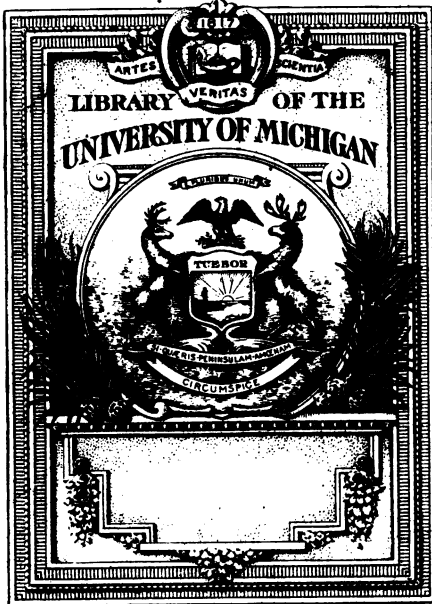


[www.libtqol.com.cn](http://www.libtqol.com.cn)



THE GIFT OF  
**Prof. Moritz Levi**



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Unity Levi.

842  
www.libtool.com.cn  
B217f

www.Dr. Mag Banner,

Oberlehrer am Goethe-Gymnasium zu Frankfurt a. M.

Das  
französische Theater der Gegenwart.



14

Leipzig 1898.

Kengersche Buchhandlung  
Gebhardt und Wilisch.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

~~~~~  
**Alle Rechte, insbesondere das Recht der Übertragung, vorbehalten.**  
~~~~~



**Druck von Oskar Brandstetter in Leipzig**

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Das  
französische Theater der Gegenwart.

Fünf Vorträge,  
gehalten  
im  
freien Deutschen Hochstift.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Rapport  
de  
Paris, le 7-8-42

www.libtool.com.cn

9-9-42 MFA

## V o r w o r t.

Dieses Werkchen ist die Frucht eines sechsmonatigen Aufenthaltes in Paris, den mir die vorgesezten Behörden für das Wintersemester 1895/96 in dankenswertester Weise bewilligt haben.

Die Anregung, meine an Ort und Stelle gemachten Beobachtungen einem größeren Publikum mitzuteilen, trat an mich heran, als im April 1897 der akademische Gesamtausschuß des Freien Deutschen Hochstifts hier selbst mich durch seinen Vorsitzenden, Herrn Professor Veit Valentin, zur Abhaltung eines der für den Winter angesezten Lehrgänge auffordern ließ. Es lag mir als Neuphilologen nahe, in Rücksicht darauf, daß zwei Jahre vorher der französische Roman den Gegenstand eines Lehrgangs gebildet hatte, nunmehr die andere der beiden üppigst blühenden Litteraturgattungen Frankreichs vorzuführen. Doch lockte es mich wenig, etwa nacheinander die dramatischen Erzeugnisse der letzten Jahre, die vielfach demselben, uns überdies ziemlich unvertrauten Milieu entlehnt sind, im einzelnen zu be-



sprechen; lohnend dagegen erschien es mir, die wirklich bedeutenden Erscheinungen darzulegen und zwar thunlichst in ihrer Beziehung zu einander und zu den früheren Schöpfungen auf demselben Gebiete. Zu diesem so ungleich größeren und wertvolleren Litteraturauschnitt kam ich ohne Zwang, wenn ich mir zum Ziele setzte, das Schauspielrepertoire überhaupt zu betrachten, wie es dem heutigen Frankreich zur Verfügung steht, das heißt: alles, was darin lebendig und lebenskräftig ist, in meine Darlegung hineinzuziehen. Daraus ergab sich dann von selbst die weitere Aufgabe, die Ursachen der Fortdauer eines dramatischen Erzeugnisses und der Fortpflanzung einer dramatischen Gattung zu untersuchen, was für die Tragödie namentlich im zweiten, für die Komödie im dritten der fünf Vorträge geschehen ist.

So habe ich geglaubt, das Werkchen aus der bloß ephemeren Wertung, wie sie Betrachtungen über die zeitgenössische Litteratur von mancher Seite entgegengebracht wird, zu höherer und dauernderer Bedeutung herauszuheben und ihm neben der theaterfreundlichen Laienwelt auch die Studierenden und Lehrer der französischen Sprache und Litteratur als Leses zu gewinnen.

Frankfurt a. M., im Oktober 1898.

D. D.

## Inhalt.

---

	Seite
1. Bühne, Schauspielkunst und Theaterlitteratur . . .	1
2. Tragödie und Drama . . . . .	46
3. Das Lustspiel . . . . .	85
4. Die großen Schauspielichter der neueren Zeit . . .	118
5. Die jungdramatische Schule . . . . .	161

---

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)



1.

## Bühne, Schauspielkunst und Theaterlitteratur.

---

Wer einmal bei politisch ungetrübtem Horizont einen dramatischen Winterfeldzug in der französischen Hauptstadt zu beobachten Gelegenheit hat, der muß erstaunt sein über die Bedeutung, die das Theater im öffentlichen Leben beansprucht. Treitschke spricht es einmal warnend aus: „Man schließe nicht von Paris auf Frankreich, und nicht von der Pariser Boulevardpresse auf Paris!“ Für das Theater darf man diese Warnung nicht beachten. Das französische Theater ist so, wie es Paris uns zeigt, und das Pariser Theaterleben findet in der hauptstädtischen Presse ein lautes, weithin vernehmbares Echo. Es kennt eben auch jedes Volk instinktiv seine starke Seite. Und wenn das Plus oder Minus in der Wissenschaft naturgemäß weniger hervortritt, so verleugnet es sich in der Kunst mit nichts. Wie Deutschland sich bewußt ist, in der Musik den Nachbarvölkern Nahrung und Anregung zu geben, und sich bemüht, jedes neue Erzeugnis schnell an die

Öffentlichkeit und damit auf den Weltmarkt zu bringen, so Frankreich im Roman und im Drama. Die Tagespresse ist der naturgemäße Weg zu eindringlicher Kundgebung, zur Kundgebung auch, die nicht an den Landesgrenzen Halt macht. Und das Ausland lauscht begierig auf jedes Gerücht von einem neuen dramatischen Erzeugnis unsrer westlichen Nachbarn. Ob mit Recht, ob mit Unrecht? Vielleicht werden die folgenden Betrachtungen im stande sein, ein klein wenig zur Entscheidung dieser Frage beizutragen.

Weil sich nun auch im französischen Theaterwesen alles von Bedeutung in der einen Hauptstadt konzentriert, darum ist die Beobachtung desselben in seinem ganzen Umfange außerordentlich erleichtert gegenüber etwa einer ähnlichen Untersuchung in deutschen Landen. Schon eine aus der Provinz stammende wissenschaftliche Entdeckung oder Erfindung nennt man in Frankreich mit einer gewissen Geringschätzung; ein livre de province citiert man verächtlich; aber ein drame de province kennt man nicht. Ein französisches Theaterstück gehört unbedingt vor das Forum der Pariser; nur wenn es da besteht, hat es Bestand. Und wem erst die innige Beziehung zwischen dem Leben und Treiben in Paris und dem französischen Theater aufgegangen ist, der wird es ganz selbstverständlich finden, daß der französische Dramatiker seine Hauptstadt in all ihren Lebensäußerungen gründlich studiert, ehe er an eignes Schaffen denkt.

Das fremde Schaffen aber zu beobachten, dazu ist ihm reichlich Gelegenheit gegeben. Dem Nicht-Eingeweihten zwar, der von den dreihundert und mehr Vorstellungen ein und desselben Stückes an den verschiedenen Pariser Theatern hört, erscheint es fast unmöglich, innerhalb einer Saison etwas wirklich Nennenswertes zu Gehör zu bekommen. Und doch ist kein Ort in der Welt besser dazu geschaffen als Paris.

Zunächst ja geben etliche Pariser Theater neben ihrem Saisonstück täglich ein zweites Schauspiel, die Comédie bekanntlich sogar ein drittes. Und diese kleineren, vor oder nach dem standard play gespielten Stücke wechseln in der Regel allwöchentlich, wenn nicht noch häufiger. Es ist ferner gar nichts Ungewöhnliches, daß doch mitten in der Saison ein neues Drama das alte, vielleicht schon zwei oder drei Jahre hindurch gespielte ablöst, und da kommt es denn nicht selten vor, daß die bereits seit Wochen festgelegte Premiere plötzlich verschoben und immer wieder verschoben werden muß. Zu einem Wechsel des alten Dramas aber hat sich der Theaterleiter überhaupt nur entschlossen, weil trotz des sich ständig erneuernden Publikums das Stück ihm doch endlich als abgespielt erscheinen mußte. Und so giebt er denn in der Zwischenzeit ältere, besonders zugkräftige Stücke, bei denen er auch jetzt noch auf sein Publikum rechnen kann. Aus den Affichen an den Anschlagssäulen erkennt dann der Fremde mit Vergnügen, daß ihm dieses und jenes Glanzstück einer

früheren Periode zugänglich gemacht wird, wogegen der Pariser freilich mit Bedauern das fortwährende weitere Hinausschieben der längst erwarteten Neuheit vermerkt, bis dann endlich eines Tages die irrévocablement première représentation, die unwiderrufflich erste Vorstellung des Zukunfts-dramas proklamiert wird. Weiter aber geben Gedenktage, Nationalfeste und andre außerordentliche Gelegenheiten Veranlassung zum Einschleiben eines direkt auf den Tag bezüglichen neuen oder auch einer früheren Ära angehörigen Stückes. Solch besondere Gelegenheit bieten insbesondere die Geburtstage der großen Dramatiker, und wie jeglicher Anlaß, so wird auch dieser gern zum Ausgangspunkt dramatischer Neuschöpfungen genommen, die dann an jenem Gedenktage neben den Meisterwerken des Dichters selbst figurieren. Sie nennen sich A propos (Gelegenheitsdichtung), beanspruchen naturgemäß nur einen kurzen Raum für sich und stehen in direkter Beziehung zum Leben und Wirken des Gefeierten. So bringt etwa die Comédie française zu Racines „Anniversaire“ seine Phèdre und die Plaideurs zur Darstellung. Zwischen beiden aber spricht eine Tragödin aus dem Theater-Ensemble vor der auf der Bühne errichteten, lorbeerbekränzten Statue des Dichters ein „A propos“ zu dem soeben über die Bretter gegangenen Trauerspiel. Sie stellt die griechische Königin selbst dar, die, mit göttlicher Sehergabe ausgestattet, die mannigfaltigen Gestaltungen überblickt, die ihr Schick-





ville an einem einzigen Nachmittag in ihren Glanzrollen belauschen, wobei man dann freilich selten etwas Ganzes, zumeist einzelne Akte oder Szenen, oft auch nur mehrere Dialoge oder gar Monologe zu hören bekommt.

Zwischen die Nachmittags- und Abendvorstellungen endlich schieben sich die Vorstellungen der Bodinière in der Zeit von  $4\frac{1}{2}$  bis 6 oder 7 Uhr abends. Die Bodinière, auch Théâtre d'Application genannt, ist ein von Fremden wenig beachtetes, aber nicht genug zu beachtendes Institut der französischen Hauptstadt. Ein Saal sehr intimen Charakters, für höchstens fünfhundert Personen berechnet, mit einer Tribüne für noch nicht hundert, ist der Zuschauerraum das Rendezvous der litterarischen Feinschmecker. Verständnissvoll winkt man sich in diesem kleinen Kreise von hüben und drüben zu, durch ein kaum merkliches Augenzwinkern tauscht man von der rechten nach der linken Seite hin seine Gefühle aus über die Darbietungen auf der Miniaturbühne. Dort werden uns in der Stunde von 3 bis 4 Uhr nachmittags auf solchem Wege nur selten vermittelte Genüsse aus dem Gebiete der Lyrik, der Ballade, der Fabel, ja selbst der Kanzelberedsamkeit entgegengebracht. Es wird da vor uns eine Art Zwischending von Konzertsaal und Schaubühne geschaffen, von der herab uns heut die Chansons de nos ancêtres zu Gehör gebracht werden, morgen die Chants rustiques, acht Tage später die Chansons d'hier

und d'autrefois, wieder ein andermal die Lieder des Quartier latin, zwischendurch eine Blütenlese des vor zwei Jahren verstorbenen Lyrikers Verlaine oder die Lieder Bérangers oder die Fabeln Lafontaines, oder auch wohl einmal Proben aus guten Balladendichtern und zu geeigneter Zeit sogar die Sermons de Carême des großen Bossuet, des Beichtvaters Ludwigs XIV. Und all diese dem Drama fern liegenden Erzeugnisse der Litteratur finden doch durch die berufensten Vertreter der Schauspielkunst ihre Interpretation. In ebendemselben Hause aber führt man uns eine Stunde später noch wenig bekannte oder halb vergessene und mit Unrecht vernachlässigte Schöpfungen dramatischer Autoren vor. Bald ist es da eines von Muffets Proverbes, bald die Erstlingsarbeit eines älteren Dichters, bald auch ganz junge Erzeugnisse, wie Jules Renards: Plaisir de rompre oder Michel Provins': École des flirts, oder Henri Verbaults: Un drôle de pistolet, bald auch ein Produkt von noch geringerem Klange, durchweg aber Stücke, zu deren Besetzung, der kleinen Bühne entsprechend, nur zwei oder drei Personen erforderlich sind. Und hier wie in den früher erwähnten Gattungen leiht eine Jeanne Granier, der Star des Renaissancetheaters, leihen Coquelin cadet und Mounet-Sully von der Comédie française ihre Hilfe. Und wie der Pariser Salon in seiner modernen Entwicklung noch immer insofern wenigstens seine Stelle in dem geistigen Leben Frankreichs beanspruchen darf,

als er strebsamen, begabten Anfängern jedweden künstlerischen Genres die Wege zur Öffentlichkeit ebnet, so das Théâtre d'Application wegen seiner besonderen Verdienste um Drama und Rezitationskunst.

Die Bodinière ist aber zugleich auch die Übungsschule der Conferenciers. Hier hören wir die Ausführungen Paul Rognons über den in jüngster Zeit so viel genannten Verfasser der „Trois filles de M. Dupont,“ über Brioux et son théâtre, hier lauschen wir dem Vortrag Francisque Sarceys über Coppées Entwicklungsgang zum Zweck verständnisvoller Aufnahme der nachfolgenden Vorlesung mehrerer Coppéescher Dichtungen, hier der Darlegung, die uns Jules Lemaitre über die Schauspiele Renards giebt, jenes Renard, von dem wir hinterher das oben genannte Lustspiel Plaisir de rompre sehen sollen, hier auch den warnenden Worten René Doumics über Le péril actuel dans la littérature und so noch manchem andren, der das Talent besitzt, innerhalb eines Zeitraumes von zwanzig bis dreißig Minuten eine leicht verständliche, unterhaltende und dabei vollständig orientierende Übersicht über irgend ein litterarisches Sujet zu geben. Es ist das ja ein in Frankreich zu allen Zeiten gepflegtes Genre, es ist die Kunst der Causerie, die da mit einem Mal aus den Zirkeln des Salons auf die Bühne gebracht ist und so, schon fast im Absterben begriffen, einer neuen Blüte entgegenfieht.

Von den ihr eingeräumten größeren Bühnen aber

ist namentlich das Odeon, die Rivalin der Comédie française auf dem Südufer der Seine im lateinischen Viertel, zu nennen. Es wird gerade das Odeon als ein Bildungsinstitut ersten Ranges für den Pariser Studenten angesehen neben all den andren, wie sie in so großer Menge die französische Hauptstadt allein unter den Städten Frankreichs bietet. Nicht nur, daß an den Abenden hier die klassischen Schöpfungen alter und neuer Zeit für geringeren Preis als auf der ersten Landesbühne und doch auch in recht guter Wiedergabe genossen werden können, so tragen die Nachmittagsvorstellungen, die hier ganz besonders gepflegt werden, einen weit bildenderen Charakter als anderwärts. Jeden Winter wird da in vierzehntägigen Zwischenräumen eine Reihe derselben Periode angehöriger Dramen zumeist nach ihrer chronologischen Folge aufgeführt, und in den darauffolgenden Wintern schließen sich die Stücke wiederum zeitlich jenen der vorangegangenen Saison an. Da es sich nun bei diesen Aufführungen naturgemäß nicht um Tagesdramen, sondern einmal um solche aus der nachmolièreschen Ära, ein andermal um Dramen aus der Zeit der Revolution, dann wieder um solche aus den Tagen der früh- oder Spätromantik handelt, so ist eine Orientierung von kundiger Seite überaus angebracht. Und wenn dann gar, wie im vorigen Winter, die mittelalterlichen Dramen, die Litanies des vilains, das Évangile des femmes, die Noces des filles du diable,

die Chaudière des damnés und was sonst noch aus jener entlegenen Periode unverfehrt erhalten ist, hervorgeholt wird, so möchte man den Führer gewiß nicht missen. Und wie hier in den Einleitungsreden zur Nachmittagsvorstellung, so begegnen wir den oben genannten Conferenciers wiederum in den großen Revüen und Tageszeitungen als Theaterberichterstatlern ersten Ranges. Sarcey im Temps, Lemaitre im Journal des Débats, Doumic in der Revue des deux Mondes bilden mit ihren Semaines oder Quinzaines dramatiques eine zuverlässige, sich gegenseitig ergänzende Grundlage für die Beurteilung französischer Theaterverhältnisse. Von Doumic existieren außerdem mehrere Werke über die Entwicklung der dramatischen Litteratur überhaupt. Lemaitre läßt Jahr für Jahr zwei im großen und ganzen seine Journalartikel zusammenfassende Bände über Schauspieldichtung und Bühnenwesen Frankreichs erscheinen unter den Titeln: Contemporains und Impressions de théâtre. Als Conferencier, Litterarhistoriker und namentlich als Litteraturprofessor kommt neben den Genannten noch besonders Larroumet in Betracht, dessen Vorlesungen an der Sorbonne und am Collège de France stets eine ungeheure Zuhörerschaft herbeiziehen. Erinnern wir noch an die bekannteren Theaterkritiker der großen Boulevardblätter, an die Artikel in der Revue Bleue, der Revue de Paris und Cosmopolis, gedenken wir der in Zwischenräumen von drei zu drei Jahren publizierten Weißschen Theater-

berichte unter dem Titel: Trois ans de théâtre, des Théâtre contemporain von Paul de St. Victor und zahlreicher ähnlicher Monographien, an denen wir ja auch in Deutschland keinen Mangel haben, so bleibt uns noch ein Werkchen von ganz besondrer Art als litterarische Quelle zu erwähnen: Soubis „Almanach des Spectacles.“ Dieser Kalender erscheint alljährlich und giebt das gesamte statistische Material über die französischen Bühnen vom abgelaufenen Theaterjahr. Er nennt die Theater, die Zusammensetzung ihrer Administration, ihres Personals überhaupt und ihr besonderes Genre, die Zahl der zum erstenmal daselbst aufgeführten Stücke und ihre Créateurs, das Datum der Premiere und die Gesamtzahl der Vorstellungen; er nennt die neu inscenirten älteren Dramen und die bloße Wiederaufnahme derselben; er verzeichnet die Einnahmen insgesamt und die besonders hohen Einnahmen an einzelnen Abenden. Er nennt nach den staatlich subventionirten Theatern: „der Grand Opéra, der Opéra comique, dem Théâtre-Français und dem Odéon“ die Boulevardtheater: „die Vaudeville, Variétés, Renaissance, Gymnase, Porte-Saint-Martin, Palais-Royal u. a.“, dann die Theater der Quartiers und der Banlieue: das Théâtre Cluny, die Bouffes du Nord, das Casino de Paris und all die Spezialistenbühnen bis herab zu den Cafés Concerts, endlich die Theater der Modernen und die Provinzialbühnen von Lyon, Bordeaux, Dijon, Marseille, Rouen, Tours u. a. Den Schluß bildet die Aufzäh-

lung der Hauptschriften über das Theater, der Preis-  
auschreiben, der Preise und der Preisgekrönten und  
— eine Totenschau.

Daß in diesem offiziellen Bericht auch Bühnen  
allergeringsten Genres erwähnt werden, ist eine  
Erscheinung, die uns in der französischen Journalistik  
überhaupt, zumal aber in den regelmäßigen Wochen-  
kritiken jener großen Litterarhistoriker auffällt. Sarcey,  
der Veteran unter den französischen Kunstrichtern, der  
nunmehr schon über vierzig Jahre die Entwicklung des  
Theaters verfolgt, besucht ganz so gewissenhaft jede  
Novität des Eldorado oder der Scala wie die der  
ersten Bühne von Paris und bespricht sie dann auch  
aufs genaueste. Und das wiederum trägt hier un-  
verkennbar zur Hebung des ganzen Niveaus, auf dem  
die Leistungen solcher Theater in andren Ländern zu  
stehen pflegen, bei. Und wenn auch natürlich nicht  
alle Welt nach dem Anblick einer Premiere ihr Urteil  
ängstlich bis zum Eintreffen des Journals zurückhält,  
um aus diesem zu entnehmen, was ihr am vorherigen  
Abend gefallen haben darf und was nicht, so bürgt  
eben doch die Vielgliedrigkeit des Richterkollegiums  
und die sich ihrer Eigenart bewußte Persönlichkeit jedes  
Einzelnen für die Zuverlässigkeit des aus ihrer Sonder-  
kritik resultierenden Gesamturteils und verschafft diesem  
eine weit größere Beachtung als bei uns. Dichter  
und Schauspieler aber namentlich rechnen damit gar  
sehr. Wie sehr, das erhellt beispielsweise aus jener

berühmten Ermüdung, die der jüngere Coquelin vor jetzt gerade zwei Jahren nach einer erfolgreichen Tournee im Auslande auf die sehr abfällige Kritik Sarceys im Temps durch einen allenthalben veröffentlichten Brief folgenden Wortlauts gab:

Mon cher Sarcey,

Je lis dans votre feuilleton d'hier que je suis un destructeur de chefs-d'œuvre, un acteur faussant les traditions, un modèle abominable pour les élèves du Conservatoire dans le „Malade imaginaire“ et dans „l'Avare . . .“ Je viens de faire un voyage en Russie, en Roumanie et en Serbie. J'ai joué ces deux pièces dans presque toutes les villes de ces pays, et partout l'on a trouvé que j'étais dans la véritable tradition de Molière . . . Vous dites que je me trompe dans Harpagon; c'est possible. Mais je ne le crois pas. Acht bis zehn Hervorrufe hat mir meine falsche Interpretation eingebracht; wie viel hätte mir denn nun wohl die richtige einbringen müssen? Am Ende gar fünfundzwanzig? — Und er versichert, daß er bei seiner Auffassung dieser Rolle beharren und daß er im Malade imaginaire nur noch mehr sich schneuzen und ausspeien werde als zuvor.

Man sieht, der in seiner Eitelkeit schwer getroffene Schauspieler verrät sich in jedem Worte. Anders der unlängst verstorbene Meilhac, der Genosse Ludovic Halévy's, der dem Beurteiler mitunter sogar seinen



Dank ausspricht. Oft aber zeigt auch er sich empfindlich gegen die Kritik; und so schreibt er einst nach einer seiner Premieren an Sarcey mit Bezug auf dessen Beurteilung: „Diesmal, glaube ich, haben Sie sich getäuscht. Thun Sie mir den Freundschaftsdienst und schauen Sie sich das Stück noch einmal an. Wenn Sie bei Ihrer Meinung bleiben, brauchen Sie ja nicht mehr darüber zu schreiben.“ Eine Rechtfertigung seines Standpunktes gegenüber der Kritik unternahm seiner Zeit auch ein so ungemein verwöhnter Autor wie Dumas fils. Mehrere unter seinen langen dramatischen Vorreden sind von ihm selbst direkt als Antworten auf Sarceys Besprechungen im Temps oder auf die Cuvillierfleury's im Journal des Débats bezeichnet. Der Dichter sieht eben doch in dem Kritiker einen ihm nahestehenden Kunstgenossen und wünscht ein gutes Einvernehmen. Mit noch weit mehr Grund aber ist der Poet bemüht, zu den Schauspielern gute Beziehung zu erhalten, mit mehr Grund auch als in anderen Ländern. Denn der Pariser Schauspieler, in dessen Hände eine bestimmte Rolle zuerst gelangt, verwächst als Créateur, als Schöpfer der Rolle, mit dem Stücke beinahe so fest wie diese selbst, wird für immer in das Personages-Verzeichnis aufgenommen und ist fast durchaus maßgebend für die Auffassung aller, denen später der gleiche Part in Provinz und Ausland übertragen wird. Er ist zugleich auch derjenige, mit dem das Stück überhaupt steht und fällt. Mit ihm macht der Dichter die siebzig bis hundert

Proben durch, die jedem besseren Drama von den Pariser Theaterdirektoren bewilligt werden. Auf sein wohlwollendes Eingehen in die Rolle, auf seinen durch die Bühnenpraxis eingegebenen Rat über die Wirkung dieses oder jenes Trücs in dieser oder jener Änderung und auf seine Bereitwilligkeit auch, den Intentionen des Dichters zu folgen, ist er ganz und gar angewiesen. Von solcher Abhängigkeit des Dichters gegenüber dem Mimen weiß selbst ein Sardou, der größte Beherrscher der Bühne in der Gegenwart, ein Wörtlein zu reden, er freilich um so mehr, als die Wirkung seiner Stücke gar so oft auf das Gelingen einer einzigen Rolle gestellt ist. Natürlich sind es auch hier wieder die besonderen Verhältnisse, die den französischen Dichter geradezu zur Abfassung von Stücken im Hinblick auf bestimmte momentan im Zenith stehende Schauspieler und Schauspielerinnen veranlassen. Sie sehen diese so oft und immer nur diese in ihrer unbedingten Herrschaft über das Publikum, daß schon ganz unbewußt die Konzeption davon beeinflusst wird. So haben wir denn eine beträchtliche Zahl Sardouscher Stücke, die eigens auf die Sonderart Sarah Bernhardscher Schauspielkunst und nur für diese berechnet sind. Féдора stellt bekanntermaßen an die Trägerin der Titelrolle ganz ungewöhnlich hohe Anforderungen, alle anderen Personen treten ihr gegenüber in den Hintergrund. Théodora giebt wie nicht annähernd sonst ein historisches Drama der nervenaufregenden Leidenschaft der Bern-

hardt Gelegenheit, sich zu entfalten. La Tosca ist wie geschaffen, um von dieser Schauspielerin auf ihren häufigen Kunstreifen gespielt zu werden; die übrigen Rollen sind so untergeordneter Natur, daß deren Besetzung ihr nicht die geringste Sorge machen dürfte. Nicht mit so völliger Hintansetzung der anderen Rollenträger hatte Dumas fils seine Étrangère ebenfalls direkt für die Bernhardt geschrieben. Und so dachte man zur Zeit Ugiers gern an die Verkörperung dramatischer Rollen durch die Rachel und durch Got, und unter dem ersten Kaiserreich war Calma der jedem Tragödiendichter vorschwebende Held, M<sup>lle</sup> Mars die Heldin. Entsprechend ist nun auch die Stellung der großen Schauspieler eine ganz andere als bei uns. Die Statue der Rachel unter den großen Dichtern in der Vorhalle des Théâtre-Français, die Maske Gots auf der Rückseite des Ugierdenkmals vor dem Odéon, der Kultus, der einer Sarah Bernhardt, einer Réjane gewidmet wird, legen davon Zeugnis ab. Und so steigert sich denn auch das Selbstbewußtsein und die Eigenwilligkeit der so viel Gefeierten oft ins Maßlose. Um die Auf-  
führung von Dumas' Demi-Monde am Théâtre-Français zu ermöglichen, bemüht sich ein Minister wiederholt vergebens, die allmächtige Rachel dem Plane günstig zu stimmen. Und als in unseren jüngsten Tagen Porto-Riche, der geistvolle Verfasser der Amoureuse, angesichts der Willkür von Frau Réjane, die ihm den ganzen, ihr mißfallenden dritten Akt aus seinem Stücke streichen

will, mit einer Klage droht und verlangt, daß man das Drama entweder unverkürzt oder gar nicht spiele, spielt sie es von Anfang bis zu Ende durch; aber das Stück verschwindet hinterher doch, angeblich „wegen zu geringer Einnahme“, vom Repertoire. Und noch eine andere Eigentümlichkeit ist wohl zum Teil wenigstens auf die überschwängliche Wertschätzung gewisser schauspielerischer Kräfte zurückzuführen. Die Primadonna, für die eine Rolle direkt geschrieben ist und deren Leistung doch dann notwendig als die vollendete Verkörperung derselben gilt, kommt leicht auf den Gedanken, das Modell des Dichters allenthalben zeigen zu wollen. Daher denn die gerade bei den französischen Schauspielern sich bis zum Übermaß häufenden, oft schon mit einer gewissen Sorglosigkeit arrangierten Gastspielreisen ins Ausland, die den Künstlern, wenn nichts Besseres, so doch eine bedeutende Vermehrung ihrer Einkünfte einbringen, dem Publikum da draußen aber häufig statt eines tüchtigen Ensembles nur eine einzige interessante Individualität bieten. Auf die gleiche Quelle geht die nunmehr auch schon in Berlin wurzelsassende Sitte zurück, daß eine besonders gefeierte Künstlerin sich plötzlich zur Konkurrentin der Truppe aufwirft, in der sie selbst erst allmählich emporgekommen, und — wie Sarah Bernhardt — unter Mitnahme der besten Kräfte zur Leiterin eines neuen Theaters wird.

Die Gastspielreisen französischer Schauspieler werden übrigens nicht bloß im Ausland, sondern auch in der

Heimat aufmerksam verfolgt, immer wieder mit dem fast unbewußten Streben des Franzosen, seine Theaterverhältnisse im glänzendsten Lichte erscheinen zu lassen. Jede Etappe auf der Tournee des einheimischen Schauspielers wird in allen Blättern verzeichnet, alle Bühnentrumphe gebucht, von Ovationen berichtet, die ihm auf Banketten oder auch auf der Straße gespendet wurden. Und es ist ja so natürlich, daß das Urbild von Dumas' *Étrangère* oder von Sardous *M<sup>me</sup> Sans-Gêne* mit Enthusiasmus aufgenommen wird, wo man die Kopie so oft und so gern hat gelten lassen. Die französischen Schauspieler finden überall einen empfänglichen und wohl vorbereiteten Boden für ihre Darbietungen.

Anders steht die Sache für die deutschen Schauspieler in Frankreich. Wollten sich unsere Landsleute in Paris eine ähnliche Position schaffen, wie sie die Franzosen bei uns haben, so konnten sie bisher nur etwa die Schillersche „*Maria Stuart*“ neben Pierre Lebruns vielgerühmte und oft gespielte Übertragung oder Schillers „*Jungfrau von Orleans*“ neben eine französische Übersetzung dieser Tragödie stellen. Seit einigen Jahren freilich hat sich die Lage geändert, und es müßte den französischen Besuchern des *Théâtre Libre* einen besonderen Genuß bieten, die dort gepflegten Hauptmannschen und Sudermannschen Schöpfungen in deutscher Sprache und natürlich von deutschen Schauspielern zu Gehör zu bekommen, wofern da nur das

Verständnis unserer Sprache in demselben Maße verbreitet wäre wie das der französischen bei uns. Doch daran scheidet eben von allem Anfang an der Versuch einer direkten Beeinflussung gallischer Theaterkunst durch die deutsche. Vielleicht wird auch das einmal anders, sobald erst die Gewohnheit, die französischen Kinder deutschen Bonnen anzuvertrauen, aus den Kreisen der vornehmen Welt in den breiten Mittelstand hinabsteigt. Vielleicht daß auf diesem Wege den Franzosen unsere Sprache eher vertraut wird als durch den hier noch ganz die alten Geleise wandelnden Schulunterricht. Abgesehen aber von diesem tiefer liegenden Grunde, macht sich noch so manches andere Moment in störender Weise geltend, nicht zum wenigsten der nationale Gegensatz. Und es ist uns allen ja noch in Erinnerung, wie scharf vor Jahresfrist der Versuch, eine deutsche Bühne in Paris zu etablieren, nicht nur durch Zeitungen von der Art der Libre Parole zurückgewiesen wurde, sondern selbst durch den vorsichtigen und besonnenen Temps und zwar von Jules Clarétie, dem Direktor der Comédie française, den rein äußerliche Rücksichten in seiner Haltung doch kaum bestimmt haben mögen. Die Libre Parole aber hatte ausdrücklich erklärt: „So lange der Frankfurter Vertrag nicht revidiert ist, wird das Erscheinen einer deutschen Truppe auf einem französischen Theater immer eine Beleidigung für den französischen Patriotismus sein.“ Sicherlich war ein früherer, in den dreißiger Jahren unternommener.

Verfuch in dieser Richtung für die Beteiligten minder gefahrvoll als der heutige.

Wenn nun auch infolge der Beschränkung auf ein einziges Genre und des gründlichen und ergiebigen Probens jeder Novität ein besseres Pariser Schauspielensemble gemeinhin die Konkurrenz auswärtiger Gesellschaften nicht zu scheuen hat, die einzelne Künstlerindividualität findet natürlich ihren Rivalen. Der Réjane schrieb ein Sardou vor ihrer großen Tournée in das von Verehrern gewidmete Album: De toutes les comédiennes que j'ai applaudies, il n'en est pas une seule qui, pour moi, ait personnifié sur la scène, aussi bien que Réjane, cet être capricieux et complexe, tendre, perfide, égoïste, dévoué, délicieux en somme et sans rival au monde! Trotzdem hat sie sich's beispielsweise in Berlin gefallen lassen müssen, mehrfach mit der deutschen Sorma in eine Linie gestellt zu werden. Immerhin glich ihre Reise durch die europäischen Großstädte einem Triumphzuge. Man bewunderte überall ihr von jeder Laune sprudelndes Spiel, den Zauber ihrer Bewegungen, ihr bestrickendes Geplauder; man bewunderte ihre Suzanne in Dumas' Demi-Monde, man bewunderte sie als Nora, als M<sup>me</sup> Sans-Gêne. Daß sie ein hiesiges Publikum vielfach enttäuscht, daran war wohl die ungeschickte Wahl des Stückes, vielleicht auch das große, auf schauspielerische Filigranarbeit nicht berechnete Haus, daran war vielleicht noch mancher andere Umstand schuld, durch den nicht Madame Réjane allein verstimmt wurde.

Was nun Frau Sarah Bernhardt anbelangt, die so oft in europäischen und noch mehr in überseeischen Ländern gefeiert worden, so unterliegt sie der zwiespältigen Beurteilung, die gerade im Versdrama ihre Meisterschaft suchende Schauspieler über sich ergehen zu lassen verdammt sind. Es werden namentlich über den Vortrag der Verse immer zwei grundverschiedene Ansichten, die für das Hervortreten des Verscharakters und die gegen dasselbe, miteinander im Streite liegen. So zählt der vielgefeierte Kainz vom deutschen Theater in Berlin, so zählt die Bernhardt neben den glühenden Bewunderern die heftigsten Gegner ihrer Kunst. Und da die französische Heroine, zeitig verwöhnt und lange auf dem Gipfel des Ruhmes sich haltend, schon viele ihre Macht und launenhafte Willkür hat spüren lassen, so wird ein Geschichtschreiber der französischen Schauspielkunst dereinst von ihr wohl sagen dürfen:

Don der Parteien Gunst und Haß verwirrt  
Schwanft ihr Charakterbild in der Geschichte.

Es war ein harter Schlag für diese lange Zeit so übermäßig angeschwärmte Künstlerin, als im letzten Jahre Frau Duse auf ihren Gastspielreisen nun auch einmal nach Frankreich kam. Klugerweise hatte die Französin verbreiten lassen, daß es ihre Idee gewesen, die Duse nach Paris kommen zu lassen. Sie hatte dem Gast ihr eigenes Theater zur Verfügung gestellt, und sie war die Erste, die ihren Darbietungen lauten Bei-



fall sollte. Dessenungeachtet aber sprach alle Welt offen von einem Duell Duse-Sarah Bernhardt, wie man vor dreißig Jahren von einem Duell Ristori-Rachel gesprochen hatte, und man muß gestehen, daß die französische Schauspielerwelt namentlich bei dieser Gelegenheit eine bewundernswerte Selbstverleugnung an den Tag legte. Nachdem man die eminente Bedeutung der fremden Künstlerin erst erkannt hatte, ließ man ihr die rückhaltsloseste Verehrung zu teil werden, und, was das Bemerkenswerteste ist, man suchte von ihr zu lernen. Bei einem Festmahle, das der italienische Gesandte in Paris seiner gefeierten Landsmännin giebt, regt Sarcey eine Sondervorstellung der Duse für alle Schauspieler Frankreichs an. Um die unvermeidlichen Kosten einer solchen Veranstaltung zu decken, werden einhundertundzwanzig Billets von der höchsten Aristokratie der Hauptstadt genommen und mit horrenden Preisen bezahlt. An alle Schauspieldirektoren aber in ganz Frankreich werden für ihre Truppe Billets nach Wunsch verabfolgt, wenn auch freilich nicht jeder Petent Berücksichtigung finden kann; denn es werden nicht weniger als sechstausend Karten begehrt. Die Duse spielt in der Porte-Saint-Martin ohne gleichen. Eine Stunde nach der Vorstellung noch dauert die persönliche Huldigung der Künstler und Dichter fort. Der ganze Akt gestaltet sich zu einer wahren Apothekose.

