



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

**Studien zur Geschichte der französischen Romantik : die
Poesie des Contrastes.**

1850

Studien zur Geschichte der französischen Romantik.

Die Poesie des Contrastes.

Attachez Dieu au gibet, vous avez la croix.

V. Hugo.

Man wird sich aus meinen früheren Aufsätzen über die französische Romantik erinnern, wie ich das wesentliche Moment, durch welches der erste derselben, Victor Hugo, die Poesie bereichert, in der Emancipation des Hässlichen für das Reich der Kunst gefunden habe. In der ersten Auffassung wird es durch naive Nebeneinanderstellung neben das Schöne, oder auch geradezu für sich allein eingebürgert. Allein auch in dem verkehrtesten Gemüth treibt die Dissonanz zu dem Versuch einer Auflösung. Die Auflösung, bei welcher Victor Hugo stehen geblieben ist, beruht in der Combination des Schönen und Hässlichen in demselben Subjekt. Der bis dahin äußerliche Contrast wird auf diese Weise in das Innerliche gelegt, und freilich durch einen wieder sehr äußerlichen Prozeß identificirt.

Daß dieser Prozeß nicht willkürlich von dem Dichter erfunden ist, lehrt ein kurzer Einblick auf die gleichzeitige Literatur. Von den Dramen Victor Hugo's, die vorzugsweise in diese Richtung einschlagen, fällt Marion de Lorme in das Jahr 1829, *Le Roi s'amuse* 1832, *Lucreze Borgia* und *Marie Tudor* 1833. Heine's Reisebilder, die in einer andern Gattung denselben Zweck verfolgen, erschienen 1826, Bulwer's *Eugen Aram* 1831, das Compendium der St. Simonistischen Religion, worin die Anbetung Lucifers ungefähr auf den nämlichen Grundgedanken herauskam, den die französische Romantik überhaupt festhielt, 1830, die Scenen aus dem Pariser Leben von Balzac 1832, G. Sand's *Indiane* und *Valentine* 1832, *Le secretaire intime* und *Lelia* 1835, *Jacques* 1834, *Leone Leoni* 1835. In derselben Zeit erfolgt denn auch der Stoß des jungen Deutschland. —

Victor Hugo unterscheidet sich von den Uebrigen dadurch, daß er seine poetischen Einfälle mit einem größern Ernst durch die Theorie zu rechtfertigen sucht. Aber in der Theorie, wenn sie auf's Mystische ausgeht, bleibt der Franzose immer ein Kind neben dem Deutschen. Ich führe daher die Worte eines deutschen Dichtergrenzboten. I. 1850.

ters an, dessen Speculation nach derselben Richtung hinführt, Friedrich Hebbel in der Vorrede zu seiner Maria Magdalena (1844). „Nach Shakespeare hat zuerst Göthe im Faust . . . wieder zu einem großen Drama den Grundstein gelegt, und zwar hat er . . . zu thun angefangen, was allein noch übrig blieb, er hat die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen, er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Centrum, um das das Ich sich herumbewegt (soll doch wohl heißen: in der sittlichen Idee) . . . aufzuzeigen gesucht . . . Allein er hat nur den Weg gewiesen, . . . daß er die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit . . . im zweiten Theil zu bloßen Krankheitsmomenten eines später durch einen willkürlichen, nur nothdürftig-psychologisch vermittelten Akt kurirten Individuums herabsetzte, das ging aus seiner Individualität hervor . . . Er hat wohl erkannt, daß das menschliche Bewußtsein sich erweitern, daß es wieder einen Ring zersprengen will, aber . . . da er die aus den Uebergangszuständen, in die er in seiner Jugend selbst gewaltsam hingezogen wurde, entspringenden Dissonanzen nicht aufzulösen wußte, so wandte er sich mit Entschiedenheit, ja mit Widerwillen und Ekel von ihnen ab. Aber diese Zustände waren damit nicht beseitigt, sie dauern fort bis auf den gegenwärtigen Tag und alle Spaltungen in unserm öffentlichen, wie in unserm Privatleben, sind auf sie zurückzuführen. Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will daß sie . . . den äußeren Haken, an dem sie befestigt sind, gegen den innern Schwerpunkt vertauschen sollen. Dies ist der welt-historische Prozeß, der in unseren Tagen vor sich geht; die Philosophie hat ihn . . . zersetzend und auflösend, vorbereitet, und die dramatische Kunst . . . soll . . . in großen, gewaltigen Bildern zeigen, wie die bisher nicht durchaus in einem lebendigen Organismus gesättigt aufgegangenen, sondern zum Theil nur in einem Scheinkörper erstarrt gewesenen und durch die letzte große Geschichtsbewegung ent-fesselten Elemente, durcheinander fluthend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit, in welcher Alles wieder an seine Stelle treten, in welcher das Weib dem Mann wieder gegenüber stehen wird, wie dieser der Gesellschaft, und wie die Gesellschaft der Idee, erzeugen. Damit ist nun freilich der Uebel-stand verknüpft, daß die dramatische Kunst sich auf Bedenkliches und Bedenklichstes einlassen muß, da das Brechen der Weltzustände ja nur in der Gebrochenheit der individuellen erscheinen kann. . . Nur wo ein Problem erliegt, hat euere Kunst etwas zu schaffen, wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt, und zugleich . . . das Moment der Idee, in dem es die verlorene Einheit wieder findet, da ergreift es, und kümmert euch nicht darum, daß ihr . . . das Fieber nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen.“ —

