

Victor Hugos „Torquemada“

unter vergleichender Berücksichtigung
der übrigen Dramen des Dichters

von

Oberlehrer Dr. Fr. Behr

Abhandlung zum Jahresberichte des Weimarischen Gymnasiums

Weimar

Druck der Hof-Buchdruckerei

1910

Prog. Nr. 931



9we
6 (1910)

931b





Victor Hugos „Torquemada“

unter vergleichender Berücksichtigung
der übrigen Dramen des Dichters

von

Oberlehrer Dr. Fr. Bött

Abhandlung zum Jahresberichte der Westfälischen Provinzialbibliothek

Heft 1

Druck der Hof- und Landesbibliothek

1810

Preis 1/2 Mark



kritische Betrachtungsweise immer wieder herausgefordert werden bei einem Dichter, dessen Lebensfähigkeit auf der Bühne in so gar keinem Verhältnis steht zu seiner dramatischen Fruchtbarkeit. Die Frage: wie kommt es, daß die meisten Dramen Hugos ein so kurzes Dasein auf der Bühne gefristet haben, hat ein Recht auf Beantwortung, und da kann die psychologische Betrachtung zu nichts führen. — So muß also auch bei Untersuchung des „Torquemada“ im folgenden kritisch-ästhetisierend vorgegangen werden; d. h. wir werden ohne das Fällen von Werturteilen nicht auskommen. Um aber den dabei notwendigen weiteren Horizont zu gewinnen, werden wir, wo nötig, unsre Blicke auch über die übrigen Dramen des Dichters schweifen lassen müssen.

Zur Entstehungszeit.

„Torquemada“ ist, wie schon gesagt, das letzte Drama, das der Dichter für die Bühne geschrieben hat. Für die Bühne! das muß ausdrücklich gesagt werden. Mag das Stück sich, wie die Kommentatoren wollen, durch seinen mehr epischen als dramatischen Charakter noch so sehr von den früheren Dramen unterscheiden — die folgende Untersuchung wird zeigen, ob und wie weit das zutrifft —, mag es zeitlich noch so nahe bei den im „Théâtre en liberté“ enthaltenen Stücken stehen, mag der Dichter an eine Aufführung auf der damaligen französischen Bühne, vor dem damaligen Publikum auch selbst nicht gedacht haben — daß er an der Möglichkeit einer Bühnenwirksamkeit des „Torquemada“ überhaupt niemals gezweifelt hat, beweist die ganze Anlage, beweisen die minutiösen szenischen Vorschriften, beweisen endlich zahlreiche (bei Glachant und Sleumer abgedruckte) Äußerungen. Es ist also nicht angängig, mit Sleumer in dem Werk ein gewolltes Lesedrama sehen zu wollen, wir dürfen vielmehr mit all den Ansprüchen, die wir an ein Bühnenwerk zu stellen gewöhnt sind, an das Stück herantreten. — In weniger als zwei Monaten ist der „Torquemada“ geschrieben worden, vom 1. Mai bis zum 21. Juni 1869, mit Ausnahme des zweiten Aktes des ersten Teils, der später verfaßt worden ist (vom 1. Juli ab) und der bei der Aufführung (sic!) wegbleiben sollte. Sechszwanzig Jahre also nach der Veröffentlichung der „Burgraves“ ist „Torquemada“ verfaßt worden. In der Zwischenzeit war der Dichter in der Verbannung gewesen, er war ein alter Mann geworden: sein Werk zeigt keine Spuren davon; in der ganzen Anlage wie in den rein dramatischen Zügen erinnert es an die Schönheiten und an die Gebrechen seiner älteren Brüder, in seinen lyrischen Stellen an die köstlichsten Erzeugnisse der Jugend des Dichters.

„Torquemada“ und die Vorrede zu „Cromwell“.

„Der fünfundzwanzigjährige Theoretiker des ‚Cromwell‘ ist sich sein Leben lang treu geblieben.“ So urteilt Birch-Hirschfeld in seiner „Französischen Literaturgeschichte“. „Entre ces théories et les drames, nul rapport; le poète revient à la raison avec ‚Hernani‘; la doctrine de la préface ne convenait qu’ à ‚Cromwell‘.“ So läßt sich Nebout in seinem „Drame romantique“ aus. Wie sind zwei so entgegengesetzte Urteile möglich? Was ist das für eine „doctrine“, eine Theorie, die so verschiedene Auslegungen zuläßt? Es ist die Lehre vom „Grotesken“. Das Groteske, das der unvermeidliche Begleiter des Erhabenen sein soll, das ist das Schrecken-erregende, das Häßliche, Abstoßende, Komische oder die Gesamtheit von alledem. Nebout nun, der den „Cromwell“ auf der einen, die anderen Dramen Hugos auf der andern Seite auf die darin enthaltenen grotesken Elemente hin untersucht, beschränkt sich willkürlicherweise auf das Komische, indem er das Häßliche beiseite läßt und das Schrecken-erregende als schon längst im vorhugoschen Drama eingebürgert und daseinsberechtigt bezeichnet. Dabei kommt er nun zu dem Schluß, daß das Groteske (namentlich eben das Komische) in allen auf „Cromwell“ folgenden

