Werk

Titel: Victor Hugos dramatische Technik nach ihrer historischen und psychologischen Entw...

Autor: Martini, Wolfgang

Ort: Berlin

Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345617002_0028|log20

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Victor Hugos dramatische Technik
nach ihrer
historischen und psychologischen Entwicklung.

(Vgl. S. 83 ff.)

III. Die äußeren Formen der Darstellung.

Wie bei allen revolutionär auftretenden Neuerungen, so entbrannte auch bei der romantischen der Kampf zwischen Alten und Jungen hauptsächlich um diejenigen äußerlichen Einzelheiten, in denen der neue Geist am sinnenfälligsten in die Erscheinung trat. Es waren weniger die bisher erörterten primären Ausdrucksformen des romantischen Prinzips, die innere Umgestaltung, die größere innere Freiheit, das Wertlegen auf dunklere Kräfte, auf die Gefühle gegenüber dem hell Bewußten, der logischen Dialektik, der heiteren Klarheit des Klassizismus; vielmehr waren es sekundäre Erscheinungen[282]), die Übertretung der Einheitsregeln, die Anwendung plebejisch den rechten Namen treffender Ausdrücke statt der schönen Periphrasen, des durch eine längst verschwundene Gesellschaft sanktionierten Regel- und Formengeistes, die freiere Verstechnik, die Verwendung äußerer Effektmittel, die das klassisch gebildete Auge und Ohr beleidigten, und an die sich der entrüstete Protest heftete. Weder damals, noch zum Teil heute sah man ein, wie auch hier der neue Geist notwendig wirksam werden mußte, indem er nach und nach alle Formen dem längst veränderten inneren Gehalt anzupassen suchte. Darum ist kaum je von den Spezialforschern der Versuch gemacht worden, den tieferen Sinn, die innersten Gründe auch für die äußerlichen Neuerungen des Dramas herauszuschälen, obwohl sie gerade hier offener als irgend sonst zu Tage liegen.

---

[282]) Nebout, *Drame romant*, p. 87: *Elle* (la lutte) *se livra sur les questions secondaires, sur les „seigneur“ et les „madame“, sur les unités.* Doch befinde ich mich mit Nebout im Widerspruch, da er als primäre Hauptfragen, als das Wesen der Romantik das *caractéristique* und *grotesque* angibt, das ich, wie häufig erwähnt wurde, ebenfalls zu den sekundären Fragen zähle (vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 338, Anm. 210.)

1. *Der melodramatische Apparat.*

Schon Voltaire hatte, von dem verachteten Shakespeare geleitet, in der Verwendung äußerer Effektmittel einen wesentlichen Schritt über die klassische Tradition hinaus getan. Aber während sein vornehmes Publikum zu dem Gifttrunk der Mariamne spottend gesagt hatte: „*la reine boit*“[283]), und eine Verbannung derartiger profaner Handlungen von der Bühne gefordert hatte, ergötzte sich das romantische, vom Melodram erzogene Publikum an den tapfer zechenden, rauchenden, spielenden und duellierenden Gecken der Pariser Gesellschaft, wie sie Hugo im zweiten Akt der „*Marion de Lorme*“ dargestellt hat. Freilich verwendet Hugo trotz Shakespeare keine Geistererscheinungen mehr, da die immerhin aufgeklärte Zeit, an der die Erbschaft des Rationalismus nicht spurlos vorübergegangen war, den alten Ammenmärchen doch zuviel kritischen Unglauben entgegenbrachte und das Geheimnisvolle nur in den Wundern der Natur und der menschlichen Seele zu sehen gewohnt war. Voltaire war ja mit seinen Versuchen dieser Art, dem aus „*Hamlet*“ stammenden Schatten des Amphiaraus im „*Ériphyle*“ (IV. 2), dem Geist des Ninus, der im dritten Akt der „*Sémiramis*“ am Mittag, wenn auch unter Blitz und Donner, in der Versammlung der Stände des Reichs erscheint, kläglich genug gescheitert und hatte Lessing Anlaß zu berechtigtem Spott gegeben[284]). Auch der 14jährige Dichter der „*Inez de Castro*“ läßt den Schatten der Heldin am hellen Tage in einer Versammlung erscheinen. Aber derartige Einflüsse Voltaires[285]) finden sich in seinen selbständigen Dramen der späteren Zeit nicht mehr. Es ist bezeichnend, daß sich der kritische Aufklärer Voltaire mit so heterogenen, auf ein naives Gefühl berechneten Erscheinungen nicht in der rechten Weise abzufinden wußte. Aber seine anderen Neuerungen auf diesem Gebiete kehren auf dem halb melodramatischen romantischen Theater alle in weit reicherer Verwendung wieder.

Dumas ist hier so wenig sparsam wie in jeder anderen Beziehung. Er läßt z. B. den Astrologen und Alchymisten Ruggieri im „*Henri III*“ (I. 2 und 4) mit Hilfe der Narkotika der Königin Catharine de Médicis und mittels geheimer, auf Knopfdruck prompt funktionierender Apparate dem erstaunten Saint-Mégrin die geliebte Herzogin von Guise wie durch ein Wunder plötzlich vorführen. Hugo stellt nicht ganz so hohe Anforderungen an die Kunst des Maschinisten. Seine Wirkungen sind weniger wunderbar, aber malerischer und reizvoll für Auge und Ohr. Der Kanonendonner aus Voltaires „*Adélaïde de Guesclin*“ kehrt in „*Marion de Lorme*“ zur Ankündigung des „roten Mannes“, des Kardinals Richelieu, wieder.

---

[283]) Unger, *Voltaire*, p. 33.

[284]) *Hamb. Dram.* Stück 11.

[285]) Hugo beschäftigte sich in jener Zeit viel mit Voltaire. Vgl. *Victor Hugo raconté* I p. 218. (*Zs.* XXVII[1] p. 334).

Im „*Hernani*“ verkünden Kanonenschüsse die Kaiserwahl, in „*Marie Tudor*“ die Hinrichtung. Der durch die Sophokleische „*Elektra*“ gerechtfertigte Todesschrei der Clytemnestre in Voltaires „*Oreste*“ ertönte, vom Publikum belächelt, noch hinter der Szene und wurde jetzt durch ähnliche Wirkungen auf der Bühne, den Jammer des Triboulet am Leichnam seiner Tochter, den Schrei, mit dem Marion de Lorme zusammenbricht oder Lucrèce von der Hand ihres Sohnes stirbt, ersetzt. Die Tempelverbrennung in den „*Lois de Minos*“ Voltaires findet ihr Gegenstück bei Hugo in Leicesters brennendem Schloß, in dem Varney und Alasco, die Mörder der Amy Robsart, ihren Tod finden. Dazu kommt bei Hugo noch der ganze Apparat melodramatischer Effektmittel für Auge und Ohr, den er schon in den Zwischenspielen, den Kämpfen, Gesängen und Tänzen, dem Hörnerklang (I. 4) und Kriegslärm seines ersten und einzigen eigentlichen „Melodrams“, der „*Inez de Castro*“, verwendete. Da werden Duelle und Kämpfe auf der Bühne ausgefochten[286]); Falltüren, Hintertreppen, Wandverstecke und geheime Gänge spielen nahezu in allen Dramen eine große Rolle[287]); Masken und vermummte Gestalten treten auf[288]); Flibbertigibbet erscheint als Teufel gekleidet[289]); Tapisserien, hinter denen auch Voltaire seine Überraschungen vorbereitete, dienen dem Lauscher zum Versteck[290]). Die Hofleute in „*Le roi s'amuse*“ (II. 5. *Drame* II. p. 414 f.) steigen auf Leitern über die Mauern von Triboulets Haus, schlagen die Türen ein und schleppen Blanche halb nackt und geknebelt über die Bühne. Später tritt Blanche in Männerkleidung auf (IV. 5). In „*Marie Tudor*“ geschieht bereits im Anfang (I. 6) ein Meuchelmord auf der Bühne; im dritten Akt werden die Fenster von einer draußen tobenden Volksmenge in Scherben geworfen (III. 1. 9), und, wie im „*Hernani*“ (II Ende), die Glocken geläutet (III. 2. 2). Glänzende Feste, die mit düsteren Geheimnissen kontrastieren, werden in „*Hernani*“ (V.), „*Le roi s'amuse*“ (I.), „*Lucrèce*“ (I. und III.) und „*Angelo*“ (I.) gefeiert. Als Akteingänge sind, wie im „*Hamlet*“ (V. 1), in den „*Piccolomini*“ (II. 1) und im „*Tell*“ (I. 3), bei Hugo Szenen beliebt, in denen Arbeiter bei ihrem Werke und in ihren Gesprächen vorgeführt werden[291]). Im „*Cromwell*“ (V. 1) liest einer der Arbeiter aus der Bibel vor. Überhaupt sind religiöse Motive häufig; im „*Cromwell*“ fällt eine ganze Volksmenge betend auf die Knie (V. 12); Amy Robsart (V. 6), Jane in „*Marie Tudor*“ (III. 2. 1 *Drame* III. p. 268), Catarina im „*Angelo*“ (II. 5), Königin Marie

---

[286]) *Marion* II. 3. — *Hernani* I. 2. — *Cromwell* I. 4. — *Ruy Blas* V. 3.
[287]) *Amy Robsart* V. — *Hernani* I. und III. — *Lucrèce* II. 1. — *Marie Tudor* III. 1. — *Angelo* II. — *Ruy Blas* III. 1—3.
[288]) *Hernani* V. — *Lucrèce* I. 1, 1—5 u. III. 1.
[289]) *Amy Robsart* I.
[290]) Voltaires *Mérope*. — Hugos *Marie Tudor* (II) u. *Ruy Blas* (III).
[291]) *Cromwell* V. 1. — *Marion de Lorme* V. 1.

im „*Ruy Blas*“ (II. 2) beten auf der Bühne; im „*Torquemada*“ sind, dem religiösen Stoffe entsprechend, die Gebete häufig. Das Gift, das Voltaires Königin Mariamne nicht trinken durfte, findet nebst betäubenden Narkotika und Heiltränken bei Hugo beinahe in allen Dramen eine fast zu reichliche Verwendung[292]). Amy Robsart (V. 4—6), Gennaro[293]) und König Franz I. (IV. 4—5) schlafen vor den Augen der Zuschauer. Wie im „*Lear*“ (III. 1—2), bilden am Schluß von „*Le roi s'amuse*“ Regen, Blitz und Donner den entsprechenden Hintergrund und das gewaltige Echo zu dem ohnmächtigen Schmerz eines Vaters; Triboulet erkennt bei dem Schein eines Blitzstrahls den Leichnam seiner gemordeten Tochter, deren Verführer, König Franz, zu gleicher Zeit lustig singend über die Bühne geht.

Trotz seiner Musikfeindlichkeit[294]) verwendet Hugo sehr oft stimmunggebend musikalische Motive. Der Einfluß der Oper macht sich durch Vermittlung des Melodrams auch hier geltend. Umgekehrt sind Hugos Dramen durch die Musik eines Verdi, Donizetti und Poniatowski am bekanntesten geworden[295]). Wieder und wieder trällert der lustige König Franz I. sein historisch verbürgtes Lied von der Wandelbarkeit der Frauen[296]), und wie er, so wiederholt sich auch Fabiani mit seinem Gesang von Weib und Liebe[297]). Das von Mendelssohn komponierte Liebeslied der Wäscherinnen klingt sehnsuchterregend in die liebesschwangere Atmosphäre der vereinsamten Königin, die ihre aufkeimende Liebe zu Ruy Blas vor sich selbst mit den Worten rechtfertigt: „*il faut que j'aime quelqu'un*“[298]). Rodolfo singt Catarina sein schwermütiges Liebeslied (*Angelo* II. 4), der lustige Rochester führt sich im „*Cromwell*“ (I. 2) mit Gesang ein, die jungen Burggrafen trinken und singen (I. 1 und 5), Feste, die Hugo überhaupt gern verwertet, werden, z. T. unter Musik und Gesang, gefeiert[299]). Am Schluß von „*Lucrèce Borgia*“ (III. 1 und 3) dient dieses musikalische Motiv den gewaltigsten Kontrastwirkungen. Bedeutungsvoll ist das Lied: „*Saint Pierre, ouvre la porte | Au buveur*“, das Gubetta mit diabolischem Hohn singt, und in das die vergifteten

---

[292]) *Inez de Castro* II. 5 ff. — *Amy Robsart* III. 6 f. — *Cromwell* III. 16. — *Hernani* V. — *Lucrèce* II. 1, 5 f. — III. 1—3. — *Angelo* III. 2, 8 ff. — *Ruy Blas* V. 1 u. 4. — *Burgraves* I. 4. — II. 2. — III. 3.

[293]) *Lucrèce* I. 1, 1—2.

[294]) Vgl. Glachant, *Essai critique* p. 377—401. — Mauclair in der „*Zeit*“ 22. Februar 1902.

[295]) Verdi komponierte „*Hernani*“ (1844) und „*Le roi s'amuse*“ als „*Rigoletto*“ (1851); Donizetti: „*Lucrèce Borgia*“ (1834); Poniatowski „*Ruy Blas*“ (1843). Über die zahlreichen übrigen Kompositionen vgl. Glachant, *Essai* p. 399.

[296]) *Drame* II. p. 361, 362, 447, 478.

[297]) „*Marie Tudor*“ I. 5 und II. 1.

[298]) II. 2, *Drame* IV. p. 136. — Das Wäscherinnenlied (II. 1) komponierte F. Mendelssohn-Bartholdy für vierstimmigen Frauenchor. Ebenso schrieb er zum ganzen Stück eine Ouverture. Beides für die erste Aufführung der Übersetzung von Dräxler-Manfred, Leipzig 1839.

[299]) *Hernani* V, *Le roi s'amuse* I, *Lucrèce* I. 1, 1—5, *Angelo* I.

Genossen Gennaros ahnungslos jubelnd einstimmen; der Grabgesang der schwarz maskierten Mönche, ihr: „*sanctum et terribile nomen ejus*“ mischt sich mit dem verwegenen: „*Ton ciel est aux ivrognes*“ der trunkenen Opfer Lucrezias, die auf das Wohl der Toten trinken, ohne zu ahnen, daß sie ihr Schwanenlied singen. Damit verbinden sich wirksame Effekte für das Auge: Der lange Zug schwarz maskierter Mönche, die den lustigen Zechern den Grabgesang singen, der schwarz verhangene Saal, in dem ihnen Lucrezia triumphierend ihre Särge zeigt[300]) — all dies erinnert an die Requisiten der Melodramenausstattung.

2. *Lokalfarbe.*

Auch betreffs der sogenannten *couleur locale* war Voltaire bahnbrechend vorangegangen, indem er bereits malerische Wirkungen zu erzielen und durch historische Kostüme dem Zeitkolorit gerecht zu werden suchte[301]). Man nahm schon damals Anstoß daran, daß Römer und Griechen im Kostüm der französischen Gesellschaft auftreten und *Seigneur* und *Madame* tituliert werden sollten. Alle Faktoren der Zeit wirkten zur Schärfung des bereits erwachten historischen Sinnes zusammen. Der Geist der Geschichte konnte angesichts der gewaltigen, vor aller Augen gegenwärtigen Entwicklung nicht länger schlummern. Der allmähliche Untergang der großen glänzenden Kultur des klassischen Zeitalters, der Gegensatz, in dem der neue Geist zu jener Kultur stand, ließ die Erscheinungen der Vergangenheit in ihrem historisch bedingten Werte erkennen und forderte zu einer Betrachtung geschwundener Epochen heraus. Durch Montesquieus und Voltaires geschichtliche Studien entstand eine historische Methode, die sich nach und nach überall durchsetzte[302]). Der Entwicklungsgedanke lag geradezu in der Luft und machte sich gemäß dem „Gesetz der historischen Relationen“[303]) auf allen Gebieten, nicht nur in der eigentlichen Geschichtswissenschaft, geltend. Er wurde von Goethe und Herder in den Naturwissenschaften ahnend vorausgenommen, um dann erst viel später von Darwin wissenschaftlich fixiert zu werden. Er trat in Fichtes genetischer Moral, in seiner Entwicklungslehre von Recht und Staat zu Tage und wurde von Hegel, wenn auch noch mit subjektiv teleologischen Zielen und künstlichen Begriffsoperationen verknüpft, endgültig in die Geisteswissenschaften eingeführt, wo er durch Herders auch in Frankreich bekannte[304]) „*Ideen*“ schon nahe gelegt worden war. Er lehrte mit Herder das Hohelied, mit

---

[300]) Vgl. Birch-Hirschfeld, *Litgesch.* p. 635 f.
[301]) Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 319.
[302]) Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 309.
[303]) Wundt, *Logik*, 2. Aufl. II. 2. p. 410 ff. über die Verwandtschaft der Faktoren verschiedener Richtungen des geistigen Lebens. — Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 312 Anm. 37.
[304]) Quinet übertrug 1827 dieses geschichtsphilosophische Werk (Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 323 und 328).

