



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Meyer, Richard M.: Chantecler

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

Chantecler



n Kostands zweitem großen Werk — denn l'Aiglon war nur ein Zwischenpiel — hat die Reklame ihre verdiente Strafe erfahren. So viel Lärm war auf der „Casse-cour“ des Reportertums erhoben worden, so laut hatte das Geschäftsinteresse des Theaterunternehmers das fortwährende „j'ai . . . , j'ai . . .“ des Perlhuhns wiederholt, so durchdringend hatten auch die Kostands selbst ihr Cocorico ausgestoßen, daß man über all diesen unharmonischen Geräuschen die Musik der Dichtung fast ganz überhört hat. Das hat Edmond Kostand nicht besser verdient — dieser schneidige Typus des welt- und geschäftskundigen Poeten, den die „Assiette au beurre“, das schärfste Witzblatt der Welt, selbst als den „großen Pfau“ aus seinem Drama dargestellt hat.

Neben dem Komponisten Richard Strauß vertritt Kostand wohl am vollkommensten die moderne Negation des alten „weltfremden“ Künstlers; die Ankündigung und die Ausbeutung des Kunstwerks sind ein Teil des künstlerischen Prozesses geworden und nicht eben der unwichtigste . . . Die moderne Kunst legt so großes Gewicht auf die Technik; es scheint, als wolle der Dichter, der Komponist, der Maler Techniker auch im beruflichen Sinn des Wortes werden und als wolle er in der geschäftlichen Verwertung seiner Erfindung, wie es der Ingenieur, der Chemiker, der „Erfinder“ schon längst mit Recht taten, die eigentliche Probe auf die Bedeutung seiner Leistung setzen. Und so geht es, wie es gehen muß; sie haben ihren Lohn dahin; den klingenden wie die flirrende Blechmünze journalistischer Alltagsberühmtheit. Das Beste aber wird überhört: das, was sie als Künstler sagen.

Vielleicht aber — wer kennt die labyrinthischen Gänge der menschlichen Seele! — ist auch dieser korybantische Lärm nur eine „hochmoderne“ Form der Bescheidenheit. Sene Seelenkuschheit, die die Hölderlin, Kleist, Grillparzer, Annette v. Droste die geheimsten Bekenntnisse ihres Herzens scheu verbergen ließ, wenn sie ihre dichterischen Gebilde in die Welt sandten, zwingt vielleicht heut den Künstler, die Aufmerksamkeit der Welt auf die Außenwerke hinzulenken, damit ihr Andrang das Weichen seiner heimlichsten Gefühle nicht zertrete . . .

Bei Kostand wenigstens habe ich fast diesen Eindruck. Aber auch der ist nicht nur erfreulich. Der Regent von Frankreich, der wüste Philipp von Orleans, wollte einmal einen Ball besuchen, auf den zu gehen sich für ihn eigentlich nicht schickte. Er verkleidete sich als Lakai und folgte seinem früheren Hofmeister, dem Abbé Dubois, der ein Edelmannskostüm trug. Als dieser aber in der Treue gegen die Rolle so weit ging, seinem Diener einen Fußtritt zu versetzen, drehte der Prinz sich um: „L'abbé, tu me déguises trop!“ Auch der Dichter des Chantecler verkleidet den Dichter gar zu gut.

Außerlich wirkt ja das Drama ganz, als solle es nur durch seltsame Erfindungen verblüffen. Eine Vögeltragödie . . . Zwar: Aristophanes, dessen Wespenchor in einem fragmentarischen Chor der Bienen bei Kostand nachklingt, hat schon solche Nummerei gewagt, Goethe hat seine „Vögel“ deutschen Verhältnissen angepaßt. Aber das waren Komödien; hier spielen der Gauselhahn, der Fasan, die Amsel und der Hofhund ein ernstes, stellenweise ergreifendes Schauspiel! — Aber bedeutet

