

Der Perspektivismus Marcel Prousts

Autor(en): **Curtius, Ernst Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **27 (1925)**

Heft 5

PDF erstellt am: **29.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748644>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER PERSPEKTIVISMUS MARCEL PROUSTS

Wer von dem Werk Marcel Prousts ergriffen worden ist, der empfindet das Glück und die Gewissheit, einer Kunst ganz neuer Art begegnet zu sein.¹⁾ Was dieses Neue ist, weiß er noch nicht zu sagen, und die Bitte, es zu definieren, bringt ihn in Verlegenheit. Aber die Kritik kann sich auf die Dauer der Aufgabe nicht entziehen, solchen Versuch zu wagen. Ist sie dieser Aufgabe gerecht geworden? So vieles und so Interessantes über Proust geschrieben worden ist — ich möchte diese Frage verneinen. In einer ersten Phase war die Proust-Kritik Ausdruck beglückter Entdeckerfreude. Sie konnte und brauchte zunächst nichts anderes zu tun, als das Publikum zu dem neuen Werk hinzuführen und die ersten Eindrücke zu formulieren. Aber dabei konnte es doch nicht sein Bewenden haben. Von der Impression musste man fortschreiten zum Begreifen und zum Begriff. Wir können der Frage nicht ausweichen: Was *ist* der Proustsche Roman? Die Frage nach seinem Wert stellt sich nicht mehr. Aber die Frage nach seinem Wesen bleibt offen. Es ist ohne weiteres klar, dass ihre Beantwortung nur gelingen kann, wenn die Kritik Proust gegenüber dieselbe geistige Energie aufwendet, mit der Proust seinem Objekt, dem Leben, gegenübertrat. Jene «Neuheit» der Proustschen Kunst kann adäquat gewürdigt werden nur von einer «neuen» Kritik. Eine feinere, schärfere, in tiefere Schichten vordringende Vision des Beobachters muss der des Schöpfers antworten. Es wird dazu einer kollektiven geistigen Arbeit der europäischen Kritik bedürfen. Wichtige Ansätze dazu scheinen mir in den Beiträgen Ortegas und Logan Pearsall Smiths zur Proustkritik zu liegen. Bezeichnend — oder merkwürdig? wie soll man sagen? — dass beide Ausländer sind. In Frankreich hat Charles Du Bos wesentliche Züge von Prousts Geistigkeit mit den subtilen Ausdrucksmöglichkeiten seiner «Approximations» umrissen. Aber Thibaudet hat das Thema nur von weitem umkreist. Rivière und Crémieux, die sich am ausführlichsten über Proust vernehmen ließen, haben uns wohl sehr interessante Beobachtungen gegeben. Aber

¹⁾ Das Gesamtwerk von Marcel Proust ist im Verlage der *Nouvelle Revue Française* erschienen.

wo sie sich um eine oberste synthetische Formel bemühen, scheinen sie mir weniger glücklich. Rivière bringt Prousts Werk in das Schema des psychologischen Romans, Crémieux in das des sozialen (« la fusion de l'aristocratie et de la bourgeoisie »). Bei beiden also im Grunde: Einordnung des x, das der Proustsche Roman ist, in eine Klassifikation.

