



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Französische Literatur : Alexandre Dumas.

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

Französische Literatur.

Alexandre Dumas.

Wir kennen Dumas nicht bloß aus der Masse seiner Romane, die unsere Leihbibliotheken füllen, sondern auch durch sein persönliches Auftreten. In dem bekannten Proceß Beauvallon, der zu Rouen verhandelt, und in dem zuerst dem Publicum ein Bild von dem Treiben des lebenswürdigen Kreises vorgeführt wurde, der sich um Lola Montez gruppirte, trat er mit einem renommistischen Wesen auf, welches den Eindruck von seiner Persönlichkeit, den wir bereits aus seinen Romanen empfangen, auf eine würdige Weise ergänzte. Später, als er mit seinem eigenen Buchhändler in einen Proceß verwickelt war, nahm er keinen Anstand, durch die seltsamsten Aufschneidereien den Hof und die Regierung zu compromittiren, von denen er Gunstbezeugungen empfangen hatte. Es ist charakteristisch für die Franzosen, daß ihn das in der öffentlichen Meinung nicht vernichtet hat. Man amüsirte sich eine Zeitlang an dem neuen Skandal, dann wurde er vergessen und der Ruf des Schriftstellers nicht weiter durch ihn angefaßt.

Sein öffentliches Auftreten wird durch dieselbe Angenirtheit charakterisirt, die sich in seinen Schriften zeigt. Das wüste Zigeunerleben, welches er seine Helden führen läßt, und das er aus dem Bilde seiner Umgebungen entnommen hat, trägt er selber offen zur Schau: verliebte Abenteuer, Duelle ohne Sinn und Verstand, schwindelnder Erwerb und eben so fabelhafte Verschwendung, vollständige Rücksichtslosigkeit gegen die gewöhnliche Ordnung der menschlichen Gesellschaft und große Bonhommie in den individuellen Verhältnissen. Durch seine negerartige Arbeitsamkeit hat er sich einen Erwerb bereitet, zu dem sich unsere deutschen Autoren auch in ihren kühnsten Träumen nicht erheben würden. Diesen Erwerb hat er theils als großer Herr durch unspännige Verschwendung, theils als Kind seiner Zeit durch schwindelnde Speculationen verschleudert; er weiß sich aber in die Lage eines banquerouten Mannes eben so bequem zu finden, als in die

eines Millionairs, gerade wie sein Artagnan, sein Buffy u. s. w. Gerade wie diese weiß er sich etwas auf seinen Adel, wenn gleich dieser Adel sich erst aus der Kaiserzeit herschreibt; der Sohn eines Mulatten, hat er sich durch seine lebhafte Einbildungskraft allmählich in die Vorstellung verstrickt, das Geschlecht der Dumas stamme wenigstens aus den Zeiten der Kreuzzüge. Darin steht er den eigentlichen Dichtern der Bourgeoisie sehr schroff gegenüber, und repräsentirt besser den Chevaleresken Charakter seiner Nation. Er kennt nur Edelleute und Bedienten, wie Calderon, das Ideal des romantischen Lustspiels. Der Bürger ist nach seinen Ideen nur dazu da, daß ihm der adelige Abenteuerer seinen Wein anstrinkt und seine Frau verführt; von der Liebe, mit der sich W. Scott in seinen historischen Romanen in die verschiedenen Schichten des bürgerlichen Lebens vertieft, ist bei ihm keine Spur.

Bei der zahllosen Menge seiner Romane hat man die Vermuthung aufgestellt, sie rührten nur zum Theil von ihm her. Geschrieben sind sie jedenfalls alle von seiner Hand, in jener schönen Handschrift, auf die er sich viel zu Gute thut, und die ihm zuerst seinen Lebensunterhalt verschaffte. Wenn er sich auch hin und wieder, wie die französischen Dichter es insgesammt thun, von seinen Handlangern einige Ideen und Bilder zuführen lassen mag, so ist es doch bei dem wirklichen Reichthum seiner Phantasie, bei der grenzenlosen Unbefangtheit, mit der er über alle Schwierigkeiten und Unmöglichkeiten hinwegspringt, und bei der Fabrikmäßigkeit der Ausführung sehr leicht möglich, daß er wirklich der Verfasser aller der Werke ist, die unter seinem Namen herumgehen. Ein Dichter, dem es darauf ankommt, innerhalb des Maßes der Natur zu bleiben, gewissenhaft zu motiviren, an den Begebenheiten seinen Geist zu entwickeln und dergleichen, kann allerdings so rasch nicht arbeiten. Aber bei Dumas ist von alle dem keine Rede. Wenn er aus irgend einer Verwicklung nicht auf natürlichem Wege sich herauszufinden weiß, so kommt es ihm gar nicht darauf an, ein Wunder zu thun.

Trotz aller dieser Fehler haben die Franzosen doch Recht, wenn sie mit einer gewissen Achtung von ihm sprechen. In unsrer sterilen Periode ist es schon ein Verdienst, wenn man Erfindung und gute Laune bewahrt, und außer diesen beiden guten Eigenschaften finden wir eine ganze Reihe von Conceptionen, die wenigstens bis zu einem gewissen Grade eine poetische Kraft verrathen. Bei seinen Romanen kann ich mich in dieser Beziehung kurz fassen, denn sie sind allgemein bekannt; dagegen haben wir auf seine Theaterstücke unsre Aufmerksamkeit weniger gerichtet, und doch hat er an der Revolution im französischen Drama wenigstens eben so viel Antheil als Victor Hugo: der Unterschied war nur der, daß der Letztere zu seinen Neuerungen durch eine Doctrin getrieben wurde, während bei Dumas der reine Instinct das Bestimmende ist.

Als 20jähriger Jüngling kam Dumas 1823 nach Paris. Seinen Vater, den General Dumas, hatte er bereits im vierten Jahre verloren. Das Vermögen

seiner Mutter war durch Unglücksfälle erschöpft. Da seine frühere Bildung sich vollständig auf die ritterlichen Künste des Reitens, Fechtens und Billardspielens beschränkt hatte, so konnte er als Grundlage seiner gesellschaftlichen Position nichts weiter aufweisen, als seine gute Handschrift, kraft deren ihm ein alter Freund seines Vaters, der General Joy, eine Secretairstelle im Bureau des Herzogs von Orleans verschaffte. Die Mußestunden seines Amtes benutzte er mit unglaublicher Anstrengung dazu, seine Bildung zu ergänzen. Er las Bücher nach allen Richtungen hin, natürlich sehr zerstreut, aber doch bei seinem guten Gedächtniß nicht ohne Frucht. Bestimmend wirkte auf ihn im Jahre 1827 das Erscheinen einer englischen Schauspieltruppe in Paris, welche den Hamlet und die übrigen Shakspeare'schen Stücke auführte, und ihm dadurch eine neue Welt eröffnete. Die Kenntniß Shakspeare's, abgesehen von der schlechten Bearbeitung von Ducis, war damals noch ein Eigenthum einzelner bevorzugter Kreise. Zwar hatte im Jahre 1824 ein gewisser Sorsum die Kühnheit gehabt, einen Theil der Shakspeare'schen Stücke in gemischten Versen (vers blancs et rimés) zu übersetzen, und Alfred de Vigny hatte Anmerkungen dazu geschrieben; aber diese Uebersetzung war wenig bekannt geworden. Eine gute Uebersetzung des Othello von Alfred de Vigny (Le more de Venise) erschien erst Ende des Jahres 1829. Dumas versichert nun, er habe die Stücke von Shakspeare, Goethe, Schiller u. s. w. sorgfältig studirt und analysirt, um sich auf seinen dramatischen Beruf vorzubereiten. Wie das mit seiner mangelhaften Sprachkenntniß in Uebereinstimmung zu bringen ist, wissen wir nicht recht. Gelesen hat er sie jedenfalls, das bezeugen schon seine vielfachen Plagiate. Gleich in seinem ersten Stück, „Christine“, finden wir mit Erstaunen den Monolog Alba's aus dem Egmont Wort für Wort dem Corsen Sentinelli in den Mund gelegt. In dem nämlichen Stück wird das Gespräch von Devereux und Macdonald aus dem Wallenstein auf eine gleiche Situation übertragen. Aehnliche Plagiate finden sich in allen übrigen Stücken. Die Kritiker haben ihn heftig deswegen angegriffen, aber er hat mit großer Gemüthsruhe die Worte Molière's wiederholt: „Ich nehme mein Eigenthum, wo ich es finde.“

