geiste und der Materie, zwischen dem Wissen und dem Reichtum. Schönheit, Geist und Beredsamkeit, welche durch Apollo repräsentiert werden, vermögen nichts gegen den Reichtum, der durch den hässlichen, dummen Plutus dargestellt ist.

Die *Réunion des Amours* spielt im Olymp. Amor streitet wider Cupido, d. h. die achtbare Liebe, wie sie in der *Astrée* und in den Romanen der Scudéry dargestellt ist, erhebt sich gegen jene Art der Liebe, wie sie uns in den Romanen des jüngeren

Crébillon entgegentritt. Minerva, der die Entscheidung schliesslich anheimgegeben wird, spricht sich weder für die schüchterne Leidenschaft, noch für die ausschweifende Liebe aus, sondern befiehlt, dass beide sich vereinen, und dass die eine der andern von ihrem Wesen mitteilen soll.

Im *Chemin de la Fortune* führt uns der Dichter in den glänzenden Palast der Göttin des Glücks. Wer hinein will, muss über einen Graben setzen, den nur derjenige überschreiten kann, der sich aller seiner edlen, ehrbaren Gefühle zuvor entäussert hat. Treue des Freundes, Moral des Philosophen, Uneigennützigkeit eines Bruders, alle haben, wie die Inschriften auf den Gräbern zeigen, hier ihren Untergang gefunden. Wer Aufnahme bei der Göttin finden will, muss frei von Reue und frei von allen edleren Regungen des Herzens sein. — Das Stück ist geistreich und gefällig in seinem Dialoge, aber für ein Volkstheater viel zu zart und fein.

In der Dispute handelt es sich darum, welches von beiden Geschlechtern, der Mann oder die Frau, zuerst das Beispiel der Unbeständigkeit gegeben hat. Das Resultat wird durch ein Experiment festgestellt. Drei Paare werden, isoliert von der übrigen Welt, in einem Hause von Kind an beobachtet. Es findet sich, dass zwei Paare in der Liebe unbeständig werden, und zwar die beiden Geschlechter zu eben derselben Zeit.

Das Stück birgt eine Menge feiner Gedanken, aber das Ganze ist zu zart. —

Unter Marivaux' Lustspielen beruhen einige nur auf einer Situation, einem Ereignis und nicht auf einer Idee, wir bezeichnen sie mit dem Namen „*Fantaisies*“.

Wir erwähnen folgende dieser Art.

*Dénoûment imprévu*, ein Stück, das in Deutschland bessere Aufnahme fand, als in Frankreich, erzählt die plötzlich erwachende Liebe eines jungen Mädchens, — das Wahnsinn simuliert hatte, um der Verbindung mit einem unbekanntem Manne zu entgehen, — als es den Zukünftigen wider Erwarten geistreich und lebenswürdig findet.

Die *Méprise* erhielt ihren Namen von der Verwechslung, die einem Liebhaber mit zwei maskierten, täuschend ähnlichen Damen begegnete. Marivaux zeigt hier eine grosse Menge der ihm eigentümlichen Feinheiten.

Die *Joie imprévue* führt uns einen Spieler vor, der, nachdem er seine ganze Barschaft verloren, in seinem Gegenspieler plötzlich seinen Vater entdeckt und das Verlorene ersetzt erhält.

Wichtiger, als diese Werke, sind die Charakterkomödien *Marivaux'*.



Das kürzeste, aber ergötzlichste Stück ist der:

*l'Héritier de village*. Hier werden die sogenannten feinen Sitten der höheren Klassen, die ein durch eine reiche Erbschaft wohlhabend gewordener Dorfbewohner in seine Familie einführen will, nach Gebühr geißelt.

In der *Ecole des mères* versucht der Dichter, uns eine moralische Lehre zu geben. Er zeigt, wie durch den mit Strenge erzwungenen Gehorsam das Herz des Kindes dem Mutterherzen entfremdet wird.

Gleichsam das Gegenstück zu der *Ecole des mères* bildet die:

*la Mère confidente*. Zeigte uns das vorangehende Stück, wie eine Mutter nicht sein soll, so will dieses uns ein Bild von einer Mutter geben, wie sie sein soll, die Vertraute ihres Kindes nämlich, die ihm in allen schwierigen Lagen des Lebens ratend und helfend zur Seite steht. — Dies Stück erscheint noch heute von Zeit zu Zeit auf der Bühne.

Durch die *Sincères* endlich beweist uns der Dichter, dass eine nur affektierte, äusserliche Aufrichtigkeit zu verwerfen ist; dass Aufrichtigkeit nicht zur Grobheit werden darf. Desboulmiers wirft dem Stücke Mangel an Handlung vor.

Kapitel VI. Die Liebesüberraschungen und die „überwundenen Vorurteile“. Unter dem Namen *Surprises de l'Amour* fassen wir die sieben Lustspiele zusammen, in denen diese Art Überraschung am schönsten dargestellt ist. Zwei derselben tragen wirklich diesen Titel, haben aber ausser diesem nichts mit einander gemein. Das erste zeigt uns, wie zwei junge Männer, die, durch die Treulosigkeit der Weiber bewogen, sich gänzlich von dem Verkehr mit ihnen zurückgezogen hatten, plötzlich von Liebe erfüllt werden und — es gilt wenigstens für den einen — Damen heiraten, die vorher genau so von den Männern dachten, wie diese von ihnen.

Die *Seconde Surprise de l'Amour* zeichnet sich vor der ersten durch einen entschiedeneren Gang der Handlung aus. Hier konzentriert sich die letztere in der Entwicklung der Gefühle einer jungen Marquise. Diese hat sich aus Schmerz um den Verlust ihres Mannes von der Welt zurückgezogen; sie ist am liebsten allein, um sich ganz ihren schmerzlichen Gefühlen hinzugeben; doch kann sie zwei Freunde des Verstorbenen, einen Grafen und einen Ritter, nicht von der Thür weisen. Der erstere ist sehr um sie beschäftigt, man sagt, er werde sie heiraten; das erregt ihren Unwillen. Der letztere ist ein unglücklicher Liebhaber, man will ihn bewegen, der Marquise den Hof zu machen, aber er weigert sich entschieden. Das erfährt die Wittwe; sie fühlt sich gekränkt, und beschliesst, den Ritter zu

demütigen. Es gelingt ihr, er ist besiegt, aber ihr Herz ist verloren.

Die *Double Inconstance* ist eins derjenigen Stücke *Marivaux'*, in welchen er die Feinheiten seines Talents und seines Stils am meisten entfaltet.

Ein Prinz hat sich auf der Jagd in ein junges Mädchen verliebt; er lässt sie samt ihrem Geliebten entführen und auf sein Schloss bringen. Hier versucht man nun, die Herzen der beiden Liebenden einander zu entfremden. Der Dichter zeigt uns, wie durch unaufhörlich erneuerte Listen und durch den Kampf der widerstreitenden Gefühle in ihrer eigenen Brust, die Neigung der Liebenden zu einander allmählich abnimmt, wie sie gleichsam auf einer schiefen Ebene langsam hinabgleitet, bis der Augenblick eintritt, wo sie sich der geschwundenen Liebe bewusst werden, und nun, dem Zuge ihres Herzens folgend, beide neue Verbindungen anknüpfen. — Man sieht, dass der *Dispute* nur eine neue schlechte Ausgabe der *Double Inconstance* ist.

Das bekannteste Stück *Marivaux'* ist:

*Jeu de l'amour et du hasard.* Die Idee zu diesem Stücke nahm er aus dem *Le Galant Coureur* ou *l'Ouvrage d'un moment* von *Legrand*. Eine junge Gräfin legt sich die Kleider ihrer Kammerzofe an, um ihren Zukünftigen auf die Probe zu stellen. Dieser hat indes keine Lust, zu heiraten; er macht seine Besuche bei der Gräfin nur aus Rücksicht auf einen alten Erb- onkel; daher geht er in das Haus der Dame, nachdem er seine Kleidung mit der eines Läufers gewechselt hat. Das Kammerzöfchen gefällt ihm, er verliebt sich in sie, man gibt sich zu erkennen und heiratet — ein wirkliches Glücks- und Liebesspiel. *Legrand's* Stück ist nur eine flüchtige Skizze und fast ohne Entwicklung, wie man sieht. *Marivaux* macht daraus ein reizendes Gemälde. Bei ihm tauscht die Geliebte ihre Rolle mit ihrer Kammerfrau, der Liebhaber mit seinem Diener. So spielt jede Partei Komödie, ohne dass es die andere weiss, eine Menge der ergötzlichsten Szenen spielen sich ab, bis sich die Liebenden erkennen und gegenseitig bereitwillig Verzeihung zugestehen.

In den *Serments indiscrets* versprechen die beiden einander liebenden Personen, sich ihre oft sehr starke Herzensneigung nicht gegenseitig durch eine einfache Erklärung zu offenbaren. Infolge dessen müssen beide erst alle jene Herzensqualen erleiden, welche Liebende empfinden, so lange zwischen ihnen das Geständnis der Gefühle zu einander noch nicht erfolgt ist, bis endlich am Schlusse des Stückes der Liebhaber der Geliebten oder umgekehrt die Neigung in Worten ausspricht.

In dem *Heureux Stratagème* wird uns ein Liebhaber dar-

gestellt, der sich, als er eines andern halber von seiner Dame vernachlässigt wird, von ihr wegbegibt und die Zuneigung einer andern gewinnt. Als er von jener reumütig zurückgerufen wird, antwortet er ihr durch die Vorlage einer Heiratsurkunde, der sie als Zeugin ihren Namen untersetzen soll. Mit brechendem Herzen folgt sie, aber wer beschreibt ihre Freude, als sie erfährt, dass die Urkunde sich auf ihre eigene Person und den von ihr früher Versmähten bezieht? — Die Kritiker jener Zeit loben besonders die Lösung des Stückes, welche man vorher sieht, aber nicht erwartet.

Die *Faussés Confidences* beruhen auf der Idee, zwei Personen, die sich vordem fremd gegenüber standen, dadurch in gegenseitige Liebesleidenschaft zu versetzen, dass man die Liebe, welche er für sie, oder sie für ihn angeblich empfindet, jedem der beiden Teile durch eine dritte Person als „confidence“ d. h. vertraulich mitteilen lässt.

Der Roman *d'un jeune homme* stellt uns einen vermählten jungen Mann dar, der in einer reichen Familie als Verwalter fungiert und allmählich die Liebe einer adeligen Dame gewinnt. — M. Scarcey bemerkt, dass in diesem Stücke, trotzdem es sich darin ebensoviel um Geld, wie um Liebe handle, das Wort Geld kaum ausgesprochen werde, während in den modernen Stücken fast in jedem Augenblicke davon die Rede sei und zwar mit einer Gier, welche die Salons zur Zeit *Marivaux'* empört haben würde.

Dasselbe Thema ist in dem sog. *Préjugé vaincu* wieder aufgenommen. Wir verstehen unter diesem Namen vier Stücke, die in die vorhergehende Klasse eingereiht werden könnten, welche aber von *Marivaux* unter dem obigen Titel zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt wurden; es sind: *Le Petit-Maître corrigé*, *le Legs* (Vermächtnis), *l'Épreuve* und *Préjugé vaincu*. Sie verherrlichen den Sieg der aufrichtigen Liebe über die Standesvorurteile.

