



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Beiträge zur Geschichte der französischen Romantik. II. : Das historische
Costüm : (Fortsetzung zu Victor Hugo.)

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

Beiträge zur Geschichte der französischen Romantik.

II.

Das historische Costüm.

(Fortsetzung zu Victor Hugo.)

Die neue Schule, die seit 1825 eine Reihe angesehener Poeten und Kritiker in den Kampf gegen Boileau führte — ich nenne hier nur Emile Deschamps, Uebersetzer des Dante, St. Beuve, Alfred de Musset, Edgar Quinet u. s. w., mußte ihre besten Lorbeern auf dem Schlachtfeld suchen, wo das kampfrichtende Volk unmittelbar in Bewegung gesetzt wird, auf der Bühne. Das Theater war seit Voltaire's Zeiten in fortdauerndem Verfall; einzelne Talente, wie Beaumarchais, hatten keine nachhaltige Wirkung. Die Kaiserzeit war reich an Versuchen: A. W. Schlegel hatte in dem Columbus von Nepomucène Lemercier die Morgenröthe einer neuen Zeit begrüßt, weil die sogenannten Aristotelischen drei Einheiten darin mit Bewußtsein vernachlässigt waren, aber die bloße Opposition gegen hergebrachte Meinungen reicht nicht aus, wenn sie nicht von einem schöpferischen Talente unterstützt wird. Es war eben beim Versuch geblieben.

Dagegen hatte die Kunst der Darstellung durch Talma eine neue Richtung genommen. Er hatte die stereotypen Formen des Anstandes und der bühnenfähigen Leidenschaft mit künstlerischer Freiheit erweitert, der Declamation Charakter und Individualität gegeben, das auf alle Zeiten übertragene Rococokostüm durch das historische ersetzt. Sieht das Publikum ungewohnte Trachten, so gewöhnt es sich auch an Vorstellungen, die von den üblichen Begriffen abweichen. Nicht mehr die Akademie, der Gerichtshof über das Schickliche, sondern die Gelehrsamkeit übernahm die Kritik. Gleichzeitig verbreitete Walter Scott durch den historischen Roman den Sinn für das geschichtliche und geographische Detail durch ganz Europa, und der Cultus Shakespeares, der von Deutschland aus sich allmählig auf die Nachbarn übertrug, arbeitete der socialen Revolution, welche die Perrücken abschaffte, in die Hände, indem durch Beides die Empfänglichkeit für das Charakteristische geweckt ward. Ein nicht unwesentlicher Umstand, der die neue Kunst

Grenzboten. IV. 1849.

vorbereitete, war die große Ausdehnung der Oper und ihr Herausstreten aus dem lyrischen Charakter, den sie in den Zeiten Metastasio's bewahrt. Ein Publikum, das an die phantastischen Sprünge und die willkürlichen Combinationen der Libretto's gewöhnt ist, wird durch keine Unnatürlichkeit mehr in Erstaunen gesetzt.

Seit Talma's Tod war die Bühne verwaist, und nur eine neue Kunst konnte sie wieder beleben. Die Neuerung — ein freierer Gang in der Handlung und die Ersetzung des Conventionellen durch das Charakteristische — mußte sich mehr auf die tragische Kunst beziehen als auf das Lustspiel. Denn die Komödie hat immer eine satyrische Ader, und muß diese Beziehung auf bestimmte sittliche Verhältnisse durch Darstellung derselben begründen, sie ist also ihrer Natur nach auf das Charakteristische angewiesen, und wenn wir den bourgeois gentilhomme von Molière, den Figaro von Beaumarchais und une chaine von Scribe mit einander vergleichen, so finden wir eine naturgemäße Entwicklung der Kunst, so schnell sich auch der Horizont erweitert. Außerdem beschneidet das Lustspiel, so wenig es eine steifleinene Logik begünstigt, schon durch seinen Gegenstand die Willkür des Dichters; denn mit den Verhältnissen der Gegenwart ist das Publikum vertraut, und würde nicht zugeben, daß man einen Robert den Teufel, eine Bernsteinheze oder einen standhaften Prinzen in den modernen Salon oder in die Chaumière einführt.

