

## Werk

**Titel:** Shakespeare in Frankreich

**Autor:** Engel, Jakob

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1898

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0034](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0034) | log8

## Kontakt/Contact

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

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

# Shakespeare in Frankreich.

Von

**Jakob Engel.**

Daß schon seit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts Shakespeare dem Namen und der Bedeutung nach in Frankreich nicht völlig unbekannt war, hat J. J. Jusserand<sup>1)</sup> unwiderleglich dargethan. Daß aber irgend welche Spur des britischen Dichters bereits in der damaligen französischen Literatur nachweisbar sei, scheint er für ausgeschlossen zu halten, jedenfalls hat er diese naheliegende Frage nicht erörtert, nicht einmal berührt. Und doch ist bereits vor mehr als vierzig Jahren dieselbe ventilirt worden. In einer Anmerkung seines lehrreichen Buches<sup>2)</sup> verweist A. Lacroix auf zwei im Jahre 1855 erschienene Abhandlungen, welche sich mit dem erwähnten Gegenstande beschäftigen. Die eine, deren Autor Rathery ist, steht im Oktoberhefte der *Revue contemporaine* von 1855 unter dem Titel: *Les relations intellectuelles et sociales de la France et de l'Angleterre*. Da sich dieselbe vorzugsweise mit den spontanen Anklängen Molière's an Shakespeare beschäftigen soll, konnte ich es einigermaßen verschmerzen, daß ich sie nicht aufreiben konnte. Der andere Artikel, welcher mir zugänglich war, steht im *Athénæum français* von 1855, No. 29, pp. 621—624 und ist von Baron bei Gelegenheit einer Ausgabe der Werke Cyrano's de Bergerac verfaßt worden. Baron behauptet darin, daß verschiedene Stellen aus Bergerac's Tragödie: *La mort d'Agrippine* (1654), merkwürdige Anklänge mit solchen aus Hamlet, Cymbeline und dem Kaufmann von Venedig aufwiesen. Viel mehr als behaupten thut Baron nicht; denn er führt aus dem französischen

<sup>1)</sup> *Revue critique*, 14. nov. 1887, und *Cosmopolis*, nov. 1896: Shakespeare en France sous l'ancien régime.

<sup>2)</sup> *L'histoire de Shakespeare sur le théâtre français*. 1856, p. 346.

Trauerspiele nur eine einzige größere Stelle an, welche ihre Quelle in den von Shylock zu Anfang des dritten Aktes gesprochenen Worten: «Hat nicht ein Jude» u. s. w. haben könnte. Bergerac legt seinem Sejan einen ähnlichen Gedanken in den Mund:

*Mon sang n'est point royal, mais l'héritier d'un roi,  
Porte-t-il un visage autrement fait que moi?  
Encor qu'un toit de chaume eût couvert ma naissance,  
Et qu'un palais de marbre eût logé son enfance,  
Qu'il fût né d'un grand roi, moi d'un simple pasteur,  
Son sang, auprès du mien, est-il d'autre couleur?*

Ein weiteres Citat, welches Baron aus der Agrippina beibringt, der einzelne Vers:

*Et cette incertitude où mène le trépas*

soll beweisen, daß Bergerac Hamlet's Monolog: «Sein oder nicht sein», gekannt habe. Aber der in jenem Verse enthaltene Gedanke liegt so sehr auf der Landstraße, daß sich der französische Dichter die Mühe des Entlehnens ruhig sparen konnte. Damit ist natürlich gar nichts bewiesen. Selbst die Konfrontierung — welche aber Baron unterlassen hat — einer ganzen Menge von Stellen aus Bergerac's Römertragödie mit Shakespeare'schen Worten, und zwar fast allen aus Hamlet, führt zu keinem bindenden Beweise, wohl aber zu dem Verdachte, zu der Wahrscheinlichkeit, daß der Dichter der Agrippina den des Hamlet gekannt und in freier Weise benutzt habe. Einen allerdings nur schwachen Anklang an die Worte, in denen Hamlet's Vater von seiner Vergiftung spricht, dürfte man aus folgenden Versen heraushören, in denen der Tod des Germanicus, des Gemahls der Titelheldin, geschildert wird:

*Une brûlante fièvre allume ses entrailles,  
Ses artères enflées d'un sang noir et pourri  
Regorgent du poison dont son coeur est nourri.  
A qui le considère, il semble que ses veines  
D'une liqueur de feu sont les chaudes fontaines.*

Nur ganz leise tönt auch der wortreiche Vergleich, welchen Hamlet zwischen seinem Vater und seinem Oheim anstellt, aus folgenden Versen Agrippina's, um die sich der Mörder ihres Gatten, Sejan, bewirbt, wieder:

*Du plus vil des Romains je me faisais un maître,  
Et veuve d'un héros j'épouserais un traître.*

Die eben angeführten Citate wären ebenfalls nur unzuverlässige Zeugen hinsichtlich der Benutzung des englischen Dichters durch den französischen. Schwerwiegender ist die Apostrophe Agrippina's

an den Schatten des Germanicus, in welcher sich die Selbstanspornung Hamlet's zur Rache widerspiegelt:

*Sanglante ombre, qui passe et repasse à mes yeux,  
Fantôme, dont le vol me poursuit en tous lieux;  
Tes travaux, ton trépas, ta lamentable histoire,  
Reviendront-ils sans cesse offenser ma mémoire?  
Ah! trêve, cher époux; si tu veux m'affliger,  
Prête-moi pour le moins le temps de te venger.*

Von gleicher Beweiskraft sind die Worte Cornelia's, der Vertrauten Agrippina's, in denen sie ihr von der Ehe mit Sejan abräth. Deutlich kann man aus ihnen die Exclamationen des Dänenprinzen über die zweite Ehe seiner Mutter und seine eigne Saumseligkeit in der Vollstreckung der Rache heraushören:

*Du traître Sejanus deviendrez-vous la femme?  
Faut-il que l'assassin de votre cher époux  
Se trace par son crime un chemin jusqu'à vous?  
Que dans son meurtrier votre mari se treuve  
Et vienne se sauver dans le lit de la veuve?  
Quoi, n'entendez-vous point le grand Germanicus,  
Porté sur un monceau de cadavres vaincus,  
S'écrier des enfers: Femme ingrate et perfide,  
Tu vas joindre ma race avec mon homicide.  
Voilà, comme il se plaint, ce héros outragé,  
Que sa veuve en dix ans n'a pas encore vengé.*

Dasselbe Echo tönt uns aus einem Monologe der Livilla, der Rivalin Agrippina's, entgegen:

*Rougisiez en voyant votre époux en tombeau,  
D'étouffer sa mémoire au lit de son bourreau;  
Devenez sans respect des droits de l'amitié,  
De son lâche assassin l'exécrable moitié u. s. w.*

Das beweiskräftigste Argument, daß die Anklänge nicht auf bloßem Zufall beruhen, scheinen mir die Worte des sterbenden Germanicus zu liefern. Sie lauten:

*Pleurer Germanicus, c'est le venger en femme.  
On me plaindra, partout où je suis renommé:  
Mais pour vous, vengez-moi, si vous m'avez aimé.*

Hier ist unter Aehnlichkeit der Situationen nicht nur eine Uebereinstimmung im Gedanken, sondern selbst in den Worten zu konstatieren: die letzten Worte: *si vous m'avez aimé*, erinnern fast verbotenus an die in gleichem Zusammenhange stehende Wendung des Geistes im Hamlet:

Wenn du je deinen theuren Vater liebtest.

Einen einigermaßen deutlichen Anklang an eine Stelle aus Cymbeline habe ich beim besten Willen nicht in der Agrippina, der einzigen Tragödie Bergerac's, entdecken können; eher möchte man in folgenden von Sejan gesprochenen Versen:

*Aux malheurs de la vie on n'est point enchainé,  
Et l'âme est dans la main du plus infortuné —*

eine Beziehung zu den Worten des Cassius im Julius Cæsar:

Das Leben, dieser Erdenstricken satt,  
Hat stets die Macht, sich selber zu entlassen —

heraus hören. Angesichts dieses Beweismaterials darf ich einen leichten Anklang an eine Stelle im 5. Akt des Othello wohl uncitirt lassen; ich halte damit alle Indizien für erschöpft, aus denen eine Einwirkung Shakespeare's auf Cyrano de Bergerac gefolgert werden kann.

Weit entfernt davon, den geführten Nachweis für logisch unumstößlich zu halten, bin ich doch für meine Person überzeugt, daß der französische Dichter, trotz der ihm eigenen Kühnheit und Originalität, es nicht verschmäht hat, hie und da aus Shakespeare's Palette die Farben zu entlehnen. Meine Meinung ist, die Anklänge an seinen größeren Bruder in Apoll würden noch viel zahlreicher und unverkennbarer sein, wenn Bergerac ein weniger selbständiger Geist gewesen wäre. Elf Jahre nach der Veröffentlichung der Agrippina, d. h. 1665, erschien ein Verzeichniß der Bücher, welche dem aus seiner Machthöhe so jäh gestürzten Fouquet, dem Vorgänger Colbert's, gehört hatten. In diesem handschriftlichen Katalog findet sich nach Jusserand die älteste bis jetzt nachweisliche Namensnennung Shakespeare's in Frankreich. Neben den auf drei Livres geschätzten Komödien Jonson's, der unter der Benennung *Jazon* in der Liste figurirt, werden auch Shakespeare's *Comédies angloises* aufgeführt, aber sie sind nur auf eine Livre taxirt. Implicite liegt in dieser Preisnormierung eine Werthschätzung des englischen Dichters in Frankreich; daran ändert nichts ein einzelnes anerkennendes Urtheil aus französischem Munde. Ein solches aus dem Ende des 17. Jahrhunderts liegt vor; es hat lange im Verborgenen geblüht und ist erst neuerdings von Jusserand an das Licht des Tages gezogen worden. Es rührt her von Nicolas Clément, dem Bibliothekar Ludwig's XIV., welcher innerhalb der Jahre 1675 — 84 einen Zettelkatalog der in der königlichen Bücherei vorhandenen Drucksachen anfertigte. Shakespeare's Werke waren in einem Exemplar der 2. Folio-Ausgabe auch in der Bibliothek Ludwig's XIV., im Centrum Frankreichs, vorhanden, und der auf sie bezügliche Zettel lautete nach Jusserand im Original:

*Will. Shakespeare*  
*Poeta anglicus*

*Opera poetica, continentia tragoedias, comoedias et historiolas.*

*Angl., Lond. Th. Cotes, 1632. f°.*

*Ce poète anglais a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse; mais ces belles qualités sont obscurcies par les ordures qu'il mêle dans ses comédies.*

Dieses Urtheil — und wir können sagen, dieses im Ganzen zu treffende Urtheil — Clément's gleicht einem einsamen Sterne in tiefer Nacht. Sein Alleinstehn ist um so auffallender, als es seit der Restauration der Stuarts auf französischer Seite nicht an Interesse für England und seine Literatur fehlte. Dafür zeugen die seit 1672 in Frankreich auftauchenden englischen Grammatiken, englisch-französischen Wörterbücher und Dialogsammlungen, sowie die in wissenschaftlichen Zeitschriften seit 1676 veröffentlichten Berichte über Erscheinungen des englischen Büchermarktes.

Die erste französische Druckschrift, in welcher der Name Shakespeare vorkommt, ist Baillet's *Jugement des Savants*, 1685/86; aber wir lesen darin nichts weiter als den puren Namen «Shakespeare», welcher mitten unter andern englischen Celebritäten angeführt wird. Schon etwas deutlicher erscheinen die Umriss des großen Dichters in einer aus dem Jahre 1700 herrührenden Gesprächsammlung von Boyer, worin ein Engländer sprechend eingeführt wird. Derselbe vergleicht u. a. Ben Jonson mit Terenz, Shakespeare mit Sophokles und Euripides, Homer und Virgil mit Milton; aber das poetische Universalgenie ist ihm nicht Shakespeare, sondern Dryden. 1708 widmet auch das *Journal des Savants* Shakespeare eine Zeile, in der es ihn den berühmtesten englischen Tragiker nennt. Aber diese Wissenschaft scheint auf nicht vielmehr als auf Hörensagen zu beruhen; denn 1710, bei Gelegenheit der Ankündigung einer englischen Neu-Ausgabe des berühmten Tragikers, weiß die gelehrte Zeitschrift seinen Namen nicht einmal orthographisch zu schreiben, indem sie ihn *Shakees Pear* nennt.

Aber bald sollte einer eingehenderen Kenntniß des britischen Dichters in Frankreich Bahn gebrochen werden. Dazu trug zunächst, als Reisebegleiter des Abbé Dubois in England (1717), der während seines Aufenthalts als Gesandtschaftsattaché in der Schweiz zum Bühnendichter gewordene Philippe Destouches bei. Derselbe schöpfte in London die Kenntniß des englischen Dramas, dessen Ungebundenheit ihm im Gegensatze zu der gegängelten französischen Tragödie wohl

gefiel, so zu sagen, vom Fasse. Besonders imponierten ihm die dramaturgischen Freiheiten im Sturm, und Fragmente aus dem Sturm sind es, welche er in versifizierter Uebersetzung seinen Landsleuten zugänglich macht. Nicht geringeres Interesse für Shakespeare, welcher ihm durch den Zauber seiner Poesie die Reize seiner schönen Interpretin, Mrs. Oldfield, vergessen machte, legte wenig später der Abbé Prévost an den Tag. Der Hamlet gilt ihm, wenn er auch an der Vermischung des Tragischen und Grobkomischen Anstoß nahm, als ein dramatisches Meisterwerk, in dem sich tausend Schönheiten vereinigt finden, und nach Frankreich zurückgekehrt, gründete er eine periodische Zeitschrift: *Pour et contre*, in welcher 1738 durch eine Analyse Shakespeare'scher Dramen für ihren Dichter in Frankreich Anhang gewonnen wurde.

Destouches und Prévost, beide von reiner Bewunderung für die dichterische Größe Shakespeare's erfüllt, sind in Wirklichkeit die ersten, denen der Ruhm gebührt, den Franzosen die Bekanntschaft des britischen Dichters vermittelt zu haben. Nur die Legende, obwohl Alex. Schmidt schon 1864 in seiner vortrefflichen Abhandlung: «Voltaire's Verdienste um die Einführung Shakespeare's in Frankreich», sie als solche erwiesen hat, macht Voltaire zum wirksamsten Apostel William's von Stratford unter seinen Landsleuten. Dieser Heiligenschein gebührt dem Dichter der *Zaïre* um so weniger, als er von vornherein nicht bona fide gegen den «Corneille von London» gehandelt hat. Zum ersten Male, und gleich das erste Mal mit hochmüthiger Ueberlegenheit und der Absicht witzig zu sein, spricht Voltaire von Shakespeare in seinem *Essai sur la poésie épique*, welchen er 1726, dem ersten Jahre seines unfreiwilligen Londoner Aufenthalts, schrieb. «Seine Stücke», heißt es darin, «sind tragische Ungeheuer. Einige spielen mehrere Jahre hindurch; im ersten Akte tauft man den Helden, der im fünften vor Altersschwäche stirbt; man sieht darin Hexenmeister, Bauern, Trunkenbolde, Narren, Todtengräber, welche beim Gesang von Trinkliedern ein Grab schaufeln und dabei mit Todtenköpfen ihr Spiel treiben. Kurz, was sich nur Ungeheuerliches und Abgeschmacktes ausdenken läßt, findet sich bei Shakespeare». «Aber dieser grobe Fehler», so fährt er fort, «wurde ausgeglichen durch um so auffallendere, wie Blitze in tiefster Nacht leuchtende Schönheiten.» Er nennt im Weiteren Shakespeare ein erfinderisches Genie, dem die nachfolgenden Autoren nur als Folie gedient hätten: «es bahnt sich einen Weg, den Niemand vor ihm gegangen, es schreitet dahin ohne Führer, ohne Kunst, ohne Regeln;

es verirrt sich in seiner Laufbahn; aber es läßt Alles weit hinter sich, was nur verständig und regelrecht ist.» Das zweite Mal erwähnt er den «Lieblingsschriftsteller der Engländer» in seinen englischen Briefen, die zwar noch in England geschrieben waren, aber erst 1733 im Druck erschienen; es geschieht dies in demselben hautainen Tone wie vorher. Es heißt da von Shakespeare: «Er besaß ein Genie, voll von Kraft und Fruchtbarkeit, voll von Natürlichkeit und Erhabenheit, ohne ein Fünkchen von gutem Geschmack und ohne die blasseste Ahnung (*la moindre connoissance*) der dramaturgischen Regeln. Ich versteige mich zu einem kühnen, aber wahren Worte: Die Vorzüge dieses Schriftstellers haben die englische Bühne ruiniert; in seinen ungeheuerlichen Possen, die man Tragödien nennt, finden sich schöne Scenen, so große und erschütternde Stellen, daß man sie stets mit Erfolg gegeben hat; weil er vor zweihundert Jahren gelebt hat, sind seine wunderlichen (*bizarres*) und in's Ungemessene schweifenden (*gigantesques*) Vorstellungen in den Geruch der Erhabenheit gekommen.» Und nun exemplifiziert er spöttelnd das nach seiner Meinung schiefe Urtheil der Engländer am Othello, wo ein Ehemann seine Frau auf der Bühne erwürge, und nachdem sie erwürgt sei, habe sie geschrieen, daß sie ganz unschuldig wäre; dann am Hamlet, wobei er wieder auf die Todtengräber zu sprechen kommt, und am Julius Cæsar, wo Schuster und Schneider neben Cassius und Brutus ihre Scherze trieben. Aber er will seinen Landsleuten, nachdem er den englischen Dichter so abfällig kritisiert hat, doch eine Glanzstelle desselben nicht vorenthalten, und zu diesem Zwecke überträgt er mit poetischer Licenz den Hamlet-Monolog: «Sein oder nicht sein», wohl weniger Shakespeare zu Liebe, als um sich als perfekten Versifikator zu zeigen, in Alexandrinern mit beigefügter Prosa-Uebersetzung, welche die Schönheit seiner Verse sozusagen in bengalischer Beleuchtung erscheinen lassen soll. Voltaire schließt diesen Brief mit der ärgerlichen Bemerkung, daß die glänzenden Ungeheuer Shakespeare's tausendmal mehr als die modernen Verständigkeiten gefielen und daß die uralte Eiche der englischen Poesie sich nicht zum Zierbaum eines französischen Kunstgartens zurechtstutzen lasse. Und doch versuchte gerade Voltaire diese Zurechtstutzung. In wohl erwogener Absicht ist er Shakespeare gegenüber zehnmal freigebiger im Tadeln als im Loben; nicht ohne Absicht sieht er von der Höhe des 18. Jahrhunderts so hochmüthig lächelnd herab auf das finstere Zeitalter seines Gegners; nicht ohne Hintergedanken warnt er *implicite* und *explicite* so sehr vor Nachahmung des fremden;



Dichters, damit ja Niemand auf den Gedanken käme, daß er, der geistreiche Voltaire, sich mit den Federn des so arg geschmähten Vogels geschmückt haben könne.