Was aber begeisterte die Franzosen derartig an der Kunst der Fremden? Um es gleich mit einem

Worte zu sagen: die Abwesenheit der Tradition, der Tradition, die den einzelnen Schauspieler zu einem brauchbaren Gliede im Ensemble macht, die Durchschnittsleistung nicht unter ein gewisses Niveau sinken läßt, dem Ganzen überall zu gute kommt, — aber der Entwicklung einer Künstlerindividualität sehr oft im Wege steht. In der Italienerin nun offenbarte sich mit einem Mal eine ganz neue Art von Schauspielkunst, eine Kunst des einzelnen in sich vollendeten Spielers, der doch an dem Spiele jedes anderen teilnimmt, der Aufmerksamkeit heischt, auch wo er stumm ist, der Scene bildet, so lange er auf der Bühne weilt. Und so wendet sich, von dieser ungewohnten Art betroffen, die Pariser Kritik direkt im Anschluß an das Gastspiel der Duse gegen jenes Institut, das die Tradition in der Schauspielkunst verkörpert, gegen das Konservatorium für Musik und Deklamation. Das Pariser Konservatorium hat von seinem Stifter Sarrette seine Aufgabe folgendermaßen umgrenzt bekommen: „Es bildet sich nicht ein, demjenigen Genie geben zu können, der keines hat. Aber es soll die schöpferischen Fähigkeiten entwickeln, die Liebe zu ernster Arbeit erwecken, den Geschmack bilden, den Launen der Mode widerstehen, alle gefährlichen oder schlechten Bestrebungen bekämpfen und endlich ins Herz der jungen Künstler die unveränderlichen Grundsätze des Wahren und Schönen einprägen.“ Aus diesem Institut sind nun in der That Frankreichs größte Schauspieler, die Talma, Frédéric

Lemaître, Rachel, Dorval, Delaunay, Got, Sarah Bernhardt hervorgegangen. Es dient immer zur Empfehlung, ihm angehört zu haben, und die besten Schüler und Schülerinnen finden nach vollendeter Ausbildung sofort an den staatlich subventionierten Theatern Verwendung. Man klagt zwar gegenwärtig auf vielen Seiten darüber, daß in der altherwürdigen Anstalt der modernen Richtung gar zu stark gehuldigt wird, daß man die Jünger lehre, wie im gewöhnlichen Leben zu stehen und zu gestikulieren, die Stimme zu dämpfen, den Vers wie Prosa zu behandeln und für die Darstellung der nach klassischer Überlieferung so steif und würdig dahinschreitenden Gestalten aus der Corneille-Racineschen Tragödie die Gebärden des Liebhabers aus einem modernen Schauspiel zum Muster zu nehmen. Aber wie dem auch sei, ob klassisch oder modern, das dort Gelehrte ist und bleibt maßgebend für den ganzen Schwarm der Künstler zweiten und dritten Ranges, der Zudrang zu dieser Schule wird immer größer, und bei den im Juli und Oktober stattfindenden großen Prüfungen trifft sich Tout Paris ebenso vollzählig wie bei den Premieren, am Firnistage des Salons und beim Rennen auf dem Longchamp. Daher denn der Ausruf Arsène Alexanders beim Anblick des italienischen Gastes: *La Duse, est-elle extraordinaire! Et ce qu'il y a de plus beau, c'est qu'elle n'a pas la moindre tradition. En voilà une au moins qui n'a pas de conservatoire! Il n'y avait pas toujours, il est vrai, comme*

maintenant, le terrible cabotisme bourgeois qui fait que chez nous dans toute famille aisée il se trouve un ou deux élèves du Conservatoire, et que l'ambition d'une moitié de la société parisienne actuelle est de jouer ou de chanter devant l'autre. Aussi le Conservatoire est-il devenu une cage à canaris. Car, si un maître a deux ou trois élèves, il peut s'occuper de chacun d'eux séparément et leur apprendre des airs différents, appropriés à leur nature et à leurs organes. Mais, s'il en a cent, il est obligé de leur siffler à tous le même air. Statt des Konservatoriums empfiehlt Arsène Alexandre folgenden Bildungsgang: Das erste Jahr müßte jeder dramatische Künstler sich etliche Male in der Provinz auspeifen lassen, das zweite Jahr in den Pariser Quartiers, in Montmartre, Belleville oder Grenelle spielen, das dritte Jahr sich ordentlich im Leben umsehen und seine Abenteuer und Duelle haben und dann, dann erst — womit er jetzt anfängt — sechs Wochen artikulieren und sechs Wochen vibrieren lernen, aber ja nicht zu viel.

Dieses Vibrieren ist in der That das Charakteristikum mancher Darsteller der klassischen Tragödie; es muß dem unbedeutenderen Schauspieler dazu verhelfen, diejenige Erregung des Publikums künstlich herbeizuführen, die jene Dichtungsgattung an sich in den Händen untergeordneter Kräfte nur selten hervorzubringen imstande ist. Hier ja setzt auch so gern die saubere Junft der Claque ein. Und thatsächlich scheint da selbst in den Räumen des Théâtre-Français von Zeit zu Zeit

eine so äußerliche Beifallsbefundung ganz erwünscht, — nicht zwar für das Publikum, aber für die Schauspieler. In diesem Sinne nur etwa könnte man sich die Thätigkeit der Claque im Hause Molière erklären. Denn kein Seufzer, kein Schluchzen, keine Thräne vertragen dem tragischen Schauspieler, daß er vor lebendigen Menschen spielt. Der Mangel jeder Handlung, die abgeklärte Grundstimmung, das Zurückdrängen jeder heftigeren Gemütsbewegung lassen dem Mimen auch die Bühne öde erscheinen. Hier und dort sehnt man sich nach einer Unterbrechung, nach einer Erlösung von dem Banne, der alles gefangen hält. Da treten die vereidigten Beifallspender in Wirksamkeit; und so jedesmal, wenn die notwendige Verbindung zwischen Bühne und Publikum zu lange unterbrochen scheint, oder doch wenn es der Chef der Claque für notwendig oder nützlich hält, den Schauspielern eine kleine Ermunterung aus den Zuschauerreihen entgegenzubringen. Nun mag sich ja der Darsteller dort in der Ferne gern der Täuschung hingeben, daß es wirklich das Publikum ist, das ihm da zujubelt. Für das Publikum selbst aber ist es höchst unerquicklich, mit anzusehen, wie auf einen Wink ihres Herrn die Meute losbricht und blindwütend einen unnatürlich lauten und rüden Spektakel vollführt. Und die Folge davon? Der Pariser erhebt nur selten seine Hände zu Beifallspenden. Sitzt er in den höheren Regionen, so hält er es wohl gar für kompromittierend; er fürchtet, zur

Claque gezählt zu werden. Und was die Inhaber der guten Plätze anbetrifft, so schonen sie die eigenen Handflächen und die Ohren zartfühlender Nachbarinnen um so lieber, als ihr Applaus gegen den der Mitlinge kaum aufzukommen imstande sein würde. Man gewöhnt sich auch als Fremder bald diese Art von zustimmender Teilnahmeäußerung ab, man überzeugt sich nach und nach wohl oder übel, daß man damit unangenehm auffällt. Es ist daher als ein gesunder Gedanke zu begrüßen, daß die Intendanten der größeren Pariser Theater jetzt an eine Reform des Claquenwesens oder vielmehr Unwesens denken, die vornehmlich in einer bedeutenden Beschränkung ihres Einflusses bestehen soll. Die Große Oper hat bereits einen guten Anfang damit gemacht, und wenn die übrigen Bühnen sich nur langsam anschließen, so liegt das an zahlreichen Schwierigkeiten, denen die Neuerung begegnet. Nicht zum wenigsten kämpfen die Führer der Claque selbst dagegen an, die mit Wehmut der Tage gedenken, in denen ein Auguste durch Freibillets allein an der Oper jährlich 40000 franks verdiente — das war so vor etwa sechzig Jahren. Der zu seinem Beruf prädestinierte Hüne bekam bei Premieren regelmäßig hundert Parterrebillets zur Verfügung gestellt, aber selbst Spielabende, bei denen man seiner Wirkung wohl hätte entraten können, warfen ihm noch immer zehn bis zwanzig Billets ab. Das also soll nun anders werden; und doch stehen die heutigen Vertreter der

Applaudierkunst nicht hinter ihrem Ahnen zurück; sie verstehen es ebenso gut wie er, die erste Beifallsbewegung nicht zu eilig und etwas gehalten zum Vorschein kommen zu lassen, ebenso, die folgenden Salven bei allen möglichen feinen Abstufungen doch nach und nach merklich zu verstärken und trotzdem für den Schluß natürlich den kräftigsten Applaus zu reservieren.

Nicht gleich unerfreulich, aber störender noch als der Lärm der Claque ist ein anderes Geräusch, das weit mehr bei Molièreaufführungen als bei der Tragödie vernehmbar wird und einzig in seiner Art sein dürfte. Hat man bei einer Darstellung des Avare oder des Malade imaginaire oder sonst eines der populären Stücke Molières unglücklicherweise in seiner Nähe ein französisches Schulkind aus dem Volke, so hört man die Worte des Schauspielers gleichzeitig noch aus anderem Munde, dergestalt, daß man den Souffleur dicht neben sich zu haben glaubt, aber mit einer Innigkeit, einem Pathos, das zumeist der Rolle, ganz gewiß aber dem Souffleur fremd ist. Diese Laute stammen aus dem Munde des Kindes, das selbst fünf Alte hindurch nicht ermüdet, den ihm ans Herz gewachsenen Lieblingsdichter der Nation im Flüsterton vor sich hin mitzudeklamieren. Eine Erhöhung des Genusses bedeutet das natürlich nicht für die Nachbarn, aber es ruft einem lebhaft das Wort ins Gedächtnis:

Si l'enfant même vous admire,  
Vos contes ne sont pas perdus.

Solcher Störung ist man nun freilich auf den billigen Plätzen mehr ausgesetzt als in den Fauteuils d'orchestre und in dem wohlfeilen Odéon häufiger als im Théâtre-Français. Das Théâtre-Français wie die besseren Boulevard-theater sind ja überhaupt in ihren guten Plätzen nicht auf die Menge berechnet. Der Durchschnittspreis eines Sperrsitzes ist zwölf bis sechzehn Franken und in der Vorausbestellung noch um zwei Franken höher. Die Vorausbestellung oder Vorauslösung der Billets kann aber in Paris zum mindesten bereits vierzehn Tage vor dem Aufführungsabende stattfinden, und es ist gerade dem Fremden, der nur kurze Zeit in der französischen Metropole weilt, sehr erwünscht, das Repertoire der verschiedenen Bühnen so lange voranzuwissen und sich dementsprechend einrichten zu können. Ist man freilich wegen der allzu großen Entfernung der Theater oder aus sonst einem Grunde darauf angewiesen, sich durch eines der allenthalben in der Stadt etablierten Bureaux de location zu versorgen oder gar bei den Billetthändlern vor dem Theater, so kann man in die Lage kommen, das Doppelte des wirklichen Wertes zu zahlen. Die billigeren Plätze sind fast durchweg eng und nicht selten so beschaffen, daß sie den Genuß an den Bühnenproduktionen außerordentlich beeinträchtigen. Man ist oft erstaunt, zu sehen, welcher minimaler Raumausschnitt sich da noch Platz nennt, des Strapontins nur nebenbei zu gedenken, eines selbst an den schmalsten Passagen seitwärts angebrachten



Klappstisch, dessen Inhaber zwar gerade so viel zahlt wie die anderen Zuschauer, zumeist aber beinahe so wenig sieht wie die an der Kasse Abgewiesenen. Auch er ist offenbar etwas spät im Theater eingetroffen und hat es dabei noch verabsäumt, mit der Logenschließerin oder — wie sie hier heißt — Öffnerin (Ouvreuse) den üblichen metallenen Händedruck auszutauschen. Die Ouvreuse ist überhaupt eine recht einflussreiche Persönlichkeit, die uns so manchen Vorteil verschaffen kann. Sie auch hat in Opern- wie Schauspielhaus den selbstverständlich nutzbringenden Verschleiß der Texte, die indes im Zuschauererraume ebenfalls feilgehalten werden, in einem Atem mit leiblichen Genüssen aller Art; den Damen werden sogar für billiges Geld Fächer angeboten mit dem Rufe: Pour 3 sous de l'air, un coup de vent pour 15 centimes. Theaterzettel zumeist mit den Porträts der bedeutenden Schauspieler und — eine recht beachtenswerte Einrichtung — mit einer Inhaltsangabe der gespielten Stücke versehen, werden in der Regel draußen verabsolgt; auf den besseren Plätzen findet man sie übrigens allenthalben vor.

Ungeachtet der Höhe des Preises für einen guten Platz wird namentlich in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Paris der Fremde jedenfalls immer auf einen solchen reflektieren. Im übrigen sind die Inhaber der Fauteuils und Stalles d'orchestre natürlich die bestsituierten Kreise der Hauptstadt, allen voran die Mitglieder der großen Klubs. Diese sind es auch, bei

denen das Interesse für die Bühne nicht vor der Rampe Halt macht, ihnen ſind die Kouliſſengeheimniſſe, ihnen die Privatverhältniſſe der Schauspieler vielfach nicht minder wichtig als ihre öffentliche Wirkſamkeit, und gar vieles in den zahlreichen Zeitungsberichten, die unter den Titeln: La Soirée, Avant la Première, Impressions de Début, Soirée Parisienne täglich erſcheinen, iſt weſentlich auf Leſer aus dieſen Kreiſen berechnet. Für ſie interviewt der Berichterſtatter Schauspieler und Schauspielerinnen, beſucht er die Proben, inquireiert er Dichter und Intendanten. Sind ſie es ja, die das Theater mit dem Notwendigſten, die es finanziell unterſtützen; ſie ſind die ſtändigen Abonnementen, ſie haben einen oft beträchtlichen Teil ihres Kapitals in dem Theaterunternehmen ſtecken, ſie auch ermöglichen die in den letzten Jahren nach engliſchem Vorgang leider mehr und mehr überhand nehmende Rückſicht auf glanzvolle Inſcenierung. Welches Gewicht jezt auf die Ausſtattung gelegt wird, das zeigt faſt jede Beſprechung der Proben. Da wird uns aufs genaueſte das Koſtüm der Heldin in Lecocqs Operette „Ninette“ geſchildert und verraten, daß dasſelbe 24000 frankſ kostet; „immer noch 12000 frank� weniger“, fügt der Reporter hinzu, „als die Kleidung der M<sup>me</sup> Sans-Gêne“. Von einem Drama wird uns zuvörderſt berichtet, daß das Gemach im erſten Akte genau nach dem Empfangszimmer in einer bekannten Demimondaine- Behauſung eingerichtet ſei, ebenſo das Toilettenzimmer

des zweiten Aktes; im dritten gebe es die und die Möbel in folgender Aufstellung; die Kostüme seien so und so gefertigt. Erst zum Schluß hören wir auch etwas von der Darstellung. Da kommt der gefürchtete Kritiker des Journal des Débats strahlend auf den Dichter zu und beglückwünscht ihn zu seinem Erfolge. Der Dichter seinerseits belobigt die Schauspieler. Und man umarmt sich, alle Welt umarmt und küßt sich. „Es ist wie auf einem Bahnhofe,“ ruft der entzückte Verfasser des Dramas aus.

Nicht gerade eine Annehmlichkeit für die dramatischen Dichter ist es, daß vielfach schon von der Einreichung eines Stückes öffentlich Notiz genommen wird, und daß man es infolgedessen so und so oft in den weitesten Kreisen erfährt, wenn das Werk in der Leseprobe durchfällt oder gar schon vorher abgelehnt wird. Es trägt natürlich nicht zu seiner Empfehlung bei, wenn ein Drama gleich einem von der Kette gelassenen Bären — ours nennt der Franzose ein solches Unglückskind der Muse — die Theaterdirektionen eine nach der andren überfällt, ehe es endlich irgendwo einen Unterschlupf findet. Das besondere Verdienst, aufstrebenden Talenten den Weg geebnet zu haben, nimmt in erster Linie das Gymnase-Theater in Anspruch, in zweiter Linie auch das Odéon, die Porte-Saint-Martin und in letzter Zeit des Renaissancetheater der Sarah Bernhardt. Das vielumworbene Haus Molière hält

sich natürlich grade darum etwas zurück und repräsentiert überhaupt unter den Bühnen den konservativen, durch und durch aristokratischen Charakter. Die Verfassung dieses eigenartigen Theaters stammt aus dem Jahre 1812; Napoleon hat sie von Moskau aus gegeben, und sie ist seitdem nur wenig verändert worden. Nach ihr ruht die Verwaltung des Instituts in der Hand eines Ausschusses von sechs Mitgliedern, dessen Direktor vom Staate ernannt wird. Seine Obliegenheit ist die finanzielle Leitung, die Ernennung der fest angestellten Mitglieder, der sogenannten Sociétaires im Gegensatz zu den übrigen, den Pensionnaires, endlich die letzte Entscheidung über Annahme oder Ablehnung der eingereichten Stücke. So ist denn der gegenwärtige Leiter des Hauses Molière, Herr Jules Claretie, ein sehr gefürchteter Mann, in dessen Macht es natürlich auch steht, die Aufführung eines schon angenommenen Stückes von Jahr zu Jahr zu verschieben oder gar die Premiere in die tote Saison nach dem Grand Prix zu legen, was für das betroffene Drama fast so gut wie ein Todesurteil ist. Die Hauptkräfte der Comédie, wie Mounet-Sully, Worms und Mme. Reichenberg beziehen eine Gage von etwa 10000 frcs. jährlich, die sich durch ihren Anteil am Gewinn bis auf 25000 frcs. erhöht, was sich freilich immer noch gering ausnimmt gegenüber dem Gewinn der beliebtesten Pariser Chansonnetensängerin, Yvette Guilbert, die in einem Monat etwa 25000 frcs. erhält. Pflicht der Comédie ist es,

alljährlich etliche Male die von einem Pariser Ensemble nur selten beglückten Provinzen aufzusuchen und so wenigstens den bedeutenderen Bühnen außerhalb der Hauptstadt die neuesten Schöpfungen in vollendetster Wiedergabe zugänglich zu machen. Ihre Aufgabe desgleichen, wie die aller vom Staate unterhaltenen Bühnen, an mehreren Tagen im Jahre, zumal am 14. Juli, eine Gratisvorstellung zu geben. Da kann man's denn mit eigenen Augen sehen, was uns die Litteraturgeschichte über die Erstaufführung von Beaumarchais' „Mariage de Figaro“ meldet. Auch bei einer solchen Représentation gratuite steht das Volk schon bei Morgengrauen vor dem Theater, die Stunde der Eröffnung abwartend, und läßt sich sein Essen herbringen, um den einmal eroberten Platz in der Queue nicht verlassen zu müssen. Denn genau nach diesem erhält jeglicher seinen Sitz da drinnen. Die Ersten machen sich's in den fauteuils der vordersten Sperrreihen bequem, die Letzten drängen sich in den Bänken der 3<sup>ième</sup> galerie; und wer abgewiesen werden mußte, der sucht doch noch in einem andren Theater sein Glück. In der Oper: das lyrische Drama Messidor, in der Opéra comique: „die Regimentstochter“ oder die unbeschreiblich zündende Vivandière (die Marktenderin), im Odéon: ein paar Molièrestücke, im Théâtre-Français: der Barbier de Séville und mittendrin allenthalben aus dem Munde der beliebtesten Schauspielerin die Mar-seillaise, das sind so die regelmäßigen Darbietungen an

jenem größten nationalen Gedentage. Und wenn dann die letzte Strophe des Revolutionsliedes von der Bühne her erschallt, alles Volk ringsherum sich erhebt, und die Sängerin selbst, die Tricolore, die sie in der erhobenen Rechten hielt, um sich breitend und zur Fahnen Spitze aufblickend, in die Knie sinkt, da durchstoßt ein nicht enden wollender Jubel das ganze Haus.

Über die Spezialgattung der einzelnen Bühnen findet der Orientierung Suchende in jedem besseren Reisehandbuch die nötigen Aufklärungen. Manche eigenartige und interessante Erscheinung des französischen Theaters bespricht Theophil Zolling in seiner so geistvoll launig geschriebenen „Reise um die Pariser Welt.“ Ein den Verhältnissen im großen und ganzen entsprechendes Bild geben uns zahlreiche Romane französischen Ursprungs, nicht leicht einer in so ausgiebiger Weise wie Ohnets „Lise Fleuron“. Verschiedene Verhältnisse, die ich wegen der Fülle des Stoffes hier nur kurz erwähnt habe, sind meiner verehrten Zuhörerschaft in ausführlicherer Weise teils durch die Hochstiftsberichte, teils auch durch die letzte Juni-Nummer von „Velhagens Monatsheften“ bekannt geworden.

Eine Erscheinung neuesten Datums aber muß noch genannt werden, das Théâtre Libre des Herrn Antoine. Wenn in den letzten Dezennien neben den hergebrachten Dramenstoffen neue Eingang gefunden, wenn die Erzeugnisse der jüngeren deutschen Dichter, wenn diejenigen Ibsens in Frankreich die Bühne erobert haben,

wenn die Schauspielkunst auch dort bis zu einem gewissen Grade neue Wege aufgesucht hat, so ist das alles vornehmlich diesem einen Manne auf Rechnung zu setzen. Er hat Schweres durchzumachen gehabt; nicht nur daß seine Absichten verkannt, mißdeutet und aufs heftigste angefeindet wurden, er hat sogar mit der Alltagsnot zu ringen gehabt. Denn um dem Neuen überhaupt Raum zu verschaffen, mußte er das erkonservative Institut der Censur zu umgehen suchen, und das war nur möglich, wenn er im geschlossenen Hause vor geschlossener Gesellschaft spielte. Somit mußten weite Kreise des Publikums den Vorstellungen fern bleiben, und jede Novität erschöpfte sich nach wenigen Aufführungen und deckte bei weitem nicht die Kosten der Inszenierung. Von einem Honorar an Dichter und Schauspieler gar war vollends nicht die Rede; doch verzichteten diese gern darauf um der guten Sache willen. Allein, so oft man auch das ganze Unternehmen tot gesagt, es hat das Publikum immer wieder an seine Existenz erinnert. Und, nachdem sich unterdes die Censurbehörde vom ersten Schrecken erholt, nachdem mittlerweile mehrere aus dem Dichterstabe Antoines von der „freien Bühne“ den Übergang zu den Boulevardtheatern gefunden, ein tüchtiges, zuverlässiges Ensemble der modernen Schauspielkunst sich unter des Meisters Hand herangebildet, — mit dem er beispielsweise am Berliner Residenztheater einer weit beifälligeren Aufnahme begegnete

als die meisten andern Pariser Schauspielertruppen in neuerer Zeit, — da unternahm er es, bei Beginn dieser Saison eine reguläre Tagesbühne zu eröffnen. Und neben den französischen Erzeugnissen der realistischen Richtung, worunter ein dramatisierter Zolascher Roman, setzte er sogleich auch Hauptmanns „Weber“ auf das Repertoire. Das Théâtre Antoine ist für Frankreich eine That, wo bisher doch nur die in den Dumaschen Geleisen sich bewegende Theaterdichtung geduldet wurde, wo die Bühne für die Darlegung juristischer Probleme aus dem Eheleben in Anspruch genommen, wo die durch ein eigentümliches Erziehungsprinzip namentlich herbeigeführte Lockerung des Familienlebens in der recht eigentlich guten Gesellschaft vor aller Augen enthüllt wurde. Daher denn auch die Unmöglichkeit, das heranwachsende Geschlecht jemals zu den Darbietungen der Tagesbühnen zuzulassen, daher die Einrichtung von Sondervorstellungen für die Minderjährigen, daher die Gründung des Théâtre Blanc, des Theaters der Unschuldigen, daher all die Bestrebungen zum Schutze der Jugend gegen die Einflüsse der Tagesliteratur. Und bemüht sich der Litterarhistoriker, wie auch wir es in den folgenden Stunden thun werden, der Ursache einer solch eigenartigen Entwicklung auf den Grund zu gehen, so wird er sich die Folgen gewiß nicht ganz verbergen wollen. Niemand kann sich der Erkenntnis verschließen, daß das von allen Dächern herab gepfiffene Lied, daß die aus



jedem Drama aus jedem Roman herausklingende Tonart auf das heranwachsende Geschlecht, so gut in den Klöstern auf das weibliche wie in den Lyceumsinternaten auf das männliche, wirkt. Hat doch auch diese Einwirkung schon ihren litterarischen Niederschlag gefunden, vorzüglich in Lavedans wahrhaft verführerisch geschriebener Skizzenammlung „Nos Sœurs“. Und gerade weil die französische Jugend in den eigentlichen Jahren der Entwicklung fast ausnahmslos fern von der Familie erzogen wird, weil sie in diesem empfänglichen Alter hüben und drüben den immer bedenklichen Einflüssen des Internatslebens schutzlos ausgeliefert ist, weil so Knaben und Mädchen nur selten Gelegenheit haben, unbefangen mit einander zu verkehren, findet eben das nur Andeutende, das geheimnisvoll Anspielende, ja das Zweideutige, das man in den Gesprächen der Großen auf diesem Gebiete so oft zu vernehmen in der Lage ist, einen außerordentlich empfänglichen Boden.

Und doch hat die dramatische Ausmünzung jener eigentümlichen Verhältnisse aus dem Familienleben seine tiefere Bedeutung, und man kann nicht so ohne weiteres über diese Litteratur den Stab brechen wollen. Der Franzose denkt bei seinen dramatischen Darbietungen viel mehr als wir oder sonst ein andres Volk an eine Rückwirkung auf das Leben, und schon aus diesem Grunde nimmt er das Nächstliegende gern darin zum Vorwurf. Ein Ibsen, ein Hauptmann mit ihren an

der äußersten Peripherie liegenden sozialen Problemen, sie denken sicherlich mehr an eine ästhetische, litterarische, jedenfalls nur individuelle Einwirkung, nicht aber an eine Beeinflussung des allgemeinen Rechtszustandes. Der französische Tagesdichter nimmt die Stoffe aus dem Leben, in dem er selbst mitten inne steht, er verwertet, wenn möglich, die Erfahrungen, die er am eignen Leibe gemacht. Nicht leicht dürfte es in einer andren Litteratur vorkommen, daß über ein Drama, wie über Hervieus „Loi de l'homme,“ Richter und Advokaten vier Wochen lang in den Blättern herumdisputieren. Wo sonst findet man die Gattung des *Drame à thèse*, das irgend einen Grundsatz des öffentlichen Rechts oder der Gesellschaftsmoral auf der Bühne verflucht, in solcher Blüte? Wo die *Pièce à clef*, aus der alle Welt die stadtbekanntesten Verhältnisse und Persönlichkeiten herauserkent? Wo sonst als in Paris kann man es heute noch sehen, daß ein Buch wie Abel Hermants „Monsieur Rabosson“ mit seiner Verspottung der Universitätskreise von der gelehrten Körperschaft feierlich den Flammen übergeben wird, während sein „Cavalier Miserey,“ diese Satire auf die allgemeine Wehrpflicht, in der Kammer eine Interpellation des Kriegsministers hervorruft, in Rouen vor versammelter Mannschaft verbrannt wird und dem Verfasser ein Dutzend Forderungen aus der Offizierswelt einträgt. Und selbst jene Alltagsereignisse, die nicht von berufener Feder verarbeitet zu werden ge-

eignet sind, sie werden doch an das Licht der Rampe gezogen in Form der originellen Pariser Revüen. Es ist das eine ganz absonderliche Art dramatischer Mache; Übersichten über die wichtigsten Ereignisse des Jahres in lose miteinander verknüpften Szenen und in recht lockerem Rahmen. Die Theater niederer Sorte bis hinab zu den Cafés Concerts bieten uns Derartiges im Gefolge ihrer andren Produktionen. Die Ausstattung ist in der Regel dabei das Beste, und hierin suchen es die Bühnen in ihrem Wettlauf nach der Gunst des Publikums einander zuvorzuthun. Witz und Geist stürzen sich da gewöhnlich nicht in Unkosten, und wo sie vorhanden sind, sind sie zumeist dem Journal Amusant, dem Journal pour Rire oder sonst einem Witzblatt entnommen. Am meisten zünden immer die Couplets, die, eine zügellose Freiheit genießend, sich an all und jedes, an Hoch wie Niedrig heranwagen und das Volk oft derartig begeistern, daß es an den Darbietungen auf der Bühne schöpferisch Anteil nimmt.

Soll ich dann der Vollständigkeit wegen noch eine andre der untergeordneten dramatischen Gattungen erwähnen, so wäre es die Parodie, die bei soviel Originalproduktion, wie sie die theaterliebende Pariser Völkchen erheischt, natürlich reiche Nahrung findet. Eine höher zu bemessende Gabe dieses Genres, eine Parodie auf die klassische Tragödie der Franzosen, ist Jules Lemaitres Bonne Hélène, von der hier zum

Schluß unrer allgemeinen Betrachtung über die Theaterverhältnisse im heutigen Frankreich eine kurze Analyse folgen mag:

Helena, allein auf der Terrasse des Königspalastes zu Troja, bittet Venus um Schuß für ihren zum Kampf ausgezogenen Geliebten. Wie zu erwarten, kehrt Paris wohlbehalten vom Schlachtfeld zurück, aber voll Ingrim gegen seine wiederum offenbarte Feigheit. Ich weiß nicht, spricht er,

Ich weiß nicht, war's der Anblick jenes Mannes,  
Dem ich das Weib gelockt von seinem Herde,  
War's Überraschung, Schamgefühl, war's Reue  
Im Angesicht des Gegners, den ich achte . . .  
Gleichviel, ich weiß — ich hab' nicht Stand gehalten.

Helena.

Man kann nicht immer, was man will, Geliebter . . .  
Mir ist's ein Trost, dich also schwach zu finden.  
Mich freut's, daß ich in dir den Herrn nicht spüre.  
Ja, oftmals dünkt's mir, wenn ich dich liebe,  
Daß ich der Herr hier bin, und du das Weib.

Hektor kommt und kanzelt nun Bruder Paris wegen seiner Feigheit ab, derart daß Helena unterbricht:

Er hat sich schlecht geführt, ich kann's nicht leugnen;  
Doch ziemt es euch nicht, Freund, in meinem Beisein,  
Dem Gatten gar so heftig zuzusetzen.

Auf Paris jedoch verfehlt die Rede nicht ihre Wirkung; er gesteht dem Heldenbruder zu, daß die

Dorwürfe gerecht sind, und fordert ihn auf, die Griechen und Troer zusammenzurufen und ihnen den Vorschlag zu machen, ihn und Menelaus im Zweikampf den allgemeinen Kampf der Völker ausfechten zu lassen. Helena läßt den Geliebten seufzend ziehen und richtet ein inbrünstiges Gebet an Zeus, beide zu retten, den jetzigen und den früheren Gatten. Da naht Priamus, der Neunzigjährige, um die Verzweifelte zu trösten. Er thut das in so leidenschaftlichen Worten, daß Helena den pflichtvergeffenen Schwiegervater wiederholt an die ihm angetraute Hekuba erinnern muß. Hector aber stört ihm bald sein Schäferstündchen durch die Meldung, daß man mit dem Beginn des Zweikampfs auf ihn warte. Die wenigen ihm vergönnten Minuten benützt nun der berühmte Held seinerseits, der geliebten Schwägerin seine Verehrung zu bezeugen und ihr vor allem darzuthun, daß selbst, wenn Paris im Zweikampf unterliegen sollte, sie doch dem Menelaus nicht zu folgen brauchte, da schon durch seine Waffenthaten die Trojaner ein Unrecht darauf hätten, sie in Ilios Mauern festzuhalten.

für wen, wenn nicht für dich, hab' ich so lange  
Den Arm erprobt im wilden Handgemenge?  
für wen die Sonnenglut, den Frost erduldet,  
Weilt' ich so Tag wie Nacht auf Trojas Zinnen?  
für wen empfing mein Schild die tausend Beulen,  
für wen als dich mein Körper seine Wunden?

Und in dieser Tonart geht es weiter. Auch die

Erwähnung der Andromache von seiten Helenas stört ihn in seiner Liebeserklärung nicht, und erst das Erscheinen von Hektors Sohn Kleophilus, der dem Vater anzeigt, daß Großvater Priamus ihn am Fuße des Turmes erwarte, veranlaßt ihn zum Weggehn. Und nun — wer sollt' es glauben — macht der kleine Heldensohn sogar der Tante den Hof und gesteht ihr weinend seine Liebe. Sie aber beruhigt ihn, so gut es geht. Trompetengeschmetter bringt ihn dann vollends zu sich selbst zurück, und, an den Rand der Terrasse eilend, beobachtet er nun das Ringen seines Onkels Paris mit dem Feinde. Helena mag ihm nicht folgen. Die Gute will den Anblick des Kampfes zwischen dem Gatten und Geliebten meiden; Kleophilus aber muß sie über den Fortgang desselben auf dem Laufenden erhalten, der ja nun für Paris den bekannten unglücklichen Ausgang nimmt. Nur die Meldung, daß plötzlich eine Wolke den von seinem Feinde dahingeschleiften Geliebten verhüllt, schützt das liebende Weib vor der äußersten Verzweiflung. Bald auch erscheint Paris, um in den Armen seiner Helena Trost für sein Mißgeschick zu suchen. Priamus aber, der ihm auf dem Fuße folgt, ruft ihm zu:

Du hast den Kampf geführt, wie man's vermutet; —  
Doch mir sei fern, dich darob anzuschelten;  
Nein, mich beglückt's, gerettet dich zu wissen.  
Allein das Volk, es murr't, und wohl mit Recht,  
Daß dieser Kampf nicht, völlig ausgefochten,

Dem langen Streit ein endlich Ziel gesetzt.  
Ein schändlich Trugspiel nennt es eu'r Beginnen,  
Ein Spiel, euch selbst zur Kurzweil, ihm zur Last,  
Vielleicht so lang noch während, bis darüber  
Das Haar der Helena gebleicht, das Auge trübe,  
Die Haut gefurcht und welk erscheinen möchte.

Darum schlägt er vor, den Zeus durch seinen  
Priester um ein Mittel zu befragen, wie dem Kriege  
ein Ziel gesetzt werden könnte. — So schließt der  
erste Akt.

Bei Beginn des zweiten Actes verkündet der  
Priester im Namen des Zeus das nahe Ende des  
Kampfes.

Nur sei zur Sühne ihm ein Lamm geopfert  
Durch einen Sproß des königlichen Hauses,  
Den nie auch nur ein Hauch der Leidenschaft,  
Der allberückenden, verhängnisvollen,  
Zur göttergleichen Helena berührt.

Um nun den für einen solchen Dienst geeigneten  
Prinzen ausfindig zu machen, werden von Priamus  
und dem Priester die fünfzig Königsöhne zusammen-  
berufen. Allein, da der Inhalt des Götterspruches  
mittlerweile ruckbar geworden, lassen sie sich sämtlich  
entschuldigen; nur Hektor und Paris nebst Helena sind  
anwesend. Da schlägt Hektor vor, die Versammlung zu  
vertagen. Paris aber, der Unrat wittert, verlangt eine  
sofortige Entscheidung und deutet auf Hektor als den  
fraglos Geeignetesten für die Vollziehung des verlangten

Opfers hin. Aber ach! Hektor muß ablehnen; Vater Priamus muß ablehnen; ja sogar der Priester, den die andren in ihrer Verzweiflung angehn, muß es ablehnen, das Opfer darzubringen. Paris selbst wird natürlich bei dieser allerliebsten Entdeckung so vieler Nebenbuhler immer wütender, die Anwesenden alle immer verzweifelter. Doch jetzt erscheint der übliche Deus ex machina, hier Venus, die in längerer Rede den eifersüchtigen Paris zu beschwichtigen sucht. Da unterbricht aber Priamus schließlich ihren lyrischen Erguß mit der die Anwesenden noch immer in Atem haltenden Frage: „Und welche Hand soll nun das Opfer bringen?“ — „Schaut her,“ spricht Venus und deutet nach der Thür, in der in diesem Augenblick Hektors Jüngstgeborener, der kleine Astyanax, auf dem Arme seiner Amme erscheint. Doch bei diesem sogar ist es höchste Zeit, daß er das Lamm darbringt; denn schon streckt auch er nach der berückend schönen Tante verlangend seine Ärmchen aus.





2.

## Tragödie und Drama.

---

Nicht wie im Lustspiel als überreiche Spenderin, sondern gezwungenermaßen sogar Anleihe machend tritt uns das heutige Frankreich in der Tragödie entgegen, Anleihe machend freilich zum größten Teil bei sich selbst; und das Trauerspielrepertoire der Gegenwart betrachten ist vielfach nichts andres als ein Suchen in der Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie nach ihren lebensfähigen Schöpfungen. Diese hervorzuholen und mit ihnen ihre Vorbilder durch immer vollendetere Übersetzungen und Bearbeitungen wieder neu zu beleben, vereinzelt aber auch Neues, nach ihrem Muster Gebildetes der Bühne zuzuführen, darum bemüht sich Frankreich nicht ohne Glück seit dem nunmehr bald drei Jahrzehnte hinter uns liegenden Sturz des zweiten Kaiserreichs.

