

Werk

Titel: Voltaire und Shakespeare

Autor: König, Wilhelm jun.

Ort: Weimar

Jahr: 1876

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0010|log13

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Voltaire und Shakespeare.

Von

Wilhelm König jun.

Es war im Jahre 1725. An der Tafel des Herzogs von Sulli hatte sich ein Wortstreit entsponnen und der Chevalier von Rohan-Chabot, dem die öffentliche Meinung allerlei schlimme Dinge nachsagte, fragte plötzlich im hochmüthigsten Tone, wer denn der junge Mensch sei, der ihm so laut zu widersprechen wage? „Herr Chevalier, antwortete Voltaire, denn er war der so Bezeichnete, es ist ein Mann, der keinen grossen Namen führt, aber demjenigen, den er führt, Ehre macht.“

Die Rache des Chevalier zeigte, dass diejenigen nicht Unrecht hatten, die ihn persönlicher Feigheit bezichtigten. Wenige Tage darauf liess er Voltaire von der Tafel des Herzogs hinauslocken und durch seine Bedienten prügeln, während er von seinem Wagen aus zuschaute. Voltaire, dem seine vornehmen Freunde jede Mitwirkung versagten, nahm Fechtstunde. Er erschien nach einiger Zeit in der Loge des Chevalier von Rohan im Théâtre français und verlangte Satisfaction. Rohan nahm die Forderung an und am folgenden Tage — ward Voltaire in die Bastille gesteckt, am 17. April 1726. Mehrere Tage darauf ward er freigelassen, unter der Bedingung jedoch, dass er am 2. Mai abreiste — nach England.

Das Gesetz der Causalität erscheint manchmal in seltsamer Beleuchtung! Wer weiss, ob ohne diesen feigen Streich Voltaire jemals nach England gekommen wäre! Die zwei Jahre seines Aufenthalts daselbst genügten, ihn dreierlei erwerben und mitbringen zu lassen, Locke, Newton und Shakespeare.

Voltaire's Verhältniss zu englischer Philosophie und Wissenschaft ist bestimmt und leicht zu zeichnen; sein Verhältniss zum grössten Dichter der Briten erscheint im ersten Augenblicke so

eigenthümlich unklar, dass es noch heute unverlorene Mühe ist, die charakteristischen Züge desselben aufzuspüren, und so einen bescheidenen Beitrag zur Characteristik Voltaire's einerseits, zur Geschichte Shakespeare's andererseits zu geben.

Voltaire war kein Dichter im höchsten Sinne des Wortes, sagen wir es gleich voraus. Es fehlte ihm, was den Dichter macht, „ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz“; es fehlte ihm jenes geheimnissvolle Etwas, das mit unwiderstehlicher Gewalt sich aus den Tiefen der Seele hervorringt und gebieterisch Gestaltung verlangt. Ihm fehlt das ächte tiefe Gemüth, ohne das es keinen wahren Dichter geben kann; wirkliche Leidenschaft ist ihm fremd, wie zarte Empfindung. Indem er diesen Mangel durch klügelnde Reflexion zu ersetzen versucht, verfällt er in der Darstellung der Leidenschaft gespreiztem Pathos, in der Darstellung der Empfindung pointirter Schönrednerei. Dafür besitzt er im höchsten Grade die Gabe des Esprit, jener funkelnden Versatilität des Geistes, die auch dem an sich Werthlosen flüchtigen Werth verleihen kann und manchmal dem Kiesel den Glanz des echten Diamanten giebt. So hat ihn Hettner mit Recht, wenn gleich etwas paradox, das Genie des Esprit genannt. Scharfer Verstand und eine bewundernswerthe Arbeitskraft sind nur Attribute einer Fähigkeit der Reception, wie sie in gleichem Masse nur sehr wenige Menschen aufzuweisen hatten. In dieser Fähigkeit der Aufnahme, der geistigen Durchdringung und fast selbständigen Wiedergabe des Fremden liegt auf dem Gebiete der Wissenschaft der Schwerpunkt seiner Bedeutung. Und wie fast kein Zweig der Wissenschaft von seiner ausgedehnten Thätigkeit unberührt blieb, so hat er auch die drei Reiche der Poesie mit kühnem Fuss durchwandert. Er hat kein Kunstwerk, kein *monumentum aere perennius* hinterlassen können; aber sein Wirken ist auch hier nichts weniger als spurlos und folgenlos gewesen. Seine Lyrik ist nicht umsonst nur *poésie fugitive*; die Lorbeeren der Henriade sind mit dem Leben des Dichters verwelkt; in der dramatischen Dichtung aber, der er die ersten und die glänzendsten der späteren Erfolge verdankt, müssen wir mit seinem Namen eine Periode bezeichnen, die Nachblüthe des Classicismus.

Die Dichter des Cid und der Athalie sind todt, aber die Gesetze, welche ihr Genie eingeengt hatten, bestehen noch in ungemindertem Ansehen. Von Unterstützung der Phantasie durch das Scenarium ist noch immer keine Rede. Auf der engen Bühne, die noch von den Zuschauern getheilt wird, schreiten die Helden des Alterthums noch immer mit galonnirtem Federhut, in seidenen Strümpfen

und Schnallenschuhen, in der von der Etiquette vorgeschriebenen Haltung, und richten die Seufzer unerwiderter Liebe oder die Vorwürfe der Eifersucht in zierlich abgeschliffenen Phrasen an die *chers objets de leur flamme*. Die Bühne wird vom Hofe zum Theil unterhalten und lebhaft gefördert; aber wehe auch dem, der ein Wort, eine Geberde oder gar eine Handlung vorzuführen wagt, welche gegen die Anschauungen des Hofes verstösst und die zarten Nerven einer schönen Herzogin oder eines duftenden Chevaliers in lebhaftere Erregung versetzen könnte! Die Handlung geht noch immer in 24 oder 30 Stunden vor sich und an demselben Ort. Noch immer geht sie zumeist *hinter* der Bühne vor sich und der unvermeidliche Vertraute oder Bote berichtet sie in derselben zierlich langweiligen Weise wie früher. Und zu der Zeit, wo ringsumher über alle andern Felder des Geistes der scharfe Morgenwind einer neuen Zeit zu wehen beginnt, herrscht hier auf den Brettern Thaliens noch immer dieselbe linde bewegungslose Treibhaus-Atmosphäre; es ist, als wäre die Bühne mit allem Zubehör, mit Dichtern, Schauspielern und Zuschauern unter eine Glasglocke gesetzt.

Ueberblicken wir aber die Periode, welche den Namen Voltaire's trägt, so machen wir alsbald eine auffallende Wahrnehmung. Derselbe Mann, den wir gewöhnt sind im Vordertreffen des Fortschritts zu finden, hält sich in allen Hauptsachen als Conservativer ängstlich zurück. Derselbe Mann, der mit leidenschaftlicher Kühnheit Kirche und Offenbarung angegriffen mit allen Waffen, die ihm zu Gebote standen, er entschuldigt sich weitschweifig auch wegen der kleinsten Abweichung vom Althergebrachten und wagt nur schüchtern hier und da eine Neuerung. Derselbe Mann, der für Freiheit und Menschenrechte mit seiner ganzen Persönlichkeit wacker eintritt und seine Stimme laut gegen den Missbrauch der Gesetzesherrschaft erschallen lässt, der beugt sich sein Leben lang vor dem ästhetischen Codex Boileau's und der vermodernden Autorität der Akademie. Diese auffallende und schier unerklärliche Erscheinung zeigt sich in seinen Dramen selbst und vor allem in seinem fruchtlosen Kampfe gegen den Mann, dessen Namen hinfort zum Feldgeschrei eines neuen Principes gemacht wird, in seinem Kampfe gegen Shakespeare. Denn es ist ein Kampf, der sich vor unsern Augen vollziehen wird. Dass in Shakespeare und Voltaire zwei schroffe Gegensätze auf einander gestossen sind, ist klar. Voltaire steht dem Dichter von Stratford zuerst gegenüber wie Jemand, der in einem ihm zufällig Begegnenden Eigenschaften findet, die er wider Willen achten muss, während er doch von Anfang an fühlt,

dass das Wesen desselben Gegensätze enthalte, die mit dem eigenen geradezu unvereinbar sind. Der Werth von einzelnen dieser fremden Eigenschaften macht sich so ungestüm geltend, dass er versucht, durch theilweise Aneignung dem unvermeidlichen Zusammenstoss auszuweichen; sobald er fühlt, dass dies kaum gelingen wird, verwirft er trotzig auch das Wenige, was er vordem angebetet, und kämpft mit allen, auch den schlechtesten Mitteln, den Kampf weiter, in dem er schliesslich unterliegt.

Während seines Aufenthalts in England concipirte der schon berühmte Dichter des „Oedipus“ unter unmittelbarer Anregung des englischen Theaters eine Tragödie „Brutus“, deren ersten Act er schon damals in englischer Prosa niederschrieb. Dieselbe wurde zum ersten Male am 11. December 1730 aufgeführt und erschien mit einer „Abhandlung über die Tragödie an Milord Bolingbroke“ als Vorwort. Dies Vorwort wirft mancherlei interessante Streiflichter auf die Anschauung des Dichters überhaupt und auf die neuen Eindrücke, die er mitbrachte.

Schon in dieser Vorrede erkennt er mit sicherem Takt einen der Grundunterschiede des englischen und französischen Theaters.¹⁾ „Das englische Theater, sagt Voltaire, sei recht sehr mangelhaft; indessen gebe es doch selbst in den ungeheuerlichsten Stücken bewundernswerthe Scenen. Bis jetzt habe freilich all ihren Tragödiendichtern die Reinheit, die regelmässige Führung, die Gemessenheit in Handlung und Stil, die Eleganz und alle die Feinheiten der Kunst gefehlt, welche den Ruf des französischen Theaters seit Corneille begründeten; indessen selbst die regellosesten Stücke hätten einen grossen Vorzug, den der Handlung. In Frankreich dagegen gebe es hochgeschätzte Tragödien, die eher Conversationen als die Darstellung eines Ereignisses seien. „Unsere übermässige Delicatesse, fährt er fort, zwingt uns bisweilen, das erzählen zu lassen, was wir den Augen vorführen möchten Die Engländer geben mehr auf die Handlung als wir; sie sprechen mehr zu den Augen; die Franzosen halten mehr auf Eleganz, auf Harmonie, auf den Zauber des Verses. Und sicherlich ist es *schwerer*, gut zu schreiben, als Mord, Rad, Galgen, Hexen und Gespenster auf die Bühne zu bringen.“

Die Position der beiden Bühnen gegen einander ist in einem ihrer wesentlichen Unterschiede hier klar gefasst. Die Aufgaben

¹⁾ Vol. I. p. 148 a. Préf. de Brutus. Wir citiren durchgängig nach der Ausgabe Voltaire's von Firmin Didot, Paris, 1859—1863, in 13 Bd. gr. 8vo.

einer guten Tragödie sind ihm in Folge der Geschmacksrichtung der beiden Völker grundverschieden. Der Engländer betont den raschen Gang der Handlung; er fordert Leben; er will ergreifen und unmittelbar wirken. Voltaire kann sich dem gewaltigen Einfluss, den Shakespeare gerade dadurch auf ihn übt, nicht entziehen und spricht es offen aus: „Mit welchem Vergnügen habe ich nicht in London eure Tragödie, Julius Cæsar von Shakespeare, gesehen, die seit 150 Jahren die Wonne eurer Nation macht.“ Er will die barbarischen Verstösse gegen alle Regeln durchaus nicht billigen; „aber, fährt er fort, bei so viel groben Fehlern, mit welchem Entzücken habe ich Brutus gesehen, wie er den von Cæsars Blut gefärbten Dolch in der Hand haltend, das römische Volk versammelte und von der Tribüne aus anredete!“ Er verweilt also hier ausdrücklich auf dem Eindruck, den der äussere Vorgang auf ihn gemacht (die theatralische Action, wie er es später bezeichnete) und erkennt diesen Vorzug willig an; aber, wie schon oben gesagt, solche Wirkungen sind verhältnissmässig leicht zu erzielen, und eine fortgeschrittene civilisirtere Poesie hat andere und bei weitem höher stehende, aber auch schwerer zu beschaffende Mittel der Wirkung, ~~strenge Befolgung der Regeln, Eleganz, Harmonie und Wohl laut des Verses.~~ In dem Bestreben dies zu motiviren, lässt er sich sogar verleiten, Grundsätze auszusprechen, deren Unrichtigkeit evident ist. So, wenn er sagt: „Die Detailschönheiten sind es, welche die Werke in Versen halten und welche sie auf die Nachwelt kommen lassen; es ist oft die eigenthümliche Art, gewöhnliche Dinge zu sagen, die Kunst, durch die Diction die Gedanken und Empfindungen aller Menschen zu verschönern, was die grossen Dichter macht.“ Es wäre unmöglich, solche Sätze aus dem Munde eines Dichters zu begreifen, wüsste man nicht, dass er hier pro domo spricht. Im *Grundprincip* bekennt er sich also auch hier schon, unter dem unmittelbaren frischen Eindruck seines englischen Aufenthalts zum strengen Classicismus; an den Concessionen, die er macht, hat die wirkliche Ueberzeugung vielleicht eben so viel Theil als die Courtoisie gegen den englischen Gönner, an den jene Vorrede gerichtet ist. Er betont ferner, dass im Gegensatz zu der fessellosen Freiheit der englischen Sprache der *Reim* zum Wesen der Tragödie gehöre. Also auch in diesem wichtigen Punkte hält er streng am herkömmlichen Gebrauch. Dass der Vers zum Wesen der französischen Tragödie gehöre, ist nicht richtig, wie sich neuerdings gezeigt hat, wenn wir gleich den andern Ausspruch von der Nothwendigkeit des Reims im französischen Verse acceptiren; aber mehr als die andern Gründe,

scheint uns, bewegt ihn das selbstbewusste Streben, hinter den Grössten in Nichts zurückzubleiben. „Denn, sagt er, ganz abgesehen von allem Uebrigen, haben so und so viele grosse Meister, wie Corneille, Racine, Despréaux, die Ohren der Franzosen dergestalt an diese Harmonie gewöhnt, dass derjenige, der dieses Joch abzuschütteln versuchen würde, nicht als ein bahnbrechendes Genie erschiene, sondern als ein Schwächling, der in den alten Bahnen nicht vorwärts kommen könne.“ Er habe wegen des gereimten Verses manchen Strauss in England ausgefechten müssen, z. B. mit dem gelehrten Bischof von Rochester, der diesen Brauch einen kindischen, selbstaufgelegten Zwang genannt habe. Aber doch sei er überzeugt, je mehr ein Fremder in den Geist der französischen Sprache eindringe, desto rascher werde er sich mit dem Reime ausöhnen. Schon hier können wir uns des Gefühls nicht erwehren, dass gewisse Seiten seines Characters von entschiedenem Einfluss auf die Gestaltung seiner ästhetischen Principien gewesen sind.

Betrachten wir nun die Tragödie selbst, deren erster Act noch in England, in englischer Sprache, wie schon gesagt, und fast zweifellos durch Shakespeare's Cäsar angeregt, niedergeschrieben wurde, so finden wir in der That weniger Neues als wir vielleicht erwarten dürften. Allerdings lässt sich nicht verkennen, dass gerade die Expositionsszenen einen ungewöhnlich frischen und bewegten Eindruck machen. In dem von Voltaire selbst gegebenen Scenarium schon finden wir eine Neuerung. Das Theater stellt einen Theil des Hauses der Consuln auf dem Tarpejischen Fels vor; im Hintergrunde sieht man den Tempel des Capitols. Zwischen dem Tempel und dem Hause, vor dem Altar des Mars, sind in einem Halbkreis die Senatoren versammelt, in rothen Gewändern, ein Wagniss, das Voltaire, wie er selbst sagt, nicht ohne Besorgniss unternommen. Die Consuln Brutus und Valerius führen den Vorsitz; die Lictoren mit ihren Beilen stehen hinter den Senatoren. Porsenna, der vor den Thoren Roms lagert, erkennt endlich, so verkündet Brutus dem Senat, die Gleichberechtigung des Volkes an und will unterhandeln. Der Gesandte harrt im Tempel der Erklärung des Senates, ob er ihn empfangen wolle oder nicht. Valerius erhebt sich dagegen; er vertritt die römische Anschauung, dass, so lange der Feind auf römischem Boden stehe, man nicht mit ihm unterhandeln, sondern ihn schlagen müsse. Aber Brutus verfißt seine Meinung, dass diese Gesandtschaft eine erste Anerkennung der Republik von Seiten des Königthums sei und darum gehört werden müsse. Die Senatoren erheben sich zur Abstimmung, in der Brutus siegt. Nun

schreitet Aruns, der Gesandte Porsenna's, mit seinem Vertrauten Albinus und Gefolge, von zwei Lictoren geleitet, am Senat vorüber, den er begrüsst und lässt sich auf einem Sitz im Vordergrund nieder. Aruns, dessen Stolz von Brutus mit gleichem Stolz erwidert wird, erinnert den Senat und das Volk an ihren Eid, den sie dem Könige geschworen. Und da Brutus antwortet, dass der König selbst durch seine Ausschreitungen den Eid gelöst, folgt eine etwas lange staatsrechtliche Verhandlung, in der von beiden Seiten entgegengesetzte Ansichten über Monarchie entwickelt werden. Allmählig aber belebt sich das Wortgefecht und steigert sich zuletzt zu wirksamer Leidenschaft. Fast weht es uns aus diesen Szenen an wie ein Hauch aus der Dichtung des grossen Briten. Aber es ist auch nur eine vorübergehende Erhebung und der kecke Wurf dieses Anfangs lässt die hoffnungslose Kälte der andern Acte uns um so peinlicher empfinden.