Dramen sehr selten ist, daß es sich begnügt „d'un coin du tableau“ und daß im allgemeinen „le grotesque épargne les personnages principaux“. Aber gerade diese letzte Bemerkung fordert den Widerspruch heraus. Gewiß, „ni Marion de Lorme, ni Lucrece Borgia, ni Tisbe, ni Ruy Blas ne sont grotesque“ im Sinne Nebouts, aber: die Kurtisane — ergriffen von einer edlen, uneigennütigen Liebe; die Mutterliebe — in der Seele eines Ungeheuers (dazu die Vaterliebe — im Herzen eines Schurken [Triboulet]); der Lakai als allmächtiger Minister — das ist zweifellos ungemein grotesk im Sinne V. Hugos. Die Idee selbst in ihrer Antithese ist eben das Groteske. Gewiß, man merkt es kaum, dieses Groteske, wenn man die Personen handeln sieht, wenn man sie sprechen hört; aber wenn auch unsichtbar, es ist da, es ist das Zentrum, um das sich das Drama dreht. Es läßt sich nicht bestreiten, daß es Hugosche Dramen gibt, in denen das Groteske nur eine beschränkte Rolle spielt, „Hernani“ z. B., oder „Marie Tudor“; aber es steht ebenso fest, daß in den obengenannten Stücken seine Rolle viel bedeutender ist als im „Cromwell“. — Der Verfasser der Vorrede ist sich also in dieser Beziehung nicht nur treu geblieben, sondern er ist auf dem einmal eingeschlagenen Wege zielbewußt weitergeschritten. Und wenn wir nun die „Burgraves“, jenes Durcheinander aller Arten des Grotesken, beiseite lassen und an das letzte Drama des Dichters herangehen, so genügt es festzustellen, daß Hugo selbst gesagt hat, was er darin hat darstellen wollen: le bourreau — par pitié. Dieser „Henker aus Mitleid“ ist Torquemada, und dieses Drama ist, wie man sieht, die letzte Konzession, die man dem Grotesken machen konnte. Hier dürfte zunächst eine kurze

Inhaltsangabe

am Platze sein.

Der Vicomte von Orthez, Dax und Cahors (in Béarn-Navarra) läßt heimlicherweise in einem zu seinen Besitzungen gehörigen katalanischen Kloster seine Nichte Rosa d'Orthez und den jungen, von jedermann für tot gehaltenen König von Burgos erziehen. Er gedenkt sie zu verheiraten und auf diese Weise Burgos der spanischen Krone zu entreißen. Der König Ferdinand von Aragonien sieht bei einem Besuch im Kloster die beiden jungen Leute, und obgleich er den Plan des Vicomte durchschaut, begünstigt er ebenfalls die Heirat seines Vettters Don Sancho de Burgos, um seinerseits Anrechte auf Navarra zu gewinnen. In Wirklichkeit war der Vater Don Sanchos ein unehelicher Sohn der Königin Donna Sancha de Burgos, und sein Großvater ist der Vertraute des Königs Ferdinand, der Marquis de Fuentel. Niemand weiß von dieser Verwandtschaft, auch der Marquis erfährt erst jetzt davon. (Akt I, Sz. 1—4.) — Außer den beiden jungen Leuten lebt in dem Augustinerkloster ein Dominikanermönch. Es ist Torquemada. In seinen fortwährenden Visionen sieht dieser den Schlund der Hölle mit ihren endlosen Qualen sich gähnend öffnen, und grenzenloses Mitleid mit all den armen Seelen, die er unaufhörlich hineinstürzen sieht, erfüllt ihn. Um die Verdammten zu retten, sieht er nur ein Mittel: die schon halb erloschenen Scheiterhaufen allenthalben wieder anzuzünden, die Körper zu verbrennen, um die Seelen zu retten. Er will nach Rom gehen, um den heiligen Vater an diese seine Pflicht zu gemahnen; allein der Bischof von Urgel, unter dessen Gerichtsbarkeit das Kloster steht, kommt ihm zuvor. Torquemada wird aufgefordert, sich in bescheidenem Gehorsam zu fügen, er weigert sich und wird auf Befehl des Bischofs auf dem Klosterfriedhof lebendig begraben. Zufällig jedoch kommen Don Sancho und Donna Rosa spielend in die Nähe des Grabes, sie hören ihn rufen und heben mit Hilfe eines eisernen Kreuzes, das sie von einem Grabe reißen, die Steinplatte hinweg, die das Grab Torquemadas bedeckt. Er verspricht, ihnen seine Rettung zu vergelten. (Ende des 1. Aktes.) — Nicht lange nach diesen Ereignissen stirbt der Papst Sixtus IV., und Torquemada richtet an seinen Nachfolger, Alexander Borgia, ein

Gesuch, worin er um die Erlaubnis bittet, in Spanien die Scheiterhaufen neu aufflammen lassen zu können. Noch mehr, er begibt sich selbst nach Italien, und in der Nähe von Rom trifft er in den Bergen den Papst, der ihm die gewünschte Vollmacht erteilt, sich aber im übrigen über Philanthropismus (und nicht nur über den vom Schlage Torquemadas!) in unglaublich zynischer Weise lustig macht. (Akt 2.) — Auf Grund der päpstlichen Vollmacht erweckt nun Torquemada in ganz Spanien von neuem die Greuel der Inquisition. Inzwischen haben Don Sancho und Donna Rosa das Kloster verlassen und sollen in Burgos, der Residenz Sanchos, vermählt werden. In dem Augenblick aber, wo sie im Begriff sind, vor dem Gange zum Altar ihrem Lehnsherrn Ferdinand zu huldigen, erklärt dieser dem Marquis de Fuentel, daß er selbst wahnsinnig in Rosa verliebt ist und daß er Sancho entweder töten oder in ein Kloster sperren lassen will. Der Marquis, obgleich fast betäubt von diesen Worten, hat doch noch Kaltblütigkeit genug, um dem König energisch das erstere anzuempfehlen — wohl wissend, daß dies die einzige Möglichkeit ist, den mißtrauischen König, der obendrein eine unbestimmte Ahnung von der Verwandtschaft zwischen beiden Männern hat, das andere, ungefährlichere Mittel wählen zu lassen. Und wirklich läßt der König, aus Argwohn gegen den Marquis, das junge Paar ins Kloster sperren, in der Absicht, Rosa bei Gelegenheit wieder herauszuholen. (Akt 3.) — Es scheint jedoch, als sollte ihm das nicht gelingen. Torquemada, der allmächtige Großinquisitor, hat ein Edikt erlassen, nach dem jeder — wäre es selbst der König —, der wagen würde, einen Mönch oder eine Nonne dem Kloster abspenstig zu machen, das Leben verwirkt hätte. Ferdinand, der eine fast abergläubische Furcht vor der Kirche und besonders vor dem Inquisitor hat, ist schon im Begriff zu verzichten, als der Marquis seinen Haß und seine Eifersucht gegen den allmächtigen Priester zu wecken versteht und ihm ein Papier entlockt, das ihn ermächtigt, Rosa, wenn nötig mit Gewalt, aus dem Kloster zu holen und einstweilen in dem geheimen Park des Königs zu verbergen. — Die Energie Ferdinands ist freilich nicht von langer Dauer. Als er nach Weggang des Marquis zusammen mit der Königin die Nichtigkeitserklärung eines Edikts unterzeichnen will, das die Juden zur Verbannung und hundert von ihnen zum Feuertode verdammt, da tritt Torquemada mit hoherhobenem Kruzifix in das Gemach, und sein bloßes Erscheinen fast genügt, um den stolzen Mut des Königs und der Königin in sich zusammensinken zu lassen. (Akt 4.) — Der Marquis weiß nichts von dem, was sich zwischen den Monarchen und dem Großinquisitor abgespielt hat. Er hat nicht nur Rosa, sondern auch Sancho aus dem Kloster befreit und sie in dem königlichen Park versteckt. Dann hat er sie allein gelassen, um Gelegenheit zu ihrer Flucht aus Spanien ausfindig zu machen. In dem Park nun findet sie Torquemada. Ihn hat der Narr des Königs hingeführt, welcher der Szene zwischen den Herrschern und dem Inquisitor beigewohnt hat und der für sein eignes Leben fürchtet, wenn er der Inquisition die gotteslästerlichen Absichten des Königs nicht verrät. Torquemada erkennt seine beiden Retter und schwört, sie gegen die Verfolgungen des Königs zu schützen, ja, diesen selbst zu bestrafen, dafür daß er sie gegen ihren Willen ins Kloster geschickt hat. Rosa und Sancho danken ihm voller Freude, und in ihrem überströmenden Glücksgefühl erinnern sie sich gegenseitig an die Einzelheiten jener Szene auf dem Klosterfriedhof. So erfährt Torquemada, daß sie den Stein von seinem Grabe mit Hilfe eines eisernen Kreuzes entfernt haben. Von Entsetzen und Mitleid ergriffen, bleibt er nichtsdestoweniger seiner eingebildeten Mission treu: er geht, um gleich darauf inmitten der Diener des sanctum officium zurückzukehren und die Liebenden zum Scheiterhaufen zu führen. (Akt 5.)