F. A. Wolf die homerischen Epen, mit Lachmann das Nibelungenlied historisch auffassen und zergliedern. Er ersetzte durch eine Entwicklungsgeschichte der alten und neuen Literaturen die bisherige halb chronistische oder bibliographische Methode und ließ mit den Gebrüdern Grimm eine historische Sprachwissenschaft entstehen. Dazu wurde das geschichtliche Verständnis durch immer neue unter sich zusammenhängende Einflüsse, durch die kosmopolitischen Tendenzen der Romantik, ihr Studium des Mittelalters und des Auslandes, durch die Emigrationen während der Revolution, die Feldzüge Napoleons[305]), die Erweiterung des geographischen Horizontes weiter gefördert. Die historischen Romane Walter Scotts erfreuten sich europäischer Verbreitung. Vitet in Frankreich, Raupach in Deutschland schrieben Geschichte in dramatischer Form und eine Reihe bedeutender Historiker erhob die neue Tendenz zur Wissenschaft[306]).

Ein durch alle diese Einflüsse erzogener Zuschauer des 19. Jahrhunderts war nicht mehr im stande, die seiner historischen Bildung widerstrebende Übertragung moderner Sitten und Kostüme auf örtlich und zeitlich weit entfernte Menschen ohne Anstoß hinzunehmen. Schon im klassischen Zeitalter waren wenigstens den historisch gebildeten Gelehrten derartige Anachronismen allzu auffällig erschienen. Saint-Evremond legte auf ein deutliches Zeitkolorit im Drama Wert[307]), und Boileau stellte die Forderung auf: „*Des siècles, des pays, étudiez les mœurs*“[308]). Damit stand aber Corneilles und Racines Theater, dessen Sitten und Kostüme ausnahmslos dem Zeitalter Ludwigs XIV. angehörten, im Widerspruch. Kein noch so großes Unglück, keine Leidenschaft könnte die Hofdame Chimène im „*Cid*“ (II. 4) oder Junie im „*Britannicus*“ (V. 3) bewegen, den Salon zu verlassen, ohne sich vorher etikettengemäß die Erlaubnis der anwesenden Fürstin erbeten zu haben. Römer und Griechen stolzierten auf der Bühne mit Federhüten einher[309]), und auf dem Tisch Agamemnons stand noch 1811 ein Tintenfaß mit Gänsefedern[310]). Voltaire bezeichnet bereits einen Übergang. Er sorgte wenigstens bei den Aufführungen selbst im Verein mit Mlle Clairon und dem Schauspieler Lekain für historisch treue Be-

---

[305]) Lanson (*Hist. de la litt. fr.* p. 923) leitet die Lokalfarbe allein von den Feldzügen Napoleons her, was doch wohl zu einseitig ist.

[306]) Chateaubriand [*Essai historique, pol. et mor. sur la révolution* (Lond. 1797) — *Martyrs* (1809)] und die eigentlichen Historiker Thierry, Guizot, Barante, der Prosaübersetzer der Dramen Schillers (1821), und Quinet, der genannte Übersetzer Herders. Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 323.

[307]) Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 309.

[308]) *Art poétique* III. 103.

[309]) Despois, *Théâtre fr. sous Louis XIV*, p. 139.

[310]) Cf. Millin, *Magasin encycl.* 1811, t. II. p. 339, zitiert von Despois p. 133.

kleidung. Er ließ die Türken in „*Zaïre*“ mit „*turbans*“[311]), die Senatoren im „*Brutus*“ in „*robes rouges*“ auftreten[312]). Im „*Orphelin*“ schilderte er sogar chinesische Sitten. Auch seine Nachfolger bequemten sich den neuen Forderungen an[313]), und vollends die eigentlichen Romantiker Vigny, Dumas und Hugo schritten bis zu realistischer Kostümierung und Sittenmalerei, zur Betonung des „*caractéristique*“[314]) für die Gegenwart wie für die Vergangenheit, fort. Hier liegt wohl zugleich eine der Wurzeln, aus denen der kommende Realismus erwuchs[315]).

Den Vertretern des alten Prinzips erschien die „*couleur locale*“ der jungen Romantiker als eine Übertreibung. Im Prinzip wagte man jedoch nicht mehr, sie zu verneinen. Tatsächlich wurde Dumas durch seine flüchtige Schnellproduktion und Hugo durch seine alles Apperzipierte gänzlich umwandelnde, phantastische, antithetische Auffassungsweise vor allzugroßer Genauigkeit bewahrt. Sagt er doch selbst in der Vorrede zum „*Cromwell*“ (p. 49), daß die *couleur locale* überall immanent sein solle, daß der Zeitgeist in großen allgemeinen Zügen, nicht in hier und da angeflickten Einzelheiten getroffen werden müsse. Er scheut keine Anachronismen im einzelnen[316]), wo sie ihm der Gesamtdarstellung nützlich zu sein scheinen; denn „*le but de l'art est presque divin: ressusciter, s'il faut de l'histoire; créer, s'il faut de la poésie*“[317]). Bei Hugo überwiegt meist das zweite Element. Daher die von allen Kritikern getadelten historischen Fehler[318]). Es ist selbstverständlich, daß seine Personen nicht vollkommen echte historische Gestalten sind. Taine[319]) sagt mit Recht: „*Tous les jeunes gens de Victor Hugo sont des plébéiens révoltés et sombres, fils de René et de Childe-Harold*“. Das erscheint mir ebenso natürlich, wie die Tatsache, daß die Personen Racines Höflinge Ludwigs XIV. sind, und daß Shakespeares Römer den Engländern des Elisabethanischen Zeitalters gleichen. Aber Shakespeare und Hugo unterscheiden sich dadurch wesentlich von dem Klassiker, daß sie den Geist der

---

[311]) ed. Moland. Bd. 33 p. 291 (Brief vom September 1732 an Herrn von Formont).

[312]) ed. Moland. Bd. 23 p. 321 („*Disc. sur la trag.* Vorrede zum „*Brutus*“).

[313]) M.-J. Chénier, Arnault, Lemerrier [*Louis IX.* (1806), *Démence de Charles VI.* (1806), *Pinto, comédie historique* (1799)], Raynouard [*Templiers* (1805)]. Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 322.

[314]) Vorrede zum „*Cromwell*“ *Drame* I. p. 49.

[315]) Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 324, 334, 338. — Zola (*Roman expérimentel* p. 67) sieht in den Romantikern seine Vorgänger. Vgl. auch Sleumer p. 3 u. 322 für den Realismus der Sprache, den *mot propre*; die Behandlung der Sprache habe ich, da sie nicht speziell zur dramatischen Technik gehört, nur streifen können (p. 85 ff.).

[316]) Für *Lucrèce* und *Torquemada* werden sie später nachgewiesen.

[317]) Vorr. zum „*Cromwell*“ p. 48.

[318]) Souriau p. 229 ff., Nebout, Biré u. a.

[319]) *Nouveaux essais* p. 222. — Vgl. auch Taine, *Philos. de l'art* p. 144 ff.

dargestellten Zeit im allgemeinen wachzurufen und zu rekonstruieren suchen. Das ist der Sinn der *couleur locale*, deren Anforderungen bei den Romantikern über die primitiven Mittel der Bühne Shakespeares, die alle äußere Szenerie einfach durch Zettel andeutete, weit hinausgingen. Es darf kein das erwachte historische Bewußtsein verletzender Anachronismus in Sitten, Anschauungen, Umgebung und Kleidung mehr aufstoßen, wie sie im klassischen Theater üblich waren und noch als natürlich empfunden wurden[320]). Neben dem Zeitkolorit bleibt aber auch bei Hugo immer das Wesentliche der allgemein menschliche Inhalt, den Zeit und Sitten unberührt lassen, die Erregung menschlicher Leidenschaften und Willensvorgänge, auf denen die dramatische Wirkung beruht.

Victor Hugo sucht im „*Cromwell*" die alttestamentliche Sprache der Puritaner zu rekonstruieren und schildert im „*Ruy Blas*" mit Übertreibung Schillerscher Anregungen spanische Hofsitten[321]). So unhistorisch die bei Hugo üblichen Übertreibungen in der Schilderung seiner Könige sind, so unrichtig seine Auffassung der Marie Tudor ist[322]), so versucht er doch wenigstens durch kleine anekdotische Züge das Wesen seiner Personen zu erfassen. Das bezeichnende kleine Liedchen, das der lustige König Franz fortwährend singt[323]), hat Franz I. tatsächlich auf Schloß Chambord ans Fensterkreuz gekritzelt[324]). Namentlich über die Dekoration gibt Hugo am Anfange jedes Aktes ohne Ausnahme genaue Angaben. Er vergißt nicht das Grafenwappen auf dem Doppelfauteuil in Leicesters gotischem Zimmer[325]), das Zeichen C. R. (Carolus Rex) auf Stühlen und Wänden des Bankettsaals von White-Hall[326]), oder vor Gilberts und Janes Hütte das aus Eisendraht geflochtene Netzgitter, hinter dem zu Füßen der Jungfrau ein kärgliches heiliges Lämpchen brennt[327]), während die ebenfalls zugleich symbolische *Santa Maria Esclava* im Zimmer der tyrannisierten Königin Marie von einer goldenen Lampe bestrahlt wird[328]). Der Kamin im Zimmer des Ruy Blas (IV. Akt) entstammt der Zeit

---

[320]) Vgl. Taine, *Philosophie de l'art* p. 137 ff: *Si nous allons chercher dans les gravures du temps les costumes de son théâtre, nous y trouvons ses héros et ses princesses avec les falbales, les broderias, les bottines, les panaches, l'épée, et tout l'habillement, grec de nom, mais français de goût et de formes.* Die Vertrauten sind keine Ammen und Sklaven, sondern *dames d'atour, des premiers écuyers* etc.

[321]) Vgl. über den 2. Akt des *Ruy Blas* o. p. 126 f.

[322]) Schon Pichot rügt das. *Revue de Paris* 1833 p. 217 ff.

[323]) Akt I u. V. *Drame* II p. 361, 362, 447, 478. *Souvent femme varie,*
Bien fol est qui s'y fie!

[324]) Vgl. Hugos „*Correspondance* 1815–35" Brief an Adolphe de Saint-Valry vom 7. Mai 1825 (p. 48 f): *J'ai visité hier Chambord . . . j'ai emporté . . . un morceau de châssis de la croisée sur laquelle François Ier a inscrit les deux vers: Souvent femme varie* etc.

[325]) *Amy Robsart* I. Akt (*Drame* V. p. 159).

[326]) *Cromwell* II. (*Drame* I. p. 149).

[327]) *Marie Tudor* I. (*Drame* III. p. 139).

[328]) *Ruy Blas* II. (*Drame* IV. p. 123).

Philipps II, die Sessel der Philipps III. Überall gibt sich die Neigung zur Anschaulichkeit, das Interesse für historische Gegenstände und Denkmäler vergangener Zeit in solchen Angaben kund. Der Dichter beschreibt die lombardische Architektur der großen Gewölbe in der Aachener Kaisergruft, die dicken niedrigen Pfeiler, die Rundbogen und die von Vögeln und Blumen besetzten Kapitäle[329]). Häufig ist wie hier die Szenerie stimmunggebend, noch häufiger kontrastierend der zugehörigen Handlung angepaßt. Die maurischen Arkaden, die Gärten und Springbrunnen, die gotischen und arabischen Giebel des *palais d'Aragon* Hernanis in Saragossa prangen während des glänzenden Hochzeitsfestes in strahlender Illumination[330]), sie liegen während der folgenden wunderbar poetischen Brautnacht in tiefem stillen Dunkel (p. 139) und bilden schließlich zu dem tragischen Untergang der beiden Liebenden und ihres Vernichters einen scharfen Kontrast. Ebenso malerisch ist am Anfang von „*Lucrèce Borgia*" die venetianische Nacht mit den illuminierten Gondeln auf dem Zueccakanal, den italienischen Liedern und der mondbeglänzten Stadt im Hintergrunde, oder das prachtvolle Bild des illuminierten London, das den Hintergrund für die in Todesangst von der Hinrichtung zurückgebliebenen Frauen Marie Tudor und Lady Jane bildet.

Man sieht, daß hier, wie überall bei Hugo, die poetische Wirkung über den historischen Kleinkram triumphiert. Die oft sehr sparsam angeführten Einzelheiten sollen dem Regisseur als Winke zur Herstellung einer einheitlichen und stilgerechten Umgebung dienen, ohne deshalb der Meiningerei zu verfallen. Trotzdem haben gegen derartige Anmerkungen die Kunstrichter Einspruch erhoben, denen anderorts Hugo zu unhistorisch[331]), hier wieder zu historisch erscheint[332]). Ich kann nicht einsehen, inwiefern unter solchen Angaben die Charakterschilderung, „*événements*" und „*institutions*" leiden sollen[333]). Souriau meint[334]), der einfache Zuschauer weise mit Recht darauf hin, daß

---

[329]) *Hernani* IV. (*Drame* II. p. 99).

[330]) *Hernani* V. (*Drame* II. p. 131).

[331]) Souriau *Convention* p. 229, 240, 245, 251. Biré überall. Ebenso Nebout und Sleumer.

[332]) Vischer (*Ästhetik* III. 2. p. 1379) sagt allgemein: „Die Häufung jener Anmerkungen" [über Umgebung und Personen, die er als das Epische im Drama bezeichnet] „in der neueren dramatischen Litteratur beweist mit dem Mifstrauen zu unserer und des Schauspielers Phantasie nur den Unglauben an die eigene." Ich meine, dafs hier allzu sehr die historische Notwendigkeit aufser acht gelassen wird, mit der sich aus der zunehmenden geschichtlichen Bildung die Forderung einer stilgerechten Umgebung entwickelte. Auf ähnlichem Standpunkte wie Vischer steht Souriau.

[333]) Souriau p. 234.

[334]) *Convention* p. 129. — Auch Sleumer (p. 330 f.) hebt die Vernachlässigung der Charakteristik und Psychologie infolge der äufserlichen Zutaten der Lokalfarbe hervor. Nach Hugos von Sleumer gebilligter Ansicht ist aber die Lokalfarbe nicht blofse „Zutat". Auch ist es kaum anzunehmen, dafs ohne solche Zutaten die Psychologie Hugos hätte vollkommener sein müssen.

das Théâtre-Français keine École des Beaux-Arts sei. Es werde sich nicht immer ein gefälliger Architekt finden, der uns die Exaktheit der historischen Gegenstände erkläre. Das scheint mir jedoch ein schweres Mißverständnis der verständigen und gemäßigten Absichten des Dichters zu sein. Nicht auf eine Konstatierung der Einzelheiten durch den Zuschauer kam es ihm an, sondern darauf, ein einheitliches, der Zeit, den Sitten und der Gegend angepaßtes Milieu zu schaffen, so daß die ganze Darstellung eine innerlich stilgerechte Einheit bildet. Eine solche Stileinheit wirkt unmittelbar auf den ästhetisch empfindenden Menschen, archäologische Diskussionen hat der Dichter sicherlich nicht anregen wollen. Außerdem widerspricht sich Souriau selbst, wenn er sagt (p. 130), es genüge, daß die Dekoration den Kenner nicht verletze. Mehr hat auch Hugo nicht beabsichtigt[335]). Der einzige Grund, den Souriau für die historische Entstehung der *couleur locale* anzugeben weiß, ist der bei ihm für alle romantischen Neuerungen übliche: „*faire autrement et mieux que les tragiques*“ (p. 233). Alle jene Faktoren, denen das historische Verständnis mit Notwendigkeit entspringen mußte, um sich auf den verschiedensten Gebieten des geistigen Lebens gleichzeitig zu äußern, sind ihm und Sleumer anscheinend ganz unbekannt[336]).