Wie weit aber kann das heutige französische

Theater zur Ergänzung seines Repertoires auf die ältere Litteratur zurückgreifen? Unwillkürlich denkt man da sofort an das Dichterpaa Corneille-Racine. Und in der That dürfte es sich schon durch die veränderte Sprache und noch mehr durch den unter dem Einfluß der antiken Dichtung veränderten Geschmack verbieten, über das 17. Jahrhundert hinauszugehen. Das französische Originaldrama des Mittelalters, die auf gallischem Boden erwachsenen Volksschauspiele, die *Mistères* und *Miracles* der kirchlichen *Confréries*, die *Moralités* der weltlichen Korporationen, diese ganze autochthone Theaterlitteratur des 15. Jahrhunderts in ihrer ursprünglichen Form, ist von der Tagesbühne verschwunden. Es bedurfte der Arbeit von mehr als einem Jahrhundert, um dem wiedererwachten klassischen Altertum, dessen Studium ja thatsächlich nie geschwunden und dessen Sprache den Gelehrten unter den *Mirakel*-*dichtern* auch nicht fremd war, von einem rein äußerlichen Einfluß zu starker innerlicher Einwirkung zu verhelfen. Die Litteratur keines der abendländischen Völker hat sich diesem Prozeß entziehen können, das französische mußte die ganze selbständige Entwicklung der einheimischen Schauspielkunst verleugnen und dort anknüpfen, wo die Quintessenz des klassischen Theaters niedergelegt war, an Aristoteles' Poetik. So ist denn die französische Tragödie in allzu hastiger Übernahme des hellenischen Erbes auf den Weg slavischer Ausführung und Nachahmung zum Teil falsch aufgefaßt

Regeln und Formen gedrängt worden, wie sie dann der Schöpfung dem Volksgeiste homogener und Dauer verbürgender Werke fast bis auf den heutigen Tag störend in den Weg trat. Racine allein hat es verstanden, in den Fesseln, die man freiwillig übernommen, sich auch bis zu einem gewissen Grade frei zu bewegen; ihm waren Einheit des Ortes und Einheit der Zeit Anlaß zur Vereinfachung der Handlung; er wußte mit der größten Sparsamkeit in der Anwendung dramatischer Mittel die größte Wirkung zu erzielen; ihn vermochte das in ihm ganz besonders lebendig gewordene Griechentum zu einer heilsamen Abklärung der in der Tragödie waltenden Leidenschaften und zur Läuterung der Sprache, in der diese dem Hörer sich kund gaben, hinzuführen. Ihm fast als dem Einzigen war es so beschieden, unter dem ungehemmten Einfluß der Renaissance des klassischen Dramas mit einigen seiner Tragödien Bleibendes und in allzeit unvergänglicher Schönheit Prangendes zu schaffen und seinem Volke als ein exemplum ad imitandum zu übergeben. Und so ist es denn vornehmlich Racine, dessen Andromaque, Iphigénie, Britannicus, Athalie und vor allem Phèdre sich dauernd im Tagesrepertoire erhalten und neben dem aus der Zeit der französischen Klassik Pierre Corneille fast nur noch mit dem Cid, ganz vereinzelt mit Horace, kaum mit einem andren seiner Dramen figuriert.

Die Pfade dieser Bahnbrecher wurden von vielen

beschritten, von keinem mit nachhaltigem Erfolg. Weil ein Corneille Wirkames und ein Racine Unvergängliches in dem Rahmen der drei Einheiten und in dem Zwang der andren so unbedacht übernommenen Fesseln zuwege gebracht, glaubten die Epigonen ebenfalls so zum Ziele gelangen zu können. Aber wie ein Bleigewicht hängten sich die Ketten an die minder kräftigen Schwingen der Nachfolger, und so wurde der Erfolg jener Meister gradezu zum Verhängnis für die weitere Entwicklung. Wäre man von vornherein an den Schwierigkeiten gescheitert, wer weiß, ob nicht, wie in Deutschland ein Jahrhundert später, auch hier zur rechten Zeit ein Retter erschienen. So aber waren die Tragödiendichter dazu verdammt, sich mit den ihnen auferlegten Schwierigkeiten abzufinden, so gut oder so schlecht das ging. Und es ging schlecht, dermaßen schlecht, daß aus den anderthalf Jahrhunderten von der Blütezeit unter dem Roi Soleil über das erste Kaiserreich hinweg bis auf Ludwig XVIII. sich kaum ein einziges Trauerspiel auf die heutige Bühne gerettet hat. Träge wirkte das System von Geschlecht zu Geschlecht weiter, aber es fand sich kein Genie, um dasselbe mit einem lebensvollen Inhalt zu befeelen.

Einer freilich unter der Masse wäre imstande gewesen, mit der Überlieferung zu brechen, einer hätte es wagen dürfen, sich selbst einem Racine gegenüberzustellen, ein Denker, der dem ganzen 18. Jahrhundert

die Signatur giebt und der stets als einer der größten unter den Reformatoren Frankreichs genannt wird, Voltaire. Ihm auch bot sich jener Notanker, jener durch das Dunkel der Jahrhunderte leuchtende Stern Albions, dem zuzusteuern ein Lessing die deutschen Dichter gelehrt hat. Man weiß, daß Voltaire, im Jahre 1726 aus seinem Vaterlande ausgewiesen, Gelegenheit fand, während eines dreijährigen Aufenthalts in England den durch Puritanerregiment lange unterdrückten und eben damals von Garrick und ebenbürtigen Künstlern zu neuem Leben erweckten Shafespeare'schen Genius kennen zu lernen und zu bewundern. Unschwer verfolgt man die Spuren der Einwirkung Shafespeares in Voltaires Zaire, in der Sémiramis, besonders im Brutus und in La Mort de César. Aber die Behandlung, die hier dem großen Briten zu teil wird, ist typisch für alle Folgezeit, die Anfänge der eigentlichen Romantik vielleicht ausgenommen. Man erträgt — um mich so auszudrücken — die zahmeren unter den Shafespeare-Tragödien wie Roméo et Juliette in französischer Bearbeitung. Auch Macbeth und Hamlet gingen in den letzten Jahren mehrmals über die Bühne des Odéon, desgleichen Voltaires „Tod Cäsars,“ das heißt mit andren Worten Shafespeares Römerdrama, gekürzt um die beiden letzten Akte. Das Stärkste aber, das Titanenhafte wird ängstlich ferngehalten. Kampfgetümmel, Mord und Todschlag, Wahnsinnszenen, die ungezügelmten Ausbrüche elementarer Leidenschaften

duldet der Franzose auf seiner tragischen Bühne nicht. In seinen kraftvollsten Offenbarungen ist der britische Genius auch heute noch — zumal im Hinblick auf seine Stellung zur deutschen Bühne — ein Fremdling auf französischem Boden ebenso sehr wie vor hundert Jahren, wemgleich ihm in dem vornehmsten Viertel der Hauptstadt ein stolzes Denkmal errichtet ist. Es wäre müßig, nach Lessing auf den Gegensatz zwischen dem Geiste englischer und französischer Tragödiendichtung des näheren zurückzukommen und dadurch das Verhalten der französischen Dichter und des französischen Publikums zu erklären. Für Voltaire insbesondere war es eine peinliche Erfahrung, wegen der vielleicht allzu diskreten Einfügung Shakespearescher Schönheiten in seine eignen Stücke sich von den Litteraturkennern unter seinen Landsleuten selbst des Plagiats geziehen zu sehen. Und dabei war der Erfolg, den ihm die fremden Anleihen bei dem französischen Publikum eintrugen, hinter seinen Erwartungen zurückgeblieben und vor allem nicht den Beifallsstürmen entsprechend, die seinem streng-klassischen Jugenddrama Oedipe zuteil geworden waren.

Die Behandlung aber, die dieser einflußreichste unter den französischen Dichtern des vorigen Jahrhunderts dem Briten infolge davon widerfahren ließ, die Herabsetzung, die Beschimpfung, die Verdammung des Geistes, der ihm zu hoch war, um ihn ganz zu begreifen, sie wurden wirksamer als die schwachen Ver-

suche der Einbürgerung seiner Schöpfungen, wie er sie anfänglich vorgenommen hatte. Man sah das Unternehmen als gescheitert an und lehrte, trotz der unterdes erschienenen, freilich etwas schwächlichen Übersetzungen, von Shakespeare zu Racine zurück, ohne jedoch auch da etwas Nennenswerthes hervorzubringen. Wer kennt, abgesehen von dem Litterarhistoriker, heute etwa selbst den Manlius eines Lafosse oder die Jnès des Lamotte, wer die Dramen eines Crébillon und so vieler anderer Nachtreter von Nachtretern? Jene Übersetzungen aber aus der Feder Letourneurs und die kühnere und verständnisvollere Nachbildung insbesondre, die Shakespeare gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts durch Ducis fand, blieben nicht ohne Wirkung für die nächste Folgezeit. Ducis selbst zwar schreckte vor seinen Neuerungen zurück und wurde von den zeitgenössischen Dichtern in der Ansicht bekräftigt, daß man die Kolossalgestalten eines Shakespeare zerbrechen müsse, um sie in das Prokrustesbett der klassischen Tragödie zu zwingen. Aber Männer wie Grimm ahnten hier den Keim zukünftiger Entwicklung, und er und die ganze kleine Gemeinde, die sich nach und nach um Frau v. Staël scharte, pflanzten den gegebenen Anstoß durch die Stürme der Revolution und unter dem Kanonendonner des ersten Kaiserreichs hindurch auf die Romantiker fort und lehrten die französische Nation, sich auch einmal näher bei fremden Völkern umzusehen und dort die Mittel und Wege zur Verjüngung ihrer Litteratur

zu suchen, die sie im eignen Lande nicht fanden. Nun geht man auch zu den von M<sup>me</sup> de Staël zu Ehren gebrachten deutschen Dichtern. Pierre Lebrun führt im Jahre 1820 eine schüchterne Nachbildung von Schillers „Maria Stuart“, Soumet fünf Jahre später die jungfräuliche Heldin, die der deutsche Dichter sich selbst erst aus Frankreichs Geschichte herbeigeht, Jeanne d'Arc, auf die französische Bühne. Maria Stuart wird binnen Jahresfrist fünfzigmal gegeben. Man gelangte in der Folge wiederum zu Shakespeare, und dem großen Briten kongenialer und mit unvergleichlich größerem Geschick ausgestattet als seine Vorläufer führte Alfred de Vigny im Jahre 1829 den „Othello“ dem französischen Publikum vor. Doch, trotz all der Umwälzungen in und außerhalb des Staates war dieses Publikum in seinem litterarischen Geschmack dasselbe geblieben, wie es Voltaire bei seiner Rückkehr aus England zu seinem Verdruße kennen gelernt. Ein einziges Wort brachte das Stück zum Scheitern. Schon glaubte der Dichter, das Volk gewonnen zu haben, schon waren die ersten Akte des More de Venise unter der ruhigen Bewunderung der Zuhörer vorübergegangen und einige Scenen hatten den spröden Verächtern fremder Geisteserzeugnisse sogar Beifallsrufe entlockt, da mußte das verhängnisvolle Taschentuch der Desdemona genannt werden. Und bei der ersten Erwähnung des unschuldigen Wörtchens mouchoir brach ein Gelächter, ein Pfeiffen, ein Höllenlärm los, der die ganze mühsam



erweckte Illusion zerstörte. Ein Schneuztüchlein läßt sich die französische Nation auf der tragischen Bühne nicht gefallen; und freilich haben wir Deutsche mit unfrem „Taschentuch,“ ebenso wie die Engländer mit ihrem pocket-handkerchief, uns auch im gewöhnlichen Leben dem Mißgefühl entzogen, den der Ausdruck mouchoir bei dem Franzosen hervorruft. Doch gleichviel! Das stand nun einmal fest, mit den Übertragungen fremder Muster wollte es nicht recht gelingen. Allein selbst die unter Anregung ausländischer Dichter entstandenen einheimischen Werke fanden nicht dauernd die Gunst des Publikums. Und wenn man gegenwärtig den Marino Faliero Casimir Delavignes, wenn man die Enfants d'Édouard und die Vêpres Siciliennes in dem historischen Dramencyclus des Odéon zur Darstellung bringt, so beweist fast schon eben diese Einfügung in das historische Repertoire das Verschwinden jener Stücke von der Tagesbühne. Aber auch die meisten Dramen Victor Hugos, des Führers der romantischen Schule, sei es nun Cromwell oder Lucrece Borgia oder Marie Tudor oder endlich les Burgraves, sie führen nur ein Scheinleben, und kommen sie dann und wann ans Licht, so verdanken sie dies wohl weniger einer wirklichen Wertschätzung als vielmehr der Pietät des französischen Volkes für den glühendsten seiner Patrioten. Die einzige Ausnahme — wobei wir natürlich absehen von dem der Oper Rigoletto zur Textunterlage dienenden Le roi

s'amuse — bildet in dieser Hinsicht von allen seinen Stücken nur Hernani, das im Spielplan der Comédie française dauernd an erster Stelle sich behauptet.

Das Hin- und Herschwanken aber unter dem Einfluß anderer Dichter, das unsichre Suchen nach einer Anlehnung hier oder dort zeigt sich bei keinem Dramatiker auffallender als gerade bei dem Führer der Romantiker. Victor Hugo behandelt in seinen Dramen nacheinander Episoden aus der englischen, französischen, spanischen und italienischen Geschichte, dann wendet er sich noch einmal nach Spanien und zum Schluß nach Deutschland. Ebenso unsicher ist er in der Wahl seines Vorbildes; bald überwiegt der Einfluß Shakespeares, bald herrscht derjenige Corneilles vor, bald übt Goethe die stärkste Einwirkung aus. Und so fruchtbar er selbst, so thätig seine Jünger auch waren, der Umstand, daß diese ganze litterarische Bewegung einen negierenden Charakter an sich trug, daß sie in einem Gegensatz zur bestehenden Richtung gipfelte, daß sie kein fest umgrenztes, greifbares Ziel vor Augen hatte, entzog ihr von vornherein jeden bleibenden Erfolg. Und höchst bemerkenswert! Auch damals verband sich mit dem Streben nach dem Natürlichen und Charakteristischen, mit der Nachahmung der Wirklichkeit bis zum Krassen und Häßlichen der Zug zum Wunderbaren und Märchenhaften, genau wie heute bei uns zu Lande. Allein, während unsere jüngsten Erzeugnisse in Frankreich so gut wie anderwärts wohl beachtet

werden, ging jene ganze Tragödienlitteratur der Franzosen fast spurlos vorüber. Dieselben Völker, die jedes auf Galliens Boden entstandene Lustspiel der eignen Bühne einzufügen sich beeilen, bringen der Tragödiendichtung Frankreichs ein weniger als laues Interesse entgegen. Warum gelang es Frankreich nicht, im Trauerspiel den gleichen Beifall zu finden wie in den andren dramatischen Gattungen? Wo ist die Ursache dieser eigentümlichen Erscheinung zu suchen?

Frau v. Staël hat bei ihrer Anwesenheit in Weimar ihre Verwunderung darüber geäußert, daß die deutschen Dichter es nicht wie die französischen verstünden, in ihre historischen Stücke die Gegenwart einzusplechten, bestehende Zustände zu streifen, auf noch lebende Personen anzuspielden. Zufällig zwar fand Schiller Gelegenheit, ihr bald darauf ein ganz artiges Pröbchen dieser bei den deutschen Dramatikern vermischten Fähigkeit vorzuführen. Frau v. Staël saß bei der Erstaufführung des „Wilhelm Tell“ zwischen dem Dichter und dem Schaffhausener Historiker Johannes Müller, dem Schiller die geschichtliche Grundlage zu seinem Drama entnommen. Höchst überrascht horchte sie auf, als sie in der 1. Scene des 5. Actes von der Bühne her die Worte Stauffachers vernahm:

Es ist gewiß. Bei Bruck fiel König Albrecht  
Durch Mörders Hand — ein glaubenswerter Mann,  
Johannes Müller, bracht' es von Schaffhausen.

Dessen ungeachtet aber hatte die Französin mit

ihrem Ausdruck doch recht; nur hat sie darin nicht einen Vorzug, sondern den wundensten Punkt der französischen Tragödiendichtung getroffen. Und wahrlich! wenn man das Lustspiel als die eigentliche Domäne der Franzosen bezeichnen kann, für die Tragödie muß man das Gegenteil gelten lassen. All die Eigenschaften, die wir als unschätzbare Ausrüstung des französischen Volkes für jene Gattung kennen lernen werden, sind ebensoviel Hindernisse für die Entfaltung tragischer Schöpfungskraft. Die gute Komödie entsteht im engen Zusammenhang mit der Wirklichkeit, das Trauerspiel ist zumeist ihrem Bereich entrückt; die Komödie behandelt Probleme, die mit allen Fasern die Gegenwart berühren, der Konflikt im Trauerspiel ist für uns durchaus abgeschlossen. Die Schöpfung des historischen Trauerspiels zumal — und das ist's ja, was der Franzose unter „tragédie“ recht eigentlich versteht — ist auf eine Art naiver Grundstimmung des Dichters wie vielleicht sogar auch des Volkes angewiesen. Das historische Trauerspiel verlangt das völlige Sichhineinleben des Schöpfers in die Zeit, in der es sich abwickelt, es erheischt die unbedingte Abgeschlossenheit des Dichters mit seinen Ideen und es zwingt ihn, jede Berührung mit der Gegenwart möglichst zu meiden. Nun hat man schon Racine den Vorwurf gemacht, seine Griechen und Römer trügen allzu sehr den Stempel der Franzosen seiner Zeit. Dieser Vorwurf kam zumeist vom Ausland her und entbehrt für mehrere von den

Tragödien jenes Dichters entschieden der Begründung, wenn wir selbst nicht den Maßstab unsrer Tage anlegen, der ja bekanntlich auch die Modernisierung von Göttern und sogar von biblischen Helden gelten läßt. Bezeichnend aber für die Franzosen ist, daß sie selbst in jenen Hellenen- und Römerdramen nach Zeitgenossen und Zeitverhältnissen suchen. Soll doch sogar der junge Monarch Ludwig XIV., der an eine Kritik von seiten der auf die königliche Gunst angewiesenen Dichter gewiß nicht zu denken hatte, die den Nero zeichnenden Worte am Schluß des 4. Aktes im Britannicus:

Il excelle à conduire un char dans la carrière;  
A disputer des prix indignes de ses mains;  
A se donner lui-même en spectacle aux Romains;  
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre.

auf sich bezogen und von Stund' an es unterlassen haben, sich an den Hofballetts mit eignen Leistungen zu beteiligen.

Doch was man bei Racine aus einigen Stellen herausgelesen, das drängt sich bei Voltaire überall von selbst auf, und der Dichter hat auch kein Hehl daraus gemacht, daß er mit seinen Tragödien mehr als einen bloß künstlerischen Zweck verfolgte. Gerade um deswillen schließt er Shakespeares „Julius Cäsar“ mit dem Tode des Helden und stellt dem revolutionslüsternen Volke den Tyrannenmord als endgiltig gelungene That der Verschwörer dar; er unterdrückt den vierten

und fünften Akt, wo der Geist Cäsars sieghaft hervortritt und Uneinigkeit das Werk der Republikaner zunichte macht. Und wiederum mit einem politischen Seitenblick wählt er sich, angeregt durch die Figur des jüngeren Brutus in dem englischen Drama, zum Gegenstand einer eigenen Tragödie den älteren Brutus, dem die Vertreibung der Könige Roms gelungen. Fast alle seine Dramen sind in Dialoge umgesetzte Volksreden gegen Tyrannie, Aberglauben und Unduldsamkeit, sein Jugendwerk *Oedipe* so gut wie der im reiferen Alter geschaffene, von Goethe auf die deutsche Bühne gebrachte *Mahomet*. Von einem Stücke *Victor Hugos*, das für das Jahr 1851 auf dem Repertoire stand, wird erzählt, es sei in Rücksicht auf einige anzügliche Stellen nach dem Staatsstreich abgesetzt worden. Dem Bemühen der Freunde des Dichters gelang es, den Prätendenten zur Freigabe des Stückes zu bewegen, und er versprach sogar, selbst bei der Erstaufführung zu erscheinen. Allein, als die Stelle kam:

Sire, le sang n'est pas une bonne rosée!  
erhob sich, im Angedenken an die Greuelthaten des Usurpators, der ganze Saal, und drohend richteten sich die Fäuste gegen die Loge, die Louis Napoléon inne hatte. Daraufhin wurde das Drama natürlich von neuem verboten. Und so wuchert die politische Tendenz neben der historischen Tragödie fort bis in unsere Zeit hinein; und in aller Erinnerung sind die wüsten Scenen, die sich vor zwei Jahren an der Porte-Saint-

Martin bei der Aufführung des Déroulèdeschen Messire du Guesclin abspielten, da das Stück als eine Huldigung für die Orléans aufgenommen wurde. Und in Ajaccio mußte gar die Vorstellung von Sardous M<sup>me</sup> Sans-Gêne inhibiert werden, weil die Landsleute des großen Korsen jedesmal eine die Ortsobrigkeit bedängigende Kundgebung zur Verherrlichung des Kaiserreichs veranstalteten.

Neben der politischen Tendenz aber machte sich noch eine zweite, zum mindesten ebenso nachteilige, die litterarische geltend. Wenn es gleich bei dem ersten Erzeugnis der klassischen Litteratur Frankreichs, beim „Cid“, Freunde und Feinde des Dichters reizte, den Gegensatz, in den ihn sein selbständiges, erfolgreiches Schaffen zu seinem einstigen Gönner, dem allmächtigen Richelieu, gebracht hatte, zu verschärfen, wenn dann Racine gegenüber sich eine nörgelnde, verkleinernde Partei bildete, die einen Dichter zwölften Ranges Pradon auf den Schild erhob und ihn veranlaßte, mit einer Phaedra dem Erfolge des gleichnamigen Racineschen Stückes entgegenzutreten, so beeinflusste dies vielleicht nicht die Schöpferkraft, aber es wirkte zweifellos auf die Schaffensfreudigkeit des Dichters störend ein. Und bei der Stellung, die nun einmal das Theater von jeher im Leben der Hauptstadt einnahm, blieb kaum irgend ein bedeutender Schauspiel-dichter Frankreichs von derartigen Unsechtungen verschont. Scenen, wie sie bei der Erstaufführung der Racineschen Phèdre erlebt wurden, stehen beinahe auf

jedem Blatte der französischen Theatergeschichte verzeichnet. Damals, es war am 1. Januar 1677, hatten Racines Feinde — und er besaß deren infolge seines reizbaren Temperaments eine große Zahl — die Plätze für 15000 Franks gemietet und mit ihren Kreaturen angefüllt. Selbst die Champmeslé, die beliebteste Tragödin jener Zeit, wurde ausgezischt, und jede Wirkung ging in Geheul und Lachen unter. Noch ganz anders freilich war das Verhalten des Publikums bei der Premiere von Hugos Drama Hernani, das ja eine völlige Abwendung von der bis dahin geltenden klassischen Tragödie bedeuten sollte. Wie wenig es nachträglich unter diesem Gesichtswinkel angesehen wird, dafür spricht genugsam wohl die Thatsache, daß es so ganz allein fast von den nachklassischen Schöpfungen heute ebenbürtig neben den Tragödien Racines dasteht. Zur Zeit aber wurde es nicht als Kunstwerk an sich betrachtet, sondern gleich jedem Hugoschen Drama als ein litterarisches Manifest angesehen, und der Dichter so durch seine guten Freunde selbst, durch Sainte-Beuve, durch die Brüder Deschamps, durch Petrus Borel und viele, viele andere, aus den ruhigen Bahnen des Poeten heraus in die Arena gedrängt. Es ist erst wenige Monate her, da übergab Paul Meurice dem Archiv der Comédie française zwei Blätter, auf denen der ganze Plan der Hernanischlacht verzeichnet ist. Sie rühren vermutlich von M<sup>me</sup> Hugo her und enthalten Randbemerkungen vom Dichter selbst. Da sind sie alle



aufgezählt, die Freunde und in Tribus geteilt; es sind Schildwachen und Plänkler ausgestellt. Petrus Borel und sein Anhang sitzen im Parterre, mehrere intime Freunde des Dichters sogar auf der obersten Galerie. Théophile Gautier hat 27 Plätze zur Verfügung, Gérard de Nerval 25, Paul Foucher 11; im ganzen stehen Hugo 285 parterres, 100 amphithéâtres, 10 secondes galleries und noch 126 nicht näher bezeichnete Plätze zur Verfügung. Und das hatte damals etwas zu bedeuten; die Freunde genierten sich nicht im mindesten, kräftig für den Dichter einzutreten und klatschten sich trotz der Claque die Hände wund. Heute ist das doch etwas anders: Les amis? ruft ein moderner Dramatiker wehmütig aus; les amis? je les connais; leurs cœurs battent quelquefois, leurs mains jamais!

Verwundert steht man heute auf jeden Fall solchen Szenen gegenüber, wie sie die vielgerühmte Hernani-schlacht dem Publikum bot, wenn man die Gesamtentwicklung des französischen Theaters sich vor Augen hält. Man fragt dann wohl erstaunt, welches dermaßen tiefgehendes Unterscheidungsmoment das Nachbarvolk zwischen dem großen Romantiker und den klassischen Dichtern fand, um jene Kundgebung herbeizuführen. Uns will bedünken, daß die Reformen des Führers der neuen Schule die Entwicklung schier ebenso wenig gefördert haben wie die stillen Anleihen Voltaires bei dem britischen Dichter. Der eine wie der andere hat die Geister zur Genüge in Erregung versetzt, aber es

scheint fast, als ob sie, gleich so vielen kurzfristigen Reformatoren, durch einige bedeutungslose Neuerungen den natürlichen Gang der Dinge eher aufgehalten als gefördert haben. Man spricht soviel davon, und Viktor Hugo vor allem thut sich in seiner bedeutsamen Vorrede zu Cromwell so viel darauf zu gute, das bis dahin von den französischen Tragödiendichtern zum Nachteil ihrer Schöpfungen streng beobachtete Gesetz der drei Einheiten endgiltig beseitigt zu haben. Keine Litteraturgeschichte, keine Poetik giebt es, die uns nicht nachdrücklichst versichert, daß die Beobachtung der trois unités ausschließlich an der Minderwertigkeit der französischen Tragödiendichtung schuld sei. Nun liegt es mir fern, zu leugnen, daß gewisse Absonderlichkeiten, so zumal das unvermeidliche Auftreten der mumienhaften, jeder Individualität entbehrenden confidants und confidentes, eine direkte Folge jener Eigentümlichkeit sind. Allein ich vermute, daß Leser und Hörer schließlich darüber so gut wie über den Mangel jedes Ortswechsels oder über die zeitliche Zusammendrängung der Handlung, ja daß sie sogar über das Fehlen jeglicher Handlung hinwegkommen würden, und zwar ohne es selbst zu bemerken, wofern nur Rede und Gegenrede an sich Interesse erweckten. Aber da eben liegt der wunde Punkt, und dem Romantiker verhilft das Überbordwerfen der drei Einheiten so wenig zu einem Erfolge, wie die Beobachtung der drei Einheiten für sich allein das klassische Drama geschädigt hat.

Man betrachte doch einmal daraufhin das langlebigste unter den Hugoschen Schauspielen, eben seinen „Hernani“. Die Personen Don Carlos, der nachmalige Kaiser Karl V. Donna Sol, die Geliebte des Titelhelden, und dieser, selbst, sie alle sind ganz dazu angethan, unsere Theilnahme für ihr Schicksal zu erwecken. Die Handlung ist von vornherein spannend. Einige Scenen, so des künftigen Herrschers banges Harren vor der Kaisergruft zu Aachen auf den Ausfall der Fürstenwahl und der Auftritt zwischen dem verfehmten Banditenführer Hernani und Donna Sol an der Schwelle der Brautkammer, sind von packender Wirkung. Aber auch hier welche unerträgliche Längen in den Reden, welcher Schwulst in den Worten, wie viel hohle Rhetorik. Man glaubt an manchen Stellen den Cid vor sich zu haben, und im Cid ist zufällig ebenfalls weder Zeit noch Ortseinheit festgehalten. Und gerade die Tragödien Racines, in denen das Einheitsgesetz am schärfsten beobachtet ist, würden sich durch geschickte Bearbeitung noch am ehesten unserem Interesse näherbringen lassen.

Allein für unseren Geschmack müßten in den meisten französischen Verstragödien unbarmherzige Kürzungen der überlangen Tiraden vorgenommen werden. Es ist nicht leicht etwas dramatisch Unwirksameres auszu-denken als die Anrede Agrippinas an Nero im vierten Akte des Britannicus, die 108 Alexandriner zählt und für die bezeichnenderweise der Heldin sogar, abweichend von allem Herkommen, das Niederstehen erlaubt ist.

Ihr antwortet Nero in 35 und Agrippina diesem dann wiederum in ebenso viel Versen. Und so geht's fast überall. Gleich in der ersten Scene der Iphigénie spricht Arcas, einer der Vertrauten des Agamemnon, in 26 Zeilen zu seinem Herrn, worauf dieser, nur durch einige kurze Zwischenrufe unterbrochen, 120 Verse vor uns herdekammiert. Der Horace des Corneille schließt geradezu mit drei längeren Reden, von denen die erste, die der Sabina 36, die des alten Horatius sogar 100 und die des Cullus 53 Verse zählt. Und all das entwickelt sich ohne begleitende Handlung, beinahe ohne jede Leidenschaft und in der typisch gewordenen Stellung jedes Schauspielers an dem ihm bestimmten Platze. Wie ermüdend wirken notwendig solche sich immer wiederholenden Deklamationen aus demselben Munde auf den Hörer im Zuschauerraume, und welches Gesicht soll nun gar der von Tausenden beobachtete stumme Schauspieler auf der Bühne als teilnahmsvoller Gegenpart beim Anhören dieser minutenlangen Expektorationen machen? Wo uns in anderen Litteraturen derartiges entgegentritt, da handelt es sich fast durchweg um Monologe und ausschließlich bei Höhepunkten der dramatischen Entwicklung. Wenn Wallenstein vor seinem endgiltigen Abfall nochmals mit sich zu Räte geht:

Wär's möglich? Könn't' ich nicht mehr, wie ich wollte?  
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte  
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht;  
wenn Tell unmittelbar vor der Ausführung seines

Mordanschläges nochmals alle Einzelheiten desselben bei sich erwägt, wenn Hamlet seine Gedanken über „Sein oder Nichtsein“ laut und vernehmlich für sich entwickelt, so sind das alles psychologisch natürliche Vorgänge, die wir im Leben tagtäglich beobachten können als eine Folge übermächtiger Nervenspannungen. Läßt ein dramatischer Dichter ohne diese Voraussetzung seine Personen wiederholt längere rednerische Übungen halten, so stellt er damit an Mitspieler wie Publikum eine Zumutung, der sie unmöglich mit gutem Willen nachkommen können.

Dieses allzuweite Abirren des französischen Dramatikers in das rhetorische Gebiet aber läßt nur eine Erklärung zu: die schwärmerische Liebe des Franzosen zu seiner Sprache. Berauscht von dem Wohlklang der eigenen Worte, läßt sich der Dichter von Phrase zu Phrase tragen und findet nur schwer ein Ende, und um so schwerer, je sprachgewandter und sprachmächtiger er ist, und darum der Lyriker Viktor Hugo oft noch schwerer als sein Vorbild Corneille.

Den einfachsten Ausweg aus diesem Irrgarten bot daher der Übergang vom Vers- zum Profadrama, auf den übrigens schon Diderot und sogar vor ihm bereits Destouches gelenkt hatte, und es ist gewiß kein Zufall, daß der ältere Dumas, weniger dichterisch begabt, aber auch weniger befangen als der Führer der Romantiker, zu wirksamer Befehdung der klassischen Schule seine Dramen sämtlich in Prosa schrieb. Und

wahrlich! ein äußerst glänzender Sieg ward seinem Henri III., ein noch glanzvollerer seiner „Christinentrilogie“ zu teil. Und sehen wir von Patrie, womit wir freilich die bestgelungene Arbeit Sardous nennen, ab, so hat auch dieser moderne Dramatiker seine tragischen Helden sämtlich die Sprache des Tages reden lassen und hat, trotz mancher Überschwänglichkeiten im Stil, zum mindesten doch die dem Drama fremden, subjektiv-lyrischen Ergüsse, wie sie der Vers so gern mit sich brachte, ferngehalten. Vermutlich, um zugleich dem oft gehörten Vorwurf zu begegnen, daß den geschichtlichen Charakteren der französischen Tragödie die nationale Prägung, den Szenen die Lokalfarbe mangle, geht Sardou stets erst nach sorgsamster Vorbereitung an die Komposition seiner Dramen und wendet die größte Mühe an Herstellung historisch treuer Kostüme und Koulissen. Typisch für ihn und entsprechend seinen im Lustspiel beliebten Ausrüstungsmitteln ist die ziemlich dürftig begründete Einführung einer mit den Zeit- und Ortsverhältnissen völlig unvertrauten Person, die da natürlich durch wissbegierige Fragen sich und so zugleich das Publikum in das gegebene Milieu einweihet.

In der schon genannten Erstlingstragödie Patrie führt uns der Dichter nach den spanischen Niederlanden in der Zeit des Herzogs Alba. Graf Rysoor, das Haupt einer Verschwörung gegen den spanischen Machthaber, wird von seinem eigenen Weibe Dolorès an den Feind verraten. Sie, die heißblütige Spanierin, fand keine

Befriedigung in der Liebe zu dem fühlen, nur an die Befreiung seines Vaterlandes denkenden Niederländer. Nach dem durch ihren Verrat herbeigeführten Tode des Gatten hofft sie, sich ungestört ihrem Liebhaber Karloo hingeben zu können. Doch dieser, ein Freund des Grafen Rysoor und Teilnehmer an dessen Verschwörung, erfährt erst jetzt, daß Dolorès es war, die des Gatten patriotische Unternehmung vereitelt hat. Er verzichtet auf die ihm durch ihre Fürbitte bei Alba erwirkte Freiheit, erdolcht die Geliebte angesichts des für ihn geschichteten Scheiterhaufens und stürzt auf den Richtplatz. — Wer je durch eigene Anschauung oder auch nur durch Lektüre die Meisterhand Sardous im Schaffen aufregender Vorgänge und spannender Situationen kennen gelernt hat, wird ahnen können, welch lebensvolles Bild der Dichter auf diesem Untergrunde zur Ausführung gebracht. Folterkammer, Kerker und Richtstätte, Herzog Alba mit seinem glänzenden Gefolge, eine aufgeregte, durch die täglichen Vorgänge in Atem gehaltene Volksmenge, das dürfte auch einem weniger geschickten Dramatiker zu wirksamen Szenen verholfen haben. Und so wie in dieser Tragödie weiß Sardou sich überall das Gewebe für die Ausspinnung interessanter Situationen zu verschaffen, sei es nun der in La Haine dargestellte Bürgerkrieg zwischen Welfen und Ghibellinen, sei es der in Théodora spielende Nisaaufstand unter der Regierung Justinians, oder das in La Tosca sich abwickelnde Schicksal eines politischen Flüchtlings und seines

Helfershelfers, oder endlich das Absterben des oströmischen Reiches in Ghismonda, wo die Titelheldin, die verwitwete Herzogin von Athen, ihre eigene und des Vaterlandes Rettung einem Ausländer und noch dazu dem Sohne einer Gefallenen verdankt und ihn nach heftigen inneren Kämpfen schließlich als Gatten zu sich erhebt. Ein fast noch wirksameres Gebiet für die historische Tragödie hat sich Sardou erobert, als er mit Thermidor zur Geschichte seines Volkes überging, ein Unterfangen, das bekanntlich die klassische Schule, die ihre Stoffe nur einem örtlich und zeitlich entrückten Milieu entnehmen will, streng verpönt. Und lange Zeit ward dieses Verbot auch beachtet, so lange nämlich, als Dichter und Schriftsteller politisches Handeln ausschließlich der Autorität des Staates anheimgaben. Eine neuere Epoche, die das Volk zur Teilnahme an der Gestaltung seiner Geschichte heranzog, hat eben auch da Wandel geschaffen, und der nationale Dichter wird es doch auch wohl in Frankreich als sein höchstes Ziel erkennen, einen vaterländischen Stoff zum Dichtwerk zu gestalten. Und so war ja in der That schon Dumas père mit seinem Charles VII. und Henri III. diesen Weg nicht ohne Glück gewandelt, so Casimir Delavigne mit seinem Louis XI., so Ponsard mit dem Drama Agnès de Méranie, in dem der spannende Kampf zwischen weltlicher und geistlicher Macht im Mittelalter in hohem Maße fesselt. Dieser selbe Dichter hat ja dann auch der Revolutionsgeschichte die rührende



Gestalt der Charlotte Corday entnommen, wie schließlich Sardou nochmals mit seiner, alle Bühnen im Fluge erobernden M<sup>me</sup> Sans-Gêne und mit seiner jüngsten, weniger geglückten Komödie Pamela in jenes Zeitalter zurückgekehrt ist, und wie sich Jules Claretie ja ebenfalls da seinen dramatischen Lorbeer geholt hat. Es wird eben alles, was sich an diese merkwürdigste Epoche im Völkerverleben knüpft, immer eine besondere Anziehung auf den Dichter ausüben, und sicherlich von Tag zu Tage mehr. Aus jenen fernen Tagen aber, in denen der Kampf um die Menschenrechte tobte, und aus der langen Reihe von Jahren, die dann bis zum Sturze des Imperators verflossen, spricht kein einziges größeres dramatisches Gebilde zu uns. Das Schauspiel der Weltgeschichte unterdrückte das Bühnenspiel. „Was sprichst du mir von Tragödien,“ schreibt damals der schon erwähnte Shakespeare-Übersetzer Ducis an einen Freund, „was sprichst du mir von Tragödien? Die Tragödie ist ringsumher auf der Gasse. Sobald ich den Fuß vor die Thüre setze, schreite ich in Blut bis zu den Knöcheln.“ Und von der Zeit des ersten Kaiserreiches sagt Georg Brandes: „Wie ein seelenvolles Lied in einem Zimmer abgebrochen wird, wenn ununterbrochenes Geräusch schwerer Wagen die Straße erschüttert, so wurde das geistige Leben ausgelöscht.“ Und erst nach einem halben Jahrhundert also wendet sich der erste bedeutende Dramatiker jenen Ereignissen zu, und man sieht es daran wiederum bestätigt, daß

sich die echte Tragödie der Stoffe erst bemächtigt, wenn diese längst aufgehört, unsere Leidenschaften zu berühren, gerade wie der gute Wein erst abgezogen wird, nachdem der Most völlig ausgegoren.

