



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Zelle, Georg: Zur Charakteristik des neuesten französischen Dramas :
Adolf Rutenberg, die dramatischen Dichter des zweiten Kaiserreiches.

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

Zur Charakteristik des neuesten französischen Dramas.

Adolf Rutenberg, die dramatischen Dichter des zweiten Kaiserreichs.
Berlin 1872.

Diese im Jahre 1869, also noch vor dem Kriege, abgefaßte Schrift ist ein werthvoller Beitrag nicht nur zur neuesten französischen Literaturgeschichte sondern auch zur Kenntniß der sittlichen und geistigen Zustände, wie sie sich in Frankreich seit 3 Jahrzehnten entwickelt haben, zum Theil unter dem Einflusse des kaiserlichen Systems, zum Theil aber auch unabhängig von demselben, ihren eigenen, schon aus einer früheren Zeit überkommenen Antrieben folgend. Denn die Anfänge des Verfalls, der unter dem Kaiserthum die geistige und sittliche Kraft der Nation zu Grunde richtete, liegen, was unser Verfasser nicht genügend hervortreten läßt, vor dem napoleonischen Staatsstreich. Hätte die französische Gesellschaft einen kräftigen Halt in sich selbst besessen, so würde sie sich nicht einem Manne in die Arme geworfen haben, der, bevor er ernsthaft als Throncandidat auftrat, sich nur einen Ruf als zäher und verwegener Abenteurer erworben hatte. Die Coalition der monarchischen Opposition unter Ludwig Philipp mit den Republikanern, der Leichtsinns, mit dem die frondirenden Orleansisten, Thiers an der Spitze, sich der Leitung ihrer radicalen Verbündeten überließen, die Februarrevolution, die vollständige Unfähigkeit der sämtlichen Parteien, den Umtrieben des Prinzen Napoleon einen wirksamen Widerstand entgegenzusetzen, das sind Erscheinungen, wie sie nur in einer sittlich ganz zerrütteten Gesellschaft vorkommen können.

Der Verfall der Gesellschaft hatte Napoleon den Weg zur Präsidentschaft und zum Throne gebahnt, Frankreich hatte sich ihm hingeeben, weil es von ihm und nicht von der tiefzerklüfteten Nationalversammlung seine Rettung erwartete. Napoleon hatte sich als Gesellschaftsretter angekündigt und keine Polemik seiner Gegner kann die Thatsache aus der Welt schaffen, daß die ungeheure Mehrheit der Franzosen ihm die Fähigkeit zu der in Anspruch genommenen Retterrolle zutraute und mit der Art und Weise, wie er seine Rettungsversuche ins Werk setzte, vollkommen zufrieden war. Denn er gab Frankreich zurück, was es lange vermißt hatte: das Gefühl der Sicherheit gegenüber den revolutionären Leidenschaften, das Vertrauen, daß der Mann, dem es

Grenzboten II. 1872.

sich in die Arme geworfen, stark genug sein werde, um wenigstens die äußere Ordnung aufrecht zu erhalten und die Aera der revolutionären Erschütterungen vorläufig zu schließen. Und die äußere Ordnung hat er hergestellt und lange Zeit hindurch mit Kraft geschützt; er hat noch mehr gethan: er hat trotz einer bis zur Gewissenlosigkeit verschwenderischen Finanzwirthschaft und einer demoralisirenden und demoralisirenden Verwaltung, den Wohlstand des Landes gehoben, er hat mit Muth und Glück gegen tief eingewurzelte wirthschaftliche Vorurtheile angekämpft. Dies Verdienst bleibt ihm unbestritten; aber hierauf beschränkt dasselbe sich auch. Denn dem geistigen Verfall der Nation entgegen zu arbeiten, gebracht es ihm sowohl an der Neigung, wie an der Fähigkeit. Für die ideale Aufgabe des Staates und der Gesellschaft ging ihm, wie seinem Oheim, das Verständniß völlig ab. Er fürchtete jede freie Regung des Geistes und, bewußt oder unbewußt, arbeitete er dahin, das geistige und sittliche Niveau der französischen Gesellschaft noch tiefer hinabzudrücken, wobei ihm die verbündete ultramontane Partei die unschätzbarsten Dienste leistete.