Die erste direct auf Shakespeare zurückzuführende Neuerung findet sich in „Eriphyle“, die 1732 aufgeführt wurde. Es ist die Erscheinung des Schattens des Amphiaraus im vierten Act, eine Entlehnung aus Shakespeare's Hamlet. Noch in der Vorrede zum Brutus sagt Voltaire bei der Besprechung des Addison'schen Cato ausdrücklich: „Wie könnten wir beispielsweise wagen, auf unserm Theater den Schatten des Pompejus oder den Geist des Brutus erscheinen zu lassen inmitten so und so vieler junger Leute, die auch die ernsthaftesten Dinge nur als Gelegenheit zu einem Witz ansehen?“ Hier hat er nun den Versuch gemacht, den er später in der Semiramis (die überhaupt als eine Umarbeitung der Eriphyle anzusehen ist) wiederholte. Aber die oberflächliche Entlehnung und das mangelnde Verständniss haben sich empfindlich gerächt. Die grossartige Wirkung, welche die Erscheinung des Geistes in der unnachahmlichen Expositionsscene wie in den spätern des Hamlet macht, geht hier ganz verloren.

In Hamlet erscheint der Geist den Wachen auf der öden Terrasse zu Helsingör in schweigender Nacht. Bernardo beginnt dem ungläubigen Horatio das Wunderbare zu erzählen, da erscheint das Gespenst. Lautlos schreitet es vorüber und der Eindruck, den der düstere Gast aus einer andern Welt macht, ist so mächtig, dass wir das Grausen des vorher so kecken Horatio mit empfinden. Dann erscheint es Hamlet selbst; der Geist des Vaters dem Sohne, dem er das schaudervolle Geheimniss mittheilen muss, das seine Ruhe stört. Stumm winkt er dem Sohne und dann am abgelegenen Ort

bricht er das dumpfe Schweigen und enthüllt das Entsetzliche mit der Mahnung:

Räch' meinen schnöden unerhörten Mord!

Drauf zeigt der Glühwurm, des unwirksames Feuer zu erblassen beginnt, dass sich die Frühe naht und es schwindet von dannen. Und wieder, als der Sohn der Mutter in jener furchtbaren Scene einen Spiegel vorhält, in dem sie ihr Innerstes erblickt, erscheint im Augenblick, wo die furchtbare Leidenschaft den Unglücklichen fortreißen will, der Schatten wieder, nur seinem Auge sichtbar, nur seinem Ohr hörbar. Aber er spricht Worte des *Mitleids*:

Doch schau! Entsetzen liegt auf deiner Mutter;

Tritt zwischen sie und ihre Seel' im Kampf!

Sprich mit ihr, Hamlet!

Ganz anders in der Eriphyle. Diese hat durch ihren Geliebten Hermogides den Gemahl tödten und sein Haus, wie sie glaubt, vernichten lassen. Dann aber, von Gewissensqualen ob der Frevlthat gefoltert, von Abscheu gegen den Genossen ihrer Schuld erfasst, hat sie diesem den Lohn, ihre Hand, bisher vorzuenthalten gewusst. Zugleich keimt eine neue Leidenschaft in ihr auf zu einem verdienten jungen Krieger, Alcmäon, der seinerseits von Liebe zu ihr entflammt ist. Vom Volke gedrängt, endlich einen Gemahl zu wählen, wählt sie Alcmäon, ohne zu ahnen, dass er ihr Sohn ist. Im Augenblicke, wo sie ihm sagt:

Empfange meine Hand!

öffnet sich der Tempel und der Schatten des Amphiaraus erscheint am Eingange in drohender Haltung.

Geist.

Unglücklicher, halt ein!

Eriphyle.

O Himmel! Amphiaraus!

Alcmäon.

Düstrer Schatten,

Wer rief dich aufwärts aus der Höllennacht?

Was soll dies Blut? Wer bist du? Sprich!

Geist.

Dein König.

Strebst du zum Thron, halt ein und räche mich.

Alcmäon.

Ich bin bereit. Sag' an, was soll ich thun?

Geist.

Räch' mich auf meinem Grab!

Alcmäon.

An wem?

Geist.

Der Mutter!

Alcmäon.

An meiner Mutter? Welch sinnloser Spruch!
Schon ruft die Unterwelt ihn fort von mir —
Die Götter schliessen ihren Tempel wieder.

Der Schatten kehrt in den Tempel zurück, der sich schliesst. Hier ist es heller Tag, als das Gespenst erscheint. Was es mittheilt, ist bereits den Zuschauern wie den Personen des Dramas bekannt oder wird geahnt. Eriphyle sieht das Gespenst wie alle andern. Im Hamlet ruft der Geist eine Stimmung hervor, wie die stark elektrische Atmosphäre vor einem Gewitter; hier ist es ein banaler Knalleffect, der wie eine bengalische Flamme aufzischt. Noch kommt ein äusserlicher Umstand hinzu, das Widersinnige der ganzen Entlehnung schärfer hervorzuheben. Zu jener Zeit bestand die alte Unsitte noch zu voller Kraft, dass die bevorzugten Zuschauer die Bühne mit den Acteuren theilten. Die Erscheinung eines Geistes fast auf Armeslänge von einer geputzten, nur allzu leicht ironisch gestimmten Zuschauergesellschaft musste von herausfordernder Komik sein. In der Kehler Ausgabe finden wir auch die Bemerkung, dass Eriphyle 1732 mit Erfolg gegeben wurde, obgleich der Schatten des Amphiaras und das Geschrei der Eriphyle keine Wirkung auf einer von Zuschauern angefüllten Bühnen thun konnte. Schön in der Abhandlung über die Tragödie an Milord Bolingbroke bemerkte Voltaire, dass die für Zuschauer bestimmten Bänke auf der Bühne die Scene beengten und jede Handlung fast unthunlich machten. Durch die Vorstellung der Eriphyle wurde ihm die Unmöglichkeit dieser Unsitte so klar gemacht, dass er bei der Aufführung der Semiramis die ernstesten Anstrengungen machte, sie zu unterdrücken, was ihm auch schliesslich gelang. Wir wollen gleich hier die Geschichte der Abschaffung dieses Missbrauches vorweg nehmen, da wir mit ziemlicher Sicherheit schon in Eriphyle den ersten Anstoss zu seinem energischen Vorgehen finden können. In der Abhandlung über die alte und neue Tragödie, welche der Ausgabe der Semiramis vorhergeht und dem Cardinal Quirini gewidmet ist (1748), sagt er: „Eines der grössten Hindernisse, die

sich auf unserm Theater jeder grossen und pathetischen Handlung entgegensetzen, ist die Menge der Zuschauer, welche auf der Bühne mit den Schauspielern sich vermengen. Diese Unanständigkeit machte sich besonders bemerkbar bei der ersten Vorstellung der Semiramis. Die erste Londoner Schauspielerin, welche der Auf- führung beiwöhnte, konnte sich von ihrem Erstaunen nicht erholen; sie konnte nicht begreifen, wie es Leute gäbe, die so sehr Feinde des eigenen Vergnügens wären, dass sie in dieser Weise das Schau- spiel verdürben ohne es zu geniessen. Diesem Missbrauch ist in der Folge bei den Vorstellungen der Semiramis abgeholfen worden, und er könnte leichtlich auf immer abgeschafft werden. Man muss sich nicht täuschen; eine solche Unzuträglichkeit wie diese allein hat genügt, Frankreich vieler Meisterwerke zu berauben, welche man zweifelsohne gewagt hätte, wenn man ein freies, für die Hand- lung geeignetes Theater gehabt hätte, wie es jetzt bei allen andern Nationen Europa's existirt.“ Hier ist die offene Kriegserklärung gegen diesen Brauch, und Voltaire verdanken wir also seine Ab- schaffung. Wie langsam übrigens diese Reform sich vollzog, sehen wir daraus, dass mehr als 10 Jahre später sie immer noch nicht als fait accompli angesehen werden darf. Collé, ein beiläufig ziem- lich mittelmässiger Dichter, schrieb unterm 30. April 1759 in sein Tagebuch:

„Ich sah heute den Saal der Comédie française, auf deren Bühne man Niemanden mehr dulden will. Wollte Gott, dass dem so bliebe! Es macht den besten Eindruck von der Welt; sogar glaube ich zu bemerken, dass man die Stimmen der Schauspieler ungleich besser versteht. Die theatralische Illusion ist nun vollkommen; man sieht keinen Cæsar mehr in Gefahr, einem Gecken in der vordersten Reihe den Puder abzustreifen; keinen Mithridates mehr, der in- mitten unserer Bekannten verscheidet; keinen Schatten des Ninus mehr, der einem Generalpächter auf die Hühneraugen tritt.“¹⁾

Die am 15. August 1732 zum ersten Mal aufgeführte fünfactige Tragödie „Zaire“ gehört mit Recht zu den geschätztesten Werken Voltaire's. Wir wissen nicht, ob seine Angabe über die Entstehung derselben richtig ist; er erzählt nämlich, dass als Antwort auf die Vorwürfe einiger Damen, die Liebe nehme in seinen Tragödien einen zu geringen Raum ein, er in 22 Tagen die Zaire vollendet habe.

¹⁾ Journal historique ou mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables depuis 1748 à 1751 par Charles Collé. Paris, 1805. Angeführt von Lotheissen, Literatur und Gesell- schaft in Frankreich zur Zeit der Revolution. Wien, 1872.

Doch haben wir allen Grund, diese Zeitbestimmung nur auf das einfache Niederschreiben zu beziehen; Stoff und Disposition waren gewiss längst fertig. Voltaire hat nie eingestanden, dass die Fabel des Stückes sowie die Charactere in ihren Hauptzügen dem Othello Shakespeare's entnommen sind; doch unterliegt dies jetzt keinem Zweifel. Das Hauptthema beider Stücke bildet die Eifersucht; in beiden fällt eine edle schuldlose Frau, ein edler verblendeter Mann ihr zum Opfer; Desdemona ist zur Zaïre, Othello zum Orosman, das Schnupftuch zum Briefe geworden.

Allein, wie macht sich gerade in der Zaïre das Widersinnige des pseudoaristotelischen Einheitsgesetzes geltend! Von vernunftgemässer stufenweiser Entwicklung und allmäliger Steigerung jener furchtbarsten aller Leidenschaften kann keine Rede sein in den 3^{en} Stunden, welche dasselbe verlangt. Die treibende Kraft der Person Jago's muss darum gleichfalls fortfallen und dieser Meistercharacter verwandelt sich in die farblose Vertrautenmarionette Corasmin's. ~~Die Charactere entwickeln sich nicht aus sich selbst heraus mit jener zwingenden Nothwendigkeit und hinreissenden Anschaulichkeit wie im Othello; sie annonciiren selbst die Factoren ihres Wesens und theilen selbst das psychologische Facit mit.~~

Und in den Characteren, welche Wandlung! Welch' schwächliche Rolle spielt dieser von moderner Aufklärung angekränkelte Sultan von Jerusalem neben der vulkanischen Persönlichkeit des Mohren von Venedig! Gleiche Wirkungen erfordern äquivalente Ursachen. Eine That, die bei einem Othello uns natürlich, fast nothwendig und darum schon halb gerechtfertigt erscheint, ist bei einem Orosman unverständlich und erweckt nicht das mit Entsetzen gepaarte tiefe Mitleid, das wir für jenen empfinden, sondern nur kalte erstaunte Empörung. „Wir hören in Orosman, sagt Lessing, einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen, aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger als wir vorher wussten. Othello hingegen ist das vollständige Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir Alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.“¹⁾ In diesen wenigen Worten Lessing's ist der Hauptunterschied der beiden Charactere und der verschiedenen Behandlung gegeben.

Höher stellen wir die Zaïre selbst als den Orosman. Freilich, der zarte Duft, jenes unnachahmliche Etwas in der Desdemona, das uns stets aufs Neue mit seinem süßen Zauber umstrickt, ist auch

¹⁾ Hamburger Dramaturgie, 15tes Stück.

ihr abgestreift worden. Dafür hat der Dichter uns mehr zu bieten geglaubt, wenn er, dem sein kalt reflectirender Verstand nicht die Lösung des Räthsels gab, warum gerade die einfache stille Desdemona unser tiefstes Mitgefühl erregt, wenn er auch diese Seele zum Träger eines, wie er meinte, echt dramatischen Conflicts machte, des Conflicts zwischen Liebe und Religion. Aber doch hat er verstanden, hier einzelne Saiten anklingen zu lassen, deren Schwingungen sich noch heute schmeichelnd an unsre Seele legen.

Die Aehnlichkeit in der Motivirung ist unbestreitbar; bei Shakespeare ist das verlörnte Tuch, das ihr der Mohr geschenkt, die Ursache zum Tode Desdemons; bei Voltaire führt die Entdeckung des Briefes durch Corasmin die Katastrophe herbei. Auch der schliessliche Ausgang bietet zweifellose Analogieen; Orosman und Othello tödten sich über der Leiche der Geliebten mit fast denselben Worten. Der Raum verbietet uns leider die ausführliche Gegenüberstellung der beiden Dichtungen; dieselbe wäre um so interessanter, da sie nicht nur den Gegensatz der beiden Dichter, sondern überhaupt die beiden Richtungen des Dramas zu characterisiren Gelegenheit bietet. Wie heilsam aber der Einfluss Shakespeare's hätte werden können, wenn sich Voltaire ihm mehr überlassen hätte, sehen wir gerade hier. Gerade die Vorzüge, wegen deren wir mit Recht Zaïre eins der Meisterwerke der französischen Bühne nennen, müssen wir unmittelbar auf den Dichter des Othello zurückführen.

Auch nach anderer Seite hin wird Zaïre von Wichtigkeit. In der ersten Vorrede an Falkener weist Voltaire ausdrücklich auf die englische Bühne hin. „Dem *englischen* Theater verdanke ich die Kühnheit, die ich hatte, die Namen unserer Könige und der alten Familien unseres Reiches auf die Bühne zu bringen. Es scheint mir, dass diese Neuerung die Quelle einer Gattung der Tragödie sein könnte, die uns bisher unbekannt war und deren wir bedürfen.“¹⁾ Es ist die historisch - nationale Tragödie, deren ersten Anfang wir in Zaïre sehen. Fast klingt es wie eine Prophezeiung, wenn Voltaire später (1764) schrieb: „Die Zeit wird kommen, wo wir die Päpste auf die Scene bringen und wo die Bartholomäusnacht der Gegenstand einer Tragödie sein wird.“ Denn am 4. November 1787 wird sich schon von zwei Uhr Nachmittags an eine Menschenmasse zur Comédie française drängen, um ein neues Stück von Marie-Josef Chénier aufführen zu sehen, „Karl IX.“; und das Stück wird unter rauschendem Beifall gegeben werden.²⁾ Hier ist es also

¹⁾ I, p. 223 b.

²⁾ G. Duval, Souvenirs de la Terreur I, p. 126.

in der That eine neue Gattung, die Voltaire unter Shakespeare's Einfluss begründet. Wie lebhaft ihn der Gedanke beschäftigte, und wie ernst es ihm mit seiner Neuerung war, sehen wir schon an seinem nächsten grösseren Stücke „Adelaïde du Guesclin“, das unter Karl VII. spielt, und in dem die Herzöge von Nemours und Vendôme als handelnde Personen auftreten, was bisher vollständig unerhört war.

Auch hier ist die Eifersucht die treibende Leidenschaft; es ist, als ob die durch Othello hervorgerufene Gedankenbewegung noch ihre äussersten Kreise zöge. Aber schon ist der Schwerpunkt verschoben; es sind zwei Brüder, die beide eine Nachkommn des berühmten Duguesclin lieben. Der ältere, Vendôme, weiss nicht, dass Nemours schon seit längerer Zeit den Gegenstand seiner Leidenschaft liebt und wieder geliebt wird, und verfolgt Adelaïde, die sich vergebens ihm zu entziehen sucht. Beide Brüder kämpfen ausserdem in entgegengesetzten Heerlagern und Vendôme nimmt den Bruder gefangen. Er erfährt das Verhältniss, das zwischen Adelaïde und ihm besteht, und dass er es ist, der seinen glühenden Wünschen im Wege steht. Die Eifersucht, die Wuth, reissen ihn zum Verbrechen hin; durch seinen Vertrauten Coucy will er ihn tödten lassen. Ein Kanonenschuss soll ihn von dem vollzogenen Befehl benachrichtigen. Da, unmittelbar vor der That, erwacht das Gewissen. (Nebenbei, der Monolog, der dies Erwachen schildern soll, ist von höchster Mittelmässigkeit.) Er will den Befehl zurücknehmen, allein es ist zu spät; schon donnert der Kanonenschuss, der es ihm kündigt. Nun bemächtigt sich seiner die Verzweiflung. Schliesslich wendet sich indess Alles zum Guten. Der edle Coucy hat seinen Befehl nicht ausgeführt, um ihm Zeit zur Reue zu lassen, und am Schluss erfolgt allgemeine Versöhnung.

Selbst diese kurze Analyse genügt, erkennen zu lassen, dass das Sujet des dramatischen Lebens nicht entbehrt, und auch die Behandlung desselben ist herber und kräftiger als gewöhnlich. Gleichwohl fiel das Stück durch und zwar nicht wegen innern Unwerths, sondern wegen einzelner Aeusserlichkeiten, die der delicatesse extrême des französischen Publikums zuviel zumutheten. Voltaire selbst gab nach mehr als dreissig Jahren in einem Briefe die Ursachen an. „Das Stück wurde ausgepiffen vom ersten Act an; das Pfeifen verdoppelte sich im zweiten, als man den Herzog von Nemours verwundet und den Arm in der Binde auftreten sah; noch schlimmer wurde es, als man im fünften das Signal vernahm, das der Herzog von Vendôme befohlen hatte; und als zum Schluss der

Herzog von Vendôme sprach: Bist du zufrieden, Coucy? riefen mehrere Spassvögel: Couci-couci! So, so, so, so!“¹⁾

Es nimmt uns jetzt stark Wunder, wie derartige Geringfügigkeiten ein ganzes Stück scheitern lassen konnten. Allein die Wohl-
anständigkeit, die bienséance, war verletzt und darin verstand und versteht das französische Publikum keinen Spass. Beweis jener Abend des 24. October 1829, wo bei der Aufführung der Vignyschen Othello-Uebersetzung das Wort *mouchoir* einen wahren Sturm hervorrief. Als kleine Digression, die indess nicht ohne Zusammenhang mit unserm Gegenstande ist, möge hier folgen, was Vigny selbst darüber im Vorwort seiner Uebersetzung gesprochen hat.

