



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Die Gebrüder Chénier und das Theater während der Revolution.

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

Die Gebrüder Chénier und das Theater während der Revolution.

Bei jeder größern Volkserhebung hat man die Ueberzeugung, es werde auch für die Kunst und Literatur eine neue Aera beginnen. Man wird darin jedesmal getäuscht, und bei reiflicher Ueberlegung begreift man wohl, daß eine Stockung derjenigen Geisteskräfte, die sich nicht unmittelbar auf das wirkliche Leben richten, in der Natur der Sache liegt. Während der Revolution ist es nur ein Gedanke, der alle beschäftigt, nur eine Leidenschaft, die jedes Herz mit sich fortreißt, und wer so viel Gemüthsruhe bewahrt, sich dem Fieber der allgemeinen Aufregung zu entziehen, wird gewiß auf seine Zeitgenossen keinen Einfluß ausüben. Das künstlerische Schaffen steht aber in der engsten Wechselwirkung mit den Empfindungen des Volks, und wo diese dem Dichter nicht hilfreich entgegenkommen, wird er sich vergebens nach einer Eingebung von anderswoher umsehen. Auch wenn der Sturm nachgelassen hat, bedarf es noch einer geraumen Zeit, bevor die Flut der öffentlichen Meinung sich wieder in die alten Formen findet.

Bei der französischen Revolution von 1789 kam noch hinzu, daß sie bald nach ihrem Beginn zum Despotismus führte, zuerst zum Despotismus des Pöbels, dann zum militärischen Despotismus. Die alte Regierung war nur dem Anschein nach despotisch gewesen. Zwar unterdrückte die Censur in Frankreich jede mißliebige Aeußerung, aber nichts hinderte den Schriftsteller, seine Werke außerhalb des Landes drucken zu lassen, wenn er einige Wochen Bastille und ähnliche Unbequemlichkeiten nicht scheute, und der gesellschaftliche Ton war so ungebunden als möglich. Von 1790 an war es unbequemer, etwas zu schreiben oder auch nur zu reden, was dem neuen Souverän mißfiel; wenn man der Laterne entging, so war man in Gefahr, der Guillotine zu verfallen, und in den Zeiten des Schreckensregiments saß beinahe der größte Theil aller Talente in den Gefängnissen. Shakespeare, der mit seinem wunderbaren Instinct fast alle Ereignisse der Zukunft prophetisch angedeutet hat, schildert in seinem Iack Kade die neufranzösische Demagogie vortrefflich. Wer sich durch die Lese- und Schreibkunst über seine Mitmenschen erhebt, ist ein Aristokrat und muß geköpft werden. Es ist nicht bloß die äußere Furcht, die in solchen Augenblicken die Gemüther niederdrückt. Der cynische Ton der herrschenden Masse übt eine ansteckende Wirkung aus, selbst auf die Gegner, und von der Freiheit des Gemüths, die zum Schaffen nothwendig ist, bleibt keine Spur zurück.

So wurde auch bei uns im Jahre 1848 der Gang der bisherigen Literatur plötzlich unterbrochen, sogar die politische Lyrik, die doch mit dem neuen

Zeitgeist am meisten verwandt war, verstummte. In der Revolution von 1789 zeigt sich die Stockung am auffallendsten auf dem Theater. Die Leistungen waren zwar seit dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts nicht glänzend gewesen, einzelne Ausnahmen abgerechnet, z. B. Beaumarchais, aber jedes neue Stück war ein Ereigniß und wurde nach ästhetischen Gesetzen commentirt. Seit dem Bastillesturm fragte man nur nach der Tendenz, oder, bestimmter ausgedrückt, nach der Phrase, und es dauerte nicht lange, bis man die Freiheitsliebe nach dem Cynismus der Phrase berechnete.

Voulez-vous du public captiver le suffrage,
 Du mot de Liberté soupoudrez votre ouvrage.
 Ce mot magique et cher fait pétiller d'esprit
 L'ouvrage le plus plat et le plus mal écrit.

Zu Anfang der Bewegung waren die Theater liberal, aber royalistisch gesinnt. Mit besonderer Vorliebe suchte man in ältern Stücken, z. B. von Destouches, die Schilderungen wohlgestimmter Minister hervor. Man rühmte die königliche Gewalt, gab ihr aber zugleich gute Lehren. Es wurden Episoden aus dem Leben Heinrichs IV. dargestellt, in denen die volksfreundliche Gesinnung der Krone empfohlen wurde. Auf Heinrich IV. folgte der minder bekannte bürgerfreundliche Ludwig XII., der noch ziemlich spät sowol von Collot d'Herbois als von Konstin, den spätern Terroristen, mit directen, höchst schmeichelhaften Anspielungen auf den „Wiederhersteller der französischen Freiheit“ bearbeitet wurde. Dabei fehlte es nicht an grellen Darstellungen böser Könige. So in der Marie de Brabant von Imbert, im Don Carlos von Lesèvre. Epochenmachend war die Aufführung des Charles IX. von Joseph Chénier.

