

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Das französische Drama in unserem Jahrhundert

Sarrazin, Joseph Victor

Berlin, 1883

Das französische Drama

in unserem Jahrhundert.



Vortrag,

gehalten zu Baden-Baden, den 13. April 1883

von

Joseph Sarrazin, Dr. phil.



Berlin SW. 1883.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Straße 33.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

In den Zeiten der gewaltigen Revolutionsstürme war die französische Literatur, die mit Voltaire und Rousseau die Welt erschüttert hatte, in bedenkliche Stodung gerathen. Während der Siegeszüge Napoleons wurde der Verfall offenbar: die Gedanken schwiegen, da die Kanonen eine so beredte Sprache führten. Der Pulverdampf verhüllte das freie Reich des Gedankens und des Schönen. Die Poesie siechte in den veralteten Formen hin, in die sie seit dem großen Corneille gebannt war; der Schwung und die Unabhängigkeit der Geister war tief herabgedrückt.

Napoleon glaubte, durch künstliche Mittel und materielle Unterstützung nachhelfen zu können und zu müssen. Er wollte feierliche Haltung, würdigen Anstand, vornehme Formen. Darum schlossen sich seine besoldeten Poeten ängstlich an die klassischen Muster des Zeitalters Ludwigs des Vierzehnten an. Sie wurden die Nachahmer der Nachahmer und verdienen darum den Namen Afterklassiker. — An äußeren Erfolgen fehlte es diesen Viedermännern und ihren antik sein sollenden Tragödien keineswegs. War doch für das Publikum des Revolutionszeitalters das Römerthum mit seinen starren Formen ungefähr dasselbe, was für Cromwell's Puritaner die Bibelnamen gewesen waren! — So sehen wir denn auf der französischen Bühne eine völlige Erschlaffung, ein ängstliches Festhalten an der althergebrachten Formel, an der seit anderthalb Jahrhunderten unabänderlich fest-

stehenden Schablone. Die Personen eines Dramas bewegten sich wie Drahtpuppen oder Schachfiguren. Es gab einen König, eine Königin, einen Prinzen, eine Prinzessin, einen Vertrauten, eine Vertraute, bei denen die Fürstlichkeiten ihr übervolles Herz auszuschütten pflegten. Mochte aber die Königin Klytämnestra oder Maria Stuart, der König Agamemnon oder Peter der Große sich nennen, dies war für die Handlung ziemlich gleichgiltig und für die Ausdrucksweise auch. Der Scythe und der Türke sprach so gewählt und zierlich wie ein gebildeter Athener oder Römer, das heißt wie ein Höfling Ludwigs des Bierzehnten mit Allongeperrücke und Galanterie-Degen; ja nicht mit Worten des gewöhnlichen Lebens, sondern mit künstlichen Umschreibungen oder Metaphern und mit einem nie nachlassenden rhetorischen Pathos.

Es ist wohl überflüssig zu bemerken, daß diese armseligen Nachtreter des großen Corneille und des vielleicht noch größeren Racine mit wunderbarer Zähigkeit an der Einheit des Ortes und der Zeit festhielten. In einer und derselben Säulenhalle lebte, liebte, litt und starb der Held innerhalb vierundzwanzig Stunden; selbst bei Raynouard, der wenigstens in der Wahl des Stoffes von der üblichen Schablone abweichen zu wollen schien, werden die Tempelherren innerhalb vierundzwanzig Stunden vor Gericht gestellt, abgeurtheilt und verbrannt (1805).

Wie es um die Lebenswahrheit und um die lokale Färbung stand, davon möge ein Beispiel zeugen. Der kaiserlich französische Dichter Briffaut hatte zur Abwechslung einmal einen spanischen Stoff in Arbeit genommen. Die unerbittliche Censur machte aber der damaligen Kriege wegen etliche Schwierigkeiten. Nach einigem Schwanken fand der Verfasser einen vortrefflichen Ausweg: Da „Babylone“ die nämliche Silbenzahl hat und mit den nämlichen Worten reimt, wie das mehrfach vorkommende

„Barcelone“, so wurde flugs vermittelt einiger Federstriche die Handlung nach Assyrien und in die Zeit Ninus des Zweiten verlegt. An den klangvollen Tiraden und prächtigen Phrasen brauchte der Verfasser der nunmehr Ninus II getauften Tragödie wenig zu ändern.¹⁾

Aus dieser geistigen Gefangenschaft sollte Frankreich durch eine Frau befreit werden. Madame de Staëls Werk „über Deutschland“ wurde trotz aller Unvollkommenheit und Einseitigkeit eine Art Offenbarung für das französische Publikum. Mit erstauntem Blicke schauten die Franzosen zu der geistigen Höhe empor, zu welcher sich das Nachbarvolk heraufgeschwungen, über dessen Schicksal sie unumschränkt zu gebieten hatten; die Größe eines Schiller, eines Göthe trat ihnen lebendig vor Augen. Die Besiegten hatten einen Vorsprung gewonnen.

Ganz unbekannt war allerdings Schiller nicht geblieben. Seine „Räuber“ waren während der Schreckenszeit in Paris aufgeführt worden und hatten einen so mächtigen Eindruck hervorgebracht, daß der Nationalkonvent es für angemessen hielt, dem deutschen Gesinnungsgenossen seine Anerkennung zu zollen. Es erhielt der „deutsche Publicist Gille (sic!)“ das französische Ehrenbürgerdiplom. Schiller's reifere Dramen dagegen waren so gut wie unbekannt. Jetzt wurden sie durch die muthige Frau von Staël, die Verfasserin des bitter verfolgten Werkes „über Deutschland“, ein Gemeingut aller Gebildeten. Nach dem Sturze des allmächtigen Cäjaren wurde eine gute Uebersetzung der Maria Stuart (von Pierre Lebrun) in der Hauptstadt aufgeführt (6. März 1820); das Stück erlebte in Jahresfrist fünfzig Vorstellungen.

Neben den Deutschen übten die Engländer auf die weitere Entwicklung der dramatischen Literatur einen mächtigen Einfluß. Man las Shakspeare in der verwässerten Uebearbeitung

Ducis' und in der sehr mäßigen Uebersetzung Letourneur's, man schwärmte für Walter Scott und verschlang Byron's Corsar. Neues Leben und neuer Saft begann in der fränkenden und siedenden Literatur zu kreisen.

Nachdem der Pulverdampf von Waterloo sich verzogen, begann das literarische Leben erst schüchtern, dann immer entschiedener sich im niedergeschlagenen Frankreich zu regen. Die Jugend, die den ersten Napoleon „mit seinem marmornen Cäsarenantlitz, seinen unbewegten Augen und seinen unnahbaren Herrscherhänden“ hatte vorbeireiten sehen, mußte zwischen der sturmbelegten Vergangenheit und der grauen Einöde der Gegenwart einen Vergleich ziehen.²⁾ Die Leute, die unter dem Donner der siegverkündenden Kanonen groß geworden, deren Väter auf den Schlachtfeldern Europas geblutet, wurden von tiefem Ekel über das reaktionäre Treiben erfüllt. Das junge Geschlecht verachtete die Gegenwart und blickte sehnsuchtsvoll nach den vergangenen Zeiten hin. Mit der gleichen Begeisterung, mit der ihre Vorgänger Geschichte gemacht hatten, warf sich die Jugend der zwanziger Jahre auf die Literatur. Der Haß gegen alles Eintönige, gegen den steifernsten und zopfigen Bourgeois wurde das gemeinsame Feldgeschrei, wie ein Menschenalter zuvor der Kriegsruß gegen den Philister in Deutschland. Die rein abstrakte Geistesrichtung, die bis zur Revolution im Denken und Schaffen hervorgetreten war, machte langsam einer glühenden Vorliebe für das Konkrete und sinnlich-Anschauliche Platz. Man suchte und begehrte Bruch mit allem Herkömmlichen; man verherrlichte das Urwüchsiges und Unbewußte in der Kunst; man schwärmte für Farbe und Leidenschaft, Mittelalter und Ritterlichkeit. Man hatte durch die Revolution mit der Bevormundung gebrochen und wollte nun auch auf der Bühne Revolution spielen und Freiheit erkämpfen.

Trotz seines ehrlichen Strebens und seiner Zugeständnisse hatte selbst Casimir Delavigne beim heranwachsenden und mächtiger werdenden Jungfrankreich nicht Fuß zu fassen vermocht. Die fortlaufende Reihe seiner Tragödien von 1819 ab bis zur Julirevolution giebt in der That ein merkwürdiges Thermometer ab für den Fortschritt der romantischen Ideen,³⁾ Delavigne wurzelt aber in der Form und in der Auffassung noch ganz und gar im Jahrhundert Ludwigs des XIV. Darum ist auch er ein Anachronismus. Denn es war durch die Revolution die von Grund aus erneute Gesellschaft aus ihrem bleiernen Schlafe erwacht und sie verlangte eine völlig neue Literatur. Man haßte die Reaktion und den Klassizismus. Beide mußten von ihrem morschen Throne gestürzt werden.