Der jüngste Bearbeiter eines Revolutionsstoffes ist aber der in den letzten Jahren viel genannte Paul Déroulède, der Schöpfer der Chants de soldat, der Herold Boulangers, der Führer der Patriotenliga. Die Gegenwart hat ihm nicht erfüllt, was er von ihr erwartet, so hält er sich an die Vergangenheit, an Jeanne d'Arc, an Napoléon, an die Generale der ersten Republik. „La Mort de Hoche“, so betitelt er sein jüngstes Drama historique en prose und schildert uns in jenem mit fünfundzwanzig Jahren zum General beförderten und vier Jahre später bereits verstorbenen Soldaten den Führer, wie ihn die gute Republik braucht, die république des honnêtes gens, nicht die république paludéenne, die versumpfte, womit er die heutige meint. Offenbar hat er mit diesem Drama zugleich seinem Helden Boulanger ein Denkmal setzen wollen, und darum nahmen die Verehrer des brav' général, das heißt so ziemlich alle, die der gegenwärtigen Regierung aus irgend einem Grunde grollen, die fünfstündige Oppositionsrede des Dichters aus dem Munde der Männer von 1789 in den Kauf. Noch um vierhundert Jahre weiter zurück liegt der Stoff, den Déroulède in seinem „Messire du Guesclin“ behandelte, dem dreiaktigen Versdrama, das im Winter 1895 auf der Bühne der Porte-Saint-

Martin so an die hundert Aufführungen erlebte. Du Guesclin ist der Vorläufer Jeanne d'Arcs in den Kriegen Frankreichs gegen England. König Johann ist in London gefangen, Paris in den Händen Etienne Marcells. Der Dauphin Karl verläßt die Hauptstadt und nimmt, von der feindlichen Bevormundung frei geworden, den Titel eines Regenten des Königreichs an. Als er aber mit einer Armee zurückkehrt und Paris belagert, gerät er durch Mangel an Lebensmitteln in die größte Not. Er ruft den viel gefeierten du Guesclin zu Hilfe, der dann auch, allen Anfeindungen der Höflinge zum Troß, sich das Vertrauen des Dauphin erhält und diesen schließlich zum Siege führt. In dem Stücke fehlt es nicht an starken Gefühlen, an wirkungsvoller Beredsamkeit, aber weder die Handlung, noch auch die Entwicklung des Liebesverhältnisses, das wie in allen französischen Dramen auch hier im Mittelpunkte des Interesses steht, noch endlich die Versifikation ist zu billigen. Unhistorisch an dem Stücke ist insbesondere der Patriotismus du Guesclins in einer zu jener Zeit völlig unbekanntem Ausbildung. Man kämpfte damals für sich oder für sonst eine Person, nicht aber für ein Vaterland. Von vielen Seiten wurde der Déroulèdesche Versuch als eine verheißungsvolle Rückkehr zum ernstern, historischen Schauspiel begrüßt, wie man es anderwärts gepflegt sah. Man dachte da gleich an Shakespeare, an Heinrich von Kleist, an Schiller. Wenn sich aber der französische Dichter etwa durch die Schillerische

„Jungfrau“ zu seiner Schöpfung hat begeistern lassen, so hat er eben nur den Anstoß benutzt, nichts weiter.

Angeichts der Wiederbelebung übrigens, die hier ein dem mittelalterlichen Heldenfange, der sogenannten Chanson de geste, entnommenes Sujet auf der Bühne gefunden, drängte sich mir zur Zeit der einem modernen Philologen so naheliegende Gedanke auf, daß nun nach und nach diese ganze Litteratur, gleich wie sie durch Wagner im deutschen Musikdrama neues Leben empfangen, nun auch auf gallischem Boden wieder auferstehen und aus dem epischen ins dramatische Gebiet übergehen möchte. Und siehe da! Nicht ganz zwei Jahre darauf, vor wenigen Monaten, konnten die Besucher des Théâtre-Français die Aventure Tristan und Isolde, jenes Spielmannslied aus der Artusage, das durch Gottfried von Straßburg in deutsche Reime gebracht worden ist, über die Bühne gehen sehen. Von einem eigentlich tragischen Konflikt war nicht die Rede, die vom Epos dargebotenen Charaktere waren weder vertieft noch begründet, die dramatische Form war einzig durch Wechselreden gekennzeichnet. Aber die wahrhaft bestrickenden Verse Armand Silvestres und die bunte Folge glänzender Bilder ließ sich das Publikum gern als Ausgleich für die mancherlei Mängel gefallen.

Immerhin wird das Drama, dessen Vorzüge so offenkundig den Anleihen aus einer anderen poetischen Gattung entsprungen, streng genommen ebensowenig als echtes Kunstwerk gelten können wie dasjenige, das



französischen Sittengeschichte giebt uns das Schauspiel *M<sup>me</sup> de Maintenon*, das schon im Jahre 1881 aufgeführt wurde, ohne sonderlichen Anklang zu finden. Das dramatische Gepäck Coppelées ist übrigens größer, als man es gemeinhin bei diesem Lyriker vermutet und zählt namentlich eine Menge von Ein- und Zweiaктern, aus deren Reihe nicht gerade das beste *Le trésor* durch die Reclamsche Sammlung einem deutschen Publikum leicht zugänglich geworden ist.

Neben Coppelée glänzte unter den französischen Tragikern vorübergehend Parodi, der Verfasser des am Théâtre-Français bejubelten Trauerspiels *La reine Joanne*, und seit mehreren Jahren gar glaubt man an dieser Bühne, den direkten Nachfolger eines Corneille und Racine gefunden zu haben in dem Dichter Henri de Bornier. Auch bei ihm liegt die Stärke in dem Glanz der Diktion, auch bei ihm sind die Leidenschaften eingedämmt, die Charaktere herabgestimmt, die Handlung auf ein Mindestmaß beschränkt. Das zeigt sich schon in seinen älteren Dramen *Le Mariage de Luther* und *Dante et Béatrice*, mehr aber noch in den jüngeren: *La Fille de Roland*, die zeitig auch ins Deutsche übertragen ward, *les Noces d'Attila*, *l'Apôtre* und in dem erst vor drei Jahren an der Comédie aufgeführten *Fils de l'Arétin*. Das besonders Bestechende an diesen Stücken liegt für das französische Publikum wohl wiederum — ganz entgegen dem eigentlich klassischen — in der Abspiegelung der profanen Alltags-Welt.

läufte auf so geheiligtem Hintergrunde. Während Borniers Drama so doch das moderne Element in sich hervorkehrt, zeigt es auf der andren Seite in dem Wechsel von Ort und Zeit Berührungspunkte mit der Romantik. In dem Fils de l'Arétin spielt der zweite Akt zwölf Jahre nach dem ersten, und der vierte wiederum mehrere Jahre nach dem zweiten und dritten. Zugleich drängt sich in dieses Stück auch das ganz neuartige Motiv der Vererbung hinein. Pietro Arétino, der wegen seiner scharfstreffenden Satire gefürchtete, von Königen und Päpsten umschmeichelte, durch Frauen- gunst verwöhnte Verfasser der berühmten, Franz I. von Frankreich gewidmeten Raggionamenti, der Umanità di Cristo, vieler geistvoller Komödien und obsöner Sonette und Stanzas, möchte seinen Sohn Orfinio in eine reinere Sphäre emporführen, als die ist, in der er selbst sich wohl gefühlt; aber umsonst. Die vom Vater überkommene Verderbtheit führt den Sohn schließlich dahin, aus eitler Selbstsucht seine Vaterstadt Venedig — es ist das Venedig des 16. Jahrhunderts — an die türkische Flotte zu verraten. Doch der Vater hat den Plan durchschaut; er beschwört den Sohn, von seinem Vorhaben abzustehen, und da er kein Gehör findet, ersticht er ihn. Dieser hier angedeutete Inhalt darf nun nicht die Veranlassung bieten, das Bornier'sche Drama in das Gebiet des historischen Schauspiels zu verweisen. Nicht bloß, daß eine dahin gehende Tendenz dem Dichter völlig fern lag, wie man sich





allzu hohen Wertschätzung von dieses Kunstrichters Père de famille auf deutscher Seite zuzuschreiben ist, so dürfen die Schöpfer des französischen Melodrams, die d'Ennery und Genossen, ihrem Wirken durch die Berufung auf ihn ein ästhetisches Mäntelchen umhängen. D'Ennery ist ja der Klassiker des Melodrams, der Dramatiker des französischen Kleinbürgerstandes. Die kleinbürgerliche Moral, platte Wahrheiten, unwiderstehliche Einwirkung auf die Thränendrüsen und Spannung, Spannung bis zum Übermaß, das sind so die Kräfte, die bei den Dichtern dieses Genres walten. Ganzon das Eiermädchen, die Perle von Savoyen, die beiden Waisenkinder, Marie Anne, ein Weib aus dem Volke, diese auch in Deutschland bekannt gewordenen Stücke kennzeichnen sich wohl zur Genüge durch ihre Titel. Die Gesamtzahl von D'Ennerys Schauspielen, unter denen sich freilich auch die bekanntesten Ausstattungstücke à la Jules Verne und mehrere Vaudevilles und Feerien befinden, erreicht die Summe von Zweihundert, die der Meister zum Teil im Kollaborat mit Alexandre Dumas, Paul Foucher, Hector Crémieux, Verne u. a. vollendet hat. Eine der jüngsten Schöpfungen auf diesem Gebiete ist Decourcelles Les deux gosses, das im Ambigu-Theater hintereinander über tausend Vorstellungen erlebte. Die besseren Erzeugnisse des Melodrams sind übrigens nicht gar so weit von den sogenannten historischen Dramen Sardouscher Mache entfernt, die es ja auch darauf anlegen, durch Spannung und Aufregung

zu wirken und denen nur die Harmlosigkeit jenes anspruchsloseren Genres gänzlich abgeht. Alles in allem genommen, ist dem Melodrama in der in Frankreich üblich gewordenen Bedeutung der Name eines reinen Kunstwerks zum mindesten ebensosehr abzusprechen, wie das gegenüber dem ursprünglichen Melodram, der theatralischen Deklamation mit Instrumentalbegleitung, von jeher geschah.

Mit Diderots Forderung, Tragisches und Komisches nach dem Vorbild der beide Affekte gern mischenden Natur in demselben Schauspiel zu vereinigen und so eine neue Mittelgattung zwischen Lust- und Trauerspiel, das Drama *à l'egochien*, zu schaffen, hat eben so recht eigentlich Keiner etwas anzufangen gewußt, auch nicht er selber. Und wenn er von der Tragödie verlangte, daß sie herabstiege von ihrer Höhe und an die Stelle der Könige die Bürger setzen sollte mit ihren uns viel näher berührenden Leiden und Freuden, so übersah er, daß in den Zeiten absolutistischen Herrschertums von tragischer Schuld und tragischer Sühne genau genommen fast nur bei dem Inhaber des Thrones und den diesem nahestehenden Personen die Rede sein konnte. Wie sollte man in den Tagen Diderots den bürgerlichen Kreisen etwas der hohen Tragik Ebenbürtiges entnehmen, wenn nicht eine gleich aufregende Handlung, ein gleiches Hangen und Bangen zwischen Leben und Tod und schließlich wohl einen Mord, eine gewaltsame Vernichtung mit großem Apparate, wie

man sie bei den ehrgeizigen, rivalisierenden, gegen die Macht eines Höheren sich auflehrenden Fürsten der klassischen Tragödie zu sehen gewohnt war. Und wo sonst hatte man in dem Schoße einer politisch willenlosen, zur Ohnmacht verurteilten Menge, deren Vorsetzung eben der Fürst war, wo anders hatte man da das tragische Moment zu suchen, als etwa in den hochnotpeinlichen Kriminalprozessen, wie sie ja tatsächlich schon vor Diderots Auftreten durch den Engländer John Killo und auch in unsrer neuen Zeit wieder durch Hofegger, Richard Vog und noch so manchen Dramatiker dem Publikum vor Augen geführt wurden. Aber, um wirklich Neues zu schaffen, mußten Dichter erstehen, die für den Flügelschlag einer andren Zeit mit ihren so ganz veränderten Lebensbedingungen ein besonders scharfes Ohr hatten. Neue, bis dahin ungeahnte dramatische Probleme drängten sich hervor, Probleme, wie sie der Encyclopädist Diderot auch nicht entfernt ahnen konnte, er hätte denn mit Prophetengabe ausgerüstet sein müssen, Probleme von so eminenten Bedeutung für das wirkliche Leben, daß uns modernen Menschen darüber die rein theoretischen Fragen nach der Form, unter der sie uns entgegengebracht werden, ob als Drame à thèse oder Pièce à clef, als Tableau dramatique oder Comédie, völlig gleichgiltig geworden ist. Die Kultivierung der eigentlichen Tragödie ist auch bei uns ja, trotz einem Hebbel, Grillparzer und Wildenbruch, ein wenig in den

Hintergrund getreten. Auch bei uns sieht man es heutzutage schon fast als eine Art Weltflucht an, wenn man sich zur Betrachtung eines Schillerschen oder Goetheschen Trauerspiels ins Theater begiebt. Und genau das gleiche Gefühl hat der Franzose, wenn er nach einer Reihe moderner Dramen, etwa nach Augiers „Aventurière,“ nach Prévosts „Demi-Vierges,“ Hervieux „Loi de l'homme“ oder Donnays „Amants“ für einen Abend zu jenen weitentrückten Gestalten aus der Welt der Griechen und Römer zurückkehrt. Viel häufiger, als das unter uns geschieht, geht er dabei zu den tragischen Dichtern der Alten selbst, und eine Darstellung von Aeschylus' Agamemnon, von Sophokles' Antigone und Oedipus Rex, von Euripides' Hippolytos gehört auf der französischen Bühne nicht zu den Seltenheiten. Und eben diese Stücke sind es auch, die alljährlich ein aus den besten Schauspielern der Comédie française gebildetes Elite-Ensemble in dem altherwürdigen, aus der Römerzeit erhaltenen Théâtre antique zu Orange vor uns wiederaufleben läßt.

Bei diesem Nebeneinander der antiken Schöpfungen in französischem Gewande und der französischen Originaldichtungen nach antikem Muster ist es dann nicht zu verwundern, daß Vergleiche zwischen diesen und jenen aufgestellt werden. Gar zu gern nennt der Franzose seinen Corneille den Aeschylus, Racine den Sophokles und Voltaire den Euripides unter den französischen Tragikern, und will man den Vergleich über-

haupt gelten lassen, so wird man gestehen müssen, daß die Zusammenstellung im einzelnen manches für sich hat. Euripides zumal ist gewiß in seiner starken Neigung zu philosophischer Rhetorik vorbildlich geworden für den Tragödiensstil Voltaires. Aber gerade bei ihm läßt ein Moment den Leser oder Hörer über etwaige Breiten in der Diction hinwegsehen; das ist der so außerordentlich reiche sentenziöse Gehalt seiner Tragödien. Jede zwanzigste oder dreißigste Zeile bringt uns ein treffendes, leicht zu behaltendes und behaltenswertes Wort. Dieser eminente Vorzug des Griechen, ein Vorzug, den auch unsere tragischen Dichter sich mit so vielem Glück zu eigen gemacht haben und den unter Frankreichs Dichtern beispielsweise Lafontaine selbst in der kleinsten seiner Fabeln aufweist, er wurde von den Tragödiendichtern außer Acht gelassen. Die Citate, mit denen auch der Franzose gern seine Rede würzt, sie sind den Lustspieldichtern und dem oben genannten Fabulisten entnommen. Die französische Tragödie giebt dergleichen kaum her. Dies ist ihr zum Vorwurf zu machen, viel mehr, meiner Meinung nach, als der so oft gerügte Mangel historischer Treue. Bei ihrem engen Anschluß an die griechischen Vorbilder sahen sich die Franzosen gerade in diesem Punkte ja völlig im Stich gelassen, da abgesehen von Aeschylus' „Persern“ in keinem Werke jener drei großen Tragiker der Versuch gemacht worden ist, historische Menschen zu schildern; und auch des Aeschylus Darius, Xerxes und Atossa

konnten ihnen kaum als Muster geschichtlich treuer Zeichnung gelten. Wohl hätten sie von anderen Dichtern lernen können, und die Romantiker haben ja auch gelernt. Doch beinahe will es uns bedünken, als ob Paillerons Worte von der Ehrfurcht des Franzosen vor der Langenweile geradezu auf einige Erzeugnisse der klassischen Tragödie gemünzt sind. Im ersten Akt des „Monde où l'on s'ennuie“ heißt es: Le Français a pour l'ennui une horreur poussée jusqu'à la vénération. Pour lui, l'ennui est un dieu terrible qui a pour culte la tenue. Il ne comprend le sérieux que sous cette forme en politique comme en science, comme en art, comme en littérature, comme en tout.

Aber wenngleich der klassischen Tragödie auch dieser Mangel und ob ihr gleich noch viele andere, genannte und ungenannte, anhaften, sie hat dennoch stets einen besonderen Zauber auf den Hörer ausgeübt und übt ihn noch immer, und der liegt — das muß immer wieder und auch hier zum Schluß noch einmal gesagt werden — in der Sprache. Und wenn wir Lehrende beispielsweise danach trachten mögen, in der so licht erscheinenden Prosaform des Franzosen einen möglichst eigenartigen und tiefen Gedankengehalt der lernenden Jugend zuzuführen, in der Versdichtung, zumal in der tragischen, wird es wesentlich wohl der formale Wert dieser Poesie sein, für den wir ihr Verständnis bis zu einem gewissen Grade wenigstens heranbilden müssen.

Denn, ~~wih~~ ~~lib~~ ~~bed~~ ~~og~~ ~~an~~ zur Geltung zu bringen, dazu gehört eigentlich eine deklamatorische Kraft ersten Ranges, ja ein Ensemble von Schauspielern, wie es das Théâtre-Français uns bietet, dazu gehört beinahe sogar das ganze französische Milieu. Und wie der Volksgefang, wie das Nationallied nur an seiner Geburtsstätte uneingeschränkte Wirkung ausübt, so das Wort der französischen Tragödie. Es hat zur Voraussetzung die volle Hingabe der Interpreten an ihre Aufgabe wie die gläubige Teilnahme der Hörer. Wirkt doch auch die griechische Tragödie immerhin noch mehr aus dem Munde des eingeweihten jungen Philologen und selbst des Gymnasiasten als in der Wiedergabe durch eine moderne Schauspielgesellschaft. Und darum gilt hier, wenn irgendwo, das Wort Goethes:

Wer den Dichter will verstehn,  
Muß in Dichters Lande gehn.



3.

## Das Lustspiel.

---

Die Franzosen sind das Lustspielbegabteste Volk der Erde, und die Bühnen aller Welt rechnen mit ihrem Repertoire. Das Bewußtsein aber, auch jenseits der Grenzen ihres Landes in weitem Umkreise beachtet zu werden, wirkt zurück auf die Produktionslust der französischen Theaterdichter, nicht anders wie auf dem Lebensmittelmarte diejenige Ware immer am frischesten erhalten und am besten geliefert wird, die man am meisten begehrt.

Und in der That, was zur Schöpfung des Lustspiels nötig ist, das besitzen die Franzosen im höchsten Grade. Der sichere Blick für das Komische in den Situationen, der Sinn für Wiß und Wortspiel, die Freude an pointierter Rede und Gegenrede, die Neigung, mit der Sprache zu prunken und ihre Laute klingen zu lassen, ohne damit immer einen zum Nachdenken zwingenden



Inhalt zu geben, all das ist diesem Volke mehr eigen als irgend einem anderen auf dem Erdenrund. Der gallische Esprit und der Bonfens sind die Grundlagen des modernen Salonlustspiels. Von Zeit zu Zeit mag uns der englische Humor, die deutsche Lustigkeit mehr zusagen. Als Alltagsnahrung wünschen wir die durch eine gewisse Wohlansständigkeit geleitete, gehaltene Heiterkeit uns entgegengebracht zu sehen, wie wir sie in der guten Gesellschaft zu beobachten gewohnt sind. Das Trauerspiel und die Posse haben das Vorrecht, in dem Zuschauer ihm ungewohnte Affekte hervorzurufen und ihn seiner Gemütsstimmung zu entreißen; je mehr ihnen das gelingt, desto größer ihr Erfolg. Daß das Lustspiel ohne diese gewaltsamen Erschütterungen — wie wohl es sie nicht ängstlich zu meiden braucht — wirkt, das gerade macht seine Sonderart aus. Das Trauerspiel erregt, die Posse amüsiert, das Lustspiel interessiert. Und dieses ruhige Interesse, die aller Leidenschaft entkleidete Teilnahme weiß der Franzose, wo etwa die Handlung im Stiche läßt, durch die ihm eigene Konversationsführung wach zu halten, ein Mittel, das nachzuahmen uns Deutschen beispielsweise infolge des in unserem Sagbau herrschenden Einschaltungssystems bis zu einem gewissen Grade ver sagt ist. Durch die dem Franzosen auch im Nebensatz gebotene sofortige Nennung der gehaltvollsten Satzpartikel, des eigentlichen Gedankenträgers, des Verbuns, wird die prompteste Unterbrechung der Rede durch den Gegenredner, der den

Inhalt des Gesagten in Frage stellen oder leugnen will, hervorgerufen. Zumeist nachdem das dritte oder vierte Wort geäußert, oft aber schon eher springt der Gegner ein, um nun seinerseits wieder beim zweiten Wort unterbrochen zu werden. So lösen sich die Sprechenden mit blitzartiger Geschwindigkeit ab, Schlag auf Schlag setzt Rede und Gegenrede ein, und in schier atemloser Hast folgen wir den wechselnden Gedanken. Und so liegt in dem, was das eigentlich Unterscheidende der französischen Konversation bildet, schon gewissermaßen die Grundlage des Konversationsstückes, das Abrupte, das fragmentarische, eine Ergänzung Herausfordernde, das zur Unterbrechung Reizende, Überraschende, Paradoxe. Man sehe sich einmal daraufhin die Tagesblätter an mit ihren Nouvelles à la main, ihren Schilderungen von Typen und Vorgängen, ihrer Charakterisierung von Personen und Dingen. Man höre sich die Rede des Deputierten, das Plaidoyer des Advokaten, ja selbst den Vortrag des Gelehrten daraufhin an. Um an einem Vorgang im Staatsministerium Kritik zu üben, wird eine stark pointierte Unterhaltung zweier Deputierter dem Figaro eingefügt; der Gaulois bringt drastisch zugespitzte Szenen aus den letzten Verhören des Untersuchungsrichters; und jeden Samstag bieten die gelesenen Boulevardblätter ein zwei bis drei Kolonnen füllendes Dramolet über irgend einen aktuellen Gesprächs- oder Lesestoff. Überall nimmt man die Hinneigung zum Dialoge, über-

all die Keime der guten Komödie wahr. Rühmen es doch die Franzosen gern an ihrem großen Historiker Augustin Thierry, daß er die verjährten Formen, den lehrhaften Ton, die eintönige Erzählung der Geschichte unterdrückt und daß er eine Art Inszenierung eingeführt, um das Geschehnis in helleres Licht zu setzen, daß er die Detailmalerei des dekorativen Apparates, die Schilderung der Charaktere, insbesondere aber, daß er die Verlebendigung weit zurückliegender Vorgänge durch die Gesprächsführung zwischen den beteiligten Personen herbeizuführen verstanden habe.

Dazu ist der Franzose, zumal der Südfranzose und der ihm hierin gleichende Pariser an und für sich farceur. Er spricht, um Eindruck zu machen, und selbst das Alltagsgespräch ist bei ihm dramatisch zugespitzt. Es sind noch immer dieselben Gallier, wie sie uns Diodor schildert: „Eine Sache giebt es, die der Gallier fast ebenso liebt, wie sich tüchtig herumzuschlagen, das ist ‚sein zu sprechen‘“. Die Warenanpreisungen, die bei uns zumeist in Form von Gedichten in Knittelverszeilen erscheinen, sind hier versifizierte Dialoge; die Ausruferin hinter dem Gemüsekarren mit ihrem Singsang macht den Eindruck einer Primadonna; und schon taucht da und dort neben dem Hausierer der Deuteragonistes auf, wie bei jenem Cintenverkäufer an der Ecke des Boulevard Poissonnière, dessen Ruf: Mesdames, messieurs, voilà la bonne encre, achetez la bonne encre! der assistierende Sohn stets

mit den Worten begleitete: Cela doit être vrai; car c'est mon père qui le dit.

Fürwahr, man könnte sie alle um ihre Zungenfertigkeit beneiden, weit mehr aber noch um die Art, ihre Sprache zu behandeln. Es ist, wie wenn jeder sich bewußt wäre, vor zahlreicher Zuhörerschaft zu reden und dieser das Beste bieten zu müssen. Und so liegt denn dem Franzosen überhaupt, auch wenn es sonst mit seiner Bildung nicht weit her ist, sobald er mit dem großen Publikum zu thun bekommt, in wirklich bemerkenswerther Weise die Handhabung seiner Muttersprache am Herzen. Der Pflege mündlicher Ausdrucksfähigkeit und der Beherrschung aller sprachlichen Ornamente und Kunstgriffe wird in den Schulen die größte Aufmerksamkeit zugewendet. Und nun vollends über die Ausbildung erstaunlichster Konversationsfähigkeit ist erst kein Wort zu verlieren. Nicht ohne Erfolg haben sich zumal die Frauen seit Jahrhunderten ihrer angenommen und sie nun thatsächlich zu einer Vollkommenheit gebracht, die von einer anderen Nation schwerlich je erreicht werden wird. Auch wer nie Gelegenheit gehabt, diese eigenartige Befähigung in der französischen Gesellschaft zu beobachten, wird durch die Lektüre fast jeden Romans darauf gestoßen. Dieses Vorzugs und der ihnen innewohnenden Grundanlage zum Komödie spielen überhaupt sind sich die Franzosen wohl bewußt, und nicht selten haben sich auch ihre Schriftsteller selbst darüber geäußert. Besonders be-

zeichnend ist in dieser Hinsicht ein Werk Victor du Bleds über das französische Theater des vorigen Jahrhunderts schon durch seinen Titel: *La comédie de la société au XVIII<sup>ème</sup> siècle*. Da heißt es an einer Stelle: „Sans aller jusqu'à répéter que les Français sont les comédiens ordinaires du bon Dieu et les tragédiens de la fatalité, ne peut-on soutenir que la vie mondaine semble une perpétuelle comédie, puisque les sociétés reposent sur un certain nombre de conventions ou d'habitudes, devenues naturelles, légitimes si l'on veut, par une espèce de prescription plusieurs fois séculaire. Und so sind wir denn Komödianten, Komödianten, ohne es zu wissen, gezwungen, unaufhörlich unsere Gefühle hinaufzuschrauben, uns gewissermaßen immer in eine unserer Phantasie vorschwebende Persönlichkeit hineinzu-denken. Die meisten kommen ganz allmählich dazu, einige aber werden als Schauspieler geboren, entäußern sich ohne Mühe ihres Selbst, spielen ihr Privatleben so gut ab wie ihr öffentliches. Man sollte glauben, daß sie sich beständig auf der Bühne befinden; sie erwarten eine dramatisch wirksame Antwort oder denken selbst an ihr Zustandebringen, stützen sich für den Zuschauer zurecht, forcieren sogar in der Einsamkeit ihre Stimme, deklamieren und wenden sich immer an ein unsichtbares Parterre.“

Und so äußert sich ein Franzose über einen Zeitabschnitt, in dem die Regnard, Dufresny, Lesage und Dancourt kaum nach irgend einer Seite über Molière

hinausgekommen waren. Wie weit entrückt aber erscheint uns die Molièresche Komödie angesichts der heutigen Entwicklung des französischen Lustspiels!

Es ist, wie wenn ein Kind die Fäden seiner Stücke gesponnen hätte, so durchsichtig zeigt sich das ganze Gewebe. Freilich bei näherem Zusehen will es uns bedünken, als ob wir mit gleich geringen Mitteln schwerlich dieselbe Wirkung erzielen möchten wie Molière, und als ob die Nachbildung überhaupt gar nicht so leicht sei, wie dies auf den ersten Blick uns deucht, gerade wie die höchste Kunst Goethescher Lyrik darin besteht, daß sie jedem Anfänger erreichbar erscheint und doch nie erreicht worden ist. Und versteht man unter „klassischer Schöpfung“ eine solche, die mit den einfachsten Mitteln die größte Wirkung erzielt, dann ist die Molièresche Komödie in der That klassisch. Allein, wie das Drama der Romantik front macht gegen die klassische Tragödie und mit einer Mischung von erschütternden und heiteren Szenen der Wirklichkeit näher zu kommen vermeint als jene in ihrer erdentrückten Höhe der Empfindungen, gerade so strebt auch im Lustspiel die moderne Zeit von Molières Einfachheit hinweg einer dem Leben nachgebildeten Verwicklung von Ereignissen und Schicksalen zu. Wie fein ausgeflügelt ist doch der Bau eines französischen Schauspiels der Gegenwart, wie berechnet jeder Zierrat, wie überlegt die Einfügung jedes Steinchens in diesem Bauwerk. Man möchte es der feinsten Mosaikarbeit vergleichen,

oder noch besser! man möchte es ein Labyrinth nennen, in dessen Irrgängen man sich nicht mehr zurechtzufinden wüßte, sobald man auch nur einen Augenblick den Ariadnefaden aus der Hand ließe. Dieser Faden freilich, er geht dem guten Schriftsteller nie verloren; allein es ist beim Lesen die gespannteste Aufmerksamkeit von seiten des Aufnehmenden, bei der Darstellung das vortrefflichste Spiel und Zusammenspiel aller Beteiligten erforderlich. Mit Molières Komik kann ein Kind, ein blöder Anfänger in der Schauspielkunst noch Wirkung hervorzubringen hoffen, und ein oder zwei gut gespielte Rollen können genügen, das Stück gegenüber unzulänglichen Darstellern emporzuhalten. In einem Dumaschen Schauspiel oder in einer Sardouschen Komödie genügt ein einziger Stümper, um nicht zu sagen, ein einziger Mißgriff, das Ganze jählings über den Haufen zu werfen, so sehr ist da zumeist Erfolg und Mißerfolg auf eines Messers Schneide gestellt. Es scheint, daß dem verwöhnten Geschmack, daß der Begehrlichkeit des modernen Menschen nicht mehr ein in die Mitte gesetztes interessantes Problem, nicht mehr die Fülle schöner Gedanken, nicht mehr eine Reihe erheiternder Szenen genügt. Es ist, als ob dies nicht ausreicht, als ob diese allzu greifbaren Schönheiten gut waren für eine vergangene Zeit. Man will heute noch etwas anderes, etwas in seiner Wirkung durchaus vom Schauspieler und von ihm allein Abhängiges, und man will nicht bloß in Rührung, nicht bloß in

Heiterkeit versteht, man will aufgeregt, man will neugierig gemacht, man will beständig in Atem gehalten werden. Daher denn die Ausklügelung der ganzen Anlage, die Feinheit der Durchführung des Planes, daher die Schaffung der Anzahl von Zwischenfällen, daher die Erfindung der tausend und abertausend überraschenden Tricks, daher das Blenden in Dekoration und Kleidung, daher endlich die sorgsame Berechnung von jeder Bewegung einer einzelnen Person, von der Stellung jedes einzelnen Gegenstandes. Es giebt keinen besseren Beleg für diesen Wandel als das einfache Nebeneinanderhalten eines Molièreschen und eines Sardouschen Tertbuches. Dort die größte Beschränkung, hier eine unendliche Ausführlichkeit in den szenischen Anweisungen. Jedes Reklambändchen enthält die Zeichnung des Bühnenplanes an der Spitze aller fünf Akte und zum wenigsten noch seine fünfzehn bis zwanzig Zeilen eingehendster Auseinandersetzung über die Aufstellung der Personen und über ihre Kostüme.

Man hört oft auf Scribe als den Vorgänger Sardous, ja als auf den Vater der ganzen Richtung hinweisen. Man weiß, wie dieser Meister in der Anfertigung oberflächlicher und amüsanter Theaterstücke durch seine ungeheuren pekuniären Erfolge allmählich dazu gebracht wurde, gediegenem Schaffen möglichst aus dem Wege zu gehen, daß er selbst mit Zuhilfenahme zahlreicher Arbeitskräfte nicht alle in seiner Fabrik aufgegebenen Bestellungen ausführen konnte, daß er schließlich hinter



einem Vorgänger im 16. Jahrhundert, der dem französischen Theater seiner Zeit so an die achthundert Schauspiele geschenkt hatte, kaum noch um die Hälfte zurückblieb.

Daß er auf diesem Wege dazu kam, mehr und mehr auf die äußeren Zuthaten als auf die innere Durcharbeitung seiner Stücke Gewicht zu legen, ist erklärlich. Dennoch aber muß man, will man der litterarhistorischen Gerechtigkeit Genüge leisten und den ganz eigentlichen Erfinder der modernen Schauspieltechnik erkunden, hier noch auf einen älteren zurückgehen, auf Beaumarchais. Nicht ohne Grund erhält sich sein Barbier de Séville neben der kleinen Zahl nachmolièrescher Lustspiele, die in dem Tagesrepertoire einem Publikum von heute vorgeführt werden. Die starke, im übrigen mehr von außen hineingetragene als im Texte selbst zu suchende politische Wirkung, die das Stück im Jahre 1775 ausübte, macht sich in der Jetztzeit auch als historische Reminiscenz kaum noch geltend, und die Personen nun gar, die Bartholo und Basilio, Rosine und selbst Figaro, sind völlig abgeblaßte Schemen. Man spielt's aber noch heute, weil in dem Drama ein starkes Leben pulsiert; die fein ausgeflügelte Verwicklung macht die Hörer auf den Ausgang neugierig; es giebt eine große Zahl von Hindernissen und Zwischenfällen; Eintritt und Abgang der Personen ist wohl berechnet; zum allerersten Mal ist auf die Gruppierung der Schauspieler Gewicht gelegt und ihre Aufstellung vom Autor

selbst angegeben. ~~v. Übrigen~~ soläßt sich der Bruch mit der klassischen Lustspieldichtung selbst vierzig Jahre früher bereits bei Destouches konstatieren, der in seinem *Glorieux* eine entschiedene Neigung zum Ausspinnen der Intrigue und zur Einfügung zahlreicher Nebenhandlungen zeigt, wo Molière und seine direkten Nachahmer doch stets nur das zur Durchführung der Haupt-handlung und zur Klärung der Charaktere Erforderliche in ihren Stücken zulassen. Destouches war sich dieser Gegensätzlichkeit zu dem großen Vorgänger auch voll und ganz bewußt und begründet seine Neuerungs-sucht mit den Worten: *Trop heureux, si sur quelque route nouvelle nous pouvons nous rendre supportables après lui.* Er erkennt eben auch die Überlegenheit Molières rückhaltlos an und nimmt seine Zuflucht zu irgendwelchen Reformen, um neben jenem erst nur einmal aufzukommen.

In einem Punkte aber ward es dringend verlangt, daß man über Molière hinausging: in der Lösung der dramatischen Verwicklung. Die Schlußscenen sind die Achillesverse der Molièreschen Komödie, und wir finden es kaum begreiflich, daß die außerordentlich rege Kritik des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die der Meister gar sehr zu fühlen bekam, sich gerade seiner mehr als naiven Art von Dramenschlüssen gegenüber stumm verhielt. Um den Genuß des heutigen Publikums an jenen Stücken bis zum Ende ungetrübt zu erhalten, wäre es fast zu wünschen, daß eine geniale und vor

allem eine Molière kongeniale dichterische Kraft uns neue Lösungen für diese Komödien fände. Das Streben aber, das die schon genannten Meister des vorigen Jahrhunderts in der bezeichneten Richtung befundeten, blieb doch im großen und ganzen ein unsicheres Taften.

Wirklich zielbewußt geht eben erst Scribe mit der Entwicklung der Bühnentechnik vor, und dieser Ruhmes-  
 titel wird ihm, wie das so den Reformatoren zu gehen pflegt, nicht minder als in den nachweisbaren Nachahmungen, durch die Anfeindungen gerade solcher Männer bestätigt, die seiner Anregung mit das Meiste zu verdanken haben. Wie Voltaire gegenüber Shakespeare, so kann sich der jüngere Dumas Scribe gegenüber nicht genug thun in herabsetzenden Ausdrücken. Er nennt ihn einen „Prestidigitateur de première force“, einen „Joueur de gobelets merveilleux“. In der Hauptsache seien seine Schauspiele eine Reihe von Taschenspielerstückchen, in denen die Worte nur den Zweck hätten, den Zuschauer irrezuführen und Zeit zu gewähren für die Ausführung des beabsichtigten Kniffes. „La séance finie“, so lesen wir in der Vorrede zum „Père prodigue“ des jüngeren Dumas, „les bougies éteintes, les gobelets rentrés les uns dans les autres, il ne restait dans l'esprit et dans l'âme du spectateur ni une idée, ni une réflexion, ni un enthousiasme, ni une espérance, ni un remords, ni l'agitation, ni le bien-être. On avait regardé, on avait écouté, on avait été



sie wie die schlechten Romane von hinten anfangen und dann beiseite legen. Im übrigen weisen die geschilderte Art der Gesprächführung auch schon mehrere Dichter des ausgehenden 18. Jahrhunderts auf und vermeinen dadurch vermutlich das Leben zu kopieren. Doch ist die treue Widerspiegelung der Wirklichkeit auf der Bühne nicht gerade immer das, was das Publikum begehrt, und sicherlich war die von Molière beliebte, ganz gewiß auch zu seiner Zeit dem Leben durchaus nicht abgelaufchte Unterhaltungsweise überall auf der Bühne außerordentlich wirksam.