Rhetorisches Feuerwerk, funkelnde Sentenzen, die beide dem französischen Schriftsteller vornehmlich an Shakespeare imponierten; wohl auch dieser und jener tragische Konflikt — das Alles ließ sich dem englischen Dramatiker, der den Franzosen möglichst wenig und dann möglichst nachtheilig bekannt werden sollte, entnehmen. Zunächst kämpfte Voltaire mit offenem Visier. Er brachte 1730 seinen *Brutus* auf die Bühne; in der Vorrede, in welcher es an einem gehässigen Seitenhiebe auf Shakespeare wiederum nicht fehlte, gesteht der Verfasser ein, durch den Shakespeare'schen Julius Cæsar angeregt worden zu sein; aber der kreißende Berg hat nur eine winzige Maus zu Tage gebracht; denn die ganze Neuerung bestand nur in Dekorativem, weniger in der antiken Tracht der auftretenden Personen als in dem erweiterten Prospekte. Im Uebrigen bewegt sich Voltaire's *Brutus* im alten, ausgefahrenen Geleise der französischen Tragödie. Deutlicher, aber auch zugleich weniger harmlos, ist seine Bezugnahme auf Shakespeare in seiner *Eriphyle* (1732) — deutlicher, insofern der Geist von Hamlet's Vater als Geist Alkmäon, allerdings bei hellem, lichtem Tage, auf die französische Bühne gerufen wird; weniger harmlos, insofern als die Vorrede zwar von Aeschylus und Sophokles, aber kein Wort von Shakespeare spricht. Erst 1748, als der alte Fuchs schon zu sehr in die Enge getrieben war, mußte er in der Vorrede zur *Semiramis*, wozu er die *Eriphyle* frisiert hatte, bekennen, daß Shakespeare in seinem Hamlet schon den ähnlichen Gedanken gehabt habe, nimmt aber hierbei Gelegenheit, den Hamlet in Grund und Boden zu kritisieren. Noch deutlicher und noch weniger harmlos war seine Anleihe aus Othello zum Zweck seiner *Zaire*. Was die Deutlichkeit anlangt, so erstreckt sich die Uebereinstimmung beider Dramen nicht nur auf ihre Anlage, sondern sogar, wie Lacroix, und noch eingehender Alex. Schmidt nachgewiesen hat, auf den Wortlaut einer ganzen Reihe von Stellen. Die Abschiedsworte Othello's, angesichts der Leiche Desdemona's, finden ihr unverkennbares, nur minder poetisches Echo in den letzten Worten Orosman's, der, wie der Mohr, in blinder Eifersucht seine Geliebte getödtet hat. Das *My life upon her faith* klingt in Orosman's Munde nur galanter und umständlicher:

*Je sais vous estimer autant que je vous aime,  
Et sur votre vertu me fier à vous même.*

Noch schlagender ist die Uebereinstimmung an folgenden Stellen:  
Das Original:

*I must weep,  
But they are cruel tears: this sorrow 's heavenly,  
It strikes where it doth love —*

spiegelt sich im Voltaire'schen

*Mais ces pleurs sont cruels et la mort va les suivre*

getreulich wieder, und die Worte Othello's:

*Why, why is this?  
Thinkst thou, I'd make a life of jealousy —*

klingen wieder in Orosman's Wendung:

*Moi jaloux? qu'à ce point ma fierté s'avilisse —*

welchem die von Schmidt nicht einmal festgenagelte Frage Corasmin's vorausgeht:

*Que dites vous, seigneur?  
De ce soupçon jaloux écoutez vous l'erreur?*

Es ist dies die prosaische Wiedergabe von Iago's Worten:

*O beware, my lord, of jealousy;  
It is the green-eyed monster . . .*

Voltaire's Sultan trägt demnach nicht nur die Züge des Mohren von Venedig, sondern er bedient sich sogar vielfach verboten der Ausdrücke desselben, und dennoch stellt F. Brunetière in seinen populären Vorlesungen: *Les époques du théâtre français* (1896), den ersten Umstand nur als hypothetisch hin und verweist auf Racine's *Bajazet* als wahrscheinlichere Quelle für den angeblich türkischen Hintergrund in der *Zaïre*. Der französische Literaturhistoriker will eben nicht sehen; in Folge dessen läßt er auch den dolus, den sich Voltaire gerade bei der Abfassung der *Zaïre* zu Schulden kommen ließ, unberührt. Letzterer gesteht zwar, seine *Zaïre*, deren Eigenartigkeit er schon vor ihrer Vollendung in einem Briefe an seinen Freund Formont am 29. Mai 1732 an die große Glocke hing, englischen Anregungen zu verdanken und erwähnt in der Vorrede zur zweiten Ausgabe dazu alle möglichen englischen Poeten, Hill, Addison, Dryden, nur gerade Shakespeare nicht, und dieses *argumentum ex silentio* gewinnt an Kraft, wenn man bedenkt, daß der Verfasser der *Zaïre* später einmal die Schlußworte Othello's anführt, gerade aber die Stellen ausläßt, die er seinem zum Selbstmord entschlossenen Orosman in den Mund gelegt hat, und einen französischen Uebersetzer, der sie vollständig angiebt, des Plagiats an seiner Tragödie beschuldigt.

Diese Probe von totaler Begriffsverwirrung über literarisches Mein und Dein im Kopfe Voltaire's darf es nicht wunderbar erscheinen

lassen, daß er einen der glänzendsten Edelsteine in Shakespeare's Krone, nämlich die Forum-Scene im 3. Akt des Julius Cæsar in seinem dreiaktigen Drama: *La mort de César* (1735) für sein Eigenthum ausgeben wollte. Er hatte sich schon von langer Hand auf diesen Diamantendiebstahl vorbereitet; denn in der Vorrede zu seinem ersten Römerdrama *Brutus* hat er zwar die Prosarede des Shakespeare'schen Brutus citiert, aber wohlweislich die farbenprächtige Rede des Antonius nur in ihren Umrissen angegeben. Daß sich Voltaire nicht auch diesmal mit fremden Federn schmücken konnte, verhinderte der in der englischen Literatur wohl belesene, der Muse Voltaire's abholde Abbé Desfontaines, dem durch einen Freund Voltaire's das Manuskript zu lesen gegeben war. Da dringend zu fürchten stand, daß Desfontaines in seinen *Feuilles hebdomaires* ihn als Plagiator entlarven würde, entschloß sich jener dazu, den «Tod Cæsar's» als unschuldigen Versuch hinzustellen, um seine Landsleute in die Eigenthümlichkeiten des englischen Theaters einzuweihen und zu bekennen, daß er die betreffende Passage aus Shakespeare ziemlich getreu übersetzt habe. Wenn er ihn auch hier als den Corneille von London, der bewundernswürdige Stellen habe, bezeichnet, so nennt er ihn doch in einem Athem einen verrückten Kerl und Hanswurst.

Noch ehe *La mort de César*, ein Stück, das Voltaire gar zu gern von Anfang bis zu Ende für ein Kind seiner Muse ausgegeben hätte, das Licht der Lampen erblickte, erschien eine französische Uebersetzung von Shakespeare's Julius Cæsar durch W. von Borck<sup>1)</sup> (1741). Wenige Jahre später (1746) gelangte die Shakespeare-Uebersetzung von La Place, der erste Versuch einer Gesamtausgabe des britischen Dichters in französischem Gewande, zur Veröffentlichung. Auf Voltaire's Einfluß ist dieselbe nach dem Gesagten am allerwenigsten zurückzuführen, eher auf den Prévost's. In dessen Zeitschrift: *Pour et contre*, erschien 1738 eine Analyse Shakespeare'scher Stücke, und gleichzeitig kam die erste Abhandlung über die Geschichte des englischen Theaters von Louis Riccoboni, der sich ebenfalls eine Zeit lang in London aufgehalten hatte, auf den französischen Büchermarkt. Obgleich Riccoboni in den biographischen Notizen über den Dichter seinen Lesern das Märchen auftischte, daß Shakespeare nach Vergeudung seines väterlichen Erbtheils zum Diebe geworden sei, obgleich er über die Erwürgung Desdemona's, als etwas wider alle Bühnenordnung, den Kopf schüttelte und Othello wie auch Hamlet als blutrünstige Tragödien bezeichnete, kann er doch nicht

<sup>1)</sup> J. Darmstetter, *Essais sur la littérature anglaise*. Paris 1883.

umhin, sich über die englische Bühnenliteratur im Allgemeinen lobend auszusprechen. Sein Urtheil läuft darauf hinaus, daß die englische Tragödie, wenn sie sich bloß den drei Einheiten unterwerfen wollte, es ihrer französischen Schwester zum mindesten gleichthun würde.

Die Leserwelt Frankreichs, welche bisher nur Bruchstücke aus Shakespeare's Werken zu Gesicht bekommen hatte, mußte auf Treue und Glauben hinnehmen, was dessen Freunde und Feinde, zu welchen letzteren Voltaire gehörte, über den britischen Dichter in Kurs setzten. Da kam das *Théâtre anglais* von La Place dessen erste vier Bände, außer einer ausführlichen Biographie Shakespeare's, die Uebersetzung mehrerer Dramen desselben (Othello, Heinrich VI., 3. Th., Richard III., Hamlet, Macbeth, Cymbeline, Julius Cæsar, Antonius und Cleopatra, Timon und Die lustigen Weiber) enthielt, einem wirklichen Bedürfnisse entgegen und gab dem Publikum die gewünschte Gelegenheit, sich ein eigenes Urtheil über den Mann zu bilden, den ihr gelesenster Schriftsteller in einem Athem einen Corneille und einen schalen Hanswurst nannte, den die Eingeweihten bald als einen Saulus, bald als einen Paulus ausriefen. Freilich hat der Autor des Buches, in der wohlgemeinten Absicht, bei der Uebersetzung nicht den Buchstaben, sondern den Geist des Originals wiedergeben zu wollen, sich zu weitgehende Uebersetzungsfreiheiten genommen, indem er oft ganze Scenen fortließ und durch Inhaltsangaben ersetzte. Aber, wenn irgendwo, ist hier das *ut desint vires* am Platze, und was dem Dolmetscher Shakespeare's an Fähigkeit für seine Aufgabe abging, das hat er gut gemacht durch den Muth und die Begeisterung, welche er dem Dichterheros in der Vorrede entgegenbringt. Es ist kein überschwänglicher Enthusiasmus; er ist für Shakespeare's Schatten-seiten so wenig blind, daß er fürchtet, seine Landsleute könnten an dem ermüdenden, den Gang der Handlung aufhaltenden Detail, an Nebensächlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten Anstoß nehmen, und daß er Shakespeare durch seine Bekanntmachung in Frankreich eher alles andere, als einen Liebesdienst erweise. Aber er hofft doch auch wieder, daß seine Leser an den englischen Dichter nicht den Maßstab des 18. Jahrhunderts anlegen, ihn nicht auf Grund der Aristotelischen Poetik beurtheilen würden, ja er wagt sogar zu sagen, daß der französische Geschmack nicht nothwendiger Weise von allen Nationen getheilt werden müsse, und redet sich in eine solche Begeisterung für den großen Dichter-Philosophen hinein, die doppelt wohlthuend berührt, weil sie kein Strohfeuer ist, sondern aus Nachdenken und Zweifeln hervorging.

Wie der Donner dem Blitze, so folgte der La Place'schen Arbeit das Drama *François II.* von Hérault<sup>1)</sup> (1747), welches, nach dem Eingeständniß seines Verfassers, der Anregung von Shakespeare's Heinrich VI. entstammte. In diesem Stücke betritt das nationale Element in Fleisch und Blut, nicht in Schattengestalten, wie in Voltaire's *Zaïre* und *Adélaïde du Guesclin*, das nationale Element, welches Shakespeare zu den größten Triumphen verholfen hatte, die französische Bühne; da tritt das epische Element, das in der französischen Tragödie einen großen Platz einnahm, schon etwas gegen die sichtbare dramatische Handlung zurück. Die kühnste Neuerung Hérault's war, daß er sein Drama nicht in Alexandrinern, sondern in Prosa verfaßte, und er war so durchdrungen von dem Bewußtsein, daß sein Werk etwas Epochemachendes sei, daß er es *Nouveau théâtre français* nannte. Wenn gleich Hérault's Stück, mit dem ominösen Namen Franz' des Zweiten behaftet, ebenso ein ephemeres Dasein führte wie dieser König, so war doch das gegebene Beispiel nicht vergebens; neue Stücke mit nationaler Tendenz nach Shakespeare'schem Muster entstanden, und unter diesen hatte *Le siège de Calais* (1765) von Belloy sogar den Hof zu Zuschauern. Auch in anderer Beziehung wirkte das Bekanntwerden der Dramen Shakespeare's befruchtend auf französischer Erde. Die Vermischung der Stilarten, die Abwechslung von Tieftragischem und Grobkomischem, wie sie besonders im Hamlet zu Tage tritt, kam im Staate Ludwig's XV. unter der Bezeichnung *Comédie larmoyante* auf. La Chaussée hatte bereits 1732 in dem Stück: *Le préjugé à la mode*, diese Gattung eingeführt; Voltaire bezeichnete dieselbe zwar als *monstre bâtard*, aber schwamm gelegentlich auch in diesem Fahrwasser; der namhafteste Vertreter dieser auch auf Shakespeare zurückführbaren Richtung, war Diderot, der in Naturwahrheit des prosaischen, behaglich wandelnden, nicht schnell zum Ziele stürmenden Dialogs Shakespeare am meisten ähnelte. Diderot hatte den Hamlet gut gelesen. Dem Worte des Dänenprinzen, daß der Zeit im Schauspiel ihr Spiegel vorzuhalten sei, gab er praktische Bedeutung; er betonte, als der Erste, daß das Theater zum wirklichen Leben Fühlung nehmen müsse, und fand an dem geistreichen Mercier, welcher die Lebensunwahrheit der bisherigen französischen Tragödie in anschaulichen Bildern geiselte, einen Gesinnungsgenossen. Wie war Diderot von der Größe Shakespeare's durchdrungen: er vergleicht ihn einem Kolosse, zwischen dessen

---

<sup>1)</sup> Les *États* d'Orléans von L. Vitet (1849) behandeln den nämlichen Stoff.

gespreizten Beinen alle durchgehn könnten, auch Voltaire, auf welchen zielend Diderot einem der Freunde des Letzteren dies Bekenntniß Schwarz auf Weiß ablegte (Dezember 1776). Seit einem halben Jahre, nämlich seit Juli 1776, spie Voltaire förmlich Feuer und Schwefel gegen Shakespeare, der ihn selbst mehr und mehr um seinen Ruhm als Dichterkönig brachte. Die Uebersetzung von La Place war gleichsam der Sturmvogel des kommenden Unwetters. Immer höher schlugen die Wellen der Anglomanie. In einem Aufsatz von 1768: *Essai historique sur l'origine et le progrès de l'ancien théâtre anglais*, konnte Suard behaupten, daß Shakespeare's, Fletcher's und Jonson's Werke allbekannt seien: die des Ersteren eben aus der Uebersetzung von La Place. Davor glaubte Voltaire noch ruhig schlafen zu können; denn er, der Shakespeare und die englische Sprache ganz gut kannte, wußte sehr genau, daß La Place, trotz alles guten Willens, nur ein sehr trüber Spiegel des Originals sei. Auch der Dithyrambus, welchen der 15. Band der Encyclopædie auf Shakespeare, als das größte Genie im Reiche der dramatischen Dichtkunst, anstimmte, entlockte dem Dichter der *Zaire* keinen Schmerzenslaut. Er zeigte wenigstens La Place nicht Furcht, sondern nur stillschweigende Verachtung. Aber mit dieser wirklichen oder affektirten Sicherheit war es 1776 ganz vorbei. Der Sturm war da in Gestalt der Uebersetzung von Pierre Letourneur, welche nur wenig Jahre später als die erste prosaische Verdeutschung Shakespeare's durch Wieland erschien. Es war die erste vollständige französische Uebersetzung. Was den eitlen Philosophen von Ferney besonders aufbrachte, war, daß der Hof, ja selbst der König von Frankreich, welcher die Widmung des durch Subskription in den oberen Zehntausend entstandenen Werkes angenommen hatte, dem verhaßten Shakespeare seine Protektion ange-deihen ließ. An die Adresse des Königs war die Vorrede gerichtet, welche dem britischen Dichter noch uneingeschränkte Anerkennung als La Place zu Theil werden ließ. «Tiefer», heißt es darin, «drang nie ein Genie in den Abgrund des menschlichen Herzens, niemals gab ein Genie den Leidenschaften eine so naturwahre Sprache. Fruchtbar wie die Natur selbst, schuf er diese Fülle verschiedener Charaktere. Von geringer Herkunft, Sohn eines barbarischen Zeitalters, hatte er einzig und allein die Natur zur Lehrmeisterin. Er dachte ganz richtig, daß er diese zum Muster nehmen müsse, und daß das große Geheimniß der dramatischen Kunst in der Erschaffung von Menschen, wie sie wirklich sind, bestehe.» «Er darf», heißt es an einer andern Stelle, «mit gutem Gewissen im Vaterlande Corneille's, Racine's und Molière's