Einen nicht geringern Einfluß, als die Lecture der fremden Dramatiker, übten auf ihn die Neuerungen in der Malerei aus. Im Salon von 1827 waren eine ganze Reihe von Gemälden, die entschieden mit der classischen Schule David's brachen, darunter das Blutbad auf Scios von Paul Delacroix, Mazarin von Boulanger, Job von St. Evre u. s. w. Ueberhaupt hat man auf das Zusammengehen der Revolutionen in der plastischen Kunst mit den Revolutionen in der Poesie noch zu wenig Aufmerksamkeit gewendet. Unter diesen Gemälden war eins, welches Dumas zu seinem ersten Drama Veranlassung gab: der Tod Monaldeschi's von Mademoiselle de Fauveau. Vorher hatte er einige Versuche gemacht, die er aber wieder vernichtete, z. B. eine Bearbeitung des Schiller'schen

Fiesco. „Christine“, die er in vier Monaten fertig schrieb, wurde vom Théâtre français angenommen. Da sich die Aufführung aber verzögerte, so schrieb er rasch noch ein zweites Stück, Henri III., wozu er den Stoff aus der Chronik von Anquetil genommen hatte. Auch dieses fand Aufnahme, und wurde am 10. Februar 1829 mit glänzendem Erfolg dargestellt. Der Herzog von Orleans mit einer Reihe fürstlicher Personen, die ihn gerade besuchten, hatte die Logen besetzt, und auch im Uebrigen war das Publicum so ausgewählt, daß Dumas' Ruf gleich durch dieses erste Stück gesichert war. Da noch in demselben Jahre Victor Hugo's „Hernani“ auf dem nämlichen Theater, der bisherigen Schule des Classicismus, zur Aufführung kam, so verursachte das unter den Anhängern der alten Schule einen gewaltigen Sturm. Die Hauptdichter derselben, Baour-Lormand, Jouy, Etienne, Arnauld u. s. w., vereinigten sich zu einer Bittschrift, diese romantischen Neuerungen im Théâtre français wieder abzustellen; aber sie drangen nicht durch. Die Romantiker gewannen im folgenden Jahre einen Sieg nach dem andern, und bis zum Auftreten der Rachel (1838) behaupteten sie das Schlachtfeld. — Wir wenden uns jetzt zu den einzelnen Stücken.

Christine, welches erst 1830 aufgeführt wurde, ist in Versen geschrieben und behandelt die Geschichte der Tochter Gustav Adolph's. Das historische Costum ist mit großer Breite angebracht. Nicht allein die großen Geister jener Zeit, Descartes, Corneille u. s. w., sondern auch minder bedeutende Schriftsteller, z. B. Calprenède, treten auf, und setzen ihre Theorien und ihr Verhältniß zum Zeitalter weitläufig aus einander; der Letztere referirt z. B. über den allegorischen Roman von Scudery, le royaume du Tendre, ohne daß diese literarischen Curiositäten auch nur den geringsten Einfluß auf die Handlung hätten. Auch an politischen und philosophischen Kannegiebereien fehlt es nicht. Es ist das übrigens nicht geradezu eine romantische Neuerung; schon bei den sogenannten Classikern, namentlich bei Voltaire, ist der Politik ein übergroßer Raum verstattet. Der Unterschied ist nur der, daß die Romantiker sich wenigstens einigermaßen an die historische Wahrheit halten, wenn sie sich auch darin viel Willkürlichkeiten erlauben: bei den Classikern wird nur ganz allgemeine abstracte Politik getrieben. — Die aristotelischen Regeln in Beziehung auf Ort und Zeit werden bei Seite geschoben, aber doch nicht gerade auf eine gewaltsame Weise, wenn man von dem sehr schlechten Epilog absteht, der auch bei der Aufführung immer weggelassen ist. In demselben stirbt nämlich Christine, nachdem sie vorher über die Tödtung ihres ehemaligen Liebings Rene empfunden und sich bekehrt hat. Außerdem ist auch noch ein eben so unnützer Prolog vorhanden, in welchem eine sehr überflüssige episodische Figur sich vom alten Cartesius den Hof Christinens schildern läßt. — Wenn wir nun fragen, was übrig bleibt, wenn man diese und ähnliche überflüssige Bestandtheile ausschneidet, so ist das Resultat allerdings nicht sehr erfreulich. Die Charaktere sind, mit Ausnahme von dreien, sehr kiederlich hingeworfen,

und diese drei sind auch im höchsten Grade unpoetisch. *Monaldeschi* ist ein gemeiner Schuft, ohne alle positiven Eigenschaften, dem wir also nicht das geringste Interesse abgewinnen können. Seine Geliebte *Paula*, die er in Pagen-tracht mit sich herumsührt, ist eine stehende Melodramfigur, aus *Walter Scott* und *Byron* ins Französische übertragen; bei *Christine* selbst ist alles Mögliche angewendet, um ein Totalbild zu schaffen, in dem alle die wunderbaren, zum Theil widersprechenden Eigenschaften dieser merkwürdigen Frau ihre Stelle finden, aber es ist dem Dichter nicht gelungen, für diese Widersprüche den Leitton zu treffen. Am schlimmsten ist es aber, daß wir über das eigentliche Verhältniß dieser beiden Personen, worauf doch ganz allein das dramatische Interesse beruhen könnte, keinen Aufschluß erhalten. Wir haben weiter nichts vor uns, als eine Reihe von Begebenheiten, ohne innern ethischen oder psychischen Zusammenhang. Der Erfolg des Stücks wird daher auch nur dadurch begreiflich, daß das Publikum der ewigen *Sophonisben*, *Roxanen* u. s. w. herzlich müde war, daß es einmal etwas Anderes hören wollte, als die bekannten, ewig wiederkehrenden Stichwörter aus der Schule *Voltaire's*, daß es nach bestimmteren Figuren verlangte, als der unvermeidliche *Vertraute* und die unvermeidliche *Vertraute* des classischen Theaters. Wenn man überhaupt den Romantikern Gerechtigkeit widerfahren lassen will, so muß man sie nicht mit den Classikern des 17., sondern mit den Classikern des 19. Jahrhunderts vergleichen, deren nüchternes, in die leersten Phrasen aufgegangenes Wesen eine Reaction nach der Seite des Ungeheuerlichen und Auffallenden hin wohl berechtigte. — Aber dieses Stück ist allerdings ein sehr roher Versuch nach dieser Seite hin. Selbst in der äußerlichen Intrigue ist keine Continuität, und von dem, was sonst zur Technik des Theaters gehört, Steigerung der Spannung und dergleichen, keine Rede. Dagegen sticht die Sprache vortheilhaft sowol gegen die Sprache *Victor Hugo's*, als die der Classiker ab. Sie ist häufig sehr nachlässig, aber wenigstens im Ganzen natürlich und fließend; sie hat nicht das Gespreizte *Victor Hugo's* und nicht das Triviale der Classiker. Auch ist das beliebte Manöver des Ersten, durch epigrammatische oder pathetische Schlußtableaux einen rein äußerlichen Beifall hervorzurufen, mit großer Mäßigung angewendet.

