



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Pröltz, Robert: Shakespeare in Frankreich.

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

gesetzgebung abschafft oder abändert, welche die Irredenta zu dulden zwingt. Wohl aber kann man österreichischer- und deutscherseits eine unumwundene Erklärung fordern, daß die italienische Regierung mit den Wünschen und Absichten dieser Partei nicht übereinstimme, daß sie dieselben vielmehr als mit den Anforderungen getreuer Nachbarschaft und mit den Regeln des Völkerrechts in schreiendem Widerspruche stehend, als unmoralisch und zugleich unpraktisch und gefährlich mißbillige und verdamme, und daß sie jedem Versuche, sie zu verwirklichen, energisch entgegentreten werde. Eine solche Lossagung würde Italien nicht zur Schande, sondern zum Lobe gereichen, sie würde die Würde Italiens vor Europa nicht herabssetzen sondern erhöhen.



Shakespeare in Frankreich. *)

Von Robert Prölsch.



ehr als die Revolution selbst, wirkte die von ihr decretirte Theaterfreiheit auf die Umgestaltung des Theaters und Dramas in Frankreich ein. Die Concurrrenz der zahlreichen neuen Unternehmungen dieser Art mußte auch verschiedene neue Formen des Dramas hervorgerufen. Die Theater speculirten dabei theils auf die politischen Leidenschaften und den Parteigeist, von dem sie wohl auch selber ergriffen wurden, theils auf das Erholungsbedürfniß der von den Schrecken der Wirklichkeit gequälten Gemüther. Nicht nur politische Tendenz- und Gelegenheitsstücke, nicht nur die patriotischen Gefänge kamen jetzt auf, von denen verschiedene Theater, besonders das Théâtre Favart und das der Rue Feydeau jetzt allabendlich ertönten, sondern auch das Vaudeville und die Farce gewannen neue Formen, und als sich die Republik und das aus ihr sich entwickelnde Kaiserthum für das akademisch-classische Drama erklärt hatten, und die conventionelle Tragödie auch noch zur officiellen geworden war, rief der von den kleinen Theatern ausgehende Versuch, dieser letztern eine volkstümliche Tragödie gegenüberzustellen, auch noch das Melodrama ins Leben, welches zunächst seine Kraft hauptsächlich aus dem demokratischen Geiste der Revolution zog und seine Wirkungen in den möglichst grellen Gegensätzen der Tugend und des Lasters, des Rührenden und des Schreckenerregenden suchte.

Eine Zeit mit solchen außerkünstlerischen Tendenzen und Speculationen konnte für die Shakespeareische Dichtung, die ja überhaupt bisher ihrem eigen-

*) Vergleiche den Vorläufer zu diesem Aufsatz in Nr. 34 des vorigen Quartals. Grenzboten IV. 1881.

thümlichen Wesen nach nur sehr wenig in Frankreich begriffen worden war, kein rechtes Verständniß haben, daher es nicht Wunder nehmen kann, daß der Einfluß, welchen sie ausübte, zunächst mehr auf Abwege als zu einem neuen Aufschwunge des Dramas führte. Denn ein, wenn auch noch so loser, entfernter und äußerlicher Zusammenhang zwischen ihr und den Dichtern des Melodramas ist gewiß nicht zu leugnen. Doch traten vereinzelt auch unmittelbare Nachahmungen Shakespeares wieder hervor, so der *Timon d'Athènes* von Mercier und *Legouvés Epicharis et Néron*, in welchem einzelne Scenen des letzten Actes von „Richard III.“ Eingang gefunden haben. Auch M. S. Chénier hatte in seinem *Brutus et Cassius* manches aus Shakespeare entlehnt. Aber gerade er, der bedeutendste Tragiker der Revolutionszeit, war principiell der entschiedenste Gegner desselben und schon hierdurch mit seinem Bruder André zerfallen, welcher den britischen Dichter in seinem *Chanson des yeux de Shakespeare* verherrlicht hat. Was Mercier an Shakespeare vor allem rühmte, daß er ein Dichter des Volks gewesen, ward ihm von Joseph Chénier hauptsächlich zum Vorwurfe gemacht.

Dagegen fußte das Melodrama gerade auf den hiervon durch Mercier abgeleiteten Lehrrsätzen. Es war die mißverstandne Verwirklichung jener Forderung des Volksthümlichen und stark Individuellen und, hiermit zusammenhängend, zugleich der erste energischere dramatische Ausdruck der allmählich in der französischen Dichtung zur Entwicklung gekommenen romantischen Elemente. Das Natur-*evangelium* Rousseaus, die Entfesselung der Subjectivität des Gemüthslebens, der Empfindung und Leidenschaft, die durch die Heranziehung der Musik im Drama zu bewirkende Stimmung, das von Diderot geforderte Malerische der scenischen Action, das dramatische Colorit, dies alles, was man zum Theil in der bedeutendsten und vollendetsten Weise auch im Shakespeariischen Drama findet, bildet, wenngleich in noch roher, trivialer, geschmackloser Gestalt, die wild durch einander geworfenen Bestandtheile des Melodramas. Der Abstand des Melodramas von Shakespeare kann um so weniger gegen einen zwischen ihnen stattfindenden Zusammenhang sprechen, als dieser ja nur ein durch viele Zwischenglieder vermittelter zu sein braucht und die unmittelbaren Nachahmungen Shakespeares von Mercier und Ducis, wenn auch in ganz anderer Weise, kaum minder von ihren Vorbildern abweichen.

Was Chénier von Shakespeare behauptet: „Da er für das Volk arbeitete, konnte er natürlich nur schlechte Stücke machen,“ läßt sich mit ungleich scheinbarerm Rechte dem Melodrama zum Vorwurf machen. Es wurde daher von den eigentlichen Männern der Literatur auch nur mit wegwerfender Geringschätzung angesehen, obwohl es eine ganz neue Schauspielkunst ins Leben rief, die eine größere Zahl bedeutender Talente zur Entwicklung brachte, wodurch es auch vorzugsweise die ungeheure und andauernde Anziehungskraft auf das Publicum, und nicht bloß auf die niedern Klassen desselben, ausübte.

Inzwischen fühlte sich die classische Tragödie durch den Schutz, welchen sie während des Consulats und des Kaiserreichs von der Regierung, und durch den Rückhalt, den sie bei der Akademie fand, wieder völlig gesichert. Sie war auf dem Théâtre français wieder zur Herrschaft gekommen durch die Kunst eines Talma, welcher ihr und, wie Barante dargethan, mit durch das Studium Shakespeares (sein Spiel ergänzte z. B. die abstract gewordenen Helden der Ducis'schen Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke durch Züge aus dem Original) eine neue Seele einzuhauchen verstand, worin er durch die Duchesnois und die Georges unterstützt wurde. Eine Reaction konnte gleichwohl nicht ausbleiben. Dazu war der Aufschwung der Literatur in Deutschland und England zu mächtig geworden. Sie ging hauptsächlich von einer Frau, aber von einer der bedeutendsten Frauen der Zeit, von Frau von Staël aus, welche bereits im Jahre 1800 durch ihr Buch *De la littérature* mit Wärme das Studium der fremden Literaturen, damals insbesondere das der englischen und vor allem wieder Shakespeares, empfohlen hatte.

