

Erich Köhler: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur
Herausgegeben von
Henning Krauß
und Dietmar Rieger
Band 2

Erich Köhler

Vorklassik

Herausgegeben von
Henning Krauß

Freiburg i. Br. 2006

Zweite Auflage
Digitale Bearbeitung: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau

Zur Neuausgabe

Durch die freundliche Genehmigung von Frau K. Köhler war es möglich, eine digitale Publikation der gesuchten, im Buchhandel seit längerem vergriffenen Vorlesungsreihe auf dem Server der Universitätsbibliothek Freiburg zu veranstalten. Der leichteren Lesbarkeit halber sind die Anmerkungen jetzt nicht als End-, sondern als Fußnoten untergebracht, wie es bei einer digitalen Publikation einzig sinnvoll ist. Ansonsten ist die Ausgabe ein neugesetzter, sachlich aber unveränderter Nachdruck der Erstausgabe.

Universitätsbibliothek Freiburg i.Br.

Inhalt

| | |
|---|----|
| Vorwort | 9 |
| Epochengliederung und Periodisierungsprobleme | 11 |
| Malherbe und seine Sprachreform | 15 |
| François Malherbe | 15 |
| Vorgeschichte und Bedeutung der Académie Française..... | 18 |
| Honoré d'Urfés »Astrée« | 21 |
| Die Tradition der europäischen Bukolik und d'Urfés »Astrée« | 21 |
| Inhaltsanalyse der »Astrée«: die Haupthandlung | 24 |
| Die Liebe als Lebensprinzip..... | 28 |
| Die Gesellschaftsordnung der »Astrée« | 31 |
| Stil und Struktur | 36 |
| Nachahmer und Kritiker d'Urfés..... | 39 |
| Des Escuteaux..... | 39 |
| Jean Ogier de Gombauld..... | 40 |
| Gomberville..... | 41 |
| Die Verurteilung der Romanliteratur durch die Jansenisten..... | 42 |
| Desmarets | 43 |
| La Calprenède | 44 |
| Die Tradition des sentimental Abenteuerromans..... | 46 |
| Madeleine de Scudéry..... | 48 |
| Neue Frömmigkeit: François de Sales und der »humanisme dévot« in der Romanliteratur..... | 54 |
| Cyrano de Bergerac und seine phantastischen Utopien | 59 |
| Der realistische Roman | 64 |
| Die Tradition des pikaresken Romans | 64 |
| Sorels »Francion « und der »Berger extravagant« | 65 |

| | |
|---|------------|
| Tristan L'Hermite: »Le page disgracié«. Memoiren eines adligen Picaro | 78 |
| Paul Scarron: »Le roman comique«: Komik und Burleske..... | 80 |
| Furetière: »Le roman bourgeois« und das Scheitern des literarischen Realismus im 17. Jh. | 86 |
| Barock, Burleske, Preziosität und Klassik: Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung | 96 |
| Die Burleske als Provokation | 96 |
| Die Entwicklung des Barockbegriffes..... | 97 |
| Die Preziosität in Frankreich: das Hôtel de Rambouillet | 98 |
| Die Briefliteratur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts | 102 |
| Descartes und der Cartesianismus | 105 |
| Hedonismus, Skeptizismus und Libertinismus im 17. Jahrhundert (Gassendi, Théophile de Viau)..... | 110 |
| Das französische Theater im 17. Jahrhundert | 115 |
| Übersicht und Periodisierung..... | 115 |
| Die Regeln des klassischen Theaters: »vraisemblance« und »bienséance«..... | 119 |
| Theatergeschichtliche Entwicklung | 127 |
| Alexandre Hardy als Dramatiker einer Übergangszeit | 130 |
| Théophile de Viau als Dramatiker: Die Stilisierung der Affekte..... | 135 |
| Racans »Bergeries« als Modelldichtung..... | 137 |
| Jean Mairet: Der Triumph der Regeln..... | 138 |
| Pierre Corneille | 140 |
| Frühe Komödien | 140 |
| Corneilles »Cid«..... | 144 |
| »La Querelle du Cid« und die überzeitliche Aktualität Corneilles..... | 149 |
| »Horace«, die erste politische Tragödie Corneilles..... | 156 |
| Die heroische Ethik Corneilles: »gloire« und »vertu« im »Horace« | 163 |
| »Horace«: Interpretation der Hauptfigur..... | 166 |

| | |
|---|-----|
| Cinna | 169 |
| Inhaltsanalyse | 169 |
| » Cinna « und die politische Situation im Frankreich Richelieus | 177 |
| Polyeucte | 183 |
| Inhaltsanalyse | 183 |
| Reaktionen auf »Polyeucte« | 191 |
| Die Sonderstellung des »Polyeucte« in Corneilles Werk | 193 |
| Gnadenbegriff und » gloire « im »Polyeucte « | 196 |
| Liebe im Dreieck: Pauline als Schlüsselfigur | 198 |
| Théodore, vierge et martyre und Pompée | 203 |
| Le menteur | 205 |
| Rodogune | 207 |
| Inhaltsanalyse | 207 |
| Lessings Kritik | 211 |
| Das Böse bei Corneille: Der Interpretationsansatz Goldmanns | 215 |
| Die späten Werke Corneilles | 218 |
| Corneilles sinkender Stern – die Rivalität mit Racine | 221 |
| Bibliographie | 224 |
| 1. Gesamtdarstellungen, Bibliographien, Forschungsberichte | 224 |
| 2. Ideengeschichte, Religiöse Bewegungen, Libertinismus | 224 |
| 3. Politische Geschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte | 225 |
| 4. Gattungs-, Begriffs- und Themengeschichte | 226 |
| 5. Roman und Novelle | 227 |
| 6. Untersuchungen zu einzelnen Autoren | 228 |
| <i>Balzac, Guez de</i> | 228 |
| <i>Camus, J.-P.</i> | 228 |
| <i>Cyrano de Bergerac</i> | 228 |
| <i>Gomberville</i> | 228 |
| <i>Malherbe</i> | 229 |
| <i>Scarron</i> | 229 |
| <i>Scudéry, Madeleine de</i> | 229 |
| <i>Sorel, Charles</i> | 229 |
| <i>Tristan l'Hermite</i> | 229 |
| <i>Urfé, Honoré de</i> | 229 |

| | |
|---|-----|
| <i>Viau, Théophile de</i> | 230 |
| <i>Voiture</i> | 230 |
| 7. Theater, allgemein und vor Corneille | 230 |
| 8. Corneille..... | 230 |

Vorwort

Kein aufmerksamer Hörer von Erich Köhlers Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur konnte sich der Faszination durch den Vortragenden und das Vorgetragene entziehen. Der gedruckte Text, dessen erster Band hier vorgelegt wird,* muß nach dem Tod seines Autors für sich allein sprechen. Daß er dies vermag, ist die Überzeugung der Herausgeber.

Sie gründet sich auf die Gewißheit, daß Erich Köhlers historisch-dialektische Literaturbetrachtung geeignet ist, Kunstwerke umfassender zu begreifen, als dies anderen Interpretationsmethoden gelingt. In der Auseinandersetzung mit bewußt ahistorisch verfahrenen Deutungen, die den Kunstcharakter der Literatur von deren Zeitunabhängigkeit und Überzeitlichkeit abhängig machen, hat Erich Köhler sein Vorgehen selbst programmatisch formuliert: »Auf die Gefahr hin, mit einem Anathem belegt zu werden, halten wir an unserer Überzeugung fest, daß es sich mit dem Geist der Poesie nicht so verhält wie mit dem Heiligen Geist, der bekanntlich bläst, wann und wo er will. Wir glauben vielmehr: das Genie ist – in seinem jeweiligen Bereich – die Summe der Möglichkeiten seiner Zeit. Sie zu realisieren ist seine Freiheit. Diese Formel impliziert die Konsequenz, daß auch das große und überragende Kunstwerk sich nicht dem Zugriff der Soziologie verschließt, sondern daß im Gegenteil die Soziologie an ihm ihre umfassendste Anwendung und Bewährung erfährt. Die Literatur ist auch dort, wo sie im genialen Kunstwerk gipfelt, geistiger Spiegel und Interpretation des Zustands der menschlichen Gesellschaft in einem bestimmten geschichtlichen Stadium und in der komplexen Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit, ja sie wird erst dadurch zur hohen Kunst, daß sie jenen – immer mehr oder minder widerspruchsvollen – Zustand kraft einer formerzeugenden Verwandlung in einem eigenen, geschlossenen, die Einheit des Kunstwerks schaffenden Sinnzusammenhang reproduziert.«

Da Literatur die jeweilige zeitgenössische Realität kritisch reflektiert, ist Literaturwissenschaft zur Erhellung ihres Gegenstandes stets auf die Berücksichtigung der Erkenntnisse aller gesellschaftswissenschaftlichen Nachbardisziplinen verwiesen; da Literatur als bewußtseinsbildender Faktor – wie auch immer vermittelt – auf die Realität zurückwirkt, besitzt sie gesellschaftliche Bedeutsamkeit. In ihr werden – wie z.B. im Ideal des höfischen Rittertums, des *honnête homme* oder der kritischen Öffentlichkeit der Aufklärung – Leitbilder entworfen, die »wirkliche Entdeckungen sind, Entdeckungen, die, ähnlich denjenigen der Naturwissenschaften, Stadien des Fortschritts sind. Sie sind somit (...) Wesenselemente, die den Sinn der Geschichte mitkonstituieren – wenn es einen solchen gibt – und die daher ein verbindliches und verpflichtendes Erbe darstellen. Wir erinnern uns hier eines großen Wortes von Wilhelm Dilthey: »Der Mensch erkennt sich niemals durch Introspektion, nur durch Geschichte.«

* Das Vorwort bezieht sich auf die Erstauflage, Stuttgart 1983.

Die Aufarbeitung geschichtlichen Erbes als Bedingung der Möglichkeit von Selbsterkenntnis leistet Erich Köhler in seinen Vorlesungen – wie in allen seinen anderen Studien dadurch, daß er die literarischen Werke in ihrem Verhältnis zur Tradition und in ihrem politischen, ökonomischen, sozialen, philosophischen und religiösen Kontext darstellt. Dabei erhalten textnahe Analysen der für ihre Epoche paradigmatischen Titel den Vorzug vor der oft in Literaturgeschichten üblichen annalistischen Faktenreihung. Die bedeutsamen Erträge der Forschung werden dokumentiert und kritischer Betrachtung unterzogen.

Die auf Verständlichkeit angelegte, in der Publikation beibehaltene Form der Vorlesung verzichtet auf überfrachtetes Fachvokabular, ohne sich darum der kritischen Auseinandersetzung mit den aktuellsten methodischen Ansätzen zu verschließen. Der vielgerühmte, präzise, über jede akademische Dürre erhabene, kraftvoll-heitere Stil Erich Köhlers sollte seine Vorlesungen nicht nur für den Wissenschaftler und Studenten, sondern auch für den literarisch interessierten Laien zu einer fesselnden, gewinnreichen Lektüre machen.

Die Eingriffe der Herausgeber in die Gestaltung des Textes sind gering. Der besseren Orientierung des Lesers sollen die eingefügten Überschriften dienen; bibliographische Hinweise, die die fortlaufende Lektüre stören könnten, wurden in die Anmerkungen verwiesen, Formulierungen und aktuelle Anspielungen, die nur beim mündlichen Vortrag von Bedeutung waren, getilgt. Die Auswahlbibliographie wurde fortgeschrieben. Für wertvolle Hilfe schulde ich Herrn Dr. Wolfgang Eitel, Frau Juliana Endrös, Fräulein Ingrid Hahn und Fräulein Martina Kircher herzlichen Dank.

Diese Vorlesungen haben ihren Sinn erfüllt, wenn es ihnen gelingt, ihre Leser zur kritischen Auseinandersetzung mit jener Literatur anzuregen, der nach Erich Köhler Modellcharakter zukommt: »Modellcharakter in dem mehrfachen Sinne der Priorität, der Schaffung und Ausstrahlung einer Vielfalt von literarischen Formen und Stilen, des Bewußtseins von der Verantwortung des Schriftstellers vor der Gesellschaft, und schließlich der Literatur selbst als Medium, durch welches der Geist seinen Anspruch in die Öffentlichkeit trägt.«

Henning Krauß

Epochengliederung und Periodisierungsprobleme

Diese Vorlesung trägt den Titel *Französische Literatur der Vorklassik und Klassik*. Das ist zunächst ein Notbehelf, chronologische Umgrenzung einer literarischen Epoche, deren Einheit nicht so klar ist, wie es scheint.

Andererseits zweifelt wohl niemand, der auch Literaturgeschichte als einen historischen Prozeß begreift, daran, daß die Klassik weder ohne die Vorklassik, noch diese letztere ohne die erstere verstanden werden kann. Beiden, der Vorklassik wie der Klassik, sind gemeinsame Merkmale eigen, zugleich aber sind distinktive Kriterien wahrnehmbar, die uns verbieten, die Literatur des 17. Jahrhunderts undifferenziert mit einer einzigen Etiketete zu versehen.

Ich will dem, was sich erst aus einer Betrachtung der Werke selbst ergeben soll, nicht vorgreifen. Die Gliederung des Stoffes allein verlangt indessen, daß wir nach einem plausiblen Modell einer Periodisierung fragen, auf das wir uns mit einiger Verlässlichkeit stützen können. »Einige Verlässlichkeit« besagt zunächst nichts weiter als die Anlehnung an die allgemeine politische und Gesellschaftsgeschichte des Jahrhunderts.

Folgen wir diesem Prinzip, so zeigt sich, daß wir die Literatur des 17. Jahrhunderts in zwei große Abschnitte aufteilen können. Diese Aufteilung ergibt sich zwanglos, und d.h. historisch: eigentlich notwendig.

Der Scheitelpunkt fällt in die Mitte des Jahrhunderts. Er koinzidiert mit einem einschneidenden politischen Ereignis: der *Fronde* von 1648-1652. In diesen Jahren gelangt jene Phase zum Abschluß, die wir – in Analogie zu dem französischen Ausdruck *préclassicisme* – die *Vorklassik* nennen können. Corneille hat zur Zeit der Fronde seine großen Theaterstücke hinter sich, Descartes stirbt 1650.

Die im engeren Sinne klassische Periode – nennen wir sie die *Hochklassik* – reicht von der Jahrhundertmitte bis etwa 1685: dem Jahr der leidigen Widerrufung des Edikts von Nantes, mit dem einst Heinrich IV. den Protestanten Religionsfreiheit gesichert hatte. In diese rund 35 Jahre fallen die klassischen Meisterwerke Molières, Racines, La Rochefoucaulds, La Fontaines, Pascals, Boileaus, der Madame de Lafayette.

Die 30 Jahre zwischen 1685 und 1715, dem Todesjahr Ludwigs XIV., dürfen wir mit Fug und Recht bereits als die Epoche der *Frühaufklärung* bezeichnen. Wir sehen also, daß sich die politische Periodisierung recht genau mit der literarischen deckt. Das muß nicht immer so sein. In unserem Fall aber ist es so. Wir werden noch mehrfach Gelegenheit haben, auf den wichtigen Sachverhalt dieser Kongruenz zurückzukommen.

Unser Hauptaugenmerk wird zunächst dem ersten der benannten Abschnitte gelten: der Vorklassik. Politisch gesehen reicht sie vom Ende der Regierungszeit Heinrichs IV., der 1610 ermordet wurde, bis zur Fronde, mit deren Unterwerfung der antimonarchische Widerstand des Hochadels endgültig gebrochen wurde und der Absolutismus zu seiner höchsten Entfaltung gelangte. Die beherrschenden Fi-

guren im politischen Kräftespiel dieser Zeit sind, nach Heinrich IV., Richelieu und dessen Nachfolger Mazarin.

Natürlich kann man die hier vorgetragene Periodisierung auch modifizieren. So hat sich Henri Coulet (*Le roman jusqu' à la Révolution*, 2 Bde., Paris 1967-1968) für eine andere, sowohl politisch wie literarisch relevante Epochengliederung entschieden. Er setzt das Jahr 1594 als untere Grenze an, in dem Heinrich IV. in Paris einzieht, und er läßt die erste Periode beschlossen sein mit dem Jahr 1661, in dem Mazarin stirbt und der junge Ludwig XIV. selber die Regierung in die Hand nimmt. Antoine Adams jüngste Darstellung unseres Gegenstandes (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 5 Bde., Paris 1948-1957), läßt die erste Phase der Klassik mit dem Jahr 1624 beginnen, dem Jahr, in dem Richelieu zur Macht gelangt, und läßt sie – wie Goulet – mit dem Tod Mazarins enden – abgerundet: 1625 bis 1661. Sowohl Goulet wie neuerdings Adam verzichten auf die Bezeichnung *préclassicisme* und entscheiden sich für *Barock*. Zu diesem überaus umstrittenen Epochenbegriff, umstritten ganz besonders in der französischen Literaturwissenschaft, werden wir uns zu einem späteren Zeitpunkt äußern müssen.

Bevor wir nun in die Behandlung einzelner Gegenstände, Autoren und Werke eintreten, sei, zunächst nur ganz summarisch, auf einige Erscheinungen hingewiesen, ohne deren Kenntnis die Literatur- und Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts unverstanden bleiben müßte.

Mit dem Abschluß der Religionskriege durch den Aufstieg Heinrichs von Navarra zum König von Frankreich bahnte sich ein Ende der politischen und religiösen Wirren an, die dann von Richelieu mit machiavellistischem Geschick und nicht ohne Brutalität definitiv liquidiert wurden. Weniger aus Liebe zur Kunst, als aus politischen Gründen, griff Richelieu in das literarische Geschehen ein. 1635 gründete er die *Académie Française*. Die zunehmend durch Richelieus antifeudale Maßnahmen entpolitisierte Adelsgesellschaft bildet in den schönggeistigen Salons neue Gesellschaftsformen, neue Lebensideale und neues Sprachbewußtsein aus. Die Kinderkrankheit der Klassik, die Preziosität, erlangt in dem berühmten Salon der Marquise de Rambouillet den Rang eines neuen Lebensstils. Mit ihm findet auch das ideale Menschenbild der Epoche, die *honnêteté*, seine Ausbildung.

Der Begriff der *honnêteté*, dessen weltliche Komponenten aus dem *Cortegiano* (1528), dem »Hofmann« des Baldassare Castiglione (1478-1529), und aus dem Werk Montaignes gespeist werden, erfährt eine Modifikation durch die religiösen Erneuerungsbewegungen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Die Jesuiten sind rührig dabei, im Zuge der Gegenreformation die höheren Gesellschaftsschichten mit ihrer Lehre zu durchdringen. Sie stoßen dabei auf den erbitterten Widerstand einer anderen religiösen Erneuerungsbewegung: des Jansenismus. 1656-57 schleudert Pascal seine *Lettres provinciales* gegen die semi-pelagianische Moraltheologie der Jesuiten. Neben Jesuiten und Jansenisten machen sich Ordensgründer und Laienprediger wie der Heilige Franz von Sales (1567-1622), der Heilige Vinzenz von Paul und der Kardinal Bérulle mit seinen Oratorianern daran, die Welt der Laien einer mehr sanften als strammen Wiederverchristlichung zu unterziehen. Das alles geschieht unter direkter Einflußnahme auf die Literatur. Neben diesen religiösen Erneuerungsbestrebungen steht, freilich mehr verborgen und immer gefährdet, der Libertinismus, d.h. ein Freidenkertum, das sich an den Schrif-

ten Montaignes und des Italieners Vanini und schließlich an der Philosophie Gassendis orientiert. Wie geheime, oft kaum sichtbare Fäden ziehen sich die Gedanken der Libertins durch die Literatur. Molière, der Verbindungen zu Gassendi hatte, mußte seinen Libertin Don Juan zur Hölle fahren lassen. Er legte im *Tartuffe* die doppelte Moral der Frömmler bloß und mußte dafür schwer unter den Angriffen und Intrigen der sogenannten *Sacrementaires* leiden. Die *Sacrementaires*, d.h. die Mitglieder einer am Hofe mächtigen Geheimgesellschaft – *Compagnie du Saint Sacrement* – zum Schutze von Glauben und Moral gingen so weit, bis in die einzelnen Familien hinein nach Unmoral und Freidenkertum zu schnüffeln und die Schuldigen zur Anzeige zu bringen.

Die religiösen Erneuerungsbewegungen waren nahezu unabhängig von Rom. Der französische Episkopat stand sogar in einem gespannten Verhältnis zur Kurie, nachdem er sich zu einem ausgeprägten Gallikanismus bekannte, d.h. zu einer Unabhängigkeit des französischen Königtums vom Heiligen Stuhl und zur alleinigen Verfügungsgewalt des Königs in allen weltlichen Angelegenheiten des französischen Klerus.

Ich habe in aller Kürze auf diese Strömungen hingewiesen, um Ihnen von vorne herein eine gewisse Vorstellung davon zu vermitteln, welche Kräfte sich in diesem Jahrhundert begegnen. Ihre Auseinandersetzung entzündet sich ständig neu an einem philosophischen Ingrediens, ohne welches der klassische Geist, aber auch der Beginn der französischen Aufklärung schlechterdings unvorstellbar ist: das ist der *Cartesianismus*. Alle diese Erscheinungen würden unverstündlich bleiben ohne die tiefgreifenden Veränderungen, die sich in der Struktur der Gesellschaft vollziehen, einschließlich ihrer ökonomischen Basis.

Ich muß es zunächst bei diesen Andeutungen bewenden lassen, will aber in Stichworten das Programm dieser Vorlesung skizzieren.

Den Auftakt sollen einige wenige Bemerkungen über die Sprachreformen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bilden: Malherbe und Vaugelas. Dann wollen wir uns derjenigen Gattung zuwenden, die – jedenfalls zuerst – auf ein breites Publikum stilbildend gewirkt hat: dem Roman: voran dem Schäferroman des Honoré d'Urfé (*Astrée*), dann – in gebührender Proportion – den Romanen der Gombauld, Gomberville, La Calprenède, und – im Gefolge dieser Tradition vorgreifend: Mlle. de Scudéry. Die Romane des Bischofs Pierre Camus werden uns Veranlassung geben, den bedeutenden Einfluß des *humanisme dévot* eines Saint François de Sales zu würdigen, aber auch die Romanfeindlichkeit der Jansenisten zu kennzeichnen.

Im Zentrum einer Betrachtung des frühen utopischen Romans wird Cyrano de Bergerac stehen. Die Geschichte des sogenannten realistischen Romans wollen wir von Charles Sorels *Francion* über Tristan l'Hermite und Scarron bis zu Furetières *Roman bourgeois* verfolgen.

Wachsende Vertrautheit mit den Werken dieser Autoren soll uns ermächtigen, auch den Problembereich von Burleske, Preziosität, Klassizität, Barock und Libertinismus zu erörtern. Die Risiken der Grenzüberschreitung zur Philosophie hin dürfen uns nicht daran hindern, uns mit Descartes zu beschäftigen.

So gerüstet, gilt es dann, die Geschichte jener Gattung in Angriff zu nehmen, in welcher die klassische Literatur vor allen andern zu gipfeln scheint: die Geschichte des Dramas von Alexandre Hardy (um 1570- um 1631/32) bis zu Pierre Corneille.

Malherbe und seine Sprachreform

François Malherbe

Eine Darstellung der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts kann kaum umhin, mit Malherbe zu beginnen und dabei ein paar berühmte Verse von Boileau zu zitieren. Im ersten Gesang seines *Art poétique* von 1674 skizziert Boileau die – wie er meinte – miserable Geschichte der französischen Dichtkunst bis zum Ende der Renaissance. Alles in der Verskunst war Willkür, und selbst Ronsard »Réglant tout, broüilla tout«. Dann heißt es weiter in wuchtigen Alexandrinerversen:

Enfin Malherbe vint, et le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence:
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et reduisit la Muse aux regles du devoir.
Par ce sage Écrivain la Langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les Stances avec grace apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnu ses loix, et ce guide fidele
Aux Auteurs de ce temps sert encor de modele.
Marchez donc sur ses pas, aimez sa pureté,
Et de son tour heureux imitez la clarté.¹

Mit dem *Enfin Malherbe vint* markiert der Theoretiker Boileau den Beginn einer neuen Epoche der Dichtung – ein säkulares Ereignis also. Worin besteht es? Halten wir uns zunächst an Boileau. Er sieht – wie die zitierten Verse erkennen lassen – Malherbes Verdienst darin, daß er dem Vers feste Regeln gegeben, daß er den Vers geglättet und gereinigt und daß er der Dichtersprache Klarheit gegeben hat. Das sind nun in der Tat Kriterien des klassischen Stils. Die neuere Reglementierung der französischen Metrik, in der Renaissance begonnen, wird erst mit Malherbe zum streng verbindlichen Gesetz. Der zweite und der dritte Punkt betreffen nicht nur den Bau der Verse, sondern auch die Sprache. Um hier die Tat Malherbes zu würdigen, reichen freilich die Hinweise Boileaus nicht aus. Wir müssen uns dazu mit Malherbe selbst befassen.

François Malherbe, 1555 aus einer protestantischen Familie der Normandie geboren, aber selbst religiös ziemlich indifferenter Auch-Katholik, war Sekretär des Herzogs von Angoulême, lebte dann lange Zeit sehr dürftig, bis es ihm endlich im Jahre 1605 gelang, Anschluß an den Hof zu finden und Kammerherr des Königs zu

¹ Nicolas Boileau, »L'Art poétique«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Françoise Escal), Paris 1966, S. 160.

werden. Gleichzeitig Hofdichter, hatte diese Präzeptorengestalt bald die Genugtuung, die Schar der übrigen Poeten kommandieren zu können. Auch Ludwig XIII. und Richelieu erwiesen ihm ihre Gunst bis zu seinem Tod im Jahre 1628.

Der Dichter Malherbe, er hat selbst etliche Verse geschrieben, begann, wie kaum anders zu erwarten, als Schüler der Pléiade. Aber seine trockene, pedantische Natur prädestinierte ihn dazu, das Erbe der Pléiade und des 16. Jahrhunderts überhaupt zu liquidieren. Das Bedürfnis nach Reinigung und Klärung der Sprache war allgemein. Ein halbes Jahrhundert zuvor hatte Du Bellay zur Bereicherung des Französischen aufgerufen; jetzt läuft Malherbe Sturm gegen die Wucherung des Vokabulars und gegen die als Verwilderung empfundenen Freiheiten der Grammatik.

Malherbe war ein bissiger Bursche, der seine Gesprächspartner autoritär niederwalzte. Als der Dichter Philippe Desportes, der erfolgreichste unter den Nachfolgern Ronsards, ihn einmal zum Essen einlud, um anschließend des Gastes Meinung über seine – Desportes' – neue Psalmendichtung zu hören, erklärte Malherbe ungerührt: »Deine Suppe ist mehr wert als Deine Psalmen.«

Philippe Desportes war es auch, an dessen Werk sich Malherbes Reformeifer entzündete. Malherbe hat seine Kritik und seine Regelvorschläge in einem handschriftlichen Kommentar in einer Ausgabe der Gedichte Desportes' niedergelegt. Ebenso wirkungsvoll dürfte aber die mündliche Unterweisung im Kreis befreundeter Dichter und in Salons gewesen sein. Worin bestehen nun die Reformen Malherbes? Sie beziehen sich, wie angedeutet, vor allem auf Versbau und Wortwahl.

Malherbe verbietet den Hiatus, das Enjambement, die Flickwörter. Er verlangt, daß alle Reime reine Reime sind, ja stets auch Reime für das Auge. Wie streng er darauf hält, bezeugt sein Ausspruch: *contenance* (mit *a*) *et sentence* (mit *e*) *riment comme un four et un moulin*. Er untersagt das Reimen von Simplex und Kompositum, also etwa *tour – détour, mettre – permettre*. Rigoros achtet er auf die Zäsur.

Noch wichtiger, weil tiefgreifender und folgenreicher, sind Malherbes Disziplinarmaßnahmen im Gebrauch der Sprache selbst. Er bekämpft jede nichtlogische Verwendung von Wörtern, verdammt die Stilfiguren des Hyperbaton und des Zeugma sowie die Zusammensetzung von Wörtern, wie etwa *blond-doré*, also von Wortgebilden, die für die Pléiadedichter ein poetisches Festessen gewesen waren. Verworfen werden ferner Pleonasmen, überspannte Bilder, unexakte Metaphern.

Entscheidend sind seine Vorschriften darüber, was aus der Sprache auszumerzen ist. Generell gilt: die Sprache soll so sein, daß alle sie verstehen können. Auszuscheiden ist daher alles, was nicht Allgemeinbesitz der Umgangssprache aller ist. So entfällt alles, was die Renaissance in ihrem Bestreben, die Literatursprache zu bereichern, in Überfülle eingeführt hat: Latinismen, Italianismen, Archaismen, Dialektwörter, fachsprachliche Ausdrücke. Malherbe will, wie sein jüngerer Zeitgenosse Guez de Balzac sagt, »dégasconner le français«.

Wenn Malherbe einmal äußert, Vorbild müsse die Sprache der Hafenarbeiter sein, so ist dies gewiß eine gewollte Übertreibung. Gemeint ist die Orientierung an einer Sprache, die von allen verstanden wird. Malherbes Stilideal ist dasjenige einer geläuterten Umgangssprache als Produkt einer natürlichen Logik selbst. Er hat jedoch darauf geachtet, alles Vulgäre auszuschneiden. Vulgär und verdammenswert

sind für ihn z. B. Ausdrücke wie *coup de fouet*. Er verdammt das Wort *poitrine* als ordinär und will es durch *estomac* ersetzt wissen.

Sucht man nach dem einheitlichen Grundgedanken dieser Maßnahmen, so läßt sich alles auf einen Kampf gegen die Unordnung und Willkür, gegen eine sprachliche Anarchie – Reflex der politischen Anarchie –, gegen individualistische Freiheiten reduzieren. Malherbes Feldzug gegen die Synonymes und das Analogiedenken der Renaissanceautoren, gegen die Alliteration, die um eines Symbol- und Klangwerts willen die Knappheit und Präzision des Ausdrucks vernachlässigt, erfolgt im Namen der Ordnung, der Disziplin, der Klarheit. Er entsprach damit einem tiefen Bedürfnis seiner Zeit. Daraus erklärt es sich, daß dieser Mann an seinem Schreibpult über das Schicksal der Wörter der französischen Sprache entscheiden konnte wie ein Tyrann über das Leben seiner Untertanen.

Der Prozeß der sprachlichen Reinigung ist ein rationaler Prozeß. Folglich ist auch das Dichten für Malherbe ein Handwerk auf der Grundlage einer erlernbaren und möglichst makellosen Technik. Er geht mit der Sprache und dem Vers um wie ein Mathematiker. Der Genie- und Enthusiasmus-Kult der Renaissance ist radikal verworfen. Der Phantasie bleibt kein Raum. Das eigentlich Lyrische, Gefühlsmäßige, Persönliche wird aus der Dichtung verdrängt. Die rund viertausend Verse, die Malherbe selbst gedichtet hat, muten an wie perfekte Schulmodelle. Was an ihnen auffällt, ist neben öden Wiederholungen und untadeliger Technik der beherrschende Gebrauch der Mythologie. Nicht die Liebe des Humanisten für die Antike ließ Malherbe zur Mythologie greifen. Die Mythologie enthielt vielmehr für ihn einen vorgegebenen Schatz fest fixierter, unmißverständlicher Bilder, deren Verbindlichkeit keine individuelle Willkür zuläßt.

Es besteht kein Zweifel darüber, daß Malherbes Reform die französische Literatursprache verarmt hat. Aber dieser Verarmung steht der Gewinn an Klarheit, Präzision und Verbindlichkeit gegenüber, ohne die wir uns die Dichtersprache der Klassiker nicht vorstellen könnten.

Malherbe hatte folgsame Schüler (unter ihnen Racan und Maynard), aber er mußte sich auch Widerspruch gefallen lassen. Vor allem von dem glänzenden Satiriker Mathurin Régnier, der jede Gelegenheit nutzte, dem Regelmeister eins auszuwischen und seinen Onkel Philippe Desportes zu rächen. Widerspruch kam auch von Théophile de Viau, einem hochtalentierten Dichter, der, als Libertin und Epikuräer bekannt, nur knapp dem Scheiterhaufen entging. Théophile de Viau anerkannte das Werk Malherbes, aber er bestritt, daß dessen Regeln für alle gelten müßten:

Malherbe a tres-bien fait, mais il a fait pour luy (...)
J'approuve que chacun escrive à sa façon,
J'ayme sa renommee et non pas sa leçon (...)²

² Théophile de Viau, »Élegie à une dame«, in: *Œuvres poétiques* (hrsg. Jeanne Streicher), Genève/Lille 1951, S. 7.

Vorgeschichte und Bedeutung der Académie Française

Die Zukunft gehörte indessen nicht diesen Individualisten, die freilich immer wieder ihren Protest erhoben – sondern den Schülern und Nachfolgern Malherbes. In dieser Entwicklung gebührt einer Einrichtung eine Sonderstellung, die bis heute teils mit Ehrfurcht, teils mit Spott bedacht wird: der *Académie Française*.

Seit 1624 hatten einige Literaturliebhaber sich im Haus eines gebildeten und reichen Bürgers, Valentin Conrart, zu wöchentlichen Diskussionen zusammengefunden, die bald eine gewisse Berühmtheit erlangten. Dem Kardinal Richelieu schien dies eine gute Gelegenheit, die Literatur unter seine Fittiche zu nehmen. Er bot den Teilnehmern der gelehrten Streitgespräche an, ihrer Gruppe offizielle Würden zu verleihen und sie von Staats wegen zu protegieren. Denen war das gar nicht recht, aber dem Kardinal war nicht zu widerstehen, und so versammelten sich im Jahre 1634 27 Mitglieder – kurz darauf wurden es 40 – zur ersten Sitzung der *Académie Française*. Ein Jahr später kam durch königliches Patent die endgültige Bestätigung.

Die Akademie war nun da, aber was sollte sie machen, jeden Montag! Anfangs schien ein Debattierklub daraus zu werden, bald aber ging man daran, systematisch Werke der zeitgenössischen Dichtung zu untersuchen, um Regeln für Sprache und Stil zu gewinnen. Schließlich stellte die Akademie sich die Aufgabe, in gemeinsamer Arbeit eine Grammatik, eine Rhetorik, eine Poetik und vor allem ein Wörterbuch abzufassen. Bekanntlich hat es bis zum Jahre 1694 gedauert, bis das Wörterbuch erscheinen konnte. Am Ende des Jahrhunderts spiegelte es dann getreu den Geist der Akademie, der schon der Geist Malherbes gewesen war. Zu den Mitgliedern, welche die Arbeit der Akademie ganz ernst nahmen und sich ihr opfereten, gehörte Claude Favre, Sieur de Vaugelas. Er war, wie alle tonangebenden Akademiker der ersten Generation, Schüler Malherbes und galt seinen Zeitgenossen als unbestrittene Autorität und als würdiger Nachfolger Malherbes. Der Akademiker Chapelain, dem wir noch öfters, vor allem bei Gelegenheit des Streits um Corneilles *Cid*, begegnen werden, schrieb einmal in einem Brief: »Wenn das Wort »félicité« nicht französisch ist, so wird es doch nächstes Jahr französisch sein. M. Vaugelas hat mir versprochen, daß er nichts dagegen hat, wenn wir seine Aufnahme vorschlagen«.

Vaugelas ist direkter Fortführer Malherbes. Und wie Malherbe erhob er den *usage*; den Sprachgebrauch, zur obersten Instanz, aber mit einer ganz wesentlichen Unterscheidung: bei Malherbe war der *usage* aller Sprecher gemeint, bei Vaugelas nur der *bon usage*, d.h. der Sprachgebrauch der Gebildeten bzw. noch enger der *usage* des gebildeten Publikums von *la cour et la ville*, besonders aber des Hofes. Vaugelas spricht einmal von *la plus saine partie de la cour* als den Trägern des vorbildlichen Sprachbewußtseins. Wir dürfen sagen: gemeint sind die *honnêtes hommes*, ihr *usage* ist bestimmend, selbst in den Fällen, wo der Grammatiker eigentlich einen Fehler konstatieren müßte, d.h. sogar gegen die *Raison*. Fast möch-

te man in Anlehnung an Pascals *le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas* formulieren: *l'usage a ses raisons que la raison ne connaît pas*. Vaugelas hat seine Gedanken in einem Buch niedergelegt: den *Remarques sur la langue française* von 1647. Gemäß seiner Absicht, die Kriterien seiner Sprachkritik nur dem *bon usage* zu entnehmen, stellt er sich betont als einen Beobachter, als einen Zeugen hin. Aber seine Kritik wird zur Norm, denn er hat es verstanden, den Eindruck zu erwecken, daß der Einzelmensch gesellschaftlich in erster Linie nach der Korrektheit seiner Sprache gewertet wird. Die großen Klassiker der Folgezeit haben sich an den *Remarques* geschult. Obwohl erst 1647 gedruckt, haben sie doch schon lange vorher ihre Wirkung entfaltet. Kein Zweifel: es handelt sich um ein elitäres Sprachbewußtsein, das seine Aufgabe als eine nationale Aufgabe begreift. Die Sprachtheoretiker dieser Zeit sind keine Kreaturen Richelieus, es steht außer Frage, daß die politischen Vorstellungen des Kardinals, die ja auch seine Einstellung zur Literatur bestimmen, essentiell kongruieren mit den Auffassungen der Theoretiker. Es wird später zu eruieren sein, ob die literarischen Gegenströmungen – wie etwa die Burleske – sich auch soziologisch-politisch als Gegenströmung verstehen lassen.