So hoch hat sich die philosophische Anschauungsweise unsers Freundes freilich

nicht verstiegen. Dennoch läßt er keine Gelegenheit vorüber, in den Vorreden zu seinen Stücken das Publikum darauf aufmerksam zu machen, daß er mit seinen Poesien etwas viel Wichtigeres bezweckt, als die Poesie selbst. Er stellt die neue, von ihm gesundere Form der Poesie mit der neuen Bewegung in der politischen Welt in Zusammenhang; für ein neues Volk ziemt sich eine neue Kunst. „Hernani“, sagt er in der Vorrede zu diesem Drama, „ist nur der erste Stein zu einem Bau, der schon ganz ausgeführt in dem Kopf seines Urhebers lebt, dessen Totalität aber erst jenem Werke einigen Werth verleihen kann.“ „Der Dichter (Vorrede zur Lucrezia) fragt sich bei jedem Werk mit Strenge und Sammlung nach der philosophischen Bedeutung desselben, denn er fühlt sich verantwortlich, er will nicht, daß eines Tages das Volk von ihm Rechenschaft fordere für das, was er es gelehrt. Die Seelen sind ihm anvertraut. Die Menge darf nicht aus dem Theater gehn, ohne irgend eine ernsthafte und tiefe Moral mitzunehmen. . . Das Drama, wie er es sich denkt, darf sich mit Allem befassen, ohne Furcht, sich zu beschmutzen. Flößt überall eine Idee der Tugend und der Barmherzigkeit ein, und es gibt nichts Häßliches und Abstoßendes mehr. Mit dem häßlichsten Gegenstand verknüpft einen religiösen Gedanken, und er wird heilig und rein. Hängt Gott an den Galgen, und ihr habt das Kreuz. — So oft er die Wunden und das Elend der Menschheit entfaltet, so wird er auf die häßliche Nacktheit den Schleier einer tröstenden und ernsthaften Idee werfen.“ Wenn er Marion de Lorme auf die Scene bringt, so reinigt er die Courtisane durch ein wenig Liebe. In den Saal des Festgelages stellt er den Sarg, den Refrain der Orgie unterbricht er durch Todtengesänge. „Nehmt die häßlichste Mißgestalt, gebt ihr eine Seele, und legt in diese Seele das heiligste Gefühl des Menschen, die Vaterliebe, und durch diese erhabene Empfindung verwandelt sich vor euern Augen die entartete Kreatur.“ So reinigt in Lucrezia das mütterliche Gefühl die moralische Difformität, u. s. w.

Die Grundlage dieses modernen Dramas findet Victor Hugo im Christenthum. „Als erste Wahrheit lehrt es (Vorrede zum Cromwell), daß der Mensch ein zweifaches Leben hat, in seiner Anlage wie in seiner Bestimmung. Er ist zugleich Bestie und Geist. Er ist der Knotenpunkt, der gemeinsame Ring zweier Ketten von Wesen, welche die ganze Schöpfung umfassen: vom Stein auf bis zum Menschen, vom Menschen auf bis zu Gott.“

Wenn man den allgemeinen Gedanken dieser ziemlich verworrenen Deduction festhält, so bleibt übrig, was wir falschen Idealismus nennen, eine Verirrung der Poesie, die sich bei unsern Dichtern häufig genug findet, namentlich bei Schiller. Weil man sich ein verkehrtes, rosenblutwangiges Ideal ansieht, ein Ideal, in welchem die widersprechendsten Eigenschaften, z. B. Unschuld und Tugend sich harmonisch vereinigen sollen, so wird das Leben zu einem geistlosen Gewebe endlicher Beziehungen. So hat das Christenthum durch den Gegensatz des Himmels

