

XXIX.

STAEDTISCHES

EVANGELISCHES GYMNASIUM

zu

Waldenburg in Schlesien.

---

Ostern 1899.

---

INHALT:

Über die Tragödien Casimir Delavignes von Oberlehrer Dr. Ludwig Klinger. I. Teil.

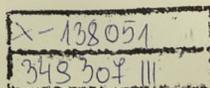


WALDENBURG I. SCHL.

PAUL SCHMIDT'S DRUCKEREI (H. ROEDENBECK.)

# Litteratur.

- Oeuvres complètes de Casimir Delavigne, 4 vol. Paris. Firmin-Didot. 1888.
- Vuacheux, Ferd., Casimir Delavigne. Havre 1893.
- Favrot, A., Etude sur Casimir Delavigne. Berne 1894.
- Kruse, C. W., Über Casimir Delavigne. Elberfeld 1847.
- Kaiser, Byrons und Delavignes Marino Faliero. Progr. 1870.
- Krause, Byrons Marino Faliero. Progr. 1897/98.
- Pellissier. Le mouvement littéraire au XIX. siècle. 5e éd. Paris 1898.
- Lacroix, Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français. Bruxelles 1856.
- Die Litteraturgeschichten von Godefroy, Albert, Nettement, Vinet, Gidel, Jul. Schmidt,  
Schmidt-Weissenfels.
- Aufsätze in der Revue des deux Mondes aus den Jahren 1832, 1833, 1836, 1838, 1840, 1845.
- V. Hugo, Préface de Cromwell.



H-111/157/5  
18.02. 51

# Einleitung.

---

Bei Gelegenheit der Centenarfeier für Casimir Delavigne, die dessen Geburtsstadt Le Havre am 4. April 1893 veranstaltete, veröffentlichte Ferd. Vuacheux eine biographische und litterarische Studie über den Dichter. So verdienstlich nun auch dieses Werk, namentlich durch die Beigabe von Urkunden, ist, so merkt man ihm doch zu sehr an, aus welcher Veranlassung es Vuacheux geschrieben hat. Fast jede Seite zeigt, dass Vuacheux den heimatlichen Dichter nicht genug rühmen kann, hinsichtlich seiner Person wie seiner Werke; ja, er geht sogar so weit, Delavigne als den würdigen Nachfolger eines Corneille ebenso wie eines Molière hinzustellen. Dabei wird Delavigne heutzutage nur selten genannt und von seinen Tragödien nur noch eine (Les Enfants d'Édouard) gelegentlich aufgeführt. Freilich, es giebt selten einen Dichter, der von seinen Zeitgenossen wie von der Nachwelt so verschieden beurteilt worden ist wie Delavigne. Stellen ihn die einen als unübertroffen und unübertrefflich hin, so sehen ihn die andern als einen Dichter zweiten oder dritten Ranges an. Als dem Dichter Andrieux die ersten Versuche Delavignes zur Beurteilung vorgelegt wurden, erklärte er: „Ce n'est pas mal, mais il serait bien plus sage de faire son droit“; bald darauf aber, nachdem er weitere Versuche geprüft, änderte er sein Urteil dahin ab: „Il ne fera jamais que des vers, et j'espère qu'il les fera bons“. Auch Picard urteilte über Delavignes erste Versuche sehr günstig. „Il y a du Molière dans cette tête-là“, sagte er zu Andrieux, der ihn mit Delavigne bekannt gemacht hatte, und zu diesem selbst: „Faites des comédies, rien que cela, et vous irez loin“. Neben diesen beiden, deren Urteil die damalige Dichterwelt für massgebend ansah, traten noch zahlreiche andere Verehrer für Delavigne ein: so die Kritiker Bert und Duviquet und späterhin auch Jules Janin, nach dessen Ansicht Delavignes erste Tragödie „Les Vêpres Siciliennes“ die französische Litteratur zu grossen Hoffnungen berechtigte.<sup>1)</sup> Sogar Victor Hugo spricht sich in der Zeitschrift „Le Conservateur littéraire“, worin er seit 1829 Delavignes Stücke analysierte, im allgemeinen anerkennend aus. Und wenn man auch schliesslich den Wert eines Dichters nicht davon abhängig machen kann, ob er einer der vierzig „Unsterblichen“ gewesen ist, so spricht doch auch der Umstand, dass bei Delavignes Wahl von 28 Stimmen 27 für ihn waren, nur zu seinen Gunsten; auch dürfen wir nicht vergessen, dass Delavigne bereits im Alter von 32 Jahren in die Académie Française aufgenommen wurde. Dass er vorher zwei Mal bei der Wahl durchgefallen war, kann hier aus dem Grunde nicht ins Gewicht fallen, als ihm beide Male verbindungs- und einflussreiche Rivalen gegenüberstanden hatten, nämlich der Bischof von Hermopolis und der Erzbischof von Paris, weshalb denn auch Delavigne, — freilich nicht ohne Bitterkeit, denn sein ganzes Streben ging dahin, Mitglied der Akademie zu werden — seinen Freunden, als sie ihm rieten, sich ein drittes Mal zu melden, antwortete: „Ce serait inutile, car sans doute on m'opposerait le pape.“ — Als Delavigne 1843 starb, machten sich zwei Städte, Lyon und Paris, die Ehre streitig, dem Verewigten eine Ruhestätte zu gewähren. An seinem Grabe auf dem Pariser Kirchhof Père Lachaise sprachen dann V. Hugo, Tissot und Soumet sehr anerkennende Worte, und Lamartine sagt in seiner Oraison funèbre:

<sup>1)</sup> Hist. de la litt. dram. I, 222.

K 37 1440

ausgeschieden



Nous relisons ces vers  
Où brille, en se jouant, la muse familière,  
Qu' eût enviés Térence, et qu' eût signés Molière . . .  
Le génie est un aigle, et ton vol nous l'atteste.

Unmittelbar nach Delavignes Tode wurde im Magistrat seiner Vaterstadt Le Havre der Antrag eingebracht und angenommen, „ihm ein Denkmal zu errichten, wie auch B. de Saint-Pierre eines erhalten habe.“ Dass dieser Beschluss erst volle 9 Jahre später zur Ausführung kam, hatte in den politischen Verwicklungen seinen Grund. Wie in Le Havre das Denkmal und im Collège de France die Büste des Dichters, so rufen im Foyer der Comédie-Française zu Paris und in den Galerien des Schlosses zu Versailles ebenfalls die Büste, auf dem Kirchhof Père Lachaise aber ein grosses Monument den Dichter der Nachwelt ins Gedächtnis zurück. — Jenen zahlreichen günstigen Zeugnissen stehen nun freilich eine ganze Menge ungünstiger gegenüber. Th. Gautier ist es, der Delavigne für einen Dichter zweiter oder dritter Ordnung ansieht; auch das Urteil des Litterarhistorikers Nettelement fällt nicht gerade günstig für Delavigne aus; der heftigste Gegner des Dichters ist aber der Kritiker Gustave Planche, der in der Revue des deux Mondes fast sämtliche Stücke Delavignes verurteilt und, um hier nur das eine Beispiel anzuführen, von Louis XI, der Tragödie, die gerade für eine der besten angesehen wird, behauptet, „es sei weder ein Triumph noch eine Niederlage; es sei ein tödlicher Streich.“ Als ungünstig für den Dichter ist auch der Umstand anzusehen, dass einzelne Stücke unmittelbar nach ihrer Aufführung parodiert worden sind. — Eine Mittelstellung nimmt der Kritiker Dessalles-Régis ein, wenn er in der R. d. d. M. sagt: *À vouloir juger C. D. dans son ensemble et comme caractère de poète, on n'est pas en vérité sans quelque légitime embarras*“, indem er mit diesen Worten zugleich die Schwierigkeit betont, ein richtiges Urteil über Delavigne zu fällen.

Thatsache ist nun, dass Delavignes sämtliche Stücke, Tragödien wie Komödien, beim Publikum eine meist recht günstige Aufnahme fanden, sodass selbst Th. Gautier zugeben muss: *„Au théâtre, M. Casimir Delavigne a réussi sans encombre; la chute lui est inconnue.“* Jedes Stück wurde fast einen Monat lang täglich gegeben; ja, die Tragödie *Les Vêpres Siciliennes* erlebte sogar 300 aufeinander folgende Aufführungen, einen Erfolg, den nach Larousse „die Annalen des Theaters nicht zum zweiten Male berichten.“ Allerdings kamen hierbei äussere Umstände mit in Betracht. Könnte man doch Delavigne bereits aus den mit Begeisterung aufgenommenen Freiheitsliedern: *Les Messéniennes* und war man deshalb auf den ersten dramatischen Versuch des beliebten Dichters sehr gespannt, auch aus dem Grunde, weil das Stück vom Théâtre-Français trotz der Befürwortung des Schauspielers Thénard abgelehnt, vom Odéon aber bereitwilligst angenommen worden war. Dazu kam, dass die erste Aufführung mit dem Abmarsch der feindlichen Truppen zusammenfiel, das Publikum also in der rechten Stimmung war, die in der Tragödie, wenn auch versteckt, enthaltenen Freiheitsgedanken anzuhören. *„Dès les premières scènes, so berichtet Delavignes Freund Salvandy, le sentiment patriotique de l'ouvrage s'était communiqué aux spectateurs“*, und zwischen dem vierten und fünften Akt wollten die Zuschauer nicht aufhören Beifall zu klatschen. Mit grosser Begeisterung wurde auch später die Tragödie *Les Enfants d'Édouard* aufgenommen; ja, man ging so weit, Delavigne den französischen Shakespeare zu nennen, und doch waren auch hier zumeist äussere Umstände die Ursache des grossartigen Erfolges. Das Publikum kannte das traurige Geschick der beiden Kinder durch Delaroches Gemälde und sah deshalb der dramatischen Darstellung dieses Ereignisses mit grossem Interesse entgegen; diese Spannung wurde noch durch den Umstand erhöht, dass die Tragödie anfangs polizeilich verboten war, bis sie auf die Fürsprache des Königs vom Minister des Innern freigegeben wurde. Über den Erfolg

einiger Stücke gehen die Meinungen auseinander: so soll nach Larousse die Tragödie *La Fille du Cid* gescheitert sein, während nach einem gleichzeitigen Berichte der *Revue des deux Mondes* auch sie einen guten Erfolg erzielt hat. Ebenso soll nach Planche *Le Paria* einen Misserfolg bedeutet haben, entgegen dem Bericht Guillaume Delavignes, des Bruders unseres Dichters. Der Angabe des letzteren aber darf man trotz allem mehr Glauben beimessen, weil die ganze Tendenz des Stückes den Ansichten der Mehrheit des Volkes entsprach.