In das Trauerspiel dagegen trat durch die neue Ansicht von der Kunst eine vollständig entgegengesetzte Richtung ein. Zwar hatten auch die älteren französischen Dichter nicht immer streng an ihrem Aristoteles festgehalten. Schon von dem großen Corneille kann die Kritik nur vier im Geist der Kunst gehaltene Tragödien anführen (*Cid*, *Polyeucte*, *Cinna* und *Horace*); die übrigen stehen unter dem Einfluß des spanischen Theaters, und gehen mehr darauf aus, die Handlung durch widerstreitende Intriguen und unmotivirte Zufälligkeiten zu verwickeln, als sie durch Einen großen Zug zu zwingen. Aber im Ganzen war dieses doch der Sinn des französischen Theaters: einen von vornherein deutlich entwickelten Conflict zu seiner Lösung zu führen, durch keine andern Mittel, als die in der Exposition angegebenen, und in diesem einfachen Gange die Aufmerksamkeit in Einer bestimmten Spannung zu fesseln. Die andern Regeln, obgleich sie in pedantische Formalien ausarteten, gehen alle auf diesen Einen Zweck; z. B. das Festhalten desselben Tones, das Vermeiden aller Episoden, welche die Aufmerksamkeit zerstreuen, aller Figuren, auf die man nicht von vornherein bei der Exposition aufmerksam gemacht ist; die leichte Zeichnung der Nebenfiguren, die bloß als Ergänzung des Dialogs angewandt werden, die sorgfältige Motivirung — womit die sogenannte Einheit der Zeit zusammenhängt; die Gleichgiltigkeit gegen die Localität und das Costüm — Einheit des Orts. U. s. w.

Dieser salonsfähigen Tragödie wurde von der neuen Schule das historische Drama — die Tragikomödie entgegengesetzt. Cromwell (1827) war nur die

Einleitung; das Stück kam nicht auf die Bühne. Mit dem Jahr 1829 dagegen betritt die neue Kunst die Bretter; Hugo's *Marion de Lorme*, *Hernani*, Dumas' *Heinrich III.* und *Christine* waren eben so viel große Schlachten, in denen die Romantik ihre Gegner überwältigte. Folgendes sind, abgesehen von dem literaturhistorischen Gefasel, welches keine Erwähnung verdient, die Grundsätze, welche die Vorrede zum *Cromwell* als Maßstab der neuen Poesie angibt.

Der Zweck des modernen (christlichen) Drama's ist nicht, wie bei den Alten, das Ideal, sondern die Wahrheit, die Realität. Die Realität entspringt aus der Vereinigung des Erhabenen und des Grotesken. Real ist z. B., wenn der Richter sagt: *à la mort! et allons diner.* Freilich soll der Poet eine Auswahl treffen; aber nicht nach dem Maßstab des Schönen, sondern des Charakteristischen. Charakteristisch ist, was die Farbe der Localität und der Cultur einer bestimmten Zeit bis ins Detail ausgearbeitet an sich trägt. In diesem Sinne muß das Costüm, die Scene, die Redensarten, die Vorstellungsweise charakteristisch wiedergegeben werden. Das wird einen Wechsel der Decorationen und einen Reichthum an Figuren erfordern, der aus dem Drama freilich nicht ein einfach sittliches Rechenexempel werden läßt, der aber die Einheit des höhern (symbolischen) Gedankens nicht zu stören braucht. Sie wird einen beständigen Wechsel der Stimmungen und Erregungen mit sich bringen, der zwar die Geschmacks-Philister beleidigt, der aber der „Wirklichkeit“ entspricht. Denn auch in der „Wirklichkeit“ folgt Lachen auf Weinen, Regen auf Sonnenschein und eine Erwartung löst die andere ab.

Diese Grundsätze erhalten ihren wahren Inhalt erst durch die Ausführung. Man möge bei dem historischen Drama der französischen Romantik nicht an Goethe oder Schiller, selbst nicht an Shakespeare denken; ja nicht an W. Scott, eher an Bulwer. Jene Dichter haben ernste Studien gemacht über die Zeit, welche sie darstellen wollen, und haben sich in den Geist derselben zu versetzen gesucht; aber sie verschonen uns mit den gelehrten Citaten, die sie bei der Gelegenheit in ihre *Collectaneen* eingetragen haben, sie verschonen uns mit den Anekdoten, die nicht zur Sache gehören, und weit entfernt, die Originalität auf die Spitze zu treiben, suchen sie bei jeder historischen Größe die allgemein menschliche Seite herauszukehren. Man hat es Schiller häufig vorgeworfen, daß er seine Helden aus unkünstlerischer Menschenliebe humanisirt habe; in der Ausführung gebe ich das zu, im Princip hatte er Recht. Wir würden seinem *Wallenstein* eine höhere menschliche Berechtigung zuerkannt haben, wenn er ihn härter gehalten hätte; daß der Dichter uns aber mit dem lächerlichen Jargon in der Sprache und Vorstellungsweise des 17. Jahrhunderts verschont, wissen wir ihm Dank. Nur diejenige historische Eigenthümlichkeit hat Bürgerrecht in der Kunst — und, erlaube ich mir hinzuzusetzen — in der Wissenschaft, die mit der Entwicklung des allgemeinen Geistes der Menschheit in einer wesentlichen Verbindung steht, die bloße Parität bleibt seitab liegen.

