

XXX.

STAEDTISCHES

EVANGELISCHES GYMNASIUM

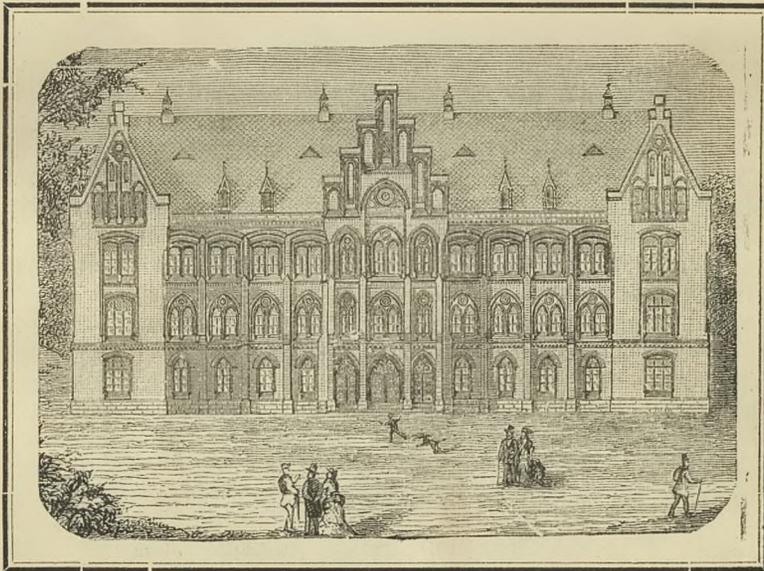
ZU

Waldenburg in Schlesien.

Ostern 1900.

INHALT:

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



P. SCHMIDT'S DRUCKEREI, WALDENBURG I. SCHLES.

1900. Programm No. 223.

1900.

x-138053
949 207 11

W-111 157 16



51

18 02.

IV. und V. Die Handlung und die Charaktere in Delavignes Tragödien.

In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, wie verschiedenartig die Kritiker über Delavigne geurteilt haben. Dies betrifft namentlich den Aufbau der Handlung und die Entwicklung der Charaktere. Von den zahlreichen Belegen, die sich hierfür beibringen lassen, seien nur folgende erwähnt; sie sind gewählt, einmal weil sie zeigen, wie gross der Unterschied in der Beurteilung des Dichters ist, sodann, weil sie beweisen, dass noch in neuester Zeit die Ansichten auseinandergehen, wenn man auch, abgesehen von Vuacheux, allgemein darin übereinstimmt, dass Delavigne nicht die hohe Stelle unter den Dichtern zukommt, die ihm seine Freunde haben zuweisen wollen. So urteilt Dessalles-Régis: Delavigne n'est pas fertile en incidents curieux, en péripéties imprévues; er vermisst bei ihm „l'initiative et la passion; l'une qu'il n'a jamais osé prendre, et l'autre qu'on ne saurait acquérir,“ und nach Kreyssig ist Delavigne „in der Regel ohne selbständige Idee und namentlich unfähig, einen Charakter zu entwickeln und durchzuführen.“ Dem gegenüber lobt Gidel „ses ressorts ingénieux et l'habile usagé qu'il en sut faire,“ und Charpentier ruft begeistert aus: „Ihr werdet entzückt sein von der Wahrheit der Charaktere!“ — Im Folgenden sollen nun die Handlung und die Charaktere in Delavignes Tragödien einer Betrachtung unterzogen werden. Wenn wir hierbei die Stücke nach beiden Seiten hin einzeln behandeln, so geschieht dies, um den Überblick und Zusammenhang zu erleichtern; ein zusammenfassendes Urteil wird sich am Schlusse der Untersuchung von selbst ergeben.

1. Les Vêpres Siciliennes (1819). Der Gegenstand dieser Tragödie ist, wie der Name sagt, die sizilianische Vesper. Es ist schon bemerkt worden, dass Delavigne sich hierin eng an die geschichtliche bzw., was die Teilnahme Procidas anlangt, an die sagenhafte Überlieferung anlehnt, und dass nur zwei Personen, Lorédan und Amélie, und ein Moment, das der Liebe, auf freier Erfindung des Dichters beruhen. Der Gang und Aufbau des Stückes ist folgender. Im Beginn des ersten Aktes werden wir mit dem Haupte der Verschwörung bekannt gemacht. Procida, ein vornehmer Sizilianer, ist, nachdem er heimlich die Gemüter seiner Landsleute aufgereizt und im Ausland Hilfe gesucht hat*), nach Sizilien zurückgekehrt, um die Verschwörung ins Werk zu setzen. Er hat seinen Sohn Lorédan von seiner Ankunft benachrichtigt, trifft aber zuerst beim Betreten seines Palastes zufällig seinen früheren Vertrauten Salviati. Durch ihn erfährt er, dass König Karl in den Kampf gegen Paläologus von Byzanz gezogen sei, aber Roger de Montfort als Gouverneur zurückgelassen habe, dass ferner die Verschworenen zum Losschlagen bereit seien, dass man aber Lorédan nicht habe einweihen können, da dieser mit Montfort enge Freundschaft geschlossen habe. Procida ist über letztere Nachricht sehr betrübt. Er sucht deshalb, seinen Sohn von Montfort abzubringen, indem er ihn auf die Treulosigkeit der Franzosen und auf seinen Eid hinweist, der ihn an Amélie, die Schwester des durch die Franzosen gefallenen Konradin, binde, zunächst jedoch vergebens. Allerdings will Lorédan seinen Eid sehr gern halten, da er Amélie liebt. Als nun Procida von beiden die Erneuerung ihres Versprechens verlangt, thut er es mit voller Bereitwilligkeit; nicht so Amélie, die erst nach einigem Zögern der Aufforderung Procidas nachkommt. Dieses Zögern weckt in Lorédan den Verdacht, dass sie vielleicht einen andern, nämlich Montfort, liebt. (Erregendes Moment). Er verlangt deshalb von ihr, sie solle Montfort aufsuchen und ihm jede

*) Wie aus seinen Worten (in I,1 und IV,3) und der Angabe Lorédans (I,3) hervorgeht, ist er 1 Jahr lang in Sizilien und 2 Jahre lang im Ausland herumgewandert.

K 27 1410

ausgeschieden



Hoffnung nehmen dadurch, dass sie ihn mit ihrem Verhältnis zu Lorédan bekannt mache. Durch das Verhalten Amélie's wird in seiner Seele die Eifersucht so gesteigert, dass er die Drohung ausspricht, es werde, falls Montfort thatsächlich sein Nebenbuhler sei, im Kampfe um Amélie Hand einer von beiden fallen. (Erste Stufe der Steigerung). — So giebt uns der erste Akt die Exposition des Stückes und enthält zugleich das erregende Moment und den Beginn der steigenden Handlung. In allen drei Punkten wird der Dichter den an diesen Teil der Tragödie gestellten Anforderungen gerecht: wir erfahren, um was es sich handelt, lernen die Hauptpersonen, ihre Wünsche und Befürchtungen kennen, werden aufgeklärt über Zeit und Ort der Handlung, und unser Interesse und unsere Spannung werden hervorgerufen. Gleichwohl können wir dem Dichter einen Vorwurf nicht ersparen, den nämlich, dass die Exposition manches enthält, was nicht berechtigt ist. Zwar muss der Dichter seinen Personen vieles in den Mund legen, was mehr für die Hörer bestimmt ist, doch darf er hierin nicht zu weit gehen. Wenn Salviati gleich im Beginn des Stückes ausruft: *Que vois-je? Procida de retour sur nos bords! De tous nos conjurés quels seront les transports! Le règne des tyrans touche donc à son terme!* so giebt er damit zu erkennen, dass er über Procidas Plan völlig aufgeklärt ist, zumal er früher der Vertraute desselben gewesen ist. Gleichwohl schildert ihm Procida seine glühende Vaterlandsliebe und erzählt ihm in breiten Worten, wie er schon zur Zeit seines Aufenthaltes in Palermo (wo er zusammen mit Salviati verweilt hat!), ohne dass der König etwas gemerkt, für die Verschwörung geworben, und wie er in der Heimat und im Ausland herumgeirrt sei. Von all dem ist nur der letzte Bericht gerechtfertigt. — Der zweite Akt führt uns zunächst die übrigen Personen, namentlich Montfort und Gaston, vor und bringt die weiteren Stufen der Steigerung. Eine einleitende Szene schildert uns die Sorglosigkeit Montforts, die in ihm nicht das geringste Misstrauen gegen die sizilianischen Grossen aufkommen lässt. Er beachtet daher auch nicht die Warnung seines Vertrauten Gaston vor der Möglichkeit einer Verschwörung und ist für weitere Worte nicht zugänglich, da sich in diesem Augenblick Amélie nähert. Aus ihren Worten entnimmt er, dass Lorédan sie mit seinem Wunsche, eine Unterredung mit ihr zu haben, bekannt gemacht hat; er gesteht ihr seine Liebe, muss aber erfahren, dass ihre Hand bereits Lorédan gehört. Dies erweckt in ihm den Verdacht, dass Lorédan ihn hintergehe. Deshalb klagt er diesen der Falschheit und Heuchelei an und geht schliesslich, als Lorédan seine Anklagen als unberechtigt zurückweist, so weit, dass er ihn verbannt, um ihm das fernere Zusammentreffen mit Amélie unmöglich zu machen. Diese Strafe ruft in Lorédans Seele die höchste Erbitterung gegen den Freund hervor. *Me bannir! . . . Quel abus d'un pouvoir détesté . . .* (Zweite Stufe der Steigerung). Er leiht deshalb den Worten seines Vaters ein williges Ohr, als dieser ihm die traurige Lage des Landes unter dem Übermut der Bedrucker schildert und ihn auffodert, sich an dem Kampfe zu beteiligen; aber er will nur einen ehrlichen, offenen Kampf; erst als Procida ihn verhöhnt: *A ton cœur généreux, j'ai trop parlé peut-être, Pourquoi t'exposerais-je aux dangers que je cours? Ne me condamne pas à trembler pour tes jours, Garde-toi d'embrasser, dans l'ardeur de ton zèle, Le dangereux projet que ma voix te révèle . . .* da erwacht in ihm das Bewusstsein, dass er Pflichten gegen sein Vaterland wie gegen seinen Vater hat, und er fasst den Entschluss, zur Beseitigung der Unterdrücker das Seine beizutragen: *Il, 6 Il n'est plus ni pitié ni respect qui m'arrête: Vos timides conseils ne me retiendront pas. Faut-il frapper? parlez et dirigez mon bras.* (Höhepunkt).