Wir sind am Ende des Dramas. Es wird nötig sein, dies ausdrücklich festzustellen, denn mancher wird daran nicht recht glauben wollen. Mit was für Empfindungen nimmt man

wohl von diesem Drama Abschied? Mir scheint, mit einem Gefühl, in dem Empörung und Abscheu, Widerwillen und Entsetzen sich mischen. Nun kann und soll es selbstverständlich dem Dichter nicht verwehrt sein, dergleichen Empfindungen zu erregen, namentlich in der Tragödie; aber — ich bin mir der Subjektivität der im folgenden vorgetragenen Ansicht durchaus bewußt — unbedingt zu verbannen sind sie vom Ende des Dramas. Ein Drama, wie überhaupt ein Kunstwerk, darf, will man es genießen im besten Sinne, nur ein Gefühl im Beschauer hinterlassen: das Gefühl des Befriedigtseins, der inneren Ruhe, das Gefühl harmonischen Zusammenklingens aller Gefühle.

Analyse.

a) Die Idee.

Daß das dunkle, geheimnisvolle Mittelalter einen Mann wie Torquemada hervorgebracht hat, einen „Henker aus Mitleid“, das ist grotesk, aber schließlich nicht unwahrscheinlich; daß dieser Mann in einen Konflikt gerät zwischen seiner eingebildeten Pflicht und einer wirklichen Pflicht, der der Dankbarkeit, ist sehr möglich; daß in diesem Konflikt sein Fanatismus siegt, ist nicht unmöglich; aber daß dies geschieht, ohne daß die beleidigte Natur sich an einem solchen Menschen rächt, das mag allenfalls noch geschehen in der Welt der Wirklichkeit, aber das darf nimmermehr geschehen in der Kunst. Weder im Drama, noch im Epos, wenn man sich etwa, um den Dichter zu entschuldigen, darauf berufen wollte, daß der „Torquemada“ ein episches Drama sei. Oder darf etwa das Epos ungestraft den Sieg einer verrückten, abstoßenden Idee darstellen? Muß es nicht, auch wenn es seine Personen und ihre Schicksale noch so sehr über das menschliche Maß hinaus vergrößert, ebenso wie das Drama wohl erschütternd, aber auch versöhnend wirken? Und das tut eben der „Torquemada“ nicht. Ihm fehlt der versöhnende sittliche Gedanke, ohne den ein Drama undenkbar ist. Wie wenig sich übrigens dieses „epische“ Drama hierin von den früheren Werken des Dichters unterscheidet, geht daraus hervor, daß der gerügte Mangel in seinen Dramen in fast regelmäßigen Zwischenräumen wiederkehrt. Ganz erklärlicherweise; denn es handelt sich dabei eben nicht um einen gelegentlichen Lapsus, sondern um das Fehlen einer genauen Einsicht in die Aufgabe und das Wesen eines Kunstwerkes überhaupt. Da ist zuerst „Amy Robsart“, dann „Cromwell“, „Marie Tudor“, „Les Burgraves“ und endlich „Torquemada“. Amy fällt als das unschuldige Opfer von Leicesters Ehrgeiz, ohne daß dieser im geringsten dafür büßt. Vielleicht soll der Tod seiner Frau selbst, indem er ihn an seiner empfindlichsten Stelle, an seiner Liebe, trifft, die Strafe Leicesters sein; aber das würde kaum genügen, und übrigens — der Eindruck dieses Schicksalsschlages auf den Grafen wird uns nicht gezeigt, und seine Frau war ja doch immerhin ein Hindernis für seinen Ehrgeiz. — Man erinnere sich, wie anders die Lösung bei dem von Hugo vergötterten Shakespeare etwa in „Othello“ oder „Lear“ ist, Stücke, die recht gut zum Vergleich herangezogen werden können. — Cromwell gibt am Ende des Dramas seine selbstsüchtigen Pläne auf und unterwirft sich dem Willen des Volkes, von dem er seine Macht erhalten hat: aus einer Anwendung von Pflichtgefühl? etwa weil er sich nicht länger über das Verwerfliche seines Unterfangens täuschen kann? Bewahre, einfach aus Furcht, daß die Sache mißlingt. Das ist die Quintessenz dieses dickbändigen Dramas. — „Marie Tudor“ ist eins der wenigen Dramen des Dichters, in denen die Unschuld schließlich triumphiert: Jane und Gilbert werden vereint, aber nicht dank einer großmütigen Regung der Königin, sondern vielmehr ihr zum Trotz. Was für Empfindungen könnten das Herz der Marie Tudor am Ende des Stückes erfüllen? Das Gefühl des Glückes, welches aus dem Bewußtsein freiwilligen Verzichtes entspringt. Und welches ist die Empfindung, die sie beherrscht? Eine ohnmächtige Wut, unterlegen zu sein. —