Es waren nicht nur die Theoretiker und die Kritiker, die das Sprachbewußtsein des 17. Jahrhunderts prägten. Mehr noch als sie wirkten die Schriftsteller, die sich an den Kritikern orientierten und die begrifflicherweise von einem größeren Publikum gelesen wurden. Denkt man an die Erziehungsaufgabe, welche der Literatur hier zugewiesen wird, dann muß vor allem die Romanproduktion der ersten Jahrhunderthälfte ins Auge gefaßt werden. Das ist nicht ganz leicht, denn diese Romane sind monströse Schinken, deren Lektüre den modernen Leser eher eine Strafe denn ein Vergnügen dünkt. Die Menschen müssen damals unendlich viel Zeit gehabt haben, nun, nach Beendigung der Religionskriege. Dabei ist vor allem an den Provinzadel zu denken. Während der städtische Adel – vor allem in Paris – sich selber aktiv am höfischen und kulturellen Leben beteiligen konnte, saß der zahlenmäßig bedeutendere Landadel auf seinen Schlössern, genoß den Frieden und wartete begierig auf den nächsten Romanfortsetzungsband. Man kann die Rolle dieses landadeligen Lesepublikums und seiner chronischen Langeweile für die neue Blüte des Romans, und gerade des Mammutromans, nicht hoch genug veranschlagen. Das zeigt sich schon bei einem vergleichenden Blick nach Italien. Dort sammelte sich der Adel in den Städten; und jede größere italienische Stadt war das Zentrum eines aufgeregten Kulturbetriebs, der die Neigung zu gemächlicher Romanlektüre gar nicht erst aufkommen ließ. Das Gegenteil war wiederum in dem unzentralisierten Spanien der Fall. Man denke an die Bibliothek des Landjunkers Don Quijote. Es ist daher kein Wunder, daß Italien 1600 an der Entwicklung der Romangattung nicht beteiligt war und daß im Gegensatz dazu Spanien für eine lange Zeit das vorbildliche Romanland wurde, daß der Roman auf der Iberischen Halbinsel damals Gipfelleistungen erzielte und daß diese Erzeugnisse der französischen Romanliteratur, und nicht nur ihr, sondern auch der deutschen und englischen, entscheidende Impulse gaben.

Bis zum Regierungsantritt Heinrichs IV. sind nur ganz wenige Romane zu verzeichnen. In der darauf folgenden Friedenszeit konstatiert man eine ganze Schwemme von Romanen. R. C. Williams (*Bibliography of the Seventeenth French*

Novel in France, New York 1931) zählt nicht weniger als 124 Romane allein in dem Jahrzehnt von 1600 bis 1610. Ähnliche Zahlen lassen sich – mit gewissen Schwankungen – für die ganze erste Jahrhunderthälfte errechnen.

Honoré d'Urfés »Astrée«

Die Tradition der europäischen Bukolik und d'Urfés »Astrée«

Die erste große Leistung hat das 17. Jahrhundert auf dem Gebiet des *Schäferromans* zu verzeichnen. Von 1607 an erschien die *Astrée* des Honoré d'Urfé. Um diesen ungewöhnlich einflußreichen Roman literarisch würdigen zu können, müssen wir die wichtigsten Stationen der europäischen Bukolik wenigstens kurz rekapitulieren.³ Alle europäische Bukolik geht auf Theokrit und Virgil zurück. In der volkssprachlichen Dichtung des Hochmittelalters erschien die Bukolik nur in der problematischen Form der Pastorelle, die im späteren Mittelalter auch dramatisiert wurde und oft den Namen *Bergerie* erhielt. Diese Tradition hat sich erschöpft und wurde im Humanismus durch den Rückgriff auf die Antike ersetzt. Ein spätantiker Virgilkommentar hatte die drei Grundverhaltensweisen des Menschen auf die exemplarische Dreiteilung der Dichtung Virgils übertragen: Die *Āneis* = aktives Leben; *Georgica* = sinnliches Leben; *Bucolica* = kontemplatives Leben. Dazu kam, daß im ganzen Mittelalter die berühmte vierte Ekloge Virgils als eine allegorische Prophezeiung der Ankunft Christi verstanden wurde. Die kontemplative Bukolik, das idyllisch-schäferliche Dasein, erschien als die ideale Lebensform, in welcher der Mensch den Urkräften des Alls am vertrautesten gegenübersteht und aus der Meditation prophetische Kräfte schöpft. So konnte die Ekloge bei Dante und Petrarca zur allegorischen Schlüsseldichtung werden.

In der ganzen Bukolik des Humanismus wird die aller Rustizität entkleidete Schlichtheit des Hirtenlebens als Urbild einer reinen, vollkommenen Ordnung ge-

³ Vgl. zur bukolischen Literatur: Hellmuth Petriconi, »Das neue Arkadien«, in: *Antike und Abendland* 111/1948, S. 187ff.; Werner Krauss, »Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus«, in: *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1949; Mia J. Gerhardt, *Essai d'analyse littéraire. De la pastorale dans les littératures italiennes, espagnoles et français*, Assen 1950; Bruno Snell, »Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft«, in: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1955; Erwin Panofsky, *Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau*. In: Klibansky, R.; (hrsg. H. J. Paton), *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*. – Oxford: Clarendon Pr. 1936, pp. 223-254. Reprint New York 1963 (= Harper Torchbooks, Vol. 1115). [Zweite, vielfach abweichende Fassung unter dem Titel:] *Et in Arcadia ego. Poussin and the Elegiac Tradition*. In: E. P., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. – New York: Doubleday & Comp. 1955 (= Anchor Books, Vol. A 59) pp. 295-320; Abb. 90-95; Klaus Garber, *Europäische Bukolik und Georgik*, Darmstadt 1967; Erich Köhler, »Wandlungen Arkadiens: die Marcela-Episode des Don Quijote«, in: *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt a. M./Bonn ²1972, S. 302-327.

faßt, als eine Daseinsmöglichkeit, deren ruhiger Standort den Blick für das Wesentliche schärft. Als eine ideale Existenz, in welcher noch kein Sündenfall stattgefunden hat, in der der Mensch selbst noch eine widerspruchslose Wesenseinheit ist, weil jeder seiner Neigung folgen kann, ohne schuldig zu werden.

Eine folgenreiche Erneuerung erlebte die Schäferdichtung in Italien. Um das Jahr 1480 schrieb Jacopo Sannazaro den ersten neuzeitlichen Schäferroman unter dem Titel *Arcadia*. Die *Arcadia* ist ein Prosaroman, dessen Kapitel mit Eklogen schließen. Die arkadische Welt, die hier geschildert wird, ist zutiefst heidnisch. Die bisher in der christlichen Bukolik anklingende Vorstellung vom paradiesgleichen Zustand der Hirtenwelt ist entschieden von der heidnischen Idee des Goldenen Zeitalter verdrängt. H. Petriconi hat gezeigt, wie bei Sannazaro gerade die Grundelemente eines profanheidnischen goldenen Zeitalters hervortreten: Es gibt hier weder Krieg noch Arbeit, weder Besitz noch Eisen. Alles ist eitel Eintracht und Sicherheit; das ganze Jahr über ist Frühling von so sommerlicher Wärme, daß man sich im Freien seinen zarten Neigungen hingeben kann. Denn in dieser Welt friedlicher Hirten herrscht völlige Liebesfreiheit. Die Liebe wird hier also zum Inbegriff der Sehnsucht nach unbegrenzter Freiheit in Tun und Denken. Wir werden sehen, wie diese Vorstellung der Freiheit mit der Idee der Ordnung in Konflikt gerät. Denn auch für jede noch so durchdachte Utopie wird schließlich das Gesetz des Umschlags der Quantität in eine neue Qualität gelten: je extremer die Forderung nach Freiheit, desto näher liegt der Umschlag in ihre Negation, d.h. in eine Zwangsinstitution. Die *Arcadia* wird 1502 gedruckt. Und ihr Erfolg zeigt, daß sie wie ein Fanal zum literarischen Eingeständnis bisher unterdrückter Sehnsüchte wirkte. Sie wurde im 16. Jahrhundert nicht weniger als 38mal neuaufgelegt.

1573 schrieb Torquato Tasso (1544-1595) zum Preis des Goldenen Zeitalters sein Schäferstück *Aminta*, in dessen idealer Welt das Gesetz herrscht: *s'ei piace ei lice – Erlaubt ist, was gefällt*. Wer sieht hier nicht die Affinität zum Gesetz der Abtei Thelema von Rabelais, in der es, obwohl ohne Schäferzutat, heißt: *Fay ce que voudras – Tu, was Du willst*.

Tassos *Aminta* wurde wegen seiner paganistischen Moral angegriffen. 1595 ließ Giambattista Guarini seinen *Pastor Fido* aufführen. Nun zeigte sich, daß die Gegenreformation ihr Werk getan hatte. Auch hier sind wir in einer Hirtenwelt, aber mit der goldenen Freiheit ist es zu Ende. Es heißt nicht mehr: *erlaubt ist, was gefällt* oder *tu, was du willst*, sondern: *Gefallen soll, was erlaubt ist – Piaccia, se lice*. In der *Astrée* wird es heißen: *Gefallen soll, was vorgeschrieben ist*.

Zu der kaum abschätzbaren Publikumswirkung dieser neueren Schäferdichtungen trat noch der Erfolg des spätrömischen Hirtenromans *Daphnis und Chloë* von Longus. Dieser zugleich zarte und gewagte Liebesroman wurde schon 1559 von Jacques Amyot ins Französische übersetzt.

Eine einflußreiche Leistung auf dem Gebiet des Schäferromans kam auch auf der iberischen Halbinsel zustande: Zwischen 1554 und 1559 schrieb der gebürtige Portugiese Jorge de Montemayor, der als Musiker am spanischen Hof lebte, seine *Siete libros de la Diana*, die zum klassischen Modell des Schäferromans geworden sind.

In Buch I, II und III dieses Werks treten in umständlicher Szenerie fünf seelisch angeknackste Schäfer und Schäferinnen auf. Die zwei Hirten Sireno und Silvano sind

unheilbar verliebt in die schöne Diana. Der eine war von ihr wieder verlassen worden, der andere gar nicht erst angehört. Ebenso hoffnungslos verliebt sind die Hirtinnen Selvática, Felismena und Belisa. Wechselweise werden die Geschichten dieser unglücklichen Lieben erzählt, auf daß das Problem der Liebe von allen Seiten beleuchtet werde und alle seine Aspekte enthülle. Es geht nach dem Kettensystem: A liebt B, B liebt C, C liebt D etc. Lauter hoffnungslose Fälle, wie es scheint. Aber dem fünffachen Jammer winkt ein glückliches Ende. Die Magierin Felicia hat eine gute Seele und Mitleid mit den Leidgeprüften. Alles geht gut aus: Silvano, der Verlassene, und Selvática, die Verlassene, vergessen ihre jeweilige alte Liebe und verbinden sich gemeinsam zu einer neuen. Belisa findet ihren alten Freund wieder und ist glücklich, ebenso Felismena. Sireno ist gegenüber Diana infolge eines Zaubetrunks völlig gleichgültig geworden. Und als Diana, die inzwischen geheiratet hat, der es aber gar nicht wohl dabei ist, wieder auftaucht, da muß sie erkennen, daß alle Reue zu spät kommt, und sie zieht bitterlich weinend von dannen. Sie ist die einzige, die mit leerem Herzen ausgeht, denn sie war in ihrer anfänglichen Liebe nicht beständig.

Das Ganze ist ein Handbuch der Liebeskasuistik im schäferlichen Rahmen, in dem die Psychologie des gebrochenen Herzens durchdekliniert wird.

Interessant und wichtig ist eine spezielle Neuerung Montemayors: Felismena ist keine ursprüngliche Hirtin, wie alle andern, sondern eine feine Dame der Gesellschaft, die in ihrem Kummer und ihrer Verzweiflung an der Gesellschaft in die schäferliche Wald- und Wiesenidylle flüchtet, wo sie zwar nicht sofort Heilung, aber doch Linderung ihrer Schmerzen durch mitfühlende Seelen empfängt, die auch nichts anderes suchen als Balsam für ihr wundes Inneres. Dieser Kunstgriff, Damen – und dann auch Herren – schäferlich zu kostümieren und mit angeblich echten Hirten gemeinsam klagen, seufzen, hoffen und singen zu lassen, hatte eine große Zukunft. Die Verkleidung als Hirte oder Hirtin, ob literarisch oder bei Gesellschaftsspielen in den Salons, spiegelte die Möglichkeit einer Metamorphose vor, einer beliebigen Verwandlung, einer Flucht in den Frieden des Goldenen Zeitalters, die zwar illusorisch war, aber doch stets wie ein von der Realität ausgesparter geistiger Erlebnisraum offenstand. Man hat diesen Rollenwechsel, diese bukolische Fluchtbewegung, diese Evasion aus der Wirklichkeit häufig und vielleicht nicht zu Unrecht als einen spezifischen Aspekt des Barockzeitalters gedeutet: Illusion, um dem als Illusion durchschauten Leben zu begegnen – Negation der Negation. Das Dasein als großes Welttheater mit aufgezwungenen Rollen, dem man entgeht durch eine andere, jedoch selbstgewählte Rolle. Somit Vorspiegelung einer Autonomie in einem Leben der Fremdgesetzlichkeit. Was das Leben nicht bieten konnte, hier war man besser als im Leben, auch wenn das Bessere Selbsttäuschung war, weil in dieser idyllischen Schäferwelt kaum Anlaß war, böse zu handeln. Und jede murmelnde Quelle, jeder rauschende Baum, jeder singende Vogel – um nicht zu sagen: jedes blökende Schaf – dachte hier nur an Liebesleid und Liebesfreud. Nirgendwo sonst hatte man alle Probleme des Daseins so säuberlich ausgeschieden bzw. auf einen Nenner – die Liebe – gebracht. Die Schäferei erschien wie ein stets mögliches geistig-seelisches Abenteuer in einem Land, in dem es nur Frieden und Mitgefühl gibt.

Soweit Arkadien und seine Schäferwelt noch von der Vorstellung des Goldenen Zeitalters geprägt sind, ist darin auch der Gedanke ewiger Jugend eingeschlossen, d.h. der Gedanke eines Lebens ohne Krankheit, Alter, ja ohne Tod, ein Leben des immerwährenden Frühlings. Aber selbst die Phantasie, selbst die Fiktion, das realitätsferne Wunschbild, mußten die Verderbnis zulassen. Am Anfang des 17. Jahrhunderts pinselte der italienische Maler Il Guercino ein Bild, auf dem zwei junge Hirten einen Totenkopf betrachten, unter dem die Inschrift steht: *Et in Arcadia ego* = *Auch ich [der Tod] war in Arcadien*. Einige Jahrzehnte später wiederholt der französische Maler Nicolas Poussin Motiv und Inschrift in seinem Gemälde *Bergers d'Arcadie*. *Et in Arcadia ego* ist hier zu verstehen – folgt man Erwin Panofski und Hellmuth Petriconi – als: » auch in Arkadien bin ich zur Stelle«. Die utopische Wunschvorstellung selbst ist gebrochen unter dem Eindruck der Realität, die sie doch als ihr Gegenbild erzeugte.

Schon bei Rabelais' Abtei Thelema war zu sehen, wie auch in die idealste Wunschwelt die Widersprüche der Wirklichkeit hineinleuchten, die gerade ausgeschieden werden sollten. Denn so leicht läßt sich die Wirklichkeit nicht aus der Welt, selbst der Welt der puren Fiktion, verbannen. Was an allgemeinem Konfliktstoff und an Kollisionen ausgeschieden ist, findet sich in verwandelter Form als Komplikation der Liebespsychologie im Idealraum selber wieder. In der *Diana* des Montemayor mußte die Titelheldin leer ausgehen, weil sie tat, was sie wollte – so wie bei Rabelais ein jeder – , und weil sie nicht tat, was bei Montemayor Gesetz war: nämlich beständig zu sein in der Liebe. Und selbst diese Idealwelt bedarf zu ihrer Selbstberechtigung der Zaubervorstellung. Aber es gibt sie dort wenigstens. Das Ideal bedarf des Zaubers.

Inhaltsanalyse der »Astrée«: die Haupthandlung

Sehen wir uns nun an, welche Gestalt der bukolische Traum vom Goldenen Zeitalter bei Honoré d'Urfé (1567-1627) angenommen hat.

Bevor er sich an seine *Astrée* machte, hatte er sich schon mehrfach als Dichter versucht. Er hatte die *Diana* Montemayors geplündert und daraus ein Hirtengedicht, *Sireine*, verfertigt. Ferner hatte er *Epistres morales* in drei Büchern veröffentlicht, in denen er bereits seine platonische Liebestheorie ankündigt: »L'amour est un desir de beauté, la beauté et la bonté se confondent ensemble, car rien ne peut estre beau qui ne soit bon, ny bon qui ne soit beau«. Dann: »L'amour est une vertu contemplative par laquelle nous venons à desirer les choses que nous cognoissons estre bonnes«. ⁴

Hier findet sich auch der charakteristische Satz: »pour estre honneste homme il faut estre amoureux. « Das war einleuchtend! Das Fatale ist nur, daß sich Verliebtsein als Dauerzustand im wirklichen Leben kaum durchhalten läßt. Schon gar nicht, wenn gleichzeitig Beständigkeit vorgeschrieben ist. Und höchst bezeichnend für den ungeheuren Erfolg der *Astrée*: die Liebe als eine eminent soziale Tugend, als Ordnungskraft des menschlichen Zusammenlebens, als Quelle der idealen ge-

⁴ Maurice Magendie, *Du Nouveau sur l'Astrée*, Paris 1927, S. 19.

sellschaftlichen Gesittung. Es ist eine Liebesauffassung, die viel Gemeinsames mit derjenigen des höfischen Rittertums im Mittelalter hat, *per amor es om cortes*.

Die *Astrée* umfaßt sechs dicke Bände, insgesamt 5500 Seiten! Wenn Sie also einmal Muße haben ...!

D'Urfés Zeitgenossen haben das Werk ganz gelesen, auch die späteren, von Corneille bis Boileau. La Fontaine las die fünfeinhalbtausend Seiten als schwärmender Jüngling und als ergrauter Alter ein zweitesmal mit dem gleichen Vergnügen. Die Leserschaft hielt Honoré d'Urfé eine Treue, die wir heute stur nennen würden. Der erste Band erschien 1607. Aber erst 1627, als die beiden letzten Bände erschienen, erfuhren die Leser, soweit sie nicht inzwischen das Zeitliche gesegnet hatten, ob der Held Céladon seine Geliebte Astrée schließlich gekriegt hat oder nicht. Zwanzig Jahre also mußten die Leser warten. Der erste Band war Heinrich IV. gewidmet, der letzte, der nicht mehr von d'Urfé stammt, sondern von seinem Sekretär Barc, erschien nach d'Urfés Tod und war Ludwig XIII. gewidmet.

Wenn es noch eines Zeugnisses dafür bedarf, daß die neue Romanform auf der Voraussetzung des Friedens und der Langeweile beruht, dann findet man es in der Widmung d'Urfés an Heinrich IV.: » c'est un enfant que la paix a fait naistre, et que c'est à Votre Majesté (à qui) que toute l'Europe doit son repos et sa tranquillité«.⁵

Der vollständige Titel des Buches lautet: *L'Astrée, ou par plusieurs histoires et sous personnes de bergers et d'autres sonst déduits les divers effects de l'Honneste Amitié*. Die Wirkungen der ehrensamen Liebe sollen also in Romanform aufgezeigt werden: eine Moral in ergötzlicher Form – *delectare et prodesse* – nach der horazischen Dichtungstheorie. Die Liebe als *honnête amitié*.

Ich gebe im Folgenden eine sehr gedrängte Zusammenfassung des Inhalts, wobei Sie mir verzeihen mögen, wenn ich mich auf die Haupthandlung beschränke und die 60 bis 80 Nebenhandlungen und eingeschalteten Episoden außer Acht lasse.

Die Handlung spielt sich am Ufer des Lignon, eines Nebenflusses der Loire, in der Landschaft Forez ab. In dieser von der Natur mit besonderer Milde ausgestatteten Gegend hatte d'Urfé seine Jugend verbracht. Die Zeit der Handlung ist das 5. Jahrhundert nach Christus.

Die Protagonisten sind der Hirte *Céladon* und die Hirtin *Astrée*. Die beiden lieben sich inniglich, und das hatte begonnen, als Céladon 14 Jahre alt war und Astrée gerade 12 blühende Lenze hinter sich hatte. Aber wie es zu gehen pflegt: die Eltern beider leben in Feindschaft – natürlich wegen einer alten Liebesgeschichte, denn andere Ursachen für Feindschaften gibt es hier nicht – und so müssen Céladon und Astrée ihre Liebe geheimhalten. Astrée gibt ihrem Céladon den Rat, sich zum Schein in andere Hirtinnen zu verlieben, um jeden Verdacht abzulenken. Céladon gehorcht, mit dem Ergebnis, daß Astrée alsbald glaubt, er nehme den Rat zu ernst. Sie wird eifersüchtig und macht dem angeblich Ungetreuen eine zünftige Szene. Was tut ein verzweifelter Liebhaber in dieser Lage? Er unternimmt einen Selbstmordversuch. So auch Céladon: er bindet sich ein Band vom Kleid Astrées um den Arm und stürzt sich in die Fluten des Lignon. Diesen Anblick erträgt Astrée nicht: sie stürzt sich nach, wird aber von herbeieilenden Schäferkollegen aus dem

⁵ Zit. nach Maurice Magendie, *L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Paris 1929, S.94; vgl. auch Wolfgang Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur*, Heidelberg 1965, S-397.

Lignon gefischt und gerettet. Von Céladon aber findet man nichts als einen Hut. In diesem Hut entdeckt Astrée dann später einen Brief, der Céladons Unschuld beweist. Mit dieser Unschuld hat aber auch der Lignon Mitleid gehabt und Céladon ans andere Ufer gespült, wo er von zarten Nymphen an Land gezogen, sanft ins Leben zurückgerufen und in ein Schloß gebracht wird. Aber so süß die Pflege durch die drei Nymphen ist, so kompliziert wird der Genesungsprozeß, da sich zwei von den drei Nymphen prompt in Céladon verlieben. Es kommt zu diversen Ohnmachtsanfällen. Mit Hilfe des besorgten Onkels der beiden verliebten Nymphen gelingt es Céladon, diesem *embarras de richesse* zu entfliehen. Er zieht sich in eine einsame Grotte zurück, nährt sich von Kresse und magert ab zum Skelett, da er nicht wagt, sich Astrée wieder zu zeigen. Er kann es sich jedoch nicht versagen, ihr einen Brief zu schreiben. Sie glaubt nicht, daß er noch lebt, geht aber an den Ort, von wo ihr der Brief vermittelt wurde. Dort schläft sie ein. Céladon kommt, haucht der süßen Schläferin einen Kuß auf Mund und Hände und steckt ihr einen neuen Brief an den Busen. Astrée wacht auf, als er flieht, glaubt aber, es sei nur der Geist des toten Céladon, und errichtet ihm ein Grabmal. Céladon findet sein eigenes Grab, ist von soviel posthumer Liebe gerührt, wagt aber trotzdem nicht, sich zu zeigen, denn das hätte bedeutet, daß er dem *letzten* Befehl, den Astrée ihm zu seinen Lebzeiten gegeben hatte, nicht gehorsam wäre. Astrée hatte ihm kurz vor dem Selbstmordversuch untersagt, sich jemals wieder bei ihr blicken zu lassen. Da ist guter Rat teuer. Aber der Druiden Onkel, der Nymphenonkel, der Céladon schon einmal aus der Verlegenheit geholfen hat, rät unserem Helden, sich das Gewand einer Druidin anzulegen und sich als seine Tochter Alexis auszugeben. In dieser Verkleidung könne er sich Astrée unerkannt nähern, ohne das Gebot Astrées zu verletzen, die ja nur den Hirten Céladon, nicht aber sonst jemanden verbannt habe. So viel Kasuistik ist überzeugend. Céladon ist noch jung genug, um bartlos zu sein. Er wird ein wunderschönes Mädchen, von dem bald sämtliche Männer des Landes schwärmen. Astrée hört von dieser Druidin Alexis und von ihrer Ähnlichkeit mit dem totgeglaubten Céladon; sie sucht Alexis auf, findet sie sehr ähnlich und überaus sympathisch. Die Sympathie bezeugt sich in einem rätselhaften *je ne sais quoi que véritablement et vous et moy ressentons l'une pour l'autre*. Céladon kann in seiner Verkleidung in intimer Zweisamkeit mit Astrée leben, und das genügt ihm zunächst völlig. Natürlich kommt es zu allerlei pikanten Szenen. Alexis, d.h. der verkleidete Céladon, wird viel umworben und bedrängt von Männern. Wenn Astrée die vermeintliche Freundin küßt, läuft diese abwechselnd rot und blaß an und droht in Ohnmacht zu fallen. Da unter Hirtinnen offenbar die neckische Sitte besteht, sich gegenseitig die Bettdecke wegzuziehen, geschieht solches peinlicherweise einmal auch Céladon alias Alexis. Es gelingt ihm nur mit Mühe, *le défaut de son sein* zu verheimlichen. Mit reizvollen Episoden ähnlicher Art, Verwechslungen, Liebesdiskussionen, Kleidertausch und Liebesklagen sind hunderte von Seiten gefüllt. Weil das ja einmal zu Ende gehen muß, bricht ein Krieg aus. Natürlich kommt er von außen. Astrée und Alexis werden von den Feinden des Landes gefangengenommen und entführt, aber bald wieder befreit. Sie trennen sich: Céladon wirft die Röcke von sich und kämpft tapfer mit, bis die Feinde besiegt sind. Jetzt hält er die Zeit für gekommen, sich Astrée in Gestalt und Geschlecht zu entdecken. Aus Alexis wird wieder Céladon, doch die abermals grau-

same Astrée stößt ihn zurück, weil er gegen ihr noch immer bestehendes Verbot, sich vor ihr zu zeigen, verstoßen hat. Was bleibt Céladon anderes übrig, als es noch einmal mit dem Sterben zu versuchen? Er will abermals den Tod in den kühlen Fluten suchen, überlegt es sich aber doch anders, da, wie er scharfsinnig folgert, er ja aufhören müßte, Astrée zu lieben, wenn er erst einmal tot sei. Wenn schon sterben, dann besonders würdig. Auch Astrée hat beschlossen zu sterben. Aber auch bei ihr wird nichts daraus. Bei einer magischen Liebesquelle begegnen sie sich wieder und finden schließlich für immer zusammen.

Dieser Schluß ist zu einer Apotheose der konstanten Liebe ausgebaut. Die magische Quelle, die den Namen *la fontaine de la vérité d'amour* trägt, hat die Eigenschaft, demjenigen, der sich über ihr Wasser beugt, das Gesicht jener Person zu zeigen, die er liebt und von der er wiedergeliebt wird. Wir haben also eine verwandte Narcissusquelle, die statt Tod Leben bringt, einen Spiegel, der die Wahrheit, nämlich die »vérité d'amour«, an den Tag fördert. Freilich, so einfach ist es nicht, daß man bloß hingehet, und schon ist alles eitel Wonne! Diese Zauberquelle ist seit langer Zeit unzugänglich, weil etliche Löwen sie bewachen. Sie soll von diesen Bestien erst wieder befreit sein, wenn ein vollkommenes Liebespaar sich opfert und sich von den Löwen zerreißen läßt. Céladon beschließt, seine Liebesleiden mit dieser gemeinnützigen Tat abzuschließen. Genau dasselbe nimmt sich Astrée vor. Aber aus dem Sterben wird nichts, denn es geschehen noch Wunder zugunsten der opferbereiten Edelseelen: die Löwen lecken ihren Opfern zärtlich die Hände, der Himmel läßt den Donner grollen, die Erde bebt, der Liebesgott erscheint in Person, erklärt sich für zufriedengestellt und befiehlt, daß man Céladon und Astrée miteinander vermähle.

So endet die Geschichte glücklich, d.h. mit der Ehe. Das also ist die Haupthandlung. Um aber seinen Theorien größere epische Substanz zu verleihen, mußte d'Urfé zahlreiche Episoden einschalten, was ganz einfach dadurch geschieht, daß an den freundlichen Örtlichkeiten des Schäferparadieses immer neue echte oder verkleidete Schäfer und -innen eintreffen und sogleich ihre eigene Geschichte erzählen. Es ist ein sehr erzählwütiges Hirtenvolk, das die Ufer des Lignon bevölkert. Was hier nun alles geboten wird, vor allem an historischen und legendären Anspielungen, das hätte auch ein phantasievollerer Autor nicht alles erfinden können. Und tatsächlich hat Honoré d'Urfé neben der *Diana*, die seine Hauptquelle war, noch viele andere Werke ausgeschlachtet; darunter die platonischen Dialoge *Symposion* und *Phaidros*, die spätantiken Romane des Longus, des Heliodor und Achilles Tatios. Ferner Vergil, Ovid, Plinius, die *Arcadia* des Sannazaro, den *Orlando furioso* Ariosts, den *Amadis* und die *Galatea* von Cervantes, Margarete von Navarras *Heptaméron* und Tassos *Aminta*.

Die Handlung hat d'Urfé in die Landschaft Forez und ins fünfte nachchristliche Jahrhundert verlegt. Dorthin haben sich, wie erklärt wird, viele hochgeborene Damen und Herren zurückgezogen, um als Schäfer ein Leben der Liebe, des süßen Klagens und im übrigen des sorglosen Friedens zu führen. Denn diese blühende Landschaft war bisher von allen Kriegen verschont geblieben. Zwar wird gelegentlich davon gesprochen, daß man dort üppige Mahlzeiten einnimmt, aber wo sie herkommen und wie sie aussehen, erfährt man nicht. Alles Animalische ist eliminiert. Schafe gibt es natürlich herdenweise, das gehört zur Staffage, aber sie näh-

ren und scheren sich offenbar ganz von selbst. Die ganze Arbeit dieser Naturfreunde besteht darin, zarte Bande anzuknüpfen, zerrissene wieder zu flicken, Liebesgeschichten anderer anzuhören oder selbst zu erzählen, über Liebeskomplika-tionen zu diskutieren, beschwörende Briefe zu schreiben oder Verse zu dreheln. Von letzteren hat der Autor zahlreiche zwischen seine Prosa eingeschoben. Aber diese Verse sind herzlich schlecht, denn Honoré d'Urfé hatte ein unglückliches Verhältnis zur Reimkunst und wollte sie nicht aufgeben, obwohl Malherbe ihm dringend empfohlen hatte, die Finger davon zu lassen.

Die Liebe als Lebensprinzip

Das Buch hat nur ein einziges Thema: die Liebe. Die Liebe als ausschließlicher Beweggrund allen menschlichen Handelns. Die Liebe als Bildungserlebnis, als Ur-sache und Gestaltungsprinzip sämtlicher zwischenmenschlicher Beziehungen. Das *honnête homme*-Sein setzt den Liebeszustand der idealen schäferlichen Art vor-aus, die durch nichts anderes gestört wird, als durch Liebeskummer selbst. »Pour être honnête homme, il faut être amoureux«. Das heißt aber auch, daß aus dieser Liebe alles Triebhafte, Affektische, alle stürmische Leidenschaft und alles sinnliche Begehren ausgeschieden bzw. zurückgedrängt ist. Kein Wunder, daß die Diskus-sionen des Buches oft von einem zerebralen Platonismus beherrscht sind. Die Lie-be wird folgendermaßen durch einen der Helden klassifiziert und definiert:

J'ay ouy dire ... qu'on peut aymer an deux sortes; l'une est selon la raison, l'autre se-lon le desir. Celle qui a pour regle la raison, on me l'a nommée amitié honneste et vertueuse, et celle qui se laisse emporter à ses desirs, amour; par la première, nous aymons nos parens, nostre patrie, et, en general, tous ceux en qui quelque vertu re-luyt; par l'autre ceux qui en sont atteints sont transportés comme d'une fièvre arden-te, et commettent tant de fautes que le nom en est aussy diffamé parmy les person-nes d'honneurs que l'autre est estimable et honoré.⁶

Das nennt man klare Verhältnisse – bloß daß das Leben eben anders aussieht. Sogar in Forez.

Um die erstere Liebe, die *amitié honneste et vertueuse*, ist es d'Urfé vor allem zu tun. Ich erinnere an den Untertitel der *Astrée*, wonach das Buch die *divers effets de l'Honneste Amitié* darstellen soll. Die Schönheit der Geliebten soll nur Anlaß zur Stärkung der Tugend sein und den Menschen vervollkommen. Die Schönheit ist *un rayon émané de Dieu, un reflet de l'absolue beauté*. Das ist Neuplatonismus, aber nicht mehr der Neuplatonismus der Renaissance, denn jetzt steht er unter dem Gesetz der *raison* und einer *vertu*, die einem Ordnungsreglement gehorcht, das sich alsbald als dem Menschen feindlich erweisen soll. Der Liebes- und Tu-gendbegriff ist hier mit einer Strenge konzipiert, die zwar theoretisch die Erfüllung der menschlichen Natur sein will, in Wahrheit aber ins schier Unmenschliche um-schlägt. Es ist dies das Problem, mit dem sich Corneille in seinen von d'Urfé nicht

⁶ Maurice Magendie, *Du Nouveau sur l'Astrée*, Paris 1927, S. 269.

unbeeinflussten Dramen beschäftigt. Als Beispiel für das, was ich meine, will ich eine der eingeschalteten Episoden kurz wiedergeben.

Der Hirt Célion liebt die Hirtin Bellinde und wird von ihr wiedergeliebt. Aber Bellinde hat eine Freundin, Amaranthe, die von Leidenschaft zu dem gleichen Célion erfaßt, von ihm aber rücksichtsvoll abgewiesen wird, als sie sich erklärt. Die Abgewiesene wird todkrank und erzählt auf Drängen Bellindes dieser die Ursache ihres Kummers. Bellinde verspricht ihre Hilfe und, obwohl sie selbst Célion mehr liebt als ihr eigenes Leben, gebietet sie Célion kraft ihres Rechts, alles von ihrem Anbeter fordern zu können, daß er ihre Freundin Amaranthe erhöre und heirate: »elle m'en a prié, et moy je vous le commande, par tout le pouvoir que j'ai sur vous«. Célion wird beinahe wahnsinnig. Fast hat Bellinde mit ihm mehr Mitleid als mit ihrer Freundin, aber sie verbietet ihm, sich jemals wieder vor ihren Augen einzufinden, wenn er ihrem Gebot nicht folge. Das ist, wir wissen es schon, in der *Astrée* die allerschlimmste Strafe. Sie ist zugleich eines der wichtigsten Handlungsmotive.

Bellinde geht soweit, selber den Eltern Amaranthes deren Verheiratung mit ihrem eigenen Geliebten Célion vorzuschlagen. Jetzt kommt aber Amaranthe die Idee, daß es doch nicht empfehlenswert sei, mit einem Mann zu leben, der zur Heirat gezwungen wurde. Sie ehelicht daher kurz entschlossen einen anderen – wobei unklar bleibt, woher die ideale Liebe zu diesem anderen plötzlich kommt. Aber für den schwerkgeprüften Célion ist der Weg immer noch nicht frei. Die Eltern Bellindes haben beschlossen, ihre Tochter dem Ergaste zu geben – einem Dritten also. Bellinde stellt den Willen ihrer Eltern über ihre eigene Neigung und verlangt von Célion den Verzicht, genauer gesagt: sie befiehlt ihm, sein Leben bei Strafe des Nichtwiedersehens in ferner Anbetung und Überlassung ihrer Person an einen ungeliebten Mann zu verbringen. – Wäre es mit dieser Liebe andernorts nicht schon längst aus gewesen, an dieser Stelle jetzt wäre sie bestimmt zu Ende gegangen. Aber wir sind im schäferlichen Forez, wo die Unterwerfung unter die Gebote der Liebe schließlich doch die gerechte Entlohnung bringt: Bei der letzten Unterredung, bei der Bellinde ihrem Célion die letzten Hoffnungen nimmt und ihn außer Landes schickt, werden sie von Ergaste, dem von den Eltern ausgesuchten Bräutigam, belauscht, der sich in einem Busch versteckt hat. Weil auch er eine große, opferbereite Seele besitzt, verzichtet er seinerseits nun auf Bellinde. Die Leiden Célions sind zu Ende: Fügsamkeit führt zum Glück!