Das zweite Stück, *Henri III.*, ist in Prosa. Auch hier haben wir wieder eine Reihe von historischen Curiositäten, antiquarische Münzberechnungen, Darstellung der Finanzen, Kritik der Trachten, Bemerkungen über die Verdienste *Ronsard's* u. s. w. Der historische Inhalt, der Conflict zwischen den liguistischen Gabelleuten und der königlichen Partei und die Vermittelung desselben durch *Katharina von Medici*, steht mit dem Novellistischen der Liebesgeschichte zwischen dem Grafen *St. Megrin* und der Herzogin von *Guise* nur in einem sehr losen Verhältniß. Ein drittes Moment, die astrologische Maschinerie, ist nur des Costums wegen vorhanden. Uebrigens ist der Ton diesmal gut getroffen. *Dumas* hat den-

selben Stoff daher noch einmal in dem Romane *la dame de Monsoreau* behandelt. Die alten Chroniken geben freilich nur die Färbung; der eigentliche Inhalt stammt aus den Gewohnheiten des Pariser Journalistenlebens. Wenn der politische Theil sehr langweilig ist, so kann man in dem novellistischen wenigstens eine gewisse individuelle Wahrheit nicht verkennen, obgleich die Motive zuweilen von einer ungläublichen Rohheit und Geschmacklosigkeit zeugen, z. B. die Art und Weise, wie der Herzog von Guise seine Gemahlin bestimmt, ihren Geliebten zu einem Rendezvous zu bestellen, das sein Untergang werden soll. Er preßt ihr nämlich mit seinem Eisenhandschuh so lange den Arm zusammen, bis sie den Schmerz nicht länger ertragen kann, und sich seinem Willen unterwirft. — Daß an ein ethisches Interesse in diesem Stück nicht zu denken ist, versteht sich von selbst. — Diese Form der historischen Stücke, Haupt- und Staatsactionen in Verbindung mit einer Liebesintrigue, ist seit der Zeit sehr häufig angewendet. Das beste Stück dieser Art ist *la maréchale d'Anere* von Alfred de Vigny (1831) welches seine Vorbilder bei weitem übertrifft. An sich ist das Genre schon darum verwerflich, weil es einen reinen Styl unmöglich macht.

Von größerem Interesse, als diese historischen Versuche, sind die Dramen, in welchen Dumas die moderne Gesellschaft zum Gegenstand nimmt. Das erste derselben, *Antony* (1831), ist bei den Franzosen typisch geworden. Der Held ist eine Copie von Lara und René, doch wird sein Weltschmerz dadurch motivirt, daß er als Findling der Welt gleichsam rechtlos gegenübersteht. Er hat, um diesem Gefühl zu entgehen, Reisen in den Orient zc. gemacht, findet nach seiner Rückkehr seine ehemalige Geliebte verheirathet, knüpft auf eine höchst abenteuerliche Weise wieder ein Verhältniß mit ihr an, verfolgt sie, als sie demselben sich durch die Flucht zu ihrem Manne entziehen will, in ein einsames Gasthaus, wo er ihr direct oder indirect Gewalt anthut — denn genau kann man das nicht wissen, da mit seinem Eintritt in ihr Schlafzimmer der Vorhang fällt: ein Manöver, welches Dumas in seinen Stücken ein Duzend Mal wiederholt hat — und weiß zuletzt, da sie in den Augen der Gesellschaft gebrandmarkt dasteht, und da auch ihr Mann als Rächer herbeieilt, nichts Besseres zu thun, als sie umzubringen, um wenigstens nachträglich ihren Ruf zu retten, indem er vorgiebt, er habe sie ihres Widerstands wegen umgebracht. — Diesem wüsten Inhalt ist die Form angemessen. Es herrscht eine Leidenschaftlichkeit darin, die zuweilen an das Viehische grenzt, aber die Leidenschaft ist wahr und gefühlt, man glaubt daran und wird gefesselt.

Ähnlich verhält es sich mit der *Angèle* (1834). — Das dazwischen liegende Stück *Theresa* (1832) ist mir unbekannt. — Alle diese Stücke sind in Prosa geschrieben. — Der Inhalt giebt an Frechheit dem *Antony* nichts nach. Die früheren Franzosen hatten zwar in ihren Romanen ohne alles Bedenken die schlüpfrigsten und unsittlichsten Scenen aufgestellt, allein sie in dieser Nacktheit auf das Theater zu bringen, war doch Niemand eingefallen. Das Maximum,

das die Poesie in dieser Beziehung erreicht hatte, waren die Stücke von Beaumarchais, und diese sind doch nichts gegen Antony und Angèle. — Der Held des letztern, Alfred, ist nicht ein leidenschaftlicher Schwärmer wie Antony, der zu seinem Atheismus nur durch Schmerzen gekommen ist, sondern ein völlig herzloser, kalt berechnender, frivoler Abenteuerer, der die Sitte als ein Gewebe von Lüge und Heuchelei durchschaut zu haben glaubt, und seine Herzensangelegenheiten nur als Werkzeuge zu seinem Fortkommen betrachtet. Nachdem er sich unter der Restauration durch weibliche Verbindungen Rang, Titel und Reichthum erworben hat, sieht er sich durch die Julirevolution, die ihm alles dieses raubt, genöthigt, den Bau seines Glückes von neuem anzufangen. Er läßt eine alte Geliebte, die, um ihm zu folgen, ihrem Mann entflohen ist, im Stich, und bewirbt sich um die Hand eines jungen Mädchens, das ihm durch seine Familienverbindungen nützen kann. Da er nicht hoffen darf, ihre Mutter zur Einwilligung zu bestimmen, so beschließt er, Angèle vorher in eine Lage zu versetzen, die eine Heirath unvermeidlich macht. Die Vorbereitungen dazu, bis genau zum kritischen Augenblick, gehen auf der Bühne vor. Darauf erscheint die Mutter, eine noch junge Wittve, die gern wieder heirathen möchte; sie nimmt den jungen Mann, der ihr gefällt, nach Paris mit, und dort sind sie eben im Begriff, ihre Verlobung bekannt zu machen, als Angèle ankommt. In einem Nebenzimmer erfolgt die Niederkunft der letztern. Die Verwickelung wird noch dadurch gesteigert, daß auch jene alte Geliebte sich wieder meldet, die mittlerweile die Maitresse eines allmächtigen Ministers geworden ist. Der Knoten kann endlich nur dadurch gelöst werden, daß ein junger Mann, der Angèle liebt und die Schwindsucht hat, den dreifach treulosen Alfred im Duell erschießt, und die Ehre der Gefallenen durch eine Heirath, die bei seinem Körperzustand nicht lange dauern wird, wiederherstellt. — Das Stück ist so frech, unsittlich und düster als möglich, aber es ist sehr geschickt gemacht, und es ist Natur und eine Art wilder Poesie darin.