dieses Maskenspiel nicht doch am Ende nur einen allerdings steilen Schritt auf einer schon sonst betretenen Bahn? Plante nicht Goethe selbst für seine Weimarer Bühne, auf kleinem engen Raum, eine Erneuerung jener Masken, die das antike Theater für die Optik weiter Entfernungen, für die Luftperspektive des freien Raumes erfunden hatte? Und sind diese Ideen nicht nur eine Steigerung jener Typisierung der Gestalten, die die „Natürliche Tochter“ schon mit den abstrakten Benennungen des Herzogs, des Weltpriesters, des Mönches zur Erscheinung brachte? — Dann aber — fühlen wir uns nicht noch auf viel ältere, ursprünglichere Wege gelenkt? In Tiermasken führen die primitiven Völker vielerorten ihre heiligen Tänze auf; der Gedanke eines „heiligen Spiels“, eines Volksschauspiels auf künstlerischer Grundlage scheint bei Kostand mitzuspielen — ein Gedanke, den Richard Wagner den Franzosen vermittelt hat. Wie denn deutsche Einflüsse bei diesem „gallischen Hahn“ nicht zu verkennen sind: ein Vorspiel auf dem Theater, in dem der Direktor spricht, erinnert an den „Faust“, und auch das Motiv, wie Bülbül die Nachtigall und die Rose sich lieben, mag eher aus dem „Divan“ herübergeschlüpft sein als unmittelbar aus orientalischer Dichtung.

Verliert so der ornithologische Mummenschanz an „splendid isolation“, so gewinnt er durch Zusammenhänge mit anderen Dichtungen Kostands noch weiter an historischer Bedingtheit. Auch der König von Rom hieß „l'Aiglon“, der junge Adler, und Gleichnisse erwachsen auch dort aus diesem (nicht von Kostand erfundenen) Vergleich. Aber viel stärker verknüpfen die Fäden „Chantecler“ und „Cyrano“.

Auch „Cyrano de Bergerac“ ist ein Maskenspiel. Das historische Kostüm dient, wie jetzt das zoologische, der nationalen Tendenz: auf die altgallische Verbindung von Kraft und Wig, von Galanterie und Drolerie weisen die beiden Hauptwerke hin. Und man darf es ruhig aussprechen: Chantecler der Hahn ist Cyrano in anderer Gestalt. Die Schönheit des Hahns und die groteske Häßlichkeit Cyranos darf uns nicht täuschen; auch Chantecler erscheint unter den fremden Prachthähnen als bescheidenes Aschenputtel. Und beide Helden sind innerlichst verwandt: ritterliche Beschützer der Schwachen, glänzende Besieger der Übermütigen, große Redner im pathetischen Moment, ironische Epigrammatisten sonst. Eine sentimentale Seele verbergen beide hinter Wig und Glanz; die Liebe ihres Herzens opfern beide dem Idealismus. Dichter und Ritter sind beide, und fast scheint Kostand selbst auf diese Ähnlichkeit hinzuweisen, wenn in den großen Duellszenen Chantecler wie Cyrano die Waffenstöße mit Versimprovisationen begleitet. Wie denn auch die Ursache des Zweikampfes die gleiche ist: nicht weil ihre eigene Ehre verletzt ist, kämpfen die beiden, sondern weil ihr Idealismus Sohn gegen Idealisten nicht verträgt.

Chantecler ist Cyrano — aber nach dem „Gesetz der Umwandlung“ verändert.