und von den Franzosen den Tribut an Ruhm heischen, welches jedes Volk dem Genius zollt und den jene drei großen Männer, wenn sie Shakespeare gekannt hätten, ihm nicht versagt haben würden.» Um diese Ketzereien weniger verdammenswürdig erscheinen zu lassen, fügte er noch hinzu: «Ihr verehrten Manen unsrer großen Dichter, ihr habt nichts zu fürchten; über die Vorurtheile und kleinlichen Interessen unsrer Kritiker erhaben, in sichrem Besitze eurer Unsterblichkeit, ist euch der Fremdling, der in eurer Kunst heimisch geworden ist, lieber als eure knechtischen Nachahmer mit ihrem schalen Weihrauch und ihren frostigen Nachahmungen; ihr gleicht den Göttern der alten Römer, die, ohne Furcht für ihre eigenen Altäre und die vaterländische Religion, die Götter anderer Völker ins Kapitol einziehen sahen». Voltaire fühlte sich einerseits von dem eben genannten Vorwurfe ganz besonders getroffen, andererseits zum Zionswächter berufen. Schon Juli 1776 stieß er ins Rettungshorn: er veröffentlichte seine bekannten Briefe an die Akademie. Im ersten giebt er seinem Aerger über das «Geschmiere» Letourneur's Ausdruck, während man seine Bemühungen für die Einführung Shakespeare's mit Stillschweigen übergangen habe, und reibt sich an Letourneur, der von seiner genauen Uebersetzung so viel Rühmens mache und doch ein leicht wiederzugebendes Wortspiel im Anfang des Julius Cæsar nicht wiedergegeben habe. Dann kommt er auf die schöne Natürlichkeit zu sprechen, welche der Uebersetzer so sehr an Shakespeare gepriesen, und illustriert dieselbe ironisch durch eine Auswahl von Zweideutigkeiten und Obscönitäten; in gleich ironischem Tone verbreitet er sich über Hamlet, insbesondere sowohl in Hinsicht auf den Gang der Handlung, als auch in Betreff der Sprache und über die Freiheit, mit welcher der Dichter sich über die Einheit des Ortes hinwegsetzt. Endlich — *last not least* — macht Voltaire den nationalen Standpunkt geltend: Letourneur opfere Frankreich den Engländern auf, in einem Werke, das er dem Könige von Frankreich gewidmet habe. Der Zeitpunkt dieses patriotischen Sich-in-die-Brustwerfens war nicht unglücklich gewählt, da sich ein neuer Konflikt zwischen Frankreich und England vorbereitete. Mit einer *captatio benevolentiae* an die Mitglieder der Akademie schließt der Brief. Dieser Epistel folgte bald eine andere, ebenfalls an die Adresse der Akademie gerichtet und sammt der ersten am 25. August 1776 daselbst feierlich verlesen. Der zweite Brief zeugt von einer zunehmenden Erbitterung seines Verfassers, und wenn dann und wann auch ein Brocken Anerkennung für den englischen Hanswurst abfällt, der seinen Kom-

parsen in dem Pierrot Letourneur gefunden habe, so ist das bei dem Charakter des Philosophen von Ferney noch lange kein Beweis für seine Wahrheitsliebe, sondern eher ein Versuch, die Schmach seiner eigenen Niederlage durch diesen Wilden abzumindern. Denn diese Niederlage des von der Akademie preisgekrönten Dichters wäre doch schlimmer als ein zweites Agincourt, wenn der abgeschmackte, gemeine Possenreißer nicht einen Funken von Genie besessen hätte, wenn das finstere Chaos seiner Dichtungen, dies Durcheinander von Heldensinn und Gemeinheit, von ordinären Redensarten und großen Gedanken, nicht von Geistesblitzen durchzuckt wäre, wenn in diesem Misthaufen nicht einige Goldkörner verborgen wären. Aber trotzdem ist er ihm doch nichts als «ein mit Lumpen bedeckter Hanswurst», der sich in den glänzenden Hof von Versailles eindrängt und dieser erlauchten Versammlung von Heldensinn, Geist und Schönheit den Vorschlag macht, Corneille, Racine und Molière untreu zu werden, um einem Seiltänzer nachzulaufen, der ein paar witzige Einfälle hat und seine Glieder verrenken kann. Der greise Autor des Briefes hatte die Genugthuung, daß der von ihm Angeklagte von der Akademie verurtheilt wurde; dieselbe kam aus dem Lachen gar nicht heraus, sondern Spaß bereiteten ihr die Citate, welche Voltaire zum Besten gegeben hatte. Ganz anders urtheilte der Hof darüber, und der Ankläger hatte nicht die Genugthuung, daß die Königin und die Prinzessinnen, welche er in seinem zweiten Briefe apostrophiert hatte, ihn in seinem Kampfe «für die Nation» unterstützten. Aber fast noch größer als seine Erbitterung gegen den britischen Trunkenbold, den garstigen Affen, ist seine Wuth gegen den verrätherischen Letourneur, welcher dem barbarischen Fremdling das schöne Frankreich überliefert habe, der, wenn es nach ihm ginge, an den Pranger gestellt werden müsse und dessen Uebersetzung er, was zwischen den Zeilen zu lesen ist, gerne öffentlich von Henkershand verbrannt sehen möchte.

Widmen wir Letourneur's Buche, dessen Werth zuerst Diderot anerkannte, eine kurze Betrachtung. Die Uebersetzung ist in Prosa verfaßt, sie giebt daher nur einen unvollkommenen Begriff von dem rhetorischen Schwunge des Originals; sie ist ebenso wenig, wie die fast gleichzeitigen deutschen Uebersetzungen von Wieland und Eschenburg, von häufigen Entstellungen des Sinnes freizusprechen und nimmt, trotzdem Letourneur Shakespeare für den Gott des Theaters erklärt hatte, in ihren Redewendungen auf die französischen Begriffe von Aesthetik stete Rücksicht. Beispiele, welche ich aus einigen der be-



kanntesten Dramen des englischen Dichters wählen will, mögen das Gesagte illustrieren. Schlagen wir zunächst den Macbeth auf. Da hat sich Letourneur im IV. Akte eines besonders auffallenden Uebersetzungsfehlers schuldig gemacht. Die Bühnenanweisung der 2. Scene dieses Aktes verlangt, daß der Schatten Banquo's '*with a glass in his hand*' auftrete. Was thut Letourneur? Er übersetzt das Wort *glass* mit *verre* anstatt mit *miroir*, und was noch merkwürdiger ist, in Lear, Akt III, Sc. 2, begeht er denselben Fehler noch einmal. Im Original heißt es: *she made mouths in a glass*, und Letourneur macht daraus: *qui fit grimaces en buvant dans son verre*.

Im Macbeth, Akt II, Scene 2, sagt die Lady zu ihrem Manne nach eben vollbrachter Ermordung Duncan's: *but I shame to wear a heart so white*. Letourneur übersetzt: *mais je rougis de porter un coeur si blanc et si pur*. Durch den Zusatz '*si pur*' zeigt er, daß er nicht weiß, daß *white* in diesem Zusammenhange für Shakespeare Symbol der Feigheit ist; er hat nicht gemerkt, daß Lady Macbeth ihrem Manne nicht ein reines, sondern ein feiges Herz zum Vorwurf macht. Die späteren Prosa-Uebersetzungen von Laroche, Hugo und Montégut haben diesen Fehler natürlich vermieden, aber auch schon die ältesten Verdeutschungen haben es gethan. Einen noch viel ärgeren Verstoß enthält die Uebertragung der Worte Macduff's, wie er von Duncan's Ermordung berichtet:

*Most sacrilegious murder hath broke ope  
The Lord's anointed temple.*

Und was macht Letourneur daraus? *Le meurtre le plus sacrilège a brisé le front sacré du souverain*. Er hat den Doppelsinn von *temple* nicht im Entferntesten gemerkt, und hat damit alle Poesie der Stelle verwischt; sein Uebersetzungsfehler ist um so unbegreiflicher, da er sich doch eigentlich selbst sagen mußte, daß man mit einem Dolche, den Macbeth gebraucht hat, etwas anderes thut, als die Stirn seines Opfers zu zerbrechen. Doch genug von diesem Drama. Einen seiner größten Böcke hat Letourneur in der Uebersetzung des Othello geschossen. Im IV. Akte sagt Desdemona zu Emilia: *My mother had a maid, call'd Barbara*. Letourneur fängt ganz richtig an: *Ma mère avait auprès d'elle une jeune fille, nommée Barbara*. Daß er aber die *Barbara* gänzlich verkannt hat, beweist sein Zusatz *c'était une Moresse, une pauvre Moresse*. Daß sich der alte französische Uebersetzer so sehr im Volksthum der *Barbara* irren konnte, mag sich zum Theil daraus erklären, daß der betreffende Vorname in französischer Form '*Barbe*' lautet; er mag sich auch etwas Aehnliches dabei

gedacht haben wie Alfred de Vigny, welcher 1829 den Othello in Versen übersetzte. Bei ihm lautet die bewußte Stelle:

*Ma mère avait près d'elle une esclave, et voilà  
Que, malgré moi, j'y pense; elle était Africaine —  
On la nommait Joël.*

Aber Vigny hat die Sache wo möglich noch ärger gemacht durch eine gelegentliche Anmerkung im ersten Akte, worin er Desdemona's bizarre Neigung zu Othello dadurch plausibler zu machen sucht, daß sie von klein auf an das schwarze Gesicht einer afrikanischen Sklavin, eben dieser Joël, gewöhnt gewesen wäre. Mehr als eines Uebersetzungsfehlers hat sich Letourneur noch im Othello schuldig gemacht. Ein Beispiel für die anderen: Iago schließt im II. Akte seine Satire auf die Frauen damit, daß er sagt, sie seien nur gut *to suckle fools and chronicle small beer*. Ganz verkehrt und matt zugleich heißt das in der französischen Uebersetzung:

*D'être assise au comptoir d'une hôtellerie  
Et d'assembler les idiots autour d'elle.*

Wieland übersetzt zwar auch falsch, aber doch nicht so matt, er sagt wenigstens: «um Narren auszusaugen».

Im Hamlet hat der französische Uebersetzer gleich zu Anfang ein Paar dicke Fehler gemacht. *A truant disposition*, wozu sich Horatio auf Hamlet's Frage, warum er nach Helsingör gekommen sei, bekennt, wird unter seiner Feder zu *une folle ardeur de voyage*. In den Versen:

*Remember thee?  
Ay, poor ghost, while memory holds a seat  
In this distracted globe —*

meint Hamlet mit den letzten Worten seinen «verstörten Kopf», Letourneur aber denkt an den Erdglobus, denn bei ihm heißt es: *tant qu'il y aura de la mémoire sur ce globe criminel*. Auf gründlichem Mißverständniß des Originals, der Worte Lear's zu dem von allem entblößten Edgar: *Thou art the thing itself; unaccommodated man is no more but such a poor* beruht die Letourneur'sche Uebersetzung: *Tu es la folie même*. Die neueste Uebersetzung von Montégut giebt die Shakespeare'schen Worte genau wieder durch: *Tu es l'être humain lui-même*, etwas freier übersetzt Hugo: *l'homme n'est donc rien de plus que ceci?* Dieses Sündenregister könnte noch lange fortgesetzt werden; mit einem Beispiel aus Romeo und Julia will ich es schließen. *Here is such a coil*, sagt Julia zu ihrer Wärterin, als diese ihr von Romeo berichten soll und dabei vom Hundertsten aufs

Tausendste kommt. Shakespeare hat das Wort 'coil', das eigentlich Tauwerk bedeutet, hier bildlich gebraucht, sein Interpret hat das aber nicht gemerkt und übersetzt darauf los: *J'aperçois dans vos mains une échelle*. Die gleich darauf folgenden Worte der Wärterin: *I must another way, to fetch a ladder*, hätten ihn auf der Stelle von der Unrichtigkeit seiner Uebersetzung überzeugen können; aber der englische Wortlaut veranlaßte ihn nur, einen zweiten Fehler zu machen, indem er *fetch*, holen, durch *préparer* wiedergiebt. Und wenn ihn das noch nicht stutzig machte, so hätte ihm eine Stelle aus der dritten Scene des III. Actes die Fehlerhaftigkeit seiner Uebertragung nahe legen sollen. Erst hier nämlich bringt die Dueña die Strickleiter, welche ihr Letourneur schon bei viel früherer Gelegenheit in die Hände spielte.

Diese Probe von Uebersetzungsfehlern schwereren Kalibers läßt Voltaire's Kritik der Letourneur'schen Arbeit nicht ganz unberechtigt erscheinen. Zu den Eigenthümlichkeiten derselben gehört ferner, wie bereits angedeutet, eine unverkennbare und wohl auch begreifliche Rücksichtnahme auf die Aesthetik der damaligen Zeit. Die alleranstößigsten Stellen sind in der ersten Ausgabe in einen Appendix verwiesen, so z. B. die Obscönitäten, welche Hamlet und Ophelia in der Theaterscene oder Capulet's Diener im Anfang des Stückes austauschen oder kommen nur stark retouchiert im Texte selbst zum Vorschein. *A dog of the house of Montagu* wird in Letourneur's Munde zu *la vue d'un Montagu*; aus dem *truepenny* und dem *old mole*, womit Hamlet allerdings nicht gerade passend den Geist seines Vaters anredet, wird *ombre royal* und *invisible fantôme*. Aus dem *whoreson* im Anfang des Lear wird natürlich *un fruit honteux*. Selbst die Bezeichnung des Polonius als *fish-monger* scheint bei Letourneur Anstoß erregt zu haben; er macht aus dem *fish-monger* einen *artisan*. Das ästhetische Zartgefühl des französischen Uebersetzers geht sogar so weit, daß er im II. Akt des Macbeth *bones* (Gebeine) mit *cendres* übersetzt. Ein weiteres Beispiel von Letourneur's Retouchierkunst bietet folgende Stelle aus Romeo und Julia (Akt I, Scene 4). Am Schluß seiner Erzählung von *Queen Mab* sagt Mercutio bei Shakespeare:

*This is the hag, when maids lie on their back,  
That presses them and learns them first to bear,  
Making them women of good carriage.*

Bei Letourneur aber drückt er sich also: *C'est elle encore qui visite les jeunes filles dans leur couche virginale, et qui dans la*

*négligence et l'abandon du sommeil leur inspire de tendres songes.*  
Daß der Brabantio-Scene zu Anfang des Othello, die Voltaire als  
Steckenpferd in seiner Polemik gegen Shakespeare benutzte, die  
stärkste Retouche zu Theil wurde, ist selbstverständlich.

Das Original:

*Even now, very now an old black ram  
Is tugging your white ewe —*

wird in der französischen Retorte zu einem: *un noir vautour se repaît  
de votre jeune et blanche colombe.* Das weitere: *you have your daughter  
covered with a Barbary horse,* wird verwässert zu der Wendung: *vous  
verrez votre fille mère de monstres africains.*

Wir haben mit dem eben genannten Beispiele das Gebiet der  
Metaphern berührt. Sehr häufig decken sich die Bilder des Originals  
und der Uebersetzung nicht. Das hat, wofür das eben erwähnte  
Beispiel maßgebend ist, zum Theil darin seinen Grund, daß gewisse  
Thiere, die Shakespeare zu Vergleichen heranzieht, im Reiche der  
französischen Melpomene noch nicht Bürgerrecht erlangt hatten. Das  
bekannte *not a mouse stirring* lautet bei Letourneur *pas un insecte  
a remué.*<sup>1)</sup> Das Bild der Reinheit und Unschuld ist Letzterem stets  
*la colombe*, das Bild des Gegentheils *le vautour*, womit er bald das  
originale *ram* oder *dog* wiedergiebt; das Symbol der Wildheit, Löwe  
und Tiger, statt Drache und Bär; oder er umgeht die Schimpfworte aus  
dem Gebiete der Zoologie, wie Hund und Eber, beispielsweise in  
Richard III. durch ein bloßes *monstre* oder *monstre sanguinaire*.  
Einmal bei den Thieren, sei hier noch bemerkt, daß Letourneur den  
Wiesel, womit Polonius und Hamlet eine Wolke vergleichen, zu  
einem Raben macht. Die älteste deutsche Uebersetzung, die von  
Wieland, ersetzt den Wiesel durch eine Amsel, also auch ein Thier  
von schwarzem Gefieder. Es liegt der Gedanke nahe, daß beide,  
der älteste deutsche, wie der älteste französische Uebersetzer, den  
Vergleich der Wolke auf die Farbe statt auf die angebliche Gestalt  
bezogen haben, was bei beiden freilich ein Mißverständniß der Absicht  
des Dichters involvieren würde. Nur zu oft ist der Uebersetzer  
hinter der poetischen und speziell metaphorischen Ausdrucksweise  
seiner Vorlage zurückgeblieben. Wenn z. B. Othello von Desdemona  
unter dem Bilde eines Falkens spricht:

---

<sup>1)</sup> Die *dogs of war* im Julius Cæsar werden in seiner Uebersetzung zu  
*lions de la guerre.*

*If I prove her haggard,  
Though that her jesses were my dear heart-strings,  
I'd whistle her off —*

so drückt dies Letourneur, ohne überhaupt das von Shakespeare so oft gebrauchte Bild vom Falken zu verstehen, also aus: *Si je la trouve rebelle à ma loi* u. s. w. Wie wenig getroffen ist folgende Apostrophe Julia's an die Nacht:

*Come civil night,  
Thou sober-suited matron all in black,  
And learn me how to lose a winning match<sup>1)</sup>*

wenn Letourneur sie sagen läßt: *Étends ton voile sur mes joues, que la pudeur enflamme à l'idée inconnue*. Wie matt die folgende Uebersetzung aus dem gleichen Stücke (Akt I, 5): *Quelle blancheur éblouissante, elle éclipse toutes ses compagnons*, gegen das ursprüngliche

*Beauty too rich for use, for earth too dear:  
So shows a snowy dove trooping with crows.*

Die Zahl der Beispiele dafür ließe sich noch ins Unendliche vermehren; aber für einen Anfangsversuch ist die Letourneur'sche Uebersetzung immer noch ganz respektabel, wenigstens braucht sie sich vor den fast gleichzeitigen deutschen Uebertragungen nicht zu schämen. Die Gedanken seines Originals hat der Franzose in der Hauptsache richtig reproduziert; ja, man kann nicht umhin zu sagen, daß er hier und da durch seine Prosa-Wiedergabe oder durch die Wahl eines anderen Bildes die Absichten des Originals in ein helleres Licht gesetzt hat. Benvolio sagt u. a. zu Romeo (Akt I, Scene 2):

*But in those crystal scales, let there be weigh'd  
Your lady's love against some other maid  
That I will show you, shining at this feast;  
And she shall scant show well, that now shows best.*

Nicht so poetisch, aber verständlicher heißt es französisch: *Son image est peinte dans tes yeux seule et sans rivale. Mais viens la comparer aux beautés qui brilleront à cette fête, et tu apercevras en*

---

<sup>1)</sup> Die versifizierte Uebersetzung des Dramas durch Deschamps enthält den hochpoetischen Motolog nicht, worin obige Wendung vorkommt. Von den modernen Prosa-Uebersetzern drückt Fr. V. Hugo sich folgendermaßen aus: *Viens, nuit solennelle, matrone au sombre vêtement noir, apprends-moi à perdre en la gagnant, cette partie qui aura pour enjeux virginités sans tache*.

E. Montégut giebt die Stelle also wieder: *Viens, o nuit complaisante, matrone aux vêtements sévères, habillée toute de noir, apprends-moi, comment on s'y prend pour perdre une partie engagée sur une paire de virginités immaculées*.

