



Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

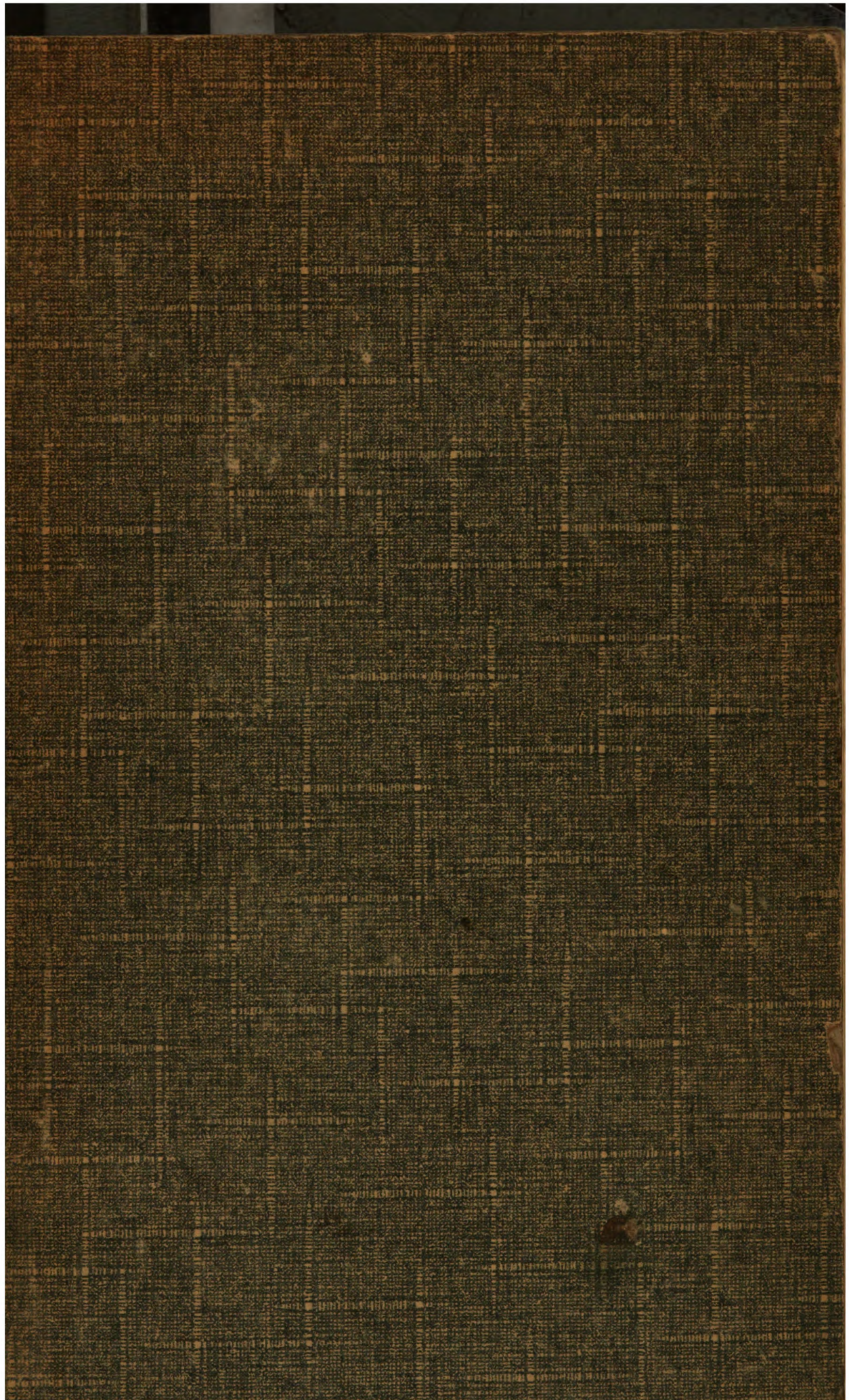
This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.

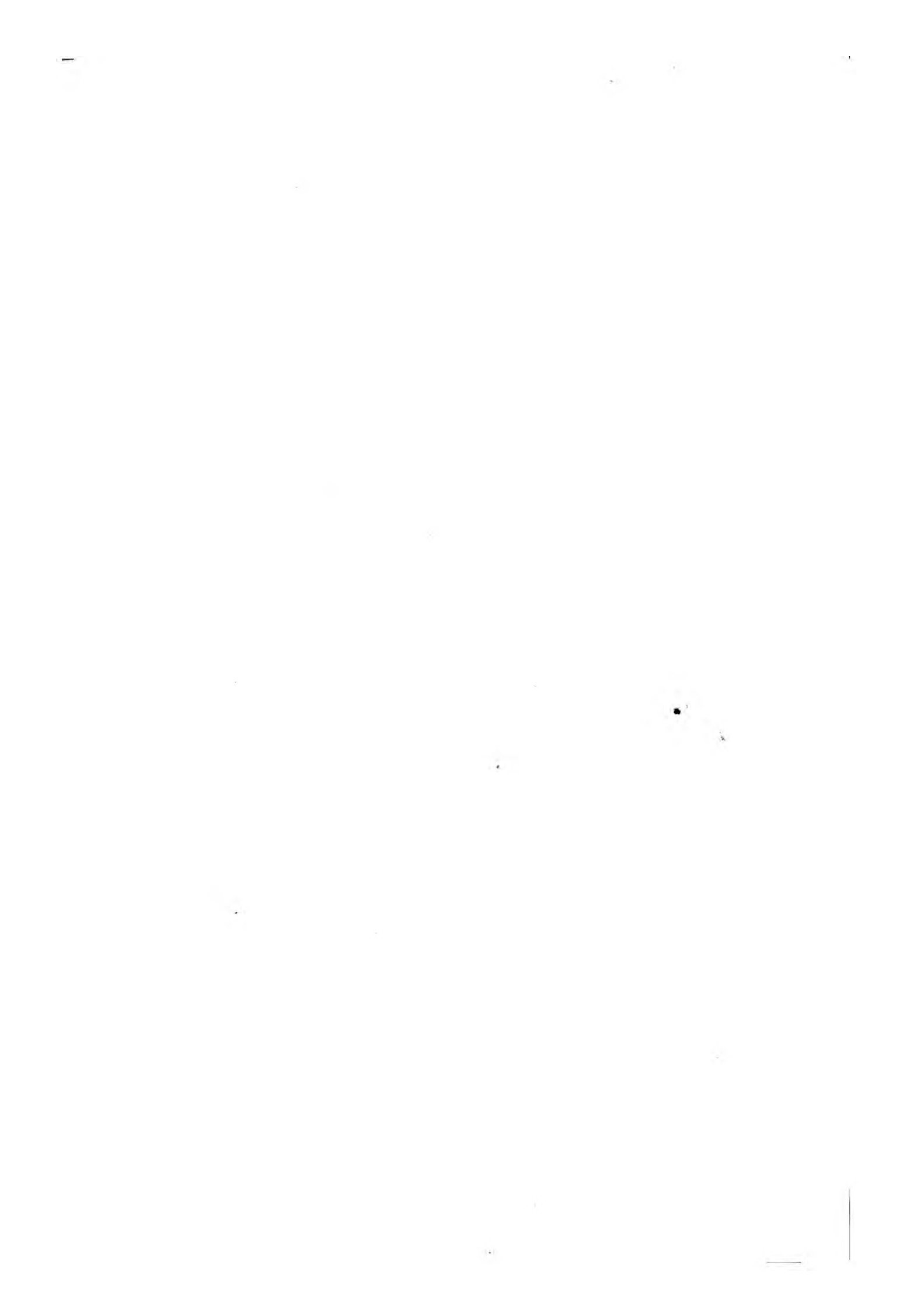


~~NS 31 f 37~~



Vet. Ger. IV B. 12

~~LQ 20 A. 1~~



STUDIE
ÜBER DIE
ENTWICKELUNG DES DICHTERS
VICTOR HUGO.

VON
HUGO VON HOFMANNSTHAL
DOCTOR PHILOSOPHIAE.

DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER UNIVERSITÄT WIEN ÜBERREICHT
BEHUF S ERLANGUNG DER VENIA LEGENDI FÜR DAS GEBIET
DER ROMANISCHEN PHILOGIE.



WIEN 1901.

VERLAG VON DR. HUGO VON HOFMANNSTHAL.

DRUCK VON JOHANN N. VERNAY.

Angabe der Quellen.

Victor Hugo, oeuvres complètes. Edition ne varietur. Paris.

Biographisch-anekdotesches:

- Victor Hugo, raconté par un témoin de sa vie. (1802 bis gegen 1840.)
Edmond de Biré: „Victor Hugo avant 1830“.
A. Barbou: „Victor Hugo et son temps.“
Rivet: „Victor Hugo chez lui.“
Ch. Asselineau: „Victor Hugo intime.“
K. A. Hartmann: „Zeittafel zu Victor Hugos Leben und Werken.“

Das literarische Gepräge der Epoche:

a) Gleichzeitige Quellen:

- Madame de Stael: „De l'Allemagne.“
Châteaubriand: „Memoires d'outre-tombe.“
Sainte Beuve: „Critiques et portraits littéraires.“ (1832
bis 1839.)
„Portraits contemporains.“ (1846.)
„Causeries du lundi.“ (1851—1862.)
Saint-Simon: „Le nouveau Christianisme.“
Pierre Leroux: „De l'humanité.“
Lamennais: „Essay sur l'indifference.“
„Paroles d'un croyant.“
Eckermann: „Gespräche mit Goethe.“
H. Heine: „Lutetia. Französische Zustände.“

b) Spätere Darstellungen:

- Th. Gautier: „Histoire du romantisme.“
G. Brandes: „Die Hauptströmungen der Literatur des
XIX. Jahrhunderts.“

Literarische und kritische Monographien:

- Ernest Dupuy: „V. Hugo l'homme et le poète.“
E. Faguet: „V. Hugo (in le XIX^{me} siècle).“
Paul de Saint-Victor: „V. Hugo.“
E. Rigal: „V. Hugo poète épique.“
Paul Albert: „Poésie et poètes.“
A. Sarrazin: „Deutsche Stimmen über V. Hugo.“ (Band VII
der Abhandlungen)
Ch. A. Swinburne: „A study of V. Hugo.“



Einleitung.

Dazu findet sich unter den Schreibenden und Lesenden nur geringe Neigung: das Einfache höher zu schätzen als das Verworrene, und lieber nach Übereinstimmung zu suchen, als nach Contrasten. So konnte sich Victor Hugo Zeit seines Lebens derer nicht erwehren, die ihm die Widersprüche seiner Gesinnung und die Sprünge seiner Entwicklung vorwarfen: und er selber, indem er sie mit Heftigkeit abzuwehren suchte, blieb dennoch in einer ähnlichen Auffassung seiner selbst befangen: nur erblickte er eine Läuterung da, wo die anderen ein Herabkommen, und nannte Befreiung, was die anderen Abfall und Renegatenthum. Vermag man aber dies alles aus einer gewissen Distanz zu sehen, so ergibt sich: es dürfe, wo das Wirken eines Dichters beurtheilt wird, überhaupt nicht so gar viel von Gesinnungen und consequenten politischen Überzeugungen gesprochen werden, sondern immer und durchaus nur von der Bethätigung einer geistigen Kraft, der es, und dies ist das Wesen der künstlerischen Seelenkräfte, eben nur darauf ankommt, sich auszugeben, wobei sie ohne tiefes Bewusstsein der Inconsequenz von einem Objecte aufs andere überspringt.

In der That sehen wir das Publicum, die grosse aufnehmende Menge, solche Widersprüche mit äusserster Toleranz und Geduld hinnehmen und, in diesem Instincte den Literaten sehr überlegen, nur das Positive und Harmonische beachten.

In gleichem Sinne werden wir uns an das Einfache und Übereinstimmende zu halten haben, um eine grosse nationale Popularität zu begreifen, und sogleich wird für uns, als Fremde, auch jede Versuchung zu einer Kritik wegfallen: denn die Kritik ebenso wie die Verherrlichung ist nur da am Platze, wo sie auf Lebendige und auf ein Lebendiges, den guten Geschmack, einzuwirken irgend welche Hoffnung hat; die kritische Allure des Ausländers aber

läuft immer Gefahr, lächerlich zu sein: denn indem sie den Standpunkt des Allgemeinen, des Menschlichen geradezu einzunehmen vermeint, ist sie doch gerade in den feinsten entscheidenden Schwebungen des Urtheils durchaus vom Geschmacke ihrer Nation dictiert und niemals frei von Beschränktheit.

Und insbesondere die Deutschen sollten sich immer ins Gedächtnis zurückrufen, dass sie weder der Geist des classischen Alterthums, noch das menschliche κατ' ἐξοχίην sind, sondern eine Nation wie jede andere.

Man wird in der folgenden Darstellung die Einzelheit, das biographische und literarhistorische Factum, fast völlig vermieden finden: es erschien als anstrebenswert, die leitenden Ideen eines künstlerischen und menschlichen Daseins aufzusuchen, welche freilich weder Ideen im philosophischen, noch im politischen Sinne sind, sondern dem ästhetisch-ethischen Gebiete angehören: die individuellen Tendenzen, welche in der Führung des Lebens und in der dichterischen Production sich gleichmässig geltend machen, die aus der Fülle der einzelnen Züge erschlossen, dargestellt aber im Zusammenhange werden können, und deren Einheitlichkeit und tiefe Harmonie eben die literarische Person: Individuum, Werk, Wirkung und Nachwirkung zusammen ausmacht.



Studie über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo.

I.

Lebenslauf als Entwicklung der geistigen Form.

A. 1802 bis 1839.

Dem napoleonischen Officier, Commandeur Joseph Leopold Sigisbert Hugo wurde 1802 zu Besançon sein drittes und letztes Kind geboren, Victor Marie Hugo. Diesem Kind enthüllt sein Geschick früh die Welt. Der Fünfjährige wird über die Alpen nach dem unteren Italien mitgeführt; achtjährig verbringt er mit der Mutter und den älteren Brüdern ein Jahr in Spanien. Den neapolitanischen Aufenthalt des Kindes füllt dies aus: der Vater ist fast nie da; wochenlang sieht man ihn nicht; für flüchtige Augenblicke ist er da, Frau und Kinder zu besuchen, die ein Palast beherbergt; seine Reiter warten im Hof auf ihn, indess er hastig die Kinder an sich drückt; seine Brust ist funkelnder verschnürt als früher; er ist nun Oberst; der König, der des Kaisers Bruder ist, liebt ihn sehr; er hat ihn zum Gouverneur über eine ganze Provinz gemacht; diese Provinz aber macht ein grosser Räuber unsicher und diesem muss der Vater mit vielen Soldaten nachjagen, von Dorf zu Dorf, von Schlucht zu Schlucht. Diesem Räuber aber wieder haftet ein merkwürdiger Glanz an; man spricht von ihm, wie von einem grossen Herrn; man sagt, der König — nicht der jetzige König, dem der Vater dient, sondern der frühere, der vertriebene, der legitime König — habe ihn zum Obersten und Herzog von Cassano ernannt; aber im Lande nennt man ihn mit einem andern Namen: Fra Diavolo. In dieses aufregende Erlebnis, in das

der eigene Vater als Hauptperson verflochten ist, in jene zweideutige, unheimliche und funkelnde, ferne und nahe Gestalt des legitimen Räubers wühlt sich die Einbildungskraft des Knaben; sieht sich dann schnell dem fremden Lande wieder entrückt, an Burgen und Thürmen, Thürmen und Städten vorbei nach Hause geführt; und nach zwei Jahren abermals auf dem Wege, diesmal über die Pyrenäen.

Wieder liegen da und dort an der Strasse die Orte, die freundlichen und die finsternen, die blühenden und die verfallenen, und drücken ihr Wesen, verschmolzen zu einer lebendigen Einheit mit dem fremdartigen Klang ihres Namens, tief in die Phantasie des Kindes. Das Dorf, wo der Reisewagen auf spanischem Boden den ersten Halt macht, heisst Ernani.

Auf dieser Reise war es, dass sich dem Knaben Victor Hugo, in einer alten Stadt am Wege, die Architektur einiger gothischer Thürme dermassen einprägte, dass er nach vielen Jahren imstande war, sie mit allem Detail zu zeichnen, ohne sie je wieder gesehen zu haben. Es gehörte zur Signatur dieses Knaben, dass ihm das Bauwerk viel bedeuten sollte. Es sollte später zur Signatur dieses Dichters gehören, Bauwerke als ein Lebendiges zu fühlen und einen mächtigen Theil seiner Phantasie in architektonischen Erschaffungen auszuleben.

In Burgos verlor sich das Kind in der wundervollen Kathedrale und staute die Pfeiler hinan; da springt hoch oben in der Mauer ein Thürchen auf und ein kleiner Mann tritt hervor, unförmlich und scurril, schlägt ein Kreuz, thut drei Schläge auf eine Glocke und verschwindet. „Senorito mio, es papamoscas“, sagt der Kirchendiener, von dem Automaten redend, als wäre es ein lebendiges Wesen.

Und später in Madrid — sie wohnen wieder in einem Palast, wie in Neapel — sieht Victor von seinem Bett aus in einem Nebengemach die goldstarrende Muttergottes mit den sieben Schwertern im Herzen; sieht sie, wie er jene Thürme gesehen hatte, um das Bild nie wieder zu vergessen. Er verbringt die vielen unbewachten, unbeschäftigten Stunden, die geheimnisvollen gähnenenden einsamen Stunden eines achtjährigen Kindes, mitten in der fremden Stadt, in dem fremden Palast, in der Gallerie vor den alten Familienbildern des Hauses Masserano. In ihren prunkvollen

Rahmen, in den Gewändern einer vergangenen Zeit, hochmüthig niederblickend, unnahbar in ihrer Haltung, geheimnisvoll in den Geberden einer vergangenen Zeit, hauchen diese Spanier eine unendliche Bezauberung, einen fieberhaften dumpfen Drang in die Seele des kleinen französischen Kindes. Der französische Geist empfindet von Zeit zu Zeit das spanische Wesen als nahverwandt und doch vor dem eigenen durch eine grössere Concentration, irgend einen fremden herben Duft romanischen Blutes ausgezeichnet. Er findet jenes Element seines eigenen Wesens wieder, das, zwischen erhabener Ruhmredigkeit, gascognischer Anmassung und schönem Formgefühl schwankend, am besten vielleicht mit dem Ausdruck „panache“, als Eigenschaftswort gebraucht, bezeichnet werden kann; und er findet dieses Element im spanischen verstärkt und zugleich verfeinert, gewissermassen stilisiert wieder. Und nichts wirkt stärker auf ein Volk, als eine solche Verklärung einer seiner Grundeigenschaften. Es ist um dieses kaum definierbaren, aber fast in jedem Vers fühlbaren Elementes willen, um dieses spanischen Tones willen, dass um die Mitte des XVII. Jahrhunderts der „Cid“ des grossen Corneille einen Aufruhr des Entzückens hervorrief.

Bei frühen Erlebnissen, in welchen ein noch weiches kindliches Erkennen Stücke des Weltwesens erfassen soll, schwimmt alles zu einer traumhaften Einheit; hier wird die Form des Erlebnisses ebenso wichtig als ihr Inhalt, das objective Erlebnis. Die Form des spanischen Erlebnisses war für den Knaben Hugo eine phantastische. Nicht recht als ein Dazugehöriger und nicht recht als ein Ausgeschlossener musste er sich fühlen in dieser spanischen aristokratischen Welt; nicht demüthig, denn er gehörte zu denen, die im Augenblick Herren waren über Spanien, und doch nicht ganz sicher, nicht ohne Anwandlungen von Scheu und Ehrfurcht. Wie ein Wrack lag diese prunkvolle, hochmüthige, adelige und katholische Cultur da und zeigte ihr Inneres. Es ist der Blick des Fremden, des Eindringenen, des Emporkömmlings, mit dem der Knabe die marmornen Säle, die mit aufregendem Prunk beladenen Altäre im Flamboyant-Stil, mit dem er die Bildnisse der grossen Herren umfängt, und von den Wappenschildern, an denen das goldene Vliess hängt, die asyndetisch aneinandergereihten Titel, die fascinierenden Namen der Herzogthümer, Marquisate, Graf-

schaften, Burgen und Lehen abliest. Welche Nahrung für den gährenden Geist eines Knaben! Sich hineinzuträumen in diese gebietenden Gestalten, die Säle und Gallerien in einer pompösen Haltung zu durchschreiten, den Arm in die Hüfte gestemmt, ein Schauspieler selbstgeschaffener Träume; ihre grossartigen Titel vor sich hinzusagen, sie in fieberhaftem Selbstbetrug als den eigenen Namen empfinden: „Dies sind meine Namen, Ihr habt es bisher nicht gewusst, Ihr stumm aufhorchenden Wände, Ihr starren Vergoldungen, Ihr hieltet mich für einen Fremden, einen Bedienten, einen Räuber, vernehmet:

Dieu m'a fait duc de Segorbe et duc de Cardona,
Marquis de Monroy, comte Albatera, vicomte
De Gor, seigneur de lieux, dont j'ignore le compte.

Je suis Jean d'Aragon, grand maître d'Avis, né dans l'exil“

Ja, in diesen kindischen Ausschweifungen der Phantasie rührt sich das, was die geheime innerste Triebkraft ausmachen soll für jene späteren glänzenden Ausschweifungen der Phantasie, die man die Werke des Dichters nennen wird: hier werden, unter Schauern einer halbwillkürlichen Träumerei, die Keime jener Gestalten empfangen: des Hernani, des Ruy Gomez vor den Bildern seiner Ahnen. Aus der faszinierenden Antithese dieses Dastehens als ein Eindringling, dieses Verflochtenwerdens in fremde uralte prunkvolle Schicksale, dieses Fremd- und Daheimseins gehen die Reime jener berühmten Antithesen hervor, die wir als die Schicksale des Hernani, des Ruy Blas, des Findlings Didier kennen, jenes Gewühls von Verkleidungen, vertauschten und verheimlichten Namen, irrthümlichen Morden und ergreifenden Erkennungen, alles das umwoben mit der Atmosphäre aristokratischen Lebens, einer geheimnisvollen Etiquette, prunkvoller Gebundenheit. Es ist der Zauber des als Vergangenheit empfundenen Ancien régime, ein Zauber, ein Reichthum an Gefühlsnuancen, wie ihn das Ancien régime als Gegenwart nie ausgeübt hat; denn in den Werken des XVIII. Jahrhunderts, auch in dem des Restif de la Bretonne etwa, die direct das Emporkommen eines Niedrigen in höhere Sphären zum Gegenstande haben, ist keine Spur von dieser Zauberwelt.