Das Vorspiel zum Sturze der klassischen Götzenbilder war das Auftreten einer englischen Truppe mit Shakespererepertoire in Paris selbst. Der erste Versuch war 1823 mißlungen. Die Klassiker hatten ohne Mühe an den Patriotismus der Besiegten von Waterloo appellirt. Vier Jahre darauf kamen die Söhne des perfiden Albion wieder (1827). Die neuen Ideen hatten unterdessen Boden gewonnen, die Uebersättigung mit klassischen Phrasen war größer geworden, das Gastspiel war diesmal von Erfolg gekrönt. Eine neue Welt bewegte sich auf der Bühne. Othello und König Lear sprachen eine andere Sprache als die, welche seit bald zwei Jahrhunderten von der Bühne herab erklang. Der Gegensatz zwischen der blassen Unnatur der Nachtreter Racines und der tragischen Größe des „barbarischen“ Briten trat lebendig hervor. Nicht durch die regelmäßig fortschreitende Handlung waren die Charaktere bestimmt, sondern aus diesen sollte die Handlung hervorspringen. Die Charaktere waren das wesentliche und bestimmende Moment. Dies hatte in Deutschland der Stürmer und Dränger Lenz⁴⁾ zuerst empfunden, wenn

er rief: „Nicht die Handlung ist im Drama die Hauptsache, sondern der Charakter!“

Kurz nach diesem Gastspiel der Engländer und jedenfalls unter dem frischen Eindruck desselben schleuderte Victor Hugo das Kriegsmanifest der Romantiker hinaus in die Welt. In dem Vorwort zu seinem Erstlingsdrama Cromwell faßte der fünf- undzwanzigjährige Jüngling, der als Lyriker bereits gewaltiges Aufsehen erregt hatte, die Gesamtheit der romantischen Lehren in Feuerworten zusammen.⁵⁾ Das Drama selbst war nicht zur Aufführung bestimmt. Der große Talma, für den der junge Dichter Cromwell's Rolle geschrieben, war todt, und so hatte Hugo das Stück zu siebentausend Versen anschwellen lassen, ohne seiner Muse Zügel anzulegen.

Das Wichtigste in diesem Manifest ist, daß Hugo die drei alten Einheiten der klassischen Periode mit glänzender Uebersetzungsgabe über den Haufen wirft und schlagend nachweist, daß Theoretiker wie Boileau die Schale mit dem Kerne verwechselt. Wie Göthe⁶⁾ läßt er nur eine Einheit bestehen, das Faßliche, weil Auge und Geist nur etwas Zusammengehöriges mit einem Male aufzunehmen vermögen. Darum erklärt Hugo das Drama für einen „konzentrirenden Spiegel, welcher weit entfernt, die Farben und das Licht zu schwächen, die farbigen Strahlen vielmehr sammelt und verdichtet, und aus einem Lichte eine Flamme macht.“ — Vor allem sei im Drama Naturwahrheit und Charakter zu erstreben. Denn das Drama umschließe alle Elemente des Lebens, den Geist ebenso gut als den Körper, das Unschöne und Wunderliche (grotesque) neben dem Schönen und Erhabenen. — Die Naturwahrheit glaubt Victor Hugo durch Zusammenzwingen der äußersten Endpunkte des Natürlichen erringen zu können: daher findet man bei ihm nur zu oft neben malerischen Kontrastwirkungen auch gezwungene

und künstliche Antithesen. Die Antithese ist überhaupt Hugo's charakteristischstes Merkmal.

Man sieht, das Manifest bietet manchen Angriffspunkt und enthält, wie so manches bei Hugo, viel phrasenhaftes. Aber sein größtes Verdienst ist, die Thore der Kunst erweitert, und die kalte, hergebrachte Form, die verrosteten und verrotteten Theorien mit wuchtigem Hammer zerschmettert zu haben. „Weg mit der alten Gypstünche, welche die Fassade der Kunst verunstaltet! Weg mit den künstlichen Regeln und Formeln! Es giebt keine anderen Regeln, als die allgemein giltigen Gesetze der Natur.“ Wie alles sich vergeistigt, so darf es auch endlich die Kunst thun.

Das erste Treffen lieferten die kühnen Neuerer mit einer vollendet schönen Uebertragung Othello's, die Graf Alfred de Bigny im Jahre 1829 auf der klassischen Bühne des Théâtre-Français zur Aufführung brachte. Die Niederlage war grausam. Bei der Scene, in welcher der Mohr von Desdemona das Taschentuch zurückbegehrt, lachte das Publikum über das unglückselige Wort „mouchoir“ laut auf, anstatt zu beben. Die Klassiker huben ein wüthendes Zischen an, und das Stück war durchgefallen. Denn als die Romantiker Othello wie eine Pflanze des Auslands in französische Erde zu setzen versuchten, hatten sie die fremdartigen Wurzeln und die französische Nationaleigenthümlichkeit nicht beachtet.⁷⁾

Diese verlorene Schlacht entmuthigte die Romantiker nicht. Sie waren von ihrer künstlerischen Mission zu sehr durchdrungen, von dem unausbleiblichen Erfolge zu sehr überzeugt, als daß sie sich hätten verloren geben sollen. Sie sammelten ihre Kräfte zur Revanche, und der jugendliche Feldherr selbst wollte noch im nämlichen Jahre seine Garden ins Treffen führen.

Kurz vor Othello's Durchfall hatte ein romantisches Drama

auf dem Théâtre-Français einen durchschlagenden Erfolg errungen. Verfasser war ein junger Kreole, wie Hugo ein Sohn eines der Paladine Napoleons, es war — der später zum Lese-
 futterfabrikanten herabgesunkene Alexander Dumas. Das Drama behandelte die Geschichte Heinrichs des III. Neu war der Stoff nicht. Denn es hatte einer der hervorragendsten Mitarbeiter am „Globe“⁸⁾, der gelehrte Historiker Vitet, bereits mehrfach Begebenheiten aus der vaterländischen Geschichte ohne äußere Zuthaten zu dramatisiren und so die Geschichte ins Leben zu übersetzen gesucht. Die Charaktere der Könige Heinrich II und III bei Vitet werden vom genialsten Historiker der romantischen Schule, Georg Brandes, manchen der unsterblichen Gestalten der Shakspeare'schen Königsdramen als ebenbürtig an die Seite gestellt.⁹⁾ Das Volksleben in Vitet's „Barrikaden“ vergleicht Schmidt-Weissenfels¹⁰⁾ mit Wallenstein's Lager. — Nach einem solchen Vorgänger waren für Dumas die Pfade geebnet. Der 11. Februar 1829, der Abend der ersten Aufführung Heinrichs des III, war für die Romantik der erste dramatische Erfolg. Mit steigender Kraft entfaltete sich dann Dumas' sprudelndes, originelles und unverwüßliches Talent in mehreren Dramen, von denen die Christinentrilogie das bedeutendste ist. Er wurde das Schooßkind des Pariser Publikums. Nachdem Hugo mit seinem Hernani den Sieg der neuen Richtung über die veraltete und verknöcherte entschieden, brachte Dumas in dem großartig angelegten Schauer- und Effektstück Antony (1831) den romantischen Paroxismus mit allen Auswüchsen seiner tollen Phantasie auf die Bühne. Hier verließen die Romantiker den Boden des Mittelalters, um ganz in der Gegenwart aufzugehen. Hier kamen die Gefühle und Stimmungen zu Worte, die alle Zuhörer mächtig bewegten. Daher der große Erfolg, der uns kühleren Menschen fast so unbegreiflich dünkt, als

das Aufsehen, welches in den erregten Zeiten der jungdeutschen Bestrebungen Laube mit seinem heute belächelten Monaldeschi¹¹⁾ machte. Dumas sprach eben, wie später Laube, die den Tag beherrschende Tendenz aus.

Als bald nach Vigny's Niederlage (1829) hatte Victor Hugo sich in verschiedene Stoffe aus dem Mittelalter versenkt, um schließlich bei der Zeit Richelieu's stehen zu bleiben. Ende Mai entwarf er Marion Delorme; neunzehn Tage später waren drei Akte fertig, und am 27. Juni stand das Drama vollendet da.¹²⁾ Die Auffassung des Tragischen ist in diesem Stücke, wie in allen Dramen Hugo's, eine ganz neue und eigenartige. Ausgehend von dem neu aufgestellten Grundsatz der ästhetischen Berechtigung des Unschönen nimmt sich der Dichter eine Menschenseele zum Vorwurf, die durch Knechtschaft, Elend, Laster und schlechte Triebe entwürdigt und erniedrigt, doch noch einen Funken in sich bewahrt, der sich zum Guten und Edlen ansuchen läßt und das düstere Innere mit besseren Regungen erfüllt. Geläutert strebt die vordem unreine Seele zum Edlen und Erhabenen empor, kann sich aber zu der vollen Höhe der unbekannten Gefilde nicht aufschwingen. Ermattet und überwunden sinkt sie in die Nacht ihres früheren Zustandes zurück. — Marion Delorme ist eine Dirne, die hundertmal ihre Gunst dem ersten Besten, oder dem Meistbietenden verkauft hat. Aus dem Schiffbruche ihrer Tugend hat sie das Brack eines fühlenden Herzens gerettet; sie wird von reiner und keuscher Liebe zum edlen Didier erfaßt, und dies Gefühl läutert ihr Inneres. Unerkannt lebt sie an Didiers Seite und glaubt schon die Morgenröthe eines neuen Lebens anbrechen zu sehen. Da greift des Schicksals unerbittliche Hand gewaltsam ein. Didier hat sich gegen das drakonische Zweikampfgesetz vergangen und ist dem Tode geweiht. Um ihn zu retten wird Marion wieder, was sie ge-

wesen: sie giebt sich dem Richter hin, aber vergebens. Didier ahnt das Opfer, welches ihm gebracht worden und zieht den Tod vor. — Tragische Größe kann man diesem eigenthümlichen Gedanken nicht absprechen. Wie ein rother Faden zieht er überall sich durch Hugo's geniale Schöpfungen hindurch.