Die Gebrüder Chénier haben ein wunderbares Schicksal gehabt. André, der ältere, in poetischer Beziehung unendlich bedeutender, wurde zur Zeit seines Lebens wenig beachtet, bis endlich seine Hinrichtung zwei Tage vor dem 9. Thermidor die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Seine Gedichte waren nur den Eingeweihten bekannt. Als sie 1819 veröffentlicht wurden, brachten sie in der französischen Lyrik eine vollständige Revolution hervor, und fast von allen Kritikern wurde seitdem André Chénier als einer der ersten oder als der erste Lyriker Frankreichs gefeiert. Der jüngere Bruder Joseph hatte das umgekehrte Schicksal. Während der Revolutionszeit galten seine republikanischen Tragödien als Meisterstücke ersten Ranges; dann verfiel er mehr und mehr in Vergessenheit. Obgleich er als Dichter kaum den zweiten Rang in Anspruch nehmen kann, hat seine Geschichte doch auch für Deutschland Interesse, denn sie zeigt, wie sich die Dichtkunst in einem leidenschaftlichen Kopf zur Zeit einer revolutionären Gährung entwickelt, und wie sie von der Menge aufgefaßt wird. Er ist der letzte bedeutende Vertreter jener Schule Voltaires, welche die Poesie zur Rhetorik, die Rhetorik zu demagogischen

Zwecken ausbeutet. Glücklicher als sein Meister, war es Chénier vergönnt, den Ideen, die er in seinen Tragödien aussprach, im praktischen Leben Folge zu geben; er wiederholte die Declamationen seiner Helden auf der Rednerbühne: um so bitterer mußte er die später eintretende Enttäuschung empfinden.

Der Vater der beiden Brüder, Louis de Chénier, war seit 1753 französischer Resident in Konstantinopel und mit einer Griechin verheirathet, die ihrer Zeit wegen ihrer großen Schönheit gefeiert war. Hier wurden André 1762, Joseph 1764 geboren. Kurze Zeit nach der Geburt des letztern wurde der Vater zurückberufen, und die Familie lebte drei Jahre hindurch in stiller Zurückgezogenheit im Vaterlande. Während dann der Vater eine diplomatische Stellung in Marocco bekleidete, wurden die Söhne zuerst bei einer Tante in Languedoc, dann seit 1774 auf dem Lyceum zu Navarre erzogen. André nahm seine Studien sehr ernst. Seine Kenntniß des Griechischen, wobei ihn der Geschmack seiner Mutter unterstützte, war ebenso fein als tief eindringend, und er lebte still für sich hin, während der jüngere Bruder die Schulstudien bei Seite ließ, Voltaire las und wegen zahlreicher schlechter Verse von seinen Lehrern, die er als angehender Genius gründlich verachtete, öfters bestraft wurde. Die Gesellschaften seiner Mutter, die namentlich seit 1784, wo ihr Mann nach Paris zurückkehrte, die bedeutendsten Schriftsteller um sich sammelte, bestärkten ihn in seinem Geschmack für die Poesie, die er gleich seinen Lehrmeistern ganz rhetorisch auffaßte. Dann schickte man die beiden Brüder ins Militär; André hielt es nur sechs Monate aus, Joseph zwei Jahre. Er hatte diese Zeit dazu benutzt, seine Studien wohl oder übel zu ergänzen, und fand sich dann mit seinem Bruder wieder in Paris zusammen. Beide theilten einander ihre Gedichte mit; aber während André mühsam arbeitete, um seinem Stil jene Zartheit und jenen poetischen Duft zu geben, die ihm zunächst in der Erscheinung seiner Mutter entgegentrat, und deren Ideale er dann in der Weise der Griechen bald bei Fanny, bald bei Camille suchte, flossen dem jüngern Bruder die patriotischen Gedichte leicht dahin, wobei sie freilich mehr Wärme als Noblesse zeigten.

Eifrig wie er war, gab er bereits im Sommer 1783 ein sehr schwaches Stück: Edgar, ou le page supposé, dem französischen Theater, und drang mit einer so unendlichen Ausdauer und so viel Selbstgefühl auf die Aufführung, daß diese im November 1785 wirklich stattfand. Das Stück wurde vom Beginn des ersten Actes an ausgezischt, aber der Dichter ließ sich nicht einschüchtern. Von den drei Stücken, die er in der Mappe hatte: Der sterbende Deditus, Brutus, und Azemire, übergab er 1786 das letztere. Es wurde zuerst bei Hofe, dann in Paris aufgeführt und fiel an beiden Orten so vollständig durch, daß sämtliche Kritiker Frankreichs mit den größtmöglichen Schmähungen über ihn her-

