

## Werk

**Titel:** Hamlet in Frankreich

**Autor:** Elze, Karl

**Jahr:** 1865

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0001](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0001) | log11

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Hamlet in Frankreich.

Von

**Karl Elze.**

Es ist eine allgemeine Annahme, dass Voltaire den Shakespeare in Frankreich eingeführt habe, wenigstens hat er selbst es oft und laut genug wiederholt, dass ihm auch dieses unsterbliche Verdienst — um Shakespeare oder um seine Landsleute? — gebühre. Wenn man indessen Herrn v. Voltaire genau auf die Finger sieht, wie das von deutscher Seite und namentlich in Al. Schmidt's ausgezeichnete Abhandlung „Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakespeare's in Frankreich“ (Königsberg 1864) geschehen ist, so findet man, dass auch hier das volksthümliche Sprichwort gilt: Viel Geschrei und wenig Wolle. Schon lange vor Voltaire begegnen wir verschiedenen auf Shakespeare hinweisenden Spuren, die sich bei einer auf diesen Punkt gerichteten sorgfältigen Durchforschung der kaiserlichen Bibliothek möglicher Weise noch vermehren lassen möchten. Nur Eine derselben wollen wir namhaft machen; das ist *Cyrano de Bergerac's* (1620—1665) Trauerspiel Agrippina, in welchem sich Reflexionen und selbst Redewendungen aus Cymbeline, dem Kaufmann von Venedig und Hamlet wiederfinden.<sup>1)</sup> So viel bleibt indessen

<sup>1)</sup> Nach *Lacroix Hist. de l'Influence de Sh. sur le théâtre français* 346 haben das *Rathery* in der *Revue Contemporaine* und *Baron* im *Athenaeum Français* (1855) des Näheren nachgewiesen. — Umgekehrt soll *Bergerac's Histoire Comique des Etats et Empires de la Lune* den Anstoss zu Swifts lilliputischen Reisen gegeben haben und einzelne Ideen sollen aus jener in diese übergegangen sein.

richtig, dass erst seit und grösstentheils auch durch Voltaire die allgemeine Aufmerksamkeit der französischen Literatur auf England gelenkt worden ist, und dass seitdem das französische Drama, das während des 17. Jahrhunderts seine Stoffe und Eingebungen vorzugsweise der spanischen Poesie entlehnt hatte, anfang sein Augenmerk auf Shakespeare zu richten. Seit jener Zeit beginnt ein geistiger Eroberungskampf, in welchem die Engländer allmählig grössere Besitzungen im Reiche des französischen Geistes gewonnen haben, als sie einst im „schönen Lande Frankreich“ in Wirklichkeit inne hatten. Was sie einst vor der Jungfrau von Orleans aufgeben mussten, hat ihnen Shakespeare auf einem höhern Gebiete zurtückeroberet.

Eine eigentümliche Thatsache ist es, dass wir in diesem Kampfe den Hamlet (dessen Stoff merkwürdiger Weise aus oder doch über Frankreich nach England gelangt war) stets im Vordergrund finden. So oft von Shakespeare die Rede ist wird er stets als der Dichter des Hamlet bezeichnet, der Hamlet galt gewissermaassen als typisch, in ihm sah man nicht allein Shakespeare, sondern das englische Drama überhaupt verkörpert. So oft wir in Frankreich einer Untersuchung über das Wesen der Shakespeare'schen Poesie begegnen, einer Kritik ihrer Schönheiten oder ihrer barbarischen Regellosigkeit — überall ist es der Hamlet, an welchen die Besprechung entweder angeknüpft wird, oder bei welchem sie ihr Endziel erreicht.<sup>1)</sup> Der Hamlet ist so zu sagen der Pionier, welcher dem englischen Geschmacke in Frankreich wie anderswo Bahn zu brechen bestimmt war. Dieselbe Erscheinung tritt uns bekanntlich auch in Deutschland entgegen, und es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass der Hamlet auch das erste Stück Shakespeare's ist, welches — vorläufig noch handschriftlich — ins Welsche übersetzt worden ist.<sup>2)</sup> Ohne Zweifel beruht diese dem Hamlet zugefallene geschichtliche Rolle keineswegs auf Zufälligkeit. Gerade im Hamlet offenbart sich der spezifisch germanische Geist, welcher sich die Lösung der tiefsten Räthsel alles Daseins zur Auf-

<sup>1)</sup> Von zwei hierhergehörigen Schriften, deren eine dem vorigen, die andere dem gegenwärtigen Jahrhundert angehört, haben wir nichts als die Titel ermitteln können. Es sind: *Duval, Shakespeare et Addison mis en comparaison, ou imitation en vers des monologues de Hamlet et de Caton*, 1786 und John Russell (jedenfalls Earl Russell) *Essai sur les moeurs et la littérature des Anglais et des Français (trad. de l'Anglais)* Paris 1822. — angeknüpft an eine Vergleichung zwischen Hamlet und Voltaire's Mahomet. Lacroix 278.

<sup>2)</sup> Athen. No. 1924, Sept. 10, 1864 p. 342.

gabe gestellt hat. In keinem andern Stücke Shakespeare's sehen wir ein solches Ringen nach dem Verständniss der Welt und des Lebens und eben darum packt es alle Geister mit der Macht des Geheimnissvollen und bannt sie in seinen Zauberkreis. Wie überhaupt in der englischen Poesie, so kommt namentlich bei Shakespeare das Subject zur Geltung, während im französischen Klassicismus statt der konkreten Individualität die abstrakte Allgemeinheit vorherrscht. In keinem aller Shakespeare'schen Stücke tritt aber das Subject mehr in den Vordergrund als im Hamlet, wo der ganze tragische Conflict in das Subject verlegt ist. In dieser Hinsicht bildet Hamlet die Spitze der Shakespeare'schen Poesie; in dieser Hinsicht ist Hamlet der vollgültige Vertreter des in Frankreich eindringenden germanischen Geistes. So trat Hamlet als der schroffste Gegensatz zum klassischen Drama der Franzosen auf. Hier galt verständiges Maass als Grundgesetz, indess der jeder Klassification widerstrebende Hamlet die Anziehungskraft des Unerforschlichen und Incommensurablen ausübte. Die übrigen Tragödien Shakespeare's, namentlich die römischen Stücke,<sup>1)</sup> bauten dem französischen Verständniss wenigstens durch ihren Stoff eine Brücke, nur der Hamlet war im Stoff wie in der Form gleich unbegreiflich und gegensätzlich. Statt der Handlung, welche seit Aristoteles als der Inhalt jedes regelrechten Dramas gegolten hatte, fand sich hier gewissermaassen die Nicht-Handlung zum Inhalt des Stückes erhoben. Was die Form anlangt, so bot gerade der Hamlet dem klassischen Geschmacke der Franzosen die ärgsten Anstössigkeiten dar, wenngleich sie sich von Anfang an einzelnen hervorragenden, ja überwältigenden Schönheiten nicht verschliessen konnten. Nirgends wurden die geheiligten Regeln so mit Füßen getreten wie eben hier; nirgends waren die drei Einheiten auf so empörende Art verletzt wie hier; nirgends spielten die Nebenpersonen aus dem Volke, welche die französische Bühne kaum als stumme Personen betreten durften, eine so wichtige und geschwätziige Rolle wie hier; nirgends war der höfische Anstand leichtsinniger aus den Augen gesetzt als hier. Ja mit den berüchtigten „*fossoyeurs*“ hat sich das französische Anstandsgefühl noch heute nicht völlig ausgesöhnt,<sup>2)</sup> ein wie grosser Um-

---

<sup>1)</sup> Von den Historien war während des 18. Jahrhunderts in Frankreich noch keine Rede; sie wurden, gleichwie die Lustspiele, erst von der romantischen Schule gewürdigt. Das erste für die Franzosen bearbeitete Lustspiel Shakespeare's ist „*Comme il vous plaira*“ von G. Sand. Lacroix 343 folg.

<sup>2)</sup> Lacroix, *Histoire de l'Influence de Shakespeare etc.* p. 342.

schwung auch in der Anschauungsweise des französischen Theaters seitdem eingetreten ist. Mit Einem Worte, der vorwiegende Einfluss des Hamlet in Frankreich scheint uns hauptsächlich auf dem geheimnissvollen Reize des Gegensatzes, wie auf dem Reize des Unbegriffenen und scheinbar Unbegreiflichen zu beruhen. Wie man von der Klapperschlange erzählt, dass sie die Vögel, die sie sich zur Beute ausersehen hat, durch ihre Blicke bannt, so bannte der Hamlet die hervorragenden Geister der französischen Nation, bis er Schritt für Schritt in immer weitere Kreise gedrungen ist und sie sich gewonnen hat.

Zu der Zeit, als Voltaire das Scepter des französischen Parnasses in Händen hielt, glich die klassische Literatur der Franzosen einem nach den strengsten Grundsätzen Lenôtre's angelegten Garten mit Taxishecken, Blumenparterres, Statuen und Bassins. Voltaire war es, welcher von dem draussen in der Wildniss vorbeirauschenden Gewässer der englischen, insonderheit Shakespeare'schen Poesie, vorsichtig einen Kübel voll in den Garten trug, gewissermaassen als warnendes Exempel, um seinen Landsleuten zu zeigen, wie wild und trübe dieses Wasser sei. In diesem Kübel befand sich oben auf der Hamlet. Aber das wilde Wasser fing, ohne dass er es wusste und wollte, an zu brodeln als hätte es Zauberkraft in sich. Es sprengte den Kübel, überströmte die Marmorbassins, höhnte sich allmählig ein eignes Bett aus und erfrischte Rasen und Blumenbeete auf wunderbare Weise. Die Sträucher, Hecken und Baumgänge sprosseten und trieben so gewaltig, dass sie sich der Scheere nicht mehr fügen wollten — genug, das wilde Wasser kommt nicht eher zur Ruhe, als bis es den steifen französischen Garten in einen natürlichen und üppigen englischen Park umgewandelt hat. —

Von den Einflüssen, welche Shakespeare und die englische Literatur überhaupt auf Voltaire geübt haben, wie von der Stellung die er ihnen gegenüber eingenommen hat, sehen wir als nicht zu unserm Gegenstande gehörig ab. Dass er sich wiederholt eingehend mit dem Hamlet — eingehender als mit irgend einem andern Werke Shakespeare's beschäftigt hat, ist bekannt. Seine Uebersetzungsproben daraus, seine Nachahmung des Geistes zuerst in der Eriphyle<sup>1)</sup> und dann in der Semiramis, endlich seine Kritik des Stückes sind

---

<sup>1)</sup> Auch die Ermordung des Polonius statt des Königs hinter der Tapete ist in der Eriphyle, oder wie die Franzosen schreiben Eryphile, (V, 5) nachgeahmt. Lacroix 47.

genugsam besprochen, <sup>1)</sup> so dass sie hier füglich übergangen werden dürfen. Nur seine Uebertragung des berühmten Monologs „Sein oder Nicht-Sein“ glauben wir mittheilen zu sollen, theils weil sich Voltaire einbildet damit gezeigt zu haben, „wie man Dichter übersetzen müsse,“ theils behufs der Vergleichung mit späteren Uebersetzungen.

*Demeure, il faut choisir, et passer à l'instant  
De la vie à la mort, et de l'être au néant.  
Dieux justes, s'il en est, éclairez mon courage.  
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,  
Supporter ou finir mon malheur et mon sort?  
Qui suis-je? qui m'arrête? et qu'est-ce que la mort?  
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile;  
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille.  
On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil  
Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.  
On nous menace; on dit que cette courte vie  
De tourmens éternels est aussitôt suivie.  
O mort! moment fatal! affreuse éternité!  
Tout cœur à ton seul nom se glace épouventé.  
Eh! qui pourrait sans toi supporter cette vie?  
De nos fourbes puissans bénir l'hypocrisie?  
D'une indigne maîtresse encenser les erreurs?  
Ramper sous un ministre, adorer ses hauteurs?  
Et montrer les langueurs de son âme abattue,  
A des amis ingrats, qui détournent la vue?  
La mort serait trop douce en ces extrémités.  
Mais le scrupule parle, et nous crie, arrêtez.  
Il défend à nos mains cet heureux homicide,  
Et d'un héros guerrier, fait un chrétien timide.*

„Après ce morceau de poésie, so fährt Voltaire wörtlich fort, *les lecteurs sont priés de jeter les yeux sur la traduction littérale,*“ welche er nun folgen lässt. Also er bildet sich ein, den Monolog erst zur Poesie erhoben zu haben. Zu einem wirklichen Verständniss konnte und wollte er nicht durchdringen. Das Stück ist ihm der Traum eines trunkenen Wilden mit einzelnen schönen Gedankenblitzen,

<sup>1)</sup> Ich erlaube mir ausser auf Schmidt's genanntes Programm auch auf meine eigene Ausgabe des Hamlet p. XXXIV—XL zu verweisen.

wie ihm der ganze Shakespeare nur für ein barbarisches Gemisch von kindischen Albernheiten und erhabenen Gedanken, von Niedrigkeit und Grösse, von Rohheit und Stärke gilt. Er ist ein grosser Misthaufen, auf welchem Voltaire einige Perlen gefunden, ein barbarischer Gaukler, ein „*vilain singe*.“ „Shakespeare, sagt V. Hugo (William Shakespeare S. 148 nach Diezmann), war für Voltaire eine Gelegenheit seine Geschicklichkeit im Schiessen zu zeigen. Er fehlte das Ziel selten — (wir denken im Gegentheil, stets.) Er schoss auf Shakespeare, wie die Bauern auf die Gans schiessen.“ — Die Bauern sind auch keine sonderlichen Schützen. Die Akademie, an welche Voltaire seine Analyse des Hamlet richtete, erhob keinen Widerspruch, und wir dürfen aus ihrem Schweigen mit Recht schliessen, dass sie seine Ansichten im Ganzen theilte. Wie wäre es auch möglich gewesen, dass eine in ihrem Zenith stehende Literatur sich plötzlich hätte vor dem Auslande beugen, die Ueberlegenheit einer fremden Dichtung anerkennen und sich gewissermaassen vor ihr hätte des Fehls und Irrthums schuldig bekennen sollen? Villemain macht darauf aufmerksam, dass die französische Poesie einen andern Gang genommen haben würde, wenn der grosse Corneille sich an der englischen, statt an der spanischen Literatur gebildet hätte. Eine solche Erwägung gehört aber in das Bereich der leeren Möglichkeiten. Nicht Zufall oder Laune hatte Corneille zur spanischen Poesie geführt, sondern der Zug des öffentlichen und literarischen Lebens seiner Nation, die der englischen damals vollständig abstossend oder mindestens gleichgültig gegenüber stand. Die durch Voltaire eingeleitete Bekanntschaft mit England konnte unmöglich sofortige Früchte tragen; wir müssen uns wundern, nicht dass sie so langsame, sondern dass sie so schnelle Erfolge herbeiführte.