Auch in diesem Teile des Stückes sind die Reden Procidas auffallend breit angelegt. Sie erscheinen hier aber aus dem Grunde am Platze, weil es der eindringlichsten Worte von seiten des Vaters bedarf, um den Sohn zur Teilnahme zu bewegen und insbesondere, um aus seinem Herzen das Mitleid mit den Gegnern, die meuchlings überfallen werden sollen, zu bannen. — Der Anfang des dritten Aktes bringt das tragische Moment. Lorédan sind Bedenken gekommen; es beunruhigt ihn, dass bei dem Ausbruch des Kampfes auch das Leben Amélie's bedroht ist; die Sorge um die Geliebte hat ihn veranlasst, sie durch ein Billet . . . *Il doit une victime au sang de votre frère: L'heure approche où dans l'ombre un châtement Vengera, sur Montfort, et la Sicile entière et le meutre de Conradin . . .* von dem drohenden Unheil zu benachrichtigen; er hat es ihr gegeben, als sie in der Kirche vor dem Altar kniete. Dadurch giebt er aber zugleich die Veranlassung zur Entdeckung der Verschwörung. Sobald Amélie weiss, dass Montfort gefährdet ist, sucht sie ihn zu retten. Als er nun, um in ihren Augen Achtung zu verdienen, ihr seinen Entschluss mitteilt, Sizilien zu verlassen, um ihrer Verbindung mit Lorédan nicht mehr im Wege zu stehen, da warnt sie ihn, den Palast zu verlassen; als er ihre Warnung nicht beachtet und eben im Begriff ist zu gehen.

da bricht ihre Liebe zu ihm hervor; mit den Worten: *Je t'aime, ingrat! tions, lis . . .* übergibt sie ihm das Billet. Somit ist die Verschwörung verraten, noch nicht aber die Verschwörer selbst. Inzwischen ist Procida trotz seiner Verkleidung von den Leuten Montforts erkannt und von Gaston verhaftet worden. Dieser klagt Lorédan der Mitwisserschaft an, da er die Rückkehr seines Vaters verheimlicht habe. Procida sucht zwar seine Rückkehr Montfort gegenüber zu begründen, doch sagt ihm dieser den verbrecherischen Plan auf den Kopf zu; da bekennt sich Lorédan plötzlich als den allein Schuldigen und bittet Montfort, ihn zu bestrafen. Diesen hält aber seine Freundschaft für Lorédan davon zurück: um Vater und Sohn vor dem Zorn des am nächsten Tage heimkehrenden Königs zu retten, sollen sie am Abend das Land zu Schiff verlassen; bis dahin weist er ihnen den Palast als Gefängnis an, indem er Gaston zugleich Befehl giebt, die Wälle nach Empörern zu durchforschen und die Thore zu bewachen. Damit ist die fallende Handlung eingeleitet. — Man hat nun Delavigne den Vorwurf gemacht, dass das Mittel, das er zur Entdeckung der Verschwörung benutzt, unwahrscheinlich sei.*) M. E. ist dieser Vorwurf unberechtigt. In der That Lorédans liegt das tragische Moment. Er hat zwar den Entschluss gefasst, mit den Verschwörern gemeinsame Sache zu machen, doch ist seine Liebe zu Amélie stärker als seine Vernunft, wie er denn unmittelbar, nachdem er seinen Vater gebeten: *Parlez et dirigez mon bras!* wieder zaudert und an die Sicherheit Amélies denkt; diese Sorge aber hält ihn davon ab, seinem Vater zu folgen; (Procida: *Suis-moi, te dis-je; le temps presse . . . Viens, les instants sont chers, et l'honneur nous appelle*) da ihm dessen Zusicherung: *Nous veillerons sur elle* nicht beruhigt, er vielmehr selbst für Amélie sorgen will. Damit erscheint seine That motiviert. Dass er aber Amélie durch ein Billet benachrichtigt, erklärt sich aus dem Umstand, dass er inmitten der Menge, die sich in der Kirche befand, ihr nur die allgemeine Warnung hat zuflüstern können: *Lisez ce qu'un ami vous révèle en secret; Il y va de vos jours!* Einen Vorwurf könnte man dem Dichter nur daraus machen, dass er nicht gezeigt hat, wie in Lorédans Seele die Liebe allmählich die Oberhand über das Pflichtgefühl gewonnen hat; mit Rücksicht auf die Einheit des Ortes wird uns nämlich Lorédans That nicht vorgeführt, sondern Amélie erzählt sie ihrer Vertrauten. Einer besondern Betrachtung bedarf das Verhalten Montforts Procida gegenüber. Zunächst kann man Montfort nicht recht geben, wenn er sagt: *Et, quel qu'en soit le but, ce prompt retour m'étonne.* Wenn Procida drei volle Jahre der Heimat fern geblieben ist, so verdient seine Rückkehr keinesfalls diese Bezeichnung, noch kann sie Montforts Erstaunen hervorrufen. Dieser befiehlt ihm, mit seinem Sohne das Land zu verlassen: *Vous suivrez votre fils. Je sais qu'on vous soupçonne.* Diesen Verdacht aber muss er aufgeben, nachdem Lorédan sich als den allein Schuldigen hingestellt, ganz abgesehen davon, dass Procidas Entsetzen bei dem Geständnis seines Sohnes: *Insensé, que dis-tu? von seiten Montforts* auch einer andern Deutung möglich ist. Gleichwohl ruft dieser Procida zu: *Gardez de murmurer, quand ma sévérité Assure mon repos et votre liberté.* Die Entfernung bzw. Gefangensetzung Procidas erscheint mithin nicht genügend motiviert; man wollte denn annehmen, dass Montforts Edelmut, von dem später noch die Rede sein wird, sich von dem Sohne auf den Vater übertrage, worüber im Stücke selbst aber nichts verlautet. — Lorédan hat sich in sein Los gefunden, nur der Gedanke, sich an Amélie nicht gerächt zu haben, macht ihm das Fortgehen schwer. Daran denkt freilich Procida nicht im geringsten. Der Umstand, dass Montfort sie beide ohne Bewachung zurückgelassen hat, kommt ihm sehr gelegen: er teilt seinem Sohne den Plan der Verschwörer mit. Lorédan fürchtet jedoch, dass die Stimmung des Volkes nicht von langer Dauer sein werde, und ist deshalb auch nicht erstaunt, als Salviati unter anderen Unglücksbotschaften die Nachricht bringt, dass die Verschwörer durch das Geständnis ihres Vorhabens die Gnade Montforts zu erlangen hoffen. Aber gerade die Möglichkeit, mit diesen in Montforts Palast zusammenzutreffen, bestärkt Procida in der Hoffnung auf das Gelingen des Planes. — Der Anfang des vierten Actes enthält die nächste Stufe der fallenden Handlung. Lorédan hat Amélie um eine Unterredung gebeten. Durch das Eingestehen ihrer That zeigt sie ihm, dass sie Montforts Liebe erwidert. Lorédan bestraft sie für den Verrat nicht, indem er sie tötet, obwohl sie ihn darum bittet, sondern indem er sie gerade am Leben lässt, damit ihre Gewissensbisse ihr die schändliche That immer wieder ins Gedächtnis zurückrufen. Zwar bereut er gleich nach dem Abgange Amélies, ihr nicht grössere Milde bewiesen zu haben, doch sofort macht diese Reue dem Zorn wieder Platz: er wünscht Amélie und Montfort das Verderben. — Procida hat inzwischen Gaston unschädlich gemacht, indem er ihn meuchlings nieder-

*) vgl. Bert: *Examen critique des V. S.*: „Comment, a-t-on dit, Lorédan a-t-il eu l'imprudence de compromettre ainsi le sort des conjurés?“

stiess und in das Meer warf; mit Gaston ist der gefährlichste Gegner beseitigt, denn er war es allein, der Montfort auf die Gefahren seiner Sorglosigkeit hingewiesen hatte. Günstig für Procidas Plan ist auch der Umstand, dass Montfort sich der Ruhe hingeeben hat; andererseits lassen die Verschworenen lange auf sich warten. Procida stellt nun an seinen bereits wieder schwankenden Sohn das Verlangen, seine schmachvolle That durch ein grosses Opfer zu sühnen, nämlich dadurch, dass er Montfort tötet. Dazu ist Lorédan bereit, zumal er dadurch die Absicht der Verschworenen, den schlafenden Montfort zu überfallen, vereitelt: er will vielmehr im ehrlichen Kampf mit ihm ringen: *Loin de me flétrir par un assassinat, Je lui dirai: Montfort, je t'appelle au combat.* Er bleibt deshalb, als die Verschworenen, deren Mut Procida erst wieder hat anfeuern müssen, sich an die Ausführung ihres Planes machen, allein zurück; doch muss er sich selbst Mut einflössen: *Je l'ai juré. il mourra. Oui, je le punirai, ce rival que j'abhorre.* Der Augenblick, wo er seinen Rachedurst löschen kann, ist gekommen, aber kaum erblickt er Montfort, so ist es mit seiner Entschlossenheit vorbei. Damit sind wir bei dem Moment der letzten Spannung angekommen. Es liegt darin, dass Lorédan nicht nur zögert, den wehrlosen Feind anzugreifen, sondern dass er sogar für sein Leben bangt und ihn bittet, sich wenigstens mit einem Schwerte zu bewaffnen, bevor er sich in den draussen tobenden Kampf stürzt. Wird er, fragen wir uns, überhaupt im Stande sein, gegen Montfort zu kämpfen? Zwar scheiden die Freunde nach einer letzten Umarmung als Feinde: ein jeder will sich den Seinigen anschliessen; aber falls nicht noch etwas entscheidend auf Lorédan einwirkt, wird er wohl kaum die Kraft besitzen, den Freund zu töten. — Dieser Teil ist von allen Kritikern als besonders schön und gelungen bezeichnet worden; er zeigt so recht, wie stark bei Lorédan die Liebe zum Freunde ist. Wir können uns mit dem anerkennenden Urteil wohl einverstanden erklären; nur insofern muss man ihm widersprechen, wie später noch ausführlicher zu zeigen ist, dass diese Liebe nicht sowohl durch das Bewusstsein seiner Pflicht gegen das Vaterland, als vielmehr durch die Eifersucht bekämpft wird. — Der fünfte Akt bringt die Katastrophe. Aus den beiden ersten einleitenden Szenen erfahren wir den Verlauf des Kampfes, und zwar erzählt ihn Elfride Amélie: in der Kirche erscholl plötzlich der Ruf: *Guerre aux tyrans!* den alles, auch der Priester, wiederholte; darauf begann ein wütender Kampf, in den alles, Weiber, Greise und Kinder wie auch die Priester gezogen wurden. Da sei, fährt Elfride fort, plötzlich Montfort erschienen, ohne schützende Rüstung, nur mit einem Schwerte bewaffnet; sein Anblick habe den Kampf zum Stehen gebracht und hätte ihn beendet, wenn nicht Procida und nach ihm Lorédan vorgedrungen wären und die Ihrigen zu neuem Kampfe angefeuert hätten. Kaum hat Elfride ihren Bericht beendet, da nähert sich ihnen Lorédan. Mit sich selbst redend, beklagt er in bitteren Worten sein Geschick: er hat Montfort getötet, als dieser den Arm gegen seinen Vater erhoben hatte. Montfort ist indessen noch nicht tot, wohl aber tödlich verwundet. Mit Aufbietung aller Kraft schleppt er sich nach dem Palast und erfährt aus Lorédans Munde, dass dieser ihn niedergestossen hat; zugleich bittet ihn Lorédan, ihm zu verzeihen und sich zu rächen dadurch, dass er ihn töte: *Frappe, voilà mon sein; venge-toi, mais pardonne!* Montfort aber weigert sich, Rache zu üben; sterbend verzeiht er ihm die That. Während Lorédan vor Montfort auf den Knien liegt und ihn umarmt, kommt Procida herbei. Diesem macht Lorédan den Vorwurf, dass er ihn zum Meuchelmord, denn als solchen sieht er seine That an, verführt habe. Er giebt sich selbst den Tod, während Procida die Verschworenen zu neuem Kampfe anfeuert. —