die Welt zu einem Jammerthal gemacht. Nicht die Endlichkeit ist Schuld daran, sondern das schlechte Bild des Unendlichen. Schiller hat in den meisten seiner lyrischen Gedichte diesen Gang verfolgt, wie man sich ein Ideal setzt, es auf der Erde nicht findet, und dann hingehet und resignirt. In seinen Göttern Griechenlands lästert ein verkehrtes Ideal das andere: der einseitige Sensualismus den einseitigen Spiritualismus. Auch in seinen Dramen macht sich diese Abstraktion geltend. Ich könnte sie überall nachweisen, ich will hier aber nur an Wallenstein erinnern. Der objektive Dichter würde die Idealität dieser großen geschichtlichen Persönlichkeit nirgend anders suchen, als in seiner concreten historischen Erscheinung selbst; das subjektive Ideal aber verlangt neben dem endlichen Heldenthum noch eine rein menschliche Seite. Der ehrgeizige Rebell wird purificirt durch eine Spur von Humanität, durch die Liebe zu einem reinen Wesen, zu Max. Diese Trennung ist sehr schlecht und unpoetisch, darüber ist jetzt die Kritik wohl im Reinen. Die Kritik würde aber unvollständig sein, wenn sie nicht hinzusetzte, daß diese ideale Seite sehr zart und wahrhaft poetisch in die weltliche Erscheinung verwebt ist. Der ideale und der weltliche Wallenstein sind nicht zwei vollständig von einander getrennte Wesen. An sich würden wir zwar den alten Feldherrn für poetischer halten, wenn er diesen dilettantischen Humanismus gelassen hätte, da er aber einmal da ist, so müssen wir gestehen, daß wir seine Motivirung vortrefflich finden. Der Feldherr sieht den jungen Mann vor seinen Augen aufwachsen; er selber nimmt an der Aktion keinen persönlichen Antheil, es freut ihn also, in dem jungen Helden ein Spiegelbild seiner eigenen Jugend wiederzufinden. Er ist in seinen Augen ein Gott, er will es auch bleiben; er verheimlicht ihm also das rein weltliche Treiben seines Ehrgeizes, das er vor dem in der Welt bewandernden Ottavio offen enthüllt. U. s. w. Das ist Alles sehr schön und menschlich.

Bei Victor Hugo dagegen werden die beiden Seiten mit dem rohesten äußerlichsten Empirismus an einander geklebt, ohne alle Vermittelung. Ein Beispiel. Triboulet, der Hofnarr des Königs Franz, ist ein Zwerg, bucklig, von der abschreckendsten Häßlichkeit; daneben ein abgeseimter Schurke, böshast wie ein Affe, mit einem wahren Koboldsgelüst, überall Unheil anzustiften. Er hat aber außer dem negativen Gefühl, daß dieser Zustand nicht der richtige sei, und dem ebenso natürlichen Haß gegen die Menschen, die schöner und glücklicher sind, als er,*)

*) Er spricht sich öfters mit großem Pathos darüber aus. Einmal als ein alter Herr, dessen Tochter er an den König verkuppelt hat, und den er in seinem Elend auf die infamste Weise verhöhnt, ihm flucht, hält er folgenden Monolog:

Maudit! — Ah la nature et les hommes m'ont fait
 Bien méchant, bien cruel et bien lâche en effet!
 O rage! être bouffon! o rage! être difforme
 Ne vouloir, pouvoir, ne devoir et ne faire
 Que rire! Quel excès d'opprobre et de misère!

auch noch den positiven Wunsch, neben seiner häßlichen Wirklichkeit gleichsam ein reines Traumleben zu führen. Er hat eine schöne Tochter, die er in einem vor der Welt verborgenen Heiligthum verwahrt. *)

Die erste Frage, die sich jedem Unbefangenen bei einem solchen Verhältniß aufdrängt, ist die: wie kommt dieses Geschöpf zu einer solchen Tochter? Der Dichter verfehlt nicht, darauf zu antworten: *autrefois j'ai trouvé une femme . . .*

Qui dans ce monde, où rien n'appareille les ames,
Me voyant seul, inferme, et pauvre, et détesté,
M'aima pour ma misère et ma difformité!

Aber da hört doch alles auf! Sie hat ihn geliebt wegen seiner Häßlichkeit! die christliche Seele! Mit einem solchen Wunder kann die gesammte Apokalypse, der Koran und die Indische Mythologie nicht wetteifern!

Wenn ähnliche Wunder, d. h. Combinationen außerhalb alles natürlichen Zusammenhangs angenommen werden, so hat die dramatische Entwicklung kein Interesse mehr, denn diese kann uns nur so lange spannen, als wir uns innerhalb der Geseze des Naturlaufs bewegen. — Die moralische Idee ist nun, daß Triboulet an dem gestraft wird, was ihm das Liebste ist. Seine Tochter wird durch seinen König entehrt. — Aber der Dichter verfehlt doch seinen angeblichen Zweck. Der Hanswurst wird weder durch sein sentimentales Leben „bei Seite“ geadelt, noch durch diese tragische Erschütterung, wie das auch gar nicht möglich ist, er

*) Er sagt zu ihr: — *Je veux ici*

Dans ce seul coin de monde où tout soit inconnu,
N'être pour toi qu'un père, un père vénéré,
Quelque chose de saint, d'auguste et de sacré . . .
Garde de toute haleine impure, même en rêve,
Pour qu'un malheureux père, à ses heures de trêve
En puisse respirer le parfum abrité,
Cette rose de grâce et de virginité!

Diese parfümirte Sprache des idealen Triboulet im Gegensatz zu den Cynikern des realen gibt zugleich ein sehr gutes Bild für die Unnatur der Composition. Wo wird ein Hanswurst, der sich den ganzen Tag in schmutzigen Bildern bewegt „den heimlichen Duft einer Rose der Grazie und der Jungfräulichkeit einathmen“ wollen? — Er überbietet sich später, nachdem ihm der Duft der Jungfräulichkeit geraubt ist, noch einmal in Witbern:

Jour qui me réveille au sortir de leurs nuits!
Ame par qui mon ame à la vertu rémonte!
Voile de dignité déployé sur ma honte!
Ange oublié chez moi par la pitié de Dieu!