Kapitel VII. Die Lustspiele *Marivaux'* verdienen mit Recht, einen besonderen Platz in der Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts einzunehmen. Sie gleichen weder denen *Molière's* und dessen Nachahmer, noch dem von *Nivelle de la Chaussée* eingeführten sentimental Lustspiele. Ihre Eigentümlichkeit besteht darin, dass *Marivaux* in denselben stets die Motive der Handlung bis zu ihrer Wurzel verfolgt, dass er uns nie vor unerwartete Situationen stellt, sondern immer durch eine geschickte Disposition die Entwicklung uns klarlegt. Wie wir gesehen haben, wendet er sich in einer Reihe von Stücken gegen die Ungleichheit der Stände, in anderen gegen die Vor-

urteile der einzelnen Klassen, in dem grössten Teile zeigt er uns die Überraschungen der Liebe. Der Grundgedanke ist in allen fast derselbe, aber die Ausführung ist verschieden. Während bei Molière und seinen Nachahmern die Liebenden nur im Hintergrunde auftreten, spielen sie bei Marivaux immer die Hauptrolle, die Onkel, Väter und Mütter dagegen figurieren nur in Nebenrollen. Die Personen Marivaux' sind: unbefangene junge Mädchen, gute und bössartige junge Wittwen, unbesonnene und eifersüchtige Frauen, geistreiche und tölpelhafte Liebhaber, listige und stumpfsinnige Diener, hübsche, geschwätzigte Kammermädchen und endlich Landleute, die bisweilen tückisch und listig sind. — Die Verwicklung ergibt sich in den meisten Fällen aus dem eigenen Willen der Personen, selten aus einer äusseren Ursache. Die Änderung dieses Willens, die zur glücklichen Lösung des Knotens notwendig ist, wird durch eine Fülle von Zwischenfällen herbeigeführt, welche wie Hagel auf die Personen niederfallen.

Die Bilder, welche der Dichter uns entwirft, zeichnen sich durch exakte Ausführung der Détails besonders aus.

Marivaux war ein Lustspieldichter, der mit seiner eigentümlichen feinen Beobachtungsgabe und mit seinem eigenartigen Stile in seiner Zeit eine vereinsamte Stellung einnahm.

Kapitel VIII. Die Romane. Auf das Gebiet des Romans wurde Marivaux geführt durch den Misserfolg der beiden ersten periodischen Schriften, welche er nach seinen Komödien wieder erscheinen liess. Die Romane figurierten damals übrigens auch unter periodischen Publikationen. Es kam daher oft vor, dass dieselben unvollendet blieben, und dies ist sogar bei sämtlichen des Marivaux geschehen.

Anfangs schien es, als wollte Marivaux sich Le Sage in diesem Genre zum Muster nehmen, aber seine Marianne bewies bald genug, dass er sich eigene Bahnen vorgezeichnet habe. In der Marianne, sagt Fleury, erzählt die Heldin, welche diesen Namen führt, ihre Erlebnisse in jener ungezwungenen Form der Unterhaltung, wo Ausrufe, Wiederholungen und kleine familiäre Redensarten ohne Bedenken sich in die Erzählung eindrängen dürfen. Marianne will uns ihr Leben darstellen; ein Lebenslauf ist nun aber nie sonderlich geradlinig und methodisch angelegt; man verspätet sich auf der Lebensbahn oft, man irrt sich im Wege, man begeht unbesonnene Handlungen, man verspürt Müdigkeit, — alles dies finden wir in der Marianne, folglich auch unnütze Abweichungen vom Hauptthema, ganze Seiten ohne fortschreitende Handlung und sogar Widersprüche. Man vermisst schmerzlich Plan und Ziel der Erzählung. Aber

— Marianne zeigt so viel Geist, sie erzählt so hübsch, dass sie uns führen kann, wohin sie will. Der Reiz, den sie auf ihre Umgebung ausübt, packt auch den Leser.

Wir müssten nun, da das Interessante bei Marivaux in den *Détails* liegt, eine ausführliche Darstellung des Inhaltes geben. Da aber hierdurch der Umfang unserer Arbeit um ein Bedeutendes wachsen würde, und möglichste Beschränkung geboten ist, so verweisen wir den Leser bezüglich des Inhaltes der Marianne auf Fleury's Buch selbst (pag. 169 ff.), wo sich eine ziemlich *détaillée* Angabe desselben findet.

Die Erzählung besteht aus zwölf Teilen. Am Ende des achten Teiles bricht der Verfasser plötzlich in seinem Berichte über Marianne ab; die drei folgenden Teile, welche im Jahre 1742 erschienen, widmet er der Erzählung der Nonne (*Histoire d'une religieuse*), und der zwölfte Teil bringt einen Schluss sowohl zur Marianne als auch zur *Histoire d'une religieuse*, welche ebenfalls unvollendet geblieben war. Wer der Verfasser dieses Schlusses ist, weiss man nicht; Marivaux ist es nicht, darüber ist nur eine Stimme. Edouard Fournier hält M<sup>me</sup> Riccobini für die Verfasserin. Indes die Thatsache, dass die von dieser Dame besorgte Fortsetzung der Marianne erst im Jahre 1751 abgefasst wurde, der Schluss sich aber schon in den Exemplaren der Ausgabe von 1745 findet, macht die Hinfälligkeit dieser Behauptung evident. In der erwähnten Fortsetzung, deren Druck vom Autor selbst approbiert wurde, zeigt sich M<sup>me</sup> Riccobini als eine äusserst gewandte Nachahmerin Marivaux'. In den *Détails* geht sie vielleicht weniger sondierend zu Werke, als ihr Meister, aber sie reproduziert seine Gedanken und seinen Stil in einer Weise, welche ihr Werk dem seinigen täuschend ähnlich macht. — Der Schluss, dessen Verfasser unbekannt ist, hat keinen ästhetischen Wert.

Kapitel IX. Die Nonne. — Der ländliche Parvenu. Die *Histoire d'une Religieuse*, welche die drei letzten Teile der Marianne ausfüllt, ist eine einfache, ernste Erzählung, die mehr auf das Herz, als auf den Geist wirkt. Der Inhalt ist im wesentlichen folgender:

Tervire, so heisst die Erzählerin, war sechs Monate alt, als sie ihren Vater verlor. Nach einem Jahre verheiratete sich die Mutter wieder und überliess das Kind Verwandten, sie selbst siedelte mit ihrem Manne nach Paris über. Bald aber starben auch die Verwandten fort, und Tervire wurde nun in einem Pachterhause erzogen. Eine Dame der Nachbarschaft, M<sup>me</sup> de S<sup>te</sup>-Hermières, bewies sich äusserst gütig gegen sie und machte ihr den Vorschlag, in ein Kloster einzutreten. Tervire schwankte

in ihrem Entschluss; sie bat eine ihr befreundete Nonne um Rat. Diese aber mahnte sie ab. M<sup>me</sup> Hermières, die ihren Wunsch nicht erfüllt sah, zog sich zurück. Darnach vergeht einige Zeit. Tervire ist arm und verlassen; sie willigt auf Hermières' Anraten in die Heirat mit einem reichen, alten Baron, welche jedoch durch den Erben des letzteren hintertrieben wird. Tervire zieht zu ihrer alten Tante Dursan, welche das Schloss der Eltern Tervire's hat einrichten lassen. Der junge Dursan, welcher vor Jahren seiner Mutter eine bedeutende Summe Geldes gestohlen hatte, um ein Mädchen aus der untersten Klasse zu heiraten, kehrt arm und krank mit Weib und Kind zur Mutter zurück. Bald stirbt die letztere, der Sohn folgt ihr, und Tervire muss, um dem fortwährenden Streite mit der jungen Wittve Dursan zu entgehen, das Schloss verlassen. Sie wendet sich nach Paris, um in der Nähe ihrer Mutter zu sein. Dort wird sie durch die Wirtin ihres Hôtels auf eine arme Frau der Nachbarschaft aufmerksam. Es stellt sich heraus, dass es ihre Mutter ist. Dieselbe ist seit acht Monaten Wittve und von ihrem Sohne zweiter Ehe, zu dessen Gunsten sie auf das Vermögen ihres Mannes verzichtet hatte, elendiglich verstossen worden. Tervire nimmt sie auf; beide begeben sich zu dem undankbaren Sohne, und dieser bekommt nun von seiner Halbschwester eine derbe Strafpredigt. — Hier bricht Marivaux seine Geschichte der Nonne ab, indem er den Schluss für die nächste Zeit verspricht. Der Verfasser des zwölften Theils der Marianne verkündet nun, dass Tervire's Mutter kurze Zeit darauf stirbt, und jene jetzt ihre Zufucht in's Kloster nimmt.

Alle Werke des Dichters, die wir bis jetzt kennen gelernt haben, sind von einem sittlichen Grundgedanken getragen. Um so mehr muss es uns Wunder nehmen, dass er 1735 einen Roman veröffentlichte, in welchem liebeglühende — um nicht zu sagen wüste — Szenen einander förmlich jagen. Der Grund zu diesem plötzlichen Heraustreten aus seiner sittlichen Reserve war eine im Jahre 1734 von dem jüngeren Crébillon veröffentlichte, in sittlicher Beziehung sehr bedenkliche Erzählung, betitelt: *Tanzaï et Néardané, ou l'Ecumoire*, in welcher Marivaux' Stil ironisch nachgeahmt ist. Hatte damit Crébillon dem Marivaux eine stilistische Lektion erteilt, so gab ihm dieser eine Belehrung über litterarische Komposition. Er bewies ihm, dass in einem litterarischen Werke, wenn es auch von roher Unsittlichkeit erfüllt sei, diese doch stets unter eleganter und geistvoller Form erscheinen müsse. Crébillon habe aber, sagt er, in seinem Werke nur nach verlockenden Gemälden gejagt, um den Mangel an Geist und Ideen damit zu verdecken.

Im Paysan Parvenu hat nun Marivaux diesen Theorien eine concrete Form gegeben. Es ist ebenfalls, wie die Marianne, eine Selbstbiographie. Jacques de la Vallé erzählt seine Lebensgeschichte. Wer sich für den Inhalt sehr interessiert, den müssen wir, unseres knappen Raumes halber, wieder auf Fleury's Werk pag. 216 ff. verweisen.

Die Personen in den Romanen Marivaux' sind hauptsächlich aus drei Ständen genommen, aus der Aristokratie, der Geistlichkeit und der reichen Bourgeoisie; nur zuweilen treten auch schlichte Bürger und Bauern auf.

Kapitel X. Schluss der Biographie. Seine Alterswerke. Seine Ansichten. Als mit der Veröffentlichung der Religiöse Marivaux' Talent seinen Höhepunkt erreicht hatte, berief man ihn im Jahre 1743 in die Akademie. Der damalige Direktor derselben war der Erzbischof von Sens, Languet de Gergy. Er lobte den neueingetretenen Dichter, unterliess es aber auch nicht, Vorwürfe gegen ihn zu erheben, und unter diesen war der schlimmste der Mangel an Moral in seinen Werken. Das reizte den Dichter zur äussersten Erbitterung gegen Languet, und er hat ihm ewigen Groll nachgetragen.