Planche hat (R. d. d. M. 15. II. 1832) *Les Vêpres Siciliennes* den Charakter einer Tragödie oder vielmehr eines Dramas überhaupt absprechen und das Stück mit einem Melodrama vergleichen wollen. Aus unserer Betrachtung geht indessen zunächst hervor, dass man in dem Stücke sehr wohl eine auf- und eine absteigende Handlung unterscheiden kann, wie auch die drei Momente deutlich hervortreten. Allerdings lassen sich in dem zweiten Teil des Stückes die einzelnen Stufen nicht so deutlich markieren, wie im ersten, weil hier zwei Handlungen nebeneinander herlaufen; aber es ist zu bedenken, dass Delavigne hierbei das Gesetz beobachtet, dass in diesem Teile die Einflüsse auf den Helden vielseitiger und stärker werden müssen: deshalb lässt er Procida die Verschworenen in Gegenwart Lorédans auffordern, nicht den Mut zu verlieren; durch ihre Unerschrockenheit am Ende der Szene wird Lorédan in seinem Entschlusse bestärkt, wie andererseits der Vergleich der traurigen Gegenwart mit der ruhmvollen Vergangenheit in ihm das Schamgefühl über seine That erweckt. Wenn hierbei Delavigne einen Vorwurf verdient, so ist es der, dass die Reden Procidas auch hier zu breit angelegt sind, sodass sie die Aufmerksamkeit und das Interesse vom Helden ablenken. — Als mangelhaft muss

man freilich auch bezeichnen das Auftreten Amélie's und Elfrides im letzten Akt. Sie spielen hierin thatsächlich eine unglückliche Rolle, insofern sie fast mehr als Zuschauer denn als zum Stück gehörige Personen erscheinen. — Der Hauptvorwurf aber, den man unbedingt dem zweiten Teile machen muss, betrifft die Verwicklung. Sie wird einzig und allein herbeigeführt durch die Sorglosigkeit Montforts. Zwar ist dieses Moment der Verwicklung schon im ersten Teile benutzt worden, wo in II, 2 Montfort auf Gastons Warnung antwortet: *De tous les temps la rumeur populaire Excita mes mépris bien plus que ma colère . . . Un faux bruit répandu doit peu m'inquiéter.* Während aber dort die Sorglosigkeit Montforts noch erklärlich war, da sich dieser auf die Tapferkeit der Franzosen wie auf Lorédans Freundschaft verliess und Gaston eben nur auf eine mögliche Gefahr hinwies, ist sie, nachdem thatsächlich eine Verschwörung entdeckt war und der treueste Freund seine Teilnahme bekannt hatte, nicht mehr zu begreifen. Durch das künstliche Mittel, die Sorglosigkeit bis ins Unfassliche zu steigern, werden die weiteren Handlungen ermöglicht: warum kommt, fragt man sich, Montfort nicht auf den Gedanken, dass möglicher Weise auch die andern sizilianischen Grossen sich als ebensolche Heuchler erweisen wie Lorédan. Gleichwohl beruft er sie zu einer Beratung über die Verschwörung. Wie ist es zu erklären, dass er sich der Ruhe hingiebt und sich damit begnügt, Gaston, noch dazu diesen allein, die Wälle durchforschen zu lassen? Bert weist (*Examen critique*) allerdings darauf hin, dass Montfort sich von Gaston beschützt glaubt (IV, 6: *J'appelle en vain Gaston*); darin irrt sich aber Montfort eben, denn er hatte ihn soeben erst fortgeschickt (*Parcourez-les (sc. remparts), Gaston, s'il est quelque rebelle, Que votre seul aspect au devoir le rappelle*); ja es klingt fast naiv, wenn Montfort sich über Gastons Abwesenheit leicht beruhigt: IV, 6: *Quelques séditieux Peut-être à les punir ont forcé son courage.* Wenn auch die Erklärung Berts (a. a. O.): *Montfort se retire pour dormir pendant la chaleur du jour, suivant l'usage des Italiens*, da sie sich auf Procidas Worte (IV, 3: *Il (sc. Montfort) sommeille, accablé par la chaleur du jour*) gründet, richtig ist, so ist doch damit das Mangelhafte nicht beseitigt. Wenn ferner Favrot diese Sorglosigkeit Montforts seinem Charakter entsprechend findet (I, 1: *[Il] Pousse la loyauté jusques à l'imprudence . . . Ne saurait se garder d'un poignard assassin. Et croirait l'arrêter en présentant son sein* und III, 5 Montfort: *Que mes jours, s'il le faut, soient encor menacés*), so ist nicht zu vergessen, dass Montfort nach der Entdeckung einer Verschwörung, die nicht nur gegen seine Person, sondern, wie er sich sagen muss, gegen die Herrschaft der Franzosen überhaupt gerichtet ist, nicht allein an seine eigene Sicherheit zu denken verpflichtet ist, sondern auch an diejenige der Seinigen, und wenn er schliesslich an eine Verschwörung nicht glauben will: IV, 6 *Il (sc. le peuple) frémira de crainte à ma seule présence*, so widerspricht diesem eben die erwiesene Thatsache. Da nun also die ganze Handlung im zweiten Teil auf diesem Moment beruht, dieses aber unmöglich ist, so verliert damit auch die Handlung als solche ihre Wahrscheinlichkeit; ja, wenn man annehmen will, und dazu hat man allen Grund, dass dem König die Eigenschaften Montforts bekannt sein mussten, so wundert man sich, dass er gerade ihn, der noch dazu sehr jung ist, als Statthalter eingesetzt hat. Hält man dies nicht für möglich, so muss man schliesslich die Wahrscheinlichkeit der Handlung überhaupt in Abrede stellen. Freilich, was über den historischen Vorgang gesagt wird, beruht *mutatis mutandis* auf Thatsachen. Wie verhält es sich aber mit der That Lorédans? Damit kommen wir zur Untersuchung der Einheit der Handlung*) Favrot behauptet (a. a. O. S. 17): *Malgré les incidents accessoires, cette tragédie contient une action unique: dès le début le spectateur cherche à comprendre si Montfort périra ou non, c'est-à-dire si la conjuration réussira.* Damit ist uns nichts geholfen. Allerdings tragen sämtliche Konflikte, worauf Favrot zur Begründung seiner Ansicht hindeutet, dazu bei, die Katastrophe herbeizuführen. Aber es handelt sich doch in unserer Tragödie in Wirklichkeit nicht darum, uns die Verschwörung der Sizilianer vorzuführen, als vielmehr darum, ob sich Lorédan an ihr beteiligt? Dies aber ist nicht der Fall. So oft er auch sich entschliesst, Montfort zu bekämpfen, geschieht dies nicht, um den Feind des Landes zu beseitigen, sondern einzig und allein, um den Nebenbuhler aus dem Wege zu räumen. Auch nachdem er eine Schuld auf sich geladen und bereit ist sie zu sühnen, spricht er von dem *rival détesté*; und als er schliesslich Montfort tötet, ist sein Motiv die Pflicht des Kindes

*) Hinsichtlich der Einheit der Zeit und des Ortes trägt das Stück klassischen Charakter. Eine Eigentümlichkeit des Dichters ist es, dass er im Verlaufe des Stückes wiederholt auf die fortschreitende Zeit hindeutet. Was die Einheit des Ortes anlangt, so hat man ihm vorgeworfen, es sei unmöglich, dass die Verschworenen vor der Thür Montforts beraten, und dass Procida sie an derselben Stelle anfeuert; dieser Vorwurf erscheint aber mit Rücksicht auf den Charakter des Stückes unbegründet und bedarf nicht der pedantischen Rechtfertigung von Seiten Berts (Ex. cr.).

gegen den Vater: denn noch bis zuletzt widerstrebt ihm der Kampf V. 2 . . . (par son père entraîné, Lorédan le suivait); erst als das Leben des Vaters bedroht ist, schlägt er zu: V, 4: Mon père allait périr; troublé, désespéré, J'ai couru le défendre. So stehen die beiden Handlungen nur scheinbar in wirklichem Zusammenhang; das Ziel, nach dem die Verschworenen und Lorédan hinarbeiten, ist ihnen nur zufällig gemeinsam. Somit ist dem Stücke die Einheit der Handlung abzusprechen. — Hierauf ist es nun auch zurückzuführen, dass die Person des Helden nicht genügend scharf hervortritt; dass vielmehr mehrere Hauptpersonen auftreten; und so erklärt es sich, dass manche Kritiker in der Person Procidas den Helden haben sehen wollen. — Was den Ausgang der Handlung betrifft, so ist er der Hauptsache nach versöhnend: die in Montfort und Lorédan aufgeregten Konflikte werden gelöst: sie versöhnen sich beide; Lorédan sühnt seine (vermeintliche!) Schuld mit seinem Tode. Anders verhält es sich hinsichtlich des Konflikts in Amélie's Seele: ihr bleibt der Zweifel, ob sie recht gehandelt hat oder nicht, wenn auch zugegeben werden muss, dass die Schuld, die sie durch Verletzung ihrer Pflicht auf sich geladen, gesühnt wird, durch den Verlust des Geliebten; versöhnend wirkt indessen dieser Schluss nicht.

Bei der Betrachtung der Charaktere können wir uns mit Rücksicht darauf, dass manches bereits erwähnt ist, kurz fassen. Am besten und folgerichtigsten ist jedenfalls nur der Charakter Procidas geschildert. In ihm wurzelt eine tiefe Liebe zu seinem Vaterland wie zu seinem Sohne. Aus dieser heraus erklärt sich all sein Thun; seine Vaterlandsliebe ist so stark, dass er zur Erreichung seines Zieles auch unerlaubte Mittel, Heuchelei (III, 5) und Meuchelmord (IV, 4 und 5), anwendet, wie ihn andrerseits die Liebe zu seinem Sohne an dessen Rettung auch dann nicht verzweifeln lässt, als dieser die Verachtung seines Vaters wohl verdient hätte. In den Charakteren Montforts und Lorédans finden sich dagegen Widersprüche. Sie werden als esprit chevaleresque bezeichnet; ob sich damit aber Montforts selbstgefällige Sicherheit, bei Lorédan die Schwäche, die er immer wieder zeigt, verträgt, ist fraglich. Hier müssen wir zugleich eine Ansicht Vuacheux' bekämpfen, der behauptet, Montforts Liebe zu Amélie sei nicht wahr, sondern blosse Täuschung. Wäre dies der Fall, so wären seine Worte: Animé d'un espoir peut-être téméraire, Je veux vous mériter, et j'aspire à vous plaire . . . J'irais dans les combats vaincre sous vos couleurs ein Ausfluss der Heuchelei; diese ist ihm jedoch völlig fremd. Eigentümlich aber wäre es vor allem, dass der Dichter ein solches Verhältnis als Moment der Verwicklung benutzen sollte. Was in dem Charakter Montforts neben seiner Sorglosigkeit den Leser unangenehm berührt, das ist seine Eitelkeit, die wiederholt zum Durchbruch kommt, indem er auf seine edle Rache hinweist: III, 5 Lorédan, c'est ainsi que se venge un Français und V, 4: O ma patrie! ô France! . . . il est plus glorieux de tomber comme nous que de vaincre comme eux. Diese Eitelkeit ist durch die sonstigen Eigenschaften Montforts nicht bedingt, sondern nur ein zufälliger Charakterzug, den der Dichter, um seinen Landsleuten zu schmeicheln, Montfort verliehen hat. — Schwer zu verstehen ist der Charakter Lorédans. Ihm ist zunächst der Grund der Abwesenheit des Vaters wie der seiner Rückkehr unbekannt. Wie ist es dann zu erklären, dass er sich recht wohl des Eides erinnert, den er am Grabe Konradins geleistet? Warum hat Procida seinem Sohne nicht mitgeteilt, welchen Zweck er mit seinen Wanderungen verbindet? Zu jung konnte Lorédan damals nicht sein, denn schon als er jenen Eid geleistet, war er ein Jüngling: (I, 3 Procida: Dès que l'âge éclaira votre faible raison). Wie kann sich dieser an Montfort anschliessen, wenn er weiss, dass er Amélie (die bis vor kurzem die Herrschaft der Fremden verdammt hat!) angehört und angehören will? Eben der Umstand, dass er sich durch die bestechenden Eigenschaften Montforts hat gewinnen lassen, ist ein Beweis für seine Schwäche. Diese Schwäche aber ist es, die bewirkt, dass er nicht aus eigener Initiative handelt, sondern zu allem gezwungen werden muss, sie ist es, die ihn schliesslich die That, die der Pflicht entsprang, auffassen lässt als ein Verbrechen. Ist es aber richtig, einen Schwächling zum Helden einer Tragödie zu machen? — Am wenigsten entwickelt ist der Charakter Amélie's. Von einer Betrachtung desselben können wir, die wir den Wert der Dichtung untersuchen wollen, aus dem Grunde absehen, weil der Dichter selbst diesen Mangel gefühlt hat und deshalb eine Reihe von Szenen, die ihn gezeigt, anfangs dem Stücke hat hinzufügen wollen.