Man sieht, es bleibt in all diesen Stücken am Schluß ein Rest, zu tragen peinlich, ein unaufgelöster Akkord im Hörer zurück. Was aber ist schuld daran, daß der Dichter uns überall mit so disharmonischen Empfindungen entläßt? Der Grund, der für „Torquemada“ angeführt worden ist, daß es sich nämlich darin nicht um das Darstellen eines wandlungsfähigen, menschlichen Charakters, sondern einer starren, epischen Idee handle, trifft ja für alle die genannten Dramen nicht zu. Warum zeigt uns Hugo Leicester nicht wieder nach dem Tode seiner Frau? Warum sind die letzten Worte Cromwells: „Quand donc serai-je roi?“ und die der Marie Tudor: „Mort! Qui a osé?“ Viele Fragen, und doch braucht es nur eine Antwort; der Grund ist immer derselbe: den Hörer im unklaren zu lassen über das, was noch kommen könnte, in ihm die Vorstellung zu erwecken, daß der Dichter noch viel Überraschungen hinter dem Vorhang bereit habe, die er sich nun so gut und so schlecht er kann ausmalen mag. Aber in dieser Weise den Geist der Hörer bis auf die Straße hinaus zu beschäftigen, uns statt einer in sich abgeschlossenen eine noch im Fluß befindliche Handlung zu geben — hier liegt der Schlüssel auch zu „Torquemada“ —, das ist eine Tendenz, die sich mit der Würde der Kunst sehr schlecht verträgt. Es ist aber im Grunde dieselbe Tendenz, die den Dichter in allen seinen Werken von einer Überraschung, von einem blendenden Effekt zum andern jagt. Daß man ihm mit diesem Vorwurf der Effekthascherei nicht unrecht tut, wird sich zeigen, wenn wir den Bau und die einzelnen Szenen des „Torquemada“ nunmehr etwas näher betrachten. Wenn das auf der einen Seite eine bis zu einem gewissen Grade zersetzende Arbeit ist, so werden wir doch andererseits entschädigt werden durch manche glänzende und bewundernswerte Stelle.

b) Bau.

Bewundern müssen wir gleich von Anbeginn des Dramas an das große Geschick des Dichters in allen Fragen der dramatischen Technik. Der Eingangsmonolog des Priors ist gewissermaßen eine Disposition des ersten Aktes: „Les papes à lutter paresseux“, das ist die im Erlöschen begriffene Inquisition, der Ausgangspunkt der ganzen Intrigue; die Fürsten, die da „passent sur le clergé comme l'ombre des aigles“, das ist Ferdinand und damit der Inhalt der unmittelbar folgenden Szenen; die „petites altesses, élevées dans le cloître, bâtards peut-être“, das ist die Geschichte von Rosa, Sancho und dem Marquis; der „acte de justice qui s'accomplit contre l'un de nous“, das ist die ganze 7. Szene in nuce. Und all dies ergibt sich so ungezwungen und natürlich, daß man sich kaum ein besseres Mittel, um den Hintergrund des bald zu entrollenden Bildes zu erleuchten, denken könnte, als diesen Monolog. — Übrigens ist der Monolog, oder besser, sind die Monologe und die a parte für Victor Hugo, wie er es selbst in der Vorrede zu „Cromwell“ sagt, ganz besonders Mittel „d'illuminer l'intérieur des hommes“. Und gewiß sind sie, wenn auch ziemlich bequeme, so doch des Erfolges sichere Mittel, um dem Zuschauer die Gedanken und Charaktere der handelnden Personen zu enthüllen, und der Verfasser hat sich ihrer — hierbei ganz auf klassischen Bahnen wandelnd — im „Torquemada“ ebensogut bedient, wie in allen seinen Werken. Indessen scheinen ihm diese Mittel zu alltäglich, zu abgenutzt zu sein, ihn verlangt es nach ungewöhnlicheren, verblüffenderen: darin liegt die Erklärung für das Zwiegespräch zwischen dem König und dem Marquis in der 2. Szene. Wohl ist der zynische Freimut, mit dem der König seinem „Vertrauten“ ihre gegenseitige Verstellung und Heuchelei vorhält, kaum zu glauben, indes was tuts? durch ihn fällt ein blendendes Licht auf alles, was wir vom Charakter des Königs, wie dem des Marquis, und vor allem von dem Verhältnis beider Männer zueinander wissen müssen. Daß er im Grunde auch hier übrigens auf den Spuren des klassischen Dramas wandelt, indem er das alte Konfidentenverhältnis,

