



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die französische Romantik im Anfang und Ausgang.

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

Die französische Romantik im Anfang und Ausgang.



ie Kunst- und Literaturgeschichte, die Geschichte geistiger Bewegungen und Entwicklungen überhaupt, ist selten in der Lage, in einem epischen oder dramatischen Vorgange ihre entscheidenden Mächte, ihre kämpfenden Parteien und Gegensätze lebendig zu verkörpern. Auch die großen augenblendenden Haupt- und Staatsaktionen der Weltgeschichte, ihre weithin leuchtenden Schlacht- und Vertragstage sind ja nur Resultate allmählich gewachsener, lange im stillen miteinander ringender und wirkender Kräfte, aber sie sind sichtbare Resultate, und ganze Jahrzehnte historischer Entwicklungen treten mit großen Katastrophen oder Siegen wie mit einemmale in die Erscheinung. Nur unter dem Zusammentreffen besondrer Umstände giebt es in der Geschichte der Dichtung und der Kunst einzelne Tage, an denen streitende Kunstprinzipien, geistige Anschauungen, ideale Überzeugungen und Bestrebungen völlig theatralisch Gestalt gewinnen, in Szene gehen, wo in einem sichtbaren und erzählbaren Ereignis Kämpfe und Wandlungen der ästhetischen Empfindung konzentriert, realistisch anschaulich und gleichsam greifbar zu tage treten.

Einer dieser seltenen Tage der Literaturgeschichte war der 26. Februar des Jahres 1830. Der Schauplatz des wunderlichen Dramas, das sich abspielte, jenes Haus neben dem Palais Royal in Paris, welches seit Ludwig XIV. den stolzen Namen des „Französischen Theaters“ führt, das Ereignis nichts mehr und nichts weniger als die erste Aufführung eines neuen Trauerspiels, eine Theaterschlacht, wie keine ähnliche stattgefunden, seit, in den Tagen Ludwigs XIII. und des großen Kardinals, Pierre Corneille seinen „Cid“ auf dem Théâtre du Marais zur ersten Darstellung gebracht und mit dem glänzenden Erfolge die Ära des französischen Klassizismus, der großen Literatur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts eröffnet hatte. Ja so heiß und erbittert in jenem November 1636 die Kämpfe zwischen den Anhängern des neuauftretenden Gestirns und dem wunderlichen Poeten- und Schöngeistergeschlecht jener Tage gewesen waren, an Bedeutung konnten sie sich nicht mit denen messen, welche an diesem Februartage von 1830 ihre dramatische Spitze erreichen sollten. Die Zeit jenes Winters von 1829 zu 1830 war ernst und gährungsvoll, man stand in den letzten erbitterten Wahlkämpfen, welche wenige Monate später zu den Juliordonnanzen König Karls X., zur Julirevolution und zum Bruch der alten Dynastie führten, in Toulon wurden Flotte und Heer zu jener Expedition

Grenzboten IV. 1884. 9

gegen die Barbaren von Algier gerüstet, welche die Herrschaft Frankreichs in Nordafrika begründete, politische Befürchtungen und Erwartungen aller Art bewegten das Land und Paris. Allein nichtsdestoweniger war das ganze Interesse, die ganze leidenschaftliche Teilnahme, welche das Publikum der französischen Hauptstadt in gewissen Momenten an den Tag zu legen weiß, auf den in Rede stehenden Vorgang, auf die Aufführung des Dramas „Hernani“ im Théâtre français gerichtet. Jedermann in Paris wußte, welcher Dichtername nach alter Sitte des Théâtre français am Schlusse dieses Dramas genannt werden würde, und eben weil man es wußte, rüstete man sich wie zu einer Schlacht und knüpfte an Sieg oder Niederlage dieses „Hernani“ von Victor Hugo die ausschweifendsten Hoffnungen.

Monatelang vor dem entscheidenden Tage hatten sich, dem guten Brauch der französischen Schauspielkunst gemäß, in der die Pflücherei nicht leicht eine Stätte findet, die Proben des neuen Dramas hingezogen, mancherlei war aus den Proben ins Publikum gedrungen und hatte die Erwartungen aufs höchste gespannt. Als nun der entscheidende Tag selbst kam, sah Paris ungewohnte Schauspiele vor dem Schauspiel. An den Pforten des Théâtre français sammelten sich noch bei Tage und in bitterer Winterkälte Scharen ungewöhnlich aussehender junger Leute, welche von den Vorübergehenden mit staunendem Kopfschütteln oder unverhohlener Mißbilligung betrachtet wurden, und gegen welche Arbeiter des Theaters, Claqueurs, deren Dienste für den bevorstehenden Abend nicht in Anspruch genommen worden waren, auch einzelne wohlgekleidete Herren, die sich ohne Zweifel orthodoxe Anhänger der reinen klassischen Kunst nannten, vom Dache des Théâtre français ein Bombardement mit Schneebällen, Eiszapfen und allerhand Kehrriecht unterhielten. Von der Annahme ausgehend, daß die alten handwerksmäßigen Claqueurs der klassischen Bühne, die seit ein paar Jahrzehnten die Tragödien von Jouy, Arnault und Casimir Delavigne beklatschten, kein warmes Herz und keine rührigen Hände für die neue Kunst haben würden, hatte der Dichter des „Hernani“ die offizielle Claque abgelehnt und sich eine solche aus fanatischen Anhängern seiner und ihrer eignen Sache gebildet. In allen Dachstuben von Paris, wo junge Genies hausten, in den Ateliers der Maler und Bildhauer, in den großen Buchdruckereien, am Conservatoire, am Collège de France und an der Rechtsschule, in den Cafés und Kneipen des literarischen und artistischen Zigeunertums waren die Scharen geworben worden, denen Victor Hugo das Parterre und die zweite Galerie des klassischen Kunsttempels gesichert hatte. Vor drei Uhr wurden sie eingelassen, sie hielten in den dunkeln Räumen des Theaters ein improvisirtes Diner und standen und saßen streitfertig und schlachtbereit dem übrigen Publikum gegenüber, als dasselbe am Spätabend erschien. Dies Publikum war das glänzendste und bedeutendste, das die Aufführung eines neuen Stückes seit langer Zeit versammelt hatte. Victor Hugos Gemahlin, welche viele Jahre später aus der Erinne-