Indessen machte die Censur dem jungen Dichter einen Strich durch die Rechnung. Daß das Stück unmoralisch war, — nicht mit Unrecht erblickt ein deutscher Kritiker in Marion den Urtypus der reuigen Buhlerin auf der Bühne, der modernen Damen mit und ohne Kamellen, — darüber hätte sich die Censur Seiner Majestät Karls des Zehnten hinweggesetzt; aber daß ein Ahne des Königs, daß Ludwig der XIII in seiner ganzen Nichtigkeit dargestellt wurde, dies ging unter keinen Umständen an. Marion wurde polizeilich verboten, und der Direktor des Theaters, der für den kommenden Winter auf die Zugkraft des Namens Hugo gerechnet, befand sich in keiner geringen Verlegenheit. Der Dichter aber trug sich schon mit anderen Plänen, andere Gestalten lebten in seinem gewaltigen Geiste. Er sagte dem Direktor Taylor: „Kommen Sie am ersten Oktober wieder; vorher sollten doch die Proben zu Marion nicht beginnen.“ — Den ersten Oktober fand sich Taylor ein und nahm aus Hugo's Hand ein Manuscript entgegen mit dem Titel: „Hernani“. ¹³⁾ Dies war das neue Drama, und mit diesem sollten die Romantiker den entscheidenden Sieg erringen.

Der Tag der ersten Aufführung Hernanis hat in den Theater-Annalen einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen, und die Schlacht, die am 25. Februar des blutigrothen Jahres der Julirevolution geschlagen wurde, hat ihre Geschichtschreiber gefunden.

Ein paar Asterklassiker, die gewöhnlichen Lieferanten des Théâtre-Français, sahen mit Schmerz die freiheitlichen Regun-

gen innerhalb der Verwaltung ihrer altgewohnten Absatzquelle. Sie hatten sich entschlossen, dem Unheil und der Verderbniß nach Kräften zu steuern, und hatten bereits im Jahre zuvor beim Könige eine Bittschrift eingereicht, auf daß jeglichem „mit Romantismus besudelten Drama“ die Bühne des Théâtre-Français verschlossen bleiben möge. Die Antwort, die der sonst nicht sehr fluge Karl X den Bittstellern Souy, Baour-Lormian, Arnault und Co. erteilte ist nicht übel, er sagte: im Theater habe auch er nur seinen Platz im Parterre. Gleichwohl war auch für Hernani die Censur sehr widerhaarig, und der Dichter mußte den Pedanten fast Vers für Vers abringen.

Endlich brach der große Tag an, auf den ganz Paris fieberhaft gespannt war. Hugo hatte auf die üblichen Claqueurs verzichtet, welche sonst den unentbehrlichen Faktor zu jedem äußeren Erfolg abgeben.¹⁴⁾ Denn für diese bezahlten Miethlinge stand ihm die ganze studirende Jugend zu Gebot und Alle, die den Pöps, die Pedanterie, den Philister und das Aischgraue verabscheuten. Unererschütterlich stand diese Jugend zu dem jugendlichen Reformator. Denn sie fühlte den Puls der neuen Zeit in sich schlagen. — Schon durch ihr absonderliches Aeußere suchten die Studenten und Kunstjünger ihren Gegensatz zum wohl frisirten und rasirten, Frack- und Cylindertragenden Spießbürger scharf und flott zu markiren. Sie stolzirten mit löwenähnlichen Mähnen und struppigen Vollbärten einher und trugen Schnürröcke mit Robespierrewesten, spanische Mäntel zu Sammtbaretts; daher die Verachtung der wohlhabigen Klassiker für die „Bande schmutziger Landstreicher“ die den Generalstab der Romantiker bildeten.¹⁵⁾

So fand sich denn bereits um die Mittagsstunde des fünf- undzwanzigsten Februar die seltsame Schaar an den Thüren des klassischen Musentempels ein, um ja zuerst an Ort und Stelle

und getreu auf dem angewiesenen Posten zu sein. Sobald die Thore sich aufgethan, vertheilten sich die Kunstjünger im Saale; die Kerntruppen faßten unter Anführung von Theophil Gautier im Parterre Posto. Zur Feier des Tages und zum Aerger der Philister hatte sich Gautier eine ganz besondere Tracht ausgedacht. Er prangte in einer kollerartigen blutrothen Atlasweste, — Roth war für ihn das Sinnbild des Blutes, des Lebens und der Wärme — wozu ein mattgrünes Beinkleid kam.¹⁶⁾ Wie ein jugendlicher Feldherr stand er inmitten seiner tobenden Sanitscharen, von denen Keiner mehr als zwei Decennien zählte. Es waren lauter Namen, deren sich die Geschichte seitdem bemächtigt hat, Petrus Borel und Balzac, Gérard de Nerval und Berlioz, Theophil Gautier und Delacroix, Nanteuil und Devéria, Dichter, Maler, Musiker. Bald stellten sich auch die feindlichen Truppen ein, und der Spektakel ging mit den ersten Versen los. Die „Glatzköpfe“ brüllten, zischten, trampelten, um das „schmutzige“ Stück durchfallen zu lassen; aber die haupthaarumwallte Jugend brüllte noch lauter, applaudirte bei jedem Vers und prügelte wacker auf die hitzigsten der Klassiker los. Fünfzig Abende hintereinander wiederholten sich die nämlichen Scenen, fünfzig Abende fanden sich die freiwilligen Claqueurs ein, um die längst bekannten Verse ihres Abgottes zu bejubeln. Schließlich war ihr Sieg unbestritten. Die Gypsfiguren der Klassiker lagen durch ihrer Fäuste Wucht zerschmettert zu Boden.

Die Gestalten des Dramas sind in diesem Drama wie immer bei Hugo nur in Umrissen, aber mit gewaltigem und kraftvollem Griffel gezeichnet. Hernani ist der einzige Sprosse eines uralten spanischen Geschlechts, sein Vater hat auf dem Schaffot verbluten müssen; er ist verfehmt und vogelfrei, er ist Rebell und wird zum Bandit, wie Karl Moor. Sein Zweck auf der Welt ist,

seines Vaters Tod zu rächen, und „vom Schicksale gezeichnet muß er unaufhaltsam diesen Weg wandeln.“ Der heldenmüthige Bandit liebt Dona Sol; diese will ihm überall hin folgen, und sein Leben mit allen Gefahren und Entbehrungen theilen. — Der jugendliche Monarch, nachmals Kaiser Karl V., widert uns anfangs förmlich an. Er verschmäht nicht rohe Gewalt, um sich in den Besitz Dona Sols zu setzen, er ist einfach ein Wüstling. Nach und nach läßt ihn indessen der Dichter steigen. Seine heftigen Leidenschaften werden durch die hohe Sehnsucht geläutert, Großes zu leisten und Karl dem Großen nachzueifern. Der Riesenmonolog vor der Kaisergruft ist ein Meisterwerk der Lyrik und der Rhetorik, wie sehr auch unfähige Kritiker darüber schimpfen mögen,¹⁷⁾ und wir bewundern mit Georg Brandes den historisch-politischen Genieblick, der uns auch beim einundzwanzigjährigen Schiller in Fiesco in Staunen versetzte. Hört man nicht in folgenden Worten den Donner der nahenden Zultage grollen?

„Mag eine Idee von Bedürfniß der Zeit getragen eines Tages ans Licht kommen, so verkörpert sie sich, wächst unaufhaltsam und ergreift die Herzen Aller. Manch ein Fürst knebelt sie und tritt sie mit Füßen. Aber wenn sie einmal Eintritt in den Fürstenrath oder in das Konklave erhält, dann sehen die Fürsten plötzlich die Idee, die eben noch Sklavin war, hoch über ihren gekrönten Häuptern thronen, die Weltkugel in der Hand, die Tiara um die Stirne.“

So reißt König Karl der Kaisergruft gegenüber zu einem Fürsten nach Hugo's Ideal. Sobald er Kaiser wird, weiß er zu verzeihen und zu entsagen:

„Erlisch denn Du, mein flammend Herz!

Den Kopf laß herrschen, den Du lange störtest.

Denn Deine Herrinnen, Deine Geliebten ach!

Sie heißen Deutschland, Spanien und Flandern."

Mit einem Blick auf das Reichsbanner neben ihm fügt er hinzu:

„Der Kaiser ist dem Adler auf dem Banner gleich:

An Statt des Herzens trägt er nur ein Wappenschild!"

Der unheimliche Greis Don Ruy Gomez, der seine Nichte Dona Sol mit jugendlich heißer Inbrunst liebt, erscheint als Sinnbild des unerbittlichen Gesetzes castillanischer Ehre. Hernani hat ihm in einer schweren Stunde geschworen, er wolle sterben, wenn Gomez es befiehlt, und Gomez kommt, unbarmherzig wie Shylock, um des Bräutigams Leben zu fordern. Das Gespräch der endlich vereinten Liebenden auf der Schwelle der Brautkammer, die sie nie betreten sollen, die Mischung des ganzen Entsetzens des Todes mit einem Glück, daß so groß ist, so ernst, daß es „eiserne Herzen erforderte, um sich hineingraben zu können," das selige Vergessen der Vergangenheit über dem lichten Frieden des Augenblicks, das sind Momente von ergreifendster Wirkung, wie sie vielleicht einzig in der dramatischen Literatur dastehen.

Als Kunstwerk betrachtet ist bei alledem Hernani nicht vollkommen zu nennen. Es fehlt die überzeugende Darstellung einer relativen Berechtigung jedes der sich bekämpfenden Prinzipien, es fehlt die innere Wahrscheinlichkeit. Der Kampf geschieht mehr durch Reden als durch lebendig bewegte Handlung. Daß der Held fällt, daß er fallen muß, sollte nicht allein durch den krankhaft übertriebenen Ehrbegriff begründet sein, dessen Opfer er wird. Der aufmerksame Beobachter wird ähnliche Mängel bei allen Stücken des Meisters finden.