Cyrano war der unbedenkliche Haubegen, der jugendliche Draufgeher. Chantecler — ist der gereifte Cyrano. Kostand hat nach jenem unvergleichlichen Sieg die beängstigenden Momente der „Trockenheit“ durchgemacht, die unseren Hebbel peinigten. Bist du noch Dichter? Ergreifend spricht es Chantecler aus, wie jeden Morgen ihn die Furcht foltert: Wirst du heut singen können? wirst du tun können, was deine Sendung ist? Den Sänger mit verstummerter Kehle hat Beer-Hofmann tragisch in den „Grafen von Charolais“ gestellt, Wedekind hat

das Motiv im „Kammerfänger“ grotesk-ironisch berührt — Kostand hat seine ganze Tragik herausgeholt. Und er ist Franzose. Sein Publikum versteht es, zu warten; seine Kritiker und Leser haben ihn nicht Jahr für Jahr mit der vorwurfsvollen Frage bestürmt: Wo sind deine zweiten „Weber“? wo bleibt dein neues „Hilligenlei“? Denn seine Nation hat eine große Tradition der Kunst, die auch die Kritiker und Leser gebildet hat; wir aber peinigen unsere Dichter wie die Beamtenseelen, die wir sind, mit der Forderung um ein jährliches Publikums-honorar von immer gleichem Betrage . . .

Ferner: Chantecler ist, wie Cyrano, ein literarischer Held, in doppeltem Sinne: aus der Lektüre hervorgegangen, und dichterisches Leben symbolisierend. Aber er ist viel ausdrücklicher literarisch als jener. Die Kämpfe gegen den plumpen Schauspieler sind nur das Vorspiel für diese fortlaufende Satire wider französische Sprachverderber, Versverschlechterer, Stilvernichter — wobei es nicht unsere Sache ist, zu entscheiden, wie weit Kostand (gleich Catulle Mendès) in dem Zorn gegen den *vers libre*, wider die Aufnahme von argot in die poetische Rede in seiner ganzen klassizistischen Haltung im Recht ist. Nur darauf kommt es an, daß Kostand mit voller Entschiedenheit auf dem Boden der alten Tradition steht, nicht nur aus künstlerischen Gründen, sondern auch aus nationaler Empfindung! Denn für ihn ist diese Überlieferung Sinnbild der altfranzösischen Art, des heimischen Ruhms, mit ihnen verknüpft bis in die kleinsten Außerlichkeiten hinein. Hat er in dieser Meinung sich doch der orthographischen Reform heftig widersetzt:

Chevaliers des Phonétiques,
Savez-vous pourquoi, comment
Ecrire en lettres gothiques
Fait penser en allemand?

Et jamais je n'ai, peut-être
Su comme aujourd'hui je sais,
Que j'adore chaque lettre
De chacun des mots français.

Ein Kampf gegen die Feinde von Buchstaben und Geist der französischen Sprache ist es, den Kostand-Chantecler führt. Und dies entschuldigt denn auch die zweite große Wunderlichkeit des Dramas, die den Leser so sehr befremdet, wie den Zuschauer die Federkleider: das unaufhörliche Spielen mit Worten. Weite Flächen des Dramas sind ganz eigentlich mit *Calembourgs* besät. Die virtuose Beherrschung der Sprache jagt die Worte umher wie der Hund das Federvieh. Vor allem mit dem Namen des Hahns selbst wird unaufhörlich Federball gespielt; es gibt keinen Anklang an *coq*, der fehlte, und dem Schauspieler *Coquelin* (der ja leider vor seiner zweiten *Cyrano*-Creation starb) wird auch in einem Spiel mit dem Wort *coquelin* eine Höflichkeit erwiesen. Haben belezene deutsche Kritiker für den ganzen Hahnenkampf an Brentanos „Gockel, Hinkel und Gackeleia“ erinnert, so trifft der Vergleich doch vor allem für die Wortjagd zu. Ja bei Brentano ist die Unermüdblichkeit dieses Hagens aller an Hahn und Henne und Gallina und Ei anklingenden Worte, Laute, Namen auf dem engen Raum und ohne viel Variation durch den Stimmlaut der Sprechenden noch unerträglicher als im Chantecler. Aber bei dem ironisch-sentimentalen Verfasser der „*Romanesques*“ und bei dem sentimental-ironischen Dichter der Romanzen vom Rosenkranz ruht

diese Manier auf derselben Grundlage: auf dem Boden des romantischen Glaubens an die mystische Kraft der Sprache, an die in den Worten verborgene Offenbarung.