Es ergibt sich also, dass den Vêpres Siciliennes eine ganze Reihe von Schwächen hinsichtlich des Aufbaus der Handlung wie der Charaktere anhaften. Sie lassen das Stück so recht als Erstlingswerk erscheinen.

2. Le Paria. (1821). In der Widmung an seinen Vater sagt der Dichter von diesem Stück: „Je t'offre aujourd'hui celui de mes ouvrages que je crois le moins imparfait.“ Dieser Aus-

spruch berührt zunächst deshalb eigentümlich, weil in den zwei Jahren, die seit der Aufführung der *Vêpres Siciliennes* verflossen waren, Delavigne nur eine Komödie geschrieben hatte. Auch Vuacheux ist der Ansicht, dass der *Paria* einen Fortschritt im poetischen Schaffen des Dichters bedeute: „Par l'analyse du drame on verra facilement que le poète ne se trompait pas dans son appréciation.“ Dagegen findet Dessalles-Régis (R. d. d. M. 1840) an dem Stück vieles auszusetzen: „le plan en est défectueux, quelques scènes sont peu naturelles, . . . le dénouement ne satisfait pas;“ derselben Ansicht ist Nettamente (Hist. de la litt. fr. sous la Restaur. II, 416): „Le *Paria* prend place, comme tragédie, bien au-dessous des *Vêpres Sic.*“ Einen Beweis für seine Behauptung bringt freilich weder der eine noch der andere. —

Das Stück spielt im Anfang des 16. Jahrhunderts (I, 1: Alvar: *Alméida, leur chef, me vit d'un œil de frère; Au fond de ses vaisseaux il cacha ma misère*) in einem heiligen Hain bei Benares, in der Nähe eines Tempels *Bramas*. *Idamore*, der *Paria*, also ein Mitglied der verachtetsten Kaste der *Inder*, deren Berührung und blosser Anblick die andern Kasten unrein macht, der es bei Todesstrafe verboten ist, sich unter die andern zu mischen, erwartet *Néala*, die Tochter des Oberbraminen *Akébar*. Neben ihm sehen wir Alvar, einen gefangenen Portugiesen. Auch dieser ist ein Ausgestossener: die Kirche hat ihn exkommuniziert. Die Ähnlichkeit in ihrem Schicksal hatte *Idamore* veranlasst, Alvar die Freiheit wiederzugeben und ihn zu seinem Vertrauten zu machen. Er erzählt ihm sein Schicksal: Der Anblick der Stadt, deren Zugang ihm verboten war, hatte einst in ihm die Sehnsucht erweckt, mit eigenen Augen die Herrlichkeit zu schauen, die ihm sein Vater geschildert. Aber wie enttäuscht war er, als er statt der erhabenen Gestalten, die er zu sehen erwartete (*Je cherchais sur leur front quelque marque divine, Où fût empreint l'éclat de leur noble origine*), verweichelte und entartete Menschen erblickte (*Qu'ai-je vu? des traits efféminés. Vieillis par les plaisirs, par les pleurs sillonnés*). Da hatte er sich geschworen, diese „fantômes guerriers“ zu demütigen und hatte auch sein Ziel erreicht. Durch seine Tapferkeit war er in ihren Reihen immer höher gestiegen; er hatte sie schliesslich vor dem Untergang gerettet, der ihnen von seiten der Christen drohte. Aus Dankbarkeit wurde er von den Kriegern zum Führer gewählt. Nachdem er also seinen Schwur gehalten, wollte er zu seinem Vater zurückkehren; daran aber hinderte ihn die Liebe, die er zu *Néala* gefasst, als sie ihm den Lorbeerkranz aufs Haupt gesetzt hatte. (*Je fléchis le genou, je vis une immortelle, Et mon front malgré moi se courba devant elle.*) *Néala* war dem Dienste der Götter geweiht, konnte aber *Idamore* nicht widerstehen. (*Une vierge infidèle à ses dieux, Leur préfère un guerrier qui triompha pour eux.*) Um sie mit sich zu verbinden, muss *Idamore* seine Abkunft noch weiter verheimlichen; eine Entdeckung würde für ihn den Verlust der Geliebten (*Je ne suis plus qu'un monstre exécrable à sa vue.*) bedeuten, zumal sich in dieser das Pflichtgefühl regt. (*Elle oublie à ma voie un époux immortel, Et court en me quittant embrasser son autel.*) — Für *Néala* ändern sich nun aber die Verhältnisse. Das Orakel des Ganges hat bestimmt, dass sie, bevor sie sich den Göttern weihe, einem Sterblichen angehören solle, und zwar dem, den ihr Vater ihr betimme. Sie kommt deshalb, um von *Idamore* Abschied zu nehmen. (*Pour te voir, te parler, pour entendre ta voix, Et j'ai voulu l'entendre une dernière fois.*) *Idamore* beschliesst, gegen *Akébar* um den Besitz *Néalas* zu kämpfen. (*Eh bien, qu'il se présente, Qu'il vienne de mes bras arracher mon amante!*) (*Erregendes Moment*). Freilich erinnert ihn der Gehorsam *Néalas* an seine eigene Sohnespflicht und damit zugleich an sein doppeltes Vergehen, das darin besteht, dass er seinen Vater heimlich verlassen hat und *Néala* seine Abkunft verheimlicht. Eben ist er im Begriff, sich ihr zu offenbaren, als er durch die Dazwischenkunft Alvars daran gehindert wird. — So zeigt uns auch im *Paria* der erste Akt die Exposition und das erregende Moment. Erstere ist jedoch unvollständig, insofern wir noch nicht aufgeklärt sind über das Verhältnis zwischen *Idamore* und *Akébar*. Dies erfahren wir erst aus II, 1 und 2. Nun kann allerdings der „weitere Verlauf des Dramas ausführliche Mitteilungen aus der Vorgeschichte des Stückes bringen“ (Franz: *Aufbau des Dramas*, p. 18); unser Stück weist aber in dieser Hinsicht einen Mangel auf. Aus II, 1 und 2 erfahren wir, dass *Idamore* und *Akébar* Nebenbuhler sind: *Idamore* ist dem Ansehen *Akébars* gefährlich geworden (*Ma puissance, il l'outrage, il l'ose mépriser*); dieser ist, weil er eine Teilung der Macht nicht ertragen kann, (*Je n'en puis, sans mourir, endurer le partage.*) darauf bedacht, *Idamore* unschädlich zu machen, zumal er auf ihn neidisch ist, weil *Idamore* die Freuden seines Ruhmes geniessen kann, während er selbst sich den Augen der Sterblichen entziehen muss. (*Pour moi sont les tourments, et pour lui les plaisirs*). Erst nachdem wir dies erfahren, können wir den Entschluss *Idamores* verstehen; wie das Stück es darstellt, beruht er auf der blossen Vermutung, *Akébar* werde

seine Tochter einem Fürsten geben; diese muss uns aber unberechtigt erscheinen, wenn wir bedenken, dass Idamore eine gleich hohe Stellung unter dem Volke wie Akébar selbst erreicht hat. Das erregende Moment steht mithin an falscher Stelle. Zu diesem Vorwurf tritt ein anderer. Zwar ist Idamores lange Erzählung (*J'ai besoin qu'un ami me console . . .*) motiviert, nicht aber, dass Alvar seine Lebensschicksale schildert. Schon im ersten Akt verrät sich die Tendenz des ganzen Stückes (vgl. I. Teil, S. 11): Der Dichter tritt sowohl für die Gleichberechtigung aller Stände wie für religiöse Duldung ein. Auch in den folgenden Akten macht sich dieser Zug immer wieder geltend und ruft dadurch eine Breite hervor, die mit der an sich einfachen Handlung in keinem Verhältnis steht*). Akébar findet zur Sicherung seiner Macht keinen anderen Ausweg, als Idamore an seine Person zu fesseln: er will ihm seine Tochter geben und setzt die Vermählungsfeier auf denselben Tag fest. Dadurch rückt Idamores Hoffnung ihrer Verwirklichung näher. (Steigerung). Der Gedanke an seine Schuld: *Zarès n'est plus mon père, hélas! il ne l'est plus . . . Et tu t'es fait leur frère à force d'imposture!* bringt ihn dazu, Néala über seine Abkunft aufzuklären. Anfangs ist sie entsetzt und wendet sich voller Abscheu von ihm ab, doch kann sie seinen Bitten nicht widerstehen und willigt schliesslich ein, ihm anzugehören. Damit ist scheinbar auch die letzte Schwierigkeit aus dem Wege geräumt; Idamore ist am Ziele seines Strebens: Néala will ihm angehören und sein Geheimnis wahren. (Höhepunkt.) — Auch im Paria steht mithin der Höhepunkt an sehr früher Stelle. Infolgedessen nimmt in den beiden ersten Stücken die Peripetie einen unverhältnismässig breiten Raum ein. Dies mag im ersten in gewissem Sinne gerechtfertigt sein, keinesfalls aber im zweiten. Hier offenbart das Auftreten Zarès' den Stand Idamores und ist so die unmittelbare Ursache zu Idamores Verderben. So einfach diese Lösung ist, so breit ist sie angelegt. Um uns das tragische Moment und den Beginn der fallenden Handlung zu zeigen, bedarf der Dichter nicht weniger als dreier einleitenden Szenen (III, 1—3). Während Akébar die Vorbereitungen zur Vermählungsfeier trifft, nimmt Néala von ihren jungen Freundinnen Abschied; da naht sich ihnen ein Greis. Es ist Zarès. Er sucht seinen Sohn, der, wie er sagt, allein sein Unglück lindern kann. Durch Néala selbst erfährt er, dass Idamore sich mit ihr am selben Tage verbinden will und so für ihn, den Vater, völlig verloren geht. Auch Alvar hatte Zarès gesprochen: ihn hatte dessen Unglück gerührt, und da Zarès ihm versicherte: „Idamore est le seul qui les (sc. ses pleurs) puisse tarir,“ so legt auch er für ihn ein gutes Wort bei Idamore ein. Erst jetzt folgt die Erkennungsszene zwischen Vater und Sohn. In langatmigen Worten schildert Zarès seinem Sohn, welchen Kummer ihm dessen Flucht bereitet, wie er drei Jahre lang vergebens auf seine Rückkehr gehofft und endlich sich aufgemacht habe, ihn zu suchen; wie auch er unerkannt in die Stadt gekommen sei und erfahren habe, dass Idamore der erste der Krieger geworden sei, wie er endlich ihn in dem Augenblick gefunden, wo Idamore im Begriffe stand, sich für alle Zeit von ihm loszusagen. (*Et c'est lors qu'aux autels tu vas par tes serments Me priver pour toujours de tes embrassements!*) Er bittet den Sohn, zu ihm zurückzukehren, indem er den Vorschlag Idamores: *Partagez mes honneurs, jouissez de ma gloire!* zurückweist und von ihm verlangt, Néala aufzugeben, obwohl diese Idamore folgen will. (*A l'exil qui m'attend son destin est lié.*) Der Verzweiflung des Vaters giebt Idamore endlich nach: er schwört, ihm zu folgen, nur wollte er noch einmal Néala sehen. Zarès fürchtet zwar diese Unterredung, gewährt aber dem Sohne die Bitte, nur fügt er die Drohung hinzu, er selbst werde, falls Idamore ihn zum zweiten Male verrate, sich dem Volke als Paria zu erkennen geben, sodass er durch die Schuld seines Sohnes den Tod erleiden werde. Damit ist Idamore vor die Alternative gestellt, entweder an seinem Vater zum Mörder zu werden oder Néala zu verlieren. (*Je la perds si je fuis, si je reste il expire.*) Es ist ihm unmöglich, die Bitte des Vaters abzuschlagen, unmöglich aber auch, Néala aufzugeben. (*Et mon honneur flottant, que presse un double crime, Ne peut pas un refus payer votre pardon, Ni trahir son amour par ce lâche abandon.*) Aus diesem Konflikt sucht er einen Ausweg; er glaubt ihm darin zu finden, dass er die Hochzeit verschiebt und Néala bittet, ihm in die Verbannung zu folgen. Allein seine Hoffnung täuscht ihn. Die Feier rückt immer näher, Akébar hat die Priester schon um sich versammelt und schickt sich an, dem Volke seinen Schwiegersohn zu zeigen. Freilich ist auf der andern Seite Néala bereit, ihrem Gatten gleich nach der Feier zu folgen. Idamore schickt Alvar aus, um Zarès zu suchen und ihn zu bitten: *Qu'il attende la nuit, qu'à ses pieds je reviens;* indessen ist Zarès bereits in der Menge des Volkes verschwunden. — Die nächste Stufe der fallenden Handlung wird ebenfalls durch