Im Charles VII (1833) hat sich Dumas wieder den Alexandrinern und der Historie zugewendet, ja er glaubte im Sinne der classischen Schule zu schreiben, indem er die Einheit des Orts und der Zeit beobachtet, und indem er den Ausgang aus Racine's Andromache entlehnt. Eigentlich ist es aber nicht der Einfluß der Classiker, der die Form dieses Stückes bestimmt hat, sondern der Einfluß Victor Hugo's. In keinem seiner Dramen zeigt Dumas in der Conception der Charaktere, in dem Mechanismus der Scenen und selbst in der Sprache so viel Verwandtschaft mit diesem König der Romantiker. — Karl VII. ist das längste seiner Stücke. Man kann es mit einem Schiller'schen vergleichen. Auch hier ist wieder die Zueinanderbildung des Historischen und des Novellistischen sehr locker. Karl VII., der mit seiner Geliebten, Agnes Sorel, vor den Engländern flieht, bei einem seiner großen Vasallen, Charles de Savoisy, einkehrt, und im Anfang den frivolsten Beschäftigungen nachgeht, bis er sich endlich, durch Agnes

bestimmt, zu dem angemessenen Heroismus erhebt, ist ganz aus Schiller genommen, nur ist der Contrast viel roher ausgearbeitet und bis zur Unmöglichkeit gesteigert. Auf die eigentliche Handlung hat diese historische Episode keinen Einfluß. — Der Held dieser Novelle ist Yaqoub, ein Orientale, der durch den Grafen von Savoisy aus seinem Vaterlande entführt ist und als Vasall auf dessen Schloß lebt. Von dem Gesinde verspottet und als Ungläubiger mit Verachtung behandelt, wird er, der in seinem Vaterlande der lebenswürdigste Jüngling geblieben wäre, ein Menschenfeind. Er liegt in finsterner Ruhe einsam auf seiner Tigerhaut und träumt von Löwenjagden in den Wüsten Egyptens, während die Vasallen ihren Lustbarkeiten nachgehen. Einer derselben, der nämliche, der ihn gefangen genommen, schlägt nach ihm, er stößt ihm den Dolch ins Herz. Es wird Gericht über ihn gehalten, der Graf selbst präsidirt demselben und verurtheilt ihn zum Tode. Da übt der König Karl sein souveraines Recht und begnadigt ihn. Aber Yaqoub ist des Lebens überdrüssig und will sich selbst tödten, als sich plötzlich eine Tapete öffnet und eine sanfte Stimme ihm zuruft, er möge leben. Diese Stimme ist die der Gräfin Bérangère, für die er schon längst in heimlicher Liebe erglüht. Die Gräfin hat ihrem Gemahl keine Kinder gegeben, und da dieser es für eine Pflicht des Staatsbürgers hält, in so bedrängter Zeit dem Vaterlande Vertheidiger zu erziehen, so läßt er sich von ihr scheiden und heirathet eine Andere. Ganz vom Gefühl der Rache erfüllt, verspricht sie Yaqoub, wenn er den Grafen ermordet, ihn zu lieben und ihm nach dem Orient zu folgen. Der Graf hat ihm eben einen Freibrief ausgestellt und ihm sonst noch mannichfache Wohlthaten erwiesen, aber die Stimme der Leidenschaft spricht lauter in ihm, als das Gewissen, und er mordet den Grafen. Als er von seiner Unthat zurückkehrt, findet er die Gräfin als eine Leiche; sie hat Gift genommen, und Yaqoub bleibt nichts Anderes übrig, als einsam in seine Wüste zurückzukehren. Wer mit Victor Hugo bekannt ist, wird schon in dieser Skizze die Verwandtschaft der Anlage herausfühlen; sie tritt aber noch deutlicher hervor, wenn man die Ausführung ins Auge faßt. Alle die erwähnten Personen, so wie die meisten der einzelnen Scenen, würden in jedem beliebigen Victor Hugo'schen Drama ihre Stelle finden; so z. B. die feierlichen Formen des Gerichts.

Ungefähr in die nämliche Zeit (1834) fällt ein höchst verwildertes Drama, Napoleon, in welchem die Hauptmomente aus dem Leben dieses Helden von der Belagerung von Toulon an bis zu seinem Tode in einer Reihe von Tableaux dargestellt werden. Um eine Art von novellistischem Zusammenhang herzustellen, ist eine erdichtete Person hinzugefügt, ein Spion, dem Napoleon in der ersten Scene das Leben schenkt, und der ihn aus Dankbarkeit als treuer Hund auf allen seinen Abenteuern begleitet, bis er endlich in einem Befreiungsversuche auf St. Helena für ihn stirbt. Die Begriffe der Kunst hören in diesem Drama vollständig auf.

In dasselbe oder das folgende Jahr fällt das Schauderstück La tour de

Nesle. Es ist in Prosa geschrieben, und spielt in den Zeiten Ludwigs X. von Frankreich. Die Königin von Frankreich, welche schon in ihrer frühen Jugend mannichfache Unthaten verübt hat, z. B. ihren Vater ermordet, feiert in dem Thurm von Nesle mit ihren beiden Schwestern allnächtlich wüste Orgien, zu denen sie jedesmal drei junge fremde Cavaliere aufgreifen läßt, die nach einigen Stunden ausschweifender Lust in den Fluß gestürzt werden, um die Königin nicht zu compromittiren. Daß es bei der Unterschiedlosigkeit in der Wahl ihrer Liebhaber vorkommt, daß sich zuweilen auch ihre eigenen Söhne darunter finden, und daß daraus eine Reihe namhafter Greuel hervorgeht, ist begreiflich. Das Stück fällt in eine Zeit, wo man eine Art Heißhunger nach fürchterlichen Criminalgeschichten fühlte. Diese häuften sich aber so stark, daß das französische Publicum mit Macbeth hätte sagen können: Es gab eine Zeit, wo sich mir das Haar sträubte, wenn ein einsamer Nachtvogel schrie, jetzt aber habe ich mit den Gespenstern zu Nacht gespeist, die Greuel sind meinen abgehärteten Gedanken zur Gewohnheit geworden und berühren mich nicht mehr. — Wenn sich aber der Thurm von Nesle in der Masse der Greuelthaten vor den gleichzeitigen Erfindungen der Eugen Sue und der Soulié nicht auszeichnet, so empfiehlt er sich dagegen durch eine größere Kürze und Gedrungenheit.