Die Methoden unserer literarischen Kritik scheinen mir in keinem Punkte so korrekturbedürftig wie in der Ästhetik des Romans. Wir schleppen ein äußerliches Klassifikationsschema mit, das höchstens für die Rubriken eines Verlagskataloges oder für einen Leitfaden der Literaturgeschichte passen mag. Da gibt es den Abenteuerroman, den historischen Roman, den sozialen Roman . . . und, für uns Deutsche, vor allem den Entwicklungsroman. Er spielt als konventionelles Klischee bei uns dieselbe Rolle wie in Frankreich der psychologische Roman. Das werdende Genie arbeitet bei uns an einem *Grünen Heinrich*, in Frankreich an einem *Adolphe* (neuerdings wird die *Princesse de Clèves* bevorzugt). Eine Dosis Balzac kann sich mit beiden verbinden — wofern man an Stelle des echten und ganzen Balzac das konventionelle Schema des « Gesellschaftsschilderers » setzt. Aber wenn die *Comédie Humaine* etwas ganz anderes wäre als ein Zyklus soziologischer Romane? Wenn sie die Gestaltung eines magisch-energetischen Weltbildes wäre? Man kann die Fragezeichen beliebig vermehren. Ist *Salammbô* ein historischer Roman oder ist es die exotisch aufgefärbte Version des Desillusionsthemas,¹⁾ das in allen Büchern Flauberts abgewandelt wird, dieses letzten großen Kranken der Romantik? Und wenn wir uns in der Gegenwart umsehen: Ist der *Zauberberg* ein Erziehungsroman oder eine physiologisch-moralische Meditation über die Alchimie von Leben und Tod? Ist Conrads *The Negro of the Narcissus* ein maritimer Abenteuerroman? Ist *A la Recherche du Temps perdu* ein psychologischer Roman?

Die Phänomenologie des modernen Romans bleibt noch zu schreiben. Sie wird die äußerlichen Klassifikationsschemata beiseite schieben, wird aber auch über das rein formale Prinzip der

¹⁾ «Alors elle examina le zaimph; et quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique devant son rêve accompli.»

« Gestaltung » hinausgelangen müssen. Sie wird nach den Typen der Weltdurchdringung und der Wertsetzung fragen, die sich im 19. Jahrhundert in der elastischen Form des Romans ihr Ausdrucksmittel gesucht haben, in dieser Form, die alles aufnehmen kann und alles offen lässt, die keine Entscheidung fordert, und die eben darum für dieses Jahrhundert die charakteristische Form sein musste. Alles Drama ist letzten Endes metaphysisch, alle Lyrik letzten Endes magisch. Was, letzten Endes, ist der Roman?

Der Leser verzeihe; wir sind abgeschweift, und vom Hundertsten ins Tausendste gekommen — eine sehr fragwürdige Progression. Aber kann man dem Problem des Romans ausweichen, wenn man von Proust spricht? Auch wenn man keine Antwort dafür bereit hat, darf man es doch als idealen Orientierungspunkt im Auge behalten. Von dem wir nun aber den Blick auf einen eng umschriebenen Bezirk empirischer Betrachtung zurücklenken wollen. Denn nur einige Beobachtungen konkreter Art über das große Phänomen der Proustschen Kunst möchte ich vorbringen — in der Überzeugung freilich, dass nur durch die Einzelanalyse der Weg zur späteren Synthese führt.

Aber solche Analyse darf die Gesichtspunkte, nach denen sie vorgeht, nicht von außen an das Werk herantragen, sie muss sie aus dem Werk selbst gewinnen. Um Bergsons Vergleich zu brauchen: sie darf nicht Konfektion, sie muss Maßarbeit sein. Wenn sie mit den Kategorien eines vorgefundenen Weltbildes arbeitet, verbaut sie sich den Zugang zu dem neuen Weltbild, das der Künstler gestaltet. Setze ich mir z. B. vor, Prousts Psychologie zu analysieren, so setze ich damit unbewusst voraus, dass für ihn wie für die konventionelle Denkweise, die unserer Orientierung in der Praxis zugrunde liegt, die Welt in Psychisches und Physisches zerfällt. Aber vielleicht ist es grade ein Wesenszug seiner Kunst, diesen Vulgär-Cartesianismus aufzuheben. Vielleicht organisiert sein Sehen die Wirklichkeit nach einem ganz andern Grundriss. Die Struktur dieser dem Künstler eigenen Sehart muss die Kritik aufzudecken suchen.