Man erkennt leicht, daß hier die Tugend zu einem Zwangskorsett wird, aus dem es keinen Ausweg gäbe, wenn nicht eine verborgene Macht, die der einen Bewerberin noch rechtzeitig einen anderen Mann sendet oder aber in Gestalt des großzügigen Ergaste in Büschen hockt, wenn diese Macht nicht in recht willkürlicher Weise eingriffe, um alles wieder ins Lot zu bringen. Auch im arkadischen Forez des Honoré d'Urfé ist es mit der ersehnten Freiheit recht schlecht bestellt. Die Liebe selbst, das dichteste Symbol der individuellen Regungen des Menschen, wird hier zur Zwangsinstitution. Damit sie doch noch die von ihr Befallenen zum idyllischen Glück und zur Illusion der Freiheit führe, bedarf es des *Deus ex machina*. Hier sitzt er im Gebüsch, und am Ende der Hauptgeschichte, derjenigen Céladons und Astrées, erscheint er in der Gestalt des Liebesgottes an der magischen Quelle.

Was bei Sannazaro und Tasso, wie überhaupt in der Bukolik, der Inbegriff der Freiheit sein soll, die Liebe, wird in der *Astrée* in Wahrheit eine Institution, die voll-

kommene Unterwerfung fordert. Die Herrschaft der Liebe ist so absolut, wie diejenige des absolutistischen Staates. Und wie in diesem Staat gilt für das Schäferparadies im Forez, daß die Unterordnung allein auch zur rechten, zur sogar »natürlichen« Ordnung der zwischenmenschlichen Beziehungen führe. Man sehe sich einmal die Gesetze an, die in der *Astrée* dem Liebenden auferlegt werden:

Céladon errichtet für seine vergötterte Astrée einen Tempel. In diesem Tempel bringt er auf zwölf Tafeln die Gesetze der Liebe an, denen jeder zu gehorchen hat.

Die Liebe muß grenzenlos sein. (Qui veut estre parfait amant, Il faut qu'il aime infiniment)

Man darf nur eine Person lieben.

Außer der Liebe darf man keine andere Leidenschaft haben.

Ehrgeiz ist nur im Hinblick auf den Wunsch, der Geliebten zu gefallen, erlaubt.

Liebe muß selbstlos sein, d.h. man muß bereit sein, auf den Besitz der Geliebten zu verzichten.

Jeder muß seine Schäferin jederzeit verteidigen.

Er muß an ihr alles vollkommen finden.

Er darf keinen eigenen Willen, sondern nur den der Geliebten haben und bringe ihn dies auch in den Dauerzustand der Verzweiflung. (... qu'il languisse et qu'il soupire, entre la vie et le trépas, sans toutefois qu'il puisse dire ce qu'il veut ou qu'il ne veut pas.⁷

Seine Seele soll mit der ihren zu einer einzigen verschmelzen.

Er soll stets nur im Gedanken an sie leben.

Die höchste Ehre muß es sein, sie lieben zu dürfen.

Er muß sich verpflichten, sie für alle Ewigkeit zu lieben. Jeder Verstoß gegen dieses Gebot ist ein *crime de lèse-majesté*.

Ein normaler Mensch würde wohl ganz auf die Liebe verzichten, wenn er sich solchen Bedingungen von vorneherein fügen müßte. Diese Gesetze nicht als unerträglichen Zwang zu empfinden, ist überhaupt nur dann möglich, wenn Leben und Lieben völlig identisch sind, und das ist in der *Astrée* der Fall. Es gibt für das Individuum kein anderes Interesse, als zu lieben, und es gibt nichts, was es daran hindert. Die Lebensordnung des einzelnen ist die Liebesordnung des Ganzen, oder besser umgekehrt: die Liebesordnung des Ganzen ist die Lebensordnung des einzelnen. Der Liebesgott hat hier, wo die Liebe Ordnungsprinzip der menschlichen Gemeinschaft ist, die gleiche souveräne Stellung und Funktion wie der absolute König. Und er greift am Schluß der *Astrée* ein wie der König am Schluß von Molières *Tartuffe*, als die Störung der sittlichen und sozialen Ordnung nur noch durch den *Deus ex machina* bzw. *Amor ex machina* behoben werden kann. In der *Astrée* wird viel theoretisiert. Diese Schäfer haben alle das Bedürfnis, sich über die philosophischen Voraussetzungen ihrer Haupttugend, der mit dem Leben selbst identifizierten Liebe, klarzuwerden. Die Wortführer sind der Platoniker Silvandre und der Sensualist Hylas, sein Gegenspieler. Beide sind sich darüber einig, daß Liebe ein Begehren nach Schönheit ist: »L'amour n'est qu'un désir de beauté«. Während aber bei Silvandre dieses Begehren in der zu jedem Verzicht bereiten *constance* in der Liebe gipfelt, plädiert Hylas dafür, die Schönheit abwechselnd bei möglichst

⁷ Zit. nach Maurice Magendie, *L'Astrée d'Honoré d'Urfé*, Paris 1929, S. 102.

vielen Schäferinnen zu suchen. Beide sind sich auch darüber einig, daß die Liebe eine Kunst sei, in der man nach Perfektion streben müsse. Das Ziel dieser Kunst besteht für den Wortführer Silvandre in der Selbstaufgabe des Willens, nachdem sich der Wille völlig im Kampf um dieses Ziel verzehrt hat.

Das ist sehr deutlich: Die Liebe erscheint als eine vom Willen befeuerte Kunst, die das Ziel verfolgt, die eigene Individualität zu verwandeln und in einer fremden aufgehen zu lassen. Das klingt sehr schön und ist unter der Voraussetzung, daß die fremde Individualität sozusagen die Bestätigung und Erhöhung der eigenen sei, durchaus zu rechtfertigen. Das gilt für die Mystik und ihre Vergottung. Diese Theorie ist aber im Bereich des Geschlechterverhältnisses reine Theorie. Die Harmoniegewißheit, die es erlaubt, ein Ich vorbehaltlos in einem Du aufgehen zu lassen und dabei erst gleichsam zu sich selbst zu kommen, diese Harmoniegewißheit wird nur dadurch erzeugt, daß dem Liebeskodex, dem die Beteiligten zu folgen haben, eine absolute Geltung zugesprochen wird. Das Geschäft des Willens besteht darin, die individuelle Neigung zur nahtlosen Deckung mit dem allgemeinen Gebot zu bringen. Ist der Zustand der restlosen Kongruenz von Neigung und Pflicht erreicht, dann ist die Pflicht nicht mehr Pflicht, sondern Lust – ist freiwilliges Ziel des freien Willens. Es ist der Moment, in dem das *gefallen soll, was vorgeschrieben ist*, so aussieht, als sei es in der Tat ein *Tu, was du willst* oder ein *Tu, was dir gefällt*. Das ist so in der Theorie. Und diese Theorie ist zugleich das Idealziel jeder absolutistischen oder totalitären Staatsreform, in der die Wünsche der Individuen identisch mit dem Inhalt der unfehlbaren Dekrete des Herrschers sein sollen. Es ist kein Zufall, daß d'Urfés *Astrée* in dem geschichtlichen Augenblick geschrieben wurde, in dem die französische Monarchie dem glänzenden Höhepunkt des Absolutismus entgegenstrebt.

Diese ideale Kongruenz zwischen Pflicht und Neigung, zwischen dem eigenen Wesen und einer Fremdgezetzlichkeit, ist aber nur eine künstliche. Sie setzt sowohl im realen politischen Raum wie im utopischen Wunschraum der perfekten *ars amatoria* d'Urfé' scher Prägung in Wahrheit die Verleugnung des individuellen Willens voraus. Céladon steht nicht an zu erklären, daß es in der Liebe gelte, *cesser d'être homme*.

Deutlicher konnte im Rahmen der *Astrée* wohl nicht gesagt werden, wie nahe die völlige Hingabe des Menschen an die dekretierte Gesetzlichkeit der tatsächlichen Selbstaufgabe des Individuums steht. *Cesser d'être homme, aufhören, Mensch zu sein*, und dafür bloße Funktion einer überindividuellen Norm zu werden – das ist das unwillkürliche Eingeständnis der Tatsache, daß sich hinter der Theorie des idyllischen Friedens die Forderung nach der möglichst freiwilligen Selbstpreisgabe der Individualität verbirgt, unter der Vorspiegelung, es handele sich um die Selbstverwirklichung des Ich.

Die Gesellschaftsordnung der »Astrée«

Unter soziologischen Gesichtspunkten betrachtet, ergibt sich, daß die vollkommene Unabhängigkeit von allen Sorgen um die materielle Existenz – ein typischer Zug der bukolischen Utopie – in der *Astrée* die genaue Entsprechung zu der ökonomi-

schen Lage jener Gesellschaft darstellt, an die sich der Autor wendet – die Gesellschaft, die man später *la cour et la ville* nennt. Den Gruppen, aus denen sich dieses Publikum der klassischen Literaturepoche zusammensetzt, nämlich vorwiegend *noblesse de sang* und *noblesse de robe*, diesen Gruppen ist gemeinsam die wachsende Entfremdung von jeder ökonomischen Produktivität. Ihr Dasein ist parasitär. Sie leben, wie man bei näherem Zusehen erkennt, auch in d'Urfés Schäferwelt in einer Gesellschaftsordnung, die eine genaue Analogie zu derjenigen des absolutistischen Ständestaats darstellt. Die Nymphen haben die Rolle des Adels inne, die Druiden diejenige des Klerus, unter die Schäfer mischen sich verkleidete Adlige und Bürger; wirkliche Schäfer, d.h. Angehörige des Volks, gibt es praktisch nicht. Sie zählen nicht, sie sind nicht literaturwürdig.

Analogie ist indessen nicht Identität. Im imaginären Wunschreich Arkadiens angesiedelt, kennt diese Gesellschaft, wie schon bemerkt, keine Versorgungsschwierigkeiten. Daher ist auch fast nie von Geld die Rede. Wie sollte es gar in der sublimen Liebeskonzeption der *Astrée* eine Rolle spielen! Und doch stößt man auf eine Stelle, die fast Bestürzung erregt. Eine der Hauptfiguren, Hylas, erklärt einer von ihm umworbenen Schäferin:

Je voy bien, ma maistresse, luy dit-il, que vous ne sçavez pas encores de quelle sorte j'aime. Il faut que vous sçachiez que je m'y gouverne tout ainsi qu'un *marchand* bien avisé: lorsqu'il fait dessein d'*acheter* quelque chose, il regarde combien elle peut *valoir*, et puis *amasse* de tous costez l'*argent* qui luy est necessaire pour esgaler ce *prix*. J'en fais de mesme; car lors que j'entreprend d'aimer une dame, je regarde incontinent quelle est sa beauté, car, comme vous sçavez, ce qui donne le *prix* aux femmes, ce n'est que la seule beauté.⁸

Diese Stelle ist in mehrfacher Hinsicht erwähnenswert:

Der hier spricht ist Hylas, der Wortführer einer sensualistischen, antiplatonischen Liebe, der Wortführer der Unbeständigkeit. Er wird uns noch beschäftigen. Die Schäferin, die er hier umwirbt und der er die zitierte Erklärung abgibt, ist Alexis. Diese Alexis aber ist, wie wir wissen, niemand anders als der als Schäferin verkleidete Céladon.

- und für den Augenblick allein wichtig: Hylas beurteilt die Liebe bzw. die Schönheit wie ein Objekt des Marktes. Wie ein versierter *Kaufmann* taxiert er den *Wert* der Schönheit der betreffenden Dame; aus diesem *Wert* (*valoir*) ergibt sich der *Preis* (*prix*), und dann *sammelt* er das Geld *zusammen* (*amasse*, l'*argent*), das dem Wert gerecht wird. Der *Preis* richtet sich allein nach dem Grad der Schönheit. Schönheit wird damit zur *Ware*.

Historisch gesehen: individualistisches Behaupten der Freiheit ist abhängig von der ökonomischen Potenz. Diese letztere allein stellt autonome Lebensgestaltung in Aussicht. Aussicht – der Hoffnung historisch gleichzusetzen – ist noch keine Gewißheit, aber ideologisch eine wohlbegründete, weil ökonomisch fundierte Macht. Noch aber sind wir am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Einbruch der veränderten Basis in die herrschende Ideologie hat ihre spezifische Virulenz, sie kommt zur

⁸ Jacques Ehrmann, *Un paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans l'Astrée*, New Haven Paris 1963, S. 92.

Sprache, wird jedoch abgelehnt im Interesse einer politischen Konzeption, die sich als fähig erweist, die Produktionsverhältnisse in ihrem Sinne zu adaptieren.

Völlig müßig wäre die Frage, ob Hylas im Forez überhaupt Chancen hat, sich Schönheit zu kaufen. Was allein interessiert, ist, daß in dieser Quantifizierung der Qualität Schönheit und ihrer Verwandlung zum Marktobjekt ganz offensichtlich frühkapitalistisches Denken in die utopische Schäferwelt hereinbricht. So seltsam es anmuten mag: die utopische Welt selbst leistet hier Vorschub. Das Goldene Zeitalter, dessen absolute Freiheit auch noch diese arkadische Welt verklärt, bestand in Liebesfreiheit und Gemeineigentum. Während Gott Amor in der *Astrée* vorschreibt, nur einem Partner zu leben und ihm treu zu sein, vertritt Hylas die Auffassung der erotischen Freiheit, der Promiskuität. Aber diese Grundidee des Goldenen Zeitalters, die absolute Liebesfreiheit, ist jetzt nur noch denkbar in der Form der aufkommenden neuen Geldwirtschaft. Schönheit ist gleichsam auf dem freien Markt verfügbar: erworben wird sie von dem, der ihren Preis aufbringt.

Gewiß: diese Auffassung wird abgelehnt, von den anderen Figuren und vom Autor selbst, aber sie ist existent, als Position der Wirklichkeit gegen das Ideal, in das sie eindringt. D'Urfés Ideal ist ohnehin von der gesellschaftlichen Wirklichkeit heimlich – aber tief – durchdrungen. Zwar macht die Liebe theoretisch gemäß der bukolischen Tradition *alle* Menschen gleich, aber die Praxis sieht auch am Lignon anders aus: bei Standesunterschied wird nichts aus der Liebe, und schon gar nichts aus der Heirat. Der Absolutismus zähmt zwar die Feudalität, bewahrt aber die Hierarchie der Stände. Noch ein weiterer Grundzug der *Astrée* ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, den vor allem Jacques Ehrmann (*Un paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans l'Astrée*, New Haven Paris 1963) herausgearbeitet hat. Der Titel deutet an, wie Ehrmann die *Astrée* interpretiert: als ein verzweifelttes Paradies, als eine Wunschwelt, die sich mit letzter Anstrengung gegen die Realität zu konstituieren sucht, und in der die Liebe, in der doch die große Wahrheit des Menschen gesehen wird, sich immer wieder als Illusion erweist. Ehrmann hat ein großes Kapitel seiner Arbeit betitelt: *Amour et illusion ou l'impossible innocence*. Der Titel ist ausgezeichnet gewählt, denn er enthält die Grundvorstellung des utopischen Goldenen Zeitalters – die Freiheit von jedem Sündenbegriff, d.h. die Unschuld des Menschen, und die Unmöglichkeit, sie wiederherzustellen in einer Welt, in der Gesetze herrschen, und seien es nur die Gesetze der Liebe anstatt der Freiheit der Liebe vom Gesetz. Es sind diese Gesetze, welche die Liebe als universale Idee zur Illusion werden lassen, und es sind dieselben Gesetze, welche sogar die gutartigen Schäfer ständig zum Versteckspielen und zur Verkleidung zwingen. Kaum einer, der nicht, wie Céladon, sein Ich hinter einem vorgetäuschten verstecken müßte. *Cacher, dissimuler, déguiser* sind Schlüsselwörter der *Astrée*. Gerade das, was diese Hirten im bukolischen Wunschraum sein wollen, nämlich mit sich selbst identische, ihr Wesen entfaltende Menschen, das werden sie nicht bzw. erst durch künstlichen Eingriff. Derselbe Céladon, der einerseits von der Liebe erhofft, daß sie ihn soweit über alles Irdische hinaushebe, daß er aufhöre, Mensch zu sein, derselbe Céladon leidet schließlich unter dem Zwang, dauernd heucheln zu müssen. Wir erinnern uns, daß zu Beginn ihrer Liebe Astrée ihn veranlaßt, zum Schein eine andere zu verehren, um die wahre Liebe zu verbergen. Die Vortäuschung eines anderen Ich führt zum Verlust des eigenen Ich. Aber nicht nur das: Astrée

selbst glaubt schließlich, Céladon liebe jene Andere tatsächlich, d.h. sie wird selbst das Opfer der von ihr veranlaßten Täuschung, nimmt Céladon für den, den er nur vorgibt zu sein. Sie vollzieht den Selbstverlust nach: die Wahrheit verschwindet vollständig hinter der Illusion. Sie verläßt den vermeintlich ungetreuen Céladon, den sie für den wahren hält. Diesem bleibt nichts übrig als der Selbstmord, der sich dann wiederum als ein nur scheinbarer enthüllt. Bis zu dem Augenblick, da höhere, absolute Mächte eingreifen, lebt die Liebe dieser Hirten und Hirtinnen also in der Täuschung, in der Lüge, und das, obwohl in dieser Welt alles so zubereitet ist wie im Goldenen Zeitalter – oder wie im irdischen Paradies. Ein irdisches Paradies ist auch noch die Welt der *Astrée*, freilich ein irdisches Paradies, in dem die Adams und Evas zwar noch leben dürfen, aber doch ihre Unschuld verloren haben. Weder Körper noch Seele können sich mehr in der unschuldigen Nacktheit darbieten, die noch ein Don Quijote in einer seiner großen erleuchteten Reden als Charakteristikum des Goldenen Zeitalters gepriesen hatte. In dieser Welt nun spiegelt die Abwesenheit jeder Sorge ums Dasein, das Nichtstun, eine äußerlich fast vollkommene Freiheit vor. Es gibt in der *Astrée* zwar weder Strafkammer noch Staatsanwalt, höchstens Liebesgerichtshöfe unter dem Vorsitz duftiger Nymphen; in Wahrheit aber herrscht eine eiserne Disziplin, die ihre Schärfe nur deshalb nicht zeigt, weil sich ihr alle freiwillig zu unterwerfen scheinen, und weil diese ganze Disziplin ausschließlich als Liebesgehorsam in Erscheinung tritt. Die Frau muß hier, wo die Liebe einziger Beweggrund des Handelns ist, stets in unnachsichtiger Strenge über ihren Anbeter befinden, um die Flamme seiner Neigung immer kräftig am Leben zu halten, sie andererseits aber auch vor gefährlichem Hochzüngeln bewahren. Nur so kann die Liebe zum Versittlichungsprozeß, zur Quelle und Antriebskraft der Bildung und der Tugend werden. Wer stets im Zustand der Liebe ist – und das ist ja Vorschrift – steht in einem unaufhörlichen Erziehungsprozeß begriffen. Dieser ist zugleich der Prozeß einer Unterordnung; und in dieser Unterordnung liegt dann die Gewähr für das individuelle Glück. Das Über-Ich produziert sich als vernünftig, als Natur. Céladon ist ein wahrer Akrobat der Unterwerfung; er verliert dadurch zwar jede Lebensnähe, aber der über soviel Gehorsam befriedigte Liebesgott verordnet ihm schließlich – der absolute Herrscher ist ja immer gerecht – sein Endglück, ein happy end. Das ist es letztlich: selbst im privatesten Denken und Fühlen wird das Glück noch *angeordnet*! Der abstrakte, aber praxisorientierte Idealfall der Diktatur, sei es des Herrschers, sei es der Partei: das Glück wird organisiert, befohlen. Wehe dem, der sich anmaßt, es selber suchen zu wollen ohne Rücksicht auf die vorgeschriebene Regel. Keiner entgeht der Kontrolle.

Es ist nur konsequent, daß der einzige, der in ständiger Rebellion gegen diese Liebesgesetze begriffen ist – nämlich der Don Juan-Schäfer Hylas – für seine individualistische Haltung bestraft wird: die Vergeltung des beleidigten Liebesgottes besteht darin, daß Hylas sich schließlich doch unsterblich in eine Schäferin verliebt, die den gleichen Grundsätzen der Untreue huldigt wie er selbst. Wir sehen, wie die Strukturen dieser Liebeswelt die exakte Homologie zur Struktur der absolutistischen Gesellschaft darstellen, die von ihr antizipiert wird.

Fast alle anderen Figuren – es sind insgesamt rund 200 – richten ihr Verhalten nach einem starren Moralkodex. Dieser Moralkodex ist, obgleich er nur in Gestalt von Liebesgesetzen auftritt, ein vollendetes Reglement des Verhaltens in allen Le-

benslagen. Es legt die menschliche Aktivität unverrückbar fest, und es ist kein Wunder, daß diese Kodifizierung des Lebens bei aller vorgespiegelten Erfüllung den Eindruck einer fatalen Eintönigkeit hervorruft. Es hat einen tiefen gesellschaftlich-politischen und nicht primär literarischen Grund, wenn das Schreckgespenst der gebildeten Gesellschaft des 17. Jahrhunderts, der berühmte *ennui*, zuerst in den Klagen der verliebten Schäfer der *Astrée* als seelischer Grundton erklingt. Der *ennui* ist der psychische Reflex der Erfahrung einer hoffnungslosen Funktionsentleerung. Die Überwindung des *ennui* ist daher ein Hauptziel aller Bemühungen: sei es Überwindung durch vollkommenes Liebesglück wie in der *Astrée*, sei es durch die gesellige Betriebsamkeit des *divertissement*, gegen das Pascal und seine jansenistischen Freunde den Bann geschleudert haben, oder sei es durch die religiöse Durchdringung der profanen Gesellschaft, wie sie sich der sogenannte *humanisme dévot* eines Heiligen Franz von Sales vorstellte.

Unsere Schäfer seufzen ausgiebig unter der Last des *ennui*, die ihnen die harten Gesetze der sterilen »Rühr-mich-nicht-an-Liebe« auferlegen; aber das gedrosselte Leben der bedingungslosen Fügsamkeit wird durch allmächtige Verfügung doch belohnt. Im Raum des Absolutismus – sei es Amors, sei es Richelieus – gibt es im Falle der Unterordnung kein persönliches Risiko – es gibt höchstens den Leerlauf des *ennui*. Nur einer aus der Schäfergemeinde leidet nicht unter der Geißel des *ennui*: das ist der schon mehrfach genannte Hylas. Wenn die gerade zum Gegenstand seiner Verehrung gekürte Hirtin Neigungen zeigt, ihn der lebenslänglichen Strapaze einer schmach tenden Distanzliebe auszuliefern, dann läßt er die betreffende Dame einfach sitzen und sucht sich eine neue. Wer kann sich das leisten in einer Gesellschaftsordnung, welche sozialen Standort, Funktion und Chance unverrückbar festlegt? Hylas ist der Wortführer der *inconstance*; er ist ein *Libertin*.

Er spricht für die schriftstellerischen Qualitäten d'Urfés, daß er diesen Rebellen gegen die herrschende Liebesordnung mit durchaus sympathischen Zügen ausgestattet hat. Hylas ist der Vertreter des Sensualismus, der Theoretiker, der den Wechsel in der Liebe als eine Art von seelischer Hygiene ansieht. Als unvollkommener Liebhaber ist er ungleich glaubwürdiger als die abstrakt perfektionierten Liebhaber von der Art Céladons. Daß man sich auf Befehl für ein ganzes Leben lang zwingen könne, unter Verzicht auf Erfüllung immer nur eine einzige, und dazu noch grausam tugendsüchtige Frau zu lieben, ist für ihn die Ausgeburt eines kranken Geisteszustands. Als sein ständiger Diskussionspartner, der Tugendbold Silvandre, ihn davon zu überzeugen sucht, daß man entweder ganz oder gar nicht lieben müsse, in der Liebe alles oder nichts haben, d.h. sein ganzes Trachten auf eine einzige Frau fürs Leben bei ständiger Bereitschaft zum Verzicht auf ihren Besitz richten müsse, da antwortet Hylas: »Wer ein Glas Wasser hat, wird nicht glauben dürfen, er habe gar nichts, bloß weil nicht das ganze Meer darin enthalten ist«. Zehn Spatzen in der Hand sind ihm lieber als eine Taube auf dem Dach. Das oberste Gesetz aus dem Dekalog seiner Gegner, die *constance*, erklärt Hylas als Erfindung einer alt und häßlich gewordenen Tugendheldin, die außer ihrer Sittsamkeit nichts Attraktives mehr aufzuweisen gehabt habe.

Hylas folgt nur dem Gesetz seiner individuellen Neigung, was sich im Bereich der Liebeswelt der *Astrée* darin kundtut, daß er es schon zu Hunderten von Freundinnen gebracht hat, die er wegen zu hoher Anforderungen immer wieder verlassen

hatte. Als die tugendsame Hirtenschaft bei einer ergötzlichen Waldwanderung auf Astrées Tempel stößt, dort die zwölf Liebesgesetze entdeckt und ob dieser Offenbarung der spirituellen Liebe in Verzückung gerät, wird es Hylas zu dumm. Allein gelassen, fälscht er die Gesetzestafeln in seinem eigenen Sinne um, wobei er folgerichtig jene Gesetze in ihr genaues Gegenteil verkehrt. Wo es geheißen hatte, man müsse sich mit dem Zustand des Liebens als der höchsten Selbstverwirklichung begnügen und auf den Besitz des geliebten Gegenstandes verzichten können, da fordert Hylas eben diesen Besitz auch auf die Gefahr hin, die eigene Ehre oder die der Geliebten zu gefährden. Alles was er vorbringt, ist ein einziger Einspruch gegen die Zumutung, die eigene Persönlichkeit einem fremden, überpersönlichen Willen aufzuopfern. Vermöge dieser durch 5500 Seiten hindurch gewahrten Position enthüllt sich Hylas als der auf den Maßstab der Schäferwelt reduzierte permanente Widerspruch der Individualität gegen die ihre anfänglichen Impulse dialektisch ins Gegenteil verkehrende kollektivistische Wunschbildkonstruktion. Zugleich vertritt Hylas damit die Liebesfreiheit, die bisher das Wesen der Bukolik ausgemacht hatte. Bei einem bedeutenden Schriftsteller kommt immer mehr heraus, als er hineingelegt hat. Und er braucht sich selbst gar nicht einmal darüber völlig klar zu sein. So ist es Honoré d'Urfé mit seinem Hylas ergangen. Hylas wird zwar der These des Buches geopfert, indem er schließlich an seinen eigenen Anschauungen scheitert. Aber die *Notwendigkeit* dieses Opfers nimmt dem Autor *kein* Leser ab. Hylas ist die lebenswahrste Gestalt des Romans. Und La Fontaine dürfte die Wahrheit getroffen haben, als er in seinem eigenen kleinen Werk *Les amours de Psyché* eine seiner Gestalten sagen ließ: »Savez-vous quel homme c'est que l'Hylas de qui nous parlons? C'est le véritable héros de l'Astrée: c'est un homme plus nécessaire dans le roman qu'une douzaine de Céladons«.⁹

Stil und Struktur

Noch ein paar Worte zu Komposition und Stil. Honoré d'Urfé selbst hat die fünf Bücher seiner *Astrée* mit den fünf Akten einer Tragikomödie verglichen. Dieser Vergleich besagt indessen nur, daß d'Urfé bewußt komponiert hat. Sachlich hinkt er ganz erheblich, denn zum dramatischen Charakter fehlt der *Astrée* nicht nur die Kürze, sondern vor allem auch die Handlung. Gleichwohl ist die *Astrée* vorzüglich komponiert, und zwar unter Benutzung eines ebenso simplen wie bereits traditionellen Verfahrens. Die Vielzahl der eingeschobenen Episoden, eine Art von an die Haupthandlung angeklebter Novellensammlung, wird ganz einfach so eingebaut, daß jeder Neuankömmling seine Geschichte erzählt, die natürlich immer eine Liebesgeschichte ist. Kommt gleich ein ganzes Paar oder eine Hirtin mit zwei Anbetern und den daraus resultierenden Problemen hinzu, dann wird ein Liebesgerichtshof veranstaltet, ähnlich den mittelalterlichen Minnegerichten, wobei dann eine Nymphe nach Anhörung der Parteien das Urteil spricht. Da keine dieser Episoden etwas anderes betrifft als die Liebe, sind sie alle der Haupthandlung thematisch untergeordnet. Sie sind durchweg nur Varianten der Liebesproblematik

⁹ Jean de La Fontaine, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, Paris 1803, S. 55.

und verstoßen daher nicht gegen die Regel der Einheit der Handlung, welche die Theoretiker im Gefolge des Aristoteles auch auf den Roman übertragen. Jeder der fünf Bände ist in zwölf Bücher aufgeteilt. Die rund 200 Personen sind alle irgendwie mit den Protagonisten verbunden. Der Ort ist immer das Gestade des Lignon und seine Umgebung. So ist trotz der verwirrenden Masse der Figuren und Episoden eine ziemlich straffe Einheit gewahrt. Die Hauptqualität der *Astrée* ist jedoch ihr Stil. Dieser Sprachstil mit seinen langen, den Leser zur Konzentration zwingenden Perioden ist klar, luzid und delikate wie die behandelten Liebesprobleme. D'Urfé schreibt einen Stil, der mit seiner ruhigen, nie hastenden Gemächlichkeit, mit seinen sorgsam ausgewogenen Hypotaxen alle Nuancen der Liebesproblematik ins Bewußtsein heben soll – ein Stil, der weder das Ergebnis einer Reflexion bietet, noch zur Reflexion anregt, sondern der diese Reflexion selbst bis ins Detail sprachlich vollzieht. Dieser Stil nun bildet sich an der Thematik der Liebe zu einer erstaunlichen Reichhaltigkeit aus. Der Roman d'Urfés enthält in sich alle Untergattungen, die im Roman denkbar sind. Die *Astrée* zeigt die Liebe nicht, wie sie ist, sondern wie sie sein soll, anders gesagt, wie man dazu gelangt, sie richtig als soziale Kunst zu betreiben. Daher bietet sie eine Fülle von modellhaften Konversationen, Dialogen, Briefen, Versen und Streitgesprächen. Diese verschiedenen Untergattungen, die streckenweise das reine Erzählen völlig überwuchern, eröffnen dem Leser nicht nur einen neuen sachlichen Aspekt des dominierenden Themas, sondern rücken dieses Thema auch ständig in eine andere Beleuchtung. Die fehlende Handlung wird gewissermaßen durch einen stetigen Wechsel des stilistischen Standortes ersetzt. Und damit kommen wir zu einem anderen Gesichtspunkt, der für die *Astrée* und darüber hinaus für das ganze klassische Jahrhundert von grundlegender Bedeutung ist: Die geistig-ästhetischen Inhalte der klassischen Gesellschaft erscheinen solange als fragwürdig, als sie nicht durch eine adäquate Sprachgesinnung gewährleistet sind. D'Urfés hartnäckiger und keineswegs erfolgloser Versuch, die ideale Ordnung der zwischenmenschlichen Beziehungen auf der Grundlage des gezähmten, zur sozialen Tugend verwandelten Triebes zu errichten, verfolgt auch mit der Sprache ein erzieherisches Anliegen. Die rechte Liebesfähigkeit bestätigt sich erst schlüssig an der ästhetischen Qualifikation der Sprache, deren sich der Liebende bedient. Honoré d'Urfé verfolgt kein geringeres Ziel, als die noch recht ungebändigte und zum Teil brutale zeitgenössische Gesellschaft durch einen Sprachstil zu zivilisieren, der sich in einen Lebensstil umsetzen soll. Der Erfolg hat ihm recht gegeben: die *Astrée* wurde zum Stilmuster und Lehrbuch der *Salons*. Der *bel esprit*, der *galant homme* und der *honnête homme* gingen bei d'Urfé in die Schule. Es ist kaum übertrieben, wenn man sagt, daß in den folgenden Jahrzehnten keine Salonunterhaltung gepflegt, kein Brief geschrieben, keine galante Liebeserklärung formuliert wurde, die sich im Stil nicht direkt oder indirekt von der *Astrée* abgeleitet hätte.

Der stilistische Einfluß der *Astrée*, ihre Rolle in der Ausbildung der Literatursprache des 17. Jahrhunderts ist so bedeutend, daß wir uns eine kleine Stilprobe ansehen wollen, die Liebeserklärung des Schäfers Silvandre an die Hirtin Diane:

Ceux qui ont l'honneur de vous voir, courent une dangereuse fortune. S'ils vous aiment, ils sont outre cuidez, et s'ils ne vous aiment point, ils sont sans jugement, vos perfections estans telles, qu'avec raison alles ne peuvent ny estre aymées, ny n'e-

stre point aymées. Et moy, estant contraint de tomber en l'une de ces deux erreurs, j'ay choisi celle qui a plus esté selon mon humeur, et dont aussi bien il m'estoit impossible de me retirer. Ne trouvez donc mauvais, belle Diane, puis qu'on ne vous peut voir sans vous aimer, que vous ayant veue je vous aime. Que si ceste témérité mérite chastiment, ressouvenez vous que j'aime mieux vous aimer en mourant, que vivre sans vous aimer. Mais, que dis-je, j'aime mieux? Il n'est plus en mon choix: car il faut que par nécessité je sois, tant que je vivray, aussi véritablement vostre serviteur, que vous ne sçauriez estre telle que vous estes, sans estre la plus belle Bergère qui vive.¹⁰

Kunstvoller kann man eine Liebeserklärung kaum noch formulieren. Was uns daran so geschwollen erscheint, ist das stilistische Gepäck an Antithesen, rhetorischen Fragen, Hyperbeln und Bedingungssätzen, die jede Aussage wieder zurücknehmen als zu große Kühnheit und sie doch als geäußert belassen. Man ist fast versucht zu sagen: diese Liebeserklärung hat mit Liebe schon nichts mehr zu tun. Aber darum geht es weniger. Wichtig ist, daß die voluntative Zucht der Reflexion, die in der *Astrée* der Leidenschaft auferlegt wird, sich hier unmittelbar in die Zucht der Sprache verwandelt: der Sprachstil, die Syntax, folgen bis in die letzten Verästelungen der Reflexion, der säuberlichen rationalen und logischen Gliederung des seinerseits bereits gedämpften psychischen Sachverhalts. So wie es in der durch die Gesetze der Liebe disziplinierten Hirtenwelt der *Astrée* keine Eruption der Leidenschaft, kaum eine affektische Störung der Idylle gibt, so gibt es auch in der Sprache nichts Elliptisches, nichts Ausbrechendes, nichts Ungegliedertes, nichts Unreflektiertes, nicht einmal mehr Spontanes. Man vergleiche beliebige Sätze d'Urfés mit beliebigen Sätzen Rabelais', und man hat den Eindruck, als lägen nicht knapp 50 Jahre, sondern Jahrhunderte dazwischen.

¹⁰ H. Vaganay (Hrsg.), *L'Astrée de Honoré d'Urfé*, Première partie, Livre V-VIII, Strasbourg o. J., S. 312.

Nachahmer und Kritiker d'Urfés

Des Escuteaux

Alles in der *Astrée* ist gesänftigte Leidenschaft, gezähmter Trieb, beherrschtes Dasein. Und so ist auch die Sprache. Der Stil ist so kunstvoll oder auch so künstlich wie die künstliche Lebensordnung der Schäferwelt. Aber so geziert uns diese Sprache manchmal scheint, so ist sie doch noch nicht eigentlich preziös. Denn noch beherrscht sie ihre Übertreibungen und ihre Antithesen durch die Logik des Maßes. Bei den weniger begabten Nachahmern d'Urfés verfällt der Stil der klassischen Kinderkrankheit der Preziosität. Ich will für diese nicht unwichtige Fehlentwicklung der mit d'Urfé einsetzenden Stiltradition nur ein vorläufiges Beispiel geben.

Bei dem Sieur des Escuteaux, einem Zeitgenossen und Epigonen d'Urfés, der es auf sechs Romane gebracht hat, sieht eine Liebeserklärung folgendermaßen aus:

Madame, si l'extrémité où mon âme est reduite par l'effort de vos beaux yeux vous estoit aussi manifeste comme mes devotions vous sont fidèlement dediées, j'espererois que de l'estre de mon mal sortiroit l'essence de mon bien; mais la malignité de mon destin couvrant les feux de mon amour, empesche que l'ardeur de mes flammes n'eschauffe les glaces de vostre rigueur, dont les pointes m'offensent avec telle cruauté, que mon cœur n'en pouvant supporter la violence me fera bientost exhiler le dernier soupir de ma passion, si vostre pitié ne s'avance de prevenir le dessein de mon malheur.¹¹

Das ist nun schon schwülstiger Galimatias, eine Aufblähung der Sprache, die sich auf die an sich löbliche Absicht beruft, der Sprache den Glanz eines jeder Vulgarität abholden Stils von gepflegter Vornehmheit zu verleihen.

Doch das sind Verirrungen, nach denen heute kein Hahn mehr kräht. Wichtiger ist, daß Ideale und Stil d'Urfés im Salon der Marquise de Rambouillet und bald auch in den Salons ihrer Nachahmerinnen in gesellschaftliche Praxis umgesetzt wurden. Tatsache ist, daß der engels-, oder besser eselsgeduldige Herzog von Montausier ebenso lang warten mußte, bis er Julie, die Tochter der Marquise, heimführen durfte, wie Céladon auf das traute Glück mit seiner Astrée.