Was wir zu den beiden frühesten Dramen Hugo's Hernani (aufgeführt 25. Februar 1830) und Marion Delorme

sagten, (nach der Revolution erst aufgeführt, August 1831) läßt sich für alle zehn wiederholen. Die Hauptsache ist bei jedem der Born des lyrischen Pathos, der reichlich quillt, sobald die erniedrigte Menschenseele durch eine edle Leidenschaft aus dem Schlamm der Verworfenheit sich emporhebt. In den zwei folgenden Stücken tritt dieser Gedanke und diese Antithese sehr deutlich hervor. König amüsirt sich, zum ersten Male aufgeführt den 22. November 1832 und dann aus politischen Gründen verboten,¹⁸⁾ stellt ein Scheusal an Körper und an Seele dar, den Hofnarren Franz des I., Triboulet, der bei allem Haß gegen die Menschheit durch reines, selbstloses Vatergefühl unsere Theilnahme erregt. In *Lucrezia Borgia*, innerhalb sechs Wochen nach dem verpönten Stücke geschrieben, bringt Victor Hugo die finstere Courtisane auf die Bühne, in deren Adern das Blut von Päbsten floß. Diese Giftmischerin hat einen Sohn, an dem sie mit der Liebe eines Raubthiers hängt, und zwar um so heftiger, als dieser nicht wissen darf, daß das verhaßte Ungeheuer seine Mutter ist. Trotz dieser Liebe muß das Geschick sich erfüllen. Der Sohn fügt seiner Mutter eine tödtliche Kränkung zu, und *Lucrezia* will die Helfershelfer strafen, den geliebten Gennaro aber schonen. Sie ladet also die jungen Edelleute zu einem üppigen Mahle ein, in dem sie sämmtlich vergiftet werden, Gennaro nicht ausgeschlossen. Die Verzweiflung des Vaters, der seine eigene Tochter unbewußt ermordet, und hier der gewalthätigen Mutter, die ihren angebeteten Sohn vergiftet, spricht bei Hugo eine ergreifende und unnachahmliche Sprache.

Der überwiegend lyrische Charakter dieser Dramen machte sie zur Umarbeitung zu Operntexten sehr geeignet. Schon im Jahre 1834 ging im Scalatheater zu Mailand die Oper *Lucrezia Borgia* von Donizetti in Scene; später mußte „Kö-

nig amüßirt sich" zu des Dichters sehr geringer Freude sich eine ähnliche Verwandlung gefallen lassen und als Rigoletto dem Maëstro Verdi neuen Ruhm und neuen Beifall bringen. Auch Hernani hat sich in Operngewand einhüllen müssen, und diese drei Opern gehören noch heute zu den beliebtesten in Frankreich.

Noch im nämlichen Jahre 1833 erschien Maria Tudor (6. November), zwei Jahre darauf Angelo von Padua (28. April 1835). Beide tragen schon den Stempel des Systems an sich und schlafen heute den wohlverdienten Schlaf in den Theaterarchiven und in den Bibliotheken. — Noch einmal erhebt sich Hugo zur vollen tragischen Höhe in dem am 8. November 1838 zuerst aufgeführten Ruy Blas. Trotz der Uebertreibungen und Absonderlichkeiten müssen wir das vielgeschmähte Drama¹⁹⁾ für die bedeutendste scenische Schöpfung des Meisters nächst Hernani erklären. Beide Stücke, spanisch durch den Stoff, spanisch durch die lebendige Lokalfarbe sind die einzigen, die heute noch aufgeführt und bewundert werden. Von den unvergleichlich schönen lyrischen Stellen, an denen gerade Ruy Blas so reich ist, wollen wir nicht reden, denn sie finden sich mehr oder weniger bei jedem Stücke Hugo's. Aber einen Vorzug hat noch kein Kritiker hervorgehoben, und der ist unseres Erachtens für die Würdigung des Stückes, vielleicht auch für dessen nachhaltiger Wirkung geradezu entscheidend. Der Dichter hat in Ruy Blas dem Schöpfer und nie erreichten Meister des Dramas etwas von seiner Kunst abgelauscht, das komische mit dem tragischen zu verbinden und innig zu durchdringen. Wenn bei Shakespere's „Macbeth" der Pförtner nach der Mordnacht seinen fröhlichen Morgengruß bringt, als sei nichts geschehen, so scheint uns die Fronie der fühllosen Natur, die über Menschenherrschaft ruhig hinweggeht, aus dem Munde des Mannes zu reden, und

so wird die äußerliche Milde rung zur innerlichen Steigerung der tragischen Lage. Wenn wir bei Ruy Blas den würdigen Hidalgo Don Guritan mit seiner platonischen Liebe zur jugend schönen Königin sehen, — Guritan erinnert unwillkürlich an Gomez, aber nur wie die Karrikatur in das Porträt; — wenn wir an den geringfügigen Vorwand denken, unter welchem ihn die auf seine Galanterie rechnende Königin von Madrid zu entfernen weiß, — dann wächst Ruy Blas' hohe Gestalt in unseren Augen, dann wirkt sein erschütternder Monolog (III. 4) womöglich noch gewaltiger. In ähnlicher Weise hat Hugo zwei Gattungen des Adels einander gegenüber gestellt, dem finster berechnenden Schurken Salluste und seinen frohgemuthen Vetter, den äußerlich tief gesunken, im Herzen aber rein gebliebenen Don Cäsar. Diese Gestalt konnte nur ein Hugo schaffen. Sie ist sprichwörtlich geworden.

Die dramatische Laufbahn Hugo's schließt mit einer Mißgeburt, einer Art Selbstparodie, mit den durch die Rheinreise (1842) veranlaßten Burggrafen. Der Leser möge uns ein auch noch so flüchtiges Eingehen auf diese unheimliche vielparodirte Trilogie erlassen; denn die Burggrafen sind die tollste Ausgeburt, die jemals eine überspannte Phantasie zum Hohn des gesunden Sinnes und des gesunden Geschmacks hervorbringen konnte. Der 8. März 1843 zeigte dem anerkannten Meister des französischen Theaters, daß er auf seinem Piestal nicht unerreichbar sei. Die Burggrafen machten glänzendes Fiasko. Vergebens wandte sich der bedrohte Dichter an den durch ihn unsterblich gewordenen Maler Celestin Nanteuil und forderte ihn auf, junge Leute herbeizuschaffen, um die zischenden Philister zum Schweigen zu bringen.²⁰⁾ Nanteuil, der seit dem Hernanabend so manche Schlacht für den Meister mitgeschlagen,

schüttelte sein wallendes Haupthaar und erwiderte wehmüthig:
 „Es giebt keine Jugend mehr!“

In der That, das Geschlecht, welches den Romantismus durch Sturm und Drang zum Sieg geführt, das Geschlecht, auf dessen Schultern sich Hugo zur Akademie (1841) hinaufgeschwungen, es war nicht mehr jung. Die flotten Burschen waren selbst Philister geworden und befanden sich in Amt und Würden. Die Zeit des romantischen Dramas war vorüber. Frankreich war aber aus dem Banne des Klassizismus befreit.

Ehe die Betrachtung des romantischen Dramas abgeschlossen wird, muß noch desjenigen Stückes Erwähnung geschehen, mit dem Graf Vigny für die Othelloniederlage seine Revanche nahm (1835). Wie Dumas mit Antony den romantischen Paroxysmus verkörpert hatte, so brachte Vigny die romantische Elegie auf die Bühne. Die Grundidee seines Chatterton ist ähnlich wie die Antony's, und beide Dramen entsprechen einander wie der Kult des Genies dem der Leidenschaft entspricht, wie das Mitgefühl mit dem Dulddenden der Begeisterung für den Handelnden. Der Hauptheld ist der unglückliche englische Dichter Chatterton, der kaum 18 Jahre alt aus Verzweiflung sich umbrachte. Der Dichter ist nach Vigny's Auffassung überhaupt ein höheres Wesen, das zu irdischer Arbeit sich nicht herbeilassen darf, damit der göttliche Funken in ihm nicht erlösche. Darum greift Chatterton lieber zum Giftfläschchen, als daß er eine nach seiner Ansicht entwürdigende Stellung einnähme, um sein Dasein zu fristen, eine Ansicht, die heute uns höchstens Achselzucken abnöthigt.

Die erste Aufführung Chatterton's gestaltete sich zu einem bedeutsamen literarischen Ereigniß. Der 2. Februar 1835 war nach der Schilderung von Zeitgenossen²¹⁾ für die Romantiker ein Sieg, der den 25. Februar 1830 fast in Schatten stellte.

Die Komposition des Stückes ist meisterhaft zu nennen, die Handlung hält den Zuschauer in Athem, ja in angstvoller Beklemmung; aber das Stück appellirt so ausschließlich ans Mitleid, daß es jenes innere Gleichgewicht verliert, welches man auch bei Hugo öfters vermißt, und ohne welches ein dauerndes Drama schlechthin undenkbar ist. Chatterton und Antony schlummern heute neben Marie Tudor und den Burggrafen den ewigen Schlaf.

So hat denn die romantische Schule die großartigen Erwartungen auf dramatischem Gebiete nicht zu erfüllen vermocht, während ihre und ihres Hauptes Triumphe in der Lyrik und im Roman unbestreitbar und auch unbestritten sind. Die ganze Richtung ist eben in ihrem innersten Wesen ausschließlich lyrisch. Wo sie außerhalb der Lyrik selbstgestaltend eingriff, hat sie nur Negatives geleistet.

