



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Neue Dramen.

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

ring anzuschlagen; das Publicum ist davor umsomehr zu warnen, je blumenreichere Redensarten den Kern der Sache einhüllen.

Neue Dramen.

- Prinz Friedrich. Schauspiel in fünf Acten. Von Heinrich Laube. Leipzig, J. J. Weber. (Dramatische Werke, Bd. 7).
- Pontius Pilatus. Drama in fünf Acten. Von Dr. Karl Theodor Pyl. Docent der Archäologie in Greifswald. Greifswald, Herwig. —
- Penelope. Schauspiel von Reinald Reimar. Hamburg, D. Meißner. —
- Meleager. Eine Tragödie von Paul Heyse. Berlin, Herz. —
- Der letzte König von Thüringen. Vaterländisches Trauerspiel in fünf Acten. Von Arnold Schloenbach. Jena, Mauke. —
- Demetrius. Von Hermann Grimm. (Manuscript). Berlin. —
- Johanna Gray. Trauerspiel in fünf Acten. Von Albert Türcke. Berlin, Wohlgemuth. —
- Der Thurm des Sisebut. Tragödie in fünf Acten. Von Gotthold Logau. Frankfurt a. M., Adelman. —
- Kleinigkeiten. Lustspiel in vier Acten. Von Moriz Giltisch. —
- Der Sommernachtstraum. Von Shakespeare. Uebersetzt von Carl Abel. Leipzig, Keil. —

Prinz Friedrich von Laube ist in d. Bl. bereits vor längerer Zeit, als er in Leipzig aufgeführt wurde, ausführlich besprochen. — Da Laube jetzt eine bestimmte praktische Stellung einnimmt, in der er für das Gedeihen des deutschen Theaters erfolgreich wirkt, so wird dieser siebente Band möglicherweise der letzte seiner dramatischen Werke sein. Er unterscheidet sich unter andern von den früheren dadurch, daß er keine Vorrede hat. — Die sieben Stücke: *Monaldeschi*, *Rococco*, die *Bernsteinhere*, *Struensee*, *Gottsched* und *Gellert*, die *Karlschüler* und *Prinz Friedrich* bilden, wieviel man auch im einzelnen daran auszusagen findet, doch einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte des deutschen Theaters; einen Abschnitt, der jetzt schon hinter uns liegt. Vor 1840 hielten es die „geistreichen“ Dichter gewissermaßen für einen Schimpf, für das Theater zu arbeiten; mit dem Jahre 1840 trat plötzlich ein lebhafter Wettstreit ein, das Repertoire mit Stücken zu erfüllen, die ebensowol gesehen als gelesen werden konnten. Gewiß eine ebenso heilsame Wendung für die Dichter selbst,

als für das Theater und das Publicum. Mit dem Jahre 1848 scheint darin wieder ein Stillstand eingetreten zu sein; ein Theil der Dichter schreibt ausschließlich für die Lectüre, ein anderer, wie Benedix und die Birch-Pfeiffer, ausschließlich für die Aufführung. Bessere Erscheinungen tauchen nur ganz sporadisch auf. Wenn das längere Zeit so fortgeht, so werden die einzelnen Bemühungen der Theater zur Förderung der Schauspielkunst keinen großen Erfolg haben. —

Das folgende Stück „Pontius Pilatus“ ist wol kaum für die Darstellung berechnet; eigentlich aber auch nicht für die Lectüre. Es war ein merkwürdiger Versuch des Greifswalder Docenten, die biblische Geschichte so aufs Theater zu bringen. Er spricht in der Vorrede manches Nichtige über die Verfehrtheiten des „Judas“ von Elise Schmidt und über die Möglichkeit, Fragmente der Bibel dramatisch zu bearbeiten; eine Möglichkeit, die wir nicht im geringsten bezweifeln, wenn der Dichter mit der nöthigen Discretion verfährt; aber diese Art von schalem, lichtfreundlichem Rationalismus, mit der das Evangelium travestirt wird, geht denn doch über alle Begriffe. Wir machen zunächst auf eine Stelle aufmerksam, die unbeachtet zu lassen eine Sünde gegen den Gott des Humors wäre. Jesus wird hinter der Scene gekreuzigt, das Theater wird plötzlich finster, die Gemahlin des Pontius, die sich mit dem Landpfleger und einem jüdischen Gelehrten unterhält, alle drei von der Vortrefflichkeit des neuen Religionsstifters vollkommen überzeugt, macht die Bemerkung, daß diese Finsterniß ein Schreckenszeichen wäre, darauf:

Philo. Die Sonnensinsterniß ist schon zuvor
Von Aristoteles berechnet worden.

Pontius. Doch wunderbar, daß heute sie erscheint,
Auch mich erschreckt das wunderbare Zeichen.

Philo. Ich selbst sah nie zuvor ein ähnlich Beispiel u. s. w.

Ferner spricht ein junger begeisterter Christ sanft, aber mit Würde:

Ich will es nicht entscheiden, ob der Glaube
Der römischen Staatsreligion so sehr
Bevorzugt ist, nur das will ich bemerken,
Daß unsre neue Lehre nicht fanaticisch
Den anders Denkenden verachtet und
Verdammt. Sie stimmt in manchen Dingen mit
Dem jüdischen Glauben überein u. s. w.

Pilatus erkundigt sich nach Jesus:

Pilatus. Wie lautet denn sein Name, woher stammt er?

Philo. Er nennt sich Jesus, ist von Nazareth.

Pontius. Der Name hat mir einen guten Klang (!) u. s. w.

Herodes unterhält sich mit dem Landpfleger über denselben Gegenstand:

Grenzboten. I. 1855.

Pontius. Und habt ihr an ihm sonst nichts auszufegen?
 Herodes. Ich wüßte nicht. Er scheint, wie schon gesagt,
 Ein guter Mensch zu sein, doch seine trockne
 Moral langweilt mich bis zum Uebermaß u. s. w.

Die Stellen sind ganz zufällig gewählt; wir könnten das ganze Stück abschreiben. Wenn Pastor Uhlisch eine Tragödie zu dichten hätte, würde er es nicht anders machen. Herr Pyl scheint uns „ein guter Mensch zu sein, doch seine trockne Poesie langweilt uns bis zum Uebermaß.“ —

Den dramatischen Versuch Heyses können wir nicht als so gelungen bezeichnen, wie wir dem talentvollen Dichter wünschen. Die Sprache ist fließend, der Ton correct, die Anordnung der Scenen einfach und verständig; auch in dieser Dichtung, wie in allem, was Heyse schreibt, ist sehr viel Zartes und Melodisches; wir führen als Beispiel nur die Beschreibung der Parzen an:

Sie standen mit ungelocktem Haar,
 Eiserne Kränze über den Stirnen.
 Die Augen ohne Lieb und ohne Zürnen,
 Mit ruhig brennenden, wimperlosen Sternen,
 Sahn wie in unerhöpften Fernen;
 Ihr Wuchs war zart, nicht übermenschlich groß.
 Graue Gewände flossen herab
 In wenig Falten, regungslos.
 Es war kein Zug, der Reiz und Wechsel gab,
 Doch eine Klarheit, die mich ganz bezwang.

Aber der Versuch, die antike Fabel durch Einmischung romantischer Motive zu idealisiren, scheint uns doch ein Fehlgriff. Es kommen dadurch in die kräftige Sinnlichkeit der griechischen Gestalten fernliegende Reflexionen, dämmernde Farben und eine Stimmung, welche dem Kern der Sage widerspricht. Es war nicht im Sinn der Griechen, vom Leben gesättigt zu sein; und wenn sich Athäa von den Parzen das Leben ihres Sohnes zusichern ließ, so konnte sie wol kaum auf Reflexionen wie die folgenden kommen:

Ah, und gewährtens gute Götter dir,
 Und er, unalternd, sah der Dinge Fall,
 Entstehn, Vergehn, des Wandels Walten,
 Des Todes Ernten und die Masken all,
 Drin des Gesetzes Einerlei sich kleidet:
 Vermöcht ers, sich den Ekel fernzuhalten,
 Der Irdischen das Irdische verleidet?