„Würdet ihr Engländer z. B. glauben, ihr, die ihr wisst, was für Worte in den Tragödien Shakespeare's gesagt werden, dass die französische tragische Muse 98 Jahre gebraucht hat, ehe sie zu dem Entschluss kam, laut zu sagen „ein *Taschentuch*“, sie, die ganz ungenirt von Hund und Schwamm sprach. Hier mögen die Stationen folgen, welche sie durchmachte, mit ziemlich spasshafter Ziererei und Verlegenheit.

Im Jahre der Hedschra 1147, d. i. im Jahre Christi 1732, brauchte Melpomene bei Gelegenheit der Vermählung einer tugendhaften türkischen Dame, die nicht Zahra hiess und eine gewisse Familienähnlichkeit mit Desdemona hatte, ihr Taschentuch; und da sie es nie aus ihrer Tasche zu ziehen wagte, nahm sie statt seiner ein Billet. Im Jahre 1792 brauchte Melpomene wieder dasselbe Taschentuch zur Vermählung einer Bürgerin, die sich eine Venetianerin nannte, einer Cousine Desdemona's, welche beiläufig gerade *eine* Silbe ihres Namens hatte, die Silbe mo, denn sie nannte sich Hedelmone, ein Name, der sich bequem reimen lässt (ich will nicht sagen, mit aumône und anémone, das wäre genau und schwierig!), sondern mit soupçonne, ordonne etc. etc. Damals also, es ist 37 Jahre her, war Melpomene auf dem Punkte, das Taschentuch zu gebrauchen; allein sei es, dass zur Zeit der executiven Directorialgewalt es zu kühn gewesen wäre, mit einem Taschentuch zu erscheinen, sei es, dass man mehr Luxus verlangte, sie liess sich nicht zum zweiten Male verleiten und nahm statt dessen eine Diamantenschnur, die sie selbst im Bett anbehalten wollte, aus Furcht, im Negligé gesehen zu werden. Im Jahre 1820, als die französische Tragödie auf ihren Spitznamen Melpomene verzichtet hatte und bei einer Uebersetzung aus dem Deutschen noch einmal für das Testa-

¹⁾ I, p. 258 a.

ment einer schottischen Königin mit einem Taschentuch zu thun hatte, da, wahrhaftig, fasste sie sich ein Herz, ergriff das Taschentuch *selbst* mit ihrer Hand, vor versammeltem Publikum, runzelte die Stirn und nannte es laut und wacker „Gewebe“ und „Geschenk“. Das war ein grosser Schritt. Endlich im Jahre 1829, Dank Shakespeare, hat sie das grosse Wort gesprochen, zum Entsetzen und Ohnmächtigwerden der Schwachnervigen, die an diesem Tage lange Schmerzensschreie ausstiessen, allein zur Genugthuung des Publikums, das in der Majorität die Gewohnheit hat, ein Taschentuch Taschentuch zu nennen. Das Wort hat also seinen Antritt gemacht. Werden wir immer ein Jahrhundert brauchen für jedes wahre Wort, das auf der Scene eingeführt wird?“¹⁾

Adelaïde Duguesclin scheiterte also bei der ersten Aufführung. Voltaire scheint indessen eine besondere und wir glauben berechnete Vorliebe für diesen Stoff gehabt zu haben. Er arbeitete ihn später um und machte daraus „Amelie oder der Herzog von Foix“, Tragödie in 5 Acten, aufgeführt am 17. August 1752. Alles, was in der ersten Bearbeitung das Publikum gestört hatte, ist daraus entfernt. Ausserdem existirt noch eine dritte Bearbeitung, „Der Herzog von Alençon oder die feindlichen Brüder“, die mit Unterdrückung der Frauenrolle 1731 für die königlichen Prinzen von Preussen geschrieben und von diesen in Sanssouci aufgeführt wurde, wobei sich Prinz Heinrich auszeichnete.

Eine Abschrift der ursprünglichen Adelaïde war indess in den Händen der Pariser Schauspieler geblieben, und diese führten, ohne dass Voltaire etwas davon wusste, sie am 9. September 1765 in der alten Gestalt auf. Und seltsam! gerade die Stellen, welche damals das allgemeine Missvergnügen hervorgerufen hatten, erregten diesmal den meisten Beifall. An nichts lässt sich klarer der gewaltige Umschwung im Geschmack des Publikums von 1734—1765, also in etwa 30 Jahren, erkennen.

Um diese Zeit erschienen die „Englischen Briefe“,²⁾ die epochemachend sind. Schon in England selbst begonnen, schilderten sie in der durch Fontenelle angebahnten leichten Weise die höchsten Spitzen des geistigen Lebens der Nachbarn, und gewannen durch die Eleganz und Frische der Darstellung und ihre ironische Färbung gar bald rasche Verbreitung. Durch das von der Geistlichkeit ausgewirkte Verbot und durch die öffentliche Verbrennung von Henkers-

¹⁾ Oeuvres de A. de Vigny. Brux. 1837, p. 363.

²⁾ Vol. V, p. 1 ff.

hand konnte dieselbe nur gefördert werden. Aus der fremden Welt jenseits des Kanals griff die geschickte Hand des Verfassers das Bedeutsamste und für die Entwicklung des eigenen Volkes Nothwendigste sicher und keck heraus.

Locke und Newton in der Wissenschaft, Butler, Pope, Shakespeare in der Poesie, Namen, die vorher in Frankreich kaum von den Gebildetsten gekannt waren, wurden durch die englischen Briefe mit einem Schlage Gemeingut des ganzen Volkes. Für unsere Zwecke ist nur der 18te Brief „Ueber die Tragödie“ von Wichtigkeit. Von Shakespeare selbst ist wenig darin die Rede; nur gleich zu Anfang giebt Voltaire eine Characteristik in dem Lapidarstil, den wir in seiner Kritik nur allzu oft wiederfinden.¹⁾ „Shakespeare, sagt er, den die Engländer für einen Gott halten, blühte um die Zeit Lope de Vega's; er schuf das Theater; er hatte ein Genie voll Kraft und Fruchtbarkeit, voll Natur und Grösse, ohne den geringsten Funken von gutem Geschmack und ohne die geringste Kenntniss der Regeln.“ Das Urtheil ist characteristisch; es läuft darauf hinaus, dass das civilisirte Talent dem natürlichen Genie bei weitem überlegen ist. Es spricht unbefangen die ehrliche Ueberzeugung aus, dass nicht der innere Gehalt das Wesentliche der Dichtung ist, sondern der feine geläuterte Geschmack, der keine Empfindung zu stark anklingen lässt; die gemessene Wohlanständigkeit, welche die manchmal unangenehmen Wahrheiten des realen Daseins schonend verhüllt; die strenge Gebundenheit an das System von Regeln, welche jede allzu unmittelbar hervorwuchernde Ranke sorgsam beschneidet. In Voltaire's Augen sind dies die Attribute des wahren Dichters; Genie, Kraft, Erhabenheit dagegen nur Accidenzen. Ja, er geht noch weiter. „Ich will Ihnen etwas sagen, was kühn, aber wahr ist, nämlich, dass das Verdienst dieses Dichters (Shakespeare's) das englische Theater verdorben hat.“ Wie kommt Voltaire zu diesem immerhin überraschenden Satz? Auf die einfachste Weise von der Welt. „Es giebt nämlich so schöne Scenen, so grosse und furchtbare Partien in seinen ungeheuerlichen Possen (farces), die man Tragödien nennt, verstreut, dass seine Stücke immer mit einem grossen Erfolg gespielt worden sind. Die Zeit, die allein den Ruf der Menschen macht, macht am Ende ihre Fehler achtbar. Die meisten bizarren und gigantischen Ideen dieses Dichters haben im Verlauf von 200 Jahren das Recht erworben, für erhaben zu gelten.“

¹⁾ V, p. 30.

Dass die Bewunderung für Shakespeare allein durch den einmal aus alter Zeit, aus altem Herkommen geehrten Namen getragen wird, folgert Voltaire weiter, sieht man klar daraus, dass bei den modernen Dichtern, die fast alle ihn copirt haben, das, was bei Shakespeare Glück machte, ausgepiffen wird. Glänzend ist nach all dieser seltsamen Logik das letzte Sophisma: „Einzig der schlechte Erfolg seiner Nachahmer bewirkt, dass man ihn für unnachahmlich hält.“ Jeder Commentar ist hier überflüssig. Dass es aber nicht allein der schlechte Erfolg, sondern vielmehr das mangelnde Verständniss und die Ungeschicklichkeit seiner Nachahmer sind, die Shakespeare für unnachahmlich gelten lassen, das zu beweisen, genügt ein einfaches Experiment. Voltaire giebt nämlich in demselben Briefe eine prosaische wörtliche und eine gereimte freie Uebersetzung des Hamlet-Monologs:

To be or not to be, that is the question.

Sie sind beide allgemein bekannt. Die letztere genügt, um zu beweisen, dass Voltaire Shakespeare und den Hamlet nicht im geringsten verstanden hat. Und doch, bisweilen zuckt in seinen Bemerkungen ein Licht auf, das uns den Eindruck machen würde, er sei vollständig in das Wesen Shakespeare's eingedrungen, wüssten wir nicht, dass er dabei einen ganz andern Gedanken hat als wir. So sagt er zum Schluss: „Das poetische Genie der Engländer gleicht bis jetzt einem dichtbelaubten Baume, den die Natur gepflanzt, der aufs Gerathewohl tausend Zweige entsendet und ungleich mit Kraft gedeiht. Er stirbt, wenn ihr seine Natur zwingen und ihn in einen Baum der Gärten von Marli zurechtschneiden wollt!“ Aber nur muss man bei diesem Urtheil zugleich festhalten, dass ihm der Baum von Marli unendlich höher steht als die tausendästige Eiche.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1735 wurde das beneidenswerthe Stilleben, welches Voltaire in Cirey führte, wo er „im tiefsten Frieden und in der thätigsten Musse die Süßigkeiten der Freundschaft und der Studien kostete, mit einer Frau, einzig in ihrer Art, die Ovid und Euklid liest und die Phantasie des einen und die Correctheit des andern hat“¹⁾ wesentlich durch einen ihm sehr ärgerlichen Handel getrübt. Er hatte das schon seit Jahren fertige Manuscript einer Tragödie, „Der Tod des Cæsar“ (wahrscheinlich wie Brutus und die Englischen Briefe theilweise schon in England entstanden) dem Abbé Asselin, Lehrer am Collège Harcourt, übergeben, um es von den Schülern aufführen zu lassen, jedoch

¹⁾ Brief Voltaire's an Thieriot, August 1735.

unter der Bedingung, dass keine Abschrift davon genommen würde. Nichtsdestoweniger wurde eine solche verbreitet mit mehrfachen Zusätzen und Verbesserungen von zweifelhaftem Werth. Ein bekannter Journalist, an welchen Voltaire sich gewandt hatte, mit der Bitte, diese Notizen zu veröffentlichen, der Abbé Desfontaines, ergriff statt dessen die Gelegenheit, Voltaire in einer Satire anzugreifen und beging zugleich die Indiscretion, durch Abdrucken jenes Briefes den Aufenthalt Voltaire's bei der Marquise du Châtelet dem grossen Publikum bekannt zu machen.¹⁾ Es gereicht dies um so weniger zu seiner Ehre, da ihn gerade Voltaire durch persönliche Verwendung aus einem höchst kitzlichen Handel befreit hatte.²⁾ Auch gegen das Stück selbst hatte Desfontaines eine bissige Kritik gerichtet, hatte geäussert, dass es gegen die guten Sitten verstosse, und in Anlehnung an die Englischen Briefe boshaft bemerkt, Brutus zeige mehr die Empfindungen eines Quäkers als eines Stoikers. Voltaire war aufs höchste erbittert; seinerseits schrieb er an alle Freunde und Bekannte, dass das Stück in dieser Form nicht von ihm sei, dass die Herausgeber diesen Cæsar mehr geschlachtet hätten als jemals Brutus und Cassius den alten u. dgl. m. Schliesslich wurde eine von ihm selbst besorgte Ausgabe gedruckt; es fand sogar eine allerdings nur vorübergehende Aussöhnung mit Desfontaines statt. Wirklich auf der Bühne aufgeführt wurde der Tod Cæsar's erst acht Jahre nachher; seltsamer Weise liess später Napoleon beim Fürstencongress in Erfurt gerade dies Stück geben.

X
Voltaire, der natürlich am allerwenigsten der Mann war, die heut noch schwebende Frage, ob Shakespeare's Julius Cæsar ein einheitliches Stück sei oder nicht, zu beantworten oder nur unparteiisch zu discutiren, löst die Frage ohne weiteres auf die einfachste Weise, indem er mit der Leichenrede des Antonius schliesst. Dies zwingt ihn, da die Handlung nun nicht mehr genug Ausdehnung hat, die gewöhnlichen fünf Acte der Tragödie auf drei zu reduciren, eine Neuerung, wegen deren er sich selbst vertheidigte und vertheidigen lassen musste. Von grösserer Wichtigkeit ist indess ein anderer Versuch, das Fortlassen der gewöhnlichen Liebesintrigue und jeder Frauenrolle überhaupt. Noch im Brutus hatte Voltaire es für unumgänglich nöthig befunden, eine schale und unerquickliche Liebesintrigue hineinzuflechten und hatte in der Vorrede seine

¹⁾ Brief Voltaires an Berger, Septbr. 1735. XI, p. 169.

²⁾ Als ihn der Graf d'Argenson fragte, warum er so seinen Wohlthäter angriffe, antwortete Desfontaines achselzuckend: „Man muss leben!“ „Ich sehe die Nothwendigkeit nicht ein“, erwiderte kalt d'Argenson.

Ansicht dahin ausgesprochen: „Liebe in allen Tragödien zu verlangen, scheint mir ein verweichlichter Geschmack; sie auf immer daraus verbannen, ist eine ganz unvernünftige Morosität.“ Und weiter: „Damit die Liebe der tragischen Bühne würdig sei, muss sie der nothwendige Knoten des Stückes sein; nicht gewaltsam herbeigezogen, um die Leere eurer Tragödien und der unseren auszufüllen, die alle zu lang sind; es muss dies eine wahrhaft tragische Leidenschaft sein, als eine Schwäche betrachtet und durch Gewissensbisse bekämpft. Die Liebe muss entweder zum Unglück oder zum Verbrechen führen, um zu zeigen, wie sehr sie gefährlich ist; oder die Tugend muss darüber triumphiren, um zu beweisen, dass sie nicht unüberwindlich ist; ohne das ist sie nur eine Idyllen- oder Komödienliebe.“ Dass Voltaire in seinem Cäsar die Liebe unterdrückt hat, dafür können wir ihm nur dankbar sein. Dass er die Frauenrollen überhaupt ausgeschlossen, die in seinem Vorbild sich fanden, dass er den hohen Werth von Figuren wie Portia und Calpurnia nicht verstanden und die tiefe Absicht und vollendete Kunst des Dichters, welche sich gerade in ihnen zeigt, kann uns kaum Wunder nehmen.

Ein ganz entschiedener Fortschritt aber zeigt sich in der Handlung selbst. Da ist Fluss und fortschreitende Bewegung von der ersten Scene bis zur letzten. Da sind keine langweiligen Vertrauten; vor uns selbst vollziehen sich die Wandlungen; vor uns wird der Tod Cäsars beschlossen. Besonders interessant sind in dieser Hinsicht die vierte Scene des zweiten und die zweite des dritten Acts. Nach dieser Seite hin können wir unbedenklich den „Tod Cäsars“ als bestes der Voltaire'schen Stücke bezeichnen. Am meisten Kühnheit gehörte für ihn dazu, die in einen blutigen Mantel gehüllte Leiche Cäsars auf einer Bahre auf die Bühne zu bringen; den Cassius und die andern mit dem Dolch auf der Bühne erscheinen zu lassen, (erinnern wir uns der Stelle in der Vorrede zum Brutus, wo er von dem tiefen Eindruck spricht, den gerade diese Scene des englischen Stückes auf ihn gemacht!) und vor allen Dingen, das römische Volk wie bei Shakespeare nicht bloß auftreten, sondern mitsprechen zu lassen. Gerade Alles, was er hier gewagt hat, bezeichnet er in jener Vorrede als ein Unterfangen von höchst zweifelhaftem Erfolg. „Die Gewohnheit, die Herrscherin dieser Welt, schrieb er damals, muss den Geschmack der Nationen ändern und die Gegenstände unsrer Abneigung zum Vergnügen kehren.“¹⁾ Das auftretende Volk nennt er „eine Art Chor“.

¹⁾ I, p. 149.

Bedeutende Aenderungen, nicht gerade zum Glück, hat er in Characteristik und Motivirung gemacht. Schon an Shakespeare's Cæsarcharakteristik ist mancherlei ausgesetzt worden und wir glauben, mit Recht. Die geheime Absicht, Cæsar den Republikanern gegenüber in seiner Wirkung einzuschränken, verkennen wir dabei durchaus nicht. Hier bei Voltaire finden wir, was uns bei Shakespeare störend berührte, in peinlicher Weise gesteigert. Dieser Cæsar spricht gleich in der ersten Scene mit Antonius, noch dazu an einem öffentlichen Platz, frei heraus, dass er die Stirne mit dem königlichen Band geschmückt sehen wolle, bevor er zur Eroberung der Welt aufbreche. In der zweiten Scene meldet Dolabella die Senatoren an.

Die Senatoren harren auf Gehör;
Sie kommen her, gehorsam dem Befehl.

Cæsar.

Sie brauchten lange Zeit — lass sie herein!

In der nächsten Scene vertheilt Cæsar die Provinzen und spricht dabei immer im Futurum des absoluten Befehls. Antonius *wird* Gallien und Italien behalten; Cimber *wird* die unterworfenen Könige bekommen etc. Dann verlangt er direct von den Senatoren den Königstitel; als sie ihm weigern, schickt er sie fort mit den Worten: Wenn ihr nicht zu siegen verstandet, lernt dienen! Drauf spricht er zu Brutus gewandt: Höre! Und ihr (zu den Senatoren) geht! Kurz, dieser Cæsar ist so gewaltsam aufgeblasen, dass er in bedenklicher Weise an Lafontaine's Frosch erinnert.