Um 1746 zog sich Marivaux mehr und mehr vom litterarischen Schauplatz zurück. Sein Genie war erschöpft. Er beschränkte sich darauf, seine früheren Produktionen umzuarbeiten. 1755 liess er nochmals im Théâtre Français ein kleines Stück spielen, betitelt: Les Acteurs de bonne foi, aber erfolglos; man findet es in seinen vollständigen Werken. 1757 brachte der Mercure eine Allegorie im Geiste des Chemin de la Fortune, unter dem Titel: Félice, welche keinen hohen Wert besitzt. Die Entwicklung fehlt, der Stil ist frostig.

Um diese Zeit pflegte man überall die sogenannte comédie de société. Man wählte meist unter bekannten Stücken. Der Graf von Clermont aber wünschte einmal etwas Neues und bat Marivaux, seinen confrère in der Akademie, um einige neue Sachen, welche er auf seinen beiden Schlössern La Roquette und Berny in Szene gehen lassen wollte.

Marivaux schrieb die Femme fidèle und die Provinciale. Das erstere war ein sentimentales Drama im Geschmacke des La Chaussée, mit sehr schwacher Intrigue.

Fournier sagt, dass von der Provinciale leider nichts erhalten sei. Das lässt sich nicht unbedingt behaupten. Der Mercure enthält in den beiden Nummern vom April 1751 eine Komödie in einem Akte, mit dem Titel: La Provinciale, und man hat allen Grund, Marivaux für den Autor zu halten. Bezüglich der szenischen Entwicklung und des Stils hält das Stück

durchaus keinen Vergleich mit des Dichters Meisterwerken aus. Es finden sich arge Ungeschicklichkeiten in dem inneren Bau. Der Dialog ist bisweilen schleppend und entbehrt, besonders im Anfang, jener Gewandtheit, jenes ungezwungenen Tones, jener sprühenden Geistesfunken, die wir bei Marivaux gewohnt sind, Im Ganzen ist jedoch das Stück amüsant.

Als unediert und in Privatbesitz befindlich führt Fournier folgende Werke des Schriftstellers an: *Commère* und *Heureuse Surprise*; 14 kleine Lustspiele, die unter dem Pseudonym *Thomas Croquet* erschienen, werden ebenfalls von Fournier Marivaux zuerteilt. Quérard führt als hierher gehörig an: *Traité historique et politique du gouvernement français*, vom Jahre 1734, *Le Triomphe du bilboquet, ou la Défaite de l'Esprit, de l'Amour et de la Raison*. Dies letztere Werk findet sich in keiner einzigen Ausgabe des Autors, dafür aber hat man in zwei Ausgaben verschiedene Stücke aufgenommen, die nicht von Marivaux herühren, wie z. B. den *Dialogue de Sylla et d'Eucrate*. Die vier letzten Stücke des Autors lassen schon das Schwinden seiner geistigen Kraft fühlen.

Wenn man erwägt, wie gross die Anzahl der Werke *Marivaux'* ist, welche Sorgfalt er auf den Stil verwandte, wie er alles selbst erfand, so wird man begreifen, dass er bei solcher angestregten Thätigkeit sich manchmal nach Ausspannung und Ruhe sehnte. Er liebte es dann, auf den öffentlichen Plätzen umherzuschlendern, wo die auf- und abwogende Menge ihm ein schätzbares Objekt der Beobachtung bot. Er starb im Februar 1763.

Es ist bemerkenswert, dass er über Religion und Politik in seinen Werken sich so äusserst selten geäussert hat. Nur an drei Stellen spricht er von der letzteren, indem er hervorhebt, dass die Religion wegen der eng mit ihr verbundenen Moral hochzuhalten sei, dass man gut thue, sie nicht näher zu prüfen, und dass man besonders den Glauben eines andern achten müsse. Marivaux steht also in der Mitte zwischen den Verteidigern und den philosophischen Angreifern des Christentums.

Kapitel XI. Die *Marivaudage*. Wie wir bereits gesehen haben, war es *Marivaux'* Gewohnheit, die Dinge unter den verschiedensten Gesichtspunkten scharf und systematisch zu betrachten. Die Folge davon war, dass er die Eigentümlichkeiten derselben in ihren zartesten Nüancen erfasste, was einer flüchtigen und zerstreuten Betrachtung absolut unmöglich gewesen wäre. Bei dem Bestreben nun, das Entdeckte auszudrücken und andern mitzuteilen, musste es notwendig geschehen, dass *Marivaux* Worte und Wendungen zum Ausdruck seiner Gedanken wählte, denen man sonst nicht begegnete. Man tadelte daher seinen Stil



wegen der künstlichen, gesuchten Ausdrucksweise und hielt ihm die einfache Schönheit der Alten entgegen. Marivaux aber erklärte, dass die einfache Schreibweise derselben mit der bedeutend einfacheren Kultur der damaligen Zeit zusammenhänge, in der man die sorgfältige, scharfe Beobachtung der Dinge in der Aussenwelt und der Gefühle in der menschlichen Brust nicht übte, wie dies in der neueren Zeit der Fall sei. Er war der Meinung, dass die neue Zeit ihre Fortschritte gegen das Altertum auch in der Sprache zeigen müsse, dass die neuen Ideen also auch im Stile ihren Ausdruck finden müssten. Die Folge war, dass sein Stil äusserst geziert und geschroben erschien und durch den Namen Marivaudage gekennzeichnet wurde. Anfangs liess er in seinen Stücken nur die untergeordneten Personen diese eigentümliche Sprache reden; als das Publikum aber seinen Gefallen an der gezierten, anmutigen Rede bezeugte, führte er sie auch bei den übrigen ein. — Vollständige Neuerungen waren übrigens diese Abweichungen von der gewöhnlichen Sprache nicht: La Bruyère, Dufresne, Hamilton und besonders Fontenelle hatten schon vor ihm in ihren Werken durch eigentümliche Worte und Wendungen jenen Stil gewissermassen vorbereitet, dem Marivaux dann, weil er ihn vollendete, den Namen gab.

Einige Proben des Marivaux'schen Stils, deren Wiedergabe hier zu viel Raum wegnehmen würde, findet man bei Fleury, pag. 281.

Marivaux hat in Frankreich im achtzehnten Jahrhundert nur sehr schwache Nachahmer gehabt. Piron sagte daher scherzhaft:

Fontenelle a engendré Marivaux, Marivaux a engendré Moncrif, et Moncrif n'engendrera personne.

Andere, wie Dupaty, der in seinem Stile Diderot mit Marivaux verbindet, Demoustier, der die galante Marivaudage vertritt, und Delille, der die Pitié, ein Gedicht über die Opfer der Revolution, schrieb, besitzen wohl eine gewisse Zierlichkeit des Gedankens, indessen kann man sie nicht als Schüler Marivaux' bezeichnen.

Der Einzige im achtzehnten Jahrhundert, der vielleicht diesen Namen verdient, ist der Engländer Sterne. Die Unterschiede zwischen beiden sind allerdings nicht unbedeutend; allein diese rühren zum Teil von der Ungleichheit ihrer Umgebung, zum Teil von dem Charakter der Schriftsteller selbst her. Marivaux ist meist züchtig und moralisch, Sterne liebt es, Zoten zwischen den Zeilen lesen zu lassen.

Sterne thut nun im Grossen, was Marivaux im Kleinen vornahm. Sterne beobachtete durch das Mikroskop, Marivaux beobachtete durch die Lupe. — Der englische Autor setzt oft mehrere Seiten daran, um eine Kleinigkeit zu beschreiben, der niemand ansieht, dass sie die schwersten Folgen nach sich ziehen wird.

In Deutschland wurden Marivaux' Werke übersetzt und mit grossem Beifall auf den Bühnen aufgeführt. Sogar Lessing, der damals doch dem französischen Theater den Krieg erklärt hatte, sprach sich anerkennend darüber aus.

Minder günstig beurteilte man ihn zur selben Zeit in Frankreich. Die Kritiker meinten, sein Stil würde natürlicher sein, wenn er weniger sinnreich wäre. La Harpe sagt: Der Autor sieht scharf, aber nicht weit, die Charaktere seiner Personen sind nicht fein genug ausgeprägt, in den Frauen hat er nur Kocetterie, in der Liebe nur Eigenliebe gesehen. Das einzige Stück, welches von diesem Kritiker ohne Rückhalt gelobt wird, ist die Marianne. Geoffroy, der unter dem Kaiserreiche das Feuilleton des Journal des Débats redigierte, hat sein Urteil, das noch strenger ist, als das des La Harpe, in seinem „Cours de la littérature dramatique“, 6 vol. in-8<sup>o</sup>, t. III, abgegeben. Villemain's Urteil steht verzeichnet in seinem „Cours de la littérature du dix-huitième siècle“, première partie, 13<sup>ième</sup> leçon.

Die Ausgaben Marivaux'. — Wir besitzen nur drei Ausgaben der Œuvres complètes, und nur eine einzige seines Théâtre complet. Keine dieser Ausgaben enthält, trotz der Titelangabe, alle Werke des Dichters, und keine ist mit genügender Kritik veranstaltet. Die hervorragendsten Ausgaben der Werke Marivaux' sind:

1765 erschien die erste Gesamtausgabe in 21 Bdn. in-12; Théâtre 5 Bde., Marianne 4 Bde., Spectateur 2 Bde., Œuvres diverses 4 Bde., worunter Don Quijote moderne 2 Bde., Iliade et Télémaque travestis 1 Bd., Education d'un prince, Miroir, Apprentif coquet etc. und Dialogue de Sylla et d'Eucrate, Histoire de mademoiselle Gothon.

1781 Ausgabe in 12 Bdn. in-8<sup>o</sup>. Dies ist die schönste und vollständigste, obschon in mehreren Punkten fehlerhaft.

Sie enthält, wie die vorige, den Dialogue de Sylla et d'Eucrate und die Histoire de mademoiselle Gothon. Der kleine Roman: Apprentif coquet, der in der vorigen Ausgabe nur teilweise steht, ist hier ganz abgedruckt unter dem Titel, den er im Mercure trug: Lettre à une Dame etc. Dafür hat man aber unterlassen, aus dem Mercure von 1718 die Réflexions sur divers sujets, aus dem von 1750 die Colonie, und aus dem von 1751 die Provinciale aufzunehmen. Die Vorrede, welche vor dem Triomphe de l'amour stehen sollte, befindet sich an der Spitze des Annibal.

1826-1830. Diese Ausgabe, besorgt von Duvignet, in 10 Bdn. ist weniger vollständig. Man vermisst besonders die Iliade, Télémaque travesti und die Effets de la sympathie. Überdies findet sich darin der Irrtum, dass der zwölfte Teil der Ma-

rienne von Mme Riccobini und die drei letzten Teile des Paysan parvenu von Marivaux herrühren sollen.

Das Théâtre complet ist von E. Fournier ediert.