Ähnlich sagt das Monstrum Quasimodo, das sonst nur stammeln kann, in einem Ausbruch des Gefühls zu Esmeralda: Du bist ein Sonnenstrahl, ein Thautropfen, ein Vogelgesang! — Parfüm und Gestank vermischt, gibt keine gute Atmosphäre.

geräth nur in einen Wuthausbruch, der freilich geeignet ist, die in seiner Nähe befindlichen Personen in Entsetzen zu jagen, wie jeder unerwartete Krampfanfall, aber keineswegs, das unbetheiligte Publikum hinzureißen. Es macht im Gegentheil einen possenhaften Eindruck, wenn der zwerghafte, bucklige Hanswurst sich mit plebejischem Hochmuth auf den königlichen Sessel wirft, und dort „Gericht hält,“ wenn er einen Mörder von Profession dingt, den König abzuthun, wenn er sich von ihm den Leichnam im Sack ausliefern läßt, in halb wahnsinniger Lust darauf herumspringt, dann plötzlich findet, daß er nicht den Leichnam des Königs, sondern den seiner Tochter beschimpft habe, und nun in grotesken Geberden seine Verzweiflung ausdrückt. Der Schmerz wie der Zorn rührt und erschüttert uns nur auf einem an sich edlen Gesicht, und in der Mischung des Fragenhaften und des Schauerlichen überwiegt das erstere.

Lucrece Borgia (aufgeführt Februar 1833) ist Nichts als das Gegenbild zu Triboulet, sowohl der Charakteranlage als der Fabel nach. Das verruchte Weib hat Blutschande getrieben mit Vater und Bruder, sie hat mit Gift, Dolch und Strick unter den Edlen Italiens gewüthet, sie ist gleichmäßig ein Gegenstand der Furcht, des Hasses, des Abscheus und der Verachtung. Aber sie hat einen Sohn, gleichfalls die Frucht der Blutschande, der sie nicht kennt, und in dem Herzen dieses Sohnes sucht sie ein Asyl für ihr besseres Selbst. „Was würdest du dazu sagen“, fragt sie einen ihrer Helfershelfer, „wenn es ein edles und reines Herz gäbe, wenn mir armen Frau, gehaßt, verachtet, verflucht von den Menschen, vom Himmel verdammt, elend in meiner Allmacht, wenn mir in meiner Noth, in der die Seele in schmerzlichem Todeskampfe ringt, Nichts bliebe, als die eine Idee, die eine Hoffnung, in diesem so stolzen und so reinen Herzen vor meinem Tode einen Platz zu gewinnen?“ Das ist ein Schwangerschaftsgelüst, eine Caprice der Blasirtheit; wie in diesem zerstörten Familienwesen ein Gefühl der Pietät auf keinem soll, begreift kein Mensch. Auch hat dieses Gefühl keine Macht, sie im Uebrigen zu veredeln; sie intrigirt, haßt, vergiftet, nach wie vor. Und so kommt es endlich, daß sie ihren eignen Liebling vergiften muß, und daß sie endlich von ihm verflucht und getödtet wird.

Wenn aber in der sittlichen Anlage die Lucretia kein Fortschritt gegen Triboulet ist, so muß ich doch die Ausführung bedeutend vorziehn. Einmal ist dies Stück in Prosa geschrieben, und das Geplauder dieser verliebten Hyäne erhält dadurch in der That eine gewisse Originalität. Später hat sich Victor Hugo darin noch vervollkommenet; seine Königin Marie und seine Courtisane Tisbe sind zwar noch viel gemeiner, aber auch viel origineller als Lucretia. Sodann ist die theatralische Anordnung mit großem Geschick ausgeführt, und zu der Donizettischen Musik nimmt sich die Handlung wunderbar genug aus.

Aber mit der moralischen Wirkung ist es nichts. Die Moral hinkt nach, eigentlich ist das krankhafte Gelüst nach pikanten Greneln, die durch die Naivität,