mit einem neuen, grotesken Anstrich versehen, wieder hervorholt, ist dem Dichter selbst wohl kaum zum Bewußtsein gekommen. — Für die einzelnen Teile der 2. Szene fehlt es übrigens nicht an Vorbildern in den früheren Dramen unsers Autors. Das Bild, das Ferdinand von einem absoluten Herrscher entwirft, deckt sich mit dem, das Karl V. in „Hernani“ zeichnet, nur daß es in unserem Falle durch die schwarze Brille einer trüben Resignation gesehen ist; und man kann sogar bis zu „Cromwell“ zurückgehen, um seine Züge in dem Porträt eines Königs wiederzufinden, wie es Olivier in dem großen Monologe des 5. Akts skizziert. Und in „Cromwell“ auch finden sich Analoga zu den herausfordernden, zynischen Worten, die der König an den Marquis richtet. Die Szene zwischen Cromwell und Carr (II 10) und die zwischen Overton und Lambert (V 5) sind gewissermaßen Studien, die Szene zwischen Ferdinand und seinem „Vertrauten“ ist das fertige Gemälde. Gewiß, dieses Gemälde ist vielmehr eine Karikatur, aber eine Karikatur, in der keine Übertreibung ihren Zweck verfehlt. Dieser Marquis z. B., von dem der König glaubt, daß er zu allem fähig ist, „même d'aimer quelqu'un“, kann er wirklich jemand lieben? Man sieht deutlich die Brücke, die zu den folgenden Szenen hinüberführt. — Ja, der Marquis ist fähig zu lieben, und noch mehr, diese Liebe, die Liebe zu seinem Enkel, macht ihn zu einem neuen, besseren Menschen. So oft hat Victor Hugo dieses Motiv von der reinigenden, bessernden Kraft der Liebe variiert: sie triumphiert in Marion und in Tisbe, sie unterliegt in Lucrèce und in Triboulet, um, wie wir sehen, von neuem zu siegen in dem andern Triboulet, dem andern „courtisan des crimes de son prince“, in dem Marquis de Fuentel. — So bereitet uns der Dichter in überaus glücklicher Weise auf die folgende Szene vor, eine Szene von reizender Unschuld, der zwischen Sancho und Rosa. Sie ist rein lyrisch, ein Idyll inmitten des Dramas. Vielleicht ist sie nicht unbedingt notwendig für die Entwicklung der Handlung, aber wer, so frage ich, möchte sie vermissen? Wer z. B. jene entzückende Metapher für die umherschwirrenden Schmetterlinge: „on croit voir des baisers errer cherchant des bouches“ nicht einbüßen möchte, muß die ganze Szene annehmen, denn der Vergleich würde in jeder andern Umgebung seinen Reiz verlieren. — Indessen, nach der Lehre des Autors ist, wie im Leben, so auch im Drama, das Erhabene immer mit dem Grotesken gemischt: und so folgen denn unmittelbar auf dieses lyrische Intermezzo Szenen von einer stellenweise geradezu abstoßenden Ungeheuerlichkeit. Zuerst entrollt Torquemada, nach einer an sich wirklich großartigen Schilderung der Hölle, seine düsteren Pläne. Und daran schließt sich die Szene der lebendigen Bestattung, und wir hören den würdigen Kirchenfürsten fluchen und schimpfen. Übrigens ein ganz Hugoscher Gedanke, eine derartige Szene auf die Bühne zu bringen. Er hat also nicht umsonst in der Vorrede zu „Cromwell“ Racine getadelt, er habe „relégué dans la coulisse cette admirable scène du banquet, où l'élève de Sénèque empoisonne Britannicus dans la coupe de la réconciliation!“ Gemildert wird der peinliche Eindruck dieser Szene wenigstens einigermaßen durch die darauf folgende. In dieser ist das Bemerkenswerteste Rosas fromme Scheu vor der Berührung des eisernen Kreuzes. Wenn wir dem Dichter einigermaßen die Lächerlichkeit des Konfliktes, in dem sich Torquemada am Ende des Dramas befinden soll, verzeihen, so erreicht er das nur dadurch, daß er immer wieder „cette chose sainte“, das Kreuz nämlich, unterstreicht. Deshalb die Worte Rosas: „Prends garde, . . . ma crainte c'est de te voir toucher cette croix, chose sainte“, deshalb hatte auch Torquemada schon in seinem großen Monolog unter den Sünden der Zeit „une croix arrachée“ nennen müssen, deshalb wird schließlich auch der Marquis im 4. Akt unter den Opfern der Inquisition denjenigen aufzählen, „qui fait sans le vouloir tomber un crucifix“. Man muß es dem Dichter also lassen, daß er sich alle Mühe gegeben hat, die einzelnen Teile seines Werkes