Die Art, wie Voltaire den Shakespeare für die französische Poesie fruchtbar gemacht wissen wollte, war, dass man die „auf dem Kothe gefundenen Perlen“ ohne grosse Gewissenhaftigkeit entlehnte, sie kunstgerecht behandelte und ihnen so ein schöneres Dasein im Reiche der wahren Poesie verlieh. In diesem, von Voltaire selbst begonnenen Geschäfte der dichterischen Anpassung glänzt vor allen der Akademiker Jean François Ducis (1733—1816), welcher in dem Zeitraume von 1769—1792 sechs Tragödien Shakespeare's bearbeitete. Den Reigen eröffnete die Bearbeitung des Hamlet (1769), die nicht allein in Frankreich, sondern auch im Auslande grosses Aufsehen erregte, so dass sie ins Italienische (1774) und Holländische (1778) übersetzt wurde.

Sehen wir uns zunächst nach dem Inhalte um. Der alte Hamlet ist ermordet. Die Königin hat ihm einen von Claudius bereiteten Giftbecher vors Bett gesetzt und ist dann hinausgestürzt. Die Reue packt sie; sie eilt zurück, um den Becher zu zerschmettern, aber leider zu spät, denn der König — er scheint krank gewesen zu sein — hat das für ihn stehen gelassene Gift getrunken und ist bereits todt. Claudius ist übrigens nicht der Bruder des Gemordeten, sondern nur „erster Prinz von Geblüt“, so dass also eine Ehe zwischen ihm und der Königin nicht (nach damaligen Begriffen) als Incest betrachtet werden konnte. Er war die erste Liebe Gertruds, die jedoch aus Staatsrücksichten sich dem Könige vermählen lassen musste. Lange Zeit verlor sie den Jugendgeliebten aus den Augen und lebte glücklich; als sie ihn dann aber wieder sah, erwachte die alte Liebe von Neuem, um so mehr als Claudius vom Könige wirklich ungerecht behandelt wurde. So wurde sie zur Helferin beim Verbrechen. Der junge Hamlet folgt sofort seinem Vater auf dem Throne, denn in einem vor dem Hofe zu Versailles aufzuführenden Stücke durfte doch die legitime Erbfolge nicht umgestossen werden. Ueberdiess erklärt die Königin offen, dass sie frei von Herrschsucht ist. Aber Hamlet II. ist leidend, trübsinnig und anscheinend regierungsunfähig, er ist

*Une ombre, un vain fantôme inhabile à l'empire,*

*Que consume l'ennui, que la mort va détruire.*

Dadurch wird der ehrgeizige und thatkräftige Claudius ermutigt nach dem Throne zu streben. Mit Hilfe des Polonius, seines Vertrauten, hat er sich Anhang im Volke und Heere verschafft. Er lässt Geld vertheilen und Gerüchte ausstreuen, als habe Hamlet selbst seinen Vater ums Leben gebracht und als sei dies der Grund seiner Melancholie. Sein Plan geht dahin, sich von seinem Anhang scheinbar zwingen zu lassen, statt des unfähigen Hamlet die Zügel des Reiches zu ergreifen. Auf des Polonius Frage, was aus Hamlet werden solle, antwortet er:

*Je fais saisir Hamlet; qu'il aille sans retour*

*Achever ses destins dans l'ombre d'une tour.*

— — — — —  
*Un roi dépossédé n'a pas longtems à vivre*

*Et son tombeau jamais n'est loin de sa prison.*

Weniger aus Liebe — er ist Wittwer und hat eine erwachsene Tochter, die schöne Ophelia — als aus Politik will Claudius die Königin heirathen, vor der er übrigens seine Ränke wenigstens theilweise geheim hält. Es droht Krieg, sagt er u. A. zu ihr, und das



Heer bedarf eines Anführers. Gertrud aber ist ganz ihren Gewissensbissen anheimgefallen und bekennt reumüthig ihre Schuld gegen ihre Vertraute Elvire, eigentlich ohne einen andern Grund als um zu beichten. Diese Elvire ist eine ganz überflüssige Figur und ohne innern Zusammenhang mit dem Stücke. Sie verdankt ihr Dasein jedenfalls nur dem Umstande, dass es in Versailles höchst unschicklich gewesen wäre, eine Königin ohne Hofdame auftreten zu lassen. Gertrud will als Mutter wieder gut machen, was sie als Gattin verbrochen hat; sie will nur ihrem Sohne leben, dessen feierliche Krönung sie eben ins Werk zu setzen im Begriff steht und für den sie Gehorsam und Treue auch von Claudius fordert. Sie weist daher die Bewerbungen des letztern zurück, wobei sie sich auch auf den schlimmen Eindruck beruft, den ein solcher Schritt auf das Volk machen müsste. Claudius meint freilich, in ihrer Stellung seien sie über dergleichen Bedenken erhaben.

Den Genossen des Verbrechens ist übrigens sehr unheimlich zu Muthe. Grausige Naturerscheinungen haben den Tod des Königs begleitet; man will sogar seinen Geist gesehen haben. Claudius möchte aus Misstrauen wie die Königin aus Liebe die Ursache von Hamlets Trübsinn ergründen. Sie denken zunächst an seine Liebe zur Ophelia. Der König hat die Vermählung beider untersagt und zwar, wie Claudius im höchsten Verdrusse glaubt, um dessen altes Haus aussterben zu lassen. Ophelia ist auch höchst edelmüthig zur Entsagung bereit, allein Gertrud ist trotz des Verbotes geneigt, in die Heirath zu willigen; hofft sie doch dadurch ihren Sohn aus seiner Melancholie zu retten. Hamlet aber, dem Ophelia selbst diese glückliche Wendung verkündigt, zieht sich wider Erwarten zurück.

Gleichwie Claudius und Gertrud hat nämlich nach französischer Theatersitte auch Hamlet seinen Vertrauten. Das ist Norceste, der auf die Kunde vom Tode des Königs schleunig aus England, wohin er sich auf Reisen begeben hatte, herbeigeeilt ist, um seinem fürstlichen Freunde tröstend und helfend zur Seite zu stehen. Durch Norceste hat Hamlet, schon vor seiner Ankunft, die Neuigkeit erfahren, dass der König von England in seinem Schlosse auf geheimnisvolle Weise ermordet, wahrscheinlicher Weise vergiftet worden ist. Dadurch ist der erste Verdacht in ihm aufgestiegen. Dann ist ihm sein Vater zweimal im Traume erschienen, hat ihm das Verbrechen enthüllt und ihn zur Rache nicht nur gegen Claudius, sondern — grausamer und unnatürlicher als bei Shakespeare — auch gegen Gertrud aufgefordert. Gegen das letztere Gebot empört sich Hamlet's Kindesherz, in der Erfüllung des erstern wird er durch

die Rücksicht auf seine Geliebte, die Tochter des Verbrechers, gelähmt. Er zweifelt, und um einen stärkern Beweis herbeizuführen verabredet er mit Norceste, dass dieser in Gegenwart des Claudius und der Königin den in England vorgefallenen Königsmord erzählen soll, wobei er in den Gesichtern der Schuldigen lesen will. Diese Probe hat jedoch nicht den gewünschten Erfolg; Claudius (den bei Ducis überhaupt keine Gewissensbisse beunruhigen) äussert sogar sehr kühl:

*Laissons à l'Angleterre et son deuil et ses pleurs.*

*L'Angleterre en forfaits trop souvent fut féconde.*

Hamlet, der sich übrigens keineswegs wahnsinnig stellt, sinnt daher auf ein entscheidenderes Mittel und weist unter solchen Umständen die sich fast aufdrängende Liebe der Ophelia zurück. Ophelia kann das natürlich ebenso wenig begreifen wie den Hass des Geliebten gegen ihren Vater, der ihr nicht unbemerkt geblieben ist. Sie dringt deshalb in ihn, macht ihm Vorwürfe, schilt ihn sogar einmal „*Tigre impitoyable*“, hofft aber doch ihn durch ihre Liebe wieder herzustellen. Als Hamlet klagt:

*Mon malheur est de vivre et non pas de mourir —*

antwortet ihm die entschlossene Ophelie:

*Ne gémiss plus, mais règne.*

Hamlet behauptet ächt königsväterlich:

*Vous le savez, grands dieux, ma plus douce espérance,*

*Était de voir mon peuple heureux sous ma puissance —*

und ruft endlich der Geliebten zu:

*Laisse-moi mourir seul.*

*Ophélie.*

*Non, tu ne mourras pas.*

*Hamlet.*

*Tremblez.*

*Ophélie.*

*Je ne crains rien.*

*Hamlet.*

*Fuyez.*

*Ophélie.*

*Je suis tes pas.*

Endlich muss er ihr das Geheimniss enthüllen. Wie er seine Liebe bei Seite setzt, nur um sich der Pflicht des Blutes, der Rache, zu widmen, so schwört auch Ophelie von diesem Augenblick an ihre Liebe ab, um der Stimme des Blutes zu folgen. Wäre ihr Vater, sagt sie, auch für die ganze Welt ein Verbrecher, so würde er es

doch nimmermehr für sie sein; sie wolle ihm anhängen und ihn schützen bis zum letzten Hauche.

Auf das Geheiss der Traumerscheinung und zum Schrecken der Schuldigen hat Hamlet den Aschenkrug seines Vaters aus dem Grabgewölbe, wo er ohne entsprechende Feierlichkeit und Denkmal beigesetzt worden ist, ins Schloss holen lassen und hält einen grossen Monolog an denselben. In der Unterredung mit der Mutter, bei welcher er wieder den Geist zu sehen glaubt, verlangt er nun von dieser, dass sie mit der Urne in den Armen ihre Unschuld betheuern solle. Eine hochklassische Scene! Dabei sinkt Gertrud zusammen und ihr Geständniss wird zwar nicht mit Worten, aber durch die That gegeben. Hamlet verzeiht ihr, findet jetzt aber den Muth dem Claudius, welcher an der Spitze seines Anhanges in das von Norceste vertheidigte Schloss dringt, entgegen zu gehen und ihn im Gefecht zu durchbohren. Das Volk, dessen Führung Norceste übernimmt, erklärt sich sofort für Hamlet, und die Königin, die Strafe für unvollständig erklärend, so lange sie nicht auch die Mitschuldige treffe, tödtet sich mit dem Wunsche einer glücklichen Regierung für Hamlet auf den Lippen. Der Himmel ist jetzt besänftigt, und das Stück schliesst mit den pompösen Versen Hamlets:

*Privé de tous les miens dans ce palais funeste,  
Mes malheurs sont comblés; mais ma vertu me reste;  
Mais je suis homme et roi: réservé pour souffrir,  
Je saurai vivre encore; je fais plus que mourir.*

Von Ophelie ist keine Rede weiter; sie ist spurlos verschwunden. Dass sie weder den Verstand verloren, noch sich ein Leid angethan haben kann, ist aus ihrem ganzen Charakter klar. Nach dem Bekenntniss der sterbenden Königin kann sie über die Schuld ihres Vaters keinen Zweifel mehr hegen, und wer weiss, ob sie sich nicht nachträglich mit Hamlet aussöhnt, da sie offenbar eben so viel Geschick als Neigung besitzt, den Thron mit ihm zu theilen.

Das ist der Inhalt des Ducis'schen Hamlet, der uns überall den Eindruck homöopathischer Verdünnung des Tragischen macht. Der Riese Shakespeare ist in das Prokrustes-Bett des französischen Schematismus gespannt, und das gewaltige Schicksal, das über seine Bretter einherschreitet, ist zu einer gewöhnlichen Hofintrigue zusammengeschrumpt. Der grossartige Hintergrund, Norwegen und Fortinbras, Polen und Wittenberg, fehlen; alle nicht hoffähigen Personen sind gestrichen. Von einer Entwicklung der Charaktere ist keine

Rede; aus der Welt der Innerlichkeit sind sie in die der Aeusserlichkeit gerückt, aus den lebendigen Individuen sind todte Abstraktionen geworden. Shakespeare's liebliches Veilchen Ophelia ist zu einer jener französischen Damen umgestaltet, welche Voltaire als „die Töchter so vieler Helden“ bezeichnet hat. Ihr wirklicher, wie Hamlet's verstellter Wahnsinn fehlen. Da Ophelia nicht stirbt, sind auch die Anstössigkeiten ihres Begräbnisses, der Todtengräber und des Zweikampfes beseitigt. Die von Hamlet veranstaltete Theateraufführung ist zu einer Conversation, das Grab des Königs zu einer klassischen Urne abgeschwächt, die man selbst vor dem Hofe sehen lassen durfte und die bereits Voltaire im Orest angebracht hatte. Die Tödtung des Claudius ist nach der klassischen Regel hinter die Scene verlegt, wenngleich eine dem Stücke hinzugefügte Variante dieselbe auch auf der Bühne ermöglicht. Der Geist ist zu einer Traumerscheinung und zu einer Phantasie des Hamlet herabgedrückt, die Niemandem als ihm erscheint. Alles ist mit Einem Worte hölzernes Eisen; es ist keine Nachahmung mehr, sondern eine freie Benutzung desselben Stoffes. Und bei alledem stand Ducis im Geruche eines Neuerers, der sogar in seiner akademischen Antrittsrede einen leisen Zweifel an der Allmacht der Regel auszusprechen und das Urtheil der Thränen im Theater in gewissen Fällen über das der Vernunft zu stellen sich erkühnte (Lacroix 168). Vom klassisch-französischen Gesichtspunkte aus betrachtet verdient allerdings seine Beseitigung der Schwierigkeiten, seine Beobachtung der Einheiten und die Einrichtung der Fabel volle Anerkennung. Die Form lässt von diesem Standpunkte aus gleichfalls wenig oder nichts zu wünschen übrig. Sprache und Versbau gehen in dem gewöhnlichen Stelzenschritt des heroischen Couplets einher, und es ist kein Mangel an hochtönenden Sentenzen, welche theilweise ausdrücklich für den Hof gemünzt zu sein scheinen. So klagt, um nur Ein Beispiel anzuführen, der im Traume erscheinende Geist:

*Que du ciel sur les rois les arrêts sont terribles!  
Ah! s'ils me permettaient cet horrible entretien,  
La pâleur de mon front passerait sur le tien.  
Nos mains se sécheraient en touchant la couronne,  
Si nous savions, mon fils, à quel titre il la donne.  
Vivant, du rang suprême on sent mal le fardeau,  
Mais qu'un sceptre est pesant quand on entre au tombeau.*

Dagegen finden sich nur sehr wenige an Shakespeare erinnernde Anklänge.