Auch der Character des Brutus hat ein ähnliches Schicksal bei Voltaire gehabt. Im Plutarch fand er nämlich die Notiz, dass Brutus Cæsar's Sohn gewesen sei. Hier offenbart sich das feine dramatische Gefühl Shakespeare's und das äusserliche, nach Effect haschende Streben Voltaire's. Shakespeare, der mit bewundernswerther Genauigkeit die Angaben Plutarch's, den er in der Uebersetzung von Th. North gelesen hatte, gefolgt ist, der die Geschichte selbst wie die einzelnen characteristischen Momente und Reden so anscheinend zwanglos und leicht zum Drama zusammengeschoben hatte, wie Gervinus sich ausdrückt, kannte die betreffende Stelle ganz ebenso gut, hat sie aber in weiser Selbstbeschränkung vollständig unbenutzt gelassen. Voltaire dagegen bemächtigt sich derselben sofort mit grösstem Eifer. Brutus ein Vaternörder! Welch' glänzender Effect! Die einfache Linienführung in der Motivirung, die etwas so herb Grossartiges bei Shakespeare hat, wird mit Einem Zuge hier verwischt. X Brutus, niedergeschmettert durch die Ent-

hüllung Cæsar's, dass er sein Sohn sei, theilt rathlos den Verschworenen sein Geheimniss mit. Dem Cassius gelingt es, ihn zu überzeugen, dass er seinem alten Eide treu bleiben müsse, auch wenn Cæsar sein Vater sei. Schliesslich erklärt Brutus, er wolle noch einen Versuch machen, Cæsar zu bekehren; misslinge auch dieser, dann

„Erhebt den Arm, stosst zu! Ich wend' mich ab.“

Wie pathetisch!

„Alzire“, 1736 aufgeführt, bietet wenig Wichtiges für unsern Gegenstand. Voltaire hatte die Idee, „in ihr einen Contrast zwischen den Sitten Europas und denen der neuen Welt zu geben und Geist und Augen in fremde Regionen zu versetzen.“ Dieser Gedanke hat ohne Zweifel seine Quelle ebenfalls in Shakespeare und Voltaire entfernte sich durch die Aneignung desselben wiederum von den strengen classischen Traditionen. Dasselbe Experiment hat er später in „Zulime“ und der „Waise von China“ wiederholt, die in Afrika und Asien spielen.

In „Der verlorne Sohn“, aufgeführt am 10. October 1736, macht er einen Versuch nach einer andern Seite hin. Schon von Lachausse war in einzelnen Kômödien, *La fausse antipathie* und *Le préjugé à la mode* die Mischung von Scherz und Ernst angebahnt worden. Man hatte diese Dichtungsart mit dem besonderen, nicht eben wohlklingenden Namen der *comédie larmoyante* getauft. Wenn Voltaire gleich in der Vorrede nichts davon erwähnt, so liegt doch der Gedanke nahe, dass gerade Shakespeare's Dramen, in denen diese Mischungen und Contraste allenthalben so wirkungsvoll behandelt sind, auch zu diesem Versuch besonders angeregt haben. Dass er etwas Neues zu geben beabsichtige, spricht er offen aus. „Ich will mich hier darauf beschränken, die Nothwendigkeit zu betonen, in der wir uns befinden, Neues zu geben. Hätte man auf die tragische Bühne stets nur römische Grösse gebracht, man wäre ihrer schliesslich überdrüssig geworden; sprächen die Helden immer nur Zärtlichkeit, man würde davon angewidert werden. — Nochmals „alle Gattungen sind gut ausser der langweiligen“. Sich selbst spricht er ein Urtheil in den Schlussworten: „Man muss nie sagen: Wenn diese Musik keinen Erfolg gehabt, wenn dies Bild nicht gefällt, wenn dies Stück durchgefallen ist, liegt der Grund darin, dass es einer neuen Gattung angehörte; man muss sagen: dass es *in seiner Art* nichts taugt.“

Es folgt nun eine fast sechs Jahre dauernde Pause in seiner dramatischen Wirksamkeit, von 1736—1742, nur unterbrochen durch

die sonst werthlose und auch von Voltaire als schwach bezeichnete „Zulime“. Dann folgt „Der Fanatismus“ oder „Mahomet.“ Voltaire's Hauptzweck war, in dieser Tragödie durch abschreckende Darstellung des Fanatismus zur Toleranz zu leiten; diesem didactischen Zweck entsprechend wimmelt diese Tragödie auch mehr als andere von Sentenzen; „Was gelten dem Menschengeschlecht die Leidenschaften, das Unglück eines Helden des Alterthums, wenn sie nicht uns zu unterrichten dienen.“ Uns ist der Mahomet heut eigentlich am interessantesten durch die geniale Idee, ihn dem Papst Benedict XIV. zu widmen.

Schon in den letztbesprochenen Stücken bieten sich fast gar keine Beziehungen zu Shakespeare; es ist, als wäre Voltaire die Reformatorrolle verleidet worden. Auch in der 1743 zum ersten Mal gegebenen „Mérope“, die übrigens bei uns zu den bekannteren gehört, da sie Lessing zu seiner schneidenden Kritik Gelegenheit gegeben,¹⁾ zeigt sich keine Spur von Einwirkung der Engländer. Aber noch einmal und zwar an einem Hauptwerk, soll derselbe klar und scharf zu Tage treten; es ist zugleich wie das letzte Aufflackern der dramatischen Kraft Voltaire's, der von nun an überhaupt eine veränderte Richtung einschlägt und den Schwerpunkt seiner Thätigkeit auf andere Gebiete verlegt. Wir sprechen von „Semiramis“ deren erste Aufführung am 29. August 1748 stattfand.

Dass Semiramis die entscheidende Veranlassung zur Abschaffung des seit lange eingebürgerten Missbrauchs von der Anwesenheit der Zuschauer auf der Bühne wurde, haben wir bereits vorweggenommen. Die ziemlich umfangreiche Abhandlung, welche ihr vorhergeht, „Ueber die alte und neue Tragödie“ enthält wie gewöhnlich gute und schlechte Bemerkungen durcheinander. Mit Recht bekämpft Voltaire darin die Ansicht Brunoy's, die uns heute allerdings kaum der Widerlegung werth erscheint, dass nämlich die Tragödie keinen vollständig erdichteten Gegenstand dulde. Er führt weiter aus, dass kein Einsichtiger mehr leugnen könne, wie sehr die französische Bühne der griechischen durch die Kunst der Führung, durch Erfindung und Detailschönheiten überlegen sei, eine Ansicht, gegen deren Richtigkeit bereits Lessing so energische Zweifel ausgesprochen hat, dass es überflüssig ist, noch dagegen zu remonstriren. Ebenso müsse man zugeben, meint Voltaire, dass im französischen Theater die Galanterie fast alle Vortheile, welche sie sonst besitze, wieder aufgehoben habe. Unter vierhundert Tragödien, die auf dem Theater

¹⁾ Hamburger Dramaturgie, Stück 36 bis 51.

gegeben würden, seien nicht zehn oder zwölf, die nicht auf einer Liebesintrigue beruhten. Die meisten dieser Tragödien glichen dadurch so sehr Komödien, dass auch in der Schauspielkunst mancherlei Nachlässigkeiten darauf zurückgeführt werden müssten. Aber, fährt er wohlgefällig fort, die französische Bühne habe sich von diesem Vorwurf rein gewaschen durch einige Tragödien, in denen die Liebe eine glühende (furieuse) und furchtbare Leidenschaft sei, und durch andere, in denen das Wort Liebe nicht einmal gebraucht werde.

Dann nachdem er von dem oben erwähnten Missbrauch in energischer Weise gesprochen, plaidirt er lebhaft auch für sonstige anständige Ausstattung des Theaters selbst. Durch die Mängelhaftigkeit der Bühne werde jede theatralische Action verhindert, d. h. jedes Gepränge, Ceremonien, Versammlungen, ein dem Stücke nothwendiges Ereigniss (er hat hierbei die Geistererscheinungen der „Eriphyle“ und „Semiramis“ speciell im Auge). Dann kommt er auf sein Stück selbst zu sprechen. Das Wichtigste ist ihm natürlich die Rechtfertigung der Erscheinung des Ninus. Schon früher haben wir die „Semiramis“ eine Umdichtung der „Eriphyle“ genannt. Die Erscheinung des Geistes findet unter denselben Bedingungen statt; auch hier verhindert der Geist einen Incest und fordert zur Rache auf. In dem Augenblick, wo Semiramis Arsaces zum Gemahl erwählt hat und die Priester auffordert, ihr Verlöbniß zu weihen, rollt der Donner und das Grabmal des Ninus scheint zu erbeben. Der Schatten des Ninus erscheint der Semiramis und diese ruft: O Himmel, ich sterbe! Der Geist aber spricht:

Du wirst herrschen, Arsaces.

Doch vorher musst du Frevélthaten sühnen;
Auf meinem Grabe meiner Asche opfern:
Dien' meinem Sohn und mir! Des Vaters denke
Und hör' den Priester.

Arsaces.

Schatten, den ich ehre,
Halbgott, des Geist hier diese Luft beseelt,
Dein Anblick stärkt mich und entsetzt mich nicht.
Ich trete in dein Grab und gält's mein Leben.
Doch sprich, wen soll dir opfern meine Hand?

(Der Geist kehrt von seiner Bühne an die Thür des
Grabes zurück.)

Er weicht! Er flieht!

Semiramis.

Du, meines Gatten Geist,

Lass mich dein Knie in deinem Grab umfassen
Und Reue

Geist.

Halt! Und ehre meine Asche.

Ich will dich rufen, wenn die Zeit erfüllt!¹⁾

(Der Schatten kehrt zurück und das Grabmal schliesst sich.)

Wir haben die Scene hierher gesetzt, um die Identität mit der betreffenden Scene der Eriphyle unwiderleglich zu machen. Was wir über den Geist in „Eriphyle“ bereits gesagt, gilt in erhöhtem Masse von dem unsrigen. Voltaire nennt den Schatten von Hamlet's Vater einen der schlagendsten Theatercoups; er hat ihn nachahmen wollen, allein „Voltaire's Geist ist der blosse verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgiebt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug und verrathen das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gerne täuschen und schrecken möchte, ohne dass er weiss, wie er es anfangen soll. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle guten Sitten unter den Gespenstern sind, dünket mich kein rechtes Gespenst zu sein; und Alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion.“²⁾ Hervorgehoben müssen übrigens auch die Nachlässigkeiten und Geschmacklosigkeiten in der Diction werden. Voltaire spricht von den Knien des Gespenstes; er lässt den Geist von seiner eigenen Asche reden, und die Worte des Arsaces „des Geist hier diese Luft besetzt“ sind nicht gerade von besonderer Deutlichkeit.

In seiner Rechtfertigung des Gespenstes führt Voltaire aus, dass die Engländer ebensowenig wie die Römer an Gespenster glaubten, und doch beschwöre in Lucan's Pharsalia der junge Pompejus einen Geist und erscheine der Schatten des Königs im Hamlet. Das Urtheil über Hamlet, welches bei dieser Gelegenheit folgt, ist charakteristisch. Voltaire nennt ihn ein rohes und barbarisches Stück, das der gemeinste Pöbel Frankreichs und Italiens unerträglich finden würde. „Hamlet wird darin verrückt im zweiten Act und seine Geliebte wird verrückt im dritten. Der Prinz tödtet den Vater seiner Geliebten, unter dem Vorgeben, eine Ratte zu tödten, und die Heldin stürzt sich in den Fluss. Man macht ihr Grab auf der Bühne; Todtengräber machen Spässe, die ihrer würdig sind, und

¹⁾ Semiramis III, 6.

²⁾ Lessing, Hamburger Dramaturgie, 11tes Stück.

halten dabei Todtenköpfe in der Hand. Der Prinz Hamlet antwortet ihren abscheulichen Rohheiten durch, nicht weniger widerwärtige Albernheiten. Während dieser Zeit macht einer der Schauspieler die Eroberung Polens. Hamlet, seine Mutter und sein Stiefvater trinken zusammen auf der Bühne; man singt bei Tisch, man streitet, schlägt und tödtet sich. Man möchte glauben, dass dies Stück die Frucht der Phantasie eines betrunkenen Wilden ist. Aber unter diesen rohen Unregelmässigkeiten, die noch heutigen Tages das englische Theater so abgeschmackt und so barbarisch machen, findet man im Hamlet durch eine noch grössere Bizarrerie erhabene Züge, die der grössten Genies würdig sind. Es scheint, dass die Natur sich darin gefallen hat, im Kopfe Shakespeare's das Gewaltigste und Grösste, das man sich denken kann, mit dem Niedrigsten und Abscheulichsten, was geistlose Rohheit haben kann, zu einen.¹⁾ Die Carricatur Hamlets, die in den angeführten Zeilen entworfen ist, erbittert uns um so mehr, da man ihr die Absichtlichkeit der Entstellung ansieht. Sie bestätigt die alte Wahrnehmung, dass böswilligem Witz auch das Höchste zum Opfer fallen kann. Hier finden wir auch das allgemein bekannte Schlagwort vom *trunkenen Wilden*. Es ist wie viele solche Worte wegen seiner pikanten und präzisen Fassung aus dem Zusammenhang herausgegriffen worden und hat in weiterer Verbreitung eine falsche Vorstellung hervorgerufen, die Vorstellung von der gänzlichen Unkenntniss, die Voltaire von den Werken Shakespeare's gehabt habe.

In der grösseren Bewegtheit der Handlung zeigt sich auch in der Semiramis englischer Einfluss: auch die theatralische Action (wir wissen, was Voltaire darunter verstand) ist hier glänzender als sonst behandelt. Ein ganz besonderer Fortschritt aber ist der, dass die Einheit des Ortes vollständig durchbrochen wird. Der erste und zweite Act spielen vor dem Palast der Semiramis; im dritten stellt die Scene ein Zimmer in demselben vor; ja, in der sechsten Scene des dritten Acts tritt auf einmal eine Verwandlung der Scene ein, die noch dazu sich leicht hätte vermeiden lassen.

Nach der „Semiramis“ folgen Nanine (1749), Orest. Catilina, Amélie de Foix und schliesslich „Tancred“ (1760), der letzte Versuch in der historisch-nationalen Tragödie. Neuen Stoff für unsere Untersuchung bieten sie sammt und sonders nicht. Voltaire hat sich mit „Semiramis“ im Drama ausgelebt; kaum dass Tancred noch einen frischeren Zug zeigt. Am 9. Mai 1746 war Voltaire

¹⁾ I. p. 559.

nach langem Kampfe in den Besitz des so heiss ersehnten Sitzes in der Akademie gelangt. Fast wäre man versucht, diese beiden Daten mit einander in Beziehung zu setzen.

In dem Masse wie seine dramatische Schöpferkraft abnimmt, nimmt seine Reaction gegen Shakespeare zu; es liegt, selbst wenn wir alle die Momente abziehen, welche dabei mitgewirkt, ein vernichtendes Urtheil in dieser einfachen Bemerkung. Dem Zauberlehrling, der die Geister gerufen hatte, graut nun vor ihrer unbegreiflichen Geschäftigkeit. Wie gern möchte er sich ihrer entledigen, wenn er könnte! Aber die Fluth um ihn steigt zu immer gefährlicherer Höhe und droht fast, ihn fortzuschwemmen.

Und in der That, sie waren geschäftig gewesen, die Geister. Sie hatten seiner Weisung gehorsam aus dem Quell geschöpft und Wasser herbeigetragen, kannenweise und tropfenweise, jeglicher nach seiner Art und Kraft. Destouches lässt 1737 seine Komödie „Der Verschwender“ drucken, in dem Villemain wohl mit Recht eine Umarbeitung Timons von Athen sieht, und giebt einige Jahre später Proben aus dem Sturm. 1740 veröffentlicht der liebenswürdige Verfasser des *Vert-Vert*, Gresset, seinen Eduard III., in welchem gegen die classische Regel der Mord auf der Bühne vollzogen wird. 1747 erscheint der „Franz II.“ des Präsidenten Hénault, der nach der eigenen Erklärung des Verfassers von Shakespeare inspirirt ist. Und so geht es fort, bis die Anglomanie, wie man es spottend nannte, triumphirt in Ducis, Mercier und Letourneur.