„Ich kann es an Shakespeare nicht tadeln — lesen wir hier —, sich von den Regeln der Kunst frei erhalten zu haben, sie sind von unendlich geringerer Wichtigkeit als die des Geschmacks, weil die einen vorschreiben, was man machen soll, die andern aber sich darauf beschränken, das zu verbieten, was zu vermeiden ist. Ueber das, was schlecht ist, kann man sich schwerlich täuschen, wogegen es völlig unmöglich ist, dem Genie Grenzen für seine verschiedenen Ideenverbindungen zu ziehen. Das Genie kann ganz neue Wege verfolgen, ohne daß es seine Zeit zu verfehlen braucht. Die Regeln der Kunst beruhen auf der Wahrscheinlichkeitsrechnung, welche man hinsichtlich der Mittel des Erfolgs anstellt. Wird der Erfolg aber erreicht, so kümmern die Mittel uns wenig. Mit dem Geschmack verhält es sich anders; denn sich über diesen erheben wollen, heißt sich von der Schönheit der Natur selber entfernen, weil es nichts über ihm giebt. Sagen wir also nicht, daß Shakespeare sich des Geschmacks entsetzlagen und über dessen Gesetze gestellt habe, erkennen wir vielmehr, daß er immer Geschmack zeigt, wo er erhaben ist, und nur da an Geschmack verliert, wo sein Talent ermattet.“ „Mit Shakespeare — heißt es weiter — beginnt eine neue Literatur. Er ist ohne Zweifel vom Geiste und von der Farbe der nordischen Dichtung im allgemeinen durchdrungen; aber er ist es gewesen, welcher der Literatur der Engländer den Aufschwung und ihrem Drama den Charakter gegeben hat.“

Das Buch machte ungeheures Aufsehen. Die im nächsten Jahre erschienene Sammlung *Pensées de Shakespeare* von Charles Nodier darf als eine Folge davon angesehen werden. Bemerkenswerth ist, daß die Ansichten der Frau von Staël gerade von Chateaubriand bekämpft wurden, einem der bedeutendsten Vertreter, ja, wie viele wollen, dem Schöpfer des französischen Romanticismus, während er doch nur der Begründer der katholisirenden Richtung desselben war,

sowie daß Lemercier, welchen, nach Lacroix, ihr Buch doch zu seinem Lustspiel Pinto angeregt haben soll und welcher thatsächlich Shakespeare bewunderte, 1806 mit seiner *Démence de Charles VI.* nach dem Vorbilde des „englischen Meschylos“ ein nationales Theater zu begründen gedachte und seinen Christophe Colomb sogar als *Comédie Shakespearienne* bezeichnete, ein entschiedener Gegner der Romantik Victor Hugo's war und sich seiner Aufnahme in die Akademie bis zuletzt widersetzte. Es beweist, daß die ultramontane Romantik in Frankreich nicht vorzugsweise auf Shakespeare zurückzuführen ist, daß sie nicht die einzige Form und Richtung der französischen Romantik in Frankreich war, sondern daß diese, wie überhaupt, so auch hier, verschiedene Gegensätze in sich einschließt.

Diesem Wiederaufleben der Shakespeare-Begeisterung trat damals niemand so entschieden entgegen als Geoffroy, der Kritiker des *Journal de l'Empire*, des spätern *Journal des Débats*, der es sogar Voltaire zum Vorwurf gemacht, durch sein unvorsichtiges Lob dazu beigetragen zu haben, daß man die Kronen Corneilles und Racines mit Füßen trete. Er tadelte Ducis, der sich von einer schrankenlosen Einbildungskraft dazu habe hinreißen lassen, die französische Bühne mit den britischen Narrheiten und Ungeheuerlichkeiten zu verunreinigen. Wogegen Lemercier in seinem *Cours analytique de littérature*, welcher fast gleichzeitig mit Frau von Staëls *De l'Allemagne* erschien, jede Gelegenheit ergriff, sich, wenn auch mit Vorsicht, zum Vertheidiger Shakespeares aufzuwerfen. Das neue Buch der Staël wurde unmittelbar nach seinem Erscheinen (1810) in Frankreich verboten. Erst 1813 erschien eine neue Ausgabe in London, 1814 eine dritte in Paris. Die Verfasserin zeigte sich darin in ihren Ansichten vorgeschrittener und kühner. Sie hatte jetzt ganz mit den alten Vorurtheilen gebrochen; und obgleich es sich darin hauptsächlich um Deutschland handelte, ging sie doch wieder auf England, besonders auf Shakespeare, mit ein. „Es ist der nationale Geschmack — heißt es nun —, der über die verschiedenen dramatischen Systeme entscheidet; aber die Gerechtigkeit fordert, anzuerkennen, daß, wenn die Ausländer einen andern Begriff als wir von der theatralischen Kunst haben, dies nicht aus Unwissenheit oder Barbarei geschieht, sondern auf tiefe Erwägungen hin, die werth sind, geprüft zu werden. Shakespeare, den man einen Barbaren zu nennen beliebt, hatte vielleicht einen zu philosophischen Geist, ein für den Gesichtspunkt der Bühne zu subtiles Eindringen in seinen Gegenstand. Er beurtheilt die Charaktere mit der Unparteilichkeit eines höhern Wesens und stellt sie zuweilen mit einer fast machiavellistischen Ironie dar. Seine Compositionen sind von einer solchen Tiefe, daß die Raschheit der theatralischen Darstellung uns einen großen Theil der darin enthaltenen Ideen verlieren läßt. In dieser Beziehung ist es besser, seine Stücke zu lesen, als sie zu sehen.“ Welch ein ungeheurer Fortschritt in der Erkenntniß des Dichters gegen alle Vorgänger macht sich allein schon in diesen Worten bemerkbar! „Shakespeare — lesen wir weiter — erkältet die Handlung zuweilen durch seinen Geist, und die Franzosen verstehen

sich besser darauf, die Personen in der Art der Decorationen mit jenen großen Zügen zu malen, die auf die Wirkung in die Ferne berechnet sind. Wie ist es möglich — wird man zwar sagen —, bei Shakespeare von einer zu großen Feinheit zu sprechen, der sich so furchtbare Situationen zu schildern erlaubte? Shakespeare vereinigt eben nicht selten in sich die entgegengesetztesten Eigenschaften und Fehler, er zeigt sich nicht selten zugleich innerhalb und außerhalb der Sphäre der Kunst, er besitzt jedoch in noch höherm Grade die Kenntniß des menschlichen Herzens, als die des Theaters.“ Frau von Staël weist dann darauf hin, daß die französische Bühne die einzige sei, welche das Komische ganz vom Tragischen ausgeschlossen sehen wollte, daß aber die französischen Tragödien auch nur den Gebildeten, nicht aber dem Volke gefielen. Shakespeare wirke dagegen auf alle Klassen seiner Nation. Auch nahm sie die Gelegenheit wahr, sich gegen den Conventionalismus und das Einförmige der französischen Bühne zu erklären, worin sie von A. W. Schlegel aufs kräftigste unterstützt wurde, der schon 1807 eine Abhandlung über Racines „Phädra“ in classischem Französisch veröffentlicht und 1813 seine Freundin nach Paris begleitet hatte und hier die Herausgabe der Uebersetzung seiner Vorlesungen über dramatische Kunst überwachte.

Man kennt die Verherrlichung, welche Schlegel dem Genius Shakespeares in diesem Buche zu Theil werden läßt, welches abfälliges Urtheil dagegen die Dichter der französischen akademischen Schule erfahren. Es ist nicht meine Aufgabe, zu untersuchen, inwieweit dort eine Ueberschätzung, hier eine Unterschätzung stattgefunden hat. Es genügt, auf das ungeheure Aufsehen hinzuweisen, das seine Urtheile in Frankreich erregten. Der Glaube an die Unfehlbarkeit der alten akademischen Regeln war aufs tiefste erschüttert. Die jüngere Generation bekannte sich zum Theil offen zu den neuen Anschauungen, zum Theil nahm sie wenigstens eine zwischen dem Classicismus und dem Romanticismus stehende Stellung ein. Denn dieses Wort, von Letourneur und Sismondi zuerst in Frankreich gebraucht, war von Frau von Staël aufs neue angewendet und aus Deutschland importirt worden, wo Goethe den Anspruch erheben konnte, es im Verein mit Schiller zuerst im Gegensatz zu dem Begriff des Classischen gebraucht zu haben. Doch selbst von den Anhängern der classischen Schule wurden nicht wenige von den neuen Ideen angesteckt. Um so entschiedener trat nun der Widerstand der an der Akademie den kräftigsten Rückhalt findenden Puristen hervor, die ihren Einfluß auf Presse, Censur und das Théâtre français in jeder Weise benutzten. Dagegen fanden die Romantiker wieder Succurs in der an den Theatern des Melodramas unter Dichtern wie Bizérecourt, Vaigniez und Ducange zur Entwicklung gekommenen Schauspielkunst, besonders seit Mademoiselle George an das Odeon gegangen war (1820), hier ihr Talent in seiner vollen Stärke entfaltet hatte und Frédéric Lemaitre und Mademoiselle Dorval das Publicum neben ihr hinrissen und erschütterten. Kein Wunder, daß, als das Théâtre français sogar die Werke der vom Roman-

ticismus irgend beeinflussten classischen Dichter abzuweisen begann, diese vom Odeon und von dem Theater der Porte St. Martin mit offenen Armen empfangen wurden und hier einen ungeheuren Erfolg mit ihren Dichtungen erzielten.