Diese Art der Anpassung oder Verpflanzung Shakespeare's war ohne Frage die dem Geiste des französischen Classicismus gemässe und hätte daher auch der Anerkennung Voltaire's sicher sein müssen, wenn ihm nicht seine selbstsüchtige Eitelkeit daran verhindert hätte. Konnte er zugeben, dass er auf diesem, von ihm angebahnten Felde überflügelt wurde? Alles, was sich seinen Erfolgen und seinem Ruhme in den Weg stellte, musste beseitigt und in den Staub gezerrt werden. Unter dem 23. October 1769 schrieb er daher an d'Argental: „*Vous avez sans doute vu Hamlet; les ombres vont devenir à la mode; j'ai ouvert modestement la carrière; on va y courir à bride abattue . . . Nous allons tomber dans l'outré et dans le gigantesque; adieu les sentiments du coeur!*“ Das war ohne Zweifel eine Perfidie, denn Voltaire musste wissen, dass der Geist bei Ducis durchaus kein wirklicher Geist wie in seiner Semiramis war, sondern dass er dem Style der französischen Tragödie gemäss in den Rahmen des Traumes und der erhitzten Einbildungskraft gefasst worden war. Aber Voltaire's Schändlichkeit ging noch weiter. Auf seinen Antrieb weigerte sich Lekain die Rölle des Hamlet zu übernehmen, unter dem Vorwande, dass das Stück ein Rifacimento der Semiramis sei.<sup>1)</sup> Erst später, nach dem Tode Voltaire's, kam die Rölle in die Hände Talma's, der ihr grossen Glanz verlieh. Trotz der Ränke Voltaire's fand das Stück, wie bemerkt, eine glänzende Aufnahme, und der beste Beweis dafür ist, dass Ducis seinem Hamlet und dem 1772 in demselben Geiste bearbeiteten Romeo und Julie seine Aufnahme in die Akademie verdankte, wo er Voltaire's eigenen Stuhl einnahm (4. März 1779). Die *Biographie des Contemporains* (u. Ducis) ist des überschwänglichsten Lobes voll und sagt, das sei der Hamlet Shakespeare's, befreit von allem Trivialen und Burlesken, und Ducis habe sich darin als einen geschickten Zauberer gezeigt, der durch den Reiz und die Kraft seiner Worte die Sonne vom Nebel befreit habe. Erst spätere Kritiker haben, nachdem die Kenntniss Shakespeare's in Frankreich eine höhere Stufe erstiegen hatte und man nicht mehr den klassischen französischen, sondern den Shakespeare'schen Maasstab anlegte, weniger günstig über Ducis geurtheilt, zugleich aber eingesehen, dass die Schuld des Misslingens nicht sowohl ihm persönlich, als vielmehr den ihn beherrschenden Verhältnissen zuzuschreiben sei.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Lacroix 172.

<sup>2)</sup> Siehe Villemain, *Mélanges Hist. et Litt.* III, 184—185. Barante, *Mélanges Hist. et Litt.* III, 217—234. Demogeot, *Hist. de la Litt. Franç.* Jahrbuch I.

Wie durch Ducis Voltaire's Ansichten, trotz seiner abwehrenden und absichtlich verkennenden Aeusserungen, zur Ausführung gekommen waren, so wurden sie auch auf dem Felde der literarischen Kritik fortgepflanzt, so lange Laharpe (1739—1803) die Zügel derselben in Händen hielt. Laharpe, welcher Voltaire Papa nennen und ungestraft seine Verse corrigiren durfte, konnte natürlich über Shakespeare nicht anders denken, als der sogenannte Weise von Ferney selbst. Den König Lear z. B. nennt er „*une des pièces les plus absurdes de Shakespeare.*“ Und doch bearbeitete dieser Shakespeare-Fresser selbst in seinem, Voltaire gewidmeten, Warwick (seinem besten Stücke) ein englisches Sujet und ahnte in seinem Barnevelt (1778) Lillo's Kaufmann von London nach. Nur bezüglich des Geistes im Hamlet sah er sich genöthigt, seinen „Papa“ unter Shakespeare zu stellen; ob er diese nachtheilige Vergleichung bei Voltaire's Lebzeiten gewagt hat, wissen wir nicht. „Ich bin weit entfernt, sagt er in seinem *Cours de Littérature (Ed. nouv. p. Auger, Paris 1813, VI, 68 sq.)* ein Ungeheuer von Tragödie wie der Hamlet von Shakespeare mit der Semiramis zu vergleichen; aber ich gestehe, dass bei dem englischen Dichter der Geist viel besser motivirt ist und viel mehr Schrecken hervorrufft, als der des Ninus. Warum? Weil er enthüllt was Niemand weiss und weil er überdies nur zum Prinzen von Dänemark spricht. Dieser letzte Umstand ist nicht gleichgültig; ich glaube nicht, dass ein Geist auf der Bühne vor den Augen einer grossen Versammlung erscheinen dürfe; vor so viel Leuten schwächt sich der Schrecken ab, indem er sich theilt. Der Verfasser (nämlich der Semiramis) hat das Wunder durch diese ganze Zurüstung (*appareil*) eindrucksvoller zu machen geglaubt; allein wenn man sorgfältig untersucht, warum er stets nur eine mittelmässige Wirkung hervorbringt, so scheint mir, dass die wahren Gründe diejenigen sind, welche ich eben angeführt habe. Ich maasse mir nicht an, meine Ideen an die Stelle derjenigen eines Meisters wie Voltaire zu setzen, und ich weiss, dass es etwas ganz anderes ist, dasjenige anzudeuten, was nicht gut ist, als ausfindig zu machen, was besser sein würde; aber es scheint mir, dass wenn Ninus dem Ninias allein und in der Stille der Nacht erschienen wäre und anstatt eine lange Unterredung mit ihm zu haben, wie der englische Geist mit Hamlet, er ihm mit wenigen Worten das Verbrechen entdeckt und ihn zur Rache aufgefordert hätte, dass er

---

4e. ed.) 547—549. Lacroix, Hist. de l'Influence de Sh. 167—172. Raymond, Corneille, Shakespeare et Göthe (1864) 201 sq.

alsdann viel mehr Schrecken hätte einflößen können.“ Ganz tadel- frei geht also, wie wir sehen, auch Shakespeare's Geist nicht aus. Laharpe's Urtheil trifft so ziemlich mit dem bekannten — ob auch ihm bekannten? — Lessing'schen zusammen, wenngleich es dasselbe an Gründlichkeit und Tiefe nicht erreicht. Uebrigens hat Voltaire seinen Geist nach Baretti's Ansicht vielmehr aus der italienischen Semiramis des Muzio Manfredi als aus dem Hamlet entlehnt. Dass er diese Quelle verschweigt und dagegen Shakespeare als sein Vorbild in den Vordergrund stellt, beweist eher das Gegentheil als das was es beweisen soll, denn Voltaire war einer der unaufrichtigsten und verschlagensten Menschen.

Laharpe wurde in seinem Shakespeare-Hass wo möglich noch überboten von seinem Nachfolger auf dem kritischen Dreifuss, dem kritischen Chorführer des Kaiserreichs, Julien Louis Geoffroy (1743—1814). Diesem war selbst Voltaire in der Nachahmung Shakespeare's viel zu weit gegangen, so weit, dass er ihn den Affen Shakespeare's nennt. In seinem Urtheil über den Hamlet jedoch ist er nur der Widerhall Voltaire'scher Ansichten; „*c'est une composition entièrement barbare, sagt er, où l'on ne découvre aucune trace des idées et de la manière de Sophocle*“ (Lacroix 237).

Der gefährlichste und siegreichste Gegner Voltaire's auf diesem Felde wurde die wachsende Bekanntschaft mit Shakespeare selbst, welche durch die Uebersetzungen seiner Werke herbeigeführt wurde. An der Spitze derselben steht die von de la Place (1745—1748), welcher namentlich Ducis seiné Kenntniss des Originals verdankte, da er mit dem Englischen selbst nur sehr wenig vertraut war. Diese Uebersetzung macht ihrem Motto: „*Non verbum reddere verbo*“ mehr als Ehre; sie giebt grossentheils nur Scenarien und soweit es den Hamlet angeht, nur die Unterredung Hamlet's mit dem Geiste und das Gebet des Königs in Versen, d. h. in Alexandrinern. De la Place, welcher in der *Biographie Universelle* von einem Anhänger Laharpe's sehr schwarz geschildert wird, war zwar in einer englischen Jesuitenschule zu St. Omer erzogen worden, allein nichts destoweniger muss sein Englisch ziemlich lückenhaft gewesen sein, wenn die von der *Biogr. Univ.* mitgetheilte Anekdote wahr ist, dass er den Titel von Cibber's *Love's Last Shift* durch *La Dernière Chemise de l'Amour* übersetzt hat.

Von ungleich grösserer Gründlichkeit und Bedeutung war der zweite Shakespeare-Uebersetzer, Pierre Letourneur (1736—1788), der französische Eschenburg, welcher nicht allein eine vollständige (natürlich prosaische) Uebersetzung Shakespeare's lieferte (1776—

1782), sondern auch Young's Nachtgedanken, Ossian, Clarisse Harlowe u. A. mit Glück auf französischen Boden verpflanzte. Sein, dem Könige gewidmeter Shakespeare trägt das charakteristische Motto an der Stirn: „*Homo sum, humani nihil* (selbst nicht Shakespeare!!) *a me alienum puto.*“ Nicht allein seine Uebersetzung, sondern auch die sie begleitenden, verständig ausgewählten Anmerkungen konnten nicht umhin den Dichter, der französischen Lesewelt wesentlich näher zu bringen. Dass es bei ihm nicht an Ungenauigkeiten, Auslassungen und andern Freiheiten fehlt, ist begreiflich und verzeihlich. Horatio's Worte (I, 2): *A truant disposition, etc.* sind übersetzt: *Ho! une folle ardeur de voyager.* In I, 4 sind die beiden Stellen: *The king doth wake to-night etc.* und *The dram of ill Doth all the noble substance etc.* ausgelassen. Statt *You are a fishmonger,* sagt Hamlet zu Polonius (II, 2): *Vous êtes un artisan.* Auch giebt Letourneur bisweilen abweichende Bühnenweisungen, von denen wir nicht zu ermitteln vermögen, ob sie einer alten englischen Ausgabe entnommen sind, oder, was wahrscheinlicher ist, von des Uebersetzers eigener Hand herrühren. So heisst es gleich zu Anfang: „*Le Théâtre représente une Esplanade devant le Palais; sur la gauche est une grande tour avec l'Etendard du Dannemarck, déployé aux vents; la mer est en face, et une jettée s'avance sur le rivage; la lune éclaire foiblement.*“ Und weiterhin „*Le Spectre paroît au fond de l'Esplanade; il est armé de toutes pièces; à sa jambe gauche il traîne une chaîne, dans sa main droite il porte le bâton de commandement: la visière de son casque est levée; sa chevelure est grise et ses traits démontrent la douleur.*“ Als Probe möge der bekannte Monolog hier eine Stelle finden: „*Hamlet, se croyant seul: Etre ou ne pas être? c'est là la question . . . . S'il est plus noble à l'âme de souffrir les traits poignans de l'injuste fortune, ou se révoltant contre cette multitude de maux, de s'opposer au torrent, et les finir? — Mourir, — dormir — rien de plus, et par ce sommeil, dire: nous mettons un terme aux angoissés du coeur, et à cette foule de plaies et de douleurs, l'héritage naturel de cette masse de chair . . . . ce point, où tout est consommé, devoit être désiré avec ferveur. — Mourir — Dormir — Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle: — Car de savoir quel songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort, après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortelle, c'est de quoi nous forcer à faire une pause. Voilà l'idée qui donne une si longue vie à la calamité. Car quel homme voudroit supporter les traits et les injures du tems, les injustices de l'oppressur,*



*les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place, et les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans âme; lorsqu' avec un poinçon il pourroit lui-même se procurer le repos? Qui voudroit porter tous ces fardeaux et suer et gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort . . . cette contrée ignorée dont nul voyageur ne revient, plonge la volonté dans une affreuse perplexité, et nous fait préférer de supporter les maux que nous sentons, plutôt que de fuir vers d'autres maux que nous ne connaissons pas? Ainsi la conscience fait de nous tous des poltrons; ainsi tout le feu de la résolution la plus déterminée se décolore et s'éteint devant la pâle lueur de cette pensée. Les projets enfantés avec le plus d'énergie et d'audace, détournent à cet aspect leur cours, et retournent dans le néant de l'imagination. — Cessons (apercevant Ophélie), la belle Ophélie? — (Il s'approche d'elle). O jeune vierge, que mes fautes ne soient pas oubliées dans vos pieuses oraisons!"*

Letourneur hatte sich bekanntlich unterstanden, in seiner Vorrede Shakespeare als den „schöpferischen Gott der erhabenen Kunst des Theaters, die aus seinen Händen Dasein und Vollendung empfang,“ zu preisen. Mochte immerhin Diderot dem Uebersetzer lobend zur Seite stehen, der greise Voltaire und sein getreuer Schildknappe Laharpe erblickten darin nur eine böswillige und niederträchtige Herabsetzung der französischen Dichtergrößen. Voltaire, der von Anfang an kein aufrichtiger Bewunderer und Freund Shakespeare's gewesen war, brach in Wuth aus. Ein solcher Schlingel (*faquin*) wie Letourneur, schrieb er, müsse an den Schandpfahl (*pilori*) des französischen Parnasses geschlagen werden, er erklärte ihn für einen *Pierrot*, wie er Shakespeare selbst oft genug als einen *Gilles* charakterisirt hatte.<sup>1)</sup> Unverkennbar spricht sich darin der Aerger aus, den Voltaire über seine eigene Kurzsichtigkeit empfinden musste; bei seinem im Uebrigen nicht gewöhnlichen Scharfblick hätte er einsehen müssen, wie Paul Duport bemerkt, dass Shakespeare's Genius nicht zu denen gehört, denen man zurufen kann: Bis hierher und nicht weiter! Der Barbar, der Jahrmarkts-Hanswurst, der trunkene Wilde, den er halb aus Spott halb als Warnung dem auserwählten französischen Volke vorgeführt hatte,

<sup>1)</sup> Die Aehnlichkeit dieser Bezeichnungen mit den Vornamen Shakespeare's und Letourneur's, Will und Pierre, mochte ihn dabei gewiss nicht am wenigsten kitzeln.

wurde jetzt, noch ehe der grosse Herr von Voltaire die Augen geschlossen, für den schöpferischen Genius der dramatischen Poesie erklärt. Was sollte erst nach seinem Tode werden? Insofern sich Voltaire in dem Glauben wiegte, die Bekanntschaft mit der englischen Poesie in Frankreich herbeigeführt zu haben, wünschte er jetzt gewiss alles ungeschehen, was er in dieser Beziehung gesagt und geschrieben hatte.