Durch das Erscheinen eines Buches wird Voltaire zuerst ein harter Schlag versetzt. 1746 erblickt ohne Vaternamen ein Buch das Licht der Welt, das „Das englische Theater“ heisst, und neben einer Abhandlung über das englische Theater und einer Biographie Shakespeares eine Uebersetzung von Othello und dem dritten Theil Heinrich VI. enthält; andere Bände folgen bald.¹⁾ Es ist ein schlechtes Buch, müssen wir sagen. Dem Motto, das es führt, *non verbum reddere verbo*, ist sein Verfasser, de Laplace, mit mehr als wünschenswerther Gewissenhaftigkeit treu geblieben; ganze Scenen des Originals werden, um zu kürzen, fortgelassen und durch Inhaltsangaben ersetzt, ein Verfahren, bei dem nicht immer der gute Ge-

¹⁾ Le théâtre anglais. A Londres, 1746. Vol. I. enthält: Discours sur le théâtre anglais, p. I—CXVIII. Vie de Shakespeare — p. CXLIII. Othello. Henri VI. — Vol. II.: Richard III. Hamlet. Macbeth. — Vol. III.: Cymbeline. J. Cæsar. Cléopatra. — Vol. IV.: Timon ou le misanthrope. Les commères de Windsor. La pucelle p. Fletcher. Die übrigen Bände enthalten Werke von Ben Jonson, Rowe, Otway etc. etc.

schmack den Vorsitz führt. Die Ideen des Originals sind oft kaum wiederzuerkennen, so dass Alles in Allem Voltaire ein gewisses Recht hatte, an d'Argental zu schreiben (5. Juni 1762): de Laplace hat kein Wort von Shakespeare. Aber nichtsdestoweniger ist das Buch eine That. Laharpe's Urtheil, der sagt: „Da es das erste Werk war, das gut oder schlecht ein von dem unsrigen sehr verschiedenes Theater bekannt machte, so fand diese Compilation Absatz“, ist engherzig und beeinflusst. Das Werk verdankt seinen Erfolg dem Umstande, dass es einem wirklichen Bedürfniss entgegenkam. Für uns von besonderem Werthe ist die Vorrede. Sie ist nicht ohne Geschick geschrieben, trägt aber das Gepräge grosser Vorsicht. Der Autor möchte es mit keiner von den beiden Parteien verderben. Nur schüchtern, in Frageform, meint er, „ob nicht vielleicht durch das Gute, welches die Verletzung der drei Einheiten nach sich ziehen könnte, der Vorwurf der Regellosigkeit entkräftet werden könnte. Mit derselben Reserve behandelt er die Frage über die Stellung der Liebe im Schauspiel. Man sieht, er hat Verständniss für die durch den Gegensatz des englischen und französischen Theaters hervorgegerufenen Streitfragen; er hat auch einiges Verständniss und sehr grosse Bewunderung für den Dichter, den er übersetzt, und er citirt ausführlich und mit Freude die schönen Worte Pope's über denselben; aber er wagt keine entscheidenden Consequenzen zu ziehen. Aus dieser Unentschlossenheit und Unklarheit entspringen auch die Hauptschwächen seiner Uebersetzung. Nichtsdestoweniger, trotz alledem, ist das Buch ein Ereigniss. Es wird durch dasselbe Voltaire die absolute Führerschaft im Reiche des englischen Theaters entzogen. Von nun an ist auch das Publikum, das bisher nur auszugsweise und bunt durcheinander gewürfelt Einzelnes aus den Werken des grossen Briten zu Gesicht bekommen hatte, in der Beleuchtung, welche ihm die zufällige Laune Voltaire's gegeben, in den Stand gesetzt, selbst, nach eigener Empfindung zu urtheilen und das so mächtig angeregte Interesse zu befriedigen.

Voltaire erscheint von nun ab in der Stimmung eines Mannes, der sich lange Zeit mit einer schwierigen Aufgabe getragen hat, und da er sie endlich lösen zu können vermeint, sich von einem andern überholt sieht, den er selbst vormals auf diese Aufgabe hingewiesen. Die Hegemonie, welche ihm früher keiner streitig gemacht, wird mit einem Ruck seinen Händen entwunden, und er zieht sich murrend ins Lager der Opposition zurück. Auf ihn lässt sich sehr gut ein Wort anwenden, das er selbst über den Schauspieler Lekain an d'Argental schrieb (19. Juli 1776): Er

tritt nicht gern in einer Rolle auf, wenn er nicht alle Anderen todt macht!

Und nicht auf dem Gebiet des Dramas allein geht es ihm so. Auf allen Seiten taucht ein junges Geschlecht empor, mit rascherem Blut und keckerer Hand; Gestalten, die ein fremdartiges Aussehen haben und doch seine Kinder sind, die noch rücksichtsloser vorgehen als ihr Vater und kein Bedenken tragen, die von ihm gelehrt Missachtung des absoluten Autoritätsprinzips gelegentlich auf seine Kosten geltend zu machen. Diese Exoteriker lüften keck den Vorhang zum Allerheiligsten und haben nur ein spöttisches Lächeln für das *αὐτὸς ἔφα* der alten Zeit. Eine einmal verlorene Autorität wieder zu gewinnen, gelingt selten. Ein Mittel scheint noch übrig, der drohenden Gefahr zu begegnen; die offene energische Offensivbewegung; vielleicht gelingt es ihr, die bergab rollende Lawine in ihrem Laufe aufzuhalten.

Die erste solche offensive Bewegung Voltaire's ist die Veröffentlichung der Uebersetzung von Julius Cæsar, im Jahre 1760. Schon in den Einleitungsworten spricht sich deutlich der verhaltene Groll und die böse Absicht, die diesem ganzen Unternehmen zu Grunde gelegen, aus. „Da ich oft Corneille und Shakespeare vergleichen hörte, beginnt das Vorwort des Uebersetzers, so hielt ich für passend, die verschiedene Art und Weise zu zeigen, welche beide in Stoffen anwenden, die einige Aehnlichkeit haben. Ich habe die (drei) ersten Acte des Todes Cæsar's gewählt, in denen man eine Verschwörung sieht wie in Cinna, und in denen es sich bis zum Ende des dritten Actes nur um eine Verschwörung handelt. Der Leser wird leicht die Gedanken, den Stil und das Urtheil Shakespeare's mit den Gedanken, dem Stil und dem Urtheil Corneilles vergleichen können. Die Leser aller Nationen sollen nun zwischen dem einen und dem andern entscheiden.“ Als Princip seiner Uebersetzung giebt er möglichste Genauigkeit an; was im Original in Prosa, sei in der Uebersetzung gleichfalls in Prosa; Blankverse seien durch Blankverse und überhaupt Vers für Vers wiedergegeben; was im Original gewöhnlich und gemein sei, sei es auch in der Uebersetzung.

Die ganze Uebersetzung hat die Bestimmung, der von de Laplace ein Paroli zu bieten. Das wird aus folgender Stelle klar. „Wir haben im Französischen Nachahmungen, Skizzen, Auszüge aus Shakespeare, aber keine Uebersetzung. Man hat sichtlich unser Zartgefühl schonen wollen.“ Nun führt er weiter aus, der Zweck einer Uebersetzung sei sicherlich, Shakespeare zu zeigen, wie er sei;

warum habe denn der Uebersetzer z. B. nicht die bekannte Scene, in der Jago dem alten Brabantio die Entführung Desdemonens mittheile, mit all' ihren obscönen Redensarten gegeben? und er holt nun mit hämischer Freude das Versäumte nach, in der Hoffnung, durch diese groben Zweideutigkeiten von der Lectüre Shakespeare's abzuschrecken. Er schliesst seine Vorrede mit einem energischen Protest: „Wenn es einem einfällt, Tragödien in Blankversen zu machen und auf unserm Theater zu spielen, ist die Tragödie verloren. Nehmt die Schwierigkeit fort und ihr nehmt das Verdienst fort.“ Hier haben wir ein in Voltaire's Aesthetik eine hohe Stelle einnehmendes Gesetz vom Werth der überwundenen Schwierigkeit.

Die Uebersetzung selbst hat Ueberfluss an gelegentlichen Anmerkungen, die durch ihren Ton die böswillige Absicht klar genug verrathen. Bald sagt er da, dass Shakespeare aus Casca, einem Senator, eine Art Narren mache. In der zweiten Scene bei Gelegenheit des Auftretens des Wahrsagers bemerkt er: „Diese Anecdote findet sich im Plutarch, sowie die meisten Ereignisse des Stückes. Shakespeare hatte ihn also gelesen; wie konnte er die Majestät der römischen Geschichte so weit herabwürdigen, dass er manchmal diese Herren der Welt wie Unsinnige, Narren und Beutelschneider sprechen liess?“ Als Cassius dem Brutus von seinem früheren Zusammenleben mit Cæsar erzählt und die Schwächen desselben characterisirt, sagt Voltaire: „Alle diese Erzählungen, die Cassius macht, gleichen dem Gespräch eines Jahrmarkthanswurstes. Es ist natürlich, ja; aber es ist die Natürlichkeit eines Mannes aus der Hefe des Volkes, der sich mit seinem Gevatter in einer Kneipe unterhält. So sprachen die grössten Männer der römischen Republik nicht.“ Und zu der zweiten Scene des dritten Actes, wo Casca sagt: Lasst unsre Händ' in Cæsar's Blut uns baden! bemerkt er: „Hier sieht man den verschiedenen Geist der Nationen. Diese abscheuliche Barbarei des Casca wäre einem französischen Dichter nie eingefallen. Wir wollen nicht, dass man das Theater mit Blut besudle, ausser bei ausserordentlichen Gelegenheiten, bei denen man, so gut es geht, diese widerwärtige Rohheit verdeckt.“

Auch das Nachwort ist nicht ohne Interesse. Er bemerkt, dass es ganz unerklärlich sei, wie ein so weit fortgeschrittenes Volk, wie das englische, es erträglich finden könne, dass jetzt Cæsar als ein wirklicher Held, dann wie der capitano einer Possenbühne sich ausdrücke; wie es Zimmerleute, Schuhflicker und selbst Senatoren dulden könne, die den Jargon der Markthallen sprächen. Doch,

setzt er vorsichtig hinzu, gebe es eine Fülle von Interesse in diesen so seltsamen und so wilden Stücken. Er selber sei z. B. trotz alledem durch den Julius Cæsar, da er ihn einst auf der Bühne gesehen, gefesselt worden; er habe keinen Verschworenen auftreten sehen, der ihm nicht ein besonderes Interesse eingeflösst. (Ein besseres Compliment für Shakespeare's Meisterschaft in der Charakteristik kann es nicht geben, als dieses einem wirklich nicht wohlwollenden Kritiker abgerungene Bekenntniss!) Leider aber hätten Shakespeare und Lope de Vega zu einer Zeit Genie gehabt, wo der Geschmack noch nicht gebildet gewesen; ihre Nachahmer hätten nur ihre Fehler nachgeahmt und so hätten sie indirect die englische Bühne verdorben. Wie Shakespeare sei auch Corneille ungleich gewesen, aber auch genial wie er; nur verhalte sich das Genie Corneille's zu dem Shakespeare's, wie ein vornehmer Herr zu einem Manne aus dem Volke, der mit demselben Geiste wie er geboren sei.

Noch einschneidender in diese Fragen ist ein anderes Werk, das unmittelbar nach dem vorigen 1761 erschien. Eigentlich ist es ein Pasquill in einer ästhetischen Frage, das Voltaire unter einem Pseudonym herausgab, weil es ihm so bequemer war, von sich und seinen persönlichen Beziehungen zu diesem Gegenstand zu reden; der Titel war: Ueber das englische Theater von Jérôme Carré. Es ist ein Appell an alle Nationen „von Petersburg bis Neapel“, zu entscheiden, ob in der That Shakespeare und Otway Corneille und Racine bei weitem überlegen seien. Hamlet sei eines der geschätztesten und bekanntesten Werke Shakespeare's, darum sei das Zweckmässigste, um ein Urtheil über Shakespeare zu bekommen, ein getreues Exposé dieses Stückes, das denn auch alsbald folgt. Dieses Exposé ist natürlich nichts als die groteskeste Carricatur, welche sich denken lässt. Mir ist unwillkürlich dabei das schöne Märchen Andersen's in's Gedächtniss gekommen, von dem Zauber Spiegel, den der Teufel eines Tages auf die Erde fallen liess, dass er in unzählige Splitter zersprang. Diese Splitter flogen überall umher und wer einen solchen ins Auge bekam, sah Alles verzerrt und entstellt, was schön und edel war. Der arge Zauber ist hier böser Wille und giftige Schelsucht. Es wäre zu weitläufig und vor Allem zu unerquicklich, dies Exposé im Einzelnen zu verfolgen. Wo ein roher und schlechter Ausdruck sich findet, wird er gewiss übertrieben hervorgehoben; wo durch grelle Beleuchtung einzelner Schwächen das Ganze lächerlich gemacht werden kann, geschieht es gewiss. Die erste Skizze zu dieser in der Didot'schen Ausgabe

neun Spalten umfassenden Inhaltsangabe haben wir schon in der Vorrede zur „Semiramis“ besprochen. Dort konnte uns die sarkastische Manier noch ein Lächeln abzwängen; hier haben wir Mühe, den gerechten Widerwillen zurückzudrängen über den Frevel, welchen äffische Bosheit an einem der edelsten und tiefsten Werke der Dichtung aller Zeiten und Völker verübt. Der Unwille würde uns übermannen, läge der Trost nicht sehr nahe. Wie viele sind, denen der Name Jérôme Carré bekannt ist? Und wie viele sind, die nicht dem Hamlet eine reine Stunde verdanken?

Nach seiner Caricatur des Meisterwerkes ruft dann Voltaire triumphirend aus: „Dies ist genau die berühmte Tragödie Hamlet, das Hauptwerk der Londoner Bühne; dies ist das Werk, welches man Cinna vorzieht!“

„Zweierlei muss man sich fragen, heisst es weiter, einmal wie es möglich ist, dass soviel Ungeheuerlichkeiten in einem Kopfe entstanden sind, und dann, wie irgend ein Mensch sie erträglich oder gar geniessbar habe finden können?“ Die erstere Frage beantwortet er damit, dass Shakespeare seine Tragödien alle aus der Geschichte oder aus Romanen geschöpft, und dass er im Hamlet weiter nichts gethan habe, als den Roman des Saxo Grammaticus dialogisiren. Für die zweite Frage findet er folgende Antwort: „Die Sänfenträger, Matrosen, Droschkenkutscher, Ladenschwengel, Schlächter und Schreiber sogar lieben leidenschaftlich die Schauspiele. Verschafft ihnen Hahnenkämpfe, Stiergefechte, Gladiatorenmetzeleien, Begräbnisse, Duelle, Galgen, Zaubereien und Gespenster, und sie strömen in Masse dazu. Und es giebt mehr als Einen grossen Herrn, der ebenso neugierig ist als das Volk. Die guten Bürger Londons fanden in den Tragödien Shakespeare's Alles, was Neugierigen gefallen kann. Die Hofleute wurden gezwungen, der Strömung zu folgen; wie sollten sie nicht bewundern, was der gesündere Theil der Stadt bewunderte? Man hatte nichts Besseres während 150 Jahren; die Bewunderung befestigte sich und wurde Abgötterei. Einzelne geniale Züge, einzelne glückliche Verse voll Natürlichkeit und Kraft, Züge, die man unwillkürlich auswendig behält, haben für den Rest um Gnade gebeten und mit Hülfe einiger Detailschönheiten hat bald das ganze Stück Glück gemacht. Es giebt solche Schönheiten bei Shakespeare, zweifeln wir nicht daran. Herr von Voltaire ist der erste, der sie in Frankreich bekannt gemacht hat; er wies uns vor ungefähr dreissig Jahren die Namen Milton und Shakespeare.“ Darauf erwähnt er die schon besprochene Uebersetzung des Monologs im Hamlet; er nennt diesen Monolog

einen rohen Diamanten, der einige Flecken hat; wollte man ihn schleifen, würde er von seinem Gewicht verlieren. Seiner eigenen Uebersetzung giebt er dabei das Prädikat gewissenhaft.

Nach einem ähnlichen Resumé „Der Waise“ von Otway folgen als Zugabe die Nachtszene vor Brabantio's Fenster und einige andre ähnlichen Inhalts. „Wir können uns nicht genug beklagen, bemerkt er ironisch, dass der Uebersetzer uns mit derselben Grausamkeit der schönsten Stellen aus Shakespeare's Othello beraubt hat. Der Leser ist nun im Stande, schliesst er, den Process zwischen der Londoner und der Pariser Tragödie zu entscheiden.“

Seine Correspondenz aus dieser Zeit beschäftigt sich ebenfalls vielfach mit unserm Gegenstand, doch mehr beiläufig. Denn er ist damals (1762) nach ganz anderer Seite hin in Anspruch genommen; das jammervolle Schicksal der Familie Calas hat ihn zu thätigem Mitleid erregt, und wir lesen mit Bewunderung, mit welch' rastloser Energie er diese scheinbar verlorene Sache verfiicht. Wenn etwas mit Vielem in Voltaire's Character aussöhnen kann, so ist es die schöne Rolle eines Anwalts der Elenden und Bedrückten, die er ohne selbstsüchtiges Motiv und ohne Menschenfurcht durchführt. Der Segen jener unglücklichen Wittve wiegt schwer in der Wage des gerechten Urtheils.

X 1764 tritt er wieder in die Arena mit einem Angriff gegen das Buch Home's (Lord Kames) „Essay on Criticism“. Derselbe hatte an einer Stelle gesagt, dass die Monologe Shakespeare's die einzigen nachahmungswerthen Muster seien. und zugleich den Monolog Hamlet's (A. 1, Sc. 2) angeführt:

O schmelze doch dies allzufeste Fleisch,

Zerging' und löst' in einen Thau sich auf u. s. w.

Nun wird allerdings gerade an diesem Monolog ein classisch geschultes Ohr wenig Behagen finden; das benutzt Voltaire auch zu seinem alten Experiment, eine wortgetreue Uebersetzung nach den Principien der Vorrede zur Uebersetzung Cæsar's zu geben.

„Einige Leser, sagt er, werden überrascht sein von dem Urtheil des Herrn Home, Lord Kames; und einige Franzosen könnten sagen, dass Hauswurst auf einem Jahrmarkt in der Provinz sich mit mehr Anstand und mehr Würde ausdrücken würde als Prinz Hamlet. Allein man muss erwägen, dass dieses Stück vor 200 Jahren geschrieben ist; dass die Engländer nichts Besseres haben; dass die Zeit dieses Werk geweiht hat u. s. w.“¹⁾

¹⁾ Aux auteurs de la Gazette Littéraire, 4 avril 1764. Vol. IX, p. 224 ff.

Mit demselben Geschmack und demselben Recht habe Lord Kames den Vers aus Racine's „Iphigenie in Aulis“ (I, 1):

Mais tout dort, et l'armée, et les vents et Neptune
schwülstig gefunden und ihm eine ähnliche Stelle aus Hamlet (I, 1):

Not a mouse was stirring

gegenübergestellt. „Wir müssen zugeben, sagt er ironisch, dass eine Tragödie mit keiner edleren und majestätischeren Wahrheit beginnen kann. Es ist der reinste Sophokles.“ „Indess nach alledem, schliesst er, mag er sich über unsere Versailler Hecken und über die Tragödien Racine's aufhalten, wir wollen es gerne dulden; wir wissen, dass jeder seinen Geschmack hat; wir betrachten alle Schriftsteller Europa's als Gäste, die am selben Tische essen; jeder hat sein Gericht und wir wollen keinem den Appetit verderben.“

Die Parallele dieser beiden Verse Racine's und Shakespeare's findet sich noch einmal im „Philosophischen Wörterbuch.“ Er spricht in dem Artikel „Dramatische Kunst“, der etwa ins Jahr 1765 zu verlegen ist, nach einer sehr flüchtigen und oberflächlichen allgemeinen Einleitung vom spanischen Theater, dann vom englischen. Er characterisirt dasselbe als sehr bewegt, aber im spanischen Geschmack, d. h. die Narrheit sei mit dem Grässlichen vereint gewesen. Das ganze Leben eines Mannes habe den Gegenstand einer Tragödie gebildet; die Schauspieler seien von Venedig nach Cypern gegangen; die gemeinste Canaille erscheine mit den Fürsten auf der Bühne und diese Fürsten sprächen oft wie die Canaille. Wieder greift er zu dem alten Mittel, anstössige und obscöne Stellen, aus dem Zusammenhang gerissen, anzuführen. Wieder verweist er auf J. Cæsar, auf die schon in den Noten zu seiner Uebersetzung hervorgehobenen Stellen, auf die so oft schon citirte Scene aus dem Mohren; und auf die Scene der Katharina in Heinrich V., Act 5, Sc. 2.