Und da Kostand ein verstandesklarer Romantiker ist wie Cyrano, aber ein Romantiker doch, der durch seinen Gesang eine neue Morgenröte heraufzaubern möchte — „es gibt so viele Morgenröten, die noch nie geleuchtet haben,“ sagt Nießsche —, so klingt sein Drama oft wie eine halb absichtliche, halb unbewußte Parodie des rationalistischen Romantikers, der die neuere französische Poesie in sich verkörpert: Victor Hugo's. Metaphern wie die Bezeichnung eines Baumes, in dem ein Vogel sitzt, als eines singenden Baumes; Verse von allgemein sentenziöser Ausprägung eines Einzelfalls: *Il faut un rossignol, toujours, dans la forêt!* —; hält Reden, wie Chantecler sie der Amsel, die die echte Ironie des Pariser Sperlings provinziell kopiert — all das ist reinsten Victor Hugo. Und auch jene Virtuosität der Versbehandlung, die schon im „Cyrano“ verblüffte, stammt aus der Schule des größten aller französischen Verskünstler. Nur würde Victor Hugo bei aller Kühnheit in der Brechung des Verses doch nie so weit sich vorgewagt haben, wie dieser Verächter des freien Verses, der das Kunststück liebt, die unbetontesten Enklitika in den Reim zu setzen, vor allem um den Stimmenwirrwarr des morgendlichen *Five o'clock* beim Perlhuhn anzudeuten: *lequel je . . . im Reim auf Belge, il a im Reim auf a la . . .* Überhaupt treibt er die Lautsymbolik, man darf es wohl sagen, bis zur Abgeschmacktheit; etwa bei dem Gemälde des wilden Hohngelächters:

C'est tordant! — C'est torsif! — Je me tords! Je suis torte! . . .

Aber auch die Lautsymbolik quillt ja aus jener Andacht zur Sprache hervor — die freilich ein gelegentliches Mißhandeln der Geliebten nicht ausschließt . . .

Aber dieser Stil der Wortbedienung muß sich allem anpassen. Seine Höhe erreicht er in der höchst witzigen Schilderung des ästhetischen Tees bei Mme. Pintade, die von boshaften Anspielungen so dicht erfüllt ist wie von kühnen Wortspielen. Man müßte nicht nur mit der französischen Sprache, sondern auch mit dem Ton der literarischen Salons recht sehr vertraut sein, um hier jedes Wort zu verstehn; so mischt sich die fortwährende Bezugnahme auf Tageserscheinungen mit der Darstellung typischer Züge: wie der Nachtwächter in den „Meisteringern von Nürnberg“ kommt die Schildkröte glücklich an, als alles vorbei ist . . . Man muß wissen (was man freilich aus dem Journal des *Concourts* wissen kann!), daß bei *Bing* japanische Kunstgegenstände zu kaufen sind; man muß *Ruskin* gelesen haben; man muß die ganze Parade der Spitznamen abnehmen können; man muß alle *Zineffen* des Vers- und Sprachkünstlers beobachten:

*Je sens que plus on va parodiant,
Injuriant, criant, riant, niant . . .*

Und hat man das alles getan, so überrascht doppelt mitten in all den Kleinlichkeiten die groß angelegte Szene des Kampfes selbst, der Verrat an Chanteclers Schülzlingen, die mit heißer Blutgier seiner Niederlage zusehen — ach! hier spricht wieder, wie in der Furcht vor dem Verlust des eigenen Liebes, die bitterste Erfahrung eines edlen Dichterherzens . . .