Der Ekel am Irdischen ist ein modernes Gefühl, wenigstens in der Weise, wie es hier ausgesprochen wird; für die Griechen war das Leben das höchste der Güter, und die Unendlichkeit des Lebens die höchste Seligkeit. Die Handlung selbst ist neben den lebensvollen Bildern der Odyssee schwach und nüchtern.

Das Drama von Schloenbach führen wir hier an, um zu zeigen, mit welchem Ernst von unsern Dichtern, welche die Charakteristik einer bestimmten historischen Zeit zu ihrem Vorwurf nehmen, die Vorstudien betrieben werden. Wir können das Beispiel um so eher anführen, da der Dichter sein Drama sowol vor dem gebildeten Publicum Leipzigs, als vor dem Hof zu Weimar vorgelesen hat, und da er von den dramatischen Notabilitäten Deutschlands, z. B. von Hebbel und Guckow, als ebenbürtig betrachtet wird. — Das Stück spielt im Anfang des 6. Jahrhunderts und hat, abgesehen von andern Intriguen, den Kampf zwischen dem Heidenthum und Christenthum zum Gegenstand; man sollte also erwarten, daß sich der Dichter zur Ausführung desselben an die Geschichte gewandt und über den Bildungszustand dieser Uebergangsperiode sich deutliche Vorstellungen gemacht hätte. Nun führt er gleich zu Anfang drei thüringische Honoratioren, einen Adeling, einen Edeling und einen Freiling vor den Altar des Wodan, sie knien nieder und der eine sagt: „Wodan, ich opfere dir den Kopf eines Feindes;“ der andre: „Wodan, ich opfere einen Auerochsen;“ der dritte: „Wodan, mein Gebet!“ Sie machen nachher ihre Reflexionen über die Götter, und als der dritte bemerkt, er habe sein Gebet geopfert, so meint der eine, das wäre das Billigste, und jener erwidert: Wodan sieht aufs Herz. — Wo in aller Welt hat der Dichter diese Vorstellungen her! Nun aber weiter.

Aber es ist doch auch gut, daß wir noch so Götter für uns allein haben. So der Eine, Einzige, Große: der ist eben zu groß, zu heilig; mit dem kann man nicht so von der Leber weg sprechen. Aber so einen Gott, den man fürs Haus braucht —

Ja, ja! So von Hand zu Mund. Und da haben wir daheim den Krodo, das ist Euch ein prächtiger Gott.

Geh mir doch mit Deinem Krodo, Deiner Kröte! Ah, da ist unser Püstrich doch viel besser.

Mit Eurem dickbäuchigen Püstrich! Laßt Euch nicht auslachen.

Das leid ich nicht.

Was streitet Ihr denn da! Das weiß doch jeder schuftige Leitbeigene, daß unser Biel der beste Gott ist.

Euer fischschwänziger Biel! Oho!

Für den geb ich nicht ein Haar.

Ihr werdet Haare lassen müssen, wenn Ihr das noch einmal sagt.

Püstrich der Beste!

Krodo der Beste!

(Alle gehen drohend aufeinander los.)

Halt! Da fällt mir ein: ehe wir uns die Köpfe entzweischlagen, laßt uns das doch wie geschiedte Männer ausmachen: wir wollen drum würfeln. Wer die meisten Augen wirft, hat den besten Gott.

Gut! sehr gut!

Wo aber Würfel?

Hier! So was führt ein ordentlicher Mann stets bei sich. Also, — aufgepaßt! Ich fange an — der Biel hat funfzehn!

Biel für den Biel. — Da — Donner — der Püstrich hat auch funfzehn!

Her mit! Schwerenoth! Der Krodo ebensoviel.