Zu diesen Dichtern gehörten auch keine geringeren als Delavigne mit seinen *Vêpres siciliennes* und Soumet mit seinem *Saul* (1822). Soumet hatte sich schon 1816 in der Schrift *Les scrupules littéraires de Madame de Staël* für die Nachahmung der fremden Theater, besonders des deutschen, erklärt. Denn zu dieser Zeit war zu dem Einflusse Shakespeares noch der der deutschen Dichter, besonders Schillers, sowie Walter Scotts und Byrons getreten. Alle diese Dichter hingen aber selbst wieder mehr oder weniger mit Shakespeare zusammen. Wie verschieden geartet von ihm sie auch immer waren, so wiesen sie doch auf ihn mit zurück. Im Jahre 1820 erschien ein Band Dramen des Grafen Gain-Montaignac, in welchem dieser das tragische System, worin sich Corneille und Racine ausgezeichnet, den Bedürfnissen der Zeit für nicht mehr entsprechend erklärte, weil ein conventionelles Ideal, eine glänzende, doch unbestimmte Sprache, der kalte Pomp, die epischen Erzählungen im Drama nicht mehr befriedigen könnten. Charles de Rémusat erkennt an denselben anknüpfend in seinem Artikel *Révolution du théâtre* den sich vollziehenden Umschwung ebenfalls an. „Ich ermahne daher alle Freunde der Stabilität — heißt es darin —, sich zu vereinigen, um zu retten, was noch zu retten ist, denn ich verkünde es ihnen, sie sind in Gefahr. Das alte Régime der dramatischen Herrschaft ist erschüttert, der nationale Geist regt sich. Die Empörung bereitet sich vor.“ Doch Rémusat verkündete diese Revolution nicht nur, er erklärte sie auch für nothwendig.

Noch in demselben Jahre errang Lebrun mit seiner von Schiller beeinflussten *Marie Stuart*, die man sogar als das erste romantische Drama der Franzosen bezeichnet hat, einen großen Erfolg, und im folgenden Jahre erschien die neue Ausgabe von Letourneurs Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen, ergänzt und verbessert von Guizot, de Barante und Amadée Pichot, eingeleitet durch einen *Essai sur la vie et les ouvrages de Shakespeare* von Guizot (1852 und 1858 unter dem Titel *Shakespeare et son temps* neu aufgelegt), eine Schrift, die für die Aufnahme Shakespeares in Frankreich epochemachend war.

„Nicht um den Ruhm, noch um das Genie Shakespeares — heißt es hier — handelt es sich noch, denn niemand bestreitet diese. Eine große Frage aber hat sich erhoben. Man fragt, ob das dramatische System Shakespeares mehr werth als dasjenige Voltaires sei.“ Nachdem er dann Shakespeare in seinen verschiedenen Werken in Betracht gezogen, ruft er aus: „Fordert weder Wahrscheinlichkeit noch Folgerichtigkeit, noch ein tieferes Studium des Menschen und der menschlichen Gesellschaft in seinen Lustspielen von ihm. Der Dichter kümmert sich hier kaum noch darum und fordert euch auf, euch ebenso wenig darum zu bekümmern. Was er will, ist, euch durch die Entwicklung der Situationen zu

interessiren, euch durch die Mannichfaltigkeit der Bilder zu unterhalten, euch durch den Reichthum des poetischen Details zu entzücken. Das ist das Vergnügen, das er euch darbietet. Im übrigen hält nichts bei ihm Stand, nichts verkettet sich, Laster und Tugend, Neigungen, Absichten, alles wechselt und verwandelt sich mit jedem Schritte. Welche graziöse und rasche Bewegung aber, welcher Wechsel der Formen und Wirkungen, welcher Glanz des Geistes, der Einbildungskraft, der Poesie, um die Eintönigkeit dieser romantischen Bilder vergessen zu machen! Gewiß ist dies nicht die Komödie, die uns Molière geschaffen hat; welcher andre aber als Shakespeare würde über diese frivolen und bizarren Komödien wohl so reiche Schätze haben ausbreiten können?"

In den historischen Tragödien sind es, nach Guizot, nicht die Ereignisse, um die er sich kümmert, es handelt sich ihm nur um die Personen, welche sie machen. Nur im Geiste der dramatischen Wahrheit, nicht in dem der historischen errichtet er sich sein Reich. „Gebt ihm eine Thatsache zur Darstellung auf der Bühne, so wird er nicht eben genau nach den Umständen fragen, die sie begleiteten, nach den vielfältigen verschiedenen Ursachen, die sie entwickelten. Seine Einbildungskraft bedarf keines genauen Bildes von Ort und Zeit, noch einer vollständigen Kenntniß der unendlichen Verschlingungen, aus denen sich das geheimnißvolle Gewebe des Schicksals erzeugt. Das ist nur der Stoff des Dramas, und in ihm sucht er nicht das Leben desselben. Er nimmt das Ereigniß, wie es ihm die Berichte überliefern, und von diesem Faden geleitet, steigt er in die Tiefe der menschlichen Seele hinab. Es ist der Mensch, den er daraus erstehen lassen will. Es ist der Mensch, den er über das Geheimniß seiner Eindrücke, seiner Vorstellungen und seiner Entschlüsse befragt. Er fragt nicht: »Was hast du gethan?«, sondern: »Wie bist du gemacht? Von wo stammt der Antheil, den du an den Begebenheiten, bei denen ich dir begegne, genommen? Was suchtest du? Was konntest du? Wer bist du?« Erkenne ich nur dies, so weiß ich alles, was mich an deiner Geschichte interessirt.“

Dies bezieht jedoch Guizot, wie schon gesagt, nur auf die Historien; bei den eigentlichen Tragödien verhält es sich nach seiner Meinung ganz anders. Hier folgt alles einer andern Disposition des Geistes. Kein Vorfall ist isolirt, keiner dem Grundgedanken des Dramas fremd, keine Verbindung lose oder erzwungen. Die Begebenheiten, welche sich um den Hauptcharakter gruppiren, stellen sich in der Bedeutung dar, die ihnen der Eindruck giebt, welchen er von ihnen empfangen. Sie sind alle ihm zugewendet, wie sie sich alle von ihm aus entwickeln. Er ist Anfang und Ende, Mittel und Zweck der Verordnungen Gottes, die in dieser für den Menschen geschaffenen Welt es gewollt, daß alles durch die Hände des Menschen entstehen soll, doch nichts nach dessen eigenen Absichten. Gott braucht den menschlichen Willen, Absichten, die der Mensch nicht gehabt, zu vollführen, er läßt ihn frei auf ein Ziel gehen, das er doch selbst nicht erwählt. Der Mensch aber, obgleich den Ereignissen preisgegeben,

verfällt ihrer Dienstbarkeit nicht. Wenn die Ohnmacht sein Zustand ist, so ist seine Natur doch die Freiheit. Die Empfindungen, Ideen, Entschlüsse, die ihm von der Außenwelt eingeflüßt werden, gehen frei aus ihm selber hervor. Eine unabhängige Kraft wohnt ihm inne, die die Herrschaft von sich abwehrt und ihr trotzt, der sein Schicksal jedoch unterworfen ist. So stehts um die Welt! Das ist der Begriff der Shakespearischen Tragödie. „Gebt diesem Dichter eine im Dunkel liegende Begebenheit, die er durch eine Reihe mehr oder weniger bekannter Zwischenfälle zu einem bestimmten Ergebniß hinführen soll, so stellt er inmitten dieser Thatfachen eine Leidenschaft, einen Charakter, dem er alle Fäden der Handlung in die Hand giebt. Die Begebenheiten gehen ihren Gang, der Mensch beginnt seinen Lauf, er wendet all seine Kraft an, sie von der eingeschlagenen Richtung abzulenken, falls er diese nicht leiden mag; sie zu besiegen, wenn sie ihn kreuzen; sie zu umgehen, wenn sie ihn bedrängen. Er unterwirft sie einen Moment seiner Macht, doch nur, um sie sogleich auf dem Wege, den er ihnen angewiesen, feindlicher wiederzufinden, bis er ihnen endlich erliegt, aber ganz in dem Kampfe erliegt, in dem sein Schicksal und sein Leben sich brechen.“