Der spanische Aufenthalt enthält noch ein kleines Erlebnis, welches zu den formgebenden gehört, zu jenen, die symbolisch wirken und als Symbol im Kopfe weiterleben, bis sie als symbolische

Gestalt dichterisch ausgedrückt worden sind. Victor und sein Bruder Eugène waren in Madrid für eine Zeit in einem adeligen Erziehungsinstitut untergebracht. Wie sie am ersten Morgen in dem grossen allgemeinen Schlafsaal erwachen, steht vor ihrem Bett eine sonderbare Gestalt, ein buckliger Zwerg mit rothem Gesicht und struppigem Haar. Er hat eine rothe Leinenjacke, Hosen von blauem Sammt und gelbe Strümpfe. Er ist im Hause, um den Zöglingen kleine Handreichungen zu leisten. Und er ist vielleicht dreimal so alt als diese Zöglinge. Wenn sie mit ihm unzufrieden sind, rufen sie ihn: Buckel! Corcova! Wenn sie zufrieden sind, rufen sie ihn: Corcovita! Er grinst häufig, aber in seinen Augen ist ein tief-schmerzlicher Ausdruck. Welche Welt von einander zerfleischenden Widersprüchen liess sich in dieses Geschöpf hineinträumen! Es war wie geschaffen, mit jener anderen zwerghaften Figur in eines zusammenzufließen, mit dem ewig trippelnden Bewohner der Kathedrale von Burgos. Hier schwimmen die nebelhaften Umrisse einer Gestalt, die nach und nach Quasimodo, Triboulet, Gaucho heissen soll; hier wird in einer vagen Erregung der Phantasie, die noch keine begriffliche Formulierung gestattet, jene Berechtigung des Grotesken, als eines Symbols des Zwiespaltigen in der Welt, vorausempfunden, deren Formulierung in der Vorrede zu Cromwell achtzehn Jahre später die innerste Triebfeder einer Revolution des Theaters werden wird. Der spanische Aufenthalt findet sein Ende 1812 mit dem Zusammenbruch der Herrschaft Joseph Bonapartes.

Die Wohnung in Paris, Impasse des Feuillantines, welche man nach einjähriger Abwesenheit wieder betrat, war eine gewöhnliche Miethwohnung; aber sie hatte einen grossen Garten, einen üppigen, verwildernden Garten, und in der Erde dieses Gartens wurzelt die wundervolle Intimität Hugos mit den Bäumen und den Blüten, den Vogelnestern und den Sternen, wurzeln jene Tausende von Verszeilen mit ihrer magistralen Fülle und Gedrängtheit, jene Tausende von Metaphern, in denen das Leben der Natur in seiner gesteigerten sinnbildlichen Leuchtkraft aufgefangen ist. Ein Garten ist die grosse Natur à la portée eines Kindes. Er bietet den unheimlich kriechenden Wurm, die lauernde Spinne, das hinhuschende Wiesel, die athemlos belauschte nistende Meise; er enthält die unerschöpflich geheimnisvollen Geräusche der Zweige,

des Windes und des Wassers; die unergründlichen Geräusche des Morgens, des hohen Tages und der Nacht; die grellen Sandstellen, wo das Übermaass des Lichtes eine Art panischer Trunkenheit hervorruft, und die tiefen Schattenstellen, die nie ganz leer von phantastischen Gestalten sind; er verschenkt alle Genüsse der Einsamkeit und einer unendlichen faunischen Geselligkeit, und nachts wölbt sich über ihm der erhabene dunkelblaue Abgrund, und das starrende Licht der Sterne gleicht dem Niederblicken übermenschlicher Augen.

Wenn in dem Kinde, zu dem hier die stumme Creatur in Tausenden von gebrochenen Lauten spricht, das Genie der Sprache schlummert, so sind dies die Stunden, die mit heimlich bildender Gewalt in seinem Gehirn jene Concordanz hervorrufen, die einmal den Dichter befähigen wird, in der Vocalisation seines Verses alle Schwankungen von Licht und Schatten auszudrücken, im Rhythmus und in der Zusammenstellung der einen Vers erfüllenden Consonanten alle Suggestionen von Weichheit und Härte, von gleitender und schreitender Bewegung, von Gewühl und Aufschwung, von Wollust und Erhabenheit zu finden.

Eine fast uncontrolierte Lectüre bevölkert dieses Gartenleben mit seinem Gewühl von Gestalten: der Neunjährige las den Tacitus, nicht minder geläufig den Vergil und Lucres, dazwischen die Märchen der Tausend und einen Nacht. Dem Elfjährigen war eigentlich alles freigegeben: er liest durcheinander Voltaire und Rousseau, den ganzen, und Diderot, und den Chevalier Faublas neben den Reisen des Capitäns Cook.

Die Verschmelzung zahlloser traumhafter Gestalten mit dem lebendigen Traume der Natur, aller dieser Gestalten aus den Büchern, der erhabenen und der lasciven, der heroischen und der idyllischen, und jener Gestalten von den Bildern in Spanien, und jener kaum-mehr-Gestalten, der Götter des Lucrez, ihrer aller Verschmelzung mit der Sehnsucht der Sternenmächte und der Fülle der Sommertage, mit den Spielen der Sonne und des Schattens: das mag die Arbeit dieses gährenden Kopfes in jenen Jahren gewesen sein: und Fülle der Gestalten, so innig verschmolzen mit der Fülle der Naturerscheinungen, dass die gemalten Hintergründe des Theaters zu enge werden, dass dramatische Conceptionen in episch-lyrischen, manchmal in dithyrambischen Formen sich aus-

leben müssen: das ist die Signatur der reifsten und machtvollsten Kunstwerke des Dichters Victor Hugo. So schliesst sich hier der Zauberkreis der Kindheit, wie er soll: nichts wird später in dem Manne sein, was nicht in dem Kinde war; es war hier als ein dumpfer Drang, als halbwillkürliche Hallucination, als wacher Traum; und es war hier auch im ganzen, als eine geheime Prägung, jener vergleichbar, welche den Samen zwingt, sich zu einem solchen und keinem anderen Gebilde zu entwickeln; jene innere Form, welche einem fast durch sechzig Jahre nicht versiegenden dichterischen Hervorbringen seine Richtung zu geben bestimmt war; nicht auf Gestaltung vor allem hinzustreben, auch nicht auf Verknüpfung, sondern sich auszuleben im Schwung der Rede, sich zu ergiessen in einem rhetorischen Strom von solcher Mächtigkeit, dass er alle Zuflüsse der Reflexion aufnimmt und mit sich reisst, und in den glänzenden Wellen der Gleichnisse Himmel und Erde im Dahinfluten spiegelt.

Es muss nun eine Epoche folgen, wo der Geist, einer inneren Fülle dumpf versichert, aber jeder Fähigkeit des Ausdruckes bar, mit unbeholfener Dreistigkeit an alles Hand legt, mit allem, wie Kinder thun, zum Munde fährt, was nur sich bietet; was nur geformt ist, meint er, müsste auch ihm zur Form verhelfen, was von ihm nachempfunden werden kann, auch die erstarrte übervolle Welt der eigenen Empfindungen entbinden. So entsteht ein Gedränge scheinhafter Hervorbringungen, an denen nichts eigen ist, als ein starker eigensinniger Drang. Es füllen sich Hefte mit Tragödien und Episteln, Madrigalen, Hymnen und Akrostichen; neben Versen, die von Delille inspiriert sind, findet sich eine Ines de Castro, ein halbes Puppenspiel mit Zwischenspielen, kindlich dem Calderon nachgeschrieben.

Hier aber beschäftigt uns nur, was mit formgebender Gewalt an irgend einem Punkte, aus Realität der Erlebnisse hervorbrechend, sich der werdenden Individualität so stark bemächtigt, dass es stückweise und allmählich ihre Weltanschauung zur Reife bringt.

So berührt uns in allen jenen Heften und Blättern nur die Aufschrift einer einzigen sonst leergelassenen Seite: „Je veux être Châteaubriand ou rien“, hingeschrieben 1816. Denn ein grosser Dichter der mitlebenden Zeit wirkt auf den Knaben, der ein Dichter

zu werden bestimmt ist, nicht allein literarisch, sondern vor allem als eine Macht des Lebens. Ja vielleicht dürfte man sogar aussprechen, dass literarisch das, was an ihm schwächlich und vergänglich ist, einen besonderen Zauber ausüben kann, dass also auf dem mystischeren Gebiete der Wirkung des Lebendigen auf den Lebendigen das Eigenste und Wahrste der Individuen auf einander zu wirken kommt.

So wirkten auf Victor Hugo in der Zeit, die auf 1815 folgt, ja bis gegen 1848 hin, zuerst Chateaubriand und dann Lamartine. Wie immer geartet die Epoche sei, es pflegt auf dem unreifen, phantasievoll angelegten Geist die Gegenwart zu lasten; ihre Qualität des Unmittelbaren wird als Druck empfunden, ihre Vielfältigkeit als quälende Verworrenheit, ihr Verhältnis zur nächsten und zur weiteren Vergangenheit als ein unglückliches, verfehltes: da werden diejenigen, welche solchen Druck der Verhältnisse für sich zu überwinden verstanden, welche aus solcher Verworrenheit zu einer eigenen und grossen Form des Daseins zu gelangen vermochten, recht eigentlich und im Innersten als Befreier erkannt, und wie sie es anfiengen, aus sich etwas zu machen, das stellt sich, aus einer Entfernung, welche nur mehr die grossen Linien zeigt, so rein und so schön, so ergreifend und grossartig dar, dass es, als der rechte Mythos, zugleich mit der Gewalt der Wahrheit und der Zaubermacht der erfundenen Fabel wirkt.

Der Charakter Chateaubriands war ganz auf den Begriff der Grösse gestellt. Geboren aus uraltem Geschlecht; eine Jugend, von wilden Stössen des Schicksals hin- und hergeworfen; das Mannesalter ganz damit erfüllt, Macht zu üben und Macht mit jähem Entschluss von sich zu werfen; eine grossartige und hochmüthige Haltung, in jeder Gunst und Ungunst des Schicksals bewahrt; ein Greisenalter voll melancholischer Erhabenheit, unverhohlener Verachtung der Welt, pompöser Vereinsamung: so zeichnete sich diese Gestalt über dem Horizont der Heranwachsenden ab.

Lamartine's Gestalt daneben: von minder dunklem Metallglanz, weicher, verführerischer. Eine glänzend leichte, halbverträumte Jugend; der ungeheuerste Erfolg an der Schwelle des Mannesalters, eine grenzenlose Popularität, in der sich die heterogensten Elemente vermischen, ja wie ein verlockender Duft,

zusammengemischt aus allen unbestimmten schwebenden Aspirationen der Epoche; und den eigenen Ruhm, der eigenen Künstlerschaft gegenüber eine eigenthümliche Haltung: die Haltung eines Dilettanten, dessen wahre Bestimmung ganz wo anders liegt; der hinreissendste Dichter seiner Zeit, umschwebt von der vagen Präsuntion, eigentlich ihr grösster Staatsmann zu sein, ihr geborener Lenker und Gesetzgeber, Priester, Prophet, König-Philosoph.

Die Grundform nun dieser beiden bedeutenden Talente ist das Rhetorische. War durch die Revolution von 1789 schon die Macht des Wortes in einer unerhörten Weise demonstriert worden, so dass man es auffassen konnte, damals wären von Tag zu Tag Existenzen durch das Wort emporgetragen und durch das Wort wieder vernichtet worden; es wäre das Wort, als Träger des Begriffes, auch der einzige Träger der unumschränkten Gewalt gewesen und hätte fortwährend allein über Tod und Leben entschieden; es wäre das Feindlichste durch Überredung für eine zeitlang zusammengehalten und das Nächstverwandte durch dämonische Gewalt der Rede auseinandergetrieben worden — so hatte das Kaiserreich zwar die Wucht der öffentlichen Rede für eine Zeit lang niedergedrückt, sich selber aber einer ganz eigenartigen, eindrucksvollen Rhetorik zu seinen Edicten und Bulletins bedient, welche einen römischen Ton nachahmte und die französische Phantasie sehr stark traf; und von der Restauration an durchdringt das Rednerische erst recht die ganze Epoche. Die einen Parteien als die fordernden, die anderen als die zurückfordernden fühlen sich als Anwalt und Gegenanwalt. Die grossen Geister der Reaction, Bonald, de Maistre sind durchaus Rhetoren und gleichfalls die jungen Verfechter einer noch kaum definierbaren Gegenbewegung suchen durchaus mehr zu überreden als zu überzeugen. Die „Martyrs“ sind keine Darstellung, sondern eine Predigt; „le Génie du Christianisme“ ist eine Predigt; und Chateaubriand hat Bonald als den Mann bezeichnet, als dessen Rivalen er sich fühlte. Unter dem Kaiserreich hatte ein Einzelner, Paul Louis Courier, der ehernen Redeweise der Gewalthaber mit einer schwirrenden befiederten Beredsamkeit muthig entgegenwirkt, schliesslich mit einer Rede über die Freiheit des Redens, dem „Pamphlet der Pamphlete“ sich unvergesslich gemacht. Nunmehr, wo unabsehbar viel Neues auseinandergelegt, entwickelt,

vertheidigt sein wollte, bot sich von England her das schöne Muster einer vielfältigen, besonnenen, grossen Versammlungen gemässen Rhetorik. Von so vielerlei Seiten strömt zusammen, was gehört werden will, Aufmerksamkeit erzwingen oder erlisten will: und so entsteht aus der Vereinigung des Vielfältigen das neuartige polymorphe Gebilde, die moderne Zeitung. Wie jede neue Form, Geistiges zu bethätigen, zieht auch diese fürs erste alle Strebenden, alle Begabten zu sich heran. Jede ausgesprochene Gesinnung, jede einer individuellen Färbung sich bewusste Persönlichkeit, ja auch das Gedicht drängt sich hier heran, will von hier aus sich geltend machen. Und so entzieht auch das Gedicht, entzieht auch der Dichter sich nicht einer Einwirkung des journalistischen Geistes. Mögen seine Gleichnisse ihn immerhin ans Ewige und Bleibende knüpfen, dauernde Gedanken über den Tag hinausdeuten, so will er doch mit irgend welcher unmittelbar packender Gewalt auch in den Tag hinein wirken und unter den Beredten der vor allen Beredte sein. Er wählt den Gegenstand, der in aller Munde ist: das Ereignis, das den Tag erfüllt. Und er lernt es mit jenem Pomp, jener irdischen Grösse zu behandeln, die ihren Platz unter dem Gewühl des Gegenwärtigen mit Wucht behauptet.

So entstehen jene berühmten Oden auf den Hingang des einen, auf die Krönung des anderen Königs; so jene berühmtere auf die Säule des Vendômeplatzes; die einen dem „Moniteur“ hingerückt, die andere dem „Journal des Débats“; und wahrhaftig in beiden Fällen ihrer Umgebung durchaus angemessen: durchaus der Gegenwart angehörig, durchaus real, durchaus französisch, durchaus 1824, 1825, 1827, die wechselnden Stimmungen eines Culturmittelpunktes, das Hin- und Widerzüngeln der Flammen eines Lebensherdes genau verkündend; prunkvoller, hinreissender Ausdruck dessen, was viele fühlen, nicht zu tief, um von sehr vielen erfaßt zu werden. Indem dies aber für Victor Hugo die Form des ersten Triumphes wird: nicht eben die Gemüther erschüttert, nicht eben die Seelen aufgewühlt zu haben, sondern eine minder geheimnisvolle Leistung von deutlicherer, sinnfälligerer Wirkung: vielen zu Dank gesprochen zu haben, vielen das Wort von der Zunge genommen zu haben, so wirkt dieser Triumph wieder zurück, und Anlage und Erfolg, einander in Wechselwirkung steigernd, rufen ein starkes Selbstbewusstsein hervor, der gottgesandte Sprecher

für viele zu sein, der Anwalt, der Vermittler, der geborene Wortführer, der Prophet, dessen Platz neben oder etwa über dem Könige ist. Wer aber in sich irgend eine Form der Wirkung auf die Welt als die von Anlage und Schicksal begünstigte erkannt hat, dem ist gleichsam der Gebrauch eines inneren Organes erschlossen und er fühlt sich gedrängt, die erreichbare Wirkung mit wiederholter Anspannung, mit gesteigerter Sicherheit, allmählich mit Routine herbeizuführen. Ein allgemeines Bedürfnis auszusprechen, einem herrschenden Missbrauch sich entgegenzustellen, einem einzelnen ungerechten, unverschuldeten Missgeschick Milderung zu verschaffen, dazu fühlt er sich verpflichtet und berechtigt. Hier empfindet er eine besondere beglückende Harmonie, indem er gleichzeitig seiner eigensten Kunstform, dem rhetorischen, genügen, und als ein Handelnder sich ausleben kann. So sehen wir Victor Hugo mit einem kleinen Buch, halb Pamphlet, halb darstellendes Kunstwerk — wir meinen jene berühmten „letzten 24 Stunden eines zum Tode Verurtheilten“ — diesem doppelten inneren Antrieb genüge leisten; wir vernehmen, er wäre ein anderesmal um Mitternacht in das Vorgemach des Königs eingedrungen, und habe mit vier Versen, hastig auf einen Bogen Papier hingeworfen, und mit der Gewalt seines Namens vom Könige in der äussersten Stunde die Begnadigung eines hochsinnigen und edlen politischen Verbrechers durchgesetzt, dessen Todesurtheil schon unterschrieben war.

Erlebnis und Erfolg haben die tiefere innere Wirkung, dass sie dem Einzelnen das Allgemeine aufschliessen, vor allem ihm die Augen öffnen für das Geistige, Mächtige, welches dem Allgemeinen lebenerhaltend innewohnt. Indem er wirkt, vermag nun erst das Latente auf ihn zu wirken und so kann man sagen, Cultur fange erst für den zu existieren an, der selber angefangen hat, Cultur zu fördern. Mit wachsendem Staunen, mit sich steigernder Ehrfurcht wird er rings um sich den geistigen Besitz seines Volkes aufgethürmt sehen, überall das Rohe, das Zufällige für ausgeschlossen erkennen, einer grenzenlosen Übereinstimmung zwischen Gehalt und Form tausendfach auf Tritt und Schritt gewahr werden.

Er wird nun, gleichsam mit neugeborenem Auge, in den grossen Dichtern seines Volkes zu lesen beginnen, und was ihn früher als Form, gewissermassen als eine Umhüllung des Lebens, mehr belastet als erfreut hat, das wird er nun als das höchste

Geistige erkennen, als das innere Nothwendige, worin sich für den mündigen Geist die wahre Gewalt und Wesenheit eines Dichters ausspricht. Und er fühlt sich am tiefsten beglückt, wenn er in sich mit jenen höchsten und höchstgeschätzten Producten eine Übereinstimmung der Grundformen entdeckt, in sich die Regungen einer überindividuellen, durch die Jahrhunderte hin wirkenden Geistesbeschaffenheit lebendig und mächtig spürt. Beruhigt und gehoben, ja bis zur Überhebung aufgemuntert, fühlt er sich jedem Stoff gewachsen, weiss er sich fähig, auch das Unscheinbarste in einer grossen Manier zu behandeln und auch ins Übergewaltige noch Ordnung und Steigerung bringen zu können.

Muss aber endlich mit Namen genannt werden, welche nationale Grundeigenschaft, welche eigentlich französische *vis poetica* Victor Hugo in sich fühlen konnte, inwiefern er sich im Einklang erkennen durfte mit den grossen schöpferischen Geistern seines Volkes, so nennen wir die Gabe der Ordnung und des Masses, jene Disposition des Geistes, der sich in Symmetrie und Antithese auslebt; und dies in so hohem Masse, dass die Antithese allmählich zur Grundform seiner dichterischen Conception, ja zur Grundform seines Denkens überhaupt wird.

Hier nun spricht der die Generationen verbindende conservative Geist der Dichtkunst, hier führt eine ungebrochene Linie von Racine und Bossuet, über Montesquien, über Voltaire zu Hugo.

Wer gross von sich denkt, will sich zu allem Grossen in ein Verhältnis setzen. Wird dieser Drang einen Deutschen etwa zur Versenkung in die Grösse der Natur und des Geistes hinleiten, einen gross angelegten Engländer vielleicht vor allem zur Bethätigung im äusseren Dasein oder zur Überwindung und Beherrschung natürlicher Kräfte antreiben, so ist im französischen Geist der politisch-historische Begriff des grossen Mannes, des grossen Volkes so hoch gesteigert und lebendig, dass für jeden hierin der Gegenstand leidenschaftlicher Theilnahme schon offen darliegt. Die Grösse der Nation im Inneren zu fühlen und vielfach auszusprechen, ist gleich ein Ausgangspunkt rhetorisch-poetischer Bethätigung; unendlich mehr Befruchtung der Phantasie aber gibt die einzelne grosse Gestalt, die anerkannte Grösse, in ihren tausend Zügen zum

Mythos erhöht; so steht die Phantasie jener Epoche unter dem Zeichen der napoleonischen Gestalt.