zung diesen Abend schildert, sagt sehr drastisch: „Das Haus war von oben bis unten nichts als Seide, Juwelen, Spitzen, Blumen und leuchtende Schultern. In diesem Glanze schüttelten zwei dunkle Massen im Parterre und in den zweiten Galerien lange Mähnen.“ Die letzte Arbeit, mit welcher der alternde Theophil Gautier, einer der Zeugen jenes Abends, sich beschäftigte, war die Schilderung des Publikums, das sich zur Aufführung des „Hernani“ versammelt hatte. Da waren sie alle beisammen die jungen Männer der Generation von 1830, von denen ein Teil zu Ruhm und glänzender Wirksamkeit, ein anderer zu jenem dunkeln Untergang bestimmt war, welcher den werdenden, noch nicht geprüften Kunstjünger immer bedroht. Die literarischen Genossen und die jugendlichen Bewunderer Victor Hugos, Alfred de Musset und Alfred de Vigny, Emile und Antoine Deschamps, Alexander Dumas, Prosper Merimée, die schon berühmt zu werden begannen, dann Saint Beuve, Leo Goulan, Gerard de Nerval, August Macquet und die Brüder Borel mit einer ganzen Schar noch namenloser Poeten und Autoren. Aus der dunkeln Masse hervor leuchtete der phantastische Theophil Gautier, der seine Vorliebe für den Purpur soweit ausgedehnt hatte, daß er in einer Weste von flammendrotem Atlas den Ärger aller landüblich gekleideten Leute erweckte. Da waren in phantastischer Tracht die Brüder Achill und Eugen Deveria, deren Stift die langmähnigen Charakterköpfe jener Tage festgehalten hat, da scharten sich um Delacroix und Ary Scheffer, um Decamps und Gavarni die zahlreichen Ateliergenossen, die eben dabei waren, die glänzende neuere französische Malerschule zu begründen. Da fehlten auch die Vertreter der Musik nicht, da saß Hector Berlioz, der eben seine „Phantastische Symphonie“ beendet hatte, da Piccini, da Leon Francois Kreutzer, der Sohn jenes Violinisten, dessen Andanten Beethovens unsterbliche Sonate op. 47 erhalten hat, er selbst ein glänzender Kritiker und phantastevoller Komponist, da Jean Baptiste Tolbecque, der Quadrillenkomponist, und Theophil Tilmant, der Schüler des ältern Kreutzer, sie alle zur Zeit nur hoffnungsreiche, hochbegabte junge Männer, welche den Gipfel des Ruhmes lieber erstürmen, erfliegen als mühsam erklimmen, und wenigstens einen von sich, den Dichter des „Hernani,“ auf ihren Schultern emportragen wollten. Sie schüttelten nach Frau Hugos Ausdruck die Mähnen gegen das elegante, erwartungsvoll, aber skeptisch dreinblickende Publikum der Logen, sie sahen mit Verdruß die hohnlächelnden Mienen älterer Autoren und der berühmten Kritiker.

Nicht mit Unrecht witterten die jugendlichen Heißsporne in der Masse des Publikums und namentlich bei der Mehrzahl der Stimmführer des Publikums entschiedenem Übelwollen gegen das neue Werk, dessen Erfolg oder Nichterfolg über die Zukunft einer ganzen Kunststrichtung entscheiden sollte. Wohl gab es auch in den Logen einzelne, deren Anschauung mit der der Jugend zusammenfiel. Der vornehmste Schriftsteller Frankreichs, der eben von seiner römischen Gesandtschaft zurückgerufene Chateaubriand, hatte sich mit dem Bewußtsein ein-

gefunden, daß er die Saat, die hier aufgehe, zuerst gestreut habe; der Herzog von Fitzjames hielt mit der unnachahmlichen Anmut des altfranzösischen grand seigneur den Verwünschern der Romantik entgegen: ob denn der französische Patriotismus in alle Ewigkeit dazu verpflichte, der Langenweile zu huldigen; einzelne Größen vergangner Tage, wie Benjamin Constant, der Tribun, und Madame Recamier, die vielgefeierte Salonkönigin, nahmen das Wort für den kühnen Dichter, welcher die von Boileau aufgerichteten, von Racine geheiligten Schranken, an denen doch selbst ein Voltaire nur zu rütteln gewagt hatte, ohne weiteres übersprang. Eine Minderheit der Gebildeten war in der einfachen Erwartung gekommen, ein interessantes neues Schauspiel, sei es nun trefflich, sei es verwerflich, zu erblicken. Die weitaus größte Zahl aber füllte mit der vorgefaßten Meinung, daß die Aufführung des „Hernani“ ein Sakrilegium, ein Frevel an der altheiligen Tradition der französischen Literatur und der nationalen Bühne sei, die Hallen des Théâtre français.

Die Parteiung, welche in der geschilderten Weise vor dem Vorhange waltete, setzte sich auch auf die Bretter selbst fort. Ein kleiner Teil der Darsteller, den alten Joanny an der Spitze, waren Anhänger Victor Hugos und der von ihm vertretenen neuen romantischen Dichterschule, der größere Teil unter Führung der berühmtesten Tragödin des französischen Theaters, Mademoiselle Mars, hatte nur einer Pflicht des Anstandes gegen ein unzweifelhaft großes Talent, einer vorsichtigen Erwägung, daß der Erfolg der neuen Dichtung immerhin möglich sei, genügt. Sie wünschten den Erfolg nicht, sie würden gern durch eine unzweifelhafte Niederlage des „Hernani“ auf Jahre hinaus die Geltung des alten Stils begründet gesehen haben, sie hatten in den Proben mit dem Dichter um seine kühnen Bilder und seine hochfliegenden Sentenzen gerechnet, sie hatten sich nur widerwillig zu dem von dem Drama geforderten charakteristischen Kostüm entschlossen. Sie begegneten dem Verfasser des „Hernani,“ als derselbe sich bei ihnen hinter den Koulissen einfand, mit eisigen Mienen und unheilverkündendem Schweigen.