Kürzer noch, aber ebenso regelmäßig wie für die Dekoration, liefert der Dichter für die Kleidung jeder auftretenden Person eine Angabe. Ebenso verfährt Dumas, während Vigny solche Anmerkungen zugleich mit einer kurzen Charakteristik dem Drama vorausschickt. Wie die Dekoration der Szenen, so ordnet Hugo auch das Äußere seiner Personen höheren Zwecken unter. Das „sehr einfache“ militärische Kleid Cromwells mit dem Koller aus Büffelleder[337]) charakterisiert den einfachen Soldaten, der doch über die Gesandten aller Länder mit ihren ritterlichen Prachtgewändern[338]) triumphiert. Blanches Unschuld leuchtet aus ihrem weißen Kleid[339]). Die jungen tapferen

---

[335]) Mahrenholtz verlangt in seiner Kritik Sleumers (*Litbl. für germ. u. rom. Phil.* Februar 1903, No. 2, p. 61) vom Dichter liebevolle Versenkung in fremde Zeiten und Sitten, Selbstentäufserung, vertiefte und eindringende Studien, deren Mangel bei Hugo er tadelt. Er vermifst also beim Dichter die Tugenden des Gelehrten, die ja z. B. Schiller besafs und für seine Dichtungen verwertete. — Wie überall, so stehen auch hier die subjektiven Geschmacksurteile aller Kritiker mit einander im schroffsten Widerspruch, was auf den wissenschaftlichen Wert aller solcher subjektiven Äufserungen einen bezeichnenden Rückschlufs gestattet. Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 305 f.

[336]) Sleumer scheint Shakespeares Vorbild als einzige Ursache anzusehen (p. 331 und 333). Doch war gerade bei Shakespeare eine „streng historische Szenerie“, wie sie Sleumer ihm höchst seltsamer Weise zuschreibt, überhaupt nicht vorhanden! (Vgl. o. p. 130 Anm. 175.)

[337]) *Cromwell* II. 2. *Drame* I. p. 152.

[338]) *Cromwell* II. 1 *D.* I. p. 149 f.

[339]) *Le roi s'amuse* II. 2. *D.* II. p. 392. — Dasselbe bemerkte schon Nebout (p. 315 f.), der Blanches weifses Kleid dem schwarzen des Ruy Blas gegenüberstellt.

Pariser Gecken in Blois, deren geistige Bedürfnisse durch die neuesten Pariser Moden: Orange mit blauen Bändern, Corneilles „*Cid*", die Cocotten und die Duelle, vollauf befriedigt werden, treten uns mit täuschender historischer Lebendigkeit entgegen[340]). Kleidungsstücke dienen zur Anagnorisis des Ruy Blas (II.) und zur Entlarvung des Don César (IV). Selbst für die Schauspielermaske sorgt der Autor, während Vigny sogar Bewegung und Haltung aller Hauptpersonen vorschreibt. Lord Ormond trägt kurz geschnittenes Haar[341]), was seine Zugehörigkeit zu den „*round-heads*" bezeichnet, der König Franz I. erscheint: „*comme l'a peint Titien*"[342]), Triboulet: „*comme l'a peint Boniface*"[343]).

Aus allen diesen Angaben läßt sich erkennen, daß der Dichter in jedem Aufzug ein historisches Bild von einheitlichem Stil geschaut hat, das überall mit der Handlung und den Sitten im Einklange steht, ohne deshalb historisch allzu exakt zu sein.

3. *Ort der Handlung.*

Die konkrete bildliche Anschauungsweise Victor Hugos ist neben technischen Schwierigkeiten wohl auch der Grund, weshalb er den Ort der Handlung trotz Shakespeare nur von Akt zu Akt verändert. Ein allzu häufiger Wechsel würde verwirrend wirken und der stimmungsvollen Anschaulichkeit der stilgerechten und einheitlichen Bilder Eintrag tun.

Selbstverständlich konnte die beengende Einheitsregel dem Romantiker nicht mehr bindend sein. Aus der begreiflichen Abneigung gegen das Nebeneinander der verschiedensten Schauplätze, der mittelalterlichen Mansionen, hervorgegangen, die man aus technischen Gründen noch nicht sukzessiv darstellen konnte, tyrannisierte diese in Italien im Gefolge der Zeiteinheit entstandene Regel, die später fälschlich dem Aristoteles zugeschrieben wurde, durch das Ansehen Richelieus und seiner Kritiker den großen Corneille, der sich ihr im „*Cid*" noch nicht anbequemt hatte und herrschte seit

---

[340]) *Marion de Lorme* II. 1 *D.* II. p. 193 ff. Vgl. p. 200:

Corneille est à la mode
Il succède à Garnier, comme font de nos jours
Les grands chapeaux de feutre aux mortiers de velours.

[341]) *Cromwell* I. 1 *D.* I. p. 81.

[342]) *Le roi s'amuse* I. 1 *D.* II. p. 353.

[343]) *Le roi s'amuse* I. 2. *D.* II p. 356. — Sleumer tadelt (p. 47 u. ö.) mit Nebout (p. 313) den Reichtum an Kostümangaben im „*Cromwell*". Nach ihm „soll" der Dramatiker alles Notwendige durch den Dialog klarmachen. Gewifs eine ebenso mutige wie souveräne Gesetzgebung, die über die historische Entwicklung von Jahrhunderten, ohne sie zu begreifen, selbstherrlich den Stab bricht und der geistigen Elite der Menschheit den Weg vorschreibt, den sie nolens volens zu gehen hat. Die Dramen der bedeutendsten Dichter aller Länder seit Jahrhunderten würden durch Befolgung jenes Gebotes zu Gesprächen über Moden und Zimmereinrichtungen werden.

„*Horace*“ und Racines Tragödien bis in die romantische Zeit.[344]) Während man sie unzählige Male mit Vernunft- und Wahrscheinlichkeitsgründen zu stützen suchte, führte ihre Anwendung häufig zu gezwungenen Verdrehungen und Unwahrscheinlichkeiten, verstärkte notwendig die Einfachheit der Handlung und die Unbestimmtheit der Dekoration. Mag nun auch Corneille durch jene äußeren Einflüsse, durch die Autorität Richelieus, Scudérys und der Académie seit der großen „*Querelle du Cid*“ von den romantischen spanischen Einflüssen abgelenkt und in die reguläre Bahn gedrängt worden sein, so hat er sich doch praktisch und theoretisch zu gut in die neue Rolle gefunden, so entspricht doch auch der Geist, in dem der „*Cid*“ geschrieben ist, zu sehr dem Charakter der damaligen Zeit, dem Pflichtideal, der gesellschaftlichen Wohlanständigkeit, der *raison* in dem stets räsonnierenden Dialog, als daß man bei einer Elimination jener autoritativen Einflüsse der Kunstentwicklung einen wesentlich anderen Weg hätte prophezeien können. Sicherlich steht Corneille durch das, was er geworden ist, mitten in seiner Zeit und wurde von ihr so natürlich gefunden, wie er den Romantikern unnatürlich erscheinen mußte.

Obwohl man die Einheitsregel unbedingt annahm, milderte man schon damals ihre Strenge, indem man die Grenzen erweiterte, den Schauplatz im Innern seines Palastes, im Umkreis einer ganzen Stadt[345]) oder gar auf die Entfernung einer Tagereise zu verändern gestattete. So kleine Sprünge konnten der gefesselten Phantasie immerhin zugetraut werden. Corneille gibt selbst den wohlgemeinten Rat, den Schauplatz und die verflossene Zeit nicht besonders zu erwähnen, um den Zuschauer über solche Mängel hinwegzutäuschen.[346]) Daher mußte die Dekoration immer dieselbe bleiben.[347])

Solche Farblosigkeit widersprach dem romantischen Geiste, der lebendige, wirksame Bilder, historische Treue der Dekoration, lebensvolle Darstellung auch für die Umgebung der handelnden Personen verlangte. „*Au lieu de scènes nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions*“, urteilte Victor Hugo.[348]) Schon Voltaire umging die Einheitsforderungen, obwohl er theoretisch an ihnen festhielt, häufig und ließ sogar im dritten Akt der auch durch ein Gespenst ausgezeichneten „*Sémiramis*“ zweimaligen Wechsel des Schauplatzes eintreten. Später kehrte er allerdings mit den „*Guèbres*“ und „*Sophonisbe*“ zu strengerer Regelmäßigkeit zurück.

Erst die Romantiker verwarfen die Einheitsregel auch praktisch ausnahmslos und behielten, wie Lessing in „*Miss Sara Sampson*“

---

[344]) Genaueres über die Entstehung der Einheitsregeln findet sich in Breitinger: „*Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*“ Genève 1879.

[345]) *Corneille*, ed. Marty-Laveaux, Bd. I. p. 119. („*Disc. des trois unités*“).

[346]) *l. c.* p. 96 und p. 120. („*tromper l'auditeur*“).

[347]) *l. c.* p. 121.

[348]) Vorrede zum *Cromwell, Drame* I. p. 35.

und „*Minna von Barnhelm*“, Goethe in der „*Iphigenie*“, Dumas in „*Charles VII.*“, den einen Schauplatz nur bei, wo es sich ungezwungen ergab. Alfred de Vigny läßt im „*Chatterton*“ die Szene in zwei Nachbarzimmern wechseln, während er sich in der „*Maréchale d'Ancre*“, wie Hugo und Dumas fast immer, größere Freiheit wahrt. Hugo hat im „*Cromwell*“ das Dogma der Einheiten in dem erweiterten Sinne Corneilles nicht verletzt. Der Autor sagt von sich selbst: „*Son drame ne sort pas de Londres*“.[349]) Aber er scheut sich auch nicht vor dem Sprunge von Aragonien nach Aachen und von da zurück nach Saragossa[350]) und wechselt den Schauplatz beliebig in jedem Zwischenakt, wie es der Stoff verlangt. In „*Le roi s'amuse*“, „*Marie Tudor*“, „*Angelo*“ und „*Ruy Blas*“ ergab es sich wie im „*Cromwell*“ von selbst, daß die Handlung in derselben Stadt abläuft; doch wechselt innerhalb dieser Grenzen die Szene von Akt zu Akt fortwährend, und der Sprung ist für die Darstellung nicht größer, wenn der Schauplatz von Blois nach Chambord oder von da nach Beaugency verlegt wird.[351]) Eine Verwandlung im Akt selbst, die wegen der zerstreuenden Pause stets etwas Mißliches hat, wagt der Dichter nur notgedrungen in den melodramatischen Prosadramen „*Lucrèce*“ (I. u. II.), „*Marie Tudor* (III.), „*Angelo*“ (III.), und zeigt es durch eine Unterteilung in „*Parties*“ besonders an.[352]) Die Dreiteilung des dritten Aktes im „*Angelo*“ wurde durch Streichung des ersten Teils bei den Aufführungen vermieden.[353])

Wir sahen schon bei Erörterung der Dekorationen, welchen Einfluß diese Befreiung der Produktion haben mußte. War der Schauplatz in der klassischen Tragödie meist ein unbestimmtes „Sprechzimmer“, in das die Personen wohl oder übel unter irgend einem Vorwande eintreten mußten,[354]) wenn sie sich dem Publikum produzieren wollten, so finden wir bei Hugo eine prächtige, charakteristische Szenerie, welche die Personen in ihrer eigentümlichen Umgebung darstellt,[355]) im Einklang mit der Handlung steht und ihre Wirkungen verstärken hilft. Eine Folge davon ist die größere Sicherheit der Motivierung, da die Personen dort vorgeführt werden, wo ihre An-

[349]) *l. c.* p. 65.

[350]) *Hernani*, Akt III—V.

[351]) *Marion de Lorme* Akt II. IV. V.

[352]) Grassmann behauptet (p. 47) fälschlich, dafs der Ort stets nur zwischen zwei Akten wechsle.

[353]) *Drame* III. p. 474. — Vgl. oben.

[354]) Souriau führt (*Conv.* p. 23) als Beispiele an *Cid* III 5 u. *Cinna* IV. Lessing weist (*Hamb. Dram.* Stück 45) ähnliches in der „*Mérope*“ nach. Die Tatsache, für die sich die Beispiele häufen liefsen, ist ja genügend bekannt.

[355]) Hugo verdeutlichte sich den Schauplatz häufig durch eine Zeichnung, deren nach Claretie (*Célébrités contemp.* p. 22) viele in seinen Manuskripten zu finden sind. Vgl. Sleumer p. 331 Anm. 1. — *Corneille* (ed. Marty-Laveaux I. 121) fordert dagegen eine „*fiction de théâtre*“, „*un lieu de théâtre*“, einen Saal, zu dem alle Zimmer führen und den jeder als sein Gemach betrachten kann.

wesenheit keines Vorwandes bedarf. Bei Hugo ist daher das Auf- und Abtreten der Personen trotz Parigot[356]) überall sorgfältig motiviert, am häufigsten sogar durch die natürlichste und ungezwungenste Art der Begründung, die sich aus der vorausliegenden Verwicklung von selbst ergibt und eine besondere Angabe des Grundes überflüssig macht. Im zweiten Akt von „*Hernani*" erscheint Don Carlos, weil er durch Lauschen erfahren hat (I. 2), daß Doña Sol von Hernani entführt werden soll. Durch diese Tatsache wird zugleich Hernanis Anwesenheit begründet. Oder im dritten Akt befindet sich der König auf der Verfolgung Hernanis und wird dadurch in das Schloß des Don Ruy Gomez geführt, der den Geächteten versteckt hält. Ebenso ist das Auftreten Triboulets im zweiten Akt von „*Le roi s'amuse*" von selbst klar, da M. de Pienne im ersten erzählt hat, daß Triboulet jeden Abend zu seinem Mädchen schleiche. Auch der König (I. 1) und die Edelleute (I. 4) haben am Anfang ihre Absichten erklärt, so daß ihr Auftreten im zweiten Akt verständlich wird. In anderen Fällen gibt die auftretende Person den Zweck ihres Kommens an. Blanche will sehen, was man dem König, den sie liebt, in Saltabadils unheimlicher Hütte zufügen wird;[357]) oder Triboulet kehrt, von einer unbestimmten inneren Unruhe getrieben, zu seiner Tochter zurück: „*Ce vieillard m'a maudit! — Quelque chose me trouble!*"[358]) Nur der allerdings stets sehr schlagend gewählte Moment des Auftretens bleibt der Willkür des Dichters überlassen.

Neben diesen Vorteilen brachte die errungene Freiheit allerdings zugleich verschiedene Gefahren mit sich. Die Gefahr der Zersplitterung ist, wie wir sahen, von den Romantikern maßvoll vermieden worden; nicht so sehr die der Veräußerlichung, die uns schon bei Erörterung der Äußerlichkeit der Konflikte auffiel. Doch wäre es verfehlt, diese Eigentümlichkeit, die wir aus ihren psychologischen Gründen bereits ableiteten, allein auf die Befreiung von der Ortsregel zurückführen zu wollen. Sicher ist nur, daß die Klassiker in ihrem Bestreben, das Schwergewicht auf die psychologische Vertiefung zu legen, von jener Regel wesentlich unterstützt wurden.

4. *Zeit der Handlung.*

Die Regel der 24 Stunden, die unter dem Einfluß des italienischen Zifferblattes aus des Aristoteles Konstatierung: ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι[359]) als Dogma heraus konstruiert

---

[356]) Parigot, *Le drame d'A. Dumas*, p. 135: „*Ses personnages sont trop souvent où ils ne devraient pas être. Une analyse de „Hernani," ou de ce biais, serait piquante.*" Das ist keinesfalls richtig. Doch sind die meisten anderen Kritiker derselben Meinung (Planche, Nebout, Souriau).

[357]) *Le roi s'amuse* IV. 5. *Dr. II.* p. 459.