So ist denn das Bild, das uns die Zeitgenossen Delavignes, Biographen und Kritiker, von ihm geben, durchaus nicht klar. Aber auch die späteren Litterarhistoriker stimmen in ihrem Urteil über den Dichter nicht überein. In neuester Zeit ist ausser dem bereits erwähnten und charakterisierten Buche Vuacheux' eine umfassende Studie von Alexander Favrot, und zwar in Form einer Doktor-Dissertation, erschienen. Sie hat das Verdienst, den Dichter in all seinen Werken, lyrischen wie dramatischen, beleuchtet zu haben; doch stützt sie sich in ihren Untersuchungen zumeist nur auf die den einzelnen Stücken beigelegten *Examens critiques* und berücksichtigt auch nicht alle Gesichtspunkte. So erscheint denn ein nochmaliges Eingehen auf den Dichter nicht ungerechtfertigt. Der Mangel an Raum zwingt allerdings den Verfasser, nur die Tragödien Delavignes zu betrachten.



## I. Delavignes Stellung zur Romantik.

Die Verschiedenheit in der Beurteilung Delavignes ist zum Teil auf dessen eigentümliche Stellung zur Romantik zurückzuführen. Noch in neuerer Zeit ist von manchen, z. B. von G. Saintsbury in *Encyclopaedia Britannica*, behauptet worden, Delavigne stelle den Übergang vom klassischen zum romantischen Drama dar; andre weisen ihm eine Mittelstellung zwischen den Klassikern und Romantikern an. Ist erstere Ansicht ohne weiteres als falsch zurückzuweisen, so darf man der letzteren aus dem Grunde eine Berechtigung nicht absprechen, als in der That der Romantiker Alex. Dumas Delavigne für einen Klassiker, der Klassiker Soumet aber ihn für einen Romantiker hielt. Als im Jahre 1845 Sainte-Beuve Delavignes Sitz in der Académie Française einnahm, sagte er in seinem Discours de réception, Delavigne hätte sehr wohl der romantischen Strömung entgegenarbeiten können, ja sie möglicher Weise auch besiegt, wenn es ihn auch einige Jahre schweren Kampfes gekostet hätte. Dies hat Delavigne weder gethan noch überhaupt je versucht. Allerdings lassen ihn seine Neigung wie auch der Einfluss seiner Lehrer zu einem eifrigen Verehrer der klassischen Schule werden; die romantische Richtung ist ihm, dem Schüler Andrieux', durchaus nicht willkommen. Neben seiner Neigung und Geschmacksrichtung bestimmt aber auch, ja hauptsächlich, sein Charakter die Stellung, die er den Romantikern gegenüber einnimmt. Mangel an Selbstvertrauen, Zaghaftigkeit und Schüchternheit, aber auch eine gewisse Bequemlichkeit, die sich vor jedem Kampfe scheut, das sind die Grundzüge seines Wesens. Wie in der Politik, so sagt ihm auch in der Litteratur das behagliche *juste-milieu* am meisten zu: vor allem war er stets bemüht, es mit niemandem zu verderben, niemandem zu nahe zu treten; nur zu sehr lässt er sich von seinen Freunden beeinflussen und fügt sich deren Ansichten und Ratschlägen. „Aimable, naïf, rougissant, on aurait cru voir une jeune fille plutôt qu'un des héros de la popularité“, so schildert ihn Sainte-Beuve. So suchte er denn zwischen den beiden einander bekämpfenden Richtungen, um beiden gerecht zu werden, eine vermittelnde Stellung einzunehmen. Diese Absicht machte sich schon früh bei ihm geltend. Wenn in dem Lustspiel „Les Comédiens“ (1820) Victor sagt (III, 11. Szene): „Aimons les nouveautés en novateurs prudents“ und weiterhin die Absicht ausspricht, sich dem Geschmack des Publikums anzupassen, so ist es Delavigne, der aus Victors Munde spricht. Im Jahre 1823 richtet der Dichter an Lamartine eine Epistel als Antwort auf dessen Klage über den Niedergang der Dichtkunst; auch aus dieser geht hervor, dass Delavigne zwar den Klassikern am meisten zugethan ist, aber andererseits den Romantikern in gewissen Punkten nachgeben will. 1825 endlich spricht er in der Rede, die er bei seinem Eintritt in die Ac. Fr. hält, offen die Ansicht aus, dass er die Vorzüge der Romantiker durchaus nicht verkenne, betont aber gleichzeitig, dass jeder Dichter seine Unabhängigkeit bewahren müsse. „Admirateurs ardents de Sophocle, sachons donc admirer Shakespeare et Goethe . . . Le mépris des règles n'est pas moins insensé que le fanatisme pour elles . . . Raisonables avant tout, marchons ensuite avec indépendance, sans céder aux opinions exclusives, sans nous soumettre en aveugles aux théories qui veulent devancer l'art et qui ne doivent venir qu'après lui . . . Ne nous attachons pas au char d'un écrivain fameux pour nous faire traîner à la réputation sous sa livrée“. Das sind die wesentlichen Punkte aus seiner Rede, die hier in Frage kommen. Noch deutlicher geht seine vermittelnde Gesinnung aus der Vorrede zu Marino Faliero hervor (1829); hier sagt er: „Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé? c'est ce que je ne déciderai pas et ce qui d'ailleurs me paraît être de peu d'importance. La raison la plus vulgaire veut aujourd'hui de la tolérance en tout; pourquoi nos plaisirs seraient-ils seuls exclus de cette loi commune?“ Es klingt freilich zugleich wie eine Entschuldigung an die Klassiker, denen er zum ersten Male wirklich untreu geworden ist. Im übrigen hat er sich mit der Frage, ob den Romantikern oder den Klassikern der Preis zuzuerkennen sei, theoretisch nicht beschäftigt. Man kann wohl sagen, dass er bis zu seiner Reise nach

Italien (1827/28) im grossen und ganzen Klassiker war. Als er aber nach seiner Rückkehr nach Frankreich andere Verhältnisse antraf, war er klug genug, seine Anschauungen zu ändern. Er setzte seinen Ehrgeiz darein, litterarischen Erfolg zu haben: das Publikum aber stellte jetzt an den Theaterdichter andere Ansprüche und nahm daher Delavignes Lustspiel *La Princesse Aurélie* nur kühl auf. Dies musste ihm um so mehr auffallen, als all seine bisherigen Komödien guten Erfolg gehabt hatten. Die Verhältnisse hatten sich eben geändert. Während noch anfangs der 20er Jahre der Akademiker Duvergier de Hauranne den Ausspruch hatte wagen können: „Un romantique est un homme dont l'esprit commence à s'aliéner“ und im Jahre 1823 das Publikum den Versuch, Shakespeare'sche Dramen in Paris aufzuführen, mit dem Rufe: „À bas Shakespeare!“ zurückgewiesen hatte, — wenn auch mehr aus politischen Gründen, wie aus den hinzugefügten Worten: „c'est un aide de camp de Wellington“ hervorgeht —, war man vier Jahre später anderer Ansicht geworden und begrüßte mit Begeisterung die Aufführung von *King Lear*, *Macbeth*, *Othello*, *Hamlet*. Und hörte man im Theater mit Bewunderung Shakespeare'sche Dramen an, so las man zu Hause und in der Gesellschaft mit Entzücken Scotts Romane, Byrons und Moores Gedichte. Delavigne aber kann und will sich dem Einfluss der Engländer ebenso wenig entziehen wie z. B. Béranger. Freilich fügt er sich nicht ganz; er scheut sich gewissermassen das Lager der Klassiker zu verlassen und will deshalb einen Mittelweg einschlagen: er versucht die Tradition und den modernen Geist, die klassische Tragödie und das moderne Drama zu versöhnen, indem er Stücke „entre Racine et Shakespeare“ schreibt. „Il cherchait, sagt A. Lacroix in seiner *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français, à concilier les tendances nouvelles avec la routine du passé, tâche impossible, qui devait contrarier dans son développement toute véritable supériorité, et dont il fut lui-même la première victime*“. Letztere Bemerkung steht im Gegensatz zu der Ansicht Sainto-Beuves, der in der *Revue des deux Mondes* vom 15. X. 1838 behauptet, Delavigne habe die Versöhnung mit Geschick versucht, wenn sie sich auch schliesslich als unzureichend erwiesen habe. Doch ändert auch er später seine Ansicht. Wie es sich nun in Wirklichkeit mit Delavignes Stellung zur Romantik verhält, wird aus den folgenden Betrachtungen hervorgehen.

1. Wollte man die Wahl der Stoffe allein zum Kriterium machen, so müsste man Delavigne von vorn herein zu den Romantikern rechnen. Schon in seiner ersten Tragödie<sup>1)</sup> *Les Vêpres Siciliennes* stellte er sich in Gegensatz zu den Klassikern, nach deren Ansicht „nur im grandiosen Römertum oder im fernliegenden Alter der Heroen oder höchstens in der Zeit, wo die alte Welt mit der gotischen um die Herrschaft kämpfte, die würdigen Sujets gesucht werden dürften“ (Kruse, S. 14). Delavigne machte sich dieser Fessel ledig und wählte die sizilianische Vesper zum Gegenstand einer Tragödie. Auch seine anderen historischen Stücke behandeln Ereignisse aus der mittleren, ja selbst der neueren Geschichte, und in einer Tragödie führt er den Zuschauer nach dem fernen Osten und zeigt ihm Verhältnisse, wie sie zu seiner Zeit bestanden.

2. In der Vorrede zu seiner *Préface de Cromwell* sagt V. Hugo: „C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, . . . le drame romantique est l'alliance du fou et du sérieux, du grotesque et du terrible, du bouffon et de l'horrible, autrement dit, si vous l'aimez mieux, de la comédie et de la tragédie“. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, kann kein einziges Stück Delavignes ein drame romantique genannt werden. Er selbst bezeichnet denn auch seine Stücke als tragédie bzw. comédie und will sie als solche aufgefasst wissen. Dass die beiden ersten Tragödien, *Les Vêpres Siciliennes* und *Le Paria*, in dieser Hinsicht zu den klassischen gerechnet werden müssen, steht ausser Zweifel; aber auch *Marino Faliero* ist trotz allem in dieser Beziehung eine Tragödie nach Art der klassischen; sie weist ein élément bouffon im eigentlichen Sinne nicht auf. Nachdem aber die Romantik mit V. Hugos *Hernani* einen so glänzenden Sieg errungen, muss Delavigne auch in obiger Beziehung Konzessionen machen. So finden sich denn in *Louis XI* mehrere burlesk-komische Züge (Bauerntanz!), wie er hier auch durch die Einführung des François de Paule als Gegenbild zum König den „grand combat du juste, du bon, du droit contre la lâcheté, contre le crime“ zur Darstellung bringen will. Ferner entspricht auch die Liebesepisode zwischen dem Dauphin und Marie, der Tochter des Commines, der Auffassung, welche die Romantiker vom Drama haben. Auch in der nächsten Tragödie *Les Enfants d'Edouard* finden wir romantische Züge: Die Eingangsszene, die uns einen Blick in das Familienleben der Königin werfen lässt, die darauffolgende, in der Gloucester dem jungen Herzog von York als Zielscheibe für seine Spässe dient, ferner die Szenen zwischen Gloucester und Tyrrel und zwischen dem letzteren und den beiden jungen Prinzen. Die äussere Form, Bau des Verses und Sprache, aber bleibt auch hier

1) Von dem vom Dichter selbst verurteilten Erstlingswerk *Polyxène* sehen wir in den folgenden Betrachtungen ebenso ab wie von *Mélusine*, von der nur anderthalber Akt vollendet ist.



klassisch. In den beiden letzten Tragödien ist von Romantik in dieser Beziehung wieder nichts zu merken. Der Grund für diese Erscheinung ist nicht weit zu suchen: die Romantik hat ihren Höhepunkt bereits überschritten, und Delavigne sucht sich den geänderten Verhältnissen wieder anzupassen.