Wenn man auch diese Ansichten, besonders was das Lustspiel und die Historie betrifft, ohne Zweifel nicht für erschöpfend halten wird, so sind sie doch überaus anregend und geistvoll. Sie dringen tiefer in das Wesen und die Eigenthümlichkeit des Shakespearischen Dramas ein, als es bisher irgendwo in Frankreich geschehen war.

Guizot versucht es nun weiter, zu erklären, warum Shakespeare gerade jetzt wieder eine so große Bedeutung für die Welt zu gewinnen beginne. „Ein neuer Aufschwung kann nicht bloß alten Erinnerungen zu verdanken sein. Damit eine alte Epoche neue Früchte tragen könne, muß sie durch eine analoge Bewegung wie die, welche ihr einst ihre Fruchtbarkeit gab, aufs neue befruchtet werden. Eine solche Bewegung macht sich in Europa jetzt sichtbar, und auch England beginnt ihre Einwirkungen zu empfinden. Die Romane Walter Scotts sind dafür ein Beweis. Aber das, was dieses Land Shakespeare in Bezug auf diese neue Richtung schuldet, welche sein Theater, wie die übrigen Zweige der Literatur, jetzt einschlägt, verdankt es ihm nicht allein. In den literarischen Erschütterungen, welche das continentale Europa jetzt aufregen, wendet dieses vor allem sein Auge auf Shakespeare. Deutschland hat ihn seit langer Zeit mehr als Muster denn als Führer erwählt. Der Weg, den es dabei einschlug, führt aber doch zur Erkenntniß der wahren Reichthümer. Die spanische Literatur, eine natürliche Frucht der Civilisation, besitzt bereits den ihr eigenthümlichen ausgeprägten Charakter. Italien und Frankreich allein, die Heimatländer der modernen Classicität, sind von den ersten Erschütterungen betroffen, welche die Meinungen erleiden, die sie mit der Strenge der Nothwendigkeit aufgestellt und mit dem Stolge des Glaubens festgehalten haben. Der Zweifel stellt sich uns bis jetzt nur als ein Feind dar, dessen Angriffe man zu fürchten beginnt. Es

scheint, als ob die Erörterung einen drohenden Charakter zeige und die Untersuchung, indem sie nur zu ergründen strebt, doch zugleich umstürzen müsse. In dieser Lage zögert man wie in dem Momente, da man zerstören soll, was nicht wieder ersetzt werden kann; man fürchtet, sich ohne Gesetz zu befinden und nichts entdecken zu können als die Unzulänglichkeit und Ungefehmäßigkeit von Principien, auf die man sich ohne Bedenklichkeit zu stützen beliebt hatte.“

„Nichts gilt dem Menschen für schön, was seine Wirkung nicht gewissen Combinationen verdankt, über die der Verstand uns immer Aufschluß zu geben vermag, wenn unsre Gefühle ihre Macht bestätigt haben. In der Kenntniß und Anwendung dieser Combinationen besteht alle Kunst. Shakespeare hat seine eignen gehabt. Es gilt, sie in seinen Werken zu entdecken, die Mittel, deren er sich dazu bediente, die Ergebnisse, die er damit erstrebte, zu erforschen. Erst dann werden wir wahrhaft sein System erkannt haben, erst dann werden wir wissen, bis zu welchem Punkte es, dem Wesen der dramatischen Kunst nach, in der Anwendung auf unsre moderne Gesellschaft noch zu entwickeln ist.“

„Die Eindrücke des Menschen den Menschen neu offenbart — das ist in Wahrheit die Quelle aller dramatischen Wirkungen. Die Einheit des Eindrucks, dieses erste Geheimniß der dramatischen Kunst, ist die Seele der großen Conceptionen Shakespeares gewesen und der instinctive Gegenstand seiner unermüdlischen Thätigkeit, wie sie der Zweck aller systematisch erfundenen Regeln ist. Die ausschließlichen Parteigänger des classischen Systems haben geglaubt, daß sich nur mittelst der drei Einheiten zu der Einheit des Eindrucks gelangen lasse. Shakespeare hat sie durch andre Mittel erreicht. Wenn die Geferhmäßigkeit dieser Mittel erkannt wäre, so würde dies die den verschiedenen Formen und Regeln bisher beigelegte Bedeutung verringern, die augenscheinlich mit einer mißbrauchten Autorität bekleidet sein würden, wenn die Kunst, um ihre Absicht zu erreichen, die Einschränkungen, welche sie auferlegt, und welche sie oft eines Theils ihrer Reichthümer berauben, nicht bedürfen sollte.“

„Die mit der Einheit des Eindrucks unerläßlich verbundene Einheit der Handlung konnte dem Blicke Shakespeares unmöglich entgehen. Wie aber sie behaupten, fragt man sich, inmitten so vieler bewegter und verwickelter Begebenheiten auf diesem weiten Schauplatze, der so viele Orte und Jahre, alle socialen Bedingungen und die Entwicklung so vieler Situationen umfaßt? Es ist Shakespeare gleichwohl gelungen, weil sich der Dichter immer der fundamentalen Bedingungen zu bemächtigen gewußt hat, um den Mittelpunkt des Interesses in den Mittelpunkt der Handlung zu verlegen.“

Guizot empfahl schließlich das, wie er meinte, zwischen der classischen Tragödie, welche sich vorzugsweise an die Gelehrten und Bornehmen wendet, und zwischen dem nur den Pöbel befriedigenden Melodrama mitten inne liegende romantische Drama, welches an alle Klassen der Nation gerichtet sei. Welches die Form dieses Dramas sein werde, wisse er nicht. Der Boden, auf dem es

sich zu bewegen habe, lasse sich aber schon jetzt erkennen. Es sei nicht der des Dramas Corneilles oder Racines, es sei nicht der Shakespeares, es sei nur der ihrige. Wohl aber könne das System Shakespeares den Plan liefern, nach welchem heute das Genie zu arbeiten habe. Man wolle jetzt den Menschen mit allen seinen Bedingungen in einer unsre Sympathie völlig und aufs tiefste ergreifenden Weise sehen.

Guizots Schrift war entscheidend. Eine neue Schule, die, wie weit in ihren Werken auch immer von Shakespeare entfernt, ihn doch zu ihrem Feldgeschrei machte, trat ins Leben. Sie fand zunächst ihren Mittelpunkt im Salon der Gebrüder Deschamps, um jedoch bald Victor Hugo an ihre Spitze zu stellen und ihn als ihr Haupt anzuerkennen, Victor Hugo, welchen Chateaubriand nach seinen ersten Gedichten als *Enfant sublime* begrüßt und der Pariser Gesellschaft, den Pariser Salons empfohlen hatte; denn damals stand er ja noch fast ganz auf dem Standpunkte dieses Führers der royalistisch-kirchlichen Romantik. Das Organ der neuen Schule war zunächst *Le conservateur littéraire*. 1824 öffnete ihr aber auch der damals ins Leben gerufene *Globe* seine Spalten, dessen ausgesprochenener Zweck es in Bezug auf Literatur war, dieselbe zu erneuern und die Kunst zu befreien. Victor Hugo, St. Beuve, Magnin, Alfred de Vigny, Rémusat, Vinet gehörten zu seinen literarischen Mitarbeitern.