*elle une foule d'imperfections.* Hie und da geht die Wahl eines anderen Ausdrucks aus veränderten Kulturanschauungen hervor. So z. B. sagt Rodrigo zu Iago, seine Geschenke hätten *a votarist* bestechen können. Shakespeare verstand unter *votarist* eine Nonne, Letourneur aber, welcher wohl meinte, daß seine Leser in die Unbestechlichkeit einer Nonne gelinde Zweifel setzen möchten, machte aus dem von dem Dichter gebrauchten Ausdruck *une vestale*; erst Montégut, der *in dubio* immer der genaueste ist, hat unter den französischen Uebersetzern dem englischen Worte durch die Uebersetzung: *une religieuse* zu seinem vollen Rechte verholfen.

Schon einige Jahre, bevor Letourneur seine nur für die Lektüre bestimmte Uebertragung veröffentlichte, erschien Shakespeare in freier, klassisch sein sollender Bearbeitung auf der französischen Schaubühne. Jean François Ducis war es, welcher die uralte Waldeiche zum zähmen Gartengewächse zututzte. «Die Kraft ist schwach, allein die Lust ist groß», sagt Mephistopheles, in Auerbachs Keller zum Singen aufgefordert, und das hätte auch Ducis von seiner Appretierung Shakespeare's im Sinne des französischen Klassizismus sagen können, wenn er mehr Selbsterkenntniß besessen hätte. Das erste Opfer, welches sich der französische Bühnendichter auserkor, war Hamlet, der 1769 aufgeführt wurde. Als mildernder Umstand kann dem Nachdichter kaum seine große Jugend angerechnet werden; denn er war 36 Jahre alt, als er mit seinem Hamlet debutierte. Da gerade dieses Produkt der Ducis'schen Muse im 1. Band des Jahrbuches durch Elze eine eingehende Berücksichtigung erfahren hat, so kann ich mich darüber etwas kürzer fassen. Die Grundidee des Shakespeare'schen Dramas, der innerliche Kampf des Dänenprinzen, der zwischen Wollen und Vollbringen unentschlossen hin und her schwankt, ist ganz und gar veräußerlicht; es handelt sich in Ducis' Erstlingswerke, das streng nach klassischem Muster gebaut ist, um einen Kampf zwischen Hamlet und Claudius; der Kampfpreis ist das durch die Ermordung des alten Hamlet herrenlos gewordene Königreich.

*Oui, cher Polonius,*

mit diesen Worten eröffnet Claudius das Stück:

*tout mon parti n'aspire,  
En détronant Hamlet, qu'à m'assurer l'empire.*

Claudius, dessen Charakter bei Ducis die reine Wetterfahne ist, ist hier weder der Bruder, noch der Mörder der «weiland Majestät von Dänemark». Hamlet senior betritt hier nicht die Bühne, sondern

begnügt sich damit, hinter den Kulissen oder in Visionen zu wirken, wahrscheinlich, weil Voltaire's bekannter Versuch in der Eriphyle-Semiramis Fiasko gemacht hatte. Unter Einwirkung der genannten Voltaire'schen Stücke ist Gertrud, die Königin, nach ihrer eigenen, unmotivierten Expektoration ihrer Vertrauten gegenüber, die Mörderin ihres Gatten. Gegen sie, die dänische Klytämnestra, soll, nach dem Willen des hinter den Kulissen gehaltenen Geistes, Hamlet die Rolle des Orestes spielen. Eine klassische Reminiscenz jagt in Ducis' Kopfe die andere: zugleich macht er nämlich, in Erinnerung an Corneille's Cid, Ophelia zu einer Tochter des Claudius, wodurch Hamlet in einen zweiten tragischen Konflikt gerathen soll. Da Gertrud schließlich bereut, schenkt ihr Hamlet das Leben; sie tödtet sich aber doch noch ebenso unmotivierter Weise, wie sie vorher ihr Geheimniß ausgeplaudert hat, während Claudius nicht, wie im Original, seiner Arglist zum Opfer fällt, sondern als Usurpator von seines Gegners Hand im Kampfe den Tod findet. Hamlet aber bleibt leben. Wie Ducis aus klassischen Dramen, alten und neuen, Züge eingeflochten hat, so hat er auch aus andern Shakespeare-Stücken seine Farben gewählt; so spiegelt sich z. B. in einer Unterhaltung zwischen Claudius und Polonius allzu deutlich das Gespräch zwischen Richard III. und Buckingham ab, in welchem ersterer genöthigt sein will, die Krone anzunehmen. Ducis' zweites Stück: *Roméo et Juliette*, bekundet gewissermaßen einen Fortschritt: die Einheit des Ortes ist aufgegeben, die Vertrautenrollen sind beschränkt. Während Ducis den Hamlet seines pseudo-historischen Hintergrunds beraubt und zu einem Familienstück gemacht hat, hebt er dieses Drama viel mehr als sein großer Vorgänger in die historische Sphäre. Dazu hat einerseits die Erinnerung an die blutigen Parteikämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen beigetragen, von deren Greueln Ducis durch den Mund des alten Capulet im I. Akte eine recht anschauliche Schilderung bietet, andererseits die Anlehnung an Racine's Iphigénie; denn wie ein rother Faden zieht sich durch alle fünf Akte der französischen Nachdichtung dieselbe Idee, nicht allein, daß Julia dem Staatswohl, der Erhaltung des Friedens zwischen den haßentbrannten Parteien, aufgeopfert werden soll, sondern daß sie selbst, gleich der Racine'schen Heldin, sich darin gefällt, ihr Glück und selbst ihr Leben dem Staate zum Opfer zu bringen.

Daneben hat Ducis aus Voltaire's *Méropé* und *Semiramis* verschiedene Effekte, und zwar die auf den Titelhelden wirkenden Motive entlehnt. Derselbe ist, wie der junge Held in der *Méropé*, unerkant

in seiner Authenticität und selbst ahnungslos im Hause Capulet's, des Erzfeindes der Montagu, unter dem Namen Dolvédo aufgezogen worden. Romeo bez. Dolvédo kennt Julia von klein auf; von einer plötzlich aufflammenden Liebesgluth ist also hier nicht die Rede. Aber soweit ist Ducis seinem Meister doch treu geblieben, daß Romeo die Tochter seines Pflegevaters und Kriegsherrn liebt und daß Julia ebenfalls für ihn, den tapfern Paladin ihres Hauses, der seine eignen kriegerische Verdienste mit echt keltischer Renommage in den Himmel hebt<sup>1)</sup>, Liebe fühlt, auch so weit, daß Paris sich um Julia's Hand bemüht. Für Vater Capulet sind bei Ducis, wie angedeutet, nur politische Gründe maßgebend, und Julia erklärt ihrem Romeo mit einer Heroinnenpose:

*Je m'immole à l'État, j'obéis à mon père —*

und auf den Einwurf ihres Anbeters:

*Je vais donc renoncer au bonheur de te voir —*

sagt sie:

*La mort viendra bientôt abrèger mon devoir.*

Auch darin folgt der französische Bearbeiter seinem Spiritus rector, daß er Romeo einen nahen Verwandten Julia's, als ihre Hand durch Paris' freiwilligen Rücktritt für ersteren wieder frei wird, tödten läßt. Bei Ducis ist das bedauerliche Objekt sogar ihr Bruder, der aber, wie Hamlet's Geist, behutsam hinter den Kulissen gehalten wird. Ihre Trostgründe entnimmt die Tochter Capulet's bei Ducis der Rede, welche Marc Antonius an Cæsar's frischblutender Leiche hält.<sup>2)</sup> Endlich tödtet sich auch in der französischen Tragödie Julia selbst; aber mit der Abweichung von Shakespeare, daß es weniger aus Liebe für Romeo geschieht, als um dem Staate den Frieden zu erhalten; Reminiscenzen nicht nur aus den französischen Klassikern, sondern selbst aus Dante's Hölle wirken hier auf Ducis ein: der alte Montagu, ein wahres Monstrum, der unverkennbare Vorläufer eines Han d'Islande, ist wie Ugolino im Hungerthurme mit seiner Nachkommenschaft, den Brüdern Romeo's, umgegangen; er führt den tragischen Abschluß herbei.

Nicht minder abweichend vom Original ist die Behandlung, welche sich 1790 — man weiß nicht, da oder obgleich die Letour-

<sup>1)</sup> A. I, Sc. 2: *J'ai toujours sans orgueil compté sur la victoire:*

*Mais quand j'aurais rangé l'univers sous ma loi,  
Que le prix de ma flamme est encor loin de moi!*

<sup>2)</sup> A. III, Sc. 4: *Pardonne, o mon cher frère, à ma douleur extrême!*

*Tu connais notre amour, tu l'approuvas toi-même.  
Que dis-je? Ah! sans frémir peux-tu me voir. hélas! —  
A qui perça ton flanc, pardonner ton trépas etc.*



neur'sche Uebersetzung längst in den Händen des Publikums war. — Macbeth gefallen lassen mußte. Von harmloseren Abweichungen bez. Zuthaten des französischen Dichterlings will ich schweigen. Soweit hält er sich an Shakespeare, daß auch sein Macbeth in der Exposition als ein tapferer Kriegermann erscheint, was uns durch einen Monolog Fredegonde's, wie Lady Macbeth, wohl in Erinnerung an das Scheusal aus der Merovingerzeit, hier heißt, kund gethan wird. Auch bei Ducis ermordet Macbeth den König Duncan, an dem hier jeder Zoll ein Spießbürger ist, in seinem Schlosse; es erscheint diesmal, wenn auch nicht im Stücke, so doch auf der Bühne, ein Geist, Duncan's nämlich, da Banquo bei Ducis gar nicht vorkommt. Auch Fredegonde hat etwas von Lady Macbeth, sowohl im Thun wie im Leiden. Aber ihre Motive sind himmelweit verschieden von denen bei Shakespeare. Hier tritt nun einmal der Fall ein, daß ein unbefangenes, nicht auf *Shakespeare sans phrase* gestimmtes Urtheil den Abweichungen des Nachdichters eine gewisse Berechtigung nicht absprechen kann. Das Motiv der Lady ist im Original alles Andere als klar, der Grund ihrer exorbitanten Bosheit bleibt uns ein Räthsel; auch daß Macbeth, der von Shakespeare als kinderlos dargestellt wird, so darauf erpicht ist, die Nachfolge eines anderen Geschlechts zu hintertreiben, ist nicht ohne Weiteres einleuchtend. Ducis sucht die Motive zu klären. Die Anspornung Macbeth's zum Königsmord wird in der französischen Nachdichtung mit dem Hasse der Lady gegen Glamis, den angeblichen Todfeind ihres Hauses, den Vertrauten und Reisebegleiter Duncan's, dessen Vertrauen er zum Schaden Macbeth's ausnutzte, begründet. Ein weiterer Mordanschlag, der sich bei Ducis gegen Malcolm richtet, den à la Simplicius Simplicissimus in der Einsamkeit aufgewachsenen Sohn Duncan's, aber nicht von Macbeth, sondern von seiner Frau ausgeht, findet dadurch seine Erklärung, daß beide einen Sohn haben, dem die Mutter die Frucht des elterlichen Verbrechens zuwenden will. Das ist verständlich; desto unverständlicher sind die näheren Umstände, unter denen Duncan's Ermordung vor sich geht; desto lächerlicher ist es, daß Macbeth alsbald nach vollbrachter Blutthat, als ob er im Jahre des Heils 1790 gelebt hätte, einen Eid auf die schottische Verfassung leisten soll:

*Jure devant nous*

*Que tu n'es rien ici qu'un premier citoyen,*

*Qui peut tout par la loi, qui sans la loi n'est rien.*

Desto matter ist es, um anderer Geschmacklosigkeiten und dramatischer Verirrungen zu geschweigen, Macbeth *pater peccavi* sagt und sich

nach Auslieferung der Krone an Malcolm selbst den Tod giebt oder ihn, gemäß einer Variante, in der Vertheidigung des Vorigen, gegen den Fredegonde Mörder gedungen hat, findet.

Ueber den französischen König Lear aus derselben Feder, der schon 1783 zusammengeschrieben ist, wollen wir den Mantel christlicher Liebe ausbreiten: auch dem König Johann, der nur eine Episode des Originals, die Gefangenschaft Arthur's, mit analogen Verstellungen behandelt, seine wohlverdiente Ruhe gönnen; nur den Othello, als die letzte und verhältnißmäßig beste Nachahmung des britischen Dichters, möchte ich noch einen Moment ins Auge fassen. Die beste, weil Ducis sich am engsten an das Original anschließt und auch afrikanisch-arabisches Lokalkolorit, von dem sein eigenstes Drama: *Abufar ou la famille arabe*, ein günstiges Zeugniß abwirft, in häufigen Gleichnissen aus dem Leben der Wüste zu Tage tritt. Freilich hat Ducis großes Bedenken getragen, einen richtigen Mohren auf die Bühne zu bringen; er hat darum nach innen und außen eine Mohrenwäsche vorgenommen. Hédelmone, wie Desdemona von dem Bearbeiter umgetauft ist, ist hier noch nicht mit Othello vermählt. Ducis bringt sie in einen scharf zugespitzten dramatischen Konflikt zwischen Liebe zu dem maurischen Feldherrn und Liebe zu ihrem Vater, welcher wegen seiner Ausfälle gegen den Senat strenge Strafen zu gewärtigen hat. Um sich aus der Affaire zu ziehen, bedient er sich Lorédan's, des Dogensohnes, in welchen hier Cassio und Rodrigo verschmolzen sind, und welcher ebenfalls Hédelmone liebt. Diese setzt zwar den Bitten und Drohungen ihres Vaters, sich für Lorédan zu entscheiden, moderierten Widerstand entgegen; aber Othello wird durch seinen Vertrauten Pézare, in dessen Adern kaum ein Tropfen vom Blute Iago's fließt, von der vermeintlichen Untreue seiner Braut überzeugt, natürlich nicht durch das Indicium des anstößigen Taschentuchs; er erdolcht nach der einen Version seine im Bette liegende Braut, von der er Abschied nehmen will — merkwürdige Situation — nicht als der Arzt seiner Ehre, wie der wahre Othello, sondern in der Hitze eines Wortgefehchts; nach der andern Lesart, welche die ob jener Lösung in Harnisch gebrachte Kritik herbeiführte, kommt die Aufklärung noch zu rechter Zeit und Hédelmone kann zu Othello sagen:

*Va, tout est oublié! va, que ma tendre flamme  
Remette et le bonheur et la paix en ton âme.*

Also Ende gut, Alles gut. Mit einem guten Worte wollen wir auch von Ducis Abschied nehmen. Er meinte es gut: er hatte, wie

seine Rede an die Akademie bekundet, den richtigen Instinkt, daß das Verstandesmäßige über das Gefühlsmäßige auf der französischen Bühne zu stark vorwalte, und daß das Beharren bei der Ueberlieferung der Bühnenwirksamkeit Eintrag thue. So unglaublich uns auch seine poetische Lizenz erscheint, so dürfen doch Zeit und Umstände, unter denen Ducis arbeitete, nicht außer Acht gelassen werden; auch in England mußte sich Shakespeare durch Garrick eine ähnliche Behandlung gefallen lassen. Wenn er mit seiner Begeisterung für Shakespeare, den er seinen Wohlthäter und Patron nannte, in Frankreich etwas wirken, wenn er ihn auf die Bühne gebracht und nicht sofort abgelehnt sehen wollte, mußte er ihn seiner Ursprünglichkeit entkleiden. Dafür entlockte er nicht nur den Augen seiner weiblichen Zeitgenossen Thränen der Rührung; auch den Beifall der Männer seiner Zeit fand er ob seiner purifizierenden Thätigkeit. Selbst ein späterer, der Semi-Romantiker Delavigne, dessen «Kinder Eduard's» Richard III. zum Vater hatten, lobt ihn höchlichst (*il l'[Shakespeare] imitait en maître*). Ducis hatte freilich das große Glück, daß bedeutende Schauspieler, die des Originals kundig waren, das fade Getränk ihres Landsmanns durch Shakespeare'schen Geist veredelten und aus seinen Rollen etwas zu machen wußten, so Talma aus dem Hamlet und Macbeth, Brizard aus dem Lear. Was aber Ducis' Stücken zumeist einen relativ hohen Werth verlieh, war die noch größere Unzulänglichkeit anderer ebenfalls unter dem Einflusse Shakespeare's entstandener Dramen, deren Verfasser auf dem Gebiete der Theorie die reinen Dantons und Robespierres waren, aber in der Praxis fast noch behutsamer als Ducis in den Spuren des alten Thespiskarrens wandelten. Dies gilt in erster Linie von Séb. Mercier, der in seinem Essai: *Sur l'art dramatique* (1773) das bisherige französische Drama mit Haß und Verachtung überschüttete und ganz neue Formen verlangte. Er erhob diese Forderung, auf gründliche Kenntniß der Werke des englischen Dichters gestützt, den er nach seinem Biographen Desnoiresterres auswendig wußte, als der Gelehrteste ihn kaum dem Namen nach kannte. Aber so golden seine Theorie war, so grau war auch seine Praxis. Zehn Jahre, nachdem Ducis seinen Romeo hatte erscheinen lassen, gab er das Drama: *Les tombeaux de Véro* heraus, welches, wie schon der Name andeutet, denselben Stoff behandelt. Trotz der von ihm bekämpften Theorien geht es in seinem Drama nicht ohne Vertrautenrollen, nicht ohne viele Monologe und lange Deklamationen auf Kosten der Handlung ab. Wie schon Hérault in seinem *François II.* bediente er sich der

Prosa, aus Opposition gegen die Klassiker; aber seine Sprache ist darum nicht minder gespreizt und schnörkelhaft als die seiner Gegner, und um so unnatürlicher, weil sie aus dem Munde eines solchen Umstürzlers kommt. Statt zu sagen: *minuit sonne*, umschreibt er es mit: *l'airain frémissant a sonné la douzième heure*; anstatt zu sagen «meine Eltern», spricht Julia im Anfang des Stückes von *les auteurs de mes jours*. Kein Tropfen Blut fließt in dem ganzen Stücke, welches trotz seines schauerlichen Namens einen guten Ausgang nimmt.