3. Im Gegensatz zu den klassischen Tragödien, „dans lesquelles un on deux personnages se promènent solennellement sur un fond sans profondeur, à peine occupé par quelques têtes de confidentes chargés de remplir les vides d'une action uniforme et monocorde“, verlangt V. Hugo: „une foule de personnes de tout relief et de toute proportion: au lieu d'une individualité, on en aura vingt, quarante, cinquante“, und Alfred de Vigny will, „que l'action entraîne autour d'elle un tourbillon de faits“. Ein Blick auf die Personenverzeichnisse und die szenarischen Bemerkungen lässt die Zugehörigkeit der ersten Tragödien Delavignes wie auch der letzten zur klassischen Schule leicht erkennen, nur in Marino Faliero, Louis XI und Les Enfants d'Edouard kommt Delavigne jener Forderung nach, jedoch in sehr beschränktem Maasse. Für Marino Faliero war die Zahl wie auch im allgemeinen der Charakter der handelnden Personen durch das von Delavigne benutzte Vorbild gegeben. In Louis XI aber lässt er thatsächlich eine grosse Anzahl von Personen und zwar aus allen Schichten des Volkes auftreten — neben dem König, dem Dauphin und den Grossen kommen hier Bauern und Bäuerinnen, wie auch Coitier, Tristan, Olivier in Betracht. — Schon von Les Enfants d'Edouard können wir ein Gleiches nicht mehr sagen; die Zahl der Personen ist hier erheblich beschränkt worden. Was die Anfüllung der Bühne mit thatsächlich handelnden Personen anlangt, so entsprechen wiederum nur in Louis XI einzelne Szenen der Anforderung V. Hugos; es sind dies I, 7 u. 8, II, 7 u. 8, III, 10, IV, 1 u. 2 und die beiden Schlusszenen. In Les E. d'E. aber spielen eine ganze Reihe Personen eine weniger wichtige Rolle, theils sind sie auch völlig stumm, sodass an der Entwicklung der Handlung im ganzen nur sechs Personen teilnehmen. Ein „tourbillon de faits“ im Sinne Vignys ist in Delavignes Tragödien nirgends zu finden.

4. Es wurde bereits auf Delavignes Ausspruch hingewiesen: „Le mépris des règles n'est pas moins insensé que le fanatisme pour elles“. Er will also auch bezüglich der Einheiten — nämlich der beiden Einheiten des Ortes und der Zeit, denn die Einheit der Handlung (la vraie seule et fondée, V. Hugo) verlangen die Romantiker ebenso wie die Klassiker — eine Mittelstellung einnehmen. Von Les Vêpres Siciliennes und Le Paria gilt das, was V. Hugo in der Préface de Cromwell sagt: „Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde en effet que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à son tour“. In dem Palast des Procida, den jetzt Montfort inne hat, trifft sich der heimkehrende Procida mit seinem Freunde und seinem Sohne und bespricht mit ihnen den Plan zur Verschwörung, an derselben Stelle aber bereitet auch Montfort seine Krieger auf den Kampf vor; hier finden wir in der That abwechselnd die Verschwörer und den Tyrannen an demselben Ort. In Le Paria spielt sich die ganze Handlung in dem heiligen Hain bei Benares ab, und zwar, wie aus allem hervorgeht, in unmittelbarer Nähe des Tempels. Im Gegensatz zu diesen beiden Tragödien stehen die nächsten drei. In Marino Faliero wechselt die Szene mit jedem Akt: der erste und sodann der vierte führt den Zuschauer in den Dogenpalast, der zweite spielt sich in Lionis Haus, der dritte auf der Strasse und der fünfte in einem Saale neben dem Beratungszimmer des Rates der Zehn ab. Noch mehr wechselt der Schauplatz in Louis XI, wo wir uns im ersten Akt auf freiem Felde in der Nähe einiger Bauernhütten befinden und in der Ferne das Schloss Plessis erblicken, während der zweite Akt im Thronsaal, der dritte im Wald, der vierte in dem Schlafzimmer des Königs und der fünfte in einem andern Raume des Schlosses spielt. Auch in der nur drei Akte umfassenden Tragödie Les Enfants d'Edouard zeigt jeder Akt einen andern Schauplatz. Dass sich in dem einaktigen Stücke Une Famille au temps de Luther die Szene nicht ändert, ist erklärlich; anders liegt die Sache in der letzten Tragödie, La Fille du Cid. Hier verfällt Delavigne wieder in den Fehler der Klassiker, denn der Alcazar zu Valencia bleibt von Anfang bis Ende der Schauplatz, gleichviel ob das zweimalige Auftreten Ben-Saids (I, 1 und II, 9 und 10) an diesem Orte möglich ist oder nicht. — Die gleichen Beobachtungen machen wir hinsichtlich der Frage, wie sich Delavigne zu der von den Klassikern aufgestellten, von den Romantikern verworfenen Regel von der Einheit der Zeit stellt. In Les Vêpres Siciliennes und in Le Paria geht aus dem Text deutlich hervor, dass die Handlung mit dem anbrechenden Tag beginnt und am Abend desselben Tages bzw. in der Nacht schliesst. In ersterer Tragödie ermahnt Procida Salviati in I, 1: „Fuyons, l'ombre s'efface et l'aube va paraître“; in der Nacht findet der Kampf statt und fällt Montfort durch Lorédans Hand, der sich dann selbst den Tod giebt. In Le Paria trifft Alvar Idamore am frühen Morgen; im Laufe des Vormittags teilt Akebar Idamore mit, dass er die Vermählung seiner Tochter

mit diesem auf den Nachmittag desselben Tages festgesetzt habe; noch vor Sonnenuntergang endigt die Handlung mit Idamores Tod und der Flucht des Zarès und der Néala. Echt klassisch, aber ebenso fehlerhaft. In Marino Faliero umfasst zwar die Handlung bei weitem nicht einen so langen Zeitraum wie in den romantischen Dramen; immerhin erstreckt sie sich über zwei Tage, so dass wir uns ihren Schluss vor Anbruch des zweiten Abends zu denken haben. Ebenso verhält es sich mit Louis XI. Ob in Les Enfants d'Edouard die Einheit der Zeit gewahrt ist, darüber gehen die Ansichten auseinander. Die einen sind der Meinung, Delavigne habe sich hier wieder vom romantischen Drama entfernt; dies wäre insofern eigentümlich, als die Tragödie sonst durchaus romantische Züge an sich hat und übrigens zu einer Zeit geschrieben ist, wo das romantische Drama in höchster Blüte stand. Andere weisen auf eine Stelle in III, 1 hin:

Le Duc d'York: Alors j'ai donc raison,  
Puisque tu reconnais qu'il nous tient en prison.

Édouard: Lui?

Le Duc d'York: Depuis trois grands jours.

Der letzte Akt würde also drei Tage nach dem ersten spielen. So verhält es sich in Wirklichkeit, wie aus anderen Stellen deutlich hervorgeht. Es ist zunächst unmöglich, dass der junge Herzog von York unmittelbar nach seiner Ankunft im Tower Freundschaft mit Tyrrel schliessen kann, wie denn auch sein Bruder erst nach mehrfacher Beobachtung Richard sein Verhalten Tyrrel gegenüber vorwerfen kann (III, 1): Je te trouve avec lui beaucoup trop familier. Auch aus den Worten Eduards: Il fait plus: il nous laisse Sur le balcon voisin sortir quand le jour baisse und Que ne pouvais-je hier voler avec la brise Vers cette femme en deuil sur une pierre assise! geht hervor, dass die Prinzen sich seit mehreren Tagen im Tower befinden. In den beiden letzten Tragödien ist dann wieder die Einheit der Zeit gewahrt. Während dieser Umstand aber in Une Famille au temps de Luther nicht störend wirkt, führt er in La Fille du Cid zu einer ganzen Reihe von Unmöglichkeiten, von denen hier nur eine hervorgehoben werde: innerhalb eines Tages kommt der Führer des vor den Thoren Valencias lagernden Heeres zwei Mal in den Alcazar, es findet ein zweimaliger Kampf statt, dessen Unterbrechung Ben-Saïd zu neuen Unterhandlungen mit dem Cid benutzt.

5. Während das klassische Drama nur allgemeine Leidenschaften und nur typische Charaktere zur Darstellung brachte und sich nicht bemühte, „Lokalfarbe“ zu erzielen, verlangt das romantische Drama die Darstellung individueller Leidenschaften, setzt an die Stelle des Typus das Individuum und erstrebt Lokalfarbe. Von Delavignes Tragödien hat die erste nichts Individuelles an sich: sie kann, sofern nur die Namen geändert werden, an jedem beliebigen Orte, zu jeder beliebigen Zeit spielen. Schon in Le Paria aber suchte Delavigne wenigstens Lokalfarbe zu erreichen. „Je voudrais, sagt er zu seinem Bruder, que mon sujet me permit de déployer le luxe de la poésie orientale,“ aber gelungen ist ihm dies ebenso wenig wie die Darstellung von Individuen und individuellen Leidenschaften, denn Idamore und Zarès sind eben nur die Vertreter einer unterdrückten Klasse. Vergeblich war sein Bemühen in dieser Hinsicht auch in Louis XI und Les Enfants d'Edouard. Obwohl er sich in letzterer Tragödie so vielfach an Shakespeares Richard III. anlehnen konnte, so fällt doch ein Vergleich zwischen den beiden Stücken unter diesem Gesichtspunkte sehr zu Ungunsten Delavignes aus. Einzig in Marino Faliero ist jene Forderung der Romantiker eingermassen erfüllt; aber abgesehen davon, dass die von Delavigne vorgenommene Änderung in den Figuren des Dogen und der Elena ungünstig wirkt, ist es gar nicht sein Verdienst, es hier den Romantikern gleich gethan zu haben. — In ähnlicher Weise wie in Le Paria sind auch in Une Famille au temps de Luther keine individuellen Charaktere gezeichnet, Paolo und Thekla sind vielmehr nur Typen des Fanatismus. Lokalfarbe sucht man in dieser Tragödie vergebens. Das Gleiche gilt von La Fille du Cid.