Während der grossen Revolution und des Kaiserreiches trat begreiflicher Weise einiger Stillstand in den englischen Studien der Franzosen ein, da sich die beiden Nationen nicht nur politisch, sondern auch auf den Schlachtfeldern gegenüber standen. Dieser Stillstand war jedoch keineswegs ein totaler; ja für Chateaubriand war er noch lange nicht genügend. In seinem 1801 geschriebenen Aufsätze über Shakespeare erhebt er laute Klage über den Zwiespalt in der literarischen Welt. „Ein Theil unserer *Gens des lettres*,“ so schreibt er, „bewundert nur noch die fremden Werke, während der andere fest an unserer alten Schule hält.“ „*Pour peu*, fährt er weiter fort, *que l'on continue en France à étudier les idiomes étrangers, et à nous inonder de traductions, notre langue perdra bientôt cette fleur native et ces gallicismes, qui faisaient son génie et sa grâce.*“ An diese Aeusserungen knüpfen wir gleich das Urtheil über den Hamlet an, das in seinem *Essai sur la littérature anglaise* (Bruxelles et Leipzig 1836, I, 178) enthalten ist, obgleich dieses höchst oberflächliche und zusammenhangslose Werk einer spätern Epoche angehört. „*Dans Hamlet*, heisst es, *dans cette tragédie des aliénés, dans ce Bedlam royal, où tout le monde est insensé et criminel, où la démence simulée se joint à la démence vraie, où le fou contrefait le fou, où les morts eux-mêmes fournissent à la scène la tête d'un fou; dans cet odéon des ombres, où l'on ne voit que des spectres, où l'on n'entend que des rêveries et le qui-vive des sentinelles, que le criaillement des oiseaux de nuit et le bruit de la mer, Gertrude raconte qu'Ophélie s'est noyée: etc.*“ Aus diesen wenigen Zeilen wird der Leser zugleich entnehmen, wie sich Chateaubriand, der Vorläufer der Romantiker, zu Shakespeare überhaupt stellt; vom Standpunkte seiner Zeit wie von dem des Genies lässt er Shakespeare gelten, aber vom Standpunkte der Kunst verdammt er ihn vollständig. Er unterschreibt mit Einem Worte Voltaire's betrunkenen Wilden.

Auf die Stellung der französischen Poesie waren die politischen Stürme vom wohlthätigsten, befreiendsten Einflusse. Sie rotirte nicht mehr wie früher um den Versailler Hof oder um die Akademie;

sie emancipirte sich; erweiterte ihren Gesichtskreis und fing an sich mit nationalem Inhalt zu füllen. Ein solcher nationaler Inhalt konnte sich aber nur durch den Gegensatz zur Fremde herausbilden. Als daher die Restauration wieder mehr Musse und Sinn für die Beschäftigung mit Sprache und Literatur brachte, wandte man sich mit verdoppeltem Eifer namentlich dem Deutschen und Englischen zu. Das kriegerische Eindringen dieser beiden Nationen liess trotz des zeitweiligen politischen Hasses gleich der Ueberschwemmung des Nil's ein befruchtendes Sediment zurück, welchem die französische Literatur eine gedeihliche und nachhaltige Einwirkung verdankt. Noch mehr hat allerdings der seitdem so ausserordentlich gestiegene materielle und geistige Völkerverkehr dazu beigetragen, das Studium der fremden Sprachen und Literaturen bei den Franzosen einzubürgern. Was insbesondere Shakespeare anbetrifft, so war die Stimmung für ihn eine ungleich günstigere geworden. Wie Shakespeare's Poesie hatte die französische Revolution, freilich auf anderm Wege, für die Befreiung des Individuums gekämpft; die Schranken der die Gesellschaft wie die Literatur beherrschenden Conventionen waren niedergerissen; die Berechtigung des innerlichen Lebens auf die Gestaltung des äusserlichen war errungen, der geistige Gesichtskreis wesentlich erweitert, mit Einem Worte die Revolution hatte Shakespeare in die Hände gearbeitet, und die Bahn, in welcher sich der französische Geist von nun an entwickeln sollte, bewegte sich in convergirender Linie nach Shakespeare und der englischen Literatur überhaupt hin. Drei Richtungen sind es, in denen sich Shakespeare's Einfluss besonders bedeutsam geltend macht, zunächst die Aufführung seiner vorzüglichsten Dramen durch englische Schauspieler in Paris, sodann die ästhetisch-kritischen Studien der Mitglieder der Sorbonne und endlich die Umgestaltung der französischen Poesie durch die romantische Schule. Nach allen drei Seiten hin spielt abermals der Hamlet eine mehr oder weniger hervorragende Rolle.

Nachdem im Jahre 1821 die von Guizot und Pichot besorgte neue Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung die Aufmerksamkeit der Lesewelt von Neuem auf Shakespeare gelenkt hatte, erfolgte im Jahre darauf das erste Auftreten englischer Schauspieler im Theater de la Porte St. Martin. Nach Börne's anziehender und geistvoller Schilderung (Gesammelte Schriften V, 191—201) machten sie vollständig Fiasco. Statt der angekündigten sechs Vorstellungen konnten nur zwei gegeben werden, Othello und die Lästerschule. „*A bas les Anglais, point d'étrangers en France,*“ schrie es von allen

Seiten, die Gensdarmrie musste sich ins Mittel legen um dem Tumult im Theater zu steuern und das Unternehmen musste aufgegeben werden. Allein die Bahn war doch gebrochen, die öffentliche Stimme änderte sich merkwürdig schnell und wenige Jahre später (1827—28) machten die Gesellschaften von Covent-Garden, von Drurylane und aus Dublin eben so viel Glück, wie ihre Collegen vorher Empörung hervorgerufen hatten. Konnten sie doch sogar ein eigenes englisches Theater in Paris einrichten. Sie führten ausser Romeo und Julie (mit dem Garrick'schen Schluss), dem Kaufmann von Venedig, Othello, Macbeth u. A. auch den Hamlet mit wahrhaft begeistertem Beifalle auf (Lacroix 294 ff.). „*La lecture de ces chants de folie*, so berichtet Paul Duport über Opheliens Lieder, *serait fastidieuse dans une traduction; mais la voix et la pantomime expressive de miss Smithson ont chez nous produit dans cette scène un enthousiasme qui allait jusqu'au fanatisme.*“ Aus Anlass dieser Vorstellungen gab nämlich Paul Duport seine *Essais littéraires sur Shakespeare (Paris 1828, 2 tomes)* heraus, wie er selbst in der Vorrede mit deutlichen Worten eingesteht. „Seit langer Zeit nachgeahmt, so heisst es, bisweilen verschönert (ob durch Ducis?) noch öfter jedoch travestirt wird Shakespeare endlich den französischen Zuschauern in seiner originalen Gestalt vorgeführt. Shakespeare gut zu kennen ist daher ein fast unabweisliches Bedürfniss für uns geworden.“ Um diesem „dringenden Bedürfniss“ abzuhelfen liefert er also Analysen sämtlicher Stücke, denn welche Lektüre, ruft er aus, ist Shakespeare für die „*gens de monde.*“ „Kaum die Gelehrten von Profession können die Länge und Langeweile derselben ertragen, *tant le fatras y déborde le sublime.*“ Also wieder das alte Lied von den Weizenkörnern in der Spreu. So sehr wir uns auch versucht fühlen, auf Duport's Ansichten über Shakespeare näher einzugehen, so verbietet es uns doch die Begränzung unseres Themas. Nur so viel müssen wir hinzufügen, dass Duport's Analysen ausser allem Vergleich mit denen von Gervinus oder Kreyssig stehen. Sie sind wenig mehr als Scenarien. Es fehlt gänzlich an einer wissenschaftlich-ästhetischen Grundlage, und auf die Entwicklung der den Stücken zu Grunde liegenden Ideen wie ihres künstlerischen Baues wird nicht näher eingegangen. Der Verfasser kennt nur Einzelheiten. Dennoch schliesst er seine Kritik Shakespeare's mit dem pompösen Abgange, dass er ihn dem Homer als dem *poète par excellence* an die Seite stellt. Aus dem, was Duport über den Hamlet beibringt, wird sich übrigens deutlich ergeben, wie er über Shakespeare überhaupt denkt. Zunächst ist es

überraschend, dass er sich angesichts des die Hauptstadt entzückenden englischen Theaters noch ganz auf den alten Voltaire'schen Standpunkt stellt und dessen Aussprüche nur mit andern Worten paraphrasirt. Der Hamlet ist ihm „das berühmteste, zugleich aber das ungleichste“ Stück Shakespeare's. „Es ist ein von einigen Lichtstrahlen durchdrungenes Chaos. Man glaubt sich eine Viertelstunde bei Plato und die übrige Zeit im Bedlam.“ Goethe, meint er, hat das Ziel überschossen, er vergleicht ihn mit einem Billardspieler, der einen Ball sehr fein nehmen will, so fein, dass er ihn gar nicht berührt. Wie ihm scheint haben Goethe's Erörterungen keinen Bezug auf Shakespeare's Hamlet. „Was ist Hamlet's Charakter?“ so fragt Duport. „Ist es wirklicher oder verstellter Wahnsinn, oder eine Mischung von beiden? Oder hat nicht Shakespeare vielmehr jene Geister des Nordens im Auge gehabt, die so thätig sind mit ihren Gedanken und so langsam in der Handlung, die alles träumen und nichts wagen? Der Leser kann nun selbst urtheilen!“ Das heisst freilich, sich leichten Kaufes aus dem Staube machen, als ob das eine Aufgabe für die Mittagsruhe der Leser wäre. Opheliens unvergleichliche Schilderung des Abschieds, den Hamlet von ihr nimmt (II, 1: *He took me by the wrist and held me hard etc.*) findet Duport so unpassend im Munde eines jungen Mädchens, dass er sich verpflichtet fühlt, sie auszulassen. Die Sprache, deren sich Hamlet gegen den Geist seines Vaters bedient (*Old mole etc.*) ist die groteskste und unehrerbietigste, welche jemals „sur les tréteaux de la farce“ gewagt worden ist. Dagegen wird man sowohl bei den Alten wie bei den Neuern schwerlich etwas Grösseres (*supérieur*) finden als Hamlet's Monolog (*To be or not to be*) „wenn nicht eine übermässige Zartheit zu viel Gewicht auf einige Züge von zweifelhaftem Geschmack legt, welche die Schönheit des Uebrigen leicht verwischen muss.“ In der darauf folgenden Unterredung sagt Hamlet seiner Geliebten Hartherzigkeiten (*des duretés*), welche, „um die Worte eines unserer Komiker zu entlehnen“ ein Stützer nicht einmal einem Kammermädchen sagen würde. So mag wol ein Komiker sprechen, aber ein ernsthafter Schriftsteller sollte die Liebelei eines Stützers mit einer Zofe nicht in Vergleich mit der erschütternden Tragik des Hamlet stellen. Nach der Ermordung des Polonius schont Hamlet nichts mehr; „er bestürmt die Königin mit den blutigsten Vorwürfen; sie fleht ihn vergebens an Mitleid mit ihr zu haben. Der Geist erscheint, nur dem Prinzen sichtbar, dem er anbefiehlt, seine Mutter zu schonen und sie mit weniger Barbarei zu behandeln. Diese Idee ist gerade das Gegentheil von

dem, was tragisch und theatralisch sein würde.“ Ducis hat freilich, wie wir gesehen haben, den umgekehrten Weg eingeschlagen, indem er Hamlet nur die Wahl zwischen Muttermord oder Ungehorsam gegen die Gebote des Geistes lässt. Ein Muttermord fällt nicht mehr unter den Begriff der Strafe oder der Rache. Soll das tragisch sein, dass des Vaters Geist den Sohn zum Verbrechen anspornt? • Denn so nur könnte der christlich-moderne und insbesondere der germanische Geist eine an der Mutter vollzogene Blutrache ansehen. Sogar den Orest verfolgten die Erinnyen, weil er Hand an die Mutter gelegt, und erst nach langer Irrfahrt und Busse wurde er ihrer ledig. Athene selbst musste ihre Stimme in die Urne legen, um ein freisprechendes Urtheil für ihn zu erwirken. Alfieri fand es nöthig, den Orest die That in einem Anfalle irrsinniger Verzweiflung vollbringen zu lassen. Shakespeare hat über die Schuld der Mutter einen Schleier gebreitet, welchen Ducis mit unweiser und undichterischer Hand zerrissen hat. Vielleicht nirgends zeigt sich die Ueberlegenheit Shakespeare's und die Kluft, die ihn von der französischen Anschauungs- und Gefühlsweise trennt, deutlicher als eben in diesem Punkte.