Die zur Lebenskunst domestizierte und in Regeln gebrachte Liebe des d'Urféschen Romans wurde im Hôtel de Rambouillet in Galanterie verwandelt. Jede Astrée hatte in diesem Hause ihren Céladon – ihren *mourant*, wie man sagte; wobei sich alle wohl hüteten zu sterben. Man erging sich in mehr oder weniger zerebraler Anbetung, drechselte Episteln, Epigramme und Sonette, deren galante Gra-

¹¹ Zit. nach Maurice Magendie, *Du Nouveau sur l'Astrée*, Paris 1927, S. 256.

zie in den besten Erzeugnissen – etwa eines Voiture – schon die gleiche anmutige und beherrschte Sinnlichkeit erkennen lassen, die man an den Bildern Watteaus bewundern kann.

Jean Ogier de Gombauld

Unter den recht zahlreichen Nachahmern Honoré d'Urfés, die die Schäferwelt mit der Atmosphäre des heroisch-galanten Romans verbinden, ist auch Jean Orgier de Gombauld einer Erwähnung wert. Bei ihm wird – und das ist für die Folgezeit wichtig – der Roman zum Schlüsselroman. Hinter den Gestalten verbergen sich zeitgenössische Persönlichkeiten, die der Leser weniger durch das, was sie tun, als durch die eingestreuten Porträts erkennen sollte. So entwickelt sich vom Roman her eine kleine Gattung, der im 17. Jahrhundert eine große Blüte bestimmt war: das kunstvolle literarische Porträt, an dem sich die Neigung der klassischen Epoche zur maximenhaft scharfsinnigen Charakteristik entfalten konnte. Diese Lust am Porträt wird zur Manie bei Mlle. de Scudéry, sie bringt daher auch die glänzenden Personencharakteristiken eines Kardinal de Retz, eines La Rochefoucauld, La Bruyère und Saint-Simon hervor. Über die literarische Kleingattung des Porträts ist schon viel geschrieben worden. Eine genaue Analyse des »Sitzes im Leben« dieser Gattung steht indessen noch aus. Nach den durchweg idealisierenden Porträts bis etwa zum Jahr 1660 kommt eine Zeit, in der das Porträt zu einer gnadenlosen Durchleuchtung menschlicher Charaktere wird, in der die Literatur im psychologischen Sektor zum erstenmal Röntgenaugen zu haben scheint. Eine solche Gabe war nun allerdings dem genannten *Gombauld* noch nicht beschieden. Das große Ereignis seines ansonsten nicht sonderlich aufregenden Lebens fand im Jahre 1610 statt, als er in Reims der Salbung Ludwigs XIII. beiwohnte. Dabei geschah es, daß der Blick der Königin-Mutter Maria dei Medici auf Gombauld fiel, und die Königin-Mutter fand, daß er einem ihrer Jugendgeliebten aus Florenz ähnlich sah. Die Ähnlichkeit muß ganz beträchtlich gewesen sein, denn die Königin verlieh dem unschuldigen Gombauld eine Rente von 1200 Francs – damals sehr viel – und lud ihn von nun an zu sämtlichen Hoffesten ein. So viel unerwartetes Glück versetzte Gombauld für den Rest seines Lebens in permanente Hochstimmung und überdies in den Glauben, daß die Königin-Mutter ihm in inniger Liebe zugetan sei. Ob dies den Tatsachen entsprach, ist schwer festzustellen – immerhin waren beide zu jener Zeit rund 50 Jahre alt! – aber die ganze Affäre scheint Gombauld recht jung erhalten zu haben: jedenfalls brachte er es auf das ansehnliche Alter von 96 Jahren; er lebte von 1570 bis 1666.

Die besagte Liebe, die alles in allem noch platonischer als diejenige Céladons gewesen sein dürfte, entfaltete nun immerhin eine literarische Zeugungskraft: Gombauld schrieb nämlich einen Roman: *Les amours d'Endymion et de la Lune* (1624). Der Held Endymion – aus Ovids Metamorphosen – war er selbst, und die Mondgöttin Diana war Maria dei Medici. Es lohnt nicht, den Inhalt nachzuerzählen: am Schluß stößt sich der Held das Messer in die Brust, weil er seine Göttin beleidigt hat, aber zum Trost erlangter Unsterblichkeit. Gombauld selbst hat sich allerdings nicht umgebracht wie sein romaneskes Alter Ego, dafür wurde er aber auch nicht

unsterblich; sein Roman war bald ebenso vergessen wie seine Gedichte und Schäferspiele.

Gombauld war indessen kein so unbedeutender Mann, wie es scheinen mag. Er gehörte zu den angesehensten Stammgästen des Hôtel de Rambouillet, wo er seine Audienzen bei der Königin-Mutter vorher mit der Tochter des Hauses probte, damit auch ja nichts schiefging. Wichtiger ist wohl, daß er zu den Mitbegründern der Académie Française gehörte.

Gomberville

Im gleichen Hôtel de Rambouillet verkehrten noch mehrere Schriftsteller, die sich in der Gattung des Romans versuchten. Der illustre Kreis um die Marquise fühlte sich für die Reinheit der französischen Sprache verantwortlich und kämpfte gegen einzelne Spracherscheinungen mit der gleichen Erbitterung an wie jene manischen Puristen in Deutschland, die das Fremdwort »Nase« durch das germanischere Wort »Gesichtserker« ersetzt wissen wollten. Im Hôtel de Rambouillet erhitzte man sich über die Frage, ob die Konjunktion *car* (denn, weil) eine Zierde oder eine Schande der französischen Sprache sei. Zu den grimmigsten Gegnern des umstrittenen Wörtchens gehörte Marin le Roy, Sieur de Gomberville, der von 1600 bis 1674 lebte. Gomberville rühmte sich öffentlich, in seinem fünfbändigen Roman *Polexandre* die ominöse Konjunktion *car* nicht ein einziges Mal verwendet zu haben. Der geistvolle *maître de plaisir* des Hauses Rambouillet Vincent Voiture nahm sich daraufhin den Roman vor und wies Gomberville nach, daß ihm das vielgehaßte Wörtchen doch nicht weniger als dreimal aus der Feder geschlüpft war. Solche Sorgen hatte man damals. Aber Gomberville hatte auch noch andere. Wie Gombauld gehörte er zu den tatkräftigen Mitbegründern der Académie, die vor der öffentlichen Anerkennung durch Richelieu oft in seinem Hause tagte. Gomberville war reich, und als Schriftsteller ein reiner Amateur, der das Schreiben nicht nötig hatte. Er scheint ein ziemlich frühreifer Knabe gewesen zu sein: im Alter von 14 Jahren hatte er das Jungsein bereits so satt, daß er sich hinsetzte und in einem Anfall von Altersklugheit 110 Vierzeiler-Gedichte schrieb mit dem Titel: *Tableau du bonheur de la vieillesse opposé au malheur de la jeunesse*. Mit 21 Jahren veröffentlichte er seinen ersten Roman: *Carithée*. Ein heroisch-pastoraler Schlüsselroman, hinter dessen im ersten nachchristlichen Jahrhundert in Ägypten spielender Handlung sich Ereignisse und Gestalten des 16. Jahrhunderts verbergen.

1629 brachte Gomberville dann seinen zweiten und berühmteren Roman *Polexandre* heraus. Dieses Werk schwoll bis zum Jahre 1637 zu fünf Bänden mit viereinhalbtausend Seiten an. Es erzählt die unglaublichen Abenteuer eines von bösen Menschen entführten Königssohns von den Kanarischen Inseln, den seine Irrfahrt, die natürlich in die Suche nach einer immer wieder durch schlimme Umstände entfernten Geliebten mündet, in so ziemlich alle damals bekannten Länder der Erde führt. Von Wurzbach, Verfasser einer Geschichte des französischen Romans über diese Zeit, nennt den *Polexandre* den Roman eines »wahnsinnig gewordenen

Weltreisenden«. ¹² Nun – Welttourist war Gomberville nur in der Phantasie. Diese Phantasie läßt den Helden des Romans sowohl im Senegal wie in Mexiko und Dänemark Wundertaten verrichten. – Die Literaturhistoriker, die sich mit dem *Polexandre* befaßt haben, sind übereinstimmend der Meinung, daß jeder Versuch, die Handlung dieses Romans durch eine vollständige Inhaltsangabe nachzuzeichnen, ein hoffnungsloses Unterfangen sei. Tatsächlich herrscht nämlich in allen Büchern Gombervilles eine haarsträubende Unordnung. Er hat sich gar nicht die Mühe gemacht, den einzelnen Episoden auch einen Abschluß zu geben. Etliche Personen tragen die gleichen Namen, wieder andere, zum Teil wichtige, überhaupt keinen oder gleich überdimensionale. Die Welt ist in einem geographischen Chaos begriffen und voller Anachronismen.

Gomberville schrieb noch zwei weitere Romane: *Cythérée* und *La jeune Alcidiane*, in der gleichen Art: sie alle machen den Eindruck, als seien sie erster Entwurf, ein nicht in Ordnung gebrachter, ungeheurer Schmierzettel.

Gomberville wurde, wie viele aus seiner Generation, im Alter von der rigorosen Frömmigkeit der Jansenisten angesteckt und verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in dem Jansenisten-Kloster Port-Royal. Dort büßte er für seine Romane, denn die Jansenisten haben den Roman als einen Verderber der Seele gehaßt, und Gomberville kam zu der etwas überheblichen Ansicht, er hätte mit seinen Büchern unermeßlichen seelischen Schaden angerichtet.

Die Verurteilung der Romanliteratur durch die Jansenisten

Die Position der Jansenisten ist interessant und für die Literaturgeschichte der klassischen Epoche überaus wichtig. Der bedeutende Jansenist *Arnauld d'Andilly* schrieb ein Gedicht mit dem Titel »Contre les romans«, in dem er warnt, je unschuldiger die trügerischen Romane sich gäben, desto tiefer dringe ihr Gift, sie trübten den Verstand, um dadurch besser gegen die keuschesten Begierden des Herzens kämpfen zu können. Der Jansenist *Pierre Nicole* verdammt in seinem berühmten *Essai de morale* die Gattungen Roman und Komödie als Vehikel der Korruption, die den Menschen von dem Weg zu seinem Seelenheil ablenken. In seinen acht öffentlichen Briefen, die den Titel *Visionnaires* tragen, schreibt er:

Ces qualités, qui ne sont pas fort honorables au jugement des honnêtes gens, sont horribles étant considérées selon les principes de religion chrétienne et les règles de l'Evangile. Un faiseur de romans et un poète de théâtre est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes (...)¹³

Es ist hier leider nicht möglich, auf alle Konsequenzen einzugehen, die diese literaturfeindliche Haltung der Jansenisten im 17. Jahrhundert gehabt hat. Ich deute vorerst nur an, daß Racine unter dem Eindruck Port-Royals in eine Gewissenskrise

¹² Wolfgang von Wurzbach, *Geschichte des französischen Romans*, Bd. 1, Heidelberg 1912, S. 249; v. Wurzbach bietet breite Inhaltsangaben zu den weniger berühmten Autoren des Jahrhunderts und ist deshalb noch immer von hohem Informationswert.

¹³ Zit. nach Raymond Picard, *La carrière de Jean Racine*, Paris 1961, S. 119.

gestürzt wurde, die für sein späteres dramatisches Schaffen von größter Bedeutung war.

Desmarets

Die zitierte Äußerung Nicoles gegen die Romane stammt aus einer Schrift, die durch eine heftige Kontroverse ausgelöst worden war. Diese Schrift – *Visionnaires* – war gegen einen Mann gerichtet, der weniger wegen großer dichterischer Leistungen als wegen des symptomatischen Charakters seiner Werke wichtig ist. Ich meine Armand Desmarets de Saint-Sorlin (1595-1676). Er gehört zu den fünf Dichtern, mit deren Hilfe sich der Kardinal Richelieu höchst persönlich aktiv in die Literatur einmischte. Zugleich war er ebenfalls Gast des Hôtel de Rambouillet und an der Gründung der Académie beteiligt. Desmarets hat ein Epos *Clovis* geschrieben, das höchst langatmig und nur im Rahmen der hartnäckigen Versuche, eine nationale Epik von ästhetischem Wert zu schaffen, von einer gewissen Bedeutung ist. Ungleich wichtiger ist die Komödie, die er 1637 unter dem Titel *Les visionnaires* herausbrachte. Dieses Theaterstück wurde ein großer Erfolg und bildete den Anlaß für den Angriff Nicoles. Wegen ihrer Bedeutung gehe ich kurz auf diese Komödie ein.

Das Stück dürfte ursprünglich von Richelieu angeregt worden sein. Es ist eine künstlerisch nicht sehr gelungene, weil allzu überladene, Satire auf die menschlichen Irrungen der Zeit. Aber es ist eine Art Krankenbuch oder Fieberkurve einer in den Entwicklungsjahren befindlichen neuen Gesellschaft. Das Stück bringt außerdem die aristotelischen Regeln erneut in die Diskussion. Die Heldinnen der *Visionnaires* sind drei heiratsfähige und im Grunde auch heiratswillige Schwestern. Alle drei aber spinnen. Heute würde man sagen: sie sind hochgradig neurotisch: sie machen sämtliche Modetorheiten mit: die eine glaubt, daß jeder Mann, der ihr in den Weg läuft, sie für sein ganzes Leben liebe. Das kommt öfter vor. Die zweite ist der Ansicht, jeder ihr begegnende Mann sei der ideale Gegenstand einer Komödie, die sie schreiben müsse. Das ist schon seltener. Und die dritte ist so von dem heroisch-galanten Romanen der Zeit behext, daß sie sich in Alexander den Großen verliebt hat. Das gibt es nun wirklich nicht alle Tage. Diese drei Damen haben auch drei gutwillige Freier, die um ihre Hand anhalten. Aber jeder der drei hat seinen eigenen Sparren, und so kommt es – aristotelisch – zur Peripetie, die damit endet, daß jeder seinen Spleen behält und aus dem ganzen Liebesglück überhaupt nichts wird. Die Literatur – und zwar die phantastisch-galante – besetzt Leerräume des Lebens und substituiert Scheinerfüllungen. Dieser Sachverhalt wird hier gegeißelt. Ich habe dieses Stück nicht nur deswegen angeführt, weil es in parodistischer Weise die präziöse Kinderkrankheit der klassischen Gesellschaft entlarvt und zeigt, wie in diesem Stadium die überstürzte Literarisierung des Lebens tatsächlich zur Lebensuntauglichkeit führt, sondern auch deshalb, weil Molière den *Visionnaires* Desmarets wichtige Anregungen sowohl für seine *Femmes savantes* wie für seine *Précieuses ridicules* verdankt. Desmarets hat sich auch im Roman versucht. 1632 veröffentlichte er seine *Ariana*. Der Held dieses Romans ist Kaiser Nero. Nero ist in ein tugendsames Mädchen verschossen, eben Ariane, und um seinen Verfüh-

rungsversuchen Nachdruck zu verleihen, steckt er die Stadt Rom in Brand. So wird ein weltgeschichtliches Ereignis auf das Motiv einer persönlichen Leidenschaft zurückgeführt. Und man ist versucht, diesen Roman als Illustration eines berühmten Pascalwortes anzusehen, in dem der große Jansenist die Liebe als eine völlig unberechenbare und verhängnisvolle Weltkraft hinstellt, als ein geheimnisvolles »Ich-weiß-nicht-was«, das die Welt aus dem Gleichgewicht bringt. In den *Pensées* heißt es:

*Ce je ne sais quoi, si peu de chose qu'on ne peut le reconnaître, remue toute la terre, les princes, les armées, le monde entier. – Le nez de Cléopâtre: s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.*¹⁴

Bei Desmarets war es sozusagen die Nase der Titelheldin Ariane, die den Brand Roms und die Übertragung der Schuld auf die Christen und damit die Christenverfolgungen einleitete. Man versteht jetzt einigermaßen die ablehnende Haltung der Jansenisten gegenüber den Romanen, die die Liebe unter den verführerischen, idealen Farben der *Astrée*-Nachfolge darstellen. Und nicht nur die Jansenisten wandten sich gegen das Gift des Romans. Auch Desmarets de Saint-Sorlin wurde fromm, widerrief seine früheren Neigungen und schrieb Erbauungstraktate, die ihn als einen Vorläufer des Pietismus erscheinen lassen. Er wurde aber nicht Jansenist, sondern lebte für den Rest seines Lebens in heftigem Streit mit Port-Royal.

La Calprenède

Ein anderer Vertreter des heroisch-sentimentalen Romans war Gautier Seigneur de La Calprenède (1609-1663). Seinen Romanen wurde der Tott angetan, von ihnen zu behaupten, sie seien besonders schwülstig und langweilig. Tatsächlich sind sie alle wohl auch nicht schlechter als diejenigen eines Gombauld oder Gomberville. Es scheint sogar, als hätte La Calprenède noch mehr als seine Kollegen den ethischen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung ins Zentrum der Handlung gestellt. Damit würde seine Problematik stark an eines der Grundthemen heranrücken, die für Corneilles Dramen charakteristisch sind.

La Calprenède schrieb ein gutes Dutzend Tragödien, mit denen er keinerlei Erfolg erzielte. Darauf versuchte er es mit Romanen. Von 1642 bis 1645 verfaßte er den ersten: *Cassandre*, in zehn Bänden. Die Handlung spielt sich unter den Nachfolgern Alexanders des Großen ab. Die Titelheldin Cassandre ist eine vom Schicksal durch alle denkbaren Fährnisse von Liebe und Abenteuern gejagte Tochter des Perserkönigs Darius.

Für seinen zweiten Roman *Cléopâtre* brauchte La Calprenède elf Jahre: von 1647 bis 1658. Dafür wurden es diesmal auch zwölf Bände. *Cléopâtre* ist eine Tochter der berühmten Ägypterkönigin gleichen Namens. Für alles Wesentliche der Handlung: siehe *Cassandre*.

¹⁴ Blaise Pascal, »Pensées«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Ch.-M. Des Granges), Paris 1968, S. 118, Art. 162.

Bei seinem dritten Roman, der den Titel trägt: *Faramond ou l'histoire de France*, brachte unser Autor es nur noch auf sieben Bände. Damit konnte der Roman natürlich noch nicht zu Ende sein. La Calprenède starb vor Vollendung des Buches. Es ist Ludwig XIV. gewidmet, der im Sinne der Fiktion des Buches ein Nachkomme des Titelhelden Faramond ist. La Calprenède distanzierte sich in diesem Buch von den Romanen seiner Kollegen, die ihn zu phantastisch dünkten, und bezeichnete seine eigenen Werk bescheiden als »Histoires embellies de quelque invention«.

La Calprenède scheint sein ganzes Leben hindurch eine etwas unglückliche Rolle gespielt zu haben. So wurde schließlich auch später erzählt, daß seine gleichfalls schriftstellernde Gattin, nachdem sie schon vorher bereits fünf Männer um die Eke gebracht habe, aus literarischem Brotneid auch noch La Calprenède den Garaus gemacht hätte. Die rastlos tätige biographische Forschung hat indessen herausgebracht, daß dem nicht so war, sondern daß La Calprenède bei einer Eberjagd vom Pferde fiel und an den Folgen dieses Sturzes verblich.

Die Tradition des sentimental Abenteurerromans

Ich erspare es mir, die recht zahlreichen anderen Romane der Zeit zu erwähnen, die nach dem gleichen Schema verlaufen wie die der genannten Autoren, die aber noch ungleich schlechter sind. Sie alle gehören zum Typus der sentimental, mit den Schäferelementen aus der *Astrée* vermischten heroisch-galanten Ritterromane. Zweifellos gehören sie zur Vorgeschichte des historischen Romans, wie phantastisch sie auch ausgestattet sind. Ich will jedoch an dieser Stelle noch ein paar Worte über die literarische Tradition sagen, in der diese Romane stehen.

Der Ausgangspunkt des sentimental Abenteurerromans war der griechisch-byzantinische Roman. Er erlangte in Frankreich größtes Ansehen, nachdem Jacques Amyot 1549 den Roman *Theagenes und Charikleia* von Heliodor übersetzt hatte. Bald wurden weitere Werke dieser Art übertragen und eifrig von einheimischen Autoren nachgeahmt. Bis dahin hatte die Gattung des Romans – seit dem Mittelalter – in der Literaturtheorie kein offizielles Daseinsrecht mehr gehabt. Seine ästhetische Aufwertung, die nun erfolgt, verdankt er zwei Umständen: erstens hielt man die spätrömischen und spätgriechischen Romane von der Art Heliodors und Longus für klassisch, weil man das gesamte Altertum völlig undifferenziert als eine einheitliche Epoche ansah; zweitens übertrug man die ästhetischen Regeln des Epos, das in der traditionellen Poetik an höchster Rangstelle stand, auf den Roman.

Da man Heliodor, Longus oder Achilles Tatios ebenso modellhaft klassisch antik währte wie Homer und Virgil, konnte man jetzt auch den Roman anhand von antiken Mustern rechtfertigen. Ganz durchsetzen konnte sich diese Auffassung jedoch im 17. Jahrhundert nicht. In der aristotelischen Poetik war über den Roman nichts zu finden, und daher war sein ästhetisches Bürgerrecht heftig umstritten.

Der spätantike Abenteuerroman ging mit der Bukolik eine Synthese ein. Es trat noch eine dritte Art hinzu, die sich an ein spanisches Werk anschloß, an den *Amadis de Gaula*. Wie immer man über den Wert dieses Romans denken mag – er stellt ein epochales literarisches Ereignis dar. Cervantes hat zwar den *Amadisroman* und alle seine Nachfolger in seinem *Don Quijote* literarisch unmöglich gemacht, aber außerhalb Spaniens gedieh seine Nachkommenschaft fröhlich weiter. Der *Amadis* ist vermutlich portugiesischer Herkunft. Seine früheste überlieferte Gestalt stellt jedoch die spanische Version dar, die ihm Garcí-Ordóñez de Montalvo zwischen 1492 und 1508 gegeben hatte. Der Erfolg war so durchschlagend, daß nicht nur sofort zahlreiche Nachahmungen erschienen, sondern daß auch am *Amadis* selbst munter weitergehäkelt wurde und sich um den Helden eine ganze Sippe gruppierte.

In der Welt des *Amadisromans*, die weder zeitlich noch räumlich gebunden scheint, hat eine üppige Phantasie freien Auslauf. Hauptgegenstand ist – in Anlehnung an die Artusromane – die Verherrlichung des fahrenden Rittertums, der edlen, kühnen Recken, die sich jedes verfolgten Mägdleins annehmen, die ständig

mit Riesen und Zauberern zu kämpfen haben, von Feen umgarnt werden, galante Minnediener sind und von einem unglaublichen Abenteuer zum anderen reisen. Obwohl sich die geschilderten Ereignisse stets mit nur wenigen wesentlichen Varianten wiederholten, schien die Mischung von heroischer Geste, galant verhüllter Sinnlichkeit und ritterlicher Ehre die Leser so fasziniert zu haben, daß ganz Europa von der Amadisepidemie angesteckt wurde -letzte heroische Verbrämung der Ritterlichkeit in einer noch geltenden Ständegesellschaft. Der *Amadis* wurde bereits im 16. Jahrhundert auf Anregung Franz I. von Herberay des Essarts ins Französische übersetzt. Bis zum Jahre 1616 lagen alle Bücher des *Amadis* einschließlich des *Vingt quatriesme et dernier livre d'Amadis de Gaule* in französischer Sprache vor.

Auf die Flut der direkten französischen Nachahmungen des *Amadis* können wir nicht eingehen, wohl aber müssen wir für kurze Zeit bei einer Autorin verweilen, auf deren Werke jene Romantradition einen großen Einfluß ausgeübt hat: Madeleine de Scudéry (1608-1701).

Madeleine de Scudéry

Fürwahr ein seltsames und treffliches Mädchen. Das Schlimmste, was man von ihr sagen könnte, wäre, daß sie vom Dämon der Redseligkeit besessen war. Madeleine de Scudéry hat es nicht immer leicht gehabt. Sie stammte aus einer mit materiellen Gütern nicht gesegneten provenzalischen Adelsfamilie. Gleichwohl erreichte sie das beachtliche Alter von 93 Jahren. Ihr Vater war Hafenskapitän von Le Havre und hatte seinen bescheidenen Sold dadurch aufgebessert, daß er nebenher das lukrativere Geschäft der Seeräuberei betrieb. Als Madeleine starb, war sie hochangesehen, aber ihre Romane las kaum noch jemand. Sie erlebte jedoch die große Genugtuung, daß kein geringerer als der berühmte Philosoph Leibniz in einem Gedicht ihren Papagei besang, der ihr allein noch von allen alten Freunden geblieben war.

Ihre Hauptsorge war viele Jahre hindurch ihr Bruder Georges de Scudéry, ein unruhiger Literat, Soldat und Raufbold, der die Familie durch notorische Geldnöte und Skandälchen kompromittierte. Georges de Scudéry schrieb 16 Theaterstücke, deren geringer Glanz vor dem Stern Corneilles verblaßte – für Scudéry Anlaß zu erbitterter Feindschaft und gehässigen Angriffen auf Corneille in der Querelle du Cid. Georges de Scudéry gab stets mehr Geld aus als er verdiente. Infolge seiner Sammelwut – er kaufte massenweise Bücher, Bilder und Teppiche – war er ständig pleite und ließ seine Schulden durch seine Schwester bezahlen. Er hatte infolgedessen guten Grund, seine Schwester in einem Sonnett zu preisen:

Vous que toute la France estime avec raison
Unique et chère sœur que j'honore et que j'aime;
Vous de qui le bon sens est un contre-poison
Qui me sauve souvent, dans un péril extrême.¹⁵

Georges' aktive Teilnahme an der Fronde brachte die Familie in beträchtliche politische Schwierigkeiten. Dieser Umstand vermochte jedoch der Anziehungskraft von Madeleines Salon im Marais keinen Abbruch zu tun. Sappho, so ließ sie sich von ihren Freunden nennen, empfing samstags. Die beiden größten Leidenschaften im Leben der Madeleine de Scudéry bestanden im Romaneschreiben und in der Konversation. Letztere konnte sie bereits in ihrer Jugend pflegen: sie verbrachte ihre Lehrjahre im Salon der Marquise de Rambouillet. Chapelain, Verfasser der berühmten Urteilsschrift der Akademie über den Cid und Autor des von Boileau so malträtierten Epos *La Pucelle* gab von der noch jungen Madeleine de Scudéry folgendes Porträt:

(...) c'est une des plus spirituelles et tout ensemble des plus judicieuses filles qui soient en France; elle sçait très bien l'espagnol et l'italien. Elle fait très passablement

¹⁵ Zit. nach Georges Mongrédien, *Madeleine de Scudéry et son salon*, Paris, 1946, S. 22.

des vers. Elle est très civile et de très exquise conversation. Enfin ce serait une personne accomplie, si elle n'estoit un peu beaucoup laide.¹⁶

Das war ein bißchen hart, trotz der Stilfigur der Litotes. Chapelain fuhr daher tröstend fort:

Mais vous sçavez que nous autres philosophes ne connaissons de vraye beauté que celle de l'âme.

Auch Bruder Georges hatte sein schon zitiertes Sonett damit beschlossen, die Schönheit der Seele seiner Schwester zu preisen:

J'admire encore plus la beauté de votre âme.

Darüber waren sich die Zeitgenossen einig. Und noch E. T. A. Hoffmann hat sie, wenn meine Erinnerung nicht trügt, in seiner Novelle *Das Fräulein von Scudéry* (1819) als eine schöne Seele dargestellt. Der Mangel an körperlichen Reizen gehörte mit zu den Ursachen ihrer Berühmtheit. In dem Porträt, das Mlle. de Scudéry von Sappho, d.h. von sich selbst, in einem ihrer Romane gegeben hat, ist ihre Häßlichkeit begreiflicherweise vertuscht. Alles was sie über diesen Punkt sagt, ist hinter der Formulierung zu suchen, ihr Teint besitze nicht die blendendste Weiße. Sie versteht sich aber, wie sie sagt, auf die Anatomie eines liebenden Herzens. Durch ihre geistigen Gaben zog sie sich zwei Verehrer zu, die ernstlich um ihre Hand anhielten. Sie entschied sich jedoch dafür, mit beiden, zwei hochgelehrten Männern, nur in inniger Freundschaft zu leben. Der erste war Conrart, der Sekretär der Akademie, der zweite Pellisson, später ebenfalls Sekretär der Akademie, Verfasser der wichtigen *Histoire de l'Académie française*. Es focht weder Mlle. de Scudéry noch Pellisson an, daß über sie beide zahllose Spottverse die Runde machten, daß sie als das Paar apostrophiert wurden, das der gemeinsame Mangel an äußeren Gaben der Natur zusammengeführt habe. Ein boshafter Zeitgenosse prägte über Pellisson das Wort, daß er von dem Vorrecht der Männer, häßlich sein zu dürfen, allzu ausgiebigen Gebrauch gemacht habe. Diese Seelenfreundschaft trug Mlle. de Scudéry viel Kummer ein: Pellisson war ein Vertrauter des Superintendanten Fouquet, den Ludwig XIV. 1661 verhaften und bis zum Ende seines Lebens, d.h. rund 15 Jahre, im Kerker schmachten ließ. Mit ihm wurde Pellisson verhaftet. D'Artagnan, der durch Alexandre Dumas' *Drei Musketiere* und ein halbes Dutzend Verfilmungen so berühmt gewordene Kapitän der königlichen Musketiere, führte ihn in die Bastille. Mlle. de Scudéry kämpfte für seine Freilassung, die aber erst nach vier Jahren erfolgte. Freilich verzieh der König gründlich und ernannte Pellisson sogar zum Hofhistoriographen.

Mlle. de Scudérys Werke sind Mammutromane, angesichts derer jeden modernen Leser Panikstimmung erfaßt. Man darf aus dieser Masse jedoch nicht schließen, die Autorin habe nicht sorgfältig gearbeitet. Wie ernst sie alles nahm, zeigt eine hübsche Episode. Während sie an ihrem *Grand Cyrus* schrieb, reiste sie mit ihrem Bruder Georges von Marseille nach Paris. Unterwegs, bei der Einkehr in einem Gasthaus, war die gravierende Frage zu erklären, wie man eine hinderlich gewor-

¹⁶ ebd., S. 23.

dene Romanfigur am besten wieder aus der Handlung hinaus eskamotieren könne. Die betreffende Gestalt sollte auf jeden Fall eines gewaltsamen Todes sterben. Bruder Georges war für Erdolchen, Madeleine war für das sanftere Gift. Sie konnten sich über, die Todesart nicht einigen, und ihre Diskussion wurde so lautstark, daß ein anderer Gast aufmerksam wurde, horchte, glaubte, es werde ein Mord verabredet, und die Polizei holte. Selbige kam auch gleich, nahm das vermeintliche Verbrecherpaar fest, und ließ es erst wieder frei, nachdem einwandfrei geklärt war, daß es sich bei dem blutrünstigen Plan um einen rein literarischen Mord handelte. Der erste Roman, den Mlle. de Scudéry schrieb und unter dem Namen ihres Bruders 1641 veröffentlichte, trägt den Titel: *Ibrahim ou l'illustre Bassa*. Der Roman gehört zu den kürzeren; er umfaßt bloß vier Bände. Ibrahim ist ein junger Christ, der eigentlich Justinian heißt, eine Prinzessin von Monaco namens Isabelle liebt, ihr nachfolgt, in die Türkei verschlagen und dort Großwesir des Sultans Soliman wird, für den er wahre Wunder an Tapferkeit verrichtet. Schlimm wird es, als sich der Sultan höchstselbst in die ebenfalls dort weilende Isabelle verliebt, des Sultans Schwester, die böse Roxelane sich aber in Ibrahim. Es bedarf verwickelter Intrigen, Mordversuche und großer Taten, bis die Bösen bestraft, die Guten belohnt und unser Liebespaar ver-happy-endlicht wird. Schon vier Jahre später kamen auch die deutschen Leser in den Genuß dieser schönen Geschichte: Die deutsche Übersetzung Philipp von Zesens trägt den Titel: *Ibrahim's oder des durchleuchtigen Bassa und der beständigen Isabellen Wundergeschichte durch Filip Zalsien von Fürstenaunau*.

»Wundergeschichte« ist das richtige Wort. Und wundern tut sich der Leser auch bei dem zweiten Roman, den Mlle. de Scudéry schrieb. 1649 fing sie an, ihre Zeitgenossen mit *Artamène ou le Grand Cyrus* zu beglücken: Bis zum Jahre 1653 wuchs sich dieses Werk auf zehn Bände mit an die 7000 Seiten aus. Das Werk ist der Duchesse de Longueville gewidmet, der vielliebenden und in der Fonde mitkämpfenden Schwester des Prince de Condé, des großen Condé. Der große Condé ist der Titelheld, der *Grand Cyrus*, und die Schlacht des Cyrus, die in diesem Roman detailliert geschildert wird, ist in Wahrheit eine ziemlich exakte Darstellung der Schlacht von Rocroi (18.-19. Mai 1643), die dem Prince de Condé seinen Feldherrnruhm eingebracht hatte. Der ganze Roman ist ein Schlüsselroman, in dem neben den beiden genannten Fürstlichkeiten auch andere Freunde und Bekannte der Verfasserin auftreten. Die Marquise de Rambouillet erscheint unter ihrem gewohnten präziösen Pseudonym Arthénice, Malherbe als »le grand Therpandre«. Mlle. de Scudéry, die selbst als Sappho auftritt, hat auch ihre Busenfreunde Conrart und Pellisson eingeführt und ihnen so Unsterblichkeit zu verleihen versucht. Der Roman beginnt effektiv mit einer Feuersbrunst. Die Stadt Sinope steht in Flammen. In der Stadt befindet sich der Prinz von Assyrien, der soeben Mandane, die Tochter des Königs von Medien, geraubt und hierhergeführt hat. Aber der junge Held Artamène, Führer des medischen Heeres, der Mandane liebt und von ihr wiedergeliebt wird, folgt finster entschlossen nach, tötet die Feinde in Hekatomben, löscht die Feuersbrunst mit Hilfe seines Schildes, den er als Wassereimer verwendet, kommt aber trotzdem zu spät. Der Verführer ist allein, denn inzwischen hat ein anderer Prinz die schöne Mandane entführt. Artamène verbündet sich mit dem ersten Entführer, um gemeinsam mit ihm dem zweiten Entführer die

kostbare Beute abzujagen. Erst wenn das gelungen ist, wollen sie die Frage lösen, wem Mandane zufallen soll. Zunächst gelingt nichts dergleichen, ja, Artamène wird von seinem Herrn und zukünftigen Schwiegervater, dem Mederkönig, wegen des Vertrags mit dem Assyrerprinzen des Verrats bezichtigt. Zwar könnte Artamène den Fall aufklären durch das Eingeständnis seiner Liebe zu Mandane, aber das hieße die gebotene Rücksicht auf Mandane verletzen, und daher läßt sich Artamène lieber als Verräter gefangensetzen. Diese Kämpen haben zartfühlende Seelen. Jetzt erfahren die mächtigen Freunde des gefangenen Artamène von dessen Vertrauten, daß er in Wahrheit Cyrus ist; und bei dieser Gelegenheit werden seine ganze Genealogie, das Orakel, das ihm eine große Zukunft versprach, seine Jugend, seine Meer- und Landfahrten und Heldentaten und die Vorgeschichte seiner Liebe zu Mandane nachgeholt. Erst nachdem das über viele hundert Seiten hinweg geschehen ist, geht die Geschichte weiter: die Armee erhebt sich gegen den König Cyaxare, der Artamène gefangenhält, und befreit Artamène-Cyrus. Die beiden versöhnen sich wieder, und Artamène-Cyrus geht aufs Neue auf die Suche nach Mandane. Was nun geschildert wird, ist noch unmöglicher nachzuerzählen als das Bisherige. Ich summiere: Einzelkämpfe, Riesenschlachten; immer wenn Cyrus Mandane endlich sein eigen glaubt, wird sie wieder entführt, dann wieder Gefangennahmen, Befreiungen, dazwischen Erledigung anderer unglücklicher Lieben, strapaziöses Abwimmeln liebestoller Prinzessinnen etc.; und so ganz nebenbei unterwirft Artamène-Cyrus halb Europa – insgeheim ein Plädoyer für den politischen Anspruch der Familie Condé.