Zu den Literaten, welche Ducis zur Folie dienten, gehört auch Mar. Jos. de Chénier. So pomphaft er auch seinen *Charles IX.* (1789), als das Werk eines freien Mannes ankündigte, das er einer freigewordenen, regenerierten, neuer Dramen bedürftigen Nation widmet, so sehr er auch darin für die politische Revolution Propaganda zu machen suchte, in ästhetischer Beziehung blieb er konservativ. Die einzige Freiheit, die er sich nach Ducis' Vorbild nahm, war, daß er in diesem Stücke die Einheit des Ortes aufgab; aber selbst diese Freiheit giebt er in seinem Drama *Brutus et Cassius*, welches durchweg im Zelte des Brutus spielt, auf; ja derselbe Schriftsteller, welcher die Worte «Freiheit und Nation» so oft im Munde führte, hat die Entdeckung gemacht, daß Shakespeare, da er für das Volk schrieb, nothgedrungen habe schlecht schreiben müssen. Jusserand spricht in Hinsicht auf diesen Rückfall Chénier's die Antithese aus: «Während der Schreckensherrschaft war man klassisch; unter der Restauration wird man romantisch». Und doch war während der Revolution Shakespeare keineswegs in Vergessenheit gerathen, seine Werke müssen vielmehr in weiten Kreisen als bekannt vorausgesetzt werden, da man sich Shakespeare'scher Worte zu politischen Anspielungen bediente<sup>1)</sup>. Allerdings absorbierte die Revolution, kraft der von ihr ausgesprochenen Grundsätze, eine Menge von geistigen Kapazitäten, indem sie dieselben in die Kanäle der Politik, der Verwaltungs- und Militärkarriere hineinleitete; aber schon lange vor der Restauration wurden die Grundsätze der Romantiker, und nicht nur in nuce von Népomuc Lemercier, dem Protégé Marie Antoinette's und der Kaiserin Josephine, dem Vertrauten Cambacérès' und Talleyrand's, mündlich und schriftlich proklamiert. In seinen Vorlesungen: *Cours analytique*

---

<sup>1)</sup> In der Februar-Nummer 1792 der *Chronique du mois* (revue girondine) steht nach Darmesteter, *Essais de la litt. anglaise*, die Wendung: *Quand un peuple s'endort sur la foi d'un traité du roi, la moitié se reveille esclave et l'autre se ne reveille point* — mit folgendem Kommentar: Lady Macb.: *He sleeps.* Macb.: *When shall he awake?* L. Macb.: *Never.*

*de la littérature générale*, brachte er die Vorzüge des englischen Aeschylus immer wieder in Erinnerung: die Gabe desselben, seine Figuren stets der Situation gemäß reden zu lassen, seine Meisterschaft in der Erregung von Mitleid und Furcht, seine Kunst in der Entwicklung der Leidenschaften und in der Zeichnung der Charaktere. In seinem historischen Schauspiele *Pinto*, welches die unblutige Revolution behandelt, die dem Hause Braganza 1640 zum portugiesischen Throne verhalf, übertrug er seine Theorie in die Praxis. Shakespearisch ist an dem Stücke, welches bereits 1800 geschrieben war, aber erst 1834 das Licht der Lampen sah, die Vermischung des Komischen und Tragischen im Dialog und in der Charakterzeichnung; er zeigt darin nach seinen eigenen Worten die Größen dieser Erde, die sonst nur in Amtstracht über die Bühne schreiten, als bloße Menschen *inter parietes: les grands en deshabillé et, pour ainsi dire, nus, sous le fouet de la satire.*<sup>1)</sup> Unter Shakespeare's Einfluß, in der Absicht, realistisch zu wirken, bediente er sich der Prosa, die zwanzig Jahre später Beyle als die einzig wahre Diktion für die Tragödie empfahl. Im engsten Zusammenhang mit der eben erwähnten künstlerischen Absicht Lemerrier's steht es, daß er für die *comédie historique* auf die Memoirenliteratur als die ergiebigste Quelle hinwies, ein Wink, den auch die Romantiker nicht unbeachtet ließen, der sie aber auch bisweilen auf Abwege führen sollte. Es traf sich schlecht für Lemerrier, daß seine Bestrebungen in die Aera Bonaparte's fielen. Denn diesem lag aus politischen Gründen Alles daran, daß die Tragödie auf den alten Stelzen weiter schritte, daß von der Bühne ja kein Freiheitshauch in das politische Leben dränge. Lemerrier fand daher nicht nur nicht Unterstützung, sondern die heftigste Befehdung durch Geoffroy, den «Schrecklichen», welcher die Schalen seines kritischen Zorns über den britischen Eindringling und die Neuerer ergoß. Vielleicht aufrichtiger, aber jedenfalls beschränkter als Voltaire, verdächtigte Geoffroy Ducis und Lemerrier als schlechte Patrioten und suchte den intellektuellen Urheber ihrer Werke an den Pranger der Lächerlichkeit zu stellen. Auch Châteaubriand, welcher in Shakespeare den Philosophen und den Dramatiker streng auseinander hielt, der für ersteren nicht genug Anerkennung,

---

<sup>1)</sup> Sein Nachfolger darin war Scribe, der in seinem Lustspiel *Charlatanisme*, 1825, durch den Mund einer seiner Figuren erzählt, wie er sich auf dramatische Kunst oder vielmehr Broterwerb gelegt hat. Shakespeare nennt er freilich nicht als seinen Inspirator.

für letzteren in Hinblick auf Form und Inhalt nicht genug Vorwürfe hatte — auch schon der junge Châteaubriand gab seiner Kritik (*Essai sur Shakespeare, 1801*) denselben patriotischen Beigeschmack, indem er sich über das Studium fremder Sprachen und die Ueberschwemmung Frankreichs mit Uebersetzungsliteratur mißbilligend aussprach. Diese chinesische Mauer wünschte sich auch Bonaparte aus den vorhin angedeuteten Gründen um Frankreich gezogen. Aber keiner trug mehr als gerade Bonaparte durch seine ewigen Feldzüge dazu bei, daß fremde Bildungselemente — südeuropäische, sowie deutsche und englische — Frankreich befruchteten. Wie früher Prévost und Voltaire in England, so war jetzt Frau von Staël mit Shakespeare in Deutschland, seiner zweiten Heimath, bekannt, man darf sagen bekannter geworden, denn während sie sich in ihrem 1799 geschriebenen Buche: *De la littérature* etc. nicht gerade viel über Châteaubriand erhebt, den Philosophen Shakespeare hochschätzt, aber über den Künstler die Nase rümpft, verwirft sie in ihrem 1813 herausgegebenen Werke: *De l'Allemagne*, das Dogma von den drei Einheiten und erklärt die früher bemängelte Vermischung der dramatischen Gattungen für naturgemäß; aber über eine vermittelnde Stellung kommt auch die Freundin A. W. v. Schlegel's nicht hinaus. Ebenso zeigt sich die Wahrheit des Dichterwortes:

*Quo semel imbuta est servabit odorem  
Testa diu —*

an Beyle, der die Stichworte «Wahrheit» und «Natur» ausgab. Es schien, als wollte er in seinem *Shakespeare et Racine* (1823) betitelten Buche Bäume ausreißen, als er die Forderung aussprach, den Vers als illusionsstörend aus dem ernstesten Drama auszuweisen. Er hatte es trotz der Vorlesungen A. W. v. Schlegel's noch nicht erfaßt, daß nicht das rhythmische Gewand, sondern der noch immer nachwirkende höfische Einfluß, der zur Rhetorik geneigte Charakter der Franzosen der Krebschaden der französischen Tragödie sei, und in der Beyle eigenthümlichen Doppelseeligkeit rieth er zum Romantismus, zum Bruche mit der Vergangenheit, zur Wahrheit und Natürlichkeit im Inhalt, in der äußeren Form aber, d. h. im Sprachlichen, zum Klassizismus. *Les tombeaux de Vérone* von Séb. Mercier waren nach seinem Geschmack. Auch Rémusat hätte, wie Beyle und Frau von Staël, am liebsten eine Allianz zwischen Shakespeare und Racine gesehen, sprach sich aber deutlicher dahin aus, daß etwas faul sei im Reiche der französischen Melpomene und prophezeite der literarischen Revolution den Sieg, wenn nicht eine Reform einträte. Es galt Shakespeare auch als Künstler, als dramatischen Dichter dem gebil-

deten Frankreich nahezubringen. In diesem Sinne wirkte, von deutschen Einflüssen getragen, in erster Reihe Guizot, welcher 1821/22 im Bunde mit anderen Gelehrten die Letourneur'sche Uebersetzung, von groben Mißverständnissen gereinigt, herausgab und dieselbe mit einem *Essai sur Shakespeare* begleitete. Hier wird zum ersten Male der Versuch gemacht, den englischen Dichter und seine Dramaturgie als ein Produkt historischer Entwicklung zu verstehen. Als ein riesenhaftes Genie stellt ihn Villemain hin in seinem *Cours de littérature française*. Seinen außerordentlichen Schönheiten entsprächen freilich auch ebensolche Fehler; diese aber sucht Villemain ebenfalls vom geschichtlichen Standpunkte aus zu verstehn. Noch vorurtheilsloser ist Barante (*Mélanges historiques et littéraires, 1824*), welcher den Hamlet, den Villemain zur Exemplifizierung des Verfehlten herangezogen hatte, als ein von einem großen Gedanken getragenes und durchdrungenes Kunstwerk auffaßte und das, was in den Augen früherer Kritiker fehlerhafte Auswüchse waren, als untrennbare Theile des Dramas hinstellte. Vorurtheilsloser zeigte sich Barante auf jeden Fall; ob sein oder Villemain's Urtheil der Wahrheit näher kommt, ist eine andere, hier nicht zu erörternde Frage. Damals (1824) wurde der Name des Globus-Theaters, welches Shakespeare lange Jahre geleitet hatte, die Benennung einer Zeitschrift, welche für die nächsten Jahre das Hauptorgan der antiklassischen Richtung werden sollte. Alles dies bekundet, daß die Atmosphäre mit Elektrizität geladen war; der zündende Blitz aber war das Gastspiel einer englischen Schauspielergesellschaft, welche 1827 vor vollen Häusern und mit großem Beifall die Meisterwerke Shakespeare's den Parisern vorspielte und ihnen ad oculos zeigte, daß die Einheit des Interesses, welches Guizot als die allein maßgebende proklamiert hatte, alle anderen schönen Theorien aufwiege. War jenes Gastspiel der Engländer der Blitzstrahl, so waren die Dichtwerke der älteren Romantiker Hugo, Vigny, Vitet, Dumas und die zahlreichen Bearbeitungen und Uebersetzungen von Shakespeare's Werken die Niederschläge Shakespeare'scher Einwirkungen, welche auf Frankreich herabfielen. Die ersten Tropfen, um im Bilde zu bleiben, waren die Worte, welche V. Hugo seinem *Cromwell* voranschickte. Noch einmal werden darin alle die Argumente wiederholt, welche seit Lessing in Deutschland und Frankreich gegen das Konventionelle im Drama geltend gemacht worden waren, mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Shakespeare, der dem Ideal am nächsten gekommen sei. Dies geschah aber mit einem bis dahin auf französischem Boden nicht erhörten Siegesbewußtsein. Die bereits

von Beyle ausgegebene Losung: «Natur und Wahrheit», schrieb V. Hugo auf die Fahne der Romantik. Natur und Kunst sind ihm nicht identisch, aber auch nicht heterogen, indem nach ihm die Kunst eine ideale und reale Seite hat. Diese Realität in der Kunst ist ihm wieder ein Produkt von Schönerem (*sublime*) und Häßlichem (*grotesque*); da ihm nun das Häßliche auf Erden die Regel, das Schöne die Ausnahme bildet, so wird unter seiner Hand die Aufgabe der Kunst die Darstellung des Häßlichen, welches um so häßlicher erscheint, weil Hugo, dessen Auge überall Kontraste zu sehen pflegte, dessen Geist in der rhetorischen Antithese seine Grundform hatte, ihm das Schöne verschönert entgegenzustellen liebte. Diese Kontrastierung galt ihm als ein Kardinalpunkt Shakespeare'scher Dichterweisheit; in Ariel und Kaliban, einem von Hugo gern gebrauchten Gleichniß der Natur, habe der britische Dichter diese Gegensätze am schärfsten verkörpert; in unzähligen anderen Beispielen aus den Dramen Shakespeare's traten sie seinem französischen Nacheiferer vor Augen. Aber in zweifacher Hinsicht sah Hugo anders als der *l'homme-Océan*, wie er jenen in überschwänglicher Weise nennt. Shakespeare legt diese Kontraste nicht in eine Brust neben einander: Cordelia und ihre Schwestern, die wilde Katharine und die sanfte Bianca, Edgar und Edmund sind, um aus der Fülle von Beispielen einige herauszugreifen, Kontraste in Charakteren; der schwarze Othello und die blendende Desdemona, die Häßlichkeit Richard's III. und die Schönheit des legitimen Thronerben, Ariel und Kaliban Gegensätze in körperlicher Beziehung; das Gespräch der Todtengräber und Ophelia's Bestattung, die Pförtnerscene und Duncan's Ermordung, das Betragen Katharina's vor und nach ihrer Zählung, Kontraste in Situationen. Alle diese Gegenüberstellungen weisen Hugo's Stücke durch zahlreiche Beispiele vertreten auf. Man vergleiche beispielsweise die schroff gegenüberstehenden Charaktere von Oliver Cromwell und seinem Sohne, von Triboulet und Blanche, die körperlichen Gegensätze von Quasimodo und Esmeralda, die Kontrastierung in Ruy Blas, wo der Held des Stückes sich eben als Reformator eines großen Reiches geriert hat, um sich gleich darauf als Lakaien behandeln zu lassen; im Cromwell, wo Lord Rochester, eben vom Lord Protektor mit dem Tode bedroht, zu einer skurrilen Ehe gezwungen wird. Aber Hugo geht eben weiter als sein Vorbild; er stellt nicht nur Gegensätze dar, welche körperlich verschiedenen Erscheinungen angehören, sondern er drängt die schreiendsten Kontraste in eine Brust zusammen. Beispiele dafür sind Triboulet, der am Hofe Großmeister jeder Verworfenheit ist, in



seinen vier Wänden aber als ehrbarer Paterfamilias sich entpuppt;<sup>1)</sup> die professionsmäßigen Courtisanen Marion und Tisbe, die sich in Muster von Treue verwandeln; Lucrezia Borgia, die mit dem Fluche der Blutschande und unzähliger Mordthaten belastete Verbrecherin, welche Mutterliebe zu dem unbekanntem Sprößling einer illegitimen Umarmung fühlt. Aber außer dieser nicht unmöglichen — der Charakter des französischen Volkes bietet nach dem Urtheil des Franzosen Tocqueville selbst einen Beleg hierfür — bei Hugo jedoch schwach begründeten Unterschiedlichkeit innerhalb eines und desselben Menschen, unterscheidet ihn der Zug von Shakespeare, daß er mit Vorliebe, schon seit seinem *Han d'Islande*, welcher sechs Jahre vor seinem Cromwell in die Welt gesetzt wurde, in seinem Quasimodo, seinem Triboulet, seiner Guanhumara, dem Schloßgespenste mit dem aztekischen Namen in den Burggrafen, in der Darstellung der körperlichen Diformität förmlich schwelgte. Ach, was unterscheidet ihn nicht Alles von Shakespeare, dessen Geist er auf sich ruhend glaubte! Wohl hat er von seinem Cromwell an, wenn dieser auch von der scenischen Darstellung ausgeschlossen blieb, viel äußere Handlung auf die Bühne gebracht, Verschwörungen und Parlaments-Scenen, Entführungen und Mordthaten, Hofbälle und Kerkerelend u. s. w. aber unter Beigabe unendlich langer Monologe und Tiraden, deren Langweiligkeit dadurch keine Einbuße erleidet, daß sie — angeblich — nicht an die Adresse der Zuschauer, wie in der klassischen Tragödie, gerichtet sind. Er ist dadurch in zweifacher Beziehung hinter seinem Vorbilde zurückgeblieben. Er hätte, was die Handlung anlangt, wenn er es nicht aus Shakespeare direkt entnahm, bereits aus Lessing's Dramaturgie (74. Vorlesung) lernen können, daß neben der Erregung des Mitleids nicht die des Schreckens, sondern die der Furcht die Aufgabe des Dramatikers sei. Zugleich bewies er, daß ihm dazu das bescheidenste Quantum von Objektivität fehlte. Was ist z. B. die ellenlange Rede Milton's an Cromwell, die nicht minder umfangreiche Ansprache von Ruy Blas an die spanischen Minister anders als je ein lyrischer Erguß des Dichters? Wie äußerst selten kann man Shakespeare dieser antidramatischen Subjektivität zeihen!<sup>2)</sup> Wie weit ist

<sup>1)</sup> Mit unverkennbarem Anklang an Othello's Worte, wie er zu Desdemona's Liebe gekommen sei, sagt Triboulet von seiner verstorbenen Frau: (*elle*) *m'aima pour ma misère et ma difformité*.

<sup>2)</sup> Das kann man z. B. in der Scene, wo Romeo das Gift kauft. In dem Augenblick, wo er von Julia's Tode hört, ist es unnatürlich, daß er soziale Betrachtungen anstellt und Vergleiche zwischen Gift und Gold zieht.

Hugo nicht auch im Punkte der Nachahmung der Natur, soweit dies noch nicht berührt ist, zurückgeblieben? Um Lokalfarbe war es Hugo zu thun. Worauf beschränkt sich aber sein lokales Kolorit? Auf nicht viel mehr als auf Aeüßerlichkeiten: Kostüme, Möbel, Waffen — lauter Dinge, auf welche die Shakespeare'sche Bühne keinen Werth legte und legen konnte; aber der Dichter des Macbeth war um so größer im psychologischen Kolorit, das sich in der Diktion deutlich spiegelte, das die Vertreter verschiedener Völker, Stände, Temperamente, Lebensalter u. s. w. deutlich unterschied.<sup>1)</sup> Bei V. Hugo spricht der Bediente wie der Grandseigneur, der Arbeiter wie der Minister, die Königin wie die Frau aus dem Volke.<sup>2)</sup> Der größte Gewinn, den der Dichter des Hernani durch seine Imitation Shakespeare's der französischen Tragödie bescherte, war die größere Freiheit in der Anwendung des Enjambement, also eine größere Gelenkigkeit des Alexandriners, und daß er und seine Schule darauf hinwirkten, daß das nackte und derbe Wort an die Stelle der akademischen Umschreibung trat. Da verstand Alfred de Vigny, der Freund des Vorigen, den englischen Meister besser. In der Vorrede zu seinem Romane *Cinq-Mars* läßt er sich folgendermaßen über sein Ziel aus: *Ce qu'il faut, ce n'est pas l'authenticité du fait, mais la vérité d'observation sur la nature humaine. C'est le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son caractère et de son temps.* Also auf psychologische Wahrheit kommt es ihm vor allen Dingen an. Bevor Vigny die aus seiner Quelle geschöpften Erfahrungen in Dramen eignen Entwurfs an den Tag brachte, ließ er seine für die französische Bühne berechnete Bearbeitung des Othello erscheinen. Dieselbe wurde am 24. Oktober 1829 am Théâtre français, der bisherigen Domäne der französischen Klassiker, aufgeführt. Trotz der Kenntniß, welche Vigny vom Englischen hatte, ließ er es doch bisweilen etwas zu stark an philologischer Akribie fehlen. Auf eins seiner argen Mißverständnisse, zu welchem ihm

---

<sup>1)</sup> Lange vor Hugo's Auftreten wußte die französische Volksbühne besser, was Lokalton sei. Guilbert de Pixérécourt, der Scribe mit zum Muster diene, läßt in seiner *Comédie historique* Christophe Colomb, die Bewohner von Guanahani mit Zuhilfenahme einer das Verständniß vermittelnden Pantomime eine Zeit lang nur karäibisch reden, dessen Kenntniß sich der Dichter durch den Dictionnaire caraïbe verschafft hatte. Eine Probe gibt Brunetière a. a. O. p. 346.