Seltsam wie diese Vorspiele war auch der Verlauf der Aufführung. Die atemlose Spannung, die begierige Stille beim Anfang der Tragödie sicherten den Eingangsszenen der Dichtung jenes ruhige Anhören, mit dem sich unbewußt ein Interesse an der vorgeschührten Handlung und den handelnden Gestalten verbindet. Die Jugend im Parterre wagte noch vor dem Schluß des ersten Aktes in stürmische Beifallszeichen auszubrechen und fand keinen nennenswerten Widerstand. Kühner gemacht, begrüßten sie die Entwicklung des zweiten Aktes mit einem Jubel, den nun bereits einige aus dem neutralen Publikum zu teilen anfangen. Im dritten Akt lagen die gefährlichen und entscheidenden Stellen des Stückes — die ersten Szenen dieses Aktes wurden in der That mit Rischen und Pfeifen aus den Logen und von der ersten Galerie begrüßt. Aber die Garde Victor Hugos hielt wacker Stand, und von der Szene an, wo der

ritterliche Don Ruy Gomez den Bandenführer Hernani, der ihm seine Braut rauben will, aber im Augenblicke sein Gastfreund ist, selbst gegen den König Don Carlos zu verteidigen wagt, vereinigte sich die Empfindung aller Unbefangenen mit dem rauschenden Applaus der jungen Leute im Parterre. Der vierte und fünfte Akt brachten einen vollen Triumph des Dichters, das Publikum stimmte immer von neuem in den enthusiastischen Jubel ein, und donnernde Beifallsrufe begleiteten am Schlusse die Nennung des Dichternamens von der Bühne herab. Nichts von allem, was einen Pariser Erfolg so heraufschend macht, schien zu fehlen, mitten im Stück sicherten sich ein paar unternehmende junge Buchhändler für die Summe von 6000 Franks das Verlagsrecht des „Hernani,“ die Huldigung der Frauen für den Dichter gesellte sich der der jugendlichen Künstler hinzu. Aber die Kritiker und die alten Autoren des Théâtre français hatten mit finstern, erzürnten Gesichtern noch vor dem Ausgang des Dramas das Theater verlassen. Die Feuilletons beinahe sämtlicher Pariser Zeitungen erklärten den Triumph des ersten Abends für ein Mißverständnis, für eine Überrumpelung des guten französischen Geschmacks und der anständigen Gesellschaft durch die Bohème. Die Kritiken lauteten vernichtend und waren eine unverhüllte Aufforderung, das Stück bei der zweiten oder dritten Aufführung entscheidend fallen zu machen. Als die große Probe eines solchergestalt bestrittenen Stückes gilt es nach französischer Theaterfittte, ob dasselbe zu Ende gespielt werden kann oder nicht. Fünfundvierzig Vorstellungen des „Hernani“ nacheinander kämpften die Klatscher und die Pfeifer auf Leben und Tod, der Streit pflanzte sich in jeder Loge fort, die Darsteller hatten Mühe, in dem Sturme zu Worte zu kommen. Allein der Erfolg des ersten Abends hatte ihnen zum Glück ein Interesse an dem Stück eingeklopft, sie hielten dem organisirten Pfeifen aus den Logen Stand und eroberten dem Drama Szene für Szene, manchmal Vers für Vers, den Boden. Jedes neue Stück der Handlung, jede neue Phrase der Diktion, die ohne Sturm durchging, war ein Sieg, mit der dreißigsten Aufführung neigte sich die Wage mehr und mehr zu gunsten Victor Hugos. In der Presse wurden aber immer neue Stimmen laut, welche die Hoffnung der französischen Dichtung in dem jungen Dichter des „Hernani“ sahen, die Entrüstung des unbefangnen Publikums über eine prinzipielle Gegnerschaft, welche bis zur Sinnlosigkeit zu gehen schien, wuchs mit jedem Tage. Das Publikum erinnerte sich, mit welchem Jubel ein paar Jahre früher die „Oden und Balladen“ und die „Orientalischen Dichtungen“ des Hernanidichters begrüßt worden waren, und fragte sich, ob nicht bloß eine persönliche Gehässigkeit, eine neidische Eifersucht der im Besitz befindlichen Dramatiker den glänzenden Erfolg des romantischen Dramas fortgesetzt bestreite und verkümmere? Am Ende kam ein welterschütterndes Ereignis, die Pariser Julirevolution, Victor Hugo und den Seinen nicht sowohl zu Hilfe als zu gute. In der revolutionären Gährung, welche

num eintrat, in der fieberheißen Grundstimmung aller Gesellschaftskreise von Paris fanden die neuen Kunst- und Literaturideale ihre beste Unterstützung. Man vergaß, daß der klassische Stil schon einmal die große Revolution und das Weltreich des großen Soldatenkaisers überdauert habe, man erklärte resigniert, wo die alte Dynastie zusammengebrochen sei, möge auch die alte Poesie und zumal die klassische Tragödie hinterdreinstürzen. Durch die Bresche, welche die Julitage geschaffen, zog unter anderm auch die französische Romantik mit klingendem Spiel ein.

Waren es wirklich nur Persönlichkeitskämpfe, wie sie von aller Kunst- und Literaturgeschichte untrennbar sind, die an jenem Februarabend und allen folgenden Hernaniabenden so dramatische Gestalt gewannen, war es nur jener Streit zwischen alten, im Niedergang begriffenen und jungen, neuauftretenden Kräften, der nur ein Sinnbild ist des ewig sich erneuenden Ringens von Alter und Jugend? Oder standen sich in Wahrheit feindliche Prinzipien gegenüber, bei denen der Sieg des einen die endgiltige Niederlage des andern besiegelt? Was wollten die gegensätzlichen Worte klassischer oder romantischer Stil, nationale Tradition oder frisches Leben, innere Wahrheit oder Wahrheit um jeden Preis, gesunder Menschenverstand (*bon sens*) oder Phantasie, die man sich gegenseitig wie Schleudersteine an die Köpfe warf? Was meinten die einen zu besitzen und zu verlieren, was dachten die andern zu erobern und im Erobern zu geben?