so fest wie möglich zu verketten. Als weiteres Beispiel dafür sei der letzte Vers des 1. Aktes zitiert: „Vous me sauvez. Je jure, enfants, de vous le rendre.“ Das ist gewissermaßen ein Resümee dieses Aktes und das Thema der folgenden; d. h. des 3., 4. und 5., denn im 2. macht die Handlung keine Fortschritte; lassen wir ihn also einstweilen beiseite. — Der 3. Akt ist ein Meisterwerk in seiner Kürze. Friedliche Wechselrede, getragen von einer naiven Freude auf Seiten Sanchos und einer väterlichen Zärtlichkeit auf Seiten des Marquis, eröffnet ihn; gleich darauf aber folgen die unheimlichen Vorbereitungen des Königs, dann erscheint der düstere Zug der Bänder des sanctum officium, und endlich klingt die furchtbare Erklärung des Königs an unser Ohr: „Quand cette porte va s'ouvrir tout à l'heure, on va le tuer là.“ Und nun beginnt jener grimme Kampf „entre le jeune tigre et le vieux chat“, ein stiller, aber verzweifelter Kampf. Plötzlich bricht er ab. Wer von beiden hat gesiegt? so fragen wir uns, während wir mit stockendem Atem der Schlußszene beiwohnen. Und wir atmen mit dem Marquis auf bei den Worten des Königs: „Emmenez — les tous deux. Chacun dans un couvent.“ — Es kann den künstlerischen Wert dieser Szene nicht beeinträchtigen, wenn man auf die ganz ähnliche Situation in „Angelo“ III^{II}3 hinweist. Aus ähnlichen Charakteren können natürlich unter Umständen ähnliche Situationen folgen. Den Marquis und Tisbe haben wir schon früher in Parallele zueinander gestellt, insofern beide den Einfluß einer uneigennütigen Liebe erfahren haben. Und was Angelo und Ferdinand anlangt, nun, so genügt es festzustellen, daß einer wie der andre der Typus eines Tyrannen ist. — Immerhin hat der Charakter Ferdinands eine Seite mehr als der Angelos, das ist seine Bigotterie, oder vielmehr sein religiöser Aberglaube, der schuld daran ist, daß er in einer beständigen Furcht vor demjenigen lebt, was er aus tiefstem Herzen haßt: vor der Kirche und der Geistlichkeit. Auf dieser Seite seines Charakters ist der 4. Akt aufgebaut. Zuerst gelingt es dem Marquis, den Haß und die Eifersucht des Königs gegen den allmächtigen Großinquisitor zu schüren und ihn aus seiner feigen Resignation zu reißen; dann aber läßt ihn die kindische Furcht vor Torquemada wieder in sich zusammensinken. Auch hier drängt sich wieder ein Vergleich auf: muten doch diese beiden Szenen an wie eine etwas erweiterte Wiederholung der Schlußszenen des 4. Aktes von „Marion de Lorme“. Zwischen dem Marquis und Ferdinand beobachten wir dasselbe Spiel wie dort zwischen l'Angely und Louis, hier wie dort zuerst beinah verloren von dem Narren bez. dem Marquis, wie die fast gleichlautenden Worte besagen: „Il prend terriblement au sérieux la chose!“ und „Comme il prend son parti!“ Die Szene freilich, die der zwischen Torquemada und Ferdinand entsprechen würde, bleibt dort hinter der Kulisse. Das könnte auffallend erscheinen, da doch diese hier sich von einer ganz ausgezeichneten Wirkung erweist. Aber der Dichter wußte, was er tat: er wußte, daß er sich durch das Nichteinführen Richelieus einen größeren Effekt für das Ende des Dramas aufsparte, die aus der Tragbahre kommende unbekannte Stimme mit ihrem kalten „Pas de grâce“. — An Effekten wimmelt es übrigens auch im 4. Akte des „Torquemada“. Da ist zuerst, vor dem unerwarteten Auftreten Torquemadas, der Anblick der Juden, hingestreckt zu den Füßen Ferdinands und der Isabella, die beide unter eisigem Schweigen weder diese Elenden noch einander selbst ansehen: eine lebendige Illustration zu dem Monolog des Königs im 1. Akt, „l'idole Ferdinand et l'idole Isabelle“. Und schließlich, als letzten und höchsten Effekt, zeigt uns der Dichter ein richtiges Autodafé, mit lodernen Scheiterhaufen, brennenden Leibern, brüllenden Menschen. Nur will es scheinen, daß der einzige Effekt dieser Ungeheuerlichkeit der sein wird, daß jeder Mensch von einigermaßen Geschmack diesem Schauspiel den Rücken kehrt. — Und doch mag es noch hingehen: durch eine an sich verdorbene, ekelhafte Atmosphäre gesehen, beleidigt dieser Scheiterhaufen wenigstens nur den guten Ge-

schmack. Aber jener Henker, der im letzten Akt in eine Atmosphäre von einer Reinheit, einer Unschuld ohnegleichen eindringt, der jählings Liebesszenen unterbricht, die zu dem Schönsten gehören, was der Dichter geschaffen hat — das ist ein Raffinement, das ins Herz schneidet; und die Empörung über ein solch abstoßendes Schauspiel wird um so größer, als man sieht, daß der Dichter offenbar ein ganz besonderes Wohlgefallen an derlei Szenen gefunden hat: ist doch diese hier ein würdiges Gegenstück zu der Schlußszene von „Hernani“ (die dabei allerdings in ganz anderer Weise motiviert ist).

Wir sind am Ausgangspunkt angelangt. Was wir zu Beginn unsrer Analyse ausgesprochen hatten, hat sich bestätigt: der Dichter hat im „Torquemada“ so wenig wie in seinen übrigen Werken der Versuchung widerstehen können, sein Publikum durch blendende Effekte zu überraschen. Aber wir haben weiter gesehen, daß diese — teils großartig schönen, teils abstoßenden — Effekte wenigstens nicht aus dem Rahmen des Dramas herausfallen. Weder die erste Szene zwischen Sancho und Rosa, noch das Erscheinen des unheimlichen Zuges im 3. Akt, weder das Auftreten der Juden, noch die Darstellung des Antodafés schaden der Entwicklung der Handlung. Ja, der Bau des Dramas ist so durchsichtig klar, daß man förmlich sieht, wie Szene für Szene sich vor dem geistigen Auge des Meisters aufgebaut hat.

Der Plan.

Der Grundgedanke des Stückes, der Gedanke, einen „Henker aus Mitleid“ zu schildern, muß den Dichter schon lange vor der Abfassung des „Torquemada“ beschäftigt haben. Er ist, wie schon von verschiedenen Seiten konstatiert worden ist, im Keime schon in den Worten Cromwells (III) enthalten: „*Tout supplice doit avoir un double but que pour le patient l'humanité réclame; en châtiant son corps, il faut sauver son âme.*“ Aber wenn wir noch weiter im Leben Hugos zurückgehen, so finden wir dasselbe Thema, sogar noch präziser gefaßt, in seinem Tagebuch von 1817 (s. V. H. r. p. u. t. d. s. v. I S. 338). Dort liest man die folgenden Verse: „*Si l'on quitte l'enfer, c'est pour monter aux cieux. L'on ne sort pas des feux pour rentrer dans les feux. Le saint-office est donc très salubre; C'est déjà l'enfer sur la terre.*“ Der junge Dichter fügt hinzu, daß er selbst den Sinn dieser Verse, die er in der Nacht „en dormant“ gemacht habe, nur undeutlich erfasse. Jedenfalls läßt sich auf Grund namentlich der zuletzt zitierten Stelle schließen, daß dem Dichter Torquemada durchaus nicht gewissermaßen unter der Hand aus einem „*monstre avéré*“ ein „*miraculeux modèle de charité mal entendue, un égaré rempli de louables intentions*“ (Glachant) geworden ist. — Wann V. Hugo zuerst daran gedacht hat, die so mehrfach angedeutete Idee in der Gestalt Torquemadas zu Fleisch und Blut werden zu lassen, wissen wir nicht. Aber wir können uns einigermaßen vorstellen, welche Episode im Leben des geschichtlichen Torquemada zuerst die lebhafteste Phantasie des Dichters ausgelöst hat: der Augenblick, wo der Inquisitor in das Gemach des Herrscherpaares tritt und den König und die Königin an ihre Pflicht erinnert. Das ist der Augenblick, der uns Torquemada auf der Höhe seiner Macht zeigt, und diese Szene war so recht für den Kulminationspunkt des Dramas geschaffen. Um aber aus Torquemada den Helden eines Dramas zu machen, mußte er einem Konflikt zwischen seiner Pflicht und einer andern mächtigen Empfindung ausgesetzt werden. Der Dichter brauchte nicht lange zu suchen, er brauchte nur sein „Amy Robsart“ oder seinen „Angelo“ zu öffnen, um zu finden, was er suchte: setzte er Torquemada einer Lebensgefahr aus, um ihn dann von irgend jemand retten zu lassen, so ergab sich ohne weiteres die gewünschte Empfindung, nämlich die Pflicht der Dankbarkeit. Nichts einfacher übrigens, als eine derartige Gefahr zu schaffen. Torquemada, der die Schrecken der Inquisition