*) So weist Idamore in II, 5 in äusserst breiter Weise auf die Gleichheit aller Menschen vor Gott wie auch in ihrem Aussehen, Denken und Fühlen hin.

mehrere Stufen eingeleitet. Von der Höhe des Tempels herab verkündet Akébar den Priestern, den Kriegern und dem Volke seine Absicht und verbindet als Vater und Priester Néala mit Idamore. Da bringt Empsaël die Nachricht, dass man einen Paria entdeckt habe und dieser für sein Vergehen den Tod erleiden wolle. Er, Empsaël, habe diese Bitte nicht erfüllen können, da er keine Waffe bei sich gehabt. Zarès wird herbeigeschleppt; er versichert keinen Mitschuldigen zu haben; Akébar verurteilt ihn jedoch, entgegen den Bitten Alvars, Néalas und Idamores, zum Tode. Als er auch Idamores Einwand: „Et je vous le défends“ unbeachtet lässt, da stürzt dieser mit dem Rufe vor: *Immolez donc le fils avec le père.* Entgegen den Worten des Vaters: *Guerrier, je ne te connais pas,* wiederholt Idamore: *C'est mon père, Oui, je suis paria, je le suis.* Um nicht den Anschein zu erwecken, als habe er Idamore seinem eigenen Ruhm geopfert, um andererseits den Schimpf, den dieser den Göttern angethan, zu rächen, will Akébar den Rat der Greise hören. Eine ausklingende Scene (Befehl Akébars an die Priester und Krieger, Idamore zu bewachen und die durch die Parias entweihten Stätten zu reinigen), schliesst diesen Teil. Man sollte meinen, dass die Handlung sich nunmehr schnell dem Ende zuneige; dies ist jedoch nicht der Fall. Die Lösung wird hinausgeschoben dadurch, dass Idamore seinen Vater über sein Schicksal im Unklaren lässt. Er ist nämlich von dem Rate der Greise verurteilt, sein Vater aber, damit man die Verdienste Idamores um das Land nicht unbelohnt lasse, auf dessen Bitten begnadigt worden. Diese Verzögerung dient dem Dichter dazu, das Moment der letzten Spannung anzubringen. Seine flehentliche Bitte, Akébar möge um der Götter, um seiner selbst und insbesondere um Néalas willen Gnade walten lassen, lässt Akébar einen Augenblick lang schwanken, aber eben nur einen Augenblick. Indessen tritt das Moment der letzten Spannung nur undeutlich hervor; gegenüber den anderen Teilen verschwindet es fast ganz. In Nachahmung der klassischen Stücke lässt der Dichter sodann den Tod Idamores durch Empsaël berichten: er ist vom Volke gesteinigt worden, als er versuchte, seinen Freund Alvar, gegen den sich ebenfalls die Wut des Volkes gerichtet, zu verteidigen. Das Stück schliesst damit, dass Néala ihren Vater verlässt und Zarès in die Abgeschlossenheit der Parias folgt. —

Bei einer Vergleichung der beiden Tragödien fällt uns ihre grosse Ähnlichkeit auf, hinsichtlich des Aufbaus der Handlung sowohl wie betreffs der Charaktere und der Art und Anzahl der Konflikte. In beiden ist der erste Teil richtig angelegt, bis auf den Mangel in *Le Paria*, auf den bereits hingewiesen wurde; der zweite Teil ist dagegen mangelhaft. War es in *L. V. S.* die an sich unwahrscheinliche Sorglosigkeit Monforts, die den Gang der Handlung bestimmte, so thut dies in *L. P.* der übergrosse und deshalb unwahrscheinliche Egoismus Zarès', der sich nicht damit zufrieden giebt, dass Idamore zu ihm zurückkehren und die Stütze seines Alters werden will, sondern der den Sohn ganz für sich verlangt (*Je t'aime avec excès, sois à moi sans partage*) und deshalb nicht duldet, dass Idamore Néala mit sich nimmt; der nicht zugeben will, dass Idamore sich von der Geliebten verabschiedet, der ihm endlich, als er darauf besteht, der Geliebten Lebewohl zu sagen, nur eine kurze Frist gewährt. Dadurch, dass Idamore diese Frist nicht einhält und nicht einhalten kann, wird die Katastrophe herbeigeführt. Nicht die Verkettung der Umstände bestimmt also den Verlauf der Handlung, sondern einzig und allein Zarès, der im übrigen den Eindruck eines recht eigensinnigen Alten macht und dadurch lächerlich wirkt. Gegen diese Rolle hat man — um dies gleich hier zu erwähnen — überhaupt eine ganze Reihe von Einwänden erhoben, namentlich den, wie es möglich ist, dass Zarès seinem Sohn daraus einen Vorwurf machen kann, dass er sich durch seine Heirat mit Néala Eintritt in die höheren Kasten verschaffen will, sowie dass er ihn zwingen möchte, mit ihm wieder in die Abgeschlossenheit der Parias zu gehen, um dort mit ihm in Verachtung weiter zu leben. Dass der Vater für seine Person die Ehren verschmäht, an denen sein Sohn ihn teilnehmen lassen will (*Partagez mes honneurs, jouissez de ma gloire*), weil ihm der Sinn hierfür abgeht, ist erklärlich; dass aber er, der, wie aus Idamores Erzählung hervorgeht, selbst die drückende Schmach der Parias empfindet, von seinem Sohn verlangt, die glücklich erlangte Freiheit wieder aufzugeben, ist ein bei einem Vater unnatürliches Empfinden. Wenn nun aber die Handlung sich auf diesem Umstand aufbaut, so verliert sie an Wahrscheinlichkeit in derselben Weise, wie dies in *L. V. S.* der Fall ist. — Wie gesagt wurde, sind auch die Konflikte in beiden Stücken ähnlich. Dem Konflikt Amélies in *L. V. S.* entspricht in *L. P.* derjenige Néalas: Beide Male ist es der zwischen der Liebe — bei Amélie zu Montfort, dem Feinde der Nation, bei Néala zu Idamore, dem Feinde ihres Stammes — und der Pflicht, einerseits gegen ihren Bruder (bei Amélie) bezw. Vater (bei Néala) und andererseits gegen ihre Nation, bezw.

Stamm. Wie Amélie geschworen hatte, Lorédan anzugehören, so hatte sich Néala dem Dienste der Götter geweiht. Beide Male siegt die Liebe, um beiden den Verlust des Geliebten zu verursachen. In der Entwicklung der Charaktere bezeichnet L. P. jedoch einen gewissen Fortschritt: während Amélie uns am Ende des Stückes ebenso erscheint, wie am Anfang, zeigt uns der Dichter, wie Néala ihren blinden Gehorsam gegen den Vater und ihre abergläubische Furcht vor den Göttern allmählich ablegt und sich durch ihre Liebe zu selbständigen Entschlüssen und Handeln durcharbeitet. Allerdings geht diese Wandlung etwas zu schnell vor sich, der Umschwung tritt zu unvermittelt ein. Hatte sie eben noch ihrem Geliebten die Pflichten des Kindes gegen den Vater vorgehalten, so veranlasst sie dessen Spott zu dem Entschluss: *Qui que tu sois, mon cœur est à toi sans retour.* — Ebenso scheint in L. P. der Charakter des Helden,*) die Darstellung von Schuld und Sühne besser zu sein als in L. V. S. Hier tritt uns Lorédan von Anfang an als Schwächling entgegen, dessen Handeln nie auf eigener Initiative beruht, der beständig schwankt zwischen Liebe und Pflicht. Derselbe Schwächling bleibt er bis zuletzt. Sein Tod ist nicht die Sühne dafür, dass er den Freund verraten, sondern er ist die Folge von Gewissensbissen, die der wahren Grundlage entbehren. Anders Idamore. Auch er kämpft einen Kampf zwischen Liebe und Pflicht. Während aber die steigende Handlung darstellt, wie erstere die Oberhand in seiner Seele zu gewinnen scheint und wie er dadurch eine Schuld auf sich lädt, zeigt uns die fallende Handlung, wie in ihm das Bewusstsein der Pflicht allmählich den Sieg erringt. Als Sieger geht er aus dem Kampfe hervor und sühnt seine Schuld gegenüber dem Vater und der Geliebten dadurch, dass er sich für beide opfert. — Genau stimmen ferner überein die Figuren Procidas und Akébars. Beide streben nach Macht, beide verschmähen, um sie zu erreichen, kein Mittel: Ersterer schrickt vor dem Meuchelmord nicht zurück, letzterer will sein eigenes Fleisch und Blut opfern; beide sühnen ihre Schuld durch den Verlust des Kindes. Freilich, in der Darstellung dieses Charakters steht L. P. bedeutend hinter L. V. S. zurück. In letzterem Stück ist Procida ein Patriot: Aus seiner Liebe zum Vaterland erklärt sich sein Handeln; aus seiner übergrossen Liebe seine Schuld; sein ganzes Wesen ist durchsichtig, sein Handeln motiviert. Dagegen ist das Wesen Akébars unklar, bald ist er Mensch, bald Priester, bald zeigt er sich Néala als Vater, bald kehrt er „sa majesté sévère“ hervor. Ist sein Handeln, von dem einem Standpunkt aus betrachtet, motiviert, erscheint es widersinnig, wenn man ihn von dem andern beurteilt. Weshalb endlich lässt ihn der Dichter, fragt man, all seine Schliche berichten, die er angewendet, um Oberbramine zu werden? Auf den Gang der Handlung hat dies nicht den geringsten Einfluss, noch zeigt es seinen Charakter deutlicher. Diese Zugabe beruht auf dem tendenziösen Charakter des ganzen Stückes. Noch mehr trifft dies bei Akébar zu. Im Gegensatz zu Vuacheux bin ich der Ansicht, dass die Rolle des letzteren jeder Berechtigung entbehrt. Der Dichter hat ihn nur eingeführt, um den Gegensatz zwischen der alles vergebenden christlichen Religion und der unerbittlichen Religion der Braminen darzustellen. — Der tendenziöse Charakter des Stückes beeinträchtigt ferner auch die Einheit der Handlung.***) Favrot will in dem Stück deutlich zwei Teile unterscheiden: Kampf Idamores 1. gegen Akébar, 2. gegen seinen Vater. Dies ist indessen nicht der Fall, denn Zarès trägt, wiewohl er erst im zweiten Teil persönlich auftritt, schon im ersten wesentlich zur Entwicklung der Handlung bei. Die Einheit der Handlung ist im Gegenteil in L. P. doch noch besser gewahrt als in L. V. S. — Aus dem Gesagten geht hervor, dass L. P. bezüglich des Aufbaus hinter L. V. S. im ganzen zurücksteht, in der Auffassung und Entwicklung der Charaktere aber besser ist; ja, man kann sagen: L. P. würde hierin einen Fortschritt bezeichnen, wenn nicht die Tendenz des Stückes diesen Vorzug in hohem Grade beeinträchtigte.