6. Eine notwendige Folge der Beobachtung der Einheiten war es, dass das klassische Drama nur die Lösung einer schon reifen Handlung brachte, gewissermassen eine Art letzter Krisis darstellte und die Charaktere nicht entwickelte, sondern nur offenbarte; das romantische Drama will dagegen das allmähliche Reifen der Handlung und die Entwicklung des Charakters zeigen. In dieser Hinsicht gleichen Delavignes sämtliche Stücke der klassischen Tragödie; selbst Louis XI, das Stück, das uns doch den Charakter des Königs vor Augen führen will, — denn dazu hatte Talma Delavigne die Anregung gegeben, — zeigt nicht die geringste Spur einer Charakterentwicklung. Der König erscheint am Ende des Stückes nicht anders als am Anfang: von seiner Grausamkeit werden einige Fälle vorgeführt, doch hätte ihre Anzahl ebenso gut vermehrt wie vermindert werden können, ohne dass es uns klar geworden wäre, wie sich der Charakter des Königs allmählich zu dieser Scheusslichkeit entwickelt hat. — In Une Famille au temps de Luther ist Paolo schon vor seiner

Ankunft im Hause seiner Mutter, also vor seinem Auftreten, fest entschlossen, seinen Bruder lieber zu töten, als ihn Protestant werden zu sehen. Ähnliches ist von Gloucester zu sagen: er verrät schon in den ersten Szenen, dass er den Entschluss gefasst hat, das letzte Hindernis, das sich seinem Streben entgegenstellt, aus dem Weg zu räumen, nämlich die beiden Prinzen zu ermorden; darauf deuten schon seine Worte in I, 2 hin: „Quand ils ont tant d'esprit, les enfants vivent peu;“ von einem Reifen des Mordgedankens ist bei ihm nicht die Rede. —

7. Ist in dieser Hinsicht Delavigne nichts weniger als Romantiker, so fällt uns sein Verhalten in einer andern um so mehr auf, und zwar merkwürdiger Weise gerade in seiner ersten Tragödie. Victor Hugo sagt in der Préface de Cromwell vom klassischen Drama: „Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que le coude de l'action; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits; au lieu de tableaux, des descriptions.“ In Les Vêpres Siciliennes wird nun aber Montfort auf der Bühne getötet und giebt sich Lorédan vor den Augen der Zuschauer selbst den Tod. Möglicher Weise ist dieser Umstand der Grund gewesen, Delavigne als Vorläufer der Romantik hinzustellen. Freilich erfahren wir in demselben Stück den Verlauf des Kampfes aus Elfridens Mund. Ebenso wird in Le Paria die Steinigung Idamores erzählt. Dagegen ist in Marino Faliero, Louis XI und Les Enfants d'Edouard nicht ein einziger Bericht enthalten, während die Tragödie Une Famille au temps de Luther sich wiederum fast nur aus Monologen und Dialogen zusammensetzt und die einzige Handlung im ganzen Stück, die Ermordung Luigis, hinter der Szene sich abspielen lässt. Noch auffallender ist Delavignes Aufgeben der Grundsätze der Romantiker in La Fille du Cid, wo wir eine eigentliche Handlung vergebens suchen und uns mit den Berichten von den hinter der Szene stattfindenden Kämpfen begnügen müssen: langatmige, schleppende Tiraden ersetzen hier die Handlung.

8. Das letzte Kriterium, das zu berücksichtigen ist, betrifft die Sprache und den Vers. In dieser Beziehung können wir uns hier begnügen, auf zwei Aussprüche Delavignes hinzuweisen. In seinem Discours de réception sagte er: „N'oublions pas surtout que le premier devoir de l'écrivain est le respect pour la langue . . . la plus singulière des innovations, la création de toutes la plus sublime et la plus inattendue, serait encore d'écrire comme Corneille et Racine.“ Racines Sprache ist für ihn das Muster, das Vorbild, das er zu erreichen sucht, und dem er auch treu bleiben will trotz aller Konzessionen an die Romantiker. Noch in der Vorrede zu Marino Faliero sagt er: „Plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre, je regarde comme un dépôt sacré cette langue belle et flexible qu'ils nous ont léguée.“ — Von einigen sprachlichen Neuerungen in Louis XI wird später die Rede sein.

So zeigt sich denn, dass sich Delavigne allerdings in einigen wenigen Punkten den Anforderungen der Romantiker angepasst oder vielmehr anzupassen versucht hat, denn gelungen ist ihm auch dies nur teilweise. Das eigentliche Wesen der Romantik aber hat er nicht erfasst oder nicht erfassen wollen. Nur widerwillig, weil es eben der Geschmack des Publikums verlangte, giebt er die Traditionen auf, aber nur äusserlich, denn der innere Kern seiner Tragödien ist den klassischen Mustern nachgebildet.

## II. Die Stoffe zu Delavignes Tragödien.

Bei der Wahl der Stoffe waren für Delavigne drei Factoren massgebend: die Verhältnisse in Politik, Kirche und Gesellschaft, die litterarische Strömung und — der Zufall. Delavigne gehörte der liberalen Partei an, wie schon sein Verkehr mit dem Herzog von Orléans, dem späteren König Louis Philipp, sein Zusammenarbeiten mit Scribe, seine freundschaftlichen Beziehungen zu Lamartine, seine Vorliebe für Voltaire und Beaumarchais deutlich genug zeigen. Jedoch schloss er sich der gemässigten Richtung an. War er einerseits zwar ein entschiedener Gegner des Ministeriums Villèle, so konnte er andererseits z. B. dem Vorgehen des Deputierten Manuel durchaus nicht beipflichten. Mit den Führern der liberalen Partei war er eng befreundet; nur zu gern hätten diese es gesehen, wenn er thätig in ihre Reihen getreten wäre. Er hielt sich jedoch sein ganzes Leben hindurch von der Oeffentlichkeit fern, da, wie er selbst einst sagte, „niemand zweien Herren dienen könne“, in ihm aber die Neigung zu litterarischer Thätigkeit die zur Politik bei weitem überwog. So schlug er denn auch, als ihn seine Vaterstadt Le Havre und später Evreux in die Deputiertenkammer schicken wollte, die Wahl aus. Desto mehr beeinflusst seine liberale Gesinnung sein dichterisches Schaffen. Schon in Les Messéniennes tritt jene häufig hervor; sie zeigt sich wieder in

seiner ersten Tragödie, *Les Vêpres Siciliennes*. Auf das politische Gebiet über spielt auch, was das Sujet anlangt, die ungefähr 12 Jahre später vollendete Tragödie *Louis XI*. Sie erschien fast gleichzeitig mit V. Hugos Drama *Le Roi s'amuse* und legt gleich diesem ein deutliches Zeugnis ab von der antiroyalistischen Strömung. Als offener Gegner der Regierung der Bourbonen tritt dann Delavigne auf in *Le Paria* und in *Une Famille au temps de Luther*. Er war durchaus nicht damit einverstanden, dass die Bourbonen die mittelalterliche Scheidung der Stände, welche die Revolution beseitigt hatte, wieder herzustellen versuchten; auch damit nicht, dass sie dem Klerus eine Macht einräumen wollten, die nach seiner Überzeugung unberechtigt und für das Wohl des Staates nachteilig war.<sup>1)</sup> Deshalb tritt er in *Le Paria* für die Gleichberechtigung aller Stände ein. „Je voudrais offrir au théâtre, sagte er zu seinem Bruder, le tableau d'un être injustement frappé d'une lèpre morale, luttant contre sa destinée.“ Zugleich enthüllt er uns in diesem Stücke, und zwar hauptsächlich in der Figur des Alvar (vgl. Akt I, 1), seine religiösen Ansichten. Später giebt ihm die Hinneigung Louis Philipps zum Klerus noch einmal Gelegenheit, seine Ansichten über Religion und Kirche zu äussern: in *Une Famille au temps de Luther* legt er klar, wozu religiöser Fanatismus führt. — Das zweite Moment, das Delavigne bei der Wahl seiner Stoffe beeinflusst, ist die literarische Strömung. Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, wie der Dichter sich immer mehr den Anforderungen der Romantiker, wenn auch nur äusserlich, fügt; hier können wir feststellen, dass letztere ihm auch hinsichtlich der Wahl der Stoffe ein Vorbild waren. Eben weil Shakespeare und Byron in Frankreich so grosse Beliebtheit genossen, schliesst sich Delavigne in einigen seiner Stücke an sie an. In der Tragödie *Les Enfants d'Edouard* gestaltet er in Anlehnung an Shakespeares *King Richard III.* das Geschick der beiden Prinzen weiter aus, und in *Marino Faliero* ahmt er das gleichnamige Stück Byrons nach. Schon vorher hatte ihn der Schauspieler Talma, der auch V. Hugo zur Abfassung eines seiner Stücke (*Cromwell*) angeregt, auf die Geschichte Ludwigs des Elften hingewiesen, die sich zur dramatischen Darstellung sehr eigne. Als echter „poète de l'à-propos“, wie ihn Dessalles-Régis nennt, vollzieht Delavigne in der Mitte der dreissiger Jahre eine Schwenkung. Er schreibt in klassischem Gewande *La Fille du Cid*, als Fortsetzung zu *Corneilles Cid*, indem er damit zugleich selbst das bethätigt, wozu er in den zwanziger Jahren in seinem *Discours en l'honneur de Pierre Corneille* auffordert:

Venez donc, offrez-lui vos vœux reconnaissants;  
 Offrez-lui vos tributs, orateurs: . . . . .  
 Payez, en un seul jour, deux cents ans de plaisir.  
 Vos applaudissements font tressaillir sa cendre. . . .