Diejenigen Schriftsteller, auf welche in unserem Jahrhundert Marivaux am nachhaltigsten eingewirkt hat, sind Alfred de Vigny, Alfred de Musset und Octave Feuillet. Bei Vigny tritt diese Beeinflussung durch Marivaux besonders in Stücken hervor wie Stello, Veillée de Vincennes und Cachet rouge. Feuillet und Musset haben nicht in demselben Masse von Marivaux entlehnt. Der erstere ahmte nur seine feine Weise, die Gefühle zu analysieren, nach; der letztere bildete aber bisweilen auch seinen Stil nach. Musset's beste Stücke sind ganz im Sinne der „Surprise de l'amour“ gehalten. Sein On ne badine pas avec l'Amour gleicht Marivaux' Triomphe de l'amour, sein Chandelier hat Ähnlichkeit mit dem Dénoûment imprévu und der Double Inconstance. Die Hauptperson in seinem Il ne faut jurer de rien hat auffallende Ähnlichkeit mit dem Lélío in der ersten Surprise de l'Amour. Sein Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée erinnert an Marivaux' Legs. Musset's Element ist die brennende tiefe Leidenschaft.

Feuillet schildert mit Vorliebe die reiche Bourgeoisie und den Adel der Provinz. In Marivaux' Stücken stellen die Männer häufig ihre Frauen auf die Probe, bei Feuillet sind es umgekehrt die Frauen, welche die Männer prüfen. Dies zeigen Stücke wie le Cheveu blanc, la Clef, l'Urne etc.; die übrigen Produktionen Feuillet's, als da sind: l'Ermitage, la Fée und le Roman d'un jeune homme pauvre, sind sogenannte „Surprises d'amour“ im Sinne Marivaux'.

Kap. XII. Marivaux als Mensch. Bisher haben wir Marivaux nur als Schriftsteller betrachtet, betrachten wir nun ihn endlich von der rein menschlichen Seite.

Marivaux hat jene Mahnung des Dichters:

Ami, cache ta vie et montre ton esprit

buchstäblich befolgt. Seinen Geist hat er immer gezeigt, sein Leben aber dafür verborgen. Man kennt weder einen Freund noch eine Freundin von ihm, was vermuten lässt, dass er für Liebe und Freundschaft kein lebhaftes Gefühl besass. Der Grund wird jedenfalls in der natürlichen Schüchternheit des Dichters zu suchen sein, welche sich in allen seinen Schriften kund giebt. In den Komödien, wie in den Romanen bemerken wir das ängstliche und zaghafte Auftreten seiner Personen, wir meinen besonders der Liebhaber, wenn sie der Geliebten gegenüber treten; immer ist es die Frau, welche den ersten Schritt thut,

welche den Mann ermutigt und oft sich zuerst erklärt. Vereinzelte Fälle dieser Art würden uns zu keinem Schluss berechtigen, aber die Beharrlichkeit, mit welcher dies Benehmen der Männer festgehalten wird, zeigt uns, dass der Dichter nach der Wirklichkeit zu zeichnen glaubte. Diese Furchtsamkeit bekundete er aber nicht nur den Frauen gegenüber; er legte sie in denselben Masse auch vor den Männern an den Tag. Das beweisen uns nicht nur seine Dichtungen, deren Gestalten an keiner Stelle sich bedrohen oder handgemein werden, sondern auch sein Leben. Denn niemals sehen wir Marivaux seinen Kritikern direkt entgegengetreten, er zieht es vor, ein Mittel auszusinnen, durch das er seine Ansichten veröffentlichen und seine Gegner demütigen kann, ohne seine Person direkt dabei blosszustellen, so handelte er z. B., als er dem jüngeren Crebillon jene Lektion zu Teil werden liess. In Folge dieses furchtsamen Charakters lässt es sich erklären, dass er viele Schriften anonym herausgegeben und dass er sich des Anteils am öffentlichen Leben enthalten hat. Er versenkte sich lieber in seine Beobachterrolle und wandte dieser seinen ganzen Scharfsinn zu.

Marivaux' Antheipatie gegen Voltaire rührte nicht allein von den Angriffen her, die dieser in seinem *Temple du Goût* gegen ihn gerichtet hatte; er war vielmehr auf Voltaire eifersüchtig; er sah sich durch den Ruhm desselben in seinem eigenen Rufe beeinträchtigt.

Wie wir wissen, verwandte Marivaux sehr viel Mühe auf die Form des Gedankens, Voltaire dagegen schien sich wenig um den Stil zu kümmern, er sprach die gewöhnliche Sprache und haschte durchaus nicht nach Neuerungen. Sehr häufig beschränkt er sich darauf, seine Gedanken leicht anzudeuten, eben genügend, dass der Geist sie erfasst, aber nicht so breit, dass der Leser ermüdet. In einem einzigen flüchtigen Satze entrollt er vor unserem Geiste eine Menge von Ereignissen, Bildern und Gedanken, wir durchwandern darin eine ganze Welt. Diese mächtige Wirkung der Konzentrierung, der Inhaltsfülle, begriff Marivaux nicht. Er schätzte den Stil Montesquieu's, weil er Arbeit darin sah, diese fehlte aber seiner Ansicht nach bei Voltaire; es ärgerte ihn, dass Voltaire zu einem solchen Ruhme gelangt war, ohne sich anscheinend die entsprechende Mühe gegeben zu haben.

Die Gewohnheit Marivaux', die geringsten Kleinigkeiten bei seinen exakten Beobachtungen zu entdecken und genau wiederzugeben, erklärt uns auch, weshalb er seine Romane unvollendet liess. So lange er nämlich nur die fein beobachteten Ereignisse des gewöhnlichen Lebens darzustellen, so lange er nur die ent-

entstehenden Leidenschaften zu schildern hatte, gefiel ihm sein Werk, wenn er aber entschieden in die dramatische Handlung eintreten musste, wandte er sich von der Arbeit ab.

Die Geschichte der Werke Marivaux' liefert uns einen neuen Beweis dafür, was Wille und Arbeit können und nicht können. Sein Anfang war kümmerlich, und seine letzten Jahre waren traurig. Er arbeitete lange, um aus seiner Unbedeutsamkeit hinauszukommen, und lange vor seinem Tode geriet er wieder in diese hinein. Dafür war die Mitte seines Lebens glänzend.

Sein Lieblingsgebiet ist die Darstellung des weiblichen Herzens und weiblicher Koketteriekünste.

In seinem Stil ist er fein, glänzend, geziert. Dufresne hascht nach glänzenden Gedanken, Marivaux ist mehr um die Wahl der Worte besorgt.

Man kann im Namen des reinen und klassischen Geschmacks gegen die Marivaudage als Stilform protestieren; die Grösse Corneille's, der lyrische Glanz Victor Hugo's, die reiche und unerschöpfliche Komik Molière's sind ohne Zweifel von höherem Wert, aber auch die Marivaudage hat ihren Reiz.\*)

W. BRUMMERT.

---

Voltaire-Studien. Beiträge zur Kritik des Historikers und des Dichters von R. Mahrenholtz. Oppeln, Eugen Franck's Buchhandlung (Georg Maske). 1882. 196 S. 8. M. 6.

Obwohl die Voltaire-Litteratur schon bedeutende Dimensionen angenommen hat, ist die Forschung doch noch weit entfernt zu abschliessenden Resultaten gelangt zu sein, sowohl in Beziehung auf die Biographie als auch auf die Werke Voltaire's. Es ist daher verdienstlich, wenn der bisher hauptsächlich als Moliériste rühmlichst bekannte Verfasser seine früheren Voltairforschungen (vgl. Herrig's Archiv, Bd. LXII) wieder aufnimmt und zwar mit der Absicht, eine wissenschaftliche Biographie V.'s zu verfassen.

Der vorliegende Band ist als Vorarbeit für das in Aussicht gestellte Hauptwerk zu betrachten und lässt schon erkennen, dass man sich von demselben etwas Tüchtiges versprechen darf.

---

\*) Inzwischen ist abermals ein umfassendes und in vieler Beziehung noch interessanteres und inhaltsreicheres Werk über Marivaux erschienen: *Larroumet, Marivaux, sa vie et ses œuvres d'après de nouveaux documents.* Paris 1882. Hachette et C<sup>ie</sup>.

Wir werden über dasselbe thunlichst bald ebenfalls ein Referat bringen. G. K.

Der Verf. stellt V.'s Thätigkeit als Geschichtsschreiber und Dichter dar und sucht eine feste Grundlage für die Charakteristik desselben zu schaffen.

Der erste Abschnitt ist eine weitere Ausführung des im LXII. Band von Herrig's Archiv veröffentlichten Aufsatzes, er setzt die historiographischen Prinzipien V.'s auseinander, beleuchtet die einzelnen histor. Werke samt ihrer Tendenz, ihrer Polemik gegen Bossuet, Montesquieu, Rousseau, Mézeray u. a., und nach ihrem Werte.

Der zweite Abschnitt ist den Dichtungen V.'s gewidmet und enthält eine Fülle von feinen Beobachtungen und kritischen Urteilen. Die Tragödien, Komödien, die epischen und politischen Dichtungen, die Lehrgedichte, Romane etc. werden in den einzelnen Gruppen nach chronologischer Folge behandelt und in Bezug auf Tendenz, Quellen, Geschichte und etwaige Vorbilder geprüft. Bei Besprechung der Tragödien hätte ich gewünscht, dass der Verfasser seine Behauptung eingehender bewiesen hätte, nach welcher V. besonders Corneille, den von ihm so kleinlich und abfällig beurteilten, sich zum Vorbilde gewählt habe. Den übrigen Auseinandersetzungen, besonders über V.'s Verhältnis zu Shakespeare und den Alten, wird wohl jeder zustimmen.

Der letzte Abschnitt enthält eine Kritik der Quellenschriften für eine Biographie und Charakteristik Voltaire's. Als Hauptquelle sind zu betrachten V.'s eigene Werke und Briefwechsel, sowie Grimm's *Correspondance littéraire*. Die *Memoirenwerke* der drei Sekretäre V.'s, Wagnière, Longchamp, Collini, besonders der beiden letzteren, die zahlreichen Lob- und Schmähschriften auf ihn sind nur mit grösster Vorsicht zu benutzen. Den Schluss bildet eine treffliche Charakteristik V.'s als Schriftsteller und Mensch, welche die zahlreichen Widersprüche und Kontraste in seinem Wesen und Schriften zu erklären sich bemüht.

Das Werk zeugt von einer ganz bedeutenden Belesenheit in der einschlägigen Litteratur, von einer geistigen Beherrschung des gewaltigen Materials und einer Besonnenheit des Urteils, welche die berechtigte Hoffnung erregen, dass dem Verf. die wissenschaftliche Biographie wohl gelingen wird. Aber auch für sich allein sind die *Voltaire-Studien* belehrend und anregend, daher jedem Freunde der franz. Litteratur besonder zu empfehlen.

W. KNÖRICH.

Molière's Werke, hsg. v. A. Laun. I. *Le Misanthrope*, 2. Auflage von Dr. W. Knörich. Leipzig, O. Leiner. 1883.

Der Unterschied der neuen und der alten Molière-Philologie wird uns in dieser Neubearbeitung der 1873 erschienenen Laun'schen

Misanthrope-Ausgabe recht klar. So pietätvoll auch Knörich alles von Laun Ererbte bewahrt hat, soweit es bewahrt werden konnte, so tritt doch der grelle Unterschied beider Ausgaben namentlich in folgenden Punkten hervor.

1) K. kennt nicht nur Molière, sondern auch die zeitgenössische franz. Litt., daher pflegt er nicht, wie Laun, seine Erklärungen und Erläuterungen subjectiv zu begründen, sondern durch Heranziehung von Parallelstellen aus anderen Schriftstellern der damaligen Zeit und durch ergiebige Ausnutzung älterer Grammatiken und Lexika wirklich zu beweisen.