Man vergleiche Dumas' *Caligula* mit Shakespeare's *Antonius*, Hugo's *Cromwell* mit W. Scott's *Woodstock* — offenbar dem Werk, aus welchem die Conception des ersteren herzuleiten ist, um sich über den Unterschied klar zu werden: ein Unterschied, den man bei den eigentlichen Geschichtschreibern eben so wahrnehmen kann.

Sonst bestand die historische Gründlichkeit darin, daß man bei jedem großen Ereigniß sich gewissenhaft fragte, in welchem Verhältniß stand es zu den Umständen, aus denen es hervorging? was für Ideen hatten diejenigen, die dazu mitwirkten, und wie verhielten sich diese Ideen zu dem, was in der That erreicht wurde? Heutzutage scheint man die Gründlichkeit anders zu begreifen. Man untersucht, was für Hosen die Leute anhatten, wie sie ihren Bart trugen, was für Lieblingsflüche sie gebrauchten, wo sie ihre Abende zubrachten, wenn sie nicht mit Staatsgeschäften zu thun hatten; ferner, wie der Saal decorirt war, in welchem dies oder jenes geschah, in welchem Styl man das Haus, in dem er stand, gebaut hatte, wer der Baumeister war, welche Theile desselben man hatte restauriren müssen u. s. w. Früher hatte man bei der historischen Darstellung einen bestimmten Gegenstand, und traf die Auswahl der Personen und Begebenheiten, die man darin verflocht, nach dem Grad der Wichtigkeit, der ihnen in Bezug auf diesen Gegenstand zukam; jetzt will man Alles auf einmal schildern, Krieg, Literatur, Mode, gesellschaftliche Vergnügungen, Privatleben, Staatsgeschichte, Anekdoten — alles das bunt durcheinander, ohne die Ordnung eines leitenden Gedankens.

Es ist nicht zu leugnen, daß Walter Scott einen großen Einfluß auf diese historische Malerei gehabt hat. Aber man nimmt bei ihm das Costüm hin, weil es wirkliche Menschen kleidet; man läßt sich die Anekdote gefallen, weil sie einem wirklichen Ereigniß dient. Wenn aber Bulwer z. B. in seinem *Devereux* ein Zeitalter dadurch zu schildern glaubt, daß er sämtliche Collectaneen, die er aus Büchern der verschiedenartigsten Gattung in Betreff dieser Zeit excerpirt hat, in bunter Reihe an den losen Faden der Begebenheit anheftet; wenn er alle möglichen Personen, die damals lebten, mit der entsprechenden Anekdote aufführt, so verlieren wir über der irrationellen Mannigfaltigkeit des Materials den Sinn der Zeit vollständig aus den Augen. In noch gründlicheren Romanen, wie z. B. die der Miß Anne Bray wird man zu der Vermuthung geleitet, sie seien ausschließlich für Schneider, Sattler und Dekorationsmaler bestimmt. Ungefähr denselben Charakter haben die historischen Werke Capefigue's, des Romantikus unter den Geschichtschreibern.

Victor Hugo's *Cromwell* zeigt, wohin die geistlose Detailmalerei führen kann. Wenn Walter Scott das Charakterbild einer Zeit in epischer Breite ausführt, und eine Person nach der andern auf die Bühne bringt, um allen Seiten gerecht zu werden, so ist doch immer in der Zusammenstellung derselben eine weise