Nun müssen wir uns doch die Köpfe entzweischlagen. Ihr seid zwar nur ein Edling,
Büchhumb —

Und Ihr nur ein Freiling, Hohnstein —

Aber seht drum. Frisch drauf los! Wer übrigbleibt, hat den besten Gott.

(Schwingen die Keulen.)

Sämmtliche hier genannte Götter, mit Ausnahme des bekannten Wuotans, die Herren Püstrich und Krodo und der fischschwänzige Biel haben niemals die Ehre gehabt, Götter der deutschen Heiden zu sein. Der Dichter hat das besondere Unglück gehabt, grade die Mißgeburten des 17. und 18. Jahrhunderts, abgeschmackte Erfindungen der damaligen Antiquare statt der zahlreichen, wirklich erhaltenen Götternamen in sein Stück hereinzusetzen.

Man glaubt kaum, daß diese Scene noch übertroffen werden kann; aber gleich darauf tritt ein christlicher Priester auf, der mit den Heiden zankt; sie berathen, was sie mit ihm machen sollen, er bemerkt: „Mein Leben steht in Gottes Hand.“ — „So siehe zu, wie er dich schützt“ ruft der eine Heide ihm zu, indem er einen Stoß auf ihn führt; der Priester hält ruhig dem Stoß die Bibel entgegen und geht ab mit den Worten: „Er hats gethan.“ Alle sehen ihm betroffen nach und reflectiren über den merkwürdigen Gott, den der Schuft haben müsse. — Nun möchten wir uns darüber ehrbar zwei ernsthafte Bemerkungen erlauben.

Einmal ist es wol Sitte bei den protestantischen Missionären unsrer Zeit, daß sie die Bibel mit sich führen; das war es aber nicht im sechsten Jahrhundert. Die Lectüre war bei unsern deutschen Vorvätern nicht die Hauptbeschäftigung, die Priester wirkten durch Crucifixe und ähnliche Symbole und durch das lebendige Wort, aber nicht durch die Berufung auf ein Buch, das den Deutschen ja doch unverständlich sein mußte. Nebenbei war damals das Buchdrucken und Buchbinden noch nicht erfunden und eine Bibel in die Tasche zu stecken, um sie bei passender Gelegenheit hervorzuziehen, wäre dem wackern Priester sehr schwer geworden.

Aber fürwahr! noch viel befremdlicher ist es, daß die Heiden über diesen Theaterstreich erstaunen. Wenn sie nach dem Priester stechen und dieser parirt mit einem beliebigen Schild, sei es von Holz, Stahl oder Leder, so liegt doch darin gewiß nichts Uebernatürliches und die Heiden haben keine Veranlassung, das Walten eines mächtigen Gottes darin zu vermuthen.

Wenn schon die allereinfachsten Voraussetzungen der Tragödie so verworren sind, was soll sich da für eine Katastrophe daraus entwickeln! Und so ist denn auch der weitere Verlauf des Stückes nichts als Willkür und weder der Idealismus noch der Realismus kommt zu seinem Recht. —

Einen bei weitem höheren Rang in Bezug auf die Bildung wie auf die dramatische Technik behauptet das Drama von Hermann Grimm. Es ist in einem edlen Stil gehalten und der Dichter hat sein Charakterproblem sehr