3. Marino Faliéro (1829). Nach der Aufführung von L. P. vergingen mehr als 7 Jahre, bis der Dichter mit einer neuen Tragödie vor das Publikum trat. In der Zwischenzeit schrieb er zwei Lustspiele, deren Aufnahme seine Stellung zur Romantik wesentlich bestimmte (vgl. Teil I, S. 7). Der Umstand nun, dass die beiden Behandlungen der Geschichte Marino Faliéros, ein französisches Melodrama und das Drama Byrons***)) kühl aufgenommen wurden, veranlasste Delavigne zu einer Neubearbeitung des Stoffes unter gleichzeitiger Veränderung der Motive. Derselbe steht, wie Gottschall und Krause nachgewiesen, hinter der Byronschen zurück, weist dagegen

*) Die Parallele, die Vuacheux (p. 110) zwischen Idamore und Napoleon I. zieht, erscheint als ein müssiger Vergleich.

**) Die Einheit der Zeit und des Ortes ist auch hier gewahrt, wie auch auf erstere in derselben Weise des öfteren hingewiesen wird wie in L. V. S.

***)) Ueber die Aufnahme von Byrons M. F. gehen die Ansichten auseinander; vgl. hierüber Krause (a. a. O.), aber auch Wülker, *Gesch. d. engl. Litt.* S. 518 und Gidel, a. a. O. S. 402.

in bühnentechnischer Hinsicht einen Vorzug auf. Wie verhält sie sich nun aber in dieser Beziehung zu den früheren Stücken? Bei Beantwortung dieser Frage müssen wir einen andern Standpunkt einnehmen als bisher, denn in M. F. zeigen sich schon deutlich romantische Züge, hauptsächlich im Aufbau der Handlung. Dies macht sich gleich im Anfang des Stückes bemerkbar. Wir sehen Éléna, die Gemahlin des Dogen, allein auf der Bühne (*Elle est assise et brode une écharpe*). Sie klärt uns nicht, wie der Dialog zwischen Procida bezw. Idamore und ihrem Vertrauten in L. V. S. bezw. L. P. über die Haupt- als vielmehr über die Nebenhandlung auf. Éléna empfindet Gewissensbisse, dass sie ihren Gemahl hintergangen und ihre Liebe ihrem Neffen Fernando geschenkt hat. Da tritt letzterer plötzlich zu ihr. Er ist aus der Verbannung, die er sich auferlegt, um sein Vergehen zu sühnen, nach Venedig zurückgekehrt, angeblich um sein Vaterland zu verteidigen, in Wahrheit um Éléna zu sehen. Die nächste Szene schildert uns das Verhältnis des Dogen zu seiner Gemahlin. Er, der Greis, ist der jungen Frau dankbar, dass sie neben ihm getreulich ausgehalten hat, „vertröstet sie auf seinen baldigen Tod und wünscht, dass sie und Fernando glücklich werden möchten“*). Nun erst zeigt uns der Dichter den Hauptgedanken der Tragödie. Der Doge teilt seinem Neffen mit, dass Sténo, ein vornehmer Patrizier und Mitglied des Rates der Vierzig, seine Gemahlin schwer beleidigt, dass er selbst schon Rache an ihm habe üben wollen, aber durch die Rücksicht auf seine Würde daran gehindert werde. Er nimmt auch Fernandos Anerbieten, an Stelle des Dogen gegen Sténo vorzugehen, nicht an, „sondern verweist ihn auf den Spruch der Vierzig, die gerecht urteilen werden“. Darin aber hat er sich, wie die folgende Szene beweist, getäuscht. Sténo ist mit einer Strafe belegt worden, die nach Faliéros Ansicht mit der Schwere seines Verbrechens in keinem Verhältnis steht**). Dies erfüllt ihn mit dem grössten Zorn gegen den Staatsrat (I, 6: Mais, s'ils sont tous coupables, Que me font et l'un d'eux et ses jours misérables? Me venger à demi, c'est ne pas me venger. (Erregendes Moment). In diesem Entschluss wird er bestärkt durch den Schimpf, der Israël Bertuccio, einem früheren Kampfgenossen des Dogen***)) von dem Adel widerfahren ist: ein Patrizier hat ihn thätlich beleidigt. Hierüber (*Je suis libre, on me traite en esclave*) und über die Behandlung des ganzen Volkes von seiten des Adels wie über die Weigerung des Staates, dem Heere den Sold zu zahlen, führt er bei dem Oberhaupt Klage. Zugleich verrät er ihm, dass eine Verschwörung im Gange sei, und fordert Faliéro auf, ihr beizutreten. „Der Doge geht darauf ein und bestimmt als Ort der Besprechung den Ball bei Lioni, einem Patrizier und Mitglied des Rates der Zehn, zu dem auch Israël Zutritt zu erlangen hofft, da er Lioni einst das Leben gerettet hat.“ In diesem Entschluss liegt die erste Stufe der steigenden Handlung. Zwischen ihr und der nächsten folgen nun erst eine ganze Reihe von Szenen, die der Ball ausfüllt. Zum Teil vervollständigen sie die Exposition, indem sie uns die Personen der Gegenpartei vorführen, Lioni und Sténo und in zweiter Linie Verezza und Bertram. Der Grund für die Abweichung vom Vorbild liegt darin, dass Delavigne der romantischen Richtung Konzessionen machen will. Erst in II, 6 und 8 setzt die Haupthandlung wieder ein. Faliéro erklärt sich mit der Art des Vorgehens der Verschworenen einverstanden. Israël teilt ihm zwar nicht die Namen, wohl aber den Stand derselben mit. „Obgleich Faliéro das Unternehmen verrät nennt, willigt er doch ein, um Mitternacht bei der Kirche St. Johann und Paul mit ihnen zusammenzutreffen.“ Damit zeigt er seine Bereitwilligkeit, mit dem Volke, das er im Grunde verabscheut****), gemeinsame Sache zu machen. Eine nächste Stufe der Steigerung würde sodann II, 11 bedeuten: Israël berichtet, dass die Maske, die des Dogen Gemahlin auf dem Balle fortwährend belästigt, Sténo sei. So fügt dieser zu dem Schimpf noch den Hohn und bestärkt dadurch den Doge in seinem Entschluss. Äusserlich ist dies im Stück freilich nicht wahrnehmbar. — Die willkürliche Ausdehnung des zweiten Aktes bewirkt nun, dass der Höhepunkt der Handlung in M. F. in den Anfang des dritten Aktes fällt. Eine einleitende Szene (III, 2 Gespräch der Verschworenen) bereitet uns auf die Hauptszene vor. Diese findet auf der Place Saint-Jean et Paul statt. Der Gedanke an seine Ahnen („Deux

*) Wir geben hier zuweilen den Wortlaut der Inhaltsangabe bei Krause wieder.

**) Krause irrt mit seiner Angabe bez. des Strafmasses; vgl. Byron I, 2: *That M. St. be detain'd a month in close arrest*. Von Verbannung ist bei ihm ebensowenig die Rede wie bei Delavigne. Wenn Westenholz (Ueber Byrons hist. Dramen S. 16) für diese Verminderung keinen einleuchtenden Grund findet, so ist dem entgegenzuhalten, dass der Dichter dies doch nur zu dem Zwecke gethan haben kann, um den Zorn des Dogen noch besser zu motivieren.

***) *Tu combattis sous moi . . . A Zara!* Damit stellt die Exposition die ungefähre Zeit fest, in der die Handlung spielt.

****) III, 3 *Pietro, en frappant sur l'épaule du doge. . . Le doge se recule avec un mouvement involontaire de dédain.*

princes dont je sors dorsment dans ces murailles“) lässt Faliéro seine Schmach wieder lebhaft empfinden. Die Verschworenen treten zu ihm. Israël macht sie mit Faliéro bekannt. Dieser verbindet sich mit ihnen; es wird die Zeit bestimmt, in welcher der Aufstand ausbrechen soll, und das Zeichen verabredet. So hat der Plan des Dogen die beste Aussicht auf Verwirklichung; er wird sein Ziel erreichen, falls nicht besondere Umstände ihn daran hindern. (Höhepunkt.) Mit dem Schlusse des dritten Aktes beginnt sodann die fallende Handlung. Bertram hat sich von dem Schwur, den alle Verschworenen geleistet, ausgeschlossen. Er begiebt sich zu Lioni, um diesen zu warnen*). Damit ist das Bestehen der Verschwörung verraten. Das Verhalten des Dogen und namentlich das seiner Gemahlin lässt sodann in Lioni, der Bertram zum Verhör vor dem Staatsoberhaupt in dessen Haus gebracht hat, vermuten, dass Faliéro der Führer der Verschworenen ist. Das weitere Geständnis Bertrams, den er in seiner Haft aufsucht, bestätigt seine Ahnung. Zwischen diesen beiden Stufen der fallenden Handlung spielen sich mehrere Szenen zwischen dem Dogen und seiner Gemahlin ab. Er bringt ihr die Nachricht, dass Fernando im Duell mit Sténo gefallen ist, und gesteht ihr seine Teilnahme an der Verschwörung. Sie sucht ihn davon abzuhalten und gesteht ihm, als er ihr versichert, er müsse den Plan ausführen, um ihre beleidigte Ehre zu rächen, ihre Schuld ein, ohne ihn jedoch von seinem Vorhaben abzubringen. — Das Stück nähert sich nun rasch seinem Ende. Wir finden im Anfang des fünften Aktes Faliéro und Israël in einem Saal neben dem Sitzungszimmer des Rates der Zehn. Beide sind zum Tode verurteilt und nehmen als alte Kämpfer von einander Abschied. Faliéro versöhnt sich noch, bevor er abgeführt wird, mit Éléna. Nach kurzer Zeit erscheint Lioni mit dem blutigen Schwert und der Herzogskrone; mit seinem Rufe: „Justice est faite!“ schliesst das Drama. —

Rein äusserlich betrachtet steht M. F. hinsichtlich des Aufbaus der Handlung thatsächlich höher als die früheren Tragödien, insofern hier auch der zweite Teil richtig aufgebaut ist. Freilich tritt das tragische Moment hier nur undeutlich hervor; andererseits ist das Moment der letzten Spannung besser gewahrt. Faliéro ist vom Rate zum Tode verurteilt und wartet auf seine Abführung. Da hört Éléna das Schreien des aufständischen Volkes (V, 4: *Ils vont vous délivrer; entendez-vous leurs cris?* V, 5: *Il va périr, Mais non . . . les cris ont redonblé: Le peuple au coup mortel pent l'arracher encore. La foule a pénétré dans la cour du palais! On les force à laisser leur vengeance imparfaite! Il est sauvé, sauvé!*) Doch während sie spricht, vollzieht sich bereits die Katastrophe.