2) K. hat nicht, wie L., den gangbaren Text einfach abgedruckt, sondern die Varianten aller irgendwie wertvollen Molière-Ausg. sorgfältig benutzt.

3) K. hat sich in seiner historisch-ästhetischen Einleitung und den grossenteils ästhetischen Excursen nicht bloss auf eine Wiedergabe der herrschenden Ansichten beschränkt, sondern die neuere Molière-Litteratur kritisch verwertet.

4) K. bespricht von den Vorbildern und Nachahmungen des Misanthrope nur das, was er wirklich gelesen und geprüft hat, daher er denn über Fabre d'Eglantines „Philinte de Molière“ u. a. nicht so ganz falsche Ansichten verbreitet, wie sein Vorgänger.

5) K. nimmt zu den kritischen Fragen, die sich an diese Meisterdichtung knüpfen, eine ganz feste Stellung ein, er verwirft mit gutem Grunde die willkürlichen Porträts und Anspielungen, die man im „Misanthrope“ entdecken wollte, während L. ziemlich ratlos zwischen entgegengesetzten Meinungen umherschwankt. Der beste Beweis seiner kritischen Selbständigkeit ist der, dass K. selbst durch Mangold's bestechende Schrift über den „Misanthrope“ sich nicht auf die Bahnen einer etwas antiquierten historischen Kritik irreführen lässt.

6) So ist K.'s Ausgabe eine von den wenigen Schulausgaben, die im Commentar und in dem Anhang wirklich viel Neues enthalten. Von den zahlreichen Reminiscenzen, Nachbildungen und Parallelstellen, die er in den Noten selbst angibt, abgesehen, ist namentlich Anhang III, der zu Akt II, 265 ff. Analogien aus Platon, Lucrez, Horaz, Ovid, Faret, Scarron, M<sup>lle</sup> de Scudéry (Grand Cyrus) anführt, sehr wertvoll und auch für den Moliéristen vom Fach keinesfalls unnötig. Ebenso sind hier zuerst die Stellen aus „Don Garcie de Navarre“, welche Molière in den „Misanthrope“ hintibernahm, vollständig zusammengestellt (Buch IV.). Auch ist der in Bierling's Molière-Übers. dem „Misanthrope“ nachträglich angehängte Rührschluss (Alceste und Célimène werden zuletzt ein Paar) mitgeteilt worden (Einl. 16 und 17).

7) Wie schon in der Ausg. der „Ecole des Maris“, wo leider K.'s gründliche Gediegenheit sich in den flüchtigen „Esprit“ Laun'scher Subjektivität fügen musste, ist der Kommentar grammatisch und sachlich mit besonderer Genauigkeit und überzeugender Klarheit abgefasst worden.

Wenn wir hier uns auf Ausstellungen einlassen wollen, so haben wir nur gegen zwei Punkte uns zu wenden. Einmal halten wir es für überflüssig, der Ausg. von 1734 mit ihrer willkürlichen Änderungssucht und Conjecturalkritik einen so breiten Spielraum zu gewähren, dann bedauern wir, dass K. bei der Erklärung des ominösen „cabinet“ (I, 376) wieder für die Bedeutung „Abtritt“ sich zu entscheiden scheint und so in einem Punkte wenigstens eine unfreiwillige Erinnerung an Brunnemann's verschollenes und elendes Machwerk (Mis., in Weidmann's Samml. frz. Schriftst.) hervorruft. Freilich würde es unbillig sein, ihm hieraus einen Vorwurf zu machen. Denn in der Beurteilung und Benutzung der Ausg. von 1734 entschuldigt ihn das Vorbild hervorragender franz. Kommentatoren, auch werden wohl die meisten deutschen Molière-Kenner weniger ungünstig über diese Edition urteilen, wie Ref. es zu thun gezwungen ist; in der Erklärung von „cabinet“, kann sich K. auch auf Analogien des damaligen Sprachgebrauchs und auf Autoritäten berufen.

Wir können danach K.'s Ausg. als eine durchaus auf selbständigen gramm. und histor. Studien ruhende, von nüchternen und sorgfältiger Prüfung durchdrungene, für den Lernenden und Lehrenden gleich wichtige bezeichnen. Wenn es bisher in den Ankündigungen der Verlagshandlung eitle Reklame war, Laun's Molière-Edition der Delius'schen Shakespeare-Ausg. an die Seite stellen zu wollen, so ist erst mit der zweiten Misanthrope-Ausg. dieser ehrende Vergleich möglich geworden. Nur würde die Einleitung doch etwas eingehender zu halten sein und noch mehr die litterarischen Beziehungen des Stückes zu berücksichtigen haben, um auch in dieser Hinsicht den Vergleich mit Delius' Shakespeare auszuhalten. Die Rücksicht auf die Anforderungen des Schulunterrichtes sollte weniger massgebend sein, ist doch auch schon von Lion und Fritsche in den Einleitungen ihrer Molière-Ausg. der rein fachwissenschaftliche Gesichtspunkt mehr hervorgekehrt worden. Die noch folgenden Ausgaben von sieben Molière'schen Stücken würden bei Beachtung dieses Punktes sicher zu Musterausgaben in wissenschaftlicher, wie in pädagogischer Hinsicht werden.

R. MAHRENHOLTZ.

---



A. Barbou, Victor Hugo et son temps, frei übertragen von  
**Otto Weber**, Leipzig, Fr. Thiel. 1883. 408 S. Preis 5 M.

A. Barbou's Werk „Victor Hugo et son temps“ soll keine Biographie des Dichters sein. Es hiess damals in dem Prospekt: „Sous ce titre (Victor Hugo et son temps) le lecteur retrouvera l'histoire politique, littéraire, anecdotique du XIX<sup>e</sup> siècle.“

L'auteur, bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, a eu maintes fois le grand honneur d'entretenir le poète chez lui. Dans ces longues conversations, il a recueilli une foule d'anecdotes inédites, de récits des plus curieux. Les amis les plus intimes du maître ont bien voulu lui communiquer leurs souvenirs. C'est cette menue monnaie de l'histoire, pieusement et consciencieusement amassée, que nous offrons au lecteur.“

Das Buch ist zudem unter dem frischen Eindruck der grossartigen Nationalfeier geschrieben, die Frankreich am 27. Februar 1881 seinem Lieblingsdichter darbrachte, und daher ganz und gar panegyrisch gehalten. Was soll nun die Übersetzung eines so „eminent französischen“ und für nüchterne Kritiker ungeniessbaren Werkes in Deutschland? Dies fühlte wol der Übersetzer Otto Weber selbst. Darum sind auch, so sagt er in der Einleitung, die überschwänglichsten Stellen ausgemerzt, „die auf allzu starke französische Eigenliebe zurückzuführen sind“; andererseits hat er die nach solchen Ausmerzungen entstandenen Lücken durch Ausschnitte aus deutschen Zeitschriften und Broschüren zu verkleistern gesucht. So finden sich in dem „eminent französischen Buche“ seitenlange Citate aus dem Magazin f. Lit. d. In- und Auslandes und der Berl. National-Zeitung (Seite 392—402!), sowie aus Paul Lindau's „Aus dem litt. Frankreich“ (252 ff.) und Rud. von Gottschall's Bl. f. litt. Unterh. (327 ff.). Dies nennt der Übersetzer eine freie Bearbeitung. Referent nennt es Entstellung fremden geistigen Eigentums.

Gleichwohl könnte man sich eine derart zurechtgemachte „freie Bearbeitung“ gefallen lassen, wenn der Autor derselben sachlich und sprachlich seiner Aufgabe gewachsen wäre und auf seine „Bearbeitung“ die der schönen Ausstattung des Buches entsprechende Sorgfalt verwendet hätte. Nun findet sich aber eine Menge Fehler und Schnitzer in der „freien Bearbeitung“, welche derselben den Charakter nachlässiger Fabrikarbeit aufdrücken.

Zunächst ist der deutsche Stil des Herrn Otto Weber ein mangelhafter. So lesen wir z. B. Seite 223: „Gefolgt von seinem Bruder und seinen Verwandten, ging Carl u. s. w.“, so finden wir mehrfach die im Annoncenstil der Intelligenzblätter beliebte Subjektinversion nach und. Es genügt, zwei Beispiele anzuführen, deren Interpunktion wir gewissenhaft beibehalten: 1) kurze Zeit nach der

Heirat Karl's, wurde eine gemeinsame Reise nach Seeland veranstaltet und reiste Victor Hugo bei dieser Gelegenheit Inkognito (S. 276). 2) Geradeso wie ihre Nachbarin steht diese Insel unter engl. Protektorat, und werden die alten Gewohnheiten . . . in jeder Hinsicht respektiert (S. 246).

Dass Herr Otto Weber das französische Original nicht immer verstanden und idiomatisch richtig übersetzt hat, zeigen folgende beliebig herausgegriffene Sätze: „eine sehr tiefe (*basse*), aber sehr deutliche Stimme (316)“. — „So haben wir in le Roi s'amuse eine Vaterschaft vor uns, die uns trotz der physischen Missgeburt imponiert, in der Lucrezia Borgia eine Mutterschaft: so rein und edel, dass wir die Missgeburt der Seele vergessen (134)“. — „In allen Tonarten und unter allen ordentlichen (?) Formen bald durch Oden, bald durch einfache Lieder, bald durch scharfe Satyren (sic!), bald durch epische Dichtungen etc. (S. 230)“. — Neu erdacht ist die Bezeichnung Abendmahlsgesellschaft für Cénacle, apokalyptisch dunkel dagegen der sehr geräumige und sehr hoch gestochene Salon (18), sowie Théophile Gautier's Begier „der Hyder des Haubenstocks“ den Kopf abzuschlagen (113). — Im Übersetzen von Eigennamen zeigt sich gleichfalls die Meisterhand: bald ist die französische Form unverseht geblieben, bald durch deutsche Lettern um die Accente gekommen, bald auch verdeutscht. Victor Hugo schrieb Gesänge der Morgenröte (*crépuscule*) neben Contemplationen (!), während Nodier für den „Alltäglichen“ Artikel verfasste. Der Abbé Lamennais avanciert zum Abt, während Pater Larivière — erschauert, ihr Christen — Vater werden muss (36). Den Journalisten Francisque Sarcey erkennt man in Herrn Otto Weber's Franz Sarcéy (mit Accent! 353), während Népomucène Lemerrier in der deutschen Übersetzung seines Vornamens den Accent beibehält (Népomuk, zweimal S. 161). Der Kritiker Sainte-Beuve tritt oft als männlicher Heiliger auf (Saint-Beuve dreimal S. 162 und öfter), behält jedoch hie und da seine volle weibliche Form. Die Unglücklichen, die um einen Buchstaben trauern, bzw. denen ein solcher geschenkt ward, wollen wir nicht alle aufzählen: in bunter Reihe wechseln Baudelaire (118), Vaquerie (179, 251) mit Lessurque u. a. ab, Béranger und Lacretelle tauschen ihr e und a unter einander aus (160, 170); selbst der ehrwürdige Prophet Jesaias ist nicht verschont geblieben (232). Aus dem heute noch lebenden und wirkenden Noël Parfait sind durch Komma zwei Herren entstanden, Herr Noël und Herr Parfait (266) etc. etc.