ernsthaft durchdacht; allein wir können die Gewalt, die er der Geschichte angethan, nicht billigen. In dem dramatischen Entwurf von Schiller ist der Demetrius ein großes historisches Schauspiel, welches dem Zuschauer, ohne daß dieser nöthig hätte, irgendeine historische Bildung mitzubringen, die äußern Voraussetzungen der Handlung und deren nothwendige Einwirkung auf den Charakter des Helden vollkommen deutlich versinnlicht. Bei Grimm dagegen finden wir Demetrius bereits auf dem Thron und ihm tritt ganz gegen die Geschichte ein neuer Prätendent entgegen, von dem sich herausstellt, daß er der echte Erbe der Zaren ist. Demetrius, der davon unterrichtet wird, läßt sich durch seine falsche Stellung zum Versuch eines Verbrechens verleiten, dies schlägt fehl, in ihm selbst siegt die bessere Natur und er tödtet sich, indem er seinen Gegner als echten Kaiser anerkennt. In diesem Gemälde ist nun jeder Zug unhistorisch und das ist um so mißlicher, da durch Schiller die wirkliche Geschichte allgemein bekannt ist. Aber wir haben auch die Ueberzeugung, daß die wirkliche Geschichte, wie sie Schiller aufgefaßt hat, sich für das Drama viel mehr eigne, als diese fingirte Geschichte. Wenn wir uns für Demetrius und für den Conflict, der sich in seiner Seele zwischen dem Gewissen und der Nothwendigkeit, seine Stellung zu behaupten, erhebt, interessiren sollen, so müssen wir ihn zuerst in vollem Glauben handeln sehen; sein Schicksal muß uns Theilnahme erregen, bevor er in Schuld verfällt; und dann ist es wieder natürlicher, — grade bei einer kräftigen Natur, — daß die Folgen seiner That sich äußerlich gegen ihn wenden, wie es in der Geschichte der Fall war, als daß er in sich geht und dadurch die Katastrophe herbeiführt. Wir verstehen wol den Grund des Dichters: er wollte zu der strengen concentrirten Form der Alten zurückkehren und die Breite des Details, in welchem das historische Schauspiel in der Regel den Nerv der Handlung erstickt, vermeiden. Allein das historische Drama ist seiner Natur nach zum Theil ein äußerliches, d. h. es basirt auf sittlichen Voraussetzungen, die wir nicht ohne weiteres mitbringen, sondern die einer bestimmten Zeit angehören und die uns daher der Dichter ausführlich schildern muß, wie es Schiller überall gethan. Nach der Schiller'schen Exposition interessiren wir uns für die Frage, ob Demetrius echt oder untergeschoben sei, ebenso eifrig, wie für die orientalische Frage; bei Grimm dagegen wird die Frage ganz unvermuthet und ohne Vorbereitung angeregt und läßt uns daher kalt. —

Der dramatische Versuch von Albert Türcke ist ein wesentlicher Fortschritt gegen sein früheres Stück: die Portenser; aber wir können es auch nicht als gelungen bezeichnen. Der Verfasser ahmt Shakespeare mehr äußerlich nach in der Verwirrung der Scenen, in der Häufung episodischer Figuren, in der Gewaltsamkeit der Bilder u., als innerlich in der großen Gewalt seiner Leidenschaft, was freilich schwerer ist. Als Probe geben wir das Bruchstück eines

Dialogs zwischen Johanna und ihrem Geliebten, der vor ihr kniet und sie fragt, wie die Lerche lebt. Johanna hat ihn nämlich aufgefordert, mit ihr zu leben, wie die Lerchen.

Johanna. Die kleine Lerche lebt so still und fromm,
Daß mancher Mensch, der sich als Schöpfungskönig
Was Großes dünkt, —

Guilford. Du strafft zu hart!
Sie lebt

Johanna. So eingezogen wie das wahre Glück,
Ein Eremit des Feldes, an die Blumen
Im Korn die ewge Morgenpredigt richtend,
Dazu die Orgel spielt in ihrer Brust.
Und doch auch wieder lebt die kleine Lerch',
Ob Herold auch der eignen Majestät,
Als wahrer Fürst, und jene Menschen, Dudley, —

Guilford. Du! Du!

Johanna. Die großen Schöpfungskönige, —
Verstünd ihr Blick der Armuth Schatz zu schätzen, —
Beim Himmel, Dudley! ihren Scepter wüßten
Sie nach des Himmels Stirn — denn sein Augapfel
Ist jede Lerch'! — und schrien: herab mit dir,
Hochmüthige Beherrscherin der Lüfte!

Guilford. Nur all mir ihre Königspracht gemakt!

Johanna. Nun — ihr Thronhimmel ist der Himmel selbst,
Im Ost die goldigrothe Wolk ihr Thron;
Reichsapfel ihr die Sonn —

Guilford. Und was der Mond?