[358]) II. 5. *D. II.* p. 412.

[359]) *de poet.* Kap. 5. (*Opera* II. p. 1449).

worden war, hängt mit der Ortseinheit eng zusammen. Man begründete beide sonderbarerweise auf die *raison*,[360]) die damit höchstens insofern etwas zu tun hatte, als die rationalistische Klarheit, Ordnung und Einfachheit durch sie wesentlich gefördert wurden.

Die Romantiker verwarfen die Regel unter Hinweis auf Shakespeare[361]) und beobachteten sie nur, wo es, wie in „*Cromwell*“ und „*Charles VII.*“, mühelos möglich war. Hugo scheut sich nicht, während des Zwischenakts einen Monat vergehen zu lassen. Im dritten Zwischenakt von „*Hernani*“ liegt die Zeit einer Reise von Aragonien nach Aachen, im vierten die der Rückreise nach Saragossa. Die Dauer eines Monats soll die Wendung des Königs Franz I. von Blanche zu Maguelonne[362]) und die Wandlung der Königin Marie Tudor und Janes[363]) begreiflich machen: man sieht, wie an Stelle einer psychologischen Entwicklung bloße Zeitangaben treten, die im Grunde gar nichts besagen. Das Steigen des Ruy Blas vom falschen Don César des ersten Aktes bis zum écuyer der Königin im zweiten erfordert wieder einen Monat, seine Laufbahn bis zum Minister sogar fünf Monate.[364]) Abgesehen von den genannten Ereignissen dieser sonst nicht vorkommenden großen Intervalle verläuft die wesentliche Handlung indessen vollkommen kontinuierlich vor den Augen der Zuschauer. Nur unwesentliches wird mit Recht in den Zwischenakt verlegt. So ist die eigentliche Zeiteinheit, auf die es mir mit Carriere[365]) allein anzukommen scheint, die Stetigkeit der inneren Entwicklung, überall gewahrt. Victor Hugo erleichtert außerdem die Klarheit der Übersicht dadurch, daß er stets genau über den jedesmaligen Zeitpunkt der Handlung durch seine Personen orientiert. Man kann danach die Dauer seiner Stücke berechnen. Die längste Zeit — über sechs Monate — nimmt „*Ruy Blas*“ in Anspruch, über zwei Monate währt „*Hernani*“, *Amy Robsart*“ drei Tage, „*Marion de Lorme*“ sechs Tage, „*Cromwell*“, „*Angelo*“ und die „*Burgraves*“ nur einen Tag.

Im einzelnen Akt selbst wird die Wahrscheinlichkeit der Zeit immer gewahrt. Jeder Aufzug nimmt ungefähr die Dauer seiner Aufführung in Anspruch. Einmal nur wird etwas willkürlich mit den Zeitangaben geschaltet. Im vierten Aufzug von „*Le roi s'amuse*“ beginnt die Abenddämmerung (p. 464). Bald darauf (p. 466) ist es bereits *onze heures trois quarts*. Doch vergißt man die große Schnelligkeit des Zeitverlaufs über der Menge der eintretenden Geschehnisse. Umgekehrt vergeht die Zeit zu langsam, wenn es dann

[360]) Boileau. *Art poét.* III. 43.
[361]) Vorrede zum *Cromwell*, D. I. p. 37.
[362]) *Le roi s'amuse*, Akt III—IV.
[363]) *Marie Tudor*, Akt II—III.
[364]) III. 1 D. IV. p. 156: „*six mois*“. Einer davon fällt auf den ersten Zwischenakt (II. 2. D. IV. p. 136 wird dies gesagt). Souriau irrt daher, wenn er (*Conv.* p. 124) sagt, dafs Hugo über einen Monat Zwischenakt nicht hinausgehe.
[365]) *Das Wesen und die Formen der Poesie*, p. 239.

im folgenden Akt (p. 472) erst Mitternacht schlägt.[366]) Sonst ist Hugo genauer. So ist die Zeit, die er im zweiten Akt von „*Hernani*“ dem König Don Carlos läßt, um sich in Sicherheit zu bringen und die Alarmsignale ertönen zu lassen,[367]) keineswegs zu knapp bemessen. Man vergleiche damit die enorme Schnelligkeit, mit der Egisthe in Voltaires „*Mérope*“ [368]) in Begleitung seiner Mutter aus dem Palast in den Tempel eilt und Polyphonte nebst Erox erschlägt: 8 Verse läßt ihm der Dichter Zeit gegen 68 bei Victor Hugo.

Bei weniger bekannten historischen Ereignissen nimmt sich Hugo die berechtigte Freiheit des Dichters, im Interesse seines Werkes Anachronismen zu begehen. Er begründet dies selbst: „*Le fait est le serviteur de l'idée. De cette obéissance du réel à l'ideal, résulte la vérité suprême*“.[369]) Auch Dumas erklärte witzig: „*il me paraissait permis de violer l'histoire, pourvu qu'on lui fît un enfant*“.[370]) Hugo läßt Karl V. zur Zeit der Kaiserwahl (1519) in Deutschland anwesend sein, während der historische Kaiser erst 1520 nach Deutschland kam. Die Lucrezia Borgia Hugos stirbt vor ihrem Vater, dem ungläubigen[371]) Papst Alexander VI.; tatsächlich starb sie 1519, ihr Vater 1503. In „*Torquemada*“ mußten nach den verwerteten historischen Ereignissen, dem Aufsteigen des Helden zum Generalinquisitor von Spanien (1483) und der Judenverbrennung (1492), zwischen dem ersten und zweiten Teil zehn Jahre vergehen, während der Dichter, wie sich aus der Liebesverwicklung und dem Alter des Don Sanche und der Doña Rose ergibt, nur eine sehr kurze Zeit annimmt.[372]) In den Fakten ist Racine historischer als Victor Hugo. Aber sicherlich ist dieser dem Klassiker in der allgemeinen Darstellung des Zeitgeistes, auf die es ihm vor allem ankam, überlegen.

Außerordentlich charakteristisch für den Dichter sind die Tageszeiten, an denen er seine Handlung vorwiegend spielen läßt. Von den 28 Akten, die er von „*Marion de Lorme*“ und „*Hernani*“ bis zum „*Angelo*“ dichtete,[373]) spielen 15 ganz, 5 zum Teil

---

[366]) Souriau, der diese Ungenauigkeiten nicht bemerkt, scheint mir zu weit zu gehen, wenn er es (p. 124) tadelt, dafs im „*Ruy Blas*“ I. Akt zwei Stunden (bis zum Kommen der Königin) als eine erscheinen. Hugo hätte, wenn er so genau sein wollte, weiter keine Änderung nötig gehabt, als Salluste sagen zu lassen: „*au bout d'une heure,*“ statt: *au tout de deux heures.*“ Vielleicht bestimmte ihn nur das Versmafs.

[367]) II. 4. *Drame II.* p. 53—56.

[368]) V. 5. ed. Moland Bd. IV. p. 248.

[369]) Note V zu *Torquemada. Drame* Bd. V. p. 413.

[370]) *Mémoires*, Bd. VII. p. 172 — Vgl. Souriau *Conv.* p. 236.

[371]) *Drame* III. p. 146. — Dafs auch die Darstellung der Personen, besonders der Lucrezia, Maria Tudor, Karls V., unhistorisch ist, wurde schon bemerkt und ist längst bekannt.

[372]) Auch sind, wie der Dichter selbst zugab, die Päpste vertauscht worden. Vgl. Sleumer p. 298 Anm. 1.

[373]) Der Einfachheit halber sind nach dem Orts- und Zeitwechsel „*Lucrèce*“ zu 5, „*Marie Tudor*“ und „*Angelo*“ zu 4 Akten gerechnet.

während der Nacht, und nur 8 am Tage. Die melancholische Nachtstimmung entspricht am besten der herrschenden Gefühlslage des Romantikers, den düsteren Vorgängen, die in seinen Dramen vorwiegend geschildert werden, und denen das Grotesk-Komische nur als Kontrast dient. Der Dichter unterläßt es selten, den rauschenden Festen seiner Akteingänge den dunklen Hintergrund der draußen herrschenden Nacht zu geben. Die Katastrophen fast aller Dramen erfolgen in nächtlichem Dunkel,[374]) das in „*Hernani*“ und „*Lucrèce*“ nach glänzenden Festen allmählich hereinbricht, während es in „*Le roi s'amuse*“ von grellen Blitzen, die Triboulets furchtbares Geschick beleuchten, unterbrochen wird.[375])

IV. Die Charaktere.

1. *Allgemeine Gruppierung.*

Die Charaktere der Dramen Victor Hugos sind von den meisten Kommentatoren mehr oder weniger eingehend behandelt worden. Seit Julian Schmidt[376]) ist es bekannt, daß die auf psychologischem Gebiete geringe Erfindungskraft des Dichters im großen und ganzen nicht mehr als vier Typen das Leben gegeben hat, die überdies gewissen Gestalten Schillers auffallend gleichen. Es sind dies: der weltschmerzliche Werther-René, der in Schillers Karl Moor oder Don Carlos, in Hugos Didier, Hernani, Gennaro, Rodolfo, Ruy Blas verschiedentlich verkörpert erscheint; der würdige pathetische Vertreter der guten alten Zeit, Schillers Andreas Doria, Shrewsbury, den Hugo in Ormond, Marquis de Nangis, Ruy Gomez, Saint-Vallier, Job und Magnus variiert, der alles wissende Diplomat und Intrigant, Schillers Präsident Walther, Franz Moor, Octavio, Hugos Laffemas, Gubetta, Simon Renard, Homodei, Salluste;[377]) der Kavalier, unter dem Julian Schmidt Gestalten wie Leicester, Saverny, Don Carlos, Franz I., Don Alphonse, Angelo, Guritan, Don César zu verstehen scheint.[378]) Man könnte noch zwei Frauentypen hinzufügen[379]): das innerlich reine, hingebungsvoll liebende Weib: Amy Robsart, Doña Sol, Blanche, Jane, Catarina, die Königin Maria von Neuburg, Rénate, Janet; und das tief gesunkene, das durch edle Triebe geadelt wird: Marion de Lorme, Lucrèce Borgia, Tisbe.

Dieser aus einer objektiven Betrachtung der Werke Hugos hervorgegangenen Klassifikation möchte ich eine andere vorziehen, die

---

[374]) *Hernani*, *Le roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo*, *Esmeralda*, *Ruy Blas*, *Burgraves*, *Torquemada*. — Rapp (*Jahrb.* II. p. 700) und Sleumer (p. 342) bemerkten dasselbe für die Anfänge der meisten Dramen.

[375]) Überhaupt ist es in allen Werken der Gegensatz von Licht und Schatten, den Hugo am meisten liebt. Vgl. Mabilleau, *RDM.* 15. Okt. 1890. (Dazu *Zs. f. frz. Spr.* Bd. XXVII[1], S. 347. Anm. 259).

[376]) *Gesch. d. frz. Litt.* II. p. 244 ff.

[377]) Der mitleidige, melancholische Narr l'Angely (Schmidt II. 248) gehört nicht hierher.

[378]) Die allzu reiche Mannigfaltigkeit dieses letzten „Typus“ veranlaßte wohl J. Schmidt, hier auf Anführung von Beispielen zu verzichten.

[379]) Vgl. Birch-Hirschfeld, *Literaturgesch.* p. 637.

auf der Psychologie des Dichters beruht und aus ihr die Entstehung jener „Typen“ abzuleiten sucht. Es ist eine der für Hugo so charakteristischen Teilungen in zwei kontrastierende Gruppen, von denen die eine Personifikationen einzelner Eigenschaften des Dichters darstellt, während die andere aus deren Negationen besteht.

Der eminent subjektive lyrische Charakter der Romantiker, den wir aus dem Vorwiegen der in Gefühlen und deren Verbindungen bestehenden subjektiven Erfahrungsinhalte über die objektiven zu erklären versuchten,[380]) bringt es mit sich, daß auch im Drama der Dichter seinem lyrischen Subjektivismus huldigt, daß er seine eigene Persönlichkeit hervordrängt und deren innerste Eigenschaften in seinen Schöpfungen objektiviert.[381]) So erklärt sich die große Zahl und die wechselseitige Ähnlichkeit der Gestalten jedes einzelnen sogenannten Typus, in denen Hugo die wesentlichsten Seiten seiner Eigenart verkörpert hat. Auch Goethe hat seine dramatischen Charaktere innerlich erlebt, so daß er sie „Bekenntnisse“ nennen konnte; aber sein innerer Reichtum, seine vielseitige Wandlungsfähigkeit verhinderten eine zu nahe Verwandtschaft seiner Geschöpfe. Didier, Hernani, Triboulet, Gennaro, Rodolfo, Ruy Blas sind Hugo selbst. Sie sind wie er lyrische Dichter, leidenschaftliche Schwärmer, unlogische Gefühlsphilosophen, pathetische Redner.[382]) Wie Hugo schwelgt Hernani in melancholischen Gefühlen[383]) und läßt sich von dunklen Affekten fortreißen, die seinem ungeklärten Bewußtsein als geheimnisvolle äußere Mächte, als finsteres Fatum, als ein Teil jenes den Dichter fortwährend beschäftigenden Unbewußten, Unendlichen, jener oft er-

---

[380]) Vgl. p. 40 ff.

[381]) Sleumer will diese Tatsache aus Hugos „Bestreben, einen möglichst grofsen Einflufs auf die Zeitgenossen auszuüben,“ erklären (p. 345). Später (p. 353) scheint er sie allerdings wie Nebout (p. 271) auf Hugos lyrische Begabung zurückzuführen.

[382]) Engel (*Psychol. der frz. Lit.* p. 258) u. a suchen im Rhetorischen das Wesen des Dichters. Dafs dies zur Erklärung seines Werkes nicht ausreicht, ist schon gesagt worden (s. *Zeitschr.* XXVII, S.345, Anm. 249).