Proust beobachtet einmal, dass bei Stendhal das geistige Leben an hochgelegene Punkte gebunden scheine: das Gefängnis Julien Sorels, das Turmverließ von Fabrice, die Sternwarte des Abbé Blanès. Bei Proust selbst kann man eine ähnliche ge-

heimnisvolle Beziehung zwischen Geistigem und Räumlichem finden. Seine Art, die seelische Welt zu beschreiben, ist gebunden an ein perspektivisches Sehen im Raum. Schilderungen von optischen Perspektiven sind an verschiedenen Stellen seiner Bücher mit einer solchen Eindringlichkeit und einer solchen Anspannung des Geistes gegeben, dass man sofort spürt, sie besitzen für ihn eine besondere seelische Bedeutung. Schon in dem Erlebnis mit den drei Türmen von Martinville liegt das wesentliche Moment der sich bis zur Inspiration erhöhenden Stimmung darin, dass die Türme, entsprechend der Bewegung der Fahrenden und den Windungen des Weges, in Bewegung geraten. Sie verlassen ihren Platz, und sie wechseln fortwährend ihre Stellung zueinander. Sie schieben sich nebeneinander, voreinander, treten zusammen, fliehen sich. Aus der doppelten Standortverschiebung des Betrachters im Wagen und der Türme am Abendhimmel erwächst die Erlebnisfülle des Moments. Eine vollkommene analoge Situation gibt Proust in dem Aufsatz *Journées en Automobile* wieder. Es handelt sich diesmal um die Kirchtürme von Caen. Ich setze die Stelle hierher: « Seuls, s'élevant du niveau uniforme de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Saint-Etienne. Bientôt, nous en vîmes trois, le clocher de Saint-Pierre les avait rejoints. Rapprochés en une triple aiguille montagnaise, ils apparaissaient comme, souvent dans Turner, le monastère ou le manoir qui donne son nom au tableau, mais qui, au milieu de l'immense paysage de ciel, de végétation et d'eau, tient aussi peu de place, semble aussi épisodique et momentané, que l'arc-en-ciel, la lumière de cinq heures du soir, et la petite paysanne qui, au premier plan, trotte sur le chemin entre ses paniers. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours seuls devant nous, comme des oiseaux posés sur la plaine, immobiles, et qu'on distingue au soleil. Puis, l'éloignement se déchirant comme une brume qui dévoile complète et dans ses détails une forme invisible l'instant d'avant, les tours de la Trinité apparurent, ou plutôt une seule tour, tant elle cachait exactement l'autre derrière elle. Mais elle s'écarta, l'autre s'avança et toutes deux s'alignèrent. Enfin, un clocher retardataire (celui de Saint-Sauveur, je suppose) vint, par une volte

hardie, se placer en face d'elles. Maintenant, entre les clochers multipliés, et sur la pente desquels on distinguait la lumière qu'à cette distance on voyait sourire, la ville, obéissant d'en bas à leur élan sans pouvoir y atteindre, développait d'aplomb et par montées verticales la fugue compliquée mais franche de ses toits.» In solchen Turmperspektiven ragt das Frankreich der Kathedralen in Prousts Werk hinein.

Ein anderes höchst eindrucksvolles Beispiel dieses Einheimens von Perspektiveneindrücken findet sich in *A l'ombre des jeunes Filles en fleurs*. Die Gruppe der Mädchen am Strande erscheint wie eine Rosenhecke, « pareille à un bosquet de roses de Pensylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de la première pétale de la fleur vers laquelle il navigue.» Diese wenigen Zeilen, die im Druck nur einen kleinen Raum bedecken, sind zunächst erstaunlich als Beispiel einer ganz ungewöhnlichen Energiekonzentration des Geistes. Sie bedeuten eine kaum mehr überbietbare sprachliche Verdichtung von Anschauung: Kompression, nicht Expression. Mancher Leser wird sie vielleicht übersehen. Man muss den Rhythmus des Lebens beträchtlich verlangsamen, um den ganzen Inhalt des Satzgefüges in sich aufzunehmen. Man wird dann aber sofort sehen, dass das Erlebnisschema hier genau das gleiche ist wie in den Turmperspektiven. Es ist nicht der Durchblick durch ruhende, hintereinander gelagerte Raumschichten (wie bei Pieter de Hooch); zur Abstufung der Entfernung tritt vielmehr das simultane Erfassen zweier gleichzeitiger, aber in verschiedenen Tiefendimensionen verlaufender Bewegungen. Die Korrelation zweier Bewegungen in einem perspektivischen Blick: das ist offenbar ein Eindruck, dessen optischer Reiz für Proust mit gesteigerter seelischer Erregung verbunden ist, und den wir nachzuempfinden vermögen, wenn wir uns an die Bilder erinnern, die man in den großen Städten, nachts, von einem hochgelegenen Blickpunkt aus, emp-