<sup>2)</sup> Von V. Hugo's Menschen läßt sich mutatis mutandis das Wort Hamlet's: «O es giebt Schauspieler, die weder den Ton noch den Gang von Christen haben» u. s. w., anwenden.

die Barbara Desdemona's verführte, habe ich bereits aufmerksam gemacht. Ein weiteres Beispiel. Bei Shakespeare können die afrikanischen Hexenweiber in den Herzen nur lesen. Vigny aber hat eine größere Meinung von ihnen:

*une magicienne,  
si profonde en savoir que sa plume eût écrit  
toutes les pensers secrets qui passent dans l'esprit.*

Im Original will Emilia von dem gefundenen Taschentuche ihrer Herrin nur die Stickerei nachzeichnen und diese Nachzeichnung Iago geben, um eine seiner Launen zu befriedigen. Bei Vigny sagt die Dueña nichts von diesem Vorhaben, welches ihre Untreue einigermaßen entschuldbar erscheinen läßt; auch ihr letzter Zweck ist ein anderer; es gilt *dissiper un peu son effrayant souci*. Hinter dem Schwunge des Originals blieb der französische Uebersetzer, trotz aller eignen Befähigung, nicht minder zurück. Ungefähr wie das Bild einer Blume zu ihr selbst verhält sich, um ein Beispiel für viele zu wählen, Othello's letzte Rede bei Vigny und bei Shakespeare. Aller Duft fehlt der französischen Bearbeitung: die schönen Gleichnisse von den balsamreichen Bäumen Arabiens, von der weggeschleuderten Perle, sie mußten dem französischen Geschmacke, der nach einer schnellen Entwicklung verlangt, der zumal nach Desdemona's Tode mit Siebenmeilenstiefeln dem Ende zustürmt, zum Opfer fallen. Daß die bewußte Brabantio-Szene für den Bühnengebrauch eine starke Retouche erfahren mußte, ist natürlich; weniger natürlich, daß das Publikum des Théâtre français an dem von Othello fortwährend wiederholten *mouchoir* Anstoß nahm und den Bearbeiter nöthigte, dafür *bandeau* einzusetzen.

Es liegt nahe, gleich bei dieser Gelegenheit die spätere Bearbeitung desselben Stückes durch Grammont, welche 1882 auf dem Odéon-Theater zur Darstellung gelangte und noch en vogue ist, zum Vergleiche heranzuziehen. In demjenigen, was Grammont übersetzt, ist er getreuer als Vigny. Kein Wunder, da eine Reihe guter Prosa-Uebersetzungen, wie die von Laroche, Fr. V. Hugo, Montégut, welche nach dem revidierten Letourneur erschienen waren, ihm den philologischen Theil seiner Arbeit sehr erleichterten. Da ist natürlich die afrikanische Sklavin, welcher Vigny noch den Namen Joël angedichtet, verschwunden<sup>1)</sup>: Grammont kennt keine Zigeuner-Hexe, welche schreiben kann; ihre Kenntniß beschränkt sich bei ihm darauf, daß

<sup>1)</sup> *Nous avions chez ma mère une fille appelée  
Barbara, pour servante.*

sie *dans le coeur le plus profond* zu lesen versteht. Wenn auch dieser Uebersetzer, obgleich es auch in seiner Arbeit an Ungenauigkeiten nicht fehlt, in dem, was er überträgt, genauer ist als sein romantischer Vorgänger, so über- oder unterschlägt er noch mehr vom Originaltexte als Vigny, und zwar in Rücksicht auf die vorhin genannte Geschmacksrichtung seines Publikums. In kaum sechs Verse preßt Grammont die Erzählung von Othello's Reiseabenteuern; die metaphorreiche Expektoration Iago's über den freien Willen des Menschen am Ende des I. Aktes ist bei Vigny zu anderthalb Versen zusammengeschrumpft, bei Grammont fehlt sie ganz; ebenso fehlt bei diesem, was Iago zu Othello über den Werth des guten Namens sagt. An Dämpfungen leistet natürlich der neu-französische Bearbeiter ebenfalls das Seinige und verwässert die derbste Stelle in der Brabantio-Scene zu der Phrase: *votre fille se livre au More, sans pudeur*.

Ich kehre zu Vigny in die Zeit der Romantiker zurück. Mit ähnlicher Freiheit wie den Mohren hatte dieser schon vorher den Kaufmann von Venedig, der es aber zu keiner Aufführung brachte, unter dem Namen *Shylock* behandelt. In dem offenen Briefe, welchen Vigny wenige Tage nach der epochemachenden Othello-Aufführung an einen englischen Lord schickte, hielt auch er es für nöthig, die alten Vorurtheile zu bekämpfen, aber in einer Weise, daß seine Zeilen ein sicheres Siegesbewußtsein athmen, während V. Hugo dem Wanderer gleicht, der in einem nächtigen Walde laut pfeift und singt, um durch seine erheuchelte Courage andere zu erschrecken. Wie dieser, so warnte auch jener vor knechtischer Nachahmung, trotzdem auch er in Shakespeare den Meister der modernen Tragödie erblickte. Er wiederholt den Gedanken der Frau von Staël, daß die Kunst auf dem scheinbar höchsten Gipfel nicht stehen bleiben dürfe und fordert, daß die modernen Dichter den geistigen Horizont, den seit Shakespeare's Zeit die Philosophie erweitert hätte, auch weiter spannten. Die reife Frucht seines Genius ist sein *Chatterton*; seine Lehrlingsarbeit war, so zu sagen, die fünfaktige historische Tragödie: *La maréchale d'Ancre* (1831), wozu ihn die Königsdramen seines Meisters inspirierten. *Si duo faciunt idem, non est idem*: Shakespeare griff aus dem geschichtlichen Schatze seines Volkes stets, selbst in Heinrich VIII., das heraus, was das Nationalgefühl der Engländer höher wallen ließ; Vigny dagegen griff eine Periode französischer Geschichte heraus, welche mit zu den ruhmlosesten Frankreichs gehört; wenn es sich auch in derselben um eine Befreiung Frankreichs von der Herrschaft fremder Günstlinge handelt, so war

doch die Art und Weise der Emanzipation so kleinlich und perfide, daß, da Vigny der Geschichte treu blieb, seine Zuhörer sich der Vorfahren eher schämen als erfreuen mußten. Nichts Aktuelles packte die Zuschauer; der romantische Dichter hatte Hamlet's Rezept, das Publikum seine eigene Zeit im Spiegel sehen zu lassen, nicht befolgt, höchstens ihm Rechnung getragen durch den Korsen Borgia, in dessen Charakterisierung: *sauvage par nation et civilisé comme malgré lui par la politesse de son temps* — gewisse Exemplare der romantischen Schule ihr Spiegelbild erblicken konnten. Die Vorzüge der Dichtung, welche in guter Charakterführung und getreuem Kolorit der Zeit Maria's von Medici bestanden, konnten für die erwähnten Mängel nicht entschädigen. Näher kam Vigny seinem Ideal in seinem *Chatterton* (1834), welcher unverkennbar und an vereinzelt Stellen selbst im Wortlaute<sup>1)</sup> unter dem Einflusse Hamlet's stand. Trotz der himmelweiten Verschiedenheit des Stoffes gleichen sich die Helden beider Stücke in der Ueberschwänglichkeit ihrer Reflexion und Menschenscheu und in ihrer Unfähigkeit, die Schickungen der Erde mit Gleichmuth zu ertragen. Vigny hat sich die im Hamlet vorgetragene Lehre, aktuell zu sein, zu Nutze gemacht, indem er eine Gestalt aus seiner Zeit im Spiegelbilde des Dramas zeigte, nur wieder mit dem Unterschiede, daß des französischen Dichters Individualität überall erkennbar ist, während der englische Dramatiker persönlich unkenntlich bleibt. Auch in diesem Werke Vigny's besteht der Hauptvorteil in der Realität seiner Psychologie. Was diesem auf historischem Gebiete mißlungen war, nämlich die Schöpfung eines national-geschichtlichen Dramas, das wurde von Louis Vitet fast gleichzeitig, ebenfalls mit Anlehnung an die Shakespeare'schen Königsdramen versucht. Er war in der Wahl seines Stoffes glücklicher als der Vorige, welcher eine kleine Zeit herausgegriffen hatte. Vitet wählte die Aera Heinrich's III., in welcher religiöse und politische Leidenschaften den Siedepunkt erreicht hatten und somit dem Dramatiker eine reiche Ausbeute gewähren konnten. In seinem Lesedrama: *Les États d'Orléans*, welches den gleichen Stoff behandelt wie Hérault's *François II.* und in seinen dramatischen Szenen: *Les Barricades*, *Les États de Blois* und *La mort de Henri III.* ist ein Schatz von psychologischer Erkenntniß niedergelegt. Ein Beispiel aus dem zweit-

---

<sup>1)</sup> Im 1. Akt sagt der Quäker zu Chatterton, der ihn *Bonjour, mon sévère ami* angeredet hat: *Pas assez comme ami et pas assez comme médecin.* Gleich darauf sagt er zu Chatterton: *En toi la rêverie continue a tué l'action.*

genannten dramatischen Werke bietet die stumme Furcht Heinrich's III., dessen Charakterzeichnung ein nicht genug zu bewunderndes Meisterstück ist, im Augenblicke, als er die Mordwaffen an seine Mignons vertheilt, ohne den Namen seines Opfers zu nennen; bietet das Gemisch von Furcht, Ungeduld und Schamgefühl, welches den Herzog Heinrich von Guise im Vorzimmer des Königs kurz vor seiner Ermordung befällt. Auch die Lokalfarben sind naturgetreu; besonders gelungen sind die zahlreichen Volksscenen in den Straßen und Kirchen von Paris. Aber daß Vitet nicht der Shakespeare Frankreichs geworden ist, lag nicht nur an seinem Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft, sondern auch daran, daß ihm das dichterische Pathos versagt war; der Historiker in ihm überwog den Dramatiker. Auch Alexander Dumas, wobei natürlich nur an den jungen Künstler, nicht an den späteren Bücherfabrikanten gedacht ist, drang nicht tiefer in den Schacht Shakespeare'scher Dichterweisheit trotz aller Begeisterung für den britischen Altmeister, den er durch die englischen Schauspieler 1827 zuerst im Hamlet kennen lernte. Er vergleicht sich selbst in seiner Schrift: *Comme je devins auteur dramatique* mit einem Blindgeborenen, der plötzlich sehend geworden, mit einem Adam, der sich erwachend im Paradiese sah. Was Hugo und Vigny fehlte, die dramatische Ader, sie floß bei Dumas in ungewöhnlicher Stärke; was der gelehrte Vitet nicht aufweisen konnte, die dramatische Gestaltungskraft und die dichterische Imagination, sie besaß er in reichem Maße; aber dafür ging ihm fast gänzlich die Innerlichkeit, die psychologische Kunst Vigny's und Vitet's ab. Immerhin geriethen ihm die Menschen besser als seinem Freunde Hugo, von einigen Beispielen abgesehen, unter denen sein Anthony, eine ebensolche Monstrosität wie Triboulet oder Quasimodo, aus dem Nachtgestalten-Kabinet von E. T. A. Hoffmann stammt. In gewissem Sinne ist aber gerade dieses Stück, welches aus Sturm und Drang geboren ist, ein Protest gegen eines der Dogmen des Romantismus. Wie die Klassiker das Alterthum, so hielt der Großmeister der neuen Richtung, Hugo, das Mittelalter für den allein-seligmachenden historischen Hintergrund. Dumas wollte ganz aktuell sein und zeigen, daß die Leidenschaften unter einem ganz modernen Tuchrock ebenso heiß wallen könnten wie unter einem mittelalterlichen Stahlpanzer. Immerhin liebte auch Dumas die historischen Maskeraden sehr. Aber die Dumas'schen Gestalten aus fast allen Gebieten der Weltgeschichte erscheinen nicht als die Verkörperungen großer historischer Gegensätze, wie Cæsar und Brutus, Coriolan und die Plebejer, Richard II. und Heinrich IV.

u. s. w., sondern geben nicht viel mehr als den Namen zu einer Liebesgeschichte. So ist es in seiner *Christine*, aus welcher im Einzelnen selbst ein Schwerhöriger neben den deutlichsten Anklängen aus Schiller und Scott solche aus Shakespeare heraushören kann; so in seinem *Henri III.*, worin die brutale Eifersucht des Herzogs von Guise die Beeinflussung des Dichters durch Othello sehr nahe legt, so ist es in seinem *Caligula*, und in *tutti quanti*. Er hat von Shakespeare gelernt, die Bühne mit Handlung zu erfüllen; aber von der psychologischen Kunst des Letzteren, der selbst an seine Nebenfiguren solche wandte, ist bei ihm kaum die Rede.

Bei den genannten Mitgliedern der romantischen Schule — bei Hugo, der das Wesen Shakespeare's im Antithetischen sah, bei Vigny und Vitet, welche die psychologische Feinheit des Meisters als Hauptsache betrachteten; bei Vitet speziell, welcher diese Art von Finesse mit größter Objektivität verband; bei Dumas, welcher den Reichthum der Shakespeare'schen Handlung auf die französische Bühne verpflanzen wollte — ist, auch ohne ihr eigenes Bekenntniß, ein unmittelbarer Einfluß Shakespeare's aus der Zahl der anderweitigen auf sie bezüglichen Einwirkungen deutlich heraus zu erkennen.

Es gelang den Romantikern, unter denen besonders C. Delavigne sich von Shakespeare, und zwar durch dessen Richard III. in seinem *Louis XI.* und noch mehr in *Les enfants d'Édouard* beeinflussen ließ, mit nichten, einen vollen Sieg über den Klassizismus davon zu tragen. Im Gegentheil, die Zerrbilder von Menschen, wie sie Hugo und Dumas auf die weltbedeutenden Bretter setzten, bereiteten einen Abfall des Publikums vom Romantismus vor, und es wiederholte sich das scheinbar paradoxe Phänomen des voraufgehenden Jahrhunderts: dem schüchternen antiklassischen Gesäusel zur Zeit des *Ancien régime* entsprach die Sturm- und Drangperiode der Zeit Karl's X. und des Bürgerkönigs, der Umkehr zum Klassizismus in den Zeiten der Revolution und des ersten Kaiserreichs die vermittelnde Richtung, welche aus der Reaktion gegen das Uebermaß der Romantik entstanden war und in Fr. Ponsard ihren Führer fand. Festgehalten wurde die Rücksichtslosigkeit gegen die Einheit von Ort und Zeit, die freiere Behandlung des Verses; aber die Vermischung der Gattungen, der Gebrauch der Prosa für hochtragische Stoffe waren wieder eine Zeit lang verpönt. Die uralte Eiche wurde zwar gestutzt, aber sie hörte trotzdem nicht ganz auf, Frankreich zu beschatten. Selbst in Einzelheiten ist in der nachromantischen Zeit der Einfluß Shakespeare's deutlich zu erkennen: z. B. spiegelt sich die Pandulfo-Szene in König

Johann im I. Akte von Ponsard's *Agnès de Méranie* wieder, wo der Mönch unter Androhung des Interdikts Philipp II. von Frankreich zur Verstoßung seiner Gemahlin Agnes auffordert; es deckt sich Wort für Wort diejenige Scene aus Sardou's *Cléopâtre* mit der aus Antonius und Cleopatra, wo der Bote aus Rom der ägyptischen Circe die Nachricht von der Vermählung des Antonius bringt. Dieses letztere Beispiel beweist aber weniger die unmittelbare Beeinflussung der gegenwärtigen Dramatik Frankreichs durch den britischen Dichter, als daß sein Antonius und Cleopatra im Vaterlande Sardou's wenig oder gar nicht in weiteren Kreisen bekannt ist, weil dieser sonst, durch die Gleichheit seines Stoffes verführt, es nicht hätte wagen können, solche Anleihen von dem Anderen zu machen. Die Auffindung dieser Shakespeare'schen Einzelheit in einem modernen französischen Dichtwerk gleicht der Herauserkennung eines Weizenkorns aus einem Haufen Gerstenkörner. Es ist ein purer Zufall. In tausend andern Fällen wird sich das Weizenkorn nicht aussondern lassen; oder, deutlicher ausgedrückt: in das Meer der französischen Literatur sind seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts so viele Flüsse aus aller Herren Ländern eingelaufen, daß jeder einzelne nicht mehr zu unterscheiden ist — je weiter sie von der Küste, d. h. vom Beginn des Jahrhunderts entfernt sind, desto weniger. Der Werth der hohen Dichterqualitäten, dramatische Gestaltungskraft und Kenntniß des Menschenherzens in seinem Fundamente, welche die beiden größten Dramatiker des modernen Frankreichs, A. Dumas jun. und V. Sardou, auszeichnen, ging zwar den Franzosen zuerst aus Shakespeare auf; mehr oder minder unbewußt aber lag das, was den Dramatiker macht, der späteren Generation im Blute. Beide eben genannten dramatischen Dichter repräsentieren uns gewisse Seiten von dem Wesen des Altmeisters. Mit der Hugo'schen Neigung für Kontraste und speziell der Vorliebe, solche in eine Brust hineinzulegen, verband der jüngere Dumas, dem die Phantasie seines Vaters fehlte, nicht geringe psychologische Kenntnisse, während Sardou mit einer glänzenden Einbildungs- und Gestaltungskraft, sowie der historischen Akribie Vitet's begabt, eine tiefe Innerlichkeit vermissen läßt. Dieser Abstand Sardou's, des geschickteren Dramaturgen, von Shakespeare, dem größeren Dichter, wird auf der französischen Bühne kaum recht zur Erkenntniß kommen, weil bei der schärferen Zuspitzung auf die Handlung manche lyrische Blüthe, überhaupt manche sprachliche Schönheit des englischen Originals fallen muß. Seit dem Anfang der sechziger Jahre spielen die Stücke Shakespeare's, der in Paris eher zu einem Denkmal gekommen



ist als Racine und Corneille, eine bedeutende Rolle im Repertoire der Pariser Theater. Dem älteren Dumas gebührt der Ruhm, den englischen Meister durch seine Bühnenbearbeitung des Hamlet und dessen Aufführung am Théâtre historique (15. Dezember 1847) in die weitesten Kreise Frankreichs eingeführt zu haben. Angesichts des trefflichen Aufsatzes von Elze im I. Band des Jahrbuches kann ich mich auf das Alleräußerste beschränken. Die Hauptsache ist, daß Hamlet, dem Dumas im ersten Akte zu einem galanten Gespräche mit Ophelia Gelegenheit giebt, am Schlusse der Tragödie nicht stirbt; nur äußerlich wird dies dadurch motiviert, daß er in dem Zweikampf mit Laertes keine Wunde erhält. Der Geist seines Vaters, welcher sich zum Schluß noch einmal auf die Erde bemüht, befiehlt ihm, leben zu bleiben. Als wenn der Geist des alten Ducis wiedergekommen wäre! Und er ist aus Frankreich noch nicht verschwunden; denn noch immer erfreut sich die Dumas'sche Bearbeitung der größten Beliebtheit. Für das Interesse, welches die Franzosen an diesem Stoffe nehmen, spricht die große Zahl poetischer Einzelübersetzungen; seit 1828 ist der Hamlet ein halbes Dutzend mal in Versen übersetzt worden, zuletzt von Reinach (1880), auf dessen Hamlet-Uebersetzung ich bei späterer Gelegenheit kurz zurückkommen will. Eine noch größere Beliebtheit aber als Hamlet genießt Macbeth in Frankreich. Dieses Drama ist, wie Darmesteter ausdrücklich bestätigt, dasjenige von denen Shakespeare's, für welches die Franzosen die meiste Vorliebe besitzen. Das ist auch ohne weiteres einleuchtend. Macbeth ist nämlich erstens das formvollendetste Werk des «Corneille von London», sowohl hinsichtlich der Einheit und Logik der Handlung als auch hinsichtlich der Diktion — Vorzüge, die für ein französisches Theaterpublikum noch durch den Umstand vermehrt werden, daß sie in dem Helden des Stückes einen Vertreter ihrer Rasse, den blutsverwandten Kelten erblicken müssen, während Hamlet mit seiner germanischen Natur ihnen doch nur ein Fremder ist. Die außerordentlich große Zahl von Uebersetzungen beweist das Interesse unserer westlichen Nachbarn am Macbeth. Gleich ein Jahr nach dem epochemachenden Auftreten der englischen Schauspieler in Paris erschien nach Darmesteter (*Ess. de la litt. angl.*) ein Macbeth in der opernhafteu Gestalt von Middleton-Davenant am Nationaltheater, dem seit 1839 verschiedene melodramatische Bearbeitungen an Pariser Vorstadttheatern folgten. Die französische Phraseologie wurde dieser Zeit durch verschiedene Wendungen, wie: *Le festin de Macbeth, la tache ineffaçable, le spectre de Banquo*, bereichert. Die