fielen. Bei dieser Gelegenheit hatte der Hof seine Empfindlichkeit schwer gekränkt, er hörte seitdem auf, den adligen Titel zu gebrauchen, und schloß sich mehr und mehr der Partei der Philosophen an. Ohne in der Sicherheit seines Selbstgefühls erschüttert zu sein, schwieg er doch eine Zeitlang und wandte diese Muße an, sich im Umgang mit Künstlern, namentlich mit David und Le Sueur, weiter auszubilden. Der von Rivarol herausgegebene Petit Almanach de nos grands hommes bedachte ihn 1788 mit einigen Geißelhieben. Der reizbare Dichter erwiderte mit einer Satire, in welcher der Zorn zu groß war, um den Wiz aufkommen zu lassen. So war seine literarische Stellung im Beginn der Revolution. Er hatte zwei Stücke, Heinrich VIII. und Karl IX., dem Theater übergeben, schon während des Kriegs mit dem Parlament im Sommer 1788. Der Hof hatte sich den Figaro, ein echt revolutionäres Stück, nicht bloß gefallen lassen, sondern sich lebhaft dafür interessirt, weil er im Grunde über die alte Sittlichkeit ebenso frivol dachte, wie seine Gegner. Aber eine leidenschaftliche Declamation gegen das Königthum konnte er nicht zugeben. Die Censur hemmte die Aufführung der beiden Stücke, und die leidenschaftlichen Flugschriften, an denen es der Dichter nicht fehlen ließ, fruchteten für den Augenblick nichts, obgleich sie die Aufmerksamkeit des Publicums rege machten. Schon war die Bastille erstürmt, als am 19. August 1789 ein schlechtes Stück von Fontanelle, die Vestalin, aufgeführt wurde, welches nur darum nicht durchfiel, weil hier zum ersten Mal im Widerspruch gegen die polizeilichen Verordnungen Nonnen auf die Bühne gebracht wurden. Während der Aufführung regnete es plötzlich Placate, in denen das Theater zur Rechenschaft gezogen wurde, daß es dem Volk so lange die freisinnige Tragödie Karl IX. vorenthalte; die Placate waren augenscheinlich von Chénier selbst. Nach Beendigung des Stücks erhob sich unter allgemeinem Stillschweigen ein Unbekannter und wiederholte mit Stentorstimme an die Schauspieler die Frage des Placats. Der Unbekannte war Danton, seine Begleiter Fabre d'Eglantine und Collot d'Herbois. In einer ungewöhnlichen Aufregung ging das Publicum auseinander. Die Municipalität zögerte, namentlich Bailly war nicht gemeint, das Verbot zurückzunehmen, aber die Aufregung wurde immer größer, und das Stück wurde endlich am 4. November wirklich aufgeführt. Noch nie hatte man einen so ungeheuern Beifallsturm gesehen. Mirabeau, der mit enthusiastischem Bravo empfangen wurde, gab regelmäßig das Signal dazu, und bei den Versen:

Ces tombeaux des vivans, ces bastilles affreuses,
S'érouleront un jour sous des mains généreuses . . .

erhob sich beifallsjauchzend das gesammte Publicum und ließ sie sich wiederholen, wie man es mit einer beliebten Arie zu thun pflegte. Talma trat hier zum ersten Mal in einer Hauptrolle auf. Sein blaßes Gesicht erinnerte zur

Verwechslung an die bekannten Porträts Karls IX. Der Eindruck war tief und furchtbar. Den halben Wahnsinn des unglücklichen Fürsten, übrigens die beste Stelle des Stücks, gab er mit einer wilden Beredsamkeit wieder; eine zweite Glanzstelle war die Einsegnung der Dolche durch den Cardinal. Die Zuschauer waren so ergriffen, daß der Act zehn Minuten lang durch einen rasenden Beifall unterbrochen wurde. Der Dichter wurde im Triumph nach Hause geführt, und erntete so die Frucht seiner unermülichen Anstrengungen ein. Vergebens ergingen sich die Royalisten La Harpe, Rivarol u. s. w. in leidenschaftlichen Schmähungen, die Masse strömte nach wie vor in das Stück, und Chénier war als Dichter des Volks öffentlich anerkannt. Danton rief während der ersten Vorstellung: „Wenn Figaro den Adel getödtet hat, so wird Karl IX. das Königthum tödten,“*) und Camille Desmoulins bemerkte: „Dies Stück fördert unsere Geschäfte mehr, als der 5. October.“ — Der hauptsächlichste Grund dieses Erfolgs lag freilich in der Declamation und in den Stichwörtern des Tages, denn von einer durchgreifenden dramatischen Bewegung war nicht die Rede, und die wenigen theatralisch gut gearbeiteten Stellen erinnerten ans Melodram. Dennoch nimmt auch in literarischer Beziehung das Stück eine nicht unwichtige Stelle in der Geschichte des Theaters ein. Chénier hat zwar daran nichts erfunden, es ist noch die alte voltairesche Form, aber sein gesunder Menschenverstand hat wenigstens das unnöthige Beiwerk weggeschnitten, die Vertrauten, die Mythologie, die Liebesepisoden, durch welche der Ernst der Handlung gestört wird. Diese Umwandlung entspricht dem allgemeinen Geschmack. Man fühlte sich römisch und spartanisch; man declamirte in der Toga, und jeder betrachtete sich als einen zweiten Brutus. Die Reform, die David in der Malerei, Lebrun in der Ode, und Alfieri in der italienischen Poesie durchführte, stimmt mit den Neuerungen Chéniers überein. An Stelle der alten leichtfertigen Grazie tritt ein feierlicher, kalter, nüchterner Ernst, aber ein Ernst, der seine Wirkung thut.