Hier war noch jene Nähe, noch ein Hauch von Wirklichkeit, der eine grenzenlose Unmittelbarkeit der Darstellung gestattet; und zugleich ein so schnelles Hinschwinden der kaum mehr glaublichen Realität, ein solches Zurückrücken in eine erhabene historische Perspective, dass das erhabenste Gleichnis, die kühnste Allegorie nicht unangebracht erschien. Hier war zugleich ein mysteriöses Element, und äusserste Volksthümlichkeit. Man sprach von den „Menschen“; der „Sohn des Menschen“ war die geheimnisvoll durchsichtige Bezeichnung für den Herzog von Reichstadt; und man konnte die Anekdote, das Volkslied hören, in welcher jener geheimnisvolle Grosse mit der äussersten Vertraulichkeit behandelt war. So prägte sich in Millionen Köpfen ein Begriff der Grösse aus, an dem die gemeine und die erhabene Phantasie gleich viel Antheil hatten. Es erhielt von hier aus das Gemeine eine unerhörte Veredelung und das Sublime eine ungläubliche Realität. Was aber einmal mit Lebendigkeit begriffen ist, eine solche Erscheinung wirkt nach allen Seiten hin wie eine Springwurzel: die ganze Starrheit der Vergangenheit, der Geschichte war gelöst und alle darin eingeschmolzene menschliche Grösse bewegte sich empor. Man hatte in den Schicksalen jener einen Gestalt ein ungeheueres Schauspiel vor sich, das tausende anderer Schicksale in sich schloss, tausende von Lebenslagen enthüllte, alles Menschliche blosslegte. Das Verhältnis des Einzelnen zu der Masse, des Emporkömmlings zum Hergebrachten, des Herrn zu Dienern, alles zeigte sich in einem neuen grossartigen Lichte. Die Individuen, die Stände, die Nationen, im innersten aufgewühlt und durcheinander geworfen, brachten ihr Tiefstes zur Geltung; Begeisterung und Undank hiengen sich masslos an jene grosse Gestalt; dieses grandiose Emporkommen und grandiose Hinabsinken, das tragische Verhältnis zur eigenen Vergangenheit, worin der Keim jenes Unterganges zu suchen war, bot das erschütternde Schauspiel des unentrinnbaren, von innen nach aussen wirksamen Verhängnisses. Es ist bekannt geworden, wie sich Goethe vom Anblick dieses Meteors durchschüttert und erhoben fühlte.

Dem aufgewühlten Boden entstieg nun überall die erhabene Vergangenheit; man wusste, was Grösse war und erkannte ihre

Züge in vielfachen Gestalten. Ja man hatte gesehen, wie sich der einzelnen Äusserung, der einzelnen Handlung des Lebens eine pompöse und immer unerwartete Grossartigkeit zutheilen lässt, eine gewisse abrupte Monumentalität, sehr verschieden von der traditionell-ceremoniösen Grossartigkeit des anciens régime.

Ein Streben nach solcher Monumentalität, dies ist das Treibende, das Formgebende, sobald Hugos Production, das Bereich des bloss Rhetorischen verlassend, auf Gestaltung auszugehen anfängt. Das frühe Product eines solchen Strebens ist die erste Fassung des Romanes „Bug-Jargal“, ein Werk des achtzehnten Lebensjahres. Hier ist fast jedes Menschliche, jedes Mögliche unterdrückt: und in einer dünnen gespenstischen Atmosphäre zucken die aufs äusserste getriebenen Motive der erhabenen Aufopferung, des heroischen Worthaltens hin und wieder; ja es fehlt nicht an einem mysteriösen grossen Hund, in welchem gleichsam die von der Erhabenheit des Vorganges hypnotisierte stumme Creatur sich ausdrückt, sowie an einer schwarzen Fahne, als ein Requisit des dunkelsten Schicksals, das doch einen gewissen Pomp der Form nicht entbehren kann.

Steigen wir aber von dieser kindlichen Conception zu einer reicheren, reiferen auf, so finden wir in „Notre Dame de Paris“ als adäquaten Ausdruck des Monumentalen gleich ein Monument selbst in den Mittelpunkt des Ganzen gestellt. Denn die Kathedrale ist wirklich die Heldin des Werkes; die Erhabenheiten ihrer Architektur sind gleichsam als versteinerte erhabene Handlungen wirksam; sie redet aus ihren Formen und wirkt gewaltig durch ihr Dasein. Ja sie hat in der bekannten grotesken Gestalt zugleich ihr Widerspiel, ihren Diener und ihren Liebenden.

Findet sich aber endlich in einer glücklichen Epoche die ganze sonst verstreute Kraft der Phantasie zu einem grossen Werk zusammen, so sehen wir „Hernani“ entstehen und erkennen die schönste Vereinigung vielfacher Elemente: hier ist jener spanische Ton, in den sich so viel Stolz und so viel Farbe zusammendrängen lässt, der so viel pittoreske Kühnheit und so viel Distanz erlaubt; hier ist in der Gestalt Carl VI. jene monumentale Grösse, jenes mystische Herrscherthum, worin sich die Farben der Ferne und der Nähe vermischen, jene Erhabenheit, deren bewusstes Erwachen wir belauschen und die sich in archi-

tekturalen Phantasien austräumt, die Welt als ein mystisches Bauwerk erkennend; hier ist das Herabsteigen der Gegenwart zu den erhabenen Gräbern der Vergangenheit; hier ist ein geheimnisvoller Kaiser, Demüthiger der Könige, und in ihm, als die Signatur seines Wesens: eine ungeheuere Hingabe für ein ungeheueres Ziel.

Und diesem gegenüber: der edle Räuber, der Unabhängige, den ein Wort bis zur Vernichtung bindet, Hernani, eine Welt von inneren Antithesen, hineingeworfen in eine Welt von äusseren Antithesen.

Und als der Dritte, jener gleich widerspruchsvolle Greis, mit seiner wundervollen Rede vor den Bildern seiner Ahnen, aus der der Zauberhauch der Vergangenheit entgegenschlägt.

Und in die einzige weibliche Gestalt alle Süßigkeit, alle Sehnsucht, die in einer Epoche lebt, zusammengepresst: in ihr das Element der Musik, eine Hingebung, die kaum mehr französisch ist; nicht Chimène, nicht Athalie, noch viel weniger Célimène; vielmehr Desdemona, Imogen, ein Hauch von Fremdheit, und in ihrer grossen Scene im V. Act, der ganz ihr gehört, ein unerhörtes Eindringen der Natur ins Drama, eine solche lyrische Trunkenheit, dass die Schauer des höchsten Glückes mit denen des Todes zusammenrinnen, und ein etwas, fast wie Musik das Trauerspiel auflöst.

Und dies alles getaucht in eine Atmosphäre voll kühner Anachronismen, alles zusammen ein Bild des eigenen Inneren, ein Bild des Augenblicks, der innere Gehalt der Epoche in Gestalten hingeworfen, ein Bild Frankreichs von 1830, das sich im Lichte der Poesie zu einem erträumten Weltbild erweitert.

Fragen wir uns aber, hier, wo wir eine Entwicklung nicht vom Standpunkt der literarischen Kunstgeschichte, sondern zuerst vom Standpunkt des Lebens aus betrachten wollen, wessen es noch bedurfte, um aus dem Jahre, das ein solches glückliches und charakteristisches Dichterwerk ans Licht brachte, erst wirklich Epoche zu machen, um dieses 1830 mit jenem 1650, dem Jahre der ersten Aufführung des Cid. zu gleicher Bedeutung zu bringen, so müssen wir uns sagen: es lebte damals, das Dichterwerk aufzunehmen und seine ganze Gewalt auf sich wirken zu lassen, eine junge Generation. Dies klingt freilich halb geheimnisvoll oder paradox: denn scheinbar ist fortwährend und immer gleichmässig

die Masse der Lebenden aus reifen und unreifen, abgeschlossenen und strebenden Existenzen zusammengesetzt. Im geistigen Leben aber gewinnen Gruppen eine grosse Bedeutung, die für einen kurzen Zeitraum sich zusammenschliessend, das Lebensgefühl einer bestimmten Lebensstufe, vor allem das der Jugend mit Deutlichkeit und Fülle aussprechen. Von solchen strömt eine Wärme in alle Lebenskreise über; neue Wahrheiten werden mit Leidenschaft erfasst und alte als neu begrüsst; die verschiedenen Formen und Bethätigungen des Daseins werden einander wie mit verjüngten Augen als Verwandte gewahrt, und für einen Augenblick scheint wirklich die Epoche, nicht die Einzelnen, die Wenigen, vom Feuer der Jugend zu glühen. So war die Generation von 1830.

Es ist im tiefsten Schicksal des Einzelnen, ob er bestimmt ist, mit den Höhepunkten solcher geistig-geselliger Phänomene zusammenzutreffen, oder etwa ihre absinkende Bahn erst zu durchkreuzen.

Hier war es Victor Hugo bestimmt, mit der Fülle seiner productiven Kraft in die Fülle der Epoche zu treffen; und hier konnte sich, von einem ungeheueren Wiederklang umtönt, in ihm die Vorstellung der eigenen geistigen Macht übermässig steigern.

Er hatte sich gewöhnt, seine Phantasie auf die Darstellung des Grossen hinzutreiben; menschliche, endlich göttliche Grösse zu begreifen, zu verkünden, dies lernt er schnell, halb unbewusst für seine Prärogative ansehen. Nun lebt im Begreifen das Element des Eindringens, Sichversinkens, Nachahmens; völlig Verstehen ist ein theilweises Sichidentificieren. Aber jeder solche psychische Vorgang ist nach beiden Seiten in doppeltem Sinne wirksam: der begreifende Geist formt sich sein Weltbild und hier sehen wir den Dichter stets verführt, den dauernden Gestalten, die er verherrlicht, ja den erhabenen Ideen, den Emanationen der Gottheit, die er im Universum aufzeigt, zuviel von den eigensten Attributen seines Wesens zuzuweisen, am meisten von jener Beredsamkeit, durch die er sich so gewaltig wirksam fühlt.

So hinterlässt das glänzende Jahr, welches nach innen und aussen Epoche macht, als bleibende Erbschaft ein mächtig geschwelltes Bewusstsein: Der Begriff des Dichters von sich selbst hat etwas monumentales angenommen; die Grösse zu verherrlichen, das Allgemeine auszusprechen, fühlt er sich berufen. Vaterland

und Menschheit, Gerechtigkeit, Freiheit, Schicksal, Dasein, Gottheit, diese fast grenzenlosen Begriffe, werden in seiner Dichtung immer bedeutender. Da er in sich aber die Macht fühlt, diesen ungeheueren aber vagen Worten durch rhetorische und bildliche Gewalt der Rede zur Lebendigkeit zu verhelfen, ihnen Wirkungskraft einzuhauchen, da er sich gleichsam als der Bildner, als der Träger der gewaltigen Gefässe fühlt, welche das höchste Sittlich-Geistige der Menschheit enthalten, so ergreift ihn Ehrfurcht vor sich selbst und der Begriff des Genius, nicht ganz deutlich von dem Begriff der eigenen inspirierten Persönlichkeit gesondert, wird ihm, nächst Gott, zum höchsten.

Von der anderen Seite her ist ihm aber der irdischen Dinge Mühsal und Last sehr wohl bekannt. Er ist ein Arbeiter, wie wenige, die je gelebt haben. Der riesige Reichthum seines Materials, die Breite und Tiefe seines Wortschatzes, bedingt eine Riesenkraft des Zusammenhaltens. Durch ein chaotisches Finstere sich mit Titanenkräften durchzuwühlen, aus widerstrebendem Material Gewaltiges aufzubauen, aufzuthürmen; das Vorschwebende mit endloser Anstrengung festzuhalten und in unerschöpflichen Kämpfen das Feindliche, Widerstrebende, Verworrene abzuwehren: solche geistige Kämpfe sind das eigentliche Medium seines inneren Lebens. Sie waren ihm die Quelle einer schrankenlosen Metaphorik, die alle Formen, gewaltige Kraft auszuüben, in sich schliesst; aus diesem Grunderlebnis heraus, mit dem sein Dasein durch 60 Jahre erfüllt war, fühlte er sich jeder schaffenden Kraft verwandt, von der titanisch dumpfen Erdkraft bis hinauf zu jener höchsten ordnenden, Gott.

B. 1830 bis 1851.

Das Gebiet der Künste aber ist ein eingeschränktes, und in breitem Bette fliesst die Zeit dahin. Jeder will leben, so muss er denn handeln; und will er für sein Handeln einen Erfolg absehen, und graut es ihm, Kräfte und Leben unfruchtbar zu vergeuden, so muss er schon im geistigen der Epoche sich orientieren, muss schon bestrebt sein, eine Übereinstimmung mit seiner Zeit in sich herzustellen. Denn es gibt keine Frage des praktischen Lebens, man stelle sie noch so einfach, kein alltägliches unscheinbares Warum und Wie des Handelns, das nicht mit allem Fraglichen,

allem Problematischen der Epoche unlöslich zusammenhänge, und wer seiner Zeit mit Anstand und Wahrheit gegenüberzustehen verlangt, den treibt es unerbittlich in die Tiefe der Probleme.

Jene damalige Zeit stand als eine schwankende zwischen schwankenden Epochen. Man wird aus grösserer Entfernung den Zeitraum von 1789 bis 1851 in Frankreich als eine einzige Revolution mit vordringenden und rückströmenden Momenten erblicken, und jene allgemeinen Begriffe, welche das gesellige Denken und das Verhältnis der Menschen zu einander regieren, in einer fortwährenden Umformung begriffen. Hier nun wurde die Erscheinung zweier Männer unendlich wirksam, von denen der eine über die einzelnen Denker und Strebenden eine geistige Herrschaft ausübte, der andere mit aufregender Gewalt sich der Gemüther grosser Massen bemächtigte, beide auf einen nöthigen Zusammenbruch, allgemeinen Umsturz und die Neubegründung des Gebäudes der Menschheit hindeutend, beide der christlichen geistigen Ausdrücke und Sinnbilder sich bedienend zur Andeutung von neuen, noch höchst unbestimmten herbeizuführenden Zuständen und Gesellschaftsformen.

Diese Männer waren der Graf von Saint-Simon und der Priester La Mennais.

Saint-Simon war erst am Ende eines abenteuerlichen Lebens mit jenen Betrachtungen und Doctrinen hervorgetreten, und nachdem er 1825 verstorben war, wurde sein Name erst allmählich eine moralische Macht. Ein bejahendes Temperament war das Medium, durch welches er die Welt ansah. Er sah im grossen und seine Zuversicht war gross. Er nannte das abgelaufene Jahrhundert ein auflösendes; das werdende neunzehnte sprach er als ein organisierendes und hervorbringendes an. Bei weitgespannten Analogien sich beruhigend, fasste er seine Lehren unter dem Namen „Das neue Christenthum“ zusammen. Sucht man unter dem Weitschweifigen nach einem Grundgedanken, so wäre es dieser: „Der Mensch ist der Verbesserung fähig.“ Durchaus und ins Breite gehend, findet die Liebe, das Vertrauen zum menschlichen Geschlecht Ausdruck; die Gleichstellung der Frau wird hieraus leicht abgeleitet; über alles aber das Genie gestellt, als die Potenz des liebens- und ehrwürdigen Menschlichen.

Dieses vage Ganze, dem so viel nachwirkende Gewalt über eine Generation innewohnen sollte, ist als eine Tendenz anzusehen und nicht als eine Weltanschauung. Es ist weder Politik noch Philosophie, sondern Philosophie der Politik. Seine moralische Macht beruhte darauf, dass es der abstracte Ausdruck für diese tausendfältig in Realen begründete Tendenz war. Für diese Tendenz wurde damals ein Name geschaffen, dem alles Fremdartige, Unbefriedigende, Künstliche eines neugeprägten abstracten Ausdruckes anhaftete: Socialismus. In dem Klang des Wortes, wo wir es in jener Zeit zuerst gebraucht finden, liegt etwas Doctrinäres, etwas von gelehrter Ostentation, die es wagt, den realen Mächten des Lebens, dem Staat, der Kirche, eines ihrer Hirngespinnste als eine gleichberechtigte Macht zur Seite zu stellen. Es liegt etwas von Idéologie darin; ein vager Anklang an die platonischen Gedanken über den Staat, an die Kirche als das Reich Gottes auf Erden. Es kehrt in den Schriften jener Tendenz kein Ausdruck so oft wieder, als „Organisation“. Man kann sagen, dass dieses Wort damals seine Klangfarbe völlig gewechselt hat. Aus dem Bereich der contemplativen Worte trat er in das der activen über. Man hatte es im Gebrauch gehabt, um sich seiner bei der Betrachtung des Gewordenen zu bedienen, bei der Bewunderung der Werke Gottes, der Natur, der Pflanze, des Thieres, des Menschen. Nun nahm es den Sinn einer mystisch-politischen höchsten Thätigkeit an, die auszuüben man sich selbst zumuthete. Von den Zeitschriften der Strebenden hiess die bedeutendste: „l'Organisateur“. Wollte man die auf Nächstenliebe gerichteten Tendenzen des Christenthums als die abgethane überwundene Form des eigenen Bestrebens bezeichnen, so einigte man sich in der Formel: *la charité du Christianisme n'est pas organisable*.

Junge Leute waren zuerst die Träger dieser Ideen; ihnen vereinigten sich verlockend in der Phantasie die Möglichkeiten abstracten Denkens mit den Möglichkeiten schrankenlosen Handelns; es war eine von Doctrinären geleitete Revolution, die sich langsam vorbereitete; die allgemeinen Begriffe, die so leer erscheinen können, sogen sich voll mit allen vagen Aspirationen und Emotionen eines heranwachsenden Geschlechtes. Über allen anderen thürmte sich der Begriff des „Volkes“ auf, so vag als aufregend, scheinbar höchst concret, in Wahrheit alle-

gorisch. Alle Macht, Ehrfurcht und Liebe, deren eine kritische Gährung so viele andere überlieferte Begriffe entblösst hatte, zog dieser Begriff an sich. Allmählich wurde er zu einer Metastase des Gottesbegriffes. Alle lebendige Macht Gottes, die lebendige Kraft, Liebe einzufliessen und Schrecken zu verbreiten, die fühlbare Allmacht, Unerschöpflichkeit, Unzerstörbarkeit, alles das war an jene einzige Macht übergegangen, die weder hinwegzuleugnen, noch zu durchschauen, noch zu begrenzen war: das Volk.

Welche Atmosphäre für den Rhetor, für den Dichter: diese Gährung der Begriffe, diese Möglichkeit, mit Begriffen sogleich Gesinnungen hervorzurufen, Kräfte zu entfesseln! Hier bedurfte es kaum des Contactes mit einzelnen der Eingeweihten; die Luft war erfüllt mit diesen vagen Ideen. Und in einer Prosastelle, nicht später als 1830, nennt sich Victor Hugo einen „Socialisten“, das noch halbwegs mysteriöse neue Wort in seiner ganzen Unbestimmtheit gebrauchend, dass man es als den Ausdruck einer wissenschaftlichen oder etwa einer dilettantischen Anschauungsweise auffassen kann, oder als den Ausdruck einer gewissen Gläubigkeit, eines neuen sittlichen Bestrebens, oder als den Ausdruck einer individuellen Gesinnung, in der er sich vielleicht einsam und original fühlte, während so viele andere den gleichen Weg giengen.

Erwartung des Umsturzes und der mystische Hinweis auf das Volk, als die Quelle, von der alle neue Kraft ausgehen werde, diese Grundelemente des Saint-Simonismus, von so vielen Strebenden so vielfach ausgesprochen und ins Breite getrieben, sollte von einem einzelnen schicksalvollen Mann bei weitem menschlicher und ergreifender ausgesprochen werden. Die unbestimmte wissenschaftliche Terminologie einer Gruppe, einer Schule sollte von Lamennais in einen pathetisch persönlichen Ton übertragen werden, der von den Propheten des alten Testamentes, von den Gleichnisreden des Evangeliums gefärbt war und in welchem eine starke eifervolle zornige Seele vibrierte. Dieser Priester, zuerst dem heiligen Stuhle blindlings ergeben, dann vom heiligen Stuhle fallen gelassen und nach der entgegengesetzten Richtung mit Gewalt sich werfend, erfüllte ein Decennium mit dem Wiederhall seiner geistigen Kämpfe. Es war die Art seines Geistes, dass er vieles voraus zu erkennen vermochte, was bestimmt war, sich zu vollziehen; aber auch dass er den Begriff allmählicher Umgestaltung nicht erfasste und alles

in der Form der Katastrophe erblickte. Dies ist nun recht eigentlich die poetische Weise, sich das Weltbild zu steigern und zusammenzudrängen. Denn der poetisch veranlagte Geist will alles, Verschuldung und Sühne, das Handeln und seine äusserste Wirkung, in den Raum eines Menschenlebens drängen, und was darüber hinausgeht, dafür ist er stumpf.

Wir werden uns nicht wundern, wenn wir durch Neigung und Schicksal schon früher Victor Hugo diesem ausserordentlichen Manne angenähert finden. Die nach dem Anblick menschlicher Grösse begierige Phantasie fand hier Grösse, Unabhängigkeit, Unbeugsamkeit bis zur Wildheit gesteigert; ein Schicksal durchaus in grossartigen Formen; die Ausübung eines geistigen Heroismus mit den gewaltigsten Wirkungen; die ganze Epoche gleichsam zum Schlachtfeld umgestaltet, im Hintergrunde ein gewitterschwangerer Himmel, aus dem schon die ersten Blitze zuckten.