So ergiebt sich, ohne dass wir ein anderes Stück ausser dem Hamlet herbeizuziehen brauchten, dass die ästhetisch-kritische Betrachtung des Hamlet von Voltaire bis zum Anfange der zwanziger Jahre, also in dem Zeitraume fast eines Jahrhunderts, keinen wesentlichen Fortschritt gemacht hatte. Allein was wir so eben hinsichtlich des englischen Theaters bemerkt haben, das geschah auch auf diesem Felde: der Umschwung vollzog sich auch hier mit überraschender Schnelligkeit. Einen nicht geringen Antheil an diesem Umschwunge dürfen wir mit gerechtem Stolze den Einwirkungen der deutschen Literatur zuschreiben. Die drei hervorragendsten Mitglieder der Sorbonne, Guizot, Cousin und Villemain, gaben bekanntlich durch das Studium der deutschen Literatur und besonders der deutschen Philosophie ihrer Bildung eine tiefere Grundlage und eine eigenthümliche Richtung, mit welcher das Studium der englischen Literatur Hand in Hand ging. Sie führten von beiden Seiten ihren Landsleuten germanische Elemente zu, die in der neuesten Entwicklung der französischen Literatur von immer grösserer Bedeutsamkeit geworden sind. Guizot begleitete seine erwähnte Ausgabe der Letourneur'schen Uebersetzung mit einem *Essai sur Shakespeare*. Cousin hat seine Beschäftigung mit der englischen Literatur nur insofern bethätigt, als er in seinen jüngern Jahren Vorle-

sungen über die schottische Philosophie gehalten hat.<sup>1)</sup> Villemain dagegen, der sich nur wenig um das Deutsche bekümmert hat, ist um so tiefer in das Englische eingedrungen, wie sein *Cours de Littérature* beweist. Auch von ihm haben wir einen *Essai littéraire sur Shakespeare (Mélanges Historiques et Littéraires, Paris 1827 III, 141—187)*. Villemain constatirt zunächst die Veränderung in der Beurtheilung Shakespeare's, welche seit Voltaire's erstem Acclimations-Versuche vor sich gegangen. „Der Ruhm Shakespeare's, sagt er, erschien in Frankreich anfänglich als etwas Paradoxes und Scandalöses; heut bedroht er den alten Ruf unseres Theaters.“ Er spricht seinen Zweifel aus, ob die Akademie noch ein geeigneter Ort sein möchte, um dort, wie Voltaire gethan, Schimpfreden gegen Shakespeare auszustossen und das Anathema gegen ihn zu schleudern; auch die Akademien sind wie das Publikum dem Zeitgeist unterworfen. Der Hauptsache nach ist jedoch Villemain noch immer nicht weiter gedrungen als bis zum Standpunkte unserer Sturm- und Drangperiode. Er erblickt in Shakespeare ein riesenhaftes Genie mit ausserordentlichen Schönheiten, aber auch mit ausserordentlichen Fehlern, das ausserhalb der Regel steht. Shakespeare, meint er, gehöre den Engländern und ihnen müsse er verbleiben, denn seine Poesie sei nicht wie die der Griechen bestimmt, den übrigen Nationen die schönsten Formen der Einbildungskraft zum Muster aufzustellen. Er erklärt sich ausdrücklich gegen die Nachahmung Shakespeare's. Eine besonders lebendige Schilderung giebt er von dem Eindrucke, welchen der Hamlet auf die Franzosen hervorbringe. „Streich aus diesem Trauerspiel,“ so lauten seine Worte, „ja nicht die Arbeit und die Spässe der Todtengräber, wie es Garrick versucht hat; bleibt bei dieser entsetzlichen Possenreisserei (*cette terrible bouffonnerie*) anwesend; ihr werdet Grausen und Lustigkeit sich mit Blitzesschnelle über eine ungeheuere Zuhörerschaft verbreiten sehen. Bei dem blendenden, aber ein wenig unheimlichen Lichte der Gasflammen, die das Haus erhellen, mitten unter dem Luxus des Schmuckes, welcher auf dem ersten Balkone glänzt, werdet ihr die elegantesten Köpfe sich gierig nach jenen Kirchhofs-Trümmern (*ces débris funèbres*) hinwenden sehen, welche auf der Bühne aufgedeckt werden. Jugend und Schönheit betrachten mit unersättlicher Neugier diese Bilder der Vernichtung und diese ins Einzelne gehenden (*minutieux*) Details des Todes. Dazwischen scheinen die bizarren Spässe, die in das Spiel der Personen

---

<sup>1)</sup> Mager, Geschichte der französischen National-Literatur III, 3 p. 148.

eingeflochten sind, von Augenblick zu Augenblick die Zuschauer von der Last, die sie niederdrückt, zu befreien; anhaltendes Gelächter bricht auf allen Rängen aus. Aufmerksam auf dieses Schauspiel werden die kältesten Gesichter abwechselnd traurig oder heiter, und man sieht den Staatsmann über die Sarcasmen des Todtengräbers lächeln, welcher den Schädel eines Höflings von dem eines Spassmachers zu unterscheiden sucht.“

Ueber Hamlets Charakter bemerkt Villemain: „*Par une combinaison singulière, Shakespeare a représenté la folie feinte aussi souvent que la folie elle même; enfin il a imaginé de les mêler toutes deux dans le personnage bizarre d'Hamlet et de joindre ensemble les éclairs de la raison, les ruses d'un égarement calculé et le désordre involontaire de l'âme.*“

An Guizot und Villemain schliesst sich Barante, berühmt als Staatsmann, noch berühmter als Geschichtschreiber der Herzöge von Burgund. Auch er war ein eifriger Freund der deutschen und englischen Literatur; er übersetzte Schiller'sche Stücke für das *Théâtre Étranger* und schrieb eine Abhandlung über den Hamlet (1824).<sup>1)</sup> Er hat einen ausserordentlichen Fortschritt in der französischen Shakespeare-Kritik gemacht und ist tiefer eingedrungen als alle seine Vorgänger. Er hat zuerst den Hamlet als ein von einem grossen, einheitlichen Gedanken getragenes und durchdrungenes Kunstwerk erfasst und die organische Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit alles Dessen begriffen, was seine Vorgänger als fehlerhafte Auswüchse betrachtet haben, selbst die Todtengräber-Szene nicht ausgenommen. Ja nach ihm hat Shakespeare keinem seiner Werke eine ausgesprochenere, stetigere (*continue*) und festere Einheit der Absicht und Färbung gegeben als dem Hamlet. Ob wir dem von ihm aufgestellten Grundgedanken des Stückes als solchem beizupflichten vermögen, ist eine andere Frage. Die Ursache, warum diese Tragödie sich eines so ausserordentlichen Ruhmes erfreut, findet Barante in dem Umstande, dass sie mehr als irgend ein anderes Stück Shakespeare's beweist, wie dieser Dichter die wunderbare Kunst besessen habe, sich des gemeinen Volkes zu bemächtigen und doch zu gleicher Zeit die aufgeklärten und denkenden Geister zu entzücken. Im Hamlet hat nach ihm Shakespeare dem eigenen Genius in seiner ganzen Universalität und abwechslungsreichen Fülle freien Lauf gelassen; hier hat er gezeigt, wie er selbst die Welt und die menschliche Natur ansah. Er hat darin aber auch dem Geiste seiner Zeit

---

<sup>1)</sup> *Mélanges Historiques et Littéraires* (Paris 1824) III, 217—234.



Ausdruck geliehen. Der Hamlet ist nach Barante in einer Epoche entstanden, in welcher der menschliche Geist, lange von den Banden einer unvollkommenen Civilisation gefesselt, einen neuen Aufschwung zu nehmen begann, einen Aufschwung voll Beweglichkeit, voll Wissbegierde und Eifer. Man findet daher im Hamlet alle Wirkungen jenes Erstaunens und jener Trunkenheit, in welche Gelehrsamkeit und Philosophie die ersten Generationen versetzten, die sich ihnen mit der ganzen Anziehungskraft der Neuheit hingaben. Der Luxus der neu erworbenen Kenntnisse, die Häufung der Raisonsnements, die Verschwendung der Reflexionen musste nothwendiger Weise den Charakter jener Jahrhunderte ausmachen, in denen die Wissenschaften und die Geistesbildung aufs neue erwachten. Der Held des Stückes zumal ist ganz nach den Ideen jener noch naiven Zeiten geformt.

Hamlet hat auf einer jener deutschen Universitäten studirt, wo man schon damals, d. h. zu Shakespeare's Zeiten, die Principien der Dinge metaphysisch untersuchte, wo man schon damals in einer idealen Welt lebte und wo die Träumerei den Menschen auf das innere Leben hinführte. Sein Kopf war mit Ungewissheit, Zweifel und Schwäche gefüllt, er war was das Volk einen „Ueberstudirten“ nennt, der vor lauter Studiren verrückt wird. Nachdem er den Geist seines Vaters gesehen und beschlossen hat, sich wahnsinnig zu stellen, kann man die Gränze zwischen seiner Vernunft und seinem Wahnsinn nicht mehr erkennen.

Aber nicht Hamlet allein, alle Personen des Stückes dogmatisiren ohne zu handeln; alle gefallen sich darin, „à parler sans conclure;“ alle haben einen Zug von Pedanterie. So der König, der seine Gewandtheit und Klugheit nur in Worten zeigt und sich auf nichts vorzubereiten versteht, das er kommen sieht. So Polonius, welcher die Fadheit des Ministers und Höflings in doktoraler Sprache zur Schau trägt. So Laertes, der selbst dem wahren Schmerz in schwülstigster Sprache Ausdruck giebt. So endlich der Geist, welcher uns mit selbstgefälliger Gelehrsamkeit die pharmaceutischen Eigenschaften auseinander setzt, welche man zu damaliger Zeit dem Schierlingssaft zuschrieb. Die Frauen allein sind von diesem Stile ausgenommen, wobei dem Dichter die Anerkennung gezollt wird, dass es keinem Dramatiker so wie ihm gelungen ist, den Unterschied der beiden Geschlechter in seinen Charakteren darzustellen.

Dies ist offenbar die schwächste Seite des Barante'schen Essai's. Den absichtlichen Gegensatz in den Charakteren Hamlet's und des Laertes hat er nicht ergründet und auch den König beurtheilt er

falsch. Ueberhaupt trifft er mit diesen Betrachtungen nicht den Kern der Charaktere. Sehr bemerkenswerth ist dagegen, was er über den Gang des Stückes äussert und was an Goethe's (den Barante übrigens nicht anführt) Worte erinnert: „Der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll.“ „Jede Scene, sagt Barante, noch mehr als jede Person ist bestimmt, das Leere und Nichtige der menschlichen Dinge zum Bewusstsein zu bringen; der Gang der Handlung scheint im Geiste des Skepticismus concipirt. Das sind keine Begebenheiten, welche durch den Willen, die Voraussicht oder die Leidenschaften der Menschen vorbereitet und herbeigeführt werden. Das ist nicht der leitende Faden des Verhängnisses, der die Handlungen der Menschen zu einem ihrem Willen entgegengesetzten Ziele führt, wie in der antiken Tragödie. Das ist auch nicht der freie menschliche Wille, der in seiner ganzen Kraft wirkt und doch verurtheilt ist, eine vom Schicksal vorgezeichnete Bahn zu beschreiben, wie wir es im Macbeth sehen. Der Zufall und nicht die Vorsehung scheint eine Begebenheit nach der andern herbeizuführen, ohne uns irgend eine Richtung, irgend einen sittlichen Zweck zu zeigen. Es ist wahr, die Schuldigen werden bestraft, aber durch Zufall, ohne dass irgend eine Nothwendigkeit, irgend eine Verkettung des Verbrechens mit der Strafe die göttliche Hand offenbarte. Die Unschuld wird in denselben Untergang hinabgezogen. — Hamlet hat in seinen träumerischen Zweifeln das Gefühl für Gut und Böse verloren; er ist schwach, hartherzig, grausam und „*déloyal*“ geworden. Man beklagt ihn wegen Dessen, was er thut, aber die Bestrafung scheint nicht ungerecht. — „*Qu'est ce que de nous!*“ Das ist die am Ende jeder Scene wiederkehrende Moral.

Hinsichtlich des Geistes erklärt sich Barante natürlicher Weise für Shakespeare gegen Voltaire und beruft sich dabei auf Lessing. Die Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter ist ihm im geraden Gegensatze zu Dupont,<sup>1)</sup> „*du plus haut pathétique*.“ Das Begräbniss Ophelien's sieht er als den eigentlichen Schluss an, denn die Lösung des Knotens ist nach ihm die Klippe des Stückes, insofern es eigentlich keinen Knoten hat. „*La disposition morale où nous laisse cette tragédie a de même quelque chose d'indécis et de fatigant; la doute a présidé à tout son ensemble et pèse encore sur le denouement.*“ — —

<sup>1)</sup> Um Missverständnissen vorzubeugen bemerken wir ausdrücklich, dass Dupont's Werk vier Jahre später als Barante erschienen ist. Dupont ist eben ein Nachzügler der Voltaire-Laharpe'schen Schule, der leider von Barante nichts gelernt hat.

Gleichzeitig mit den Bestrebungen der Sorbonne, durch das Studium der fremden Literaturen dem französischen Geiste neue Nahrung zuzuführen, seinen Horizont zu erweitern und neue Grundlagen für Kritik und Aesthetik zu gewinnen, begann die von den Romantikern ausgehende Umwälzung in der Poesie. Hier wurden die Ergebnisse der ausländischen Einwirkungen praktisch verwertet. Es ist hier nicht der Ort, die Einflüsse aufzuzeigen, welche Shakespeare auf die neue Schule geäußert hat, um so weniger als das Augenmerk und Bestreben der Romantiker vorzugsweise auf das historische Drama gerichtet war, während die grossen Tragödien Shakespeare's unbeachtet blieben. Nur durch Alfred de Vigny's Uebersetzungen wurden auch Othello und der Kaufmann von Venedig gewissermaassen ins Treffen geführt. Erst in den abgeleiteten Stadien des Romanticismus, wenn wir uns dieses Ausdrucks bedienen dürfen, tritt auch der Hamlet wieder auf, einmal in George Sand's *Etude sur Hamlet* und sodann in Alexandre Dumas' Uebersetzung oder richtiger Bühnenbearbeitung. Was G. Sand anbetrifft, so bedauern wir, dass uns ihr Aufsatz trotz der aufgewandten Mühe bis jetzt unzugänglich geblieben ist. Dass sie zum ersten Male ein Shakespeare'sches Lustspiel für die französische Bühne bearbeitet hat, ist bereits oben erwähnt worden.