Einmal muß aber auch das ein Ende haben. Nach grausigen Abenteuern, die Cyrus bluttriefend, aber reinen Herzens durchsteht, findet er endlich seine Mandane. Die Rivalen sind tot oder abgeschlagen. König Cyaxare überträgt Cyrus die eroberten Länder, und die schöne Mandane ist jetzt großzügig genug, Cyrus zu erlauben, ihr explizit seine Liebe zu erklären. Es endet mit einer fünffachen Hochzeit – denn es waren noch mehr schwierige Liebesgeschichten mit im Spiel – und Cyrus ist der glücklichste Mensch von der Welt:

Après avoir esté le plus malheureux de tous les amans, Cyrus se vit le plus heureux de tous les hommes; car il se vit possesseur de la plus grande beauté d l'Asie, de la plus vertueuse personne de la terre ... qui respondit si tendrement à sa passion, dès que la vertu le luy permit, qu'il eut lieu de croire qu'il estait autant aimé qu'il aimoit.¹⁷

Vertu, amour und Welteroberung! Strukturelle Kurzformel! Sie können sich vorstellen, daß das soeben von mir Erzählte nur ein schwacher Reflex von dem sein kann, was Mlle. de Scudéry auf ihren 7000 Seiten geboten hat an Entführungen, Überfällen, Schlachten, Duellen, Dialogen, Monologen, Porträts, Reisen und Schiffbrüchen. Dieses phantastische Herumschweifen in einer konfusen Geographie, in einer Dimension des Abenteuers, die unglaubliche Taten gestattet, in einer Mischung von Heroismus, Galanterie und präziöser Sprach- und Seelenkultur, bildet ein eigenartiges Phänomen in einer Zeit, in der wir gewohnt sind, die herrschende klassische Doktrin im Zusammenhang mit der strengen cartesianischen Rationalität zu sehen. Wie konnte ein vorwiegend adliges Publikum, das bereits in

¹⁷ Zit. nach Wolfgang von Wurzbach, op. cit., S. 262.

die Schule des Cartesianismus wie in diejenige des Absolutismus gegangen war, sich dem weiten idealen Fluchtraum dieser Romangebilde hingeben? Es ist eine entgrenzte Welt. Es ist wohl schon so, daß die in Wahrheit längst entschwundene Dimension des heroischen Abenteurers hier noch einmal die Illusion einer ritterlich-adligen Selbstbestimmung und Sinnerfüllung vorzuspiegeln vermochte, eine Möglichkeit feudalen Daseins, die zur gleichen Zeit von der zentralistischen Monarchie endgültig zunichte gemacht wurde. Als der *Grand Cyrus* erschien, waren die Frondekämpfe im Gange, standen die von den Scudéry so geliebte Familie Condé und Madeleines Bruder Georges, aber auch der Herzog von La Rochefoucauld im Kampf gegen die absolutistische Monarchie. Sicherlich sind diese Romane nicht zu verstehen ohne den beständigen Blick auf die politische Entwicklung.

Noch ein anderer Aspekt dieses Werks muß Erwähnung finden. Die Romane der Scudéry setzen mehr als alle anderen vergleichbaren Bücher das Erziehungswerk der *Astrée* fort: die Konversationen, die Reflexionen, die Regeln der Galanterie und die präziös gepflegte Sprache waren geeignet, zu Modellen des Lebensstils dieser Gesellschaft zu werden. Diese Funktion haben die Romane der Scudéry durchaus erfüllt, auch wenn sie sich noch zu Lebzeiten der Autorin selbst überlebt hatten. Sie sind charakteristisch für das absolute Wunschdenken einer feudal-aristokratischen Oberschicht, der zwar das höchste soziale Prestige, nicht aber mehr die politische Macht eigen war, die jenes Prestige einst begründet hatte. Nur in der Fiktion noch, in einer rapid unglaublich werdenden Fiktion, konnte ihr universalistischer Anspruch sich noch zu Wort melden. Damit war auch die Gattung des heroisch-galanten Romans am Ende. Die Geschichte der Gattung, so lernen wir, ist die Geschichte ihrer gesellschaftlichen *conditio sine qua non*. Die Interaktionsmuster, welche die heroisch-galanten Romane dem Adel anbieten, haben sich überlebt. *Gloire*, die sie an heroische Taten bindet, hat und vergibt nur noch der König.

Die Werke der Scudéry sind bei aller symptomatischen und literarhistorischen Bedeutung keine Kunstwerke. Es ist überflüssig, Ihnen auch noch ein *Résumé* des dritten großen Romans zu bieten. Sein Titel ist *Clélie, histoire romaine*, Umfang sechs Bände, von 1654 bis 1660. Aufbau, Schicksale, Abenteuer und Liebeskonflikte sind etwa die gleichen wie im *Grand Cyrus*. Schauplatz ist diesmal das alte Rom. Die *Clélie* enthält die berühmte *Carte de Tendre*, die Geographie der präziösen Liebe, wie Mlle. de Scudéry und ihre Freunde sie sich in sicherlich jahrelangen Diskussionen ausgeknobelt haben. Mlle. de Scudéry mußte sich, nachdem die »vogue« ihrer Romane zu Ende war, manchen bissigen Spott gefallen lassen. Als Boileau zum Angriff auf den sentimental-heroischgalanten Roman ansetzte, hatte Mlle. de Scudéry für die Sünden der ganzen Gattung mit zu büßen. Boileau schrieb 1666 seinen *Dialogue des Héros de romans*, wollte ihn aber zu Lebzeiten der Mlle. de Scudéry nicht mehr drucken lassen. Das Werk wurde trotzdem verbreitet und dürfte der guten Sappho manche bittere Stunde eingebracht haben. Dieser Dialog findet nach dem Modell der Lukianischen Totengespräche im Hades statt. Die Romanhelden erscheinen vor Plutos Thron und halten so präziös blödsinnige Reden, die doch so unmittelbar an den Stil der Romane selbst erinnern, daß Pluto schließlich die ganze Gesellschaft zum Tode durch Ersäufen im Lethe, dem Fluß des

Vergessens, verurteilt. Mlle de Scudéry selbst ist direkt mitbetroffen: als Sappho gehört sie mit zur Schar der Cyrus, Thomirio, Clélie usw.

Plutos Geduld ist erschöpft, als auch noch die Jungfrau von Orléans auftritt und in den holprigen Versen Chapelains rezitiert. Er verurteilt auch sie zum Tod durch Ertränken. Und die unglückselige Schar der Romanhelden – auf dem Weg zur Hinrichtung – wehklagt im Chor: »Ah! La Calprenède! Ah! Scudéry!« Boileaus Dialog ist in der Tat eine Hinrichtung für Romane dieser Sorte. Und eine Hinrichtung, von der er sich nicht wieder erholen sollte.

Neben den Werken Gombaulds, Gombervilles, La Calprenèdes und der Scudéry entstanden jedoch auch Romane von ganz anderem Charakter und vor allem auch ganz anderer Tendenz.

Neue Frömmigkeit: François de Sales und der »humanisme dévot« in der Romanliteratur

Die Bürgerkriege des 16. Jahrhunderts hatten nicht nur auf vielen Gebieten des Lebens eine erhebliche Verwilderung hervorgerufen, die im 17. Jahrhundert überwunden werden mußte, sondern hatten auch der Religiosität, der zu dienen sie vorgaben, selbst größten Schaden zugefügt. Das war unter der Regierung Heinrichs IV. nicht wesentlich besser geworden, und so schien es einigen Männern der Kirche an der Zeit, etwas für die Wiedererweckung der positiven Gläubigkeit zu tun. Wenn man zu Beginn des 17. Jahrhunderts sich überhaupt wieder ernsthaft mit religiösen Schriften befaßte und die Religion wieder mehr als nur oberflächlich zu praktizieren begann, so war dies wesentlich mit ein Verdienst des Heiligen Franz von Sales. Er lebte von 1567 bis 1622 und schrieb 1608 sein inhaltlich wie stilistisch einflußreiches Buch: *Introduction à la Vie dévote*.

Monsieur de Geneve – so nannte man ihn, da er Bischof von Genf war – war der geborene Seelenführer seiner aristokratischen Standesgenossen. Er begriff, daß jeder Versuch, die Welt wieder zu verchristlichen, zum Scheitern verurteilt wäre, wenn man das Weltliche schlechthin verdammte. Er lehrte daher nicht die Abkehr von der Welt, sondern ein Aufsuchen des Göttlichen in dieser Welt und die christliche Durchdringung des profanen Handelns. Er war ein Seelenführer im individuellen Sinne, im sanften Eingehen auf die spezifische Weltverbundenheit seiner Schäflein; er stand im Banne der neuplatonischen Harmonielehre und sah die Einheit der Seele in der Begünstigung des Mannigfaltigen: »L'union établit, et la distinction fait l'ordre.« Die Affekte des Menschen sind nicht auszurotten, nicht abzutöten, sondern zur Harmonie zu bringen, zu jener Einheit des Mannigfaltigen, die ihm die fromme Einheit der Seele ist. Mit dieser die Zeitgenossen frappierenden Vorstellung einer religiös verankerten Wesenseinheit, die alle sittlichen Ansprüche erhebt, ohne die weltlichen Bindungen zu zerschneiden, hat Franz von Sales den Idealbegriff des *honnête homme* nicht unwesentlich beeinflusst. Dieser *humanisme dévot*, wie ihn Saint François de Sales konzipierte, meinte nicht -wie noch Erasmus von Rotterdam – eine Humanisierung des Christentums, sondern eine Verchristlichung des Humanismus, eine Durchdringung der Welt auf dem Weg über eine religiöse Fundierung der profanen Werte. Als in der Praxis stehender Seelenhirte faßte François de Sales als erste Stufe eine Erneuerung der Lebenswerte durch die Harmonisierung von Geist und Körper ins Auge und entwarf eine praktische sittliche Lebenskunst, in die er die »honnêteté« und die »vertu« mit einschloß. Sein guter Instinkt leitete ihn richtig: er wandte sich zuerst an die Damen! Bei ihnen kam der Gedanke einer Harmonie zwischen Erdverbundenheit und Himmelsstreben sehr gut an. Die kräftige religiöse Spritze, die der Heilige François der im *honnête homme*-Ideal beschlossenen Vorstellung einer öffentlichen und privaten Sittlichkeit verabreichte, bildete ein nicht zu unterschätzendes Ingrediens, ein Bindemittel für

das klassische Maß der Lebensführung, nach dem im 17. Jahrhundert die besten Geister strebten.

Kurz darf ich hier hinzufügen, daß die Ideen des Bischofs von Genf fortgeführt wurden von dem Kardinal Pierre Bérulle, dem Begründer des Oratorianerordens. Schon in der Tatsache, daß die Oratorianer ein Orden von Weltgeistlichen sind, bekundet sich die Absicht einer forcierten Einwirkung auf die Welt, einer systematischen Mission in der Gesellschaft. Der Theoretiker der Oratorianer ist Gibieuf: er steht in Konkurrenz und in scharfem Gegensatz zu den Jesuiten, weil die Morallehre der Oratorianer zwar ebenso optimistisch, aber zugleich viel rigoroser ist als die der Jesuiten. Und von den Jansenisten trennt die Oratorianer die Ablehnung jeden Sektierertums und der Glaube, daß die meisten Menschen auserwählt sind, während die Jansenisten daran festhalten, daß nur ganz wenige von Gott auserwählt sind und diese es nicht einmal wissen. Dies ist bekanntlich der Ansatz für die berühmte Wette Pascals.

François de Sales erkannte, daß eines der besten Mittel, die Welt zu verchristlichen, eine christliche Durchdringung ihrer Literatur sein könnte. Diese Aufgabe legte er einem seiner eifrigsten Freunde und Schüler nahe: Jean-Pierre Camus, Bischof von Bellay. Camus wurde zum literarischen Exponenten der Weltfrömmigkeit des *humanisme dévot* und dadurch auch zum ständigen Ärgernis der Jansenisten. Er lebte von 1582 bis 1652. Sein ganzes Denken stand unter dem Einfluß des François de Sales, über den er 1641 ein sechsbändiges Werk schrieb. Er war das Älteste von 21 Kindern seines Vaters. Diese Zeugungsfreudigkeit schlug sich beim Sohn schriftstellerisch nieder.

Camus dürfte der quantitativ fruchtbarste Bischof aller Zeiten gewesen sein: neben dem erwähnten Werk über seinen geistigen Vater Saint François hat er gut 180 andere Schriften verfaßt, darunter etwa 30 Romane und 20 Novellensammlungen – und zwar nebenberuflich. Man schätzt, daß er circa 30 000 Seiten mit seinem nimmermüden Federkiel beschrieben hat. Fromm und pflichtbewußt wie er war, hütete er sich wohl, die Aufgaben seines hohen geistlichen Amtes zu vernachlässigen: er schrieb seine Werke nur in seinem Urlaub und führte, wenn der Urlaub zu Ende ging, die Handlung seines gerade in Arbeit befindlichen Romans ebenso schnell zu einem plausiblen Ende. Es ist bekannt, daß er auch für die längsten unter seinen Romanen nicht mehr als vierzehn Tage brauchte. Die Qualität ist meistens danach! Der fromme Eifer seiner literarischen Mission ließ ihm keine Zeit zur Ausarbeitung, und so verlaufen seine Bücher auch alle nach dem gleichen Schema. Er wollte die Flut der verderblichen Liebesromane mit einer ebensolchen Flut von Anti-Romanen eigener Fabrikation, versehen mit einem ordentlichen Schuß Weihrauch, zudecken.

Camus war ein Freund und Bewunderer Honoré d'Urfés. Aber dessen *Astrée libertine* wollte er durch *Astrées dévotes* ersetzen. Seine literarische Produktion ist der Versuch, einen Damm gegen die Entchristlichung und im Sinne des *humanisme dévot* eine Brücke zwischen Religion und Welt zu errichten. Weil er die faszinierende Wirkung der seiner Ansicht nach durch und durch unmoralischen schäferlichen und ritterlich-sentimentalen Romane aus eigener Erfahrung kennt, will er deren stilistischen Zauber in den Dienst der christlichen Moral stellen:

Je veux rejeter – so schreibt er – les œuvres ténéreuses et me veux revestir des claires et luisantes armes pour estre le champion de la vérité contre les mensonges de tant de Romans pleins de fables charmantes.¹⁸

Sogar die Kinder seien schon infiziert von jenen »Histoires fabuleuses, ces Livres d'amour, ces Romans, ces Bergeries, ces Chevaleries, et semblables fadaises (...) qui avancent le plus le royaume de Sathan. «¹⁹ Camus fühlt sich berufen, Gegengift gegen das Gift einzuflößen, den Satan durch einen verharmlosten Beelzebub auszutreiben, er will *décréditer les Romans par les Romans mesmes*.

Interessant ist, daß in diesen theoretischen Manifesten einer literarischen Erbauungsstrategie jenen theoretisch-poetischen Begriffen erneut religiös-sittliche Lichter aufgesetzt werden, an denen sich von Anbeginn an der Streit um das künstlerische Daseinsrecht der Gattung des Romans immer wieder entzündet hat: ich meine die Begriffe *fable*, *fabuleux*, *mensonge*, ihr Widerspruch, der Widerspruch des Fiktiven, Erfundenen, zur *vérité*. Welche Wahrheit ist dem Roman eigen? Diejenige der Faktizität kann es nicht sein, sonst wäre er Historiographie. Ist es also eine innere, oder eine sittliche, moralische Wahrheit? Da man über die innere wie über die moralische Wahrheit stets geteilter Meinung sein kann, vor allem darüber, worin sie besteht, war der Roman immer dem Vorwurf der Lüge, der Falschheit, der Unwahrheit, der schmeichelnden Verführung, der sinnlosen Zerstreung usw. ausgesetzt. Man versteht, daß der Name *roman* als Bezeichnung einer die Seelen vergiftende Literaturgattung Camus für seine eigenen Erzeugnisse nicht geeignet erscheint. Er setzt der *fable* des Roman dasselbe entgegen, was schon die mittelalterlichen Romanciers gegen den Vorwurf der Lüge taten: nämlich die *vérité* einer *Histoire*.

Camus bezeichnet seine Werke als *anti-romans* – oder als *Histoires*, um schon auf diese Weise ihren Wahrheitsgehalt zu dokumentieren.

Der fromme missionarische Drang hat Camus nicht an der Einsicht gehindert, daß man mit puren Erbauungstraktätchen, und seien sie auch als Romane verkleidet, allein noch keinen weltläufigen Mann in die Kirche locken kann. Aus diesem Grund machte der würdige Bischof erhebliche Zugeständnisse an die irdische Liebe. Der nur ungeschickt vertuschte Widerspruch zwischen himmelsseligem Moralität und bodennaher Sinnlichkeit in seinen Büchern läßt erkennen, daß er im Grunde bereits ein ganz modernes Rezept entdeckt hat. Das Rezept steht im Zeichen der drei großen S: Sex, Sin and Salvation. Den Weg von der sündhaften Fleischesliebe zum wahren Heil gehen auch die Helden des Pierre Camus. In der Tat muß man zugestehen, daß er dann am besten ist, wenn er das Lotterleben beschreibt, das seine Helden vor ihrer Bekehrung führen. Nachher, wenn die Gnade sie regelrecht überfallen hat, wird es ziemlich langweilig. Die rigorosen Jansenisten allerdings zeigten kein Verständnis dafür, daß etwa der Protagonist eines von einem christlichen Bischof geschriebenen Buches in seinem Bett den zweideutigen Besuch seiner Stiefmutter empfängt.

¹⁸ Harald Wentzlaff-Eggebert, *Der französische Roman um 1625*, München 1973, S. 105; H. W.-E. zitiert hier Albert Bayer, *Jean Pierre Camus. Sein Leben und seine Romane*, Leipzig 1906, S. 28.

¹⁹ Pierre Camus, *Agathonphile* (hrsg. Pierre Sage), Genève/Lille 1951, S. XII.

Camus selbst hatte eine ganze Reihe von Erklärungen dafür zur Hand: »Si je fouille dans les ordures du monde, si je représente de mauvaises actions et mesme des deshonestes, (...) [je le fay] pour les détester.«²⁰ oder: »Ces mignardises et délicatesses sont comme les amorces que je sème pour convier ceux que je veux sagement enchanter, à la lecture de ces Histoires dont les issues sont toujours pieuses et que, sans ce sel, ou plustost sans ce sucre, ces mets seroient insipides.«²¹ Dann findet er zu der klassischen Formel: »Tout est net à ceux qui sont nets de cœur.«²² Frei übersetzt: »Dem Reinen ist alles rein.« Camus meinte es ehrlich; aber ganz so naiv war er doch auch wieder nicht. An anderer Stelle sagt er über das gleiche Thema: »L'on doit juger des moyens par la bonté ou la mauvasité de la fin.«²³ Das klingt bedenklich und ist es auch; es entspricht diesmal völlig der jesuitischen Moral und ihrem Grundsatz: der Zweck heiligt die Mittel. Pascal hat in seiner *Lettres provinciales* gerade gegen dieses Prinzip des molinistischen Jesuitismus erbittert polemisiert. Auf die Produkte der wahrhaft außergewöhnlichen Fertilität des Pierre Camus brauchen wir nicht näher einzugehen. Kurz erwähnen will ich nur seinen bekanntesten Roman: *Agathonphile* (Liebhaber des Guten), ein Märtyrerroman, der als höchst weltlicher Liebesroman anfängt. Der Held ist ein flotter Lebemann und Abenteurer, dem u. a. schließlich auch eine platonische Liebe zu einem reinen Mädchen widerfährt. Das führt ihn zur exemplarischen Einkehr und Umkehr, zum Bekenntnis zum Christentum und schließlich – da die Handlung im 4. Jahrhundert nach Christus spielt – zum Märtyrertum. Man muß den Protagonisten Camus' zugute halten, daß sie zwar erst nach intensivem Lebensgenuß, aber immerhin noch im besten Mannesalter der Sünde abschwören.

Im übrigen enthält dieser Roman die gleichen Erzählelemente wie die uns schon bekannten anderen Romane der Zeit. Wären sie nicht durch und durch vom *humanisme dévot* geprägt, würden sie sich von jenen kaum unterscheiden. Auch bei Camus wird entführt, wird gesucht und gereist, verirrt, verkleidet, totgeglaubt, geliebt und getrauert und gekämpft und diskutiert. Ja, Camus hat eine fatale Neigung zu blutrünstiger Tragik. Es geht bei ihm manchmal so grausam, so sadistisch zu, daß man ihn einen der »authentiques précurseurs du roman noir« genannt hat.²⁴

Trotz der Hast der Niederschrift besitzt sein Stil Qualitäten. Er ist malerisch, anschaulich und voller wirksamer Antithesen. Andererseits begegnet manches, was wir heute schwerlich goutieren. So heißt es einmal von einem Helden, der sich nach zahllosen Untaten in einen gottesfürchtigen Mann verwandelt hat, daß sein Körper zwar dürr und fleischlos – das kommt von den Untaten –, seine Seele aber mit dem *Fett der Gnade* ausgestattet sei.

Es steht zu befürchten, daß Camus auf dieses Wortspiel mit Fett und Gnade, *graisse* und *grâce*, ordentlich stolz war. Camus, ein gelehrter Mann, der die Welt kannte, war persönlich von ebensolcher Bescheidenheit wie von geistiger Regsamkeit. Er hat seine Bescheidenheit wohl auch etwas übertrieben, wenn man Tal-

²⁰ Zit. nach Heinrich Koerting, *Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert*, 2 Bde., Berlin 1886, Bd. 1, S. 205.

²¹ Pierre Camus, op. cit., S. XVI-XVII.

²² ebd., S. XVII.

²³ Vgl. Wolfgang von Wurzbach, op. cit., S. 330.

²⁴ Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Bd. 1, Paris 1967, S. 160.

niemand des Réaux glauben darf. Tallemant ist die phänomenale literarische Klatschbase des 17. Jahrhunderts; wenn man intime Details oder anzüglich-boshafte Geschichten, aber auch wichtige Charakteristiken von bekannten Leuten aus dem klassischen Jahrhundert sucht, braucht man nur in seinen *Historiettes* nachzuschlagen. Tallemant erzählt, daß der Bischof Camus in seinem letzten Lebensjahr in einem Hospital auf einem Strohsack zu nächtigen pflegte und daß er sich, wenn seine einzige Unterwäschegarnitur gewaschen wurde, eine solche von einem Hospitalarmen ausleihen mußte.²⁵

Camus' bienenfleißige Schöpfung religiöser Romane hat keine ernstzunehmende Nachfolge gefunden: er allein hat den ganzen Bedarf gedeckt. Seine Werke scheinen viel gelesen worden zu sein, denn Charles Perrault, der Vorkämpfer der Modernen in der *Querelle des Anciens et des Modernes*, bescheinigte dem Bischof, daß seine Bücher als eine Art Gegengift gegen die Romanlektüre gewirkt hätten.

²⁵ Vgl. Fritz Nies, »Das Ärgernis Historiette. Für eine Semiotik der literarischen Gattungen«, in: *Zeitschr. f. rom. Phil.*, 89, 1973, S. 412ff.; F. N. hat auch eine ausgezeichnet kommentierte deutsche Übersetzung der *Historiettes*, Karlsruhe 1963, vorgelegt, in der sich unter anderem Tallemants *Historiettes* über Heinrich IV., Richelieu, Ludwig XIII., die Marquise de Rambouillet, La Calprenède und Malherbe finden.

Cyrano de Bergerac und seine phantastischen Utopien

Wir kommen jetzt zu einer Gestalt ganz eigener Art, zu Cyrano de Bergerac (1619-1655), bekannt aus dem dramatischen Kabinettstück von Edmond Rostand, das auch verfilmt wurde. Bescheidenheit, wie sie den Bischof Camus zierte, gehörte nicht zu den Tugenden Cyranos. Er war das genaue Gegenteil davon: ein dichten-der d'Artagnan. Er fiel überall auf, weil er ein wahrhaft überdimensionales Riechorgan als Gesichtszierde trug. Dazu war er als fürchterlicher Streithahn und als unschlagbarer Duellant bekannt. Wer seine Nase eine Sekunde zu lange anstarrte, hatte im nächsten Augenblick schon ein Stück Degen im Leib. Nach dem Bericht des zeitgenössischen Gelehrten Ménage (1613-1692) mußten mehr als zehn Personen infolge eines unvorsichtigen Blickes auf Cyranos Nase das Zeitliche segnen. Dieser rauflustige Herr aber war ein wackerer Philosoph und wie Molière ein Schüler des epikuräischen Philosophen Pierre Gassendi. Wegen seiner Verteidigung Galileis, seines Sensualismus und Materialismus galt er als Ketzer. Eines Tages, es war im Jahre 1655, fiel ihm ein harter Gegenstand auf den Kopf, und an dieser Verletzung starb er nach längerem Leiden, gerade erst 36 Jahre alt. Dieser Unfall bestätigte, was er als Atheist und echter Libertin glaubte, daß nämlich nicht die Vorsehung, sondern willkürliches Schicksal und Zufall das Leben bestimmen.

Cyrano hat eine Tragödie, eine Komödie, Briefe philosophischen und satirischen Inhalts und zwei Romane hinterlassen. Im ersten dieser Romane fährt der Ich-Erzähler zum Mond, im zweiten zur Sonne. Sie wurden erst spät veröffentlicht, waren jedoch früh schon handschriftlich verbreitet. 1657 erschien die *Histoire comique des états et empires de la Lune*. Sie hat folgenden Inhalt: Cyrano ist mit Freunden auf dem Nachhauseweg von einer Zecherei. Vollmond. Einer der Freunde hält den Mond für ein Loch im Himmel; ein zweiter für ein Plätteisen, mit dem Diana den Hemdkragen Apollos bügelt; ein dritter glaubt, es sei die Sonne, die nachts durch ein Loch gucke, um zu sehen, was die Erde macht. Cyrano selbst vertritt die Ansicht, der Mond sei eine eigene, bewohnte Welt wie die Erde selbst. Er beschließt, eine Erkundungsreise zum Mond zu machen, hängt sich viele Flaschen um den Hals, die mit Morgentau gefüllt sind und ihn unter der Einwirkung der Sonnenstrahlen in die Lüfte tragen. Er kommt aber das erste Mal noch nicht weit, muß notlanden und findet sich plötzlich in Kanada, weil sich die Erde inzwischen weiter gedreht hat. In Kanada kommt er vor Gericht, denn man verdächtigt ihn als Ketzer und Zauberer. Cyrano hält vor seinen geistlichen und gelehrten Richtern eine Verteidigungsrede, die man als eine der glühendsten Apologien des kopernikanischen Weltsystems und der Thesen des Galilei ansehen darf. Dabei ist zu beachten, daß Galileis Lehrsätze noch im Jahre 1663 – über 20 Jahre nach Cyranos Roman – von der Inquisition als häretisch verurteilt wurden und daß die wissenschaftlichen Bücher, die eine Bewegung der Erde um die Sonne und eine Achsendrehung der Erde lehren, erst 1822 aus dem *Index librorum prohibitorum* gestrichen wurden.

Cyrano baut sich in Kanada eine neue Flugmaschine, erleidet aber einen Unfall – der Flugpionier reibt sich die zerschundenen Knochen mit Ochsenmark ein und wird zu seinem Erstaunen vom Mond angezogen, nachdem man ihn zuvor mit Hilfe von Raketen hochgeschossen hat. Beim Sturz auf den Mond verhüten die Äste eines Baumes das Schlimmste. Kaum von seinem Schrecken erholt, fühlt er sich durch die milde Luft und die liebliche Vegetation um Jahre verjüngt. Die Menschen, die er auf dem Mond antrifft, sind fünfeinhalb Meter groß und leben dreitausend bis viertausend Jahre, sagen immer die Wahrheit und gehen auf allen Vieren, sind also die reinsten Dinosaurier. Jetzt tritt Cyranos berühmte Nase in ihre metaphysischen Rechte ein: sie wird zum Anlaß für eine burleske Theorie des Sensualismus. Die Mondbewohner verzehren ihre Speisen nicht, sondern leben von deren Geruch. Die Uhrzeit wird am Nasenschatten abgelesen; Knaben mit zu kurzen Nasen, die sich dadurch als kaum lebensfähig erweisen, werden gleich nach der Geburt entmannt. Stumpfnasige – so heißt es hier – sind Mißgeburten, über welche die Natur errödet. An der Länge der Nase mißt man Tapferkeit, Geist, Leidenschaft, Feinheit; die Nase ist der Sitz der Seele. Der Mann hat Humor.

Die Mondbewohner sprechen zwei Sprachen: die vornehmen Leute verkehren mit Hilfe einer Art von Musik untereinander, das Volk macht sich durch Gliederverrenkungen verständlich. Bücher werden von den Mondbewohnern mit den Ohren gelesen und vorher wie ein Grammophon aufgezogen. Die Schallplatte ist hier vorweggenommen. Es handelt sich um eine Apologie des Sensualismus. Geld ist unbekannt: man zahlt durch Gedichte. Auf dem Mond wenigstens müssen also die Dichter nicht hungern. Familienoberhaupt ist immer ein Jüngling, da im Alter die Denkfähigkeit beschränkt ist. Alle Lebewesen, auch die Pflanzen, haben teil an einer Seele. Es ist eine größere Sünde, einen Kohlkopf abzuschneiden als den Kopf eines Menschen. Die Unsterblichkeit der Kohlkopfseele ist ein parodistischer Angriff auf das Dogma von der Unsterblichkeit der Einzelseele. Auf dem Mond werden nur Verbrecher begraben, anständige Menschen werden verbrannt. Zwischen den Geschlechtern herrscht Liebesfreiheit, die jedoch insofern eingeschränkt ist, als eine Frau den Mann, der ihre Werbung abweist, gerichtlich belangen kann. Wie man sieht, treibt Cyrano die Emanzipation etwas zu weit. Er selbst wird auf dem Mond wie ein Wundertier angestaunt und untersucht. Man ist der Ansicht, daß er ein seltener Vogel sei, daher wird er für einen Papagei ohne Federn erklärt und gegen Eintrittsgeld vorgezeigt. Er gerät in Schwierigkeiten, weil er behauptet, der Mond sei von der Erde abhängig, und muß seine Meinung öffentlich widerrufen – genauso wie auf Erden Galilei, dessen Prozeß damit persifliert wird.

Jetzt hat er Heimweh. Zum Glück ist er auf dem Mond von einem Geist angesprochen worden, dem *Dämon des Sokrates*, der eigentlich von der Sonne stammt, sich aber nach Sokrates auch in anderen Philosophen verdächtiger Art bis zu Gassendi niedergelassen hat. Dieser Dämon befreit Cyrano aus dem Vogelkäfig, in den man den vermeintlichen Papagei gesperrt hat, und bringt ihn sicher wieder auf die Erde zurück.

Gehen wir gleich zum zweiten Roman über, der 1650 geschrieben wurde und unvollendet blieb, die *Histoire comique des états et empires du Soleil*. Unser Held lebt bei einem Freund in Toulouse. Wegen seiner Mondreise berühmt und suspekt, wird er als Ketzer verfolgt und eingekerkert. Er entflieht, indem er vom Dach des

Kerkers mit einem komplizierten Luftfahrzeug in Richtung Sonne startet. Nach viermonatelanger Fahrt landet er auf einem kosmischen Nebelfleck, wo ihm ein kleines nacktes Männlein zeigt, wie die Sonnenhitze aus Erdblase Menschen erzeugt. Das entspricht nicht gerade der biblischen Schöpfungslehre. Das Männlein spricht eine fremde Sprache, aber Cyrano versteht sie trotzdem, denn es handelt sich um die Ursprache der Menschheit, die *langue matrice*, die das Wesen und die Elemente aller anderen Sprachen in sich enthält. Cyrano hat hier wie Descartes und Leibniz eine Weltsprache konzipiert, ein Volapük oder Esperanto, das aber jeden synthetischen Herstellungscharakters entkleidet ist, da es ja die Ursprache darstellen soll.

Nach weiteren 22 Monaten Flugreise landet Cyrano auf der Sonne. Das Licht hat ihn durchsichtig gemacht, die Schwerkraft ist aufgehoben. Die Lebewesen, die er vorfindet, sind mit fast unbegrenzter Wandlungsfähigkeit begabt: die Frucht eines Baumes wird plötzlich zum Adler, dann zu einem Jüngling, dem die Seele in Gestalt einer Nachtigall durch den Mund einfliegt. Dahinter steht die Überzeugung von der immerwährenden Metamorphose der mit Geist begabten Materie. Diese stetige Verwandlung beruht auf dem bloßen Willen der Einbildungskraft: »L'imagination peut produire sans miracle tous les miracles«.²⁶ Sie ist die Brücke zwischen Geist und Stoff und erzeugt die großen Ereignisse des Weltgeschehens.

Eine Nachtigall führt ihn zu einem Staat, der von sämtlichen Vogelarten gebildet wird. Dort ergeht es ihm übel. Die Vögel sind auf die Menschen böse, weil jene sich besser dünken. Cyrano versucht der Verfolgung zu entgehen, indem er erklärt, er sei in Wirklichkeit ein Affe, der nur durch ein Versehen der Natur menschenähnlich geraten sei. Die Vögel glauben ihm das nicht, sondern stellen ihn vor ein Gericht, das zu einer eindrucksvollen satirischen Parodie auf das weltliche Gerichtsverfahren wird. Cyrano wird zum Tod verurteilt, wobei nur fraglich ist, zu welchem: Die härteste Art, in diesem Vogelstaat jemand ins jenseits zu befördern, besteht darin, den Delinquenten durch Klagelieder zu Tode zu singen. Die zweit-schlimmste ist es, zum König eines fremden Volkes ernannt zu werden. Cyrano soll es besser haben: er soll durch Insektenstiche sterben, aber im letzten Augenblick kommt als Retter ein Papagei herbei. Es ist, wie sich herausstellt, der Papagei seiner Kusine, den er auf Erden einst liebevoll gepflegt und gegen die bösen Menschen in Schutz genommen hatte.

Vom Vogelstaat hat er jetzt genug; er gelangt zum Wald der prophetischen Eichen und führt gelehrte Gespräche mit den *arbres amants*, den Liebesbäumen, wobei die platonisch-idealistische Liebe der heroisch-galanten Romane parodiert wird. Dann trifft er einen alten Bekannten: seinen Lehrer Tommasco Campanella, den berühmten Verfasser der *Città del sole*, der berühmten Utopie des *Sonnenstaates*. Campanella (1568-1639) war ein italienischer Dominikaner, ein sensualistischer Erkenntnistheoretiker, der eine empiristische Naturwissenschaft forderte, Gott auch in der Natur und nicht nur in der Bibel offenbart sah, schließlich Pantheist wurde und Sozialrevolutionär, was ihm insgesamt 30 Jahre Kerkerhaft einbrachte. Campanella hatte seinen *Sonnenstaat* 1602 verfaßt und 1636 neu bearbeitet. Dieser

²⁶ Cyrano de Bergerac, »Histoire comique des états et empires du Soleil« in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques Prévot), Paris 1977, S. 462.

utopische Sonnenstaat ist nach kommunistischen Prinzipien organisiert. Einzelehe, Einzeleigentum und Einzelwohnung sind hier aufgehoben. Ein Oberpriester, der mehr einem obersten Naturwissenschaftler gleicht, übt die höchste Gewalt über die kollektiven Institutionen dieses utopischen Staates aus. Cyrano de Bergerac hat für seinen Sonnenstaat vieles davon übernommen: die Gleichheit der Bürger, die Abschaffung des Geldes usw. Es gehört zu den Paradoxien dieses Mannes, daß er hier demokratische, ja kommunistische Lebensformen als vorbildlich hinstellt und im Leben ein begeisterter Anhänger des Absolutismus, der Aristokratie und der Ständehierarchie ist, der in einem seiner Briefe die Demokratie als eine Geißel der Menschheit, als eine Strafe Gottes, das Gleichheitsprinzip als eine gefährliche Stilverwischung der Natur bekämpft.

Doch noch einmal zurück zur Handlung:

Campanella führt den Helden zum See des Schlafs, aus dem die fünf Sinne frisch und munter hervorquellen; dann zu den drei Strömen Gedächtnis, Einbildungskraft und Vernunft, wobei der letztere, der der Vernunft, der kleinste und flachste ist. Beide wandern dann weiter und begegnen Descartes, der soeben (1650) verstorben ist. Mit der Begrüßung des großen Philosophen bricht das Werk ab.

Beide Werke Cyranos sind streng genommen keine Romane, sondern eher genialisch-groteske Skizzen philosophischer Gedanken, die in eine romanhaft geschilderte phantastische Utopie eingebaut sind.²⁷ Hervorstechend ist das kühne Eintreten für eine fortgeschrittene Naturwissenschaft, die eine scharfe Wendung gegen den religiösen Fanatismus und gegen die dogmatische Horizontverengung des Weltbildes einschließt. Wie sich Cyrano für Galilei und das kopernikanische System einsetzt, die Inquisitionsprozesse verspottet, die Gesetze der Schwerkraft erahnt, die erst 1628 von Harvey gefaßte richtige Einsicht in den Blutkreislauf vertritt, das alles zeigt ihn als einen mutigen, fortschrittlichen und philosophischen Geist.

Grundlegend für den ganzen Entwurf sind die sensualistische Erkenntnistheorie und der metaphysisch-pantheistische Atomismus. In beiden ist Cyrano der Schüler Pierre Gassendi, aber auch des Lukrez, der in seinem Werk *De natura rerum* eine dichterische atomistisch-sensualistische Kosmogonie vorgelegt hatte. Daß der Mond eine eigene Welt und belebt sei, hatten schon die Pythagoräer geglaubt, und die gleiche Ansicht vertraten auch Giordano Bruno und Campanella, deren Einfluß bei Cyrano deutlich zu spüren ist.

Als dichterisches Vorbild aller Mondreisen ist die *Wahre Geschichte* (ἀληθῆς ἱστορία) des Lukian aus dem 2. Jahrhundert nach Christus zu nennen. Schon dieses Buch war eine Satire gegen den wissenschafts- und vernunftfeindlichen Aberglauben gewesen. Cyrano hat aus Lukian viele Anregungen erhalten, aber auch die Mondreise des englischen Bischofs Francis Godwin, *The man in the moon* (1638) gekannt und benutzt.