So treffen, von den entgegengesetzten Enden des Horizonts ausgehend, die Geister in einem Punkte zusammen: darin sind sie sich einig, dass, bei schwer erschütterten Fundamenten des geistigen und sittlichen Daseins, eine unbedingte Führerschaft dem Genie zukomme; dass das Alte, das vielfach Verkettete, Gestückelte, mühselig Bestehende durchaus weichen müsse einem Neuen, welches man mit dem Namen „Gerechtigkeit“, „Freiheit“, „Fortschritt“, „Menschlichkeit“ für genügsam bezeichnet und unschrieben hielt; dass vom Volke alles Heil, und Kraft genug zu den schrankenlosesten Transformationen ausgehe, und dass das Werkzeug, alles solche durchzuführen, kein anderes sei als das Wort, das begeisterte, Irrthümer zerstörende, die Seele mitreissende Wort, das wahre Vehikel des Geistes, welchem die Kraft innewohnt, das Gestaltlose zu gestalten, das Todte zu beleben und das Zerstreute zu vereinigen.

Solchen Forderungen und Hoffnungen der Zeit kann sich ein bedeutender Schriftsteller kaum völlig entziehen, am wenigsten dieser. Vielmehr schien gerade ihn hier alles auf eine grosse Rolle hinzudrängen. Genie fühlt er in sich, fühlt sich den meisten überlegen, den höchsten gleich; dem Alten, Überlieferten steht er mit besonderer Freiheit und Kühnheit gegenüber, da er sich vielfach darin versenkt hat, vieles daraus nachzuschaffen, in sich neu aufzubauen unternommen hat, und so besser als die grosse Menge

und besser als mancher allzu kühner Reformator zu wissen meint, was es mit diesen vielverkannten Mächten für ein Bewandnis hat. Dem Volk ferner fühlt er sich sehr geneigt: immer nach einem grossen Gegenstand begierig, findet er hier den Grössten vor sich, gross genug, um alle Kühnheiten der Phantasie zu gestatten, und doch voll Gegenwart, ja ganz erfüllt mit der stärksten Actualität; diese dumpfe, mit allen Schicksalen trachtige Masse ist noch Natur und ist zugleich Inbegriff alles Menschlichen; als Ganzes erscheint sie so gross, so unzerstörbar, so übergewaltig, dass sie den herrlichen kosmischen Gewalten beigeordnet werden kann, dass sie brüderlich neben der Erdkraft, der Kraft des Lichtes, der Grösse des uralten Meeres empfunden und erblickt werden kann; von ihrem mütterlichen Schosse löst sich das einzelne Schicksal ab, hier steigt das Genie, der Held empor: so wird das Bild der Welt gross, einheitlich, mythisch und der Mythos ist, was die schaffende Phantasie niemals entbehren kann.

Des Wortes schliesslich weiss er sich vor allem mächtig, ja hier spürt er eine Fülle in sich, die ihm den ersten Platz anweist; denn wenn jeder andere Führende und Fortreissende nur einerlei Beredsamkeit in sich hat, so ist er sich einer vielfältigen Gewalt der Rede bewusst: hat er es doch vermocht, vielen Gestalten in vielfacher Lage des Schicksals die starken Worte in den Mund zu legen und macht er doch gar das Unbeseelte redend, verleiht dem Thier, dem Wald, dem Meere Macht der Beredsamkeit; wie der gewaltige Strom erscheint er sich selber, in den die anderen Strebenden alle, Bäche und kleinen Flüsse, sich ergiessen, und in ihm erst wogt die angesammelte Gewalt zum Ziele. So nimmt er einen bewussten, der eigenen Gestalt bewussten Antheil an der Bewegung seiner Zeit.

Denn durchaus lässt sich aus seinen Äusserungen fühlen, dass er in dieser zweiten Epoche seiner geistigen Wirksamkeit sich bei allem Thuen der eigenen Person in einer gewissen Stilisierung bewusst ist, ihr ähnlich wie einer fremden oder einer erfundenen schönen und mächtigen Gestalt gegenübersteht, die Folge seiner Thaten und Erlebnisse überblickt und von der eigenen bedeutenden Erscheinung nicht nur ermuthigt und aufrecht gehalten, sondern auch bewegt und geleitet wird, ein gefährliches Phänomen, von welchem freilich wohl keine Entwicklung eines Dichters völlig

frei geblieben ist: nur dass hier ein ganz besonderes unheimliches Nebeneinander und manchmal Ineinander der handelnden und der daneben schwebenden gespiegelten Gestalt sich ergab, weil der vorzüglichste Gegenstand seiner dichterischen Darstellung, das Walten des Genies in einer bewegten Welt, eben mit dem Inhalt seines realen Daseins ihm manchmal völlig zusammenfloss. Der Zauber dieses Nebeneinander von Erlebnis und Production, Realität und Poesie — diese auch seinem reiferen Dasein treu bleibende „romantische“ Atmosphäre — möchte es auch gewesen sein, was diesen Geist nach einem kurzen, scheinbaren Streben zum Dramatischen, immer und völlig wieder in der lyrischen Form festhielt.

Je tiefer sich der Geist mit den Problemen des äusseren Daseins eingelassen hat, desto stärker betrifft ihn das, was nun wirklich geschieht; denn indem er die Angelegenheiten der Epoche zu seinen eigenen gemacht hat, kann er sich auch den bitteren Folgen nicht entziehen, wenn er grosse Anläufe im nichtigen verlaufen sieht, wenn er erkennt, wie unter einem übermächtigen Gewirr von Worten und unsicheren Begriffen sich das Lebendige, allein Anstrebenswerte leise wegstiehlt, wie nach einigen heftigen Zuckungen alles Wesentliche beim alten bleibt und nur jener Zauberhauch entschwunden ist, der früher das Kommende umwitterte. So verliefen jene grossen gewaltsamen Ereignisse von 1848, in deren Anfängen ein so starker, so vielfacher Drang sich bis an die Sterne erhoben hatte.

Denn aus dem Gewaltsamen, dessen Ziel geistig, rein und von vager Bestimmtheit war, entsprang unmittelbar das neue Gewaltsame, das, nur auf Gegenwirkung ausgehend, ein niedriges und deutliches Ziel schnell erreichte. 1848 verlief wie ein Fiebertraum; in der kurzen Spanne Zeit vom Februar bis Juni zerschellten reine Bestrebungen, geistige Welten an dem Druck der Luft wie Seifenblasen; 1849, 1850 schienen noch voll Lebens und doch war es ein unendliches Absinken von dem, was „vorher“ vorgeschwebt war, als möglich, als sicher erschienen war; da war auch schon 1851 da und zerflogen jenes Geistige, scheinbar Herrschende; es herrschte aufs neue ein brutales, ohne innere Nothwendigkeit Bestehendes, ein mühselig Gestückeltes, von der materiellen Wucht des Augenblicks gestützt, von der Vergangenheit halbahren Schein erborgend.

Hier hatte Victor Hugo das grosse Ereignis seines Lebens gefunden. Mit allen Kräften hatte er an dem Werke theilgenommen, das ein Ganzes zu werden verheissen hatte; in einem Sinne hatte er tausend Zeichen gedeutet, nach einer Richtung sein ganzes Wesen zusammengefasst, hier wollte er die Summe seines Lebens ziehen. Und hier war er unterlegen und mit ihm unterlagen alle, die so dachten wie er, alle, die seine Träume begriffen hatten, alle, deren Übereinstimmung ein Decennium hindurch den reichen Zusammenklang einer geistigen Welt gegeben hatte. Wie das Meer nach einer Springflut sank das Volk wiederum zurück. Die Führer, die gemeint hatten, es liesse sich Geist und Gewalt, Idee und Realität vereinen, die traf Gewalt und Betrug, Tod, Gefängnis, Verbannung.

Es war wirklich eine Welt durch eine andere verdrängt und das durchaus Entgegengesetzte kam zur Herrschaft. Es war die vollkommenste Antithese, eine tausendgliederige Antithese, wie keine Rednergabe den Athem hätte, sie auszumalen; und diese war Wirklichkeit und Erlebnis. Und das Erlebnis traf in den Reifepunkt des Lebens. Vom sechsundvierzigsten bis gegen das neunundvierzigste Lebensjahr hin erstrecken sich diese mit leidenschaftlicher Theilnahme durchlebten Ereignisse, über einen Zeitraum, in welchem dieser robuste Geist sich gleich weit entfernt von den Fiebern der Jugend wie von der Ermüdung des Alters fühlte. Was ihn hier traf, traf ihn in der Fülle seines Daseins; er konnte nicht daran vorbei, wie Jugend sich der Wucht des Schicksals entzieht, indem sie ins Allgemeine ausschweift; und er war nicht alt genug, es nur betrachtend aufzunehmen und vielem Erlebten zuzurechnen. Indem er sich mit der ganzen Gewalt seines Wesens der inneren Gegenwirkung hingab, erhielt er hier die unverlierbare Formung seines Geistes. Hier formte sich für immer sein Weltbild. Was er mit solcher Wucht erlebt hatte, das war ihm der Lauf der Welt. Er war tief genug hineingerissen worden, um mit aller der Tiefe, deren sein Geist fähig war, die tragischen Elemente des Daseins zu spüren; er war reif genug, um die Zusammenhänge zu durchschauen. So wurde ihm alles rund; er hatte einen Punkt, von wo er das Weltbild, wenn nicht eindringlich, doch in grossen Linien zu erblicken vermochte, so dass sich alles, was sein Auge erkannte, hineinfügen liess.

Und dass er es in grossen Gegensätzen erblickte, war Anlage und ausgebildete Geistesform: er sah auf der einen Seite sich selbst und alles Gute, auf der anderen die complexen bösen Mächte, denen er unterlegen war.

Nun folgte die lange Zeit des Exils, nahezu zwanzig Jahre, ein grosser Theil des menschlichen Lebens; hingebracht auf eine Insel, umgeben von ruhevollen Felsen, im Angesicht des ewigen Meeres, im Bewusstsein eines bedeutenden, tragisch erfüllten Schicksals. Dies ist die Zeit seiner reifsten und grössten Werke. Wie er von der einsamen Klippe hinüberblickt, der Verbannte, nach den grossen schicksalsvollen Ländern, so blickt er hinab in die Vergangenheiten der Völker, und erblickt überall und tausendfältig die Gleichnisse des eigenen Erlebnisses. Er trägt sich und seine Geschieke hinein in die Fülle der Geschehnisse und sie werden ihm lebendig und verfliessen mit dem Dasein der natürlichen Mächte, mit dem Meeré, den verwitternden Felsen, den treibenden Wolken und den anderen Erhabenheiten, die ein einsames und ruhiges Leben im Verkehr mit der Natur enthüllt. So entsteht jene lyrische Epik, die mit nichts verglichen werden kann und mit der die Dauer seines Namens verknüpft ist.

Sind wir nun dem Gange dieses reichen Lebens nachgekommen, durch eine phantastische Kindheit zuerst, eine glänzende und angespannte Jugend, ein thätig parteilich bewegtes Mannesalter, bis an die Schwelle eines majestätischen und fruchtbaren Greisenalters, immer nur den grossen Linien folgend und bestrebt, das auszudrücken, was zur geistigen Form dieses Daseins gehören dürfte, dort aber innezuhalten, wo das so geschätzte anekdotisch Lebendige einzusetzen pflegt, so ist doch noch von einem Umstand Rechenschaft zu geben, der durch das ganze Leben, vom zwanzigsten Jahre an, durchgeht, und die Persönlichkeit mit solcher Entschiedenheit mitbestimmt, wie einer ihrer unlösbaren elementaren Beisätze: Victor Hugo ist, fast vom Jünglingsalter an, als Gatte und Vater im Leben gestanden. Diese menschlichen Beziehungen, auf denen alle übrigen, als auf ihrem Fundamente, aufruhen, durchweben sein Bewusstsein immer und immer; sie sind das Feste, was ihm von der Natur gegeben war, wie seine Lebenskraft und seine Begabung. Er bedurfte keines Orients, um „Patriarchenluft zu kosten“. Diese Atmosphäre, vom Idyllischen

bis zum Erhabenen wechselnd, umgab ihn stets ungezwungen. Sie war der Quell einer stetigen und niemals trivialen Inspiration. Das Subject seiner lyrischen Erregung war niemals ein ganz egoistisches, niemals ganz entblösst von einer wenn auch unausgesprochenen Generosität; und dem Hörer sagte ein untrügliches Gefühl, dass hier einer sprach, dem das stärkste Menschliche immer gegenwärtig war. Und wenn sich Goethe einem Vertrauten gegenüber mit grossartiger Ruhe in der berühmten Wendung aufschliessen durfte: „Meine Sachen können nicht populär werden; sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Ähnliches wollen und suchen“, so gilt für Victor Hugo fast das gerade Gegenteil. Der Einzelne wird nur das Allgemeinste seines Daseins hier ausgesprochen finden, aber die grosse Menge wird sich immer und wieder in ihm zusammenfinden, der mit wundervoller Beredsamkeit auszudrücken gewusst hat, was allen gemeinsam ist und keinem völlig fremd bleiben kann.

II.

Das Weltbild in den Werken.

Poesie ist Weltgefühl; es wird in den Werken eines poetischen Genies immer ein Bild der Welt enthalten sein, freilich aber dürfen wir darin nicht nach philosophischen oder politischen, systematischen Ideen suchen, sondern nur nach poetischen. Auf jene Gewalt der Phantasie kommt es an, vor der keine Amorphie bestehen bleibt, der alles lebendig, alles zum Sinnbilde wird, jene mythenbildende Gewalt, von welcher der platonische Sokrates schmerzlich bekennt, dass sie ihm mangle.

Der Mensch ist es, der auf den Menschen am stärksten wirkt, und er nimmt auch hier die Mitte des Weltbildes ein. Menschliche Grösse zu verherrlichen, darauf geht Hugos poetischer Instinct schon in den ersten unsicheren Versuchen. Was er als die Grundform menschlicher Superiorität erkennt, ist eine eigenthümliche Vermengung handelnder Genialität mit rhetorisch-poetischer. Das Element des Rhetorischen ist in ihm so mächtig, dass er fast

alle grandiosen Äusserungen der Seele damit ausstattet. In seinen Figuren entlädt sich Überlegenheit der Seele in Überlegenheit der Rede. Seine grössten psychologischen Conceptionen sind nicht Liebende, nicht eigentlich Handelnde, nicht Märtyrer, sondern Redner. Ja auch die gegen den Menschen wirkenden Naturgewalten sind mit der Gewalt der Rede ausgestattet, und sein Begriff von Gott ist der: das Wesen, welches das letzte Wort behält. Und dies alles abgesehen von den Dramen, in welchen es natürlich ist, dass sich die Figuren in Rede und Gegenrede ausleben müssen.

Man fühlt es, wie das Ich des Dichters zugleich mit seiner ganzen Sympathie in jene Gestalten überströmt, aus deren Mund sich die erhabene, mit Gleichnissen geschmückte, ungeheure Beredsamkeit ergiesst.

Sie sind seinesgleichen; war er doch von früh an der Wortführer, der Prediger, der Anwalt; ist doch der schönste Theil des Buches „Les Contemplations“ sein unausgesetztes Reden mit Gott; das ganze Buch „Châliments“, seine einzige zornvolle, glühende Rede, mit kleinen Einschnitten, Pausen, um Athem zu schöpfen oder um den Standort zu wechseln, die Tribune mit der Barricade, die Barricade mit der Insel des Exils zu vertauschen.

In der Légende des siècles löst ein solcher den anderen ab. Welf, Castellan von Osbor, eine einsame, fast mythische Gestalt, hält von der Zinne seines Thurmes herab eine Harangue, die sich über eine unten lagernde Armee, über den Kaiser, Könige und Herzoge entlädt, wie ein furchtbares Gewitter über einem Kornfelde.

Ein paar Seiten später tritt Elciis auf, ein Redner, der noch eine Stufe über Welf steht. Das Gedicht heisst: „Les quatre jours d'Elciis“. Der Kaiser Otto III. hat gelobt, jeden Vorübergehenden anzuhören:

D'entendre, d'écouter, lui César tout-puissant
Tout ce que lui dirait n'importe quel passant,
Devant les douze rois et la garde romaine,
Cet homme parlât-il pendant une semaine.

Und nun hebt Elciis an, ein erhabener Greis, und spricht durch vier Tage, jeden Tag vom frühen Morgen bis zum Abend; und jeden Abend, wenn er fertig ist, sagt der Kaiser erstaunt: „Schon!“ Diese Rede geht vor sich wie das Austoben einer ungeheuren Naturkraft. Die Fülle ist so gross, ein so grenzenloses

Zuströmen von Athem und Worten, dass es Elciis nicht verschmäht, zwölfmal dasselbe zu sagen, so sicher ist er, es immer mit noch stärkerem Tone, in einer noch gewaltigeren Zusammenstellung der Worte sagen zu können. Er spricht gegen die Könige; er sagt, dass die grossen und mächtigen Könige sterben müssen und unter der Erde elend verstauben; und er nimmt zwölf Könige beim Namen her und sagt es von einem jedem, bis die Wucht dieses Giessbaches von Worten den Hörer ängstigt; es ist das, was er gewollt hat.

Oder Zim-Zizimi. Der orientalische Despot auf einem Throne, an den zehn goldene Sphingen angebracht sind. Zuerst spricht die eine Sphinx zu dem Despoten, dann die nächste; alle zehn nacheinander. Wie sie zu Ende sind, wirkt das Schweigen unheimlich und nun redet Zim-Zizimi seinen goldenen Becher an:

Viens ma coupe,

Moi, le pouvoir, et toi, le vin, causons tous deux.

Und der Becher kanzelt ihn ab. Nachher spricht er die goldene Lampe an. Und die Lampe antwortet, ebenso wie der Becher, ebenso wie die Sphingen, mit der Beredsamkeit aller Sibyllen und Propheten.

Ein anderes, sehr grossartiges Gedicht ist nichts als ein gewaltiges Gegeneinanderreden zweier Adler, des freien wilden Adlers hoch in den Wolken und des heraldischen, von Juwelen strotzenden doppelköpfigen Adlers im kaiserlichen Wappenschild.

Die Strafreden des Cid an seinen wortbrüchigen König bilden ein Buch für sich. Der grosse Justiciero übt mit dem Munde eine fürchterlichere Strafgewalt aus, als mit dem Schwert; auch sein unermüdlicher Arm wäre nicht imstande, so lange das Schwert zu schwingen. Denn diese Reden sind über dem Niveau menschlicher Beredsamkeit, sie sind wie Naturgewalten, Wildbäche, Eruptionen, die mit schwindelnder Heftigkeit eine ungeheuere Masse mit sich fortreissen. Die Vehemenz des Geistes, welche eine solche Masse von Worten vor sich hertreibt, wirkt an sich schon wie ein grausiges, erhabenes Schauspiel. Wir glauben, mitzufühlen, wie ein Wille, ein athmendes Wesen sich in die Wucht der Materie einbohrt, mit titanischer Energie von innen heraus das Übergewaltige erschüttert, emportreibt, durch die Masse hindurchkommt, das Unglaubliche vollbringt. In der That hat sich das oft erneuerte

Erlebnisgefühl dieser ungeheueren geistigen Anspannung in Victor Hugo von innen nach aussen gewandt und ist zu einer grandiosen sinnlichen Anschauung titanischer Kraftleistungen geworden. Eine davon bildet den Kern des Romanes „Les travailleurs de la mer“. Hier verrichtet ein einzelner Mensch, nur versehen mit einer Säge und einem Handbeile, die Arbeit eines hundertarmigen Titanen. Er rettet eine Schiffsmaschine, die nach dem Schiffbruche hoch zwischen Felsklippen eingeklemmt hängen geblieben ist. Die schwindelnde Höhe, die Härte des Gesteins, das wüthende Meer, der Sturm, der Nebel, alles wirkt ihm entgegen. Die kostbare Maschine selbst, die er wegschaffen will, verzehnfacht seine Mühen: denn sie ist ebenso empfindlich als von ungeheurer Schwerfälligkeit, und er braucht noch hundertmal mehr Aufwand von Geduld und Schlaueit, um sie nicht zu verletzen, als er Vorkehrungen braucht, um ihre Masse zu heben. Er vervielfacht sich selber, indem er ein ganzes System von Balken und Hebeln, Rollen und Krähen aufthürmt; und er siegt.

Der Titan der „Légende des siècles“ lebt im lichtlosen Erdinnern. Die Götter haben Berge über ihn gethürmt; aber ein Verlangen, das Licht zu sehen, überkommt ihn, und er wühlt sich durch und bricht aus der jenseitigen Kruste der Erde, die dem Emyreum zugekehrt ist, mit dem Kopfe hervor. Sein Durchwühlen, die dumpfe Wucht des Willens im Kampf mit der dumpfen Wucht der Materie, füllt zweihundert Verse; und indem immer neue Wortmassen an uns herandrängen, sich zu Schlünden aufthun, in unsicherem Lichte uns lastend umgeben, wird die Allegorie wirklich zur Magie und lässt uns, in einem anderen Medium, das Dargestellte selber erleben.

Man wird auch bei solchen Conceptionen nie an eine bewusste Allegorie denken dürfen; sondern unwillkürlich strömen die Kräfte der Phantasie zur Darstellung dessen zusammen, was starken inneren Erlebnissen analog ist, und machen aus der äusseren Welt ein Gleichnis der inneren.

Wenn man sich erinnert, dass Balzac sein Gefühl beim Arbeiten mit dem gleichen Gleichnis ausgedrückt hat: „Ich springe in die Grube hinein, lasse mich verschütten, und dann schaufle ich mich wieder heraus,“ so wird man erkennen, dass die Arbeit für diese grossen Energien das centrale Erlebnis war, die Arbeit, in welcher

sich sehr heterogene Elemente miteinander verschmelzen und sehr verschiedenartige Formen dem Dasein gegenüberstehen, eine moralische Einheit bilden. Denn der Arbeiter fühlt sich als das Atom im Zweikampf mit der Unendlichkeit, und fühlt sich doch jeder schöpferischen Kraft verwandt, fühlt sich als ein Analogon des Schöpfers selber. Sein Dasein ist eben so sehr mit den sittlichen Mächten verknüpft, als mit den elementaren Gewalten, und indem er sich seinem Thun ganz hingibt, verschmilzt ihm die äusserste Anspannung und heroische Selbstentäußerung in eins mit dem schrankenlosen Geniessen der Welt, mit einer Orgie, die kein anderer kennt. Dieses dithyrambische Element ist in dem Werke Hugos nicht seltener und nicht minder grossartig ausgedrückt, als jenes heroische. Vielleicht am grandiosesten an der Stelle in „Notre-dame de Paris“, wo geschildert ist, wie Quasimodo die Glocken läutet.