Um die ganze Bedeutung dieser Fragen zu ermessen, um sie richtig beantworten zu können, ist es immer wieder notwendig, auf jene Eigenart des nationalfranzösischen Stils, auf jene Kunstregeln zurückzuweisen, die in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts Boileau-Despréaux in lebendiger Wechselwirkung mit den großen schaffenden Talenten seiner Zeit, den Racine und Molière, aufgestellt hatte, und deren Herrschaft dann in zwei Jahrhunderten wohl gelegentlich übergangen, gelegentlich ignoriert, aber niemals geleugnet, niemals gebrochen worden war. Rief doch längst nach der entscheidenden Niederlage, welche die Boileausche Lehre von der Kunst erhalten hatte, ein Literaturhistoriker wie Nisard den Nachfolgern der Romantiker, den siegreichen Modernen trotzig zu: „Es giebt keine ästhetische Gesetzgebung, welche dem Genius unsers Landes mehr angemessen wäre.“

Wie also war diese Gesetzgebung beschaffen, was hatte sie der französischen Literatur gebracht, welchen Einfluß hatte sie in Wahrheit auf die großen Leistungen derselben und ihre ungeheure Geltung über ganz Europa hin erlangt? Was war Ewiges und Echtes in ihr enthalten, daß sich ihr die Dichter des neunzehnten Jahrhunderts so widerspruchlos fügen sollten, wie es die des siebzehnten, des großen klassischen und unter gewissen unwesentlichen Modifikationen auch die des achtzehnten, des philosophischen Jahrhunderts, gethan hatten? Inwiefern konnten die Romantiker beschuldigt werden, barbarische, herostratische

Zerstörer eines für die Ewigkeit gegründeten Kunsttempels, und noch dazu schlechte Franzosen zu sein? Wie stand es um die Nachwirkung der großen ästhetischen Institutionen in der lebendigen Gegenwart, welches Recht hatten die vierzig Unsterblichen der französischen Akademie auf ihren Sesseln für die Zukunft des französischen Geschmacks zu zittern, als der Dichter des „Hernani“ und seine Freunde, die man schlechtweg eine Bande schalt, Einzug in das Théâtre français hielten?

Wir Deutschen sind im allgemeinen geneigt, uns von vornherein auf Seite jeder französischen Schule zu stellen, welche sich den Geboten der alten französischen Ästhetik zu entwinden trachtet. Unfre eigne Literatur von Lessing und Klopstock bis Goethe ist im Kampfe auf Leben und Tod gegen die französische „Regel“ und die auf diese Regel gestützten Ansprüche groß geworden, und die Erinnerungen an den Kampf durchhaucht noch immer alle Urteile über die eigentümlichen Bedingungen, unter denen die französische Literatur auf ihren Höhepunkt gelangt ist. Eine Stellung, wie sie beispielsweise Karl Hillebrand in seiner „Geschichte Frankreichs seit der Julirevolution“ und in seinen zahlreichen, an die neueste französische Literatur anknüpfenden Essays einnimmt, ist bei einem deutschen Kritiker selten. Hillebrand verfißt die altfranzösische Regel und Tradition gegen den Romantizismus. Dafür nimmt Georg Brandes im fünften Teile seiner „Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts“ beinahe unbedingt Partei für denselben, S. S. Honegger in seinen „Bausteinen zur Kultur- und Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts“ verleugnet eine entschiedne Vorliebe für dieselbe nicht, und in zahlreichen Einzelschriften, unter denen Paul Lindaus „Alfred de Musset“ die weiteste Verbreitung gefunden, sind Gestalten und Denkwürdigkeiten der romantischen Gährungsperiode dem deutschen Publikum nähergerückt worden. Dabei ist dem feinen Urteil von Brandes denn keineswegs entgangen, daß ein viel stärkerer Zusammenhang zwischen der Kunstweise der französischen Romantiker und der klassischen Tradition besteht, als auf den ersten Blick zutage tritt. Und indem er den Zusammenhang nachwies, ließ der Historiker des Romantizismus — unwillkürlich und ungern — dennoch jenen eigentümlichen Vorzügen Gerechtigkeit widerfahren, die es allein erklären, daß der nationale Stil, den Boileaus Art poétique verkündet und der die französische Poesie, namentlich die Tragödie, vollkommen durchdrungen hatte, eine hundertundfünfzigjährige Alleinherrschaft behaupten konnte. Die Franzosen pflegen noch heute zu behaupten, daß Boileaus System der Ästhetik, das freilich kein System, sondern eine Sammlung von praktischen Winken ist, an Einfachheit, Klarheit und logischer Folgerichtigkeit von keinem ästhetischen Kodex der Welt erreicht sei. Wenigstens kann man zugestehen, daß Boileaus Regeln in ihrer Gesamtheit den Produzierenden einen Halt und den Genießenden feste Maßstäbe für ihr Urteil boten. Boileau setzte, ungleich andern Akademikern des siebzehnten Jahrhunderts, eine gewisse Wechselwirkung zwischen der Gesellschaft und der Literatur voraus.

Er beschränkte die Dichter auf einen kleinen Kreis darzustellenden Lebens. Indem er nicht nur die Kunstgattungen, sondern auch die Wirklichkeiten streng schied, denen diese Kunstgattungen entsprechen sollten, indem er die Tragödie zur Schule der Könige und Höfe und die Komödie zur Sittenschule der „Stadt“ stempelte, schloß er jede Überschwänglichkeit, jede Kühnheit der Phantasie, wie jede Platttheit aus. Er band die Dichter an strenge, äußerlich erkennbare, auch vom flüchtigst Gebildeten leicht zu unterscheidende und anzuwendende Regeln. Er setzte das Verdienst des Dichters vor allem in das feinste, klarste, edelste Gleichmaß des Ausdrucks, er forderte für den Vers Vorzüge der Prosa und ein verstärktes Gefühl für den Wohlklang der Sprache. Er glaubte durch seine Regeln jede Mittelmäßigkeit wie jeden Dilettantismus von der Mitbewerbung um die Ehrenpreise der Poesie ausgeschlossen zu haben. Es war Boileaus ehrlichste Überzeugung, daß es tausendmal besser sei, als guter Maurer denn als schlechter Dichter durch die Welt zu wandeln. Er ahnte nicht, daß gerade diese Korrektheit, wenn auch nicht ihrem innersten Wesen, so doch ihrem äußern Scheine nach vom Dilettantismus leicht erreicht werden könne, und er würde erstaunt gewesen sein, wenn ihm vorausgesagt worden wäre, daß Frankreich hunderte von Tragödien erhalten sollte, die für das gemeine Urteil alle Vorzüge der Racineschen Schöpfungen aufwiesen und dennoch hohl und leblos waren.