Oekonomie sichtbar, und in der Analyse eine poetische Logik, die in den einzelnen Momenten eines Charakters die Totalität nie aus den Augen verliert. Unser Cromwell enthält die verschiedenen Momente, die Victor Hugo aus Woodstock lernen konnte, in großer Ausführlichkeit, aber ohne den ordnenden Verstand des Dichters. Cromwells Bibelgelehrsamkeit wird nicht bloß angedeutet, sondern in unendlich langen lächerlichen Reden, die nicht einmal, sondern zehnmal wiederkommen, bis zum Uebermaß der Langeweile ausgeführt; seine diplomatische Fähigkeit erschöpft sich in zwanzig Anekdoten, ebenso seine ursprüngliche Gutmüthigkeit, sein Ehrgeiz, sein Familienleben, seine ästhetischen Ansichten, sein theologischer Fanatismus und seine Verschmiztheit; für diese widersprechenden Eigenschaften aber den Leitton zu finden, hat der Dichter nicht für nöthig gehalten. Mit der Empfindung wechselt der Held die Sprache, und vergißt seine poetische Vergangenheit in jedem Augenblick. Neben ihm drängen sich vor allen Parteien eine überströmende Menge Statisten auf die Bühne, von denen jeder reden will, keiner den andern zu Worte kommen läßt. Der echte Royalist (Ormond) — jene stereotype Charaktermaske des Feudaladels, auf die ich schon hingedeutet habe, — und der echte Puritaner (Karr), der noch längere, noch lächerlichere Reden hält, als Cromwell, noch unsinniger mit der Bibel umspringt, und noch weniger menschliche Berechtigung hat; ein liederlicher Cavalier (Rochester), der seine abgeschmackten Ansichten über lyrische Poesie auf das Breitesten vorträgt, und sich in eine Menge ebenso alberner als zweckloser Liebesabenteuer einläßt; ein zweites Exemplar derselben Sorte, Cromwell's Sohn; ein feiler Spion, der ganz überflüssig ist; ein habfüchtiger Jude, der zugleich den abergläubischen Astrologen vorstellt, und der wirklich die Geheimnisse der Sternennwelt erforscht zu haben scheint; der Dichter Milton, der von dem schlechten Geschmack des Protectors an das Urtheil der Nachwelt appellirt; eine Menge Hofleute und Diplomaten, von denen der eine gerade so aussieht als der andere, Cromwells Familie, und zum Ueberfluß statt Eines Clown's vier Hofnarren in Livree, die zu ihren Späßen immer die ungelegenste Zeit wählen. Rechne man dazu noch ein Chaos von Mißverständnissen, die einer Menächmenkomödie oder einem spanischen Intrigenstück Ehre gemacht haben würden, und Unwahrscheinlichkeiten, die eine wahrhaft orientalische Phantaste verrathen; ferner den Mangel an Haltung, der sich selbst in dem Ton auf eine Weise verräth, daß man gar nicht begreift, wie alle diese Personen in einer und derselben Zeit leben konnten, und die dramatische Ungeschicklichkeit, welche die nämliche Spannung ein paarmal wiederkehren läßt, so wird man das Urtheil gerecht finden, das dieses Stück in historischer wie in künstlerischer Hinsicht als eine Monstrosität verwirft. Denn von dem großen Charakter der Zeit ist keine Spur geblieben; man bewegt sich unter Narren, Schurken und „guten Kerlen.“

Dieser Mangel an historischem Sinn zeigt sich in Hugo's sämtlichen Tragödien. Die geschichtlichen Personen, die er aufführt, sind Portraits in schlechtem

Sinne; er hat aus den Chroniken gelernt, wie sie sich räuspern und wie sie spucken, aber der bloßen Curiosität fällt es nicht ein, hinter der bunten Tracht den Geist zu suchen. Er geht von einer Anekdote oder einem sonderbaren Zug aus, den die Chronik von ihrem Helden berichtet, und diesen macht er zum Thema seiner Variationen. Sein Ludwig XIII. (Marion de Lorme) ist eine Variation auf das Thema: der König haßt seinen Minister und hat nicht den Muth, es auszusprechen; sein Ludwig XI. (Notre Dame) ist der abstracte Geiz, mit Grausamkeit gepaart — und was für ein vortreffliches Vorbild hatte er hier im Quentin Durward! — sein Franz I. (le roi s'amuse) ist der Roué aus den Zeiten der Regentschaft; sein Karl V. (Hernani) genau derselbe, wenn er sich auch zum Schluß ohne alles Motiv in einen andern verwandelt. Von den spätern will ich gar nicht reden. So wenig von geschichtlicher Treue die Rede ist, so wenig von menschlicher Natur; jene historischen Helden sind Fragen, über die wir uns verwundern, die uns aber kein Interesse abgewinnen können, weil sie nicht von unserm Fleisch und Blut sind. Die Nebencharaktere sind unmöglich in der Zeit, in der sie auftreten; sie sind nur denkbar in den Zeiten romantischer Begriffsverwirrung. Wenn Alexandre Dumas in seinen historischen Stücken ebenso frivol mit der Geschichte umgeht, so ertragen wir das eher, denn er hält wenigstens Farbe; in welche Zeit er auch seine Anekdoten verlegt, er bleibt eigentlich immer in seinen gewohnten Kreisen, bei den pariser Journalisten, die in den Tag hineinleben, hübsche Maitressen halten, viel trinken und viel spielen, und eben so gut mit dem Degen umzugehen wissen, als mit der Feder. Wenn seine Cavaliere sich über Literatur, Oper, Grisetten und Paukerien unterhalten, so weiß man immer, wer eigentlich der Sprechende ist, und wenn uns unnütze Details angeführt werden, so macht uns diese naive Freude eines Dilettanten, der in seinen Bilderbüchern eine neue Maske findet, zu viel Spaß, als daß wir uns ernstlich über die Ungeschicklichkeit des dramatischen Dichters ärgern sollten. Die Helden unsers Poeten dagegen treten mit einer Prätenston auf, die uns beleidigt, weil sie hohl ist. Ich glaube, die Art und Weise, wie Victor Hugo die Geschichte auffaßt, am besten an einem Monolog nachweisen zu können, den er Karl V. in einem Keller zu Frankfurt am Main halten läßt, in dem Augenblick, als er eben zum Kaiser gewählt wird, als zu gleicher Zeit eine Rotte spanischer Verschwörer, die ihm nach Frankfurt gefolgt sind, ihm auflauert, um seinem Leben ein Ende zu machen. Dieser Monolog, den die Schule lange Zeit für ein Meisterstück ausgegeben hat, und der beiläufig auch ein sehr gutes Bild von der Gedankenassociation des Dichters und von seinem Vers gibt, lautet folgendermaßen:

Ah! c'est un beau spectacle à ravir la pensée,
Que l'Europe, ainsi faite, et comme il *) l'a laissée!

*) Karl der Große.

Un édifice, avec deux hommes au sommet,
 Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet,
 Presque tous les états, duchés, fiefs militaires,
 Royanmes, marquisats, tous sont héréditaires;
 Mais le peuple a parfois son pape ou son César.
 Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
 De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre éclate.
 Electeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,
 Double sénat sacré, dont la terre s'émeut,
 Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce qu'il veut.
 Qu'une idée, au besoin des temps, un jour éclore,
 Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose,
 Se fait homme, saisit les coeurs, creuse un sillon;
 Maint roi la foule aux pieds ou lui met un baïllon:
 Mais qu'elle entre un matin à la diète, au conclave,
 Et tous les rois soudain verront l'idée esclave
 Sur leurs têtes de rois que ses pieds courberont
 Surgir, le globe en main, ou la tiare au front! —
 Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre
 Que par eux ou pour eux. Un suprême mystère
 Vit en eux, et le ciel, dont ils ont tous les droits
 Leur fait un grand festin des peuples et des rois. (!)
 Le monde, au-dessous d'eux, s'échelonne et se groupe.
 Ils font et défont. L'un délie et l'autre coupe*.)
 L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont
 Leur raison en eux mêmes, et sont parce qu'ils sont.

Bei uns Deutschen würde auch der unreifste Anfänger nicht wagen, solche Schnitzer zu begehen, ein solches Gewebe von schülerhaften Einfällen als historische Weisheit zu verkündigen; noch weniger würde er die historische Treue so hintanzusetzen, dem Kaiser Karl V. eine monologische Erörterung über die Dialektik der Ideen in den Mund zu legen.

Victor Hugo sieht seine Figuren nicht in ihrer Totalität, sondern nur in der bestimmten, theatralischen Situation; sie gehen nur aus dieser Situation hervor. Die Theatercoups, an welche der Franzose seit seines großen Corneille berühmtem Wort: qu'il mourût! gewöhnt ist, und die sich wesentlich auf eine Thätigkeit des Witzes reduciren, arbeitet er mit großer Andacht aus, und wenigstens in einzelnen Fällen, wie z. B. in der Lucrezia Borgia, mit großer Geschicklichkeit; daher ist das letztere Stück mit geringen Modificationen in eine Oper verwandelt worden, und fast jede der Tragödien Victor Hugo's ließe eine derartige Behandlung zu. Die Monologe sind Arien, die Dialoge Duette oder Recitative, und was die Handlung betrifft, so spielt der Maschinist die Hauptrolle.

Nur ist auch die Situation noch nicht das letzte Motiv dieser historischen Genremalerei. Um auf dieses zu kommen, wähle ich unter den poetischen Werken das beste und das schlechteste — Notre-Dame und die Burgraves.

*) Dieser Vers ist in Beziehung auf die Cäsar charakteristisch.