Der Hamlet von Dumas und Paul Meurice kam am 15. December 1847 auf dem *Théâtre Historique* zum ersten Male zur Aufführung.<sup>1)</sup> Was es mit dem Urtheile Lacroix's (p. 335) auf sich hat, dass dies der wahrhafte und von einer Meisterhand vollkommen reproduzirte Hamlet sei, wird sich sogleich zeigen. Dumas ist ein ausserordentlich gewandter dramatischer Fabrikant, dem alles auf Bühnenwirkung ankommt, wie er auch im vorliegenden Falle bewiesen hat. Ihm gilt der Hamlet nur als ein effektreicher Stoff, welchen er dem Geschmacke des Pariser Publikums mit rücksichtsloser Freiheit angepasst hat. Zunächst hat er durchgängig gekürzt; Osrick ist sogar gänzlich gestrichen und Göttenstern hat seine Rolle übernehmen müssen. Auf der andern Seite hat Dumas kein Bedenken getragen, nicht nur einzelne Züge, sondern sogar eine ganze Scene (I, 5) einzuschieben. Andere Scenen hat er umgestellt, wobei ihn namentlich die Rücksicht auf den Decorationswechsel geleitet

---

<sup>1)</sup> Nach Lacroix a. a. O. hat Dumas schon früher Hamlet'sche Züge auf seinen Lorenzo im gleichnamigen Stücke übertragen: „*c'est le même caractère*, sagt Lacroix, *qui doit se cacher sous un masque, là de folie, ici de lâcheté (!!); ce sont les mêmes desseins à accomplir.*“ Daraus scheint sich keine besondere Aehnlichkeit zu ergeben.

hat. Abgesehen von den Akten ist das Stück nämlich noch in acht Partien abgetheilt, und nur zu Anfang einer solchen Partie tritt ein Wechsel der Dekoration ein — ein schwacher Rest der klassischen Einheit des Ortes. Aus diesem Grunde geht Hamlet nach dem Zwischenspiel nicht in das Closet seiner Mutter, sondern diese muss auf seine Aufforderung zu ihm kommen. Eben desshalb ist auch die Kirchhofs-Szene in den vierten Akt verlegt. Zahlreiche andere Züge von des Bearbeiters Erfindung sind jedoch nicht durch diesen Umstand bedingt. Dahin gehört, dass die Aufforderung den Platz zu wechseln, als der Geist sein unterirdisches Schwört! ruft, dem Horatio in den Mund gelegt ist; dass Hamlet dem Schauspieler, der ihm den Mord des Gonzago mit seiner Einlage spielen soll, einen Ring schenkt; dass Ophelia, als der König und ihr Vater ihr Zusammentreffen mit dem Prinzen belauschen, an einem Betpult kniet; dass Lucianus im Zwischenspiel aus einem Neffen des Königs zu seinem Bruder gemacht ist; dass er ihm das Gift nicht ins Ohr, sondern in den Mund giesst; und dass endlich Hamlet nach der Tödtung des Polonius, Ophelien's gedenkend, ausruft:

— *Polonius! ah! je suis bien maudit!*  
*Celle qui portera le poids de ma folie*  
*Sera donc toi toujours, Ophélie! Ophélie! etc.*

Wie bei Ducis ist der Rahmen des Stückes verengert, indem der norwegische Hintergrund gestrichen ist. Auch geht Laertes nicht erst nach Frankreich, sondern ist bereits zu Anfang des Stückes von dort zurückgekehrt und stellt sich aus diesem Anlass dem Könige in der Audienzscene vor. Hamlet wird nicht nach England geschickt, sondern verbirgt sich nach dem Morde des Polonius einige Zeit am Meeresufer und in der Nähe einer Kirche, wo er vor seiner ihn anrufenden Mutter flieht. Auf diese Weise erfährt er Ophelien's Tod nicht eher als bei ihrer Beerdigung. Die am tiefsten greifende Aenderung ist jedoch der Schluss. Hamlet, welcher beim Fechten vom Laertes kein Mal getroffen wird, entwindet diesem das Rappier, hebt es auf und präsentirt ihm aus Artigkeit das seinige. So bekommt er das vergiftete Floret in die Hände, mit welchem er zunächst Laertes, und als dieser den Verrath bekennt, den König tödtlich verwundet. Den Giftbecher hat er beharrlich zurückgewiesen. Da erscheint nochmals der Geist und hält Gericht. Dem Laertes und der Königin, welche, um Gnade flehen, wird verziehen. Zum erstern spricht der Geist:

— *Ton sang trop prompt t'entraîna vers l'abîme,  
Laërte, et le Seigneur t'a puni par ton crime.  
Mais tu le trouveras, car il sonde les coeurs,  
Moins sévère là-haut. Laërte, — prie et meurs!*

Die an die Königin gerichteten Worte des Geistes lauten:

— *Ta faute était ton amour même,  
Ame trop faible, et Dieu vous aime quand on aime!  
Va, ton coeur a lavé sa honte avec ses pleurs:  
Femme ici, reine au ciel, Gertrude — espère et meurs!*

Dem Claudius dagegen wird zugerufen:

— *Pas de pardon! Va, meurtrier infâme!  
Pour tes crimes hideux, dans leurs cercles de flamme,  
Les enfers dévorants n'ont pas trop de douleurs!  
Va, traître incestueux, va! — désespère et meurs!*

Als nun Hamlet klagt, was er arme verlassene Waise noch auf Erden solle, und welche Strafe ihn treffen werde, dafür dass er statt des Einen Schuldigen vier dem Tode überliefert habe, spricht der Geist das Schlusswort: *Tu vivras!* Er erhält nicht einmal einen Verweis für den Polonius! Dass durch ein solches Richteramt dem Geiste eine ganz andere und zwar unrichtige Bedeutung zu Theil geworden ist, lässt sich unschwer erweisen; allein über solche Dinge pflegt das grosse Pariser Publikum nicht nachzudenken, am wenigsten wenn ihm ein solcher Knalleffekt dargeboten wird.<sup>1)</sup> Das Ueberleben Hamlet's bezeichnet Chatelain in der unten angeführten Stelle geradeswegs als „*une idée burlesque.*“

Solchen Aenderungen gegenüber will es nicht viel bedeuten, dass die Charaktere französisch verflacht sind, dass von Hamlet's Wahnsinn wenig zu merken und Ophelia, wiewohl in anderer Weise als bei Ducis, merkwürdig vergriffen ist. Natürlich sind auch die prosaischen Stellen in Versen übertragen. Sprache und Versbau sind übrigens himmelweit von Ducis verschieden und zwar, so weit

---

<sup>1)</sup> In ganz ähnlicher Weise musste auf Wunsch der Theaterdirektion die im Odéon 1848 aufgeführte Uebersetzung des Macbeth von Emile Deschamps „verschönert“ werden, indem die Hexen wiedererscheinen und den Knoten lösen mussten. Dieser so zurecht gestutzte Macbeth erlebte 100 Vorstellungen hinter einander. *Chatelain, Hamlet: Tragédie en 5 Actes de W. Shakespeare, trad. en Vers Français. Londres 1864. Introd. X fg.*

es die freiere Behandlung des Verses angeht, zu ihrem Vortheil. Bisweilen jedoch machen sie, wenigstens auf unser Gefühl, den Eindruck, als hätte die Muse statt des Kothurns den modernsten Soccus angezogen; so z. B. wenn Ophelia, erst durch ihren Vater darauf gebracht, dass Hamlet sie liebt, ausruft:

*Il m'aime, il m'aime, oh que je suis heureuse!*

Oder wenn Laertes sagt:

*Le dernier jour, ce monde et l'autre, peu m'importe!  
Que je venge mon père et que Satan m'emporte!*

Hamlet charakterisirt sich einmal mit den Worten:

— — *Je suis bon diable  
Et veux tout ce qu'on veut.* —

Doch das klarste Bild vom Stile des Uebersetzers — *sit venia verbo!* — wird der Leser erhalten, wenn wir wiederum den grossen Monolog als Probe mittheilen:

— *Être ou n'être pas, voilà la question!*  
*Que faut-il admirer? la résignation*  
*Acceptant à genoux la fortune outrageuse,*  
*Ou la force luttant sur la mer orageuse*  
*Et demandant le calme aux tempêtes? — Mourir!*  
*Dormir! et rien de plus, et puis, ne plus souffrir!*  
*Fuir ces mille tourments pour lesquels il faut naître!*  
*Mourir! Dormir! — Dormir! qui sait? rêver peut-être!*  
*— Peut-être? — ah! tout est là! Quels rêves peupleront*  
*Le sommeil de la mort, lorsque sous notre front*  
*Ne s'agiteront plus la vie et la pensée?*  
*Doute affreux qui nous courbe à l'ornière tracée!*  
*Eh! qui supporterait tant de honte et de deuil,*  
*L'injure des puissants, l'outrage de l'orgueil,*  
*Les lenteurs de la loi, la profonde souffrance,*  
*Que creuse dans le coeur l'amour sans espérance,*  
*La lutte du génie et du vulgaire épais? . . . .*  
*Quand un fer aiguisé donne si bien la paix!*  
*Qui ne rejetterait son lourd fardeau d'alarmes*  
*Et mouillerait encor de sueurs et de larmes*  
*L'âpre et rude chemin? si l'on ne craignait pas*  
*Quelque chose, dans l'ombre, au delà du trépas!*

*Ce pays inconnu, ce monde qu'on ignore,  
D'où n'a pu revenir nul voyageur encore —  
C'est là ce qui d'horreur glace la volonté!  
Et, devant cette nuit, l'esprit épouventé  
Garde les maux réels sous lesquels il succombe  
De préférence aux maux incertains de la tombe!  
Puis, ardente couleur, la résolution  
Descend aux tons pâlis de la réflexion;  
Puis, l'effrayant aspect troublant toutes les tâches,  
Des plus déterminés le doute fait des lâches!*

*Ophélie, à part.*

*Son rêve plane en haut, mon amour pleure en bas.  
Aveuglé de clartés, il ne me verra pas!*

*Hamlet, apercevant Ophélie.*

*Ophélie! ô jadis ma vie et ma lumière!  
Parle de mes péchés, ange, dans ta prière!*

Ein Verdienst wird sich auch der Dumas'schen Bearbeitung nicht absprechen lassen, das Verdienst zur Einführung Shakespeare's in die weitesten — nicht bloss literarischen — Kreise des französischen Volkes beigetragen und dadurch zur umgestaltenden Entwicklung des französischen Geistes mitgewirkt zu haben. Leider fehlt es uns an Angaben, welche Aufnahme Dumas' Hamlet in und ausser Paris gefunden hat. Uebrigens steht seine Bearbeitung keineswegs vereinzelt da, vielmehr sind vor wie nach ihm verschiedene Bearbeiter und Uebersetzer auf demselben Felde mit Erfolg thätig gewesen. Bereits im Jahre 1829 war eine metrische Bearbeitung des Hamlet von Léon de Wailly auf dem Odéon zur Aufführung gekommen. Lediglich für die Bühne bestimmt ist dieselbe unseres Wissens gar nicht im Druck erschienen, so dass wir weder über ihren Charakter noch über ihren Erfolg nähere Daten anzugeben vermögen. Ein keineswegs günstiges Vorurtheil für den Bearbeiter erweckt jedoch der Umstand, dass er nach Chatelain's Angabe (Introd. XVI) Burns in Prosa (!) übersetzt hat. „*Le burlesque*,“ fügt Chatelain hinzu, *ne peut aller plus loin.*“ Sogar zu einer französischen Oper wurde Hamlet verarbeitet (Lacroix 337), doch können wir leider auch über diese nichts Genaueres mittheilen. Eine andere Uebersetzung in Prosa mit gegenüberstehendem Text erschien 1837 in den von D. O'Sullivan herausgegebenen *Chefs-d'Oeuvre de Shakespeare*, welche zu der *Bibliothèque Anglo-Française, ou Collection des Poètes Anglais les plus estimés etc.* gehören. Die ver-

schiedenen in diesem Sammelwerke enthaltenen Stücke sind von verschiedenen Schriftstellern übersetzt, der Hamlet von Ernest Fouinet, und der Herausgeber hat kurze Einleitungen und erklärende Anmerkungen hinzugefügt, welche, wenigstens was den Hamlet anbelangt, ohne Bedeutung sind. Bemerkenswerth ist nur, dass derselbe die Reden, welche Marcellus und Horatio an den Geist richten, wie die Schilderung des Fegefeuers, so sehr dem Geiste der katholischen Kirche entsprechend hält, dass er sich bewogen findet, Denen beizutreten, welche Shakespeare für ein Mitglied dieser Kirche erklärt haben. Der Name O'Sullivan reicht hin, um dies begreiflich zu machen; übrigens fühlt er recht wohl, dass er mit dieser Ansicht auf den Beifall und die Sympathie eines grossen Theils der französischen Nation rechnen kann. „*Les sentiments religieux, prêtés à Shakespeare*, sagt er S. 232, *ne seraient qu'un titre de plus à notre admiration pour cet étonnant génie.*“ Die zwei Jahre nach O'Sullivan (1839) erschienene Uebersetzung von Davésiés de Pons ist uns bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Zwei fernere Gesamtübersetzungen des Shakespeare von Benjamin Laroche und von Francisque Michel, — in Prosa — beide 1842 erschienen, citirt Lacroix 44 und 334. Was die (bekanntlich ebenfalls in Prosa abgefasste) Uebersetzung von François Victor Hugo anlangt, so ist auch in ihr eine besondere Betonung auf den Hamlet gelegt, indem derselbe an die Spitze des Werkes gestellt und selbst von der Quarto von 1603 eine Uebersetzung beigegeben ist. Die grösste Merkwürdigkeit dieser Uebersetzung ist mit ihren eigenen Worten: „*Elle offrira au lecteur cette nouveauté dernière: l'auteur de Ruy Blas commentant l'auteur d'Hamlet.*“ Dieser Trompetenstoss wird würdig vervollständigt durch eine Stelle in Victor Hugo's Buch über Shakespeare, wo er das Werk seines Sohnes als die drohendste Gefahr für die bestehende Staatsgewalt in Frankreich proclamirt und die Regierung höhnisch auffordert, vor diesem „Shakespeare ohne Beisskorb“ auf ihrer Hut zu sein. Stolz lieb' ich den Spanier — aber nicht frech. Die Einleitung, die dieser gefährliche Uebersetzer zum Hamlet giebt, ist im höchsten Grade feuilletonistisch und schliesst mit folgender Tirade an die Jünglinge Frankreichs, die Schulkameraden des Uebersetzers: „*Restez à jamais fidèles à la sainte cause du progrès. Soyez fermes, intrépides et magnanimes. — — Regardez bien et par cette froide nuit d'hiver, à la pâle clarté du ciel étoilé vous verrez passer — armé de pied à cap, le bâton de commandement à la main — ce spectre en cheveux blancs qui s'appelle le devoir.*“