Das dritte Moment endlich, der Zufall, spielt bei zwei Tragödien eine Rolle. Wie ihn der Zufall den Stoff zu seiner Komödie *Don Juan d'Autriche* finden lässt, so fasst er, als er zufällig im Dogenpalast in Venedig unter *Marino Falieros* Bild die Worte liest: „Hic est locus Marini Faletro, decapitati pro criminibus“, den Entschluss, die Verschwörung und den Tod des Dogen zu dramatisieren. In ähnlicher Weise leitet ihn der Zufall bei der Abfassung seiner Tragödie *Une Famille au temps de Luther*. Es fehlte ihm eben die eigene Inspiration. „Delavigne a un penchant à l'imitation, schreibt Dessalles-Régis in der *Revue des deux Mondes* (1840), nous savons maintenant qu'il peut marcher à la suite des génies les plus divers; il lui reste encore à être lui-même.“ Doch weist er trotz der Anlehnung und — wie wir noch genauer sehen werden — vielfachen Nachahmung anderer auch individuelle Züge auf und hat einige zum Teil recht kühne Neuerungen eingeführt. So macht er in *Les Enfants d'Edouard* unmündige Kinder zu tragischen Helden, behandelt in *Le Paria* und *Une Famille au temps de Luther* religiöse Fragen auf der Bühne und liefert zugleich in letzterem Stück eine Tragödie in einem Akt und ohne das Motiv der Liebe, wobei wir freilich nicht vergessen dürfen, dass ihn nur sein damaliger leidender Zustand verhinderte, ein grösseres Werk, ein „ouvrage de longue haleine“ zu schreiben.

Wollte man nun auf Grund der guten Aufnahme eines Stückes beim Publikum ein günstiges Urteil fällen über die Wahl und die Behandlung eines Stoffes, so verdiente Delavigne in beiderlei Hinsicht volles Lob. Das kommt ihm aber bei der Mehrzahl seiner Tragödien nicht zu. Allerdings müssen wir als richtig anerkennen, dass Delavigne in die Tragödie *Les Vêpres Siciliennes* das Motiv der Liebe eingeführt hat, da es für gewöhnlich bedenklich ist, eine politische Verschwörung zum Gegenstand dramatischer Darstellung zu machen. Wenn er aber aus demselben Grunde in *Marino Faliero* den Charakter Elenas und damit zugleich das Motiv für *M. F.'s That* ändert, so bedeutet dies,

<sup>1)</sup> „Casimir avait peu de confiance dans les tendances du gouvernement d'alors, il croyait y voir l'intention de retirer à la France la plupart des libertés dont elle jouissait; et il était bien décidé à rester indépendant d'un pouvoir qu'il avait déjà combattu et qu'il pouvait être appelé à combattre encore.“ (Guillaume Delavigne, Notice sur C. D.)

wie Krause überzeugend nachgewiesen hat, eine Verschlechterung von Byrons Marino Faliero, das ihm als Vorbild diente. — Die Tragödie *Le Paria* soll uns ein Bild von den Missständen in der menschlichen Gesellschaft geben: was Delavigne vorführt, ist aber alles in allem nur ein Zerrbild ohne jede historische oder lokale Bestimmtheit. In *Louis XI*, der Tragödie, die uns den Charakter des Königs zeigen soll, lernen wir den König in den letzten 14 Tagen seiner Regierung kennen; irgend eine wichtige Episode aus seinem Leben ist ebensowenig erwähnt wie seine diplomatischen Schliche, die so recht seinen Charakter hätten zeigen können. Bezüglich der Tragödie *Les Enfants d'Edouard* ist zu bedenken, dass das Geschick unmündiger Kinder sich schon aus dem Grunde nicht zur dramatischen Darstellung eignet, weil sie keine Macht über ihr Geschick haben können und so zu einer passiven Rolle verurteilt sind, sodass ihr Tod nicht eine Niederlage, sondern nur eine blosser Hinopferung ist. Was schliesslich das letzte Stück, *La Fille du Cid*, anlangt, so genügt der Hinweis, dass es einen Helden in seinem Niedergang schildert, um auch die Wahl dieses Stoffes als unglücklich zu bezeichnen.

### III. Über das Verhältnis von Delavignes Tragödien zu den Quellen.

Aus dem vorigen Kapitel ging bereits hervor, dass Vuacheux nicht objektiv urteilt, wenn er in seiner Studie (p. 270) von Delavigne behauptet: „Son imagination est assez forte pour ne pas être obligée d'aller demander à autrui un sujet d'inspiration.“ Es ist häufig gerade das Gegenteil der Fall. Delavigne selbst gesteht ja, dass ihm sein Bruder Guillaume zuweilen beim Auffinden eines Stoffes behülflich gewesen sei und ihm auch sonst manchen Rat gegeben habe. Sicher ist, dass Delavigne die Anregung zu *Louis XI* und zu *Les Enfants d'Edouard* von anderer Seite empfangen hat, zu ersterer Tragödie von dem Schauspieler Talma, zu letzterer durch Delaroches Gemälde.<sup>1)</sup> Es wäre freilich falsch, wollte man dem Dichter daraus einen Vorwurf machen, dass er das Sujet zu seinen Tragödien bei andern sucht. Ebenso ist auch eine Anlehnung nicht ohne weiteres zu verurteilen: es fragt sich nur, wie weit diese Anlehnung geht. Nun hat man Delavigne verschiedene Male des Plagiats beschuldigt. Aristide Guilbert wirft ihm vor, Inhalt und selbst den Titel zu seiner Komödie *L'École des Vieillards* aus der Komödie eines bretonischen Dichters geschöpft zu haben. Auch einige Teile von *Louis XI* sollen nach Gidels Meinung inhaltlich und formell den Werken anderer entnommen sein. Dem steht die Behauptung Vuacheux' (p. 270) gegenüber: „Notre poëte n'a jamais été un plagiaire.“ Allerdings werden von manchen die Grenzen des Erlaubten weit gesteckt; Delavigne hat jedenfalls, wenigstens bei einem Stück, eine sonderbare Ansicht in dieser Beziehung bekundet. Er behauptet nämlich, dass seine Tragödie *Marino Faliero* durchaus keine Übersetzung des Byron'schen *M. F.* sei, dass er sich mit ihm vielmehr nur in einigen Punkten berühre, dass aber im übrigen in seiner Tragödie „alles verschieden sei“ von dem Vorbilde. Diese Behauptung haben Kaiser und vor allem Krause in jeder Hinsicht widerlegt und nachgewiesen, dass eine ganze Reihe von Stellen in beiden Tragödien nach Inhalt und Form übereinstimmen. Unter diesen Umständen lag der Gedanke nahe, das Verhältnis von Delavignes Tragödien zu den Quellen genauer zu betrachten.

1. *Les Vêpres Siciliennes*. Den Stoff zu dieser Tragödie lieferte dem Dichter die Geschichte. An diese lehnte er sich denn auch eng an, wie der Bericht des Procida im ersten Akt und derjenige Elfrides im fünften zur Genüge zeigen. Daneben nimmt aber die eigene Erfindung des Dichters einen breiten Raum ein. Es wurde schon erwähnt, dass Delavigne in das Stück das Motiv der Liebe einführte: so ist denn die ganze Persönlichkeit der Amélie de Souabe ebenso wie die des Lorédan, Procidas Sohn, frei erfunden, wenn man auch bezüglich des Verhältnisses Amélies zu

<sup>1)</sup> Nach einem andern Bericht (*Recueil de la Société Havraise d'Etudes diverses, années 1880–83, p. 356*) soll Delavigne zur Abfassung seiner Tragödie *Les E. d'E.* vom König Louis Philipp angeregt worden sein. Zu dieser Ansicht hat wahrscheinlich der Umstand Anlass gegeben, dass der König Delavigne zu dem grossen Erfolg der Tragödie Glück wünschte und u. a. sagte: „Vous savez combien j'ai toujours joui de tous ceux (sc. succès) que vous avez obtenus; mais je jouis doublement de celui-ci“. Seine Freude war doch wohl nur deshalb grösser, weil das Volk durch seinen Beifall bewiesen hatte, dass die von der Censur gehegten Befürchtungen, man könne in dem Stücke Anspielungen auf die gewaltsame Besitzergreifung des Thrones von Seiten Louis Philipps finden, grundlos waren, dass vielmehr das Volk von seiner Regierung dieselbe Ansicht hatte, die Delavigne in einem Brief an einen Freund mit den Worten ausspricht: „Le nouveau monarque que la volonté nationale a placé sur un trône vacant est donc roi de fait et de droit, roi par la grâce du peuple.“ Auch hätte sich Delavigne der vermeintlichen Anregung des Königs erinnern müssen, als die „Sociétaires de la Comédie-Française“ ihm rieten, die Genehmigung zur Aufführung des Stückes beim König nachzusuchen. Das ist aber nicht der Fall gewesen.

Lorédan und Roger de Montfort an eine Erzählung denken kann, derzufolge ein junger Franzose, namens Drouet, eine junge Dame beleidigt haben und von deren Bräutigam getötet worden sein soll: in der Tragödie wird Montfort von Lorédan, dem eigentlichen Bräutigam Elfrides, getötet, nur hat Delavigne die Situation der Verwicklung wegen insofern geändert, als Elfride Montfort liebt und nur aus Pflichtgefühl dem ihr vom Bruder bestimmten Bräutigam treu bleiben will. Auch der Kampf zwischen der Liebe zum Freunde und der Ehre, der sich in Montforts Seele abspielt, ist Zuthat des Dichters. So kann man wohl *Les Vêpres Siciliennes* als eine selbständige Leistung Delavignes betrachten.

2. *Le Paria*. Die Anregung zu dieser Tragödie schöpfte Delavigne aus Xavier de Maistres *Le Lépreux de la Cité d'Aoste*. In beiden Werken handelt es sich darum, dass eine Menschenklasse sich von der andern fernhält, nur mit dem Unterschied, dass in Maistres Erzählung diese Absonderung durch das physische Leiden der einen Klasse gerechtfertigt erscheint, während in Delavignes Tragödie die Braminen aus blosser Überhebung jede Berührung mit den Parias meiden. Den Stoff zu seiner Tragödie entlehnte der Dichter Bernardin de Saint-Pierres *La Chaumière Indienne*. Zahlreich sind daher die Anklänge an dieses Werk. Beide Dichter haben zunächst das Bestreben gemein, die Parias vornehmlich in den Augen des Europäers zu heben. Beide lassen deshalb einen Europäer unter sie treten, dem die P. beweisen, dass auch sie edler Gesinnung fähig sind, vielleicht in noch höherem Grade als die hochmütige Kaste der Braminen. Bei beiden Dichtern findet ferner eine Verbindung bzw. ein Verlöbniß zwischen einem Paria und einer Frau der höheren Kaste statt, nur gestaltet Delavigne alles poetischer und ändert einiges, um die dramatische Verwicklung herbeizuführen: nach ihm hat Gott die Parias erschaffen „dans un jour de vengeance“, und in der Tragödie ist es der Braut anfangs nicht bekannt, welcher Kaste ihr Bräutigam angehört, sodass in ihrer Seele der Kampf zwischen Liebe und Pflicht verursacht wird. Auch sonst sind in der Tragödie zahlreiche Anlehnungen in Gedanken und Form an Saint-Pierres Erzählung zu finden; einige Beispiele mögen dies beweisen: Delavigne: I, 1: *Idamore: J'en découvrerais de loin les pompeux édifices.* Saint-Pierre: *J'admiraï de loin leurs remparts et leurs tours.* — Delav.: I, 1: *Il se plonge neuf fois dans les flots d'une eau sainte.* — S.-P.: *Il faudra nous baigner neuf fois dans la Gange.* — Delav.: *Leur tribu, disent ils (sc. les Brame), de son front élançée . . .*