Cyrano ist auf dem Gebiet der Literatur, was Gassendi auf dem Gebiet der systematischen Philosophie ist: ein Antipode des Descartes. Die epikuräischen Sensualisten stellen dem mechanistischen cartesianischen Weltbild einen in stetiger Verwandlung begriffenen Kosmos entgegen, der sich aus unendlich vielen beseelten

²⁷ Jürgen von Stackelberg hat deshalb das Werk unseres Autors explizit aus seiner Darstellung des älteren französischen Romans *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970, ausgeschlossen.

Einzelteilchen, Atomen, zusammensetzt. Mit Cyrano de Bergerac glaubt man sich manchmal bereits im 18. Jahrhundert. Kein Zweifel, daß er Materialist und Atheist war. Seine beiden Romane erscheinen zwar wie Vorwegnahmen der modernen *science fiction*, doch sie sind sehr viel mehr. Ihr philosophischer Gehalt ist ungleich wichtiger als die Handlung. Cyranos Kritik am ptolemäischen Weltbild, an den Dogmen von der Unsterblichkeit der Einzelseele, an der Erschaffung der Welt – die für ihn ewig und unendlich zu denken ist – seine Kritik am anthropozentrischen Weltbild überhaupt, weisen ihn als einen der Kühnsten im Kreis der *Libertins*, der Freigeister seiner Zeit aus. Seine beiden Romane sind posthum erschienen, und zwar in zensierter, verharmloster Form! Zum Glück ist jedoch das Manuskript des ersten Romans erhalten, so daß wir hier feststellen können, was Cyrano beabsichtigte. Beim zweiten Roman können wir nur ahnen, was die Zensur gestrichen hat.

Der realistische Roman

Die Tradition des pikaresken Romans

Wir kommen nun zu einer Romansorte, die als Reaktion, als Gegenposition zu den ritterlichen und schäferlichen Romanen sentimental-idealistischer Prägung zu verstehen ist: zum sogenannten *realistischen Roman* des 17. Jahrhunderts. Auch hier erweist sich die weltliterarische Rolle Spaniens. Denn so wie Spanien im Ritter- und Schäferroman vorbildlich wurde, so auch in der Gegenströmung dazu. Der realistische Roman des 17. Jahrhunderts empfängt seine stärksten Impulse von der *novela picaresca*, dem pikaresken Roman oder Schelmenroman, das heißt: einem Roman, in dem ein Picaro die Hauptrolle spielt. Der Urtypus des pikaresken Romans ist der 1554 erschienene berühmte *Lazarillo de Tormes*, dessen Verfasser bis heute unbekannt geblieben ist. Mit dem *Lazarillo* ist eine ganze Untergattung des Romans entbunden, deren Verzweigungen in alle europäischen Literaturen führen, so z. B. in England zu Fielding und Defoe, in Deutschland zu Grimmelshausen – und noch bis zu Thomas Manns *Felix Krull* und zu Günther Grass.²⁸ Was ist nun ein Picaro? Die Etymologie des Wortes ist immer noch nicht geklärt, aber die Sache läßt sich definieren: der »Picaro« ist ein Abenteurer am Rande der Gesellschaft, auf deren Kosten er lebt. Er ist gewitzt, frech, ohne spürbare moralische Skrupel, aber mit einem gewissen Maß von Gaunerehre versehen. Er stiehlt wie ein Rabe, wo er dazu die Möglichkeit hat. Aber er ist im Grunde nur schlecht, weil die Welt schlecht ist. Er versteht das Leben als einen ständigen Kampf, in dem es nur eine Grundsünde gibt: nämlich die, nicht gerissen genug zu sein. Oft stellt der Picaro eine Mischung aus Abenteuerlust und echter Lebensnot dar. Er ist der Vertreter einer Gaunerschicht, die sich aus den Schlechtweggekommenen der Gesellschaft, aus Leuten von der Schattenseite des Lebens zusammensetzt. Der Picaro will im Grunde nie mehr sein als er ist; wohl aber möchte er stets mehr haben, als er hat. Er ist bar jeden hochgeschraubten Ideals, vertritt einen vitalen Egoismus. Sein und Scheinen sind für ihn identisch. Gerade deshalb gibt die Darstellung eines Picarolebens die Möglichkeit, den Abgrund zwischen Schein und Sein aufzuzeigen, denn der Picaro muß sich, um leben zu können, ständig zwischen beiden bewegen, muß das Spiel mitspielen. Die Picaro-Romane wurden in einer schweren Krisenzeit der spanischen Geschichte geboren, zu der Zeit, da der heroische Traum von der spanischen Universalmonarchie schon ausgeträumt war und jede

²⁸ Vgl. zur Tradition des Picaro Wilfried van der Will, *Picaro heute. Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass*, Stuttgart 1967; Michael Nerlich, *Kunst, Politik und Schelmerei*, Frankfurt a. M./Bonn 1969; Helmut Heidenreich (Hrsg.), *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Darmstadt 1969.

diesem Traum irgendwie verpflichtete literarische Äußerung zur Illusion werden mußte. Daher schildert der pikareske Roman das Leben aus der Maulwurfsperspektive, führt ein alle Bereiche des Lebens berührendes, durchaus wirklichkeitsnahes Wanderleben vor: ein realistisches Abenteuerleben, in vollem Widerspruch zu den bloß imaginierten Abenteuerfahrten chronisch verliebter Edelritter. Gegen die anmaßende vermeintliche Objektivität der idealistischen Ritter- und Schäferromane bekundet der pikareske Roman seinen subjektivistischen Protest schon dadurch, daß seine Erzählform fast immer eine autobiographische ist: er erzählt vorwiegend in der Ich-Form.

Natürlich nimmt der *Picaro* verschiedene Gestalten an; er kann mehr oder auch weniger sympathisch sein, kann der Sohn eines Zuhälters, aber auch ein zeitweilig auf die schiefe Bahn oder bloß ins Unglück geratener Adliger sein, der sich mit Gaunerkniffen wieder auf die Sonnenseite des Lebens durchzulisten sucht und dabei dem Autor den Blick von unten ermöglicht, um den es ihm zu tun ist.

In Frankreich werden die spanischen Schelmenromane um die Jahrhundertwende durch Übersetzungen weiten Kreisen bekannt. Der erste Nichtspanier, der sie nachahmt, ist indessen ein Engländer, John Barclay (1582-1621). Barclays pikaresker Roman *Euphormio* ist deswegen hier zu nennen, weil er zwischen 1624 und 1640 nicht weniger als dreimal ins Französische übersetzt wurde.

Viel wichtiger für uns aber ist die erste französische Frucht des neuen spanischen Einflusses: die *Vraie Histoire comique de Francion* (1623) von Charles Sorel [de Souvigny].²⁹

Sorels »Francion« und der »Berger extravagant«

Sorel lebte von 1602 bis 1674. Er stammte aus einer bürgerlichen Familie, die adlige Ambitionen hatte. Er selbst schrieb ein umfangliches Buch, in dem er nachzuweisen suchte, daß seine Familie in gerader Linie von Agnes Sorel, der berühmten Mätresse Karls VII., abstamme. Die Forschung hat diese honorige Genealogie längst als ehrgeiziges Phantasiegebilde entlarvt. Sorel war ein eingefleischter Junggeselle, der nur für die Literatur lebte, ohne darum deren bevorzugtester Sohn zu werden. Von seinem Onkel hatte er die Stelle eines Hofhistoriographen übernommen, verlor aber dieses Amt wieder, weil er zu wenig Freunde und zu viele Feinde besaß und weil sein Roman *Francion* etwas gar zu locker und aggressiv geraten war. Dabei hatte Sorel zunächst mit Romanen der idealistisch-sentimentalen Art begonnen. Den ersten veröffentlichte er schon im Alter von 19 Jahren. Er hatte jedoch etwas Geist vom Geiste Rabelais', sah bald die Verblasen-

²⁹ Zur weiteren Lektüre seien empfohlen: Philipp Loch, *Charles Sorel als literarischer Kritiker*, München/Würzburg 1933; Karl Letsch, *La vraie histoire comique de Francion von Charles Sorel und das zeitgenössische Leben in Frankreich*, Münster 1935/Bielefeld 1936; F. E. Sutcliffe, *Le réalisme de Charles Sorel*, Paris 1965; Hans Hinterhäuser, »Qui est Francion? Préliminaires à une interprétation de l'Histoire comique de Francion par Charles Sorel«, in: *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1966, Bd. I, S. 543 ff.; Sigrun Thiessen, *Charles Sorel. Rekonstruktion einer anticlassischen Literaturtheorie und Studien zum »Anti-Roman«*, München 1977.

heit jener Romane ein und beschloß, einen der Wirklichkeit verpflichteten Antiroman zu schreiben. 1623 ließ er unter falschem Namen seinen *Francion* erscheinen. Sorel hat offiziell seine Verfasserschaft nie eingestanden – sie steht jedoch völlig außer Zweifel.

Der *Francion* steht am Anfang einer neuen Schule: des realistischen Romans als Reaktion auf die *Astrée*- und *Amadis*-Nachfolge. Man darf ihn zugleich als den ersten französischen Sittenroman ansehen und als das erste französische Werk, in dem der Geist des *Picaro* lebt. Der Anteil der *Picareske* ist freilich in der jüngeren Forschung – so von Hinterhäuser – wieder eingeschränkt worden. Der Held *Francion* hat keinerlei Neigung zum *Céladon* oder *Amadis*. Er ist ein Amateurgauner aus gutem, ja adligem Stand, klug, gebildet, sogar mit einem gewissen Quantum an Moral begabt, im übrigen aber ein Schürzenjäger aus Naturdrang.

Der Roman setzt mit einer höchst turbulenten Episode ein, in der Motive einer *fabliau*haften und *rabalaisischen* Komik sehr freimütiger Art mit den neuen Elementen des realistischen Romans verschmolzen sind.

Francion macht ein burgundisches Schloß unsicher, weil er es auf die ehemalige Kurtisane *Laurette* abgesehen hat, die jetzt mit dem alten Schloßverwalter *Valentin* verheiratet ist. *Francion*, der in der Verkleidung eines Pilgers Eingang ins Schloß findet, gibt dem an Impotenz leidenden Ehemann *Valentin* den Rat, sich nachts durch magische Bäder in freier Natur die verlorene Manneskraft zurückzuholen. Defiziente Ehemänner sind in der literarischen Tradition a priori dumm. Daher glaubt *Valentin* an das Rezept. In der Nacht, da *Laurette* dem *Francion* die Erfüllung seiner Wünsche versprochen hat, bindet *Francion* den badenden *Valentin* an einen Baum und erklimmt die Strickleiter, die ihn in die Arme *Amors* führen soll. Leider ist es aber die falsche Strickleiter. *Francions* Pech wollte es, daß kurz zuvor ein Angehöriger einer Diebesbande, als Frau verkleidet, unter dem Namen *Cathérine* sich als Zofe verdingt und in eben derselben Nacht für seine Kumpane ebenfalls eine Strickleiter ausgelegt hatte. *Francion* fensterlt also bei dem Dieb *Cathérine*, der aus *Francions* zärtlichen Handgreiflichkeiten alsbald scharfsinnig schließt, daß er nicht der Richtige sein kann, und ihn daher kurzerhand zum Fenster hinauswirft. *Francion* fällt ausgerechnet in die Badewanne, in der *Valentin* sich vorher seinen Kraftbeschwörungen hingegeben hatte, und bleibt besinnungslos darin liegen. Das skabröse *Quiproquo* ist damit jedoch noch nicht zu Ende. Denn inzwischen ist der Dieb, den *Cathérine* erwartet hatte, über die andere Strickleiter in das aus begreiflichen Gründen sorgfältig verdunkelte Zimmer eingestiegen. *Laurette* merkt also nicht, daß auch bei ihr der Falsche ist. Der Dieb aber vergißt in ihren Armen seine ersten und ernstesten Absichten, läßt jedoch vorher, um nicht gestört zu werden, die Strickleiter mitsamt dem zweiten gerade nachkletternden Genossen hinunterfallen. Dieser zweite Spitzbube bleibt mit den Hosen an einem Haken in halber Höhe der Mauer hängen. Der dritte Dieb, dem die Sache nicht ganz geheuer ist, plündert den bewußtlosen *Francion* aus und sucht das Weite.

Der erste Dieb bekommt in den Armen *Laquettes* einen Anfall von Moral, was in Anbetracht der Situation wirklich nicht ohne Witz ist. Er gibt sich zu erkennen und verrät das wahre Geschlecht und den wahren Beruf der Zofe *Cathérine*. *Cathérine* wird daraufhin überwältigt und an den Kleidern dergestalt an einen Vorsprung der Schloßmauer gehängt, daß ihr bzw. sein wahres Geschlecht sofort in die Augen

fallen muß. Am anderen Morgen bietet sich den herbeieilenden Bauern ein einzigartiger Anblick: Valentin an den Baum gebunden, Francion bewußtlos in der Badewanne, und an der Schloßmauer hängend ein Räuber und die plötzlich sehr demonstrativ als Mann entlarvte Cathérine. Der Dorfpfarrer eilt herbei und bringt seine vollzählig versammelte, sich in höchst anzüglichen Reden ergehende Gemeinde nur mit Mühe wieder zur Räson.

Francion hat fürs erste genug. Er verläßt den Schauplatz seines buchstäblichen Reinfalls und trifft in einer Herberge die alte Kupplerin Agathe, die ihm schon in Paris gute Dienste geleistet hatte. Von ihr erfährt er, daß Laurette einst Schützling und beste Einnahmequelle Agathes gewesen war. Ein Edelmann lädt Francion auf sein Schloß ein, und dort erzählt unser Held seine bisherige Lebensgeschichte. Jetzt wird die Erzählung also für ein langes Stück Ich-Erzählung, pikaresk. Es ist die Geschichte eines armen Adligen, der die katastrophale Erziehung in einem pedantischen Collège mitgemacht hat, vergeblich bei Hof unterzukommen suchte, von Freunden betrogen wurde, mit Alchimisten, Literaten, Buchhändlern verkehrte, sein Glück mit diversen Damen aller Kaliber versuchte und es doch zu nichts anderem als zu verfänglichen Abenteuern brachte, darunter eines mit der präziösen Salondame Luce, deren fromme Moral sich bei Licht bzw. bei Dunkelheit besehen in nichts von derjenigen ihrer freigebigen Zofe unterscheidet. An diesem amourensen Doppel-Abenteuer war auch ein Adliger, Clérante, mit gleichen Anteilen beteiligt, der als ein Muster der libertinen zeitgenössischen Adelschicht gelten kann. Mit dem gleichen Clérante zusammen hat sich Francion als herumstreunender Musiker verkleidet, um ungestört in Bürger- und Bauernkreisen sein Unwesen zu treiben. Erzählerischer Höhepunkt ist hier die Schilderung einer Bauernhochzeit, bei der Francion ein Abführmittel in die Speisen gemischt hat. Die Folgen werden sehr anschaulich beschrieben. Die Erzählung Francions führt bis zur Bekanntschaft mit Laurette und dem Beginn des im ersten Kapitel berichteten Abenteuers mit den Strickleitern.

Der Edelmann, in dessen Schloß Francion seine Geschichte erzählt, veranstaltet nun unter Heranziehung williger Kreise eine Massenorgie, Gruppensex, bei der Francion sich endlich ohne weitere Unfälle seiner ebenfalls eingeladenen Laurette nähern kann. Francion ist Laquettes bald wieder überdrüssig. Er verliebt sich auf Grund eines Porträts in eine italienische Marquise und zieht, vornehm ausgestattet, gen Rom. Unterwegs begegnen ihm wieder allerlei Abenteuer. Er versöhnt auf drastische Weise einen Kneipenwirt mit dessen ungetreuer Frau, heilt einen Geizhals von seinem Laster, gewinnt in Rom das Herz der ersehnten Marquise, wird aber von Nebenbuhlern verleumdet und ins Gefängnis geworfen. Als er freikommt, ist er ärmer als je zuvor. Jetzt verdingt er sich auf dem Land als Schäfer und erlangt unter den abergläubisch-dummen Bauern durch seine musikalischen Fähigkeiten und seine Quacksalberkünste großes Ansehen. Dieses Ansehen benutzt er dazu, unter den unwissenden Töchtern des Landes allerlei Unheil anzurichten.

Bei einem neuen Liebesabenteuer mit einer Kaufmannstochter gerät Francion ein weiteres Mal ins Kittchen, dann zieht er als Kurpfuscher wieder nach Rom, wo er nach etlichen neuen Verwicklungen, Intrigen, Liebesepisoden sich schließlich mit der Marquise verheiratet, nachdem er ihr versprochen hat, sich endgültig sittlich zu bessern.

Was ist nun das Bemerkenswerte und Neue an diesem Buch? Es ist der erste französische Sittenroman; und unter dem Einfluß des spanischen Schelmenromans vollzieht sich seine Handlung nicht mehr in der dünnen Höhenluft imaginären Heldentums und platonischer Liebesidealistik, sondern bleibt erdnah und körpernah. Außerdem führt diese Handlung – und das ist in dieser Konsequenz erstmalig – durch sämtliche Schichten der Gesellschaft. Diese ganz bewußt eingeführte Neuerung ist für Sorel die folgerichtige Praxis für seine theoretischen Einsichten in die Ästhetik des Romans. Daß Schäfer sich benehmen und sprechen wie neuplatonische Philosophen und daß die Adepten eines illusorischen Rittertums aus der Antike sich durchweg so verhalten, als seien sie in präziösen Salons großgezogen worden, das ist für Sorel einfach unwahr, unecht und unnütz. Er selbst will eine abstrakte Idealität durch die Realität der individuellen Echtheit ersetzen, indem er jeder seiner Gestalten die Sprache gibt, die ihr zusteht, die ihr gemäß ist.

Die Ritter- und Schäferromane sind für ihn nicht eine exemplarische Überhöhung der Lebenswirklichkeit, sondern eine Verarmung dieser Wirklichkeit. Der immer gleiche Charakter, die immer gleiche höchste Schönheit, der immer gleiche seelische Edelmut jener Romanhelden ist für Sorel von einer öden Monotonie, die an der Fülle des Lebens vorbeigeht.

Eine Literatur, die eine gewisse *varieté*, den Reichtum der Mannigfaltigkeit, ignoriert, hat kein Daseinsrecht.³⁰ Bei Sorel gibt es keine Idealschönheit mehr, die Frauen sind allenfalls hübsch; Fehler haben sie alle, und die Männer erst recht. Sorel legt Wert darauf, ihre lebensechte Individualität äußerlich durch kleine oder große Schönheitsfehler zu markieren und ihre Charakterschwächen deutlich in Wort und Tat zu objektivieren. Daher erfindet er, im Gegensatz zu der Gleichförmigkeit der Ritter- und Schäferromane, groteske Situationen, die sich jedoch am beobachteten Leben orientieren. »Quand l'on veut faire une histoire feinte, il faut la disposer de telle sorte que personne ne vous puisse accuser de mensonge.«³¹ Über die zeitgenössischen Romane gießt er sarkastischen Spott aus, wirft ihnen vor, daß sie von der ersten bis zur letzten Zeile gegen die *vraysemblance* verstoßen, und legt an sie den kritischen Maßstab der aristotelischen Ästhetik an: »A quoy sert de représenter ce qui n'est point et ce qui ne peut estre.«³² Sorel hat jedoch den aristotelischen Begriff der Mimesis, der Nachahmung der Wirklichkeit, im Sinne des Naturalismus mißverstanden bzw. zu eng angelegt. Dafür zeugt schon der folgende Satz: »L'histoire véritable ou feinte doit représenter au plus près du naturel, autrement c'est une fable qui ne sert qu'à entretenir les enfants au coin du feu, non pas les esprits meurs.«³³ Weil er der an sich nicht unrichtigen Ansicht ist, daß bestimmten Gattungen bestimmte Sprachstile zugeordnet sein müssen, folgert er, daß eine erste Thematik an einen hohen, gepflegten Sprachstil gebunden sein müsse. Weil aber dieser hohe Stil den Gebrauch zahlreicher Wörter und Wendungen der lebendigen Umgangssprache, ja ganze soziale Bereiche ausschließt, entfernt er sich und mit ihm seine Thematik von der Wirklichkeit und ihrer Lebensfülle. Diese letztere aber, um die es Sorel zu tun ist, kann nur in der ihr adäquaten

³⁰ Vgl. auch Heinrich Koerting, op. cit. Bd. 2, S. 68 f.

³¹ Zit. nach Philipp Loch, op. cit., S. 56.

³² ebd. S. 34/45.

³³ Heinrich Koerting, op. cit. Bd. 2, S. 66/67 Anm. 3.

Sprachform literarisch gültig zum Ausdruck gelangen, die nicht an die einschränkende Gesetzlichkeit des hohen Stils gebunden ist. Eine solche Sprachform aber ist nur dem komischen Genre eigen. Und daher entscheidet sich Sorel für das Komische, Burleske, Satirische. Damit kommen wir zu einer sehr wichtigen Feststellung: da unter der Überzeugung von der Stilgesetzlichkeit der Einzelgattungen Wirklichkeitsnähe und komische Thematik zusammenfallen, kann sich der Realismus als literarisches Programm nur im Rahmen eines komischen Gehalts an die Öffentlichkeit wagen. Der niedrige Stil ist an die Komik gebunden, die allein auch bis dahin die Einführung von Personen aus niederen Ständen erlaubte. Jetzt rechtfertigt sie die Ausdehnung des Romaninhalts auf sämtliche sozialen Schichten und Lebensbereiche. Und nur diese Ausdehnung ermöglicht nach Sorels Auffassung eine Wirklichkeitsnähe, d.h. wahre Darstellung der Lebensfülle. So kommt es, daß für Sorel die Adjektive *vrai* und *comique* nur zwei Momente desselben Sachverhalts bezeichnen, daß sie fast synonym werden. *Vrai* meint die realistische Wahrheit dessen, was unter dem Gattungsvehikel des *comique*, der komischen Fabel, dargestellt wird.

Jetzt wird es verständlich, daß Sorel sagen konnte: »les bons livres comiques sont des tableaux naturels de la vie humaine.« Er definierte die *Histoire comique* als »une peinture naïve de toutes les diverses humeurs des hommes avec des censures vives de la plupart de leurs défauts, sous la simple apparence de choses joyeuses.«³⁴ Jetzt verstehen wir auch, warum der volle Titel des *Francion* lautet: *La vraie histoire comique de Francion*. Der Titel signalisiert das ästhetische Programm des Realismus, so wie er im 17. Jahrhundert möglich war als polare Gegenposition zu den idealistischen Romanen. Wir verstehen jetzt auch, wie Sorel, der sehr gerne den Moralisten spielt, dem Erotischen, ja manchmal Obszönen einen so breiten Raum in seinem Buch gewähren konnte. Das Obszöne tritt immer nur in der Form des Grotesk-Komischen auf; es ist lediglich eine besonders sinnfällige Zuspitzung des Komischen und ist daher mit diesem Komischen selbst als ein stilistisches Medium des künstlerischen Wahrheitswillens dieses neuen literarischen Realismus gerechtfertigt. In dieser Perspektive ist auch die Rolle des Skatologischen in seinen Romanen zu sehen, wie etwa die Geschichte von den Abführmitteln und seinen Folgen.

Es gibt keinen Zweifel daran, daß die lexikalischen Ausschweifungen der erotischen Phantasie bei Sorel wesentlich dazu beitragen, die verschiedenen Gestalten in ihrer soziologischen Typisierung und zugleich in ihrer Individualität realistisch zu markieren. Das ließe sich an allen wichtigen Gestalten des Romans, von der alten Kupplerin Agathe über Laurette, die Preziöse Luce, den Libertin Clérante und bis zu Francion selbst leicht aufzeigen.

Diese Ausdrucksform der realistischen Komik ist indessen, so wichtig sie ist, nicht die einzige. Die Handlung des *Francion* führt den Leser durch die Höhenlagen und die Niederungen der Gesellschaft. Wie in den pikaresken Romanen erlebt man das Auf und Ab, das Glück und Unglück eines nicht ganz unsympathischen Stromers, erlebt man Überfälle auf der Landstraße, Tumultszenen in Herbergen und massive

³⁴ Vgl. dazu: Charles Sorel, *Polyandre. Histoire comique*, Seconde partie (hrsg. Hervé D. Béchade), Nachdruck Genève 1974, S. XV.

Handgreiflichkeiten. Alle diese Grundmotive bilden die Erzählelemente, gleichsam ein Handlungsskelett, an dem das Fleisch der Lebensrealität in der Gestalt der Komik anwachsen kann. Der Roman ist nicht allzu lang, aber er erfüllt sein Programm einer realistisch-komischen Sittenschilderung auch extensiv in Adelskreisen, in einem präziösen bürgerlichen Salon, bei eitlen Pariser Literaten, bei Verbrecher- und Diebescliquen, bei leichten Damen, die es beruflich oder auch nichtberuflich sind, und auf dem Land. Es gibt kaum einen zeitgenössischen Lebensbereich, kaum einen Personenkreis, mit dem der Held Francion, der gerade darin ein Picaresque ist, nicht in Berührung käme. Diese Differenzierung der sozialen Schauplätze ist ein literarisches Novum. Sorel will eben *faire des histoires entièrement vraisemblables*. Dabei gelingt es ihm, in der verschrumpelten Zuhälterin Agathe eine Kupplerin zu zeichnen, die sich innerhalb der langen Galerie berühmter literarischer Kupplerinnengestalten sehr wohl sehen lassen kann. Er schildert – darin ein begabter Nachfolger Rabelais' – die Eitelkeit und Hohlheit des damaligen offiziellen Schul- und Hochschulbetriebs und des Studentenlebens. Besonders das stumpfsinnige Etymologisieren in den Collèges ärgert ihn. Es heißt da einmal, daß, wenn man das Wort *Luna* etymologisch mit *quasi luce lucens aliena* erkläre, man genauso sagen könne, daß *chemise* von *quasi sur chaise mise* komme. Im übrigen erscheinen die Unterrichtsanstalten in der Beleuchtung Sorels als barbarische Prügelinstitute, die den unterwürfigen Schüler geistig verblöden, den trotzigsten zu einem heimtückischen Gauner erziehen, in beiden Fällen aber systematisch Nichtsnutze heranbilden.

Die *Vraie Histoire comique de Francion* hat als erster Roman auch das Leben der Bauern ziemlich eingehend geschildert. Der Zwang des Gattungsstils rückt zwar auch diesen ganzen Bereich unter das Licht der Komik und der Satire. Aber der *vilain* erscheint jetzt doch nicht mehr, wie fast in der gesamten bisherigen Literatur, als Mensch, der eigentlich gar kein Mensch ist, sondern er wird vom Autor fast so ernst genommen wie die Angehörigen anderer Schichten auch. Das hindert Sorel nicht, den stupiden Aberglauben der Bauern und ihre von der damaligen Gesellschaftsordnung erzwungene, fast tierhafte Inferiorität darzustellen, so wie wir sie noch schärfer und unheimlicher aus einem berühmten Abschnitt der *Caractères* von La Bruyère kennen. Die Beschreibung einer turbulenten Bauernhochzeit einschließlich der ländlichen Sitten im *Francion* ist nicht nur die erste, sondern auch eine der originellsten ihrer Art.

Sorels programmatische Wendung gegen den sentimental-heroischen Roman beruht keineswegs auf einer angeborenen Veranlagung zum Realismus. Er hätte sonst nicht selbst mit den später verworfenen Romanen debütiert. Was ihn zu seiner Neukonzeption veranlaßte, war die offenkundige Neigung seiner der Präziosität verfallenden Zeitgenossen, die Lebensschwäche durch eine literarische Bildung im Sinne des herrschenden Geschmacks zu kompensieren. Mit anderen Worten: er wendet sich gegen die Literarisierung des Lebens, wie sie in den Salons betrieben wurde. So versteht man es, daß er im 5. Buch des *Francion*, wo von den Salonliteraten die Rede ist, der bloßen Nachahmung der Vorbilder einen fast modernen Genie-Begriff entgegenstellt. Die echte Imitation der Wirklichkeit bedarf des persönlichen Genius, nicht der literarischen Vorbilder.

Sorel hat neben seinen Romanen und historiographischen Arbeiten zahlreiche literaturkritische Aufsätze verfaßt, die weder von Verständnis der Antike noch der lyrischen Dichtung zeugen. Hat er sich doch nicht gescheut, Homer und Virgil zu erbärmlichen Lügnern zu erklären und vom Reim zu sagen, er sei eine *invention barbare et grossière*. Die gleichen Aufsätze zeigen aber auch, ebenso wie seine Romane, daß bei Sorel die fortgesetzte Literaturkritik an allen Gattungen unmittelbar mit Gesellschaftskritik verbunden ist. Daher war vor allem die Schäferpoesie, die im Anschluß an Honoré d'Urfés *Astrée* zu einer gesellschaftlichen Manie ausartete, für ihn ein rotes Tuch. Sie erschien ihm als ein Musterbeispiel dafür, wie eine die Wirklichkeit verfälschende Literatur mit der Kraft ihres stilistischen Zaubers in den Lesern eine Untauglichkeit fürs Leben erzeugt. Sorel erkannte also schon jenes Phänomen, das Molière- und nicht nur in den *Précieuses ridicules* – mit der Urkraft des Genies aufdecken und lächerlich machen sollte.

Bereits im *Francion* hat Sorel seinen literarischen Feldzug gegen die Schäfererei eröffnet. Die Kaufmannstochter, die Francion gegen Ende des Romans mit Erfolg becirt, hat zuviele Schäferromane gelesen, als daß der als Hirte auftretende und zufällig auch tatsächlich gebildete Francion ihr nicht eine bereits vom gesunden Menschenverstand verdrängte literarische Illusion wieder als Wirklichkeit vorspiegeln könnte. Bevor jedoch besagte Kaufmannstochter dem unerwarteten Charme des vermeintlichen Schäfers erliegt, äußert sie die gesunden Ansichten des Autors über die bukolischen Romane: »Les bergers sont ici dedans Philosophes et font l'amour de la mesme sorte que le plus galand homme du monde. A quel propos tout cecy?« Die schwärmende Heldin dieses Abenteuers verliert aber schnell ihren »bon sens«: »Il fait bon voir ici l'ordre du monde renversé«.³⁵ Damit hat Sorel einen tiefen Beweggrund der Schäfermanie aufgedeckt: den utopischen Traum von der Umkehrung der existierenden Weltordnung: *l'ordre du monde renversé*.

Er selbst vermag darin jedoch nichts anderes als eine verfängliche Illusionierung zu sehen; und aus diesem Grund schreibt er einen weiteren Roman, den *Berger extravagant*, der in der zweiten Auflage von 1628 den Untertitel trägt: *où pamy des fantaisies amoureuses on voit les impertinences des romans et de la poésie*.

Die Handlung spielt sich zunächst in Saint Cloud, am Ufer der Seine, ab. Louis, der Sohn eines biedereren Seidenhändlers, hat zuviele Schäferromane gelesen und dabei seinen ohnehin nur bescheidenen Verstand ganz verloren. Er hat seinen Namen Louis mit dem bukolischen Namen Lysis vertauscht und den seiner Herzensdame, eines Dienstmädchens namens Cathérine, mit Charite. Lysis alias Louis hat solange *Astrée* gespielt, bis er das Spiel mit der Wirklichkeit verwechselt, sich eine Schafherde zulegt und sich an den Ufern der Seine benimmt wie Céladon am Ufer des Lignon.

Er kommt nun auf die Idee, daß die Schönheit seiner Cathérine-Charite so unermeßlich sei, daß daran die ganze banale Welt untergehen müsse. Kaum hat er diesen Einfall kundgetan, da bricht zufällig ein heftiges Gewitter los, und die abergläubischen Bewohner des Dorfes Saint Cloud glauben, ihr letztes Stündlein sei tatsächlich gekommen. Sie trösten sich über das vermeintliche Ende ihres Erden-

³⁵ Charles Sorel, *La vraie histoire comique de Francion* (hrsg. Émile Colombey), Paris 1877, S.362.

lebens, indem sie um die Wette ihre Weinkeller leeren und das ganze Dorf sich einem Besäufnis ersten Ranges hingibt. Lysis entgeht tags darauf der Rache der geprellten Bauern nur durch das Eingreifen des Anselme, den die Familie ausgesandt hat, um den wahnsinnig gewordenen Louis zu kurieren.

Anselme will Lysis die Illusionen über die Dienstmagd Cathérine nehmen und führt ihn zu diesem Zweck in einen Garten, in dem sich ein simpler Knecht gerade anschickt, der vermeintlichen Schäferin Charite einen deftigen Kuß aufzubrennen. Aber so leicht ist unser Held nicht zu überzeugen. Lysis glaubt, der Knecht sei ein böser Satyr, der seine Nympe unzüchtig belästige; er greift ein – und bezieht fürchterliche Prügel. Aber wie weiland für Don Quijote sind auch diese schmerzlichen Zeugnisse für die Existenz des Bösen noch kein zureichender Grund für eine Heilung des verwirrten Geistes.

Lysis schreibt einen innigen Liebesbrief an seine Charite und deponiert ihn nächstens an deren Fenster. Dabei wird er überrascht, für einen Einbrecher gehalten und ins Gefängnis eingeliefert. Vor soviel Dämlichkeit kapitulieren jedoch auch die borniertesten Richter: Lysis wird freigesprochen und soll nun zusammen mit Anselme und dessen Freundin Angélique eine Reise antreten. Lysis läßt sich zur Teilnahme an dieser Reise aber erst bewegen, nachdem man ihm weisgemacht hat, ihr Ziel sei der Forez, das liebliche Gefilde, in dem Astrée und Céladon sich einst inniglich liebten. Am Ziel angekommen, wird Lysis von einem Dorfköter, der anscheinend nichts von der prädestinierten Unverletzbarkeit eines liebenden Schäfers weiß, übel zugerichtet. Lysis läßt sich dadurch nicht weiter stören, umso weniger, als er seine geliebte Schäferin Charite wiederfindet, die als Dienstmädchen der Angélique den Reisenden nachgefolgt ist.

Schon vorher hat er sich ausgiebig blamiert. Im Theater beispielsweise protestiert er laut, weil er das Stück für Wirklichkeit hält und die Personen sich nicht so verhalten, wie er es für richtig hält. Als er jetzt zu einem Essen eingeladen wird, lehnt er den angebotenen Wein ab, weil er Angst hat, es könnte derselbe Zaubertrank sein, der in dem spanischen Schäferroman *Diana* einen Hirten seine Liebe vergessen ließ. Da der Name seiner Angebeteten, Charite, sieben Buchstaben hat, wird ihm die Siebenzahl heilig. Er beschließt, sein ganzes Handeln, einschließlich Essen und Trinken, ganz nach der Zahl 7 einzurichten: 7 Bissen, 7 Schlucke. Eines Abends bringt er seiner Charite eine Serenade. Noch völlig benommen von diesem tiefen Erlebnis, verirrt er sich im Walde und stößt dort auf einen Einsiedler, den er für einen Magier hält. Ferner begegnet er einem Edelmann namens Hyrcan, den er für einen Zauberer ansieht. Hyrcan ist ein Schalk, macht das Spiel mit und redet Lysis ein, er habe ihn in ein Mädchen verwandelt, damit er sich unauffällig der Dame seines Herzens nähern könne, so wie bei Honoré d'Urfé der als Mädchen verkleidete Céladon seiner Astrée.

Lysis zieht Frauenkleider an und meldet sich als Magd in dem Haus, in dem, Charite-Cathérine als Dienstmädchen angestellt ist. Da man Lysis als einen Spinner kennt, gehen die Hausbewohner auf den Scherz ein und treiben ihn sogar soweit, die vermeintliche Magd zu beschuldigen, sie habe einen Lakaien verführt. Über diese Bezeichnung ist Lysis tief gekränkt, und er beruhigt sich erst wieder, als Hyrcan ihn wieder in einen Mann zurückverwandelt.

Bald darauf merkt er, daß er gar nicht im Forez, in der Landschaft der *Astrée* ist, und er wird denen, die ihn hierher geführt haben, ernstlich böse. Zum Trotz lernt er einen Tischler namens Carmelin kennen, der fast ebenso närrisch ist wie er selbst. Ein boshafter Freund rät ihm, es bei der angebeteten Charite auch einmal mit Zudringlichkeit zu versuchen. Er tut's, erhält eine Abfuhr, ist völlig verzweifelt, aber da er die *Metamorphosen* Ovids gelesen hat, fleht er die Götter an, auch ihn aus Mitleid in irgendein Naturwesen zu verwandeln. Als ein Freund seinen Hut im Spaß auf einen Weidenbaum wirft und Lysis ihn herunterholen will, rutscht er in den hohlen Stamm und ist fest überzeugt, die Götter hätten ihn erhört und in einen Baum verwandelt. Trotz allen guten Zuredens kommt er nicht wieder heraus und nimmt Nahrung nur in flüssiger Form zu sich, und auch das erst, nachdem man ihn davon überzeugt hat, daß auch Bäume zum Leben der Flüssigkeit bedürfen. Unter einem Vorwand lockt man ihn heraus, sägt den Baum ab, und so bleibt Lysis nichts anderes übrig, als sich von Hyrcan wieder in einen Menschen zurückverwandeln zu lassen.