Den Zahlen ist kein besseres Geschick zu teil geworden: les Misérables erschienen 1872 (246), les Châtiments 1833 (230); Hugo's Jubiläum fand am 21. Februar statt (374); Marion Delorme wurde 1822

verboten (105); der Dichter unterlag seinem Gegenkandidaten mit 929,000 gegen 122,435 Stimmen (324). Voltaires Zweifelsystem verpestete das Zeitalter Ludwigs des XVI. (156), und Doña Sol ist eine Spanierin des zehnten Jahrhunderts (118). Sogenannte Druckfehler könnte man eine Legion aufzählen: dreimal ist des Dichters Mutter eine Vendéererin (12, 42, 70); Napoleon spielt S. 224 seinen letzten Triumph aus, wogegen S. 382 ein Triumph gefeiert wird. Fehler wie Knuthe, Meulun, Cantitat, Lackei, Zeichnenkunst, Grimmassen, apelliren, sind daneben unbedeutend; wir verzichten natürlich auf eine vollständige Liste.

Zum Schlusse noch eine Probe des dichterischen Könnens des Herrn Otto Weber. Die gewaltige Stelle aus den Châtiments:

„J'accepte l'âpre exil, n'eût-il ni fin ni terme,  
 Sans chercher à savoir et sans considérer  
 Si quelqu'un a plié qu'on aurait cru plus ferme,  
 Et si plusieurs s'en vont qui devaient demeurer,  
 S'il n'en est plus que mille, et bien, j'en suis! Si même  
 Ils ne sont plus que cent, je brave encor Sylla,  
 S'il en demeure dix, je serai le dixième,  
 Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là!“

lautet in Otto Weber's Übertragung folgendermassen:

„Ich murre nicht und harre mutig aus —  
 Und müsste leben ich von trockenem Brote.  
 Die Andern mögen ziehen nach Haus —  
 Uneingedenk der Ehr- und Pflichtgebote,  
 Sind's tausend nur, wohlhan, ich bin dabei!  
 Sind's hundert noch, ich will darunter sein,  
 Und bleiben zehn nur — meiner Treu —  
 Bin ich der zehnte — und zur Not  
 Will ich der allerletzte sein.“

Da muss Einem doch wahrhaftig der Ausruf des Catull gegen die Annalen des Volusius einfallen, und man bedauert den Verleger, der ein solches Machwerk so reich illustriert und so prächtig ausgestattet hat.

**G. Brandes**, Die Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen. — Band 5: Die romantische Schule in Frankreich. Leipzig, Veit & Comp. 1883. 462 SS. M. 8, 60.

Ein Buch wie Brandes' „Romantische Schule in Frankreich“ zu besprechen, ist eine ebenso schwierige als erfreuliche Aufgabe; schwierig wegen der überreichen Fülle des Stoffes und der neuen und eigenartigen Gedanken, erfreulich wegen der rückhaltlosen Bewunderung, die man dem genialen Verfasser eines solchen Werkes zollen muss.

Noch nie ist unseres Erachtens die gewaltige Sturm- und Drangperiode der französischen Litteratur mit so tiefer und so subjektiver Auffassung, noch nie so lebens- und liebevoll dargestellt worden. Brandes giebt keine abgerissenen Biographien, keine vollständigen Nomenklaturen; er überblickt die geistige Strömung, aus welcher die neue Litteratur erwuchs, ohne sich in Abstrakten zu verlieren und die zur Anschaulichkeit unentbehrliche Detailschilderung zu vernachlässigen. Es giebt vielleicht in der Litteraturgeschichte keinen grösseren Gegensatz, als den zwischen diesem Werke des hervorragenden Kritikers, in dessen Adern das Leben der geschilderten Zeit lebensfrisch und lebenswarm pulsiert, und der bekannten „Geschichte der französischen Litteratur seit der Revolution 1789“ des Herrn Julian Schmidt.<sup>1)</sup> Wenn aber ein Vergleich gezogen werden soll, so ist Brandes' „Geschichte der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen“ dem imponierenden Kunstwerke des jüngst verstorbenen Hettner an die Seite zu stellen, freilich „toutes restrictions faites que comporte toute comparaison“. Den ersten Band des Brandes'schen Werkes „Die Emigrantenlitteratur“ hat A. Barine in der *Revue politique et littéraire* vom 16. Juni 1883 eingehend besprochen und für eine bedeutende litterarische Leistung erklärt; im vorliegenden treten die hohen Vorzüge von Brandes' Auffassung und Darstellung selbständiger hervor, weil hier die dem Autor sympathische Zeit den Boden rein negativer Kritik zu verlassen gestattet.

Ehe er das eigentliche Thema anfasst, macht Brandes den Leser mit dem politischen Hintergrunde und dem heranwachsenden Geschlechte der letzten Jahre der Restauration bekannt, zeigt, wie unter dem unheimlichen Drucke jener öden Zeit der Drang nach Freiheit auf politischem und litterarischem Gebiete entstand, dann unter dem Bürgerkönigtum sich freier entwickelte, bis mit einem Schlage auf farb- und glanzlosem Hintergrunde „die flammende, leuchtende, polternde, die Leidenschaft und das Scharlachrote anbetende Litteratur“ hervortrat.

„Man suchte und begehrte in allen Künsten,“ sagt Brandes S. 19, „Bruch mit der Konvention. Die innere Flamme

<sup>1)</sup> Unter anderen Ungeheuerlichkeiten, Entstellungen und Verunglimpfungen der Romantiker passiert diesem litterarischen Biedermaier auch das Missgeschick, den *Hernani*-Monolog in einen Keller zu Frankfurt am Main zu verlegen (so zu lesen S. 351 des 2. Bandes!) — Lesenswert sind von älteren Werken Schmidt-Weissenfels, von neueren Paul Albert, *les Origines du Romantisme*, Paris 1882, Ludw. Spach, *zur Geschichte der modernen frz. Litt.*, Strassbg. 1877 u. dgl. Unbedeutende Monographien gibt es in Menge: Honegger (vergl. *Herrig's Archiv*, Band 22, S. 439) und St. Born, *die rom. Sch.* in D. und in Frankreich, Heidelberg. 1879, sind die annehmbarsten.

sollte die musikalischen Formen durchglühen und befreien, die Linien und Konturen verzehren und das Gemälde zur Farbensymphonie gestalten, endlich die Dichtkunst verjüngen. Man suchte und beehrte in allen Künsten Farbe, Leidenschaft und Stil; die Farbe so energisch, dass der genialste Maler des Zeitalters, Delacroix, die Zeichnung darüber versäumte; die Leidenschaft so heftig, dass Lyrik und Drama Gefahr liefen, in Fieber und Krampf sich zu verlieren; der Stil mit einer so absoluten Kunstbegeisterung, dass bei einzelnen der Jüngeren, wie bei den beiden Gegensätzen Mérimée und Gautier, die poetische Humanität in lauter Stil aufging.“

Interessant ist neben dieser markigen und meisterhaften Charakteristik der neu aufkommenden litterarischen Strömung die Definition des „Romantismus“ in den verschiedenen Varianten: Duvergier de Hauranne bezeichnete im „Globe“ den Romantismus als Freiheit, den Klassicismus als Routine, — dazu passt Victor Hugo's Schlagwort: *Le romantisme, c'est le libéralisme en littérature* —, während Ampère die letztere Richtung als Nachahmung, die erstere als Originalität definierte, und Sismondi in ihm ein treues Bild der modernen Kultur erblicken wollte. — Die jugendlichen Schriftsteller erhoben sich gegen das lästige Joch der Tradition und nahmen als ihre Losungsworte: Naturwahrheit und Lokalfarbe! Das phantastisch Übernatürliche dagegen, das ureigentliche Merkmal der deutschen Romantik, ist nur ein einzelnes Element der französischen, das bald untergeordnet, bald stärker hervortritt. Überhaupt sind beide Richtungen grundverschieden von einander: ausser E. T. A. Hoffmann hat kein Vertreter jener Nebel- und Mondscheinpoesie auf die französische Litteratur Einfluss gehabt, Ludwig Tieck war zu unbestimmt, Novalis aber zu geheimnisvoll, um auf Franzosen zu wirken.

Einen passenden Übergang zur Betrachtung der einzelnen Abschnitte und der einzelnen Vertreter der neuen Richtung bietet die Kritik des epochemachendsten aller Werke Hugo's. In *Hernani* sah das junge Geschlecht der Julirevolution sein eigenes Abbild, hörte es seine innersten Gefühle, seine Träume von Freiheit und Ehre, von Liebe und Tod; denn bei allem historischen *Détail* und bei aller Lokalfarbe blickt aus dem jugendkräftigen Drama weniger ein Bild Spaniens im Jahre 1519 dem Zuschauer oder Leser entgegen, als ein Stück Frankreich am Vorabend der Julitage. Der historisch-politische Genieblick des Dichters des *Fiesco* setzt uns auch bei Victor Hugo in Staunen, der vielumstrittene Monolog des Königs Carlos vor der Kaisergruft zu Aachen ist von revolutionären Gedanken und Gleichnissen durchkreuzt. Nimmt man zu diesen weltbewegenden modernen Ideen die reiche Lyrik hinzu, wie sie

auch in den übrigen Dramen des in seinem innersten Kern lyrischen Hugo überwiegt, so begreift man den erschütternden Eindruck Hernanis auf die damalige Jugend; mag das Drama auch als Kunstwerk unvollkommen sein und mancherlei Überspanntheiten enthalten, es hat einen Vorzug, der der entscheidende ist: „eine Menschenseele, die selbständig und bedeutend war, hat sich hier rücksichtslos ausgesprochen“. (S. 39.)

Der einzige französische Romantiker, welcher mit der deutschen Schule Vergleichungspunkte darbietet, ist der väterliche Beschützer der aufstrebenden Autoren, der liebenswürdige Märchendichter Nodier, der Verfasser der „Brosamenfee“. Dieser Mann mit kindlichen Empfindungen und mit der naiven Frische einer ungebundenen Phantasie, hat jahrelang die jungen Anfänger um sich versammelt, die später um Victor Hugo's Fahne sich scharten, und insofern auf die ganze Richtung einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausgeübt. Hierin kommt er den Bahubrechern des Romantismus, Chateaubriand und Mme de Staël — diese sind im ersten Band behandelt — am nächsten.

Bedeutende Anregungen aus dem Auslande wirkten auf die junge Romantik ein. Vor allen war Shakespeare durch die Globisten zur Geltung gekommen und von Stendhal dem Nationaldichter Racine gegenübergestellt worden; dann beeilten sich Vigny, Mérimée und Dumas in Walter Scott's Fusstapfen zu treten. auch Balzac, der Vater der Naturalisten, hatte mit diesem zu wetteifern gedacht und ein Werk in Angriff genommen, wie es Gustav Freytag in den „Ahnen“ verwirklichte. Am nachhaltigsten wirkte aber Lord Byron ein, und in Alfred de Musset spiegelt sich seine Eigenart am klarsten wieder. Von deutschen Dichtern ist ausser E. T. A. Hoffmann nur Goethe, und dieser nur durch den Werther, von Einfluss gewesen. Faust blieb bei den Franzosen trotz Gérard de Nerval's Übersetzung unverstanden.