Wir kennen nun schon zur Genüge die perfide Manier, in der Voltaire gegen Shakespeare verfährt, um nicht erstaunt zu sein, wenn er unmittelbar darauf in einem „Vom Verdienst Shakespeare's“ betitelten Absatz sagt: „Es giebt etwas, das noch erstaunlicher ist als das eben Gelesene, nämlich, dass Shakespeare ein Genie ist.“ Die Italiener, Franzosen, die Schriftsteller aller andern Nationen, die nicht einige Zeit in England gewohnt haben, halten ihn nur für einen Jahrmarkthanswurst, für einen Spassmacher, der Harlekin das Wasser nicht reicht, für den elendesten Narren, der jemals den Pöbel belustigt hat. Gleichwohl findet man in demselben Mann Stücke, die die Phantasie erheben und ans Herz dringen. Es ist

die Wahrheit, es ist die Natur selbst, die ihre eigene Sprache spricht, ohne irgend eine Zuthat der Kunst. Es ist Grösse und der Dichter hat sie nicht gesucht. Es folgen einzelne Beispiele aus Cæsar, der Monolog aus Hamlet in der schon früher gegebenen Uebersetzung. Der Schluss, den Voltaire aus diesem Contrast von Grösse und Niedrigkeit, von erhabenen Gedanken und grobem Unsinn zieht, ist: dass Shakespeare ein vollendeter Dichter gewesen wäre, wenn er zur Zeit Addison's gelebt hätte.

Die einmal hervorgerufene Bewegung ging indessen ungehindert ihren Gang fort. Die englische Sprache wurde in Frankreich gelernt und damit englische Literatur mehr und mehr eingebürgert. Dagegen halfen weder die grossen noch die kleinen Mittel. Die Zeit ist im Zuge und der Gedanke nimmt seinen Lauf. Aber zähe wie immer vertheidigt Voltaire jeden Schritt; in Correspondenzen an seine vielen Freunde, ja selbst in seinen kleinen Romanen findet er immer noch Gelegenheit zu einem boshaften Ausfall, zu einem satirischen Angriff. Dass er aber selbst fühlt, wie dieser Widerstand kaum noch die zunehmende Bewegung ein wenig aufhalten, geschweige denn zurückdrängen könne, ergiebt sich aus der immer steigenden Gereiztheit seiner Angriffe, die ihn schliesslich auch die wenigen beschränkenden und anscheinend unparteiischen, günstigen Bemerkungen unterdrücken lässt. So schreibt er an Saurin am 4. September 1765: „Was die Engländer betrifft, so kann ich Ihnen nicht verdenken, dass Sie sich ein wenig über Gilles Shakespeare moquirt haben. Es war ein Wilder, der Phantasie hatte. Er hat viele glückliche Verse gemacht, aber seine Stücke können nur in London und Canada gefallen. Es ist eben kein gutes Zeichen für den Geschmack einer Nation, wenn das, was sie bewundert, nur bei ihr selbst Erfolg hat.“ Am 15. Juli 1768 fordert er die Herzogin von Choiseul auf, Schiedsrichter zwischen ihm und Horace Walpole zu sein, und bezeichnet sich selbst als alten Soldaten, der für sein Vaterland kämpfe. Walpole hatte nämlich in der Vorrede seines Romans, „Das Schloss von Otranto“, seinem rohen Narren Shakespeare den Vorzug vor Racine und Corneille gegeben. In dem gleichzeitigen Briefe an den englischen Schriftsteller selbst verwahrt er sich gegen den Vorwurf, dass er Shakespeare verachte. Er zuerst habe Frankreich mit Shakespeare bekannt gemacht, wie mit Locke und Newton; er habe schon vor langer Zeit gesagt, hätte Shakespeare zu Addison's Zeit gelebt, so würde er dessen Eleganz und Reinheit seinem eigenen Genie gesellt haben. Shakespeare sei eine schöne Natur, aber sehr uncivilisirt, ohne Anständigkeit, ohne

Kunst; Niedrigkeit mit Grösse, Narrheit mit Furchtbarkeit vermischt; er sei „das Chaos der Tragödie, in welchem es hundert Lichtstrahlen gäbe.“ „Ihr freien Britten beobachtet weder die Einheit des Ortes, noch die Einheit der Zeit, noch die Einheit der Handlung. In Wahrheit gewinnt Ihr nichts dabei. Die Wahrscheinlichkeit muss doch immer für etwas gezählt werden. Die Kunst wird dadurch schwieriger, und die besiegten Schwierigkeiten verleihen in jeder Art Vergnügen und Ruhm. — Ja, mein Herr, ich habe geglaubt, ich glaube und werde glauben, dass Paris Athen im Punkte der Tragödien und Komödien sehr überlegen ist. Molière und selbst Regnard scheinen mir bei weitem grösser zu sein als Aristophanes, gleichwie Demosthenes grösser ist als unsere Advokaten. Ich will Ihnen geradeheraus sagen, dass alle griechischen Tragödien mir Schülerarbeiten zu sein scheinen im Vergleich mit den erhabenen Scenen Corneille's und den vollendeten Tragödien Racine's.“

Wenn er hier noch wenigstens den Versuch macht, gerecht zu sein, indem er in alter Weise das Herbe auf der einen Seite durch ein Compliment auf der andern zu mildern sucht, so sehen wir ihn bald in offenem Bruch mit seiner ganzen immerhin reformatorisch zu nennenden Thätigkeit all' die Erbitterung ausströmen, welche sich in dem Greise aufgehäuft hatte, der fühlte, dass seine Zeit ihn überholt habe. Er, der gewohnt war, die Bewegung zu leiten, sah sich zurückgeschoben und zurückgedrängt von einer jungen Generation, deren stürmische Heftigkeit ihn mit Besorgniss erfüllte. Noch immer aber lebte in dem alten Philosophen von Ferney die frühere Leidenschaft. Die enorme Lebensfähigkeit dieses Mannes tritt in Nichts so klar zu Tage, als in dem verzweifelten Kampf, zu dem er sich am Abend seines an Kämpfen so reichen Lebens noch einmal aufrafft, um mit einem für seine Verhältnisse geradezu wunderbaren Aufwande von Zorn und Heftigkeit das verhasste Idol zu stürzen.

Wiederum bietet eine Uebersetzung die Gelegenheit dazu. Die erste Uebersetzung von de Laplace, deren Mangelhaftigkeit sein scharfer Blick sofort durchschaut hatte, hatte ihn verhältnissmässig ruhig gelassen; er hatte sich damit getröstet, dass de Laplace kein Wort von Shakespeare habe und dass es ihm jederzeit leicht sein würde es zu beweisen, und das gepriesene Götzenbild in seinem grotesken Aufputz, wie er meinte, an den Pranger der Lächerlichkeit zu stellen. Diesmal stand die Sache wesentlich anders. Einmal war die Uebersetzung vollständig, frei von all' den Mängeln

und Lücken, welche das englische Theater de Laplace's so sehr entstellt hatten. Wenn auch nicht tadellos, war sie doch vollkommen geeignet, dem grossen Publikum das wunderbare Zauberreich der Shakespeare'schen Bühne zu erschliessen. Und wer konnte vorher bestimmen, was das Urtheil des Publikums, des grossen Kindes, sein würde? Würde es nicht die dargebotene Gabe mit mehr als Eifer annehmen? Und dann, Reinheit der classischen Tragödie — Gute Nacht!

Ein anderes Motiv, das die übermässige Heftigkeit dieser letzten Angriffe erklärt, ist wiederum persönlicher Art. Das Buch von *Pierre Letourneur*, denn von ihm reden wir, war dem Könige gewidmet; die Königin, die Prinzessinnen und folglich auch ein grosser Theil des Hofes hatten darauf subscribirt; das Buch selbst hatte vom Augenblick seines Erscheinens einen aussergewöhnlichen Erfolg. Voltaire fühlte sich in seiner Eigenliebe gewiss aufs höchste verletzt; er hatte seit seinem Aufenthalt in England stets auf Shakespeare hingewiesen; er hatte selbst Shakespeare bruchstückweise und in grösseren Partieen übersetzt; eine derartige Auszeichnung aber war *ihm* nie zu Theil geworden. Wo Voltaire's Eitelkeit ins Spiel kam, mussten alle andern Rücksichten schweigen; selbst die Wahrheit trat alsdann zurück. Seltsame Erscheinung bei diesem Manne, der soviel für die Wahrheit gekämpft! Dass dem in der That so ist, ergibt sich klar aus seiner Correspondenz. Die Unmittelbarkeit der darin niedergelegten Urtheile macht dieselben ausserordentlich werthvoll. Fast hat diese letzte Fehde eines abgestorbenen gegen ein neues Princip mit all' ihrer Heftigkeit einen komischen Anstrich. Doch wollen wir gerecht sein. Dass Voltaire allen Ernstes glaubte, dass die classische Tragödie im Grossen und Ganzen die Tragödie κατ' ἐξοχήν sei, halten wir für gewiss. Insofern wirkt als dritter Factor eine ernste, ehrliche Ueberzeugung mit. Wir haben schon öfters auf eine Ansicht, oder wenn man will, auf ein Princip Voltaire's aufmerksam gemacht, auf das Princip vom Werthe der überwundenen Schwierigkeit. „Nehmt die Schwierigkeit fort, und ihr nehmt das Verdienst fort“, schrieb er damals. Bei der anstürmenden Fluth der Neuerungen, welche das französische Theater mit der Fessellosigkeit des englischen zu überschwemmen drohte, war zu dieser Furcht alle Veranlassung vorhanden. Also es galt den Kampf pro aris et focis.

Unterm 19. Juli 1776 schreibt der 82jährige Mann von seiner Erbitterung gegen Letourneur an d'Argental: „Sollten Sie etwa die 2 Bände dieses Elenden gelesen haben, in denen er uns Shakespeare

als das einzige Vorbild der echten Tragödie aufstellen will? Er nennt ihn den Gott des Theaters. Er opfert alle Franzosen ohne Ausnahme seinem Abgott, wie man ehemals der Ceres Schweine opferte. Es sind schon zwei Bände von diesem Shakespeare gedruckt, die man für Jahrmarktstücke halten könnte, welche vor 200 Jahren gemacht sind. Haben Sie sein abscheuliches Gewäsch gelesen, von dem es noch fünf Bände geben soll? Hassen Sie diesen unverschämten Dummkopf auch kräftig genug? Es giebt nicht genug Possen, Eselsmützen und Schandsäulen in Frankreich für einen solchen Hallunken. Das Blut kocht in meinen alten Adern, da ich von ihm spreche. Und was das Furchtbarste ist, das Ungeheuer hat seine Partei in Frankreich, und um das Unglück und den Greuel voll zu machen, habe *ich* vormals zuerst von diesem Shakespeare gesprochen; *ich* zeigte den Franzosen zuerst einige Perlen, die ich in seinem ungeheuren Misthaufen gefunden hatte.“¹⁾

Mehrere Tage darauf schreibt er schon wieder an d'Argental, Lekain habe ihm gesagt, dass fast die ganze Jugend in Paris für Letourneur sei, dass die Schaffots und Bordels der englischen Theater über das Theater Racine's und über die schönen Scenen Corneille's den Sieg davon getragen hätten. Zugleich theilt er ihm mit, dass er der Akademie eine kleine Vorstellung darüber eingereicht habe. Am 14. August kündigt er Herrn de Vaines an, dass er am 25. August unter dem Banner d'Alembert's gegen Gilles Letourneur, den Knappen von Gilles Shakespeare, in den Schranken fechten werde. An Laharpe schreibt er am 15., wie er nicht erwartet habe, dass Frankreich eines Tages in den Abgrund von Schmutz versinken würde, in den man es getaucht habe. Sein Hauptzweck bei der Schrift an die Akademie sei gewesen, das Publikum ordentlich von dem „Uebermass von nichtswürdiger Abscheulichkeit“ zu unterrichten, die man der Majestät des französischen Theaters entgegenzustellen wage. Man könne diese Nichtswürdigkeit nur klar machen, indem man wörtlich die rohen Ausdrücke des zarten Shakespeare übersetze. Freilich werde d'Alembert vor einem Publikum, in dem sich auch Damen befänden, sie nicht in den Mund nehmen können; doch gerade das Verschweigen werde noch Schlimmeres vermuthen lassen als man sage. Er wisse wohl, dass auch

¹⁾ Eine englische Dame, wahrscheinlich Lady Montague, sagte als ihr diese Stelle vorgelesen wurde, ganz laut, dass dieser Mist ein sehr undankbares Land (*terre, Voltaire*) befruchtet hätte.

Corneille grosse Fehler habe; allein es seien die Fehler eines grossen Mannes, und Rymer habe Recht, wenn er Shakespeare nur einen garstigen Affen nenne.

Am 27. August, wo er noch keine Nachricht über den Verlauf der Sitzung hatte, schreibt er voll Erbitterung an d'Argental darüber, dass es wirklich eine Shakespeare-Partei gebe. Es gebe kein Beispiel einer ähnlichen Verirrung der Geister und einer ähnlichen Schmach. Die Hanswürste und Pierröts vom Jahrmarkt St. Germain vor 50 Jahren seien Cinnas und Polyuctes gewesen im Vergleich mit den Personen des Trunkenbolds von Shakespeare, den Herr Letourneur den Gott des Theaters nenne. Und an Herrn de Vaines schreibt er: „Ich bin nur ein alter Husar, aber ich habe gegen eine ganze Armee von Panduren gekämpft. Ich schmeichle mir, dass schliesslich sich wackere Franzosen finden werden, die sich mit mir verbinden.“ Uebrigens sei er überzeugt, dass Herr de Vaines entrüstet sei über die freche Felonie Letourneur's, der die Niedrigkeit begangen, Frankreich den Engländern aufzuopfern, um einige Subscriptionen von denen zu erhalten, die nach Paris kämen. Der Mensch müsse absolut verrückt sein, der kaltblütig einen Hanswurst wie Shakespeare Corneille und Racine vorziehen könne. Eine solche Nichtswürdigkeit könne nur aus schmutziger Habgier begangen werden, die nach Guineen hasche.

Man sieht, er verschmäht selbst die unwürdigsten Mittel nicht. Da Alles nicht helfen will, verdächtigt er in gehässigster Weise die Motive seines Gegners.

Schon früher haben wir die parallel laufende Bewegung zu Gunsten des englischen Theaters, durch Zusammenstellung einiger Daten skizzirt; machen wir uns nun kurz mit den Hauptvertretern der von Voltaire so geschmähten Partei wenigstens oberflächlich bekannt.

Der erste ist Jean-François Ducis, geboren 1733. Seine Bühnenthätigkeit beginnt erst spät, im Jahre 1769, wo sein Hamlet, eine Bearbeitung Shakespeare's, aufgeführt wurde. 1772 folgt Romeo und Juliette, 1783 König Lear, 1790 Macbeth, 1791 Johann ohne Land, 1792 Othello. Ducis wollte nicht mehr und nicht weniger als einen Löwen in eine Nusschale sperren, die Dichtungen Shakespeare's nach den Hauptgesetzen des Classicismus dem französischen Geschmack möglichst appetiren. Shakespeare also in seinen Dichtungen wiederzufinden dürfen wir nicht erwarten. Fast möchten wir sogar behaupten, dass er Shakespeare noch weniger verstanden als Voltaire ihn verstand oder verstehen wollte. Mit Ausnahme

von einigen Scenen, die er glücklich verwerthet, wird unter seiner Hand Alles verstümmelt; seine Phantasie wird von den Werken des Dichters erregt, aber nur äusserlich durch die aufgesetzten blendenden Lichte, ohne wahrhaft erwärmt zu werden. Sein Talent ist unbedeutend; um so grösser dafür die Kühnheit, mit der er die Werke des Meisters misshandelt. Man sehe z. B. Hamlet. Die Grundgedanken dieses gedankenreichsten Stückes sind vollständig verfehlt. Der seelische Conflict ist rein veräusserlicht; es handelt sich bei Ducis einfach um einen Kampf um die Herrschaft zwischen Claudius und Hamlet. Der garstige Geist bleibt natürlich fein hinter der Coullisse und wird nur als im Traum erschienen gemeldet. Ophelia ist die Tochter des Claudius und dient als Köder für Hamlet. In der ersten Scene des ersten Actes unterhalten sich Claudius und sein Vertrauter Polonius über ihre Aussichten und Pläne gegen Hamlet. In der ersten Scene des zweiten Actes entdeckt Gertrud, die Königin, ihrer Vertrauten Elvire ohne jede Veranlassung den Mord ihres Gemahls u. s. w. Die Intrigue in Romeo hat er verbessert durch Zusätze aus den Merope- und Semiramisfabeln. Hier wird Romeo's Vater verbannt, Romeo selbst unbekannt als Kind im Hause der Capulets erzogen. Nach Jahren kommt der alte Montague wieder und Romeo schwankt nun zwischen der Pflicht gegen seinen Vater und seinen Pfleger, dessen Tochter Juliette er natürlich liebt. Es würde uns zu weit führen, auf die Einzelheiten alle einzugehen. Diese Proben mögen genügen, zu zeigen, welchen Werth die Arbeiten Ducis' als Dichtungen haben. Ducis, nicht ohne gewisse Begabung für den theatralischen Effect, hat die Tragödie Shakespeare's studirt mit den Augen eines Kindes, das in einer Oper sich am meisten über die den König begleitenden vielen Pagen freut; halb instinctiv hat er das Gefühl, dass etwas Anderes noch darin sei, von grösserem Werth als die Intrigue und die furchtbare Katastrophe; allein dies Andere zerfliesst ihm stets wie Nebel unter der Hand. Von Characterzeichnung, von Leidenschaft und ihrer Entwicklung ist in ihm wenig zu finden. Seine Sprache ist oft flüchtig und ermangelt der Kraft; selbst seine Verse sind nicht immer gut. Wenn uns die Wahl zwischen seinem Othello und Voltaire's Zaïre gestellt wäre, würden wir uns unbedenklich für letztere entscheiden. Sein Verdienst besteht wesentlich in seinem *naïven* Enthusiasmus für Shakespeare. So gering der Werth seiner Dichtungen erscheint, er hat doch wenigstens durch sie beigetragen, das Publikum oberflächlich mit den Werken des englischen Dichters bekannter zu machen und zu tieferem Eindringen anzuregen. So

greift er schon bei Lebzeiten Voltaire's fördernd in die Shakespeare-Bewegung ein.