mit der man sie ausführt und bespricht, noch einen besonderen Reiz gewinnen sollen, die Hauptsache. Bei Eugen Sue ist es ganz derselbe Fall, nur daß bei der natürlichen Rohheit des Mystertendichters das rein Neußerliche seiner sogenannten Moral noch viel auffallender hervortritt. In einem seiner ersten Romane, *Atar Gull*, ist die bei Victor Hugo immer mit einem geistigen Moment verflochtene Amphibiennatur des Menschen auf ihren primitiven, physischen Ausdruck zurückgeführt. Ein reicher Graf liebt eine Schauspielerin, und bringt mit ihr sein Vermögen durch. Als es zu Ende ist, beschließen sie mit einander zu sterben und zwar auf die möglichst romantische Weise, im Kusse. Sie nehmen eine Giftflasche in den Mund, heißen ab, er schluckt es hinunter, sie spuckt es aus und nimmt sich einen andern Liebhaber. Seine riesenhafte Natur erhält ihm das Leben, aber der Verrath seiner Geliebten hat ihn so erschüttert, daß er, nachdem er zu Lande die angemessene Zahl von Mordthaten ausgeübt, Seeräuber wird, und Alles was ihm unter die Hände fällt, köpfen, hängen, schinden, viertheilen, kurz auf jede mögliche Art schlecht behandeln läßt. Diese Greuelthaten füllen seine Seele nicht ganz aus, er nimmt daher jeden Abend Opium, und versetzt sich dadurch in einen Traum, in dem er sich selbst als der tugendhafteste und glücklichste Mensch von der Welt vorkommt, sich in den heitersten und lachendsten Phantasien ergeht, und jede Spur von seinem blutigen Tagesleben verloren hat — eine Spaltung, die auf das angemessene viehische Medium zurückgeführt, im Uebrigen völlig der Doppelnatur eines Triboulet und einer Lucretia entspricht.

Mit besonderer Vorliebe malen die Romantiker diese Doppelnatur bei einer Klasse aus, welche in den Augen der übrigen Welt als die verworfenste gilt, den öffentlichen Mädchen, die sich für Geld preisgeben. Alle Welt kennt Eugen Sue's *Fleur de Marie*, die im Schmutz der gemeinsten Winkelhäuser der Cité in Beziehung auf das Innerste ihrer Seele so jungfräulich und heilig bleibt, wie die Mutter Gottes, nach der sie den Namen hat. Wie eine solche Reinheit und Keuschheit möglich ist, wenn man sich alle Nächte den viehischen Umarmungen betrunkenen Diebe und Mörder hingibt, darüber bleibt uns der Dichter die Auskunft schuldig. Es ist bei ihm — wie bei der genialeren Fraction des Socialismus — Dogma, daß das Laster nicht Laster ist, und um dieses Dogma zu verständlichen, kommt es ihm auf ein paar Lügen oder Unmöglichkeiten mehr oder weniger nicht an.

Victor Hugo hat immer ein großes Interesse für diese Seite des socialen Lebens gehabt. So schildert er in den Dämmerungsgesängen die armen Dirnen der Gasse, wie sie um den Eingang eines glänzenden Balllokales sich drängen, und zu den tugendhaften und vornehmen Damen, die in prächtigen Carrossen an ihnen vorüberfahren, mit Neid hinausblicken, „ihren schrecklichen Kummer in ein spöttisches Lächeln verhüllend, Blumen im Haar, Schmutz an den Füßen, Haß im Herzen.“ Aber setzt er hinzu: „Dieser Schmutz enthält noch das reine Wasser: —“

Pour que la goutte d'eau sorte de la poussière,
Et redevienne perle en sa splendeur première,
Il suffit, c'est ainsi que tout remonte un jour,
D'un rayon de soleil ou d'un rayon d'amour.

Dies ist das Thema, welches er in *Marion de Lorme* (geschrieben 1829, aufgeführt August 1831) ausführlicher bearbeitet hat. Eine berühmte Courtisane, die Freude von ganz Paris, lernt einen schwärmerischen jungen Mann kennen, der nicht weiß, wer sie ist, und kommt zu ihm in ein wirkliches Liebesverhältniß. Durch dasselbe purifizirt, kann sie sich doch von ihrer Vergangenheit nicht befreien; nicht allein muß sie die Verachtung ihres Geliebten tragen, sobald dieser ihren Namen erfährt, sie wird auch in eine schreckliche Versuchung geführt. Ihr Geliebter ist nämlich bei einem Duell ertappt, und ein tyrannisches Gesetz des Cardinals Richelieu bestimmt für jedes Duell den Tod. Um ihn zu retten, wirft sie sich den Machthabern zu Füßen; sie verlangen für seine Freisprechung den Preis, welcher bei ihrer früheren Stellung in der Gesellschaft nicht wunderbar erscheinen kann. Aber jetzt!

Après s'être épurée à cette chaste flamme,
Après s'être refait une âme avec cette âme!

Sie erliegt dennoch der Versuchung, aus zu großer Liebe, wie ihr Geliebter entschuldigend bemerkt. Und umsonst, er wird doch nicht gerettet. So schließt die Tragödie, wie *le Roi s'amuse*, wieder in halbem Wahnsinn; der Cardinal läßt sich in seiner Sänfte vorübertragen, um der Hinrichtung beizuwohnen, sie stürzt mit fliegenden Haaren darauf zu, und ruft: Seht Alle hin! da geht der rothe Mann vorüber. Ein Schluß ohne Pointe. — Der genetische Theil der Geschichte, der offenbar das größte Interesse haben müßte — wie nämlich eine solche Liebe in einem rein weltlichen Gemüth entspringt — ist bei Seite gelassen. G. Sand hat in ihrer *Isidore* diese Aufgabe mit großer Meisterschaft gelöst. Hier wird das Verhältniß als gegeben, die Möglichkeit desselben als bewiesen vorausgesetzt; die weitere Verwicklung der Leidenschaft wird durch die gezierte Phraseologie, durch Einmischung überflüssigen historischen Costüms, und durch den Alexandriner gestört.