Und die französische Nation ließ sich die Erniedrigung, mit der sie das äußere Gedeihen zu erkaufen hatte, sehr wohl gefallen. Es bildete sich allmählig gegen Napoleon eine lebhaftere politische Opposition, aber von einer geistigen und sittlichen Reaction gegen sein System, gegen den inneren Verfall der Gesellschaft, finden wir nur schwache Spuren. Man sprach oder schrieb sich wohl gelegentlich in eine entrüstete Stimmung hinein, man schwang wohl die Geißel des Spottes über das sybaritische Treiben, den aller wahren Eleganz und Würde entbehrenden Luxus der höchsten Kreise, aber trotz alles Spottes fühlte man sich wohl in der Pariser Atmosphäre, in der Atmosphäre der „*décadence*.“

Mitten in diese dumpfe Atmosphäre führt uns die Schrift von Huttenberg. Denn ein großer Theil des öffentlichen Lebens in Frankreich concentrirte sich, wie der Verfasser sehr richtig bemerkt, auf den Bühnen der Pariser Theater. Wie der französische Nationalcharakter sich erst in Paris seiner selbst bewußt wird, wie jedes französische Talent zur nationalen Berühmtheit wird, wenn die Hauptstadt es anerkennt und ihm ihren Stempel aufgedrückt hat: so ist wiederum die Bühne das Spiegelbild, gleichsam der Mikrokosmos des Pariser Lebens. Der dramatische Dichter läßt sich von der Strömung treiben, die das Centrum beherrscht, mag diese Strömung ausgehen vom Hofe, von den Salons der vornehmen und geistreichen großen Welt — den bureaux d'esprit —, oder von den Tanzsälen der Demi-Monde. In neuester Zeit nun ist der Charakter des Pariser Lebens durch die ununterbrochenen Wechselbeziehungen zwischen der großen und der Halbwelt bestimmt worden. Die Tuilerien waren wohl der Mittelpunkt des politischen, nicht aber des gesell-

schaftlichen Lebens. Bei allem byzantinischen Prunk fehlte es doch dem Hofe sowohl an gewähltem Geschmack, wie an Geist. Denn fast Alles, was auf Geist und feinere Bildung Anspruch machen konnte, gehörte der alten politischen Schule an, und hielt sich von der soldatisch-bürokratischen und dabei mit abenteuernden Elementen zweifelhaften Rufes durchsetzten Hofgesellschaft fern. Diese älteren Elemente, in denen die Ueberlieferungen des glänzenden wissenschaftlichen und literarischen Aufschwunges der zwanziger und dreißiger Jahre noch fortlebten, waren nur dünn gesät; sie hatten außerdem durch ihr selbstverschuldetes politisches Mißgeschick an ihrer Lebenskraft eingebüßt, sie waren zu sehr zu Ruinen geworden, um der gebildeten Gesellschaft als Krystallisationspunkt zu dienen. Die Gesellschaft fiel auseinander, sie wurde eine Beute der Anarchie, und die Anarchie ist das Uebel, dem kein Volk sich so bereitwillig hingiebt und das doch kein Volk so wenig vertragen kann, als das französische, das in allen Gebieten des geistigen, sittlichen, wirthschaftlichen, politischen Lebens heute unbedingt der Regel huldigt, morgen sich gegen sie empört, um nach einer Periode wüster Drogen der Anarchie von Neuem sein Heil in der Unterwerfung unter den schroffsten und willkürlichsten Zwang zu suchen.

Fand die gebildete tonangebende Gesellschaft nicht mehr in sich selbst ihren Schwerpunkt, in ihren Salons ihren Vereinigungspunkt, so mußte sie sich einen außer ihr liegenden Schwerpunkt suchen, da sie die individuelle Isolirung auf die Dauer nicht ertragen konnte. Der Hof des Kaisers vermochte wie gesagt nicht, Anziehungskraft auszuüben, und so bildeten sich denn jene nahen und offen zur Schau getragenen Beziehungen der vornehmen und reichen Welt zu der weiblichen Halbwelt aus, die für die Zeit des Kaiserthums charakteristisch sind. Nicht als ob diese Erscheinung bis dahin unbekannt gewesen wäre. Aber von den herkömmlichen Studentenliebschaften bis zu der Maitressenherrschaft der fünfziger und sechziger Jahre ist doch ein weiter Abstand. Das Treiben der Grisetten, so verderblich auch sein Einfluß auf die gebildete Jugend von jeher war, ist anspruchslos und harmlos im Vergleich mit der aufdringlichen Prunksucht und der übermüthigen Verschwendung, der Anziehungskraft auf die vornehmsten Kreise, welche die zweideutige Frauenwelt der neuesten Zeit charakterisirt.

Schon die bekannten Romane Eugen Sue's aus der zweiten Periode seiner einflußreichen schriftstellerischen Wirksamkeit hatten die Beziehungen der vornehmen Welt zu den Tiefen der Gesellschaft zum Gegenstande. In der Schilderung dieser Beziehungen lag die eigenthümliche Anziehungskraft, die diese Romane ihrer Zeit ausübten, nicht in den socialistischen Grundsätzen, die der Verfasser zu Markte brachte, um seinen zugleich abstoßenden und verlockenden Schilderungen des Pariser Treibens einen wissenschaftlichen und po-

litischen Mantel umzuhängen. Die Tendenz, die zwischen Hoch und Niedrig, Reich und Arm bestehenden Gegensätze auszugleichen, lag Sue durchaus fern; er speculirte auf den verdorbenen Geschmack des Publicums; und um diesen zu befriedigen, riß er, so weit es in seiner Macht stand, unbedenklich die Schranken nieder, durch welche die Familie sich vor dem Andringen der jeder festen auf alter Sitte beruhenden gesellschaftlichen Ordnung feindlichen Elemente schützte.