Um seiner Liebeswerbung um Charite größeren Nachdruck zu verleihen, beschließt Lysis, alles zu tun, was Charite tut. Wenn sie sich vom Apotheker purgieren und schröpfen läßt, tut er es auch, und als sie ein entzündetes Auge hat, trägt er gleichfalls eine schwarze Binde über dem Kopf.

Ich übergehe einen großen Teil des übrigen Unfugs, den Lysis anrichtet.

Oronte, der Dienstherr Charites, gibt ein Fest. Dabei hält Lysis eine große Rede, in der er seine Pläne für die Errichtung eines Schäferparadieses entwickelt. Bei einer anschließend improvisierten Theateraufführung muß der Tischler Carmelin den Liebesgott Amor spielen. Er geniert sich etwas. Um anzudeuten, daß Amor ja immer nackt auftritt, erscheint der Tischler wenigstens in Unterhosen.

Lysis will nicht wieder nach Paris zurück. In der prosaischen Stadtluft kann ein Schäfer ja nicht atmen. Daher stellt er sich tot, als man die Abreise vorbereitet. Er mimt auch noch den Verstorbenen, als man ihn aufbahrt und Trauerreden hält, wacht aber plötzlich wieder auf, als Charite-Cathérine an sein Totenbett tritt. Allmählich kommt Lysis durch das gute Zureden der Freunde wieder zu Verstand, und als Charite einwilligt, die Seine zu werden, da ist er vollends genesen.

Er zieht sein Schäferkleid aber nur mit großem Bedauern aus. Noch im hohen Alter sucht er immer wieder die Wälder auf, um von Schäferlei und süßer Minne zu träumen. Er hat das Gefühl, daß die ganze Wirklichkeit nie soviel wert sein kann wie der illusorische Traum vom schäferlichen Glück.

Man sieht leicht, daß diese offenkundige Parodie der Schäferromane sich in erster Linie gegen die *Astrée* und die in ihrem Gefolge die französische Gesellschaft befallende Mode richtet. Die *Astrée*-Persiflage geht bis in zahlreiche Details. Wie Céladon, so beschließt auch Lysis einmal aus Liebeskummer, sich im Fluß zu ertränken. Er ist ja überzeugt davon, daß er genau so wie Céladon von drei Nymphen gerettet werde. Das heißt: ganz so sicher ist er doch nicht; er will sich vorher genau informieren, ob die drei Nymphen sich auch wirklich bereithalten. Und selbst für diesen Fall plant er, bei seinem Selbstmordversuch zur Sicherheit zwei luftgefüllte Schweinsblasen mitzunehmen, die ihn vor dem Ertrinken bewahren, da er nicht schwimmen kann.

Mit den Nymphen hat Lysis es überhaupt. Natürlich weiß er als mit bukolischer Literatur gesättigter Schäfer, daß man in den Wäldern Arkadiens der Nymphe Echo begegnen kann. Also ruft er bei einem einsamen Waldspaziergang mit lauter Stimme:

Nymphe langoureuse, ce dit-il d'une voix éclatante, i'ay conté tantost mon tourment à tous ces deserts, l'as-tu bien ouy? Et tout aussi tost il y eut un Echo qui respondit, Ouy.³⁶

Er ist hochentzückt darüber, daß die Nymphe ihm schon beim ersten Versuch Antwort gibt. Sofort konsultiert er die Nymphe weiter über die Behebung seines Liebesleidens, und dabei entwickelt sich leicht verkürzt folgendes Gespräch:

Que feray-ie pour allegger mon mal? dy-le moy, maintenant que le l'ay mis en euidence. L'Echo respondit *Danse*, Chante donc ou siffle ou iouë du tambour, si tu veux que le danse, reprit le Berger, mais ne raillons point, Nymphe mamie, de quelle sorte faut-il que ie prenne ma maistresse pour faire que ma flame diminuë? Echo, *Demy-nue*, Que feray-ie si ie voy son teton descouuert? Le toucheray-ie, veu qu'elle se fasherà si ie l'entrepren? Echo, *Pren*. Que le le prenne, cecy est fort bien dit; ie m'en vay donc la voir vistement afin que mon mal trouue de secours. Echo. *Cours*. Adieu donc, ma fidelle, iusqu'au-reuoir: le m'en vay chercher Charite dans sa demeure. Echo. *Demeure*. Hé pourquoy? tu dis que le m'en aille, & tu me promets de gràds allegemés. Echo. *le mens*. le pense que tu es folle; tu m'as asseuré de mon bien par vn propos assez frequent. Echo. *Quand?* Tout à cette heute, Bouffonne (...).

So geht es eine ganze Weile weiter, bis Lysis schließlich noch fragt:

que feray-ie donc pour vaincre de di si mauuaises humeurs? Echo. *Meurs*. Quel genre de mort choisiray-ie, ne trouuant point de secours, si sa douceur ne me l'accorde? Echo. *La Corde*.

Das paßt ihm nun gar nicht; wie sollte ein arkadischer Schäfer jemals durch den Strick enden!

(...) tu veux parler de la corde de l'Arc de Cupidon, qui m'enuoyra vne flesche qui ne me fera souffrir qu'vne douce mort: n'est-ce pas là ta pensée?

Zum maßlosen Erstaunen von Lysis kommt diesmal kein Echo als Antwort, sondern der Satz:

Non, ie dy un licol pour te pendre.
Hé! quelle plaisante Echo est-ce icy? Elle ne repete pas mes dernieres syllabes, elle en dit d'autres.³⁷

Er wird bald aus seiner Illusion gerissen, denn der Sprecher war diesmal nicht das Echo, sondern ein anderer Waldwanderer, dem die Albernheiten des Lysis allmählich auf die Nerven gegangen waren.

³⁶ Charles Sorel, »Echo«, in: *Le Berger extravagant* (hrsg. Hervé Béchade), Nachdruck Genève 1972, S. 30/31.

³⁷ ebd., S. 31.

Auch ohne die bei der Inhaltswiedergabe gelegentlich angedeuteten Vergleiche hätte man leicht bemerkt, daß Sorels *Berger extravagant* sowohl in der Grundidee wie in zahlreichen Einzelheiten eine glatte Nachahmung des *Don Quijote* ist. Ja, nicht nur dies: auch der Gedanke, einen verrückt gewordenen Schäfer anstatt eines verrückt gewordenen Ritters auftreten zu lassen, ist von Cervantes angeregt, denn der wackere Ritter von der Mancha, der am Schluß des Romans von seinem Ritterwahn geheilt ist, verfällt im hohen Alter noch auf die Idee, es jetzt mit der Schäferei zu versuchen. Er will eine Schafherde kaufen und mit Sancho Pansa das idyllische Dasein permanent liebender Hirten führen. Nur der Tod hindert ihn an diesem Vorhaben. Sorel hat diesen Gedanken aufgenommen: sein monomani-scher Seidenwebersohn Louis will als Schäfer Lysis das Goldene Zeitalter beschwören, so wie weiland Don Quijote eine herrliche Glanzzeit des fahrenden Rit-tertums verwirklichen wollte. Beide nehmen ihre Illusionen für Realität und interpre-tieren jedes Ereignis im Sinne ihrer Träume; und beide haben ihren Verstand verloren auf Grund einer Überfütterung mit fragwürdigem Lesestoff. Wie Don Quijote seine Dulcinea von Toboso, so hat Lysis seine Charite, und wie Don Quijote seinen mit Sprichwörtern um sich werfenden Diener und Knappen Sancho Pansa, so hat Lysis einen Helfer in dem Tischler Carmelin, dessen Wortschatz ebenfalls weitgehend aus volkstümlich-derben Redensarten besteht.

Auch die Absicht, die Sorel mit dem *Berger extravagant* verfolgte, ist derjenigen des Cervantes ähnlich: Cervantes wollte im *Don Quijote* die Ritterromane parodieren und endgültig aus der Mode bringen. Und Sorel will ein Buch zur Diskreditierung der Literatur schreiben, »vn liure qui se moquast des autres, & qui fust comme le tombeau des Romans, & des absurditez de la Poësie«.³⁸

Wir brauchen den Parallelen nicht noch weiter nachzugehen; das ist oft genug gemacht worden. Je mehr man aber beide Werke vergleicht, desto überraschter stellt man fest, wie unvergleichbar sie letztlich sind. Bei Cervantes ist die Gestalt des Don Quijote, die als eine Parodie der Literaturritter gedacht war, weit mehr, viel tiefer, wahrer, humaner und poetischer geworden, als es in der ursprünglichen Absicht lag. Sorels Lysis dagegen ist und bleibt der Affe der Literaturschäfer, dessen närrisches Treiben zwar die Schäfermode ad absurdum führt, aber kein eigenes Kunstwerk entstehen läßt. So gut erfunden manche Szenen sind, so sehr gehen sie schließlich unter in der Vielzahl der Episoden, die alle nur Variationen ein und desselben Themas sind. Sorel hatte nicht die Gabe des großen Cervantes, in jeder dieser Variationen seines Themas einen neuen Aspekt der exemplarischen Menschlichkeit seines Helden zu eröffnen.

Neben geistreichen Episoden und gelungenen Späßen finden sich im *Berger extravagant* auch solche von recht zweifelhaftem fazetiösem Geschmack. Als beispielsweise der Held Lysis-Louis einmal an der Haustüre eine Blumengirlande als Huldigung für seine Kathrine anbringt, öffnet sich oben ein Fenster, und – man errät es fast – ein Geschirr mit kaum zweifelhaftem Inhalt wird über seinem Haupt entleert. Lysis indessen gibt sich bei dem Duft dieses feuchten Grußes einem selbst bei einem Narren kaum glaubhaften Irrtum hin: er hält ihn für Morgentau –

³⁸ ebd., S. 15.

eine beachtliche Metapher für diesen Sachverhalt. Es gehört schon einiges dazu, auch in solcher Situation noch die präziöse Edelsprache beizubehalten!

Wie im *Don Quijote* halten auch bei Sorel Nebenfiguren ein theoretisches Strafgericht über die bisherige Literatur. Die Romane des Heliodor und des Longus, die *Diana* von Montemayor, Sidneys *Arcadia*, d'Urfés *Astrée*, Tassos *Befreites Jerusalem* und noch Ronsards *Franciade*, alle werden als *absurdités*, als literarisch und moralisch minderwertig verurteilt. Sehr schlecht kommt auch die Antike weg: Homer und Virgil sind für Sorel ziemlich gewissenlose Schwindler, ohne Geschmack, ohne Wirklichkeitsnähe und mit schlechtem Stil. Besonders böse ist Sorel auf Homer, der nach seiner Ansicht den ganzen antiken Götterapparat erfunden und mit den übelsten menschlichen Schwächen ausgestattet hat. Um diesen mythologischen Unfug gründlich lächerlich zu machen, hat Sorel in seinem *Berger extravagant* eine Szene eingebaut, die mit zu den gelungensten Partien des Buches gehört. Eine Nebenfigur des Romans, der Dichter Clarimond, der in seinen Reden die literarischen Ansichten des Autors vertritt, liest einmal eine von ihm verfaßte Travestie vor: *Le banquet des Dieux* – eine Nachahmung Lukians, vielleicht auch zeitgenössischer Italiener. Die Geschichte ist eine kurze Nacherzählung wert:

Jupiter will einen ausgeben und ein großes Fest auf dem Olymp veranstalten. Obwohl ihn sein göttliches Weib, die knickrige Juno, darauf aufmerksam macht, daß in ihrem Haushalt nicht genügend Servietten für so viele Gäste vorhanden sind, lädt er sämtliche Götter zum Gelage. In der olympischen Küche herrscht ein furchtbarer Wirrwarr. Da nicht genügend Fleisch vorhanden ist, ist Jupiter gezwungen, ein paar Sternbilder aus dem Tierkreis herunterzuholen, und so beenden der Schwan, der Steinbock, die Fische und andere ihr Dasein in der olympischen Bratpfanne.

Bald ist alles vorbereitet: Äolus, der Gott der Winde, pustet den Staub aus dem Festsaal; Flora und die Nymphen streuen Blumen; Ceres legt frisches Brot auf die Tische, und Bacchus schleppt die Weinpullen herbei. Unter den ersten Gästen erscheint Proserpina, die Frau des Pluto. Sie hat in der Unterwelt ihre guten Manieren vergessen, und ihre Konversation ist daher ziemlich vulgär. Sie erzählt, wie liebevoll der Höllenhund Cerberus sie bei der Abfahrt verabschiedet hat: er hat ihr mit seinen sämtlichen drei Zungen das Gesicht abgeleckt. Dann tritt Mars auf; dröhnend, mit einem Schnauzbart wie ein Musketier.

Der erste Zwischenfall ereignet sich, als die ganz alten Götter ankommen; mit Saturn auch Janus, der Gott mit den zwei Gesichtern. Juno macht ihrem hohen Gemahl bittere Vorwürfe, weil er ihn eingeladen hat: denn Janus hat zwei große Mäuler, mit denen er mehr essen kann als vier andere Götter zusammen. Jupiter beruhigt sein holdes Gespons: Janus hat zwei Mäuler, aber auch nur einen Magen. Jupiter schlägt sogar vor, den Gott mit den zwei Gesichtern so an das Buffet zu setzen, daß er sowohl auf den Wein wie auf den Nektar aufpassen kann.

Janus beweist sogleich, wozu er fähig ist: mit seinem rückwärtigen Mund küßt er die glucksende Venus und gleichzeitig mit seinem vorderen eine der drei Grazien. Neidisch brummt Apollo bei diesem Anblick: »Voilà le bon drôle! il est digne d'avoir deux femmes; il a cet avantage sur nous qu'il en peut baiser deux en même temps. « Prometheus tröstet ihn mit dem Hinweis, daß Janus ja auch vier Ohrfeigen auf einmal beziehen könne.

Inzwischen sind alle Gäste angelangt, das Mahl kann beginnen. Nur mit Priapus ist es schwierig: er sitzt zu nahe bei Venus und schnaubt schon »comme un cheval qui sent son avoine« -. Man setzt ihn daher vorsichtshalber neben die in voller Rüstung speisende Minerva.

Das Mahl verläuft zunächst ganz gesittet. Nur Proserpina benimmt sich – wie es heißt –, als sei sie auf einer Bauernhochzeit: sie stopft sich mit Torten und Biskuits die Taschen voll. Alles ist sonst göttlich harmonisch. Die Musen singen und spielen, die Tritonen blasen auf dem Horn, die Faune auf der Flöte. Dann wird getanzt, jeder mit der Seinen: Jupiter mit Juno, Mars mit Venus usw. Fortuna stolpert beim Tanzen, weil sie nur gewohnt ist, sich auf einer Kugel oder auf ihrem berühmten Rad fortzubewegen.

Das dicke Ende kommt jedoch: Venus hat sich dem Wein zu sehr ergeben. Laut hals lacht sie ihren Vater Jupiter aus und erinnert ihn an sehr peinliche Ereignisse, bei denen sie ihn bekanntlich veranlaßt hatte, sich in diverse Tiere zu verwandeln. Die angesäuselte Liebesgöttin ergießt ihren etwas schlüpfrig werdenden Spott auch über die Mondgöttin und ihr Vollmondgesicht, über die altmodische Kleidung der Kybele und andere. Schließlich artet alles in einen allgemeinen Streit aus, der Streit in eine gewaltige, sehr ungöttliche Keilerei, bis es Jupiter zu arg wird. Er greift nach seinen Blitzen, schleudert sie in die tobende Gesellschaft: der Olymp spaltet sich und verschlingt sämtliche Götter. Kein Dichter gibt Auskunft darüber, was dann aus ihnen wurde.

Es ist klar, daß diese Travestie des Götterapparats bei Sorel eine andere Rolle hat als etwa bei Lukian. Dieser letztere hatte die Götter entgöttlichen, d.h. einem zu Aberglauben herabgesunkenen Götterglauben den Todesstoß geben wollen. Dazu besteht für Sorel natürlich keinerlei Anlaß mehr. Seine Travestie richtet sich gegen die Rolle der Mythologie in der Literatur, gegen ihre Funktion, die Literatur der Wirklichkeit zu entfremden und eine Scheinwelt aufzubauen.

Kommen wir abschließend noch einmal auf die generelle Frage zurück, wie Sorel einzuordnen ist. Er ist Antiklassizist, daran ist kein Zweifel. Seine Romane wie seine literaturkritischen Schriften lassen zuweilen auch eine entschiedene politische und soziale Gegenposition zu den herrschenden Verhältnissen erkennen. Anhand der Figur des Anselme im *Berger extravagant* diagnostiziert J. von Stackelberg³⁹ das »Bewußtsein einer bürgerlichen Eigenständigkeit« und meint sogar: »Sorel ist Voraufklärer, Freigeist, ein kühner, revolutionärer Denker, aber kein guter Romancier«. In der Tat steht Erstaunliches in Sorels Werk zu lesen⁴⁰, Gedanken, deren Waghalsigkeit nur dadurch gemildert erscheint, daß der Autor sie durch seine Figuren ausdrücken läßt. Das geht bis zu der Forderung, die ständisch-hierarchische

³⁹ Jürgen von Stackelberg, *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970, S. 83 u. S. 89.

⁴⁰ Kritische Ausgaben von Sorels *Francion*: Emile Roy, Paris 1924; Antoine Adam, *Romanciers du XVII^e siècle*, Sammelband der Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973. Bei Editionen des *Francion* ist stets auf die zugrundeliegende Auflage zu achten, denn Sorel ist in der Erstauflage weit kühner als in den folgenden: inzwischen hatte nämlich der aufsehenerregende Prozeß gegen den hervorragendsten Libertin der Epoche – Théophile de Viau – stattgefunden, und nach dessen Verurteilung durfte man es nicht mehr oder kaum wagen, offen freigeistige Meinungen zu vertreten. Sorel strich daher verfängliche Abschnitte seines Buches oder milderte sie.

Gesellschaftsordnung abzuschaffen zugunsten der Herstellung der sozialen Gleichheit unter den Menschen. Gegen die Diskriminierung unehelich geborener Kinder weiß er ein radikales Mittel: man braucht nur die Ehe – ohnehin eine Zwangsinstitution – abzuschaffen und durch allgemeine Promiskuität zu ersetzen, dann werden alsbald alle Menschen unehelich geboren sein.

Es läßt sich vieles herauslesen – und auch hineinlesen –, was revolutionär ist und klingt. Ich möchte mir die Einschätzung Sigrun Thiessens zu eigen machen: »Sicherlich wäre es verfehlt, in Sorel den von emotionalen Ambivalenzen unangefochtenen Vertreter einer konsequent durchdachten bürgerlichen Ideologie sehen zu wollen. Die Labilität seines bürgerlichen Selbstbewußtseins äußert sich ebenso in seinem um 1640 unternommenen Versuch, die eigene adelige Herkunft nachzuweisen, wie in der zum Teil forciert wirkenden Zurschaustellung seiner Indifferenz gegenüber adeliger Gunst. Es kann jedoch keinen Zweifel daran geben, daß sich Sorel, trotz einer gewissen persönlichen Unsicherheit, gegen die bestehende Klassenhierarchie und ihre Sanktionierung durch die sich selbst verleugnende Bourgeoisie wandte, daß er sowohl im Sinne einer wissenschaftlichen und politischen Aufklärung als auch einer sozialen Aufwertung des Bürgertums engagiert war und daß er die klassizistische Kulturpolitik als Bedrohung dieser Ziele ansah.«⁴¹

Tristan L'Hermite: »Le page disgracié«. Memoiren eines adligen Picaro

Unter den Romanautoren des 17. Jahrhunderts ist einer, der ein Picarodasein nicht nur geschildert, sondern auch tatsächlich gelebt hat: François Tristan L'Hermite (1601-1655). Er veröffentlichte 1643 sein Buch: *Le page disgracié où l'on voit de vifs caractères d'hommes de tous tempéraments et de toutes professions*. Dieser volle Titel läßt erkennen, daß die Absichten Tristan L'Hermites denen Sorels sehr ähnlich sind: Vielfalt der Individualitäten und realistische Einbeziehung sämtlicher Stände und Berufe. Dazu kommt aber noch ein Zweites: der Held des Romans, der gar kein Held sein soll, ist nach dem Modell des Autors geschaffen. In der Vorrede heißt es:

»Je n'escrie pas un Poème illustre, où je me veuille introduire comme un Héros; je trace une Histoire déplorable, où je ne parois que comme un objet de pitié, et comme un jouet des passions, des Astres, et de la fortune. La Fable ne fera point éclatter ici ses ornemens avec pompe; la Vérité se présentera seulement si malhabillée qu'on pourra dire qu'elle est toute nuë. On ne verra point ici une peinture qui soit flattée, c'est une fidèle Copie d'un lamentable Original, c'est comme une réflexion de miroir.«⁴²

Der Autor hat hier genau das umrissen, was er im Folgenden auch ausgeführt hat: keine gloriose Geschichte, keine Idealisierung, sondern die getreue Kopie, das heißt die realistische Schilderung eines erbarmungswürdigen Menschenlebens, eine Schilderung, die so getreu sein soll wie ein Spiegelbild. Der Held, der keiner ist, sieht sein Leben völlig unter dem Aspekt der lückenlosen Determiniertheit durch

⁴¹ Sigrun Thiessen, op. cit., S. 15.

⁴² Zit. nach Heinrich Koerting, op. cit., Bd. 2, S. 153.

die fatale Verschlingung des Sterneneinflusses, der wankelmütigen Fortuna und des Ausgeliefertseins an seine Leidenschaften: ein Spielzeug des Fatums. Wie im Vorwort, so ist auch im ganzen Roman der Ton einer tiefen Resignation vernehmbar. Und es ist, als diene der Realismus zum ersten Male einem Autor dazu, sich dem Erlebnis der Fatalität dadurch zu entziehen, daß er es getreu, fast ganz ohne Übersetzung ins Fiktive, niederschreibt. Das bedeutet noch kein Bekenntnis, keine Konfession im Sinne eines Rousseau und der Romantik. Es ist eher ein nüchternes Registrieren, ohne jeden auch nur geheimen Versuch einer Selbstbeweihräucherung. Wie Tristan L'Hermite im Vorwort sagt, ist er selbst das *lamentable original*, dessen *fidele Copie* sein Roman ist. Aus diesem Grunde heißt sein Leben nachzeichnen zugleich die Handlung seines Buches zu skizzieren. Der *Page disgracié* ist in seinen Grundzügen, und gewiß auch in sehr vielen Einzelheiten, eine Autobiographie, die Autobiographie des Autors bis etwa zu seinem zwanzigsten Lebensjahr.

Tristan L'Hermite wurde 1601 als Sohn einer verarmten Familie aus altem Adel in der Provinz geboren, kam als Knabe nach Paris und wurde Page bei dem Marquis de Verneuil, einem natürlichen Sohn König Heinrichs IV. Mit 14 Jahren unterlief dem jungen Pagen das Mißgeschick, daß er einen königlichen Leibwächter, der ihn schief angesehen hatte, erstach und auf abenteuerlichen Wegen nach England fliehen mußte. Dort hatte er alsbald zahlreiche gefährliche Liebesabenteuer, wurde ins Gefängnis geworfen, floh nach Edinburgh, von dort aus nach Norwegen und wollte auf geheimen Wegen durch Frankreich nach Spanien. In Poitiers jedoch trat er als Sekretär in die Dienste des Feldherrn und Historikers Scaevola de Sainte-Marthe, überstand mehrere kriegerische Verwicklungen und die Pest und wurde schließlich auf Verwendung eines Gönners von Ludwig XIII. begnadigt. Mit diesem Ereignis endet die Handlung des Romans. Von dem späteren Leben Tristans weiß man nicht mehr so viele Einzelheiten. Er stand im Dienst des Herzogs Gaston von Orléans, eines Bruders des Königs, und wurde durch acht Schauspiele, die er schrieb, bekannt und 1648 in die Akademie aufgenommen. Er starb 1655 fromm und fast vergessen an der Schwindsucht. Seinen Pessimismus dem Leben gegenüber hat er auch nach seiner traurigen Jugendzeit nicht verloren. Seine Gönner konnten ihm Geld schenken soviel sie wollten, er verspielte alles sofort wieder und mußte sich erneut auf Bettelkünste verlegen. Und so hatte er Grund genug, bis an sein Ende das Leben schwarz in schwarz zu sehen.

Die Qualität seines Romans beruht auf seinem autobiographischen Charakter, auf dem kultur- und sittengeschichtlichen Einblick, den er gewährt, und auf der eigenartigen Verschlingung der unglücklichen Veranlagung des Helden, d.h. des Autors selbst, mit den fatalistisch erlebten äußeren Schicksalen. Als Knabe wird er Page eines Marquis, der kaum älter ist als er selbst und von dem er alles lernt, was zur Korruption eines noch ganz unreifen Charakters nötig ist. Interessant ist, wie hier bestätigt wird, daß eine schlechte Erziehung einem schädlichen Einfluß übermäßiger Romanlektüre tatsächlich den Weg zu bereiten scheint. Was der junge Tristan lernte, bezog er aus Romanen: »J'étais le vivant répertoire des Romans, et des contes fabuleux: j'étais capable de charmer toutes les oreilles oisives.«⁴³ Tristan

⁴³ Tristan l'Hermite, *Choix de pages* (hrsg. Amédée Carriat), Limoges 1960, S. 200.

beschönigt nichts, und so wird offenbar, daß er ein ziemlich übles Früchtchen war, ständig in Händel verstrickt, rauflustig und ohne Reue für seine manchmal bedenklichen Taten. Die pikantesten Schwänke, unterbrochen von amourösen Geschichten von der Art Francions, wechseln mit Lehrstunden bei Alchemisten und mit Nächten in zweifelhaften Spielhäusern. Der *Page disgracié* ist im Grunde das als Roman verkleidete Memoirenbuch eines adligen Picaro und das Zeugnis für eine unglückselige Sozialisation.

Drei Jahre vor seinem Tode hatte Tristan l'Hermite noch seinen Freund Paul Scarron zur Vermählung beglückwünschen können. Dieser Scarron, mit dem wir uns nun zu beschäftigen haben, war 1652, als er ein knapp siebzehnjähriges Mädchen heiratete, bereits von einer furchtbaren Krankheit befallen, einer Lähmung, die ihm jahrzehntelange Qualen einbrachte. Das siebzehnjährige Mädchen, das Scarron als zweiundvierzigjähriger ehelichte, ist es wert, daß wir uns einen Augenblick mit ihm beschäftigen. Françoise d'Aubigné war eine Enkelin des hugenottischen Dichters und Freunds Heinrichs IV., Agrippa d'Aubigné, aus völlig verarmter Familie. Scarron hat das kluge, gebildete junge Fräulein teils aus Mitleid geheiratet, teils wohl auch, weil er, der unheilbar Kranke, eine Pflegerin brauchte. Françoise hat Scarron um 50 Jahre überlebt, und um vier Jahre hat sie auch ihren zweiten Gemahl überlebt, der kein anderer war als Ludwig XIV., der Sonnenkönig. Aus der Françoise d'Aubigné und Mme. Scarron wurde nämlich Madame de Maintenon. Als Scarron 1660 starb, verkaufte die Witwe den gesamten Hausrat recht vorteilhaft und wurde neun Jahre später zur Erzieherin von zwei von den acht Kindern ernannt, die König Ludwig von der Marquise de Montespan hatte. Es gelang der Mme. Scarron, die Marquise de Montespan zu verdrängen und ihrerseits die begehrte Position einer Königlichen Mätresse einzunehmen. Sie erlangte beträchtlichen Einfluß auf die Politik; und die einstige Protestantin, die inzwischen konvertiert war, wurde eine so eifrige Katholikin, daß sie sogar die Aufhebung des Edikts von Nantes mit befürwortete und damit neue Gefahren über ihre einstigen Glaubensgenossen heraufbeschwor. Da der König mit fortschreitendem Alter bigott wurde, brachte sie es fertig, ihm einzureden, daß er ihr unfrommes illegitimes Verhältnis legalisieren müsse. Und tatsächlich ließ sich Ludwig nach dem Tod der Königin 1684 mit der Maintenon heimlich trauen. Ihr Einfluß auf die Politik war schädlich. Mehr Glück hatte sie mit ihren pädagogischen Fähigkeiten, vor allem als sie in der Abtei Sant-Cyr ein Bildungsinstitut für 300 Töchter aus verarmten Adelsfamilien gründete. Für dieses Institut schrieb Racine seine religiösen Schauspiele *Athalie* und *Esther*.

Paul Scarron: »Le roman comique«: Komik und Burleske

Doch nun zurück zu Paul Scarron. Er wurde 1610 in Paris als Sohn eines Parlamentsadvokaten geboren, der später wegen seiner offenen Feindschaft gegen Richelieu von dem allmächtigen Kardinal seines Amtes enthoben und aus Paris verbannt wurde. Scarron mußte von frühester Kindheit an unter einer bösen Stiefmutter leiden und tröstete sich, sobald er flügge wurde, über seine freudlose Jugend durch ein ziemlich wüstes Luderleben hinweg, das er auch fortsetzte, nachdem er

die niederen Weihen empfangen hatte und als Geistlicher die Pfründe bekam, um die es dabei ja allein gegangen war. Er verbrachte mehrere Jahre im Dienst des Bischofs von Le Mans. Dort erhielt er ein Kanonikat, setzte aber bald wieder in Paris das fröhliche Leben eines Bonvivant mit literarischen Neigungen fort. Mit galanten Verschen hatte er schon früh begonnen, und er kannte längst auch das Theater vor und hinter den Kulissen. Während der berühmten *Querelle du Cid* schrieb er zwei üble Pamphlete gegen Corneille. 1643 veröffentlichte er seine erste Gedichtsammlung, in der er sich schon als ein Meister der Burleske zeigt. Berühmt wurde er durch zwei große burleske Gedichte: *Typhon ou la Gigantomachie* und *Virgile travesti*, ferner durch eine ganze Reihe von erfolgreichen Komödien und durch Novellen nach spanischen Vorbildern. Seinen *Typhon* hatte er dem Nachfolger Richelieus gewidmet, dem Kardinal Mazarin. Aber die erhoffte Leibrente blieb aus, und als der Frondeaufstand ausbrach, rächte sich Scarron durch die schärfsten und wirksamsten Pamphlete, die während der Fronde gegen den Kardinal Mazarin gerichtet wurden. Sie sind berühmt unter dem Namen *La Mazarinade* (1651). Sein Haus war in jener Zeit eine Verschwörerzentrale, in der Scarrons alter Jugendfreund, der Kardinal de Retz, das geistige Haupt der Fronde, seine Fäden zog.

Nach der Niederschlagung der Fronde wurde es zunächst auch für Scarron gefährlich. Aber bald beruhigten sich die Verhältnisse wieder und mit Hilfe seiner klugen jungen Frau wurde sein Salon zu einem Mittelpunkt des mondänen Lebens. Bei Scarron war geistvolle, ironische, aber gemischte, obgleich nicht libertinische Gesellschaft zu Gast. Bei ihm trafen sich die brave Mme. de Sévigné und die unschuldig-preziöse Mlle. de Scudéry mit der prächtigen, einer sensualistischen Philosophie huldigenden Edelkurtisane Ninon de Lanclos, deren physischen und geistigen Reizen ganze Generationen berühmter Zeitgenossen erlagen.

Scarron beherrschte die häusliche Gesellschaft mit seinem unversiegbaren Witz und der scharfen Würze seiner Ironie. Und dies, obwohl er seit 1638 ein mitleiderregender Krüppel war, der infolge schwerer Lähmungen bewegungslos und stets zusammengekrümmt den Rest seines Lebens im Lehnstuhl verbringen mußte. Als er 1660 starb – es wurde gerade die prunkvolle Hochzeit des Königs mit Maria Theresia gefeiert – tat seine Witwe alles, um sein Andenken so schnell wie möglich zum Verschwinden zu bringen. Als Maria Theresia ihrerseits fünfundzwanzig Jahre später starb, rückte die Witwe Scarron an ihre Stelle.

Den einzigen Roman, den Scarron schrieb, nannte er *Roman comique*. *Comique* meint hier dasselbe wie bei Sorel, nämlich zugleich *vrai véritable*. Zwar hat Scarron nirgends ausgesprochen theoretisiert; er scheint auch den Schäferroman d'Urfés von seinem Spott ausgenommen zu haben. Aber an vielen Stellen seines Werkes parodiert er den idealistischen Roman und die preziöse Liebe und Sprache. Er fordert, »qu'on revienne à la vérité dans les ouvrages et qu'on renonce à tant d'absurdes fictions héroïques dont le récit n'en finit pas«.⁴⁴

Der erste Teil des *Roman comique* erschien 1651 und war Kardinal de Retz gewidmet, dem Führer der Fronde, der ein bedeutendes Memoirenwerk hinterlassen hat. Den zweiten Teil veröffentlichte Scarron 1657 und widmete ihn der Frau jenes

⁴⁴ Zit. nach Wolfgang von Wurzbach, op. cit., S. 307.

Finanzministers Fouquet, der als Mäzen Lafontaines Verdienste hatte und dessen Entlassung und Gefangensetzung eine der ersten selbständigen Handlungen des jungen Sonnenkönigs Ludwig war.

Das Thema des Romans ist das Leben und Treiben einer durch die Provinz ziehenden Komödiantentruppe. Wahrscheinlich ist Scarron dazu angeregt worden durch das 1603 geschriebene Buch des Spaniers Agustín de Rojas, der in seinem *Viaje entretenido* das gleiche Thema behandelt hatte.

Charles Sorel hatte, um sein realistisches Programm zu verwirklichen, in die Handlung alle sozialen Schichten einbezogen. Scarron verzichtet auf diese extensive Grundlegung der realistischen Handlung, unterstreicht diese jedoch andererseits, indem er seinen Roman im Milieu des verachteten und verrufenen Schauspielerstandes spielen läßt. Die Hauptfiguren des Werkes sind Mitglieder eines umherziehenden kleinen Schmierentheaters oder aber sind mit ihm engstens verbunden. Es ist genau das Milieu, in dem wir uns die Jugend Molières vorzustellen haben, und zwar gerade zu der Zeit, da der *Roman Comique* geschrieben wurde. Scarrons Werk ist praktisch die einzige Quelle, der man zuverlässige Hinweise für die Lebensweise, das Repertoire und die Qualität jener Wandertheater entnehmen kann.

Die Wahl dieses Themas ist für damals ein Wagnis. Die Schauspieler galten als Possenreißer, die Actricen als eine leichte Beute der Lebemänner. Mehr als sonst erschien das Theater als der Sündenpfuhl par excellence, weshalb sich die lebenslustige adlige Jugend mit Vorliebe hinter den Kulissen herumtummelte. Die Kirche trieb, vor allem nach dem Ärgernis der *Tartuffe*-Aufführung, die soziale Deklassierung des Schauspielerstandes auf die Spitze, indem sie kollektive Exkommunikationen dekretierte und es verbot, daß Schauspieler ein christliches Begräbnis erhielten. Bekanntlich hat noch Voltaire einen erbitterten Kampf gegen diesen Zustand geführt, nachdem eine der berühmtesten Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts in ungeweihter Erde außerhalb des Friedhofs verscharrt wurde.

Scarron hat das Wagnis seines Themas dadurch etwas neutralisiert, daß drei seiner Hauptpersonen keine wirklichen Schauspieler sind, sondern in Wahrheit vornehmen Familien angehören. Die verrufene Theaterwelt erscheint dadurch irgendwie als eine ephemere Fluchtstation, als eine Möglichkeit für Leute, denen grundsätzlich alles offensteht.

Das Komödiantenmilieu hatte den Vorzug, romanesk und realistisch zugleich zu sein. Seine Attraktion bestand in einem abenteuerlichen Leben, das in höchstem Maße real war und doch nicht weniger phantastisch, aufregender und geheimnisvoller für den Außenstehenden als die unwirklichen Aventuren der idealisierten Helden der Ritterromane. Hier war nun fahrendes Volk, ungewisses Erlebnis und abenteuerliches Durch-die-Welt-streifen in einer Weise vorgeführt, die man beim Anblick des Bühnenakteurs gleichsam visuell und akustisch als geheimnisvolle Wirklichkeit ahnen konnte. Mit anderen Worten: mit Scarrons Entschluß, den Stoff für seinen wirklichkeitsnahen Roman dem Leben wandernder Schmierendarsteller zu entnehmen, tritt zum erstenmal der unzerstörbare Reiz der Bohème in die französische Romanliteratur ein. Vielleicht darf man gerade diesen Umstand als Hauptursache für den großen Erfolg des *Roman Comique* ansehen. Die Zeitgenossen lasen ihn mit Begeisterung. Lafontaine und Champmeslé verarbeiteten den

Roman zu einer Komödie. Zwei Autoren schrieben Fortsetzungen dazu. Selbst der grimmige Boileau sprach sich lobend aus. Auch im 18. Jahrhundert wurde er viel gelesen, ja sogar einmal in Verse umgeschrieben. Im Laufe der Zeit erschienen mehrere Nachahmungen, deren letzte und wohl beste der 1863 verfaßte Roman *Le Capitaine Fracasse* von Théophile Gautier ist.