Uebersetzungsliteratur wurde in noch höherem Grade bereichert. Schon 1826 hatte Sorsum mit Nichtbeachtung des Umstandes, daß es der französischen Sprache an Quantitäten gebricht, das Original in Blankversen nachgeahmt; in den vierziger Jahren hatten Jules Lacroix und E. Deschamps, in den fünfziger Jahren Léon Halévy und Wailly den *Macbeth* übersetzt; in den sechziger Jahren Châtelain, noch später J. Richepin, der Dichter des schönen Märchen-dramas: *Vers la joie*, und G. Clerq ihn übertragen bez. für die Bühne bearbeitet. Als die besten Uebersetzungen gelten den Franzosen nach Darmesteter diejenigen von Lacroix und Deschamps. Letzterer giebt der genannte Literarhistoriker wegen ihrer Ungezwungenheit trotz ihrer minderen Wortgetreulichkeit den Vorzug. Beide fanden im Odéon-Theater, dem Lieblingsheiligthume Shakespeare's in Frankreich, Aufnahme; die Lacroix'sche lebt daselbst noch heute. Sie hält sich ungleich strenger an das Original als die Hamlet-Bearbeitung von Dumas: ihr Unterschied von ihrer Quelle besteht in nicht viel mehr, als in der strengen Wahrung der Ortseinheit während jedes der drei ersten Akte, wodurch eine Verschiebung der Scenen bedingt ist; sodann ist Macduff mit einer etwas größeren Rolle bedacht, indem ihm fast ausschließlich die Worte in den Mund gelegt werden, welche Rosse und Angus in der Zusammenkunft mit Macbeth und Banquo zu sprechen haben. Daß Kürzungen vorkommen, ist fast selbstverständlich; die Pförtnerscene ist z. B. bis auf einige wenige Worte ganz getilgt. Auch ein Theatereffect, daß die Hexen Macbeth in dem Momente sich zeigen, in welchem er in mörderischer Absicht Duncan's Schlafgemach betreten will, darf nicht als Sünde gegen den Geist der Dichtung betrachtet werden. Die Uebersetzung ist ungleich: Verfehltes und Gelungenes wechseln ab. Mißlungen ist z. B. der Schluß von Macbeth's Selbstgespräch auf der Haide:

*Ma pensée, où s'imprime  
Un fantôme de meurtre, a désorganisé  
Mon être qui succombe, anéanti, brisé;  
Et rien n'existe en moi que chimère et mensonge.*

Wie sehr diese Uebertragung hinter der Absicht des Originals zurückbleibt, lehrt die hinsichtlich der Genauigkeit vortreffliche Uebersetzung von Montégut, wo die Stelle also lautet:

*Mon âme, chez qui l'idée du meurtre est encore à l'état de chimère,  
ébranlé à ce point ma faible humanité, que toutes les facultés de mon  
être sont étouffées par cctte supposition, et que rien pour moi n'existe,  
sauf ce qui n'existe pas.*

Ganz vorzüglich dem Gedanken nach dagegen ist Lacroix der Dolch-Monolog gelungen, dessen Anfang folgendermaßen bei ihm lautet:

*Est-ce un poignard qui brille? Viens, oh! vite!  
Tourné vers moi, ton manche à te saisir m'invite!  
Viens donc! mais je te vois, et ne puis t'approcher!  
Fatale vision, n'es-tu pas au toucher  
Sensible comme aux yeux? Ou n'es-tu qu'un mensonge,  
D'un cerveau qui bouillonne épouvantable songe,  
Un poignard en idée? Oui, je te vois luisant,  
Réel comme ce fer que je tire à présent! —*

Das gerade Gegentheil dieser im Ganzen recht pietätvollen Bearbeitung ist die von Halévy; sie ist geradezu ein Kuriosum, dessen Kenntnißnahme ich deutschen Lesern nicht vorenthalten möchte. Die Oertlichkeit entspricht im Anfange des Stückes derjenigen des Originals; man sieht auch auf der Scene drei «*sorcières*», von denen aber die Bühnenanweisung ausdrücklich bemerkt: *elles sont jeunes et belles*, was den Autor nicht abhält, sie gleich darauf durch ihren Anblick auf Macbeth und Banquo abschreckend wirken zu lassen. Da der Schlachtbericht des Sergeanten wegfällt, haben diese drei Grazien gleich Gelegenheit, an die beiden schottischen Feldherren ihre Prophezeihungen zu richten. Wenig geschmackvoll sagt Banquo zu ihnen:

*Parlez, si dans le ciel vos regards savent lire.*

Zu beiden stoßen einige schottische Edelleute, hier heißen sie Macduff, Lenox und ein ganz frei erfundener Douglas. Lenox theilt Macbeth mit, daß der König die nächste Nacht auf Inverness sein Gast sein wolle; Macduff macht ihn mit seiner Rangerhöhung bekannt. Während sich Macbeth seinen Gedanken überläßt, tauschen Douglas und Macduff, welch' letzterer jenem von vornherein feindlich gesinnt ist, ihre Ansichten darüber aus. Douglas meint:

*Il bénit le monarque et sa faveur puissante.*

Worauf Macduff erwidert:

*Non, dans ce coeur jaloux l'ambition fermente.*

Die folgende Scene spielt in Inverness. Die Lady schließt ihren großen Monolog mit folgender Geschmacklosigkeit:

*Qu'une femme t'apprenne à saisir la couronne,  
Que tu laisseras fuir quand le ciel te la donne.<sup>1)</sup>*

<sup>1)</sup> Auch die Schlegel'sche Uebersetzung ist hier geschmacklos. Sie übersetzt 'metaphysical aid' mit «des Himmels Wunderhilfe». Die über alles Lob erhabene Macbeth-Uebersetzung von Bodenstedt trifft auch hier das Richtige mit der «Macht der Geister». Noch genauer ist «überird'sche Hilfe», womit Leo die englischen Worte in der von Ulrici herausgegebenen Uebersetzung wiedergiebt.

Darauf meldet Seyton in einem halben Vers die bevorstehende Ankunft Duncan's. Im Original vergleicht die Schloßherrin die heisere Sprache des Eilboten mit Rabengekrächz, welches Duncan ankündigt; hier hört die Lady diesen Laut in Wirklichkeit:

*Quel est ce bruit étrange? est-ce l'oiseau de proie,  
Qui fête leur entrée et pousse un cri de joie?*

Da es aber zu weit führen würde, die eigentliche übersetzerische Arbeit unter die Lupe zu nehmen, so beschränke ich mich darauf, die scenischen Vorgänge dieser Nachdichtung mit dem Original zu vergleichen. In der nun folgenden Unterredung der beiden Gatten macht Macbeth die mysteriöse Bemerkung, daß beide ein Eid binde, die That zu vollbringen. Die Begegnung desselben mit dem Könige findet in Inverness statt; hier promoviert auch letzterer seinen Sohn zum Prinzen von Cumberland. Dies verursacht dem ehrgeizigen Herrn des Schlosses nicht nur geheimen Aerger, wie bei Shakespeare, sondern entlockt ihm folgende Worte, an Banquo gerichtet:

*La choix de ce Malcolm pour la grandeur suprême  
Est triste pour vos fils,*

worauf dieser antwortet:

*Autant que pour vous même.*

Macbeth befiehlt ihm nun durch eine Geste Stillschweigen an.

Am Schlusse des Aktes, der in seinem weiteren Verlaufe keine Abweichungen vom Original aufweist, sagt die Lady zu ihrem Gatten: *Buvez en rentrant à la santé du roi.* In Shakespeare's Geleise verläuft auch der zweite Akt, soweit er die Mordnacht betrifft. Von da an verfährt Halévy mit einer poetischen Lizenz, wie sie Ducis sich kaum größer herausnahm. Die grobkomische Pförtnerscene fehlt natürlich; der Cerberus von Inverness wird hier ersetzt durch *un garde*, der ein Paar stereotype Worte redet. Die hochpoetischen Schmerzensausbrüche Macduff's sind allen Schwunges entkleidet und eben nur dem Inhalt nach wiedergegeben. Hier berichtet Lenox, daß Macbeth die verdächtig aussehenden Kämmerlinge Duncan's getödtet habe. Während der Shakespeare'sche Macduff nur ein vorwurfsvolles «Warum thatet Ihr's?» dafür hat, wird der französische deutlicher und sagt:

*Qu' avez-vous fait, grand Dieu.  
Mais ces deux serviteurs auraient parlé peut-être . . .  
S'ils étaient innocents du trépas de leur maître?  
C'est un assassinat!*

Im weiteren Verlaufe des Dialogs ruft Douglas *vengeance*, worauf Macduff eingeht und die beiden Königssöhne seines Schutzes ver-

sichert. Dann wendet er sich an ein steinernes Christusbild, welches die französische Bühnenbearbeitung vorschreibt, und sagt unter anderem:

*Nous venons tous ici, prosternés devant toi,  
Te demander le nom de l'assassin du roi.*

Mit einem Blick auf Macbeth, der sich ebenfalls dem Kruzifix zu Füßen geworfen hat, bittet er nochmals um Entdeckung des Verbrechers. Mit den für sich gesprochenen Worten Macbeth's: *Qui donc vais-je implorer?* schließt der Akt.

Der dritte Aufzug beginnt, wie im Original, mit einem Monologe Banquo's, der aber hier ungleich länger gehalten ist: wir erfahren aus ihm, daß Macduff gegen Macbeth's Wahl protestiert und daß auch Lenox den Hof gemieden hat. Im Weiteren hält sich der Bearbeiter zunächst an seine Vorlage, nur läßt er Seyton die Mörder dem Könige vorstellen; diese heißen hier Donald und Fergus und werden charakterisiert als zwei *obscurs officiers sans nom, sans avenir que dans les rangs derniers la fortune reléqua*. Da Banquo ohne Aufopferung der Ortseinheit in demselben Akte als Gespenst auftauchen soll, hätte es einer Aufforderung und Zusage, den Mord auf der Stelle zu vollziehen, bedurft. In der Bearbeitung von Lacroix, welcher ebenfalls im 3. Akte die Ortseinheit wahrt, ist dies geschehen; hier steht nichts davon. Ein Gespräch zwischen dem neuen Königspaare, welches, wenn auch in Worten sehr frei, im Sinne des Originals gehalten ist, führt zu der Bankettszene über, worin sich Halévy das non plus ultra von Freiheit erlaubt. Natürlich ist bei ihm der Saal *brillamment* erleuchtet, was für die beabsichtigte Geistererscheinung ebenso gut paßt wie die Tageshelle in der Semiramis. Das auffällige Betragen Macbeth's gegenüber der Vision Banquo's trägt ihm von seiner Lady den Vorwurf ein:

*Vous êtes un indigne. Allez, je vous méprise —*

und er, ganz dem Geiste des Originals zuwider, antwortet:

*Et moi, je vous maudis, car vos affreux conseils . . . .*

Die Gäste des Königspaares begnügen sich nicht mit der bescheidenen Rolle, die ihnen Shakespeare zugewiesen hat, sondern Douglas spricht:

*Ah ce mal violent qui trouble sa raison,  
Je le connais, amis! C'est meurtre et trahison!*

und erhebt alsbald die Anklage, daß Macbeth Duncan umgebracht habe, und daß der blutige Schatten, von welchem ersterer phantasiert habe, der des früheren Königs gewesen sei. Macbeth erklärt, daß er nicht Duncan's, sondern Banquo's Schatten gesehen habe, was einem

der Gäste ein bei Seite gesprochenes *nouveau forfait!* abnöthigt. In diesem Augenblicke meldet ein Offizier *coram publico*, daß man Banquo's Leiche in einem Gehölz gefunden habe. Macbeth fällt *anéanti sur un siège*, die Königin bringt es zu einem: *Grand dieu!* Douglas bricht nun in die Worte aus:

*L'entendez-vous?  
Doutez-vous encore?*

Darauf erwacht Macbeth aus seiner Versunkenheit und spricht:

*Qu'on arrête ce traître  
Qui d'un crime odieux ose accuser son maître.*

Er fährt, durch den Zuruf des Douglas, Duncan, sein Herr, liege im Grabe, unterbrochen, fort, man solle Banquo's Mörder aufsuchen, und in demselben Athem bietet er dem goldenen Berge, der ihm Fleance's Leichnam bringen könnte. Gleich darauf folgt ein Zwiesgespräch der beiden finstren Gatten, wie im Original; aber von dessen Geiste hat es auch keinen Hauch verspürt. In der französischen Bearbeitung ergeht sich die Lady in neuen Invektiven gegen Macbeth: er solle die Reue Jammerseelen überlassen; der Anblick der Krone sei das beste Mittel, ihn gegen Gewissensbisse zu feien. Um ihr entgegen zu kommen, erklärt er, daß Douglas unter Martern sterben solle, und daß er in ihren Augen durch Begehung neuer Blutthaten Gnade zu finden hoffe.

Der IV. Akt beginnt in der Grotte der Hexen — pardon, der *jeunes et belles sorcières*. In nur 3 Versen wird ihr ganzer Hokuspokus abgethan, und der Nachdichterling macht es sich gar zu leicht, wenn er die beiden ersten Verse also reimt:

*Mélons la chair du tigre au sang de la lionne;  
Que sur l'ardent brasier la chaudière bouillonne.*

Shakespeare läßt sich die Hexen in der Mischung der heterogensten Dinge ergehen; nur der Reim auf *bouillonne* war für *la lionne* hier maßgebend. Konsequent in seiner Geschmacklosigkeit läßt der französische Bearbeiter seinen Helden, nachdem er das Orakel vom Birnamswalde gehört hat, ausrufen:

*Je suis donc à couvert sous les ailes divines;  
Le ciel veut que je règne.*

In der folgenden Scene, worin des Franzosen keltische Phantasie wieder in's Kraut schießt, hat Macduff soeben von Lenox, einem andern schottischen Flüchtling, einen Brief erhalten, des Inhalts, Macduff sei

ein Werkzeug des Usurpators. Diese Mittheilung hat die Wirkung, daß der Verdächtige dem Ueberbringer der Botschaft seinen Handschuh hinwirft.

Dieser nimmt ihn mit den Worten auf:

*Pour mon maître, seigneur, j'accepte ce défi —*

und Macduff:

*Le soir, au bord du lac, près la tour d'Adelfi.*

*Adelfi* — wieder ein sehr billiges Reimwort.

Darauf erscheint Malcolm und erklärt ihm, Lenox habe seinen Argwohn gegen ihn in's Leben gerufen. Weniger loyal als bei Shakespeare bricht der verdächtige Than hier in die Worte aus:

*Je vous en punirais, si vous n'étiez mon roi.*

Das genügt, um den Verdacht des Thronerben zu beseitigen der sich nun in unwahren Selbstanklagen, wie im Urtexte, ergeht. Lenox erscheint wieder, und schon besprechen sich Macduff und letzterer über den Zweikampf, als Douglas auftritt. Wie er aus Macbeth's Haft entkommen ist, bleibt völlig unaufgeklärt. Er erstattet Bericht von dem Schicksale der Familie Macduff's, nur ohne die dramatische Spannung, welche dem Original eigenthümlich ist. Mit einem *pardon* gesteht Lenox seinen Irrthum ein; Macduff aber begnügt sich nicht mit der Bitte, daß Gott seinen Todfeind in das Bereich seines Schwertes führen möge, sondern fügt in keltischer Prahlerie hinzu:

*Qu'il enferme son corps sous un rempart d'acier,  
Je lui présenterai le mien sans bouclier.*

Aber alle erwähnten Abweichungen von der Schlichtheit des Originals sind ein Kinderspiel gegen das, was der letzte Akt bietet. Der Bearbeiter giebt seinen Lesern drei verschiedene Fassungen desselben. Es dürfte zu weit führen auf alle drei einzugehn; es wird genügen, wenn ich diejenige Fassung, auf welche sich der Autor am meisten einbildet, zur Kenntniß bringe. Dem Phantasiespiele desselben liegt ein grandioses Mißverständniß zu Grunde. Auf die Kunde von der Ermordung seiner Kinder bricht Macduff bekanntlich in die Worte aus: «Er hat keine Kinder». Er meint natürlich damit nur, daß nur ein Mensch, der nicht selbst Kinder habe, solcher Grausamkeit fähig sei. Halévy faßt diese Worte ganz anders: hier bedauert Macduff, daß Macbeth keine Kinder habe, an denen er sich rächen könne. So bringt es der Bearbeiter dahin, daß die im Urtexte so sympathische Gestalt Macduff's zum Gegenstande des Abscheus wird, und der blutige Macbeth fast wie ein Heiliger dagegen erscheint.