Dem, der wirkt, erschliesst sich die Welt und er begreift das Tiefere; den Dünkel geistiger Anmassung lehnt er ab und steht dem Elementaren mit wachsender Ehrfurcht gegenüber. Denn hier sieht er Kräfte, die über sein Begreifen hinausgehen, die der Zerlegung spotten; vor ihnen sich zu demüthigen, befriedigt ihn, denn da demüthigt er sich vor einem höheren, das er auch in den Tiefen des eigenen Wesens wirksam fühlt.

In der niedrigeren Creatur, dem Thier, in der vom Leben unberührten Creatur, dem Kind, in der Vielheit der Creatur, dem Volk, ruht sich seine Betrachtung aus von allen schmerzlichen Empfindungen der eigenen Disharmonie und Unzulänglichkeit.

Die Thiere sind in diesen Werken durchaus als Symbole des Instinctiven in der Menschennatur verstanden; sie sind die „Larve des Menschen“; ihre Regungen sind dumpf, ungebrochen, grossartig; sie sehen Gott dort, wo der Mensch ihn nicht sieht; sie wittern das, was über menschliches Begreifen hinausgeht; sie tragen ein dumpfes sittliches Gesetz in sich und in ihren Augen ist die Unendlichkeit. In der That hat der thierische Blick etwas Vages, das ergreifend und schauerlich ist.

Schon in dem Gedicht: „Ce que dit la bouche d'ombre“ findet sich diese Stelle:

Homme!

Pendant que tu te tiens en dehors de la loi,
Copiant les dédains inquiets ou robustes
De ces sages qu'on voit rêver dans les vieux bustes
Et que tu dis: „Que sais-je?“ Amer, froid, mécréant,
Prostituant ta bouche au rire du néant,
À travers le taillis de la nature énorme
Flairant l'éternité de son museau difforme,
Là dans l'ombre, à tes pieds, homme, ton chien voit Dieu.

Und dies ist ein Grundgedanke, der in der „Légende“ oft wiederkehrt und auf den eines der posthumen Bücher: „L'Âne“ ganz aufgebaut ist.

Die wirkliche Schilderung des Kindes, kann man sagen, hat vor Victor Hugo in der französischen Literatur nicht existiert. Rabelais bringt den kleinen Gargantua, aber das ist kein menschliches Kind und hat wenig von einem solchen. Der kleine Astyanax, bei Racine, ist kaum mit einem Strich angedeutet; es war nicht die Art des ancien régime, auf ein Kind als solches einzugehen; man sah in ihnen Wesen, denen eine gewisse Fähigkeit zu repräsentieren fast mit dem Gehenlernen eingeflösst werden musste. Vielleicht nur bei Lafontaine finden wir da und dort den flüchtigen Umriss eines Kindes, mit etwas Natürlichkeit, zwischen einer Katze und einem Wiesel. Rousseau hat in Émile einen Automaten geschaffen und kein Kind. Das Werk Victor Hugos aber ist erfüllt mit diesen Gestalten von einer Frische, einem Schmelz, der unvergleichlich ist. Da und dort tauchen sie in den Gedichten auf, in jedem der Romane kommen sie vor, in der „Légende“, in dem schönen Buch „Groupe des idylles“ nehmen sie ihren wichtigen, erhabenen Platz ein, und endlich existiert ein ganzes Buch nur durch sie und für sie: „L'Art d'être grand-père.“

Es ist nichts ungeschildert geblieben: ihr Stammeln, ihr Lallen, ihr Lächeln, ihr Staunen, ihr Schweigen, ihr ganzes unerschöpflich räthselhaftes Verhältnis zur Welt, zum Dasein, zu der Unendlichkeit, aus der sie herzustammen schien und deren Abglanz sie noch eine Weile umschwebt.

Aber das dumpfgewaltige Thier, das grösser gesinnt ist als der Mensch, und das schuldlose Kind, dessen Einfalt Gott beschützt,

sind wiederum nur wie Symbole für die grösste der dumpfen Mächte, für das Volk. Ja es würden sich, das ganze Werk Victor Hugos hindurch, hunderte von Symbolen finden lassen, die das Volk verherrlichen. Denn da seine Symbole nicht mit dem Verstand gefunden, sondern aus der Fülle der mit Bildlichkeit geschwängerten Erregung geboren sind, so fand er, wenn eine grosse Sache seine Phantasie erfüllte, überall im Universum verwandte Vibrationen, und gab sie mit solcher Kraft wieder, dass der Hörer sich mit Entzücken und Schauer der ungeheueren Concordanzen des Daseins bewusst wird. Das ist die geheimnisvolle Kraft seiner Poesie; denn seine Weltanschauung ist ärmlich, vag und fast trivial, wenn man sie abstract formulieren will; aber doch ist sein Weltbild grossartig, indem es mit genialem Instinct das Geistige mit dem Materiellen verknüpft; und niemals durch das Gedankliche eingeengt, trägt diese Phantasie aus den Erscheinungen der ganzen Welt das ihr Gemässe zusammen und verfährt da so wie die menschliche Lebenskraft selber, die uns durch das unendliche Gewirr der Widersprüche des Daseins durchleitet, ohne dass wir zugrunde gehen. So entzieht sich sein Weltbild völlig der Kritik; denn wie bei einem Menschen im Leben, lässt sich auch bei der Betrachtung dieser Phantasie niemals mit Sicherheit sagen, wie tief sie sich, in ihrem unerschöpflichen metaphorischen Drange, mit dem Einzelnen eingelassen hat. Denn sie genießt im Einzelnen immer den Abglanz eines Allgemeineren, im Geistigen ein vergeistigtes Materielles, im Materiellen ein versinnlichtes Geistiges.

Je näher wir das Gewebe dieses riesigen poetischen Lebenswerkes betrachten, in desto höheren, desto unbestimmteren Ideen glauben wir es erfassen zu müssen. Da scheuen wir uns fast zu sagen, es sei die Idee des „Volkes“, welche einen so grossen Platz einnimmt und in zahllosen Symbolen ausgedrückt wird. „Ruy Blas“ ist ein solches Symbol, der Diener, den das Schicksal in das Gewand eines Granden steckt, der in eine unbekante Welt sich gestellt sieht, um in ihr zu befehlen. Und der Titan ist ein solches Symbol, der sich aus seinem unterirdischen Gefängnis, seiner lichtlosen Höhle durchwühlt und mit gewaltig dröhnenden Schritten vom jenseitigen Abhang der Erde heraufgestiegen kommt und so gewaltig sein Haupt über den Rand der Erde hebt, dass alle Götter erbleichen. Und der Satyr, der zu Gast in den Olymp kommt und

vor den Göttern ein Lied zu singen anfängt und dabei wächst und wächst, zugleich mit der Gewalt seines Liedes anwächst zu einem ungeheueren Wesen, an dessen Hüften die gewaltigsten Ströme der Erde herabrinnen, zwischen dessen Fingern wandernde Völker sich verirren, um dessen Lippen die Adler hinkreisen wie um die Hänge der riesigen Gebirge. Ja, in solchen Gestalten drückt sich der erhabene Schauer aus, mit dem der Dichter sich die Möglichkeit ausmalte, es könne die unermessliche gebundene Kraft, jener dumpfe Inbegriff aller Kräfte, der ihm das Volk war, sich erheben, könne seiner bewusst werden, sich aufrichten wie eine einzige Riesengestalt, der der Olymp nicht an die Knie reicht, und könne den erbleichenden Herrschern der Welt seinen Namen zurufen, wie jener Satyr den schauernden Göttern zuruft: „Ich bin der grosse Pan!“

Aber dass eine politische Aspiration seiner Zeit sich bei ihm in eine so ungeheuerere mythische Conception umsetzt, darin verräth es sich ja schon, dass seine Phantasie in Welt und Epoche haust, wie eine dröhnende Stimme in einem hallenden Gewölbe. Ihm gab die Realität verstärkt die Erregung wieder, mit der er sich ihr annäherte. So liegt in diesen gigantischen Verherrlichungen einer sich enthüllenden Riesenkraft ebensoviel, was von einem ausströmt, als was sich auf aussen bezieht. Man könnte sagen, er hat bei diesen Dithyramben ebensoviel an das Erwachen des eigenen Genies gedacht als an das Aufwachen des Volkes. Aber es wäre nicht richtig, denn er hat gewiss weder an das eine noch an das andere mit scharfer Bestimmtheit gedacht, sondern, die vage Idee der Kraft, der Kraft, die sich entfesselt, diese in ihrer Grösse, Einfachheit und Unbestimmtheit fast musikalisch-thematische Idee lebte in ihm und trieb ihn im Leben jenen Gedankenkreisen und Erlebnissen, in der Poesie jenen erhabenen Bildern und Conceptionen zu, in denen sie sich ausdrücken konnte.

Indem es diese einfachen vagen Ideen sind, die dem Dichter vorschweben, findet er Übereinstimmung in vielen Erscheinungen des Lebens, hält sich wenig bei den historischen und politischen Scheidungen auf, und so geräth er in jene scheinbaren Widersprüche mit sich selber, jene äusseren Inconsequenzen der Gesinnung, die der Mitwelt so viel zu schaffen machen. Ihm selber erscheinen diese Widersprüche so leicht aufzulösen, diese Wand-

lungen so verzeihlich. Denn das ist ihm ja gerade vom Geschick verliehen, dass er das Gemeinsame in den widerstreitenden Tendenzen erkennen kann, das Element des Lebens, ohne welches keine Gesinnung je bestehen und dauern könnte. Und darauf beruht auch seine Wirkung ins Breite; denn im Grunde sind die Menschen nicht parteilich, sondern freuen sich der gemeinsamen Gefühle.

Ein solcher Geist, der überall zusammenfasst und simplifiziert macht die Gegenwart übersichtlich und die Vergangenheit geniessbar. Ihrer beider bedient er sich souverän und lässt überall das Übereinstimmende hervorleuchten. Er treibt alles ins Grosse und die nationalen Neigungen und Lieblingsgedanken wird er auszusprechen nicht müde. Nun liegt dem französischen Geist nichts so nahe als der Begriff der Grösse und alle Relationen, welche sich von Begriffen ableiten lassen: wie Überlegenheit und Inferiorität, Stärke und Schwäche, Rang, Gebür und Usurpation. Diese Relationen und die in ihnen enthaltenen Möglichkeiten menschlicher Schicksale sind der Angelpunkt des ganzen Werkes von Victor Hugo.

Situationen auszubrüten, in denen der relative Begriff der Superiorität das Grundthema ist, welches in einer neuen und unerwarteten Weise behandelt wird, dies ungefähr ist der grösste Genuss, in welchem diese Phantasie sich auslebt. Ähnlich wie man es als den tiefen Grundtrieb von Goethes Phantasie aussprechen kann, den Verlauf eines Gesetzmässigen und die Verkettung der Gesetze fühlbar zu machen

Victor Hugo hat die Superiorität in allen Formen verherrlicht, welche sie annehmen kann: zuerst als das Anerkannte, Tradition, Legitimität, Königthum, geoffenbarte Religion; dann als das autokratische Walten des Genies, in der Gestalt des ersten Napoleon, dann in jener vagen Figur des Volkes, in sich selber. in der sittlichen Überlegenheit des unbeugsamen Verbannten, des erhabenen Verfolgten, in allen Naturkräften und wiederum in der Einfalt, im Kinde, im stummen Thiere. Er hat alle Formen begriffen und acceptiert, in denen sich Selbstbewusstsein äussert, so sehr erscheint es ihm als der Grundtrieb der menschlichen Natur. Es ist unerschöpflich, Stolz und Selbstgefühl auszudrücken und schwelgt im Erfinden solcher Situationen, wo dieses sich in jähem Umschwung des Schicksals mit besonderer Intensität äussern kann.

Der Kern seiner dramatischen Situationen ist eine solche Peripetie, in welcher der die Oberhand gewinnt, der früher unten war. Darauf sind alle seine coups de théâtre gestellt: in „Ernani“ das ganze Verhältnis Ernanis zum König und zu Silva; im „Ruy Blas“ das ganze Schicksal des Ruy Blas; in den „Burgraves“ der erste Act, wo der Bettler sich als der Kaiser enthüllt und alle ihm zu Füssen fallen.

Eines der berühmtesten Gedichte der Légende heisst „Suprématie“ und ist ganz auf die äusserste Zuspitzung dieses Motivs gestellt: ein Unbekanntes, Unbegreifliches offenbart sich und demüthigt die drei obersten Götter, Indra, Agni und Vajon.

Ein anderes Gedicht enthält einen Dialog der Gestirne, die miteinander an Glanz wetteifern und sich ihres Glanzes, ihrer Unvergänglichkeit, ihrer unermesslichen Grösse überheben; eines überbietet das andere in wundervollen Versen, zuletzt aber sagt Gott nichts als diesen einen Vers:

Je n'aurais qu'à souffler et tout serait de l'ombre.

Das Dichterwerk will immer das grosse Ganze des Daseins abspiegeln. Aber dem jugendlichen Geist sagt das Einzelne zu; Einzelnes ergreift ihn, Einzelnes hebt ihn über die Last des Daseins hinaus, in Einzellnem scheinen sich ihm die Ideen zu offenbaren. Diesem Einzelnen stellt er gern das Übrige als das Gewöhnliche, das Gemeine, das Feindliche gegenüber; zur grossen Materie des Lebens steht er noch in keinem Verhältnis. Allmählich aber stellt das Verständnis der Zusammenhänge sich ein; man erkennt, ein Wesen, ein Ding bedinge das nächste und so ringsum in unbegrenzter Wechselwirkung; das Gebiet des Darstellbaren erweitert sich, fast ins Grenzenlose, und damit erweitert sich auch die Manier der Darstellung.

So sind bei Victor Hugo die Werke der ersten lyrischen Epoche durchaus auf die Darstellung des Einzelnen gestellt. „Odes et ballades“, „Feuilles d'automne“, „Chants du crépuscule“, „Voix intérieures“ haben ihre vage Einheit nur in den Gesinnungen des Autors, in seinen allgemeinen Gefühlen. Das Weltbild ist in ihnen sehr wenig präcisiert. Ein unerfahrenes Gemüth könnte sich aus ihnen nicht über die Zusammenhänge des Daseins unterrichten. Die Einheitlichkeit des Buches „Orientales“ ist grösser; aber sie liegt

durchaus im Pittoresken und Stilistischen und gehört darum auf ein anderes Gebiet.

Hierauf folgen die vierzehn Jahre dramatischer Production, etwa 1829 bis 1843, von der Conception des „Cromvell“ bis zu dem definitiven Misserfolg der „Burgraves“. Schon die Geschlossenheit dieser Periode des Schaffens lässt ein gewisses Element des Gewaltigen, der innerlich ausgeübten Willkür errathen. In der That haftet der in den Dramen ausgedrückten Weltanschauung etwas Künstliches an. Sie ist einer noch unreifen Erfahrung mit einiger Gewaltigkeit abgerungen; sie ist einem einzigen Begriff mit Gewalt unterworfen: dem Begriff des Gegensatzes. Die Antithese, dieses Grundelement der französischen Diction und Composition, ist hier Eins und Alles der Conception geworden; sie beherrscht Inneres und Äusseres, Psychologie und Mechanismus, die dramatische Fabel und den dramatischen Vers.

Es wird in diesen Dramen ausgedrückt, dass der Mensch ein aus Contrasten zusammengesetztes Wesen ist, dessen Schicksal in jähren Antithesen immer das Unerwartetste realisiert; und dass alle menschlichen Begriffe vom Ablaufe des Lebens die eitelsten und wichtigsten sind, weil jeder Begriff seinen Gegensatz und also den der Erwartung entgegengesetzten Verlauf herbeiruft. Dieses merkwürdige, unheimliche und concentrirte Weltbild aber hat seltsamerweise keinen Einfluss auf die Figuren dieser Dramen. Sie sind sich, als Menschen genommen, in keiner Weise der Gesetze des Daseins bewusst, unter welchen sie leben und welche sie selber verkörpern. Und nur diese gespenstische Unbewusstheit macht es möglich, dass sich ihre Schicksale in der Weise, wie es eben geschieht, zu tragischen Vorgängen verknüpfen. Könnte sich einer von ihnen jemals umwenden, so müsste er sehen, dass die anderen alle nur vorne bemalte Figuren sind und nach der Breite keinen Durchschnitt haben; dass es Figuren von Papier sind. Eine einzige nach allen Dimensionen reale Gestalt, eine Gestalt wie Hamlet, eine Figur wie Goetz, müsste, wenn sie in eines dieser Dramen verwickelt würde, durch ihr blosses Dabeisein die ganze Handlung zersprengen.

Man ahnt, dass hier eine Welt aus der Phantasie des Genies und doch nicht aus der Fülle der Wahrheit heraus geschaffen ist, eine seltsame Abbreviatur des Weltbildes. Im Gewande des Ban-

diten verbirgt sich die Seele eines Helden; der Greis trägt die jugendlich widerstreitenden Gefühle in der Brust: Hass und Liebe; der Lakai sieht sich von der Königin angebetet; den Sohn treibt es, die Mutter zu tödten; in dem Narren, dem buckligen, verachteten, tückischen Geschöpf wohnt grenzenlose Vaterliebe, und mit seinem ganzen zusammengerafften Gelde bezahlt er den Degenstoss, der ihm das einzige Kind tödtet; der Verbannte, Geächtete erwirbt das Weib, das den König, dem Kaiser versagt blieb: aber die Liebesnacht wird zur Nacht des Todes und die Lichter, die dem Hochzeitsfest angezündet waren, beleuchten zwei Leichen; der Mächtige ist ohnmächtig; der Narr ist traurig und weise; der sterbende Cardinal bringt noch mit einem Worte seiner entfärbten Lippen den jungen blühenden Didier um seinen Kopf; die Dirne liebt, wie keine zweite zu lieben vermag; Cromwell, der seinem Könige das Haupt abschlagen liess, zittert vor seiner Frau und vor den Reden eines Kindes . . . so ist diese Welt.

Dem aber, welcher diese Welt ins Dasein gerufen hatte, sollten erst zu Ende dieser Epoche wahrere, einfachere Gesetze des Lebens durch ein schmerzliches Erlebnis aufgehen. Ich meine das Erlebnis von 1843, den Tod seiner innigst geliebten ältesten Tochter. Sie ertrank in der Seine, wenige Tage nach ihrer Hochzeit, ihr Mann mit ihr. Dieser Tod des geliebten blühenden Wesens, dieser jähe und grosse Schmerz war das erste wirklich grosse Eingreifen des Schicksals in eine bisher nicht aufgewühlte Existenz, und er übte auf die Seele des Dichters die heimlich bildende Gewalt der grossen Schmerzen aus. Indem er sich durchaus weh fühlte, empfand er die Grenzen seines Wesens; eine etwas gedunsene Vorstellung von sich selbst, die einen übermässigen Raum in der Welt eingenommen hatte, schrumpfte zusammen. Und das Dasein selbst gliederte sich ihm: mit dem geliebten jungen Leben schien eine Welt ausgestorben, und doch umgab ihn noch eine Welt. Zwischen den beiden gähnte die Gruft, ein unermesslicher Abgrund. So entsteht jenes bedeutende Buch „Contemplations“, welches die Gedichte von zwei Jahrzehnten umfasst und doch von grösserer Einheitlichkeit ist, als eines jener früheren, rasch entstandenen. Hier ist die Persönlichkeit bei weitem kräftiger ausgesprochen, das Verhältnis zur Welt ist unvergleichlich weniger vag. Der Schmerz ist die wahre Einführung ins Dasein, und indem er dem Gemüthe die

Zusammenhänge fühlbar macht, ermöglicht er der schaffenden Phantasie die ersten Ansätze wirklicher Composition, dieses Wort in seinem höchsten Sinne verstanden.