Betriebsam wie er war, wußte Chénier seinen Erfolg schnell auszubeuten. Sein Heinrich VIII. wurde schon zu Anfang des Jahres 1790 eingeübt, aber durch einen Bürgerkrieg innerhalb des Theaters selbst wurde die Aufführung hinausgeschoben. Talma und Chénier hatten sich eng miteinander verbündet und sich der extremsten revolutionären Partei angeschlossen, zum großen Verdruß der übrigen Schauspieler, die wie natürlich Royalisten waren. Die letztern zogen sich mehr und mehr von ihrem Collegen zurück und schlossen ihn endlich

*) Doch war auch hier der Adel hauptsächlich gemeint.

Le sort m'a refusé, je ne veux point le taire,
D'un long amas d'aïeux l'éclat héréditaire,
Et l'on ne me voit point, de leur nom revêtu,
Par huit siècles d'honneur, dispensé de vertu.

ganz aus, da er gegen sie einige nicht ganz ehrenhafte Mittel anwandte. Die Drohungen Dantons, des Präsidenten der Cordeliers, und Mirabeaus fruchteten nichts; die Municipalität mußte sich ins Mittel legen. Diese ärgerlichen Scenen, die in Etiennes Geschichte des französischen Theaters seit der Revolution ausführlich mitgetheilt sind, führten endlich zur Gründung eines neuen patriotischen Theaters, an dem sich Talma, Dugazon und Madame Vestris betheiligten, und welches am 27. April 1791 Heinrich VIII. aufführte. Auch dies Mal war der Erfolg noch ein großer, obgleich kein enthusiastischer mehr. Heinrich VIII. war wie ein Blaubart dargestellt, wie man damals anfang sich die Könige überhaupt zu denken. Das Stück war früher geschrieben, als Karl IX., es stand nicht ganz auf der Höhe der Revolution, und die Feinde der unglücklichen Marie Antoinette mochten von der Verherrlichung der Anna Boleyn nichts hören, die übrigens nicht unpoetisch durchgeführt war.

Der nächste Versuch: Jean Calas, sollte den Philosophen von Ferney wieder zu Ehren bringen, der das Andenken eines unschuldig Hingerichteten restituirt hatte. Wenn das Stück keinen Eindruck machte, so lag das hauptsächlich an zwei Gründen. Chénier hatte seine Absicht laut werden lassen, mehre Dichter waren ihm mit der Bearbeitung des Stoffs zuvorgekommen, und das Publicum war es müde, dieselbe Geschichte immer von neuem zu hören. Außerdem zeigte sich hier bei einem bürgerlichen, realistischen Stoff die Schwäche der alten tragischen Form, der sich Chénier nicht zu entziehen wußte. Bei den Türken, bei den Römern, auch selbst bei einem mittelalterlichen Stoff ließ man sich die conventionelle Declamation gefallen; aber dies Mal lag die Vergleichung mit der Wirklichkeit zu nahe, um nicht das Unnatürliche jener gezierten und abstracten Sprache, jener hochtönenden Umschreibungen empfinden zu lassen, in denen sich selbst die Magd des Jean Calas ausdrückte. Wenn man es auch nur dunkel empfand, so trat doch in der stillschweigenden Opposition das Bewußtsein hervor, daß jede Handlung eine bestimmte Farbe verlange, und bei dem realistischen Stoff regte sich das Bedürfnis nach realistischem Ausdruck.

In Cajus Gracchus, aufgeführt Februar 1792, fand Chénier seinen alten Ton wieder. Das Stück hatte einen großen Erfolg. Von Handlung war kaum die Rede; aber die strenge, leidenschaftliche Declamation, der kräftige Ausdruck des Patriotismus, das Fieber der Freiheit und Gleichheit regten die Menge auf. Die Glanzscene war dies Mal eine Volksversammlung. Man glaubte sich im Jakobinerclub zu befinden, und der Dichter des Gracchus wollte den verhassten Moderantismus bis ins Herz verwunden. Wie schnell die Zeiten sich ändern, zeigt eine Wiederaufführung des Stücks während der Schreckenszeit. Im zweiten Act kommt die Stelle vor:

Des lois, et non du sang! ne souillez point vos mains;
Romains, vous oseriez égorger des Romains!

Bei diesen Worten brach die Menge, die in dem Augenblick dem Revolutionstribunal zu trotzen wagte, in ein langhallendes Bravo aus. *) Aber ein anwesendes Conventsmitglied erhob sich wüthend und rief, indem er das Parterre mit der Faust bedrohte: Des lois et non du sang! c'est le vers d'un ennemi de la liberté. A bas les maximes contre-révolutionnaires! Du sang et non des lois! Der aufgeregten Menge nannte er seinen Namen, augenblicklich verbreitete sich ein panischer Schrecken, und der Saal wurde leer. Das Stück wurde nicht einmal zu Ende gespielt. Einige Tage darauf denuncierte Villaud-Barenes das Stück als das Werk eines schlechten Bürgers; eine bittere Nemesis für den voreiligen, leichtgläubigen Dichter der Freiheit. — Wir wenden uns zu den übrigen Theaterdichtern. Sie bekämpften sämmtlich die gesellschaftlichen und politischen Vorurtheile. Le préjugé à vaincre von Collot d'Herbois, Les dangers de l'opinion von Laya, Le paysan magistrat von Collot d'Herbois, (nach Calderon) und L'esclavage des noirs von Madame Gouges. Alle diese Stücke waren so schlecht, daß sie den Patrioten nur einen mäßigen Beifall entlockten. Desto größere Wirkung übte den 1. Januar 1790 Le réveil d'Epiménides à Paris, von Flins durch seine in der That höchst treffenden Bonmots. „Ist es möglich,“ ruft in demselben ein Priester aus, „daß man uns zwingen will, den Kirchengesetzen gemäß zu leben? Das ist das höchste Maß der Gottlosigkeit!“

Ils ne respectent rien des nos anciens decrets;

Ils ont aboli tout, tout jusqu' à la torture!