Etwas ausführlicher müssen wir über die jüngste Uebersetzung sprechen, welche der Chevalier de Chatelain, ein sehr fruchtbarer Uebersetzer englischer und deutscher Poesie, zur 300jährigen Jubelfeier Shakespeare's. hat erscheinen lassen (Londres, Rolandi, 1864). Chatelain mag als Vertreter der jüngsten Epigonen der französischen Romantik gelten; Charles Bandelaire, Lecomte de Lille, Théodore de Banville, Théophile Gauthier, Roger de Beauvoir u. A. sind diejenigen zeitgenössischen Poeten, denen er sich in der Einleitung XVI beigezählt wissen will. Von Théodore de Banville hat er seiner Arbeit ein Motto vorgesetzt, das an Ueberschwänglichkeit und Schwulst in der That das Mögliche leistet. Hören wir nur die Schlussverse:

*Toute création à laquelle on aspire,  
Tout rêve, toute chose émane de Shakespeare.  
Shakespeare! . . . ce penseur! Ombre! Océan! Éclair!  
Abîme comme Goethe! âme comme Schiller!  
Lyre dont chaque note a des manteaux de flamme!  
Oeil ouvert gravement sur la nature et l'âme!  
Phare que, pour guider ses pâles matelots,  
L'Art a fait rayonner sur les alpes des flots!*

Chatelain hat richtig eingesehen, dass nicht Shakespeare den Formen der französischen Poesie angepasst werden kann — wie Ducis wollte — sondern dass umgekehrt die letztern sich ihm anpassen müssen. Er erklärt sich leidenschaftlich gegen alle von seinen Vorgängern mit Shakespeare vorgenommenen Aenderungen und zeichnet sich die Aufgabe vor, seinen Landsleuten den echten und unverfälschten Shakespeare vorzuführen. Aber wie hat er diese Aufgabe gelöst? Statt irgend einer guten Ausgabe, sei es von Dyce, Collier oder wem sonst, hat er seiner Uebertragung die auf dem Londoner Prinzessin Theater übliche Bühnenbearbeitung zu Grunde gelegt und erklärt seine Arbeit für ein Facsimile oder eine Photographie dieser *Acting Edition!* Aus welchem Grunde er ein solches Verfahren eingeschlagen hat, ist nicht ersichtlich, denn den Zutritt zu den französischen Brettern hat er dadurch seiner Uebersetzung doch nicht eröffnet. Selbstverständlich fehlt es seinem Original nicht an Streichungen; Fortinbras, Norwegen und der polnische Krieg fehlen; die schönen Verse von den Weihnachtsnächten (I, 1) wie der Ortswechsel beim Schwören auf das Schwert fehlen; der Anfang des zweiten, der Schluss des dritten und die zweite Scene

des fünften Aktes (zwischen Hamlet und Horatio) fehlen; Reynaldo ist gestrichen; beim Gebet des Königs tritt Hamlet gar nicht auf; u. s. w. Wenn der Uebersetzer den wirklichen Shakespeare kennt, so ist es unbegreiflich wie er, zumal bei seinen Vorsätzen, so tief einschneidende Auslassungen adoptiren konnte. Ganz wie bei seinen so scharf von ihm getadelten Vorgängern steht den Auslassungen eine Fülle eigener Zuthaten gegenüber, welche wir nicht auf Rechnung der *Acting Edition* setzen können. Da sich der Uebersetzer nämlich in der Einen Hinsicht streng an das Original gehalten hat, dass er die Verse in Versen und die Prosa in Prosa übersetzt hat, so hat ihm natürlich in den metrischen Partien der Alexandriner grosse Schwierigkeiten bereitet und ihn zu zahlreichen Flickwörtern, ja sogar zu Flickversen genöthigt. Selbst die allbekanntesten schönen Sentenzen und Bilder, welche kaum die Aenderung eines Buchstabens vertragen, sind oft solchen Nothbehelfen zum Opfer gefallen. So heisst es:

*Hélas! Fragilité, c'est vrai, ton nom est femme!*

*Dans l'oeil de mon esprit, Horace, et dans mon coeur.*

*Oh! oui, c'était un homme à tout prendre, au total,  
Dont je ne verrai point le pareil ou l'égal.*

*N'emprunte pas d'argent; — emprunter est folie,  
C'est du vin de la vie aller boire à la lie.*

*C'est vrai, le froid est âpre, et nous démoralise.*

— *Un rat! — un rat m'excède.*

Wenn wir nicht umhin können, dem Uebersetzer hierbei Vers und Reim als Milderungsgründe anzurechnen, so fällt dies doch in den prosaischen Stellen weg, wo nichtsdestoweniger derselbe Uebelstand wiederkehrt. So lautet der Schluss von Hamlet's Liebesbrief: „*tant que cette machine qui se meut, agit et pense appartiendra à Hamlet.*“ In Hamlet's Rede an den Schauspieler ist gar ein lateinischer Vers eingeschoben: „*c'était le récit d'Énée à Didon, une sorte d'Infandum regina jubes renovare dolorem.*“ Wie steht es da mit dem Facsimile? oder wenn die *Acting Edition* wirklich diesen

Zusatz besitzen sollte, wie konnte ein verständiger Uebersetzer ihr folgen?

Wie die ganze genannte Poeten-Gruppe so reitet auch Chatelain das Steckenpferd der Archaismen, die er namentlich aus Montaigne und Rabelais bezieht. Ohne Archaismen, behauptet er, könne weder Shakespeare, noch Chaucer, (denn auch an diesen hat er sich gewagt) noch sonst ein älterer Dichter übersetzt werden, möge die „*Académie dite Française*“ dazu sagen, was sie wolle. Das „*Monsieur*“, dessen sich Dumas in seinem Hamlet so oft bedient, versetzt ihn in gelinde Wuth; er geht nicht von *Messire* ab, das für ihn eine gewisse Glorie besitzt. Besonders liebt er auch das persönliche Pronomen beim Zeitworte anzulassen, was freilich bei dem ihm vom Verse auferlegten Zwange öfter eine Noth als eine Tugend ist. Neben den Archaismen lässt er aber eine grosse Zahl modernster Ausdrücke und Wendungen aus dem täglichen Leben der Pariser hergehen, welche wir euphemistisch als Familiarismen bezeichnen möchten. Allerdings sind Archaismen und Neologismen die beiden Mittel, durch welche die romantische Schule die französische Sprache vom akademischen Joche befreit, und ihr einen reichern Wortschatz und eine freiere Bewegung verliehen hat, so dass sie immer weniger den ihr von Voltaire gegebenen Beinamen einer „stolzen Bettlerin“ verdient. Es kommt nur auf das Verständniss und den Geschmack an, mit welchem dies Verfahren angewendet wird. Beide Bedingungen lässt Chatelain vermessen; bei ihm ist die Sprache eine wunderbar gemischte Gesellschaft, in welcher sich die auf so liberale Weise zum tragischen Verse zugelassenen Familiarismen oft sehr sonderbar ausnehmen. Wird doch S. 11 sogar die *Cholera morbus* eingeführt, die einer Anmerkung zufolge bereits zu Shakespeare's Zeiten unter dem Namen *Trousse-Galant* existirt haben soll. Ophelia wird S. 39 von ihrem Vater als „*un vrai morceau de roi*“ bezeichnet — warum nicht lieber gleich als „*une pièce de résistance*“? Doch das Beste wird sein, als Probe und zur Vergleichung abermals — nun zum letzten Male — den Monolog vorzuführen.

*Telle est la question: Être ou bien ne pas être: —  
A savoir, si l'esprit de lui-même est plus maître,  
En supportant les coups, les flèches du destin,  
Plutôt qu'en se cabrant sur des soucis sans fin,  
S'anéantir? Mourir — dormir — pas davantage;  
Dire qu'en s'endormant soudain on met l'ancre*

*Sur les peines du coeur, sur les maux, les ennuis  
Dont l'humaine nature est l'insondable puits.  
C'est là la fin des fins, oui dà! la fin dernière,  
Que l'on doit désirer de façon singulière.  
Mourir — dormir — dormir — peut-être pour rêver,  
Oui dà, voilà le hic; il le faut observer:  
Dans ce sommeil du mort quand d'humeur misanthrope  
Nous aurons rejeté notre frêle enveloppe,  
Quels rêves surgiront? . . . . Cela donne à penser,  
Et le pour et le contre il nous le faut peser.  
Car quel est celui-là qui serait assez bête  
Pour supporter du sort l'incessante tempête,  
Les torts de l'oppresser, de l'orgueilleux le „Moi!“  
Les peines de l'amour, les délais de la loi,  
Des employés hargneux le dédain, l'insolence  
Qu'endure le mérite aux mains de l'ignorance,  
Quand avec un poignard il pourrait mordicus!  
S'exempter de l'impôt, et gagner son quitus? <sup>1)</sup>  
Quel est-il celui-là qui sans fin et sans cesse  
Porterait des fardeaux jusques à la vieillesse,  
Pour grogner et suer, maugréant sur son sort,  
Si n'était la terreur de ce qui suit la mort:  
La mort, pays lointain, qui se perd dans les brumes  
De la pensée humaine, et dans ses amertumes,  
Pays inexploré dont jamais voyageur  
N'est encor revenu, jette le froid au coeur,  
Et nous fait supporter nos maux et nos misères  
De l'inconnu plutôt qu'aller sonder les sphères.  
La conscience ainsi fait de nous des poltrons;  
La résolution chez les plus fanfarons  
Forte en couleur d'abord, et blémit et se fane,  
Au penser de la mort, à son sublime arcane;  
Et des projets ainsi grands de dimensions,*

---

<sup>1)</sup> Nous avons une explication à donner à propos de ce mot de *quitus* — corruption du latin *quietus*. Nous dirons donc à nos lecteurs, ce qu'ils croiront sans peine, que nous avons été — jeune! — et c'est très vrai, à preuve qu'aujourd'hui nous sommes vieux! Or, dans notre verte jeunesse — étant clerc de notaire, nous avons poursuivi l'obtention pour de vieux comptables, de certificats de *quitus* — certificats qui les exonéraient de toutes réclamations sur les faits et gestes de leur précédente administration. C'est dans ce sens que nous employons ce mot. — Note du Traducteur.

*A l'état de projets meurent — sans actions  
Mais doucement voici là charmante Ophélie . . .  
Nymphe, en tes oraisons pense à moi, ne m'oublie.*

Haben wir nun hiermit unsere kritische Musterung der französischen Hamlet-Uebersetzungen zu Ende geführt und fragen wir nach dem Gesamt-Ergebniss derselben, so stellt sich heraus, dass die Franzosen noch keine philologisch treue und zugleich künstlerisch vollendete Uebertragung dieses (von ihnen am häufigsten übersetzten) Trauerspiels — viel weniger des ganzen Shakespeare — besitzen, die sich unserer Schlegel-Tieck'schen ebenbürtig an die Seite stellen könnte, ja dass ihnen eine solche Uebersetzung wahrscheinlich nicht möglich ist. In der That giebt es nur von sehr wenigen Shakespeare'schen Tragödien metrische französische Uebersetzungen; von den Historien und Lustspielen fehlen sie unseres Wissens noch gänzlich. Der Alexandriner mit seinen epigrammatisch zugespitzten Couplets und den nach strenger Regel wechselnden männlichen und weiblichen Reimpaaren ist von so wesentlich anderem Charakter und selbst in seiner modernen freieren Behandlung so ungeeignet zur Wiedergabe des natürlichen und der reichsten Abwechslung fähigen Fünffüßlers, dass, wie wir gesehen haben, die bedeutendsten französischen Shakespeare-Uebersetzer bis auf den heutigen Tag der Prosa den Vorzug gegeben haben. Soll Vers für Vers übersetzt werden, so sind bei dem grösseren Umfange des Alexandriners die Flickwörter und Füllsel unvermeidlich, während anderen Falles zahlreiche Enjambements entstehen und den natürlichen Redefluss beeinträchtigen müssen. Allerdings sind bereits Versuche mit französischen Fünffüßlern gemacht worden — wir erinnern namentlich an Sabatier's Uebersetzung des Tell — denen jedoch vor allem der Umstand entgegen steht, dass es der französischen Sprache durchaus an der Quantität gebricht und solchen Versen mithin jedes metrische Kennzeichen fehlt. Es fragt sich aber, ob diese Versuche bereits als erschöpfend und die Frage entscheidend zu betrachten sind, oder ob nicht erneute Bemühungen, die Sprache quantitirend zu behandeln, der Mühe lohnen möchten. Vielleicht wäre diese Revolution auch nicht grösser als der von den Romantikern vollbrachte Umsturz der dramatischen Einheiten. Die dichterische Uebersetzung ist gerade das Feld, auf welchem solche Neuerungen am leichtesten vor sich zu gehen pflegen; wie sich die klassische Ausbildung unseres Hexameters vorzugsweise an Voss'sen Homer knüpft, so könnte die Einführung des französischen Fünf-

füsslers am passendsten durch eine Shakespeare-Uebersetzung vermittelt werden.