Gleichwohl war bis zum Auftreten Victor Hugos mit seinem „Hernani“ nur vereinzelt und in der Weise Voltaires die Schranke des altgeheiligten nationalen Stils durchbrochen worden. Die Mängel aller nachklassischen Dramen galten immer als Mängel der Dichter und nie als Mängel der herrschenden Form, was nur bedingt zutraf. Und als nun die große Schlacht um die Einführung des romantischen Dramas im Théâtre français geschlagen wurde, so war es nur natürlich, daß die Anhänger des Alten von der Unfähigkeit sprachen, die bewährte Form mit Leben zu erfüllen und die Hereinziehung ganz fremder Elemente in die dramatische Gestaltung garnicht darauf prüften, ob diesen fremden Elementen irgendwelche Berechtigung innewohne. Man traut seinen Augen nicht, wenn man die Kritiken der damaligen Pariser Journale, welche der Aufführung des „Hernani“ auf dem Fuße folgten, heute zur Hand nimmt und immer wieder nur den Anschuldigungen der Barbarei, der Stilllosigkeit und vor allen Dingen der unfranzösischen, spanischen, englischen und deutschen Elemente begegnet.

Wie stellte sich, um den Vergleich zwischen der Dichtung des gepriesenen alten und der jungen des neuen Stils zu ziehen und am konkreten Beispiel den Unterschied nachzuweisen, jene tragédie, die bis hierher auf den Brettern des Théâtre français allein geherrscht hatte, zu dem romantischen Drama, das mit Victor Hugos „Hernani“ einen freilich kurz dauernden Siegeszug begann? Welches waren die unterscheidenden Kennzeichen, die gewaltigen Abweichungen,

wo klappte der Abgrund, der angeblich die klassischen Werke von dem neuen trennte? Das Trauerspiel von Racine bis zu Souy und Arnault hatte von den vielberufenen, angeblich aristotelischen drei Einheiten der Handlung, der Zeit und des Orts vor allem die letztere festgehalten und sich schon dadurch der Antike verwandt gefühlt. Ein neutraler Ort, eine Säulenhalle, die den Vorraum eines Tempels, das Vorzimmer eines Fürstenpalastes darstellte, genügte, um die Handlung zu inszenieren, die im Verlauf eines Tages, am liebsten einiger Stunden sich abspielen mußte und deren Eigenart es daher blieb, das Drama im Augenblick der Katastrophe zu beginnen, aber durch künstliches Retardiren, durch eine scheinbare Rückwendung zu einem dem Hörer durch Erzählungen vermittelten Ausgangspunkte bewegter zu gestalten. Die französische Tragödie war der Regel nach ein fünfter Akt, den die Kunst des Dichters zu fünf Akten auszudehnen hatte. Für sie gab es weder Episoden, noch Volks- und Massenszenen. In strengster Konzentration genügten einige Personen als Träger der Handlung, über Spieler und Gegenspieler, Vertrauten oder Vertraute der beiden Parteien ging die Personenzahl selten hinaus. Die Handlung, die immer nur tragische Konflikte und Schicksale gesellschaftlich hochstehender Menschen, am liebsten fürstlicher Persönlichkeiten, darstellte, beschränkte sich auf den Zusammenstoß zweier Leidenschaften, zweier Rechte, die eigentlichen realen Vorgänge waren hinter die Szene gelegt, in der Wiedergabe der durch den Konflikt oder durch die Vorgänge erregten Leidenschaften entfaltete der Dichter seine eigentliche und einzige Stärke. Um die Tragödie sicher vor der gemeinen Welt und dem Vergleich mit dem Alltag zu stellen, ward sie fast unabänderlich in weit zurückliegende Zeiten oder auf weitentlegene Schauplätze gebannt, da nach Racines Wort „das, was tausend Jahre oder tausend Meilen weit entfernt sei, die Menge mit gleicher Ehrfurcht erfülle.“ Nicht aus Vorliebe für den Hintergrund Griechenlands, Roms und des Orients, weit entfernt von dem Wunsche, das Lokalkolorit des Altertums wiederzugeben, sollten diese Entrückung und dieser traditionelle Hintergrund nur den einen Hauptzweck fördern. Die Entwicklung und Darstellung des innern Menschen ist dieser eine Hauptzweck, isolierte, simplifizierte, fast abstrakt gewordene Gefühle und Leidenschaften, die je durch einen Träger dargestellt werden, bilden den ganzen Inhalt der französischen Tragödie. Der Stil derselben mußte notwendig rhetorisch sein, der einen Aufgabe, das Innere, den bewegenden Gedanken oder die bewegende Leidenschaft darzustellen, ward alles andre geopfert. So glichen sich notwendig der Aufbau, die bis zum äußersten sorgfältigen, aber simplifizierten Motivierungen, die Situationen, die Charakteristik und zuletzt selbst die Sprache der klassischen Tragödien. Eine gewisse Eintönigkeit war von der Form unzertrennlich, die Gebundenheit an den nationalen Vers, an den Alexandriner, der mit seiner Doppelteilung jedem Gedanken eine epigrammatische Schranke baute, hatte man längst als lästig empfunden. Aber man war dabei geblieben, daß man die äußere

Grenzboten IV. 1884. 10

Wahrscheinlichkeit zu gunsten der innern Wahrheit geopfert habe, daß die Kunst der Konvention nicht entraten könne und daß die Konvention der französischen tragédie für den Zweck des Trauerspiels die denkbar beste sei.