Neben diesen deutsch-englischen Anregungen tragen André Chénier's wieder aufgefundenen und 1819 herausgegebenen Gedichte am meisten zur poetischen Wiedergeburt bei. Richtig erblickt Brandes in der Mischung neuer Ideen und Gefühle mit antiker Darstellung eins der bewegenden Prinzipien der romantischen Entwicklung, und wenn auch die Romantiker des toten Chénier's Mahnung nicht befolgten:

„Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs,  
Pour peindre notre idée empruntons leurs couleurs,  
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques,  
Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques!“,

so war doch sein Einfluss auf die ersten Dichter, die zum Durchbruch kamen, besonders auf Vigny so unverkennbar, dass Baour-

Lormian wut- und zornschnaubend den aufkommenden Dichtern die Phrase ins Antlitz schleudern konnte:

Nous, nous datons d'Homère, et vous, d'André Chénier!

Nachdem der keusche und edle Vigny von dem hellenischen Archaismus sich frei gemacht, der seines Vorgängers hohen Flug noch gehemmt hatte, konnte Victor Hugo des durchsichtigen Chénier'schen Verses sich bemächtigen und ihn in den buntesten Farben schillern lassen. Denn wie gross auch der Abstand zu sein scheint, der André Chénier, den zagenden, stoischen Dulder, von dem stolzen Selbstvertrauen des jugendlichen Dichters der „Orientales“ trennt, diese eigentümlichen Lieder sind Kinder oder besser Enkel der Muse Chénier's, insofern das Griechenland der Canaris und Botzaris ein Kind des alten Hellas war.

Die Betrachtung der „Orientales“ und der innerhalb derselben erkennbaren Entwicklungsstufen Hugo's ist bei Brandes im höchsten Grade geistreich. Als ältestes Stück der Sammlung sieht er No. 23 an (la Ville prise), dann folgen „les Têtes du Sérail“, „Enthousiasme“, „Navarin“ mit rein hellenischer oder philhellenischer Inspiration. Einen Grad weiter geht No. 7 (Douleur du Pacha) mit immer noch leise durchklingendem subjektiven Gefühl des Dichters; „la Marche turque“ trägt schon die türkische Lokalfarbe in ihrer ganzen Brutalität, ohne dass der Dichter dreinspricht. In den späteren Liedern der „Orientales“ erscheint er vollends als rein objektiver Darsteller; es ertönen dort rein orientalische Weisen. Die jüdische Sultanin fordert die Köpfe ihrer Nebenbuhlerinnen, „die Gefangene“ freut sich bei aller Sehnsucht nach der fernen Heimat der Zauberpaläste Smyrnas und des weiten blauen Meeres, die „arabische Wirtin“ liebt mit unterwürfiger Anbetung. Von den Bildern aus dem Sérail schweift der Dichter zu den „Djinns“ und zur wilden Jagd, von der wilden Jagd in die Wüste hinüber. In der Wüste sieht er den Helden, der die Pyramiden zum Piedestal nahm (No. 40: Lui), sieht er die untergegangenen Städte der Vorzeit (No. 1: le Feu du ciel). Jetzt hat er den ungeheuerlichen Stoff gewonnen, der seiner Geistesrichtung am meisten zusagt. Alles ist mit einem Pinsel gemalt, „der an jene Tanne erinnert, welche Heine aus Norwegens Wäldern reissen und in des Aetna glühenden Schlund tauchen wollte, um damit den Namen seiner Geliebten an die dunkle Himmelsdecke zu schreiben“. (S. 96.)

Der Umkreis der Orientales war ein unpersönlicher gewesen. In den „Feuilles d'automne“ brachte Hugo Gedanken und Bilder aus seiner jungen Häuslichkeit und Erinnerungen aus der Kinderzeit, zwischen denen ein Klingen wie von Kinderjubiläum und Vogelgesang hindurchzieht, in den „Contemplations“ ernste Stimmungs-

bilder im Anschluss an den Tod seiner vielgeliebten Tochter. Sein Blick wendet sich von den Angehörigen zu den Freunden und Bekannten, von da zu den Unbekannten, zur ganzen Menschheit, zu den lebenden und zu den ausgestorbenen Städten, bis er sich im Hinausstarren über das doppelte Meer der Zeit und des Raumes in jenes Unendliche verliert, das André Chénier, als Sohn des achtzehnten Jahrhunderts, verschmäht und gemieden hatte.

Im Zusammenhang damit steht die politisch und sozialistisch angehauchte Sammlung der „Chants du Crépuscule“. Die Enttäuschungen des kleinen Mannes nach der Julirevolution führen in dem allbekanntem Gedicht „sur le Bal de l'Hôtel de Ville“ eine beredte Sprache. Eine unbestimmte Unruhe und ernste Mahnworte an die Herrscher Europas zeigen, dass der Dichter mit ahnungsvollem Geist „die Hand am Pulsschlag der Zeit hat“. (S. 103.)

So hat Brandes die poetisch-politische Physiognomie des Messias der neuen Litteratur zu Anfang des Julikönigtums gezeichnet, ein vollendetes, dramatisch belebtes Gemälde. Dass der königgewordene Dichter der späteren Periode etwas zu kurz kommt, thut dem ganzen Bilde keinen Eintrag: den streitbaren Führer und Propheten stellt Brandes höher als den Verbannten von Jersey. Der Dramatiker Hugo kommt im 33. Kapitel, der unerschrockene Verfechter der Unterdrückten und Enterbten in dem geistvollen Kapitel über die sozialpolitische Ideenbewegung in der Poesie zu Wort. Auf die äusseren Lebensumstände Hugo's und auf die Kampflyrik gegen Napoleon den Kleinen, lässt sich unser Autor ebensowenig ein, als auf die mystischen Produkte des greisen Dichters. Sie gehören nicht mehr in die romantische Ideenbewegung.

Neben Hugo erhebt sich eine zweite Gestalt auf dem Boden der romantischen Lyrik, der geniale und schelmisch unverfrorene Alfred de Musset. Ein Element, das in der würdevollen und ekstatischen Lyrik des Führers fehlt, tritt beim enfant terrible und späteren Renegaten in den Vordergrund: der echtfranzösische esprit mit seiner scharfen Würze. Ob dies nun genügt, um Musset in den Augen des Weltmannes, des Gelehrten und — der Damen eine höhere Stellung in der Lyrik anzuweisen, als Victor Hugo, bleibt dahingestellt. Jedenfalls ist der unglückselige Mann unseres Interesses in hohem Masse würdig.

Prächtige Muster der Charakterschilderung sind die Seiten 119—120 mit der Parallele zwischen Musset und George Sand und die Darstellung des vertrauten Verhältnisses beider in seiner ästhetisch-psychologischen Seite. „Es ist der Adam der Kunst und die Eva der Kunst, die sich einander nähern und den Apfel vom Baum der Erkenntnis teilen. Dann folgt der Fluch, das heisst der Bruch, sie trennen sich und gehen ein jedes seinen Weg . . . Nach ihrer



Trennung sind beide gereifte Künstler. Er ist von jetzt an der Dichter mit dem brennenden Herzen, sie die Sibylle mit der prophetischen Beredsamkeit.“ Das letzte Wort über jenes Verhältnis ist noch nicht gesprochen und kann nie gesprochen werden, weil Dokumente fehlen. Oder wird Jemand ernstlich „les Lettres d'un Voyageur“ und die feindseligen Tendenzschriften „Elle et Lui“ und „Lui et Elle“ als solche betrachten? — Nebenbei die Bemerkung, dass Maxime Du Camp in seinen *Souvenirs littéraires* (2. Teil, 25. Kap.; *Revue d. d. M.*, 15. Aug. 1882), wo diese *Liaison* eine gleichfalls schönfärberische Beurteilung erfährt, ausdrücklich mitteilt, dass sämtliche auf dieselbe bezüglichen Briefschaften bis auf fünf minder wichtige vernichtet wurden. Die ganze wortreiche reiche Korrespondenz der merkwürdigen Frau — bis jetzt erschienen vier Bände — enthält in der That, soweit Referent darin geblättert, nur wenige und nur versteckte Andeutungen.<sup>1)</sup>

Hatte Brandes bei der Charakterisierung George Sand's die naturalistische Schule und ihren Propheten Zola gelegentlich mit einem Seitenblicke gestreift, so ist in dem umfangreichen Abschnitt über Balzac, Stendhal (Henry Beyle) und Mérimée (Seite 175 bis 325) nachdrücklich auf den lebendigen Zusammenhang zwischen

<sup>1)</sup> Wertvoll sind zwei Stücke aus Maxime Du Camp's oben erwähnten „Erinnerungen“; erstens zwei vorher unbekannte Strophen von Alfred de Musset aus den Briefen an George Sand:

Te voilà revenu dans mes nuits étoilées,  
Bel ange aux yeux d'azur, aux paupières voilées;  
Amour, mon bien suprême, et que j'avais perdu!  
J'ai cru, pendant trois ans, te vaincre et te maudire,  
5. Et toi, les yeux en pleurs, avec ton doux sourire,  
Au chevet de mon lit te voilà revenu!

Eh bien, deux mots de toi m'ont fait le roi du monde.  
Mets ta main sur mon cœur, sa blessure est profonde;  
Élargis-la, bel ange, et qu'il en soit brisé.  
10. Jamais amant aimé mourant pour sa maîtresse  
N'a dans des yeux plus noirs bu la céleste ivresse,  
Nul sur un plus beau front ne l'a jamais baisé.

Ferner einen Brief an Du Camp selbst mit einer bei der Verfasserin von „Indiana“ eigentümlich berührenden Apologie der Ehe, deren bemerkenswerteste Stelle lautet: „. . . Mariez-vous! je vous crie que la famille est le port. On vous l'a dit trop tôt, je ne vous le dis pas trop tard. On a l'âge que l'on paraît avoir. Faites un mariage d'amitié pour avoir des enfants. L'amour ne procréé guère. Quand vous verrez devant vous un être que vous aimerez plus que vous-même, vous serez heureux. Mais ce n'est pas la femme que l'on peut aimer plus que soi-même. C'est l'enfant; c'est l'être innocent, c'est le type divin qui disparaît plus ou moins en grandissant, mais qui, durant quelques années, nous ramène à la possession d'un idéal sur la terre.“

den Romantikern und ihren hartnäckigsten Widersachern, zwischen der romantischen Formel und der sog. formule naturaliste, bzw. scientifique hingewiesen. Diese Formel schlummert bereits in der romantischen Schule; Balzac mit seinem Anhang muss als Bindeglied zwischen der letzteren und der naturalistischen gelten. Der Weg vom „Dernier jour d'un Condamné“ zum ergreifenden Schluss des „Assommoir“ geht über „Eugénie Grandet“ und „Père Goriot“ hinweg. Dies vergisst Zola in seiner Verblendung und Selbstberäucherung, — vgl. „Mes Haines“, „Documents littéraires“, „Roman expérimental“ —, während Balzac und Flaubert<sup>1)</sup> ihre Abhängigkeit vom Altmeister anerkannten. Gemeinsam mit Hugo hat Balzac das Gebieterische der Einbildungskraft, τὸ πῦλον. Dagegen ist das Paris, das in seinen Werken leibt und lebt, nicht das Paris Ludwig's des Elften, auch nicht jenes ideale Paris des Geistes und der Aufklärung, es ist die wirkliche Stadt mit ihrer Freude und ihrem Elend, der Polyp mit hunderttausend Armen, der grosse Krebschaden, der am Marke Frankreichs zehrt. Was Balzac einst als Nachahmer Walter Scott's erträumte, verwirklichte er für die Gegenwart und wurde der Naturforscher seines Zeitalters: wie Dante in der „Göttlichen Komödie“ die Weltanschauung des Mittelalters in einen poetischen Brennpunkt gesammelt, so wollte Balzac in der „Comédie humaine“ die Physiologie und Psychologie aller Gesellschaftsklassen Frankreichs und damit seines Zeitalters liefern, indem er die Hunderte lebendiger Gestalten in seinen sämtlichen Romanen mit einander verband und als Typen vorführte „Er hat nicht nur die moderne Form des Romans begründet, sondern als echter Sohn eines Jahrhunderts, in welchem die Wissenschaft sich immer mehr in die Kunst hineindrängt, eine Methode der Beobachtung und Beschreibung inaugurirt, die von anderen ergriffen und angewandt werden konnte.“<sup>2)</sup> (S. 224).