fängt, wenn sich Eisenbahnzüge oder elektrische Bahnen im Schein ihrer Lichter kreuzen. Es ist der Eindruck, den ein kosmischer Beobachter haben müsste, wenn er die Bewegungen der Himmelskörper und Sonnensysteme betrachtete. Aber das Fernste berührt sich mit dem Nächsten. Jene Landschaftseindrücke, die auf dem Wechsel zwischen zwei Einstellungen des Auges beruhen, finden ihre Entsprechung in der überraschenden Analyse des Küssens, die Proust uns an einer andern Stelle gibt. Die körperliche Bewegung, die den Mund auf die Wange der Geliebten führt, zerlegt sich für Proust wie unter der Zeitlupe des Kinematographen in eine Aufeinanderfolge von Bildern, deren jedes eine neue Aufnahme des Gegenstandes, eine neue optische Einstellung gibt: « D'abord au fur et à mesure que ma bouche commença à s'approcher des joues que mes regards lui avaient proposé d'embrasser, ceux-ci se déplaçant virent des joues nouvelles; le cou aperçu plus près et comme à la loupe, montra, dans ses gros grains, une robustesse qui modifia le caractère de la figure. » Aber mit diesen Sätzen ist das Eigentümliche des Vorgangs für Proust noch nicht hinlänglich ausgedrückt. Er sucht nach Vergleichen, die es anschaulich machen. Und er findet folgende: « Les dernières applications de la photographie — qui couchent aux pieds d'une cathédrale toutes les maisons qui nous parurent si souvent de près, presque aussi hautes que les tours,¹⁾ font successivement manœuvrer comme un régiment, par files, en ordre dispersé, en masses serrées, les mêmes monuments, rapprochent l'une contre l'autre les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distante, éloignent la proche Salute et dans un fond pâle et dégradé réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont, dans l'embrasure d'une fenêtre, entre les feuilles d'un arbre situé au premier plan et d'un ton plus vigoureux, donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres, — je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyons une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime. » Der Leser wird mir die langen Zitate verzeihen. Sie

¹⁾ Das Kathedralenmotiv schiebt sich wieder vor.

sind für die literarische Kritik so unentbehrlich wie Illustrationen oder Lichtbilder für die Erörterung künstlerischer Probleme. Sie geben die Anschauung, ohne die, kantisch gesprochen, die Begriffe « leer » bleiben. Möge es denn erlaubt sein, noch die Fortsetzung der angeführten Stelle zu geben: « Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant, comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres comme d'un étui toutes les possibilités qu'il enferme, dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre. »

Was in den Turmveduten oder in dem Rosendurchblick aufs Meer angelegt war, das ist in dieser Analyse des Küssens gleichsam zur Reife gelangt. Das optische Phänomen ist ideelles Schema geworden. Es ist vom Sinnlichen ins Geistige durchgebrochen. Eine und dieselbe Anschauungsform bezeugt sich im Dinglichen und im Seelischen. Die Relativierung des Räumlichen durch das perspektivische Sehen gewinnt eine neue Bedeutung: sie erweist sich als Strukturform der gesamten seelischen Erfahrung. « Ce que nous croyons une chose à aspect défini », der scheinbar eindeutig bestimmte, unverrückbare Aspekt jedes Dinges, entlässt aus sich « les cent autres qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime ». Die perspektivische Relativität wird als Apriori jedes Habens von Inhalten erkannt. Das kann als dürre Theorie erscheinen, die Selbstverständliches mit großem Aufwand ausspricht. Aber so mager sie in abstrakter Formulierung dünken mag, so bedeutsam wird sie als künstlerisches Gestaltungsprinzip. Sie ist der Augenpunkt der Proustschen Kunst. Sie ist die schöpferische Formel der Proustschen Welt. Sie ist die gemeinsame Wurzel all jener Bewusstseinsverschiebungen, die wir in Proust finden — Verschiebungen zwischen den Dimensionen von Zeit und Raum, von Kunst und Leben, von Sehen und kon-

templativem Schauen, von Schlaf und Wachen, — vielleicht von Leben und Tod.