In hunderten und aber hunderten von Werken waren der einfache Säulenhintergrund, die schlichten Koulissen, die bekannten Hauptgestalten in griechischer und römischer Tracht wiedergekehrt, die Toga Talmas war noch für das lebende Geschlecht mit allen Erinnerungen an große tragische Wirkungen verbunden. Und nun warf Victor Hugo mit seinem „Hernani“ gleichsam das Leben en bloc auf die Bühne. Eine bunte Mannichfaltigkeit der Szenen: das Schlafgemach der Donna Sol im ersten, der Vorhof des Palastes der de Silva und die Straßen von Saragossa im zweiten, der gothische Ahnensaal eines Schlosses in den Bergen von Aragon im dritten, die Gruft Karls des Großen zu Aachen im vierten, die Prachtterrasse eines spanischen Gartens mit dem festlich erleuchteten Palast im Hintergrunde im fünften Akt traten an Stelle des schmucklosen traditionellen Vorgemachs. Zu den vier Hauptgestalten der Handlung gesellten sich zahlreiche Nebengestalten, die den Schein bunten, großen, mannichfaltigen Lebens hervorbringen, statt der drei Sklavinnen oder der vier konventionellen Krieger, die, aus Racines „Britannicus“, „Mithridat“ und „Esther“ stammend, das Gefolge der französischen Tragödienhelden oder Heldinnen gebildet hatten, erschienen hier deutsche und spanische Edle, die Banditen Hernanis, die Soldaten Karls des Fünften, die Gäste eines glänzenden Maskenfestes und das Volk von Saragossa auf der Szene. Schon dieser äußere Umstand war groß und augenfällig genug, viel größer noch ein zweiter. Die ganze Tragödie alten Stils hatte auf der strengsten Fernhaltung aller nicht zur Hauptsache gehörigen Lebensmomente beruht, hier im „Hernani“ drängten sich dieselben gewaltsam und in Masse herein. Die gemischten Charaktere überwogen. Die Dichter alten Stils hatten nicht den ganzen Kaiser Nero, sondern Nero, der mit dem Mord des Britannicus den ersten Schritt zum Verbrechen thut, nicht Mithridat, sondern den unterliegenden, zu Tode gekehrten Mithridat, der in seinen unvermeidlichen Tod das letzte Weib, das er geliebt, despotisch mit hineinzingen will, dargestellt. Dem gegenüber versucht Hugo im „Hernani“ mit den gemischten Charakteren zu wirken; dieser König Carlos (Karl der Fünfte), dieser alte Don Ruy Gomez, der stolze Bandenführer Hernani selbst sind von grundverschiednen Leidenschaften bewegte Naturen, deren ganzes komplizirtes Sein uns aufgehen soll. Gleichviel zunächst, mit welchen Mitteln dies vom Dichter versucht wird, die Wirkung des bloßen Anlaufs und Vorsatzes mußte eine ungeheure sein. Die alte Tragödie hatte in der Strenge ihres Stils die Mischung von schwer und leicht, von Ernst und Komik, von Genreszenen und von leidenschaftlichen Situationen völlig ausgeschlossen. Im „Hernani“ ward der entgegengesetzte Weg eingeschlagen. Nicht nur die Mischung edler und unedler Empfindungen in den Seelen der Handelnden, auch die Wirkung der

Gegensätze, die aus den Bedingungen des äußern Lebens erwachsen, gaben dem Drama seine Bewegung. Der Reichtum einer Sprache, die den phantastischen Situationen entspringt, kühner Bilder, welche charakteristisch für Zeit, Land und Gestalten waren, wie sie Victor Hugo träumte, verschärfte nur den Gegensatz zwischen der Tragödie des alten und des neuen Stils.

So stark ward dieser Gegensatz empfunden, daß man im Augenblick gar nicht wahrnahm, wie sehr die vermeintliche Abweichung auf Außerlichkeiten beruhe, wie nahe ein heißblütig chevalereskes, theatralisch-heroisches Element im „Hernani“ dem Cid und andern Dramen der klassischen Literatur verwandt sei, wie selbst die symmetrische Architektur des nationalen Dramenstils in den Kontrasten dieses „Hernani“ fortlebte, dessen gothische Zierraten so vielen Anstoß erregten.

Nehmen wir aber, wie wir hier dürfen, das eine Werk für viele hunderte, betrachten wir den „Hernani“ als eine Quintessenz dessen, was die französischen Romantiker wollten und erstrebten, so ergibt sich auf der Stelle, daß die Forderung neuen Lebens ernst genug gemeint und doch nicht jene ganze Forderung war, durch welche einst die deutsche Dichtung frei geworden war. Es ward das eigentümliche Geschick der französischen Romantik, daß sie im Grunde dem Leben, seinen Tiefen wie seiner Bewegung nicht näher kam, als die klassische Dichtung gewesen war, daß sie je länger je mehr zu einer Farbenromantik, einer Koloritpoesie ward, welche alle Reize des bloßen Kolorits bis zum Raffinement steigerte, daß aber die Typen der altfranzösischen Poesie in ihr unablässig wiederkehrten. Nur wenn man (wie Brandes es thut) die eigentlich moderne französische Dichtung, die nach der Julirevolution in Wechselwirkung und Wettbewerb mit der französischen Romantik erschien, der Romantik selbst hinzurechnet, kommt man zu einer günstigeren Anschauung. Für die Romantik im engsten Sinne aber darf man Theophil Gautiers Paradoxon: „Ein Tiger ist schöner als ein Mensch, wenn aber der Mensch sich in ein Tigerfell hüllt, so ist er schöner als der Tiger“ geradezu als Motto setzen. Das Schwelgen im Kolorit gereichte den romantischen Poeten und für kurze Zeit auch ihrem Publikum zur höchsten Genugthuung. Und dieselben Dichter, welche die Langeweile der alten deskriptiven Poesie des achtzehnten Jahrhunderts nicht hart genug zu verurteilen wußten, wurden poetische Beschreiber im eigentlichen und schlimmen Sinne des Worts. Jene Kritiker, die nach dem „Hernani“ behaupteten, daß das fremdartige malende Beiwort in dem Drama eine viel zu große Bedeutung beanspruche, hatten keineswegs völlig Unrecht. Wohin sich in den nichtfranzösischen Literaturen der Einfluß der französischen Romantik erstreckte, dahin drang auch das malende Beiwort, dahin drang die Freude am Reiz der grellbunten Farben, des seltsamen Kolorits. Eben darum, weil sie ein einzelnes Moment der Poesie einseitig betonte, erstrebte, zur ausschließlichen Geltung und Herrschaft zu bringen trachtete, mußte die französische Romantik nur eine kurze Durchgangsperiode in

der Entwicklungsgeschichte der französischen Literatur abgeben. Ihre Dichtergestalten sind — so paradox das immer klingen mag — der Phantasie der heute lebenden Menschen vertrauter als ihre Werke. Eine Art Sage oder Mythe hat sich an das äußere Auftreten der französischen Romantiker geknüpft, und die eigentümliche Thatsache, daß der junge Vorkämpfer und Führer aus dem Jahre 1830, heute nach mehr als einem halben Jahrhundert, noch das Haupt oder vielmehr der Patriarch der französischen Literatur ist, erhält das Interesse und die Teilnahme auch an dieser Mythe.