Doch wäre es unbillig, diese negativen Leistungen der Romantiker zu unterschätzen. Wie Jerichos Mauern durch die Posaunen Josuas, so sind ja die drei sogenannten Einheiten zusammengestürzt, als Hernani ins Horn stieß. Wo saft- und kraftlose Könige mit einem drahtpuppenähnlichen Hofgesinde um die Wette deklamirten, da stampften die Romantiker eine bunte Schaar von Gestalten mit Fleisch und Blut ans dem Boden, und riefen das Mittelalter mit seinen ritterlichen Gepflogenheiten, seinen malerischen Kostümen wach. Als die Dramen Hugo's in frischer Lebenskraft und überschießender Lebensfülle hervortraten, da verschwanden die künstlichen Treibhauspflanzen und armseligen Gewächse eines falschen klassischen Stils, um nie wieder zu erstehen, und über den Trümmern der eingestürzten Pagoden tanzten seine Jünger ihr ausgelassenes Bacchanal. Es war eine stürmisch bewegte Zeit.

Sobald die wilde Gährung vorüber, sobald die Julirevolution geboren war, hatte der Romantismus seine hohe Aufgabe auch erfüllt. Die Kunst war frei, und ihre Bahnen waren vorgezeichnet. War denn der Romantismus etwas anderes, als eine Julirevolution auf geistigem Gebiete? Das Feldgeschrei: „Die Klassiker“ und „die Romantiker“ war verhallt, Klassizismus und Romantismus von dem gähnenden Abgrunde verschlungen.²²⁾ Der Bühne war eine andere Aufgabe erwachsen. Bisher war sie politisch bildend und anregend gewesen, jetzt mußte sie social bilden, indem sie die Gesellschaft mit ihren Gebrechen zur Darstellung brachte. Die sociale Frage, die alles bewegte und belebte, wurde die belebende Muse des Drama's der Neuzeit: im Drama wie im Roman ist der Romantismus nur ein glänzender Uebergang zum Realismus und Naturalismus. — Urrplötzlich konnte indessen das moderne Drama nicht aus den Ruinen des Romantismus erstehen, obschon seine Keime bereits in Antony und Chatterton verborgen liegen. Eine gewaltsame Reaktion, eine vorübergehende Rückkehr zum Alten mußte auf die wilden Ausschreitungen der neuen Schule folgen.

Seit Talma's Tod (1826) hatte keine bedeutende künstlerische Kraft die steifernsten Gestalten der alten Tragödie zu beleben gewußt. Selbst Talma spielte gegen Ende seiner glanzvollen Laufbahn nicht mehr mit voller Ueberzeugung: hatte er doch den jugendlichen Victor Hugo aufgefordert, den Cromwell für ihn zu schreiben. Seitdem der große Mime nicht mehr war, schienen der Eid und seine Genossen begraben zu sein. Ein Judenmädchen weckte diese Gestalten wieder auf und hauchte ihnen neues Leben und neue Anziehungskraft ein. Mit Rachel's Auftreten ist der Untergang des romantischen Drama's eigentlich besiegelt: Sphigenia, Phädra, Chimene, Camilla wur-

den von dieser genialen Darstellerin neu geschaffen, und das Publikum des Théâtre Français erwachte aus dem Rausche, der alle Sinne befangen. Man fühlte, daß Rachel der Nation ein Heiligthum wiedergegeben habe, man fühlte sich vom Terrorismus wilder Willkür befreit.

Nach Corneille und Racine kamen die todtgeglaubten Poeten des napoleonischen Zeitalters an die Reihe. Rachel trat in Lebrun's Maria Stuart, in Frau von Girardin's Judith auf, aber nie in einem romantischen Stücke.

Mit dem Durchfall der Burggrafen (1843) war der Sieg der Reaktion ein vollständiger geworden, und der geschlagene Victor Hugo entzog der Bühne für immer. — Im nämlichen Jahre 1843 geschah etwas Unerhörtes. Eine neue „Tragödie“ wurde einstudirt; die Kunstgattung war also noch nicht todt, wie man glaubte. Die Titelheldin war Lucrezia, die keusche Römerin, die nach der Frevelthat des Tarquinius sich den Tod gab, ein Symbol echter und edler Weiblichkeit. Der jugendliche Dichter Ponsard wurde als Befreier begrüßt. Ein Flüchtling aus dem romantischen Lager, der Hohepriester der litterarischen Kritik, Sainte-Beuve, nimmt Lucrezia als einen Protest gegen die Ausschreitungen der Romantik auf und bezeichnet die Aufführung derselben als einen „achtzehnten Brumaire“ in der Literatur. „Denn die romantische Schule geht ihrem Ende entgegen, eine andere muß zum Durchbruch kommen. Das Publikum kann nur durch eine große Neuheit aufwachen!“ In der That ist Ponsard's Tragödie ein Meisterwerk sittlichen Ernstes und poetischer Hoheit; der nüchterne Stil hat etwas von Corneille, ist aber mit Hugo durchsetzt. Denn Ponsard hat von den Romantikern — vielleicht unwillkürlich — manches gute herüber genommen: die Neuerungen im Versbau, die Uebergänge vom deklamatorischen Pathos zur ungezwungenen Umgangssprache.

sprache und vor allem das lebenswarme Colorit. Dagegen tritt der Mangel an selbstgestaltender Phantasie, der in späteren Stücken so auffallend ist, schon hier stark hervor. Man sah aber darüber hinweg. Die gemischten Charaktere mit ihren Gegensätzen lagen wie ein Alp auf dem Publikum, und so war man froh, eine gesunde und einfache Handlung sich ruhig entwickeln zu sehen.

Trotz Rachel und Vonsard konnte indeß die klassische Formel nicht wieder lebendig werden. Ihr Triumph war nur vorübergehend, und die „Schule des gesunden Menschenverstands“ — so nannte man Vonsard's Richtung im Gegensatz zum phantastischen Romantismus — hat auf der Bühne keine dauernden Erfolge zu verzeichnen, obschon Vonsard selbst aus dem beengenden Rahmen des Alterthums später heraustrat. In Charlotte Corday und besonders in der dramatisirten Pfeilerspiegelszene zwischen Horaz und Lydia ward der Mangel an Gestaltungskraft bei ihm offenkundig. Er wandte sich dann dem dankbareren Gebiete des socialen Dramas zu, auf dem er mehr Glück hatte.

Neben Vonsard wird die Schule des gesunden Menschenverstands durch den Dichter charakterisirt, der heute unter den lebenden Dramatikern unbestritten den ersten Platz einnimmt und während seiner Lehrjahre sich dieser Richtung angeschlossen hatte. Emil Augier (geb. 1820) trat als Vierundzwanzigjähriger mit dem Gedanken auf, auch auf die Komödie Stil und Manier des klassischen Alterthums zu übertragen, und hatte im „Schieferlingstrank“ (*la Ciguë*) geschildert, wie ein blasirter Lebemann aus Athen durch die unüberwindliche Macht der Liebe zu besserer Erkenntniß gebracht wird²³). Nach diesem Versuche ging Augier zur Tragödie über, aber auch hier trotz Rachel

ohne rechten Erfolg. Schließlich trat er in seines Meisters Fußstapfen und wandte sich dem sozialen Drama zu.

An der nämlichen Einseitigkeit sind also die beiden feindlichen Richtungen zu Grunde gegangen. Die Romantiker sowohl, als Ponsard und Augier — andere nennenswerthe Vertreter hat die neuklassische Schule nicht gehabt, — gingen von der unrichtigen Voraussetzung aus, die Kunst im allgemeinen sei nur um ihretwillen da und habe mit dem wirklichen Leben nichts zu thun. Das Verdienst der reaktionären Schule auf dramatischem Gebiet besteht darum einzig darin, daß sie den Zeitpunkt bezeichnete, wo das romantische Drama und die Mittelalterschwärmerei sich überlebt hatten und daß sie den Ausschreitungen der Schüler Hugos ein gebieterisches Halt zurief. Während aber Victor Hugo noch heute neben Corneille und Racine auf der Bühne sich gehalten hat, sind die neuklassischen Tragödien alle todt und in die Kumpelkammer der Literatur gewandert. Neben dem didaktischen und dem Heldengedichte ist die Tragödie überhaupt von der Bildfläche verschwunden. Der Strom der Poesie hat einen ganz andern Weg eingeschlagen²⁴). —

Ehe wir uns dem modernen Drama zuwenden, wie es von Paris aus sämtliche Bühnen beherrscht, dürfen wir einen Mann nicht unerwähnt lassen, welcher zwar den Titel Dramatiker keineswegs verdient, aber von der Restauration ab bis in die ersten Jahre des zweiten Kaiserreichs hinein eine gebietende Stellung im Theater Frankreichs und auch Europas einnahm. Der Leser wird leicht errathen, daß der literarische Industrieritter und Theaterlieferant Scribe (1791—1861) gemeint ist. Er ist der Alexander Dumas des Theaters, der Schriftsteller, der für Geld alles schreibt, und sich Mitarbeiter nimmt, wenn seine Kräfte nicht hinreichen. Wie Dumas' Romanenbände, so zählen Scribes Theaterstücke nach Hunderten, und wie müßige Köpfe zusammengerechnet haben,

daß Lope de Vega über zwanzig Millionen Verse schrieb, so könnte man für Scribe vielleicht zu einem ähnlichen Resultate gelangen. Hervorragendes ist in diesem ganzen Kram nichts vorhanden: alles leichte Duzendwaare und flitterartige Fabrikarbeit. Mit leichten Possen und militärischen Spektakelstücken fängt er an, um sich später der Verspottung moderner Mißstände zuzuwenden. Aber auch hier streift er nur den Ernst des Lebens, ohne tief in dasselbe einzutreten wie Augier und Dumas. Streberthum, Gründerthum, Geldheirath, alles wird auf die Bühne gebracht, Intriguen und packende Situationen geschickt erfunden und gelöst, aber alles ohne Moral. Er schmeichelt dem Geschmack des Philisterpublikums, das sich mit diesen Theaterstückchen einen angenehmen Abend verschaffen wollte, ohne sich übermäßig aufzuregen. Man kann auch nach einem Scribeschen Stücke ruhig schlafen, es ist ein unterhaltender und verdauungsbefördernder Zeitvertreib, weiter aber auch nichts. Durch Taschenspielerkunststückchen im Dialog weiß er, über die größten Unwahrscheinlichkeiten spielend hinwegzusetzen; man kommt nicht zum ernststen Nachdenken, und der gute Pariser Gewürzkrämer a. D. geht nach einem solchen Theaterabend mit dem hehren Bewußtsein nach Hause, daß er sich für seine fünf Franken gut amüsirt hat. Man kann Scribe mit Roderich Benedix und seiner Litteratur für den täglichen Hausbedarf vergleichen.