[383]) Die Romantik war eine grofse psychische Umwälzung und als solche, wie schon erörtert wurde, von selbst pathologischer Natur. Souriau meint (*Convention* p. 185 ff.), der Weltschmerz der jugendlichen Helden sei nur ein Ausflufs der Werthermode, sei blofse Mache (p. 192). Ich halte es wegen der Verbreitung der romantischen pessimistischen Grundstimmung in allen Ländern und auf allen Gebieten für undenkbar, diese Gemütsverfassung auf ein einzelnes Werk zurückzuführen. Die Stimmung mufs als das primär Vorhandene angenommen werden, wenn man ihre Ausflüsse von Werther bis zu Manfred, René und Hugos Helden, und schliefslich auch die von Gautier mehrfach geschilderte Mode erklären will. (Vgl. Gautier, *Hist. du rom.* p. 31: „*il était de mode alors dans l'école romantique d'être pâle, verdâtre, un peu cadavéreux*“) Richtiger als Souriau erklärt Sleumer (p. 346) den Weltschmerz der Gestalten Hugos als einen autobiographischen Zug des Dichters. Dafs aber Hugos Melancholie auf „einer Unzufriedenheit mit der Welt, die ihn noch nicht genug schätzte,“ beruhen soll, das scheint mir aus den angegebenen Gründen unhaltbar zu sein.

wähnten „Sphinx" erscheinen.[384]) Wie Hugo sein Leben lang, singt Triboulet klagend das Leid der Unglücklichen, der Unterdrückten, der von widerstreitenden Gefühlen innerlich Zerrissenen; und es ist bezeichnend, daß man dem innerlich unharmonischen Dichter selbst den Buckel seines Triboulet angedichtet hat.[385]) Wie Hugo ist Lucrezia Borgia maßlos in ihrer Liebe, maßloser noch in ihrem Haß. Wie Hugo sind die Greise Ruy Gomez, der Marquis von Nangis, Saint-Vallier, Job sprachgewaltige Redner; Ruy Gomez vereint damit die nie vergebende Rachsucht des Dichters, von der seine Feinde zu erzählen wissen, und die Befangenheit in starren äußeren Ehrbegriffen, der auch Hernani unterliegt. Wie Hugo gefallen sich alle jene pathetischen Persönlichkeiten in einer überlegenen Pose, die sogar bis auf dieselbe mimische Ausdrucksbewegung, das Kreuzen der Arme, immer wiederkehrt.[386]) Bis in alle Einzelheiten sind diese Charaktere innerlich erlebt. Sie werden durchaus von der romantischen Leidenschaft beherrscht. Sie bestehen, wie die Dichter selbst, aus extremen Gefühlskontrasten. Er weiß in seinen Gedichten die zartesten Regungen des Gemüts zu besingen, in den „*Feuilles d'automne*" die naivsten Schwingungen der Kindesseele nachfühlend zu erfassen; er steigert in den „*Châtiments*" Haß und Rachsucht zu kolossaler Größe, gefällt sich auf allen Gebieten der Dichtung in der Ausmalung ekelerregender und grauenhafter Gestalten und Szenen, unter denen die Schlußzene von „*Le roi s'amuse*" nicht die schlimmste ist. Dieselbe Gegensätzlichkeit zeigen allenthalben seine Personen. Lucrezia Borgia schwelgt in Perversitäten, treibt Inzest und verschont mit ihrem Gift nicht Freund noch Gatten. Und diese Frau liebt mit selbstverleugnender Hingebung Gennaro, die Frucht ihres Inzests mit dem Bruder, und segnet ihn, der ihr flucht.[387]) Sie schleudert dem Gatten die grauenhafte Drohung entgegen: „*Ah! prenez garde à vous, Don Alphonse de Ferrare, mon quatrième mari!*"[388]) Und als sie trotzdem gezwungen wird, für ihren Sohn zwischen Gift und Degen zu wählen, da vermag sie, die vielfache Giftmörderin, im Gedanken an Gennaro das Wort Gift nicht aus-

---

[384]) „*William Shakespeare*" p. 77 ff: „*infini*", „*sphinx*", „*subtilité*", „*inconnu*", „*obscurité*". — Vgl. ferner das Gedicht „*Littérature*" (1854): *Poésie* Bd. XV. p. 55. — Vgl. ferner Hofmannsthal u. Baudelaire über diese Seite Hugos. — Vgl. *Zs. f. frz. Spr.* XXVII[1] S. 339. — Sleumer (p. 346 f.) erwähnt ähnliche Aussprüche von Didier, Rodolfo, Otbert, Angelo. Aber er erklärt das Fatum als ein Hilfsmittel Hugos, „die Verherrlichung der Fehler, ja des Lasters, minder scharf hervortreten zu lassen", weil der Zuschauer dann keine sittlichen Bedenken erheben dürfe!

[385]) Heine sagt, Hugo sei geistig und nach dem Zeugnis seines Verlegers Renduel auch körperlich mit einem „falschen Höcker" (d. i. einer schiefen Hüfte) behaftet. Sein Genie: „*c'est un beau bossu*". (Heine „*Lutezia*" l. 5. ed. Elster Bd. 6, p. 165).

[386]) Vgl. *Zs.* XXVIII[1], S. 101, Anm. 104.

[387]) II. 1. 6. *Drame* III. p. 92.

[388]) II. 1. 4. *D.* III. p. 76.

zusprechen; sie bittet: „*Pas à coups d'épée!*“ Und auf die erneute Frage des Don Alphonse: „*Que choisissez-vous?*“ antwortet sie, völlig gebrochen: „*L'autre chose*“.[389]) So paaren sich grauenhafte Roheit und empfindlichste Zartheit in ihrer Person. Ähnlich in der Triboulets giftige Bosheit und leidenschaftliche Vaterliebe. Doña Sols Charakterschwäche, die sich in der widerstandslosen Duldung ihres Verhältnisses zum Oheim Ruy Gomez ausspricht, wird durch den Heroismus ihrer unermeßlichen Liebe ausgeglichen; sie bittet flehentlich, Hernanis Geschick, seinen Henkertod, teilen zu dürfen.[390]) Selbst Maguellonne verkörpert einen Gegensatz. Sie ist nicht nur verworfen. Der Dichter hat sie zugleich mit einer gewissen Liebenswürdigkeit ausgestattet. Sie rettet den König Franz I., weil sie ihn liebt. Aber diese Begründung schien dem Dichter nicht auszureichen, der, wie wir sahen,[391]) gern die Motive häuft. Darum muß Saltabadil sagen: „*Si l'on t'écoutait, on ne tuerait personne.*“[392]) Es wird nicht nötig sein, die oft erwähnten äußeren und inneren Kontraste dieser Charaktere, die edlen Banditen, die hochherzigen Lakaien, die edelmütigen Arbeiter, die verderbten Edelleute, die kleinlich-gemeinen Könige und Königinnen, die ungläubigen Päpste, die ernsten oder weisen Narren, die jugendlich liebenden Greise, die rein liebenden, sich opfernden Courtisanen, die von selbstloser Vater- oder Mutterliebe ergriffenen Verworfenen alle aufzuzählen.[393]) Sie sind sämtlich partielle, einseitig gesteigerte Abbilder des Dichters selbst, indem sie einen oder mehrere seiner Gefühlsgegensätze verkörpern.

Das Hervortreten der Persönlichkeit des Autors in seinen Gestalten ist häufig bemerkt worden. Aber man hat es meines Erachtens nirgends zureichend begründet und unterschiedlos in den meisten seiner dramatischen Personen erkennen wollen, ohne den fundamentalen Gegensatz zu beachten, in dem diese Gruppe der Gefühlsmenschen zu der zweiten, später zu behandelnden der Verstandesmenschen steht.

---

[389]) II. 1. 4. *D.* III. p. 78.

[390]) Als Hernani (II. 4.) sagt, dafs er sie nicht mit aufs Schafott reifsen werde, antwortet sie: „*Pourtant vous me l'aviez promis.*“ (*D.* II. p. 54).

[391]) Vgl. oben.

[392]) *Le roi s'amuse* IV. 5. *Drame* II. p. 462. Schon deshalb ist es falsch, mit Sleumer (p. 135 f.) von einem störenden „plötzlichen Gesinnungswechsel der Dirne“ zu reden. Auch kann man ihre Liebe zum König nur dann als „eine wunderliche Veränderung“ ihrer Gesinnung erklären, wenn man das echt weibliche, auch der Gefallenen stets, mehr oder weniger unbewufst, eigene Sprödetun, die Verweigerung des Kusses, das Entschlüpfen, was doch alles nur anlockend wirkt und nur schlecht die wirkliche Neigung verbirgt, entgegen der Absicht des Dichters ernst nimmt.

[393]) Noch in „*Margarita*“ wird ein ähnliches Problem dargestellt, das in dem bezeichnenden, wie ein Motto zu allen Dramen klingenden Verspaar seinen Ausdruck findet („*Quatre Vents de l'Esprit,*“ *Poésie* Bd. XV. p. 237):

Nom auguste, esprit vil; nom obscur, âme illustre.
Parfois le pâtre est prince et le monarque est rustre.

Alle bisher versuchten Erklärungen sind wie die Sleumers[394]) rationalistisch, während ich es für ausgeschlossen halte, daß ein Dichter wie Hugo in bewußter Absicht zu irgend einem äußerlichen Zweck eigene Züge in den Charakteren seiner Dramen dargestellt hat. Weniger äußerlich, aber ebenso rationalistisch ist Souriaus Begründung.[395]) Er tadelt zunächst allgemein: „*l'auteur apparaît trop dans ses personnages*", und sucht diese Tatsache aus der theoretischen Meinung Hugos zu erklären, daß das Drama alle Gattungen der Poesie, auch „*ode*" und „*épopée*", umfasse. Ich halte es nicht für möglich, daß bei einem Gefühlsmenschen wie Hugo, dessen Theorien mühsam dem poetischen Schaffen angepaßt sind und ihm trotzdem fortwährend widersprechen,[396]) die dichterische Produktion auf dem Umweg über eine ganz allgemeine Theorie zustande kommen kann. Dazu kommt, daß gerade diese Theorie gar nichts besagt. Für Hugos übermäßiges Selbstbewußtsein ist das von ihm geschaffene Drama „*la poésie complète*", also auch „*ode*" und „*épopée*".[397]) Dieselbe allgemeine Definition der Gattung kehrt bei Vischer,[398]) Freytag[399]) und Carriere[400]) wieder, die gerade das bloß Lyrische im Drama verdammen. Daß die lyrische Begabung der Gefühlsmenschen, der romantische Subjektivismus, im Drama auch ohne theoretische Beeinflussung hervortreten mußte, ist zweifellos. Die romantische Theorie floß, soweit sie nicht unmittelbar nach der Poesie zugestutzt wurde, aus derselben Quelle wie die Poesie selbst. So erklärt es sich, daß auch ohne theoretische Vorschriften die romantischen Menschen des Dichters ihrem Gefühl, ihrer Leidenschaft als oberstem Prinzip unterworfen sind, neben dem die Vernunft nur wenig zur Geltung kommt. Souriau tadelt diesen „*déterminisme de la passion*": „*L'amour est une fatalité contre laquelle ils ne cherchent pas à lutter . . . L'amour . . . a sa raison d'être en lui-même . . . il excuse tout, jusqu'à une lâcheté*".[401]) Souriau zeigt dem Dichter, wie er es hätte besser machen können, an einem Beispiele aus Corneilles „*Polyeucte*" (II. 2), wo Sévère aus Pflichtbewußtsein die geliebte Pauline, die ihn wieder liebt, aber einem anderen gehört, segnend verläßt. Hier zeigt sich besonders

---

[394]) Sleumer p. 345, zitiert oben Anm. 381.

[395]) Souriau, *Convention*, p 178 f.

[396]) Wie oben eingehend nachgewiesen wurde.

[397]) Vorrede zum „*Cromwell*," *Drame* I. p. 28: „*L'ode et l'épopée ne le* (le drame) *contiennent qu'en germe; il les contient l'une et l'autre en développement.*" Vgl. auch Vorrede zu „*M. Tudor*," *D.* III. p. 135 f, wonach das Drama darstellt „*tout regardé à la fois sous toutes les faces*".

[398]) Vischer (*Aesthetik* III. 2. p. 1377 f.) führt aus, dafs sich Lyrik und Epik im Drama vereinigen, indem jede einen Teil ihres Wesens aufgibt.

[399]) Freytag (*Technik* p. 18. — vgl. oben Anm. 122) definiert das Drama als Vereinigung von Leidenschaft (Lyrik) und Aktion (Epik).

[400]) Carriere (*Das Wesen* etc. p. 225) sagt, das Schauspiel beruhe auf Durchdringung und Verschmelzung epischer und lyrischer Elemente.

[401]) Souriau, *Convention*, p. 175 f. Mit „*lâcheté*" ist Hernanis Verhalten im Hause seines Nebenbuhlers gemeint.

deutlich, wie das historische Verständnis unter der sogenannten absoluten Kritik leidet. Gewiß, die Handlungsweise Sévères ist moralisch die allein zu billigende; ob auch dramatisch, darüber werden Klassizisten und Romantiker verschiedener Meinung sein. Sicherlich aber muß da, wo bei Corneille die Pflicht über die Leidenschaft siegt, bei dem Romantiker umgekehrt das Gefühl den Sieg davontragen. Daß in Hernani die Liebe über alles, auch über Pflicht und Moral triumphiert, ist eine notwendige Folge der gewaltigen Macht, mit der das Gefühl in ihm wie in allen romantischen Helden herrscht; genau so muß in dem edeldenkenden Vernunftmenschen Sévère wie in allen klassischen Helden das Pflichtbewußtsein überwiegen. Will man den inneren Zwang, dem beide folgen, mit Souriau als Determinismus[402]) bezeichnen, so unterliegt demselben Sévère ebensowohl wie Hernani. Der einzige Unterschied liegt darin, daß in beiden eine andere Kraft vorherrschend wirksam ist. Souriau tadelt bei dem Romantiker das, was er bei dem Klassiker lobt, weil er moralische Grundsätze in seine ästhetischen Erörterungen verwirrend eingreifen läßt. So begründet sich auch seine Ansicht (p. 177), daß der stete Triumph der Tugend in den klassischen Personen zwar unwahr, aber rührend sei, während der Triumph der Leidenschaft in den romantischen menschlich wahr, aber monoton und deshalb als undramatisch zu beseitigen sei. Sicherlich eine sehr bestreitbare Meinung! Souriau nennt die Handlungsweise von Corneilles Personen an jener Stelle: „*triomphe de la volonté sur la passion*". Die schon erwähnte[403]) psychologische Unmöglichkeit, ein im Gegensatz zu den Gefühlen und Affekten stehendes Wollen anzunehmen, wird noch deutlicher, wenn man erwägt, daß bei den Romantikern gerade leidenschaftliche Aufwallungen es sind, welche die Willensprozesse auslösen. Zwar leugnet Souriau (p. 176 f.) die Willensvorgänge der romantischen Personen: „*ils ne savent pas vouloir*". Aber auch diese Ansicht ist zu berichtigen. Nur zu Willensvorgängen höherer Art sind sie, wie wir sähen,[404]) infolge ihrer relativ

[402]) Souriau kommt zu dieser Bezeichnung, weil er die Leidenschaft als etwas aufserhalb des Menschen Stehendes ansieht. Dem gegenüber sagt Pellissier (*Mouvement* p. 175) sehr richtig, dafs das romantische Theater nicht mehr eine Leidenschaft als „*force anonyme*" darstelle, sondern: „*un homme que la passion anime.*" Umgekehrt sagt Taine (*Nouv. ess.* p. 216) von Racine: „*il développe une vertu, il ne construit pas un caractère.*" Wenn aber Pellissier die Erklärung abgibt: „*le romantisme dramatique est avant tout la substitution du concret à l'abstrait et du particulier au général,*" so geht er nicht weit genug auf den Grund. Die Ursache, das „*avant tout,*" ist immer wieder die Herrschaft des Gefühls, das sich vorwiegend an das Konkrete heftet, über die abstrakte Vernunft.

[403]) Vgl. o. Anm. 257 — Souriau hätte sagen müssen, dafs bei den klassischen Personen die Willenshandlungen infolge des Überwiegens der intellektuellen Funktionen vorwiegend von intellektuellen Motiven, d. h. Gefühlen, die sich mit abstrakten Vorstellungen verbinden, ausgelöst werden, nicht von rein gefühlsmäfsigen Motiven.

[404]) Vgl. *Zs.* XXVIII[1], S. 96. — Dafs wir es hier mit psychischen Eigentümlichkeiten des Dichters selbst zu tun haben, wurde ebenfalls gesagt.

minderwertigen intellektuellen Begabung und der damit zusammenhängenden Einfachheit ihres Gemütslebens unfähig, während einfache Willensprozesse in Form von Triebhandlungen sogar sehr häufig vorkommen. Gerade darin zeigte sich uns das Gefühl als wesentliches Agens in allen romantischen Personen. In diesem Gefühlsprinzip liegt der nach Vischer[405]) notwendige Einheitspunkt, das Zentrum der Charaktere Hugos, das schon von Aristoteles geforderte ὁμαλόν, die innere Konsequenz, die im Grunde keinem dieser Gefühlsmenschen fehlt. Nach Vischer muß jeder Charakter „das Bestehende auf irgend einem Punkte durchbrechen, um es im Sinne des Idealen zu erneuern". Wir sahen bereits, daß Hugos Charaktere, daß Hernani und Doña Sol, Rodolfo und Catarina, Ruy Blas und seine Königin die Konventionen zugunsten „der Unendlichkeit ihrer idealen Leidenschaft"[406]) durchbrechen.

Diesen innerlich zusammengehörigen, echt Hugoschen, romantischen Gefühlsmenschen stellt nun der antithetische Trieb des Dichters den rationellen Typus, den kalten, gefühllosen, berechnenden Verstandesmenschen schroff gegenüber.[407]) In derselben Weise korrespondieren Schillers Karl und Franz Moor, Ferdinand und der Präsident, Max und Octavio Piccolomini, ähnlich Goethes Tasso und Antonio. Aber Goethe ist maßvoll. Sein Antonio ist wie Tasso erlebt, ist ein Teil seiner selbst. Schiller dagegen fühlte nur mit Karl, Ferdinand und Max, nicht mit ihren Gegensätzen, die darum mehr Maschinen als lebenden Menschen gleichen.[408]) Und dasselbe, nur wieder in maßlosester Übertreibung der Kontraste, gilt von Victor Hugo. Er fand in seinem Innern kein Analogon für den Gefühllosen. Der bloß rechnende, bloß denkende Mensch ist ihm völlig heterogen. Darum fand er für ihn auch nur einen einzigen, mehr negativen Typus, ein sonderbares Scheinwesen ohne alles Gefühl, ohne jede Erregung, außer etwa, zur notwendigsten, meist dem Drama vorausgehenden Motivierung, einem einzigen Triebe, dem Haß, den ihm der Dichter

---

[405]) Vischer, *Aesthetik* III. 2. p. 1383. — Aristoteles, *de poet.* cap. 15. (Opera II. 1454).