Ich nenne den Roman Notre-Dame de Paris — neben den Orientalen — das beste Werk, weil sich in ihm die Eigenthümlichkeit und die Intention des Dichters am reinsten und einheitlichsten ausspricht, weil sich die Form mit dem Stoff so vermählt hat, daß wir einen vollkommenen Gesamteindruck empfangen. Der Gegenstand der Dichtung ist nämlich nicht Ludwig XI., nicht der Lieutenant und die Zigeunerin, nicht der Archidiaconus und der Glöckner, sondern das Paris des 15. Jahrhunderts, wie es sich aus den Resten der alten Bauwerke und historischen Ueberlieferungen wiederherstellen, durch eine in jene Zeit vertiefte Phantasie wieder beleben läßt.

Victor Hugo hat in einzelnen Abhandlungen, in Liedern und in Excursen, die durch seine sämmtlichen Schriften verstreut sind, gegen die Nachsichtigkeit der modernen Baumeister geeifert, die ohne Pietät für die alte Kunst die Denkmäler der mittelalterlichen Architectur entweder zerstören, um das Material zu neuen Bauwerken zu benutzen oder sie durch Neuerungen zu entstellen. In der Baukunst hat er wirkliche Studien gemacht, er ist darin zu Hause und seine Schilderung gewinnt Farbe und Leben.

Die Art und Weise der Conception ist nun folgende: Er durchstöbert die alte Kirche nach allen Richtungen hin, die Kreuzgänge, die Galerien, die Thürme, die Altäre. Er läßt das verschiedenartigste Licht durch die gemalten Scheiben strahlen, von der Morgensonne an bis zum blassen Mondschein. Er fragt sich, welche Trachten, welche Figuren sich am besten dazu eignen würden, unter jeder dieser Beleuchtungen dem landschaftlichen Gemälde Leben und Bewegung zu geben; welche Gruppen, welche Scenen der Stimmung am besten entsprechen; in welchen Charakteren sich der Geist des alten Gebäudes symbolisch am besten ausspricht. So entstehen die Gestalten des Archidiaconus und des Glöckners,*) ähn-

*) Als Nachtrag zu der im vorigen Abschnitt angedeuteten Darstellung von Ungeheuern im Geschmack des Han von Island gebe ich die Empfindungen des Glöckners, als er den Ton der Glocke hört. Il s'y dilatait comme un ciseau au soleil. Tout à coup la frénésie de la cloche le gagnait; son regard devenait extraordinaire; il attendait le bourdon au passage, comme l'araignée attend la mouche, et se jetait brusquement sur lui à corps perdu. Alors, suspendu sur l'abîme, lancé dans le balancement formidable de la cloche, il saisissait le monstre d'airain aux oreillettes, l'étreignait de ses deux genoux, l'éperonnait de ses deux talons, et redoublait de tout le choc et de tout le poids de son corps la furie de la volée. Cependant la tour vacillait; lui, criait et grinçait des dents, ses cheveux roux se hérissaient, sa poitrine faisait le bruit d'un soufflet de forge, son oeil jetait des flammes, la cloche monstrueuse hennissait toute haletante sous lui; et alors ce n'était plus ni le bourdon de Notre Dame ni Quasimodo: c'était un rêve, un tourbillon, une tempête; *le vertige à cheval sur le bruit*; un esprit cramponné à une croupe volante; un étrange centaure moitié homme, moitié cloche u. s. w. Diese Stelle gibt übrigens einen angemessenen Pendant zu dem Monolog Karls V., in Betreff der Prosa Victor Hugo's. Da sein Gegenstand stets die Materie ist, und sein Streben, ihr in allen Seiten gerecht zu werden, so ist die Sprache reich an Ausdrücken, die

lich den Schnitzwerken an den Portalen, den Bildhauerarbeiten am Chor, den Drachen, Rosen und Schmetterlingen an den Schwibbögen. Wie der Ephen an den umgestürzten Säulen, haben sie ihr Leben nur in ihrer Beziehung auf den Stein; von ihm abgelöst, würden sie in Staub zerfallen. Es scheint auf den ersten Anblick eine Vergeistigung der Materie, sieht man aber näher zu, so ist es eine Versteinerung des Menschlichen. Durch den Bann, der ihn an den Stein fesselt, hat der Geist sein eigentliches Wesen verloren.