Ähnlich wie Victor Hugo und Lamartine als ein sich ergänzendes Paar gelten, so Balzac und Beyle (Stendhal): zu Balzac verhält sich der Diplomat Beyle „wie ein reflektierender Geist zu einem beobachtenden, wie ein Denker in der Kunst sich zu einem Seher verhält“. Beyle steht der romantischen Gruppe näher als

---

<sup>1)</sup> Als Flaubert vom Schlagfluss gerührt auf dem Todesbett lag, hielt sein krankes Gehirn nur noch einen Gedanken fest; mühsam stiess er die allerletzten Worte aus: „Avenue d'Eylau“. Sein letzter Augenblick gehörte seinem Freund und Vorbild, Victor Hugo. (Vgl. Victor Hugo und seine Zeit, von Barbou-Weber, Leipzig 1883, S. 342.)

<sup>2)</sup> Man lese als Gegensätze zu diesem trefflichen Urteil die geringerschätzigen Beurteilungen von Franzosen: Pontmartin, Souvenirs d'un vieux critique, pag. 375 und Edm. Schérer, Études, VII, 176. Auch Sainte-Beuve hatte Balzac's Grösse nicht erkannt.

jener, obwohl er weder lyrisch noch pathetisch war und als Rationalist im Sinne des 18. Jahrhunderts lebte und starb; sein Julian ist mit den Hugo'schen Stiefkindern der Gesellschaft, Didier, Ruy Blas und mit Dumas' Antony nahe verwandt. Darum sieht Brandes in ihm ein unüberspringbares Glied der grossen Ideenbewegung des Jahrhunderts; „denn als Psychologe hat er keinen geringeren Nachfolger als Taine und als Dichter keinen geringeren Schüler als Prosper Mérimée“ (S. 269). Das schriftstellerische Verhältnis zwischen Beyle und dem letzteren ist mit überzeugender Beredsamkeit dargelegt. Unmittelbar schliesst sich die Charakteristik des kühleren Mérimée und als Gegenstück diejenige Théophile Gautier's daran, des Mannes mit der feuerroten Weste und der bilderstrotzenden<sup>1)</sup> Wortarchitektur. Dass nämlich Mérimée noch zur romantischen Schule gehört, ist unzweifelhaft. „Die anderen sprengten in bunten Waffenröcken, mit vergoldeten Helmen und wehenden Fahnen in die Arena: er ist der schwarze Ritter in dem grossen romantischen Turnier.“ (S. 325).

Selbst Gautier hat die Naturalisten beeinflusst. Als Stilist rief er die heutige deskriptive Schule ins Leben, Flaubert, Zola, Daudet, jene Schule, bei welcher die Sätze malen, singen und — nach Zola's eigenen Worten — wie Marmorblöcke bearbeitet sind.

Am klarsten erkennt aber der Leser das Verhältnis zwischen beiden Schulen an der Stelle, wo Brandes die drei Hauptmomente des Romantismus folgendermassen formuliert (S. 409):

„Erstens, das Bestreben nach treuer Darstellung des Wirklichen, gleichviel ob die Treue die historische Vergangenheit, oder das moderne Leben betraf; also Trieb nach Wahrheit;

zweitens, das Streben nach vollendeter Form, einerlei ob dieselbe als das plastische und malerische im Ausdruck, als streng metrische Harmonie, oder als knappe Einfachheit eines unvergänglichen Prosastils aufgefasst wurde, d. h. die Liebe zum Schönen;

endlich die reformatorische Begeisterung für grosse religiöse oder politische Ideen, das ethische Streben innerhalb der Kunst, d. h. Sinn für das Gute.

Diese drei Grundrichtungen bestimmen das Wesen dieser lebensvollen, kunstreichen Schule, wie die drei Dimensionen den Raum bestimmen.“

<sup>1)</sup> Die ganze Bedeutung Théophile Gautier's für die Bereicherung der Sprache ist noch zu wenig betont worden. Sainte-Beuve sagte von ihm: Seitdem wir den haben, ist das Wort „indicible“ nicht mehr französisch. Brandes nennt Gautier den ersten, der den glänzenden Beweis lieferte, dass die Grenzen der Poesie weitere sind, als sie Lessing im Laokoon gesteckt hat, indem er vieles beschrieb, was Lessing dichterisch zu behandeln für unmöglich hielt.

In diesem Satze gipfelt die meisterhaft durchgeführte Betrachtung der Sturm- und Drangperiode der französischen Litteratur, und damit sollte eigentlich diese Skizze schliessen, welche in Hauptzügen den Gedankengang Georg Brandes' wiederzugeben suchte. Indessen ruft die begeisterte Beurteilung Sainte-Beuve's einige Bedenken hervor. Wohl ist dieser als Kritiker ein epochemachender Geist, weil er eine eigene Methode begründet, und im Gegensatz zur sog. philosophischen Kritik, die weder um des Verfassers Person sich kümmert, noch um die auf seine persönliche Entwicklung einwirkenden Umstände, die kritische Wissenschaft auf dem festen Boden der Geschichte und der Psychologie aufgebaut hat.<sup>1)</sup> Aber es dürfte übertrieben sein, ihn als einen Neuerer zu bezeichnen, der in seinem Gebiete noch mehr bedeutet, „als die übrigen Schriftsteller jener Periode innerhalb der ihrigen“. Man darf nicht vergessen, dass Sainte-Beuve die Totalübersicht gänzlich mangelt, wie Brandes selbst sagen muss (S. 352), und dass er die Grösse und Bedeutung Balzac's nicht zu überschauen vermochte; man darf seine vielen Wandlungen und die Feigheit nicht vergessen, mit welcher er nach dem Bruche mit Madame Hugo die ganze Schule aus dem Hinterhalte angriff — vgl. seine *Chronique parisienne* — und nach Chateaubriand's Tode über den Mann herfiel, dem er ungemessen Weihrauch gesendet. Sainte-Beuve der Kritiker ist nur Virtuose gewesen; zu einer Wissenschaft ist die literarische Kritik erst durch Taine ausgebaut worden. Mag Sainte-Beuve ein noch so feiner Beobachter, ein noch so geschmeidiger Geist sein, „il n'est pas, à coup sûr, un de ces esprits supérieurs qui ont la haute compréhension de leur siècle.“<sup>2)</sup> Daher der Widerwille so mancher selbständiger Geister gegen seine Tyrannei: „Je suis flatté que vous vous unissez à moi dans la haine de Sainte-Beuve et de toute sa boutique“ schrieb der junge Flaubert seinem Freunde Cormenin (*Maxime du Camp, Souvenirs littéraires*, Band I, S. 572).

Dies ist die einzige Ausstellung, die Referent an dem grossen und hervorragenden Werke zu machen hat, und sie ist unbedeutend genug. Einer andern hat der Verfasser im Schlussworte vorgebeugt: man vermisst den einen oder anderen Namen unter den *enfants perdus* der romantischen Kampfesperiode, „den Übersehenen und Vergessenen“, welchen Brandes ein edel empfundenes und herzlich geschriebenes Kapitel gewidmet hat. Neben Petrus Borel, Louis Ber-

---

<sup>1)</sup> Vgl. Zola, *la Formule critique appliquée au roman*, in dem *Sammelwerk le Romans expérimental*, S. 220 ff. und 312 ff.

<sup>2)</sup> Zola, p. 317.

trand, Théophile Dondey, Ulric Guttinguer, Davalle, Félix Arvers,<sup>1)</sup> Ferrière, neben dem unglücklichen Ymbert Galloix, sucht der Leser den wahnsinnig gewordenen Nachtwandler und Faustübersetzer Gérard de Nerval;<sup>2)</sup> neben der grossen Frauengestalt George Sand's ihre bescheideneren Genossinnen Madame de Girardin, Desbordes-Valmore, Amable Tastu, welche Schmidt-Weissenfels zu einem seiner schönsten Kapitel begeistert haben (Frankreichs moderne Litt. seit der Restauration, S. 62—87). Aber Brandes wollte und konnte keine vollständige Geschichte des Romantismus geben. „Es gibt in der Generation von 1830,“ sagt er S. 460, „zwei Gruppen von Schriftstellern, eine kleine, die für die ganze Erde geschrieben hat, und eine grössere, die für Frankreich schrieb; nur die erstere habe ich hier in volles Licht stellen wollen.“

Diese Aufgabe hat er denn auch in hervorragender Weise gelöst und sich dadurch unter den bedeutendsten Litterarhistorikern und zugleich unter den vollendeten Meistern des deutschen Stils<sup>3)</sup> einen Ehrenplatz errungen.

J. SARRAZIN.

---

<sup>1)</sup> Unrichtig ist, dass Félix Arvers' Name sich jetzt nur an ein anmutiges Sonett knüpft (S. 440). Er hat vielmehr ein Drama verfasst, dem Victor Hugo Stoff und Motive zu „Le Roi s'amuse“ entnahm. — Unrichtig ist auch die Bezeichnung des Jambographen Auguste Barbier als ehrenhaft, im übrigen aber gering begabt (S. 371). — Der Zwischenfall nach dem Durchfall der „Burgraves“ ist nicht ganz genau wiedergegeben. Auguste Vacquerie und Paul Meurice waren es, die von Célestin Nanteuil dreihundert Spartaner forderten, um das gefährdete Stück zu retten (vgl. Barbou, Seite 142). — Von dem S. 22 citierten Versifex mit „Barcelone“ und „Babylone“ sollte der Name der Vergessenheit entrissen werden: er hiess Briffaut.

<sup>2)</sup> Maxime du Camp beschrieb Nerval's unseligen Zustand (vgl. Souvenirs litt. I, 420 ff.).

<sup>3)</sup> Einige fremdartige Wendungen thun dem kraftvoll gedrunge-  
nen Stile des Autors keinen Eintrag. Redensarten wie „Er ist anfangs  
odiös“ (S. 35) und die dreimal wiederkehrende Konstruktion „Er endigt  
damit, als Kaiser zu entsagen“ (S. 37, 289, 404) muss man einem  
dänischen Schriftsteller verzeihen, der jahrelang in Frankreich ge-  
lebt hat.

---