Immerhin wird man in der Entwicklung, die der Profadialog seit der Zeit genommen, eine stete, wenn auch langsame Annäherung an diejenige Vollendung finden, die man vom modernen Drama erwartet, und nicht ohne jahrhundertelange mühsame Arbeit ließe sich die meisterliche Gesprächführung des Molière- oder Dumas'schen Schauspiels erklären. Nur von wenigen dieser Dramen dürften wir, wie Dumas von den Scribeschen, behaupten, daß wir nichts davon mit heimnehmen. Welch unendliche Fülle köstlicher, oft ja zum Widerspruch reizender, aber immer anregender Worte können wir fast aus jedem derselben gewinnen, Worte, wie in Stein gemeißelt, Worte, die man gleich Denksprüchen sich zum dauernden Besitztum machen, die man gleich gemünztem Golde beständig in Umlauf setzen möchte.

Und man braucht sie nicht erst von da und dort

zusammenzufinden, wie das ja zuweilen schon für Aphorismen-Sammlungen geschah. Wir finden ganze Reihen davon in einzelnen Szenen der Fourchambault, der Effrontés, im Beginn des zweiten Aktes der Étrangère, an vielen Stellen des Gendre de M. Poirier und so auch in der fünften Scene des ersten Aktes vom Ami des Femmes: Am letztgenannten Orte entwickelt sich das Gespräch zwischen Herrn de Ryons und Frau Leverdet (bei geringen Ausschaltungen) folgendermaßen:

Je ferais un mari charmant, moi; malheureusement je ne me marie pas.

Parce que . . .

Parce que cela empêcherait mes études.

Quelles études?

Mes études sur les femmes. Vous savez que je fais de la femme mon étude incessante, et il ne faut pas sacrifier l'espèce à l'individu. Il m'est donc impossible de me donner tout entier, comme on doit le faire dans le mariage, à l'un de ces charmants et terribles petits carnivores pour lesquels on se déshonore, on se ruine, on se tue, et dont l'unique préoccupation est de s'habiller tantôt comme des parapluies, tantôt comme des sonnettes.

Alors, vous croyez connaître les femmes?

Je le crois.

Et le résultat de vos observations . . .

C'est que la femme, celle d'aujourd'hui, est un être illogique, subalterne et malfaisant.

Alors, vous détestez les femmes?

Moi, je les adore, au contraire, mais de manière qu'elles ne puissent pas me mordre, — de l'autre côté de la grille.

Ce qui veut dire?

Que je suis l'ami des femmes; car je me suis aperçu qu'autant elles sont redoutables dans l'amour, autant elles sont adorables dans l'amitié, — avec les hommes, bien entendu.

Et vous vous en tenez à la seule amitié.

A peu près. La Rochefoucauld a dit: Il est plus facile de rencontrer une femme qui n'a pas eu d'amant qu'une femme qui n'en a eu qu'un.

Comment! vous n'avez jamais vu de femme dont l'honneur est intact?

Si! mais ce n'est pas de la vertu, ça; c'est du bonheur. C'est comme si vous me disiez d'admirer la probité de monsieur un tel qui a cinq cent mille livres de rente et qui n'a jamais volé.

Ingrat! c'est la femme qui inspire les grandes choses.

Et qui empêche de les accomplir.

Hier mischt sich der Gatte Frau Leverdets in die Unterhaltung mit den Worten: Im Grunde genommen muß man doch heiraten, so gut wie man sich impfen lassen muß. Das schützt. Und von allen Thorheiten, zu denen ein Mann berufen ist, ist das Heiraten wenigstens die einzige, mit der er nicht täglich von vorn anfangen kann.

Und wenn man nicht mit seiner Frau leben kann?

Man kann stets mit seiner Frau leben, wenn man noch etwas anderes zu thun hat.

Das ist alles recht hübsch, aber trotzdem ist die Ehe die schwerste Kette.

Frau Leverdet: Darum sind auch zwei dazu da, sie zu tragen.

Leverdet: Manchmal auch drei.

Doch so sehr derartige Ornamente den Eindruck des Ganzen hebt und so sehr wir es in der französischen Tragödie herbeigesehnt haben, es ist immer ein mehr äußerlicher, nicht das Wesen der Komödie ausmachender Bestandteil. Sehen wir genauer zu, so entdecken wir, daß die Basis der modernen Komödie eine ganz andere ist, als wir sie früher zu finden gewohnt waren. Das Molièresche Lustspiel pflegt man seinem Wesen nach als Charakterlustspiel zu bezeichnen; eine sehr bequeme, auf alles mögliche andere im Gebiete des Dramas ebenso gut passende Benennung. Aber was man unter den Namen der Molièreschen Charaktere begreift, das sind schon mehr Typen, ja, wie es mit Bezug auf den Avare oft ausgesprochen worden ist, sogar personifizierte Abstraktionen. Man dürfte geradezu von Gattungs- und Berufskomödien reden, meine ich, wenn man den Bourgeois gentilhomme, den Don Juan, den Avare oder andererseits den Malade imaginaire, die Fourberies de Scapin, Racines Plaideurs und so viele, viele andere Lustspiele aus jener Periode vor seinem geistigen Auge vorbeiziehen läßt. Molière



vereinigt auf die Hauptcharaktere seiner Komödien nach Möglichkeit alle diejenigen Züge, die er an der ganzen Spezies wahrnimmt, und eine besondere Anlage hat er für das Auffinden jeder Schwäche an den Angehörigen der verschiedenen Berufe, am Advokaten so gut wie am Arzt, am Gelehrten nicht minder als am Soldaten, am Maître tailleur ebenso wie am Maître de musique.

Und weil auch heute über alle gesellschaftlichen und anderen Unterschiede hinweg der gemeinsame Beruf ein einigendes Band und die Grundlage für eine ganze Serie gemeinsamer auszeichnender Eigenschaften, Eigentümlichkeiten und Fehler bildet, deshalb ist auch die Komödie jener Tage nicht geradezu veraltet. Sache der Modernen aber, die den hohen Leidenschaften der guten Tragödie gleich mächtig wirkende Faktoren aus der Gegenwart zur Seite stellen wollten, war es, ein Höheres zu finden, als es die Molièresche Komödie gab, war es, tiefer liegende und umfassendere Triebfedern aufzudecken, als sie ihnen in jener Berufs-Komödie aus der Zeit des Roi-Soleil entgegengetreten waren.

Für das moderne Drama aber beginnt erst am Ende des vorigen Jahrhunderts der Boden sich zu ebnen, und noch später, viel später zeitigt es die ersten Früchte. In den langen, vorangegangenen Jahrhunderten fanden auch die größten Umwälzungen in Handel und Verkehr, auch die gewaltigsten Veränderungen

auf künstlerischem, wissenschaftlichem und religiösem Gebiete kaum einen in weiterer Ferne bemerkbaren Niederschlag in der französischen Litteratur. Litteratur, Kunst und Wissenschaft blühten eben nur für einige Eingeweihte, nicht für die große Menge. Die Aufklärung mußte in die Massen dringen, bevor sich dort ein Widerhall von den Vorgängen auf den Höhen des Lebens vernehmen lassen konnte. Erst mit der Entwicklung der Publizistik, erst mit der zunehmenden Öffentlichkeit des Verfahrens in Gesetzgebung, Gericht und Verwaltung, erst mit dem gesteigerten Verkehr auch der Untersten bei allen Bewohnern des Erdballs bahnten sich die Freuden und Leiden des Volkes den Weg zur Öffentlichkeit, pochte der dritte Stand an die Pforten des Tempels einer reineren Kunst, und es ward ihm aufgethan.

Die Zeit der Geltung der ererbten Rechte war vorbei; es galt, die Rechte, die man beanspruchte, sich zu erwerben. Dies, die Erwerbung solcher Rechte, der Kampf der überlieferten mit den erworbenen Rechten, der Konflikt der Erwerbung sowohl wie der Vererbung der Rechte mit der Wirklichkeit, die Reibung zwischen angemaßten, eingebildeten, vermeinten Rechten, zwischen allen imaginären Größen mit den Thatfachen, das ist es, was jenes Dreigestirn am Horizont des modernen Theaters, ein Dreigestirn freilich von sehr verschiedener Leuchtkraft, das ist es, was Augier, Dumas fils und Sardou zur Darstellung bringen wollten.

So schufen sie uns denn die Komödie der sozialen Gegensätze und sich selbst damit ein Werkzeug noch ungeahnter, tiefer Interesse-Erregung. Auch hierin war Scribe ja bereits ein tüchtiges Stück vorangegangen. Wohl allein schon durch den ungeheuren Massenbedarf an Problemen war er auch auf derartige gekommen, wie sie in seiner *Bataille de dames*, in den drei Einaktern *Avant*, *Pendant* et *Après* und in einigen anderen ihre Ausgestaltung gefunden haben. Im übrigen lag der Stoff in der Luft, und das nach der Julirevolution sich breit machende Krämerium in Leben und Kunst konnte sich füglich der Geißel eines so scharf beobachtenden Satirikers nicht ganz entziehen. Und in ähnlicher Weise reichte zudem noch die Geschichte Frankreichs seinen Lustspieldichtern wiederholt ihre Motive, ja, gerade das kostspieligste Vergnügen, das sich die Franzosen verschafften, ihre Revolutionen, leisteten hierin noch etwas Übriges. Das Emporkommen des dritten Standes durch die erste Revolution, die Beseitigung der Vorrechte des Geburtsadels, die Entstehung des Schwertadels unter Napoleon I., die Rückkehr der alten Nobilität mit den Bourbonen, das Auftreten des Geldadels unter Louis Philipp und die beständige Arbeit an der Schöpfung eines Geistesadels, das sind die Ideen, aus denen unter anderem Sandeaus vielgelesene Komödie „*Mademoiselle de la Seiglière*“, Augiers „*Gendre de Monsieur Poirier*“, ebenso wie „*le Fils de Giboyer*“ und Ponsards „*l'Honneur et l'Argent*“

wie desselben Dichters „la Bourse“ hervorgewachsen sind. Nachdem er in „Bertrand et Raton“ die politische Satire vorsichtig gestreift, hatte Scribe bekanntlich in „la Camaraderie“ eine politische Strebergesellschaft mit gegenseitiger Versicherung sowie die Wahlmacht unter der Juliregierung schon derb genug gezeichnet. Immerhin schwang er seine Geißel mehr zu dem Zweck, durch ihr Knallen auf das Übel aufmerksam zu machen, als um dieses selbst zu treffen.

Weit zielbewußter, freilich gestützt durch das herrschende System, geht etwa dreißig Jahre später unter dem dritten Napoleon Sardou in seinem Lustspiel „les Ganaches“ gegen die Feinde des Bonapartismus, gegen Demagogen und Legitimisten, vor, und mit welcher Schärfe erst kennzeichnet er in „Rabagas“ den politischen Rhetor Gambetta! Niemand aber erreicht die Stärke des Ausdruckes, die wir bei Augier finden, wenn er beispielsweise in seinem „Fils de Giboyer“ die soziale Frage der Gegenwart durch ein zwischen mehreren Personen sich fortspinnendes Gespräch etwa folgendermaßen fixieren läßt:

Est-ce une société, ce que nous avons depuis quatre-vingt-neuf? — C'est une mêlée de tous les égoïsmes. Le règne de l'arithmétique est arrivé, comme il arrivera dans tous les pays où il n'y a rien au-dessus du capital. En sorte que l'ancien régime était plus près de la civilisation que le nôtre, parce qu'il avait au moins une chimère à mettre au-dessus de la richesse.

Il reste donc à organiser la résistance contre la force des choses, en créant de nouveau une aristocratie en dehors de l'argent. Et sur quoi la fonder dans ce pays démocratique? Sur le principe même de la démocratie; sur le mérite personnel. Le mérite, il est vrai, ne se mesure pas à la toise. On ne peut lui fixer qu'un étalon approximatif, et on a pris le plus facile à vérifier, le résultat du travail, la fortune. La fortune ne s'acquiert jamais que par le travail et l'intelligence. Mais ce qui détruit notre étalon de fond en comble, c'est que la fortune est héréditaire et que l'intelligence ne l'est pas. C'est pourquoi nos théories révolutionnaires, si nous voulons être logiques, aboutissent toutes à l'abolition de l'héritage. Da haben wir den springenden Punkt der gesellschaftlichen Unterschiede, die Erbllichkeit, mit deren Erweiterung auf das geistige Gebiet wir dann direkt bei Ibsen angelangt sind. Vergleichen wir aber die Worte Giboyers mit der hundert Jahre zurückliegenden Anrede Figaros an den Grafen Almaviva, so sehen wir ein ganzes Stück gewaltiger sozialer Entwicklungsgeschichte vor uns.

Übrigens bleiben die Dramatiker bei der Gegenüberstellung von altem und neuem Adel, beziehungsweise von Adel und Bürgertum nicht stehen. Die bürgerlichen Kreise selbst zeigen sich in ihren verschiedenen, so mannigfaltigen Abstufungen, und das Bestreben, uns die Gegensätze der sozialen Anschauungen von heute und ehemals möglichst in allen Schichten der

Gesellschaft vor Augen zu führen, bringt eine andere Eigentümlichkeit des modernen Dramas mit sich, die Zeichnung des gesellschaftlichen Milieus in der Bühnendichtung. Damit hat denn das Drama einen Reiz gewonnen, den es in älterer Zeit nicht zu bieten vermochte. Dort sieht noch ein Interieur im großen und ganzen aus wie das andere, dort gruppieren sich um die Hauptcharaktere überall so ziemlich dieselben Typen. Im modernen Lustspiel gleichwie im Roman ist das anders. Man braucht nur an das Schauspielermilieu in Ohnets *Lise Fleuron*, an das Zirkusmilieu in *Bonnières' „familie Monach“*, an die Zeichnung der Akademikersphäre in *Daudets Immortel*, an deselben Dichters *les Rois en exil* mit ihrer Darstellung des Lebens an den Höfen depossidierter Fürsten, man braucht nur an den Schöpfer der Gattung, an *Balzac*, und an ihren größten Meister, an *Zola* mit seinem *Ventre de Paris*, *la Bête humaine*, *au Bonheur des Dames*, *Germinal*, *l'Argent* und all die folgenden Werke zu erinnern, um anzudeuten, daß hier die Bewegung in den beiden Dichtungsgattungen Hand in Hand ging. Und im Drama mit seinen so viel sinnlicheren und darum so viel unmittelbarer wirkenden Mitteln ist die Zeichnung eines solchen Milieus von noch weit höherer Bedeutung. Hier erzeugen nicht nur einzelne Personen, wie in der alten Komödie, sondern ganze Gemeinschaften durch ihre Berührung miteinander die Reibung und geben den Zündstoff ab. Oft aber bringt auch

das Publikum schon selbst in seiner Mehrheit das gegen-  
sätzliche Stimmungsfliudum zu dem auf der Bühne  
dargestellten Milieu mit sich. Und es ist gewiß nicht  
zu bedauern, daß auch deutsche Romandichter und  
deutsche Dramatiker in neuerer Zeit diesen Weg gleich-  
falls und mit so großem Glück beschritten haben. Ein  
tiefgehender Unterschied zwischen hien und drüben  
besteht freilich darin, daß die Zeichnung des sozialen  
Milieus bei uns durch die individuelle und zum Glück  
noch nicht ganz gehemmte Stammesentwicklung dem  
Dichter einen so unendlich viel weiteren Spielraum ge-  
währt als in dem Lande jenseits der Vogesen, wo  
infolge frühzeitiger Zentralisation die Gesellschafts-  
bildungen der Hauptstadt maßgebend für die entferntesten  
Gegenden geworden sind oder doch allein das gemein-  
same Interesse des Publikums treffen. Auf der anderen  
Seite aber giebt die Zentralisation allen das politische  
Leben irgendwie streifenden Problemen sofort die Massen-  
geltung, die sie unter den bei uns herrschenden staat-  
lichen Verhältnissen nie und nimmer erlangen können.

Befruchtend neben den so reichlich wie in keinem  
anderen Lande sonst zu beobachtenden Wandlungen  
auf dem politisch-sozialen Gebiete wirkt auf den franzö-  
sischen Dramatiker die litterarische Anregung. Ich  
habe schon an einer anderen Stelle Gelegenheit ge-  
nommen, von der überaus lebendigen Tradition im  
französischen Geistesleben zu sprechen. Aber es ist be-  
merkenswert, wie weit bis ins Einzelne selbst sich

das verfolgen läßt und zwar in den verschiedenen Dichtungsgattungen, in der Lyrik, in der Fabel, zumal jedoch im Lustspiel. Im Lustspiel ist es ja in unseren Tagen immer noch der jüngere Dumas, dessen Spuren man nachgeht; schaut man einige Jahrzehnte zurück, so trifft man auf Scribe als den unbedingt Schule bildenden Meister, in größerer Ferne dann etwa auf Diderot und noch eine Zeitspanne weiter auf Marivaux und Destouches. Über die Jahrhunderte hinweg aber strahlt in fast unvermindertem Glanze das hehre Gestirn Molières, in dessen Licht sie alle, die Jungen wie die Alten, gern sich sonnen. Wenn jedoch die Zeitgenossen Molières und dieser selbst vor allem die ins Dunkel der Vergessenheit getauchten Schöpfungen ihrer Vorgänger strupellos benutzen nach dem Grundsatz: Dans une copie l'essentiel est de tuer celui que l'on dépouille et de faire disparaître le cadavre, so tragen seine Jünger die Anleihen, die sie bei ihm machen, fast geflüstert zur Schau. Man rühmt sich, in seine Schule gegangen zu sein, man freut sich, ihm etwas verdanken zu müssen, und man errichtet ihm pietätvoll einen Denkstein durch die Nennung seines Namens im eigenen Werke. Augier hat in seinem „Gendre de M. Poirier“ Molières Bourgeois gentilhomme in das 19. Jahrhundert versetzt. Naturgemäß trägt er den Konflikt aus der Zeit vor der Ehe in die Ehe hinein. Dort kann die Tochter durch den Widerstand des ehr- und titelstüchtigen Vaters den Mann nicht erhalten, der auf-



richtig um sie wirbt, den sie liebt und mit dem sie glücklich zu werden hoffen kann. Hier hat die Tochter auf den Wunsch des ehr- und titelsüchtigen Vaters einem Manne die Hand gereicht, der in ihr nur die Millionenmitgift erheiratet. Indes kommt der Bürger zur Zeit Molières bei allem Liebeswerben nicht um einen Schritt weiter in seinem Verhältnis zu dem Adligen. Bei Augier ist der Adle doch thatsächlich bereits die Verbindung mit dem Bürgertum eingegangen, und aus dem Marquis de Presles und der Tochter des Herrn Birnbaum ist ein Paar geworden. Freilich macht sich hier wie dort der Adlige über den Bürger lustig und plündert ihn aus, hier wie dort vergessen die eigentlichen Vertreter des dritten Standes ihre persönliche Würde, und hier wie dort ist es Sache der ihnen zugesellten Berater, das selbstbewusste Bürgertum gebührend zu vertreten. Dort steht dem thörichten Organ seine hausbackene, aber vernünftige Frau, hier dem verblendeten Poirier der besonnene Freund Verdelet zur Seite. Allein, angepaßt den Anschauungen einer neuen Zeit und den Anforderungen einer modernen Kunst, ist Herr Poirier nicht der unverbesserliche Narr, den uns Molière in seinem Bourgeois hinstellt, sondern der Schritt um Schritt an Terrain gewinnende Kämpfer aus den Reihen der arbeitenden Bevölkerung unter dem Julikönigtum. Er beginnt den Kampf gegen seinen adligen Schwiegersohn in dem Augenblick, wo sich dessen Gläubiger aus der Zeit seines Junggesellen-

lebens melden. Und da entspinnt sich eine Scene, die uns an ein zweites Molièresches Stück, an den „Geizhals“ erinnert, mit all den dort verzeichneten Wuchererkniffen bis auf die Abfindung des armseligen Borgers durch ausgestopfte Eidechsen, die als bares Geld hingenommen werden müssen. „Comme du temps de Molière“, ruft der Freund des Marquis de Presles aus, „. . . car les usuriers ne progressent pas, sans doute, pour avoir atteint la perfection tout d’abord.“ Und als Herr Poirier bei der Nachricht, daß der Hüttenbesitzer Michaud zum „Pair von Frankreich“ ernannt worden ist, entzückt ausruft: Nest-ce pas admirable, un pays et un temps où le travail ouvre toutes les portes! da dämpft der ehemalige Geschäftsgenosse seine Begeisterung und seine Hoffnung auf die gleiche Standeserhöhung durch den Einwurf: Monsieur Michaud n’est pas seulement un industriel, c’est un homme du premier mérite. Le père de Molière était tapissier: ce n’est pas une raison pour que tous les fils de tapissier se croient poètes. Das ist wahrhaftig kein Verhüllen der leitenden Spur, das ist die laute Verherrlichung des Ahnen durch den pietätvollen Sinn des Nachkömmlings, das ist die schönste Verewigung wohl, die der Künstler durch Menschenhand finden kann. Und wenn Pailleron uns als Gegenstück zu dem in der Entwicklung begriffenen Salon der Femmes savantes das vollendete Bild eines solchen im Schlosse der M<sup>me</sup> de Céran aus dem Jahre 1881 vorführt, so

ist auch er nicht im mindesten darauf bedacht, die zahlreichen Entlehnungen aus Molière in dem betreffenden Schauspieler „le Monde où l'on s'ennuie“ zu verdecken. Die Vorlesungen des seichten Sonettendichters Trissotin im Kreise der ästhetischen Damen des 17. Jahrhunderts und die Rezitation des gespreizten Tragödiendichters Des Millets in den Cirkeln der modernen Gesellschaft, sie stehen in ebenso offenkundiger Wechselbeziehung zu einander wie die Verehrung der gelehrten Frauen für Vadius als den Kenner des Griechischen und die Schwärmerei der heutigen Damenwelt für den Salonphilosophen Bellac, in so offenkundiger Beziehung wie die Aspiration der Femmes savantes, sich zum Mittelpunkt eines litterarischen Areopags zu machen, und der Anspruch des Kreises um M<sup>me</sup> de Céran, Ministerportefeuilles zu vergeben und Präfectenstellen zu besetzen. Und welches wirksames Mittel hat sich der Dichter durch diesen uns nahegelegten Vergleich geschaffen, den ungeheuren Schritt, den die Frau in den letzten zwei Jahrhunderten aus der rein idealen Sphäre in das materiellste Interessengebiet hinein gethan, zu illustrieren! Aber wenn auch sonst nichts dazu veranlassen würde, den Blick zurück auf die Femmes savantes aus dem klassischen Zeitalter zu lenken, die Bezeichnung des Salons der Comtesse de Céran als „un hôtel de Rambouillet en 1881“, die Bellacs als „ce Vadius jeune, aimable et facond, le savant à la mode, un de ces abbés galants, courtisant les femmes et courtisé d'elles, et se poussant

par ce moyen“ würden uns das Original der Dichtung aus dem 17. Jahrhundert deutlich genug in Erinnerung rufen.

Wie zahllos aber sind nun gar die mehr äußerlichen Berührungspunkte der Dichter von Sonst und Jetzt, in wie vielen Fällen zeigt da der Titel an sich schon ganz unverhüllt den Anstoß, den der jüngere Dichter durch den älteren erhalten. Neben den Fourberies de Scapin finden wir in der französischen Litteratur einen Monsieur Scapin von Richopin, neben dem Tartuffe eine Lady Tartuffe von Emile de Girardin, neben der École des Maris und der École des Femmes eine École des Vieillards von Delavigne, und so geht es nicht bloß mit den Schöpfungen Molières. Neben Dumas des Jüngeren Demi-Monde stellen sich Marcel Prévosts Demi-Vierges und in jüngster Zeit das Lustspiel Demi-Sœurs, Mussets On ne badine pas avec l'amour dichteten Ginisty und Guérin ihr On ne badine pas avec l'honneur nach, und Pailleron läßt seinem Monde où l'on s'amuse „die Welt, in der man sich langweilt“, folgen. Auch Lafontaines Fabeln, ja mitunter ein einziger oder zwei Verse darin, geben dem Dramatiker Stoff zu einem mehraktigen Lustspiel.

Noch eine ganz eigenartige und dem Publikum besonders genehme Bereicherung der Lustspiellitteratur, die Verwertung einzelner Episoden aus dem Leben seiner Herrscher, ist dem Franzosen wiederum allein so äußerst nahegelegt durch den häufigen Wechsel der

Dynastien. Unter den Bourbonen brauchte der komische Dichter natürlich die Dynastie der Orleans nicht zu schonen, unter Bonaparte hatte er den Bourbonen gegenüber keine Rücksichten vonnöten, unter der neuen Republik bot ihm das Kaiserreich einen gelegenen Stoff. Ein Lustspiel, das die Geschichte Franz I. in der Weise behandelt, wie das in Scribes „Contes de la reine de Navarre“ geschieht, das Bild eines Herrschers, wie es uns von Ludwig XI. in Théodore de Banvilles „Gringoire“ entgegentritt, eine Komödie, die das dunkle Geschick Ludwig XVII. sich für ihre Zwecke possenartig zuzust, die Gestalt Napoleons in „M<sup>me</sup> Sans-Gêne“, das pflegen alles ebenso viel Unmöglichkeiten unter einem die Jahrhundert überdauernden Herrscherhause zu sein. Und wie oft geht der Dichter da in Intimitäten ein, denen sich die deutsche Bühne beispielsweise schon an und für sich verschließen müßte.

Die Verherrlichung, die dabei jene Hetären eines Louis XIV., Louis XV. und anderer Fürsten fanden, erhält indes doch mitunter einen reineren Glanz durch das Hineinspielen ideeller, zumeist künstlerischer Interessen, für die so mancher Wüstling durch eine echte, wenn auch verwerfliche Liebe gewonnen wurde. Und so fügen sich denn ganz von selbst auch die Namen von Dichtern und Künstlern in diese Dramen ein, und der Übergang von den Königskomödien zu den litterar-geschichtlichen war nur ein Schritt. Reichen Anlaß zur Komposition von Lustspielen, in denen das Leben

und Wirken eines der Dichter selbst zum Vorwurf genommen wird, bot ja immer das Bedürfnis nach den eingangs erwähnten „A propos“, wie sie bei den Geburtsfesten der großen Autoren von den verschiedenen französischen Theatern beansprucht werden. Ein prächtiges, auf längere Dauer berechnetes Muster dieser Gattung hat nun gerade die jüngste Zeit zu Tage gefördert, ein Stück ernsteren Gehaltes, ein fünfaktiges Schauspiel, das uns in die Ära Ludwigs XIII. und zu einer der bedeutsamsten litterarischen Persönlichkeiten jener Epoche führt, zu „Cyrano de Bergerac“, ein Stück, das, obwohl dem für etwas antiquiert geltenden Genre der Mantel- und Degendramen à la Calderon zugehörig, am Ausgang vorigen Jahres an der Porte-Saint-Martin mit einer seit Viktor Hugos Tagen nicht mehr erlebten Begeisterung vom Publikum begrüßt wurde. Bezeichnend ist, daß in dieses Schauspiel fast ausschließlich Gedanken aus den Schriften und thatsächliche Vorgänge aus dem Leben des Helden hineinverwebt sind, bezeichnend auch, daß dieses Stück wiederum einen großen Anteil am Erfolge der äußeren Kunst verdankt, die bei seiner Komposition entwickelt ist. Diesem Vorzuge hatte Rostand, der Verfasser, auch schon früheres Gelingen zu verdanken gehabt, so zumal das seiner Romanesques, die in der ebenbürtigen Wiedergabe, die sie in Deutschland durch Ludwig Fulda gefunden, auch bei uns zur Aufführung gelangt sind. Angefeuert aber durch das glücklich Geleistete und sich selber zu

immer höheren Leistungen stachelnd, schafft sich der Dichter in seinem jüngsten Drama wahrhaft gigantische Aufgaben für die Erprobung seiner Kunst, um sie dann jedoch vor den Ohren des überraschten und entzückten Hörers spielend zu lösen. Im übrigen ist hier auch die Handlung ganz dazu angethan, unsere Aufmerksamkeit festzuhalten. Ein mißgestalteter Poet, der darob von seiner Angebeteten verschmäht wird, trotzdem er die Gabe der Dichtkunst, die jene von dem Manne ihrer Wahl verlangt, in reichstem Maße besitzt, und der dann diese seine Gabe dem poesielosen, aber schmucken Nebenbuhler überall, wo es not thut, leiht, ja der selbst nach dem Tode des ihm vorgezogenen Bewerbers noch vierzehn Jahre lang bis an die Schwelle des eignen Dahintritts das Geheimnis seiner Liebe und seiner Selbstverleugnung bewahrt, — das ist wohl ein Motiv, dem gegenüber wir gewiß nicht kalt bleiben können. Allein die ungeheure Wirkung, die dieses Stück auf den französischen Hörer übt, wird es doch schwerlich vor einem fremden Publikum behaupten, da hier der Schwerpunkt des Ganzen, das nationale Moment, verschwindet. Und — das muß am Schlusse unserer allgemeinen Betrachtung über die Komödie doch eingestanden werden — während der Charakter der klassischen Tragödie es zuläßt, auch Stoffe von ausgesprochen nationalem Gepräge jedwedem Volke zugänglich und, unter günstigen Verhältnissen, selbst genehm zu machen, wird alle sonstige auf das Vater-

landsgefühl zugeschnittene und darunter auch die Lustspiellitteratur in der Regel innerhalb der Landesgrenzen verbleiben müssen und dem Auslande verloren sein, in so hohem Maße beinahe wie die Schauspiele rein lokalen Gehaltes selbst für das eigene Volk ringsherum.

Hier aber haben wir's nunmehr mit den aktuellen, aller Welt zugänglich gewordenen Stücken zu thun, und zu diesen und zu den Schöpfern derselben im einzelnen werden wir uns dann in dem nächsten Vortrage wenden.

---





4.

## Die großen Schauspieldichter der neueren Zeit.

---

Am 17. November 1895 wurde auf dem Platze vor dem Odéon in Paris das Denkmal Emile Augiers, dieses größten französischen Dramatikers nach Molière, enthüllt. Sieben Jahre waren bereits verflossen, seitdem ihn der Tod hinweggenommen, und siebzehn sogar, seit er die Feder aus der Hand gelegt. Es war ein rauher, regnerischer Tag, der Tag jener Denkmalsenthüllung, bei der eine kleine, aber auserlesene Gesellschaft sich zusammengefunden, in ihrer Reihe der jüngere Dumas. Die um das Wohl des Dichters schon lange besorgten Freunde hatten sich bemüht, ihn mit dem Hinweis auf die Ungunst der Witterung im Hause zurückzuhalten. Er aber mochte es sich nicht versagen, dem Verklärten den Tribut der Verehrung vor aller Welt persönlich darzubringen. Drei Stunden hielt er so auf seinem Platze unter freiem Himmel aus, dann

kehrte er heim, um nur noch auf der Bahre über die Schwelle seiner Wohnung hinaus zu gelangen. Wenige Wochen nach jenem 17. November war er auf dem Krankenlager, das er seitdem nicht mehr verlassen, vom Tode ereilt worden, und Sardou, der mitten im rüstigsten Schaffen stehende Dichter, hatte seinen letzten Atemzügen gelauscht. So könnte man, wie dereinst die drei großen griechischen Tragiker um die Siegesfeier der Schlacht bei Salamis, das französische Dreigestirn um diese Denkmalsentthüllung zeitlich gruppieren. Augier aber ward durch die Verewigung vor den Pforten der zweiten klassischen Bühne Frankreichs jenem Genius an die Seite gestellt, der nahe der ersten in der Rue Richelieu eine Stätte gefunden. Verächtlich hatte man einst den Dichter von „la Ciguë“, dem zierlichen im Mai 1844 am Odéon aufgeführten Zweiafter, Romantiker genannt, als er vier Jahre später mit seiner „Aventurière“ ins 16. Jahrhundert sich begab und 1850 mit dem „Joueur de flûte“ an Viktor Hugos Marion Delorme sich begeistert zu haben schien. Verächtlich hatten ihn die Romantiker wegen der beredten Verteidigung eines besonnenen, ruhiger Pflichterfüllung gewidmeten Familienlebens in „Gabrielle“ der École du bon sens zugewiesen. Man trachtete eben, den jungen Dichter in eine der bestehenden Schulen einzureihen, man wies ihm gern bei jedem neuen Erzeugnis die Anlehnung an ältere Meister nach, während er, wohl gerade in dem sichereren Bewußtsein seiner geistigen Selbständig-

keit, den jüngeren Genossen Sandeau in der *Pierre de touche* und im *Gendre de M. Poirier* unbedenklich zur Mitarbeit annimmt, auf dem Titelblatt des *Habit vert* mit seinem Namen den des vielgefeierten *Musset* vereinigt und einen ganz unbedeutenden dritten Dichter sogar eine Zeit lang an seinem Siegeslauf teilnehmen läßt, den er mit dem *Mariage d'Olympe* im Jahre 1855 beginnt. Schon hatte er ja durch sein zweites Drama im Jahre 1848 sich die Pforten der ersten Bühne Frankreichs geöffnet, schon hatte er da so manchen durchschlagenden, so manchen dauernden Erfolg davongetragen, schon auch hatte er an die seine Zeit bewegenden Fragen getastet, hatte in „*la Ciguë*“ die verdrossenen Lebemänner, in der „*Pierre de touche*“ den fadenscheinigen Geburtsadel, im „*Vornehmen Schwiegersohn*“ das Geldprokentum gezeichnet. Und fast stehen uns diese tastenden, nur leise das Übel streifenden Stücke näher als jene kühneren, die bald folgen sollten und die wir beispielsweise unserer Jugend nicht in gleichem Umfange zugänglich machen können. Augier aber schrieb seine Werke freilich für die Reifsten, ja für die bis zur Säulnis Überreifen seiner Zeit, und für diese mußte er deutlicher und immer deutlicher werden, — und nach dem Vorpostengeplänkel in der *Aventurière* kam es im „*Mariage d'Olympe*“ zum ernststen Gefecht.

Die Courtisane *Olympia* umstrickt, um sich eine günstige Lage zu verschaffen, mit ihren Ränken einen

jungen, sehr unschuldigen Mann. Sie geht so weit, die Angehörigen dieses jungen Mannes, eine sittenstrenge Vendeerfamilie, zu täuschen und ihre Aufnahme in dieselbe durchzusetzen. Allein in dieser Welt der Ordnung und guten Sitte erfaßt sie bald die Längeweile und verleitet sie zu derartig unvorsichtigem Gebahren, daß die neuen Anverwandten zur Aufdeckung ihres Vorlebens geführt werden. Das Haupt der familie bietet ihr ein Vermögen, damit sie sich entferne. Sie aber lehnt ab, es sei denn, daß man ihr Titel und Namen, die sie errungen, belasse. Schließlich in die Enge getrieben, geht sie daran, die familie durch nichtswürdige Verleumdung in der Öffentlichkeit herabzusetzen. Da tötet sie der alte Vendeer. „Nur in der Wüste,“ so sagt der Dichter, „kommen reuige Magdalenen vor. Setzt man eine Ente in den Schwanenteich, dann wird sie sich nach ihrer Pfütze zurücksehnen, sie wird der nostalgie de la boue verfallen, dem Heimweh nach dem Schmutze.“

Einen gewaltigen Sturm erregte diese geharnischte Kriegserklärung gegen die Réhabilitation de la femme déçue in der damaligen Gesellschaft. Und Augier sorgte dafür, daß sie sich so bald nicht von ihrem Schrecken erholte. In den Jahren 1858 bis 1862 erfolgten die Angriffe auf die geltenden Sitten Schlag auf Schlag. Ein ernster, unbestechlicher Richter war dem Frankreich des dritten Napoleon erstanden, und schonungslos fordert er wie in der „Jeunesse“, den

„Lionnes pauvres“ und dem „Beau mariage“ die Konvenienzehe, so insbesondere die zwei Hauptfaktoren der modernen Welt, die Börse und die Presse, vor die Schranken in den groß angelegten Dramen „Les Effrontés“ und „Le Fils de Giboyer“.

Giboyer père ist eine der Hauptpersonen im ersten Stücke und der Helfershelfer Vernouillets. Vernouillet, der durch betrügerische Manipulationen an der Börse reich geworden, ist hart an einer Verurteilung zu schwerer Kerkerstrafe vorbeigekommen. Wie er nun vor dem Gesetze unanfechtbar dasteht, ist er es auch bald wieder für die Gesellschaft. Um aber seine Stellung noch zu kräftigen, zieht er die zweite Macht neben dem Gelde in seinen Bereich, die Presse. Er gründet eine Zeitung mit dem famosen Titel „das öffentliche Gewissen“, und nun hat er das Mittel in Händen, alle diejenigen durch öffentliche Lobhudelei zu gewinnen, an deren Wohlwollen ihm gelegen ist, und die Widerstrebenden durch Herabsetzung in der Öffentlichkeit zu züchtigen oder einzuschüchtern. So dringt er denn schnell in die vornehmsten Kreise ein und wäre um ein geringes an das Ziel seiner Wünsche, zur ehelichen Verbindung mit dem herrlichsten Mädchen aus bester Gesellschaft gelangt. Der geistige Leiter der gefürchteten „Conscience publique“, eben jenes neugegründeten Pressorgans, ist Anatole Giboyer. Nach glänzender Absolvierung des Gymnasialkurses war er dereinst an der Fortsetzung seiner Studien behindert worden durch den Zwang,

seinen arbeitsunfähigen Vater zu ernähren. So hat er das vierzigste Lebensjahr erreicht, ohne eine seinen Fähigkeiten entsprechende Stellung erlangt zu haben und ist damit zu einem Gegner der bestehenden Ordnung geworden. Er ist von Grund aus Demokrat, wenn's not thut, auch Sozialdemokrat, und gegen angemessenen Lohn Merital und royalistisch. Mit ihm verbündet sich im Drama ein Marquis d'Alberive, bei dem sein Vater früher in Dienst gestanden, und gewährt auch dem Zeitungseigentümer Vernouillet seine Unterstützung, um, wie er sagt, dadurch die Korruption der bürgerlichen Gesellschaft zu beschleunigen. Die — in meinem dritten Vortrage schon in aller Kürze mitgeteilte — Auseinandersetzung dieser beiden Feinde jeder modernen Weltordnung, die Angriffe auf dieselbe von zwei so verschiedenen Gesichtspunkten aus, das gehört zu dem Anziehendsten, was uns die neuere Theaterlitteratur bietet.