Das Lustspiel Kean (1836) ist auch Zugstück unsrer Bühnen geworden. Es enthält eine Apologie des Genius, freilich auf Dumas'sche Manier. Damals hatte sich die schon lange in Deutschland herrschende Vorstellung, auf den Künstler sei der Maßstab der Alltagsmoral nicht anwendbar, auch in Frankreich verbreitet. Alfred de Vigny hat in seinem Roman: Stello ou les diables bleus (1832) eine Reihe von Dichtern zusammengestellt, die untergehen mußten, weil die prosaische Welt unfähig war, sie zu begreifen. Einen derselben, Chatterton, hatte er später (1834) zu einem Drama verarbeitet, welches in Paris einen großen Anklang fand, denn es war das erste Werk, in welchem die heimlichen zarten Regungen der Seele sich frei zu entfalten die Kühnheit hatten. Damals rührte es noch, wenn man die Sensibilität einer feingestimmten Seele durch die rohen Hände der in endlichen Interessen befangenen Bourgeois zerreißen sah. Die blos fühlenden Naturen, der Dichter, das leidende Weib und der den endlichen Interessen abgestorbene Quäker, sind hier die Ideale; der Bürger mit seiner massiven Erwerbsthätigkeit der herzlose Tyrann. In dieser Gefühlslosigkeit ließ man die Wirklichkeit ganz aus den Augen; man vergaß, daß Chatterton nicht an der herzlosen Welt, sondern an einer innern Krankheit, an der Monomanie der Lüge, untergegangen war. In vier Jahren hatte sich die Sache umgekehrt. Emile Souvestre stellte in seinem Henri Hamelin (1838) den Bürger, der sich den endlichen Interessen hingab, als das Ideal dar, und den mit der Welt zerfallenen Künstler, so wie das in inneren Emotionen sich erschöpfende Weib als die kranke und verwerfliche Natur. Das Stück fand eben so viel Beifall als Chatterton, und seit

der Zeit wetteiferten die Romanschreiber, solide, prosaische, der Pflicht nachlebende Menschen als die eigentlichen Verkannten darzustellen, denen das in verführerischen, vergeistigten Egoismus versunkene Zeitalter nicht gerecht werde. — Dumas hat die Sache einfacher und handgreiflicher aufgefaßt. Der geniale Künstler muß tüchtig trinken, nach allen Seiten hin lieben und ähnliche Ausschweifungen treiben; seine gesunde, kräftige Natur wird die daraus entstehenden Verwickelungen schon zu lösen wissen. So unwahr diese Voraussetzung ist, so muß man doch zugestehen, daß das Stück, trotz aller Münchhausen'schen Abenteuerlichkeiten, voll guter Laune ist, und viel weniger unsittlich, als unsre deutsche Manier, die Genialität bis in ihre schmutzigsten Krankheiten hinein zu rechtfertigen.

Richard d'Urlington ist nach einem Roman Walter Scott's bearbeitet, „Die Tochter des Arztes.“ Die Tochter eines mächtigen Lords wird durch einen Mann verführt, von dem man nachher erfährt, daß er Scharfrichter ist. Sie kommt in dem Hause eines armen Landarztes nieder. Der Knabe, der als Sohn desselben auferzogen wird, zeigt schon früh einen brennenden Ehrgeiz, dem er alle seine besseren Neigungen opfert. Durch seine Intriguen bringt er es zuerst dahin, ins Parlament gewählt zu werden; dort zeichnet er sich als Führer der Opposition aus, bis ihm von Seiten der Aristokratie die glänzendsten Anerbietungen gemacht werden: er soll die Tochter eines reichen Lords heirathen und selbst Lord und Minister werden. Er opfert seinem Ehrgeiz nicht blos seine Principien, sondern auch sein Weib, die Tochter seines Pfliegeraters. Wie Robert den Teufel, umgeben ihn zwei Genien, der gute und der böse; der gute ist sein eigentlicher Vater, der ehemalige Scharfrichter, der ihn in allen kritischen Fällen seines Lebens warnt, der böse die bekannte Charaktermaske des gefühllosen Maschinisten. Die Hauptstrafe des Ehrgeizigen besteht darin, daß er, der im Dunkel seiner Herkunft früher davon geträumt hat, er sei der Sohn eines Großen, vielleicht des Königs selbst, zuletzt erfahren muß, der Henker sei sein Vater. Das Stück ist in der rohesten Melodrammanier geschrieben.

Caligula (1837) halte ich für Dumas' bestes Drama, trotz der vielfachen Rohheiten und Niederlichkeiten, die sich auch darin vorfinden. Die Zeit des römischen Kaiserreichs mit ihren ausschweifenden Gelüsten und ihren raffinirten Greueln, ihrem Skepticismus und ihrem Aberglauben mußte den Romantikern die beste Ausbeute verheißen, und man muß sich wundern, daß Victor Hugo nicht darauf gekommen ist. Guklow hatte es einige Jahre vorher in seinem „Nero“ versucht, der aber nicht für das Theater geschrieben war, und sich in aphoristische Empfindungen und Reflexionen verlor. Dumas versichert, zu seinem Drama in Rom und Neapel die eifrigsten Studien gemacht zu haben. Es wird wol nicht so gefährlich damit sein, und die einzelnen historischen Curiositäten, die er nach seiner Weise anbringt, hätte er sich ganz bequem ersparen können. Dagegen hat er den Sinn jener Zeit, das wüste Traumleben, in dem man nicht blos an die

Ideale, sondern an die Wirklichkeit den Glauben verloren hatte, glücklich gefaßt, und auch den Gegensatz der Monomanie des Nichts, die heidnischen Reminiscenzen der altrömischen Tugend einerseits und die christliche Verzückung des Leidens und der Aufopferung andererseits, mit feinem Sinn herausgefunden; aber er denkt nicht tief genug, um diese Anlage wirklich durchzuführen. Die Orgien der blasirten Wollüstlinge, diese beständige Vermischung der Lust und der Grausamkeit weiß er recht gut zu schildern, und die Repräsentanten derselben, der Kaiser, Messaline, die feilen Werkzeuge der Tyrannei und der stumpfsinnige Pöbel sind nicht ohne Interesse; wenn er aber auf den Gegensatz kommt, das Christenthum, verliert sich das Ideal in leere Spielerei und Klingklang. Von jener Begeisterung für das Leiden und den Tod, die sich im Christenthum als nothwendige Reaction gegen die willkürliche Passivität des glaubenlosen Römerthums herausstellte, ist nicht die Rede; wir werden mit einigen einfältigen Wundergeschichten abgesspeist, und die Propheten der neuen Religion reden und benehmen sich nicht anders, als ihre Gegner. Geradezu lächerlich wird die Bekehrung eines Heiden. Aquila der Gallier liebt Stella, die Christin. In ihrer Todesstunde erzählt sie ihm von dem wahren Gott; er erwidert ihr, es sei ihm einerlei, ob es der wahre sei, es wäre der ihrige, das sei ihm genug, und er nehme ihn an. Somit wäre es in Ordnung; aber sie kann sich nicht enthalten, ihn über die Hauptpunkte des Glaubens zu catechisiren, und das Ja, welches er aus Galanterie auf alle ihre Fragen, die ihm doch sehr unklar und unbegreiflich vorkommen müssen, erwidert, ist von einer Trivialität, daß es gläubige Gemüther empören muß. So wird aus einer Anlage, die zu einer Tragödie im größern Styl hätte führen können, ein melodramatisches Intrigenstück; aber als solches betrachtet, enthält es eine ganze Reihe von Szenen, in denen sich eine nicht unbedeutende Ader wilder Poesie offenbart. — Das Stück ist in Versen geschrieben; die Sprache schmeckt zwar nach der Schule Victor Hugo's, aber sie ist doch nicht ohne Reiz. Es ist im Théâtre français aufgeführt worden, und hat das Publicum hingerissen, obgleich die Kritik, die überhaupt sehr streng gegen Dumas war, bedenklich den Kopf schüttelte, nicht mehr aus dem altclassischen Bedenken der aristotelischen Einheiten, sondern im Interesse der Wahrheit und der Logik. — In unsern Tagen hat man sich wieder zu diesem Sujet zurückgewandt, und die Messaline, die Hauptintrigantinnen des Dumas'schen Stücks, als eine verkannte Tugendheldin darstellen wollen, die nur darum in schlechten Ruf gekommen sei, weil man sie mit ihrer Stiefschwester Lycisca verwechselt habe. Dieses neue Intrigenstück steht aber in jeder Beziehung hinter dem Dumas'schen weit zurück.