Johanna. Der Offizier, mit Wack in hellen Waffen
Spät Nachts an ihrer Hoheit Schlafgemach
Vorüberwandelnd.

Der Thurm des Sisebut behandelt den Verrath des westgothischen Reichs an die Araber durch den Grafen Julian. Der Dichter hat die historische Genremalerei vollständig beiseitegelassen und statt dessen sich auf das ernsthafteste bemüht, seine dramatische Composition auch bühnengerecht zu machen. Von dieser Seite können wir ihm vollkommen beipflichten und müssen außerdem auch noch die Sprache rühmen, die im ganzen würdig gehalten ist, wenn ihr auch etwas mehr Natürlichkeit zu wünschen wäre. Tadeln müssen wir dagegen, daß er die dramatischen Motive zu sehr verwirrt hat: 1) Graf Julian kann wol trotz seines entschiedenen Patriotismus in der Leidenschaft zu einem Landesverrath getrieben werden, wenn sein König, den er ohnehin nicht hochschätzen kann, seine treuen Dienste dadurch belohnt, daß er ihn an seiner Ehre kränkt. Daß dann die schlimmen Folgen des Verraths auch auf den Verräther vernichtend zurückwirken müssen, grade weil er nicht ganz verdorben ist, das hat schon Shakespeare in seinem Coriolan auf das glänzendste dargestellt. Unzweckmäßig ist es aber, sein Rachegefühl durch höhere politische Motive zu beschönigen, ihn den Sieg der Araber als eine verzweifelte

Gur des Reichs betrachten zu lassen, welches durch die Noth zu einem neuen Aufschwung kommen soll, wie Preußen nach der Schlacht bei Jena. Solche complicirte Motive entsprechen weder der Natur noch den Gesetzen der Kunst. 2) Als Maschinist des Stücks figurirt ein jüdischer Arzt, der gewissermaßen die Schmach seines Volks an den Christen rächen will, der aber zu wenig eignes inneres Leben hat, um dem Publicum verständlich zu werden. 3) Das Mittel, durch welches er wirkt, ist nicht tragisch, nicht von der Art, daß es auf das Gefühl unmittelbar wirken könnte. König Roderich ist in drückender Geldverlegenheit; seine Stände weigern sich, ihm zu Hilfe zu kommen. Nun sind im Thurme des alten Königs Sisebut die Reichsschätze aufbewahrt, die das Reich aus aller Noth retten könnten, die aber laut testamentarischer Verfügung nur mit Einwilligung des Raths von Toledo flüssig gemacht werden können. Jener Jude gibt dem König Mittel an die Hand, sich der Schätze auf heimlichem Wege zu bemächtigen. Dadurch wird zwar der augenblicklichen Noth abgeholfen, aber der König zugleich zu leichtsinniger Verschwendung verführt und außerdem in einen schlimmen Conflict mit den Reichsgewalten gebracht. — Dies Motiv ist darum nicht glücklich gewählt, weil uns im Drama selbst der gesetzliche Zustand des Landes nicht in der Art dargestellt wird, daß wir vor ihm Respect empfinden könnten. Eigenmacht streitet gegen Eigenmacht, Unvernunft gegen Unvernunft, und da alle Personen des Stücks ohne Bedenken über ihre Befugnisse hinausgehen, so finden wir es nicht besonders auffallend, daß auch der König Roderich seinerseits zugreift. Nebenbei kommt noch durch die Fallthüren, die verborgenen Gänge u. s. w. eine Art von Romantik in die Geschichte, die wir aus einem ernstern Drama hinwegwünschen. —

Die „Kleinigkeiten“ sind in einer sehr guten Laune geschrieben und haben einzelne Scenen, die ihre Wirkung nicht verfehlen werden. Aber der Verfasser hat es mit der Composition zu leicht genommen; er wirft seine Scenen bunt durcheinander und findet in scherzhaften Monologen und Gesprächen kein Maß. Vielleicht könnte durch recht starke Striche dem Stück für die Bühne geholfen werden. —