Weniger glaubt man ihm die allgemein menschlichen Züge. Die Liebesidylle im Walde wird nicht nur durch das stilllose Hineinpicken des Akademikers Grün-

specht gestört; man fühlt hier auch in Chantecler, wie in Rostand, zu viel Eitelkeit im Idealismus, zu viel Selbstbespiegelung in der Aufopferung. Dagegen gehört zu den glänzendsten Partien einer schwelgerischen Wort-, Vers- und Witzkunst die große Verschwörung des Nachtgetiers wider den Ankündiger des Morgens — eine unübersehbare Jagd von Onomatopöien, eine glänzende Ausbeutung von Namen, wie des Uhus, der präsiidiert, weil er grand duc heißt —, eine Cyrano würdige Witzparade, wie wenn jedes Tier den Grund seiner Abneigung gegen Chantecler verrät, der Kapaun aber (grivoiserie galloise!) nur trocken sagt: „Je n'aime pas le coq . . .“ Aber auch hier spricht eben der Dichter, der seine Feinde haßt und, gewiß nicht mit Unrecht, bei vielen niederste Motive ihrer Feindschaft vermutet.

So kommen wir immer zu demselben Ergebnis. Es ist ein literarisches Drama, rein literarisch, zu literarisch. Wo der Dichter redet, wo er von seinen Qualen und Ängsten, seinen Hoffnungen und Ambitionen, seiner Arbeit und seinem Lohn spricht — da eben spricht ein wirklicher Dichter. Da haben wir Geständnisse von ergreifender Kraft. Da leuchtet aus dem Dichter auch das Beste des Menschen hervor: seine Vaterlandsliebe, seine Verehrung der Kunst, seine Tapferkeit. Aber wo Chantecler allgemein Menschliches bringen soll, da bleibt er in der Virtuosität stecken, die nur in der ersten wundervollen Schilderung des aufgehenden Tages sich zu künstlerischer Höhe erhebt. Und die Abkonterfeigung des Naturalismus, Erotismus, Subjektivismus in der zeitgenössischen Dichtung hat den gegen sie kämpfenden Poeten zu tief in den Naturalismus, Erotismus, Subjektivismus verstrickt. Müßten wir wie in einem Roman Zolas mitteillos alle Varietäten künstlich gezüchteter Gähne vorgeführt und beschrieben sehen? Müßte der Pfau die unmöglichsten Fremdwortbildungen schließlich auf den Hahn vererben? Müßte die individuelle Bekundung der eigenen Kunstfertigkeit bis zur Rücksichtslosigkeit gegen die Gesetze des Dramas gehen, die doch Rostand wie einem bekannt sind? bis zur Zerstörung der eigenen Kunst durch allzu viel Witz: zur Aufteilung der großen Linie, die er selbst entwarf, durch allzu viel Kleinlichkeit?

Es ist das Werk eines Franzosen, der sich in deutsche Art hinübersteuert. Dieser Urgallier stellt seine Begeisterung für die heimische Art, die dem Chauvinismus nahekommt, seine unerreichte Vertrautheit mit allen Gaben seiner Sprache und seiner Metrik in den Dienst eines symbolischen Dramas, wie es in dieser Art noch nicht auf der französischen Bühne existierte. Vom Thesenstück macht er den Weg zum Problemdrama. Von Victor Hugo marschiert er auf Goethe zu. Das ist nichts Kleines; und nichts Kleines ist das Geständnis Chanteclers vor der Nachtigall:

Vais-je pouvoir chanter? Mon chant va me paraître,
Hélas! trop rouge et trop brutal!

nichts Gerings das Geständnis dieses stolzen Kampfhahns:

Que nul n'a tout à fait le chant qu'il rêverait d'avoir.

Man mag in dieser sechsten Szene des vierten Aktes, wo die Nachtigall und der Chor der Kröten ein gemeinschaftliches Lied improvisieren, neben der kühnsten Virtuosität auch etwas symbolische Selbstironie wittern. Aber dann erkenne man auch an, daß Chantecler am Ende, gerettet, seine herrliche Hymne an die Sonne von neuem singen wird . . .

Richard M. Meyer-Berlin