Man darf schließlich nicht unerwähnt lassen, daß Herr Scribe auch für Meyerbeer, Auber und Halévy auf Bestellung Operntexte verfertigte. Die Verse in „Robert dem Teufel“, den „Hugenotten“, dem „Propheten“, in der „Stummen von Portici“, „Fra Diavolo“, der „weißen Dame“, der „Jüdin“ stammen aus seiner ergiebigen Feder. Sie sind auch danach. —

Eine wirkliche Einker in das Volksthum unserer Zeit, ein wahrer Zusammenhang mit den gewaltigen Veränderungen und

den erneuten Verhältnissen unserer Zeit war dem sogenannten naturalistischen oder sozialen Drama vorbehalten. Seine Spuren lassen sich schon bei Diderot und Sebastian Mercier im vorigen Jahrhundert nachweisen, auch die Romantiker haben manche Anklänge daran, trotz Dumas Deklamation im Antony:

„Wenn wir versuchten, mitten in unserer modernen Gesellschaft das Herz zu enthüllen, das unter unseren häßlichen, unbequemen schwarzen Röcken schlägt, dann würde die Ähnlichkeit zwischen dem Helden und dem Publikum allzu groß sein; der Zuschauer, welcher die Entwicklung einer Leidenschaft verfolgt hat, würde in dem Augenblicke Halt rufen, wo sie die Grenze überschreitet, an welcher er selbst stehen geblieben, und der Ruf: „Uebertreibung, Bühneneffekt!“ würde den Beifall der wenigen Menschen übertäuben, welche fühlen, daß die Leidenschaft im neunzehnten Jahrhundert dieselbe ist wie im sechzehnten, und daß das Blut ebenso heiß unter einem Tuchrocke wallt, wie unter einem Stahlpanzer“²⁵⁾.

Man darf dreist Diderot als den ersten Reformator des französischen Dramas bezeichnen und muß ihm das Verdienst zuschreiben, dasselbe in seine natürliche Bahnen gelenkt zu haben²⁶⁾. Nennt doch Lessing Diderots „Familienvater“ ein Stück, welches „in dunkler Nacht Licht brachte und sich lange, wenn nicht immer, auf der Bühne erhalten müsse“. Obgleich wir diese Aeußerung etwas vorsichtig aufnehmen müssen, da Lessing durch seine Feindseligkeit gegen die Tragödie Corneilles und Racines sich zu weit hinreißen läßt, so ist doch neben dem wirklich schwächlichen „Familienvater“ ein anderes Drama Diderots von großer Wichtigkeit für die Weltliteratur gewesen, der von Göthe übersehte „Rameaus Nefte“. Diderot hatte das Stück 1760 verfaßt, ohne es zu veröffentlichen, so wenig lag ihm an seiner dramatischen Thätigkeit. Durch Göthes Ueber-

setzung wurde es in Deutschland früher bekannt (1804), als in Frankreich²⁷⁾. Ist es da zu verwundern, daß Diderots Stücke in des Verfassers eigenem Vaterland ohne unmittelbaren Anstoß blieben und auch in Deutschland nur die Vorfahren der thränenvollen Familiendramen eines Iffland und eines Koberne gewesen sind?

Zwei Stoffe sind es vorzugsweise, die auf dem heutigen Pariser Theater sich vordrängen, und über die Länder romanischer Zunge und Petersburg hinweg auf allen Bühnen der gebildeten Welt Einzug gehalten haben: die Geldspeculation und das Gründerthum in erster, die sogenannte Halbwelt, die Damen mit und ohne Kamelien, in zweiter Reihe. Zwar hatte Hugo bereits in *Marion Delorme* eine Dirne höherer Gattung vorgeführt, dieselbe aber wenigstens durch den historischen Nimbus und die ritterliche Umgebung aus dem Kreise der gewohnten Alltäglichkeit gerückt. Die heutigen Stücke haben sich dieses Gewandes entkleidet, und seit Augiers „*Olympias Heirath*“ (1855) ist die Halbwelt auf der französischen Bühne eingebürgert. — Die Gründer und Speculanten nahm zuerst Ponsard aufs Korn, nachdem er gesehen, daß er mit seiner neu-modischen Tragödie kein Glück mehr hatte. „*Ehre und Geld*“ (1854) und „*Die Börse*“ (6. Mai 1856) sind beredte Schilderungen der modernen Gesellschaft und ihres Tanzes um das goldene Kalb. Am Schlusse wird mit phrasenreicher Moral die ehrliche Arbeit gefeiert und der Edelmuth belohnt.

In diesen Bahnen bewegt sich fast ausschließlich das moderne Drama in Frankreich, wenn wir von der Posse, dem Melodrama, und dem patriotischen Tableau absehen, das mit Dumas „*Napoleon*“ (1831) anhub und noch heute beliebt ist. Ferner bleiben die sogenannten Dramen außer Betracht, die von unternehmungslustigen Romanschriftstellern oder ebensolchen

Theaterdirektoren aus allen möglichen Romanen zusammengekleistert wurden. Die Reihe solcher Literaturhändler ist stattlich und weist von George Sand an bis Jules Verne herab manchen geachteten Schriftsteller auf. Ein beliebtes Opfer solcher Dramatisirungsversuche ist Victor Hugo. Daß sich „Notre-Dame de Paris“ dramatisiren lassen mußte, ist noch begreiflich; — die Birch-Pfeiffer hat ihren „Glöckner von Notre-Dame“ daraus gemacht; — wie man aber aus dessen unreifsten Jugendromanen auch Theaterstücke verfertigen konnte, erregt unser gerechtes Staunen. Und doch wurde „Han von Island“ den 25. Januar 1832 auf einer Vorstadtbühne, und „Büg Targal“ im Jahre 1880 im Château-d'Eau zur Aufführung gebracht. Zolas schmutziges „Assommoir“ hat sogar zweihundert und vierundfünfzig Vorstellungen hintereinander im Ambigu erlebt! —

Doch verdienen derlei Theaterstücke die Bezeichnung eines Kunstwerks nicht und entziehen sich demnach unserer Betrachtung. Das neueste Drama kann füglich in den vier Namen zusammengefaßt werden: Emil Augier, Alexander Dumas der jüngere, Victorien Sardou und Eduard Pailleron. Von diesen Dramatikern ist der erstgenannte der bedeutendste: Augier, der treue Schüler Ponsards, kann mit Recht von seinen Landsleuten Enkel Molières genannt werden, wenn er auch der Abstammung nach nur — Pigault-Lebruns Enkel ist.

Augiers Dramen sind kein lustiger Zeitvertreib und kein weichlicher Nährbrei, ebensowenig wie Balzacs Romane über den Leisten geschlagen sind, der damals der einzig gebräuchliche war. Sie zeichnen sich aus durch edle Einfachheit und Durchsichtigkeit der Handlung, in welcher jeder Fortschritt vernünftig motivirt ist; nur wird vielleicht die Lösung des Knotens allzu rasch herbeigeführt. Aber der Verfasser greift aus dem Leben, er spricht von der Bühne herab die bittere und unverblünte Wahrheit,

wie sie ihm von seinem tiefen sittlichen Ernste eingegeben wird. Wer ein getreues und lebensfrisches Abbild der gesellschaftlichen Zustände im jetzigen Frankreich und besonders in der Hauptstadt desselben kennen lernen will, der kann aus Augiers Dramen reiche Belehrung und ernste Mahnungen schöpfen. Darum wird der Dichter für den Kulturhistoriker ebenso hoch zu stellen sein, als für den Litterarhistoriker.

Den Fehdehandschuh warf Augier dem Publikum hin durch das Drama *Gabrielle* (1849), in welchem er dem betrogenen Ehemanne zu seinem Rechte und dem begünstigten Liebhaber der ungetreuen Gattin zur Strafe verhalf. Das Stück war eine Ehrenrettung der Ehe und ihrer Unverletzlichkeit und brachte dem Verfasser den Montyon'schen Tugendpreis ein. Nach mehreren kleineren Werken tritt Augier 1855 mit der „*Heirath Olympia*“ (*Demimondeheirath*) in den epochemachenden Abschnitt seiner dramatischen Laufbahn ein. Hier rückt er dem Dirnenunwesen, welches das Familienleben in Frankreich untergräbt „mit glühendem Eisen auf den Leib, um den gesellschaftlichen Schaden auszubrennen“²⁸). Der Dirne Olympia ist es gelungen, einen leichtfertigen Edelmann zu umgarnen und zur Ehe mit ihr zu bewegen; das ehrsame Familienleben kommt ihr unheimlich vor, sie sehnt sich nach dem früheren Leben zurück, wie eine in den Schwanenteich versetzte Ente nach ihrer Pfüge. Der greise Vater des Grafen verhindert durch seine unerwartete Zwischenkunft das verbrecherische Weib, die ganze Familie zu entehren, und will Olympia niederschießen. Mit einem Pistolenschuß endet das Stück, allerdings ein brutaler, aber sittlich vollkommen gerechtfertigter Schluß, der seiner Zeit ungeheures Aufsehen erregte. Die ergreifende Wahrheit des Inhalts und der Charakteristik, die Herbhheit des Stoffes und der Farben bekunden den

Meister, wenngleich die grelle Malerei bisweilen zartbesaitete Seelen zwingen mag, die Augen von dem Gemälde abzuwenden.