*La poudre de ses pieds nous donna la naissance.* S.-P.: *C'est parceque les Brame disent que dans l'origine ils sont sortis de la tête du dieu Brame et que les parias sont descendus de ses pieds.* — In *Le Paria* finden wir auch schon eine Reminiszenz aus Shakespeare. Die Worte, die Idamore (II, 5) an Néala richtet: „*Nous sommes ses enfants. Comme sur leur visage, N'a-t-il pas sur le nôtre imprimé son image? . . . Nos sens formés par lui, nos traits, tout est semblable*“ entsprechen genau dem Ausruf Shylocks in *The Merchant of Venice* (III, 1): *Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, etc.? — Von grösserer Bedeutung ist die Anlehnung Delavignes an Racine. Die Chöre nämlich, die sich in Le Paria am Schluss der ersten vier Akte finden, sind ein getreues Abbild der Chöre in Racines *Athalie*, sowohl was ihre Verwendung anlangt als hinsichtlich ihrer Technik. Bei beiden Dichtern steht der Chor in innigstem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden, auch äusserlich, wie bei Delav. der Schluss von I, 4 und der Anfang von I, 5 beweisen: *Adieu, Soleil, adieu, demain tu reviendras. — Du Soleil qui renaît bénissez la puissance.* Bei Delavigne weist er ebenso wie bei Racine auf das Kommende hin, auch wird sein Auftreten von ihm in derselben Weise angedeutet wie von seinem Vorbild (IV, 6: *Bramines, levez-vous, et la flamme à la main, Renouvelez les airs, . . .*). Auch Delavigne lässt durch den Chor zuweilen die allgemeine Stimmung zum Ausdruck kommen (II, 6: *Respectons ses chagrins . . .*) und von ihm zur nachdrücklichen Hervorhebung ein oder mehrere Zeilen wiederholen (IV, 7: *Premier Brame: Ce jour des châtements, ce dernier jour du monde. Chœur des Brame: Il vient ce dernier jour du monde* und später: *Le Peuple: Il vient, le jour des châtements.* Was endlich die äussere Form anlangt, so finden wir bei Delavigne im ganzen dieselbe Abwechslung in der Länge der Verse, im Reim und in der Reimstellung wie bei Racine. So zeigt sich denn, dass bereits in *Le Paria* das Mass direkter Anlehnung bzw. Nachbildung ziemlich gross ist.*

3. *Marino Faliero*. Das Verhältnis von Delavignes *Marino Fal.* zu seinem Vorbilde Byron ist schon öfters behandelt worden, früher von Kaiser (Byrons und Delavignes *Marino Fal.*) und Gottschall (*Dramaturgische Parallelen: M. F.*), neuerdings von Westenholz (Über Byrons historische Dramen) und Krause (Byrons *M. F.*). Es erübrigt sich deshalb, einen nochmaligen Vergleich anzustellen; nur auf Folgendes sei hier hingewiesen. Schon bei Dessalles-Régis (R. d. d. M. 1840) lesen wir, dass Delavigne zur Vornahme von Änderungen an der Tragödie hauptsächlich dadurch veranlasst wurde, dass Byrons Stück nur einen sehr zweifelhaften Erfolg erzielt hatte: er bildete das *drame politique* in ein *drame domestique* um, indem er den Charakter Elenas und die Be-

ziehungen zwischen ihr und dem Neffen ihres Gatten anders gestaltete, wobei er zugleich den Dogen zurücktreten liess und an seine Stelle einen argwöhnischen, auf seine Gattin eifersüchtigen Greis setzte; indem er ferner der That Falieros ein anderes Motiv unterschob, insofern Faliero nur die Ehre seiner Gattin verteidigen will. Ob diese Veränderungen für das Stück selbst günstig waren, darauf kommen wir an anderer Stelle zurück. Hier handelt es sich zunächst um die Frage, wie weit sich Delavigne sonst an Byron angelehnt hat. Es wurde schon gesagt, dass sein M. F. eine Nachahmung des B.'schen ist. Zwar sind bei ihm die Motive und die Charakterentwicklung der Hauptpersonen von dem Vorbilde verschieden, dafür ist aber der Gang der Handlung — abgesehen vom zweiten Akt, der von dem Ball in Lionis Haus ausgefüllt wird — im ganzen derselbe wie bei Byron. Dazu kommt, dass zahlreiche Stellen in seiner Tragödie nach Form und Inhalt bloss Übersetzungen aus der englischen sind. Kaiser und Krause haben eine ganze Reihe nachgewiesen; doch ist ihre Zahl noch grösser. So lehnt sich Delavigne in II, 8: Faliero: *Et le plus révééré, Dont l'image est debout près du parvis sacré, Me verra donc trahir ma gloire et mes ancêtres!* — Israel: *Trahir! que dites-vous?* — Faliero: *Oui, nous sommes des traîtres* an Byron III, 1: Doge: . . . but I have set my little left Of life upon this cast: the die was thrown When I first listen'd to your treason — Start not! That is the word, etc. an; ferner in III, 3: Israel (avec impatience). *Eh quoi! vous balancez?* an Byron III, 1: Bertuccio: *It had been as well To have ponder'd this before* — — *Do you repent?* Eine weitere Anlehnung findet sich schliesslich in V, 2, wo Faliero klagt:

*Nobles déshonorés, un jour on les verra,  
Pour quelques pièces d'or qu'un juif leur jettera,  
Prostituer leur titre, et vendre les décombres  
De ces palais déserts où dormiront vos ombres.*

Bei Byron heisst es in V, 3:

Doge. When thy patricians beg their bitter bread  
In narrow streets, and in their shamefull need  
Make their nobility a plea for pity.

Einzelne kleinere Abweichungen, wie sie beispielsweise der Schluss in beiden Tragödien aufweist (Delavigne, V, 4: *On le couvre du manteau ducal, il place la couronne sur sa tête* — Byron, V, 3: *On arriving, a Chief of the Ten takes off the ducal cap from the Doge's head*) fallen bei der Vergleichung von Vorbild und Nachahmung nicht ins Gewicht. So müssen wir denn Delavigne vorhalten, dass, wenn auch sein Mar. Fal. keine Übersetzung des Byron'schen ist, die Anklänge an letzteren nach Zahl und Bedeutung viel zu gross sind, als dass der Dichter seine Tragödie als ein selbständiges Werk bezeichnen könnte. Sein Zugeständnis: „J'ai dû me rencontrer avec lui (sc. Byron) dans quelques scènes données par l'histoire“ ist demnach bei weitem nicht die rechte Bezeichnung für das Verhältnis zwischen seiner und Byrons Tragödie. — Schliesslich finden wir noch in I, 1 zwei Entlehnungen aus Dantes Divina Commedia; dort beruht nämlich der Vers *Nous le lisions tous deux: je n'ai pas lu depuis* auf Inferno 5, 138: *Quel giorno più non vi leggemmo avante*; daran schliesst sich die Übersetzung der Inschrift an dem Thore der Hölle (Inferno, 3, 1 etc.): *Per me si va nella città dolente, etc*

*C'est par moi qu'on descend au séjour des douleurs, etc.*

Ob Delavigne die Stelle selbst übersetzt oder sie einer andern Übersetzung entnommen, ist freilich nicht nachzuweisen.

4. Louis XI. Man hat behauptet, Delavigne habe an Louis XI mehr als 14 Jahre gearbeitet. Er müsste sich demnach, da das Stück im Februar 1832 zum erstenmale aufgeführt worden ist, bereits seit 1818 damit beschäftigt haben. Das ist jedoch nicht der Fall gewesen. Zur Feststellung der Zeit, wo Delavigne mit der Abfassung dieser Tragödie begonnen hat, sind folgende Momente zu berücksichtigen. Erst anfangs der zwanziger Jahre hatten französische Theaterdirektoren die Dichter aufgefordert, nach Scotts Romanen Schauspiele zu „arrangieren“; 1823 hatte V. Hugo in einer Besprechung des Quentin Durward auf die dramatische Form dieser Erzählung hingewiesen. Nun hat Delavigne die Anregung zu seiner Tragödie von Talma erhalten. Dies wird geschehen sein, nachdem der Schauspieler Delavignes Talent erkannt hatte. Vor seiner Abreise nach Italien und bis zu Talmas Tode (1826) hatte aber der Dichter nur den ersten Akt beendet und zwar — nach der ihm eigenen Weise — zunächst auch nur im Geiste. Somit gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass die Anfänge zu Louis XI nur bis in das Jahr 1825 oder 1826 zurückreichen. Nach Talmas Tod und auch infolge seiner geschwächten Gesundheit hat Delavigne dann das Stück lange Jahre unberührt gelassen, und erst, nachdem der Schauspieler Ligier sich in der Rolle des