Keinem Zweifel unterliegt es, daß auch die französische Romantik das Schicksal der deutschen romantischen Poesie geteilt, ja in verstärktem Maße zum zweitenmale erfahren hat. Sie ist schließlich bei ganz andern Zielen angelangt, als sie der jungen Generation von 1830, den Parnakstürmern und freiwilligen Claqueurs des „Hernani“ vorschwebten. Die ungeheure Bewegung ist zwar nicht resultatlos verlaufen, und das schließliche Ergebnis wächst in eben dem Maße, als die Erkenntnis wächst, daß die besten jetzt schon wieder für „klassisch“ erachteten Werke der neuesten französischen Literatur ohne die vorausgegangene Romantik nicht existiren würden. Dennoch hat die Lebensarbeit zahlreicher Talente, der gewaltige Enthusiasmus einer ganzen Generation nur als Dung für eine wesentlich anders gerichtete, anders geartete Poesie dienen müssen. Die Romantik im engeren Sinne hat nur wenige bleibende, auf die Dauer wirksame literarische Schöpfungen hervorgebracht. Der feinste Hauch und Duft des echten französischen romantisme, die stärksten Eigentümlichkeiten der neuen Ideale erscheinen an Dichtungen gebunden, die um ihrer Verzerrungen und Mängel, um ihrer unerquicklichen Auswüchse, ihrer ungesunden Grundempfindung, ihrer grellen Übertreibungen willen entweder rasch vergessen wurden oder überhaupt völlig wirkungslos geblieben sind. Selbst Victor Hugos „Notre Dame“ und seine melodramatischen Tragödien „Lucretia Borgia“, „Marie Tudor“ und „Angelo von Padua“ bieten nur noch ein historisches Interesse. Die phantastischen Poesien Merimées, die den Namen der spanischen Schauspielerin Clara Gazul trugen, die kecken, ja frechen Romane Gautiers „Das junge Frankreich“ und „Mademoiselle de Montzin“, die dramatischen Szenen Ludovik Bitets und Borels groteske Phantastien, Philadelphus Meddys „Feuer und Flamme“ und de Vignys „Stello“, sie nehmen nach viel kürzerer Zeit eine ähnliche Stellung ein, wie bei uns Ludwig Tiecks satirische Komödien, Friedrich Schlegels „Lucinde“, Clemens Brentanos Gedichte, Achim von Arnims „Gräfin Dolores“ und de la Motte Fouqués „Zauberring.“ Es lesen sie wenige, und die wenigen meist zu andern Zwecken als zu dem, sich einen poetischen Eindruck, einen künstlerischen Genuß zu verschaffen. Nur Victor Hugos orientalische Bilder und lyrische Gedichte, de Muffets „Erzählungen aus Spanien und Italien“, de Vignys „Cinq-Mars“ und Merimées ältere Novellen sind in ähnlicher Weise als lebendige, aber spärliche Zeugnisse einer gewaltigen und anspruchsvollen literarischen Revolution in

das allgemeine Besitztum der Bildung, in jene Literatur übergegangen, die un-
vergänglich und von der Empfindung der Leser und Hörer stets lebendig er-
neut unmittelbar genossen wird, wie bei uns einige Märchen Tiecks, die Dramen
und Erzählungen Heinrichs von Kleist, der „Taugenichts“ und die lyrischen Ge-
dichte Josefs von Eichendorff. Die Fortentwicklung in Naturen von andern
Gehalt und andern literarischen Intentionen, die Wirkung auf andern Gebieten
als dem der Poesie, die allgemeine Emporrüttelung der Geister, die Durch-
brechung einer Tradition, die zur öden Erstarrung geworden war, stellen sich
als bedeutender heraus als die vollendeten Leistungen des poetischen Roman-
tizismus selbst.

Georg Brandes schließt seine „Romantische Schule in Frankreich“ mit den
Worten: „In diesem Augenblicke sind die Männer und Frauen der großen li-
terarischen Schule von der Oberfläche der Erde verschwunden. Nur ein einziger
von den Großen, nur der Größte, ist noch am Leben. Victor Hugo, welcher
der erste war, ist der letzte geblieben. Sein reiches Leben, überschwänglich im
Glücke der Jugend, würdevoll und groß im Unglück, ein pompöses und anti-
thesenreiches Poem, wie seine eignen Gedichte, krönt seine Kunst. Die Sonne
der französischen Romantik ist untergegangen, aber so lange Victor Hugo lebt,
sieht man noch ihren roten Abendsschimmer über dem Horizont.“

Nicht jedermann wird diese freundlich bewundernde Anschauung über
den größten aller lebenden zeitgenössischen Dichter teilen. Aber auch der-
jenige, der die geistige Grundstimmung, die gehässige Befangenheit, welcher
der Dichter seit dem Unglück seines Volkes im Jahre 1870 verfallen ist,
noch so scharf verurteilt, auch der, welcher die Mischung von mystischem
Prophetentum, Demagogentum und Dichtertum, in der sich der erlauchte
Überlebende inmitten eines veränderten Geschlechts gefällt, noch so energisch
ablehnt, kann der groß angelegten, mächtig phantasiereichen und vom Drange
des Schaffens in seltener Weise frisch erhaltenen Natur den Tribut der Be-
wunderung nicht versagen. Victor Hugos Stellung innerhalb der heutigen
französischen Literatur ist eine merkwürdig isolierte. Er ist nicht völlig stehen
geblieben, er hat seine Zeit, oft nur zu hastig und atemlos, begleitet. Seine von
Bitterkeit und ingrinniger Entrüstung überfließenden satirischen Gedichte gegen
das zweite Kaiserreich, seine großen Tendenzromane, die mit dem langatmigen
Buche „Die Elenden“ beginnen und sich bis zu den brandroten und blutroten
Schilderungen des Schreckensjahres „Siebzehnhundertunddreiundneunzig“ in dem
gleichnamigen Roman erstrecken, belegen deutlich genug, daß er die Entwicklung
der modernen französischen Literatur, im Dienst der Tendenz, mit der Richtung
auf den entschiedensten, ja rücksichtslosesten Realismus zu teilen gewünscht hat.
Es bleibt bewunderungswürdig, wie weit ihm dies gelungen ist, wie viel von
den modernsten Mitteln und Wirkungen der jüngsten Literaturschule das Haupt
und der Meister der Romantik in sich aufzunehmen vermocht hat. Aber niemand