Gegen die politische Reaktion nicht weniger als gegen Börsenschwindel und Prekunwesen richtet sich Augier in der dramatischen Fortsetzung der *Effrontés*, in der Anatole Giboyers Sohn die Hauptrolle spielt. *Le fils de Giboyer* — Paul Lindau hat mit Bezug auf das Verhältnis des entsagungsvollen Vaters zum Sohne den Titel „Pelikan“ gewählt — ist ohne Frage dasjenige Werk des Dichters, in dem seine schöpferische Kraft den Höhepunkt erreicht hat. Trotzdem vermag es uns nicht in dem Maße zu fesseln wie so manche unter den vorangegangenen

schwächeren Erzeugnissen, und es sind gerade diejenigen Dramen, deren Probleme der Dichter so ganz eigentlich aus dem Schoße der damaligen Gesellschaft gehoben, die am schnellsten gealtert. Die Gesellschaft von 1850 ist so grundverschieden von derjenigen, die durch die Ereignisse des Jahres 1870 hindurchgegangen, und wieder anders als die noch um fünfundzwanzig Jahre jüngere Generation. Augier ist der Schöpfer des sozialen Theaters, und weil er der ausgesprochenste Dichter der Gesellschaft ist, macht er, wenn auch nur im kleinen, dem Zeitgeschmack Zugeständnisse, redet er die Sprache des Tages, gebraucht er selbst die ephemeren Neubildungen, die auffälligsten Argotismen, macht er sich oft die schnell wechselnde Ausdrucksweise des Klubmanns und Boulevardiers zu eigen. Und so ist er natürlich seinen Landsleuten weit schneller noch fremd geworden als uns. Uns wird er immer als der mannhafteste, aufrichtigste, edelste Vorkämpfer unter den französischen Dramatikern seiner Zeit die höchste Bewunderung abnötigen. Für eine ausgesprochen naturalistische Auffassung werden wohl seine Charaktere zu viel Charaktere sein, seine Typen von Tugend und Laster werden uns allzu konventionell, allzu sehr in ganz moralische und ganz unmoralische gesondert erscheinen. Aber die Stärke der zu Grunde liegenden Ideen, die kraftvolle, nie auf den bloßen Effekt zugeschnittene Sprache, die Innigkeit der Empfindung, die unbeirrte, jedem Versteckspiel abholde Offenheit seines Urteils

sichern ihm für immer einen Platz unter den größten dramatischen Dichtern aller Völker.

Nach langer Ruhe raffte er sich im Jahre 1878 noch einmal zu einem größeren Werke auf, zu den Fourchambault, die trotz so mancher nicht wegzuleugnenden Schwäche sich bei uns neben dem „Vornehmen Schwiegersohn“ am besten auf dem Repertoire erhalten. Er hat darin wiederum einen starken Angriff auf die bestehende Gesellschaft gemacht, und er durfte ihn machen, da er selbst im Begriff stand, das reinste, unantastbarste Leben abzuschließen.

Er gehört nicht zu den sogenannten interessanten Männern der Litteraturgeschichte und giebt dem Biographen nur geringe Ausbeute. Er meidet jede Art von Selbstbespiegelung und verweigert neugierigen Forschern nach Intimitäten geradezu die Auskunft. So schrieb er an einen Journalisten, der ihn um einige Angaben für seine Biographie bat: „Ich bin, geehrter Herr, im Jahre 1820 geboren. Seitdem habe ich nichts mehr erlebt“. Und wie sehr er die bescheidenen Grenzen selbst seines so ernstesten und so erfolgreichen Wirkens kannte, das geht aus einer Äußerung hervor, mit der er den ihm zugewiesenen Ruhmestitel, seinen Zeitgenossen die Wege vorgezeichnet zu haben, ablehnte: „Ce n'est jamais la girouette qui fait le vent“, sagte er; „es ist niemals die Wetterfahne, die dem Winde die Richtung giebt, sie zeigt eben nur die Windrichtung an“.





thun sollen. Ein kluger Mann muß ihnen alles im voraus verziehen haben“. „Ich kenne kein schöneres Schauspiel als das einer ehrbaren Frau, aber ich verlange, daß sie schön sei, damit sie irgend ein Verdienst daran habe, ehrbar geblieben zu sein“. „Die Frau liebt niemals den Mann, den sie heiratet“, sagt er an anderer Stelle; „sie verheiratet sich, um sich größere Freiheit zu verschaffen, nicht, um statt der Eltern den Gatten als ihren Herrn und Meister zu erkennen. Über kurz oder lang wendet sich jede Frau notwendig einem Liebhaber oder dem Priester zu“.

So ist er denn der Dichter der Irregulären in der Gesellschaft, und er hat bekanntlich den Ruhm, der Entdecker einer neuen Welt, „der Halbwelt“, geworden zu sein. Und wie er so durch sein Schauspiel „Demi-Monde“ einem gewissen Bestandteil der Pariser Frauenbevölkerung zu einem Titel oder Namen verhalf, so schuf er im „Monsieur Alphonse“ das Gegenstück unter den Männern. Sein ganzes dramatisches Schaffen dreht sich um das Ungewöhnliche, Auffällige, Anstößige in dem Verhältnis zwischen Mann und Frau, und nicht eben selten gestaltet sich die öffentliche Brandmarkung auf der Bühne zu einer Verklärung der Sünder und Sünderinnen. Alles in allem stellt er dem Augierschen Ideal der Ehe dasjenige der freien Liebe gegenüber, und in dem Wettbewerb um den Beifall des Publikums ist er leider der Sieger geblieben. Für die französische Lustspiellitteratur der Gegenwart

muß die Vaterschaft unbedingt Dumas zugesprochen werden.

Ganz und gar unter dem Einfluß Victor Hugos stehen die Erstlinge seiner Muse, eine Sammlung lyrischer Gedichte. Doch fast ohne Aufenthalt wendet er sich zur Prosa und sofort auch in die unmittelbare Gegenwart. In den Jahren 1848 bis 1850 veröffentlicht er eine Reihe von Romanen, darunter *la Dame aux Camélias*. Wie diesen ersten Roman, so gab ihm die Not, in die ihn die Verschwendung des Vaters mit hineingerissen hatte, das erste Schauspiel ein, und umgekehrt wie der Vater, gelangte er vom Roman zum Drama. Die „Kameliendame“ ist in acht Tagen vollendet und wird, trotzdem Theater und Zensur Schwierigkeiten bereiten, am 2. Februar 1852 im *Gymnase Dramatique* mit großem Erfolge aufgeführt. Viel energischer noch als Victor Hugo in *Marion Delorme* nimmt sich der junge Dichter hier der Gefallenen an, mit deren Vernichtung dann, wie oben erwähnt, Augier in seinem *Mariage d'Olympe* antwortet.

Gleich diese dramatische Erstlingschöpfung Dumas' und die prompt erteilte Antwort des älteren Dichters geben Gelegenheit zu vergleichender Gegenüberstellung. Ein so kräftig pulsierendes Bühnenleben, wie es das *Souper bei Marguerite* im ersten Akt und die *Abendgesellschaft Olympias* im vierten Akt hervorzauberte, hatte man bis dahin noch nicht wahrgenommen. Jedermann merkte, daß hier wirklich Durchlebtes auf die

Scene gebracht war; man erkannte die scharfgezeichneten Konturen der da draußen in der Gesellschaft umherwandelnden Typen, man bewunderte die realistische Gestaltungskraft.

Die Beachtung, die dieser aufgehende Stern sofort beim großen Publikum fand, theilte sich bald auch den höchsten Kreisen mit. Für den 15. August (den Napoleonstag) des Jahres 1852 erhielt er vom kaiserlichen Hofe den Auftrag, die Festkantate zu dichten. Aber wie dereinst Frau von Staël das Anfinnen, auf den im Säuglingsalter stehenden Roi de Rome einen Hymnus zu dichten, mit der Bemerkung zurückwies, daß sie allenfalls doch nur das Lob der Amme singen könnte, so lehnte Dumas es ab, einen Empereur zu feiern, von dem er ja auch noch nichts Gutes zu sagen wußte. Dafür wurde nun sein zweites Stück, das ebenfalls aus einem früheren Romane hervorgegangene Drama Diane de Lys von der Zensur acht Monate zurückgehalten. Sein erstes Originaldrama ist das im Jahre 1855 auf die Bühne gebrachte Stück „Demi-Monde“, das, halb und halb, für das Théâtre-Français in Aussicht genommen, wie schon eingangs erwähnt, an der Gegnerschaft der großen Rachel scheiterte. So wandert es denn wie die noch folgenden vierzehn Stücke ebenfalls zum Gymnase Dramatique. Nach der Question d'Argent, dem Fils naturel, dem Père prodigue und zwei anderen weniger bedeutenden Stücken kehrt der Dichter noch einmal zum Roman zurück. Im Jahre 1864 schreibt

er die „Affaire Clémenceau“ die er dann gleichfalls, aber erst im Jahre 1888 zum Drama umwandelt. Auf der Grundlage des schlimmen Geschickes, das er selbst seit seinem vierten Lebensjahre in der Pension Saint-Victor erduldet, gestaltet er das Stück zu einem flammenden Protest gegen die ungerechtfertigte Zurücksetzung gleich unglücklicher Kinder aus.

Das Drama ist voll der bedenklichsten Worte und Bilder; trotzdem aber oder vielleicht gerade deshalb erringt der Dichter am Vaudevilletheater damit einen großen Erfolg, und „der Fall Clémenceau“ dürfte neben der „Cameliendame“ das auch bei uns am häufigsten gegebene französische Drama der Neuzeit sein.

Mit seinen folgenden Stücken gerät er mehr und mehr in die Bekämpfung ausgeflügelter Phantome, die er an die Stelle der Wirklichkeit setzt. Am 11. Februar 1875 öffnen sich auch ihm die Pforten der Akademie, und nun auch darf er in das Théâtre-Français einziehen und gleich Sardou um die Gunst Sarah Bernhards buhlen. Für sie schreibt er das Drama „l'Étrangère“, das in seiner Exposition uns einen neuen Gendre de M. Poirier zu beschenken scheint. Wie in dem Augier'schen Schauspiel finden wir hier einen unbesonnenen Lebemann, der aus Geldnot ein edles Mädchen, die Tochter eines zwanzigfachen Millionärs, geheiratet hat und sie nun um eines anderen Weibes willen vernachlässigt. Aber hier wiederum zeigt sich sofort das Unterscheidende. Bei Augier erscheint die Störerin der

Ehe überhaupt nicht auf der Bildfläche; sie tritt nur da und dort im Gespräch und auf dem Höhepunkt der Handlung selbst nur durch ein eigenes Schreiben als treibendes Element in den Vordergrund, bei Dumas dagegen wird diese Figur zur Hauptperson und bleibt bis zuletzt im Mittelpunkt des Interesses.

Die jüngsten Stücke des Autors sind la Princesse de Bagdad, Denise und Francillon. Die beiden letzten in den Jahren 1885 und 1886 entstandenen Dramen gehören wieder zu den in Deutschland beliebtesten. In „Denise“ behandelt der Dichter von neuem die schon in Monsieur Alphonse verfochtene These, daß ein aus Un- erfahrenheit strauchelndes Mädchen durch langjährige Entfugung und echte Liebe den Fehltritt sühnen und der Gegenliebe eines edlen Mannes würdig werden kann; doch ist hier die Lösung eine andere. In „Francillon“ wendet er sich noch einmal gegen die Konven- nienzehe. Francillon wird von ihren Verwandten an den gegen sie ganz gleichgiltigen Lucien de Riverolles verheiratet. Die dauernde Vernachlässigung von seiten ihres Gatten erwidert sie dadurch, daß sie sein lockeres Treiben mit fremden Personen nachahmt, da sie mit Aufbietung aller Reizmittel eines wirklich liebenden Weibes den Mann nicht zu fesseln vermag. Schließ- lich tritt sie ganz aus der Sphäre des Weibes heraus, folgt eines Abends, in einen Domino gehüllt, dem Mann in die Große Oper zum Maskenball nach, eilt dann am Arme eines ihr völlig fremden in das

Restaurant, wohin sich der Gatte mit seiner Geliebten vom Ball aus begeben, beobachtet dort sein Thun mit eigenen Augen und überrascht ihn am folgenden Morgen durch das offene Geständnis ihres Abenteuers mit dem Fremden. Aber, so spricht sie: Ce monsieur n'existe plus pour moi. D'ailleurs, qu'est-ce que vous lui voulez à cet homme? Le tuer? Ce n'est pas un homme qu'il faudrait tuer, c'est un fait, et cela est impossible. Entre hier et aujourd'hui, il y a votre trahison et mon infamie. Je ne vous aime plus et je me méprise. Je n'ai plus de pudeur, je n'ai plus d'espérance. Je n'ai même ni les regrets ni les remords avec lesquels on assure qu'on peut refaire tout cela, et la crudité de mon récit n'est que le dernier soupir de ma dignité perdue. Eine solche Sprache muß den Gatten und mit ihm den Zuhörer in die höchste Angst versetzen, und kein Zweifel an der Wahrheit des Geständnisses vermag sich aus dem beklommenen Herzen loszuringen. Aber siehe da, es war alles nur Spiel, es war das gefährliche Spiel eines Weibes, das an dem Geliebten die Wirkung des äußersten, des alleräußersten Mittels erprobt. Und die Probe schlägt zu ihrem Glück aus. Dieses letzte Drama des Dichters ist das erste, in dem die Frau durch alle Not und alle Fährnisse hindurch dem Gatten die Treue bewahrt und keusch und rein zum schönen Ziel gelangt.

Allein auch sie muß mit dem Feuer spielen, und daß der Hörer solange um eines Phantoms willen

auf die Folter gespannt wird, das sich dann in eitel Dunst auflöst, kann nicht gerade als das Höchste in der dramatischen Kunst betrachtet werden. Aber Dumas hält uns oft durch derartige Truggebilde ganze Scenen hindurch in Atem, um uns dann am liebsten durch völlig unerwartete Schlüsse zu überraschen; und jener Gott, der allein sich unter dem Wandel der Religionen zu erhalten gewußt, der Deus ex machina, hat auch in ihm einen Verehrer gefunden.

Überhaupt hat sich der jüngere Dumas in der Führung der Handlung um ein Bedeutendes von der Einfachheit Augiers entfernt und bildet so die Brücke zu Sardous Taschenspielerkunst in der Häufung effektvoller Scenen. Sein Vorzug vor beiden Dichtern und das, was ihn zum Vorbild aller modernen Dramatiker macht, besteht in seinem starken, gesunden Realismus. Vielfach schildert er Selbsterlebtes und giebt es stets so, wie er es sieht, frei von konventioneller Unterordnung und ohne ängstliche Rücksichtnahme. Klarheit, logische Schärfe, Beredsamkeit — mitunter wohl eine gar zu üppige Beredsamkeit — ein kerniger und sauberer Stil und vor allem Geist sichern ihm auch die Zukunft bei wechselnden ästhetischen Anschauungen. Seine fruchtbare Phantasie, sein Reichtum an Erfindung, sein Scharffinn werden immer Bewunderung erregen, — zumal sein Scharffinn. Sehr viele seiner Stücke nehmen sich in ihrer Anlage wie Rechenexempel aus, bei denen jeder Faktor in seiner Wirkung auf



das Resultat von vornherein in Erwägung gezogen worden ist. Bezeichnend dafür ist folgende Stelle aus dem Ami des Femmes:

De Ryons (zu Leverdet). Nun folgt ein Rechenegempel, das Sie angeht, mein verehrter Meister. Die gegebenen Faktoren sind: Ein Mann, der seine Frau liebt — eine Frau, die ihren Mann liebt — leben von einander getrennt; — ein abgewiesener Liebhaber, der wütend auf ein Mittel sinnt, sich zu rächen und die Waffen dazu in der Hand hat.

Wie ist es möglich, den Mann und die Frau zu vereinigen und den Liebhaber zu veranlassen, sich selbst zu entwaffnen?

Leverdet. Das ist eine Regeldetri-Aufgabe.

De Ryons. Sogar eine zusammengesetzte.

Nebenbei bemerkt, ist dieses Gespräch und seine Fortsetzung eine der Würzen, wie sie der französische Lustspieldichter so geschickt in die Bühnenunterhaltung einfließen zu lassen versteht, und Dumas ist auch darin durch seine Meisterschaft vorbildlich geworden. Aber er hat dabei zweifellos das rechte Maß überschritten, und wie hierin, so vermissen wir das ökonomisch Berechnende des Meisters, der in der Handlung so fest die Zügel zu halten versteht, bei den Reden gar oft. Da fließt der Strom mitunter ohne alle Schranken vorbei, da vermag der Dichter sich häufig nicht genug zu thun, da bietet er uns schließlich gar in Prosa, was wir sonst nur in der klassischen Verstragödie anzutreffen

gewohnt waren. Und in der richtigen Erkenntnis dieser seiner Schwäche läßt er Abstriche in einem Maße sich gefallen, wie es uns bei einem so selbstbewußten Autor wohl in Staunen setzen muß. Rechnet man dazu die Vorreden und Einleitungen in seine Dramen, die bisweilen sechzig bis siebenzig Seiten umfassen und das auf der Bühne behandelte Thema immer wieder erörtern und ausspinnen, so haben wir hier schon die Schwäche der so recht eigentlich modernsten, von Dumas inaugurierten Schauspielgattung des *Drame à thèse*. Und es ist bemerkenswert, gerade da, wo diese rhetorische, psychologisierende Neigung bei dem Dichter geweckt wird, da arbeitet er mit besonderer Liebe und Sorgfalt. Elf Monate lang schafft er am *Demi-Monde* und zwar täglich sieben bis acht Stunden. Dahingegen vollendet er den mit einer reichen Handlung ausgestatteten *Monsieur Alphonse* in siebenzehn, die *Visite de Nocés* in acht Tagen, und den muntersten Akt der *Dame aux Camélias* schreibt er gar an einem Nachmittag von zwölf bis vier Uhr nieder.

Aber auch die flott von der Hand gehenden Szenen hat er lange vorher mit sich herumgetragen. Er nimmt seinen Beruf nicht leicht. Er ist durchdrungen von der Bedeutung desselben. Er fühlt sich so gut wie Augier als ein Lehrer, als ein Prophet in der Mitte seines Volkes, wenn er auch mehr als jener hinabsteigt in die Tiefen des menschlichen Daseins, wenn er auch selbst in den Abhub der Gesellschaft sich mischt

Mit dem Jahre 1886 hat er seine Thätigkeit für die Bühne abgeschlossen. Arrivé à un certain âge, sagte er, l'auteur dramatique n'a rien de mieux à faire que de mourir, comme Molière, ou de se retirer de la lutte, comme Shakspeare et Racine. Er dachte eine Zeit lang daran, ins Kloster zu gehen, aber er war nicht ganz frei von der Furcht, daß er diesen Schritt einst bereuen würde. „Und schließlich,“ sagte er, „das Kloster ist überall für denjenigen, der zu wollen versteht. Das wirkliche Kloster ist der Respekt vor sich selbst. Da braucht man nicht Bitter, noch Kiesel, keine Beichtstühle und keine Priester.“ Mit der Route de Thèbes, mit der er sich bis in seine letzten Lebensjahre hinein beschäftigt hat, ist er bekanntlich nie ans Licht getreten.

Den dritten Dichter, noch mitten in der Öffentlichkeit stehend und doch auch zurückragend fast in die Zeit der allerfrühesten Erfolge Augiers und Dumas', treffen wir in Victorien Sardou, dem zweiten Scribe, auch einem dramatischen Vielschreiber, der alle Errungenschaften seiner Vorgänger und jede Anregung der Neuzeit für sein Theater zu verwerten verstanden hat.

Fast alle Gattungen des Schauspiels baut er an, das historische wie das Melodrama, die politische wie die soziale Komödie, den Schwanz ebensogut wie das Vaudeville. Sein mit ungeheurer Pracht ausgestattetes Heim in der Nähe von Paris zeugt von einem

bei keinem Dichter sonst anzutreffenden Reichtum, und die Spielpläne der Schaubühnen aller Kulturvölker geben den Kommentar dazu. Und gewinnbringend ist Sardous Schaffen seit nunmehr vierzig Jahren fast ohne Unterbrechung.

Was er in der Tragödie, im historischen und im Melodrama geleistet, haben wir bei Gelegenheit der Besprechung dieser Dichtungsgattungen bereits gesehen. Daß er im historischen Lustspiele Erfolge zu verzeichnen gehabt, davon legt der unvergleichliche Siegeszug der M<sup>me</sup> Sans Gêne Zeugnis ab. Von der geringen Wirkung, die er mit seinen politischen Komödien, den Ganaches, dem Rabagas und später mit Daniel Rochat erzielte, war gleichfalls schon die Rede, und nicht gerade beglückend trafen ihn aus der Begrüßungsrede zu seiner Aufnahme in die Académie Française am 23. Mai 1878 die Worte Charles Blancs: Laissez-moi vous le dire que vos rares incursions dans le domaine de la politique n'ont pas été toujours heureuses et n'ont rien ajouté à vos talents ni à votre renommée. Votre crayon, partout ailleurs si fin et si ferme, s'écrase sur le contour, quand vous dessinez des profils dans un monde qui n'est pas le vôtre. Ein Meisterstück in der Schwankliteratur waren seine „Pattes de Mouche“, mit dem er am 15. Mai 1860 einen unbestrittenen Erfolg davontrug und sofort in die Reihe der gefeiertsten Bühnendichter aufrückte.

Bald auch trat er in eine Art Rivalität zu Dumas.

Um aber die Konkurrenz mit dem älteren Dichter einigermaßen erfolgreich durchzuführen, sucht er, was jener Besehendes in den Worten bietet, seinem eignen Talent entsprechend, durch die scenische Ausführung des Milieus zu erreichen. Nur zaghaft hatte Dumas mit der Einführung einer kleinen geschlossenen Handlung in dem Rahmen der großen begonnen, indem er beispielsweise den vierten Aufzug der „Cameliendame“ mit einer vollkommen ausgeführten Scene am Spieltisch einleitet; und was Augier in dieser Hinsicht bietet, etwa das Souper in „le Mariage d'Olympe,“ das ist so fest in die Haupthandlung eingefügt, daß es kaum als eine Episode bezeichnet werden kann.

Sardou aber zeigt uns zunächst schon die erweiterte Verwendung solchen Apparats in Fernandens Heim, das eine Spielhölle repräsentiert; bald jedoch dehnt er ihn über das ganze Stück aus, so namentlich in Dora, wo das Getriebe der Hintertreppendiplomatie, und in Ferréol, wo das ganze Gerichtsleben den Hintergrund bildet.

Schon mit diesem letzteren in das Jahr 1875 fallenden Drama, noch mehr aber nach der nochmaligen Abschweifung ins politische Gebiet, gelangt Sardou auf den Weg bleibenderer Erfolge. Nun endlich greift er auch wie Dumas ernster auf die große Zeitfrage, das Thema der Ehescheidung, über. Allein, sei es, daß dies seinem Naturell mehr entsprach, sei es im bewußten Gegensatz zu dem großen Nebenbuhler und

seiner zahlreichen Gefolgschaft er stellt sich mit schärfster Verurteilung des das Familienleben untergrabenden Liebhabers auf die Seite des Ehemanns und schafft in dieser Tendenz mehrere Dramen von nie versagender Wirkung. Gleich das erste Schauspiel der neuen Richtung „Divorçons“ erlebte dreihundert Aufführungen hintereinander und blieb neben Paillerons „le Monde où l'on s'ennuie“ das Lieblingsstück des Pariser Publikums, und wer jemals bei uns eine leidliche Aufführung dieses in Deutschland nach dem Namen der Heldin „Cyprienne“ betitelten Lustspiels gesehen hat, wird sich mit innigem Vergnügen der lieblichen Szenen erinnern, in denen die nach dem Abenteuerlichen und Ungewöhnlichen trachtende Frau von ihrem Gatten sich loszulösen sucht, weil sie sich von ihm nicht verstanden glaubt. Ein Jahr später erschien „Odette“ auf dem Vaudevilletheater, ein Stück, in dem wir so recht einmal die Vereinigung einer nach Dumascher Manier ausgestalteten These mit einer echt Sardouschen Handlung studieren können: Es handelt sich um den Kampf zwischen der gesetzlichen Ehe und der freien Liebe.

Odette, Gräfin von Clermont-Latour, die außerhalb der Ehe ihre Freuden sucht und deshalb durch gerichtliches Urtheil von Mann und Tochter sich loszusagen gezwungen wird, tritt noch nach fünfzehn Jahren der Verbindung dieser letzteren mit einem Ehrenmann hindernd entgegen. Wodurch? Das ist eben der neue

Punkt in dem abgehetten und doch schier unerschöpflichen Thema! Einzig und allein dadurch, daß die Gräfin ihren Namen nicht ablegen will und nicht abzulegen braucht, steht sie der Verehelichung ihrer Tochter mit Herrn von Méryan im Wege. Bis zum Tage der Entscheidung war die Mutter tot für ihre Tochter, sie hatte nach der Erzählung des Vaters in den Wellen ihr Grab gefunden, und nicht einmal ein Bild zeugt noch von ihrer dereinstigen Existenz in der gräflichen Familie. Da, im Augenblick, wo eine neue Familie gegründet werden soll, erscheint das Gespenst der elterlichen Ehe auf der Bildfläche. Mit einem Male erhält es Leben, und die Furcht, daß es von irgend jemand gesehen werden, irgendwo von sich reden machen könnte, hält die Mutter des Geliebten davon zurück, ihre Zustimmung zu seinem Verlöbniß mit dem liebenswertesten Mädchen zu geben.

Man sieht, es ist dem Dichter gelungen, eine noch nicht angeschlagene Saite zu berühren und einen kräftigen, eindringlichen Klang auf ihr hervorzurufen. „Fünfzehn Jahre,“ ruft der unglückliche Vater aus, „fünfzehn Jahre schon fettet mich eine alberne Lücke des Gesetzes an all die Schmach dieses Weibes, weil es ihm erlaubt, dauernd meinen Namen zu tragen.“

Es wäre nun von höchstem Interesse, zu erwägen, was ein Augier mit der hier aufgeworfenen Frage angefangen und wie ein Dumas sie behandelt haben würde. Aber wie verschieden sich auch die Dramen





haber ab. Kaum ist dieser zum Hause hinaus, so läßt der Graf sein einziges Kind, ein dreijähriges Töchterchen, aus dem Schlaf aufnehmen, um es der ehrlosen Mutter zu entziehen. Im Nachtgewande, mit einer blauseidenen Decke verhüllt, aus der die nackten Ärmchen und Füßchen hervorstehen, so wird das zarte, bedauernswerte Wesen über die Bühne getragen. Gleich nachher erscheint die Gräfin und fliegt sehnsuchtsvoll dem Gatten entgegen, weil sie ihn in der Dunkelheit für ihren Liebhaber hält. Nach einer scharfen Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau muß diese das Haus verlassen, der Graf folgt ihr mit den Blicken bis zur Schwelle, dann wankt er zurück und bricht mit einem Schmerzenslaut zusammen.

Der zweite Aufzug — fünfzehn Jahre später — bietet uns einen Ausblick auf die Promenade des Anglais zu Nizza und durch mehrere Scenen hindurch die Vorbereitung zu einer Maskenfahrt in der Zeit des Karnevals. Die Dominos werden angezogen, die Masken in Bereitschaft gelegt, Fastnachtsmusik erschallt von der Straße herauf, Confetti werden zum Fenster hinaus auf die Vorübergehenden oder Vorüberfahrenden hinabgeschleudert, und prasselnd hört man von unten her als Erwiderung eine Salve gegen die Scheiben schlagen.

Durch den ganzen dritten Aufzug hindurch befinden wir uns in der Heilanstalt des Doctor Oliva und lernen all die Patienten kennen, die sich der olfatto-

therapieschen Behandlung dieses Herrn unterziehen, fünf- undzwanzig Tage lang alle möglichen Wohlgerüche einatmen, dafür 1000 Francs bezahlen, beim Verlassen der Anstalt keines ihrer Übel verloren haben, aber ausgezeichnet riechen. Einigen dieser Herrschaften thut es freilich auch not, daß sie in einen besseren Geruch kommen; denn größer als die Zahl der ehrlichen Leute ist die Zahl der Gauner an dieser Brutstätte des Lasters. Von der Prinzessin Gorkh, späteren Marquise Tribiani, späteren Frau von Hoppe über den Vicesonful Don Ignacio Esteban Casador von Guatemala hinweg bis zum Kellner Narcisse herunter finden wir die allerliebsten Abstufungen auf der Leiter des Hochstaplerthums. Es wird Bank gehalten, gestritten, gelärmt, betrogen; die Orden, mit denen die Herren bedeckt sind, dienen als Mittel, sich beim Spielen unbemerkt Zeichen zu geben; an den Tabaksdosen befinden sich Spiegel, in denen man unauffällig die Karten seiner Mitspieler beschauen kann. Immer neue Personen treten heran, unter ihnen auch eine Dame mit einem Mops auf dem Arme und die vor fünfzehn Jahren aus dem Hause gejagte Gräfin Odette, die, tiefer und tiefer fallend, sich jetzt an einen Gauner gehängt hat, der ihren stolzen Namen dazu benutzt, sich und anderen zweifelhaften Existenzen das Vertrauen unverbesserlicher Gimpel zu ergattern. Ihr Unglück hat die Gräfin so weit gebracht, daß sie nun schon in die Lage versetzt ist, uns einen Vortrag über die Wirkung des Morphiums zu halten.

Der vierte und letzte Aufzug endlich, mit dem Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter, ist an sich so ergreifend, daß der Dichter weiterer aufregender Mittel entraten kann. Trotzdem hält es Sardou nicht für überflüssig, uns hier zum Schluß noch den Anblick des hochgehenden mittelländischen Meeres und den Ausblick auf Gebirge, Hafen, Hafendamm und auf die Stadt Nizza selbst zu gewähren.

Wie in *Odette*, so versieht vier Jahre später in „*Georgette*“ unser Dichter die Ansicht, daß die Schuld der Mutter sich unter allen Umständen dem Glück der Tochter in den Weg stellt, eine These, die ja auch von vielen anderen Dichtern zur Grundlage für Dramen und Romane mit einer gewissen Vorliebe genommen worden ist.

Halb und halb zu den früheren Versuchen auf dem Gebiete der Tragödie kehrt Sardou im Jahre 1882 mit „*Fédora*“ zurück, jenem Meisterstück eines Dramatikers, dem es wesentlich darum zu thun ist, sein Publikum vom ersten Moment an zu fesseln und bis zum letzten Sinken des Vorhangs nicht mehr loszulassen. Das Milieu, in das uns der Dichter einführt, ist die politische Verbrecherwelt Rußlands mit all dem Zubehör von polizeilichen Vernehmungen und Spionage, mit Mord und Totschlag, mit Haft und Verbannung. Das Stück hatte unter allen Sardouschen Dramen wohl den größten Erfolg.

Mit „*Marcelle*“, seinem vorjüngsten Schauspiel, hat

Sardou weniger Glück gehabt. Auch hier zwar weiß er uns bis zum Schluß auf die Folter der bangen Erwartung zu spannen, der Erwartung, ob die durch einen Skandalprozeß berührte Vergangenheit der Heldin aus den das ganze Stück in Anspruch nehmenden Nachforschungen als unantastbar hervorgehen und daraufhin die Gesellschaftlerin von der sittenstrengen Frau des Hauses als Schwiegertochter angenommen werden wird. Allein trotz der Aufwendung der alterprobten Reizmittel, trotz der neu erfundenen Scene, in der man beim schwachen Lichte kurzlebiger und darum beständig zu erneuernder Streichhölzchen eine überaus wichtige Depesche mühsam entziffern muß, ja trotz der erstmaligen Verwendung des Velocipeds auf der Theaterbühne, versagt hier dem Meister die Fähigkeit, uns während des Spiels vom Überdenken des Gesehenen und Gehörten abzuhalten. Hier zum erstenmal vielleicht, seit dem Beginn reiferen Schaffens, wird uns durch eine bei Sardou ganz ungewohnte Schwere des mit langatmigen Schilderungen, Belehrungen und Vorlesungen angefüllten Dialogs vor offener Scene Zeit gegönnt, das Triebwerk, die Treibriemen, die Schraubchen, die Räder in ihrer Funktion zu beobachten, und das ist bei Sardous Stücken verhängnisvoll. Der Dichter ist nicht ernst genug, um uns für seine Auffassung irgend welcher Lebensprobleme an sich zu interessieren und in seine Gefühlswelt zu bannen, nicht tief genug, uns in seinen Gedankenkreis zu zwingen und

seinen Worten einen zum Nachdenken anregenden Inhalt zu geben. Der den modernen Menschen inwohnende kritische Sinn, der ein naives, unbefangenes Genießen kaum noch duldet, muß bei ihm durch andere Mittel eingeschläfert werden, und wo diese Mittel nicht herhalten, da fällt das ganze Gefüge zusammen. Mit „Spiritisme“ im vorvorigen Jahre hat sich Sardou nun auch Suggestion und Hypnotismus, diese Zuflucht modernen Un- und Aberglaubens, dienstbar gemacht. Klopfsgeister, Tischrücken, Visionen, mediumistische Experimente entfremden einem Professor, der sich mit allzu großem Forschereifer in die vierte Dimension versetzt, sein junges, der Welt von Fleisch und Blut noch gar sehr zugethanes Weib, führen aber nachher auch die reuige Rückkehr der Treulosen in den Schoß der Familie herbei. Damit sind wir denn schon nahe bei den Bockblutimpfungs- und Kinematographen-Possen angelangt. Auch hat uns ja der Verfasser der M<sup>me</sup> Bonnard und des seligen Toupinel tatsächlich eine „Die vierte Dimension“ betitelte Farce beschert. — Wer weiß, wie bald schon die Röntgenstrahlen, der drahtlose Telegraph und die Auersehen Glühstrümpfe zur Bereicherung unserer Theaterlitteratur werden herhalten müssen.

Nicht in dieselbe Linie mit den drei genannten Dichtern, die in den letzten Jahrzehnten das Repertoire der französischen Bühne völlig beherrscht haben und zum Teil auch noch gegenwärtig beherrschen, sind die



spielt sich stets in Form der gewandtesten, formvollendetsten, geistvollsten Konversation ab. Die schweren Probleme eines Augier scheiden für ihn ebenso bestimmt aus wie die Virtuosenkünste eines Sardou, und die pathetische Sprache des Dumas'schen Dramas verträgt sich nun erst gar nicht mit dem leichten Plauderton seiner Stücke. Die Gaieté gauloise, deren Schwinden er in der pessimistisch angehauchten Gedichtsammlung *les Parasites* betrauert, soll aus den vergangenen Jahrhunderten zurückgeholt und als ein heilender Balsam auf die Wunden der Gegenwart gestrichen werden. So läßt er denn den ernstesten Ton des Sittenrichters beiseite und plaudert als ein wohlgemuter, harmloser, aber doch stets mitempfindender Freund des Menschengeschlechts. Er hat ein so warmes Herz wie Augier und steht ihm überhaupt sehr nahe, so nahe, daß manche Scene des einen wohl ebenso gut von dem anderen hätte geschrieben sein können. Aber während dort trotz einzelner humorvoller Stellen über das Ganze die scharfe Lauge herber Satire ausgegossen ist, läßt Pailleron aller Orten die heiterste Ironie, den fröhlichsten Spott walten. Er gewährt uns nie den Anblick eines Zürnenden oder gar Trauernden, immer bleibt er der liebenswürdige Mann von Welt, er belächelt nur die Verfehrtheiten seiner Mitmenschen und giebt sie lieber der gegenseitigen Bspöttelung preis, als daß er sie mit herben Worten geißelt; und darin freilich gleicht er Molière weit mehr als einem der

ihm zeitlich so viel näher stehenden Dichter. Anders auch wie diese läßt er nach dem außerordentlichen Beifall, den ihm „le Monde où l'on s'ennuie“ eingetragen, die Feder sechs Jahre lang ganz ruhen, um sie dann erst wieder zur Komposition eines zweiten Meisterwerkes aufzunehmen. In „la Souris“, dessen Heldin, das siebzehnjährige, schüchterne Waisenkind, aus dem Kampfe gegen zwei reife, alle Mittel der Koketterie aufwendende Frauen als Siegerin hervorgeht, um den schon im vierzigsten Lebensjahre stehenden Mann zu ehelichen, bethätigt Pailleron die gleiche herzerquickende Frische, die gleiche Innigkeit der Empfindung und auch die gleichen künstlerischen Eigenschaften, die wir an seinem vorangegangenen, bekannteren Werke so sehr bewundern. Auch hier ist das Motiv so sauber, die Atmosphäre so rein, daß man mit einigen Abstrichen, womit freilich dem Werke nicht sonderlich gedient wäre, das Stück selbst unserer weiblichen Jugend zugänglich machen könnte.