Mit dieser verhängnißvollen gesellschaftlichen Verirrung, die unter dem Kaisertum einen kaum überschreitbaren Höhepunkt erreichte, traf nun die nicht minder verhängnißvolle Entartung zusammen, der die Literatur und Kunst, nachdem sie die Fesseln der Classicität abgeworfen, allmählig anheimfiel: eine Entartung, von der Sue nicht das erste Beispiel bietet. Gewiß bezeichnete der Bruch mit der steifen und geschnörkelten Unnatur und falschen Idealität des Classicismus einen unermesslichen Fortschritt. Aber es zeigte sich nach einer kurzen glänzenden Blüthezeit der Romantik, daß der Franzose der Regel auch in der Kunst bedarf, um sich nicht ins Regellose, in die vollständigste ästhetische Anarchie zu verlieren. Es läßt sich die Romantik, natürlich ohne damit ihren Begriff zu erschöpfen, als eine Reaction der Natur gegen die conventionelle mit dem Schein der Idealität sich brüstende Unnatur bezeichnen — und in dieser Beziehung sind bereits Rousseau und die um ihn sich gruppirenden Schriftsteller als Vorläufer der Romantiker zu betrachten. Aber indem man die Natur an die Stelle der Convenienz setzte, fühlte man doch auch zugleich, daß die Kunst die Wirklichkeit zu idealisiren habe, daß die poetische Wahrheit nicht gleichbedeutend sei mit der natürlichen Wirklichkeit. Man begriff sehr wohl, daß der Classicismus nicht eigentlich an dem ihm innewohnenden idealen Element sich abgenutzt hatte, sondern an der Unnatur, dem conventionellen Formalismus, dem er in dem Ringen nach Idealität verfallen war. Des Idealismus selbst aber konnte die romantische Kunst so wenig wie die classische entbehren.

Aber gerade an und in dem Streben nach dem Idealen ist die romantische Kunst ebenso gescheitert, wie die classische. Hatte der Classicismus die Idealität in der Verbannung des Natürlichen aus der Kunst, in der Einzwängung der Sprache, der Gefühle, der Leidenschaften unter das eine jede freie Bewegung des dichterischen Geistes erstickende unverletzliche Gesetz gesucht, hatte er die Kunst gerade ebenso einer akademischen, wie Ludwig der Vierzehnte die Gesellschaft einer höfischen Etikette unterworfen: so suchte die Romantik, nachdem sie das Recht der Natur der willkürlichen Regel gegenüber zur Anerkennung gebracht, das Kunstideal theils durch die Uebertreibung und Verzerrung der Natur ins Ungeheuerliche zu verwirklichen, theils aber verließ sie sich, um einen idealen Inhalt zu gewinnen, in Reflexionen und Betracht-

tungen, die nicht selten der Tiefe der Seele entquollen, oft aber die innere Leere und Nüchternheit nur dürftig mit einer farbenprächtigen Rhetorik verhüllten.

Die Folge davon ist, daß ihre Gestaltungen weder durch plastische Abgeschlossenheit die Phantasie befriedigen, noch durch Tiefe des Gehalts, Kraft der Leidenschaft, Wahrheit und Unmittelbarkeit des Gefühls den Geist des Lesers fesseln. Heben wir ein Beispiel hervor. Die Franzosen sind Meister in der genauen, alle Einzelheiten dem Leser vor Augen führenden Beschreibung äußerer Gegenstände, z. B. des Landschaftlichen: ihre Prosa ist daher, was Anschaulichkeit, Klarheit, Durchsichtigkeit betrifft, sowohl in der Erzählung wie in der Schilderung musterhaft, und hat, wo sie, wie z. B. in der Geschichte, durch gewissenhafte Forschung unterstützt wurde, eine Anzahl von Meisterwerken ersten Ranges hervorgebracht. Aber für die dichterische Schilderung reicht diese dem französischen Genius und der französischen Sprache eigenthümliche und durch die Arbeit von Jahrhunderten ausgebildete Begabung nicht aus. Was wir von einem dichterischen Landschaftsbilde vor Allem verlangen, das ist der Reflex des Wahrgenommenen in der Seele des Dichters. Das äußere Bild, in wenigen großen Zügen plastisch hingestellt, soll von dem Hauch der dichterischen Stimmung durchdrungen sein. Die genaueste, glänzendste Detailmalerei vermag uns aber weder ein plastisches Bild zu geben, noch eine Stimmung in uns zu erwecken. Wie aber machen es die französischen Dichter? Sie schildern die Einzelheiten (wie z. B. mit besonderer Kunst Lamartine im *Jocelyn*) meisterhaft, und durchweben diese Beschreibung mit oft sehr geistreichen, schönen, gefühlvollen Reflexionen. Aber Beschreibung und Betrachtung sind nur mechanisch verbunden. Die Einzelheiten schließen sich weder zu einem plastischen Bilde zusammen, noch wird die Schilderung von dem stimmungsvollen Hauche durchweht, der den Leser befähigt, mit dem Dichter zu empfinden, zugleich aber seine Phantasie herausfordert, reproducirend die Einzelheiten des vom Dichter in großen Umrissen hingeworfenen Bildes zu ergänzen. Man vergleiche die schönste Schilderung Lamartine's mit einem Goethe'schen Naturbilde, einem jener kleinen Lieder, in denen in dem engen Rahmen weniger Zeilen ein weites Naturbild uns vor die Seele tritt, oder etwa mit der den westöstlichen Divan einleitenden Hegire, die in einer Reihe in großen Zügen entworfener Bilder Geschichte, Landschaft, Leben und Poesie des Orients aufrollt, und in der der Dichter uns in Wahrheit „Patriarchenlust“ kosten läßt.