Wenn dieses Stück noch den gemäßigten Liberalismus vertrat, so ließen sich bald die weitergehenden Parteien vernehmen. In einem äußerst schlechten Stück von Ronfin Le diner des patriotest hat bereits der Cynismus des Ausdrucks gegen die Priester das Seinige. Die Royalisten blieben die Antwort nicht schuldig, und namentlich die Actes des Apôtres waren eine blutige Satire gegen die Führer der Revolution. Wir übergehen die zahlreichen Gelegenheitsstücke, die das große Bundesfest von 1790 hervorrief; viel wichtiger war die Wiederaufnahme der beiden Stücke von Voltaire: Casar's Tod, und Brutus.

*) Auch folgende Stelle regte zu bedenklichen Vergleichen an:

Quels sont donc les héros que vous vantez sans cesse?

Deux tyrans plébéiens, jaloux des sénateurs;

Deux frères que l'orgueil a rendus novateurs,

Renversant par degrés la liberté romaine;

Factieux par instinct, par intérêt, par haine,

Infectant vos esprits de leurs préventions,

Et pour vous subjuguier, flattant vos passions.

Fussent nos propres fils, nos frères ou nos pères,

S'ils sont tyrans, Brutus, ils sont nos adversaires,

Un vrai républicain n'a pour père et pour fils

Que la vertu, les dieux, les lois et son pays

Oui, que César soit grand, mais que Rome soit libre

Dieu! donnez-nous la mort plutôt que l'esclavage!

Diese Stücke haben viel dazu beigetragen, in die parlamentarische Beredsamkeit wie in den gewöhnlichen Verkehr jenen Anspielungen auf die römische Geschichte Eingang zu verschaffen, die allen gewöhnlichen Vorstellungen widersprachen, die aber durch die Schulkennntnisse getragen wurden. Die höch-tönenden Namen thaten besonders in den untern Ständen ihre Wirkung, und wie zu den Zeiten der englischen Puritaner das alte Testament, so waren während der Revolution die Chrestomathien aus Livius und Plutarch das Evangelium der Menge.

Man fuhr fort, ältere Dramen und Opern wieder aufzunehmen, aber sie mußten sich gefallen lassen, verfängliche royalistische Redensarten in andere Wendungen einzukleiden, weil sie sonst eine gestimmte Demonstration hervorriefen. Unter den neuen Stücken des Jahres 1791 zeichnet sich *Le convalescent de qualité* von Fabre d'Englantine aus, ein satirisches Impromptu von gemäßigter Färbung. Die royalistischen Stücke wurden immer seltener, statt dessen wurden die Freiheitshelden in höchst lächerlichen Lobhudeleien gefeiert, Theaterdirectoren zogen feierlich in die Nationalversammlung, um zu versichern, daß sie nur noch patriotische Stücke aufführen würden. Von all diesen Tendenzstücken erregte *L'audience du grand Lama Sipsi*, von Louvet und Marius à Minturnes von dem jungen Arnault den meisten Beifall des Publikums. In dem letzteren, welches neben Karl IX. das einzige Stück ist, das sich auch in der späteren Zeit erhalten hat, spielte Talma besonders ausgezeichnet die Rolle des römischen Helden. Im folgenden Jahr (1792) folgten von demselben Dichter der *Brutus*, der *Spartacus* von Saurin. — Mit Einführung der Republik fährt ein panischer Schreck in die sämtlichen Theater, aber wunderbar genug wurde noch das kühnste unter den reactionären Stücken *L'ami des lois* von Laya am 2. Januar 1793 ausgeführt. Das Stück versteckte seine Anspielungen nicht durch römische Redensarten, sondern spielte auf den Straßen von Paris, verhöhnnte den Begriff der Republik und geißelte die Schreckensmänner alle im Einzelnen.

Ce sont tous ces jongleurs, patriotes de places,

D'un faste de civisme entourant leurs grimaces,

Prêcheurs d'égalité pétris d'ambition

Qui pour faire haïr le plus beau don des cieux;

Nous font la liberté sanguinaire comme eux.

