



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Die Wiederaufnahme des Classicismus im französischen Theater.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die Wiederaufnahme des Classicismus im französischen Theater.

Die Abneigung, welche nicht nur in dem bessern Theil der französischen Kritik, sondern auch im Publicum gegen das gespreizte Wesen der Romantiker ebenso wie gegen die leichtfertige Manier der Vaudeville-Dichter herrschend geworden ist, geht ursprünglich hervor aus der Reaction des eigentlich französischen Geistes gegen den Einfluß der Deutschen und Engländer. Nur ist diese Reaction ebensowenig frei von den Einwirkungen des Geistes, den sie bekämpft, als die Romantik frei war von der französischen Natur, von der sie sich abwandte. In dem Spiel der Rachel, die sich mit großem Eigensinn auf die classische Schule einschränkt, wird man ebensowenig die Zeitgenossin Victor Hugo's verkennen, als in Victor Hugo selbst den Landsmann Corneille's.

Erst durch das Spiel der Rachel sind wir darauf gekommen, die altfranzösischen Stücke in einem andern Licht zu betrachten, als wir es seit Lessing und Schlegel gewöhnt waren. Wenn man von Corneille und Racine sprach, so dachte man eigentlich nur an Boileau, und auch diesen kannte man meistens nur aus der Tradition. Man stellte sich pedantische Schulmeister vor mit der Perücke auf dem Kopf und die Tabatiere in der Hand, die auf Gottsched'sche Manier sich in steifen Alexandrinern unterhielten, und durch die Galanterien, die sie sich gegenseitig sagten, ebenso wie durch ihr Costüm die römischen Namen, die sie trugen, verhöhten. Abgesehen davon, daß die Perücken erst in einer Zeit aufkamen, wo Corneille bereits gestorben, und Racine so fromm geworden war, daß er an seine Stücke nur mit dem Gefühl einer büßenden Magdalena gegen ihre vergangenen Liebesfreunden dachte, sollte man sich doch etwas besinnen, ehe man eine Zeit, in der Pascal, Cartesius, Spinoza, Calderon, Wallenstein, Cromwell etc. blühten, so ohne weiteres für ein Zeitalter der Pedanterie ansieht, und die großen Dichter, die einer solchen Zeit imponirt haben, für Schulmeister nach dem Bilde Gottsched's, das wir aus Göthe's Wahrheit und Dichtung überkommen haben.

Wenn wir die Rachel zuerst, etwa als Camille in den Horatiern sehen, einer Rolle, in der sie sich selbst am meisten zu gefallen scheint, so reißt das alle unsere Vorstellungen von Perücken und pedantischen Schulmeistern über den Haufen, und da es unbequem ist, sich schnell einer alten Gewohnheit des Denkens zu entziehen, so glauben wir nicht anders, als daß die geniale Schauspielerin eigenmächtig dem alten Dichter einen ihm vollkommen fremden Charakter octroyirt hat. Wenn wir aber nachher den Text zur Hand nehmen, so überzeugen wir uns, daß ihr Spiel nicht nur ein berechtigtes, sondern ein nothwendiges war. Wir haben freilich von dem Schauspiel aus der ersten Hälfte des 17. Jahr-

hundert so gut wie gar keine Kenntniß, und können geschichtlich nicht erweisen, daß schon damals eine Rachel gelebt hat, aber man lese — ohne sich an die Alexandriner zu stoßen, die gräßliche Verwünschung, die Camille gegen ihren Bruder und gegen Rom ausstößt, und frage sich, ob so etwas anders gesprochen werden kann, als schäumend, tobend, rasend, mit rollenden Augen und wilden Geberden; oder man erwäge ihr vielsagendes Hélas! am Schluß des langen Berichts über den Fall ihres Geliebten, und frage sich, ob dieser Schlusssaccord nicht eine furchtbare Reihe von Dissonanzen voraussetzt, die sie nur durch ein sehr bewegtes Mienenspiel ausdrücken konnte. Die Poesie des Contrastes ist bei Corneille ebenso das leitende Princip, wie bei Victor Hugo; der Idealismus der Tugend, „der Geister schreckliches Gesetz,“ contrastirt so gewaltsam mit der menschlichen Natur, mit der Totalität der Seele, daß daraus jede Hitze der Leidenschaft begreiflich wird.