Wie steht es nun mit der Einheit der Handlung**)? V. Hugo hatte zwei Jahre vor der Aufführung von M. F. in seiner Préface de Cromwell den Satz aufgestellt: „Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre.“ Von diesem Standpunkt aus betrachtet, müssen wir dem Stücke die Einheit der Handlung zuerkennen. Gleichwohl ist folgendes zu bemerken. Die Szene zwischen Lioni und Verezza (II, 1) dient zwar dazu, die übergrosse Milde in der Bestrafung Sténos zu zeigen und so den Charakter der Patrizier noch näher zu beleuchten; für die Motivierung der That Faliéros wäre es aber richtiger gewesen, wenn auch er von dem Auftrag Lionis Kenntnis erhalten hätte. Da dies nicht der Fall ist, schwebt diese Szene in der Luft. Nach Favrot (a. a. O. p. 27 und 30) ist auch die Sténo-Fernando-Szene (II, 13 u. III, 4) eng mit der Haupthandlung verknüpft, da der Tod seines Neffen Faliéro endgültig zur Teilnahme an der Verschwörung bestimmt hätte. Dies scheint in der That so, denn nachdem Faliéro die Leiche Fernandos gesehen, richtet Israël an ihn die Frage: *Balancez-vous encor?*, worauf dieser antwortet: *L'arme qui fut la sienne De sa main défailaute a passé dans la mienne.* Doch ist dem entgegenzuhalten, dass Faliéro zu diesem Entschluss auch ohne den Tod seines Neffen hätte kommen müssen, denn er hatte sich schon zu sehr in die Pläne der Verschworenen eingelassen, und übrigens ist er es, der sie aufforderte zurückzukommen, als der Warnungsruf des Gondolier sie trennte: *Que chacun à ma voix revienne au rendez-vous Et sans nous éloigner, amis, séparons-nous.* Favrots Ansicht aber ist falsch, wenn er behauptet: *Pour venger son neveu, il exterminera tous les patriciens.* Einmal denkt Faliéro hierbei zunächst nur an Sténo: *Du trépas de Sténo le tien sera suivi,* und aus IV, 3 (*Je ne venge que lui (se l'honneur de sa femme) . . . Pour le défendre Ma confiance en toi m'a fait tout entreprendre*)

*) vgl. hiermit die Warnung, die in L. V. S. Lorédan Amélie zukommen lässt.

**) bez. der Einheit der Zeit und des Ortes vgl. Teil I.

geht hervor, dass das Motiv für seine That im Grunde nur das war, seine Gemahlin zu rächen*). Die ganze Szene dient bloss dazu, ihn in dem schon gefassten Entschluss zu bestärken. Nur insofern steht diese Nebenhandlung mit der Haupthandlung in ursächlichem Zusammenhang. — In dem Examen critique findet sich die Erklärung, weshalb Delavigne den Grundcharakter des Stückes geändert hat. Dort heisst es: Règle générale, il n'est rien de plus froid qu'une conspiration politique. Autant elle intéresse dans l'histoire, autant elle paraît froide au théâtre. Deshalb macht der Dichter aus dem drame politique ein drame domestique, indem er den Dogen zurücktreten lässt und an seine Stelle einen eifersüchtigen Greis setzt. Er führt also das Moment der Liebe ein, wie er es schon in L. V. S. gethan hatte. Doch geschieht es hier in anderer Form. War es in L. V. S. der Treubruch der Verlobten, so ist es in M. F. der der Gattin. Damit stellt der Dichter das Stück auf die „Stufe des modernen Ehebruchdramas“. „De cette simple transmutation, heisst es nun im Ex. crit., le poète français a tiré un effet prodigieux et l'élément le plus incontestable du succès dont sa tragédie a été couronnée“. Ähnlich urteilt Vuacheux (a. a. O. S. 156); während andererseits J. Schmidt (a. a. O. II, 238) diese Änderung als einen groben Missgriff hinstellt. Darin, dass der Doge die That des einzelnen an der Gesamtheit rächen will, liegt das Missverhältnis. Zwar scheint es im Anfang des Stückes, dass auch die bedrängte Lage des Volkes auf seinen Entschluss bestimmend einwirke, aber je weiter die Handlung fortschreitet, um so klarer zeigt es sich, wie Faliéro eben nur der Gedanke an Rache beseelt. Genügt schon dieser Umstand nicht, seine That zu rechtfertigen, so müssen wir ihr die Berechtigung noch mehr absprechen, wenn wir bedenken, dass Éléna thatsächlich schuldig, also die Beleidigung von seiten Sténos nicht unbegründet ist. Damit aber verliert des Dogen Vergehen unser Interesse; wir nehmen an seinem Geschick nicht den Anteil, den der vom Unglück verfolgte Greis sonst verdiente. Dass das Unglück aber über ihn hereingebrochen ist, hat seinen Grund darin, dass er sich beständig im Irrtum befindet. „Als er auf dem Ballfest auf Sténo anspielt, genügt die Verachtung, mit der Éléna diesen Namen ausspricht, um ihn zu beruhigen; die Bitte des sterbenden Fernando um Verzeihung bezieht er fälschlich auf das Verbot des Zweikampfes; Élénas durch Gewissensbisse hervorgerufene Äusserung im Traume (IV, 1) fasst er als Folge seines vorher (II, 10) gezeigten Argwohns auf und in dem vollen Bekenntnis ihrer Schuld (IV, 9) sieht er nur den Versuch, ihn selbst zu retten“**). Dieser Irrtum ist jedoch ganz unwahrscheinlich; und so müssen wir Vuacheux widersprechen, der behauptet: „A l'histoire vraie il a joint le vraisemblable“. Es müsste denn sein, dass man den Dogen, wie ein Kritiker gethan hat, als einen wieder kindisch gewordenen Greis ansehen wollte. Einen solchen zum Helden einer Tragödie zu machen, kann aber dem Dichter natürlich nicht in den Sinn kommen. Der Doge entspricht mithin nicht den Anforderungen, die man an den tragischen Helden stellen muss. Von einer Charakterentwicklung ist nun auch weder bei ihm noch bei Éléna die Rede. Ist jener von Anfang an in seiner Vertrauensseligkeit befangen, so erscheint diese gleich in I, 1 als schuldbeladene Frau. Sie gewinnt unsere Teilnahme noch weniger als Faliéro; ja, da sie wiederholt gute Vorsätze fasst, sie indessen nicht verwirklicht, sondern dem Gatten ihre Schuld wiederholt verheimlicht und ihn von neuem betrügt, wenden wir uns mit Abscheu von ihr ab. Sie büsst ihre Schuld mit dem Verlust des Geliebten und des Gatten. Mit Gewalt führt der Dichter hier einen versöhnenden Ausgang herbei, indem der Doge am Schluss seiner Gattin grossmütig verzeiht. Besser charakterisiert ist Fernando, dem wir trotz seines schweren Vergehens unsere Achtung nicht ganz versagen können, da er sich als Held erwiesen; ferner auch Sténo, der leichtfertige Lebemann, und Israël Bertuccio in seinem beleidigten Stolz, seiner Liebe und Hingabe an Faliéro, unter dessen Befehl er früher gestanden, in seiner Standhaftigkeit, mit der er dem unvermeidlichen Tod entgegen sieht; endlich auch Lioni als harter und grausamer Patrizier. Aber freilich, sie alle sind nur Nebenpersonen; ihre gute Charakteristik kann den Mangel in der Schilderung der Hauptperson nicht ersetzen. Gegen die Figur Bertrams hat Krause***) mit Recht Einwendungen erhoben, worauf hier nur hingewiesen sei. — So müssen wir denn unser Urtheil über M. F. dahin zusammenfassen, dass diese Tragödie hinsichtlich der Technik zwar einen gewissen Fortschritt bedeutet, nicht aber bezüglich der Charakteristik.

4. Louis XI (1832). Diese Tragödie wird häufig für das beste von Delavignes Stücken angesehen. So bezeichnet sie beispielsweise Coppée als „la pièce de maîtrise du poète tragique“,

*) Dass dies in der That so ist, geht auch aus den bereits angeführten Worten hervor: Mais, s'ils sont tous coupables, etc., die er an Fernando richtet, noch bevor ihm Israël die traurige Lage des Volkes schildert.

**) Krause, a. a. O. S. XXVII.

***) a. a. O. S. XXVII.

und Vuacheux singt ihr ein Loblied wie keiner andern. Diese Ansicht steht diametral gegenüber derjenigen Planches, der in der R. d. d. M. (15. II. 1832) über Louis XI ein vernichtendes Urteil fällt. Si Louis XI, sagt er, *était détestable, il posséderait au moins un privilège que je lui refuse, celui d'être.* Or, je crois pouvoir prouver facilement qu'il n'est pas. Nach ihm ist weder das Stück richtig aufgebaut noch sind die Charaktere auch nur im entferntesten richtig entwickelt; ja er will ihr die Handlung überhaupt absprechen.*) Gleich Planche verurteilt J. Schmidt**) Aufbau und Charakteristik. Beide Ansichten treffen nicht das Richtige. Der Irrtum Planches beruht hauptsächlich darin, dass er zunächst die Idee des Stückes völlig verkennt. Le sujet, meint er, car il en faut bien un quel qu'il soit, pourrait bien être le jeune duc de Nemours! Er zweifelt daran, ob Ludwig der Held des Stückes ist. Nach ihm spielt der König nur „le rôle d'un tuteur de comédie“ und „dépense toute sa ruse et toute sa pénétration à deviner les secrets d'une jeune fille“. Mehr kann ein Kritiker den wahren Sachverhalt nicht verkennen. Wenn Delavigne die Rolle des Herzogs von Nemours erfunden hat und ihn als Verlobten Maries, der Tochter Commines, hinstellt, so thut er dasselbe, was er schon in L. V. S. und in M. F. gethan hat, d. h. er führt das Moment der Liebe ein, ohne das nach französischem Geschmack ein Drama nicht bestehen kann. Doch davon später. In Wirklichkeit will die Tragödie, wie Kruse***) überzeugend nachgewiesen hat, die Idee des Kampfes des Verstandes gegen den Tod, des absoluten Willens gegen die unbezwingbare Macht des Schicksals, die Furcht des Alleinherrschenden gegen die Möglichkeit eines fremden Gegengewichts veranschaulichen. Wenn nun Godefroy****) behauptet, dass Ludwig XI „le monarque le moins tragique des temps modernes“ sei, so steht ausser Zweifel, dass es in der That tragisches Interesse erregt zu sehen, wie der Mensch, wenn er das Ebenbild der Gottheit in sich zertrümmert und alle Tugend abgelegt, wenn er alle Schwächen beseitigt, alle Gefühle unterdrückt, seine ganze moralische und intellektuelle Kraft auf Befriedigung seines Ich gewendet hat, und auf dem Gipfel seines Strebens nichts mehr seiner unvermeidlichen Macht widersteht, endlich ein Opfer der ewigen Gesetze wird, welche dem Menschen gestellt sind, und der Hinfälligkeit seiner Natur.†) Es ist also entgegen der Ansicht Planches dem Stücke die Existenzberechtigung sehr wohl zuzuerkennen, wenn auch zugegeben werden muss, dass manche Einwände, die Planche und andere gegen dasselbe erheben, nicht ohne Berechtigung sind. Ohne Grund aber macht man dem Dichter einen Vorwurf daraus, dass er nur die letzten Tage von des Königs Leben zur Darstellung gebracht hat, also eine Zeit, in der von seinen politischen und persönlichen Ränken nicht mehr die Rede sein konnte. Der Dichter hat vielmehr mit vollem Rechte diese Zeit gewählt, weil im Alter all die Eigenschaften in der Natur des Königs, in dem uns die Geschichte das „Muster eines vollendeten Despoten, die personifizierte List und Verschlagenheit, den kältesten und schärfsten Verstand zeigt, der jeden Gedanken berechnete und jede rein menschliche Regung in sich erstickt hatte, konzentriert und schroff abgeschieden sind.††) Um den Charakter des Königs nach allen Seiten hin beleuchten zu können, musste der Dichter allerdings eine Reihe von seinen Thaten in sein Stück verweben. Dies thut er, indem er sie entweder durch den Austausch von Erinnerungen zwischen Commines und Coitier und zwischen diesem und Nemours ins Gedächtnis zurückruft und sie auf den Gang der Handlung einen Einfluss gewinnen lässt, oder aber indem er Commines die zuletzt geschriebenen Seiten seiner Chronik des Königs, dessen Charakter er nach seinen Handlungen gezeichnet, vorlesen lässt, oder endlich, indem er die geschichtliche Überlieferung überhaupt ändert. Auch deshalb hat man den Dichter getadelt: es sei unmöglich, den Herzog von Nemours als Grafen von Réthel nach der Burg Ludwigs kommen zu lassen, da der König bei seinen vielfachen geheimen Verbindungen wissen müsse, dass das Haus Réthel ausgestorben sei, und dass er so von Anfang an den Betrug hätte durchschauen müssen. Dies ist allerdings richtig, denn ebenso gut wie Commines Zweifel aufsteigen, hätte dies bei Ludwig der Fall sein können. In Wirklichkeit wird dieser erst durch das Verhalten Maries bei dem Auftreten des vermeintlichen Grafen Réthel aufmerksam. Die übrigen Abweichungen von der Geschichte sind dagegen mit Rücksicht auf den Zweck, den der Dichter dabei verfolgt, wohl begründet, wenn auch die absichtliche Änderung des Verhältnisses des Königs zur Schweiz nicht gerade gebilligt werden kann.