In dem Don Juan de Marana (1837) hat Dumas einen höhern Flug gewagt. Der Held ist unser alter Freund Don Juan, dem fast alle neueren französischen Dichter ihren Tribut zahlen zu müssen glaubten. Das Stück hat eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Don Juan Tenorio von Zorilla,

über welches wir im vorigen Jahrgang, Heft 24, referirt haben. Welches von beiden das ältere ist, weiß ich nicht. Die gemeinsame Quelle aber ist theils die altkatholische Tragödie, z. B. Calderon's Andacht zum Kreuz, theils unser Hoffmann, der aus dem liederlichen Bonvivant einen mystischen Helden gemacht hat. Der Verlauf in dem Dumas'schen Stück ist rein äußerlich. Ein guter und ein böser Engel, beide an die Familie Marana gebunden, streiten sich um die Seele Don Juans. Als der gute Engel sieht, daß im Himmel für ihn nichts weiter zu thun ist, bittet er die Jungfrau Maria, die persönlich auftritt, ihn sterblich werden zu lassen. Er verwandelt sich in eine Nonne, Marthe, die Don Juan liebt. Damit ist es aber noch nicht genug. Die Nonne stirbt, und um einen Tag länger mit Don Juan zusammen sein zu können, verpfändet sie tausend Jahre ihrer Unsterblichkeit. Nach dieser Episode, die übrigens zu der Hauptsache nichts beiträgt, hat Dumas seinem Stück den zweiten Titel gegeben: Der Fall eines Engels, und dadurch an das gleichzeitige Gedicht Lamartine's erinnert. — Der böse Engel erweist sich als eifriger Maschinist. Die erste Unthat, welche Don Juan beging, bestand darin, daß er seinem sterbenden Vater ein Pergament entriß, in welchem dieser seinen ältern Sohn, Don José, als ebenbürtig legitimiren wollte. Da nun die Unterschrift fehlt, hat Don Juan das Recht, seinen Bruder als Leibeigenen zu behandeln, und er thut es genau in der Weise des Fürsten in Raupach's „Isidor und Olga“: er läßt ihm vor den Augen seiner Braut Stockschläge geben u. s. w. Don José, außer sich gesetzt, verschreibt sich dem bösen Geist; er wird von demselben in das Grab seines Vaters geführt, und der todte alte Herr muß die fehlende Unterschrift ergänzen. Nun ist Don José legitimirt und kann an seinem Bruder Vergeltung üben. Don Juan ist gerade auf gutem Wege; durch eine Reihe entseßlicher Geistererscheinungen ist er von der Existenz einer überirdischen Welt überzeugt worden, und beschließt nach der bequemen katholischen Art, seine Sünden in einem Trappistenkloster zu büßen. Er widersteht in seinem frommen Vorhaben selbst den Versuchungen der Liebe, die sonderbarer Weise von seinem in ein Weib verwandelten Schutzengel ausgehen, während dieser doch ein Interesse daran haben mußte, seinen Schützling auf dem guten Wege zu erhalten. Aber den Versuchungen des Stolzes kann er nicht widerstehen. Als sein Bruder ihn schlägt, ergreift er einen Degen und tödtet ihn im Duell. So geht er denn seinem Verderben entgegen. Ein Mann, den er früher im Duell getödtet hat, steigt aus dem Grabe auf und stößt ihn nieder. Die Geister der Gefallenen versammeln sich zum zweiten Male in einem wüsten Bankett, und nachdem von rechts her Gnade! von links her Rache! gerufen wird, entscheidet eine Stimme von oben: Gerechtigkeit! So scheint wol der arme Don Juan der Hölle nicht entgehen zu können, und das subjective Recht der Genialität fällt der allgemeinen Moral zum Opfer. — Ich muß noch bemerken,

daß mehrere wesentliche Momente dieses wüsten Stücks der Erzählung von Balzac: „das Ellixir des langen Lebens“, entnommen sind.

Von tragischen Stücken bleiben nur noch übrig: Der Uchimist (um 1839) und Lorenzino (1842). Das erste, in Versen geschrieben, behandelt in einer Reihe abenteuerlicher Intriguen die schrecklichen Verirrungen des Durstes nach Gold; das zweite, in Prosa, begiebt sich wieder auf das historische Feld. Es spielt in den Zeiten der Medici, und behandelt einen Menschen, der alle seine Gedanken und Empfindungen auf einen Zweck concentrirt hat, und diesem Zweck, nach der Convenienz des Theatermaschinisten, alle Rücksichten opfert, der aber unter der Maske der kältesten Berechnung die glühendsten Leidenschaften verbirgt. Daß er seinen Zweck erreicht und doch unglücklich wird, weil Alles, was er liebte, darüber mit zu Grunde geht, ist die Moral dieser ganz unwahren und abstracten Person. Die Nebenfiguren des Stücks sind übrigens nicht schlecht gezeichnet, und an Effecten fehlt es auch nicht.

Die Herrschaft der Romantiker auf dem Theater wurde erschüttert durch das Auftreten der Rachel (1838). Corneille und Racine traten wieder in ihre Rechte ein, wenn auch in einer Weise dargestellt, die in mancher Beziehung noch romantischer war, als die Poesie der eigentlichen Romantiker. Jüngere Dichter, namentlich Ponsard, wandten sich den alten Stoffen und den aristotelischen Formen wieder zu, und die Hauptdichter der jungen Schule verstummten. Was noch in ihrer Richtung geleistet wurde, gerieth so ins Ungeheuerliche und Formlose, daß man kaum noch von dramatischer Kunst sprechen konnte. Dumas übernahm das sogenannte historische Theater, auf welchem die Haupt- und Staatsactionen, die er früher in seinen Romanen bearbeitet, dialogisirt wurden, wo ganze Reiter- Schwadronen über die Bühne zogen, und wo man sich über der Menge der Figuren und Begebenheiten, die häufig eine Dauer von sechs bis sieben Stunden umfaßten, kaum noch zu orientiren im Stande war. Die Romantik verlor sich, wie man ihr es hätte voraussagen können, ganz und gar in's Neuerliche und Materielle. Das psychologische Raffinement wurde durch die Massenhaftigkeit der Thatfachen erdrückt. Sie ist aber dadurch noch nicht widerlegt, und man wird nicht läugnen können, daß sie eben so wie die gleichzeitigen Neuerungen in der plastischen Kunst und in der Musik, eine Bewegung, eine Mannichfaltigkeit der Farben, eine Frische und Freiheit des Tons auf das Theater geführt hat, die in den ewigen Wiederholungen der classischen Probleme nicht zu finden war, und die sich selbst in jenen formlosen, ungeheuerlichen historischen Stücken unsres Dichters nicht ganz verkümmert. Was der moderne Classicismus bis jetzt geleistet hat, ist sehr unbedeutend, wenn wir auch sein Streben, die Handlung zu concentriren und die Charaktere zu vereinfachen, vollkommen billigen müssen. Ueberhaupt scheint in der Tragödie wieder eine Periode der Unfruchtbarkeit eingetreten zu sein, denn die neueren sogenannten Volksdramen gehören gar nicht mehr in den Bereich der Kunst. Das