Ich berühre den Gegenstand, der eine eigne gründliche Betrachtung erfordert, hier nur beiläufig. Wenn Rachel die Geister der alten Classiker dadurch heraufbeschwor, daß sie Victor Hugo noch überbot, so hat sie dieselben besser verstanden, als z. B. Ponsard und seine Kritiker, welche die Classicität eines Stücks nach der Langweiligkeit und Eintönigkeit desselben abmessen.

So muß man in den Widersachern der Romantik auch zwei Gesichtspunkte unterscheiden. Die ersten Classiker, die gegen Victor Hugo in die Schranken traten, zehrten von den Reminiscenzen, nicht der Richelien'schen, sondern der Napoleonischen Zeit. Unter dem Kaiser war alle officiële Kunst classisch, das Theater, wie die Malerei und die plastische Kunst. Es gab nichts als conventionelle Phrasen, conventionelle Farben, conventionelle Drapirungen und Geberden. So ging es noch in der ersten Periode der Restauration fort.

Als Victor Hugo und Alexander Dumas gleichzeitig, in den letzten zwanziger Jahren, mit ihren kühnen Neuerungen hervortraten, war es zunächst die Convenienz, die sich ihnen entgensetzte. Man eiferte für die drei Einheiten, für den regelrechten Vers, für den hergebrachten Stil in Liebeserklärungen und im Ausdruck der Leidenschaft. Mit einer solchen Opposition konnten die Romantiker leicht fertig werden. Aber ihre Neuerungen wurden bald Manier, Convenienz; es bildete sich eine Schule, die in verba magistri schwur, und nun war es nicht mehr die Pedanterie, sondern die Freiheit, die sie bekämpfte. Dieser waren sie nicht gewachsen, denn ihr Wesen war unfrei und unklar.

Unter den französischen Kritikern, die die Fahne des alten Classicismus aufpflanzten, zeichne ich zwei aus: Gustav Planche und Nisard. Beide unterscheiden sich durch eine seltene Eigenschaft von der ungeheuren Mehrzahl der übrigen Kritiker: Bestimmtheit in den Principien und Klarheit und Energie in der Anwendung. Was ihre Kollegen betrifft, von St. Beuve an bis herunter zu Jules Janin, so würden sie ihren jungdeutschen und pseudohegelianischen Zeitgenossen

an Confusion, Schwellst und eitler Gaselei nicht nachstehen, wenn es die französische Sprache nicht unmöglich machte, reinen Unsinn zu reden.

Planche und Nisard sind sehr verständige, klare und nüchterne Denker; aber nicht von jener Nüchternheit, die aus Schwäche und Leere entspringt, sondern von jener, die gleichbedeutend ist mit Besonnenheit, und die sich von der Mannigfaltigkeit der Eindrücke und Gesichtspunkte nicht überwältigen und verwirren läßt. Nisard, der in seiner Literaturgeschichte so weit geht, Boileau's *l'art poétique* für eine völlig erschöpfende Kritik der gesamten vorhergehenden Literatur zu erklären, welche die späteren Untersuchungen näher erörtern und begründen, aber nicht verändern, nicht einmal mehr erweitern könnten, der in Racine das Maximum aller dramatischen Poesie sieht, gegen welches Shakespeare, die Deutschen und die modernen Franzosen nur Stümper wären — ist darum nicht unempfindlich für Paradoxien des Gedankens, für dreiste Charakteristik, für wilde Ausbrüche der Leidenschaft in der Poesie; er fordert nur für den Gedanken Bestimmtheit, für die Charakteristik plastisches Maß, für die Leidenschaft Concentration und Festhalten am Gesetz der Stimmung; er kämpft gegen jene Zerstreuung in den Gedanken, Empfindungen und Thaten, die neugierig von einem Gegenstand zum andern flattert und sich zuletzt in Curiositäten und Neußerlichkeiten verliert.

Ich bin weit entfernt, in jenen beiden Schriftstellern das höchste Ideal der Kritik zu verehren, aber man kann unendlich viel mehr aus ihnen lernen, als von einem Hundert jener belletristischen Feuilleton-Kritiker, die aus dem Esprit ein Geschäft machen.