Inzwischen war 1821 Barante mit seiner Uebersetzung der Schillerschen Dramen und 1822 noch eine Ausgabe der Letourneurschen Uebersetzung Shakespeares erschienen. Auch Lemercier trat mit den im neuen Geiste gedichteten Dramen *Frédégonde et Brunehaut* (1821) und *Jane Shore* (1823), Guiraud (1822) mit den *Machabées* hervor; Ancelot brachte 1824 seinen *Fiesque*, Alexandre Soumet seine *Jeanne d'Arc*, beide von Schiller beeinflusst. Von England aber wirkte auch noch John Russels *Essai sur les mœurs et la littérature des Anglais et des Français* (1822) nach Frankreich herüber. 1823 und 1825 folgten die beiden Schriftchen *Racine et Shakespeare* von Henri Beyle (Stendhal), der schon 1819 in seinem Buche *Del romanticismo nelli arti* der neuen Schule vorgearbeitet hatte. Von besondrer Wichtigkeit waren endlich die Vorlesungen über Literatur, welche etwas später Villemain in dem neuen Geiste an der Sorbonne eröffnete.

Natürlich fehlte es nicht an Opposition. Das *Journal des Débats* und der *Mercure* traten gegen die neue Richtung und gegen Shakespeare auf. Diese Partei, zu welcher Fievé, Duffault, Duviquet, Hoffmann, Feletz gehörten, kam im Salon des letztern regelmäßig zusammen. Auch Alexandre Duval, welcher Lessings „*Miß Sara Samson*“ in *La Courtisane* bearbeitet hatte, protestirte im Vorwort zu seinem *Struensee* gegen die Romantiker, doch erkannte er die Nothwendigkeit einer Veränderung indirect an, indem er sagte: „Nicht daß ich fürchte, das romantische Genre könne in Frankreich sich dauernd behaupten. Die französische Nation hat zu viel Geist und Verstand, um ihre Autoren nicht zur

Rückkehr zur Einfachheit in ihren Productionen zu zwingen. Doch dürften diese von ihren Vorgängern den Vortheil voraushaben, weniger zaghaft in ihren Gemälden, weniger manierirt in der Ausführung, energischer in der Behandlung des einzelnen zu sein.“

Der Kampf der Parteien sollte nur zu bald ein immer erbitterter werden. Noch im Jahre 1823 war die öffentliche Meinung so überwiegend von den Ansichten der classischen Schule beherrscht gewesen, daß eine englische Schauspielergesellschaft, welche die Pariser auch von der Bühne herab mit Shakespeare vertraut machen wollte, vom Spotte des Parterre von derselben vertrieben worden war. Nur kurze Zeit später aber hatte eine andre Gesellschaft, welche allerdings die besten Kräfte des Drurylane- und Coventgardentheaters, Kemble, Macready, Mrs. Vaughan, Mrs. Smithson, in sich vereinigte, mit den Meisterwerken Shakespeares eine Reihe der sensationellsten Erfolge. 1827 veröffentlichte Victor Hugo den Cromwell. Das Stück war nicht für die Aufführung bestimmt. Auch ist die Vorrede fast wichtiger als das Drama selbst, welches in seiner Ausdehnung, in seiner epischen, episodischen Breite, in dem Ueberwuchern des anekdotischen Details, in der zum Theil geschmacklosen Anwendung, welche der Dichter darin von dem, was er das Burleske nennt, gemacht hatte, mit einem Worte in seiner Formlosigkeit von seinem dramatischen Talent nur im einzelnen einen bedeutendern Begriff geben konnte. Das Vorwort brachte dagegen die Bestrebungen der neuen dramatischen Schule zu beredtestem Ausdruck. Es war ein Absagebrief an die alte Doctrin, der darin eine neue entgegengestellt wurde.

Hiernach sollte der Grundcharakter des neuen Dramas der des Wirklichen (réel) sein, des Wirklichen, als der natürlichen Vereinigung des Erhabenen und Grotesken, die sich in ihm wie im Leben durcheinander zu schlingen hätten, wie ja die wahre, vollkommene Poesie überhaupt immer nur aus der Harmonie der Gegensätze hervorgehe. „Es ist Zeit, es auszusprechen — heißt es wörtlich —, daß gerade hier die Ausnahmen nur die Regel bestätigen. Alles was in der Natur ist, gehört in die Kunst. So lange das Drama das Erhabene und Groteske gesondert darstellte, mußte es sich in Abstractionen bewegen. Das Wirkliche liegt zwischen beiden. Nach den classischen Dichtern erübrigt es nur noch den Menschen selbst in seiner vollen Wirklichkeit darzustellen, nach ihrer Tragödie und Komödie das Drama (le drame). Shakespeare, dieser Gott des Theaters, vereinigte in sich zugleich Corneille, Molière und Beaumarchais. Er ist das Leben gewordene Drama, das Drama, welches mit einem Athemzuge das Erhabene und das Groteske, das Possenhafte und das Furchtbare, die Tragödie und die Komödie mit einander verschmilzt.“

Victor Hugo wendet sich nun gegen die Einheiten, für welche man sich auf die Wahrscheinlichkeit zu stützen vorgebe, während sie doch diese allenthalben verletzen und das Wichtigste erzählen zu lassen nöthigten, so daß man den Dichtern zurufen möchte: „Wahrhaftig! so führt uns doch selber dahin, man muß

sich dort gut unterhalten, es muß ganz herrlich zu sehen sein.“ Worauf sie ohne Zweifel erwiedern würden: „Wohl möglich, daß es euch unterhalten und interessiren würde, aber darum handelt es sich bei uns ja gar nicht. Wir sind die Wächter der Würde der französischen Muse.“

So hoch aber Victor Hugo Shakespeare auch schätzte, so empfahl er doch keineswegs, ihn unmittelbar nachzuahmen. „Der Poet muß sich vielmehr hüten, irgendwen nachzuahmen, gleichviel ob es Shakespeare oder Molière, Schiller oder Corneille ist. Wenn das wahre Talent so seiner eignen Natur sich entschlagen, seine Eigenthümlichkeit aufgeben könnte, um sich in eine andere zu verwandeln, so würde es wohl die Rolle des Sofias spielen, aber alles verlieren. Der Gott würde sich zum Diener erniedrigt haben. Man muß aus der ursprünglichsten Quelle schöpfen. Es ist dieselbe im Erdboden verbreitete Triebkraft, welche alle Bäume des Waldes hervorbringt, so verschieden ihr Wuchs, ihre Früchte, ihre Blätter auch sind. Es ist dieselbe Natur, welche die verschiedensten Geister befruchtet und nährt.“

„Es ist die Natur, um die es sich handelt. Um die Natur und die Wahrheit! Die Wahrheit der Kunst kann freilich nie in der Natur sein. Die absolute Wirklichkeit kann ja die Kunst nicht hervorbringen. Sie soll die Natur nur spiegeln. Wäre dieser Spiegel freilich nur einfach und glatt, so würde das, was er giebt, unendlich gegen die Natur zurückstehen müssen. Das Drama muß daher ein concentrischer Spiegel sein, der aus dem Leuchtpunkt ein Licht, aus dem Licht eine Flamme macht.“

„Nicht das Schöne soll der dramatische Dichter zu seinem Endziele wählen, sondern das Charakteristische. Das Drama soll durchtränkt von der Farbe der Zeit erscheinen, die er schildert, doch darf diese Farbe nicht bloß äußerlich aufgetragen sein, sie muß ihren Ursprung im Innersten, im Herzen des Werks selber haben, von wo sie natürlich und gleichmäßig alle Einzelheiten durchdringen soll. Was das Drama hauptsächlich zu meiden hat, ist das Gemeine. Was aber dadurch erreicht wird, daß man jede Figur auf ihre individuellsten, treffendsten Züge zurückführt.“