Das waren harte Ausdrücke, und man darf sich nicht wundern, daß die aus leidenschaftlichen Jakobinern zusammengesetzte Municipalität die Aufführung des Stücks mit Gewalt hintertrieb, wol aber darf es Wunder nehmen, daß der Nationalconvent damals noch so viel auf Principien hielt, für diesen Fall die Theaterfreiheit wieder herzustellen. Bald änderte sich die Sache. Ein viel milderer Stück von François Neufchâteau: *Paméla* wurde im August vom Wohlfahrtsauschuß verboten und sämtliche Schauspieler eingesperrt. — Chéniers Popularität litt sehr bedeutend bei seinem nächsten Versuch, *Fénélon*, welcher einige Tage nach der Hinrichtung des Königs aufgeführt wurde. Dies Mal konnte Chénier seine reactionäre Gesinnung nicht verleugnen. „Es schien mir möglich,“ sagt er, „in unsern finstern, stürmischen Tagen, wo schlechte Bürger ungestraft Raub und Mord predigen, die Stimme der Menschlichkeit hören zu lassen.“ Aber diese Absicht war nicht mehr zeitgemäß. Wenn auch das Thema des Stücks, die Befreiung eines jungen Mädchens, das funfzehn Jahre in den Kerker eines Klosters geschmachtet, durch einen würdigen Prälaten, noch im Geschmack der Zeit war,*) so war man doch entrüstet, von einem Geistlichen, einer schwarzen Bestie, wie man sich damals höflich ausdrückte, tugendhafte Ansichten zu vernehmen, man beschuldigte den Dichter, der in dem Stück Christus einen tugendhaften Sansculotten nannte, des religiösen Fanatismus, und verbot die weitere Aufführung des Stücks, weil es die republikanischen Grundsätze entnerve. Uebrigens hat es nirgend Anklang gefunden, es war in Beziehung auf den dramatischen Werth das Schwächste, was Chénier geschrieben hat. Leider war seine wohlmeinende Gesinnung nicht von jenem festen, unerschütterlichen Muth getragen, an dem sich in Stunden der allgemeinen Verwirrung ein Charakter erprobt. Chénier stimmte nicht selten aus Furcht für dieselben Grundsätze, die er von der Bühne aus verdammt. Indes wurde dadurch das Mißtrauen, das man in ihn setzte, nicht beseitigt. Als er den *Timoleon* Anfangs 1794 zur Aufführung bringen wollte, schickte ihm der Wohlfahrtsauschuß einen Inquisitor zu, der mit großem Verdruß das Stück anhörte, in welchem von der Tyrannei gesprochen wurde, die ohne Scheu den Namen der Freiheit usurpire.***) Als nun gar der Vers vorkam: *Je ne crois plus en toi qu'un lâche ambitieux*, konnte der Ab-

*) Nach *La religieuse* von Diderot waren zu Anfange der Revolution eine Reihe von melodramatischen Klostergeschichten auf die Bühne gebracht, von denen sich *La Harpes Melanie*, *Fievées Les rigueurs du cloître* und *Monvels Les victimes cloîtrées* im Gedächtniß erhalten haben.

**) *La tyrannie altière et de meurtres avide,*
D'un masque révére couvrant son front livide,
Usurpant sans pudeur le nom de liberté,
Roule au sein de Corinthe un char ensanglanté....
N'est-on jamais tyran qu'avec un diadème?...

geordnete seinen Zorn nicht zurückhalten, „Chénier,“ rief er aus, „Du bist immer ein verkappter Reactionär gewesen.“ Das Stück wurde untersagt, und der Dichter mußte es eigenhändig ins Feuer werfen; doch wurde ein Manuscript gerettet, und das Stück wurde nach dem 9. Thermidor wirklich aufgeführt, nicht zum Vortheil des Dichters, gegen welchen die blutigsten Beschuldigungen daraus hergeleitet wurden.

Es gereicht Chénier zur Ehre, daß er sich wenigstens in seiner Poesie niemals dazu hergegeben hat, die Unthaten zu feiern, die er insgeheim verabscheute, was man z. B. dem Dendichter Lebrun zum Vorwurf machen muß. In seinen Hymnen, z. B. in den berühmten *Le chant du départ*, herrscht durchweg eine edle, würdige Gesinnung, und wenn der poetische Aufschwung gering ist, so wird man doch nie durch eine Rohheit verletzt. Eine geraume Zeit vor dem berühmten Feste Robespierres feierte er in einer Ode das höchste Wesen.

Source de vérité qu'outrage l'imposture,
De tout ce qui respire éternel protecteur,
Dieu de la liberté, père de la Nature,
Créateur et conservateur,
O toi seul incréé, seul grand, seul nécessaire,
Auteur de la vertu, principe de la loi,
Du pouvoir despotique immuable adversaire,
La France est debout devant toi.

Was die Theater betrifft, so lernte man jetzt die Milde des ancien regime würdigen. Voltaires Brutus und Mahomed wurden wegen der folgenden Verse vom Repertoire gestrichen.

Arrêter un Romain sur de simples soupçons,
C'est agir en tyrans, nous, qui les flétrissons . . .
Exterminez, grands dieux, de la terre où nous sommes,
Quiconque avec plaisir verse le sang des hommes!