Planche, der seit zwanzig Jahren in der *Revue des deux mondes* — in welcher Anfangs die *Romantique* und ihre Apostel, St.-Beuve u. s. w., das große Wort führten — als unermüdlicher Quälgeist die Ausschweifungen der jungen Schule verfolgt, steht keineswegs auf dem Standpunkt der aristotelischen Einheit und der Napoleonischen Classicität. Diese hatten sich ein allgemeines Ideal von guten und poetischen Menschen gebildet, das aus den alten Schäferspielen und Ritterromanen herrührte; sie waren darüber ungehalten, daß ihnen dieses Ideal durch die Abnormitäten der Geschichte, aus der die neuen Dichter ihre sittliche Bestimmtheit suchten, verkehrt wurde. Im Interesse des allgemein Menschlichen, das allein Gegenstand der Kunst sein dürfe, protestirten sie gegen die geschichtliche Bestimmtheit der dramatischen Figuren, aus denen doch nur gebrochene Charaktere hervorgehen könnten. Planche schlägt den umgekehrten Weg ein. Er tadelt die Romantiker nicht, daß sie sich überhaupt in die Details historischer Zustände vertiefen, sondern daß sie es nicht mit dem gehörigen Ernst thun. Verstünden sie es, die Verhältnisse einer bestimmten Zeit in ihrer vollen Breite und Tiefe zu umfassen, so würden die Resultate dieser Verhältnisse, die historischen Figuren, aufhören, Zerrbilder zu sein; sie würden, allerdings auf dem Umwege der zeitlichen Bestimmtheit, wieder in die Idealität des allgemein Menschlichen zurückkehren,

Um ein historisches Drama zu schreiben, müsse man also vorher nicht bloß das Costüm und die Gebräuche, sondern die Geschichte und die sittlichen Verhältnisse der Zeit, welche man schildern wolle, genau studiren. Von diesem Princip ausgehend, beginnt er jede Kritik eines historischen Stücks mit der Exposition der geschichtlichen Grundlage, um davon den Maßstab seines Urtheils zu entlehnen. Er treibt diese Methode zuweilen bis zur Pedanterie, indem er z. B. das jüngste Zeugniß der Scribe'schen Muse, les contes de la reine de Navarre, welches, wie alle historischen Lustspiele dieses bürgerlichen Dichters, eigentlich unter dem constitutionellen Regiment der Julidynastie spielt, einer ernsthaften historischen Kritik unterwirft.

Auch dieses Princip wird, einseitig verfolgt, sich als unzureichend bewähren. Man kann ein gutes historisches Stück schreiben, ohne gründliches Studium der geschilderten Zeit, und umgekehrt. Es kommt darauf an, daß der Dichter mit einem richtigen und schnellen Blick für das Wesentliche ausgestattet ist. Planche thut daher nicht selten den romantischen Dichtern Unrecht. Ich habe selber in meiner Kritik Victor Hugo's nachzuweisen gesucht, daß diesem Dichter die beiden ersten Erfordernisse der Kunst abgehen: Wahrheit und Schönheit. Es ist aber trotzdem nicht zu verkennen, daß seine Darstellung in gewisser Beziehung einen Fortschritt gegen die Napoleonische Periode enthält. Er hat die Convenienz in der Sprache, die Convenienz in der Mischung der verschiedenen Elemente, welche einen Charakter ausmachen, aufgehoben. Nehmen wir z. B. eines seiner Stücke, das keineswegs das beste ist, Marie Tudor. Die Geschwägigkeit, mit der diese Königin ihrer Leidenschaft freien Lauf läßt, ist weder schön noch poetisch wahr, denn sie widerspricht den Gewohnheiten ihres Standes; dennoch ist dieses Bestreben, die Sprünge eines heißblütigen Gemüths im Detail zu empfinden und sie in volksthümlichem Ausdruck wiederzugeben, ein nothwendiger Durchgangspunkt zur idealen dramatischen Gestaltung. In einer Zeit des Uebergangs ist die Kritik im Unrecht, welche nicht wenigstens bis zu einem gewissen Grade auch der bloßen Tendenz Gerechtigkeit widerfahren läßt.