Weiter. Von der Höhe des Thurmes aus betrachtet sich der Dichter die Aussicht. Er stellt sich die Straßen in Bewegung vor, und combinirt diese Bewegung mit den Figuren, welche die Kirche selbst ihm eingegeben hat, sowie mit den Trachten und Sitten der Zeit, die er schildern will. Daraus wird nun der Volksauflauf bei einem erwarteten Schauspiel, ein Narrenfest, ein Sturm auf die Kirche u. s. w. Nicht der historische Pragmatismus, nicht die philosophische Idee, sondern die Rücksicht auf den pittoresken Effect bestimmt den Lauf der Begebenheiten. — Von der Kirche aus geht der Gang auf den Grèveplatz, dieser macht eine Hinrichtung nöthig, die einzelnen Gebäude, welche den Platz umgeben, werden antiquarisch durchsucht; die Universität: also Scenen aus dem damaligen Studentenleben, und die Figur eines Normal-Studenten, der als weitere, hellfarbige Arabeske von den Nachtscenen des alten Paris ein Relief erhielt; das Palais de justice — wozu wurde es damals benutzt? Zu Festspielen! Also es wird ein Mysterium aufgeführt, um die Localitäten in das rechte Licht zu stellen, und den Zuschauern zu malerischen Gruppen Veranlassung zu geben. In den letzteren werden sämtliche Trachten, also auch sämtliche Stände des damaligen Zeitalters verwerthet. Das Mysterium führt zu der Figur des Dichters; trennt ihn von der Scene, so ist es ein armseliges Nachwerk, aber in diesem Fastnachts-Quodlibet nimmt sich der Hanswurst gut genug aus. — Nun bleibt noch die eigentliche Hefe des Volks und der politische Höhepunkt übrig, und so haben wir einerseits die Cour des Miracles in ihrer phantastischen Nachtbeleuchtung, mit den Ameisenhaufen von Bettlern, Zigeunern, Dieben und Mördern, die sich wie ein Jacques-Callotsches Höllestück in wundervollen Wendungen entfaltet; andererseits die düstern Hallen der Bastille mit ihren unterirdischen Gefängnissen, ihren eisernen Käfigen, den Baumeister und gleichsam die Incarnation derselben, König Ludwig XI. So ist das alte Paris restaurirt. —

man sonst nur noch im Wörterbuch findet; die Periode besteht aus Appositionen, aus Bildern, die erst in ihrer Totalität das Gemälde veranschaulichen. Der logische Gang, der leichte Fluß, die Klarheit und Durchsichtigkeit, welche sonst den französischen Satzbau auszeichnen, geht in diesem rein materiellen Gewicht der Worte verloren. Gelehrsamkeit ohne Ordnung und Phantasie ohne eignen Inhalt, von gelehrten Reminiscenzen genährt, das ist der Charakter seiner Sprache.

Grenzboten. IV. 1849.

Wo eine wirkliche Kenntniß vorhanden ist, wird die Schilderung, wenn auch nicht künstlerisch vollendet, doch immer von lebhaftem Interesse sein. Victor Hugo ist zwar mit der eigentlichen Geschichte der Renaissance nicht sehr vertraut, aber in den Antiquitäten ist er zu Hause. Betrachten wir die historischen Personen in Notre-Dame als Basreliefs auf den architectonischen Denkmälern der Vorzeit, so haben sie ihre Berechtigung. Anders wird die Sache, wenn der Dichter eine Vergangenheit symbolisch wieder aufrichten will, von der er nichts versteht. So ist es ihm in dem Burgrafen (1812) gegangen.

Die Veranlassung zu diesem närrischen Gedicht war eine Rheinfahrt (1841), in welcher unser Dichter die alten Ruinen weniger durchforschte als durchträumte. Er brach sich durch das Dickicht der Schlingpflanzen Bahn zu den zertrümmerten Mauern, setzte sich dann einsam auf einen Vorsprung, ließ sich von den Vögeln anstingen, betrachtete den Aufgang der Sonne, und suchte eine alte, vom Moos bedeckte Inschrift zu entziffern, oder nahm das Maß eines Schreibbogens, während ihm der Wind Blätter und Blüten auf den Kopf wehte. Abends im Mondschein, wenn die Dämmerung den Bergen jene phantastischen Formen und dem Fluß jenes unheimliche Stahlgrau verlieh, in welchem sich Gespenster und Kobolde so gern umhertreiben, kletterte er, in seinen Mantel gehüllt, über den Schiefer nach irgend einem Raubschloß. Kein Geishirt hätte es gewagt, ihn an diesen Schreckensort zu begleiten. Er sog die sanfte Melancholie des Abends in sich ein, und blickte nach den Sternen am Himmel und den Lichtern an dem Fuß des Berges, bis die Mitternachtstunde von allen Kirchthürmen schlug, und er, unter Fledermäusen die einzige fühlende Brust, mit widerhallendem Schritt bis in die Keller hinabstieg. In solcher Stimmung kam ihm die Eingebung, den Geist dieser alten Burgen in einer Trilogie zu fixiren. Der Rhein kam ihm vor, wie Theßalien zu den Zeiten des Aeschylus, wo die Titanen gegen den Götterkönig sich empörten. Er fand in den „Burgraves“ ein ebenso riesiges, ebenso ruchloses Geschlecht von Halbgöttern, als jene Brüder des Prometheus es waren. Als Zeus wurde dann der alte Barbarossa aus dem Kyffhäuser heraufbeschworen. Die Sage aber naiv zu nehmen, dazu hat der Franzose nicht den Muth; es muß alles pragmatish erörtert werden, auch der Kyffhäuser. Zum Ueberfluß wird noch Geschichte vorgetragen, bei welcher Gelegenheit wir unter andern unerhörten Dingen erfahren, daß Berlin soeben von den Bandalen (im Jahre 1200!), Danzig von den Heiden erobert ist.