[406]) Vischer, *Aesth.* III. 2. p. 1386.

[407]) Nebouts (*Drame rom.* p. 275 ff.) zum Teil schon berichtigte Herleitung aller möglichen Eigenschaften der Dramen Hugos und seiner Charaktere vom Melodrama ist oft einseitig. Die Bemerkung (p. 281): „*Le personnage du melodrame est ou bon ou méchant*", die hauptsächlich gegen die erwähnten Verstandesmenschen gerichtet zu sein scheint, trifft gerade auf Hugo mit seiner charakteristischen Mischung der Gegensätze überhaupt nicht zu. Ist doch das Fehlen blofs „guter" Personen eine Ursache für das Verdammungsurteil der meisten Kritiker (Vgl. Souriau, *Convention*, p. 177 und bes. Sleumer p. 188, **199**, 301, 338). Auch der rationalistische Typus ist nicht immer nur „schlecht". Cf. Simon Renard.

[408]) Schiller entwickelte sich jedoch, wahrscheinlich durch Goethe gefördert, später über diesen jugendlichen Standpunkt hinaus; Octavio ist weit höher auch gefühlsmäfsig begabt als Franz und der Präsident. Hugos Entwicklung dagegen blieb, wie oft erwähnt, stehen.

aus seinem Reichtum doch überläßt, sonst nur Verstand, nur logischer Mechanismus. Gegenüber diesem einen negativen Typus waren jene Gefühlsabbilder doch recht positiv und zahlreich variiert. Hier zeigt sich sofort wieder die intellektuelle Minderwertigkeit des Dichters. Kein kritisch Denkender wird Gestalten wie Varney, Saltabadil, Gubetta, Simon Renard, Salluste, Guantumara entfernt für möglich halten. Sie wissen und können alles, sie rechnen mit Personen wie mit Zahlen und leiten jene Gefühlsmenschen, als wären es am Draht befestigte Marionetten. Es mag richtig sein, daß ähnliche Gestalten des Melodramas dem Dichter als Vorbild gedient haben.[409]) Aber diese Einwirkung erklärt doch nicht das Wesentliche, sie erklärt weder den schroffen Gegensatz, in dem jene Verstandeswesen zu Hugos Gefühlswesen stehen, noch die Tatsache, daß gerade nur sie, nicht aber die Gefühlsmenschen den melodramatischen Geschöpfen ähnlich sind. Auch trifft die schroffe Scheidung des Melodramas in gute und schlechte Charaktere bei Hugo in der weitaus größten Mehrzahl der Fälle nicht zu.

Simon Renard könnte man als eine moralisch indifferente Persönlichkeit bezeichnen. Er ist ein vollendeter Rechner und scheint sogar die Zukunft vorauszusehen. Nach seinen Andeutungen am Anfange des Dramas[410]) muß er von vornherein wissen, daß in derselben Nacht Gilbert mit seinem Nebenbuhler Fabiani zusammentreffen, daß Fabiani einen Juden ermorden und in Gilberts Gewalt kommen wird. Er benutzt Gilberts Wut als Mittel zum Sturze Fabianis und steht bis zuletzt, wo er ein wenig Vorsehung spielt, überall leitend hinter den Ereignissen. Kein Irrtum trübt die Klarheit seiner Erkenntnis nach Vergangenheit und Zukunft, und er verkehrt noch am Schluß als echter deus ex machina die voraussichtliche Katastrophe in ihr Gegenteil. Er besteht aus reinem, verkörpertem Wissen, leidenschaftsloser Berechnung, ruhigem Handeln. Man sieht, wie sich der romantische Gefühlsdichter seinen heterogenen Antipoden, den rationalistischen Verstandesmenschen, zu konstruieren sucht, wie er durchaus verständnislos ein wunderliches Monstrum, ein negatives Scheinwesen produziert. Zu objektiver Beobachtung unfähig, scheitert er völlig, wo er sich nicht nachfühlend in seine Geschöpfe hineinversetzen kann.

Wie Simon Renard ist Homodei allwissend und nahezu allmächtig. Er sagt Rodolfo seine tiefsten Geheimnisse ins Gesicht. Er setzt ihn und Catarina, Tisbe und Angelo wie Marionetten in Bewegung. Er kennt alle geheimen Gänge und Schliche, alle Türen und Schlüssel von Angelos Palast besser als die Bewohner selbst, und ein einziger Zufall, das Kruzifix, das einst Tisbes Mutter ihrer Retterin Catarina

[409]) Nebout (p. 281) und Sleumer (p. 341) sehen im Melodrama die einzige Quelle für diese Schöpfungen des Dichters.

[410]) „*Marie Tudor*" I. 1. *Drame* Bd. III, p. 143: „*Je détruirai le favori*" etc. Er verspricht eine Ausführung seines Planes noch in derselben Nacht.

geschenkt hat, läßt seine Pläne scheitern.[411]) Nur um seinem Plan ein Motiv zu geben, verleiht ihm der Dichter das Gefühl der Rache, das in einer der Handlung vorausliegenden Ursache nebensächlich begründet ist.

Ebenso geht das Motiv zu Sallustes Racheplan der Handlung des „*Ruy Blas*" voraus. Wie Homodei zieht Salluste am Anfang das Uhrwerk des Stückes auf und läßt es vorschriftsmäßig ablaufen; wie jener scheitert er an einem einzigen unvorhergesehenen Ereignis, der plötzlich erwachenden Energie des Ruy Blas. Er berechnet alle Wirkungen, vertauscht die Menschen wie kongruente Größen, operiert mit ihrer Liebe und ihren Schwächen und sieht bis auf kleine Schriftproben alles Kommende auf Monate hinaus vorher.

Gleich unmöglich ist das Verhalten dieser Wundergebilde im einzelnen. Hugo möchte in Lucrezias Werkzeug Gubetta einen Menschen schaffen, der erregungslos, klug berechnend stets das Böse will. Er legt ihm folgende Worte in den Mund[412]): „*c'est qu'une bonne action est bien plus difficile à faire qu'une mauvaise . . . et moi j'ai l'honneur d'être le contraire d'un personnage vertueux . . . Si nous devenions, vous une bonne femme, et moi un bon homme, ce serait monstrueux*". Auch hier finden sich Analogien zu Schiller. Fiescos Mohr (III. 7) überlegt sich, ob er den Anschlag seines Herrn dem Doria hinterbringen soll: „Wenn die ganze Totschlägerei jetzt zurückginge und daraus gar etwas Gutes würde? Pfui! pfui! was will mir mein Geiz für einen Teufelsstreich spielen! — Was stiftet größeres Unheil? — wenn ich diesen Fiesco prelle? — oder wenn . . ." Beide Gestalten sind ganz unmögliche Konstruktionen von Dichtern, denen die reine Lust am Bösen etwas Unverständliches war. Welcher Verbrecher wird jemals seine Handlungen von subtilen moralischen Unterscheidungen statt von seinem Vorteil abhängig machen? Gewiß kommen Individuen vor, deren Triebe auch ohne egoistische Motive, wie Haß, Rachsucht oder Vorteilswitterung, auf die Schädigung ihrer Mitgeschöpfe gerichtet sind. Es sind das pathologische Erscheinungen, Menschen, die infolge hereditärer oder erworbener Degeneration an einem Mangel oder einer Perversion der den normalen Menschen eigenen moralischen Gefühle leiden.[413]) Bei Hereditariern kommt es infolgedessen gar nicht zur Bildung moralischer Begriffe, in erworbenen Fällen schwinden dieselben allmählich, oder sie bleiben doch „von Gefühlen, geschweige Affekten unbetont und damit starre, tote Vorstellungsmassen, nutzloser Ballast

[411]) Wie meist, ist auch dieser Zufall lange vorher motiviert. In der ersten Szene des Stückes erzählt Tisbe Angelo die Geschichte des Kruzifixes, und in der Mitte (*Angelo* II. 5) erfolgt die Entdeckung.

[412]) „*Lucrèce*" I. 1, 2. *Drame* III, p. 23.

[413]) Kraepelin, *Psychiatrie*, I. p. 227. — Krafft-Ebing, *Psychiatrie*, I. p. 49 und II. p. 63—69 — „Moralisches Irresein;" „Folie morale;" „Moral insanity."

für das Bewußtsein des Defektmenschen, der daraus keine Motive oder Gegenmotive für sein Tun und Lassen zu ziehen weiß".[414]) Die logischen Funktionen bleiben dabei völlig unversehrt.[415]) Bei solchen Menschen, zu denen die große Mehrzahl der Gewohnheitsverbrecher gehört, ist es ausgeschlossen, daß sie wie Gubetta oder Mulay Hassan ethische Werte abwägen, über Gut und Böse philosophisch grübeln, um auch da das Böse zu wählen, wo es dem eignen Vorteil nicht entspricht. Ihre krankhaften Triebe sind „persönliche Eigentümlichkeiten, die von ihren Trägern nicht unmittelbar als etwas Fremdartiges, Krankhaftes empfunden werden, auch dann nicht, wenn dieselben durch Erfahrung und Überlegung den Gegensatz kennen gelernt haben, in welchem sie zu ihren gesunden Mitmenschen stehen."[416])

Aus alledem ergibt sich, daß Hugos Geschöpfe dieser Art im ganzen wie im einzelnen unmögliche Gestalten sind, einfache Negationen seiner Gefühlsmenschen ohne inneres Leben. Solche Scheinindividuen sind es, die in seinen Stücken meist allein die Führung der Handlung energisch leiten, während seine eigensten Geschöpfe sich als Kontrastcharaktere in wankelmütiger Zwiespältigkeit aufzureiben pflegen.

2. *Charakteristik.*

Hugos Art, zu charakterisieren, ist für seine Gefühlsmenschen durchgängig die indirekte, die aus Reden und Handlungen der Personen selbst ihre Eigenart erschließen läßt, während sich seine Verstandeswesen, wenn auch selten, in der geschilderten unmöglichen Weise nebenbei selbst charakterisieren. Die elementare Natur, die einfache Großzügigkeit seiner, wie wir sahen, meist nur aus zwei kontrastierenden Elementen zusammengesetzten Charaktere hängt offenbar mit ähnlichen Eigenschaften des Dichters selbst zusammen. So wird es ihm möglich, überall knapp und klar, mit geringen Mitteln zu charakterisieren, ohne daß über die fest bestimmte Eigenart der Personen auch nur im Anfang ein Zweifel aufkommen könnte. Triboulet, der sich im ersten Akt nur von seiner boshaften Seite zeigt, versöhnt im Anfang des zweiten durch sein Leid und seine unendliche Vaterliebe. Tisbe, eine liebenswürdige Gestalt, wie wohl kaum eine zweite des Dichters, entreißt durch ihr Wesen Rodolfos Freund Anafesto den bewundernden Ausruf: „*Oh! charmante!*",[417]) eine unmittelbare Charakteristik, die an die homerische, von Lessing[418]) gepriesene Art der Schilderung erinnert.

---

[414]) Krafft-Ebing II. p. 65

[415]) Krafft-Ebing (II. p. 66) findet auch Anzeichen intellektuellen Defekts, „trotz aller Schlauheit und Energie" dieser Menschen.

[416]) Kraepelin, *Psychiatrie*, I. p. 227.

[417]) „*Angelo*" I. 3. *Drame* III. p. 305.

[418]) „*Laokoon*" XXI, wo die Schönheit der Helena durch die Bewunderung der Greise hervorgehoben wird (ed. Lachmann-Muncker Bd. 9. p. 129 f.).

Die französische Eigentümlichkeit, daß eine Charakterentwicklung im allgemeinen nicht stattfindet, wurde wegen ihrer Wichtigkeit für den Verlauf der Handlung bereits früher erwähnt.[419]) Wenn auch Marions Entwicklung[420]) zu einer reinen Liebe größtenteils der Handlung vorausgeht, so ist doch von ihrem leichtfertigen Gespräch mit Saverny in der ersten Szene, wo sie sich lächelnd ihrer galanten Pariser Abenteuer erinnert, bis zu ihrer Verzweiflung im vierten Akt, wo sie ausruft: „*je ne ris plus*“,[421]) und bis zu dem Augenblick, wo sie ihre durch große, reine Liebe errungene zweite *virginité*[422]) für den Geliebten opfert, eine unermeßliche Wandlung nicht zu verkennen. Aber diese Wandlung tritt uns doch wie bei Marie Tudor, Jane und Blanche fast nur in ihren plötzlichen Resultaten entgegen, während der Dichter bei Tisbe tatsächlich den Versuch, eine innere Entwicklung wirklich darzustellen, unternimmt. Auch die Wandlung des Don Carlos unmittelbar vor seiner Kaiserwahl wird in dem bekannten großen Monolog zu motivieren versucht.[423]) Ein geringer Fortschritt gegenüber der klassischen Technik ist hier also nicht zu leugnen. Es ist klar, daß sich ein Charakter in 24 Stunden nicht wesentlich entwickeln konnte. Dieses Hindernis fiel bei den Romantikern, so daß ein erster Versuch, Entwicklungen zu schildern, wenn auch noch infolge der erwähnten elementaren Art seiner geistigen Prozesse sehr unvollkommen, vom Dichter unternommen werden konnte.

Daß bei Ruy Blas mehr eine Inkonsequenz als eine Entwickelung vorliegt, wenn der Träumer am Anfange des dritten Aktes als energischer Minister auftritt, um dann sofort wieder seiner Schwäche zu verfallen, ist schon häufig bemerkt worden. Weder Schillers Don Carlos, der eine langsame Entwicklung zur Charakterfestigkeit durchläuft, noch Hamlet, der sich wie Ruy Blas erst im Angesicht des

---

[419]) *Zs.* XXVIII[1], S. 96 ff.

[420]) Sleumer scheint jede Entwicklung zu leugnen, wenn er p. 351 von Hugos Helden sagt, dafs ihr Seelenzustand „unveränderlich der gleiche“ bleibe, „wie er in der Exposition sich zeigte,“ oder dafs „sich in dem Charakter der Helden zwei sich im Grunde einander verdrängende und doch sich fortwährend gleichwertig gegenüberstehende Gemütsrichtungen“ zeigen. Also bleibt auch im zweiten Falle der Seelenzustand unveränderlich der gleiche. Die Frauencharaktere entwickeln sich nach Sleumer (p. 353) naturgemäfs.

[421]) „*Marion*“ IV. 4. *Drame* II. p. 267.

[422]) V. 2. *D.* II. p. 304. — Es ist für Nachwirkungen des klassizistischen Stils bezeichnend, dafs bei den Aufführungen diese den Kernpunkt des Stückes enthaltenden Verse bis 1873 unterdrückt werden mufsten. (*Drame* II. p. 517 f.).

[423]) Allerdings ist diese Wandlung so plötzlich, dafs Sleumers Tadel (p. 105 f. und 349) gegenüber Niese (p. 21), der anders urteilt, nicht unbegründet ist. Ich möchte statt des Tadels lieber den Grund aussprechen: Hugo war antiroyalistisch, aber ein Verehrer des Kaisertums. Daher sind alle seine Könige sehr ungünstig gezeichnet, seine Kaiser (Karl V. und Barbarossa) dagegen grofs. Mit der Kaiserwahl tritt bei Don Carlos die Wandlung ein. Dies bemerkte schon Souriau (*Convention* p. 257.).