Schlimmer noch als das Ueberwiegen der Reflexion, deren nachtheiliger Einfluß auf gewisse Gattungen beschränkt blieb, wirkte auf die Entwicklung der Kunst die Uebertreibung und der eng mit ihr zusammenhängende Cultus des Häßlichen. In dieser Art von Erhebung über die gemeine Wirklichkeit

hat besonders Victor Hugo, dessen lange Dichterlaufbahn ein Spiegelbild der Romantik von ihren Anfängen, ihren Höhen bis zu ihrem raschen Verfall ist, das Aeußerste geleistet. Wohl ist das Verbrechen, das Elend ein Vorwurf für die Kunst, besonders die dramatische. Aber die großen Shakespeare'schen Verbrecher, welche die dämonische Macht des Bösen repräsentiren, erwecken Grauen; Victor Hugo's Nachbilder derselben sind nur schauerhaft, sittliche Mißgeburten, und vor Allem, trotz aller Detailmalerei, gespenstische Phantome, Gestalten ohne Fleisch und Blut, Erzeugnisse einer ausschweifenden Phantasie, die keineswegs von einer entsprechenden Gestaltungsgabe unterstützt wird.

Die Romantik hatte sich in Victor Hugo und seinen Nachahmern überschlagen; einzelne Versuche, im Drama zu dem gespreizten Scheinidealismus der classischen Schule zurückzukehren, hatten nur einen schwachen vorübergehenden Erfolg; was blieb übrig, als zum rohesten Naturalismus sich zu wenden, und die Personen und Verhältnisse des Pariser Lebens aufs Genaueste zu porträtiren, zu daguerrotypiren.

An Vorarbeitern in derselben Richtung, aber auf andern Gebieten der Literatur, fehlte es den Dramatikern nicht. Die Typen des Pariserthums waren in mustergiltigen Genrebildern vielfach bearbeitet worden; Eugen Sue hatte das Beispiel gegeben, wie sich auch der Abschaum der Gesellschaft literarisch in die gebildeten Kreise einführen ließ. Der sogenannte sociale Roman hatte dem Drama der Decadence den Weg gebahnt, indem er den Stoff, der allein noch für das Publicum von Interesse war, gewissermaßen salonsfähig gemacht hatte. Dieses Stoffes bemächtigte sich das Drama; es stellte das Leben einer in sich zerrütteten, in raschem Verfall begriffenen Gesellschaft mit dem Streben nach täuschender Ähnlichkeit dar: einer Gesellschaft, die, wie Rutenberg sehr richtig bemerkt, von der des alten Frankreich sich nur dadurch unterscheidet, daß damals die Verderbtheit sich im Wesentlichen auf die höheren Stände beschränkte, der Kern des Volkes verhältnißmäßig gesund und noch eines idealen Aufschwunges, einer kräftigen Begeistderung fähig war, während gegenwärtig, unter dem Einfluß des Gleichheitsprincips, die sittliche Verderbtheit sich allen Ständen mitgetheilt (ein gesunder Kern ist im Kleinbürgerthum indessen doch wohl noch geblieben) und dagegen — fügen wir hinzu — die geistige Rohheit, das Wohlgefallen an dem Grotesken, Ungeheuerlichen, von unten auf sich über alle, auch die höchsten Schichten der Gesellschaft verbreitet hat. Demoiselle Thérèse in den Tuileries und in den Salons der höchsten Würdenträger ihre Chansons vortragend: — kann die fruchtbarste Einbildungskraft wohl ein treffenderes Zerrbild des Gleichheitsprincips erfinden, wie es sich in der französischen Gesellschaft entwickelt hat?