Der Versuch der Shakespeareübersezung ist mit großem Fleiß und auch nicht ohne Geschmac ange stellt. Einzelne offenbare Fehler Schlegels sind glücklich verbessert, doch scheinen uns die Neuerungen des Verfassers, namentlich die weitere Ausführung und Ausmalung des Eisenwesens, nicht sehr zweckmäßig. Bei neuern Uebersetzungen der Shakespeareschen Dramen sollte man vor allen Dingen darauf sehen, beim Arrangement der Scenen auf die veränderte Gestalt unsrer Bühnen Rücksicht zu nehmen und die Härten der Sprache, die uns zwar beim Lesen nicht stören, die aber bei der Aufführung der Declamation und dem Verständniß nicht dienlich sind, einigermaßen zu mildern. Für die Aufführung Shakespearescher Stücke könnte sich ein bühnen-

kundiger und geschmackvoller Dichter noch große Verdienste erwerben; für die Lectüre scheint uns in der Schlegelschen Uebersetzung vorläufig genug gethan zu sein.

Neue französische Romane.

Oeuvres complètes de Charles de Bernard, 42 vol., Paris, Levy. —
 Wir haben von dem höchst talentvollen Dichter, dessen Werke soeben in einer Gesamtausgabe erscheinen, im Jahre 1851, Heft 32, eine Charakteristik gegeben. Die Revue des deux mondes theilt einige Notizen über ihn mit, die wir hier wiedergeben. — Er war am 24. Februar 1804 zu Besançon geboren, aus einer sehr alten, aber verarmten Familie. Zum ersten Mal trat er 1829 in einer Preisbewerbung der jeux floraux zu Toulouse auf: sein Gedicht, une fête de Néron, dessen Gegenstand der damaligen Geschmacksrichtung angehörte, wurde gekrönt. Nach der Julirevolution betheiligte er sich an der politischen Polemik, und trat in der Gazette de Franche-Comté als eifriger Legitimist gegen die neue Dynastie in die Schranken. Durch einen Artikel über La peau de chagrin zog er Balzacs Aufmerksamkeit auf sich, auf dessen Aufforderung er sich im Winter nach Paris begab und mit ihm und Nodier, seinem Landsmann, damals dem Mittelpunkt aller strebsamen Geister, ein enges Freundschaftsbündniß schloß. Noch im März desselben Jahres erschien eine Sammlung seiner lyrischen Gedichte: Plus Deuil que Joie, von chevalereskem und monarchischem Charakter, gefärbt durch Züge stolzen Scepticismus. Sein Erfolg war nicht bedeutend, er kehrte in seine Vaterstadt zurück, wo ihn Balzac 1834 besuchte, und ihm den Rath gab, historische Romane in der Weise W. Scotts zu schreiben. Wieder in Paris, 1835, machte er sich durch die Novellen im Balzacschen Stil: La femme de quarante ans und Un acte de vertu, die in der Chronique de Paris erschienen, bekannt; gleichzeitig debutirte er im Gymnase mit dem Stück: Une position délicate. 1838 sammelte er seine bisher erschienenen neuen Novellen unter dem Titel: Le noeud Gordien. Die Sammlung enthält außer den beiden genannten: La rose jaune, l'anneau d'argent und le précurseur. Gleich darauf erschien der größere Roman, der ihn hauptsächlich berühmt gemacht hat, Gerfaut. Dann folgten in der Revue des deux mondes: le paratonnerre (4. Oct. 1841), un homme sérieux (15. Jan. 1843 u. f.); Résignation (15. Mai 1844), le médecin du village (15. März 1847); ferner im Journal des Débats (1840—1847): les ailes d'Icare, la Cinquantaine, la Chasse aux amants, l'arbre de science; endlich sein bedeutendster Roman Le gentilhomme campagnard (1846—1847). Die späteren Werke, ein größerer Roman: un beau-père und die kleinen Novellen le Pied d'argile, l'innocence d'un forçat (in den Sammlungen le Paravent und