Wir betrachten nun zunächst den Aufbau der Handlung. Das Stück spielt bei mehrfach veränderter Szene in dem Schlosse Plessis-les-Tours, dem Aufenthaltsorte des Königs kurz vor seinem

*) A travers les cascates coquettes des alexandrins académiques j'ai vainement cherché l'ombre ou le retentissement d'un événement, si petit qu'il fût. — **) A. a. O. S. 358. — ***) A. a. O. S. 21. — ****) Hist. de la Litt. fr. XIX^e siècle. I. Poètes p. 267. — †) Kruse, a. a. O. S. 21. — ††) vgl. Kruse, a. a. O. S. 20.

Tode. Entsprechend den von dem Dichter befolgten Grundsätzen der Romantiker wechselt die Szene sehr häufig, ist die Zahl der Personen sehr gross und ist manches zur Darstellung gebracht, was mit der Haupthandlung nur mittelbar in Verbindung steht. Vergeblich erwarten wir im Verlaufe des ersten Aktes den König. Von Anfang an ist von ihm die Rede; jedes Wort, jede Handlung der einzelnen Personen nimmt auf ihn Bezug; jedoch der Vorhang fällt, ohne dass der König uns zu Gesicht gekommen ist, und auch im zweiten Akt werden uns erst sechs Szenen vorgeführt, bevor er auftritt. Dies muss allerdings als ein Mangel bezeichnet werden. Freilich ist das Bild, das wir uns von seiner Person haben machen können, schon weit gediehen; und als er dann persönlich auftritt und selbst in die Handlung eingreift, entspricht sein Handeln seinen bis dahin geschilderten Charaktereigenschaften. Gleichwohl aber wirkt die Spannung, mit der wir ihn erwarten, schliesslich ermüdend, und nur durch den häufigen Wechsel der Szene gelingt es dem Dichter, unsere Aufmerksamkeit wachzuhalten. Im einzelnen betrachtet zeigt uns die Exposition, die sich über den ersten und die Hälfte des zweiten Aktes ausdehnt, die Zeit und den Ort der Handlung, führt uns sämtliche Personen vor (mit Ausnahme des Helden!) und erweckt hauptsächlich durch Nemours unsere Spannung. Der Anfang des Stückes versetzt uns in die rechte Stimmung und giebt uns ein Abbild von dem Charakter der Tragödie, in der die Grausamkeit und Hinterlist des Königs eine grosse Rolle spielt: Tristan, der grand prévôt, verbietet mit Rücksicht auf die Sicherheit des Königs einem Bauern bei Todesstrafe, sein Haus während der Nacht zu verlassen, wiewohl dieser nur den Arzt an das Bett seines kranken Kindes holen will. Sodann tritt Commines auf. Er benutzt die frühen Morgenstunden dazu, an seiner Chronik zu schreiben. Zu ihm tritt Coitier, der Arzt des Königs. Ihr Gespräch zeigt uns den Charakter des Königs und zugleich ihr Verhältnis zu ihm. Beide sind ihm unentbehrlich; jener als geschickter Unterhändler in politischen Angelegenheiten, dieser, weil der König in seiner Todesfurcht von ihm Heilung von seinen Leiden zu erlangen hofft. Durch Marie, die Tochter Commines, erfahren wir, dass Gesandte von dem Herzog von Burgund an den Hof Ludwigs gekommen sind, und dass der Einsiedler François de Paule, von einer Schar Landleute begleitet, herannaht. Ersterer will mit dem König wegen dessen Stellung zu den Kantonen unterhandeln, letzterer ist von dem König gerufen worden, weil ihm das Volk die Gabe wunderbarer Heilkraft zuschreibt. Am Schluss des Aktes sehen wir den Herzog von Nemours, den Verlobten Maries. Er tritt an den Einsiedler heran und bittet um seinen Segen, da er eine That zu vollbringen habe, bei der er wahrscheinlich den Tod finden werde. Er ist der Sohn des von Ludwig hingerichteten Herzogs von Nemours und ist gekommen, an dem König Rache zu üben. Um nicht erkannt zu werden, hat er den Namen eines Grafen von Réthel angenommen. Im Anfang des zweiten Aktes tritt sodann der Dauphin auf. Wir erhalten Klarheit über sein Verhältnis zu dem König und zu Marie. Am Schluss von II, 6 kennen wir sämtliche Personen. Sie scheiden sich in zwei Parteien, von denen die eine, an ihrer Spitze Tristan und Olivier, für den König, die andere, vor allem Coitier, gegen den König ist; zwischen ihnen vermitteln Commines, der Dauphin und Marie; nur fehlt eben noch immer der König selbst. Dagegen zeigt uns die Exposition recht wohl, wenn auch versteckt, das erregende Moment. Das Leiden des Königs hat sich in hohem Grade verschlimmert; er will aber nicht unterliegen, sondern will ankämpfen gegen den herannahenden Tod ebenso wie er den Kampf gegen seine Feinde fortsetzen will und zwar mit denselben Waffen, die er bisher angewendet. Als Sieger will er aus dem doppelten Kampf hervorgehen. Genauer zeigt uns dies allerdings erst der Anfang des dritten Aktes, wo der König im Gespräch mit den Bauern seine Wünsche und Befürchtungen offenbart. Von II, 6 bis III, 11 reicht nun die steigende Handlung. Alle Hindernisse, die sich dem König entgegenstellen, werden von ihm glücklich überwunden. Durch die strenge Bestrafung des Grafen von Dreux beweist er, dass er wohl imstande ist, jede, und sei es auch die geringste, Überschreitung seines Befehls unerbittlich zu ahnden, zugleich sucht er durch überreiche Belohnungen die Personen noch enger an sich zu fesseln, die ihm eine sichere Gewähr zur Erreichung seiner Ziele in seinem Verhältnis zu den Grossen seines Reichs zu bieten scheinen. Die Schweizer Gesandten, die ihm Schwierigkeiten bereiten könnten in seinen Beziehungen zu Burgund, werden voraussichtlich von ihm überlistet. Die Prophezeiung der Bauern, die sein Aberglaube für wahr hält, verheisst ihm ein langes Leben, sodass er also auch das Gesetz der Natur siegreich überwindet; der Dauphin, dessen Anblick den König an seine eigene Jugend erinnert und ihn daran mahnt, dass auch seine Regierung vielleicht in ebensolcher Weise wie die seines Vaters ein Ziel haben werde, wird, weil ihm das Volk zugejubelt und er seine Freude darüber geäussert hat, von ihm verbannt, sodass er sich

wieder völlig als Alleinherrscher fühlen kann. Und endlich wird das äusserlich gefährlichste Hindernis, die drohende Rache von seiten des Herzogs von Nemours, ebenfalls glücklich beseitigt: Nemours wird von ihm erkannt, verhaftet und sieht dem sicheren Tod entgegen, wobei der König zugleich wiederum durch geschickte Unterhandlung einen für sich günstigen Vertrag mit Burgund zustande bringen will. So steht der König auf der Höhe seiner Macht. Allein in seinen Berechnungen finden sich Irrtümer. Tristan, dem der Gefangene übergeben worden ist (der König befiehlt ihm: *Aujourd'hui, grand prévôt, son procès, sa sentence; Demain le reste.*), übergibt ihn Coitier, dieser wieder führt ihn in das Schlafzimmer des Königs*). Um seinen Dank zu zeigen, will er ihn retten**) und giebt ihm deshalb einen Schlüssel, der eine Geheimthür in Coitiers Zimmer, das neben dem Schlafräume des Königs liegt, öffnet, sodass ihm so die Flucht ermöglicht wird. Nemours hält indessen sein Coitier gegebenes Versprechen nicht: er bleibt, hinter einem Vorhang versteckt, im Schlafzimmer und wird so Zeuge der Beichte, die der König François de Paule ablegt. Coitier gesteht dem König, dass er Nemours zur Flucht verholfen. So wird dem König die Gewissheit, dass er geirrt hat, als er glaubte, durch seine Gnade die Menschen an sein Geschick knüpfen zu können. Das eigentliche tragische Moment liegt indessen in seinem Aberglauben. „Er glaubt wirklich, aber nur dass die Kirche ihm dienen, seine Zwecke fördern, seine Krankheit heilen kann.“ Deshalb bittet und fleht er in der Beichtszene (IV, 6) François de Paule an, ihn wieder gesund zu machen, ihn noch zehn, zwanzig Jahre leben zu lassen, ja an ihm hinsichtlich der Lebensdauer ein Wunder zu vollziehen; deshalb macht er ihm und der Kirche Versprechungen und droht schliesslich, ihn mit Gewalt dazu zu zwingen, an ihm die Heilung zu vollziehen. Durch den Mund François de Paules erklärt ihm jedoch die Kirche, dass sienicht den Körper, der den ewigen Naturgesetzen unterworfen sei, sondern nur die Seele retten könne. So stellt die Beichtszene zugleich den Umschwung der Handlung dar. Noch hofft der König zwar, dass sein Gebet an die Heilige (*A Dieu fais comprendre aujourd' hui Que, pour son plus grand avantage, Je dois conserver sans partage Un pouvoir qui me vient de lui... Que votre volonté soit faite, Dieu clément, et la mienne aussi!***) erhört werde, als er sich plötzlich Nemours gegenüber sieht. Von ihm, der ihm all seine Schandthaten ins Gedächtnis zurückruft, erwartet er bereits den Tod, doch lässt ihn Nemours leben, damit er beständig von seinen Gewissensbissen verfolgt werde***). So scheint er gerettet. Allein die Natur bekommt Gewalt über ihn. Das körperliche Leiden verschlimmert sich zusehends. Die Stunde des Todes kommt immer näher. Noch einmal flammt seine Lebenskraft auf, noch einmal greift er nach der Krone, die schon sein Sohn ergriffen hat, noch einmal fasst er Pläne für die Zukunft. Doch vergeblich. Er kommt endlich zu der Einsicht, dass er dem Tode verfallen ist. „Faites ce que je dis, et non ce que j'ai fait“, sagt er noch zum Dauphin, und „Je me repens de tout“ zu seinem Beichtvater. In dem Kampfe, den er gegen das Schicksal gekämpft, ist er unterlegen. —

(Die Arbeit muss hier wegen Raummangels abgebrochen werden. Der Schluss folgt später).

Druckfehler: Teil I, S. 13, Z. 3 u. 4 von oben lies statt Elfride: Amélie.

Teil II, S. 6, Z. 7 von unten lies statt „die ihn gezeit“: „die ihren Charakter gezeit“.



Biblioteka Śląska w Katowicach
ID: 0030001975957



III 349307/30/1900

*) Hier müssen wir Planche allerdings recht geben, wenn er sagt: *Vous ne devineriez jamais où (nämlich wohin der Gefangene geführt wird) dans la chambre même du roi!* Gleich ihm müssen wir dieses Moment der Verwicklung als ganz unwahrscheinlich verurteilen.

**) Über seinen Beweggrund vgl. I, 4: *Je rends à sa (sc. celle du père du duc de Nemours) mémoire un culte légitime. Moi, serviteur obscur, nourri dans sa maison, etc.*

***) Dies erinnert deutlich an die Strafe, die in L. V. S. Lorédan Amélie auferlegt.