Lustspiel und das Conversationsstück scheinen ausschließlich den Platz zu behaupten, und überhaupt dem französischen Geist am meisten angemessen zu sein.

In seinen Lustspielen hat sich Dumas meistens an das Rococozeitalter gehalten, welches auch für dergleichen Erfindungen das günstigste sein möchte. Das bekannteste derselben, *Mademoiselle de Belle-Isle* (1838), spielt zu den Zeiten der Regentschaft, und der berühmte *Doné Richelieu* ist sein Hauptheld. Das Stück hat auch auf unsren Bühnen Beifall gefunden, und verdient ihn wegen seiner muntern Haltung, seiner dreisten, rücksichtslosen Sprache, und seiner spannenden Intrigue; aber seine Frechheit in Beziehung auf die sittlichen Begriffe ist doch zu stark. Ich meine damit nicht die beliebten schlüpfrigen Scenen, die bei Dumas unvermeidlich sind, und die man auf unsrem Theater gestrichen hat, gerade wie in Hebbel's *Judith*, obgleich dadurch die Pointe vollständig verloren geht, sondern die liebenswürdige Toleranz, mit der man die gemeinsten Schurkenstreiche verzeiht, wenn der Verüber derselben zuletzt eine gewisse *Bonhomie* und jenes äußerliche *point d'honneur* entwickelt, welches dem Cavalier der spanischen und französischen Komödie niemals fehlt. *Richelieu* hat eine Reihe von Thaten verübt, die ihn, wenn er nicht ein vornehmer Edelmann wäre, ins *Bagno* führen müßten. Er hat die Heldin des Stücks mit seinen unreinen Händen auf eine beschimpfende Weise betastet, und trotz dem präsentirt ihn am Schluß der beleidigte Liebhaber seiner Frau als besten Freund, blos weil durch eine Reihe zufälliger Umstände seine schändlichen Absichten nicht zur Ausführung gekommen sind. Das Verbrechen liegt nach den romanischen Begriffen nur in seinem materiellen Inhalt. Bei diesem Mangel an psychologischem Ernst, der mit dem Mangel an sittlichem Ernst zusammenhängt, ist in den Figuren, so lebendig sie sich zu bewegen scheinen, jede Spur von Wahrheit und Realität untergegangen; wir haben es mit leeren Masken zu thun. — Zwei andere Lustspiele, die einen ähnlichen Inhalt haben, und ungefähr in dem nämlichen Zeitalter spielen: *Un mariage sous Louis XV* (1844), und *Les demoiselles de Saint-Cyr* (1843) sind weniger unsittlich, sie sind sehr heiter gehalten, und haben einzelne recht interessante Scenen und Personen; wenn man sie aber mit den ähnlichen Lustspielen von *Scribe* vergleicht, so stehen sie doch sowol an Grazie und Feinheit, als an Schärfe der Charakteristik und an Verstand in der Dekonomie unendlich zurück. — *Halifax* und *Le mari de la veuve*, von denen das letztere durch die Gesellschaft der *Rachel* in Deutschland aufgeführt ist, sind unbedeutend. — Zum Schluß bemerke ich noch, daß Dumas auch eine Bearbeitung des *Hamlet* gegeben hat, in welcher wir aus dem Skepticismus dieses merkwürdigen Stückes zur vollständigsten sittlichen Klarheit geführt werden, da nach der Katastrophe der Geist noch einmal auftritt, und den einzelnen Personen nach dem Maß ihrer Verschuldung die Strafe zuerkennt. Der König kommt in die Hölle, die Königin ins Fegefeuer, *Hamlet* bleibt leben, um für seine Unentschlossenheit

zu büßen. — Das neueste seiner ersten Dramen ist „Graf Hermann“ (1850), das in Deutschland, unter den deutschen Studenten spielt, und von dem Leben derselben ein eben so abgeschmacktes Bild giebt, als es Dumas in seinen Reisebildern thut. Der Held (Fritz) ist ein Ebenbild des Franz Moor, ein raffinirter Atheist, der lange Monologe über seinen Unglauben hält, zu seinen weltlichen Absichten die teuflischsten Mittel anwendet, und da er endlich den Zweck doch nicht erreicht, mit wissenschaftlicher Bedächtigkeit den Selbstmord ausübt. Er ist noch um viele Grade unwahrer und verschrobener, als sein Vorbild.

Bei den Romanen können wir uns kürzer fassen. Wir haben nur einige leitende Gesichtspunkte anzugeben. Ein sehr großes Talent im Erzählen, eine unerschöpfliche Lebhaftigkeit der Phantasie, und selbst ein gewisses Geschick im Charakteristren wird man unsrem Dichter nicht absprechen können. Freilich macht er es sich sehr bequem, da die Gesetze der psychologischen und selbst der physischen Möglichkeit für ihn nicht vorhanden sind. Bei seinen Helden können wir uns immer ziemlich sicher fühlen, daß sie nicht umkommen, wenn auch ganze Regimenter auf sie einrücken, wenn ihr Leib auch von Wunden ganz überdeckt ist; erst ganz zum Schluß sterben sie, da doch irgend einmal ein Ende gemacht werden muß. Eine seiner Lieblingsfiguren, Buffy, in dem Roman la dame de Monsoreau, wird gegen das Ende der Erzählung von vierzehn mit Schwertern und Flinten bewaffneten Leuten angefallen; sie schießen und stechen von allen Seiten auf ihn ein, aber seine Stärke und Gewandtheit ist so groß, daß er sie alle vierzehn erlegt, wobei er freilich so schwer verwundet wird, daß er sich gegen einen neuhinzukommenden Verräther, der ihm eine Kugel durch den Kopf jagt, nicht mehr wehren kann. Aehnlichen Jagdgeschichten à la Münchhausen begegnen wir in allen seinen Romanen; die Lügen der alten Ritterbücher sind nichts dagegen. Das wird aber Alles mit einer solchen Munterkeit erzählt und anscheinend so treuherzig, daß wir uns darüber mehr belustigen, als ärgern, eben so wie Prinz Heinrich über die ungeheuren Prahlereien seines Fremdes Fallstaff. Noch grandioser ist aber Dumas in der Freiheit, mit der er die Geschichte zu seinen Zwecken benützt. Vielleicht die beste seiner Rittergeschichten ist diejenige, welche mit den drei Musketeeren anfängt, und mit dem Vicomte de Bragelonne schließt. Sie ist einige dreißig Bände stark, und charakterisirt das planmäßige Arbeiten unsres Dichters schon durch den Titel, da in dem Cyclus selbst nicht drei, sondern vier Musketierte auftreten. In diesem Roman, der in den Zeiten Richelieu's, Mazarin's und Louis XIV. spielt, erfahren wir historische Neuigkeiten, von denen sich bisher kein Geschichtsforscher etwas hat träumen lassen. Schon die Art und Weise, wie in den ersten Theilen mit Richelieu und Mazarin umgegangen wird, müßte uns befremden, wenn dieses Befremden irgend gegen die Wunder der letzten Theile aushielte. Daß unter dem Schaffot Karls I. ein französischer Edelmann versteckt ist, der schon Alles in Bereitschaft gesetzt hat, ihn zu befreien, wenn