Marino Faliero als würdigen Nachfolger des „grossen Talma“ gezeigt, nahm er den Stoff wieder auf, um schliesslich durch die Affaire Fontan nochmals an der Vollendung der Tragödie gehindert zu werden. Die eigentliche Abfassung des Stückes bzw. Niederlegung des Textes fällt mithin in die Jahre 1829—1831. Auf diese Zeit weist auch der Umstand hin, dass Louis XI diejenige von Delavignes Tragödien ist, die die meisten romantischen Züge aufweist, und zwar zeigen sie sich hauptsächlich vom zweiten Akt ab; im ersten Akt tritt das romantische Element aus dem Grunde weniger hervor, weil seine Abfassung in eine Zeit fiel, in der Delavigne sich noch nicht den Romantikern angeschlossen hatte; und wenn wir auch Guillaume Delavignes Worte: „C'est alors (1829) qu'il rechercha dans sa mémoire ce premier acte qu'il l'y retrouva tout entier sans aucun effort“ als nur im allgemeinen gültig ansehen können, so wird doch der Dichter an der ersten Fassung nur wenig geändert haben. Die langjährige Beschäftigung mit dem Werk ist nun auch die Ursache, dass der Dichter hierin so vielen und so mancherlei Quellen gefolgt ist: In keiner anderen Tragödie lassen sich so viele Entlehnungen nachweisen wie in Louis XI. Französische Geschichtsschreiber, Dichter und Dramatiker, englische Dramatiker und Romanschriftsteller haben ihm, sei es im Inhalt oder in der Form, die Bausteine zu seinem Werk geliefert, ganz abgesehen von den vielfachen sprachlichen Reminiscenzen, von denen an anderer Stelle die Rede sein wird. Die Geschichte Ludwigs des Elften lag Delavigne in einer Reihe von geschichtlichen Werken vor; von ihnen hat er namentlich Duclos' *Histoire de Louis XI* und die *Memoiren Philipps de Commines* benutzt. Mit Unrecht stellt Planche die Benutzung letzteren Werkes in Abrede, wie schon die Aufnahme des Briefes von Jacques d'Armagnac (Louis XI, acte IV, sc. 8) aus Commines' *Memoiren* beweist. Freilich ist oft schwer zu entscheiden, ob sich Delavigne an diese oder an Duclos anschliesst, doch scheint er in der Hauptsache Commines gefolgt zu sein, und zwar sind es besonders folgende Kapitel, die ihm den Stoff lieferten: Livre I, chap. X: Digression sur quelques vices et vertus du Roy Louis onziesme, vol II: Comparaison du regne du roy Louys XII et celui du Roy Louys XI (Tirée de l'*Histoire du Roy Louis XII* par Claude Seyssel, *Evesque de Marseille* und livre VI, chap. VIII: Comment le Roi fit venir à Tours un nommé le Sainet homme de Calabre, pensant qu'il le deut guerir. Im einzelnen ist auf folgendes hinzuweisen: 1) In Akt I, Sz. 4 entspricht das Verhalten Commines' gegenüber dem König (Coitier: Vous le flattez — Commines: Je l'aime) genau der Meinung, die Commines von Ludwig XI. hatte. 2) Die Strenge, die der König gegen den Grafen von Dreux in Anwendung bringt (II, 7), beruht auf den Worten Commines': Il estoit naturellement enemy de tous grands qui se pouvaient passer de luy. 3) Die Freigebigkeit des Königs namentlich seinem Leibarzt Coitier gegenüber wird von Commines wiederholt geschildert und zwar zumeist so, wie wir sie im ersten Akt der Tragödie lesen. 4) Auf Commines fusst ferner die Annahme Delavignes, dass der Herzog von Berry von Ludwig vergiftet worden sein soll. Endlich 5) benutzt der Dichter in Akt V, Sz. 14 u. 15 Commines' Bericht von dem Scheintod des Königs: et en vinrent les nouvelles à Paris, le Mercredy 27. dudit mois, qu'il estoit mort . . . que le Roy estoit ainsi mort, dont il n'estoit rien, et s'en revint, but, parla, mangea très bien, et vesquit jusques au Samedy au soir ensuivant 30. Aoust. — Aus Duclos' *Histoire de France* stammt wahrscheinlich die Schilderung von Coitiers Persönlichkeit sowie das Verhältnis zwischen dem König und dem Dauphin; auch die näheren Umstände bezüglich des Auftretens des François de Paule sind diesem Werk entnommen. — Freilich ändert der Dichter mancherlei an der geschichtlichen Überlieferung. Hier kommt zunächst die Einführung des jungen Herzogs von Nemours und dessen Verhältnis zu Marie, der Tochter Commines', in Betracht. Letzteres erinnert sehr an *Les Vêpres Siciliennes*, wo die Beziehungen Lorédans zu Amélie ebenfalls Erfindung des Dichters sind. In Wirklichkeit ist der Herzog gar nicht an Ludwigs Hof gewesen, geschweige denn dort gestorben; die Tochter Commines' aber war bei Ludwigs Tod kaum 10 Jahre alt. — Einen Anachronismus lässt sich der Dichter dadurch zu Schulden kommen, dass er das Eintreffen der Nachricht vom Tode Karls des Kühnen, der am 5. I. 1477 in der Schlacht bei Nancy fiel, in die letzten Lebenstage Ludwigs XI. verlegt (vgl. Louis XI, acte III, sc. 11). So ist auch das Auftreten des Herzogs von Craon Zuthat Delavignes. Aber diese Thaten stammen — und das ist hier die Hauptsache — meist nicht von Delavigne her; er hat aus den Dramen Janins und Merciers beispielsweise die Audienz Nemours bei dem König<sup>1)</sup>, die Beichtszene und die Schilderung des Verhältnisses Ludwigs zu den Bauern entlehnt. — Die nächste Hauptquelle ist Scotts Roman *Quentin Durward*. Auf diesem beruht zum guten Teil die Charakteristik des Königs, sowie des Herzogs von Nemours (= Crèveœur bei Scott) und des Dauphin. Man vergleiche ferner Quentin Durwards Schilderung von seiner Annäherung an das Schloss im 2. Kapitel von Scotts Roman mit der Schilderung in Louis XI, II, 6, ferner das Auftreten Crèveœurs mit

<sup>1)</sup> sofern man hier nicht auch eine Anlehnung an Scott annehmen will.

dem des jungen Herzogs von Nemours. Die einzige Änderung, die Delavigne hier vorgenommen hat, besteht darin, dass er den Handschuh von dem Dauphin aufnehmen lässt, um dessen Verhältnis zum König noch genauer zu zeichnen. An Quentin Durward, Chapt. XI., ist ferner angelehnt die Szene IV, 8, und zwar unter gleichzeitiger Benutzung von Shakespeares Hamlet (III, 3). — Eine weitere Quelle ist, wie wir eben sahen, Hamlet, und zwar hinsichtlich der Form. Schon die Eingangsszene erinnert sehr an den Anfang dieses Stückes. Wenn ferner in I, 6 Commines seine Tochter Marie auf die Gefahren hinweist, die der Umgang mit dem Dauphin für sie notwendig nach sich ziehen muss, so ahmt Delavigne auch hierin Shakespeare nach, in dessen Hamlet (I, 3) Polonius seine Tochter Ophelia vor den Liebesworten Hamlets warnt, nur dass Delavigne das Verhältnis zwischen dem Dauphin und Marie edler gestaltet. Man vergleiche weiterhin Louis XI, IV, 7 u. 8 mit Hamlet III, 3. In beiden Tragödien ist die Situation dieselbe. Hier wie da will der Sohn Rache üben an dem Mörder seines Vaters, in beiden Stücken trifft er den König beim Beten, in beiden zögert er und steht schliesslich von seinem Vorhaben ab. Freilich mag Delavigne durch die Erzählung in Quentin Durward zur Abfassung der betr. Szene veranlasst sein, die Form aber entlehnt er ohne Zweifel Shakespeare. Noch zwei anderen Tragödien des englischen Dichters hat Delavigne einiges entliehen. In King Henry IV., part II, IV, 4 setzt Prince Henry neben dem Sterbebette seines Vaters sich selbst die Krone aufs Haupt; dasselbe thut der Dauphin in Louis XI, V, 14. Hier wie dort kommt der König wieder zu sich und vermisst die Krone. Allerdings ist der weitere Verlauf der Szene in beiden Stücken verschieden, doch steht ausser Zweifel, dass sich Delavigne an Shakespeare hier ebenso anlehnt wie in den vorher erwähnten Punkten. Endlich weist die Stelle in Louis XI, V, 10: *De l'air! ah! pour de l'air mon trésor tout entier* deutlich auf den Ausruf Richards III. in V, 4 hin: *A horse! a horse! my kingdom for a horse!* — Auf den Einfluss V. Hugos ist der Umstand zurückzuführen, dass sich in Louis XI lyrische Partien finden. So eröffnet der Dichter den dritten Akt mit einem ländlichen Fest: unter Gesängen führen Bauern und Bäuerinnen einen Reigen auf. Nun behauptet zwar Vuacheux: „*Le troisième acte imaginé par l'auteur n'est-il pas à lui seul un pur chef d'œuvre?*“ Doch ist auch hier festzustellen, dass Delavigne einen anderen Dichter nachahmt, denn eben jener *bal champêtre* ist nichts weiter als eine Nachbildung von Bérangers Louis XI. Die Gegenüberstellung der einen Strophe beider Lieder zeigt dies deutlich genug.

|  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| Béranger: Heureux villageois, dansons: | Delav. Quel plaisir!.. Jusqu'à demain |
| Sautez, fillettes                      | Sautons au bruit du tambourin;        |
| Et garçons!                            | Pour étourdir le chagrin,             |
| Unissez vos joyeux sons,               | Fillettes,                            |
| Musettes                               | Musettes,                             |
| Et chansons!                           | Répétez mon refrain.                  |

Die Art und Weise, wie sich Coitier in II, 7 und 8 dem König gegenüber verhält, erinnert endlich an den Streit zwischen Argan und Purgon in Molières *Le Malade Imaginaire* (III, 6). Dass Delav. dieses Stück in der That benutzt hat, beweist der Umstand, dass sich in Louis XI eine Reihe sprachlicher Reminiscenzen aus Molière (wie auch aus Racine und Corneille) finden.

So bleibt denn als des Dichters eigenes Werk nur wenig übrig. Die ganze Tragödie Louis XI ist im grossen und ganzen nichts anderes als eine Kompilation von Motiven der verschiedensten Vorbilder, wobei freilich nicht geleugnet werden darf, dass der Dichter sie mit grosser Geschicklichkeit benutzt und ihre Herkunft verschleiert hat.

5. *Les Enfants d'Edouard*. Das Sujet zu dieser Tragödie ist die Ermordung der beiden Söhne König Eduards IV. durch den Herzog von Gloucester, den späteren König Richard III. Dasselbe Ereignis bildet einen Teil von Shakespeares *Richard the Third*. Auf Shakespeare greift nun Delavigne auch in der Hauptsache zurück, doch bedingt der Umstand, dass in seiner Tragödie die Ermordung der Prinzen der Mittelpunkt der Handlung ist, während sie bei Shakespeare nur ein einzelnes Glied in der langen Kette der Greuelthaten Richards darstellt, eine ganze Reihe von Änderungen. Zum Teil folgte Delavigne hierbei einer zweiten Quelle, nämlich der Chronik *Molinet's*, in deren 43. Band *L'Extinction des deux fils du roy Edouard d'Angleterre* erzählt wird. Nach Delavigne ist der Tod der Prinzen dem Herzog von Gloucester von grösster Bedeutung für die Erreichung seines Ziels, insofern die Söhne des verstorbenen Königs, insbesondere der Thronerbe, ihm als letztes Hindernis zur Erlangung der Königskrone im Wege stehen. So fasst denn auch in seiner Tragödie Gloucester den Plan zu ihrer Ermordung (II, 1), bevor er als König proklamiert wird (vgl. III, 4). In Shakespeares Drama erfahren wir den Tod der Prinzen aus Tyrrels Bericht (IV, 3). Bei Delavigne ist hierbei eine bedeutende Erweiterung zu konstatieren: er zeigt uns den Aufenthalt der Prinzen