Man kann nun keineswegs behaupten, daß das neue Drama bei der Schilderung dieser Zustände durchweg unsittliche Tendenzen verfolgt, es erhebt nur den Anspruch, die Menschen und Dinge gerade so zu schildern, wie sie sind, oft mit der Absicht, die Zeit durch Vorhalten ihres Spiegelbildes zu bessern. Aber mit Recht ruft Huttenberg den Realistkern zu: „Bedenket, daß, wenn ihr die scharfen Messer eurer Kritik an den lebendigen Körper eurer eignen Zeit ansetzt, die Gefahr unvermeidlich ist, zu tief in das Fleisch der Seele zu schneiden und, statt sie von ihren krankhaften Auswüchsen zu befreien, den geistigen Nerv, der zuweilen in der Form der Krankheit zur Erscheinung kommt, für immer zu ertöden.“ Vor Allem aber ist zu bedenken, daß die Wirkung, welche die modernen Dramatiker erreichen, keineswegs die ist, in dem Zuschauer den Abscheu hervorzurufen, sondern gerade ihn in der Atmosphäre dieser Zustände heimisch zu machen, sodaß er sie als eine Tatsache hinnimmt, mit der ein kluger und solider Mann sich so gut als möglich abzufinden sucht. Vermag der Dichter nicht in den Verhältnissen, die er schildert, ein ideales Element aufzufinden, hat er die Kraft verloren, ein solches in sie hineinzulegen, wie soll er sein Publicum aus dem Sumpf erheben? Ist das Drama Nichts als ein genaues Spiegelbild, ein photographischer Abdruck des wirklichen Lebens, so verzichtet es von vornherein darauf, erhebend auf das Leben einzuwirken. Es hört auf, die Leidenschaften zu läutern, ja es verliert mehr und mehr die Kraft, sie nur darzustellen, den Kampf der Interessen zum tragischen Conflict zu steigern. Mit Recht beklagt Huttenberg, daß man im französischen Drama der Neuzeit den wahren, natürlichen Ausdruck der Leidenschaft nur ganz vereinzelt findet. Es fehlt den Personen die Kraft einer tiefen Empfindung, es fehlen ihnen darum auch die wahren „Naturlaute der Leidenschaft“, die unwiderstehlich die conventiönelle Form durchbrechen. Daher denn auch die von unserm Verfasser besonders hervorgehobene Unfruchtbarkeit in der Erfindung, die Einförmigkeit im Zerhauen des Knotens. Ein intendirtes oder ausgeführtes Duell, verabredet nach allen Regeln der Kunst, vertritt (wie der Verfasser vortrefflich an einem Beispiele ausführt) die Stelle des Deus ex machina; selbst wenn der beleidigte Ghemann mit Mordgedanken umgeht, vergißt er nicht, was ihm code pénal gestattet, was verbietet. An kunstvoller Verwicklung, gewandter Entwirrung, Feinheit der Intrigue können sich die neuen Stücke den Scribe'schen nicht an die Seite stellen. Darin würde man nun in der That in gewissem Sinne eine Art von Fortschritt erkennen können, wenn nur an die Stelle des verschlungenen Mechanismus, in dem der Zufall die entscheidende Rolle spielt, eine tiefe psychologische Motivierung getreten wäre. Allerdings ist bei einigen der bedeutenden Dramatiker dies Streben nach psychologischer Motivierung denn auch vorhanden. Aber so trefflich es die Verfasser verstehen, der

Natur ihre Züge abzulauschen, so vermögen sie doch nur ausnahmsweise, einheitliche, lebendige Charaktere zu gestalten, deren Handlungen als nothwendiges Product ihres Denkens und Wollens erscheinen. Das Individuum tritt zurück hinter dem Gattungstypus, dem Vertreter einer socialen Richtung. Und diese des individuellen Gepräges entbehrenden typischen Gestalten wiederholen sich unaufhörlich, in derselben Einförmigkeit wie die Motive und die Conflicte, von denen man niemals weiß, ob sie tragischer oder komischer Natur sein sollen, was auch ganz dem Charakter des neuen Drama entspricht, das sich Komödie nur deshalb nennt, weil es nicht Tragödie ist. *) Daß sich aus diesen Typen durch die Energie der Darstellung auch geschlossene individuelle Charaktere bilden lassen, soll nicht in Abrede gestellt werden, und namentlich hat es Dumas der Jüngere, den wir für den begabtesten Dichter der neuen Schule halten möchten, wiederholt durch die That bewiesen. Auch Feuillet's consequenter Egoist Montjoye ist ein lebendiges gut durchgeführtes Charakterbild. Das Zusammenbrechen seines Glücks und seiner Kraft ist vortrefflich psychologisch motivirt. Er fällt aus seiner Höhe, nicht weil er, wie Rutenberg meint, mit etwas mehr Weltklugheit die tragische Consequenz seines Princips, das im Grunde ganz rationell und den modernen Einrichtungen entsprechend sei und nur einer geschickten praktischen Anwendung bedurfte, hätte vermeiden können, sondern weil das Princip an sich falsch ist, und weil in dem Kampf des individuellen Egoismus gegen die sittliche Weltordnung der Einzelne schließlich entweder äußerlich zu Grunde gehen oder innerlich zusammenbrechen und der Verkehrtheit seines Strebens sich bewußt werden muß. Bei Montjoye tritt — denn der Verlust der äußern glänzenden Lebensstellung ist ja Folge eines freiwilligen Verzichtes — der letztere Fall ein, weil er von Natur besser als seine Grundsätze ist und durch das Erwachen seiner lange verleugneten menschlichen Gefühle gehindert wird, die äußersten Consequenzen seines verwerflichen Systems zu ziehen. Er hatte bis dahin in einem Verhältniß gelebt, welches zwar vor der Welt für eine rechtmäßige Ehe galt, in der That aber eine jeden Augenblick lösbare Verbindung war, da sein eigensüchtiger Unabhängigkeitstrieb sich dagegen sträubte, sich durch die Pflichten, die die Ehe ihm gegen Frau und Kinder auferlegt haben würde, binden zu lassen: und obgleich er der Frau, die für seine Gattin galt, ebenso aufrichtig zugethan war, wie seinen beiden Kindern, besonders der Tochter, war er doch durch die dringendsten Bitten der von dem Bewußtsein der Unwürdigkeit ihrer Stellung Gedrückten und in ihrem Gewissen Geängstigten nicht zu einer nachträglichen Legalisirung des Verhältnisses zu bewegen