Der Schmerz jenes Erlebnisses trieb Hugo in die Politik. Es folgt die Epoche, deren geistiger Gehalt oben festzuhalten gesucht wurde. Und hier spitzt sich schliesslich alles wiederum zu einem schmerzlichen Erlebnis zu: dem Erlebnis von 1851. Hier verwandelte sich das Geistigste in die brutalste Realität. Der Kampf der Ideen wurde mit Kanonen ausgefochten. Eine reactionäre Weltanschauung hatte die Oberhand gewonnen und man kam zum Bewusstsein dieser Thatsache, indem man Gewehrläufe auf sich gerichtet fühlte, indem man seine Freunde in Blut liegen sah, indem man bei Nacht und Nebel ins Ausland flüchten musste. Revolution und Gegenrevolution ist immer die Realisierung von Tendenzen. Es gibt kein grausameres Erlebnis für den unterliegenden Theil, denn es ist das völlige Zusammenbrechen der inneren und äusseren Welt; aber es gibt zugleich kein befruchtenderes Erlebnis für die Phantasie, eben weil es eine solche Verknüpfung der äusseren und inneren Welt enthält, eben weil sich hier die Realität durchaus symbolisch verhält. In solchen Zeiten geht dem erregten Geist ein Weltbild von grenzenloser Fülle auf; er sieht, dass nichts, was sich vollzieht, bedeutungslos ist und, trunken von Zorn und Leid, schafft er zum erstenmale ein Werk, das alle früheren an Composition bei weitem übertrifft. Die „Châtiments“ sind dieses Werk, dessen Einheitlichkeit ebenso bewundernswert ist, wie seine Lebendigkeit. Denn sie sprechen die ganze Fülle der Emotionen aus, die ein grosses, die Allgemeinheit, wie den Einzelnen treffendes Ereignis hervorruft; sie geben die Fülle der Realitäten, aus denen sich das Ereignis zusammensetzt und geben in hunderten von Symbolen, die aus allen Gebieten des Lebens herkommen, den geistigen Gehalt des Ganzen. Diese achtundneunzig Gedichte, die gleich zornvollen tobenden Wellen zwischen dem Prolog Nox und dem Epilog Lux einherfliessen, geben durch ihre Anordnung, durch die Reflexe, die sie eins von anderen empfangen, die Suggestion einer räumlichen Einheit, einer erhabenen symbolischen Schaubühne, und man darf hier, bei allem Abstand, an Dante denken. Nun hatte der Dichter, aus der Wirklichkeit heraus, einen grossen Begriff von der Einheitlichkeit des Daseins gewonnen; Thun und

Leiden hatte er als die Synthese der äusseren und inneren Welt erkannt; und so eine grosse Manier der Darstellung sich angeeignet; die Formen der grossen Kunst vergangener Zeiten werden ihm durchsichtig: die Bücher des alten Testaments, die antiken Tragiker, Dante. Es geht ihm auf, wie man dazu gelangen kann, die Geschehnisse der Zeiten so lebendig zu erblicken, in ihnen den Athem Gottes ebenso zu spüren, wie er ihn in einem Geschehnisse der eigenen Zeit zu spüren bekommen hatte. Hier kommen zwei Elemente zuhilfe: der grosse architektonische Zug seiner Phantasie und der Zug seiner Zeit zur Historie. Denn der Begriff des Historischen beherrscht die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

So entsteht jene Vision einer ungeheueren Mauer, die zusammengesetzt ist aus den menschlichen Geschlechtern und ihren Schicksalen. Und so entsteht das grosse Buch, das zusammengesetzt ist aus Gedichten eines grossen Stils, die etwas vom Epos haben und etwas von der Allegorie, etwas Hymnisches und etwas Chronikhaftes: die Legende der Jahrhunderte. Diese Kunstform ist einzig; es sind in ihr alle Elemente des grossen Stils amalgamiert, die uns überliefert sind; aber sie sind völlig amalgamiert. Es wird für einen Augenblick der Ton der Propheten aufblitzen oder der Ton der *chansons de geste*; Pindar wird von Lucrez abgelöst werden und dieser in Vergil überfliessen; es wird der innere Rhythmus des Dante anklingen und im nächsten Augenblick von jenem spanischen Ton übertönt werden, den auch Corneille gekannt hat. Aber dieses Ganze bewahrt eine Einheit, durch die es fortleben wird.

Wer mit grossem, vereinfachendem Blick die wechselnden Formen des menschlichen Daseins überschaut, und wem dazu das Erblicken des Gegensatzes als eine Grundform seines Geistes gegeben ist, über den wird jene Vorstellungsweise eine grosse Kraft gewinnen, welche in dem Vorspiel zum Buche „Hiob“ symbolisch ausgedrückt ist: die Vorstellung, dass das gute und das böse Princip eine Art Wette über den Verlauf der menschlichen Existenz im einzelnen und im allgemeinen abgeschlossen haben. Diese dualistisch-religiöse Vorstellung erlaubt Victor Hugo, in den grossen Conceptionen seiner reifen Epoche über die Darstellung der Menschheit noch hinauszugehen, ohne sich doch völlig ins Vage zu verlieren. So

waren, die Legende der Jahrhunderte ans Ewige zu knüpfen, noch zwei Bücher geplant: „La Fin de Satan“ und „Dieu“. Menschheit, Begrenztheit und Unendlichkeit sollten in den gewaltigsten Symbolen ausgedrückt werden.

Aber wer vieles schuf und sich oftmals gross fühlte, dem wird auch das eigene Schaffen ein gewaltiges, die Betrachtung fesselndes Schauspiel. Er demüthigt sich und erhöht sich, indem er die Wirksamkeit seines Geistes dem Walten der Naturgewalten vergleicht. So entsteht das Buch „Les quatre vents de l'esprit“. Die vier Grundformen der eigenen Inspiration, die lyrische, die satirische, die epische und die dramatische leben sich aus, jede ein Buch füllend.

Noch ist ein letztes Wort auszusprechen diesem reichen Greisenalter, das sich selbst ein monumentales Grabmal mit erhabenen Statuen setzt, vorbehalten. Die Inspiration dieses poetischen Genius trieb auf Antithese hin, der Verlauf des Lebens spitzte dies so zu, dass Parteilichkeit sein wahres Element bleiben musste. Immer sah er irgendwo das Schlimme incarniert und irgendwo das Gute, und mit mythenbildender Gewalt, Vergangenheit und Gegenwart aufwühlend, setzte er sein Inferno und sein Paradiso nebeneinander, nicht ganz ohne den Einfluss jenes erhabenen Vorbildes, das ich hier andeute, und doch aus einer so ganz anderen Geistesverfassung heraus, sehr entfernt von der ehrwürdigen Geschlossenheit, tief sinnigen Verkettung des grossen Vorbildes. Indessen hatte ein Decennium das andere abgelöst, und den rednerisch historischen Drang der ersten Hälfte des Jahrhunderts vertrieb das naturwissenschaftliche Streben der zweiten Hälfte. Von diesem neuen Licht angeglüht, spricht ein Werk des Greisenalters den Geist tiefen Begreifens und mitleidsvoller Zurechnung aus.

In „La pitié suprême“ ist die Gestalt Ludwig XV., auf die an anderen Stellen mit allegorisierender Wucht alle Züge des Bösen gehäuft sind, mit einem Blick angesehen, der alle Verzerrungen auflöst und im „Bösen“ ein menschliches Schicksal sieht.

Und noch ist eines abzuthuen. Wer die Geschichte der Menschheit durchwühlt hat, Generationen über Generationen thürmt, durch die Geschichte hindurch ins Dickicht der Legende dringt, das Gewühl der Untergegangenen mit dem Blick durchstreift hat und die auf die einzelnen Töne eines unendlich verworrenen Ge-

räusches zu horchen bestrebt war, dessen Phantasie ist bis zur Ermattung belastet mit der Vielfalt des menschlichen Denkens und Wähnens. Der eingeathmete Dunst dieser Myriaden von abgestorbenen Gedanken muss ausgeathmet werden, die Kraft der Phantasie muss dieses Chaos einen Augenblick zusammenballen, um es dann für immer von sich wegstossen zu können.

Dies ist das Buch „L'Âne“. Die Einkleidung ist ein parabolischer Gedanke, den schon die „Légende“ enthält, in dem Stück: „Dieu invisible au philosophe.“ Der Prophet, der assyrisch und arabisch, persisch und hebräisch versteht, weiss nichts. Er starrt in die Nacht hinein und brütet über dem Räthsel des Daseins. Auf einmal, wie er in seinen Gedanken durch den Wald reitet, stutzt sein Esel und steht starr. Die stumme Creatur hat Gott gesehen, den der Prophet zu erblicken sich vergeblich müht.

In dem Gedicht „l'Âne“ tritt an Stelle der vier Sprachen, welche der Prophet versteht, die ganze Wirrnis des aufgehäuften überlieferten Wissens:

Tous ces textes qui font le silence autour d'eux
Et d'où l'odeur des ans et des peuples s'exhale . . .

Von einem minder bedeutenden aber eigenartigen Dichter der auf Victor Hugo folgenden Generation ist das Wort gesagt und wiederholt worden, seine Eigenart beruht darauf, dass für ihn die sichtbare Welt existiere. Diese Eigenschaft, die im Hinstreben der Poesie nach der Seite der Malerei andeutet, besitzt aber Hugo vor allen und in einem solchen Grade, dass alle nachher Kommenden nicht unabhängig von ihm gedacht werden können. Die künstlerische Stärke seines Weltbildes ist das Bild der sichtbaren Welt. Dies geht soweit, dass ihn fast immer und fast überall das Sichtbare mehr interessiert als das Seelische. Ein berühmtes Gedicht „Tristesse d'Olympio“ enthält Klagen über die Vergänglichkeit der irdischen Dinge und über das Hinschwinden der Liebe. Diese Klagen werden in einem Park ausgesprochen und die Schilderung dieses Parks, der doch nichts als der Rahmen des seelischen Vorganges sein soll, ist so herrlich, dass das Gedicht sehr wenig rührend, aber unendlich descriptiv wirkt. Der Ideeninhalt der Orientales ist nicht sehr gross. Aber alles Pittoreske in diesem Buch ist unvergleichlich und eigentlich besteht das Buch aus nichts anderem. Er sieht die Länder, die er nie gesehen hat.

und er sieht sie mit mehr Lebendigkeit vielleicht als Tausende, die dort gelebt haben.

La ville au dômes d'or la blanche Navarin
Sur la colline assise entre les térébinthes.

Und Korinth mit seinem steilen Vorgebirge und die Inseln mit ihren leuchtenden Klippen, und den Hügel von Sparta, und den Teich von Arta, und die seltsam geformten Fahrzeuge, die sich auf den Wellen schaukeln, und die Pferde mit wilden Mähnen, mit den farbigen Sätteln, an denen die grossen scharfkantigen Steigbügel herabhängen,

et le Klephte à l'oeil noir, au long fusil sculpté,
er sieht sie, sieht alles, sieht den grossen Orient und jenen anderen Orient, das maurische Spanien . . .

Quand la lune à travers les mille arceaux arabes
Sème les murs de trèfles blancs . . .

So sieht er, in anderen Büchern, die Stadt des Mittelalters, den Dom, den Thurm, die Burg, sieht dies alles so, dass man sagen kann, er lebt darin, lebt in diesen architekturellen Conceptionen stärker als in seinen menschlichen Gestalten, empfindet ihr stummes Dastehen, ihre Mächtigkeit, ihre concentrirte, gleichsam in ein einziges nie auszusprechendes Wort zusammengesetzte Ausdrucksfähigkeit, ihre Schatten und Lichter, ihr Wuchten und Emporstreben, ihre Melancholie und ihren Stolz besser als die Regungen der menschlichen Seele.

Und so sieht er seine Menschen, sieht sie vor allem, bevor er sie fühlt. Er empfängt durchs Auge suggestive Vermuthungen über ihr Inneres. Eine erhabene Gestalt tritt bei ihm unnachahmlich auf:

Comme sort de la brume
Un sévère sapin, vieilli par l'Appenzell
À l'heure où le matin, au souffle universel
Passe, des bois profonds balayant la lisière,
Le preux ouvre son casque, et hors de la visière
Sa longue barbe blanche et tranquille apparaît.

Und die Schilderung ihres Thuns und Lassens, alles was nachkommt, vermag oft nicht den Eindruck einer solchen ersten Vision zu erhöhen, in welcher das Pittoreske durch seine Intensität symbolisch wirkt.

III.

Die Entwicklung der dichterischen Form bei Hugo. Stil und Ausdruck.

Dem Deutschen ist es geläufig, eine bis zur Haltlosigkeit getriebene Freiheit des poetischen Stiles sich gefallen zu lassen. Ihm tritt bei Betrachtung der französischen Dichtkunst vor allem der Begriff einer strengen Continuität entgegen. Dem französischen Autor von Bedeutung sind die grossen Vorgänger, die er in seiner poetischen Gattung besitzt, gleich lebendig, ob sie der eben hingeschwundenen Generation oder einem weit abliegenden Jahrhundert angehören. Man kann sagen, dass eine glückliche und prägnante Wendung, ein mustergiltiger Vers in dieser durchgearbeiteten Sprache sich für immer wirksam und lebendig erhält und dem, der ihn geschaffen, ein in Ewigkeit nicht verfallendes Anrecht auf eine gewisse Betrachtung sichert. Daher vollziehen sich dort alle Revolutionen des poetischen Stiles unter heftigem Widerstand und allgemeiner Aufmerksamkeit, wovon bei uns nichts zu bemerken ist.

Unter den gewaltigen Umwälzungen, welche die Zeit von 1789 bis 1815 erfüllten und weder eine der öffentlichen Formen, noch die intimen Lebensformen unberührt liessen, war die literarische Form das einzige, was sich unverletzt erhalten hatte, sowohl in Bezug auf die Strenge des Versbaues als auf die Sonderung der Wörter in solche, die zum Gebrauch der gehobenen poetischen Diction geeignet schienen, und solche, die hievon auszuschliessen waren. Man wird die Vor- und Nachteile dieser traditionellen Strenge mit einem Blick überschauen: das grosse Talent wurde freilich herabgedrückt und in der Kühnheit seiner Ergiessungen gehemmt, die kleinen Talente aber, deren Production immer die Masse ausmacht, konnten gar nicht unter eine gewisse anständige Gleichmässigkeit und Getragenheit des Tones hinabsinken. Für dies alles hatte sich im Publicum eine äusserste Feinfühligkeit festgesetzt und von Generation zu Generation erhalten, und auch dieser Sinn überdauerte die aufgeregten Zeiten. In den ersten Decennien des neuen Jahrhunderts war er ungeschwächt wirksam. Bei der Aufführung des „Cid“ von Lebrun erregte das Wort

chambre ein missfälliges Gemurmel. „Otello“, in einer Übersetzung von Alfred de Vigny, fiel wegen des Wortes mouchoir, dessen Erwähnung in der Tragödie als unerträglich berührte.

Solchen Gesinnungen, so festgewurzelt und verbreitet, stellt sich nicht ein Einzelner mit Erfolg entgegen; aber einer ganzen Generation, die sich reich an innerem Erlebnis, vielfältig im Erfassen des Weltbildes und beengt in ihren Ausdrucksmitteln fühlt, sind diese künstlichen Schranken endlich keine Schranken mehr. Hier kommt der Einfluss auswärtiger Literaturen zur Geltung; die Jugend erfasst das Fremde mit Sehnsucht und Leidenschaft, und von fragmentarischen Andeutungen, trübe übermittelt, kann dennoch eine ungeheure Wirkung ausgehen.

Die stärkste Vermittlung geschah durch das Buch „de l'Allemagne“. Von einer bedeutenden Frau zu politischen Zwecken geschrieben, in bewusster Analogie zu jener gleichnamigen Flugschrift des Tacitus, hat dieses merkwürdige Buch noch mehr und anhaltender im literarischen Sinne gewirkt als im politischen und moralischen. Indem es die Einheit von Charakter und Genie mit Entschiedenheit hervorhob, drängte es alle „formalen“ Probleme in den Hintergrund und liess die Gesichtspunkte des guten Geschmackes als klein und pedantisch erscheinen. Es that einen grossen Horizont auf: das Erhabene, das Vage, das Leidenschaftlich-Schrankenlose ist hier in einer anderen Beleuchtung gesehen, als die traditionelle französische. Die Schwäche der nationalen Diction, des nationalen Verses wird mit klaren Worten ausgesprochen: „Le despotisme des alexandrins force souvent à ne point mettre en vers ce qui serait pourtant de la véritable poésie: cette forme de vers appelle les sentences et les antithèses, qui ne présentent jamais les idées ni les images dans leur parfaite sincérité, ni dans leurs plus exactes nuances“. Indem mit Nachdruck auf die reichere Sensibilität, die grössere Phantasie der Deutschen hingewiesen wird, kommen von selbst die Nachteile eines beengten Vocabulars zur Sprache. Es wird geklagt: „Wie könnten wir es versuchen, ein Gedicht von dem geistigen Reichthum, der bunten Fülle der „Glocke“ zu übersetzen, da wir uns vom Gemeinen unablässig beängstigt fühlen! . . .“

Sollte aber eine völlige Revolution des poetischen Sprachgebrauches zustande kommen, so musste eine grosse Steigerung

des Selbstgefühles in den poetisch Schaffenden vorausgehen; denn nur wer sich alles Grossen voll fühlt, wagt es, sich über ererbte Traditionen hinwegzusetzen. Nun war in der That der Begriff der dichterischen Persönlichkeit und ihrer Bedeutung, der sich in den letzten Perioden jenes „auflösenden“ XVIII. Jahrhunderts wirklich fast völlig aufgelöst hatte, indem seine eigentlich künstlerischen Elemente sich zu der trockenen Glätte und Geringfügigkeit eines Delille niederschlugen, seine Geistes- und Lebens Elemente sich aber in Philosophie und praktisch-politische Speculation umsetzten, dieser synthetische Begriff „Dichtergrösse“ war wieder lebendig und machtvoll geworden; und hier sehen wir uns aufs neue zu jenen beiden grossen Namen Châteaubriand und Lamartine zurückgeführt. Châteaubriand, voll des Gefühles der eigenen bedeutenden Persönlichkeit und einer grossartigen Manier der Darstellung in jedem Augenblicke sicher, scheute nicht davor zurück, auch ein solches Element in den Kreis der Poesie zu ziehen, welches bisher, als die Wurzel des geistigen Lebens und der Angelpunkt der Weltanschauung selbstverständlich betrachtet, von jeder Art der poetischen Darstellung durchaus ausgeschlossen war: das Element des christlichen Glaubens. Indem er zwei der grössten Erscheinungen vergangener Epochen instinctmässig für seinesgleichen im Range erkannte, Bossuet und Voltaire, trieb ihn sein Genie, mit dem einen zu rivalisieren und den andern zu vernichten. Und hatte die „Art poétique“ des Boileau die Religion als Stoff ausgeschlossen,

de la foi d'un chrétien les terribles mystères

der labilen Darstellung durch den Poeten entziehend, so sehen wir Châteaubriand gerade diesen Complex seelischer Erlebnisse mit instinctiver Begierde nach dem grössten, lebendigsten Stoffe in den Mittelpunkt seiner Werke stellen. Hierdurch erfolgte eine ungeheuere Lockerung, ein ungeheueres Entschleiern von inneren Abgründen, eine ungeheuere Befruchtung der Phantasie. Dieser Stoff hieng durch seine Wurzelfasern mit allen, völlig mit allen Theilen und Theilchen des Seelenlebens zusammen; hier gewann in einer neuen helldunklen Beleuchtung alles Seelische ein neues Ansehen und die früheren starren Begriffe von Bedeutend und Niedrig, Würdig und Gemein, konnten sich nicht lange aufrecht erhalten. Analogisch wirkte dieses Thema auf alle Betrachtung des Seelischen, überallhin aufwühlend, verwirrend und bereichernd.

Daneben trat Lamartine und brachte eine andere Bereicherung der Scala des Empfindens: er drückte Regungen aus, die wegen ihrer Weichheit, ihrer Unbestimmtheit bisher für die Poesie sozusagen nicht existiert hatten. Die verfließenden Stimmungen sanfter Resignation, träumerischer Befriedigung, vager Melancholie wurden nun reichlich empfunden, seit sie so glücklich ausgedrückt waren, und theilten sich der ganzen Generation mit.

Unter diesem doppelten Einfluss entwickelte sich der Genius Victor Hugos. Es war sein eingestandener Ehrgeiz, den einen dieser grossen Dichter zu erreichen, es dem andern gleichzuthun. So musste er zuerst von seinem Genius das verlangen, was sie besaßen; von selber und ungerufen stellte sich, mit reifender Kraft, das ein, was ihn von ihnen unterschied.

Aber das war das Erste, das das Ziel eines wortlosen inneren Nachstrebens, Anempfindens: den grossen Ton des Einen mit der Weichheit des Anderen zu verbinden. Nun ist aber dies das Besondere des grossen Talentes: dass es immer neue, scheinbar widerstrebende Elemente der Bildung in sich aufzunehmen und das vielfältig Unverwandte zu einer glänzenden Einheit zu verschmelzen vermag. Zu jenen jugendlichen Aspirationen, deren Geist im allgemeinen ein christlicher, einigermaßen germanischer zu nennen ist, findet sich plötzlich ein unerwartetes Vorbild hierzu, dessen Form und Gesinnung völlig lateinisch, ja antik und heidnisch ist. Im Jahre 1819 war, so unerwartet als aufsehenerregend, das glänzende Dichterwerk des André Chénier an den Tag gekommen, dessen Name bisher nur durch wenige bei seinen Lebzeiten veröffentlichte Gedichte und durch die Thatsache seines frühen und gewaltsamen Todes eine gewisse Publicität besass. Und nun, ein Menschenalter nach seinem Tode, gelangten diese Elegien und Hymnen, diese Bruchstücke und Überbleibsel in die Hände eines gewissenhaften Herausgebers, und drangen sogleich in die Öffentlichkeit, mit ihrem wahrhaft antikischen Glanz und ihrer unverwelklich blumenhaften Anmuth, als die Hinterlassenschaft eines auf der Guillotine in blühender Jugend Hingestorbenen, doppelt geisterhaft ergreifend. Hier war eine vollständige, eigenthümliche und verführerische Vision der Antike: in einem Spiegel die Welt des Homer, des Hesiod und des Moschos aufgefangen.