Unentwegt schritt Augier auf dieser Bahn weiter und ließ sich weder durch die Censur, noch durch die Kritik von seinem Streben abbringen. Ja, er wagte sich auf den schlüpfrigen Pfad der politischen Komödie und ertheilte den Klerikalen und Reactionären wuchtige Geißelhiebe. „Die Unverschämten“ (1861) und „Giboyers Sohn“ (1862) brachten bekannte Persönlichkeiten unter leicht durchsichtigen Masken auf die Bühne, sie erregten eine Fluth von politischen Schriftchen für und gegen und bildeten Monate lang den ausschließlichen Stoff der Unterhaltung.

Den Höhepunkt seines dichterischen Schaffens — weniger bedeutende Stücke führen wir nicht auf, und verweisen auf die Gesamtausgabe von Augiers Werken²⁹) — erreichte Augier mit dem vielberufenen „Haus Fourchambault“ (8. April 1878), zu dessen Beliebtheit in Deutschland das bekannte Verbot der Stettiner Polizei viel mehr beigetragen haben mag, als Gottlieb Ritters mangelhafte Uebersetzung. Niemals ist mit solcher Rücksichtslosigkeit die tiefe Fäulniß in der „besseren“ Gesellschaft, die Oberflächlichkeit in der Erziehung des Weibes an den Pranger gestellt worden. Zum Glück läßt uns der Dichter in dem düsteren Gemälde auch erfreulichere Farben sehen. Man höre den Gegensatz zwischen den Aussprüchen zweier Frauen, der verzogenen Tochter des Hauses und der einstmals vom alten Fourchambault verführten und nach Jahren unerkannt zurückgekehrten Frau Bernard. „Alle Ehemänner gleichen einander“, sagt Blanche (I. 4) „es verhält sich mit ihnen wie mit den Weinen, nur die Etikette ist verschieden!“ — „heirathen ist die einzige Karriere der Mädchen“, sagt wiederum dieselbe Blanche; (V. 8) „an der Person des Gatten liegt weniger als an seiner Stellung in der Gesellschaft!“ — Wunderbar nehmen sich neben

diesen Worten eines im üppigen Wohlstand erzogenen Dämchens die ehernen Worte der Frau Bernard zu ihrem Sohne aus (II. 1): „Ich habe aus dir einen Mann gemacht an dem Tage, wo ich dein Vater ward. Das Weib scheint untergeordnet, weil es gewohnt ist, bevormundet zu werden. Meine Sühne vor Gott war, aus dir einen Ehrenmann zu machen; meine Sühne vor dir, dich zu einem der Glücklichen zu machen auf dieser Welt, die mich ausgestoßen“. — In eben so großem Gegensatz zu Blanche steht die Waise Marie, die aus Noth Erzieherin werden will, und deren Ehre verdächtigt wurde. Sie verachtet die Verleumdung: „entweder vernichtet man sie, oder erduldet sie. Sich vertheidigen, wenn man sich nichts vorzuwerfen hat, und um Gnade flehen, ohne diese zu erlangen, ist die größte Demüthigung. Man mag mich niedertreten, ich werde mich nicht selbst erniedrigen“. — „D, ich verstehe diese trostige Resignation: ich kenne sie, es ist der Stolz der Unschuld“, versetzt die hartgeprüfte Frau Bernard. — Das ist die wahre Schule des Lebens und kein leichter Zeitvertreib, wie bei Herrn Scribe! —

Weder Alexander Dumas der jüngere, noch Sardou reichen entfernt an Augiers Höhe hinan. Bei beiden fehlt der wahre sittliche Ernst. Es entgeht dem schärferen Beobachter nicht, daß beide unter dem Anschein des Moralpredigers häufig auf Sinnenfidel hinausgehen, besonders Sardou; bei beiden aber ist die Technik kunstvoller und glänzender, die Scenensführung und die Entwicklung effektreicher und zugespitzter. Sie sind die Begründer des modernen Ehebruchdramas, bei dem der fein ausgearbeitete Dialog mit seinen sprühenden Farben espritreicher Worte oft über die Hohlheit des Inhalts hinweghelfen soll.

Dumas ist der bedeutendere von beiden. Seine Berühmtheit schreibt sich her von dem Roman „Die Kameliendame“, aus dem er das gleichnamige Drama bearbeitete. Vorwurf

dieses weltbekannten Werkes ist die Ehrenrettung einer Dirne durch eine reine Liebe, ähnlich also wie in Marion Delorme, wobei jedoch der Schriftsteller in der Vorrede — Dumas schickt immer seinen Dramen lange moralische Vorreden voraus — sich gegen Mißdeutungen verwahrt: „Weit entfernt von mir“, sagt er „aus dieser Erzählung zu folgern, daß alle Dirnen wie Marguerite fähig sind zu thun, was diese gethan hat. Aber ich habe den Beweis gehabt, daß ein derartiges Mädchen in ihrem Leben einmal eine wahre Liebe empfunden, daß sie deswegen litt und deswegen starb. Ich habe erzählt, was ich wußte, es war eine Pflicht“. Trotz dieses Vorbehaltes, und trotzdem die Heldin schließlich ihrem Schicksale nicht entrinnt, so gab die Kameliendame (1855) das Zeichen zu einer beklagenswerthen Invasion ähnlicher Dramen mit Rührscenen und Versöhnungen mit Gott und der Welt.

Unerbittlich wird Dumas in dem Drama „Demi-Monde“ (1855), dessen brutaler Schluß an Augiers „Demimondeheirath“ erinnert; überhaupt ist es Dumas gewesen, der diese Bezeichnung für eine zahlreiche Menschenklasse in Frankreich einbürgerte. Der falschen Moral, dem konventionellen Vorurtheil in den Sitten unserer Zeit, denen Scribe in so geschickter Weise geschmeichelt, tritt Dumas schonungslos entgegen: er hält dem Publikum einen Spiegel vor, damit es seiner Verkehrtheiten und seiner Laster sich schäme. Er ist ganz und gar realistisch, ja naturalistisch. Er gleicht einem gewaltthätigen Arzte, der dem hoffnungslos Darniederliegenden ein starkes Gift reicht, welches ihn retten, oder tödten soll.

Lebenswahrheit und Feinheit der Beobachtung finden sich auch bei Sardon. Seine Sittenkomödien sind vollkommene Genrebilder des Pariser Lebens mit buntbewegtem Dialog. Sein Bestreben ist nicht wie bei Augier und Dumas durch

packende Darstellung veredelnd auf den Zuschauer einzuwirken: er will ihn nur durch kunstvoll verwickelte Handlung und Intrigue fesseln. Manchmal treibt er die scenische Kunst bis zur Taschenspiellerei und erinnert dann an Scribes Mache. Dabei entlehnt er seine Stoffe überall her, vorausgesetzt daß sie einen oder mehrere Ehebrüche enthalten; denn ohne Ehebruch geht es bei Sardou schlechterdings nicht ab. Aus der Fluth seiner mehr oder weniger inhaltsreichen Dramen heben sich nur wenige hervor. Eine gelungene Malerei der zwei Gattungen innerhalb der französischen Frauenwelt enthält das Stück „*Famille Benoiton*“ (1865); eine feine Persiflage des politischen Industrieritterthums findet sich in *Nabagas* (1871), wo Emil Olivier, der Mann mit dem leichten Herzen, und zum Schlusse der Diktator Gambetta leicht erkennbar sind. Für die Ehescheidung tritt Sardou in seinen neuesten Stücken auf, *Cyprienne* und *Odette* (1881). In dem letzteren Stück ist der Schluß ergreifend: das sittenlose Weib, das getrennt von ihrem Gatten lebt, weil eine Ehescheidung unmöglich ist, muß sich ertränken, um dem Glück ihrer Tochter nicht im Wege zu stehen. — Das neueste Drama Sardous hatte letzten Winter in Paris unglaublichen Erfolg; auch in Frankfurt a. M. ging *Fedora* den 4. Juni 1883 zum ersten Male, gleichfalls unter großem Beifall, über die Bretter. Es ist ein raffinirt erkügeltes und mit größter Geschicklichkeit durchgeführtes Sensationsdrama. *Fedora* ist kein tragischer Charakter, wie etwa Marion oder Dona Sol; das Stück ist auch kein Drama im vollen Umfange des Wortes, da der innere Zusammenhang zwischen Gefühlen und Thaten, jene Vorbedingung zum Aufbau der dramatischen Handlung, vollständig fehlt. Im Gegentheil sucht Sardou im Anfang eines jeden Aufzugs, die Erwartungen des Zuschauers zu täuschen und ihn durch ganz neue Wendungen in stete Spannung zu

erhalten. Das ist das Geheimniß der Sensationswirkung. „Wie jene Violinvirtuosen, welche ohne höheren Kunstzweck ihren Saiten alle möglichen Töne, Kadenzen, Klangwirkungen entlocken, immer hastiger, immer wilder, bis mit grellem Klange die letzte Saite springt, so spielt dieser Virtuose der Bühnenroutine mit den seelischen Regungen der Menschen, so jagt er die Empfindungen von der Angst zur Freude, vom kalten Schauer zu athemlosen Spannungen in tollem Wirbel durch einander, bis mit einer grellen Dissonanz, mit dem Aufschrei der Sterbenden der Vorhang über den letzten Akt fällt“³⁰⁾).