springt über seinen Schatten. Dem ehernen Gesetz der ursprünglichen Anlage folgend, mischt Victor Hugo die spezifisch französisch-romantischen Zuthaten in seine spätern Schöpfungen. Phantastische, weit über jede Bedingung der Natur hinauswachsende Erfindungen durchziehen die Spätlingwerke des Dichters. Der Galcerenapostel Sean Baljean in den „Elenen,“ unmögliche Nachtstücke wie die Wanderung durch das unterirdische Paris der Kloaken und Katakomben, das Seeungeheuer, der große Polyp in den „Meerarbeitern,“ die Greuelgestalten und Greuelzenen im „Mann, der lacht“ gemahnen allüberall daran, daß wir dennoch und trogalledem den Dichter des „Han von Island,“ der „Lucretia Borgia“ und der „Burggrafen“ vor uns haben. Wie er sich anstellen, wie er mit seiner volltönenden poetischen Rhetorik die Leiden und Freuden, ja die Krämpfe und Zuckungen seines Landes und seiner politischen Parteien begleiten mag, er ist innerhalb des Geschlechts von heute ein Mann der Vergangenheit, der Führer einer literarischen Revolution, deren Früchte man gepflückt, deren Kämpfe und Großthaten man so gut wie vergessen hat. Er selbst hat einmal, schon in den sechziger Jahren, die charakteristische Phrase gebraucht: „Im Jahre 1833, also vor einem Jahrhundert!“ Er ragt in das Geschlecht der heutigen Autoren und Poeten hinein wie ein Überlebender aus vorsündflutlichen Tagen. Er getröstet sich mit Recht des Glaubens, daß alle französischen Leistungen und Bestrebungen des letzten Menschenalters nicht sein würden ohne ihn und seine Genossen von 1830. Aber nur mit der Reflexion, mit der historischen Erinnerung kommt diese Wahrheit den Lebenden zum Bewußtsein. Wir wüßten, den ungeheuern Unterschied der Zeiten und den noch größern der Naturen einmal beiseite gesetzt, für Victor Hugos eigenartige Stellung in und zur französischen Literatur der Gegenwart in der ganzen Literaturgeschichte nur einen Vergleich: die Stellung, welche der alternde Klopstock über ein Vierteljahrhundert in unsrer eignen Literatur eingenommen hat. Hier wie dort die zweifellose Gewißheit, das berechtigte Selbstbewußtsein, daß der Anfang einer neuen Entwicklung mit den eignen Schöpfungen gemacht worden sei. Bei Klopstock wie bei Victor Hugo der Versuch, mit fremd klingenden Tönen die veränderte Zeit zu begleiten. In beiden Fällen ein Gefühl von Ehrfurcht bei den Mitlebenden, eine aufrichtige Pietät für den Repräsentanten andrer Tage, andrer Ideale, andrer Stimmungen, hinter der sich doch die Erkenntnis birgt, daß der noch Mitschaffende schon seit geraumer Zeit sich selbst überlebt habe. Bei Klopstock wie bei Victor Hugo die gelegentliche Verblendung über die eigne Stellung zu denen, die nach ihm gekommen sind. Ja wir glauben, daß sich die Parallele über kurz oder lang noch weiter fortführen lassen wird. Als Klopstock im Jahre 1803 aus dem Leben schied, ist er mit Ehren bestattet worden, wie sie keinem deutschen Dichter vorher und nachher zuteil geworden sind — und wer möchte daran zweifeln, daß das dereinstige Scheiden des Hauptes der französischen Romantik die französische Nation mit lebendigem Anteil und aufrichtiger Trauer erfüllen werde? Aber die

Romantik selbst, als literarisches Prinzip, als Ideal ist längst bei den Toten, was heute lebt und wirkt, ist ihre Enkeltochter, und die historische Erinnerung an sie erhält nur einen eigentümlichen Reiz durch die Thatsache, daß der Dichter, welcher die romantische Poesie dereinst zum ersten Siege geführt, noch im Lichte des Tages wandelt.



Sachsens Kunstleben im sechzehnten Jahrhundert.

Von Richard Muther.

(Schluß.)



Schon im Beginne seiner Regierung ließ Herzog Moriz von Hans Dehn verschiedene kleinere Schlösser, unter andern die Moritzburg im Friedenwalde, erbauen, ein schlichtes Jagdschloß, das mit seinen hohen Giebeln und seinem Treppenturm aus einem weiten Hofraum aufragte, der rings von niedrigen Mauern umgeben war. Die Thätigkeit im Großen beginnt aber erst im Jahre 1547, als die politischen Pläne des Herzogs von Erfolg gekrönt worden waren und er die sächsische Kurwürde übernommen hatte.

Nun werden in den beiden Hauptstädten des Landes, in Leipzig und Dresden, großartige Befestigungsbauten vorgenommen. In Leipzig, wo bei der Belagerung im Januar 1547 die ohnehin nicht starken Befestigungswerke samt dem Schlosse zerstört worden waren, wird das alte Schloß abgebrochen und an seiner Stelle ein neues großartiges Kastell errichtet. Den Bau der Befestigungswerke hatte der oberste Baumeister Kaspar Voigt von Wierandt, den der Pleißenburg Hieronymus Lotter zu leiten. In ähnlicher Weise wurde Dresden, ebenfalls unter der Oberaufsicht Kaspar Voigts, befestigt. Hier aber kommt zu den Befestigungsbauten noch ein anderer, weit glänzenderer hinzu.

Sofort nach Erreichung der Kurwürde, im Bewußtsein der glänzend erweiterten Machtfülle seiner selbst und seiner Familie, beschließt Kurfürst Moriz eine Vergrößerung des alten herzoglichen Schlosses. Dehn wird zum Oberbaumeister ernannt, dem als Architekt Kaspar Voigt zur Seite steht. Das Dresdener Schloß, welches bis dahin eine unregelmäßige Aneinanderhäufung unscheinbarer Bauten gebildet hatte, wird auf diese Weise zu einem großen, einheitlichen Ganzen umgebaut. Der Turm, der früher den westlichen Flügel flankirt hatte,