Es läge nahe, von einem universalen Relativismus zu sprechen. Aber diese Formel könnte irreführen. Sie könnte so verstanden werden, als besage die Relativität alles Seins eine Wert-Indifferenz, als hebe sie Bedeutung und Qualität der Dinge auf. « Relativismus » gilt uns als Synonym von « Skepsis ». « Alles ist relativ » wird aufgefasst als gleichbedeutend mit « nichts gilt ». Wenn wir Proust verstehen wollen, müssen wir diese Denkweise ganz fernhalten. Grade ihr Gegenteil ist wahr: dass alles relativ ist, bedeutet, dass « alles gilt »; dass jede Perspektive berechtigt ist. Der Sinngehalt unserer Erfahrung wird durch diese Form des Relativismus — ich würde Relationismus sagen, wenn eine solche Neubildung erlaubt wäre — ebenso wenig erschüttert wie die Festigkeit des Weltgebäudes durch die physikalische Relativitätstheorie erschüttert wird. In dem Sinne, den ich hier zu fixieren suche, bedeutet die Unendlichkeit möglicher Perspektiven nicht eine Nivellierung oder Vernichtung des Objektiven, sondern eine unermessliche Erweiterung seines Bereiches. Dass unzählige Perspektiven möglich sind, heißt nicht: keine ist wahr, sondern: jede ist wahr. Oder wie Proust es einmal ausdrückt: « L'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun. »

Der schlechte Relativismus (« schlecht » wie es bei Hegel eine « schlechte » Unendlichkeit neben der echten gibt), der skeptische, die Werte auflösende — er gehört zu jenen Zersetzungsprodukten, in denen die geistige Anarchie des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts ihren Ausdruck fand. In den schillernden und melodischen Sätzen eines Renan oder eines France kann er uns als anmutiges Spiel bezaubern wie eine Blattspirale auf einer attischen Vase. Aber was diese Meister in ihm sehen — die lächelnd-resignierte Weisheit der letzten Tage, das Endergebnis des menschlichen Gedankenzyklus — das ist er für uns nicht mehr; er ist schale Gassenrede und platte Allerweltsphrase geworden. Er entspricht unserem Bewusstsein nicht mehr und hat mit seinem Wahrheitsgehalt auch seine geistige Eleganz verloren. Wir verstehen jenen Relativismus, jenen « Dilettantismus », wie die Franzosen sagen, heute nur noch geschichtlich:

Symptom einer Erschütterung, die das europäische Bewusstsein unter dem Andrang aller Stile, Formen, Substanzen des Historismus erlitt und durch die es für eine Zeitlang sein Orientierungsvermögen einbüßte. Die ungegliedert-verwirrende Fülle, in der die Inhalte aller Epochen und Kulturen dem Geist des 19. Jahrhunderts zuströmten, forderte von ihm eine Neu-Anpassung, die nicht gleich gelingen konnte. In der Senkung zwischen der niedergehenden überlebten und der langsam aufsteigenden neuen Bewusstseinsform, in einem Tiefpunkt der Geistesvitalität also, konnte sich jener schlechte Relativismus ausbilden. Aber wenn das europäische Bewusstsein sich wieder konsolidiert, wenn es ein neues Koordinatensystem erlangt, das die Vielheit des Wirklichen gliedert, wenn es aus den Erschütterungen der vergangenen Epoche sich zu einer Gleichgewichtslage zurückfindet — so wird es das Faktum der Relativität zwar nicht mehr ausschalten, aber auch nicht mehr vor ihm kapitulieren: sondern es einbauen in die Struktur des werdenden Weltbildes — wie die moderne Technik es gelernt hat, Lokomotiven zu bauen, die sich durch Kreiselbewegung auf einer Schiene im Gleichgewicht halten. Barrès prägte für die geistige Umwälzung, in die seine Generation sich hineingestellt fand, die Formel: «le passage de l'absolu au relatif». Vielleicht wird in kommenden Jahren ein Kritiker feststellen, dass unsere Zeit den Weg vom Relativen zum Absoluten gefunden hat; zu einer Statik, in der das Relative seinen Platz besitzt; zu einem Relativismus positiver und fruchtbarer Art. Dass jedes Subjekt seine eigene Perspektive hat, wird dann nicht mehr eine Auflösung des Gegenständlichen bedeuten, sondern eine Vermannigfaltigung des Wirklichen. In jeder subjektiven Perspektive ist ja ein neues Objekt gegeben, und so muss sich der skeptische Relativismus zu einem neuen Objektivismus umgestalten, der die Dimensionen des Seins und des Erkennens vervielfacht und das Reich der Wahrheiten erweitert.¹⁾

Kann es befremden, dass uns ein literarisches Werk zu solchen Betrachtungen führt? Die sensitiven Organe des Künstlers sind

¹⁾ Dies ist auch der Grundgedanke des bedeutenden Buches *El tema de nuestro tiempo* von José Ortega y Gasset. Vgl. meinen Aufsatz «Spanische Perspektiven» in der *Neuen Rundschau* Dezember 1924.

es doch immer, die zuerst eine neue Sehweise registrieren. Falls eine Geschichtsprognose möglich ist, oder, sagen wir richtiger und anspruchsloser, falls sich überhaupt die Grundzüge eines kommenden Zeitalters deuten lassen, so kann es nur von der Kunst aus geschehen — niemals von der Geschichte; niemals von der Philosophie der Schulen. « Die Romane, » sagte Friedrich Schlegel, « sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit; in diese liberale Form hat sich die Lebensweisheit vor der Schulweisheit geflüchtet. » Die schöpferischen Werke der Literatur und der Kunst sind die Meilensteine, aus denen wir die Bewegungskurve des modernen Geistes ablesen können. Anzeichen einer Bewusstseinswende, deren Tragweite zu beurteilen vermessen wäre, darf man in dem Perspektivismus Prousts sehen wie in der Raumgestaltung moderner Malerei.

ERNST ROBERT CURTIUS



GIUSEPPE MAZZINI

(Schluss)

Der junge Mazzini hat in Genua, wo zahlreiche bedeutende Jansenisten wirkten, unter ihrem unmittelbaren Einfluss gestanden¹⁾ und ihre Lehren so tief in sich aufgenommen, dass es einem verdienten Erforscher seiner Ideen, Francesco Landogna²⁾ nicht schwer gefallen ist, fast sämtliche Hauptgrundsätze seines Systems in jansenistische Thesen aufzulösen und die vollständige Übereinstimmung der geistigen Einstellung Mazzinis und der Jansenisten zu den Problemen der französischen Revolution nachzuweisen. Dass die Originalität der Mazzinischen Lehre durch Landognas intelligente Quellenforschung beeinträchtigt würde, ist nicht zu befürchten. Denn wahre Originalität besteht nicht in der Priorität, wohl aber in der neuen Vision übernommener Ideen und in der Geisteskraft, die ein lebendiges Ganzes daraus macht. Und dass Mazzini die jansenistischen Gedankenkeime, die er in sich aufgenommen hatte, zu fruchtbarem Eigenbesitz umgestaltet und durch die

¹⁾ Die jansenistischen Geistlichen De Scalzi und De Gregori waren seine Lehrer.

²⁾ *G. M. e il pensiero giansenistico*, Bologna, Zanichelli, 1921. Landognas Buch bringt im Anhang vorzügliche Bemerkungen über Mazzinis Verhältnis zu Lamennais, Condorcet und den Saint-Simonisten.