Eine ausgesprochenere Neigung zur Satire, als wir dies sonst von ihm gewohnt sind, zeigt der Dichter in den vor fünf Jahren auf die Bühne gebrachten „Cabotins“, die uns in Pariser Künstlerkreise führen, durch allzuweit gehende Verwendung des dort üblichen Jargons aber der Übersetzung in andere Sprachen, wie auch wohl dem allgemeinen Verständnis in der eigenen, Schwierigkeiten bereiten.

Das letzte, was Pailleron auf die Bühne brachte,



find die beiden Einakter „Mieux vaut douceur“ und „Et violence“, was an Stelle von que violence eingefügt ist und so im Deutschen als Titel ergeben würde: „Mit Sanftmut kommt man weiter“, „Und ebenso mit Gewalt“. So willkürlich und unbegründet aber die Anfügung des zweiten Stückchens an das erste durch das völlig auf den Kopf gestellte Sprichwort uns erscheint, so fesselnd ist das erste an sich, in dem der Dichter die ihn auszeichnenden Eigenschaften alle wiederum auf das glänzendste bewährt. Und dabei bleibt das irreguläre Element der Gesellschaft ganz in der ferne und wird nur als Mittel benutzt, um ein rechtes, wohliges Familienleben in all seinem Reiz uns vor Augen zu stellen. Wie Freund Robert unsern Magime von seinem lieben Frauchen zum Souper in sehr bedenklicher Gesellschaft wegholen will, wie die kluge Frau die Vorpiegelung einer wichtigen Fraktions-sitzung den beiden Deputierten als Wahrheit hinzunehmen sich den Anschein giebt, wie Monsieur Robert, schon in etwas animierter Stimmung sich jeden Augenblick verschnappend, den wahren Zweck des abendlichen Ausflugs verrät, wie er immer von einem Bankett statt von einer Beratung spricht und bald den Fraktionsvorsitzenden ‚Francine‘ und bald den Generalsekretär ‚Lea‘ nennt, und wie zulezt die Frau ohne jede Überredung und nur durch das Gewinnende, das jede echte Häuslichkeit in sich birgt, den Gatten daheim behält, das ist von wahrhaft bezaubernder Wirkung, und der zweite

Einakter hätte die Mängel nicht alle zu haben brauchen, die er hat, um neben jenem ersten vollständig in den Hintergrund zu treten.

Nicht gerade allzu oft erinnert uns gegenwärtig eine Aufführung des *Chapeau de paille*, des *Voyage de M. Perrichon* oder des unter der Mitarbeit Augiers entstandenen *Prix de Martin* an die einstige Bedeutung des verstorbenen Labiche für die Genre-Bühnen Frankreichs, die er während vier Jahrzehnten bis ins Jahr 1880 hinein mit Lustspielen voll reizenden Humors, mit geistvollen *Vaudevilles* und mit munteren Possen versorgte. Fast vergessen sind heut *Théodore Barrières Filles de marbre*, die seiner Zeit als Gegenstück zu *Dumas' Roman la Dame aux camélias* mit so großem Erfolge gegeben wurden, etwas weniger die ins Jahr 1856 zurückreichenden *Faux bonshommes* und das vier Jahre später geschriebene *Feu au couvent*.

Eine bleibendere Stätte auf den Bühnen Frankreichs haben ohne Zweifel *Meilhac* und *Halévy*, die Erfinder des ureigentlichen Pariser Schauspielgenres, *Meilhac* ein *Toter*, *Halévy* aber aus der Reihe der Schaffenden bereits vor zwanzig Jahren geschieden, während *Meilhac* bis zu seinem Lebensende im Juli 1897 fast ununterbrochen weiter dichtete. Den in Theaterkreisen aufgewachsenen, aber später durch mehrere hohe Beamtenstellungen hindurchgegangenen *Halévy* als begabten Schwank- und Possendichter zu entdecken, war dem scharfen Blick *Jacques Offenbachs* vorbehalten. Durch





erfolgreich in die Hände. Möge denn an dieser Stelle zum wenigsten in ein paar Strichen die Grundlage gegeben werden, auf der die eigenartige Gattung des modernen französischen Gesellschaftsdramas emporgewachsen, das nach den Worten eines bekannten Kritikers lediglich aus Ehe- und Treubrücken sich zusammensetzt, aus einfachen, doppelten und dreifachen, mit und ohne schließlichen Gipsverband.

Man hat es oft schon bemerkt, daß ein künftiger Kulturhistoriker, der die französische Komödie des letzten Jahrzehnts als Beleg für Denk- und Handlungsweise dieser Zeit nehmen sollte, zu dem Schluß kommen wird, es seien alle menschlichen Leidenschaften, Ehrgeiz, Habgier, Ruhmsucht, Rachelust zurückgetreten gegenüber der Liebe, daß die Liebe die einzige Triebfeder des menschlichen Thuns und Lassens gewesen sei. Ist dem so? Oder muß man hier die Welt der Bühne von der Welt da draußen völlig scheiden? Und woher dann das nie nachlassende Behagen des Publikums an derartigen Theaterproblemen?

Zur Erklärung dieser Thatsache muß man sich immer wieder vergegenwärtigen, auf wen im allgemeinen der französische, oder sagen wir gleich: der Pariser Theaterdichter sein Drama berechnet. Er hat in erster Linie stets doch den genießenden und — richtiger noch — genußlüsternen Teil der einheimischen Bevölkerung und zu ihrer Ergänzung die ausschließlich zum Genießen in seiner Stadt weilenden Fremden im Auge.

Diese gerade sind es ja, die, täglich wechselnd, dem Stücke zu den üblichen zwei- bis dreihundert Auf- führungen verhelfen müssen, und für sie böte doch ein spezifisch nationaler oder etwa nur das haupt- städtische Leben begreifender Stoff nicht das gleiche Interesse wie die internationalen Probleme des ehe- lichen Lebens. Dazu hat man an diesem privaten Gebiet eines gefunden, das nach Diderot im höchsten Maße die Eigenschaft besitzt, von der Bühne her alle Welt in Mitleidenschaft zu versetzen, da es jedweden nahe genug angeht, die in den Hafen der Ehe Ein- gelaufenen ebenso gut wie die noch draußen Harrenden. Hier auch trifft man sogar auf eine in der sogenannten Familientragödie sonst vergebens gesuchte tragische, nicht unter das Strafgesetzbuch fallende Schuld. Hat ja doch schon der tragische Dichter der klassischen Zeit die ihm überlieferten Stoffe fast alle auf dieses Schema eingetragen. Und auch in die Molièresche Komödie spielt der eheliche Konflikt — denken wir an Tartuffe, an den Malade imaginaire, an den Bourgeois gentil- homme — in nicht unbedeutendem Umfange hinein. Und man muß gestehen, wenn man für jede Erschei- nung nach Spur und Quelle sucht, wenn man in der Umgebung, in der Örtlichkeit, in der Scholle nach dem Keime einer lokalen Besonderheit zu forschen liebt, man kann allenthalben in romanischen Ländern über- haupt, und nicht bloß in Frankreich und auch nicht bloß in seiner Literatur, seinen Farces, seinen Fabliaux,

seinen Contes, wie seinen Kindermärchen die ganz besondere Veranlagung für eine etwas lockere eheliche Moral entdecken. Immerhin ist im ernstern Schauspiel auch noch lange nach Molière die Grundlage der Ehe im großen und ganzen gesund, ein Konflikt zwischen den Gatten steht noch nirgends im Mittelpunkt der Dichtung, und eine das Drama ausfüllende Leidenschaft, ihre Entwicklung und ihre Lösung liegt noch fast ausschließlich diesseits der ehelichen Verbindung.

Doch damit ist's nun vorbei. Man scheint es müde geworden zu sein, das Zustandekommen einer Verbindung zwischen zwei gesunden, lebensfreudigen, hoffnungsvollen Menschen durch all die aus Romanen und Dramen genugsam bekannten Ab- und Umwege zu verfolgen. Das „zuletzt kriegen sie sich doch“ hat sich überlebt, das war gut für unsere Großmütter. Wir Jüngeren, wir wollen etwas Neues sehen, wir wollen beobachten, wie zwei miteinander fürs Leben verbundene Menschen es anstellen, um sich zuletzt doch voneinander loszukriegen.

Die Entwicklung des Ehedramas in Frankreich ist übrigens eine Art von Entwicklung der Frauenfrage auf der Bühne. Daß jenseits der Vogesen die Emanzipationsgelüste der Frauenwelt minder stark sein sollten als anderwärts, kann man nicht annehmen, wenn man an eine Jeanne d'Arc, eine Catherine de Medicis und andere die Regierung leitende Frauen herab bis auf

die Gemahlin des dritten Napoleon denkt, wenn man sich aus der Litteratur eine Marquise de Rambouillet, eine Sébigné, eine Maintenon, die dauernd ihren Platz in der Kulturgeschichte Frankreichs behaupten werden, oder wenn man sich gar eine Staël, die gefürchtete Gegnerin Napoleons, oder eine George Sand vor Augen hält, Erscheinungen, wie sie gleich einflussreich auf die Entwicklung der Litteratur in der Frauenwelt keines zweiten Landes gefunden werden dürften. Und nun die gesellschaftliche Stellung der Frau an und für sich! Es giebt gegenwärtig gewiß Länder, in denen der Frau größere Achtung entgegengetragen wird, Länder, in denen der Mann zur Befriedigung seiner Frau größere Opfer bringt, Länder vollends, wo das Weib in Wissenschaft und Kunst eine höhere Stellung einnimmt, — in keinem Lande aber stellt die Frau im Alltagsgetriebe, in Handel und Gewerbe, in den materiellen wie geistigen Angelegenheiten der Familie, im Haus wie auf der Straße sich so ebenbürtig neben den Mann, wie in Frankreich. Beim Handwerker nimmt die Frau die Bestellung entgegen, macht den Preis und empfängt die Bezahlung; der Gatte steht im Hinterzimmer am Werkisch und besorgt die Arbeit. Der stark ausgebildete Geschäftsmann der französischen Frau existiert nicht bloß in der Phantasie eines Ohnet, Feuillet, Guy de Maupassant und anderer Roman-dichter; er ist den tatsächlichen Verhältnissen entnommen. Auf Post und Bahn, in zahllosen Bureaus, an den



Theaterlassen allüberall findet man die Frau in verantwortlichen Stellungen. Die Universität ist ihr geöffnet, im medizinischen Berufe macht sie dem Manne Konkurrenz. Und nun erst des Einflusses zu gedenken, den sie auf der Höhe des gesellschaftlichen Lebens besitzt!

Die Frage *Où est la femme* hat man in Frankreich so oft bei politischen Vorgängen aufgeworfen. Mit unvergleichlich größerem Erfolge noch dürfte man nach dieser Richtung hin die litterarischen Chäten untersuchen, und jedes Blatt fast in der Entwicklung würde uns die Spur der weiblichen Einwirkung zeigen. Ist doch *M<sup>me</sup> Léon-Astier* in Daudets *l'Immortel* ein durchaus lebenswahrer Frauentypus aus den Kreisen der Unsterblichen, und konnte doch auch in jüngster Zeit bei der Wahl *Anatole Frances* in die Akademie ganz unwidersprochen von den Pariser Blättern die Nachricht verbreitet werden, daß er seinen Sieg über den Gegenkandidaten ausschließlich seinem Anhang bei der Frauenwelt verdankt. Und niemand, der mit offenen Augen die gesellschaftliche Beziehung zwischen Mann und Frau in Frankreich beobachtet, wird es verborgen bleiben können, wie sehr man da allenthalben auf das Urtheil der Frau in politischen wie zumal in litterarischen Dingen zu hören sich gewöhnt hat, wie wenig da das *Mulier taceat in ecclesia* in Geltung ist. Ja, wenn es in der Provinz wohl noch anders ist, in Paris erscheint unferneinem der Mann beinahe auch körperlich

etwas verkümmert unter dem täglich sich verstärkenden Übergewicht des Weibes.

Und dennoch giebt es auch in Frankreich eine Frauenbewegung, ein Mouvement féministe. Die französischen Frauen kämpfen darum, das von Rechts wegen zu besitzen, was ihnen de facto in der Regel zugesprochen wird. Sie kämpfen auch um das Recht, ohne Erlaubnis des Mannes Handelsgeschäfte zu treiben, sie verlangen, in Civilsachen als Zeugen zugelassen zu werden, sie streben sogar nach dem politischen Wahlrecht. Vorherrschend aber erstreckt sich der Kampf auf das eheliche Gebiet. Die Frau verlangt Gütertrennung in der Ehe, sie verlangt das Recht, ihr Vermögen selbst zu verwalten, das Recht, Vormund ihrer Kinder zu sein, vor allem begehrt sie die Wiederherstellung der Scheidung auf Grund nicht zu einander stimmender Charaktere und Beseitigung des dem Manne zugesprochenen Rechtes, die schuldige Frau zu töten. In dem Lande, in dem die Recherche de la paternité untersagt ist, wo der sich selbst überlassenen Mutter jedes Mittel, ihr Kind zu ernähren, entzogen wird, und wo dabei alle Welt ganz offen über ein Zurückgehen der Bevölkerung und den drohenden Untergang der Nation spricht, fordert die Frau ihre Unterstützung durch das Gesetz als patriotische That. Das heutige Gesetz ist wie der Code Napoléon noch gegen sie, aber zu den Führerinnen im Streite, zu den Damen Vincent, Michel und Adam gesellen sich die Männer

aus den höchsten wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Kreisen, unverkennbar trägt ein breiter Strom in der Öffentlichkeit die französische Frauenemanzipation dem Siege zu, und die ganze jungdramatische Schule Frankreichs schöpft ihr Leben aus dieser Bewegung. Die Kämpfe des dritten Standes mit den Vertretern der privilegierten Klassen älterer Zeit haben auf der französischen Bühne Raum gefunden; nicht so die des vierten. An seiner Statt trat die um ihre Menschenrechte ringende Frau in die Arena. Und jenes störende, beunruhigende Eingreifen des außerhalb der guten Gesellschaft stehenden Weibes in ein geordnetes Familienleben, das uns die Augier, Dumas und Sardou vorgeführt, es überträgt sich mit einem Mal auf die rechtmäßige Gattin.

Wie die Frau in dieser eigentümlichen Stellung sich geriert und wie der vierte Stand dazu kommt, so ganz in den Hintergrund zu treten, das unter anderem soll uns der fünfte und letzte Vortrag über das französische Theater der Gegenwart zeigen.



5.

## Die jungdramatische Schule.

---

Der Zwiespalt zwischen der machtvollen Stellung der französischen Frau im öffentlichen und geselligen Leben und ihrer schwachen Position vor dem Geseze ist im vierten Vortrage des näheren dargelegt worden. Es scheint nun zum mindesten mit eine Folge dieses Zwiespaltes zu sein, daß dann Gatte und Gattin innerhalb der vier Wände zum öfteren in einen Kompetenzkonflikt geraten. Dieser Konflikt könnte sich in der Weise jedenfalls nicht äußern bei jenen Nationen, bei denen Hausherr und Hausfrau ihr getrenntes Ressort haben, wie in England und Amerika, wo zumeist der Mann sich um die Gestaltung der Häuslichkeit, die Gattin ihrerseits sich um die Geschäftsführung ihres Mannes nicht im geringsten bekümmert. Der Konflikt kann auch nicht leicht in Deutschland zu Tage treten, wo Mann und Weib zwar nicht so unbekümmert um-

einander ihre Sonderwege gehen, wo aber, an demselben Strange ziehend, eines dem anderen sich unterzuordnen gewöhnt ist, alles in allem gerechnet, zumeist die Frau dem Manne, hier und da auch umgekehrt; und das ist schließlich Sache des einzelnen Hauswesens. Für das große Ganze, für die Gesellschaft ist es unentbehrlich, zu wissen, wer ist da und dort, wer ist auf diesem und jenem Gebiete Herr. Einer muß die letzte Entscheidung haben.

Dabei sind die französischen Ehen keineswegs schlecht und ganz gewiß nicht so verworfen, wie man sie, nach den litterarischen Erzeugnissen urteilend, aus der Ferne anzusehen pflegt. Im einzelnen wird sich auch bei unseren Nachbarn ein geordnetes Hauswesen erkennen lassen, und es wird auch da das Übergewicht des einen Teiles, wo es not thut, sich herausstellen. Über dem Ganzen aber schwebt die Frage: Hat die Frau die Rechte, die ihr gebühren, um dem Manne die Wage zu halten?

Die Emanzipationsgelüste der Frau bei den anderen Nationen erstrecken sich somit weit mehr auf das öffentliche Leben, auf die Stellung im Staate; die der französischen Frau bleiben vorwiegend am privaten Leben, an der Stellung der Frau in der Gesellschaft, in der Familie, in der Ehe haften. Und solche Bestrebungen datieren in Frankreich nicht von heute oder gestern. Man könnte vielmehr der ganzen modernen Litteratur dieser Richtung ein schon von Frau von Staël

ausgesprochenes **w** **bitteres** | **W** **o** **r** **t** . **g**egen die Ehe zum Motto wählen. Ihrem für die Frauenemanzipation eintretenden Roman Delphine stellte sie das Diktum voran: „Das Gesetz, welches die Ehe für unauflösbar erklärt, scheint zu sagen: Ich kann euer Glück nicht sichern, aber ich will wenigstens die Dauer eures Unglücks garantieren“.

Nun aber segeln die jüngeren Theaterdichter nicht alle in diesem Fahrwasser. Von Jules Lemaitres Sonderart, die unvergleichlich tiefen litterarischen und kulturhistorischen Kenntnisse, wie sie ihm allein unter den Jüngeren zur Verfügung stehen, bei der dramatischen Behandlung moderner wie antiker Stoffe auszunützen, haben wir bereits gesprochen. Weit ernster gehalten als die „Bonne Hélène“ ist übrigens sein „Député Leveau“, eine glücklicher als Sardous Rabagas dem Aristophanes nachgebildete politische Satire von großer Feinheit und Schärfe. Sein „Bal blanc“ und „Flipotte“ und noch manch andere Stücke sind immer mit gutem Erfolge aufgeführt worden. Jean Richopin mit seinem „Monsieur Scapin“ und „Par le glaive“ war eine Zeit lang der Lieblingsdichter des wählerischen Publikums der Comédie française. Das Verdienst, eine neue Klasse der hauptstädtischen Bevölkerung als dramatisch verwendbar entdeckt zu haben, gehört Marcel Prévost, dessen Begabung sonst jedenfalls mehr auf dem Gebiete des Romans liegt. So hat auch der Roman „les Demi-Vierges“ schon kaum geringeres Aufsehen



doch die **Behandlung**, die Lavedan ihnen angedeihen läßt, ungewohnt. Man hat es ihm auch vielfach zum Vorwurf gemacht, daß er diese ernstesten Fragen nicht gleich ernst genommen wie Augier und Dumas. Seine Verteidiger leihen ihm, um die wohlgenute, ja übermütige Stimmung, die in seinen Stücken herrscht, zu entschuldigen, gern das Wort, daß man gerade am Ende einer langen Tafelung zum Philosophieren mehr aufgelegt zu sein pflegt, als mitten in einem Vortrag über die Weisen aller Zeiten und Länder. Dennoch wird es einem Unbefangenen herzlich schwer gemacht, an die echte, innerliche Entrüstung eines Censors zu glauben, der das Laster in so freundlichen Farben schildert.

Wie, um den in seinen ersten Stücken so heftig angegriffenen Adel zu versöhnen, ließ Lavedan am 24. Januar dieses Jahres die denselben rehabilitierende Komödie „Catherine“ erscheinen. Auch ist da von der gewohnten satirischen Schärfe kaum etwas zu spüren. Eine friedlichere, fröhlichere, beruhigte Stimmung liegt über diesem „Roman eines armen jungen Mädchens“ — wie man es im Angedenken an Feuilletts beliebtestes Drama nennen könnte —, und der Herzog, der die Klavierlehrerin seiner Schwester als Gattin heimführt und dann, etwas ernüchtert durch die bürgerliche Atmosphäre, die sie in der Ehe um sich verbreitet, nur für einen Moment auf Abwege gerät, um bald wieder reinig dem angetrauten Weibe in die Arme zu sinken,



erinnert mehr an die Charaktere aus Sandeau' und Augierschen Schöpfungen als an die in den letzten zwanzig Jahren modern gewordenen. Möglicherweise ist ja diese Wiederbelebung eines schon für veraltet angesehenen Genres und der außerordentliche Beifall, den das Drama in der Comédie gefunden, ein Zeichen dafür, daß auch in Frankreich die herrschende Richtung sich bereits etwas überlebt hat. Doch führt Lavedans jüngstes Lustspiel „le Nouveau Jeu“, das vor wenigen Monaten in den Variétés ebenfalls mit großem Beifall aufgenommen wurde, von der harmlosen Gattung wiederum ein wenig ab.

In diesem Wettkampf, in dem einer dem anderen durch die Entwicklung einer neuen Eigenart oder auch durch bloße Überbietung des schon Geleisteten den Rang abzulaufen sucht, nimmt Abel Hermant vermöge seiner Kühnheit wohl die erste Stelle ein. Die Pièce à clef ist sein Genre, und jedes seiner Werke, wie wir schon erwähnt, trägt ihm eine Forderung ein. Ihm ist Lavedans „Prince d'Aurec“ nicht deutlich genug, er zerrt die traurige Gestalt des dereinstigen Löwen der Pariser Klubwelt ganz an die Öffentlichkeit. Nicht geringerer Rücksichtslosigkeit befließigt er sich im Monsieur Rabosson mit Bezug auf die Universitätskreise, wie denn eben bei dem allen Modernen eigentümlichen Hang zur Satire nichts, auch das Beste nicht, auch nicht die weltentrückte Forschung des Gelehrten in Laboratorium und Hörsaal sich der Be-

krittelung durch Roman oder Drama dauernd entziehen kann.

Als der eigentliche Begründer der neuen Schule oder doch dessen, was an ihr neu ist, erscheint Henri Becque, der mit seiner „Pariserin“ am Renaissance-theater vor mehr denn einem Jahrzehnt Bewunderung, Staunen und auch heftigen Widerspruch hervorrief. Einige Jahre später aber entschloß sich sogar die Comédie française, diesem Drama ihre Pforten zu öffnen, und im vorigen Jahre folgte die Frankfurter Bühne, jedoch ohne sich den Dank des Publikums zu verdienen. Die hiesige Frauenwelt erwies sich für dieses Stück offenbar noch nicht auf der Höhe, aber auch in Frankreich ist man dabei nie recht warm geworden. Mittlerweile haben auch diejenigen Dichter, die sich ihn zum Muster genommen, gern vergessen, daß er der Erste gewesen, der im Ehedrama den gewaltigen Schritt über den Altmeister Dumas hinaus gethan. Vorbild aber ist er für sie alle auch dadurch geworden, daß er in seinen Stücken die Intriguenführung völlig verschmäht und die seit Jahrzehnten geübte und immer weiter vervollständigte Kunst, dramatische Wirkungen vorzubereiten, durchaus vernachlässigt, daß er den von den Vorgängern zu so hoher Vollendung geführten Dialog als nebensächliches, ja störendes Füllwerk aufgibt und nur möglichst das zum Beweis seiner These Erforderliche zuläßt, daß er — mit einem Worte — das sogenannte Skelettstück

inauguriert. Ohne zu spannen und lange hinzuhalten, zeigt uns der erste Aufzug, ja die erste Scene seiner „Parisiennne“ sogleich die volle Situation der modern-dramatischen Ehe. Eine Frau verbirgt in dem Augenblick, da der Vorhang sich hebt, einen Brief in dem Schubfach ihres Schreibtisches. Der hinter ihr her auf die Bühne eilende Mann sucht das zu verhindern und verlangt, da es ihm nicht gelingt, die Auslieferung des Schriftstückes in leidenschaftlicher Rede. Seine immer energischer wiederholte Versicherung, daß er so etwas sich nicht bieten lasse, daß er dergleichen unter keinen Umständen dulde, läßt ihn als denjenigen erscheinen, der hier zu gebieten, der hier Herrenrecht hat. Aber plötzlich wird auf ein Geräusch hin, das sich aus dem Vorzimmer vernehmen läßt, die Eifersuchtszene unterbrochen durch den Ausruf der Frau: *Pst! Nimm dich in acht! da kommt mein Mann!* — — Das ist die erste Überraschung für ein naives Publikum. Die zweite, größere ist, daß nicht etwa nun eine scharfe Auseinandersetzung zwischen dem Ehegatten und der treulosen Frau folgt. Ganz und gar nicht. Der betrogene Mann setzt unbedingtes Vertrauen in seine Gattin. Einen Auftritt, wie ihn die erste Scene uns bot und wie ihn sonst wohl einmal die Frau ihrem Ehemann gegenüber zu bestehen hatte, hier muß sie ihn wiederholt von ihrem Geliebten hinnehmen und „Vertrauen, Geliebter, Vertrauen! es ist das einzige Mittel, wodurch ihr Männer uns ge-

winnen **könn**t“ **fibru**st sie diesem zu, nachdem sie ihn um eines neuen Verehrers willen ebenso unbedenklich betrogen hat wie ihren Gatten. Weil sie aber das erwünschte Vertrauen bei keinem ihrer Geliebten findet, wie bei ihrem vertrauensseligen Manne, bleibt sie ihm trotz aller Extravaganz doch zugethan. An seiner Brust erholt sie sich immer wieder von den Aufregungen, die ihr die Eifersüchteleien ihrer Liebhaber verursachen, unbedingt behaglich fühlt sie sich nur an seiner Seite, sie tritt mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln thatkräftig für sein Fortkommen ein — man beachte! die Frau für das des Mannes — sie freut sich, unter dem geschützten Hort der Familie leben zu können, aber sie vermag die Zerstreuung nicht zu entbehren und wechselt ihre Liebhaber so schnell wie ihre Handschuhe“.

In Hervieu, dem vielgefeierten Dichter der Tenailles und der *Loi de l'homme*, ist auf dem von Becque eröffneten Wege gleichzeitig Augier und Dumas ein Nachfolger erstanden. Das *Drame à thèse* des jüngeren Dumas ist hier in eine neue Phase getreten und hat zugleich mit der Starrheit der Charaktere und dem Ernst der aufgeworfenen Fragen der Augierschen Kompositionsweise sich genähert. Die beiden Stücken zu Grunde liegenden Ideen sind in hohem Maße dazu angethan, unsere Anteilnahme — ich meine hier insbesondere auch die Anteilnahme eines deutschen Publikums — zu erwecken, da Hervieu uns nicht in die unter dem Niveau der guten Gesellschaft liegende

Sphäre führt. Der Konflikt spielt sich nicht, wie bei Augier und Dumas so oft, zwischen den Zugehörigen verschiedener sozialer Kreise ab, ebensowenig führt uns der Dichter, etwa nach dem Muster von Ibsen und Hauptmann, in die unteren Schichten oder aber in die ausschließlich dem Mäßiggang hingeebene Welt der oberen Tausend, um uns, wie so viele französische Dichter vor ihm, durch die Fremdartigkeit der Verhältnisse zu interessieren. Alles spielt sich in der guten Mittelsphäre der Gesellschaft ab. Es sind Ehepaare, bei denen nicht einmal in der äußeren Zusammensetzung an sich, also in dem früheren materiellen oder geistigen Abstand zwischen Mann und Weib, der Grund zu einer Katastrophe gegeben ist. Der innere Konflikt entsteht dadurch, daß der Mann die Pflichten, die ihm die Ehe auferlegt, für seine Person leichter nimmt als für seine Frau, die Frau aber sich sträubt, diese Auffassung anzuerkennen. Da nun kraft der traditionellen, männlichen Übermacht Gesetz ebenso wohl wie Herkommen sich auf die Seite des Mannes stellen, hat die Frau den Kampf auszufechten und erliegt haben und drüben, in den „Tenailles“ jedoch nicht, ohne den Mann mit ins Verderben zu ziehen. Hier rächt sich die Frau für das ihr aufgenötigte jahrelange Leben an der Seite eines lieblosen Mannes, der sich doch nicht von ihr trennen will, auf die fürchterlichste Weise. Der Knabe, dessen Geburt wir nach zehnjähriger Ehe den Vater bejubeln und an dessen Wachsen und Ge-

deihen wir ihn weitere zehn Jahre sein ganzes Herz hängen sehen, — es ist der Sohn seiner Frau, nicht aber der seinige, es ist der Sproß eines unterdes der Schwindsucht erlegenen Malers. Jetzt, da die schreckliche Wahrheit dem Gatten bekannt wird, muß er, will er nicht den Spott der Welt herausfordern, bei der Stange bleiben, ohne es zu wollen, gerade wie das die Frau unter seinem Zwange schon seit zwanzig Jahren gethan hat.

Eine Auseinandersetzung zwischen den beiden Gatten, zwischen Fergan und Irène, in der sechsten Scene des dritten Actes, führt die Enthüllung der unehelichen Geburt des Knaben René herbei:

Fergan, un peu embarrassé. J'ai précisément à vous entretenir du parti à prendre pour l'éducation de René.

Irène, effarée. A propos de quoi, aujourd'hui?

Fergan. Parce que la chose ne souffre plus de retard . . .

Irène. Pourquoi?

Fergan. Il va avoir dix ans.

Irène. Eh bien?

Fergan. Jusqu'à cet âge, j'ai volontiers reconnu que le mieux était de vous laisser la haute main sur lui. Il y a mille soins premiers pour lesquels la mère s'entend dans la perfection . . . Vous me rendrez cette justice que, tout en désapprouvant vos excès d'attention, je ne vous ai encore contrecarrée en rien.

Irène. Et maintenant?

Fergan. Maintenant que notre fils devient un petit homme, il ne me conviendrait pas que vous en fissiez une jeune fille.

Irène. Vous n'avez qu'à me dire comment vous voulez que je l'élève.

Fergan. Je ne suis pas plus compétent que vous dans les détails d'enseignement. Je sais seulement que René a besoin désormais de recevoir une instruction plus étendue. Nous ne devons plus le borner à celle qui se donne dans la famille.

Irène. Si je ne vous parais plus suffire, prenons un précepteur, faites venir des professeurs . . .

Fergan. Ça ne serait point l'affaire. On rendrait un mauvais service à un garçon, quand l'âge convenable lui est venu, en ne l'accoutumant pas à une discipline, à une émulation, à une habitude déjà de compter un peu sur lui-même. Et ces choses-là, elles ne peuvent être fournies qu'au collègue.

Irène. Nous y voilà donc revenus! . . . Combien de fois faudra-t-il vous répéter que ce serait un meurtre . . . un vrai meurtre . . . de priver René de mes soins!

Fergan. Laissez là ces imaginations dérégées. Soyons sérieux: notre fils ne travaillera jamais bien à nos côtés. Vous l'aimez trop, d'une façon trop passionnée. Vous ne savez jamais être assez sévère.

Irène, indignée. Et vous voudriez charger des gens d'être sévères pour lui. Un pauvre petit enfant,

dont je n'ai pas encore osé croire que, moi, sa mère, je réussirais à le faire vivre, à l'élever . . . Mais il a sans cesse besoin que je veille auprès de lui! Pour un rien, il tousse! . . . Souvent, je me lève la nuit, et je le trouve dans des transpirations qui m'épouvantent . . .

Fergan. C'est cela que je déclare fâcheux, même un peu ridicule. C'est votre luxe de précautions qui l'étirole, ce petit bonhomme. Il ne s'en portera que mieux, dès qu'il sera moins dorloté.

Irène. Mon fils ne me quittera pas.

Fergan. Mon fils suivra mon exemple. A son âge, il y avait déjà deux ans que j'étais en pension. Il fera comme les enfants de nos voisins de châteaux, de tous les gens de notre monde. Il viendra ici le dimanche. J'irai le voir souvent. Vous irez chaque fois que vous voudrez . . . et que l'état de nos chevaux le permettra . . .

Irène. René est malade, vous dis-je, gravement malade. Son existence est en question . . . Je le sais, moi! Les médecins me l'ont dit . . .

Fergan. Quels médecins?

Irène. Tous! . . . Tous ceux que j'ai pu consulter dans les environs.

Fergan. Vous avez fait cela? . . . En cachette? . . .

Irène. Oui! . . .

Fergan. C'est absurde! . . . Et quelle maladie a-t-on trouvée à notre fils?



Irène, interloquée. On a reconnu que . . .

Fergan, incrédule. Quoi?

Irène. Que mon amour seul était capable de le préserver . . . de le sauver . . . par un régime de tous les jours, par un traitement de tous les instants . . .

Fergan. Assez de phrases vagues! . . . Quand quelqu'un est malade, sa maladie porte un nom. Précisez!

Irène. Comme vous me tourmentez! . . . Mais croyez-moi donc! Vous voyez bien dans quelle émotion je suis! . . .

Fergan. Hé! les docteurs aussi auront bien vu ce que vous attendiez d'eux pour me l'opposer. Vous en avez remporté des diagnostics de complaisance . . . Ah çà! vous êtes une femme bien portante. Moi, sapristi! j'ai un bon coffre! Est-ce avec ces antécédents-là que l'on donne naissance à des enfants rachitiques? (Irène baisse la tête pendant ces paroles qui la gênent.) Au surplus, nous constaterons bientôt comment notre fils aura profité de sa première année d'internat . . .

Irène. Jamais.

Fergan. Plaît-il?

Irène. Jamais vous ne me convaincrez sur ce point! Jamais je ne fléchirai!

Fergan. Alors, finissons-en tout de suite avec cette discussion stérile: veuillez faire préparer le petit bagage de René.

Irène. Comment cela?

Fergan. Je vais le conduire au collège . . .

Irène, éperdue. Vous allez . . . vous oseriez . . .  
Fergan. Je veux être parti dans une heure.

Irène. Ah! cela ne sera pas! . . . C'est la vie de mon fils que je défends contre votre horrible erreur. Je le garderai! fût-ce jour et nuit, dans mes bras.

Fergan. Allons! allons! Vous voici redevenue telle que je vous avais crue corrigée de l'être . . . Et vous me contraignez à vous imposer ma toute-puissance de père, comme jadis ma toute-puissance de mari! . . .

Irène. Ne me parlez pas de ce que vous avez fait! Il a été beau, votre triomphe, pour que vous vous y complaisiez encore! . . . Oui, j'ai courbé la tête, avec plus de haine encore dans le cœur. J'ai baissé le front; et, depuis lors, je ne vous ai plus regardé en face. Mais, aujourd'hui, ce n'est pas votre femme qui se redresse devant vous et que vous obligez à vous braver: c'est la mère, une mère que rien ne fera reculer . . .

Fergan. Vous vous trompez sur les droits de la mère.

Irène, avec un mépris farouche. Ce ne sont pas les mères qui s'abusent sur leurs droits! . . . Nous les sentons, nous autres, se former en nous avec l'enfant même. Et nos yeux voient ces droits naître de nous, attachés à nos propres entrailles . . .

Fergan. Une fois de plus j'ai raison, à l'encontre de vos utopies, de par la loi . . .

Irène. Ah! cet affreux mot reparait donc! Vous

aussi, je vous retrouve jouant de la vie de mon fils, pareil à ce que vous avez été pour briser la mienne. Sans remords, avec ces yeux-là de bourreau tranquille dans l'accomplissement de sa besogne.

Fergan. Dites tout ce qu'il vous plaira. Rien ne m'empêchera de disposer de notre fils.

Irène, dans une hésitation tragique. Oh! ne saurai-je donc pas vous dire ce qui vous empêcherait de me le disputer! . . .

Fergan. Il m'appartient avant vous.

Irène, haletante. Ce n'est pas vrai!

Fergan. Contre vous.

Irène. Non! non!

Fergan. Allez veiller à son départ.

Irène. Écoutez! . . .

Fergan, s'en allant. Non! . . . je vais donner l'ordre d'atteler.

Irène, lui barrant le chemin. Devant Dieu, cet enfant est à moi seule, ici!

Fergan, la rejetant en arrière de lui. Il est à moi, qui suis le père!

Irène, violemment, avec un grand geste tranchant. Vous n'êtes pas son père! — — —

In der „Loi de l'homme“ ist und bleibt der Mann der allein schuldige Teil während des ganzen Verlaufes der Handlung. Jedoch für das Glück der einzigen Tochter und um der Meinung der Welt willen sieht sich die Frau gezwungen, an seiner Seite weiter zu

leben, und ungesühnt steht das jahrelange ruchlose Treiben des Mannes da.

So ist es denn in beiden Stücken die Welt, in Rücksicht auf die das Recht nicht zum Siege gelangen kann. Schaut man jedoch näher zu, was die drei Akte füllt, so sind es größtenteils rein logische Deduktionen über das Scheidungsgesetz in Frankreich. In dem Stück „das Recht des Mannes“ legt Hervieu an den eherechtlichen Bestimmungen des Code Napoléon die Rechtlosigkeit der Frau dar. Vor der Ehe hängt sie, auch bei angeblich erreichter Mündigkeit, von Eltern, Großeltern oder Vormündern ab. Mündig ist sie nur gegenüber dem Strafrichter, selbständig also nur, wo es ihr nachteilig sein kann. Nach eingegangener Ehe besitzt sie keinerlei Verfügungsrecht, weder über ihre Person, noch über ihr Vermögen, noch auch über ihre Kinder. — Die Zustimmung der Gräfin Laure de Raguais zur Ehe zwischen der ihr bei der Scheidung zugesprochenen Tochter Isabelle mit dem Sohn der Verföhrerin ihres Mannes ist entbehrlich, da der Vater die Verbindung billigt. — — Genug, das Gesetz des Mannes, von Männern für Männer gemacht, hält die Frau zeitlebens in Leibeigenschaft.