Lange waren Augier, Dumas und Sardou das leuchtende Dreigestirn, vor dem die anderen „Sterne“ erbleichen mußten. In neuester Zeit hat sich ein vierter ihnen zugesellt, Eduard Pailleron. Sein Stück „Die Welt, in der man sich langweilt“ hat in den letzten drei Jahren durch die Bühnen des gebildeten Europa die Runde gemacht und ist erst durch den Erfolg Fedoras einigermaßen in den Hintergrund gedrängt worden. Pailleron theilt mit Augier die Schlichtheit der Handlung und den Ernst der Darstellung, zu dem die sprühenden Funken der Witzworte Dumas' als erheiterndes Element hinzutreten. Mit den starken Farben Dumas' und Sardous und dem Hautgout ihrer Damen verschönt der Dichter die Zuschauer und hat doch eine lebenswarme Satire der Zustände in den höheren Schichten der Gesellschaft, der Welt, in der man sich langweilt, geschaffen. Das Urbild des gelehrt sein sollenden Strebers, des von sentimentalen Blaustrümpfen vergötterten Bellac und seiner Oberflächlichkeit ist wie aus einem Guß. Boshafte Kritiker wollen in diesem lebenswürdigen Literaten den Philosophen Caro oder den Mitarbeiter an der Revue des deux Mondes Brunetière erkennen. Nicht minder gelungen ist die Gestalt des politischen Strebers, des alternden Kandidaten für die Akademie und besonders die ehr-

geizige Marquise, die alle Leute von einigem Einfluß gerne um sich sammelt, um ihrem Sohne Roger die Pfade zu ebnen. Zudem enthält das Stück nichts wirklich anstößiges, eine große Seltenheit heutzutage.

Im übrigen ist Paillerons Talent noch in der Entwicklung begriffen. Ist er gleich bereits Mitglied der Akademie, und damit als klassischer Dichter anerkannt worden, so ist er doch noch nicht auf der vollen Höhe seines dichterischen Könnens angelangt. Der Zukunft bleibt die Entscheidung überlassen, ob er Dauerndes schaffen kann oder nicht.

Eine fruchtbare Seite des modernen Drama liegt noch ganz unbebaut da: die politische Komödie. Wohl haben die hervorragenden Dramatiker politische Anspielungen, ja hin und wieder die Gestalt einer politischen Tagesgröße auf die Bühne gebracht; — so Augier in den „Unverschämten“, in „Giboyers Sohn“ und in „Diana“; so Sardou in „Rabagas“; — aber eine eigentliche politische Komödie hat sich noch nicht entwickelt, weil die in Sachen der Moral sehr nachsichtige Theaterzensur in politischen Dingen keinen Spaß versteht. Wer weiß übrigens, ob nicht das Publikum später einmal, wenn es sich an Gründern, Strebern, Dirnen und Ehebrüchen hinlänglich gelabt hat, auch wie einst das Volk von Athen die staatlichen Zustände und die einflußreichsten Lenker derselben auf der Bühne zu sehen wünscht?

Wie dem auch sei, das moderne Gesellschaftsstück der Franzosen entspricht den Bedürfnissen und dem Geschmacke der Jetztzeit. Es hat die Tragödie verdrängt und die Grenzen zwischen derselben und der Komödie verwischt, indem es die ernstesten und die komischen Elemente als gleichberechtigt in sich aufnahm. Es hat durch alle Länder seinen Weg erobert und auch in Deutschland sich festgesetzt, obschon die Zeit längst vorüber ist, wo das Franzosenthum diesseits des Rheines Ton und Geschmack angab.

Und das ist keineswegs als Uebel zu betrachten. „Es liegt verschiedene Ueberlegenheit darin“, sagt Alfred Klaar³¹⁾, daß der so feinfühlig literarische Organismus der deutschen Bildung dem Fremden Geschmack abzugewinnen vermag, während der gebildete Franzose das Um und Auf seiner Anregungen aus dem engen Kreise einer einzigen Großstadt zu schöpfen gewohnt ist. Das auszurettende Uebel beginnt erst da, wo kunstfeindliche Geschäftsleute uns mit werthlosen französischen Produktionen auf der Bühne belästigen und auf den Reiz des Fremdartigen und auf noch gemeinere, verwerflichere Reize Gewicht legen“. —

Wer aber das französische Drama unserer Tage geringer schätzt, als dasjenige früherer Zeitalter, und namentlich das Absterben der reinen Tragödie bedauert, der vergißt, daß auf der französischen Bühne sich die Bestrebungen und Sitten der betreffenden Zeit stets treu abspiegelten und die fruchtbaren Samenkörner für die Zukunft von ihr ausgingen. Ist doch die Bühne als allgemeines Bildungsmittel bei weitem wirksamer als alle anderen Kundgebungen der Literatur, weil sie nicht bloß auf gewisse engbegrenzte Kreise, sondern auf jeden Zuschauer einwirkt. Das Kostüm ist nebensächlich; es ist gleichgiltig, ob der Held in der Toga, im mittelalterlichen Seidenwamm, in Koller und Degen, oder im schlichten schwarzen Rock erscheint; er muß aber den Empfindungen Worte leihen, die im Herzen der Zuschauer schlummern. Uebrigens hat die heutige Gesellschaft kein großes poetisches Gefühl, sie hat ihren ganzen Sinn auf das Greifbare und Wirkliche, auf den Naturalismus gerichtet. „Sie ist wie ein Affe, der selbstgefällig allerhand Fragen vor dem Spiegel schneidet, bis er über sich selbst wüthend wird, und will darum auf der Bühne vor allem sich selbst sehen und über sich selbst lachen“³²⁾. — Die Jetztzeit verlangt, daß die Kunst in steter Fühlung mit der Neuzeit bleibe, und so lange

diese naturalistische Strömung andauert, die einen Zola groß gezogen, so lange bleibt die dramatische Poesie auf das soziale Salonstück beschränkt, bis ihr der Roman vollständig über den Kopf wächst oder vielleicht, wie Taine und Zola wollen, sie ganz und gar aus der Literatur verdrängt. Dies werden wir alle indeß schwerlich erleben. —

Anmerkungen.

- 1) Georg Brandes, Die Litteratur des 19. Jahrh. in ihren Hauptströmungen. Band V. Gesch. der romant. Schule in Frankreich (Leipz. 1883). S. 22.
- 2) Georg Brandes, a. a. D. S. 9.
- 3) Schmidt-Weissenfels, Frankreichs moderne Litteratur seit der Revolution. Berlin 1856. Bd. I. S. 226 ff.
- 4) Alfred Klaar, Geschichte des modernen Dramas. Leipzig 1883. Bd. I. S. 7.
- 5) Demogeot, histoire de la littér. française. 15. Aufl. (Paris 1876) S. 643—646.
- 6) Eckermann's Gespräche mit Goethe. Band I. Seite 201. — Demogeot, S. 583.
- 7) Schmidt-Weissenfels, a. a. D., 245; Demogeot a. a. D. S. 647.
- 8) Vgl. Bieging, le Globe considéré dans ses rapports avec l'école romantique. Zürich 1881.
- 9) Georg Brandes, S. 390 ff.
- 10) Schmidt-Weissenfels, S. 222.
- 11) Alfred Klaar, a. a. D., S. 217.
- 12) Barbou. Viktor Hugo und seine Zeit, übersetzt von Otto Weber. Leipzig 1882. S. 101 und ff.
- 13) Ebenda, S. 107 und ff.
- 14) Sarrazin, bezahlte Claque u. s. w. (Magazin für die Lit. des In- und Auslandes, 1883, Nr. 17).
- 15) Théophile Gautier, histoire du Romantisme; Paul Albert, les origines du Romant. Paris 1882, S. 34 ff.
- 16) Théophile Gautier schrieb eine humoristische „Legende von der rothen Weste“.
- 17) Julian Schmidt, Gesch. der franz. Litt. seit der Revolution. Berlin 1858. Band II. S. 351.

- 18) Sarrazin, le Roi s'amuse (Magazin für d. Lit., 1883, Nr 3.)
- 19) Pächerlicher als je ist hier Julian Schmidt, S. 364ff. —
Vgl. auch Zola, Lettre à la jeunesse (in Roman expérimental,
6. Aufl. 1881, S. 57ff.).
- 20) Barbou-Weber, S. 142; bei G. Brandes ungenau (S. 405).
- 21) Maxime du Camp, Souvenirs littéraires. Paris 1882.
S. 110ff.
- 22) Victor Hugo selbst spricht diese Worte in der Vorrede zu
Marion aus. —
- 23) Julian Schmidt, II. 409. — Schmidt-Weißenfels I. 265.
- 24) Taine, Gesch. der englischen Literatur, übersetzt von G. Gerth.
(Leipzig 1878), Band II. S. 122. — Dasselbe sagt Zola, Roman
expérimental, S. 145.
- 25) Georg Brandes, a. a. D., S. 395.
- 26) Paul Albert, a. a. D., S. 314 — 347.
- 27) Ed. Engel, Geschichte der franz. Literatur. Leipzig 1883.
S. 334 — 337. — Vgl. auch Zola, Roman expérimental, S. 129ff.
- 28) Paul Lindau, dramaturgische Blätter, II. S. 93.
- 29) Augier, Oeuvres complètes. Paris. Calman Lévy 1877,
7 Bde.
- 30) Johannes Proelß in der Frankfurter Zeitung vom 5. Juni
1883 (Nr. 156). — Kritiken von Fedora in der Revue politique et
litt. vom 16. Dez. 1882 (F. S. Weiß) und in Rudolf Gottschalls
Zeitschrift: Unsere Zeit, Jahrgang 1883, S. 944.
- 31) Alfred Klaar, a. a. D., S. 302.
- 32) Schmidt-Weißenfels, a. a. D., S. 265.