nicht ein zufälliger Umstand seine edle Absicht hintertriebe, würde noch hingehen; aber daß sich später einer der Musketiere mit ein Paar verwegenen Abenteuern, die er gemiethet hat, in das Lager des General Monk schleicht, ihn bindet, knebelt und in eine Kiste packt, und ihn in derselben über den Canal zu dem Prätendenten Karl Stuart transportirt, wodurch der Letztere Gelegenheit erhält, sich durch einen Act der Großmuth die Krone von England zu erkaufen; daß ferner ein zweiter der Musketiere den König Ludwig XIV. mitten im Glanz seiner Hofhaltung in seinem Bette überrascht, ihn auf geheimen Wegen in die Bastille führt, ihn dort einsperret, und zwei Tage lang einen Zwillingbruder, der dem König auffallend ähnlich sieht, an seine Stelle einschleibt, das geht denn doch über alles Maß der celtischen Phantasie. Aber wir werden an unerhörte Dinge so gewöhnt, daß uns zuletzt Nichts mehr in Verwunderung setzt.

Bei allen diesen Erfindungen macht sich die in dem Pariser raffinirten Genußleben wohl erklärliche Sehnsucht geltend, durch eine über die Natur hinausgehende Anspannung aller Kräfte im Genuß das Unmögliche zu erreichen. Dumas wetteifert in diesem Streben mit seinen Nebenbuhlern Eugen Sue und Soulié, und übertrifft sie eben so an Kühnheit, wie an Naivetät. Am vollständigsten hat er sein Ideal in dem Grafen von Monte Christo durchgeführt. Das einfachste Mittel, Wunder zu thun, ist die außerordentliche Anhäufung von Geldmitteln. Der Graf von Monte Christo ist im Besitz eines so ungeheuern Schatzes, daß er in allen Häfen von Europa eine Facht liegen hat, auf allen Poststationen Vorspannpferde in Bereitschaft, in den Theatern aller Hauptstädte eine Loge gemiethet, um, wie ein deus ex machina, in jedem Augenblicke, wo er will, zu erscheinen. Als er einem Pariser Banquier einen unbegrenzten Creditbrief überreicht und dieser ihn fragt, ob er mit einer Million des Jahres genug hätte, antwortet er lächelnd: Eine Million trage ich immer in der Westentasche mit mir herum zu meinen täglichen Nebenausgaben. An gastrischen Genüssen aller Art ist er so übersättigt, daß er nur noch an Hatschisch Gefallen findet, einer mit dem Opium verwandten Substanz; Schauspiele hat er so viel gesehen, daß seine Phantasie nur noch durch Gladiatoren gereizt wird. Außerdem ist er in allen ritterlichen Künsten Meister und spricht sämtliche Sprachen der fünf Welttheile wie ein Eingeborner. Den Grund zu dieser Sprachkenntniß hat er in einem Gefängniß gelegt, in das er durch die Ungerechtigkeit der Menschen funfzehn Jahre lang eingesperrt war, und wo er mit einem Abbé Umgang pflegte, der alle diese Sprachen als Autodidakt erlernt hatte. Die Art, wie er sich aus diesem Gefängniß befreite, ist interessant. Der Abbé stirbt, und Monte Christo, in der Meinung, man werde den Leichnam in das Feld tragen, legt sich in den Sack, in den derselbe eingenäht werden soll. Er wird aber höchst unangenehm überrascht, als man ihn in dem Sack ins Meer wirft. Glücklicherweise hat er ein Federmesser bei sich, mit diesem schneidet er den Sack auf und schwimmt einige Meilen weit bis zu einem Port, was für ihn

sehr anstrengend gewesen sein muß, wenn man bedenkt, daß er sich fünfzehn Jahre lang aus seiner Zelle nicht hat rühren können. Der einzige Inhalt seines spätern Lebens, und auch das ist charakteristisch für die französische Romantik, ist die Rache an seinen Feinden, durch deren Schuld er ins Gefängniß gekommen ist. Er übt dieselbe auf eine ziemlich raffinirte Weise aus, wird aber zuletzt doch gutmüthig und glücklich, und verheirathet sich mit der Tochter des Ali Pascha von Janina. — Noch bequemer hat es sich der Dichter in einer andern Reihe zusammenhängender Romane gemacht, deren Held der berühmte Cagliostro ist: *Mémoires d'un médecin*, *Le collier de la reine*, *Ange Pitou*, *Le chevalier de Maisonrouge* u. s. w. Hier haben wir den einfachen Wunderthäter, dessen Wort Berge versetzt, und wenn wir uns nicht innerhalb der Gesellschaft des civilisirten 18. Jahrhunderts bewegten, so würden wir weiter gar keine Ursache zur Verwunderung haben.

Trotz all dieser Ungeheuerlichkeiten, trotz des einförmigen Inhalts, der sich beständig zwischen den galanten Abenteuern und den Liebesgeschichten der alten Ritterbücher und den Reminiscenzen der Pariser Maskenbälle bewegt, trotz der flüchtigen, nachlässigen und gedankenlosen Bearbeitung, trotz der grenzenlosen sittlichen Verwirrung, die den künstlich gemachten und raffinirten französischen Ehrenpunkt an Stelle alles Rechts und aller Regel setzt, so daß Ehebruch, Todtschlag im Duell und selbst Mord nicht mehr das geringste Bedenken erregen, müssen wir doch zugestehen, daß wir nicht blos in der Lebhaftigkeit der Erzählung, sondern auch in der Conception einzelner interessanter und charakteristischer Figuren, z. B. eben jener vier Muskettiere, die Spur eines glänzenden Talents wahrnehmen. Ob dieses Talent durch Studium und Ernst in der Kunst zu einer höhern Stufe geführt worden wäre, ist freilich zweifelhaft. Es scheint mit einer gewissen krittlosen Ungenüthigkeit innig verwachsen zu sein, und so müssen wir denn am Schluß das Urtheil aussprechen, daß Dumas gerade wegen dieses Talents zur gänzlichen Verwilderung des Geschmacks in Frankreich und in Deutschland mehr beigetragen hat, als irgend einer seiner Nebenbuhler, höchstens Eugen Sue ausgenommen, der wegen seines größern Schwulstes und des lägenhaften Pathos seiner Predigten noch größere Popularität errungen hat. Von diesem Schwulst hat sich Dumas immer frei erhalten, und das Prädicat der Naivetät können wir ihm nicht versagen.