Marie Tudor (1833) ist in Prosa geschrieben, das Ueberspringen vom Pathos zur Burleske sieht also nicht so gezwungen aus. Im Uebrigen ist der Inhalt dieses Stückes noch viel widerwärtiger, als in *Marion de Lorme* — Eine junge Waise, Jane, wird von einem redlichen Arbeiter, Gilbert, aufgezogen; er liebt sie oder betet sie vielmehr an, und bestimmt sie zu seiner Frau. Er redet nicht anders zu ihr, als mit gefalteten Händen: Du Heine! Du, deren Stirn meine Lippen kaum zu berühren wagen u. s. w. — Sie ist nicht mehr rein. Allnächtlich öffnet sie einem jungen Herrn vom Hofe, Fabiani, ihr Fenster. Fabiani besucht sie nicht aus Liebe, sondern aus Gewinnsucht; er weiß, daß Jane die Tochter des hingerichteten Grafen Talbot ist, dessen Güter die Königin ihm, dem

Favoriten, zugesprochen hat; um Jane's etwaigen Ansprüchen vorzubeugen, entehrt er sie. Gilbert muß einmal Zeuge davon sein; er geräth in Verzweiflung. „O wer verschafft mir Rache um den Preis meines Lebens!“ — *Moi!* ruft eine Stimme aus dem Hintergrunde. Es ist der Maschinist, der schon lange nach einem solchen Menschen suchte. Der Königin wird verrathen, daß ihr Mignon sie betrügt; dafür kann sie ihn nicht hinrichten lassen, so schnell sie sonst mit derartigen Experimenten fertig ist; also muß Gilbert aussagen, er sei von Fabiani gedungen, die Königin zu ermorden. — Die Königin selbst ist ein origineller Charakter, den Victor Hugo eigens geschaffen hat, um sein Ideal von der Verbindung des Großen (Tragischen) und des Wahren (Komischen) zu versinnlichen; Marie Tudor soll nach seinen eigenen Worten groß und wahr sein: groß als Königin, wahr als Weib. Durch diese Vermischung entsteht ein Geplauder, das durch seine Naivität in der That belustigt. — Sie fordert von Fabiani das Versprechen, er solle es ihr offen gestehen, sobald er untreu wird. „Freilich gibt es Augenblicke, wo ich dich lieber todt sehen möchte, als glücklich mit einer Andern; aber es gibt auch Augenblicke, wo ich dich lieber glücklich sehen möchte. Mein Gott, ich weiß nicht, warum die Leute mich in den Ruf einer bösen Frau bringen wollen!“ — Nachher thut es Gilbert doch wieder leid; der Tod Fabiani's würde seiner Jane Kummer machen, lieber will er selbst sterben. „Also auf diese Weise, ruft die Königin, willst du dich rächen? Gott was sind diese Leute aus dem Volke dumm! Was! ein Weib betrügt dich, und du spielst den Großmüthigen? Meinetwegen, ich bin nicht großmüthig! Ich will mich rächen, und du sollst mir helfen! Aber dieser Mensch ist verrückt! er ist verrückt! er ist verrückt! Mein Gott, wozu muß ich ihn brauchen! Es ist wirklich zum Verzweifeln, in ernsthaften Dingen mit solchen Leuten zu thun zu haben.“ So plaudert sie fort; nachher läßt sie Fabiani kommen, und macht ihn in Gegenwart des ganzen Hofes herunter: „Du bist nichts als ein gemeiner Italiener, dein Vater war Dorfszimmermann, du bist mir ein schöner Marquis!“ u. s. w., „wahr“ wie eine Poissarde. Zum Ueberflus wird auch noch der Henker citirt, und ihm in ähnlichem Geplauder, wieder in Gegenwart des Hofes, die nöthige Anweisung gegeben. Dann regt sich wieder die alte Liebe; sie will Fabiani retten. Jane bittet für Gilbert. „Ah! du willst deinen Liebhaber retten! Ich will meinen retten! Was geht mich dein Liebhaber an! Ich glaube wahrhaftig, alle Mädchen von England werden kommen, und über ihre Liebhaber von mir Rechenschaft verlangen.“ — Das die Königin. — Gilbert ist der in den neufranzösischen Romanen häufig vorkommende Liebhaber, der liebt quand même. „Ich liebe sie doch! Ich würde den Saum ihres Kleides küssen, und sie um Verzeihung bitten (!!), wenn sie mich noch wollte. Sie könnte in der Gasse liegen, mit den Wesen, die darin gewöhnlich zu finden sind, ich würde sie aufnehmen und an mein Herz drücken! . . Ich würde die Ewigkeit darum geben, wenn sie mir noch einmal zulächelte! . . Glaubst du, du würdest das