„Legen wir also — heißt es an einer andern Stelle — den Hammer an die Theorien, Poetiken und Systeme. Brechen wir diese alten Gerüste ab, welche die Fagade der Kunst maskiren. Es giebt weder Regeln noch Modelle! Oder vielmehr, es giebt keine andern Regeln als die allgemeinen Gesetze der Natur, die sich auf die Kunst im ganzen beziehen, und die besondern Gesetze, welche für jede Composition aus den jedem Gegenstande eignen Daseinsbedingungen entspringen. Die einen sind ewig, innerlich, dauernd, die andern veränderlich, äußerlich und nur einmal zu brauchen. Jene sind das Gebälk, welches das Gebäude trägt, diese das Gerüst, welches man zu seinem Aufbau bedurfte und welches man zu jedem Gebäude neu zimmert. Jene sind das Knochengerüst, diese nur die Umkleidung des Dramas.“

1828 wurde im Odéon *Roméo et Juliette* von Frédéric Soulié und Lancaster ou l'usurpation von d'Espagny, am 11. Februar 1829 im Theater français Henri III. von Alexandre Dumas mit großem Erfolge gegeben. Schon das Erscheinen des *Cromwell* hatte die Puristen aufs tiefste erregt; das Eindringen des romantischen Dramas in das Théâtre français und der Erfolg, welchen es hier sich errang, forderte aber zu dem äußersten Widerstande auf. Die Academie wußte es nicht nur bei der Censur durchzusetzen, daß diese die Aufführung der von Victor Hugo damals bei jenem Theater eingereichten *Marion de Lorme* beanstandete, sondern sie wandte sich auch in einer Deputation, welcher u. a. Arnould, Etienne, Fougé angehörten, direct an den König, um ein Verbot der Aufführung aller romantischen Stücke am Théâtre français, zunächst des gleichzeitig von Victor Hugo eingereichten *Hernani* zu erlangen. Victor Hugo hat in dem Proceffe, den er einige Jahre später gegen das Théâtre français vor den Assisen zu führen hatte, die denkwürdige Antwort mitgetheilt, die diese Deputation damals von Karl X. erhielt: „En fait de littérature, je n'ai comme chacun de vous, Messieurs, que ma place au parterre.“

Hernani wurde also damals gegeben. Schon vor ihm hatte Alfred de Vigny's Uebersetzung des Shakespeare'schen „*Othello*“ im Théâtre français einen großen Erfolg erzielt. „Da nichts verloren geht, heißt es in der Vorrede zu diesem, so hoffe ich auch, daß nach und nach in Frankreich ein ähnliches Monument errichtet werden wird, wie es Deutschland bereits besitzt, eine metrische Uebersetzung sämmtlicher Shakespeare'schen Dramen. Der erste Stein dazu ist, nicht ohne Anstrengung, durch den „*Othello*“ gelegt. Es wird, wie ich hoffe (er hoffte vergeblich!), das Theater selbst sein, welches dieses Unternehmen vollenden wird. Seit längerer Zeit liegen einige Meisterwerke desselben, von Dichtern übersezt und bearbeitet, welche mit ihrem schönen Talente Kunstliebe verbunden und für einen Tag edelmüthig auf eignen Ruhm verzichteten, bei uns schon bereit. Diese Autoren, welche sich groß genug für diese unsterbliche Aufgabe halten, werden auch *Hamlet*, *Macbeth*, *Lear*, *Julius Cäsar* und *Romeo* noch zu finden wissen.“

Auch Emile Deschamps sprach sich in seinen gleichzeitig erschienenen *Etudes poétiques françaises et étrangères* in ähnlichem Sinne aus. Nach ihm verlangte die dramatische Kunst bei der „dramatischsten Nation,“ den Franzosen, nach einer Revolution, und diese Revolution, welche Muster bedürfe, könne nicht besser eingeleitet werden, als durch die Darstellung der in französischen Versen mit Kühnheit und Treue übersezten Meisterwerke des großen britischen Dichters. Shakespeare sei ein Genie, welches noch allen modernen Leidenschaften entspreche und in unsrer eigensten Sprache zu uns rede. Das ganze gelehrte und poetische Europa stehe heute unter der Herrschaft Shakespeares. Er sei in alle Sprachen übersezt, es fehle ihm nichts als zwanzig Quadrat-Toisen zu Paris, an der Ecke der Rue St. Honoré und der Rue Richelieu. Sie würden ihm nicht lange mehr fehlen.

Diese Hoffnung sollte sich freilich nicht ganz erfüllen. Emile Deschamps und Alfred de Vigny schritten wohl auf der hier vorgezeichneten Bahn rüstig weiter. Zener übersezte *Roméo et Juliette*, dieser den *Marchand de Venise* und auch an andern Uebersetzungen fehlte es nicht, aber die Bühne blieb ihnen verschlossen.*) Die Richtung, welche das romantische Drama einschlug, dem man mit Recht die Aufgabe gestellt hatte, Shakespeare nicht unmittelbar nachzuahmen, sondern ihn nur zu studiren, nur immer tiefer in seinen Geist einzudringen, bog immer mehr von ihm ab. Schon Victor Hugos *Hernani* zeigte eine fast größere Verwandtschaft mit Calderon als mit Shakespeare, und Delavignes *Enfants d'Edouard*, welche doch eine Episode des Shakespeareischen „Richard III.“ behandelte und in der Zeichnung Glosters eine entschiedene Anlehnung an diesen erkennen lassen, machten in noch viel höherem Grade den tiefgehenden Unterschied zwischen dem französischen und dem Shakespeareischen Geiste bemerkbar.

Indessen war der Kampf gegen die Romantiker doch in einem gewissen Umfange zugleich ein Kampf gegen den britischen Dichter, da dieser der Schild war, mit dem sie in diesem Kampfe sich vornehmlich deckten. Die Vorstellung des *Hernani* (26. Februar 1830) fand beide Parteien gerüstet. Die Jungen (*Les jeunes*), d. i. die Romantiker, standen mit ihren langen Bärten, flatternden Haaren und spitzen, mit bunten Bändern geschmückten Hüten in Schlachtordnung im Parterre. Die Partei der Puristen glaubte in der Presse genügend vorgearbeitet zu haben und war, wie es scheint, aus diesem Grunde am ersten Tage nicht in genügender Stärke erschienen. Doch wurde das Stück anfänglich kühl genug aufgenommen. Erst im zweiten Acte wurde der Beifall allgemeiner. Der Monolog des vierten Actes schlug durch, und mit dem fünften war der Sieg ein vollständiger geworden. Die akademische Partei glaubte sich nur überrumpelt. Ihre Armee war am zweiten Abend die überlegenere. Es war seit der Vorstellung des „*Germanicus*“ vom Jahre 1817 der heißeste Abend des *Théâtre français*. Damals spielte die Politik eine Rolle und man kämpfte mit Stöcken — ein Kampf, der sich vom Theater auf die Straße übertrug. Diesmal war die erregte Menge nur von ästhetischen Interessen bewegt. Die Stöcke waren verschwunden, aber die Fäuste machten sich geltend. Der Sieg gehörte auch diesmal zuletzt den Romantikern, und obschon sich die Kämpfe noch an vielen Abenden wiederholten, wurde der Widerstand der Puristen doch immer schwächer.

*) 1834 erschienen zwei neue Uebersetzungen der Shakespeareischen Werke von Meyer und von Havard. 1837 *Les Chefs d'œuvre de Shakespeare avec la traduction française* par M. Nisard et des notices par V. Sullivan. 1838 die Uebersetzung von La Roche, eingeleitet von A. Dumas, die 1844 und 1859 neu aufgelegt wurde. 1842 folgte dann die von Michel, 1860 eine neue Ausgabe der Guizot-Vetourneurschen Uebersetzung, sowie die Uebersetzung des jüngeren Victor Hugo, die 1875 neu aufgelegt wurde, und 1867 die von Montégut.