Der berühmte Sebastian Mercier (1740 — 1814), der Verfasser von „Das Jahr 2440, ein Traumgesicht“, hat auch hier wie auf andern Gebieten eine gründliche Opposition gemacht und rücksichtslos reformatorisch gewirkt. 1773 erschien sein „Versuch über die dramatische Kunst“, ¹⁾ in dem er mit souveräner Verachtung der Regeln des Classicismus als energischer Ritter der dramatischen Wahrheit mit bisweilen etwas weitgehendem Feueereifer auftritt. Das ziemlich umfangreiche Buch ist voll Leben und Bewegung; die alten classischen Autoritäten von Aristoteles bis Boileau kommen ziemlich schlecht darin weg. Besonders spricht er zu Gunsten des Dramas. Das langgehegte Bedürfniss einer vollständigen Uebersetzung Shakespeare's, da de Laplace doch unbrauchbar und mittlerweile veraltet war, wurde erfüllt von Pierre Letourneur, der im Verein mit dem Grafen Catuelan und Fontaine-Malherbe 1776 sein epochemachendes Werk erscheinen liess, das im Jahre 1782 vollendet wurde; es umfasst 20 Bände.

Auch Letourneur ging mit rücksichtsloser Kühnheit vor. Er erklärte offen Shakespeare für das höchste theatralische Genie, das über Corneille und Racine stehe, griff offen die drei Einheiten und das ganze classische System an und empfahl das Studium Shakespeare's und die Aufführungen seiner Dichtungen als das beste Mittel zur Neubelebung der vaterländischen Bühne. Dass er in der That ein gefährlicher Gegner war, fühlte niemand besser als Voltaire. Daher auch die masslosen, zum Theil persönlichen Invectiven, die er gegen ihn schleudert, und die in den „Briefen an die Académie française“ gipfeln. ²⁾

Am 25. August 1776 wurden dieselben in öffentlicher Sitzung durch d'Alembert vorgelesen.

Wie ehemals der Cardinal Richelieu, der grosse Corneille und Georges Scuderi, sein Nebenbuhler in Betreff des Cid, die Entscheidung der Akademie angerufen hätten, so nehme er jetzt, beginnt Voltaire den ersten Brief, dieselbe Entscheidung in Anspruch bei Gelegenheit des Erscheinens einiger ausländischer Tragödien. Seit einiger Zeit verehere die englische Nation den berühmten Schauspieler und Dichter Shakespeare; wie andere englische Werke sei auch dieses jetzt nach Frankreich gekommen; ja eine Uebersetzung

¹⁾ Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam, 1773.

²⁾ IX, p. 299 ff.

wurde angekündigt und zugleich mitgetheilt, dass dieser Mann „der Gott gewesen sei, der die erhabene Kunst des Theaters geschaffen habe, welche erst in seinen Händen das Leben und die Vollendung erhalten.“ Der Uebersetzer habe ferner gesagt, dass Shakespeare in Frankreich entweder gar nicht oder in entstellter Form bekannt sei. Und doch habe vor 50 Jahren ein Schriftsteller und Akademiker zuerst die englische Sprache gelernt und Shakespeare in Frankreich durch einzelne Uebersetzungen eingeführt, zugleich mit Pope, Dryden, Milton, mit Newton und Locke, und habe darum schwer unter gehässigen Verfolgungen aller Art zu leiden gehabt. Seitdem sei man von einem Extrem ins andere gerathen; man lese und drucke nur, was aus England komme. Derselbe Akademiker habe im Jahre 1760 einem Commentar über Cinna eine wortgetreue Uebersetzung von Shakespeare's Julius Cæsar beigefügt. Wenn nun der Uebersetzer (Letourneur) Frankreich vorwürfe, keine genaue Uebersetzung Shakespeare's zu haben, so hätte er seinerseits genauer übersetzen sollen. Z. B. übersetze er nicht das reizende Wortspiel mit Seele und Schuhsohle im ersten Act des Julius Cæsar. Sei ein solches vorsätzliches Auslassen nicht ein Sacrilegium gegen seinen Gott?

Nun folgt die übliche Blütenlese zweideutiger und obscöner Stellen, seine Liebesscene, die Brabantioscene im Othello, voran; dann eine Scene aus Macbeth.²⁾ Dazu bemerkt er ironisch: „Wenn solche Ideen und Ausdrücke in der That die schöne Natürlichkeit sind, die wir in Shakespeare verehren sollen, so darf sie sein Uebersetzer unserer Verehrung nicht entziehen. Sind es nur die kleinen Nachlässigkeiten eines echten Genie's, so erfordert die Treue, dass man sie bekannt macht, und wäre es auch nur, um Frankreich zu trösten, indem man ihm zeigt, dass es vielleicht auch *anderswo* Fehler gebe.“

Nach der Scene mit Käthchen aus Heinrich V. (Act V, Sc. 2) bemerkt er: „Wenn Letourneur die Tragödie Heinrich V. getreu übersetzt, wie er versprochen hat, wird er damit eine Schule des Anstands und der Delicatesse für unsern Hof eröffnen! *Einige* von Ihnen, meine Herren, *wissen* (!), dass es eine Tragödie giebt, Hamlet betitelt“, fährt er fort. In bekannter Weise geht er einzelne Scenen durch, hebt die chronologischen Verstösse im Hamlet hervor, die Ermordung des Polonius und die Todtengräberscene, und bemerkt zu der letzteren: „Der Uebersetzer nimmt die Partei der Todtengräber. Er will, dass man sie beibehalte als das achtungs-

²⁾ Macbeth II, 3.

würdige Denkmal eines einzigen Genie's. Es ist wahr, dass es in diesem wie in allen Werken Shakespeare's hundert Stellen giebt, die ebenso edel, ebenso anständig, ebenso erhaben und mit gleicher Kunst herbeigeführt sind; aber der Uebersetzer giebt den Todtengräbern den Vorzug; er stützt sich darauf, dass man diese abscheuliche Scene auf einem Londoner Theater beibehalten habe und scheint zu verlangen, dass wir dieses schöne Schauspiel nachahmen.“

Weiter spricht er, immer noch in demselben ironischen Ton, von der glücklichen Freiheit, mit der die Schauspieler in einem Augenblick von einem Schiff auf hoher See fünfhunderttausend Meilen weit aufs Festland, aus einer Hütte in einen Palast, aus Europa nach Asien gelangen. „Vergebens würde man sich auf das Beispiel aller Maler stützen, unter denen sich kaum ein einziger findet, der zwei verschiedene Handlungen auf demselben Bilde gemalt habe; man entscheidet heutzutage, meine Herren, dahin, dass die drei Einheiten ein chimärisches Gesetz sind, weil Shakespeare es niemals beobachtet hat und weil man uns so weit erniedrigen will, dass wir glauben, wir hätten nur dies Eine Verdienst.“

Nach einigen oberflächlichen Notizen zur Geschichte und Entwicklung des Theaters bei den verschiedenen Nationen (die übrigens nur Wiederholungen aus dem Artikel „Dramatische Kunst“ im philosophischen Wörterbuch sind), fährt er fort: „Der Uebersetzer müht sich, Frankreich den Engländern aufzuopfern in einem Werk, das er dem König von Frankreich widmet und auf das er Subscriptionen von unserer Königin und unsern Prinzessinnen erhalten hat. Keiner unserer Landsleute, deren Stücke von allen Nationen Europas übersetzt und aufgeführt worden sind, selbst von den Engländern, wird in seiner Vorrede von 130 Seiten angeführt. Der Name des grossen Corneille findet sich nicht ein einziges Mal darin.“ Darauf vergleicht er die beiden Expositionsscenen von Racine's Bajazet und Romeo und Julie, von Corneille's Pompejus und König Lear, man weiss nicht recht, aus welchem Grunde, da all' diese Stücke nichts mit einander gemein haben, und verweilt mit einem wahren Behagen auf den Anstössigkeiten der Scenen Shakespeare's. „Nun urtheilt, ihr Höfe Europas, Akademiker aller Länder, ihr Wohlerzogenen, ihr geschmackvollen Leute in allen Staaten. Ja, noch mehr, ich wage, die Königin von Frankreich, unsere Prinzessinnen, die Töchter so vieler Helden, die wissen, wie Helden sprechen müssen, um Gerechtigkeit anzugehen.“

Und wieder springt er zurück auf die schon bei Gelegenheit von Home's Buch besprochenen Stellen aus Racine's Iphigenie und Shakespeare's Hamlet (I, 1). „Ob dieser Soldat eine Maus vorüberlaufen ~~sehen~~ oder nicht, dies Ereigniss ist für die Tragödie Hamlet sehr unnütz; es ist einfach eine Hanswurstredensart (*discours de Gilles*), eine gemeine Wendung, die keine Wirkung haben kann. Dieselben Betrachtungen, die ich hier vor Ihnen mache, meine Herren, sind in England von mehreren Schriftstellern gemacht worden. Rymer sogar, der gelehrte Rymer, treibt 1693 in einem Buche „Ueber die Grösse und die Verderbniss der Tragödie“, das dem Grafen Dorset gewidmet ist, die Strenge seiner Kritik so weit, dass er sagt: es giebt keinen Affen in Afrika, keinen Pavian, der nicht mehr Geschmack hätte als Shakespeare. Gestatten Sie mir, meine Herren, die Mitte zwischen Rymer und dem Uebersetzer Shakespeare's zu halten, und diesen Shakespeare weder für einen Gott noch für einen Affen anzusehen, wohl aber Sie für meine Richter.“

So schliesst der erste Brief.

Zu Anfang des zweiten scheint Voltaire einzulenken. „Die Wahrheit, die man vor Ihnen nicht verbergen kann, heisst mich Ihnen gestehen, dass dieser Shakespeare, so roh, so gemein, so zügellos und so absurd, doch Funken von Genie hatte. Ja, meine Herren, in diesem dunklen Chaos, das aus Morden und Narrheiten, aus Heldensinn und Gemeinheit, aus Strassenausdrücken und grossen Interessen zusammengesetzt ist, giebt es natürliche und treffende Züge.“ Ganz ähnlich sei es mit Lope de Vega gewesen; seine Nachfolger hätten diese eigenthümliche Mischung entgegengesetzter Eigenschaften ins Unerträgliche gesteigert und zuerst die italienische, dann die französische Bühne angesteckt. In Frankreich hätten sie keinen Fuss gefasst, das durch seine Bürgerkriege nur allzusehr in Anspruch genommen gewesen sei. Erst unter Richelieu sei ihm Corneille geschenkt worden. Shakespeare habe freilich in der Glanzzeit Englands gelebt; allein es konnte in dieser Zeit der Geschmack noch nicht weit genug entwickelt sein. Obgleich er keine Kunst besässe, so fänden sich doch in seinen bizarren Stücken schöne und natürliche Züge. Aehnlich sei es in Spanien gewesen. So hätten sich zu allen Zeiten Genies gefunden, die inmitten der Finsterniss ihres Jahrhunderts glänzten. Nach ihrem Tode seien sie als Götter von ihren Zeitgenossen verehrt worden, und erst allmählig habe sich der Geschmack gereinigt. Früge man aber, wie soviel fein und wissenschaftlich gebildete Leute in England diese Stücke hätten erträglich finden können, so könne man als Grund vielleicht die Herrschaft des

Volkes angeben. „Ueberall gefallen die Stücke voll unglaublicher Ereignisse dem Volke; das Volk liebt den Scenenwechsel, Krönungen, Prozessionen, Kämpfe, Morde, Zauberer, Ceremonien, Hochzeiten und Begräbnisse, es strömt in Menge dahin und reisst lange Zeit die gute Gesellschaft dahin fort, welche diese ungeheuren Fehler verzeiht, vorausgesetzt, dass sie mit wenigen Schönheiten geschmückt sind und selbst wenn sie deren keine haben.“

Der Prüfstein für den wahren Dichter sei, dass nicht nur die eigene Nation, sondern auch die fremde an ihm Geschmack fände. Shakespeare sei nie auf einem ausländischen Theater aufgeführt worden (eine Behauptung, die, wie wir wissen, schon zu jener Zeit unrichtig war). Nun sollen diejenigen Akademiker, welche aus dem Theater ein ernsthaftes Studium gemacht haben, entscheiden, „ob die Nation, welche Iphigenie und Athalie hervorgebracht hat, sie aufgeben soll, um auf der Bühne Männer und Frauen zu sehen, die man erwürgt, Beutelschneider, Zauberer, Narren und betrunkene Priester; ob unser Hof, der so lange berühmt war um seiner feinen Lebensart und seines Geschmacks willen, in eine Bier- und Branntweinkneipe verwandelt, und ob der Palast einer tugendhaften Herrscherin ein Ort der Prostitution werden soll.“ Nun sollte man glauben, es wäre genug; allein Voltaire kann der Versuchung nicht widerstehen, noch einmal zu citiren. Er erzählt, dass er in der That Bier und Branntwein im Hamlet auf dem Tisch gesehen habe; dass Cæsar die Senatoren auf dem Wege zum Capitol auffordere, einen Schluck mit ihm zu trinken; dass in einer Scene der Cleopatra Alles betrunken sei; schliesslich übersetzt er aus Troilus und Cressida einige Stellen. Er endet mit den Worten: „Stellen Sie sich vor, meine Herren, Ludwig XIV. in seiner Gallerie zu Versailles, umgeben von seinem glänzenden Hofstaat. Da drängt sich ein Hanswurst, mit Lumpen bedeckt, durch die Menge der Helden, der grossen Männer, unter die Schöpheiten, welche diesen Hof bilden; er schlägt ihnen vor, Corneille, Racine und Molière zu verlassen für einen Seiltänzer, der einige glückliche Gedanken hat und Verrenkungen macht. Wie glauben Sie, würde man dieses Anerbieten aufnehmen? Mit tiefer Hochachtung, meine Herren, bin ich Ihr sehr ergebener und gehorsamer Diener Voltaire.“

So schliesst das Factum gegen Pierrot Letourneur und Gilles Shakespeare. Wollen wir ein Urtheil darüber fällen, so müssen wir es für sehr schwach erklären. Beide Briefe verrathen sichtlich die Schwäche des Greisenalters schon in der Form. Namentlich fällt uns ein hastiges eigenthümliches Ueberspringen von einem

Gegenstand zum andern auf. Der Inhalt ist fast ganz irgend einmal schon dagewesen, in den verschiedenen Vorreden, Vorworten, Abhandlungen, Dissertationen und Versuchen, selbst bis auf die geringfügigsten Citate; gewisse Ausdrücke scheinen sogar stereotyp geworden zu sein, und den Kern der ganzen Beweisführung bildet auch hier die Zusammenhäufung einzelner, aus dem Zusammenhang gewaltsam herausgerissener anstössiger Citate, die den Dichter lächerlich machen sollen, aber nachgerade jede Wirkung verfehlen. Schon die Zeitgenossen betrachteten diese Briefe an die Akademie als eine von Voltaire's gewöhnlichen Bouffonnerien, und durch nichts werden diese berüchtigten Schriften besser kritisirt, als durch den Umstand, dass Voltaire schon damals sich gezwungen sah, in einer Note zu erklären, dass er sich durchaus nicht einen schlechten Scherz gemacht habe, sondern dass es ihm mit diesen Briefen heiliger Ernst sei. Sie sind nichts als der ohnmächtige Protest eines sterbenden oder vielmehr schon gestorbenen Principis; ein kraftloses Pasquill, das die entnervte Hand des Weisen von Ferney der neuen Zeit ins Gesicht wirft. Die Zeit aber schreitet ruhig fort auf ihrer vorgeschriebenen Bahn.