Bald begnügte man sich nicht mehr, verdächtige Stücke zu unterdrücken, man zwang die Theater, wohlgesinnte aufzuführen. „Die Theater,“ heißt es in einem Erlaß des Wohlfahrtsausschusses, „liegen noch unter den Trümmern des alten Regime verschüttet. Man muß die Bühne entfesseln, damit Melpomene dahin gelange, die Sprache der Freiheit ertönen zu lassen, Blumen auf das Grab der Märtyrer zu streuen, das Heldenthum und die Tugend zu besingen, Geseze und Vaterland lieben zu lehren.“ Der wahrhaft republikanische Enthusiasmus verlangte nicht mehr bloß, daß man die Könige schmähete, er war unzufrieden, wenn sich diese Schmähungen nicht in cynischen Formen äußerten. Wenn man die Carmagnole kennt, kann man sich ungefähr vorstellen, wie die gutgesinnten Stücke beschaffen waren. Zwischen jene Revolutionsstücke hatten sich noch immer einige andere Versuche eingeschlichen, und

schon machte sich der Einfluß Deutschlands geltend. Der Tod Abels von Legouvé (März 1792) war nach Gessner bearbeitet. Schillers Räuber wurden in demselben Jahre unter dem Titel Robert, chef de brigands aufgeführt und erregten Furore. Von jenen cynischen Stücken zeigt nur das Lustspiel die Päpstin Johanna, von Flins (1794), einigen Witz.

Wir kommen jetzt an die schwerste Stunde in Chéniers Leben. Noch zu Anfang des Jahres 1791 hatte er mit seinem Bruder, der seit einem Jahre aus London zurückgekehrt war, in der innigsten Verbindung gestanden. Auch ihre politischen Gesinnungen gingen damals noch nicht weit auseinander. Bei einer sanguinischen Natur, die nicht durch feste Principien geleitet wird, geben häufig persönliche Sympathien den Ausschlag. Danton und seine Freunde hatten Chénier zum gefeierten Dichter gemacht, es war natürlich, daß er sich tiefer mit ihnen einließ, als er vor seinem Gewissen verantworten konnte. Der ältere Bruder, von einem edlen, leidenschaftlichen Rechtsgefühl geleitet, warf sich der Bewegung entgegen; er verließ seine einsamen poetischen Studien, und kämpfte im Journal de Paris gegen die Demokraten mit einer Leidenschaft und zugleich mit einem Witz, den er später mit seinem Leben bezahlen mußte. Geschäftige Zwischenträger thaten das Uebrige, und so sahen sich schon im Februar 1792 die beiden Brüder veranlaßt, sich öffentlich als politische Gegner zu bekennen. Sie hörten auf, sich zu sehen, und es fehlte nicht an sehr bittern Anspielungen. Trotzdem war es zu Anfang des Jahres 1793 nur die Popularität des jüngern Bruders, die André beschützte, und gegen das Ende des Jahres waren sie völlig miteinander versöhnt. Wie wir gesehen, hielt diese Popularität nicht lange Stich. Um ihn zu versuchen, übertrug man ihm bei Marats Tod den Bericht über den Gesetzesvorschlag, Marat an Stelle Mirabeaus ins Pantheon aufzunehmen. Er hatte nicht den Muth, die Ehre des Auftrags auszuschlagen, aber er hatte wenigstens die Kühnheit, in seiner Rede von einer peinlichen Pflicht zu sprechen, Mirabeaus Geist zu loben und den Namen Marats gar nicht zu erwähnen. Er war jetzt vollständig verdächtig geworden, und als man seinen Bruder André verhaftete, war es unzweifelhaft eine Namensverwechslung. Joseph Chénier und seine Freunde waren der ganz richtigen Ansicht, das Beste sei, die Sache ruhen zu lassen, damit der Gefangene vergessen werde. Aber der Vater erinnerte in der besten Absicht seine Richter an ihn, und die Folge war die Hinrichtung Andrés am 7. Thermidor. Die herrlichen Lieder, die er im Gefängniß schrieb, sind auch in Deutschland allgemein bekannt, namentlich das Gedicht von der jungen Gefangenen. In der Gesinnung stand schon damals sein Bruder ihm ganz zur Seite.

Du nom de la vertu le meurtre est revêtu,

Et l'audace de la vertu

Se tait devant celle du crime.