im Tower (der ganze zweite und dritte Akt spielt sich dort ab), wie auch ihre Ermordung vor den Augen des Zuschauers stattfindet. Zugleich hat Delavigne die Rolle und den Charakter Tyrrels beträchtlich erweitert bzw. verändert. Zwar verrät auch bei Shakespeare Tyrrel in seinem Monolog (V, 3), dass sich in seiner Seele menschlichere Gefühle regen, im ganzen aber ist er das gefügige Werkzeug Glocesters. Bei Delavigne erfahren wir durch Tyrrels eigene Worte (II, 3), wie dieses Glied einer einst angesehenen und reichen Familie durch den Spielteufel allmählich immer tiefer gesunken ist (*Quelles nuits! beau joueur et plus heureux amant!*), bis er zuletzt für Geld zu jeder Schandthat bereit ist (*Hors le prix convenu, tout m'est indifférent*). So führt er Glocesters Befehl, den Herzog von Buckingham zu ermorden (— hierin weicht Delavigne von Shakespeare ab —) ohne alle Gewissensbisse aus und will, da der erste Versuch missglückt ist, seinem Opfer ein zweites Mal auflauern. Aus jener Stelle (II, 3) ersehen wir aber zugleich auch die Motive für Tyrrels späteres Zögern. Der jüngere der beiden Prinzen erinnert ihn an seinen eigenen Sohn, den er innig geliebt und dessen Tod ihm den letzten Halt genommen hat: so fasst er denn für den jungen Herzog von York eine grosse Zuneigung (III, 4: *J'aime en lui le seul bien qui m'ait coûté des pleurs: Mon Tomy, mon trésor de joie et de douleurs, etc.*). Deshalb versucht er, nachdem er über den Zweck des Aufenthalts der Prinzen im Tower und über die ihm von Gloucester gestellte Aufgabe klar geworden ist, diesen von seinem Vorhaben abzubringen; noch im letzten Augenblick bittet er um Gnade für die Prinzen (III, 15: *Glocester, malgré les gestes suppliants de Tyrrel, faisant signe à Dighton et à Forrest. Achevez*). Nur durch die Trunkenheit (III, 4: *... mon ivresse est terrible*) und durch die Aussicht auf Gewinn beim Spiel (III, 4: *Tyrrel, vivement: On jouera? — à part: Oh! le démon me tente*) werden seine Bedenken überwunden. Wie die Rolle Tyrrels, so ist auch die der Königin Elisabeth verändert d. h. erweitert worden. Über sie wie über den Charakter der Hauptpersonen wird an anderer Stelle zu reden sein. Hier genüge der Hinweis, dass Delavigne in der Zeichnung Glocesters und der beiden Prinzen im allgemeinen Shakespeare gefolgt ist. Dagegen weicht er von ihm ab hinsichtlich der Stellung des Herzogs von Buckingham zum Regenten, insofern bei ihm B. ein Gegner von Glocesters Plan ist, diesen an die Königin verrät und ihr zugleich den Rat giebt, im Westminster Schutz zu suchen. Da er sich also im Herzen bereits von Gloucester losgesagt hat, so kann nicht er es sein, der den Cardinal auffordert, den jungen Herzog von York dem Schutze der Kirche und seiner Mutter zu entreissen: nach Delavigne veranlasst vielmehr Gloucester den jungen König, seine Mutter brieflich zu bitten, mit ihrem jüngeren Sohn nach dem Tower zu kommen. Es seien hier ferner noch folgende Abweichungen hervorgehoben. Nach Shakespeare zieht Gloucester dem nach London zurückkehrenden Prinzen Eduard entgegen und nimmt unterwegs u. a. Rivers gefangen; nach Delavigne bleibt Gloucester in London. In dem englischen Drama flüchtet Elisabeth aus eigenem Antriebe, nachdem sie die Gefangennahme Rivers, Greys und Vaughans vernommen, in die Westminster-Abtei; bei Delavigne thut sie es erst, nachdem sie Buckingham auf die ihr und ihren Söhnen drohende Gefahr hingewiesen hatte (I, 10: *Buck: Gagnez de Westminster l'asile inviolable*). In Shakespeares Drama erkundigt sich der junge Eduard gleich bei seiner Ankunft in London nach seinem Onkel Rivers (III, 1: *I want more uncles here to welcome me*), worauf dieser von Gloucester verdächtigt wird; bei Delavigne stellt Eduard dieselbe Frage (II, 5: *Mais un autre oncle encor devait m'ouvrir ses bras*), doch vermeidet hier Gloucester, eine Antwort zu geben. Ähnlich ist die Abweichung Delavignes von seinem Vorbilde, bezüglich der Frage Eduards nach Mutter und Bruder: nach ihm giebt Gloucester selbst die Erklärung für deren Abwesenheit im Gegensatz zu Shakespeare, der diese Rolle Hastings anweist (nach Delavigne ist Hastings schon früher ermordet; vgl. I, 6 *Buck: L'infortune d'Hastings doit seule m'affliger; C'était, quoi qu'il eût fait, du sang à ménager*). Bei Shakespeare fragt endlich Eduard den Herzog von Gloucester direkt, wo er und sein Bruder bis zu seiner Krönung bleiben sollen; nach Delavigne weist Gloucester, nachdem er von den beiden Prinzen gedemütigt worden ist, ihnen selbst den Tower an (II, 9: *Je le veux, et la Tour est l'asile assuré Où nous veillerons tous sur un dépôt sacré*) und verlangt als Protektor von dem unmündigen König Gehorsam (II, 9: *Mais qu'aujourd'hui le roi, soumis à ma puissance, si je lui dois respect, me doit obéissance*).

Alles in allem sind diese Abweichungen jedoch nur geringfügig: Dagegen ist das Mass direkter Anlehnung D.'s an Shakespeare in Inhalt und Form sehr gross. Wir sahen bei Marino Falliero, dass Delavigne vieles einfach aus Byron übersetzt hat. Dieselbe Beobachtung machen wir bei *Les Enfants d'Edouard*. Wir begnügen uns, hier nur einige übereinstimmende Stellen hervorzuheben, betonen aber, dass ihre Zahl noch bedeutend vermehrt werden kann.

- 1) Shakespeare II, 4. York. *Small herbs have grace, great weeds do grow apace*  
Delavigne I, 2: *Gloc. Mauvaise herbe est précoce et croît avant le temps*

- 2) Sh. III, 1: Gloc. So wise so young, they say, do ne'er live long  
Del. I, 2: Gloc. Quand ils ont tant d'esprit, les enfants vivent peu.
- 3) Sh. II, 2. Gloc. J, as a child, will go by thy direction, etc.  
Del. II, 4. Gloc.: De tous mes intérêts, il faut que tu décides, etc.
- 4) Sh. II, 1: Gloc. But he, poor man, by your first order died, etc.  
Del. II, 6. Ed. Non, mais un crime  
Jusque sous son pardon vint frapper la victime, etc.

Man vergleiche besonders auch 5) die Szenen Sh. IV, 2 und Del. I, 6, in denen mehrfache genaue Übereinstimmungen zu finden sind. — So zeigt sich, dass auch diese Tragödie nur wenig enthält, was als Delavignes eigenes Werk angesehen werden kann.

6. Une Famille au temps de Luther. Den Stoff zu dieser Tragödie fand Delavigne bei Voltaire, der unter dem Artikel „fanatisme“ folgendes berichtet: „Barthélemy Diaz avait à Nuremberg un frère, J. Diaz, qui n'était encore qu'enthousiaste luthérien, vivement convaincu que le pape est l'antéchrist, ayant le signe de la bête... Barthélemy, encore plus persuadé que le pape est Dieu en terre, part de Rome pour aller convertir ou tuer son frère. Il l'assassine.“ An dieser Erzählung nimmt Delavigne nicht die geringste Änderung vor; nur führt er die Mutter der beiden Brüder sowie die Tochter des einen und ausserdem eine Person von geringerer Bedeutung ein. Er erweitert die Handlung durch religiöse Gespräche zwischen der Mutter und ihren Söhnen sowie durch den Austausch von Erinnerungen aus der Jugendzeit der beiden Brüder. Irgendwelche andere Entlehnung in dem übrigens sehr kurzen Stück ist dem Dichter nicht nachzuweisen, nur erinnert sein Stück sehr an Voltaires Mahomet und an Mercier, der ebenfalls Voltaires Mahomet nachgeahmt hatte und Delavigne (vgl. oben unter III, 4) nicht unbekannt war.

7. La Fille du Cid. Für diese Tragödie lassen sich wieder mehrfache Quellen nachweisen. Den grössten Teil entnahm Delavigne einer Übersetzung des Romancero; daneben benutzte er fleissig Corneille, und zwar neben Le Cid auch Horace; ausserdem aber auch V. Hugos Hernani und endlich Scotts Fair Maid of Perth. Das Stück berichtet, wie der Cid schliesslich im Kampf gegen die Mauren fällt, dass er aber in Rodrigo, dem Sohne seines Kampfgenossen Fanès, einen würdigen Nachfolger und zugleich einen würdigen Gatten für seine Tochter Elvire gefunden hat. Im einzelnen betrachtet zeigt die Tragödie, dass Delavigne, hinsichtlich der Form wie des Tones, in I, 2 die Szene aus Le Cid nachahmt, in der Rodrigo den Grafen Gormas zum Kampfe fordert, dass ferner Elvire genau der Corneille'schen Chimène entspricht, der Cid aber eine Verquickung der Charaktere Rodrigos in Corneilles Cid und des Don Ruy de Gomez de Silva in V. Hugos Hernani ist, dass Fanès nach dem älteren Horace und der junge Rodrigo nach Scott gezeichnet ist. Es würde zu weit führen, wollten wir hier auf die Einzelheiten genauer eingehen; in dem Kapitel „Die Charaktere in Delavignes Tragödien“ kommen wir auf diese Beziehungen des Dichters zu seinen Quellen zurück. So viel aber können wir schon jetzt sagen: auch in La Fille du Cid ist Delavignes eigene Gabe nur unbedeutend; das meiste entlehnt er anderen.

Fassen wir nun die gefundenen Ergebnisse zusammen, so finden wir, dass in den Tragödien unseres Dichters ein nicht unbedeutendes Mass, sowohl hinsichtlich des Inhalts wie der Form, auf direkter Entlehnung aus anderen Schriftstellern beruht. Zwar kann man nicht sagen, dass Delavigne ein Plagiator gewesen ist, andererseits aber muss man der Ansicht Vuacheux' entschieden entgegen treten, wenn er behauptet, dass Delavigne alles aus eigener Kraft geschöpft habe. Der Dichter wird vor allem in den Stücken unselbständig, in denen er sich den Romantikern nähert.\*)



Biblioteka Śląska w Katowicach  
ID: 0030001975958



III 349307/29/1899

\*) Die Arbeit muss hier wegen Raum mangels abgebrochen werden. Der II. Teil betrachtet 4. Die Handlung, 5. Die Charaktere und 6. Vers und Sprache in Delavignes Tragödien.