Was man hier in den Händen hielt, war so sehr, so durchaus Poesie, wie lange nichts, was die französische Sprache hervor gebracht hatte; hier lebte und glänzte in jedem Vers jenes Θαλερόν, jenes blumenhafte frische Wesen, die „novitas florida“ des Lucrez. Hier war die äusserste Künstlichkeit mit einer tiefen Herzlichkeit vereint; alles aus zweiter Hand und doch alles von einer thaufrischen Lebendigkeit. War man ganz unter dem Zauber des Grossen, des Vagen, des Sehnsüchtig-Grenzenlosen, der finsternen Erhabenheit, des düsteren Prunkes gestanden, so gieng von diesen Gedichten die nicht minder intensive Fascination der vollkommenen Klarheit, der süssen freudigen Vollkommenheit, der zauberhaft geschlossenen antiken Welt aus. Victor Hugo fühlte sich stark genug, dieses neuen Zaubers sich zu bemächtigen, ohne auf jenes andere Element zu verzichten. Aber man wird den Einfluss, den Chénier auf ihn geübt hat, kaum je zu hoch anschlagen können. Denn er empfieng von ihm das liebliche antike Weltbild als Ausdruck der idyllischen und elegischen Stimmung; er empfieng von ihm ein lebendiges sinnlich-geistiges Verhältnis zur Mythologie, ein tiefes natursymbolisches Verstehen dieser erstarrten poetischen Gebilde; und nicht zuletzt die Fülle und Anmuth des Verses, die mit den glücklichsten Bildungen Vergils wetteifernd, zugleich dem Ohr ein Rhythmisch-Ganzes, dem Auge ein gedrängtes Bild und dem Geist die Mittheilung eines bedeutenden und schönen Vorganges bietet. Überall dort, wo Victor Hugo Reichthum und Gelassenheit, symbolische Kraft mit erhabener Einfachheit vereinigt, immer in jener unvergleichlichen Kunstform der heroischen Idylle, mit der er einmal, in „Booz endormi“, den Höhepunkt seiner ganzen Production erreicht hat, schwingt etwas mit von dem Geis Chéniers. Der Kreis, den die Inspiration Châteaubriands und die Inspiration Chéniers umspannen soll, ist nicht klein, aber hier bereitete sich eine Synthese vor, die dem Ausdruck jeder menschlichen Regung gewachsen sein sollte. So war noch ein Ton aufzunehmen, männlich, stolz, durchaus französisch, französisch mit einem Anhauch spanischen Geistes: der Ton des grossen Corneille. In der Vorrede zu „Cromwell“ findet sich diese Erinnerung an Corneille, die alles zusammenfasst, was über ihn hier auszusprechen ist: „C'est après avoir été rompu dès son premier jet, que ce génie tout moderne, tout nourri du Moyen-âge et de l'Espagne, forcé de

mentir à lui-même et de se jeter dans l'antiquité nous donna cette Rome castillane . . .“ In einem solchen Sinne Corneille zu lesen, an dem Hochmuth seiner Gesinnung, dem Stolz seiner Diction sich zu berauschen, sein feodales, sein spanisches Element ihm nachzuföhleu, gleichsam seine persönliche Fiber unter der Hülle classierender Form emporzuwöhlen, dies heisst sich in ihn einleben, und wo die geniale Kraft der Assimilation vorhanden ist, heisst es jenes Tones sich bemächtigen und ihn fortan zu besitzen. Denn so eignen sich die Geister einer productiven Epoche alles an, was ihnen aus früheren Zeiten lebendig erscheint. Sie sind ohne Gelehrsamkeit; aber eine heftige Begierde, zu erobern, die Kunst in sich zu bereichern, treibt sie in jede Richtung. Sainte-Beuve hat es für die Generation von 1827 schön ausgesprochen: „Chacun alors prenait l'initiation où il le pouvait; on saisissait un point et l'on devinait le reste. — Surtout dans l'ordre lyrique, les dernières sources trop fréquentées du XVIII^{me} siècle étaient taries et épuisées; le style était entravé et gêné: l'étendre, enrichir la palette, ajouter quelques notes aux accents connus, voilà . . .“

Und dies ist eine der Concordanzen, an welchen, wie oben angedeutet wurde, eine productive Epoche reich ist: es brachten die einen das ans Licht, was die andern brauchten. Wollte man über Corneille hinaus, seinen Ton zu bereichern, wollte man „une fibre héroïque et mâle un peu cornélienne à l'avance“, und dazu eine anhaltende Erhabenheit des Tones, eine majestätische Fülle, eine gewaltige Breite des Vortrages, so gab es wohl eine verschollene, einst hochberühmte Dichterkraft, die alles dieses darzubieten vermochte. Und gerade diesen Halbverschollenen brachte Sainte-Beuve mitten in jenen an Inspiration und Leben reichen Jahren mit Glanz an den Tag und bereicherte mit einer Anthologie aus den Werken des Ronsard den geistigen Besitz der Epoche, Stil- und Sprachgefühl mächtig belebend (1828). Die Diction Victor Hugos trägt hie und da in ihrem Gefüge den Ronsard'schen Charakter, hier und da aber auch an ihrer Oberfläche, in einer einzelnen Kühnheit, die wie ein Glanzlicht aufgesetzt ist. Hiezu rechne ich den reichlichen Gebrauch des substantivierten Thätigkeitswortes, eine Pomposität, die Ronsard so eigen ist:

Je suis le *regardeur* infini.

(Légende, Suprématie.)

Ce *chercheur* d'aventures sublimes.

(Ibidem. Eviradnus.)

Ferner aber jene besondere und wirksame Kühnheit des Gebrauchs, einmal den Eigennamen als Gattungsnamen zu setzen, wodurch ein eigenthümlich legendärer übergrosser Zug in die Darstellung kommt, ein nächstmal den Gattungsnamen oder das abstracte Substantiv mit jäher Personification gleichsam als einen Eigennamen hinzusetzen:

N'est il pas l'héritier de César? *le Philippe*

Dont l'ombre immense va des Gange au Pausilippe...

(Légende, Rose de l'Infante.)

oder mit noch kühnerer Verwendung:

Complète ta grandeur *par de la Sibérie.*

(Les quatre vents de l'Esprit.)

und anderseits:

Et tes deux boucliers? J'ai *mépris* et *dédain.*

(Ibidem.)

Auch wird man den Einfluss von Ronsard nicht verkennen, wenn man bei Hugo einen sehr starken Gebrauch des substantivierten Adjectivs wahrnimmt.

Quand de *l'inaccessible* il fait *l'invincible.*

(Le petit roi de Galice.)

Les *célestes* n'ont rien de plus que les funèbres.

(Le Crapaud.)

Le *stupide* attendri sur *l'affreux* se penchant.

(Ibidem.)

Noch mehr aber schmeckt die Wortzusammensetzung nach jener heroischen Diction des Ronsard, welche der gedrungenen Fülle der Griechen nachstrebte:

L'homme-chèvre ebloui regarda ses pieds nus.

(Le Satyre.)

Briy *l'homme-sépulcre*, o France, ressuscite.

(Les Châtiments.)

On entend dans les pins que l'âge use et mutile
Lutter le *rocher-hydre* et le *torrent-reptile*.

(Le petit roi de Galice.)

Beziehen sich alle diese Einflüsse im grossen und ganzen auf die Structur der poetischen Rede, so ist nicht minder eines Elementes zu gedenken, welches mit jener Epoche eigentlich zum erstenmal überhaupt in die Poesie eintritt und vielleicht das Auszeichnende des XIX. Jahrhunderts bildet: die Farbe. Hier nun liegt fast nichts in der Tradition, wovon sich Besitz ergreifen liesse; aber die Epoche selber war erfüllt von dieser Fascination und so drang es denn gewaltig in die Poesie. Was vielfach emporquillt und andringt, ist schwer an einzelne Namen zu knüpfen. Immerhin werden zwei vor allem zu nennen sein: Walter Scott, der die mittlere und halbvergangene Zeit zum grenzenlosen Behagen, ja zum tiefen Entzücken ganzer Generationen als ein Ganzes, mit ihrem Thun und Lassen, ihrer Tracht und ihrer Baukunst hervorzurufen wusste, und abermals André Chénier, dessen glänzendliebliches und so abgeschlossenes Gemälde der antiken Welt einen ähnlichen und etwa noch intensiveren Zauber ausübte, freilich nicht so ins Breite, sondern auf die Einzelnen, am meisten auf die Dichter und ihre Nahestehenden. Des Namens Byron blosser Erwähnung wird genügen, um zurückzurufen, wie gewaltig dieser grosse Dichter im gleichen Sinne wirksam war: die ungeheuere Sonnen- und Farbewelt des Orients in romanntischen Perspectivesn aufzuschliessen.

Hier müssen wir von einem deutlichen Hinstreben der Poesie nach dem Gebiete der bildenden Künste sprechen, einer bedeutenden Einwirkung des Auges auf die Ausbildung der Phantasie. Und dieses neuartige folgenreiche Streben werden wir keiner Nation stärker zurechnen dürfen als der französischen, wie denn überhaupt vom siebzehnten Jahrhundert an bis auf unsere Zeit den Franzosen in der Pflege jener Künste ganz allein eine wahrhafte Continuität beschieden war, wovon auch allein ein wirklicher Einfluss auf den Geschmack und die Geistesrichtung der breiteren Menge ausgehen kann: denn das Vereinzelte bleibt immer ohne Wirkung auf die Masse, es möge noch so bedeutend sein und auf einzelne noch so tief wirken. Es ist das Verhältnis des französischen Volkes zu den Producten der bildenden Künste, vor allem aber zur Archi-

tektur, ein glücklicheres und lebhafteres; was die Malerei hervorbringt, existiert für mehrere, und der Sinn des Sehens ist nicht so gar wenigen verliehen.

So musste, in einer Epoche, die alles aufwühlte und jedes neuartige Andersstreben begünstigte, auch das pittoreske Element des Daseins mit Gewalt in die Poesie Hugo's eindringen: ihm bedeuteten diese Künste viel; das Alte in ihnen war ihm lieb und das Neue nicht verschlossen. Was für ihn der Zauber der vergangenen Zeiten ausmachte, war hauptsächlich das, was sich durchs Auge überliefert: die Bauwerke, die Bildwerke erschlossen ihm das Mittelalter und die späteren Jahrhunderte. Franz I. und sein Hof, das waren ihm vor allem Menschen, die Tizian gemalt hat; die spanischen Habsburger, das waren ihm vor allem die unendlich suggestiven Gesichter von den Velasquezbildern; das Mittelalter, das waren ihm die Thürme mit den Spitzbögen, die Portale mit den tausenden von mystischen und grotesken Gestalten, die dicken Mauern, die Verliesse, die Erkerstuben: von hier gieng er aus und errieth von hier aus mit synthetischer Kraft Geist und Gemüth einer Epoche. Die Malerei seiner eigenen Zeit aber war bedeutend genug, um ihn nicht im Stich zu lassen, wenn er ein schönes und glühendes Weltbild der Gegenwart erfassen wollte. Hier ist vor allen Delacroix zu nennen, der nahezu unbegrenzt war im Ausdruck des Leidenschaftlichen und Farbig-Gewaltigen. Ihm gab zuerst der Anblick des Orients den grossen Anstoss; der Genius Rubens' wirkte im gleichen Sinne. Zuerst zogen ihn erhabene Stoffe an, die in das Helldunkel der grossen Poesie schon gehüllt waren: die Barke mit Dante und Vergil, oder das „Gemetzeln auf Chios“, oder Orgie von Scharlach, Feuer und Wolkendunkel, eine Byronsche Atmosphäre. Allmählich aber wurde ihm jeder Stoff erhaben und grossartig. Er sah überall die grandiosen Antithesen und die grandiosen Harmonien der Farbe. Das gelbe Ziegenfell, das einen rothhaarigen, am Flusse trinkenden Hirten einhüllt, gegen den tiefblauen Himmel; zwei in einander verschlungene kämpfende Thierleiber, braun und grau, unter der glühenden Abendröthe; das Roth eines Mantels, ein blutbespritzter leuchtender Menschenleib, das Braun eines Pferdes und das Dunkelblau einer Felsenschlucht: aus solchen Harmonien war für sein Auge die Welt zusammengesetzt und er war unermüdlich, sie festzuhalten. Neben ihm legte Géri-

cault Grösse und pitoreske Gewalt in die Darstellung der menschlichen, der thierischen Gestalt; Decamps ersah mit grossem Blick das Erhabene der Landschaft. Es war, um nicht noch viele zu nennen, eine malerische Atmosphäre grosser Art vorhanden, und der Dichter, „für den die sichtbare Welt existierte“ brauchte nicht allein aus sich zu schöpfen, um sich vor dem Vagen zu sichern, und den Vor- und Hintergründen seiner Vision eine grosse Bestimmtheit zu geben.

Indem er aber dem inneren Auge viel bietet, so will er doch nicht bloss fürs Auge schaffen, sondern wendet sich noch an einen höheren Sinn. Er will doch ausdrücken, und irgendwie anschaulich machen, was sich der Anschauung eigentlich entzieht: was noch über den Gedanken hinausgeht, die Idee. Hier kommt ihm das Symbol zu Hilfe, tausendfach überliefert, wenn auch freilich erstarrt und entgeistert. Und ihn der eigenen Epoche fühlt er sich von Lebenden, Denkenden umgeben, denen es Bedürfnis ist, für das Tiefste ihres Daseins nach dem wahrsten Ausdruck zu streben, um ihren Geist und ihr Gemüth von der beängstigenden Verworrenheit zu befreien. Diese schaffen dem Vocabular einer Sprache seine höchsten geistig-sittlichen Elemente, indem sie das Überkommene in ernstem Sinne erfassen und Neues hinzubilden, dem ihre vielfältige geistige Erregung tiefere und zarte Schwebungen mitgibt. So wirkte jene Gruppe von Strebenden, die, zuerst als Saint-Simonisten, im weiteren Verlaufe als Socialisten bezeichnet, ein neues sittliches Ganze, dem ursprünglichen Christenthum ähnlich, aber weit vollkommener, in der Welt hervorzurufen gedachten. Erfüllt von vagen Strebungen, die sie für Ideen nahmen, bemächtigten sie sich mit Kühnheit und Leichtigkeit aller Terminologien vergangener Epochen. Alles frühere Streben schien ihnen nur auf das jetzige hinzudeuten, und es schien ihnen ein leichtes, die Ausdrucksweise des Platon und die der Evangelien, nicht minder die indische oder persische und noch sonstige Terminologien als die Dialecte einer einzigen Sprache zu erfassen. Bei ihnen gieng alles durchaus auf eine kühne und leichte Synthese aus. War Saint-Simon der Urheber dieses vagen, zuweilen parabolischen Tones, so ist Pierre Leroux sein hauptsächlichster Vertreter. Sein bedeutendstes Werk, „de l'Humanité“, den Entwicklungsgang der Menschheit im Ganzen umfassend, überblickt alles mit Leichtig-

keit, stellt überall Concordanzen her, und weiss den ungeheueren, ja verzweifelten Stoff mit der trüglichen Sicherheit eines Nachtwandlers zu durchschreiten.

Jean Reynaud, halb Dichter, halb Doctrinär, stand diesen Geistern nahe. Gleich ihnen, verfieng er sich in den Verwickelungen des Jahres 1848. Auch er glaubte sich befähigt, das Gesammte des Daseins in einer Schrift zu umspannen. „Terre et ciel“ nannte er ein Buch, welches einen vagen Pantheismus ausspricht und worin die sittlichen Fragen mit einer Sicherheit erörtert sind, wie sie nur ein solcher aufbringen kann, dem niemals Zweifel an der Sprache, als einem höchst trüglichen Ausdrucksmittel, gekommen sind.

Dies war eine geistige Atmosphäre, in welcher die Kritik abstracter Begriffe nicht tief gieng. Man legte in die das Geistige bezeichnenden Worte mehr Emphase und Tendenz, als geistigen Reichthum. So muss der Gebrauch des Abstractum in der Diction Victor Hugos verstanden werden. Wenn das Abstractum bei Dante aus der tiefsten, durch das seelische Erlebnis gewonnenen krystallklaren Überzeugung hervorgeht, wenn es bei Goethe das lebensvolle Aggregat der Erfahrung ist, ein glückliches, aus dem Individuum hervorblitzendes Aperçu, eine Neuschöpfung jedesmal, so ist dem gegenüber das Abstractum bei Hugo ein conventionelles Gebilde, an dessen Inhalt der Antheil des Dichters nicht gross ist.

Da wir aber doch irgendwo im Schatz der Sprache die fühlbare Einwirkung einer so mächtigen dichterischen Kraft suchen müssen, so sehen wir uns auf jene Worte zurückgeführt, denen malende Kraft im weitesten Sinne innewohnt.

Diesen Worten gegenüber besass er alle jene geistige Freiheit und schöpferische Kühnheit, die ihn gegenüber dem Abstractum im Stiche liess: er führt ein Wort von Schattierung zu Schattierung, treibt es in einem immer geistigeren, uneigentlicheren, grandioseren Gebrauch hinein.

Aus diesen reichlichen Kühnheiten des Sprachgebrauches konnte Arsène Darmesteter die schönen Beispiele schöpfen, welche das nie erstarrende „Leben“ der Worte so deutlich illustrieren. Sei an zwei Adjectiven diese Kunst gezeigt, durch die Verwendung mit immer anderen Vorstellungselementen den Inhalt des einzelnen

Wortes vom scharf-bestimmten Sinnlichen zum geheimnisvoll Metaphorischen hinüberzuführen. (conf. Darmesteter „La vie de mots“.)

Derrière eux cheminait la mort, squellette chauve.
Il semblait qu'aux nasaux de leur cavale *fauve*
On entendit la mer ou la forêt gronder.

Hier hat *fauve* die ursprünglich concrete Bedeutung: mit falbem Fell, rothgelb.

On vante Eviradnus . . .
Quand il songe et s'accoude, on dirait Charlemagne
Rôdant, tout hérissé, du bois à la montagne,
Velu, *fauve*, il a l'air d'un loup qui serait bon.

Hier ist *fauve* inmitten zwischen der Bedeutung rothhaarig und einer geistigeren: etwa farouche.

Und in dem folgenden Beispiel nimmt es eine ganz neue ausserordentliche Bedeutung an:

Corbus, triste, agonise. Pourtant
L'hiver lui plaît, l'hiver, sauvage combattant.
Il se refait, avec les convulsions sombres
Des nuages hagards croulant sur les décombres
Avec l'éclair qui frappe et fuit comme un larron,
Avec les souffles noirs que sonnent du clairon,
Une sorte de vie effrayante à sa taille.
La tempête est la soeur de la *fauve* bataille.

So ist ihm „*hagard*“ ein Ausdrucksmittel aller Nuancen des Schauerlichen geworden:

L'Asie est monstrueuse et fauve; elle regarde
Toute l'Europe avec une face *hagarde*.
(Légende. Les trois Cents.)

Le supplices hurlants dans la brume *hagarde*.
(Ibidem: Les Mercenaires.)

Là, pas d'astre, et pourtant on ne sait quel regard
Tombait de ce chaos immobile et *hagard*.
(Le Parricide.)

Hagard, il détourna la roue inexorable.
(Le Crapaud.)

L'agonie éteignit la prunelle *hagarde*.

(Vision de Dante.)

Und hier sind noch andere Beispiele für diese so äusserst fruchtbare Kühnheit, das Adjectiv aus der sinnlichen Sphäre in die sittliche zu rücken, wo ihm dann alle suggestive Gewalt seiner mitschwebenden metaphorischen Elemente anhaftet:

À l'Empereur Othon qui fut un prince *oblique*.

(4 jours d'Elciis.)

Cet homme marchait *pur*, loin des sentiers *obliques*,
Vêtu de probité *candide* et de lin blanc . . .

(Ruth et Booz.)

Eine gleiche Freiheit — und dies sind die wahren Schöpfungen, dies die wahren Bereicherungen des Sprachschatzes — dem Substantivum gegenüber.

„*Gouffre*“ zur Bezeichnung des unermesslichen Himmels.

Laissez-moi m'en aller dans vos *gouffres* sublimes.

(Les Mercenaires.)

„*Ombre*“ zur Bezeichnung des Makrokosmos.

L'ombre a tout l'ouragan, l'âme a toute la lyre.

(Le quatre vents.)

So wirkt ein grosser Sprachgenius belebend auf eine Sprache: denn in der Sprache ist alles metaphorisch und die subtilere Metaphorik der Begriffsübertragung ist das unausgesetzte heimliche Leben der Sprache.

IV.

Rhythmus und Reim.

α) Rhythmus.

Herr Émile Faguet von der Académie française hat es in seiner schönen Studie über Victor Hugo geradezu ausgesprochen: wer die Kunst des französischen Verses zu seinem Studium macht, könne sich darauf beschränken, Lafontaine und Victor Hugo zu lesen; die übrigen dürfe er vernachlässigen.

So treffen wir denn hier bei Victor Hugo jenes schrankenlos reiche Zuströmen und unfehlbar sichere Masshalten, jenes Nie-zuviel und Nie-zuwenig, wie es eben im glücklichsten Gebiet einer grossen Begabung sich findet. Denn hier liegt seine Stärke; dies war er vor allem: ein grosser, unvergleichlicher Künstler des Verses.

Ihm ist — und dies ist eine grosse, ursprüngliche Gabe, eine innerliche Musik — ihm ist ein Wort nicht ein Zeichen, nicht ein Bild, sondern vor allem auch ein Ton. Diese angeborene Gabe, die Concordanz der Worte mit den tausendfachen Lauten der Natur zu spüren, ist ebenso selten, als sie fruchtbar ist. Man hat daran erinnert, wie sehr der melodische Larmartine von diesem Instinct zuweilen in Stich gelassen wurde. Man hat von ihm diese Verse citiert:

Celui qui, respirant son haleine adorée
Sentirait ses cheveux, soulevés par les vents
Caresser en passant sa paupière effleurée
Ou rouler sur son front leurs anneaux ondoyants . . .

und man hat mit Recht bemerkt,*) dass die Vocalisation des letzten Verses mit ihren dumpfen *u* und *o* ungefähr das Gegentheil dessen ausdrückt, was sie ausdrücken soll, nämlich hauchende, duftige Leichtigkeit.

Vielleicht dass von allen älteren Dichtern nur der unvergleichliche Lafontaine jenen musikalischen Instinct für den Tongehalt der Worte besessen hat, er, der mit einem solchen Verse, funkelnd und schmetternd wie grelles Licht auf Harnischen und Trompeten, die Schilderung eines Kampfes abschliesst:

L'insecte du combat se retire avec gloire;
Comme il sonna la charge, il sonne la victoire.

Von hier führt ein einziger Schritt zu Victor Hugo und zu solchen wundervollen Combinationen der Vocale und Consonanten, wie diese:

C'était le grand cheval de gloire
Né de la mer comme *Astarté*,
À qui l'aurore donne à boire
Dans les urnes de la *clarté*.**))

*) Faguet l. c. Étude sur Lamartine.