Weib tödten, das dich betrügt? — O nein! Du wirst sie nicht tödten, du wirst dich zu ihren Füßen legen, wie sonst; nur traurig wirst du sein.“ — Als ihm Jane erklärt, sie habe ihn immer geliebt, auch da sie ihm untreu war, geräth er außer sich, stürzt ihr zu Füßen, und ruft: „Du bist ein Engel! Du bist mein Weib!“ wodurch sie sittlich rehabilitirt werden soll. — Ein fortwährender Wechsel der Stimmungen und Capricen, für welchen man jeden Faden verliert; eine ebenso blutige als frivole Hezjagd von Mordthaten, Hinrichtungen und ähnlichen Greueln, und ein sittlicher Scepticismus, der sich am besten in dem Chorus des Stücks, dem Gefangenwärter ausspricht, der früher in den Religionskriegen sich betheiligte hat, und es erleben mußte, wie man erst als Puritaner, dann als Katholik, dann als Unentschiedener gehängt wurde. „Wenn man alt wird, so vergift man, um was für Ideen man sich eigentlich gestritten hat. Auch die Ideen werden alt und runzlig.“ — Was ist das für eine Zeit! um sie mitzufühlen, muß man sie in ihrer Genesis verfolgen, wie in Shakespeare's Bürgerkriegen, deren Schluß in Richard III. man dann wohl begreift. — Der Schluß von Marie Tudor gehört der Oper an: eine prächtige Dekoration, das illuminierte London und die Todtenglocke, die Fabiani's Todesgang begleitet. Der Maschinist hat gestegt.

In Angelo, tyran de Padoue (1835) wiederholen sich die Conflictte von Marion, Marie Tudor und Lucretia. Tisbe, die Heldin, ist wie Marion eine Courtisane mit einer reinen, hingebenden Liebe im Herzen; einer Liebe, die absolut alle Regungen des Herzens absorbiert und unergründlich ist wie das Meer; wie Marie Tudor ist sie leidenschaftlich, capriciös, der wechselnden Fluth der Stimmungen unterworfen, doch mit der Energie einer bestimmten Passion; viel Seelengröße und Aufopferungsfähigkeit mit einem kleinen Anstrich von Gemeinheit. Der Tyrann liebt die Courtisane, die Courtisane liebt Rodolfo, eine Figur nach Byron'schem Schnitt, Rodolfo ist der Liebhaber der Gemahlin des Tyrannen. In der Eifersucht schwankt Tisbe eine Weile. „Wen soll ich tödten, ihn, sie oder mich! Ich weiß es in der That nicht!“ Die Liebe siegt, sie opfert sich, sie läßt sich von Rodolfo tödten: „Welches Glück, von deiner Hand zu sterben! ich falle bei der Gelegenheit vielleicht in deine Arme!“ — Die Leidenschaft ist stark genug hinausgetrieben, zuweisen in's Poffenhafte. So z. B. als die angeschuldigte Gattin, die vor ihrem kalten und unbeweglichen Richter steht, in ihrer Herzensangst sich an die Nebenbuhlerin wendet: „Die Männer wollen uns nie glauben! und doch sagen wir mitunter die Wahrheit.“ — Der Dichter erklärt die Rechtfertigung des schwächeren Geschlechts als die Hauptaufgabe seines Stücks. Er will die Schuld auf den zurückschieben, dem sie zukommt; den stärkeren Mann und den absurden Zustand der Gesellschaft. „Ich bin aus einem Schmutz in den andern gefallen, sagt Tisbe. Hunger oder Drgie! Freilich sagt man uns: sterbt vor Hunger! Und das Erbarmen der Menschen ist nur für die großen Damen. Aber die Geduld hat eine Grenze.“

Es ist so wenig als Marlon de Lorme lassen sich mit einem Produkt der älteren französischen Literatur vergleichen, mit der Geschichte der Manon Lescaut und des Chevalier de Grioux vom Abbé Prevost. Hier ist die Frage klar hingestellt: Manon sündigt nicht aus Noth, sondern aus Genußsucht; sie ist feil und doch liebenswürdig, und doch auf eine Weise geliebt, wie kein tugendhaftes Weib es sein konnte. Auf dies merkwürdige Buch, dessen Conception nur einem Franzosen möglich war, kommen wir noch einmal zurück. — Es ist überflüssig, auf die übrigen Figuren Victor Hugo's, in denen der nämliche Contrast sich ausdrückt, zurückzugehen; auf Esmeralda und ihre Affenliebe zu dem schmucken Dragoner-Capitän; auf den Priester Claude Frollo, den die Entbehrung in seiner später ausbrechenden Brunst halb verrückt macht u. s. w. — Merkwürdiger ist die andere Seite seiner Poesie; das Streben, diesem grob materiellen Wesen gegenüber etwas recht Seraphisches, platonisch Unsinnliches, oder in der Sinnlichkeit Keusches aufzustellen, und dem Einen durch das Andere Folie zu geben. Das spielt symbolisch in einander, ein dramatisches Leben aber kann daraus nicht hervorgehen. —