Hervieu ist jetzt etwa vierzig Jahre alt. Schon ein vollständig ausgereifter Charakter, brachte er im Jahre 1893 am Vaudeville-Theater sein erstes Drama „les Paroles restent“ auf die Bretter. Er hat damit so gut wie keine Spur hinterlassen. Zwei Jahre später

gelingt ihm der große Wurf mit den „Ehefesseln“, den Tenailles, und wieder nach zwei Jahren folgt „Das Recht des Mannes“. Dazwischen liegt eine Reihe psychologisch tief angelegter, aber etwas schwerflüssiger Romane. Schwerflüssig ist im Grunde auch seine Diktion im Drama. Das Paradoxe, die geistfunkelnden Tiraden, das blendende Feuerwerk Dumas' sind ihm völlig fremd. Nicht einen Witz, kaum ein Bonmot giebt er uns zu hören. Ein düstrier Ernst, eine ganz ungewöhnliche Schwere liegt auf den Stücken. Er geht schnurgerade auf sein Ziel los, er motiviert nicht Eintritt und Abgang seiner Personen, er läßt sie nur wenig handeln, immer reden, allzuviel reden. Aber was sie reden, das dreht sich immer um die These, die er für sein Drama zum Vorwurf genommen hat. Es ist fast, wie wenn in jedweder Scene zwei Advokaten das für und Wider in einem Rechtsstreite vor uns verfechten, zwei Advokaten dazu, die in eigener Sache auftreten und die beide des Wortes außerordentlich mächtig sind. Es sind vielleicht keine guten Juristen, aber ihre Zuhörerschaft verstehen sie zu packen und zu erschüttern bis ins innerste Mark.

Die folgerechte Weiterentwicklung dieser Komödiengattung hat Maurice Donnay zustande gebracht. Nach seiner an der Riviera spielenden „Pension de famille“ mit ihrer in die glühenden Farben jener südlichen Landschaft getauchten, stellenweise hochpoetischen Diktion liefert er im Winter 1895 dem Renaissance-

Theater sein selbst in Paris soviel Aufsehen erregendes Stück die „Amants“. Hier war wieder einmal eine ganz neue Saite angeschlagen. In den vorangegangenen Stücken stand doch die Ehe neben all den irregulären Verhältnissen immer als ein Faktor da, mit dem, wenn auch noch so wenig, gerechnet wurde. Jetzt aber erscheint sie völlig an die Wand gedrückt. Ehe und freie Liebe stehen nicht wie in einer früheren Ära als ebenbürtige Gegner oder, wie bei Becque, als ebenbürtige Freunde zu einander; nein! Die rechtmäßige Ehe hält sich verschämt beiseite, und die freie Liebe bleibt als Siegerin auf dem Felde. Zwar reicht die Heldin des Stückes einem Grafen, der sie seit Jahren gehegt und gepflegt, der sie dem verderblichen Bühnenleben entzogen, der ihr ein sorgenloses Dasein verschafft, und der in aufrichtiger Verehrung um ihre Gunst geworben, zwar reicht sie ihm schließlich die Hand zum ewigen Bunde. Mehr aber als die Dankbarkeit ist die Sorge um das lebendige Unterpfand der Liebe schuld an dem endlichen Einlenken der Mutter. Ohne die Ehe wäre die Zukunft des Kindes gefährdet. Allein die Vereinigung zwischen der Heldin und dem alten Grafen kann nicht zustande kommen, ohne daß dieser sich von seiner früheren Gattin scheiden läßt. Und unendlich schwer vollzieht sich andererseits die Trennung der Heldin von demjenigen Manne, zu dem sie mittlerweile eine Leidenschaft gefaßt, eine Leidenschaft, die, künstlich genährt, ihr Ersatz bieten sollte für

die ertötende Langeweile an der Seite des ungeliebten Alten. Eine mehrwöchentliche gemeinschaftliche Reise gewährt dem Liebespaare noch einmal ein letztes ungestörtes Beisammensein. Dann folgt die endgiltige Trennung. Der Liebhaber verläßt sein Vaterland für längere Zeit; er lernt unterwegs die Schwester eines Freundes kennen und verlobt sich mit ihr.

Nach anderthalb Jahren sieht er die ehemalige Geliebte wieder. Eine dumpfe Schwermut, eine äußerst resignierte Stimmung lastet auf beiden. Man merkt, sie haben mit dem, was ihnen das Leben wert gemacht, abgeschlossen. Die Halbehe hatte bei ihnen die höchsten Gefühle, das wärmste Empfinden, das sinnigste Denken gezeitigt. Zur geordneten Ehe ist der Heldin ein abgelebter Greis gerade noch gut genug; der Held ist liebesatt, als er zur Heirat sich entschließt.

Mit „la Douleureuse“, das im vorigen Winter im Vaudeville-Theater Abend für Abend gespielt wurde und dann auch seinen Weg nach unserer Reichshauptstadt nahm, will Donnay wohl einen Schritt nach der sozialen Komödie hin machen; aber es gelingt ihm nicht, es fehlt auch an den allerersten Voraussetzungen, es fehlt die große Idee — wir haben statt deren eine Anzahl kleiner — es fehlt für diese die einheitliche Grundstimmung, und es fehlt unter all den wechselnden Stimmungen namentlich der Ernst, der an sich glauben macht. Wenn der Verfasser die von sittlicher Entrüstung getragenen, moralisch höchsten Grundsätze über eheliche

Treue durch den Mund eines Mannes aussprechen läßt, der dann selbst des schändlichsten Betrugs an seiner Geliebten geziehen wird, wenn er diese Geliebte und ihre Freundinnen mit ebenso großer Beredsamkeit und Wärme die gegenteilige Moral verfechten läßt, wenn er schließlich beide, die ihren Standpunkt vor uns so ernst verteidigt, ihre gegen einander begangenen Täuschungen für quitt erklären und sich zum Lebensbund vereinigen läßt, so verdirbt er uns damit auch das etwaige Vergnügen, das wir an den witzigen Uperçus über all die Dinge, die er aus dem modernen Leben hineinzieht, empfinden könnten.

Der vom Verfasser sichtlich erstrebte Ernst, den wir aber in seiner ganzen Auffassung vermissen, dokumentiert sich vielleicht nur in dem schwerfälligen, frostig docierenden Ton, der uns nur allzu oft das Prickelnde, Sprühende aus den Amants herbeisehnen läßt. Die bloße Fülle der Ideen kann uns allein keinen genügenden Ersatz bieten. Ja, wie wir bei Sardou das Überladen mit Handlung als einen Fehler bezeichnen müssen, so hier das Überladen mit sozialen Problemen in derartig bunter Zusammensetzung. Das einigende Band des Stückes will der Titel abgeben. La douloureuse heißt im Pariser Argot die „Rechnung“ als die schmerzhafteste Erinnerung an das Begleichen der Kosten nach eingenommenem Diner. Hier aber ist es in einem höheren Sinne die Rechnung, die nach der — natürlich ebenfalls nicht ernst zu nehmenden — Ansicht des Verfassers



ein jeder wiederum vom sittlichen Standpunkt aus zu begreifen hat.

Wir können es nach allem wohl begreifen, daß la Douleureuse in Berlin ungehindert aufgeführt werden konnte, daß aber die Amants weder in deutscher noch auch in französischer Wiedergabe passieren durften, und daß dem durch das Verbot betroffenen Theaterleiter von der angerufenen richterlichen Instanz der Bescheid zuteil ward: „Die Aufführung des Stückes, das die freie Liebe als etwas ganz Natürliches behandelt, ist zu verbieten, um so mehr als die Feinheiten der darin herrschenden poetischen Sprache nur dazu angethan sind, das Schauspiel für die öffentliche Moral noch gefährlicher zu machen.“

Im Anfang gegenwärtiger Saison hat von den Dramatikern dieser Richtung Brieux wohl am meisten von sich reden gemacht. Durch eine das politische Gebiet berührende Komödie „les Bienfaiteurs“ hatte er zuerst die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Dann stellte er sich mit seiner „Evasion“ mitten hinein in die modernste Bewegung und streifte dabei auch ein wenig die Ibsensche Vererbungstheorie. Zur Gattung der Sittenkomödie gelangt er mit seinem in diesem Winter aufgeführten Drama „les trois Filles de M. Dupont“, einem Sujet, dessen Grundstimmung — den bei uns herrschenden Verhältnissen entsprechend gemildert — etwa in Sudermanns „Schmetterlingschlacht“ gesucht werden darf. Herr Dupont ist der Typus des respekt-

tablen Philisters aus dem Mittelstande in einer französischen Provinzialstadt. Das Schicksal seiner drei Töchter umschreibt im großen und ganzen die Lebenswege, die den Töchtern dieser Stände in zahlreichen Fällen vorgezeichnet sind. Die älteste Tochter ist auf Abwege geraten und, daraufhin von der ehrbaren Familie ausgestoßen, auf leichten Erwerb ihres Lebensunterhalts nach Paris gegangen. Die zweite ist zur alten Jungfer geworden, weil der selbstsüchtige Vater die Aussteuer nicht beschaffen mochte. Die Verheiratung der dritten Tochter wird nur deshalb betrieben, weil sie dem Vater sogar noch Geld erübrigen soll. Es ist ein Geschäft, das in aller Form kontraktlich abgemacht wird, in dem die beiderseitigen Väter einander übers Ohr zu hauen vermeinen und in dem die Braut das Verkaufsobjekt ist. Schon kurze Zeit nach dem Abschluß des unwürdigen Handels zerreißt das ganze Gewebe. Und um das Unglück voll zu machen, hat auch die zweite Tochter noch zuletzt ihr Herz an einen Unwürdigen verloren und mit ihrem Herzen zugleich 15000 Franken, die ihr der Vater zu entwinden trachtete, nachdem seine Hoffnung auf den Gewinn aus der Ehe der Jüngsten gescheitert ist.

Neben dem modernen Ehedrama nun, dessen Entwicklung zu ihrem Höhepunkt gelangt zu sein scheint — man sieht wenigstens nicht recht ein, wie das Geleistete etwa noch überboten werden soll — da zieht sich die Spur der Einwirkung der mittlerweile auf germanischem

Boden erwachsenen Schöpfungen. Von Ibsen werden „les Revenants“ und „la Maison de Poupée“, wird „le Canard sauvage“ und „Hedda Gabler“, wird „un Ennemi du peuple“ und „Rosmersholm“ und so der Reihe nach alle Stücke, mitunter noch vor ihrem Erscheinen auf deutschen Bühnen, in Paris aufgeführt. Gleich ihm wird auch Strindberg dem französischen Publikum vorgestellt und von den jungdeutschen Dramatikern Hauptmann und Sudermann. Hauptmanns „les Tisserands“ erschienen einem so maßgebenden Beurteiler wie Lemaitre sogar weniger deutsch als französisch. In seinen Impressions de théâtre kommt er wiederholt auf diese dramatischen Schöpfungen zu sprechen. Doumic, der Kritiker der Revue des deux Mondes, veröffentlicht eine Abhandlung über das Theater unter dem bezeichnenden Titel „De Scribe à Ibsen“. Edouard Rod, einer der angesehensten Tageschriftsteller, versteht die französische Ausgabe der Ibsenschen Werke durch Prozor mit einer schwärmerischen Vorrede. Sie alle erkennen an, daß hier würdigere Probleme zu Worte kommen, daß hier gewaltigere Leidenschaften herrschen, daß hier erst in Wahrheit das große Leben der modernen Zeit einen Widerhall findet. Die französische Dramatik hat an eine Seite, eine einzige und dazu noch sehr intime, der Öffentlichkeit entzogene und die Öffentlichkeit darum auch nur schwach streifende Seite des modernen Lebens gerührt. Sie hat da Konflikte an das Tageslicht gezerrt, die sich fast ausschließlich innerhalb der vier

Mauern abspielen, die allenfalls von Lakai und Jose, von Friseur und Kammermädchen beobachtet werden, für die Welt da draußen aber nur etwa durchs Fenster in die Erscheinung treten könnten; und die Fenster sind doch wohl vornehmlich zum Hinaus- und nicht zum Hineinsehen in die Gebäude gefügt.

Wie anders das Stoffgebiet des germanischen Theaters. Das germanische Theater hat sozusagen vollständig die Erbschaft des französischen angetreten. War es denn nicht das Theater der Scribe, Augier und Dumas, das den Kampf zwischen dem zweiten und dritten Stande, zwischen Bourgeoisie und Adel dramatisch ausgemünzt? Den Übergang des Theaters vom dritten zum vierten Stande aber hat der französische Dramatiker lange Zeit ignoriert; er wollte neben dem Vorderhause nicht die Welt des Hinterhauses anerkennen, wollte nicht das Ringen der Armen und Elenden in sein Programm aufnehmen. Er kämpft immer noch Schulter an Schulter mit dem Bürgerstande für erworbene und gegen die ererbten Rechte an; von einem Kampfe gegen ererbte Gebrechen, wie ihn Ibsen in der Tragödie des vierten Standes eröffnet, weiß er nichts. Ibsen hat ja so tief-sinnig das eigentlich Tragische in dem Ringen des Proletariats aufgedeckt, nicht sowohl den Mangel materieller Mittel, sondern weit mehr den geistigen Defekt, der so viel schwerer auszugleichen ist wie jener und so viel schwerer lastet, da er zumeist auf einer seit Generationen wuchernden Vererbung beruht. Diese

fortwuchernden Begleiterscheinungen der Armut freilich bekommt der nordische Dichter stärker zu fühlen als die unfrigen, und weniger als diese wiederum die Franzosen, dank einer nach vielen Millionen zählenden selbständigen und wohlhabenden Bauernbevölkerung Frankreichs. Und weil man in der Wirklichkeit den Kampf nicht ernst nahm, so war er es auch nicht für das Drama, und kein nennenswertes Talent unter den Schauspielern bemächtigte sich dieses Stoffes.

Die letzte Saison zum allererstenmal zeitigt einen bedeutenderen Versuch auf diesem Gebiete in Frankreich, Mirbeaus Mauvais bergers. „Die schlechten Hirten“, das sind die Vertreter des vierten Standes in der Deputiertenkammer, denen allein die Vertrauensseligkeit ihrer Wähler zu einer Rolle im politischen Leben verhilft, die, das Elend der Massen im Munde führend, nur daran denken, sich selbst Stellung und Macht zu verschaffen, die den Arbeiter zu verhängnisvollen, unheilbringenden Thaten reizen, während sie selbst auf Agitationsbanketten schwelgen, die von der Parlamentstribüne herab gemächlich ihre gewohnte Citanei hersagen, während die Arbeiter unter dem Kugelregen der gegen sie aufgebotenen Militärmacht blutend zusammenbrechen. Das sind die Anklagen, die der Führer des Arbeiterstreikes gegen den Abgeordneten laut werden läßt, darum auch lehnt er hartnäckig den Beistand der Parlamentarier ab, die — wie er behauptet — immer noch an dem Mißerfolg einer jeden Lohnbewegung

schuld gewesen. Das Ende der Aktion ist hier daselbe wie in Hauptmanns „Webern“. Mundgerecht aber wird die graue Tragödie dem Franzosen durch das Hineinspielen des politischen Elements, genießbarer durch den trefflichen Dialog, näher gebracht namentlich durch das kraftvolle Auftreten der Frau des Arbeiterführers. Und trotz alledem wird das Stück bei seiner Erstaufführung in der Renaissance von einem Teil der Bourgeoisie, später auch von der Masse mit ungeheurem Lärm abgelehnt. Er aber, der das Wagnis unternommen, er sucht seit fünfzehn Jahren seinen Weg abseits von der großen Heerstraße im Roman wie im Tagesartikel; überall tritt er als mannhafter Kämpfer für die Unterdrückten, Schwachen, Verkannten ein; und so scheute er denn auch zuletzt nicht vor einem Vorstoß auf dramatischem Gebiete zurück.

Daß übrigens auch in Frankreich ein Proletariat für die Litteratur sonst existiert, davon zeugen zur Genüge die Romane, zumal diejenigen Zolas. Allein der immer wieder erneuerte Versuch, die so viel gelesenen Erzählungen für die Bühne herzurichten, findet nicht den Beifall des Publikums. Wohl erreichten die von Busnach dramatisierten Romane *l'Assommoir*, *Pot-Bouille*, *le Ventre de Paris* in einem der hauptstädtischen Volkstheater bis an die zweihundert Vorstellungen. Aber wie die erste Aufführung seines Originaldramas „*Renée*“ schmählich scheiterte, so erging es der vielleicht großartigsten Schöpfung des Meisters,

so erging es dem Roman *Germinal* in dramatischem Gewande. Daß nicht immer gute Romane gute Dramen geben, ist eine oft ausgesprochene und fast ebenso oft auf ihre psychologische und ästhetische Grundlage hin untersuchte Thatsache. Aber auch für ein rein naives Betrachten ist es klar, daß gar vieles, was uns der Naturalismus entgegenbringt, nicht in gleichem Maße wie im Romane in lebendiger Anschauung genossen werden kann. Und der Franzose zumal sieht auf seiner Bühne nicht gern die Bevölkerung der Kellerwohnungen und Dachkammern. Auch die herabgekommensten Gestalten seines Dramas bewegen sich immer noch im gut ausgestatteten Salon, das Laster kleidet sich in die elegantesten Gewänder, die Helden der Alltagsstücke rechnen zumeist mit einer jährlichen Rente von 20000 bis 30000 franken. Sogar der große Augier sagt einmal: „Für mich ist dieser Zola ein vollkommener Narr. Die Charaktere des dritten Standes sind doch psychologisch weit interessanter als die des vierten, als die Trunkenbolde und groben Naturen, die er uns vorführt.“

Besser erging es demnach immerhin den dramatisierten Romanen einer anderen Richtung. Ohnets Schöpfungen, allen voran sein „Maître de Forges“, besaßen eine zeitlang auch auf der Bühne die Gunst des Publikums. Von Marcel Prévosts „Demi-Vierges“ ist schon die Rede gewesen. Halévy, der dramatische Genosse Meilhacs, hat auch seinem so liebenswürdigen Roman „l'Abbé Constantin“ die Bretter erobert

feuilles „le Sphinx“, ein Stück, das in den siebziger Jahren im Théâtre-Français so viel Aufsehen erregte, ist aus einem Roman hervorgegangen; noch heute wirksam ist daneben der schon über vierzig Jahre zählende „Roman d'un jeune homme pauvre“, der mehr als sein Schauspiel „Dalila“ oder als eines seiner ehemals so zugkräftigen Lustspiele sich die Gunst des Publikums zu erhalten gewußt hat. Erdmann-Chatrions „Ami Fritz“ erfreut sich noch immer großer Beliebtheit. Weniger glücklich ist der auf dem Gebiete der Prosaerzählung überhaupt unerreicht dastehende Daudet in seinen dramatischen Schöpfungen „la Lutte pour la vie“, l'Obstacle“ und „la Menteuse“. „Lise Tavernier“, „l'Arlésienne“ und „Sappho“ haben sich in das Gebiet der Oper gerettet. Die Schauspiele Fromont jeune et Risler aîné, Jack, les Rois en exil, Numa Roumestan machen den gleichnamigen Romanen keine Konkurrenz.

Von den modernen Autoren auf dem Gebiete des Romans entzieht sich kaum einer der bekannteren dem Zug zur Bühne und, wenn er sich selbst nicht zu einer Dramatisierung seiner Schöpfungen verstehen mag, so besorgen das andere für ihn. In besonderer Blüte steht ja gegenwärtig sogar die Verwertung dramatisierter wie nicht dramatisierter Romane zu Opern- und Operettentexten. Ja, nicht selten bemächtigen sich zwei oder drei Komponisten des gleichen Textes, wie dies mit Murgers „Vie de Bohème“ geschehen.

Wenn ich nun noch nach der Betrachtung all der



verschiedenen Arten und Unterarten der Schauspiel-  
dichtung auf den Einakter wie auf eine Sonderart  
eingehe, so spricht meiner Meinung nach dafür mehr  
als ein gewichtiger Grund. Man pflegt ja bei uns  
von der Gattung der Einakter ziemlich geringschätzig  
zu sprechen, und, unbeschadet einiger rühmlicher Aus-  
nahmen von Goethe bis auf Sulda, denkt man sich  
unter dieser Bezeichnung zumeist das obligate dramatische  
Opfer, das unsere Polterabende und Hochzeiten in  
guten Häusern erheischen. Die deutschen Theater-  
leitungen lieben den Einakter nicht, und das deutsche  
Theaterpublikum liebt ihn auch nicht. Drei Einakter  
den Abend hintereinander — und weniger zu bieten,  
ist einer Durchschnittsbühne doch wohl nicht erlaubt —  
das ist für den Hörer ein höchst zweifelhafter Genuß.  
Ein Effekt verdrängt da den anderen, und man nimmt  
nichts Rechtes mit nach Haus. Die Einheit der Hand-  
lung, die man für das Theaterstück verlangt, man  
verlangt sie im Grunde genommen für den Zeitraum  
des üblichen Theaterabends; man will, erfüllt von  
einem einheitlichen Eindruck, den Musentempel ver-  
lassen, und einheitlich ist der Eindruck, den die Trilogie  
„Teja“, „Frischen“ und „Das ewig Männliche“ bei uns  
hinterläßt, auch nicht, so wenig wie von einem solchen  
bei Paillerons „Mieux vaut douceur“, „Et violence“ die  
Rede sein kann. Gern mag man den Einakter nur  
allenfalls als Zugabe zu einem den Abend fallenden  
Stücke hinnehmen, und genau in diesem Sinne fügen

mehrere Pariser Theater, fügt besonders die Comédie française ein solches Miniaturdrama alltäglich seinem Spielplane ein. Doch trotz ihrer untergeordneten Stellung birgt diese Litteraturgattung in Frankreich eine ganze Reihe wahrer Perlen, wohl schon aus dem einzigen Grunde, weil sie einen ständigen, festen, an jedem Abende sich von neuem behauptenden Platz im Repertoire einnimmt. Dichter allerersten Ranges versuchen sich oft und gern in der Komposition des Einacters, und unter den Besten einige haben fast ausschließlich diese Gattung kultiviert, ich erinnere nur an Octave Feuillet und an Alfred de Mussets so überaus zierliche Comédie-Proverbes.

Mit Vorliebe präsentiert sich der Einakter in poetischem Gewande, und gerade da hat der Alexandriner auch seine schönste Seite zu zeigen verstanden. Daß dieser Universalvers der Franzosen nicht notwendig die bei der Tragödie gerügten maßlos langen Tiraden herbeiführt, beweist uns das französische Lustspiel überhaupt. Zwar sind auch Molières Verskomödien nicht frei von unnatürlich gedehnten Reden, und wenn er sie gleich, ganz anders als die Tragiker, mit einer bewundernswerten Menge der herrlichsten Sentenzen auszustatten weiß, bergen diese bis an die sechzig Verse zählenden, bekanntlich stets in fast unbewegt aufrechter Haltung vorgebrachten Betrachtungen oder Beweisführungen doch ein dem Drama fremdes Element in sich. Aber auch bei ihm macht sich schon eine durch häufige Un-

wendung von Stichomythien (wir könnten vielleicht sagen: Zeilenreden) und durch öftere Einfügung von Kurzversen herbeigeführte Abwechslung angenehm bemerkbar. Noch weit erfreulicher gestaltet sich dann das Verslustspiel in neuerer Zeit, nachdem der Alexandriner durch die so rücksichtslos reformierende Hand der Romantiker hindurchgegangen ist und namentlich in den Parnassiens seine unübertroffenen Meister gefunden hat. Für uns freilich, deren natürliches, durch eigene und durch die altklassischen Dichtungen genährtes Bedürfnis an den irregulären, springenden Rhythmen des französischen Verses ohnehin nur schwer Befriedigung findet, für uns war es ganz besonders verhängnisvoll, daß die deutsche Dichtung im vorigen Jahrhundert durch eine völlig verfehlte Nachbildung des Alexandriners der falschen Auffassung dieses Verses noch Vorschub leistete. Daß der Franzose für den Rhythmus des Alexandriners, daß er besonders für die Reinheit und den Reichtum des Reimes ein außerordentlich feines Gehör hat, daß ihm der mit jedem Zeilenpaar regelmäßig wechselnde männliche und weibliche Verscharakter trotz der Länge der Verse doch eine Art Abwechslung bietet, die sein Ohr unbedingt verlangt, Zug um Zug erwartet und aufs tiefste empfindet, das nachzufühlen gelingt uns in der Regel erst ganz allmählich. Und erst wer von uns, durch günstige Umstände unterstützt, sich soweit durchgerungen, wird es dem Alexandriner zugestehen, daß er gleich anderen verkannten Größen

von sich sagt: „Wahrlich auch ich bin besser als mein Ruf“.

Und nun sind es wiederum gerade diese in Alexandrinern verfaßten Lustspiele, zumal aber die Einakter, durch die das griechische Altertum mit all seinen historischen, mythologischen, kulturgeschichtlichen Beziehungen in der französischen Litteratur sich lebendig erhält. Frisch vom Collège weg stürzt sich der junge Dichter zumeist in das Versdrama hinein, und, wie ihn in der Tragödie vielleicht die Unkenntnis und Verachtung aller anderen Litteraturen noch immer seinem griechischen Kunstideal nachjagen läßt, so hier die Unkenntnis der ihn umgebenden Welt den althellenischen Göttern und Menschen. Augiers beide Erstlingsstücke, das zweiaktige Lustspiel „la Ciguë“ (der Schierlingsbecher) und der Einakter „le Joueur de flûte“, Félix Pyats „Diogène“, Paillerons „le Parasite“, Lemaitres schon genannte „Bonne Hélène“, Théodore de Banvilles „Socrate et sa Femme“ — um hier nur die bekannteren zu erwähnen — spielen auf klassischem Boden. Ja, die eigene Vertrautheit mit der Welt der Griechen und Römer verführt die Dichter, dem Publikum das Verständnis dermaßen fernliegender mythologischer Anspielungen und fremdartiger Wortgebilde zuzumuten, wie sie auch in Frankreich nur bei dem Fachmanne vorauszusetzen ist. Aber neben solch wunderlichen Blüten, zu denen noch in jüngster Zeit Villedervé mit seiner Lysistrata einen ganz eigenartigen Beitrag geliefert

hat, zeitigte doch die Einwirkung des Griechentums die lieblichsten Schöpfungen, und es wäre ein Studium höchst erfreulicher Art, das sich etwa dieses Sondergenre zum Gegenstand aussuchte, weit erfreulicher jedenfalls als die Betrachtung der nach griechischem Muster gestalteten Tragödie.

Und wenn es in jüngster Zeit so scheinen will, als ob man in Deutschland von der französischen Lustspiel-litteratur sich abwendet, von einer Lustspiellitteratur, die als Kopie des wirklichen Lebens nicht wirken kann, wo man dieses Leben selbst nicht kennt und nicht begreift, und wenn man im eigenen Lande Vorgeschritteneres und zugleich Gediegeneres zu haben sich rühmt, auf den französischen Einakter dürfte man immer noch mit Nutzen zurückgreifen. Hier zeigt sich die echt französische Kunst der Causerie in ihrer höchsten Vollendung, wie bei Musset und Pailleron; hier hat das historische und litterarische Drama sich am schönsten entwickelt, in diesem Rahmen haben Märchen- und Puppensdrama ihre reichsten Blüten getrieben; hier ist sogar das modern-soziale Problem in Frankreich am zeitigsten hervorgetreten, wie in den am Vorabend des siebenziger Krieges aufgeführten Ouvriers von Eugène Manuel.

Möge denn hier zum Schluß noch die Analyse grade eines solchen Einakters von der griechischen Gattung Plag finden, eines Schauspiels von ganz modernem Charakter, in das nur, da der Konflikt nach Hellas verlegt ist, die dort geltenden Verhältnisse und Vorstellungen hineinspielen.

Es handelt sich um das an der Comédie française eine ganze Saison hindurch fast Abend für Abend gegebene Stück „le Faune“ von Georges Lefèvre. „Der Schäfer Daphnis liebt die Schäferin Amaryllis. Einer Verbindung fürs Leben tritt jedoch der greise Vormund Damoetas entgegen, der als Priester des Zeus ein Orakel dieses Gottes erheuchelt, des Inhalts, daß Amaryllis ihm zur Frau bestimmt sei. Der Faun, der in seinem Haine die Klage der Liebenden über den verhängnisvollen Götterspruch hört, nimmt sich ihrer an, entlarvt den Betrüger und bringt Schäfer und Schäferin zum gewünschten Ziele.“ Das Ganze spielt sich in einem Haine bei Athen ab.

Man sieht, die Erfindung ist nicht weit her, und auch die Verwicklung ist nicht dazu angethan, ein besonderes Interesse hervorzurufen. Aber freilich, welch herrliche Sprache, welch wunderbare Versgestaltung, welch köstlicher Schmelz ist über das einfache Gewebe gesponnen! Welch frischer Hauch von Wald und Au, welch kräftiger Duft von Feld- und Wiesenblumen! Welch feiner Humor durchströmt die Dichtung, endlich welch merkwürdige Mischung griechischer Bilder und moderner Vorstellungen. Nicht die Art, wie die Liebenden einander finden, ist schließlich das, was dem Stücke die Teilnahme der Hörer sichert, sondern die überlegene Beredsamkeit des Dichters, mit der er die beiden jungen, noch bildungsfähigen Hellenen von der Verehrung der Götter zur Verehrung der Natur zurückführen läßt.

Allein, was nützt alle Umschreibung, wo die Form das Beste ist. Von einer Vorführung des Originals aber sehe ich ab, denn ich möchte nicht für die Glücklichen, denen das Stück in Paris selbst zu sehen vergönnt sein sollte, mit den Schauspielern der Comédie française in Konkurrenz zu treten scheinen. Ich greife somit zur Übersetzung, und, wenn ich den Alexandriner natürlich preisgebe, nehme ich doch den Zierrat des Reimes gern hinüber.

So hören Sie denn ein paar kurze Proben: Daphnis, der arme Hirt, außer sich über das ihm mitgeteilte Orakel, das angeblich dem alten Priester Damoetas die Geliebte zuspricht, macht den Greis auf seine Gebrechlichkeit aufmerksam, worauf Damoetas:

O, ich hab' Kraft; und dir zum Trotz beharr'  
Bei des Orakels Ausspruch ich.

Daphnis.

Du Narr!

Dies alt' Gemäuer dort zählt Löcher nicht  
Soviel als Runzeln zeigt dein Angeficht;  
Schwer fänd' man einen Bock in meiner Herde  
Mit so vollendet echter Bocksgebärde  
Wie deine Frage; deines Schädels Glätte  
Glänzt mit Hoplitenhelmen um die Wette.  
Kein Zahn ist mehr zu schaun; dein Riechorgan  
Drängt dein ergrautes Kinn fast aus der Bahn.  
Und du erflühst dich, (auf die Geliebte weisend) diese junge Blüte  
Dies Tagsgestirn, dies duft'ge, lichtdurchglühete,  
Dies hehre Wesen, diese Himmelsgabe  
An dich zu fesseln, der so nah' dem Grabe — —

Doch halt! der Zorn des Jrens — jetzt fällt mir's ein . .  
Er trifft nicht mich, — du sollst das Opfer sein.  
Man wird dir thun, wie Kypris that dem Schmied;  
Drum mach' dich fort! — Den Obolos nimm mit,  
Den du dem Fährmann nach dem Orkus schuldest,  
Soll er dich schnell befördern, — eh' du duldest,  
Was deiner in der Ehe wartet.

Als sich dann Damoetas, völlig unbeirrt durch diese Worte, entfernt hat, klagen die Liebenden sich gegenseitig ihren Kummer, und Daphnis zumal grollt mit seiner Dürftigkeit und gegen die Macht des Priesters, die diesem vermutlich die Gunst des Gottes verschafft habe. Da erscheint der Faun und bemüht sich, dem trostlosen Pärchen vorerst den Orakelspruch an sich verdächtig zu machen. Daphnis aber hält an seinem Glauben fest und zählt dem Faun schließlich all die fürchterlichen Strafen auf, die ihn im Falle des Ungehorsams in der Unterwelt erwarten dürften, und er endet mit dem verzweifelten Ausruf:

Ach, gäb's doch keine Götter!

Faun.

Die giebt's, verlaß dich drauf! und keinem Spötter,  
Und wär's der schlaueste, glückt's, sie abzuthun.  
Doch die ihr meint, die laßt mir jetzt nur ruhn!  
Die mein' ich nicht, die leugn' ich immerdar;  
Die Gottheit aber, die da ist und war  
Und ewig sein wird, sie, die niemals trügt  
Und nicht durch dunkle Sprüche euch besüßt,  
Die Gottheit, deren Ruf mit Allgewalt  
An tausend Orten euch entgegenschallt,



Aus Jephyrs Säufeln wie aus Sturmes Toben,  
 Aus Gads Schoß wie vom Gewölk da droben;  
 Die Gottheit; der ihr lauscht, wo an den Bäumen  
 Das Laub sich regt, wo Wiesenbäche schäumen,  
 Wo an des Meeres Bord die Brandung tost,  
 Und wo der Bien' Gesumm die Blum' umkost,  
 Die Gottheit mein' ich. Sie ist überall,  
 Wohin ihr blickt. — Die Sterne ohne Zahl  
 Sind dieser Gottheit Augen; ihr Gesicht  
 Der weite Horizont; der Sonne Licht  
 Ihr Tempel. Und vor ihr ist Arm und Reich,  
 Vor ihr der Niedrigste dem Höchsten gleich;  
 Ihr Nächstenliebe oberstes Gebot;  
 Und Zuspruch, Trost und Hilfe in der Not  
 Sind die Verkünder ihres Glaubens. Drum  
 Empfehl' ich diese Gottheit euch.

Amaryllis.

Warum

Indes, o Faun, verschweigst du uns den Namen.

Daphnis.

Ja sag', warum in aller Welt bekamen  
 Wir denn bisher gar nichts von ihr zu hören? —  
 Nenn' sie nur schnell! Ich möchte sie beschwören,  
 Daß sie, die du so gütig uns geschildert,  
 Den Zorn des Zeus durch gnäd'ge Fürsprach mildert.  
 Ihr wird er diese Bitte doch gewähren.

Faun.

Wahrhaftig! 's ist nicht leicht, euch zu belehren. — —  
 Was soll wohl meiner Gottheit je gemein  
 Mit einem eurer Lügengötter sein? —  
 Was thut denn dieser Zeus, um euch zu schrecken?

Was ist er denn, um solche Furcht zu wecken?  
Ein Truggespinnst, euch vorirrlüchert,  
Das nichts vermag, weil es nicht existiert;  
Ein Popanz, den ihr selbst euch aufgestellt  
Und den nur eure Phantasie erhält  
Gleich all den anderen Göttern. Wahrlich, hört!  
Ich bin's, der hier bei diesem Lenz euch schwört,  
Bei dieses Himmels Blau, beim hehren Schatten  
Der Buchen dort auf jenen saft'gen Matten,  
Die schon die Keime künft'ger Nahrung zeigen;  
Ich schwör's beim Glanz des Tags, der Nächte Schweigen:  
Von euren Göttern existieret keiner,  
Ich muß es wissen, denn ich bin ja einer.

Derartige Schöpfungen wahrlich dürften wohl auch  
bei uns auf ein willig Ohr rechnen können.

Verlag der Bengerschen Buchhandlung in Leipzig:

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

**Barth, Dr. Hans. Crispi.** Ein Lebensbild. Mit 2 Porträts. 2. Aufl. VIII u. 198 S. Preis brosch. M. 3.—, in Halbfranz geb. M. 4.—.

— **Unter südlichem Himmel.** Bilder aus dem Orient und aus Italien. VIII u. 218 S. Preis brosch. M. 2.—, eleg. geb. M. 3.—.

— **Türke, wehre Dich!** Zwei Teile in einem Bande. IV und 276 S. Preis brosch. M. 3.—.

I. Teil. **Der achte Kreuzzug.** Inhalt: Die Genesis der Türkenhege. — Die armenischen Greuel. — Die Lepstade. — Die Blutschuld Englands. — Aufstand, nicht Massacres. — Die Emeute und ihre Unterdrückung. — Die Verbrechergalerie des Hinterschaf. — Der Hamburg der Konsularberichte. — Die Lage der Armenier in der Türkei. — Der Kreitsche Schwindel. — Die Preßlägen „Industrie“. — Der sikhellenische Massenansch. — Garibaldi jun. — Solons Entel. — Die Chesfallsche Farce. — Englische Politik. — Eine Blätenlese christlicher Greuel.

II. Teil. **Die Türken als Kulturvolk.** Inhalt: Das Volk der Cozeranz. — Die Christen im türkischen Reiche. — Der türkische Volkscharakter. — Islam und Sittlichkeit. — Der türkische Bauer: der Kern der Nation. — Die Kulturbethätigung der Ottomanen. — „Slavererei“. — Demokratie. — Die moderne Türkei. — Die türkische Litteratur. — Türkisches Unterrichtswesen. — Die türkische Armee. — Die Reform. — Die Fortschritte in der Türkei. — Sultan Abdul Hamid und das nationale Erwachen. — Ergo.

**Behrend, Otto. Sigfrid.** Ein altnordisches Heldengedicht. 250 Seiten groß 8°. Preis brosch. M. 4.—, elegant geb. M. 5.—.

**Kohl, Dr. Horst. Fürst Bismarck.** Regesten zu einer wissenschaftlichen Biographie des Ersten Deutschen Reichskanzlers. 2 Bde. großs Lex.-Oktav. Preis brosch. M. 40.—, in Halbleder geb. M. 45.—.

I. Band. 1815—1871. Brosch. M. 18.—, in Halbledr. geb. M. 20.—.

II. Band. 1871—1890. Brosch. M. 22.—, in Halbledr. geb. M. 25.—.