Darum ist auch mit der einseitigen Rückkehr zu der alten, freilich ebenso einseitig überwundenen Form noch nichts gewonnen. Unter den modernen Dichtern, die das versucht haben, hat Ponsard den größten, aber keineswegs gerechtfertigten Erfolg davongetragen. Daß er die Zerstreutheiten der romantischen Schule, die beständigen Abschweifungen in Details, die nicht zur Sache gehören, die Anhäufung von originellen Figuren, die nicht im Verhältniß zu den durch sie ausgedrückten Ideen stehen, vermeidet, daß er die Handlung in wenig Personen und in einfache Begebenheiten concentrirt, ist nur zu loben; aber gerade in dieser Einfachheit tritt auch der Mangel an derjenigen Kraft, welche eigentlich den Dramatiker macht, um so empfindlicher hervor. Seine drei Stücke: Lucrèce, Agnes de Méranie und Charlotte Corday, welche den drei Hauptperioden der Geschichte entnommen sind, haben durch den Reiz der Neuheit imponirt; sie können aber

nicht von Dauer sein, weil ihr Ausdruck der Leidenschaft, die er wiedergeben soll, nicht gerecht wird. Sie vereinigen alle Fehler der alten und der neuen Schule: die politischen Unterredungen z. B. in der Charlotte sind ebenso leicht rationalistisch, wie in den schlechtesten Dramen von Voltaire, und Lucrèce enthält durch Einmischung irrationeller Momente, z. B. der Cumanischen Sybille, soviel Romantik, als sich mit einer excessiv nüchternen Darstellung nur überhaupt verträgt. Diese Art der Classicität ist nur ein neuer Abweg der Romantik.

Am verkehrtesten ist aber die Wiederaufnahme der antiken Stoffe. In dem sogenannten classischen Theater wurden die Römer nicht als Römer, sondern als geläufige populäre Figuren der aus Livius excerpirten Kinderbücher geschildert. Weil man die historische Bestimmtheit vermeiden wollte, nahm man eine Zeit, die nur aus naiven Darstellungen bekannt war, und die daher dem currenten Idealismus keinen Widerstand entgegensetzte. Diese Personen waren schon durch Plutarch und Livius hinlänglich idealisirt, um als Rechenexempel der Cartesianischen Probleme benützt werden zu können. Seitdem aber die neuere Forschung sich in die concreten sittlichen Verhältnisse, in die Details des Rechtswesens, der Gebräuche und so zu sagen des Stilllebens im Alterthum vertieft, seitdem die neueren Dichter, namentlich Byron, die bisher nur aus der Schule bekannten Localfarben des Homerischen Himmels durch unmittelbare lebendige Anschauung aufgefrischt haben, kann die Antike sich zu einem willigen Stoff des modernen Gefühlsconflicts nicht mehr hergeben. Auch ein ungelehrter Mann, wie Alexander Dumas, wird in seinem Caligula eine Fülle von Genremalerei anbringen müssen, die den naiven Kaiser- und Tyrannengeschichten eines Corneille oder Racine so fremd ist, wie Niebuhrs Studien den Plutarchischen Floskeln, aus denen Robespierre seine Staatsweisheit schöpfte. Wenn wir aber einmal die Detailmalerei nicht vermeiden können, so ziehen wir billig eine Zeit vor, zu der wir uns noch in bestimmtem Verhältniß wissen. Am abgeschmacktesten ist aber die angebliche Wiederherstellung des antiken Lustspiels, welches außer Ponsard noch einige andere junge Dichter versucht haben. Aus einzelnen witzigen Oden des Horaz oder Catull (Lydie; le moineau de Lesbie) wird eine Intrigue zusammengesetzt, die auf einen sentimental-epigrammatischen Effect hinausläuft, und schon durch ihre Ausführlichkeit den poetischen Duft jener Lyrik vollständig zerstört; die uns Sitten schildert, die nicht die unsrigen sind, und in denen wir uns doch zu Hause finden sollen; die satirisch ist gegen einen Schatten, oder gegen den Schatten eines Schattens. Zum Lustspiel eignet sich nur eine sittliche Voraussetzung: die unsrige.

J. S.