*) Wir verweisen den Leser auf die treffliche Entwicklung der verschiedenen Gattungen des französischen Drama bei Rutenberg S. 31 ff.

gewesen; und er löst es endlich ganz, da die Frau einer Abenteurerin gegenüber das Recht der Herrin des Hauses zur Geltung bringen wollte. Sie verläßt das Haus; den Trotz des Sohnes, der nicht umsonst bei einem solchen Vater in die Schule gegangen ist, der aber keine Ahnung von seiner Illegitimität hat, schmettert Montjoye durch die Eröffnung nieder, daß er an ihn als Vater gar keine Ansprüche habe und stößt ihn aus seinem Hause; die geliebte Tochter, an der er mit wirklicher Zärtlichkeit hängt, folgt der Mutter. Vor allen diesen auf ihn eindringenden Ereignissen vermag sein Starrsinn nicht Stand zu halten. Die Kraft seiner Selbstsucht bricht zusammen. Er opfert sein Vermögen, um die Ehre eines alten Handelsassociés, auf dessen durch ihn verschuldeten Bankerott er den Bau seines Glückes begründet, und den die Verzweiflung zum Selbstmord getrieben hatte, wieder herzustellen. An seinem Herzen und Gewissen erfährt er die Wichtigkeit seines Standpunktes; aber in der Energie, mit der er den Entschluß durchführt, eine neue Bahn zu beschreiten, bewährt sich die Kraft seines Willens. Er geht geläutert aus der Katastrophe hervor, die ihm die Thorheit seines bisherigen Strebens zum Bewußtsein bringt; er sühnt seinen frevelhaften Uebermuth, und diese Sühne bringt ihm die Versöhnung mit sich selbst und auch mit den Seinen, die in der Anerkennung seiner Frau und Kinder, sowie in der Verlobung seiner Tochter mit dem Sohne seines von ihm ins Unglück gestürzten Geschäftsgenossen ihren äußeren Ausdruck findet.

Feuillets Montjoye gehört ohne Zweifel zu den besseren der neueren französischen Dramen, wie er auch das beste Werk des Dichters selbst ist. Die wohlwollenden, mit der Härte seines Systems im Widerspruch stehenden Regungen des Helden scheinen von Anfang an durch die Rinde der Selbstsucht, die sich um sein Herz gelegt hat, durch alle Sophismen, mit denen er sein System als höchste Lebensweisheit zu rechtfertigen sucht, deutlich genug hindurch, um sein Verhalten während und nach der Katastrophe wahrscheinlich zu machen. Conflict und Lösung sind in befriedigender Weise psychologisch motivirt und das ist mehr, als sich der großen Mehrzahl der neuen Dramen nachrühmen läßt. Die Nebenfiguren, selbst Cäcilie, Montjoyes Tochter, der gute Geist der Familie, sind dagegen schon mehr nach der Schablone gezeichnet und keineswegs ganz frei von der etwas langweiligen Monotonie der Pariser Herren- und Damenwelt.