erneuern wollte zu einer Zeit, wo (allerdings nach der historisch ziemlich unbegründeten Ansicht Hugos) die Päpste selbst ihrer beinah überdrüssig waren, konnte der Kirche unter Umständen ja recht unangenehm werden. Solcher Leute entledigte sich die Inquisition selbst aber durch ein sehr einfaches Mittel, das „in pace“. — Nur war es gefährlich, einen vom Strahl der Inquisition Getroffenen zu retten, man riskierte, selbst lebendig begraben oder verbrannt zu werden. Wollte also der Dichter Torquemada retten lassen, so konnte das kaum anders geschehen als durch naive, unschuldige Kinder. Wenn diese Kinder sich lieben — um so besser! ein Drama ohne Roman — unmöglich! Indessen, wenn diese Kinder später dem Wahnsinn Torquemadas geopfert werden sollen, so ist es kaum angängig, daß sie sich heiraten und König und Königin von Burgos werden. Es heißt also ein Hindernis schaffen; dies der Grund für das Dazwischentreten des Königs, die Einführung des Marquis, die fabelhafte Abkunft Sanchos und Rosas.

Man sieht also, der Plan und der Bau des Ganzen ist soweit völlig klar; und wie man bis hierher von fast unzusammenhängenden, unverständlichen Szenen sprechen kann (Sleumer, Glachant), ist nicht recht ersichtlich.

Der Dichter aber hätte allen Grund gehabt, dem Himmel dankbar zu sein, daß er einer bei seinem Charakter als Künstler fast unvermeidlichen Gefahr glücklich entgangen war, der Gefahr nämlich, seinem Streben nach überraschenden Effekten die Einheit seines Dramas zu opfern. Und was tut er? Er fügt nachträglich einen ganzen Akt hinzu, der mit der Handlung nichts zu tun hat.

Der 2. Akt.

Hugo selbst meint, daß dieser Akt — die Zusammenkunft Torquemadas, des Einsiedlers und des Papstes Alexander Borgia — für die Entwicklung der Idee notwendig sei, bei einer Aufführung (! s. o.!) allerdings wohl unterdrückt werden könne (s. bei Glachant, S. 294).

Was er mit den Worten „für die Entwicklung der Idee notwendig“ meint, ist nicht schwer zu erraten. Die Idee ist die des „boureau par pitié“, die Gegenüberstellung der drei Priester soll also den Zweck haben, gegenüber der egoistischen Gleichgültigkeit und Lauheit des Papstes und der egoistischen Welt- und Menschenflucht des Eremiten in der *pitié* Torquemadas die wahre *piété*, in seiner Grausamkeit gegen die von ihren gegebenen Hirten im Stich gelassene Menschheit die wahre Humanität zu zeigen. Als ob es dazu noch dieses ganzen in der Luft schwebenden Aktes bedurft hätte! Und daß sich der Dichter selbst betrügt, wenn er zur Erklärung für die nachträgliche Abfassung dieses Aktes diesen Grund anführt, wird unzweifelhaft klar, wenn man folgendes bedenkt. Im „In pace“, das noch unter der Regierung Sixtus IV. vor sich geht, wird dieser Papst als der Inquisition gleichgültig, ja feindlich gegenüberstehend geschildert. Also war er für die Entwicklung der Idee eigentlich noch geeigneter als die Person Alexanders, wie sie Hugo uns vorführt. Warum also führt der Dichter die Person Borgias ein, wo doch die Ernennung Torquemadas zum Inquisitor geschichtlich unter die Regierung eben jenes Sixtus fällt, nämlich ins Jahr 1483, neun Jahre vor die Investitur Alexanders Borgias? Warum dieser unnötige Anachronismus? Gerade er gibt uns den Schlüssel zu diesem überzähligen Akt: er ist geschrieben worden einzig und allein, um jenen großartigen Verbrecher unter der Soutane, Alexander Borgia, auf die Bühne zu bringen. Vielleicht tat es V. Hugo leid, diese Gelegenheit in der „Lucrèce Borgia“ verpaßt zu haben, und er wollte das Versäumte jetzt nachholen. Nun, Borgia mag immerhin eine vom dramatischen Gesichtspunkt aus betrachtet sehr interessante Persönlichkeit sein. Es mag auch zugegeben werden, daß es dem Dichter gelungen ist, eine sehr wirksame Bühnenfigur aus diesem „bandit“ zu machen. Daß dieser geschwätzige Papst, der dem ersten besten Dinge beichtet, die ein anderer kaum

auszudenken wagt, mehr eine Karikatur als ein Porträt ist, mag man ihm dabei auch verzeihen. Aber eins kann man ihm nicht verzeihen: daß er zuerst ein Werk schafft, dessen einzelne Teile organisch miteinander verbunden sind, wie es sich für ein Kunstwerk gehört, und daß er dann nachträglich in dieses Werk einen Akt einschiebt, der einer einzigen Rolle zuliebe geschrieben ist und mit dem Drama keinerlei Zusammenhang hat. Wiederum muß man denen, die sich hier auf den epischen Charakter des Stückes zurückziehen wollen, entgegenhalten, daß es nicht das erstemal ist, daß V. Hugo so gegen die künstlerische Einheit des Dramas gesündigt hat. Man hat schon darauf hingewiesen, daß der ganze vierte Akt des „Ruy Blas“ überflüssig ist, daß man ihn aus dem Drama herausnehmen kann, ohne daß das Stück dabei verliert. Hier ist es offenbar das Gefallen an Verwickelungen und Mißverständnissen auf der einen Seite und die Vorliebe für burleske Rollen auf der andern Seite gewesen, die den Dichter von neuem Don César haben einführen lassen. — Und ebendieselbe Vorliebe für groteske Rollen hat schon im Cromwell eine ganze Reihe von Szenen geschaffen, nach deren Zweck man sich vergebens fragt: die Narrenszenen.