Auch diesmal ist die Hauptrolle des Stücks dem Stein gegeben. Der Wechsel der Scene dient dazu, uns die verschiedenen Theile des Schlosses anzuführen. Jeder ist von dem entsprechenden spiritus familiaris bewohnt. In der Mitte ein dicker Thurm. In ihm waltet Burgraf Hiob, 120 Jahre alt, mit langem weißem Bart, stets in der Rüstung und im Helm, riesengroß wie die Titanen, der lange Reden über den Geist der alten Chevalerie hält — die Charaktermaske des feu-

dalen Barons, auf die wir noch einmal zurückkommen — und wenn sein 80jähriger Sohn es einmal wagt, ihn zu unterbrechen, ihm strenge zuruft: Taisez-vous, jeune homme! Unten in dem Keller haust das Bild der Rache, ein in Fesseln geschlagenes 100jähriges Weib mit dem caraibischen Namen Guanmaraha; ihr Lebenszweck ist, einen Geliebten zu rächen, den Burggraf Hiob von 80 Jahren aus den Fenster geworfen hat, und wofür der Frevler von seinem eignen Sohn geschlachtet werden soll. Zu diesem Zweck wendet sie verschiedene Vergiftungen, Opium, Hexereien, und dergl. an, bis sich endlich ergibt, daß jener Geliebte von dem Fall nicht umgekommen, daß er vielmehr kein anderer ist, als Kaiser Barbarossa, Hiob's Bruder, der seinem Vater geschworen, sich vor 80 Jahren nicht zu rächen, der nach 80 Jahren aus dem Kyffhäuser aufsteigt, und den Hiob mit seinem ganzen Geschlecht in Fesseln schlagen läßt, aber als er ihn bußfertig findet, und voller Loyalität für den Kaiser und das Reich, ihm vergibt und in seinen Berg zurückkehrt, um den die Raben nisten. Nehmen wir noch als weitere Decoration im Ahnensaal das junge frivole Geschlecht, das über die alten Graubärte spottet, wie die Zeitgenossen Don Quixote's über den Ritter von der traurigen Gestalt; im Burgverließ die gefangenen Bürger, Studenten, Handwerker u. s. w., so haben wir die gesammte Trilogie, die hier als abschreckendes Beispiel dienen mag, wohin es führt, wenn Kunst oder Wissenschaft die Geschichte in's historische Costüm begräbt.

Der Handel in Rußland.

Ich kam nach der Stadt Berdiczew in Kleinrußland, als die weit berühmten Contracte stattfinden sollten. Mit den Worten „die Contracte“ bezeichnet man in Rußland den Jahrmart oder die Messe. Die bedeutendsten Geschäfte, welche der russische Handel im Innern des Landes macht, beruhen auf Tausch, doch auch dann werden die großen Geschäfte contractweise abgeschlossen, wenn von Seiten des Waarenempfängers die Zahlung unverweilt geleistet wird.

Die ganze hübsche Stadt war in arger Aufregung. Die Juden rannten hin und her, die ungetheerten Riesenräder der Ribitken knarnten unter ihrer Waarenlast, die Straßen waren angefüllt mit bäurischen Markthelfern, welche, seltsamer Weise auf je zwei langen Stangen ihre Kisten und Ballen kenchend hin und her schleiften und Jeden, der ihnen entgegen kam, mit den stehenden Worten begrüßten: „Aus dem Wege Herrchen! Unser Herr Gott hat sich's auch Schweiß kosten lassen; er sei gepriesen!“ Die Kazappen, welche hier fast allein Markthelferge-