Erst Lucrèce Borgia entschied den Sieg der Romantiker, das classische Drama hatte aufgehört, die erste Rolle zu spielen. Indessen beweisen die Proceſſe Victor Hugos gegen das Théâtre français, welches sich weigerte, seine Stücke, zu deren Darstellung es sich doch contractmäßig verpflichtet hatte, zu spielen, den Widerstand, welchen die Anhänger der classischen Doctrin und der Akademie, wenn auch nicht offen, so doch heimlich auch noch ferner zu leisten beflissen waren.

Schon der Abbé Dubos, welcher mit den in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1769) dargelegten ästhetischen Untersuchungen bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts einen so großen Einfluß ausübte, hatte gesagt, daß alles gefalle, was ein lebhaftes Gefühl des Daseins in uns errege, daher auch das Unangenehme. Gleichwohl hatte er die Verbrecher in die Tragödie nur soweit aufgenommen wissen wollen, als sie dazu beitragen, unser Mitleid und unsre Furcht für diejenigen, welche solche Gefühle in uns zu erregen geeignet und dessen würdig seien, zu erhöhen; ausdrücklich aber hatte er es in Bezug auf den Zweck der Tragödie für unangemessen erklärt, die verbrecherischen Personen selbst zum Gegenstande der Furcht und des Mitleids zu machen. Dies war, wie Shakespeare beweist, allerdings einseitig und beschränkt. Victor Hugo glaubte daher, auf diesen sich stützend, umgekehrt das Gebiet des Dramas gerade dadurch wesentlich erweitern zu können, daß er die sittliche Häßlichkeit zum Hauptgegenstande des tragischen Mitleids machte und hierbei noch über Shakespeare hinausging oder dessen Darstellungen doch nach dieser Seite erweiterte. „Gebt der großen physischen Mißgestalt, der großen sittlichen Verworfenheit ein edles Gefühl, das Herz eines Vaters, die Liebe einer Mutter, und das Ungeheuer wird interessant, es wird schön werden, es wird euch rühren und euch über sich weinen machen. Verbindet das Abstoßendste mit einer religiösen Idee, und es wird heilig und rein werden. Hefet Gott an den Galgen, so habt ihr das Kreuz.“

Lessing hatte freilich gegen den ersten der oben von Dubos ausgehobenen Sätze, ohne auf den zweiten noch näher einzugehen, in einem Briefe an Nicolai geltend gemacht, daß dieser Satz, „falls er kein leeres Gewäsche sein solle, philosophischer ausgedrückt werden müsse.“ Dies war auch von ihm in einem Briefe an Mendelssohn geschehen, in welchem es heißt: „Darin sind wir wohl einig, daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größern Grades unsrer Realität bewußt sind und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann. Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht erst sagen, daß die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, oft so unendlich überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht bewußt sind.“ Dies hatte Dubos bei seinen Untersuchungen nicht erwogen. Seine Beschränkung des Häßlichen in der Kunst ist daher eine

wesentlich andre als die von Lessing geforderte. Victor Hugo entsprach weder der einen noch der andern, wofür er sich eben auf Shakespeare berufen zu können glaubte. Dies war aber irrig, da dieser bei seiner Verwendung des Häßlichen fast durchgehends sei es der Dubosschen, sei es der Lessingschen Forderung, welche die Dubossche Forderung, nur in präcisirterer und eingeschränkterer Weise, in sich einschließt, entspricht. Die Werthschätzung Shakespeares bleibt aber bei Victor Hugo, so sehr er auch von ihm abweicht, unverändert dieselbe. Noch im Vorwort zu seiner Marie Tudor beruft er sich wieder auf ihn: „Durch zweierlei läßt sich die Menge im Theater erregen: durch das Große und durch das Wahre. Das Große ergreift die Massen, das Wahre den Einzelnen. Der Zweck des Dramatikers muß daher vor allem andern sein, entweder wie Corneille das Große, oder wie Molière das Wahre zu suchen, oder besser noch, und das ist der höchste Gipfel, zu dem das Genie sich erheben kann, zugleich das Große und das Wahre, das Große im Wahren und das Wahre im Großen, so wie Shakespeare, zu erreichen. Denn, nebenbei sei es bemerkt, es ist Shakespeare zu Theil worden, und es ist das, was die Größe seines Genies macht, die beiden Eigenschaften des Wahren und des Großen immer in seinen Werken zu versöhnen, zu verbinden, zu verschmelzen, Eigenschaften, die ihrer Natur nach einander sonst widersprechen, oder wenigstens so unterschieden sind, daß der Fehler jeder einzelnen von ihnen sich anders zeigt. Die Spitze des Wahren ist das Kleine, die des Großen das Falsche. In allen Werken Shakespeares aber giebt es Großes, das wahr, und Wahres, das groß ist. Im Mittelpunkte all seiner Schöpfungen treffen das Große und das Wahre zusammen. Wo das aber geschieht, ist die Kunst vollkommen. Shakespeare übertreibt die Proportionen, aber er hält die Beziehungen ein. So ist Hamlet so wahr wie wir, aber viel größer. Er ist colossal und doch ganz wirklich. Das macht, weil Hamlet keiner von uns, weder du noch ich ist, sondern uns alle umfaßt. Er ist kein einzelner Mensch, sondern der Mensch überhaupt.“

Victor Hugo hat hier ziemlich richtig die wunderbare Verschmelzung des Großen und Wahren, des Idealen und Realen in Shakespeares Werken bezeichnet, und es ist sicher, daß er ihm gerade hierin, wenn auch auf eine andre und neue Weise, nachstreben wollte. Wie kommt es nun aber, daß beide in ihren Werken einander so unähnlich sind? Der Grund ist hauptsächlich der, daß Shakespeare, der zugleich selbst wahr und groß war, der seinen Blick zugleich auf die Wirklichkeit und über dieselbe hinaus gerichtet hielt, eben deshalb ganz unmittelbar und naiv das Große und Wahre, das Reale und Ideale darstellen und in dieser Darstellung mit einander verbinden konnte, während Victor Hugo, wie der Eingang dieser seiner Betrachtung uns lehrt, es nur um einer bestimmten Wirkung willen, in beabsichtigter und berechneter Weise that. Shakespeare ergriff die Gegensätze, welche das Leben ihm darbot, er warf Conflicte und Probleme auf und suchte sie auf eine auf die Natur und das handelnde

Leben des Menschen bezogenen Weise zu lösen, weil er sie in der Natur, im Leben, im Schicksal der Menschen vorfand, er stellte sie so ergreifend dar, nur weil er sich selbst so tief davon gerührt und ergriffen fühlte. Victor Hugo aber klügelte dieselben aus, weil es ihm vor allem auf den theatralischen Effect ankam, auf den er, trotz seines großen poetischen und dramatischen Talents, alles berechnete. Obschon ein wirklicher Dichter, stand er bei seinem dramatischen Schaffen doch zu sehr unter der Herrschaft des fascinirenden Zaubers sensationeller Erfolge, Alexandre Dumas aber, der, seinen theatralischen Wirkungen nach, nächstbedeutende dramatische Romantiker jener Zeit, zugleich noch unter der des materiellen Erfolgs. Das erste wird man daraus erklären und dadurch auch entschuldigen können, daß diese ganze neue romantisch-dramatische Schule in eine zu enge Verbindung mit dem Melodrama gerathen war, wie ja nicht nur Alexandre Dumas, sondern selbst noch der zu den Romantikern übergegangene, ursprünglich classische Dramatiker Soumet sich im Melodrama versuchte. Victor Hugo beabsichtigte ohne Zweifel die Vorzüge des Shakespeare'schen Dramas mit denen des akademisch-classischen Dramas in einer seinen besondern Zwecken entsprechenden Weise zu verbinden, da er, was das letztere betrifft, die Einheit der Zeit und des Orts zwar nicht für das ganze Stück, aber doch für den einzelnen Act immer noch festhielt und seinem Drama eine größere Spannung gab, als bei Shakespeare zu finden ist, eine Spannung, die von Scene zu Scene, von Act zu Act wächst. Bei alledem hat er aber unter dem Einfluß gewisser scenischer Wirkungen des Melodramas in dem Maße gestanden, daß es fast erlaubt ist, zu sagen, er habe die lebensfähigen, dramatischen Elemente desselben in seinem Drama nur zu höherem, poetischerem Ausdruck gebracht und ihnen eine stilvollere Behandlung gegeben. Alexandre Dumas näherte sich aber, nach einigen Versuchen zu einem höhern Aufschwung, dem Melodrama sogar wieder an, um schließlich bis zum Ausstattungsstücke herabzusinken.