Das vorlezte Stück von Victor Hugo, Ruy Blas (1839), ist vielleicht die wunderlichste Ausgeburt dieser Poesie des tragikomischen Contrastes. — Ein Minister, Salluste, wird von der Königin beleidigt und will sich rächen. Sie soll sich in seinen Lakaien Ruy Blas verlieben und mit demselben compromittiren. Zu diesem Zweck gibt er ihn für seinen Better aus und bringt ihn in den Dienst der Königin. Was er vorausgesehen, geschieht; schon war ihm vorgearbeitet, denn Ruy Blas liebte bereits die Königin und stand mit ihr in einem geheimnißvollen Briefwechsel. Er wird Minister, der König ist ein Cretin und setzt ihm keinen Widerstand entgegen, er reformirt den ganzen Staat, treibt die Unterdrücker des Volks aus und regiert auf das Trefflichste; wie er zu einer Kenntniß der Staatsgeschäfte kommt, wie er sich nach der Hofmanier zu benehmen gelernt hat, weiß Gott allein! Die Königin betet ihn an, da kommt eines schönen Morgens Don Salluste und sagt: Das ist mein Lakai! Ich kann ihn schlagen, schimpfen, wegwerfen, wie ich will, und mit diesem hast du dich compromittirt. Das setzt endlich Ruy Blas außer Fassung: Ah! sagt er:

Vous l'osez outrager, quand je suis là! tenez,
 Pour un homme d'esprit, vraiment, vous m'étonnez!
 Et vous vous figurez que je vous verrai faire
 Sans rien dire!

Er tödtet ihn, und dann sich selbst, um die unfreiwillige Schuld abzubüßen. — Das ist alles wieder eitel Symbol. Was ist Ruy Blas eigentlich? Der Dichter sagt es selbst: in der Verderbniß der herrschenden Klassen das Volk! Etwas Großes, Finsternes, Unbekanntes! Hochstrebend, auf dem Rücken die Zeichen der Knechtschaft, im Herzen die Vorahnungen des Genius! Die geniale Leidenschaft, durch die Gesellschaft unterdrückt, und sich um so gewaltiger aufschwingend, als

der Druck empfindlich ist. Dieses „Volk“ sagt von sich selbst: An Stelle eines Handwerkers hat man einen Träumer aus mir gemacht; wozu arbeiten? fragte ich mich. Ich strebte einem unsichtbaren Ziele nach, Alles schien mir real, Alles möglich. — So das wirkliche Volk. Ich fürchte, wenn man ihm in der That die Zügel des Staats in die Hände gäbe, würden die Neuerungen etwas gefährlich sein. —

Diese symbolische Natur der Gegensätze führt uns auf den Punkt zurück, von dem wir ausgegangen waren. Worin besteht das Ungewöhnliche, das Titanische der Charaktere und der Situationen in Victor Hugo? Nicht in den einzelnen Empfindungen, nicht in den einzelnen Thaten, sondern in der zweckwidrigen Combination derselben. Wenn ein vorlauter Bedienter von seinem Herrn dadurch gedemüthigt wird, daß er ihn das Fenster öffnen und schließen, das Schnupftuch aufheben läßt und dergleichen, so finden wir darin nichts Auffallendes. Wenn ein junger Enthusiast mit seiner politischen Idee bei dem alten Diplomaten nur ein kaltes Lächeln findet, so ist das auch natürlich. Wenn ein junger Kavalier seiner Königin den Hof macht und sich dadurch unangenehme Verwickelungen zuzieht, so läßt sich dagegen auch nichts sagen. Aber wenn der Lakai, der das Schnupftuch aufheben muß, der Enthusiast mit seinen Staatsgesprächen und der in seine Fürstin verliebte Kavalier Eine und dieselbe Person sind, und wenn alle diese Handlungen vor unseren Augen vorgehen, so überwiegt das Gefühl des Unzweckmäßigen jede andere Regung; anstatt erschüttert zu werden, müssen wir lachen. Wir empfinden die Gebrochenheit der Charaktere nicht als eine nothwendige, historische, sondern als eine zufällige; wir sehen nicht die Geburtswehen einer neuen Weltordnung, sondern ein untergeordnetes Krankheitsmoment eines Individuums. Weder die Leidenschaft, noch der Charakter gestaltet sich zur Totalität; bald sehen wir den moschusduftigen Seraph, bald den schmutzigen Caliban. Die Sprache sprudelt wie ein sturmbewegter See, sie hat aber keinen Fluß, uns fortzureißen; das Costüm, die Charaktere mit eingerechnet, ist bunt genug, bis ins kleinste Detail ausgeführt, aber doch nichts als Maske; eigentlich steckt immer der Franzose dahinter mit seiner vollen, durch den poetischen Contrast nur scheinbar gebrochenen Conventienz. Die Romantik empfindet zu Vielerlei, um tief zu empfinden; sie ist zu beweglich, um die Seele wahrhaft zu bewegen; zu skeptisch, um wahr zu sein. Sie hat den äußeren Glauben verloren, aber ihr sittliches Centrum nicht gefunden, und schnitzt sich nun Götzen, um sie erst anzubeten, und dann zu zerbrechen. —