Todes zur Tat aufrafft, fallen derartig aus der Rolle. Die Erklärungsmöglichkeit, daß Ruy Blas etwa von Sallustes überlegener Persönlichkeit durch eine Art Suggestion innerlich gefesselt wird, ist vom Dichter selbst zu wenig angedeutet worden, als daß sie ausreichend begründet werden könnte. Immerhin ließen sich die Worte des Ruy Blas anführen: „*il est bien temps qu'enfin je me réveille*“.[424]) Irrtümlich erscheint mir die Auffassung von Georg Brandes,[425]) daß in Ruy Blas am Schluß die frühere Bedientennatur in seiner Weigerung, mit seinem Herrn zu fechten, zum Durchbruch komme. Das kann keinesfalls Hugos Meinung gewesen sein, da er am Schluß Ruy Blas als Repräsentanten des Volks verklärt. Auch geht es aus dem Drama nicht hervor. Ruy Blas darf die Königin nicht der Möglichkeit aussetzen, daß Salluste ihn besiegt und sie vernichtet. Da er selbst bereits entschlossen ist, zu sterben, und diesen Entschluß auch ausführt, so kann bei seinem Vorgehen von slavischer Feigheit nicht die Rede sein.

3. *Stellung der Personen.*

Hugo behauptet nicht zuviel, wenn er von seinen Nebenfiguren sagt: „*chacun a . . . sa vie réelle et son individualité marquée*“,[426]) was bei ihm ungefähr damit gleichbedeutend ist, daß jede einen besonderen inneren Kontrast verkörpert. Er führt diese lebenden Gegensätze selbst an[427]): „*ce rabbin juif, cet Israël Ben-Manassé, espion, usurier et astrologue, vil de deux côtés, sublime par le troisième . . . Rochester . . . ridicul et spirituel, élégant et crapuleux . . . mauvais poëte et bon gentilhomme, vicieux et naïf . . .*“ Ähnliche, aber weniger komische Figuren sind Saverny und seine Genossen oder die Freunde Gennaros mit ihrem Leichtsinn und ihrem Mut, ihren Torheiten und edlen Zügen. Die konventionelle Maske der Vertrauten hat der Romantiker ganz verworfen, und nur gelegentlich treten Gestalten auf, die durch ihre Stellung zu den Hauptpersonen an jene typischen Unentbehrlichen der Tragödie erinnern, aber doch entweder wie Marions dame Rose und Sallustes Diener Gudiel sofort wieder verschwinden, oder, durch individuelle Eigenart bestimmt, mehr den entsprechenden Gestalten Shakespeares ähneln. Doña Sols sarkastische Doña Josefa Duarte und die ebenso bestechliche Hüterin Blanches, Dame Bérarde, scheinen spanischen Ursprungs zu sein; Cromwells ernster kurzer Thurloë, Karls V. eigennütziger Ricardo (IV. 1), Lucrèces heimtückischer Gubetta, Alphonses blind gehorchender Rustighello, der Königin Maria von Neuburg lustig geschwätzige Dienerin Casilda: sie alle sind mit kurzen Strichen deutlich individu-

[424]) „*Ruy Blas*“ V. 3. *Drame* IV. p. 233.

[425]) Brandes, *Hauptströmungen*, Bd. III. (*Die romant. Schule in Frankreich*) p. 325. — Auch Sleumer (p. 249) findet in der Handlungsweise des Ruy Blas gegen den wehrlosen Salluste am Schlufs Anlafs zu moralischem Tadel.

[426]) Vorrede zum „*Cromwell*“ p. 65.

[427]) *l. c.* p. 64.

alisiert. Es hängt dies mit dem mehrfach erwähnten Drang zu individueller Charakteristik und mit dem demokratischen Grundzug der romantischen Dichtung eng zusammen. Dem klassischen Aristokraten hatte die Kanaille weder Geist noch Charakter; ihre Schilderung hätte in die aristokratische Gesellschaft der Tragödien überhaupt nicht hineingepaßt.[428]) Es ist eine weite Entwicklung von der Sitte jener adligen Damen, die in ihren Dienern so wenig Menschen sahen, daß sie sich von ihnen ins Bad tragen ließen, bis zu Diderots bürgerlichen Dramen, in denen die seelischen Regungen des Volks dieselben Ansprüche auf allgemeine Beachtung erhoben, wie die der Großen.

Hugo steht auch hier der melodramatischen Überlieferung näher als der der Tragödie. Zwar bewegen sich seine Dramen meist in fürstlichen Kreisen, und nur neben diesen kommen die des Volkes zur Geltung. Aber die Großen der Krone sind bei Hugo aller klassischen Würde entkleidet. Marion und Tisbe, Didier, Gilbert und Ruy Blas stehen seinem Herzen sehr viel näher als die erbärmlichen Könige Ludwig XIII., Franz I., Karl II., die Königin Marie Tudor, die Fürsten Alphonse und Angelo. Doch zeigt sich daneben das Streben nach höherem Range, wenn Hernani sich im vierten Akte plötzlich als Edelmann entpuppt[429]) oder Ruy Blas zum Minister aufsteigt. Damit sind jedoch zugleich die feudalen Schranken gebrochen, die Konvention unterliegt auch auf sozialem Gebiete, die innere Leistungsfähigkeit allein verleiht den wirklichen Adel, und der Arbeiter Gilbert heiratet Lady Jane. Wenn schon das erste Stück des Dichters, „*Inez de Castro*“ (1816), eine Mißheirat verteidigt, so predigt noch der liebenswürdige lyrische Einakter „*La Grand' mère*“ (1865)[430]) dieselben Grundsätze. Vom Anfang bis zum Ende seiner dramatischen Laufbahn hat sich Victor Hugo nur sehr wenig gewandelt.

4. *Anzahl der Personen.*

Es ist durchaus verfehlt, mit Souriau, der sich hier grundsätzlich auf den klassizistischen Standpunkt zu stellen scheint und die Vertrauten zurücksehnt, die Personenmenge zu tadeln, weil unter ihr die Charakteristik der Helden leide.[431]) Im Gegenteil sind hier die Romantiker in praxi maßvoller gewesen als in der Theorie. Den 8—12 Personen der klassischen Tragödie von Corneille bis Voltaire

[428]) Vgl. Taine, *Nouv. ess.* p. 222.

[429]) Nebouts Einwurf: „*entre un bandit et une duchesse il y a trop loin*“ (p. 276) ist daher hinfällig.

[430]) Namentlich in bezug auf dieses Stück kann ich das äufserst schroffe Urteil Sleumers (p. 350 Anm. 2.), der die Herausgabe der hinterlassenen Werke überhaupt bedauert, absolut nicht teilen, wenn das Stück auch längst „im Strudel der Vergessenheit“ „ruht“. Inwiefern der groteske Scherz „Mangeront-ils?“, das reizende Kinderstück „la Grand'mère“, die politische Tendenzszene „l'Épée“ „Produkte einer greisenhaften Sinnlichkeit“ sein sollen, ist mir völlig unverständlich.

[431]) Souriau, *Convention*, p. 164 f.

und seinen Nachfolgern stehen 10—20 im Drama von Hugo, Vigny und Dumas gegenüber.[432]) Aber von den durchschnittlich 15 Personen Hugos kommen stets nur 3—5 wesentlich in Betracht; die übrigen sind für die Handlung völlig belanglose Nebenrollen. Der Inhalt des „*Hernani*" ließe sich kurz erzählen, ohne mehr Namen als die des Hernani, der Doña Sol, des Ruy Gomez und des Don Carlos zu erwähnen. Ebenso genügen für „*Ruy Blas*" die Namen: Ruy Blas, Salluste, Königin Maria, Don César.[433]) Dasselbe gilt von allen anderen Stücken. Die Nebenrollen dienen allein dazu, eine charakteristisch belebte Umgebung zu bilden, Vignys Forderung des „*tableau large de la vie*" zu erfüllen. Sie behindern keinesfalls die Charakteristik der Hauptpersonen, besonders da sich der Dichter, abgesehen vom „*Cromwell*", in sehr mäßigen Grenzen gehalten hat. Gerade hier ist der Unterschied zwischen Tragödie und Drama sehr gering. Es gilt dasselbe wie von der Einfachheit der Intrigue.[434]) Die französische Eigenart und die alte Tradition ließen sich nicht so plötzlich völlig verleugnen. Hugo bleibt hier wie dort französisch und weicht erheblich von seinem Vorbild Shakespeare ab, bei dem auch die kleinste Rolle ihre unentbehrliche Bedeutung für das Ganze und ihre eigenste Individualisierung beansprucht, ohne, trotz der viel größeren Zahl solcher Personen, den Hauptspielern im Wege zu stehen.

Taine[435]) sieht den französischen Nationalcharakter, der bei Hugo so gut auftrete wie bei Racine,[436]) in dem Vorherrschen des Formalen, des Stils, der Beredsamkeit. Daraus folgt aber zugleich, daß sich die charakteristischen Unterschiede zwischen Klassizismus und Romantizismus nicht aus dieser gemeinsamen Nationaleigentümlichkeit erklären lassen, wie es für Hugos sprachliche Begabung bereits nachgewiesen wurde.[437]) Diese Unterschiede beruhen vielmehr überall im Grunde auf dem Gegensatze zwischen Denken und Fühlen, nicht etwa, wie Pellissier[438]) und Souriau[439]) meinen, auf einer bloß äußerlichen, gewollten Reaktion gegen die Tragödie. Beginnt doch die romantische Richtung mit einer auf allen Gebieten durchgeführten Umwälzung, die zuletzt im Drama zur Geltung kommt. Unsere Unter-

---

[432]) „*Cromwell*" mufs hier ausgeschlossen bleiben, da er (Vorrede p. 65) nicht für die Bühne geschrieben ist und bei seiner grofsen Länge, wie wir sahen, selbst die Charakteristik von 69 Personen bewältigt. Auch die Statisten sind nicht mitgezählt.

[433]) Nur diese erwähnt Hugo selbst bei seiner eingehenden Besprechung in der Vorrede (*Drame* IV. p. 82 f.).

[434]) *Zs.* XXVIII[1] p. 96.

[435]) Taine, *Nouv. ess.* p. 210 ff.

[436]) *l. c.* p. 221.

[437]) s. *Zs.* XXVII[1], S. 345, Anm. 249.

[438]) Pellissier, *Mouvement*, p. 186.

[439]) Souriau, *Convention*, p. IX, p. 165, p. 233, etc.

suchung des romantischen Dramas befaßte sich daher nur mit einem letzten auffallenden Symptom der großen europäischen Bewegung.

Auch für die Einführung einer größeren Personenmenge in das romantische Drama weiß Souriau keinen anderen Grund anzugeben, als den bei ihm von der Vorrede an fast ausschließlich üblichen: „*pour faire autrement que les tragiques*“.[440]) Er fügt hinzu: „*Nous ne voyons pas d'autre raison, et cette raison nous paraît faible*“. Allerdings, dieser Grund ist so unglaublich schwach, daß es wunder nimmt, wenn Souriau keinen anderen finden konnte. Daß den Romantikern eine rationalistische Beschränkung auf die notwendigen Faktoren einer Handlung unmöglich war, daß sie das volle, bunte, aufgeregte Leben darstellen wollten, nach dem sie mit Leidenschaft dürsteten,[441]) daß sie eine charakteristische Umgebung des Helden nicht entbehren konnten, wie sie ja auch auf die Gestaltung der leblosen Umgebung, auf Zeit, Art und Sitten entsprechende Mühe verwendeten — das scheinen mir doch naheliegende Gründe genug zu sein. Überall, auch in allen Einzelheiten, zeigt sich die Herrschaft des romantischen Grundprinzips, das wir an einem kleinen Zweig seiner Wirksamkeit, an der dramatischen Technik, von seinen Anfängen bis zu einem seiner letzten Ausläufer verfolgen konnten.

Schluss.

Wenn es in der vorliegenden Arbeit versucht wurde, die dramatische Technik Victor Hugos in ihren wesentlichsten Eigentümlichkeiten als ein Erzeugnis der romantischen Bewegung zu erklären, so mußte dabei zugleich auf die Individualpsychologie des Dichters zurückgegangen werden. Die völkerpsychologische und die individualpsychologische Frage der Seite stehen ja in engem Zusammenhange. Die Entwicklungstendenzen der Zeit wirken auf den Schaffenden, dessen Veranlagung ihrer Wirksamkeit einen fruchtbaren Boden liefert, während er selbst wiederum ihre Anregungen weiterbildet und auf seine Zeit zurückwirkt. Hier wie dort ließ sich als Grundzug ein Vorwiegen der subjektiven Funktionen des Gefühls gegenüber den objektiven des Denkens im Zusammenhange mit einer eminent anschaulichen Vorstellungsweise feststellen. Der Gegensatz zwischen der verstandesmäßigen Klarheit und Gefühlsruhe des klassischen Zeitalters und der überschäumenden romantischen Gefühlsgärung wird durch eine Stelle von Boileaus „*Art poétique*“ (I. 167 ff.) mit überraschender Deutlichkeit an einer Geschmacksfrage demonstriert:

> J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
> Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,

---

[440]) Souriau, *Convention*, p. 165.

[441]) Vgl. Gautiers Berichte darüber, *Hist. du romantisme*, p. 90 ff. — p. 93: *Nous voulions la vie, la lumière, ... nous rejetions le coloris effacé ... Nous avions l'amour du rouge.* (Vgl. *Zs.* XXVII¹, S. 345.)

Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.

Es ist zweifellos, daß der romantische Geschmack den brausenden Sturzbach bei weitem vorziehen würde.[442])

Wir sahen, wie derselbe Gegensatz sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens und nach und nach auch im Drama ausprägte. Die Wahl der dramatischen Stoffe und Probleme wurde bei Hugo und seinen Zeitgenossen durch diesen Grundzug bestimmt. Der Rausch künstlerischen Gestaltens, intuitiven Anschauens verdrängte die klare kritische Begabung der vorangegangenen Epoche so völlig, daß Hugos theoretische Versuche geradezu eine Unfähigkeit zu abstrakten Denkprozessen kundgeben,[443]) während anderseits seine anschauliche Phantasiebegabung und seine damit verbundene Gefühlserregbarkeit in der Erfindung riesenhafter Gestalten, in der Übertreibung aller Verhältnisse zum Extrem, in dem Überwiegen lyrischer Elemente in Handlung und Charakteren, in der nach Gegensätzen geordneten Komposition hervortreten.

Wenn trotzdem, wie sich im Verlaufe der vorangehenden Untersuchung immer wieder ergab, diese Gefühlsdisposition in den Werken Hugos als Grundzug nirgends anerkannt und von hervorragenden Kritikern sogar völlig geleugnet worden ist, so liegt dies in der vielfach auffallend abnormen Art ihrer Äußerungen begründet.[444]) Es ist kein Zweifel, daß Victor Hugo auch durch eine pathologische psychische Konstitution zum Vertreter der romantischen Richtung geeignet war. Seine Lebensgeschichte und sein Werk deuten auf ein sehr labiles Gleichgewicht der psychischen Funktionen. Genie und Wahnsinn sind auch bei ihm nahe verwandt. Solche „problematische Naturen" stammen in der Regel „von Irrsinnigen ab oder weisen wenigstens solche in ihrer Blutsverwandschaft auf."[445]) In seiner Familie sind deutliche Degenerationszeichen nachgewiesen. Sein 1801 geborener, mit ihm erzogener Bruder Eugène, der mit ihm den „*Conservateur littéraire*" gründete, starb 1837 im Irrenhause von

---

[442]) Vgl. Hugos Gegenüberstellung des „*jardin classique de Le Nôtre*" und eines Urwaldes („*Poésie*" Bd. I. p. 24 ff.), die sich zueinander verhalten, wie die *littérature artificielle* jener Zeit zur *poésie originale*. (Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 308.)

[443]) Zola, der wegen der oft erwähnten Anfänge einer charakterisierenden Kunst die Romantik „*le debut logique de la grande évolution naturaliste*" nennt, bezeichnet Hugo als den „*roi indiscuté des poètes lyriques*," bestreitet ihm aber die von ihm begehrte Rolle eines Denkers und nennt seine Philosophie „*obscure, contradictoire, faite de sentiments et non de vérités.*" („*Roman expérimentel*" p 67 u. 61).