Im Anfange dieses V. Aktes fordert die Lady ihren Gatten auf, die Krone ihrem rechtmäßigen Erben zurückzugeben. Dieser verneint die Erfüllung dieses Wunsches in Rücksicht auf ein Kind, welches einst die Lady angenommen habe:

*Cet orphelin sans nom, hôte mystérieux  
Que tes soins inquiets cachent à tous les yeux:  
Eh bien, je veux qu'il règne . . .*

Der Königin entlockt dies ein: *O céleste justice*; sie versichert ihm im Fortgehn, er habe ihre Träume nicht mehr zu fürchten; sie fühle bereits den Tod. Gleich darauf meldet Seyton das Herannahen Macduff's, welcher Malcolm ein neues Heer zuführe, überall mit Feuer und Schwert Rache ausübend. Macbeth ruft nun aus: er dürste nach Kampf mit diesem Gegner und fügt die keltische Renommage hinzu: *Mon corps tout en lambeaux le combattra*. Es dauert auch keinen Augenblick, so stürzt Macduff mit gezücktem Schwerte herein. Als der Usurpator, erschüttert durch die Mittheilung von der Geburt seines Feindes, seine Waffe wegwirft, läßt sich Macduff also vernehmen:

*Tu te rends donc enfin et ta vie est à moi!  
Mais avant de venger mes enfants et leur mère . .  
Oh! s'il avait un fils! Si je pouvais!*

In diesem Moment stürzt ein Kind auf Macbeth zu mit dem Ausrufe: *Mon père!*

Nun begeht der französische Poet an Shakespeare geradezu ein Kapitalverbrechen, wenn er seinen Macduff, nach Ausstoßung eines Wuthschreies sagen läßt:

*Son père! Il se pourrait? Son père! Dieu m'entend!  
O joie! o ma vengeance! Il avait un enfant!  
Ma fureur à la fin ne sera pas trompée.*

Schon will sich der Barbar auf das Kind stürzen, als Macbeth, sein Schwert aufhebend, zu dessen Schutze eintritt. Jener will den Worten des Thronräubers, daß es nicht sein Kind sei, nicht glauben. Nachdem er Macbeth besiegt hat, stürmt er zum zweiten Male auf den Knaben los, welcher um Gnade bittet. Aber kindliche Bitten hätten den Unmenschen nicht zu rühren vermocht; doch Blick und Stimme des Kindes und seine Worte, so blutig sei es bei der Ermordung seiner Mutter auch zugegangen, üben auf den Berserker Eindruck aus. Ein Collier thut das Uebrige: Macduff hat seinen «Eric» wieder; als ihm, nun der sterbende Macbeth erklärt, daß die Lady die Abstammung dieses Kindes vor ihm verborgen gehalten habe, krönt der Barbar



von Macduff seine Rohheit damit, daß er seinem verscheidenden Gegner mit Genugthuung erzählt, er habe eben dessen Gattin getödtet. Mit den Worten Macbeth's à la Ducis:

*Entends-tu ces fanfares?  
Dieu, qui permis le crime, au moins tu le repares!  
Le ciel te rend un fils, le ciel te venge . . . Et moi,  
Mes yeux, en se fermant, rencontrent ceux du roi —*

schließt das Stück.

Damit verglichen sind u. a. die Uebersetzungen bez. Bühnenbearbeitungen des Othello von Grammont, des Kaufmanns von Venedig von Vigny, des Hamlet von Dumas, des Romeo von Deschamps, dessen Aufführung nur ein unglücklicher Zufall verhindert hat, wahre Musterbilder von Treue. Selbst die opernhafte Behandlung Shakespeare'scher Sujets hält sich strenger an das Original. Diese hat nicht lange auf sich warten lassen. Den älteren italienischen Komponisten wie Rossini und Bellini war es nicht bestimmt, für den englischen Dichter in Frankreich Propaganda zu machen: Othello und Romeo war ihnen nichts weiter als eine Etiquette für neue Koloraturen und Arien. Die ältere italienische Oper konnte bei ihrer Aktionslosigkeit für die betreffenden Stoffe kein Interesse einflößen; erst französische Meister, welche in Berücksichtigung des Nationalcharakters ein handlungsreiches Libretto zu Grunde legten, trugen viel dazu bei, eine große Zahl von Shakespeare's Dramen in Frankreich populär zu machen. Jules Barbier und Mich. Carré gingen zuerst auf die Quellen zurück und lieferten Gounod und Thomas die relativ getreuen, auch in Deutschland bekannten Texte zu ihren Opern: *Roméo et Juliette* und *Hamlet*. Ein Libretto zur musikalischen Behandlung dieses Stoffes gerade, der durch seinen nicht-gefühlslyrischen Charakter davor am sichersten zu sein schien, lieferte bereits 1868 Pierre de Garal für den mir nicht bekannten Komponisten Aristide Hignard. Da Garal seinen Hamlet als *traduit de Shakespeare* bezeichnet, so muß man sich freilich oft über seine poetische Lizenz wundern. Angesichts des opernhaften Charakters der Uebertragung kann ich mir es wohl ersparen, auf Details einzugehen. Eine Probe für viele. Nachdem Hamlet seinen ersten Monolog heruntergesprochen bez. heruntergesungen hat, erscheint Ophelia, und es entspinnt sich zwischen beiden ein Liebesduett. Nachdem Ophelia dem Prinzen erklärt hat, der Rangunterschied zwischen ihr und ihm erfülle sie gegen seine Liebesschwüre mit Mißtrauen, entgegnet Hamlet:

*Mon royaume n'est qu'un fantôme,  
Et je vous donne mon royaume  
Pour un baiser.*

In einem kurzen Ensemble-Stück wiederholt er diese Verse; nur an Stelle des letzten heißt es: *Cher enfant, il sera le tien* und Ophelia singt gleichzeitig:

*Mais que m'importe son royaume?  
Dans un palais ou sous le chaume,  
Auprès de lui, je serais bien.*

Andrerseits ist nicht zu verschweigen, daß Garal dem Geiste des Originals im Einzelnen sowie im Ganzen bis zu einem gewissen Grade gerecht geworden ist. Der Held des Dramas bleibt nicht wie bei Ducis und Dumas am Leben, sondern stirbt auf die von Shakespeare vorgeschriebene Weise. An vielen Stellen ist die Uebersetzung des Urtextes durchaus würdig, wie z. B. in der Anrede des alten Hamlet an seinen Sohn:

*Horrible, horrible. horrible!  
Si ton coeur n'est pas desséché,  
Brise ce lit royal où l'inceste est couché.  
Mais quel que soit l'effet de ton courroux terrible,  
Épargne au moins ta mère et laisse le remord  
La punir dans sa vie et le ciel à sa mort.*

Dank der Mendelsohn'schen Musik hat sich auch der Sommer-nachtstraum, dessen textliche Fassung P. Meurice, der Mitarbeiter Dumas' beim Hamlet, besorgte, auf französischen Bühnen eingebürgert. Zum Sturm schrieb Amb. Thomas eine begleitende Musik, zu Viel Lärm um Nichts H. Berlioz, welcher schon 1828 eine dramatische Symphonie zu Romeo und Julia geschrieben hatte, unter dem Titel *Béatrice et Bénédict*. Auf der Bühne des Odéon-Theaters, wo die Berlioz'sche Bearbeitung aufgeführt wurde, war ein Jahr zuvor derselbe Stoff als *Beaucoup de bruit pour rien* von Legendre zur Darstellung gelangt. Ersterer hatte sich strenger an das Original gehalten; das Publikum aber gab der französisierenden Bearbeitung von Legendre den Vorzug. Eine ähnliche ablehnende Haltung nahmen die Besucher des ebengenannten Theaters gegen den Macbeth von G. Clery ein, woran sich eine kleine literarische Fehde knüpfte. Auf der einen Seite wurde auf das nicht mehr Zeitgemäße in Shakespeare aufmerksam gemacht, während die Gegenpartei es lobte, daß sich der Bearbeiter so eng an seine Vorlage angeschlossen habe. Gegen diese Verehrer des Originals macht Brunetière nicht

mit Unrecht geltend, daß man kaum sechs oder acht Shakespeare-Dramen in ihrer Integrität zur Aufführung bringen könne, da zur Zeit ihrer Entstehung die Bühne über Raum und Zeit mit größter Souveränität geschaltet habe. Eingehender behandelt J. Guillemot in der *Revue littéraire* 1892 die Gründe, warum ein ungeschminkter Shakespeare auf einer modernen Bühne nicht mehr möglich sei. Außer den von Brunetière angedeuteten Rücksichten macht er den Umstand der bisweilen mangelhaften oder gar fehlenden Motivierungen bei Shakespeare geltend, und daß der Dichter oft den Schwerpunkt des Interesses dahin verlege, wo wir es nicht erwarten und umgekehrt; nicht mit Unrecht führt er gegen das Verlangen, die betreffenden Dramen ganz intakt aufgeführt zu sehen, auch Gründe ästhetischer Art in's Gefecht. Auch die deutsche Bühne nimmt berechtigten Anstoß an den obscönen Witzeleien, in welchen sich z. B. Beatrice, Helene in *Ende gut, Alles gut*, und Ophelia gefallen. Aber Guillemot schüttet das Kind mit dem Bade aus, wenn er allen Ernstes verlangt, Shakespeare vom Theater ganz auszuschließen; denn den unverfälschten Shakespeare könne man nicht aufführen, und eine Bearbeitung gebe keine richtige Vorstellung vom Original. Von dem Dramatiker aus Stratford hält der französische Kritiker nicht viel, desto mehr von dem Dichter und Philosophen. Er empfiehlt daher, Shakespeare weniger auf die französische Bühne zu bringen, aber ihn eifriger zu lesen und gesteht dabei ein, daß selbst bei Gebildeten (*gens du monde*) die Kenntniß der Werke des großen Briten sich nur auf *Macbeth*, *Hamlet*, *Romeo*, *Othello* und allenfalls *Julius Cæsar* erstrecke. Ganz gut — aber er vergißt dabei, daß Anregung und Erweiterung der Shakespeare-Kenntniß in erster Linie Aufgabe der Bühne ist, da eine gute Darstellung das Verständniß seiner Werke und Charaktere nicht nur erleichtert, sondern für einen großen Theil der Zuhörerschaft das einzige Mittel ist, in den Geist des Dichters einzudringen.

An Uebersetzungen seiner dramatischen Werke ist im heutigen Frankreich kein Mangel. Eine Gesamt-Uebersetzung derselben freilich, wie wir sie in der von Schlegel und der von Bodenstedt veranstalteten besitzen, vermögen unsere westlichen Nachbarn auch jetzt noch nicht aufzuweisen. Die französischen Gesamt-Uebersetzungen sind eben in Prosa verfaßt. Zwischen der älteren Uebersetzung von Letourneur, die durch Guizot verbessert ist und den neuesten steht die von Benj. Laroche (1839/40), welcher Alex. Dumas eine romanhaft gehaltene Biographie des Dichters vorausgesandt hat. Aber die Interpretation ist alles andere als phantasievoll; man kann

sich vielmehr auf die Richtigkeit derselben fast unbedingt verlassen. Dasselbe gilt von den beiden neuesten Arbeiten gleichen Inhalts, derjenigen von Fr. V. Hugo (1860—64) und der von Émile Montégut (1870). Letzterer gebührt die Palme, was die getreue Wiedergabe des Shakespeare'schen Gedankens anlangt; sie opfert lieber einmal eine metaphorische Wendung des Originals auf, als daß sie ihre Leser über die Absicht des Dichters in Zweifel ließe. Die Hugo'sche Uebersetzung nimmt es zwar nicht so philologisch genau, aber sie ist anschaulicher und gefälliger in ihrer Ausdrucksweise. An poetischen Einzelübersetzungen ist insofern Mangel, als sich dieselben nicht viel über den oben genannten Kreis Shakespeare'scher Werke ausdehnen; außer den bereits genannten Unternehmungen dieser Art, verdienen die Uebersetzungen von Châtelain (Hamlet, Macbeth, Sturm und Julius Cæsar) in erster Reihe Erwähnung. Obgleich darin Archaismen, für welche der Uebersetzer eine Vorliebe hat, mit ganz modernen Wendungen bisweilen Hand in Hand gehen, so ist dieser doch oft seinem Vorbilde sehr nahe gekommen. Besonderes Interesse unter den betreffenden Einzelarbeiten dürfte bei uns die Uebersetzung des Hamlet, genau den von Shakespeare vorgeschriebenen Stilarten entsprechend, von Reinach erwecken. Dieselbe, dazu bestimmt, Shakespeare-Kenntniß in Frankreich zu verbreiten, und auf die besten Ausgaben, die Quarto- von 1604 und die Folio-A. von 1623 basiert, kommt dem Ideal einer Uebersetzung möglichst nahe, indem sie sich lesen läßt, wie ein selbständiges Sprachprodukt und die Vergleichung mit dem Urtexte, welcher der Uebersetzung gegenüber steht, nicht zu scheuen braucht. Man vergleiche beispielshalber den Anfang von Hamlet's erstem Monolog mit dem Englischen:

*Pourquoi*

*Cette chair trop solide, enfin décomposée,  
Ne se peut-elle fondre et dissoudre en rosée?  
Pourquoi donc avez-vous fixé, Dieu tout-puissant,  
Contre le suicide un décret menaçant?  
O Dieu! mon Dieu! combien toute chose en ce monde  
Me semble plate, usée, insipide, inféconde! —*

Und der Schluß des Selbstgesprächs:

*Elle s'est mariée. Empressement funeste!  
Tant de hâte à voler aux baisers de l'inceste!  
Ce n'est pas bien; nul bien n'en pourra résulter.  
Mais, ma langue, tais-toi, dût mon coeur éclater.*

Der vortrefflichen Nachdichtung Reinach's geht eine literarisch-historische Vorrede voraus, in welcher der Verfasser auf die grund-

verschiedenen Auffassungen von Hamlet's Charakter zu sprechen kommt. Damit berühren wir die kritischen Werke über unsern Dichter in Frankreich. Es fehlt auch an gediegenen Arbeiten in dieser Richtung nicht. Abgesehen von denen älteren Datums aus der Feder Guizot's braucht das Buch von Mézières: *Shakespeare: ses oeuvres et ses critiques*, durch strenge Objektivität und treffende Urtheile ausgezeichnet, den Vergleich mit den Werken unserer berühmten Shakespeareologen nicht zu scheuen, aber auch gar nicht. Nicht minder tief in diesen unergründlichen Schacht ist Paul Stapfer in seinem vortrefflichen Buche: *Shakespeare et l'antiquité*, worin er die interessantesten Parallelen zwischen den Gestalten und Lebensanschauungen des englischen Dichters und der athenischen Klassiker zieht, eingedrungen.

In großen Zügen hat Taine in seiner *Histoire de la littérature anglaise* die Geistesanlage Shakespeare's aus der politischen und sozialen Geschichte seiner Zeit streng wissenschaftlich zu begründen gesucht; zum Zwecke der Popularisierung desselben in Frankreich hat James Darmesteter durch sein Buch: *Shakespeare*, das Seinige beigetragen. Im Wesentlichen bietet der Autor nicht viel mehr als eine gedrängte Inhaltsangabe der Dramen unsres Dichters; was den Band mehr als eine bloße Analyse erscheinen läßt, ist das sichtbare Bestreben des Verfassers, die einzelnen Werke seines Helden als Niederschläge der Lebenserfahrungen desselben darzustellen. Einen wissenschaftlicheren Flug nimmt Darmesteter in seinen *Essais de la littérature anglaise* 1883, worin die Quellen des Macbeth, des populärsten der Shakespeare-Dramen in Frankreich, einer eingehenden Untersuchung gewürdigt werden. In diesem Buche tischt der französische Autor mit dem deutschen Zu- und dem englischen Vornamen seinen Lesern etwas Neues auf, daß nämlich Shakespeare den Franzosen näher stehe als den Deutschen. Er sagt dies zwar nicht so unverblümt, aber doch deutlich genug, wenn er, zurückblickend auf die Entstehung der englischen Sprache und Nation, behauptet, daß der englische Geist dem französischen verwandter sei als dem deutschen. Was es mit dieser Geistesverwandtschaft auf sich hat, lehren zum Ueberfluß die Beobachtungen Jusserand's, welche mit denen Guillemot's und Rosières'<sup>1)</sup> so ziemlich übereinstimmen. Das Publikum, welches den Shakespeare-Aufführungen am Théâtre français oder am Odéon-Theater beiwohnt, bewundert wohl eine Scene, eine Tirade, einen Schauspieler, eine

---

<sup>1)</sup> Shakespeare sur nos théâtres. Revue polit. et littér. 1889, no. 23.

Dekoration, ein Musikstück; aber für den Dichter oder vielmehr für den Geist seiner Dichtung bleibt es gleichgültig. Wie anders wirkt ein «klassisches» Drama, eine Iphigenie, ein König Oedipus auf dasselbe Publikum ein. Dies, meine ich, muß mit der innersten Natur der Franzosen zusammenhängen. Bei ihrer mit Vorliebe auf Abstraktes gerichteten Geistesthätigkeit muß ihnen ein «klassisches» Stück besonders zusagen, da der Schwerpunkt der klassischen Kunst in der Darstellung einer auf etwas Abstraktes, Unpersönliches gerichteten Leidenschaft beruht, während die germanische, zumal die Shakespeare'sche Kunst den Hauptaccent auf das Individuelle legt.

Daher die unübertroffene psychologische Meisterschaft des germanischen Dichters; aber gerade diese Quintessenz seiner Kunst hat am wenigsten Einfluß auf die französische Bühne ausgeübt. Immerhin ist die Einwirkung des Fremden, wenn auch nur in formaler und äußerlicher Hinsicht, groß genug und so groß, daß schon die Pflicht der Dankbarkeit gebietet, ihn neben den einheimischen Größen von der Bühne herab zum französischen Volke reden zu lassen; nur so kann die große Masse des Volkes zu seiner Würdigung gelangen; nur so kann die im besten Sinne des Wortes humane, vorurtheilsfreie, durch die Jahrhunderte bewährte Weltanschauung des Dichters veredelnd wirken auf eine Nation, die mehr als jede andere Vorurtheilen ergeben ist.

---