Diese Monotonie, dieser Mangel an Erfindungsgabe, ist, wie schon erwähnt, charakteristisch. Ganz besonders leiden unter dieser schablonenhaften Einförmigkeit die Mädchencharaktere: eine Schwäche, auf die Huttenberg mit Recht nachdrücklich hinweist. Die halb unschuldige, halb kokette Naivetät dieser zwar verliebten, aber jeder wahren Leidenschaft unfähigen Pensionärsfräuleins macht einen geradezu widrigen Eindruck. In einem Stücke Sardous

kommt der Heldin ihre Liebe selbst eigentlich erst in Folge wiederholter nervöser Krankheitszufälle zum Bewußtsein; die Heilung (hoffentlich ohne Rückfall) erfolgt, sobald der junge Mann zur Erkenntniß kommt, daß er geliebt wird, sich Gegenliebe zu empfinden veranlaßt sieht, und die Einwilligung der Angehörigen der jungen Dame erfolgt ist. Und dieses Fräulein ist noch eine der bedeutenderen jugendlichen Erscheinungen der neuen Komödie. Es ist, als ob den Dichtern, die doch sonst etwas darin suchen, die Regungen des Herzens zu analysiren, das Verständniß für die Gefühle einer jungfräulichen Mädchenseele eben so fremd wären wie ihren blasirten Liebhabern, die wenn sie der pikanten Reize der Demi-Monde überdrüssig sind, in dem Verhältniß zu einer verheiratheten Frau eine noch pikantere Zerstreuung suchen, um endlich, wenn die Zeit gekommen ist, in den Ehestand zu treten, der Naivetät ihrer Auserkorenen eine reizende Seite abzugewinnen. Diese langweiligen Liebschaften zwischen Roués und Pensionsdamen weiffagen eben so langweilige Ehen und die lange Weile führt, wie Alexander Dumas in der Diana von Lys treffend darstellt, zuerst zur Entfremdung, Gleichgültigkeit und dann weiter auf den Pfad der Schuld bis zur völligen Zerrüttung des ehelichen Verhältnisses.

Um diese ehelichen Zerrüttungen in ihrer schlimmsten Gestalt dreht sich denn auch ein großer Theil der Dramen. Rutenberg hat gewiß Recht, wenn er diese Erscheinung daraus erklärt, „daß in Frankreich, wo die klösterliche Pensionats-Erziehung dem weiblichen Herzen die Ehe als das Symbol der ersten und absolutesten geselligen Freiheit erscheinen läßt, die eheliche Liebe einen geringeren Werth hat, als diesseit des Rheins und daß in Folge dessen der Ehebruch den Galliern weniger moralisch verwerflich oder gewissermaßen natürlicher erscheint, als uns.“ Die Bemerkung ist eben so richtig, wie die Alexander Dumas' in Diana von Lys (dem Romane), daß die Mehrzahl der pflichtvergessenen Frauen aus langer Weile und geistiger Trägheit, die zum Theil eine Folge der schlechten Erziehung sei, ohne alle Leidenschaft sich in unsittliche Verhältnisse verlocken lassen. Aber die Richtigkeit der Bemerkung rechtfertigt es keineswegs, daß die Dramatiker die Zerrüttung der ehelichen Verhältnisse ihren Zuschauern als etwas Natürliches, Selbstverständliches vor Augen führen. Es beweist dies eben nur, daß ihre Gestaltungsgabe nicht über die photographische Nachbildung der Wirklichkeit hinauskommt, daß es ihr an der Kraft fehlt, die wahrhaft menschliche Natur, wie sie doch auch von den verderbtesten und verbildetsten gesellschaftlichen Zuständen nicht ganz erstickt werden kann, zu erfassen und zur Darstellung zu bringen. Sie werden selbst so völlig von dem Eindrücken der sie umgebenden Welt beherrscht, daß sie die Dinge und Personen nur noch vom Pariser Standpunkt aus betrachten können, gerade wie ihrem Publicum Alles ungenießbar erscheint, was nicht

aufs genaueste das Pariser Leben widerspiegelt, was nicht, wie Beuillot sagen würde, die odeurs de Paris athmet. Sardou als junger Anfänger wagte es, das harmlose deutsche Studentenleben auf die Bühne zu bringen, fiel aber damit kläglich durch, und lernte, daß man, um den Parisern zu gefallen, Pariser sein muß.

Diese Wechselwirkung zwischen Kunst und Publicum ist in Frankreich für Kunst und Leben gleich verderblich geworden. In der Kunst, wie in der Politik ist vor allem die Selbstständigkeit, die Originalität, das Abweichen von der Schablone verpönt; wer vom Gewöhnlichen abweichen will, muß zu den äußersten Reizmitteln greifen, er muß auf die Nerven, nicht auf das Denkvermögen zu wirken suchen. Denn neben dem Gewöhnlichen hat nur noch das Ungeheuerliche in Victor Hugo's Manier Bürgerrecht. Wer das Monstrose nicht darstellen will oder kann, der muß dem Publicum die alten Bekannten und Freunde, von den Boulevards, Caffeehäusern und Salons vorführen. Bei aller Prätension stehen die französischen Dramen auf der Stufe des bürgerlichen Schauspiels, nur daß die Helden und Heldinnen nicht der ehrbaren Classe der Pfarrer, Commerzienräthe u. s. w., sondern der sehr zweideutigen Classe der Abenteurer, Roués, Speculanten und der Demi-Monde angehören: eine Gesellschaft, die weder des schwarzen Affects noch des heitern Humors fähig ist.