[444]) Renouvier (*V. Hugo, le philosophe*, p. 371): *La sublimité des sujets, la force, la violence de certaines grandes images surprennent et choquent d'ailleurs les esprits médiocres: ils ont de la peine à y reconnaître l'expression de sentiments réels.* — Setzen wir statt „*la sublimité*" ein: „*la monstruosité et l'exagération,*" so bin ich mit R. einverstanden.

[445]) Krafft-Ebing, *Psychiatrie*, I. p. 32.

Charenton.[446]) Auch Victor Hugos Tochter Adèle endete in der Irrenanstalt. Seine Söhne Charles (1826—71) und François Victor (1828—73), beide Literaten, waren unruhige Köpfe, Weltverbesserer von ähnlicher Gefühlswärme wie der Vater, die beide wegen Beleidigung der Regierung bestraft wurden.[447]) Victor Hugo selbst weist alle für die „psychischen Entartungen“[448]) charakteristischen Symptome auf. Eine „verfrühte geistig-körperliche Entwicklung“, die ihm von Chateaubriand den Namen eines „enfant sublime“ eintrug, zeigt sich in der außerordentlich frühen poetischen Reife des Dichters. Mit 14 Jahren behandelt er in „*Inez de Castro*“ ein Liebesproblem in einer Weise, die er in seinen späteren Werken ähnlicher Art nur wenig übertroffen hat. „Auffällige Empfindsamkeit und Reizbarkeit“ des Gemütslebens, „das erleichterte Eintreten von psychischem Schmerz und Affekt“, häufiges Schwanken zwischen den Extremen von Exaltation und Depression konnten wir in seinen rasch ansteigenden, enorm intensiven Affekten, bei seinen Übertreibungen, begeisterten Schilderungen und bei den häufigen melancholischen Regungen, denen er Ausdruck gab, beobachten.

Im Gebiet des Vorstellens[449]) macht sich „Leichterregbarkeit“, „ungewöhnlich große Einbildungskraft“, „Schnelligkeit der Associationsvorgänge“ bemerkbar. Diese zu künstlerischen Leistungen befähigenden Vorteile werden „durch den hier meist bestehenden Mangel an intellektueller ästhetischer Begabung“ beeinträchtigt. „Dadurch erhalten die artistischen Leistungen solcher Menschen ein barockes, selbst monströses, mindestens unschönes Gepräge.“ Die gewaltige Phantasie des Dichters, die rasche Kühnheit seiner Vorstellungsverbindungen, die Schnelligkeit seiner Arbeitsweise und die zahlreichen geistig oder körperlich verkrüppelten Gestalten, die er geschaffen hat, sind uns genugsam bekannt. „Zugleich besteht vielfach ein bemerkenswerter Mangel an Reproduktionstreue der Vorstellungen.“ Hierauf führten wir bereits die zahllosen Erinnerungsfälschungen, nach Biré bewußte Lügen, des Dichters zurück.[450]) Der Zusammenhang dieser Paramnesien mit dem abnorm hoch entwickelten Selbstgefühl Hugos geht aus den Ausführungen Kraepelins hervor[451]): „In besonders

[446]) Hoefer, *Biographie générale*, Bd. 25 p. 409.

[447]) Hoefer 25 p. 424. — Krafft-Ebing I. p. 32: „Aus ihren Reihen gehen jene Erfinder, unruhigen Köpfe, Weltverbesserer, Revolutionshelden, Schöpfer neuer Sekten hervor, deren Plänen wohl zuweilen eine aufgeregte Zeit williges Ohr leiht.“ Das ist für den Vater wie für die Söhne zutreffend.

[448]) Krafft-Ebing, II. p. 56—61.

[449]) Krafft-Ebing, *Psychiatrie*, II. p. 59.

[450]) Vgl. o. p. 89 u. 122.

[451]) Kraepelin, *Psychiatrie*, I. p. 132 f. — Kraepelin konstatiert (I. 159) auch bei Kindern und Naturvölkern unvollkommene Trennung von Erlebtem und Erdichtetem. Hugo ist nie weit über den Standpunkt des „*enfant sublime*“ hinausgekommen. Sarrazin (*Zeitschr. f. frz. Spr. u. Litt.* XIV. p. 99) nennt ihn ein „grofses Kind“ in der Politik, Ganderax (*RDM* 15. März 1886 p 466) nennt „*psychologie, érudition, dramaturgie*“ seines Theaters kindlich.

hohem Maße wird die Erinnerung durch gemütliche Einflüsse, namentlich durch die Erregungen der Eigenliebe verändert. Bei Menschen mit lebhafter Einbildungskraft erfahren die früheren Erlebnisse ganz unvermerkt sehr tiefgreifende Wandlungen in dem Sinne, daß allmählich die eigene Person immer mehr in den Vordergrund rückt. . . . Unter Umständen kann es bei diesem unwillkürlichen Streben nach Selbstverherrlichung geradezu bis zur Erfindung oder doch sehr freien Ausschmückung wirkungsvoller Geschichten kommen, die am Ende vom Erzähler selbst für wahr gehalten werden.“ Die meisten Fälschungen des Dichters zeigen diesen Charakter.

„Auffällig ist der Associationsgang solcher Menschen. Er erscheint abspringend, es finden sich schroffe unvermittelte Übergänge in der Unterhaltung. Ein scharfes logisches Denken ist ihnen fremd.“[452]) Auch diesen Mangel konnten wir bei Hugo in besonders hohem Grade konstatieren. Vielfach „sind die Beziehungen so entlegene, so ungewöhnliche, barokke, daß die Gedankenrösselsprünge geradezu verblüffend, aber auch rasch ermüdend wirken“. Man denke an die ungeheuerliche Geschichtstheorie der Vorrede zum „*Cromwell*“ oder an die oft geistreichen, meist aber geradezu Unzurechnungsfähigkeit verratenden Gedankensprünge des hyperbolischen Buches „*William Shakespeare*“, wo die Häufung der maßlosesten Extreme an die Exaltationszustände des Irren erinnert. Die Beschleunigung des Vorstellens, die „allen Exaltationszuständen gemeinsam“ ist, „äußert sich in größerem Bilder- und Wortreichtum, in geistreichen Beziehungen, witzigen Redewendungen, ungewöhnlicher . . . Beredsamkeit[453]) und geht unvermerkt über in den abspringenden Ideengang.“[454])

„In der Willenssphäre findet sich ebenfalls große geistige Erregbarkeit bei geringer Andauer der Erregung. Daraus ergibt sich Enthusiasmus, der aber rasch verfliegt, Tatendrang, der nie

---

[452]) Krafft-Ebing, *Psychiatrie*, II. 59.

[453]) Es ist also, wie ich schon mehrfach hervorhob, eine Umkehrung des tatsächlichen Verhältnisses, wenn Brunetière (*RDM* 1. Mai 1886 p. 217 ff.) u. a. die rhetorische Veranlagung des Dichters als Ursache seiner Maßlosigkeiten und seines Gefühlsüberschwanges ansieht. (Vgl. *Zs.* XXVII[1], S. 345 Anm. 249.)

[454]) Krafft-Ebing I. 51. — Vgl. auch I. 59: „Zustände gesteigerter Phantasietätigkeit treffen im Irresein im allgemeinen mit psychischen Erregungszuständen und erleichterter Association zusammen. Die Affektwärme der Vorstellungen und ihre vielfach durch physiologische Entstehung gesteigerte Intensität begünstigen ihr Eintreten. Sie nähern sich dann der Grenze der Phantasmen, und vielfach werden solche besonders lebhafte Vorstellungen, wie sie der Irre mit dem Kinde und dem Künstler gemein hat, mit wirklichen Hallucinationen verwechselt.“ Ähnlich Kraepelin, *Psychiatrie* I. 138, wo von „krankhafter Übererreglichkeit der Einbildungskraft“ die Rede ist, „welche mit verwegener Leichtigkeit die verbindende Brücke zwischen den verschiedensten Erfahrungen zu schlagen weifs. Hier genügen schon entfernte Ähnlichkeiten und teilweise Übereinstimmungen, um zwei Vorstellungen in nahe Beziehung zu setzen . . . Widersprüche werden durch . . . Umgestaltungen verwischt.“

etwas zu Ende bringt."[455]) Daneben finden sich impulsive Akte, wie wir das bei den im Drama ausgeprägten Willensvorgängen bemerken konnten.

„Die unbewußte Sphäre des geistigen Lebens"[456]) spielte, wie wir sahen, bei Hugo „eine größere Rolle als beim normalen Menschen". „Im Gebiet der höheren geistigen Leistungen fällt das Unharmonische der Gesamtheit derselben auf", Auch darauf haben wir häufig hingewiesen. Besonders hebt Krafft-Ebing bei solchen Degenerierten „geringe Intelligenz neben einseitig hervorragender Begabung . . . bis zur partiellen Genialität", „Verschrobenheit und Einseitigkeit gewisser Gedanken- und Gefühlsrichtungen, die solche Menschen barock, überspannt, leidenschaftlich . . . erscheinen läßt", als Merkmale der abnormen Persönlichkeit hervor. Auch „das einseitige Vorwiegen gewisser Assoziationsformen",[457]) bei Hugo derjenigen des Kontrastes, ist abnorm.

Aus allen diesen psychischen Anomalien erklärt es sich, daß man den Dramen Victor Hugos ihren Gefühlsinhalt abgestritten hat. Man vermochte den oft absonderlichen Wegen des Dichters nicht immer nachfühlend zu folgen, worunter auch das Verständnis notwendig leiden mußte. Sicherlich erzielt, namentlich in allen lyrischen Teilen seines Werks, die Stärke der Gefühle allgemein eine unbestrittene Wirkung, anderseits wird jedoch die dramatische Tätigkeit durch die lyrische Subjektivität und die monströse Eigenart vieler Schöfungen beeinträchtigt.

Es ist ausgeschlossen, daß die dramatische Produktion dieses einseitig von Gefühlen geleiteten Mannes dem Zweck der „Verbreitung seiner Ideen" ihre Entstehung verdankte.[458]) Vielmehr ist die Ursache deutlich ein innerer Drang zum Schaffen. Das geht schon daraus hervor, daß er sich als Knabe für Voltaires Tragödien begeisterte und selbst in frühester Jugend eine Anzahl Dramen verfaßte. In dieser Zeit kann von einer Absicht, politische Ideen zu verbreiten, doch sicherlich nicht die Rede sein. Natürlich muß die Weltanschauung wie bei jedem, auch dem tendenzlosesten Dichter, sich in den Werken ausprägen. Hugos Haß gegen das Königtum spricht

---

[455]) Krafft-Ebing II. 59. (Psychische Entartungen).
[456]) Krafft-Ebing II. 60.
[457]) Krafft-Ebing I. 53.
[458]) Sleumer (p. 314 ff) glaubt, dafs Hugo politische und sittliche Ideen verbreiten wollte „solange er noch kein Mandat für die politische Mitregierung seines Vaterlandes in Händen hatte." Das hält er für den Hauptzweck seiner Dramen. Dagegen findet sich p 190 von Sleumers Werk der Satz: „Für **verfehlt** halte ich es, wenn Nebout überall in den Dramen Hugos, auch im vorliegenden [*„Marie Tudor"*], politische Ideen finden will." Ich gestehe, dafs ich mich durch solche prinzipielle Widersprüche nicht durchzufinden weifs. Übrigens beginnt die Hinwendung zur Politik, die Bewerbung um ein Mandat, wie ich bereits betonte, erst in den 40er Jahren. Wie es um die sittlichen Ideen bestellt ist, wurde bereits eingehend erörtert (oben p. 90 ff.).

sich von selbst in der Schilderung erbärmlicher Könige, seine Liebe zum Volke in der Darstellung edler Helden aus dem Volke, seine sittliche Toleranz in der begünstigenden Zeichnung gefallener Frauen aus. Dies beruht nicht, wie Sleumer[459]) meint, auf einem absichtlichen „Entgegenkommen gegenüber der demokratischen Strömung seiner Zeit", auf einem „Streben der Romantiker nach der Gunst des Volkes". Die Liebe und der Haß dieses Gefühlsmenschen war immer aufrichtig, nicht durch intellektuelle Nebenmotive bestimmt. Hugo war überzeugter Demokrat, wie die ganze romantische Richtung demokratisch war, weil sie als völkische Reaktion gegen den aristokratischen Klassizismus gar nichts anderes sein konnte.[460])

Nach alledem, was wir über die Dramen selbst und ihre psychologische Entstehung sagen mußten, gehören sie zu jenen Schöpfungen eines genialen Sonderlings, denen „eine aufgeregte Zeit williges Ohr leiht".[461]) Der Gewinn, den, außer der Sprache und dem Vers, die dramatische Gattung selbst ihnen verdankt, ist vor allem die Befreiung vom Zwange der Regeln des Zopfgeistes und die Erschließung der künstlerisch so fruchtbaren Gefühlssphäre für die Kunst, wodurch zugleich Leben und Farbe für die Bühne gewonnen wurden.[462]) Unter schweren Kämpfen nur vermochte sich der neue Geist schließlich durchzusetzen, um nach kurzer Herrschaft, wenigstens in dieser Form, wieder vom Schauplatze zu verschwinden. Es ist ergötzlich, zu lesen, wie Maxime du Camp[463]) noch 1838 wegen Besitzes von Hugos „*Feuilles d'automne*" vom Collège gejagt werden sollte und schließlich zu der Strafe begnadigt wurde, die *Artes poeticae* von Horaz und Boileau zu studieren. Und imselben Jahre 1837, dem Geburtsjahre des „*Ruy Blas*", konnte der Romantiker Alfred de Musset[464]) bereits die Auferstehung Corneilles und Racines durch die berühmte Mlle. Rachel preisen. Doch war die Wirksamkeit der Werke Hugos damit keineswegs vernichtet. Musset erkennt in demselben Artikel die Berechtigung des neuen Dramas neben der alten Tragödie bedingungslos an und ist der Überzeugung, daß beide in Zukunft neben-

---

[459]) Sleumer p. 316 u. 317.

[460]) Vgl. *Zs.* XXVII[1] p. 310.

[461]) Krafft-Ebing, I. 32. — Nach Brunetière (*Études critiques* III. 291—326) müssen Sprache, nationale Eigenart und Genre eines Volkes gerade auf dem Höhepunkt der Entwicklung angelangt sein, wenn die Werke der betr. Gattung „klassisch" sein sollen. Diese drei äufseren Bedingungen des „Klassischen" waren bei den Romantikern nicht erfüllt. Wie wir sahen, aber auch nicht die inneren, im Dichter selbst gelegenen. Man darf aufserdem nicht vergessen, dafs Brunetière hier den Begriff des Klassischen sehr weit fafst, indem er von allen Völkern, nicht nur vom französischen Klassizismus redet.

[462]) Ich kann daher nicht mit Doumic (*Hist. de la litt. frç.* p. 502) übereinstimmen: „*Il n'est pas de ceux qui ont éveillé nos âmes à des émotions encore inconnues.*"

[463]) du Camp, *Souvenirs littéraires*, I. p. 100 f.

[464]) Musset, *De la Tragédie*, *RDM.* 1. Nov. 1838, p. 348—362.

einander herrschen werden. Paul Stapfer weist in seinem Werke „*Racine et Victor Hugo*“ nach, daß nicht nur die romantische Schule, sondern auch alle folgenden poetischen Schulen, die realistische, die des „*l'art pour l'art*“ (Gautier), des „*l'art utile*“ (Dumas), der „*Parnassiens*“ und alle französischen Dichter des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß Victor Hugos gestanden haben.[465]) Seine Dramen haben auch im Auslande, besonders in Italien und Deutschland durch die Kunst großer Komponisten weite Verbreitung gefunden, und in England besang ihn ein Dichter wie Tennyson in einem begeisterten Sonett[466]):

Victor in Drama, Victor in Romance,
Cloud-weaver of phantasmal hopes and fears,
French of the French, and Lord of human tears . . .

[465]) Stapfer, *Racine et V. Hugo*, p. 313 ff.
[466]) Tennyson, *Works*, London 1899, Macmillan & Co. p. 534 Sonnet: „*To Victor Hugo.*“

Leipzig. Wolfgang Martini.