Allein selbst abgesehen von diesem vielleicht der Zukunft vorbehaltenen Probleme ist auch innerhalb der gegenwärtig bestehenden Schranken das Ziel einer klassischen Shakespeare-Uebersetzung von den Franzosen noch nicht erreicht, insofern wir einer in Prosa abgefassten diesen Rang nicht zuzugestehen vermögen. Den grössten Theil der Schuld daran trägt einerseits der Mangel wirklich philologischer Shakespeare-Studien, wie andererseits der Mangel wissenschaftlicher Aesthetik. Gleichwohl lassen sich die bedeutenden Fortschritte nicht übersehen, welche die Franzosen seit Voltaire nach beiden Richtungen gemacht haben. Die jüngsten französischen Shakespeareologen, Philarète Chasles und Alfred Mezières (in Nancy) zeichnen sich, wie das Triumvirat der Sorbonne, wieder durch tüchtige deutsche Studien aus. Freilich macht Mezières ausdrücklich Front gegen die ideologische deutsche Shakespeare-Erklärung, allein dessenungeachtet ist der deutsche Einfluss auf ihn unverkennbar. In seiner Analyse des Hamlet<sup>1)</sup> bleibt er jedoch hinter Barante zurück. Er weist nicht den künstlerischen Plan, die Grundidee und Einheit des Stückes nach, er analysirt nur den Charakter des Helden mit Beiseitelassung aller übrigen Personen. Seiner Ansicht nach sind Shakespeare's Charaktere nicht ausschliesslich aus dem Gesichtspunkte der dramatischen Handlung gezeichnet; sie haben eine unabhängige Existenz, sie leben ausserhalb der Bühne. Kein Charakter soll das mehr bestätigen als der Dänenprinz; er brauchte nicht durch die Ereignisse bedrängt zu werden, um zu meditiren und zu leiden. Schon ehe er von der Ermordung seines Vaters Kenntniss hat, meint Mezières, charakterisirt er sich vollständig in dem Monologe: „*Oh that this too, too solid flesh would melt.*“ Der Verfasser übersieht aber, dass Hamlet hier schon unter dem Eindrucke spricht, welchen die übereilte Wiederverheirathung seiner Mutter auf ihn gemacht hat. Gewiss ist er schon da nicht ohne düstere Ahnungen, wie aus seinem nachherigen Ausruf hervorgeht: „*O my prophetic soul, my uncle!*“ Dass seine Neigung zu trübsinniger Grübeleien nicht erst durch die Ereignisse in ihm erzeugt wird, sondern als natürliche Anlage in seinem Geiste gelegen hat, wird damit nicht geleugnet. Mezières vergleicht dann Hamlet und Werther in der Meinung, die Deutschen liebten diesen Vergleich. Er nähert sich in einigen Punkten dem sonst von ihm bekämpften Gervinus, indem er nament-

---

<sup>1)</sup> *Shakespeare, ses Oeuvres et ses Critiques.* Paris, 1860. P. 316—332.

lich anerkennt, dass Hamlet den deutschen Nationalgeist repräsentire und dass Freiligrath Recht habe auszurufen: Deutschland ist Hamlet! Alsdann wendet er sich zu der Frage, ob Hamlet der Lieblingscharakter Shakespeare's, sein geistiges Ebenbild oder Ideal sei, einer Frage, die namentlich seit dem Wilhelm Meister vielfach discutirt worden sei. Er unterscheidet bei der Beantwortung zwei Seiten im Hamlet, die eine, welche vollständig mit dem Dichter in Einklang stehe — die philosophische und künstlerische — die andere, welche der aus dem Kampfe des Charakters mit seiner Bestimmung hervorgehenden Situation entspreche. Den Deutschen giebt er Schuld diesen Unterschied übersehen und den Hamlet schlechthin für das getreue Spiegelbild des Dichters oder für seinen Lesern vorgehaltenes Ideal gehalten zu haben. Im Gegentheil ist es gerade ein Landsmann des Verfassers, der jüngste Geschichtschreiber der englischen Literatur, H. Taine, welcher Shakespeare und Hamlet identifizirt hat, während wir Deutschen mit Gervinus die grösste Wahlverwandtschaft zwischen Heinrich V und dem Dichter finden. Der Verfasser ist dessen nicht unkundig; aber er meint, diese beiden Charaktere entsprächen verschiedenen Lebensperioden des Dichters; Heinrich V sei der Ausdruck seines Jünglingsalters, Hamlet der seiner gereiften Männlichkeit. Von dem Gegensatze in den Charakteren Hamlet's und des Laertes schweigt Mezières, obwohl er ihn doch aus Gervinus kennen muss. Dass Hamlet mit den Schuldigen — er ist ja in mannichfacher Hinsicht selbst ein Schuldiger — seinen Untergang findet, scheint ihm die einzig passende Lösung, denn wenn er auch Onkel und Mutter überlebt hätte, so, meint er, würde er sich doch schliesslich selbst getödtet haben. Die im Hamlet niedergelegte Lebensanschauung endlich findet Mezières fortgesetzt und gesteigert im Timon von Athen, dessen Besprechung er demgemäss unmittelbar an die des Hamlet anschliesst.

Wenn unser Ausgangspunkt, dass nämlich Shakespeare in Frankreich stets im prägnanten Sinne als der Dichter des Hamlet betrachtet worden sei, nach dem Bisherigen noch einer Bestätigung bedürfte, so würden wir sie im reichsten Maasse in Victor Hugo's dem Shakespeare-Jubiläum gewidmeten Buche finden. Bekanntlich handelt dieses Werk von allem Möglichen und beiläufig auch von Shakespeare. Es ist der Hauptsache nach eine Apotheose des Genies und eine Charakteristik der grössten literarischen Welt-Genies mit dem überall zwischen den Zeilen zu lesenden Hintergedanken, dass der Verfasser diesen Halbgöttern gleichfalls angehöre. Da nach seinem Ausspruche (S. 33, nach Diezmann's Uebersetzung)

die höchste Kunst die Region der Gleichen ist, so ist folglich auch Victor Hugo gleich Shakespeare — *quod erat demonstrandum*. Der Verfasser thut denn auch sein Mögliches um genial zu schreiben; Ein grosser Gedanke jagt den andern. Dem nüchternen Leser dürften freilich die meisten schief und hohl erscheinen, allein was thut das, wenn sie nur blenden. Wir wollen nicht leugnen, dass ächte Perlen darunter sind, aber die Mehrzahl sind Glas- und Wachsperven, „Worte, Worte, Worte“ um mit dem Dänenprinzen zu reden. Ueber Shakespeare werden im Eingange die allbekanntesten biographischen Daten einschliesslich der längst beseitigten Fabeln vom Pferdehalten am Theater u. s. w. beigebracht. Von seinen Werken wird lediglich der Hamlet einer eingehenden Betrachtung unterzogen, neben welchen die drei „grandiosen Dramen“ Macbeth, Othello und König Lear gestellt werden, über die gleichfalls einige Phrasen abfallen. Dass über die Lustspiele nichts gesagt wird, möchte hingehen; dass aber der Schöpfer des historischen Dramas in Frankreich die Historien mit Stillschweigen übergeht, ist höchst auffallend. Wie gesagt, Shakespeare ist und bleibt der Dichter des Hamlet. „Hamlet, der Zweifel,“ heisst es S. 152, „steht im Mittelpunkte seiner Werke.“ Die Genies ersten Ranges haben nach Victor Hugo (S. 168) die Eigenthümlichkeit, dass jedes ein Menschenexemplar schafft — wir Nicht-Genies glaubten bisher im Gegentheil, das charakteristische Zeichen des Genies und Shakespeare's insbesondere sei, dass es viele Individuen schaffe. „Jedes,“ fährt Hugo fort, „gibt der Menschheit ihr Bild, der eine lachend, der andere weinend, noch ein anderer nachdenkend. Der letztere ist der grösste. Plautus lacht und giebt dem Menschen Amphitruo, Rabelais lacht und giebt ihm Gargantua, Cervantes lacht und giebt Don Quixote, Beaumarchais lacht und giebt Figaro, Molière weint und giebt Alceste (!??), Shakespeare denkt und giebt Hamlet, Aeschylus denkt und giebt Prometheus. Die andern sind gross; Aeschylus und Shakespeare sind unermesslich.“ Diese Typen oder Mustermenschenbilder sind nach dem Verfasser eben so viele Adame. „Der Mensch Homer's, Achilles, ist in dieser Weise ein Adam und von ihm stammen die Todtschläger; der Mensch des Aeschylus, Prometheus, ist ein Adam, der Vater der Ringer und Kämpfer; der Mensch Shakespeare's, Hamlet, ist ein Adam und von ihm stammt die Familie der Träumer.“ (S. 173.) Von S. 174—183 folgt dann eine ausführliche Vergleichung nicht zwischen Orest und Hamlet, die „ein und dasselbe Drama sind, so dass es kaum etwas Identischeres geben kann,“ sondern zwischen Hamlet und Prometheus, welche „zu den mehr als menschlichen



Werken gehören.“ „Prometheus ist das Handeln, Hamlet das Zögern. In Prometheus ist das Hinderniss äusserlich, in Hamlet innerlich. — Prometheus kann sich aufrichten, wenn er ein Gebirge mit emporhebt; Hamlet vermag es nur, wenn er seine Gedanken mit hebt. Wenn Prometheus den Geier von seiner Brust reisst, ist alles gethan; Hamlet dagegen muss Hamlet von sich reissen; Prometheus und Hamlet sind zwei blossgelegte Lebern; von der einen fliesst Blut, von der andern Zweifel. — — Hamlet ist Prinz und Demagog, scharfsinnig und extravagant, tief sinnig und frivol, Mensch und Neutrum. Er glaubt wenig an das Scepter, er verhöhnt den Thron, geht mit einem Studenten um, spricht mit dem Ersten Besten, begreift das Volk, verachtet die Menge, hasst die Kraft, misstraut dem Erfolge, befragt das Unbekannte und steht mit dem Geheimnissvollen auf Du und Du. Er steckt die Andern mit den Krankheiten an, die er nicht hat; sein erheuchelter Wahnsinn bringt seiner Geliebten den wirklichen. Er ist vertraut mit Gespenstern und Comödianten. Er spasst mit dem Beile des Orest in der Hand. Er spricht von Literatur, sagt Verse her, schreibt ein Theaterfeuilleton, spielt mit Todtengebeinen auf dem Kirchhofe, schmettert seine Mutter nieder, rächt seinen Vater und endigt das furchtbare Drama des Lebens und Todes mit einem riesigen Fragezeichen. Es ist nie etwas Niederdrückenderes erdacht worden. Es ist der Muttermord, der sich fragt: was weiss ich? Muttermord! Bleiben wir bei diesem Worte. Ist Hamlet Muttermörder? Ja und nein. Er bedroht seine Mutter nur, aber die Drohung ist so grausig, dass die Mutter sich entsetzt. „Dein Wort ist ein Dolch. — Was willst Du thun? Willst Du mich morden? Hülfe, Hülfe!“ und als sie stirbt trifft Hamlet, ohne sie zu beklagen, Claudius mit den tragischen Worten: „Folge meiner Mutter!“ Hamlet ist das Fürchterliche, der mögliche Muttermord. Man bringe, statt des Nordens in seinem Kopfe, Süden in seine Aern, wie bei Orest, und er wird die Mutter wirklich morden.“

„Dieses Drama ist streng (*sévère*?). Das Wahre zweifelt da und das Aufrichtige lügt. Nichts Umfassenderes, nichts Subtileres. Der Mensch ist hier die Welt, und die Welt Null. Hamlet weiss selbst im vollen Leben nicht, ob er ist. In dieser Tragödie, die zugleich eine Philosophie ist, schwimmt Alles, zögert, wankt, zersetzt und zerstreut sich Alles; der Gedanke ist Wolke, der Wille Nebel, der Entschluss Dämmerung, die That schlägt jeden Augenblick in ihr Gegentheil um; die Windrose regiert den Menschen, es ist ein beunruhigendes, Schwindel erregendes Werk, in dem Alles durchsichtig

ist, wo der Gedanke keinen andern Spielraum hat als von dem ermordeten König zu dem begrabenen Yorick, und wo das Wirklichste, das Königthum, in der Gestalt eines Gespenstes und die Heiterkeit in der Gestalt eines Tottenkopfes erscheint. Hamlet ist das Meisterwerk der Traum- und Denktragödie.“

Doch genug dieses schielenden Bombastes. Es ist ohne Frage ein würdiges Seitenstück zu der bekannten Inhaltsangabe, welche Voltaire vom Hamlet geliefert hat. Es ist gewissermaassen der letzte Meilenstein, bei welchem der Hamlet auf seiner mit Voltaire beginnenden Wanderung durch die französische Literatur angelangt ist. Voltaire, der Repräsentant des französischen Geistes im 18. Jahrhundert, bewarf Shakespeare mit Koth; Victor Hugo, ein Repräsentant des französischen Geistes im 19. Jahrhundert, vergöttert ihn — beide gleich unverständlich. Die Wanderung ist aber noch nicht beendet, sondern schreitet rüstig fort. Ein charakteristisches Zeichen der Gegenwart — eine *signatura temporis* — ist offenbar das Ineinanderleben der Nationalitäten, die gegenseitige Durchdringung der geistigen Arbeit der Völker, zwischen denen die mittelalterlichen Scheidewände immer mehr niedergerissen werden. Im Hamlet ist der germanische Geist in die französische Literatur eingedrungen, und durch ihn ist der Charakter derselben bereits wesentlich modifizirt worden. Die Wirkung ist aber eine gegenseitige. Der germanische Geist ist schon nicht mehr gleich Hamlet, so wenig wie der französische gleich seinem Gegentheil. Wie der Hamlet ein nordischer, so ist Don Juan ein südlicher Typus, wenngleich er seine Vollendung und Unsterblichkeit erst durch die deutsche Musik erhalten hat. Den Don Juan in der englischen Poesie eingebürgert zu haben, ist keineswegs Byron's kleinste That. Auf diesem Wege der Wechselwirkungen lernen die Franzosen germanisch denken, die Germanen romanisch geniessen — und handeln. Möge denn die Mischung stets eine gedeihliche sein und ächtes korinthisches Erz daraus hervorgehen!

---