und war jetzt arm, wie zu Anfang der Revolution. Seine dramatischen Erfolge waren vergessen, dagegen hatte er als Satiriker einen guten Namen erworben. Schon 1798 hatte er eine Conferenz zwischen Pius VI. und Ludwig XVIII. geschildert, in welcher sich der eine als Jakobiner, der andere als Atheist bekennt; ein im frischesten Stil geschriebenes Gedicht, welches aber damals keine große Beachtung fand. Einen desto größern Erfolg errangen die Nouveaux saints (1802), gegen die neue Schule Chateaubriands und der übrigen Vertheidiger der Kirche gerichtet; eine der geistvollsten Satiren, die in der französischen Sprache geschrieben sind, und die man heute, wo die üblen Folgen der kirchlichen Reaction sich nicht mehr verstecken, besser würdigen wird, als in einer Zeit, wo das Bedürfnis nach einem festen Glauben alle Bedenken zurückdrängte. Noch eine andere Satire aus jener Zeit, gegen Delille, ist zu erwähnen. Sie ist von einem schlagenden Witz und einer ebenso anmuthigen als eindringenden Bosheit; doch ist der Stoff zu bedauern, da auch hier den Dichter hauptsächlich die Eitelkeit bestimmt hatte. Noch einmal ließ sich Chénier zu einem falschen Schritt verleiten. Fouché bestellte bei ihm 1804 ein Stück, das mit einer Krönung schließen sollte, mit dem Versprechen großer Belohnungen. Chénier schrieb seinen Cyrus, konnte sich aber nicht versagen, in demselben dem künftigen Kaiser einige sehr ernste Warnungen zu ertheilen. Napoleon war im höchsten Grade aufgebracht, das Stück fiel, und von einer Belohnung war keine Rede. In der spätern Zeit seines Lebens hat Chénier durch ernste, strenge Studien, durch fortwährende Ausbildung seines Geschmacks und durch immer größere Milde im Urtheil seine früheren Verirrungen geföhnt. Das Drama Tiberius, welches er damals schrieb, steht hoch über seinen frühern Arbeiten. Es erinnert meistens an Alfieri, sowol durch seinen Ernst und seine Würde, als durch eine gewisse Nüchternheit der Form. Es spricht sich ein starker Geist darin aus, eine echte, ungeheuchelte Wärme, die freilich dem Tacitus manches verdankt, die aber zugleich die Erfahrungen eines reichen Lebens ausspricht. Wenn der Dichter seine Empfindungen zuweilen mehr, als wünschenswerth, zurückhält, den Ausdruck künstlich zusammendrängt, so macht das Ganze doch einen nachhaltigen Eindruck. Napoleon ließ sich das Stück durch Talma vorlesen und konnte ihm seine Bewunderung nicht versagen; aber er verbot die Aufführung; und Talma mußte diesen Bescheid seinem alten Freunde überbringen. — Wenn es Chénier versagt war, durch das Drama, das erst 33 Jahre nach seinem Tode aufgeführt werden konnte, seinen alten Ruhm aufzufrischen, so gelang ihm das um so vollständiger durch die Epistel an Voltaire, unzweifelhaft sein Meisterstück. Schon in dem Stil spricht sich die volle Reife eines Talents aus, das durch gründliche Studien seinen Geschmack berichtigt hat. Feinheit und Kraft haben sich harmonisch durchdrungen. Ein concentrirter Haß gegen die Willkürherr-

schaft weht durch alle Seiten dieser Schrift, und dabei zugleich ein Gefühl der Stärke, welches sich seiner Ueberlegenheit über die äußere Gewalt bewußt ist. Das Gedicht wimmelte von Auspielungen; es waren namentlich zwei, die Napoleon empörten:

Nous conservons le droit de parler en secret. . . .
 Tacite en traits de flamme accuse nos Séjans,
 Et son nom prononcé fait pâlir les tyrans.

Im Interesse der öffentlichen Moral wurde dem Dichter die Stelle entzogen, von der er bis jetzt gelebt hatte. Er gerieth in die äußerste Noth, und die erkauften Journale der Regierung überhäuften ihn mit Beschimpfungen. Der Dichter ertrug seinen Mangel mit Würde, bis ihn die Noth seiner Mutter veranlaßte, sich in einem übrigens sehr edlen Brief an den Kaiser zu wenden. Napoleon gab ihm in der That eine Pension, von der er sorgenfrei leben konnte. Sein Charakter war mittlerweile vollkommen umgewandelt. Früher von einer fast krankhaften Reizbarkeit, streitsüchtig und kampffertig, war er jetzt milde und nachsichtig selbst gegen seine leidenschaftlichen Gegner. Dies war es, was seine Collegen in der Akademie bestimmte, ihm die Bearbeitung des *Tableau de la littérature française depuis 1789* zu übertragen. Er unterzog sich dieser Aufgabe nicht bloß mit einer völligen Unparteilichkeit, sondern auch mit einem Wohlwollen für alle einzelnen Erscheinungen, das freilich zum Theil daraus zu erklären ist, daß seine ästhetischen Principien nicht sehr feststehen. Er gehörte dem vorigen Jahrhundert an, und seine Ansichten concentrirten sich in dem Ausspruch:

Le goût n'est rien qu' un bon sens délicat,
 Et le génie est la raison sublime.

Als er 1811 starb, bestimmte man Chateaubriand zu seinem Nachfolger in der Akademie. Man wird sich nicht leicht einen größern Gegensatz vorstellen können, als diese beiden Männer, von denen der eine mit seinem Talent, seinen Neigungen und seinen Principien ganz dem 18. Jahrhundert angehörte, während dem andern die französische Literatur unserer Zeit ihre Wiedergeburt verdankt. Aber grade dieser entfernte Standpunkt war günstig für ein unbefangenes Urtheil, und Chateaubriand, der diese Gelegenheit zugleich dazu benutzte, die Dichtungen André Chéniers, die erst acht Jahre später gesammelt wurden, mit großer Wärme zu empfehlen, hat seine Aufgabe glücklich gelöst. Die Rede wurde von der kaiserlichen Censur untersagt, weil sie bedenkliche Anspielungen enthielt, aber sie that später, als sie veröffentlicht wurde, eine um so größere Wirkung.

J. C.