Die Antworten auf solche Angriffe wie die Briefe an die Akademie enthielten, konnten natürlich nicht ausbleiben. Ein Italiener, der der französischen und englischen Sprache mächtig war, Joseph Baretti, Secretär für auswärtige Correspondenz der britischen Akademie veröffentlichte 1777 eine französisch geschriebene „Abhandlung über Shakespeare und Herrn von Voltaire“, ¹⁾ die von hohem Interesse ist als zeitgenössische Stimme der Gegenpartei sowohl, als auch weil das Buch frisch und lebendig und nicht ohne Geist geschrieben ist, allerdings in ziemlich schlechtem Französisch und ausserdem schlecht gedruckt. Der Verfasser selbst giebt an, dass er es darum in französischer Sprache geschrieben habe, weil er die weitere Verbreitung der Schrift in Frankreich habe ermöglichen wollen. Der Ton ist für eine polemische Schrift ziemlich massvoll; es ist ein vielseitig gebildeter und verständiger Mann, dessen Urtheil wir hier hören. Er schliesst sein Buch mit den ernstesten Worten: „Ich will nun meine Schrift beenden mit der Bitte an Alle, die über der Erziehung der Jugend in Frankreich wachen, nicht zuzugeben, dass ihre Schüler eines der Werke dieses soge-

¹⁾ Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire, par Joseph Baretti, Secrétaire pour la Correspondance étrangère de l'Académie Royale Britannique. A Londres. Chez J. Nourse, libraire du Roi, et à Paris chez Durand neveu. 1777.

nannten Universalgelehrten lesen. Herr von Voltaire hat eine sehr verführerische Manier, die Dinge zu sagen, und die selbst dann gefällt, wenn er unverständiges Zeug redet, und er redet nicht selten unverständiges Zeug. Ferner belehrt er niemals, obgleich er immer ergötzt. Was werden junge Leute ohne Erfahrung und ohne wirkliches Wissen von ihm lernen? Sie werden lernen, dass Homer ein Schwätzer ist; dass man Sophokles und Euripides heutzutage nicht kennt oder verachtet; dass Hesiod, Plato, Virgil und Ovid, mit einem Wort alle, welche die Welt durch so viel Jahrhunderte als grosse Männer hochgeachtet hat, von Fehlern strotzen. Kurz, mag ich gut oder schlecht reden, ich kann mich nicht enthalten, aus Leibeskräften zu rufen: Wehe über die jungen Leute, welche die Werke Herrn von Voltaire's gelesen haben, bevor sie Homer, Virgil und alle andern, die wir classische Schriftsteller nennen, gelesen haben! Wehe! Wehe!“

Schon vor Baretti's Schrift war das Buch der bekannten Lady Montague (1720—1800) „Ein Versuch über die Schriften und das Genie Shakespeare's“¹⁾ im Jahre 1769 erschienen, das sich zum Theil direct gegen die Voltaire'sche Kritik wandte und in feiner und verständiger Weise die Unrichtigkeiten derselben nachwies. Einzelne Kapitel des Werkes, wie das über dramatische Dichtung, über den Cinna Corneille's, sind von Interesse auch heute noch. Unmittelbar nach dem Erscheinen der Briefe an die Akademie erfolgte eine Antwort der Lady in ihrer „Apologie Shakespeare's“, die alsbald ins Französische übersetzt wurde und über welche Voltaire aufs höchste erbittert war. Er schrieb am 14. Januar 1778 an Laharpe: „Es scheint mir, dass meine theure Nation seit einigen Jahren mit rasender Schnelligkeit der Schmach und der Lächerlichkeit in mehr als Einer Gattung verfällt. Ich habe das Ende des Augusteischen Zeitalters gesehen und bin schon in der späteren Kaiserzeit. Mit Ungeduld erwarte ich die Fortsetzung Ihrer Antwort für diese Shakespearomane Montague. Ich gestehe Ihnen, dass die Barbarei von de Belloy und Consorten mir ebenso unerträglich ist als die Barbarei Shakespeare's. De Belloy ist hundertmal weniger zu entschuldigen, da er Vorbilder hatte, während der englische Hanswurst deren keine hatte. Ich würde zu Andern nicht so frei sprechen, wie zu Ihnen; indess wir

¹⁾ An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare compared with the Greek and French Dramatic Poems, with some Remarks upon the Misrepresentations of Mons. de Voltaire. London, 1769.

gehören beide demselben Glaubensbekenntniss an und brauchen uns unsere Mysterien nicht zu verbergen.“

Nochmals, kurz vor seinem Tode, raffte sich der unermüdliche Greis zu einem Briefe an die Akademie auf. „Madame Montague zieht Shakespeare den Dichtern der Iphigenie und Athalia, Polyuctes und Cinnas vor Ist es erlaubt, zwei Verse von Ennius oder Lykophron dem ganzen Virgil und Homer entgegenzustellen? Lassen Sie, meine Herren, die Schranken bestehen, welche die gute Gesellschaft von Marktschreibern und ihren Hanswürsten trennen Ach, meine Herren, lassen Sie mich wiederholen, dass ich einen Theil meines Lebens darauf verwandt habe, in Frankreich die treffendsten Stellen der bei fremden Nationen berühmten Schriftsteller bekannt zu machen.“ Er zuerst habe aus dem Koth Shakespeare's einiges Gold geschöpft. Dass Shakespeare nicht, wie man behaupte, die Kunst des Sophokles wieder belebt habe, gehe schon daraus hervor, dass Laharpe, der beredte Vertheidiger und Kenner classischer Literatur, nicht für Shakespeare spreche, sondern im Gegentheil zu beweisen suche, was Jedermann empfinde, dass nämlich Shakespeare ein Wilder sei, mit Funken von Genie, die in einer entsetzlichen Nacht glänzten. Am 15. März 1778 schrieb er an den Marquis von Florian: „Ich denke nur daran, von all' den Schuften erlöst zu werden, die mir von Shakespeare sprechen.“

Sechs Wochen darauf verschied er, nachdem seine Eitelkeit noch einmal einen glänzenden Triumph gefeiert hatte.

Werfen wir nun nach langer Wanderung einen Blick rückwärts und fassen die Einzelheiten in einem Gesamtbilde zusammen.

Man hat in Voltaire's Verhältniss zu Shakespeare zwei gesonderte Perioden erkennen wollen; eine, die etwa bis zum „Tode Cæsar's“ reicht, in welcher er unter dem directen Einflusse des englischen Dichters gestanden, und eine zweite, in der er sich reactionär gegen ihn verhalten habe. Diese Ansicht scheint nicht ganz richtig. Mehr empfiehlt es sich, gesondert zu betrachten, welchen Einfluss Shakespeare direct auf die Bühnenthätigkeit Voltaire's ausgeübt hat, und dann die Stellung zu beleuchten, welche Voltaire persönlich gegen ihn eingenommen.

Die Einwirkung der englischen Bühne auf die französische unter Voltaire erscheint am bedeutendsten — in Aeusserlichkeiten. Der langjährige Kampf, welchen Voltaire gegen die Anwesenheit der Zuschauer auf der Bühne geführt hat und aus welchem er schliesslich als Sieger hervorging, lässt sich nach eigenen Andeutungen des

Dichters auf das Beispiel des englischen Theaters zurückführen. Die Unterstützung der Illusion durch das Scenarium, die weitere Ausführung der theatralischen Action, die thatkräftige Opposition gegen die hergebrachte übertriebene Empfindlichkeit, dies Alles sind wesentliche Fortschritte des französischen Theaters, die sich an Voltaire's Namen knüpfen und die in letzter Linie auf Shakespeare zurückzuführen sind.

Dem Mangel einer bewegteren Handlung, den er so brennend empfand, hat Voltaire zuweilen mit Glück abzuhelpen versucht, soweit es ohne durchgreifende Reformen möglich war.

Voltaire ist der Schöpfer der historisch - nationalen Tragödie; er hat die von Lachaussée und Anderen angebahnte neue Gattung des Dramas, oder wie man es damals nannte, der comédie larmoyante, wesentlich gefördert.

Das sind Titel genug, die uns berechtigen, mit seinem Namen eine besondere Epoche des Theaters in Frankreich zu bezeichnen. Aber wir können doch einen Seufzer des Bedauerns nicht unterdrücken, wenn wir sehen, wie gering die Ausbeute dieses so geschickten Kopfes aus dem unerschöpflichen Reichthum des von ihm neu entdeckten Landes ist.

Schon zu Anfang unseres Versuches hatten wir das glänzende Aneignungstalent Voltaire's als eine der hervorspringenden Seiten seiner Persönlichkeit namhaft gemacht. Um so auffälliger wird die Erscheinung, dass gerade auf dem Felde des Dramas, auf dem er seine ersten und letzten Lorbeeren pflückte, die Einwirkung von aussen fast nur in nebensächlichen Dingen sich geltend macht, die tieferen Seiten aber fast ganz unberührt lässt. Voltaire hat Shakespeare entdeckt; das Wort ist nicht zu kühn. Man entdeckt aber ein Genie wie Shakespeare nicht ungestraft. Es geht dem Entdecker gewöhnlich wie jenem morgenländischen Fischer, der am Strande des Meeres eine unscheinbare festverschlossene Flasche findet und sie öffnet. Der Geist, der darin eingekerkert war, schwillt empor zu riesiger Gestalt und greift hinfert mit allmächtiger Hand in das Leben des glücklichen Finders ein. Vergleichen wir z. B. den Einfluss, den Shakespeare auf Schiller und Goethe ausgeübt. Welch wunderbarer Unterschied! Welche Gährung bringt die Bekanntschaft mit seinen Dichtungen im Innern unserer Dichturfürsten hervor! Es ist wie ein Sturm, der die tiefsten Tiefen ihrer Seele zu brausenden Wellen aufwühlt; bei Voltaire ist es ein grünes Blatt, das in einen stillen Weiher fällt und ein paar Kreise hervorruft, die bald verschwinden. Was ist der Grund dieser abnormen Erscheinung?

Voltaire hat Shakespeare nicht verstanden, und, fügen wir es gleich bei, *konnte* ihn nicht verstehen. Schon aus rein äusserlichen Gründen. Es sollte nicht schwer fallen zu beweisen, und vielleicht versuchen wir es demnächst, dass Voltaire lange nicht der englischen Sprache in dem Masse mächtig gewesen, um Shakespeare wirklich zu verstehen. Seine Uebersetzungen bieten uns Material und Beweis genug zu dieser Behauptung, die wir vorläufig allerdings als assertorische hinstellen müssen. Um Shakespeare in seinem innersten Wesen und Wirken zu erfassen, dazu fehlte die eigene Tiefe und die Kraft, sich aus nationalen Vorurtheilen und Beschränkungen loszulösen. Voltaire ist stets Franzose; vielleicht giebt es keine vollständigere Incarnation des Franzosenthums nach seinen bedenklichen und nach seinen glänzenden Seiten hin als gerade ihn.

Weil er aber Shakespeare nicht verstand, konnte er allenfalls flüchtig erwärmt werden von der reinen Flamme seines Genius, aber nicht zu jener gewaltigen Leidenschaft entzündet, von jener flammenden Begeisterung durchglüht, die allein im Stande ist, grosse Thaten zu thun. Sie allein giebt den Muth, der in allen Dingen zu einem Bruche mit der Vergangenheit erforderlich ist, und ohne einen solchen Bruch konnte der französischen Bühne nicht geholfen werden. Schon darum war der absolute Bruch mit dem Grundprincip des classischen Theaters nöthig, weil alle die Gegensätze, welche in Shakespeare und Voltaire aufeinandertrafen, aus demselben entsprangen, nämlich dem sogenannten Aristotelischen Gesetz der drei Einheiten.

Namentlich verhängnissvoll war die Einheit der Zeit geworden. Die Bedingung, dass der Inhalt eines Dramas in 24, höchstens 30 Stunden sich abspielen müsse, angeblich um die Illusion im Zuschauer möglich zu machen oder zu unterstützen, diese Bedingung schloss von vornherein als unmöglich aus, was unsere auf Shakespeare gestützte Aesthetik als das eigentlich Dramatische betont, die *Entwicklung* der Leidenschaften und Charactere aus sich heraus, vor unsern Augen. Nicht das *Gewordene* ist dramatisch, sondern das *Werden*. Dieselbe Bedeutung wie in der Philosophie hat der Begriff der Entwicklung auch im Drama. Das *Ausschliessen* dieses Principis musste zweierlei zur Folge haben, musste nach zwei Seiten verderblich wirken. Auf die *Charactere* einerseits, auf die *Handlung* andererseits. Eine Vertiefung der Characteristik, wie bei Shakespeare, war dadurch zur Unmöglichkeit geworden. Die treibenden Kräfte der Handlung fielen dadurch fort. Die Feder war ausgebrochen, die

im Stillen das ganze dramatische Räderwerk in Bewegung hielt. Aeussere Kräfte und äusserer Anstoss mussten die innere Nothwendigkeit ersetzen; für die Unmittelbarkeit der Anschauung tritt das Raisonement ein; der Bericht der Vertrauten ersetzt das Thun des Helden.

Nicht minder schädlich wirkte die Einheit des *Ortes*. Der Ort, an dem die ganze Handlung einer Tragödie sich abspielen soll, muss zumeist einen gewissen öffentlichen Character haben. Der Oeffentlichkeit aber setzt der civilisirte Mensch eine reservirte Haltung entgegen. Darin liegt der erste Keim zum strengen Gesetz der Delicatesse, das im Classicismus eine so wichtige Rolle spielt, ein Keim, der weiter entwickelt und ausgebildet wurde durch den Einfluss des *Hofes*. Auch die Delicatesse wirkt dann ihrerseits auf die Handlung lähmend zurück.

Die Einheit der *Handlung*, die jede Episode, jede Mannigfaltigkeit der Verschlingung ausschloss, drängt das Interesse zusammen, verengert dadurch aber gewaltsam den Rahmen der ganzen Tragödie.

So wirken die drei Einheiten zerstörend nach verschiedenen Seiten; auf *einen* Punkt convergiren ihre Angriffe, auf die *Handlung*. Die Handlung wird das Opfer von allen dreien.

Es musste also Ersatz geschaffen werden. Was hier an Interesse mangelte, musste nach anderer Seite hin zugegeben werden, was innerlich fehlte, musste durch äussere Zuthat ergänzt werden. Daraus folgt mit Nothwendigkeit das Gesetz der Formvollendung, die Eleganz der Sprache, die Anwendung des Verses. Mustergültig ist nur die Hofsprache; daher die gewaltsame Unterordnung der Wirklichkeiten unter den Stil. Als ideale Form ist der Vers nöthig, und dem Verse der Reim. Der Würde der Tragödie angemessen ist nur der Alexandriner „eine Prozession von Mönchen, die zwei und zwei feierlich einherwandeln“. So bestimmt sich schliesslich der Werth der Tragödie nicht mehr nach dem inneren dichterischen Gehalt, sondern daneben und bald hauptsächlich nach der überlegten Geschicklichkeit, mit der sich der Dichter innerhalb dieser engen Schranken zu bewegen weiss. Nicht die Reciprocität von Inhalt und Form, sondern die Unterordnung des Inhalts unter die Form ist die Folge davon. So haben wir ein Gesetz, das unseres Erachtens bei der Reconstruction der classischen Dramaturgie nicht genug berücksichtigt worden ist, das Gesetz vom Werth der überwundenen Schwierigkeit.

Selbst dieser rapide Ueberblick genügt aber, unsere Behauptung zu beweisen, dass ein Bruch mit dem Gesetz der drei Einheiten

nöthig gewesen wäre, um erfolgreich das französische Theater zu reformiren. Schon damals, zu Voltaire's Zeit.

Diesen Bruch herbeizuführen, fehlte es Voltaire an Kenntnissen und an Verständniss. Dann aber fehlte ihm vor allem der freie unbefangene Blick, der das unwesentlich Nationale in dem Vorbild, von dem allein eine solche Reform ausgehen konnte, von dem Wesentlichen, allgemein Menschlichen zu sondern verstand. Die Verbindung Voltaire's mit dem Hofe und den höchstgestellten Männern Frankreichs hat sicher nicht wenig beigetragen, die Binde um seine Augen fester zu legen. Parvenus sind stets die ärgsten Conservativen. Und seine Eitelkeit als Dichter und als *Franzose* musste sich sträuben, die classische Form, in welche Corneille und Racine ihre Meisterwerke gegossen, wirklich zu zerbrechen.

All' das verbietet uns, die Ansicht für richtig zu halten, dass Voltaire bis zu einer gewissen Periode unter Shakespeare's Einfluss gestanden, und dann auf einmal umgekehrt sei und Opposition gemacht habe.

Voltaire's Grundanschauungen über die Tragödie, wie sie der Classicismus in ihm entwickelt hatte, sind nie ernstlich von Shakespeare'scher Freiheit afficirt worden. Er hat keine der Einheiten als die allerunwesentlichste durchbrochen; sie standen ihm als unverbrüchliche Gesetze fest. Dass er Wünsche gehegt in Bezug auf Belebung der Handlung, dass er selbst den Versuch gemacht, und mit Glück gemacht, gegen die öde Langweiligkeit des classischen Dramas anzukämpfen, wer läugnet es? Aber die ernsthaften Consequenzen, hat er nie gezogen und darum sind seine Reformversuche nur schwächliche Skizzen geblieben, die reine Aeusserlichkeiten tangiren.

Die Vorzüge Shakespeare's und des englischen Theaters hat er gleichfalls von Anfang bis zu Ende nicht verkannt. Aber er meinte, und wir glauben, aufrichtig, in der reinen Formvollendung des classischen Dramas diesen Vorzügen äquivalente entgegensetzen zu können. Er selbst fühlte sich zu gut als Meister der geglätteten Form, um von der hohen Bedeutung dieser Form nicht aufs Tiefste durchdrungen zu sein.

Er glaubte ferner, dass die Entwicklung und Verbreitung Shakespeare's ihm Ansprüche auf Dankbarkeit sichere; nur sah er leider Shakespeare als sein Monopol an, was ihn zugleich in den Stand setzen sollte, die hervorgerufene Bewegung nach seinem Willen zu halten oder zu fördern. Erst als er fühlt, dass ihm die Zügel aus den Händen genommen werden, verfällt er in jenen ge-

reizten Ton, zeigt bösen Willen, entstellt und verfälscht absichtlich, was bisher nur aus mangelndem Verständniss geschehen war. Mit der Uebersetzung Letourneur's glaubt er das classische Drama ernstlich bedroht, das fühlt man selbst aus den im Ganzen albernen Briefen an die Akademie heraus. Dazu kommt das Bewusstsein der persönlichen Schwäche, der Druck des Greisenalters; er empfindet bitter, dass man den alten Kranken von Ferney zu den Acten gelegt; alles das erklärt die masslose Heftigkeit seiner letzten Angriffe.

Voltaire hat Shakespeare nicht verstanden, wenn er gleich seine Grösse instinctiv fühlt; das ist das ganze Geheimniss. Hier ist der Schlüssel zu den anscheinend so widersprechenden Erscheinungen in seinem Verhältniss zu ihm. Die Richtigkeit des Gervinus'schen Wortes bestätigt sich auch hier: „Die ganze Geschichte Shakespeare'scher Kritik ist seit einem Jahrhundert nichts anderes als die Aufdeckung der Fehlwege derer, die hundert Jahre lang vorher die Fehler des Dichters aufzudecken meinten.“