Selbst noch auf diejenigen romantischen Dramatiker Frankreichs, welche damals bei ihren Conceptionen von noch reineren oder doch gewählteren poetischen Intentionen ausgingen, hat Shakespeare immer nur durch einzelne seiner großen Eigenschaften einen Einfluß ausgeübt. Vor allem war es die lebendige Action, die vielseitige Individualisirung, die freie, mannichfaltigere Bewegung der Charaktere, sowie das dramatische und scenische Colorit, welches man an ihm zum Vorbilde nahm. So entstanden *La maréchale d'Ancre* (1830) und *Chatterton* (1835) von Alfred de Vigny, *so Louis XI.* (1832) und *Les enfants d'Edouard* von Casimir Delavigne.

Auch erneute Versuche von Uebersetzungen traten ins Leben, sowie einige freie Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke, von denen nur *Falstaff* von Paul Meurice und Auguste Vacquerie (1842), *Hamlet* von Alexandre Dumas und P. Meurice, *Macbeth* von Emile Deschamps (1847), *Henri V. et ses Compagnons* von Romieu und Royer, *Richard III.* von Victor Séjour (1852) er-
Grenzboten IV. 1881.

wähnt werden mögen, die zwar sämmtlich aufgeführt wurden, aber bald wieder von der Bühne verschwanden. Ihnen folgte eine wortgetreue Uebersetzung des Jules César von Auguste Barbier, des Roi Jean und der Joyeuses bourgeois de Windsor von Erneste Brarond, des Richard III. von Séjour, des Comme il vous plaira von Georges Sand, des Othello von Mycard u. s. w. Daneben liefen eine Menge Shakespeare-Studien her, bei denen man den Namen von Amadée Pichot, Georges Sand, Villemain, Charles, Edgar Quinet, Lemoine, St. Marc Girardin, Ste. Beuve, Jules Janin, Hippolyte Lucas begegnet. Besondere Hervorhebung mag William Shakespeare von Victor Hugo (1864) noch finden; sowie Mezières mit seinem Shakespeare, ses œuvres et ses écrits (1861), Alexandre Büchner mit Les comédies de Shakespeare (1865), und endlich H. Taine mit seiner Histoire de la littérature anglaise.

So geistvoll die Bemerkungen sind, welche der letztgenannte glänzende Literaturhistoriker an seine Betrachtung der Erscheinung Shakespeares geknüpft, so vieles Treffende und Tiefsinnige dieselben enthalten, so groß und warm die sich darin manifestirende Begeisterung für dessen Werke ist, so läßt sich darin doch im ganzen ein Rückschritt gegen die Auffassung Guizots nicht verkennen. Taine hält Shakespeare zuletzt doch wieder wie Voltaire für ein bloßes Naturgenie, nur daß dieses nach seiner Meinung überall das Rechte trifft. Dagegen spricht er seinen Dramen jede eigentliche künstlerische Organisation ab; sie sind ihm entweder nur chronikalische Berichte oder in Scenen und Acte abgetheilte Novellen in dialogisch-dramatischer Form. Trotz ihrer außerordentlichen individuellen Verschiedenheit sollen Shakespeares Menschen doch nur alle derselben Familie angehören. Gut oder schlecht, roh oder zart, geistvoll oder beschränkt, habe er ihnen allen nur einerlei Art von Natur gegeben, und diese sei seine eigne. Er habe sie alle zu Leuten gemacht, die ganz unter der Herrschaft der Einbildungskraft stehen, wie des Willens und der Vernunft beraubt, ohne Sittlichkeit und Gewissen, nur von den Antrieben ihrer Natur im Guten und Bösen bewegt werden und, sich dabei hart gegeneinanderstoßend, dem Auge einen Einblick in das Innerste der Natur und das geheimste Wesen des Menschen verstatten. Denn dieses Ueberwiegen der Einbildungskraft soll nach Taine wie gegen Ende des 16. Jahrhunderts der Grundzug der Menschen englischer Race, so auch Shakespeares sein.

Gewiß steht in der dichterischen Thätigkeit dieses Letztern die Phantasie obenan, doch nicht mehr, als es in der Natur dieser Thätigkeit liegt. Nicht minder erscheinen bei ihm alle andern dabei wirksamen Thätigkeiten des Geistes daneben entwickelt. Insbesondere hat es ihm nie, wo er es mit der Darstellung der sittlichen Seite des Menschen zu thun hatte, an sittlichem Pathos gefehlt. Die tief ethische Natur dieses Dichters, die gerade das ist, was ihn über alle andern Dramatiker der Zeit erhebt, offenbart sich freilich nicht sowohl in den einzelnen Charakteren, obgleich es, wie Hamlet, Macbeth, Brutus, Heinrich IV.

beweisen, auch hierfür nicht an Beispielen fehlt, sondern aus dem Gange und der Entwicklung des Ganzen. So sind in „Richard III.“ fast alle Charaktere von der tiefsten sittlichen Entartung ergriffen; Gewissenlosigkeit ist hier in der That der entschiedenste Grundzug derselben, und doch hat der Dichter kaum noch in einem andern Stücke mächtiger in das Gewissen der Hörer gegriffen, doch ist fast in keinem andern die sittliche Ordnung, welche die Welt des Geistes beherrscht, zu mächtigerer Darstellung gekommen.

Nach dem Untergange des romantischen Dramas, welches sich theils in das Melodrama, theils durch die von Alfred de Musset begründete Ecole phantastique ins sociale Drama verlies, mußte auch das Interesse für Shakespeare wieder zurücktreten, zumal da der ganze Geist der Zeit demselben nicht günstig war. Die literarische Industrie, die geschäftliche Ausbeutung der Bühne, zu denen schon Scribe und Alexandre Dumas den Grund gelegt hatten, die immer weiter um sich greifende materialistische und pessimistische Weltanschauung, verbunden mit der seit dem zweiten Kaiserreich immer allgemeiner und raffinirter werdenden Genußsucht, die immer stärker hervortretenden, auch in das Drama eindringenden socialen und socialistischen Tendenzen, sowie endlich der durch das Aufblühen der Naturwissenschaften geförderte Naturalismus verlangten nach einer andern Form, nach einem andern Inhalt des Dramas. Shakespeare war der französischen Bühne, dem französischen Volke überhaupt nie das geworden, was er uns Deutschen geworden ist, wird es ihnen auch schwerlich je werden. Schon der Geist beider Sprachen ist hierzu viel zu verschieden. Andererseits wird man aber den Einfluß, den er in Frankreich ausgeübt und noch fortdauernd ausübt, wenn er auch unmittelbar auf der Bühne jetzt nicht mehr bemerklich sein sollte, doch nicht unterschätzen dürfen. Shakespeare ist immerhin ein unveräußerliches Besitzthum der französischen Bildung geworden, das von Tag zu Tag in mehr Hände übergehen muß. Sein aus dem Dunkel der Jahrhunderte heraufbeschworener Geist ist es vornehmlich gewesen, welcher das französische Drama aus den Fesseln der akademischen Regeln, des scholastischen Conventionalismus befreit und es dem nationalen Leben zurückgegeben hat. Denn wie man auch über das heutige Drama der Franzosen urtheilen mag, so pulst doch eignes, nationales Leben darin, so ist es doch aus dem Blute und dem Geiste der Nation und der Zeit, wenn auch zugleich aus den Verirrungen beider hervorgegangen. Wird es vielleicht wieder der Geist des Shakespeareischen Dramas sein, der es dereinst aus diesen zu neuem poetischen Leben emporrichten wird?