**) Chansons des rues et des bois. Prologue.

Oder diese, in welcher ein überraschender, in den Reim gedrängter geistiger Glanz noch den lautlichen Glanz der von Liquiden eingeschlossenen hellen Diphthongen erhöht:

Iblis leva les *yeux*, et tout à coup l'infâme

Ébloui, se courba sous l'abîme *vermeil*:

Car Dieu de *l'araignée avait fait le soleil*.*)

Oder diese, ein Beispiel aus vielen gewählt, worin die Häufung des *ü* ein eindringlich sehnsüchtiges Element der Stimmung gibt:

Eschyle errait à la *brune*

En Sicile, et s'enivrait

Des *flûtes du clair de lune*

Qu'on entend dans la forêt.**)

Ich bin nicht der erste, der mit unbegrenzter Bewunderung für die Sprachgewalt, welche ohne Wechsel des Rhythmus eine solche Veränderung des Tones herbeizuführen imstande ist, die folgenden Strophen der XII. Ballade***) copiert und nebeneinandersetzt, von denen die eine das spitzgiebelige, vielthürmige Bild der gothischen Stadt ebenso wundervoll hinhaltet, wie die andere, massig und dröhnend, das dumpfe Getöse des Stadtinneren ausströmt:

Cette ville

Au longs cris

Qui profile

Son front gris,

Des toits frêles

Cent tourelles

Clochers grêles,

C'est Paris!

Le vieux louvre!

Large et lourd

Il ne s'ouvre

Qu'au grand jour.

Emprisonne

La couronne

Et bourdonne

Dans sa tour.

*) La légende des siècles. Iblis.

**) Chansons des rues et des bois.

***) Odes et ballades.

Es gibt tausende seiner Verse, die, mit dem Einschnitt an der traditionellen Stelle, ohne durch den Contrast der syntactischen Gliederung den Rhythmus zu durchkreuzen und zu beleben, dennoch voll Lebens und voll Besonderheit sind, nur durch den Tongehalt und die Anordnung der Wörter. Durch diese Durchkreuzung aber erst, durch die geniale Variation des „freien Einschnittes“, hat er dem Alexandriner einen Reichthum gegeben, den dieses Versmass unter den Händen keines früheren Dichters hat ahnen lassen. Und er hat niemals vergessen, dass der ungewöhnliche Einschnitt seinen Reiz nur solange ausüben kann, als er vereinzelt zwischen regelmässig gebauten Versen auftritt; dass eine übermässige Anwendung dieses Kunstmittels eine Vergeudung seines Zaubers ist und eine Reihe von Versen in pure Prosa auflöst.*)

Versuchen wir es nun, die Typen des Alexandriners nebeneinander zu stellen, die er durch eine höchst kunstvolle Vertheilung der „coupes“ geschaffen hat, so werden wir dabei nicht einen Augenblick vergessen, dass es sich bei so grosser Kunst dennoch kaum um ein Kunstmittel, kaum um ein bewusstes Vorgehen handelt, sondern um ein glückliches instinctives Wollen, dem das Material der Sprache sich im Augenblick des Schaffens widerstandslos unterordnet und von selbst in rhythmischen Wellen anschwillt und abklingt.

Er hat vor allem um ihrer Eindringlichkeit, ihrer angespannten Fülle wegen diese Form des Alexandriners geliebt, welche in drei Abschnitte von je vier tönenden Silben zerfällt, und die den Classikern nicht unbekannt war:

Ces yeux tendres — ces yeux perçants — mais amoureux.
(Corneille Psyché.)

Ihrer hat er sich bedient, um eine dreifache Steigerung zu geben, um mit einer nach drei Richtungen weisenden Fülle der Elemente die descriptive Gewalt der Antithese zu übertreffen:

J'ai vu le jour — j'ai vu la foi — j'ai vu l'honneur.
Les fleurs au front — la boue aux pieds — la haine au coeur.

*) Wie vielfach bei Musset, bei Théophile Gautier (Albertus), bei Verlaine (Sagesse).

Durch Nebeneinschnitte hat er es vermocht, diesem dreitheiligen Vers ein Gefüge zu geben, das noch grössere Spannung erregt:

Moi, le pouvoir — et toi, le vin — causons tous deux. *)

Ein einzigesmal geht er noch weiter und, die Dreitheiligkeit des Verses verlassend, drängt er, durch Einschnitte nach jedem Wort, in einem einzigen Vers ein ganzes philosophisches System zusammen: Antithese als Definition, Ableitung daraus, ein vollständiges dualistisches Schema:

Roi forçat, l'homme, esprit, pense, et, matière, mange. **)

Um aber dem nationalen Verse eine fast schrankenlose Variabilität zu geben, handelt es sich nicht bloss darum, ihn noch feiner zu durchgliedern, sondern ihm im innern über die Cäsur hin, nach aussen über den Versschluss hinaus die Schleusen zu öffnen. Dieses schöne Überströmen im Innern herbeizuführen, kommt abermals der unregelmässige Einschnitt zuhilfe. In der Vorrede zu „Cromwell“ steht der Ausruf: Malheur au poète si son vers fait la petite bouche! Der Einschnitt nach dem sechsten Fuss ist es, der für das Ohr den Vers verlängert, gleichsam in ihm einen grossen Horizont aufschliesst.

Es muss gesagt werden, dass Lafontaine auch dieses Element metrischer Wirkung gekannt hat:

Nous cultivions en paix d'heureux champs — et nos mains

Étaient propres aux arts ainsi qu'an labourage.

Aber davon einen eigentlichen kühnen und reichen Gebrauch zu machen, das Gebot der syntaktischen Cäsur wie das der syntaktischen Pause am Versschluss zu durchbrechen, und das ganze Gebäude jener von Malherbe erfundenen, durch Boileaus Einfluss befestigten äusserlichen, das Leben des Verses unterbindenden Regeln für immer ausser Existenz zu setzen, das war Victor Hugo vorbehalten.

Das Überströmen des Verses über die Cäsur wird erzielt, indem ein Epitheton unmittelbar an das Substantiv tritt, welches den sechsten Fuss schliesst, so dass wir gezwungen sind, den Einschnitt weiter nach rückwärts zu verlegen, wie in dem obigen Vers von Lafontaine, z. B.:

*) Légende des siècles: Zim-Zizimi.

**) Contemplations: Ce que dit la bouche d'ombre.

Une fraternité vénérable — germait,
Plein de la rêverie immense — de la lune . . .
Voit dans la transparence obscure — du sommeil . . .

Das Überströmen des syntaktisch Verbundenen über den Reim wird von André Chénier mit der schönen discreten Sicherheit angewandt, mit der seine Hand das Elfenbein der Sprache bearbeitete. Man kennt diesen Vers von ihm über die Flucht eines Hirsches, in welchem das Enjambement eine grosse tonmalende Gewalt hat:

L'animal, pour tromper leur course suspendue,
Bondit, s'écarte, fuit, et la trace est perdue.)*

Aber dergleichen konnte auch nach den Regeln von Malherbe noch für erlaubt, zumindest für eine erlaubte Freiheit gelten. Das Enjambement, welches gleich die erste Zeile von Hernani enthält, erregte den wüthenden Widerspruch von hunderten von Franzosen, deren Ohr sich beleidigt fühlte.

Serait-ce déjà lui? C'est bien à l'escalier
Dérobé —

Bei diesen Worten der Duenna brach ein Sturm los. „Wie, ist die Orgie schon mit dem ersten Worte so weit? Man zerbricht die Verse und wirft sie zum Fenster hinaus!“**)

Und eben von diesem „Gipfel der Lächerlichkeit“, von diesem „einem schimpflichen Rückschritt huldigenden System“***) sollte eine wahre Verjüngung des nationalen Verses datieren, eine nie vorher geahnte Bereicherung seiner Ausdrucksfähigkeit.

Das Enjambement über den Reim hinaus, oder die Combination der beiden Kunstmittel, des äusseren und inneren Enjambements das schlafft die unerhörte Fülle des Hugo'schen Verses, begründet die Möglichkeit, den breit dahinrollenden Strom plötzlich zusammenzudrängen, der wuchtigen Masse das bedeutende Detail kühn entgegenzuwerfen, die äusserste Folgerung, den jähren Contrast dominierend herauszuheben. Tritt aber noch das unvergleichliche Kunstmittel jener im Innern des Verses mit äusserster Feinheit und Versatilität vertheilten Pausen und Einschnitte hinzu, so entsteht eine Ausdrucksfähigkeit, die eigentlich keine Grenzen mehr

*) Citiert bei Lubarsch, a. a. O., S. 443.

***) Bericht über die erste Aufführung von „Hernani“ bei Th. Gautier, Histoire du Romantisme. S. 109.

***) Quicherat. l. c. Chap. VI., über das Enjambement.

hat; es ist ein Vers, der das An sich halten ebenso ausdrückt, wie das feierliche Hinströmen, der im Gleiten ebenso zu malen vermag wie im Schreiten, im Husehen, im Stürmen, im Sichaufthuen, im Anschwellen, im Abklingen; der alle Regungen des Seelischen herzugeben imstande ist, den Stolz, die Prahlerei, die Erbitterung, die Naivetät, die Sinnlichkeit, die Grazie, und der die Monotonie nicht kennt, es sei denn, wo er sie mit Absicht herbeiruft, um sich auch ihrer, wo es noththut, als eines Ausdrucksmittels zu bedienen. Hiefür in den Werken des Dichters Beispiele aufzufinden, sie zu häufen und zu wiederholen, ist unendlich leicht; aber es wird schwer, unter einer solchen Fülle das Typische auszuwählen. Denn jeder sehr grosse Reichthum gleicht dem Reichthum der Natur, deren Formen, grenzenlos vielfältig, unmerklich ineinander übergehen.

Das unerwartete Sichöffnen eines ungeheueren Hintergrundes in diesem Enjambement:

L'aurore apparaissait. Quelle aurore? Un abîme
D'éblouissement . . .

Eine wachsende Unruhe, die in den nächsten Vers hinübergeworfenen Verstheile immer grösser werdend, bis sie zuletzt einen ganzen Vers ausfüllen:

Tous les monstres sculptés sur l'édifice épars
Grondent, et les lions de pierre des remparts
Mordent la brume l'air et l'onde, et les tarasques
Battent de l'aile au souffle horrible des bourrasques.

Die Malerei einer unheimlichen Wirrnis in diesem rejet:

L'aube est pâle, et l'on voit se tordre les serpents
Des branches sur l'aurore horribles et rampants.

Oder diese Verse aus „Marquise Zabeth“ (Les quatre vents de l'Esprit), in welchen das Enjambement, auf zwei durch den trivialsten Gebrauch untrennbar gewordene Wörter gestützt, der Diction die gewollte cynische Leichtfertigkeit gibt:

Ayant vu tout à coup, quand je rêvais la butte
Montmartre, où dix moulins font au ciel leur culbute,
Surgir avec sa neige auguste la Yungfrau . . .

So ist es möglich, die getreue Malerei eines wechselnden Geräusches zu erreichen; „in 15 Versen, zuerst in Flüstertönen; dann

in deutlicheren, aber weichen und verfließenden Lauten; dann in schärferen, lebhafteren; dann in gezogenen, in erstickten Tönen, immer mit Hilfe der ausdrucksvollsten Einschnitte, ein Geräusch zu malen, das kommt — näher kommt — den Raum erfüllt — anschwillt — abbricht.“*)

Écoutez! — Comme un nid qui *murmure invisible*
Un bruit confus s'approche, et des *rires — des voix —*
Des pas — sortent du fond vertigineux des bois.
Et voici qu'à travers la grande forêt *brune*
Qu'emplit la rêverie immense de la *lune*
On entend frissonner et vibrer *mollement*
Communiquant aux bois son doux *frémissement*,
La guitare des monts d'Insruck, *reconnaissable*
Au grelot de son manche ou sonne un grain de *sable*;
Il s'y mêle la voix *d'un homme*; et ce *frisson*
Prend un sens — et devient une vague *chanson*.

.
La mélodie encore *quelques instants se traîne*
Sous les arbres bleuis par la lune *sereine*
Puis *tremble*, puis *expire*; — et la voix qui chantait
S'*éteint* comme un oiseau se po (se;) tout se tait.**)

Das stumme e, welches in der letzten Zeile die Gewalt des Einschnittes verstärkt, indem es ihn ums doppelte verlängert, ist ein Geheimmittel, durch welches Hugo rhythmische Schönheiten des höchsten Ranges erreicht hat.

Im letzten Act von „Marion de Lorme“ findet sich die Stelle an welcher Didiers Träumereien, an der Schwelle des Todes, jäh durch den Eintritt der das Todesurtheil verkündenden Gerichtsperson unterbrochen werden. Das rhythmische Bild dieser unheimlichen Contrastwirkung ist das folgende, eingerahmt von einem umschliessenden Reimpaar:

C'est l'affaire du corps, mais que m'importe à moi!
Lorsque la lourde tombe a clos notre paupière,
L'âme lève du doigt le couvercle de pierre
Et s'envo [le!] . . . „Monsieur le conseiller du Roi!“

*) Faguet. a. a. O S. 246.

**) Légende d. s. Éviradnus.

Die über jede bewusste Technik hinausgehende, einem glücklichen Instinct gehorchende Abwechslung zwischen regelmässig und unregelmässig gebauten Versen, das Wiederkommen eines ungewöhnlichen Einschnittes, der sich dem Ohr eingepägt hat, alle diese Möglichkeiten lassen schon aus einer Kette von Alexandrinern ein stropfenartiges Gebilde entstehen. Und nun hat sich noch Hugo der eigentlich lyrischen Vers- und Strophenformen, man erräth, mit welchem Reichthum, welcher Geschmeidigkeit, bedient. Man kann sagen, dass er hier durchaus und immer, in so vielen hunderten von Gedichten, die zum Theil aus früher Jugend und zum Theil aus dem hohen Greisenalter datieren, mit der Wahl des Rhythmus das erreicht hat, was er ausdrücken wollte.

Er hat die alte schöne Strophe aus zehn achtsilbigen Versen, die Strophe von Rousard und Malherbes, um zwei Zeilen verlängert, ihr aber dabei die gleiche gediegene und unerschütterliche Structur und einen noch reicheren und ausdrucksvolleren Wortklang gegeben als jene grossen Älteren.

Er hat den monotonen Rhythmus der gleichmässig eingeschnittenen, paarweise gereimten Verse „rythme trop traditionnel“, durch welchen geringere Dichter unser Ohr ermüden, weil sie ihn immer und überall bringen, gebraucht, um mit seiner Monotonie die Gleichförmigkeit des befriedigten Wunsches oder die Ruhe sanfter Melancholie zu malen. (Chants du crépuscule XXV. Contemplations I., 2. 5. ff). Er hat in der Combination der Rhythmen innerhalb der Strophe mit souveräner Sicherheit gegeben, was er geben wollte: ein Festes, Wurzelndes, durch eine starke unveränderliche Cäsur, oder ein Gleitendes durch einen gleitenden Rhythmus; einen muthigen, fortreissenden Ton ebensowie einen absinkenden, resignierten. Hier die Beispiele häufen zu wollen, hiesse die Bände seiner lyrischen Werke copieren.

Hier ist ein Ton der eifervollen Gehobenheit, ein tyrtäischer mächtiger Ton:

Vous laissez passer la foudre et la brume,
Les vents et les cris;
Affrontez l'orage, affrontez l'écume
Rochers et proscrits!

Hier ist ein Rhythmus, eine unnachahmliche Seelenmalerei:

J'avais douze ans; elle en avait bien seize

Elle était grande, et moi, j'étais petit.

Pour lui parler [le soir] plus à mon aise.

Moi, j'attendais que sa mère sortît.

Puis je venais [m'asseoir] près de sa chaise

Pour lui parler [le soir] plus à mon aise.*)

Das Hinaufgehen des Rhythmus in der zweiten Vershälfte, das verstohlene Einschiesel dreimal an correspondierender Stelle (le soir, m'asseoir, le soir), darin liegt so viel Jugendlichkeit, muthwillige Stimme, die sich nicht zurückhalten kann, halb unwillkürliche Indiscretion, dass der Sinn der Worte fast das „äusserliche“ scheint, so viel Seele ist schon in den „formalen“ Elementen.

β) Reim.

Man hat Hugo oft den Vorwurf gemacht,**) dass er mit einer gewissen Ostentation reich und prunkvoll gereimt habe, als ob es gegolten hätte, das Ohr von irgend welchen Schwächen seiner Rhythmik abzulenken! Das einzige, was richtig ist, ist dies. dass er in seinen spätesten Producten unter einer gewissen unausbleiblichen Ermüdung gerne das gesuchte und seltene Wort in den Reim gestellt hat und dass, in diesen letzten Dichtungen, die häufigen Reime auf Eigennamen und Fremdworte ein empfindliches Ohr etwas ungeduldig machen können.

Im übrigen und insbesondere von der ganzen riesigen Production seiner Mannesjahre, kann man sagen, dass er, wie im Rhythmus so im Reim, niemals gesucht, sondern mit plötzlicher Leichtigkeit gefunden hat, dass er keinerlei Ostentation in den prunkvollen oder seltenen Reim gelegt hat, sondern nur bestrebt war, hinreichend zu reimen, dass er aber, weil der sogenannte „genügende“ Reim in der That dem Ohr nicht genügt, um ein klangreiches rhythmisches Gebilde zu umklammern und zu tragen, fast durchwegs eben reich gereimt hat.

Man hat, in dem ganzen grossen Lebenswerk einige schwächere conventionelle Reimcombinationen aufgedeckt, in den ersten Büchern; einige Reimpaare, die sich durch häufige Wiederholung

*) Contemplations. Lise.

**) Z. B. Quicherot a. a. O. und viele andere.

unangenehm fühlbar machen (z. B. *abîme—sublime*; *ombre—sombre*; oder etwa *spectre—Electre*, eim Reim, den man zu sehr festhält, um ihm gern öfters zu begegnen); einige wenige Fälle der *rime normande* (*mer—blasphémer*, in *Contemplations* II. 4. 15); aber im ganzen, in diesen tausenden von reimenden Versen, was für eine unfassliche Fülle harmonischer Zusammenstellungen!

Hier nehmen drei Werke, die doch einen Zeitraum von acht- und vierzig Jahren umspannen,*) vielleicht die erste Stelle ein!

Die „Orientales“, in welchem zum erstenmal der Dichter und mit ihm sein Leser sich dem reichen Genuss neuer und wohlthuender Gleichklänge ganz hingibt; dann die „Châtiments“, in welchen die gewaltige Inspiration des Zornes auch dem Reim eine unerreichte Wucht und Energie verleiht, mit denen er die widerstrebendsten Worte zu einem gegeneinander knirschenden Gespann zusammenkoppelt, und endlich „l'Art d'être grand père,“ worin eine contemplative Gelassenheit und Fülle der Erfahrung die wunder schönen, aus einem weltumspannenden Wortreichthum emporquellenden Combinationen erstehen lassen.

In diesen Werken, und in allen Werken dieses langen Zeitraumes, klingen die im Reim zusammentreffenden Worte nicht nur voll und schön gegeneinander oder schmiegen sich sanft und schön aneinander, sondern die Vorstellungen, welche durch diese Worte hervorgerufen werden, sind in ihrem Zusammenkommen überraschend und voll vom Zauber des Unerwarteten, und doch nicht Erzwungenen.

La journée était bonne, et les files des *lances*
Serpentaient dans les champs pleins de sombres *silences*.

Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait *d'elle*
Un frais parfum sortait des touffes *d'asphodèle*.**)

La faim fait rêver les grands coups *moroses*,***)
La rivière court, le nuage fuit.
Derrière le vitre où la lampe luit
Les petits enfants ont des têtes *roses*.

*) 1829—1877.

**) Leg. des siècles.

***) L'Art d'être grand'père: Choses du soir.

Eine glückliche Combination wie dieser letzte Reim übt auf Generationen hinaus einen schwer zu definierenden Zauber; ein solcher Reim hat auf eine lebendige Phantasie so viel suggestive Kraft, dass er mit einmaligem Gebrauch keineswegs erschöpft scheint, und so finden wir z. B. diesen hier bei Verlaine mehr als einmal wiederholt.

In den Werken der letzten Epoche ist nun wirklich der Reim etwas gequält; nicht eine schöne und überraschend sich enthüllende innere Consonanz ruft ihn hervor, sondern ein ziemlich willkürlicher Gedankensprung.

Voletant vaguement de la Trappe à *Paphos*,
Mouche heurtant de l'aile au soupirail du *faux*.

(L'Âne.)

Et vous me le fourrez dans un ténébreux *cloître*,
On lui colle un gros livre au menton comme un *goître*.

(Ibid.)

Oder die folgenden Reimpaare aus „Les quatre vents de l'Esprit“: tracasse—Boccace, Satan—Sultan, cordon—Céladon, sicambres—chambres, paladins bravaches—je traite les vaches . . .

Aber wie Ruinen erst völlig die Conceptionen einer grossen Architektur enthüllen, so belehrt hier der Anblick des Verfalles erst über die Mächtigkeit der Erscheinung: und es wird uns klar, dass dieses unvergleichliche poetische Lebenswerk auf dem ungeheueren Fundament des gesammten nationalen Sprachschatzes aufgebaut war, und dass es fast kein Wort des französischen Vocabulars gibt, welches nicht aufgerufen war, hier an einem gesteigerten glänzenden geistigen Dasein theilzunehmen.



AF 55

STUDIE
ÜBER DIE
ENTWICKELUNG DES DICHTERS
VICTOR HUGO.

VON
HUGO VON HOFMANNSTHAL
DOCTOR PHILOSOPHIAE.

DER PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT DER UNIVERSITÄT WIEN ÜBERREICHT
BEHUF S ERLANGUNG DER VENIA LEGENDI FÜR DAS GEBIET
DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE.



Ns 31 gf

WIEN 1901.

VERLAG VON DR. HUGO VON HOFMANNSTHAL.

12

12

DRUCK VON JOHANN N. VERNAY.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100