Der Narr.

Es versteht sich von selbst, daß V. Hugo mit seinen „bouffons“ die unsterblichen „fools“ Shakespeares hat nachahmen wollen. Aber in Wirklichkeit stehen seine Narren noch ein gut Teil tiefer als die „clowns“, wie sie in den Jugenddramen des englischen Dichters vorkommen. Jedermann weiß, daß die Narren Shakespeares oft die geistreichsten Köpfe im ganzen Stück und infolgedessen von größter Bedeutung für die Entwicklung der Handlung sind. Und worin besteht die Philosophie und die Funktion der Narren im „Cromwell“? Darin, sich selbst in möglichst angenehmer, den Leser aber — da man nicht sagen kann den Hörer — in oft unausstehlicher Weise zu langweilen, und das, wie gesagt, durch ganze Szenen hindurch. In den späteren Dramen läßt dann der Dichter allerdings seine Narren teilhaben an der Entwicklung der Handlung, wie z. B. l'Angely; er macht den Narren sogar zur Hauptperson in „le Roi s'amuse“; aber er verfällt wieder in seinen alten Fehler im „Torquemada“. Zwar wird Gucho gegen Ende des Dramas von entscheidendem Einfluß, aber in allen anderen Partien des Stückes spielt er eine ebenso traurige und lächerliche Rolle wie die Narren im „Cromwell“: was er sagt, versteht man nicht, was er will, weiß man nicht, wahrscheinlich versteht und weiß er es selber nicht; kurz, der Dichter hätte besser getan, ihn nicht zu seinem kümmerlichen Dasein zu erwecken. Um das plötzliche Auftreten Torquemadas am Schluß zu verstehen, genügte es zu wissen, daß das Gebäude des sanctum officium an den Park des Königs stößt.

Man sieht, wie allenthalben beim Eindringen in den „Torquemada“ Parallelen — im Guten wie im Schlechten — zu den früheren Dramen des Dichters sich aufdrängen. Es geht deshalb einfach nicht an, das Werk aus der Reihe der anderen herauszunehmen und als etwas Besonderes, Eigenartiges, anderen Gesetzen Gehorchendes zu behandeln. Mag die Idee mehr einen epischen Charakter tragen als in den älteren Dramen, deshalb ist der „Torquemada“ doch in allem, in der Idee nicht minder wie in dem Aufbau, den Charakteren, den Situationen, den dramatischen Mitteln und Kniffen Geist vom selben Geist und Fleisch vom selben Fleisch wie seine älteren Brüder. Ist er ein Lesedrama, was sich ja nicht bestreiten läßt, so sind es diese heutzutage fast ausnahmslos auch. Als solche aber werden sie das Leben haben, das ihnen auf der Bühne versagt blieb.

auszudenken wagt, mehr ein
 Aber eins kann man ihm nicht
 organisch miteinander verbu
 nachträglich in dieses Werk
 ist und mit dem Drama ke
 hier auf den epischen Chara
 das erstmal ist, daß V. H
 Man hat schon darauf hinge
 daß man ihn aus dem Dram
 ist es offenbar das Gefalle
 und die Vorliebe für burleske
 Don César haben einführen
 schon im Cromwell eine ga
 gebens fragt: die Narrensze

Es versteht sich von se
 Shakespeares hat nachahm
 Teil tiefer als die „clowns“
 Jedermann weiß, daß die N
 und infolgedessen von größte
 besteht die Philosophie und
 möglichst angenehmer, den I
 stehlicher Weise zu langwei
 späteren Dramen läßt dann
 der Handlung, wie z. B. 1.
 s' amuse“; aber er verfällt
 gegen Ende des Dramas vor
 spielt er eine ebenso traur
 sagt, versteht man nicht, w
 selber nicht; kurz, der Die
 zu erwecken. Um das plöt
 zu wissen, daß das Gebäud

Man sieht, wie allentha
 wie im Schlechten — zu de
 einfach nicht an, das Werk
 sonderes, Eigenartiges, and
 epischen Charakter tragen
 allem, in der Idee nicht m
 dramatischen Mitteln und K
 seine älteren Brüder. Ist er
 heutzutage fast ausnahmslos
 auf der Bühne versagt blieb



an ihm dabei auch verzeihen.
 schaft, dessen einzelne Teile
 erk gehört, und daß er dann
 en Rolle zuliebe geschrieben
 a muß man denen, die sich
 entgegenhalten, daß es nicht
 t des Dramas gesündigt hat.
 „Ruy Blas“ überflüssig ist,
 Stück dabei verliert. Hier
 dnissen auf der einen Seite
 die den Dichter von neuem
 be für groteske Rollen hat
 deren Zweck man sich ver-

ns“ die unsterblichen „fools“
 a seine Narren noch ein gut
 glischen Dichters vorkommen.
 ten Köpfe im ganzen Stück
 Handlung sind. Und worin
 ell“? Darin, sich selbst in
 den Hörer — in oft unaus-
 ze Szenen hindurch. In den
 ilhaben an der Entwicklung
 zur Hauptperson in „le Roi
 quemada“. Zwar wird Gucho
 anderen Partien des Stückes
 ren im „Cromwell“: was er
 lich versteht und weiß er es
 seinem kümmerlichen Dasein
 uß zu verstehen, genügte es
 es Königs stößt.

ada“ Parallelen — im Guten
 aufdrängen. Es geht deshalb
 nehmen und als etwas Be-
 n. Mag die Idee mehr einen
 der „Torquemada“ doch in
 teren, den Situationen, den
 isch vom selben Fleisch wie
 treiten läßt, so sind es diese
 das Leben haben, das ihnen