Ueber diese Sphäre will der dramatische Dichter sich nicht erheben; sein Publicum hält ihn in dem engen Kreise gefangen; es würde jeden Aufschwung über denselben, um mit Montjoye zu sprechen, blau finden. Sollte aber der begabte Dichter auf die Gefahr hin, Anfangs unverstanden zu bleiben, nicht doch wagen, auch eine edlere, freiere Menschlichkeit, als das hauptstädtische Treiben sie zeigt, auf die Bühne zu bringen? War es nicht in Deutschland einst die Kunst, die zuerst einen vollen Strom frischen, idealen Lebens in eine versumpfte, verkommene Wirklichkeit führte? Wenn Frankreich, um sich aus tiefstem Falle und Verfall zu heben, der Mitwirkung aller Kräfte bedarf, so ergeht vor Allem an seine Bühnendichter die Aufforderung, dem Kranken das Bild gesunder Zustände zu zeigen. Es giebt noch eine ehrenwerthe bürgerliche Schicht selbst in der hauptstädtischen Bevölkerung, die aber bei dem allgemein bestehenden Mangel an Selbstständigkeit des Charakters und moralischem Muth nicht im Stande ist, den Eindrücken, welche sie von der Bühne empfängt, nachhaltigen Widerstand entgegenzusetzen. Auf der Kräftigung dieser breiten Schicht beruht die Zukunft Frankreichs, zu dessen Wiedergeburt die Bühne mitzuwirken vermag, wenn sie ihr Publicum aus dem Sumpf des Pariser Modelbens in die höhere Sphäre reiner Menschlichkeit erhebt. In Betreff der Classificirung der verschiedenen Gattungen des modernen Dramas, sowie der Charakteristik der einzelnen Dichter verweisen

wir den Leser auf die Schrift Rutenberg's selbst, die mit eindringender Schärfe und in fesselnder Darstellung ein ebenso umfassendes, wie im Einzelnen ausgeführtes Bild der Bewegung des französischen Geistes auf diesem Gebiete giebt.

Georg Zelle.

Ueber die Ansprüche der öffentlichen Gesundheitspflege an die Gefängnisse.

Von

Dr. Hermann Friedberg.

(Schluß.)

Als einen Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit der öffentlichen Gesundheitspflege in ihren Ansprüchen an die Gefängnisse haben wir oben schon*) die Krankenpflege bezeichnet. Es ist einleuchtend, daß vor Allem die Behandlung erkrankter Gefangener besondere Sorgfalt erheischt, weil hier um so schwieriger die Aufgabe sich erfüllen läßt, welche die öffentliche Gesundheitspflege allen Gefängnissen stellen muß: die Vorbereitung des Gefangenen auf die Rückkehr in freie gesundheitsgemäße Verhältnisse durch ehrlichen Erwerb. Kein erkrankter Gefangener sollte dem gesunden gleich behandelt werden; einmal weil ihm die ohnehin gesundheitswidrigen Einflüsse der Gefangenschaft doppelt gefahrbringend sind, und zweitens, weil die physische Erkrankung meist auch eine Verkümmernng des Willens- und Erkenntnißvermögens im Gefolge hat, und daher die Verfolgung des Strafzweckes, dem Kranken gegenüber, meist ganz illusorisch wird. Daher hat sich grundsätzlich die Behandlung des Gefangenen vom Moment seiner Erkrankung an lediglich der Rücksicht unterzuordnen, welche die Heilung des Kranken erheischt. —

Geisteskranke dürfen nur so lange in dem Gefängnisse bleiben, bis ihre Unterbringung in eine Irrenanstalt erfolgen kann. Diese Unterbringung muß so viel als möglich beschleunigt werden und darf nur dann unterbleiben, wenn mit dem Gefängnisse selbst eine Irrenanstalt verbunden ist. Wenn letzteres nicht der Fall ist, dann läßt sich der Aufenthalt der Geisteskranken in dem Gefängnisse nicht rechtfertigen, denn die Behandlung derselben erheischt mit Nothwendigkeit gewisse Rücksichten, welche von denjenigen der Behandlung anderer Kranken abweichen und in dem Gefängnißlazareth nicht zur Geltung kommen können. Ob man den Kranken in einer Irrenheilanstalt die Zuführung von geisteskranken Sträflingen zumuthen darf, ist eine Frage, welche die öffentliche Gesundheitspflege nicht zu beantworten hat; die öffentliche Gesundheitspflege verlangt nur, daß die geisteskranken Sträflinge in einer Irrenheilanstalt behandelt werden, gleichviel, ob diese ausschließlich für

*) Heft 22, S. 289.