Die Handlung des Romans ist so prall mit turbulenten, grotesken und aufregenden Ereignissen angefüllt, dass ich sie hier nur in zeitsparender Verdünnung wiedergeben kann. Das Gerippe des sehr nachlässig komponierten und unvollendet gebliebenen Werks bilden zwei Liebesgeschichten unter Schauspielern. Diejenige des Léandre und der Angélique einerseits und die des Destin und der Mlle l'Etoile andererseits. Die letzteren sind Personen besserer Herkunft, die sich für Geschwister ausgeben.

Handlungsort ist vorwiegend die Stadt Le Mans. Eines Abends zieht dort eine Schauspielertruppe ein. Das heißt, die Truppe ist nicht vollständig: es sind nur drei Mitglieder, die andern müssen auf Umwegen nachkommen, da sie in Tours, der letzten Station, im Verlauf einer Schlägerei einen Polizeidiener getötet hatten und daher fliehen mußten. Eine handfeste Prügelei gibt es auch sofort bei der Ankunft in Le Mans, als der Wagenführer der Truppe sogleich mit dem zuständigen Polizeidiener in Streit gerät. Und mit Streitigkeiten, die oft in regelrechte Massenschlägereien ausarten, endet fast jedes Kapitel des Romans. Das ganze Buch hallt wider von ungezählten Ohrfeigen.

Die Schauspieler lassen sich trotz ihrer geringen Zahl dazu bewegen, ein Stück aufzuführen. Sie wählen dazu die *Marianne*, eine Komödie von Tristan l'Hermitte. Da sie sich zu diesem Zweck mit den Anzügen zweier gerade abwesender Herbergsgäste verkleiden, diese aber unvermutet zurückkommen, geht das Ende der Aufführung prompt in einer Schlägerei unter, die einer oberbayrischen Kirchweih Ehre gemacht hätte. Destin, der Leiter der Theatertruppe, erwirbt sich in dieser Schlacht die Sympathie des Polizeileutnants La Rappinière, der ihn zu sich nach Hause einlädt. Von dessen Frau heißt es hier, daß sie so »mager und ausgetrocknet sei, daß sie kein Kerzenlicht ausdrücken konnte, ohne daß ihre Finger Feuer gefangen hätten«. Bei der Feier des Schlägereisiegs trinkt La Rappinière sich den Hals voll, begegnet bei einem notwendigen Wegtreten einer Ziege, hält sie für einen Mörder und fängt mit ihr eine neue Schlägerei an. Mit solchen Geschichten voller Effektkomik ist der ganze Roman angefüllt. Sie alle ranken sich um die Schicksale Destins und um seine Liebe zu l'Etoile. Destin hat einen ganz ruchlosen Nebenbuhler namens Saldagne, der die beiden Liebenden überall hin verfolgt und dem es auch einmal gelingt, l'Etoile zu entführen; zum Glück ohne ernste Folgen. Entführt wird auch die zweite Schönheit der Truppe, Angélique, einmal, während ein weiterer Entführungsplan, ausgeheckt von La Rappinière, der ebenfalls in l'Etoile verschossen ist, vereitelt werden kann.

Interessanter als diese Widerfahrnisse der Liebe sind die skurrilen Personen, deren komische Abenteuer die eigentliche Substanz des Buches ausmachen. Unter den Mitgliedern des Theaters befinden sich u. a. Roquebrune, ein Dichter, der zwar nichts taugt, den man aber aus Mitleid mitschleppt, weil er keine Gage verlangt und sonst verhungern würde. Ferner ein alter Schauspieler, La Rancune, dessen Name schon zeigt, daß er ein verbitterter Menschenfeind ist, der sich nur in

hämischem Neid ergeht und doch stolz darauf ist, daß er einmal in einem einzigen Stück drei Rollen gespielt hat.

Die Garderobe der jungen Actricen wird schnell zum Treffpunkt der amüsierfreudigen Jugend von Le Mans und der literaturbeflissenen Schöngeister der Stadt. Alle drängeln sich mehr oder weniger aufdringlich um die beiden Mädchen. Der Hartnäckigste ist Ragotin, ein verwitweter Advokat, pedantisch, klein, dickbäuchig und glatzköpfig, »le plus grand petit fou qui ait couru les champs depuis Roland«. ⁴⁵ Ragotin wird zum Prügelknaben des Schicksals und zum geplagten Opfer der überschäumenden Komik Scarrons.

Ragotin ist hoffnungslos in l'Etoile verliebt. Als er, um vor ihr zu glänzen, eine Geschichte erzählt, die er als selbsterfunden ausgibt, und ihm einer der Anwesenden nachweist, wo er sie her hat, geht er auf die anderen mit den Fäusten los. Man verbläut ihn aber derart, daß ihm die Hutkrempe auf den Hals durchrutscht und die Damen gezwungen sind, ihn mit der Schere vor dem Ersticken zu retten. Gleichzeitig gerät er mit dem Fuß so in eine Zinnschüssel, daß man sie durchfeilen muß. Wenig später fällt er vom Pferd direkt in eine Pfütze; in betrunkenem Zustand wird er nackt ausgezogen, von einem Kutscher verhauen, dann von einem Hund gebissen und schließlich von einem Bienenschwarm gestochen. Er führt die zwei Schauspielerinnen, beständig ein beflissenes »serviteur, serviteur« murmelnd, so geschickt eine Treppe hinauf, daß alle drei zusammen rückwärts wieder herunterkullern. Was er nicht selbst anrichtet, besorgen die anderen. Sie legen ihm beispielsweise nachts einen Leichnam ins Bett, um sich morgens an seinem Schrecken zu weiden. Es sind also deftige Späße, grobe Effekte; sie erzeugen schallendes Gelächter.

Der saftige, anschauliche, originelle und immer sehr natürliche Stil tut ein übriges, um den grotesken Situationen und den kuriosen Figuren ihre komische Wirkung zu sichern. Eine recht einprägsame Figur des Buches ist eine monumentale Bürgersfrau, die so mannstoll und so fett ist, daß sie bei einem Ausbruch ihrer leidenschaftlichen Gefühle gleich eine ganze Reisekutsche zum Kentern bringt. Die gleiche Dame hat es darauf abgesehen, mit dem vollen Gewicht ihrer Persönlichkeit den tugendhaften Destin zu verführen. Sie riegelt sich zu diesem Behuf wie eine zweite Potiphar mit ihm in einem Zimmer ein und nähert sich unheilrohend dem zitternden Joseph. Es heißt dazu: » La grosse sensuelle osta son mouchoir de col et étala aux yeux du Destin, qui n'y prenait pas grand plaisir, dix livres de tetons pour le moins, c'est-à-dire la troisième partie de son sein, le reste estant distribué à poids égal sous ses deux aisselles«. ⁴⁶ Die Verzweiflung Destins erreicht ihren Höhepunkt, als die füllige Dame von ihm verlangt, in ihrem Rückenausschnitt einen Floh zu jagen, während sie die Frage klären will, ob er kitzlig ist oder nicht. Zum Glück unterbricht Ragotin die bedenkliche Situation, und Destin ist gerettet. Man sieht, wohin der Realismus führen kann, wenn er in den Dienst der Komik gestellt wird.

Manches ist bei Scarron so unappetitlich wie die angeführte Episode. Aber man nimmt es bei der Lektüre leicht in Kauf angesichts des ungekünstelten, lebendigen

⁴⁵ Paul Scarron, *Le roman comique* (hrsg. Emile Magne), Paris 1967, S. 25.

⁴⁶ ebd., S. 206.

Stils und der fast unwahrscheinlichen Fülle originell erfundener Situationen. Scarrons treffsichere Griffe in die Wirklichkeit des Lebens präsentieren dem Leser sehr differenzierte Charaktere, die ohne jede Psychologie und fast ausschließlich durch visuelle Komik wirken. Seine provinziellen Sittenbilder und seine glänzenden Beschreibungen sind mit Beobachtung gesättigt.

Der Aufbau des Romans ist ziemlich planlos: die Episoden sind aggregierend angeordnet, sind nicht tektonisch komponiert. Und nach spanischem Vorbild hat Scarron vier Novellen eingeschoben, die inhaltlich gleichfalls spanischen Mustern folgen, und die Handlung störend unterbrechen. Diese Novellen sind nicht funktionalisiert im Hinblick auf das Romanganze. Darin erweist Scarrons Werk sich als der Epoche des Barock zugehörig.

Die Hauptqualität Scarrons, die sein Buch auch heute noch zu einer erfreulichen Lektüre macht, ist schon von einsichtigen Zeitgenossen erkannt worden. Der Bischof Huet, der im 17. Jahrhundert eine gescheite Abhandlung über die Geschichte des Romans verfaßte, sagte dazu: » Jamais homme n'a mieux entendu que Scarron le stile et le caractère de la narration«. ⁴⁷ Und der gelehrte Ménage bescheinigte: »En quoi il excelloit surtout, c'étoit à narrer. « Man darf diese Urteile auch heute bestätigen: Scarron verstand sich auf etwas, was vielen Romanciers abgeht: auf ein unbeschwertes, freies Erzählen, dem eine reiche Erfindungsgabe verbunden mit genauer Beobachtung die Materialien und ein völlig ungezwungener Stil die Flüssigkeit gab.

Scarrons *Roman comique* enthält eine Reihe von expliziten Zurückweisungen der Techniken des heroisch-galanten Romans. So distanziert er sich etwa von dem ermüdenden Perfektionismus, mit dem die Verfasser solcher Romane den täglichen Verrichtungen ihrer Helden Bedeutung zu geben versuchen, indem er von einer seiner Figuren sagt: »Je ne vous dirai point exactement s'il avait soupé, et s'il se coucha sans manger, comme font quelques faiseurs de romans qui règlent toutes les heures du jour de leurs héros ...«. ⁴⁸

Anders als die zeitgenössischen Romanschreiber, die nie an der Würde ihres Gegenstandes und an ihrer eigenen Kunst zweifeln, weist er auf die Mühsal seines Handwerks und seine Unzufriedenheit mit dem erzielten Ergebnis hin.

Bei Scarron ist Bouffonnerie das Mittel, die hochfliegende Illusion über das Leben an der Realität des Lebens selbst zu entlarven, die Illusion zu zerstören im Gelächter und in der Banalität. Gewiß läuft er oft genug Gefahr, durch Bouffonnerie und Bursleske die Realität selber zu deformieren, doch rettet ihn immer wieder eine unversiegliche Gabe der Beobachtung und der Charakterisierung.

So erfüllt er seinerseits die Forderung, die Charles Sorel nicht nur als Romancier, sondern auch als Theoretiker aufstellte. In einer seiner literaturkritischen Schriften – *De la connaissance des bons livres* (1671) – präzisiert Sorel einmal mehr die spezifische Art der realistischen Romane, die unter der Flagge der *romans comiques* segeln:

[Quelques Auteurs] ne voyent pas que les bons Livres Comiques sont des Tableaux naturels de la Vie humaine, au lieu que pour eux ils ne représentent souvent

⁴⁷ Zit. nach Heinrich Koerting, op. cit., Bd. 2, S. 230.

⁴⁸ ebd., S. 225.

que des Héros de masquarade, et des aventures chimériques. Les personnes de mérite et de bonne condition servent de sujet aux Romans Comiques, autant que les gens de basse étoffe.⁴⁹

Die Helden der heroisch-galanten Romane werden als Maskeradenfiguren, ihre Erlebnisse als chimärische Aventuren abgelehnt. Der *roman comique* dagegen wird begriffen als *tableau naturel de la vie humaine*, in dem sowohl Personen von Stand, d.h. der Adel, wie Leute aus dem Volk auftreten.

In der Tat steht der Roman jetzt an einem Scheideweg. Bis zur Jahrhundertmitte und wenige Jahre darüber hinaus hatten die heroisch-galanten, idealistischen Romane noch die Illusion aufrechterhalten können, als sei es noch immer der Hochadel, der die Welt bestimme und meistere. Zwar war auch dies nur noch in den phantastischen Dimensionen einer irrealen Fiktion möglich, jedoch vermochten diese Romane noch eine bestrickende Wirkung auszuüben. Mit der Fronde war indessen zu offensichtlich geworden, daß die Rolle der alten Feudalität endgültig ausgespielt war. Das dekorative Statistendasein, zu dem der Absolutismus den Feudaladel verurteilte, machte jeden politischen Anspruch definitiv zunichte. Dem Roman bleiben damit nur noch zwei Wege offen:

- der Weg einer Öffnung zur Realität der konkreten sozialen Welt, in welcher der Adel nur noch eine Gruppe neben anderen war – als der vom realistischen Roman bereits eingeschlagene Weg
- und der Weg einer Verinnerlichung und Privatisierung der Konflikte der adligen Gesellschaft selbst unter Verzicht auf die illusionäre Dimension universaler Abenteuer.

Der zweite Weg wird von Madame de Lafayettes Werken, namentlich der *Princesse de Clèves*, eingeschlagen. Davon wird später zu reden sein.

Den ersten Weg geht ein Roman zum vorläufigen Ende, mit dem wir uns jetzt noch beschäftigen müssen. Ich sage: zum vorläufigen Ende, weil er ästhetisch in eine Sackgasse führt. Dieser Roman ist der *Roman bourgeois*, von Antoine Furetière, der den Akzent vom Komischen auf das Satirische verlagert.

Furetière: »Le roman bourgeois« und das Scheitern des literarischen Realismus im 17. Jh.

Antoine Furetière ist nicht nur vom Standpunkt der Literaturgeschichte, sondern auch von dem der Wissenschaftsgeschichte und Sprachgeschichte her ein interessanter Mann: er hat einen aufreibenden Kampf gegen die Académie française durchgeföhrt, bei dem er schließlich unterliegen mußte. Geboren wurde Furetière 1619 in Paris, aus einer bürgerlichen Familie. Er studierte Jura und orientalische Sprachen und kaufte sich die Stelle eines Prokurators der königlichen Abtei Saint-Germain-des-Prés. Nachdem er eine Gedichtsammlung und zwei literarische Satiren veröffentlicht hatte, wurde er 1662 in die Académie aufgenommen. Als im Jahre 1684 bekannt wurde, daß Furetière seit langem an einem Wörterbuch der fran-

⁴⁹ Zit. nach Arnaldo Pizzorusso, *La poetica del Romanzo in Francia* (1660-1685), Rom 1962, S.53.

zösischen Sprache arbeitete und dieses auch zu veröffentlichen gedachte, war der Skandal da, denn die Académie française hatte sich bekanntlich schon bei ihrer Gründung als Hauptaufgabe zum Ziel gesetzt, den maßgeblichen Dictionnaire herauszugeben. Um dieses Unternehmen zu schützen, hatte sich die Akademie 1674 ein Privileg geben lassen, durch das zugleich jedes Konkurrenzunternehmen bis zum Erscheinungstage des Akademiewörterbuchs untersagt wurde. Furetière hatte indessen schon viele Jahre hindurch ein riesiges Material gesammelt und stand mit seiner Arbeit kurz vor dem Abschluß. Furetière gelang es, 1684 ein königliches Druckprivileg für einen *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts* zu erhalten. Die aufgebrachte Akademie erhob nun gegen ihr Mitglied Furetière öffentliche Anklage mit dem Vorwurf, er habe die von der Akademie gesammelten Materialien für sein eigenes Werk geplündert. Dieser Vorwurf war durch nichts bewiesen. Furetière lehnte es ab, sich in außerordentlicher Sitzung zu verantworten und von seinem Vorhaben Abstand zu nehmen. Die Akademie schloß ihn daher 1685 aus ihrer Mitte aus. Ludwig XIV. bestätigte den Ausschluß nach längerem Zögern und ließ Furetière das Druckprivileg wieder entziehen, verbot aber die Wiederbesetzung des Akademischen Stuhls. Heute weiß man, daß Furetière unschuldig war und das Opfer einer akademischen Intrige wurde, obwohl einige der Akademiker, vor allem Boileau, Lafontaine und Racine seine Freunde waren. Man versteht, daß er in seinem Verteidigungsschreiben mit seinen Gegnern in sehr unhöflicher Weise abrechnete. Den Druck seines Wörterbuchs hat er nicht mehr erlebt. Es wurde erst 1690, zwei Jahre nach seinem Tod, von Pierre Bayle herausgegeben, von dem gleichen berühmten Pierre Bayle, der auch den bis zum Tod offengehaltenen Akademiesessel Furetières einnehmen, die übliche Gedenkrede auf seinen Vorgänger aber nicht halten durfte. Furetières Wörterbuch ist nicht nur unabhängig von dem der Académie, sondern es ist vor allem auch in mancher Hinsicht besser. Für jede sprachgeschichtliche Untersuchung, für den Wortschatz des klassischen Jahrhunderts, ist es heute noch unentbehrlich. Es bildete auch die Grundlage für den ebenfalls sehr wichtigen *Dictionnaire de Trévoux*, das große Wörterbuch der Jesuiten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts.

Der *Roman bourgeois* erschien 1666. Er besteht aus zwei Teilen, von denen nur der erste als Roman interessieren kann. Der zweite Teil hat mit dem ersten überhaupt nicht zu tun, sondern ist ein galliges, durch und durch unschönes, ja unflätiges Pamphlet gegen Charles Sorel, der dort unter dem leicht zu durchschauenden Pseudonym Charrosel auftritt und sich im Verlauf endloser Prozesse gegen eine gleichfalls üble Frauensperson lächerlich macht. Furetière war viele Jahre hindurch mit Sorel befreundet. Man weiß nicht, welches Ereignis die Entzweiung verursacht hat, die Furetière zu diesem wüsten Ausfall gegen den alten Freund veranlaßte. Bemerkenswert ist, daß Jean Racine diesem zweiten Teil des *Roman bourgeois* für seine Komödie *Les plaideurs*, in der er gleichfalls die Prozessomanie seiner Zeitgenossen geißelt, mehrere Züge entlehnt hat.

Dem Buch geht ein *Advertissement du Libraire, au Lecteur* voraus, das zweifellos von Furetière selbst stammt. Dort heißt es nach alter, seit Horaz geläufiger Weise, daß der Autor nicht nur *divertir*, zerstreuen, unterhalten wolle, sondern vor allem *instruire*. Bei Furetière ist der Akzent stark auf den sittlichen Nutzen verlagert; das

Werk selbst hat nur mehr den Zweck eines Heilmittels, das ob seines guten Geschmacks leicht einzunehmen ist. Trockenes Moralpredigen ist fruchtlos; man muß die Laster mit ihren Folgen schildern, um sie verabscheuenswert zu machen.

Gegen die großen Laster dieser Welt, die Laster der großen Herrn, schreiben viele und predigen noch mehr; um die Kleinen aber kümmert sich niemand. »(...) il faut considerer qu'il n'y a que trop de predicateurs qui exhortent aux grandes vertus et qui crient contre les grands vices, et il y en a tres-peu qui reprennent les defauts ordinaires, qui sont d'autant plus dangereux qu'ils sont plus frequens: car an y tombe par habitude, et personne presque ne s'en donne de garde.«⁵⁰

Die gewöhnlichen Fehler – um die hatte sich die Literatur in der Tat ebensowenig gekümmert wie um die kleinen, privaten Tugenden. In der Praxis schildert Furetière nicht so sehr die Tugenden als die Laster der bürgerlichen Schicht. Es ist ein merkwürdiges Phänomen, daß ein ausdrücklich das Bürgertum zum Romanobjekt nehmendes Werk – geschrieben von einem Bürger – nicht etwa die bisher ignorierten Tugenden dieses Standes darstellt, sondern seine Schwächen, seine Laster. Der anspruchsvolle idealistische Roman, der die Stillage des Epos erreichen wollte, kannte nur glänzende Laster oder absolute Tugenden von Leuten besserer oder höchster Stände. Die kleinen, sich zu Gewohnheiten verfestigenden Alltagsfehler sind dort irrelevant, es sind private, ja bürgerliche Fehler und Tugenden, die den Leser weder erbauen noch sonderlich ärgern oder gar, wie es die Literaturtheorie gemäß der Ästhetik des Aristoteles bei den Lastern und Untaten will, erschüttern.

Diese kathartische, reinigende Wirkung der literarischen Schilderung will Furetière jetzt auf die bürgerliche Alltagswelt ausdehnen. Für diese aber ist nur die Satire oder die Komödie zuständig. Sie soll wie eine heilsame Medizin genossen werden. »Il faut pour cela que la nature des histoires et les caractères des personnes soient tellement appliqués à nos moeurs, que nous croyions y reconnaître les gens que nous voyons tous les jours.«⁵¹ Also: Die kleinen alltäglichen, privaten Fehler und Tugenden, zu sittlichen Zwecken dargestellt an Menschen, wie sie jeder Zeit begegnen; das bedeutet logisch und sachlich das bürgerliche Milieu. Daher schreibt Furetière den Roman der bescheidenen und trivialen Alltagswirklichkeit, den *Roman bourgeois*.

In voll bewußter, distanzierender Ironie parodiert er gleich im ersten Satz die traditionellen Epeneröffnungen im Stile des virgilischen *Arma virumque cano*: »Je chante les amours et les aventures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe.«⁵² Als ob Liebe und Abenteuer von Kleinbürgern bis dahin jemals Gegenstand der anspruchsvollen Kunst gewesen wären!

Wenig später fährt er fort:

(...) je vous raconteray sincerement et avec fidélité plusieurs historiettes ou galanteries arrivées entre des personnes qui ne seront ny heros ny heroïnes, qui ne dresseront point d'armées, ny ne renverseront point de royaumes, mais qui seront de ces bonnes gens de mediocre condition, qui vont tout doucement leur grand

⁵⁰ Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois* (hrsg. Édouard Fournier), Paris 1854, Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1972, S. 23/24.

⁵¹ ebd., S. 24.

⁵² ebd., S. 27.

chemin, dont les uns seront beaux et les autres laids, les uns sages et les autres sots.⁵³

Keine Helden also, deren Liebesseufzer auf Grund ihrer hohen Stellung gleich die Welt erschüttern wie etwa der *Grand Cyrus*. Daher spielt der Roman auch nicht in phantastisch geschmückten, edelsteinschimmernden Schlössern oder auf brausenden Meeren und in fernen Ländern, obwohl dies, wie Furetière spöttisch bemerkt, den Romancier keinen Pfennig kostet. Er bleibt an dem Ort, den er selbst Tag für Tag gesehen hat: das bürgerliche Viertel um die Place Maubert in Paris.

Furetière warnt den Leser davor, nach Schlüsseln, d.h. nach den Vorbildern für seine Romanfiguren zu suchen. Sarkastisch kanzelt er die *romans à clef* ab und stellt eine Liste auf, die einen Preistarif für Schlüsselromane von der Art der Mlle de Scudéry enthält. Dieses uns wohlbekannte Mädchen soll, wie man munkelte, von dem Finanzminister Fouquet eine größere Summe Geldes dafür bekommen haben, daß sie in einen ihrer Romane Fouquets Schloß eingeführt und enthusiastisch und breit geschildert hatte. Furetière stellt nun eine Kostenliste für die Einführung lebender Personen je nach Qualität und Rolle in der Handlung auf. Wer als Hauptheld auftreten will, hat 1000 Livres zu zahlen; eine Heroine bzw. Heldenliebe 100 Livres; ein erster Stallmeister oder Vertrauter des Helden 10 Livres; für ein Anagramm des echten Namens: 40 Sous usw. Furetière macht hier den originellen Vorschlag, aus den Einkünften der Schlüsselromane einen Hilfsfonds für notleidende Schriftsteller zu gründen.

Doch nun zur Handlung! Sie beginnt in der Kirche – eine uralte literarische Tradition, die die Liebe zweier junger Menschen bei einer Begegnung im Tempel, später in der Kirche entstehen läßt.⁵⁴ Die Geschichte dieses Motivs reicht von der Antike bis mindestens zu Zolas *Pot-Bouille*. Hier ist es die Karmeliterkirche an der Place Maubert. Javotte, die physisch wohlgeratene Tochter eines Prokurators namens Vollichon, sammelt im Auftrag des Pfarrers in ihrem besten Sonntagsstaat Spenden und Almosen für karitative Zwecke. Bei dieser Gelegenheit verliebt sich ein junger Advokat in sie: Nicodème, *un homme amphibie*, wie der Autor sagt, d.h. ein Mensch, der tagsüber fleißiger Advokat, abends aber ein flanierender *courtisan* ist. Nach dem Gottesdienst spricht er Javotte an, legt ihr sogleich sein Herz zu Füßen, aber Javotte erklärt, ihre Mutter habe ihr verboten, einen Liebhaber zu haben und wenn er sie heiraten wolle, solle er sich an ihren Herrn Papa wenden.

Es gelingt Nicodème, in der Familie Vollichon Eingang zu finden, unter beträchtlichen Geldopfern für den habgierigen Papa Vollichon, der zu Hause ein Pantoffelheld, Fremden gegenüber, zumal im Amt, aber ein wahrer Tyrann ist. Eines seiner Hauptmerkmale, entsprechend seinem Beruf, ist es, *d'être fort en gueule*. Nicodème meint es ernst mit Javotte. Auch finanziell ist alles in Ordnung. Bald wird das kirchliche Aufgebot bestellt, noch vor der Hochzeit aber kommt die Peripetie.

Nicodème hatte einst u. a. eine Dame namens Lucrece hofiert, die sich dies wohlgefallen ließ und ihm in zärtlicher Stunde sogar ein schriftliches Heiratsversprechen abrang. Gleichzeitig war jene Lucrece aber auch mit einem jungen Marquis liiert, den es aus den vielbesuchten adligen Jagdgründen zur Abwechslung einmal

⁵³ ebd., S. 28.

⁵⁴ Über die Geschichte dieses Motivs gibt eine Hamburger Dissertation Auskunft: Bernhard König, *Die Begegnung im Tempel*, Hamburger Romanistische Studien 1960.

in die bescheideneren, aber aussichtsreichen Gefilde des parvenuseligen Bürgertums getrieben hatte. Lucrèce holte sich – wie es in dem Roman heißt – bei dem Marquis ein Übel, das drohte, *de lui gêter bientôt la taille*. So standen die Dinge, als der Marquis vor seiner Vaterschaft das Weite suchte und Lucrèce, also verlassen, das Heiratsversprechen Nicodèmes hervorkramte, es der Familie Vollichon aushändigte und damit die geplante Heirat mit Javotte sabotierte. Nicodème wird also unsanft verabschiedet. Zwar kann er die Ansprüche Lucrèces mit Geld befriedigen, aber aus der Liebe zu Javotte wird nichts mehr, da sich inzwischen ein anderer Freier gemeldet hat: der bornierte, leicht bedeppte, geizige, aber wohlhabende Advokat Bedout. Bei ihm sind Überraschungen à la Nicodème nicht zu erwarten, denn er ist solid aus angeborener Blödheit. Er will sich aber, koste es, was es wolle, verheiraten und legt nun sein jungfräuliches Herz Javotte zu Füßen. Aber Javotte will nicht: ihre Eltern haben den Fehler gemacht, die mangelnde Bildung Javottes durch den Besuch in einem präziösen Salon zu kompensieren. Dort verliebt sich das unbedarfte Mädchen in einen versedrechselnden Modegecken namens Pancrace, der ihre Phantasie unheilvoll beeinflusst, indem er ihr Romane verabreicht: vor allem die *Astrée*, die Javotte nun nachts heimlich unter der Bettdecke verschlingt. Javotte träumt jetzt nur noch von idealen Welten. Sie lehnt daher die Zumutung, den biedereren Bedout zu heiraten, glatt ab und wird dafür von ihrem erbosten Vater in ein Kloster gesteckt. Angesichts solcher Renitenz bricht bei den Vollichons eine ganze Welt zusammen. Javotte aber hat inzwischen genug Romane gelesen, um zu wissen, was zu tun sei: sie läßt sich von Pancrace aus dem Kloster entführen und kommt, so gebrandmarkt, für eine gutbürgerliche Heirat nicht mehr in Frage.

Auch Lucrèce hat sich inzwischen ins Kloster zurückgezogen. Aber keineswegs zwecks Abbüßung ihrer Sünden, sondern bloß, um sich in ländlicher Abgeschiedenheit von den Folgen ihrer Neigung zu dem verschwundenen Marquis entbinden zu lassen. Das gelingt ihr so trefflich, daß sie mit allen Anzeichen größter Sittensstrengung in die Welt zurückkehren kann und schließlich mit dem immer noch zur Heirat entschlossenen Bedout in den ruhigen Hafen der Ehe einsegelt.

Damit endet der erste Teil, das erste Buch. Der Leser, der nun mit einigem Recht vom zweiten Buch eine Fortführung der Handlung, etwa des weiteren Schicksals Javottes oder auch Nicodèmes, erwartet, sieht sich genarrt. Der Autor erklärt ihm nämlich kurzerhand, daß diese Erwartung gegen die Wahrheit des tatsächlichen Lebens verstoße:

Si vous attendez, lecteur, que ce livre soit la suite du premier, et qu'il y ait une connexité nécessaire entr'eux, vous estes pris pour duppe. Détrompez-vous de bonne heure, et sçachez que cet enchaînement d'intrigues les uns avec les autres est bien séant à ces poèmes héroïques et fabuleux où l'on peut tailler et rogner à sa fantaisie. Il est aisé de les farcir d'épisodes, et de les coudre ensemble avec du fil de roman, suivant le caprice ou le genie de celuy qui les invente.⁵⁵

Zunächst hat man den Eindruck, Furetière wolle seine Leser an der Nase herumführen. Es steckt jedoch – wie näheres Zusehen lehrt – eine ernste Überzeugung

⁵⁵ Antoine Furetière, op. cit., S. 215.

dahinter, die allerdings, wie es so oft geschieht mit ernstern Überzeugungen, fragwürdig ist.

Er wirft den heroisch-sentimentalen Romanen vor, daß sie nicht nur in Inhalt und Stil falsch, unwahr und wirklichkeitsfremd seien, sondern daß sie auch die Fabel nach Belieben mit willkürlich erfundenen Episoden ausstopfen und mit dem Romanfaden künstlich zusammennähen. Die Willkür des Erfinders spiegelt einen Zusammenhang, eine Harmonie des Geschehens und eine Allwissenheit vor, die verlogen sind: Die Form entspricht nicht der Wahrheit des Stoffes, daher wird der Stoff selbst verfälscht. Bis dahin hat Furetière zweifellos recht. Aber schon im nächsten Satz deutet sich ein grundlegender ästhetischer Irrtum an:

... il n'est pas de mesme de ce tres-veritable et tres-sincere recit, auquel je ne donne que la forme, sans alterer aucunement la matiere.⁵⁶

Er gibt dem Stoff, so wie er ihn in der alltäglichen, banalen Wirklichkeit vorfindet, die adäquate Form. Das klingt verführerisch und ist doch grundfalsch, weil aus der reinen Kopie der Alltagswirklichkeit keine Kunst wird. Als Aristoteles gefordert hatte, der Dichter müsse die Natur nachahmen, hat er damit gemeint, daß die Dichtung die wesentlichen Grundbestimmungen der Natur vom Wust der Zufälligkeiten, der Belanglosigkeiten befreien müsse; daß sie die wahre, verborgene Gesetzmäßigkeit aufdecken müsse. Darin bestand die Mimesis für Aristoteles. Er hatte wohl gewußt, daß im alltäglichen Leben nur zu vieles als zufällig erscheint, als Spreu des Schicksals, und trotzdem hatte er gefordert, daß bei jedem dichterischen Werk sich aus dem einmal gesetzten Anfang, der Ausgangssituation, mit innerer Notwendigkeit die Mitte, und aus der Mitte mit gleicher Notwendigkeit das Ende der Handlung ergebe. Zufällige Ereignisse dürfen dabei nur eine Rolle spielen, wenn sie die innerlich notwendige Handlung fördern. Und jede Episode erhält ihr ästhetisches Daseinsrecht nur durch die Funktion, durch die sie die Notwendigkeit der Fabel mitkonstituiert. Das bedeutet, daß der Dichter den Stoff, den ihm die Wirklichkeit bietet, zwar nicht verfälscht, ihn aber wohl verändert insofern, als er das Wichtige auswählt, daß er jene Momente an diesem Stoff heraushebt, die es möglich machen, daß ein ganzer Bereich der extensiven Lebensfülle in einem einzigen konkreten Fall so intensiviert, so verdichtet werden kann, daß in diesem einzigen Fall alles, was in der Fülle wesentlich war, mitgehalten ist. Mit anderen Worten: die jeweilige Handlung, die jeweilige Intrige, die jeweilige Krisis, das jeweilige Ende, ob happy end oder Tod oder Wahnsinn, sollen ohne Aufgeben des individuellen Charakters, der sie allein glaubhaft und wahr macht, doch zugleich typisch sein. Das Besondere und das Allgemeine sollen zusammenfallen, sollen in der Handlung und durch die richtig erfundene Fabel identisch sein. Nicht die Natur in ihrer Extensität, sondern in ihrer Intensität, nicht in ihrer vom bloß Zufälligen und Nebensächlichen bestimmten oberflächlichen Erscheinungsweise, sondern in ihrem Wesen soll Gegenstand der Kunst sein. Dieses Wesen aber künstlerisch zum Scheinen des Schönen als Ausdruck der Wahrheit zu bringen, bedarf es als erster Voraussetzung der richtigen Auswahl dessen, was an der gegebenen Wirklichkeit bestimmend und wichtig ist. Damit nun sich dieses ausgewählte Wichtige auch als Moment des Wesens zeige, bedarf es einer sinnvoll proportionierten Fabel, in welcher

⁵⁶ ebd., S. 215.

jene ausgewählten Momente sich mit der Notwendigkeit des Wesenhaften verhalten, d.h. ein echtes Sinngefüge ergeben. Dabei kann auch der Zufall gar wohl eine Rolle spielen, aber stets nur als Modus des Möglichen im Bedingungsrahmen des Notwendigen.⁵⁷

So hat Aristoteles es wohl gemeint, und es gibt gute Gründe für die Annahme, daß diese Meinung auch für alle Ästhetik des Romans fundamental ist. Aber leider ist die aristotelische Ästhetik unvollendet, fragmentarisch geblieben, und man hat seine Mimesislehre sehr oft und sehr gründlich mißverstanden. Und auch unser Furetière hat sie in einem Sinne mißverstanden, der geradezu kunstfeindlich wird: darstellen *sans alterer aucunement la matiere* heißt dem Nebensächlichen schon quantitativ das gleiche Gewicht geben wie dem Wesentlichen, das ist weniger als die moderne Reportage, die doch wenigstens nach Wichtigkeit auswählt. Furetière ist in seiner falschen Theorie immerhin konsequent: » Ce sont de petites histoires et aventures arrivées en divers quartiers de la ville, qui n'ont rien de commun ensemble.«⁵⁸ Das ist eigentlich furchtbar, und es wäre noch schlimmer, wenn er sich in der Praxis genau an seine Theorie gehalten hätte. Faktisch hat er doch ein *commun*, ein Gemeinsames gewählt, schon allein dadurch, daß sich von den *divers quartiers de la ville* praktisch nur eines vorfindet, das *quartier* der *Place Maubert*. Seine Theorie aber treibt er bis zum Extrem voran. Er sagt: »Die Sorge um die Verbindung des nicht Zusammengehörigen überlasse ich dem Buchbinder«. Er will daher alles vermeiden, was dem Inhalt des Buchs eine Einheit geben könnte, einen Sinnzusammenhang, den er im Leben nicht zu finden glaubt: daher keine *unité des temps ny des lieux*, und keinen dominierenden Helden, keinen eigentlichen Protagonisten. Das ist natürlich eine offene Absage an die epische Tradition. Und weil es im Leben nie so ausgeht, wie es anfangs aussieht, darf es auch im Roman nicht anders sein: daher soll der Leser nicht hoffen, von Javotte oder Nicodème noch etwas zu hören, und schon gar nicht das, was er erwartet oder gar wünscht. Wenn also im zweiten Teil des Buches doch noch eine Person wieder erscheint, die schon im ersten Teil auftrat, dann ist es *le hazard plustost que le dessein*.⁵⁹

Wir haben festgestellt, wie sehr Furetière die aristotelische Mimesislehre mißverstanden hat und damit auch den künstlerischen Realismus unmöglich macht. Interessant wäre nun auch eine Lösung der Frage, warum er sie so gründlich mißverstanden hat. Der Umstand, daß ein solches Mißverständnis sich schon bei den vorausgehenden Realisten des 17. Jahrhunderts, besonders deutlich bei Sorel, abzeichnete, läßt vermuten, daß dies nicht Furetières alleinige Schuld ist. Diese wird dadurch bestätigt, daß mit Furetières extremer Theorie auch zugleich die ganze Richtung des realistischen Romans im 17. Jahrhundert zu Ende geht. Furetière hat keinen direkten Nachfolger mehr. Erst Diderot wird in seinem Roman *Jacques le Fataliste* diese Richtung zu einem anderen Ende führen.

Wir kommen der Lösung dieser Frage näher, wenn wir Furetières Konzeption der Wirklichkeit nachgehen, die ja ganz programmatisch seiner Romantheorie zugrun-

⁵⁷ Vgl. Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München 1973.

⁵⁸ Antoine Furetière, op. cit., S. 215.

⁵⁹ ebd., S. 216.

degelegt ist: er schließt jede Einheitlichkeit, jeden Sinnzusammenhang in der Romanfabel deshalb aus, weil ein solcher Sinnzusammenhang im Leben, in der Wirklichkeit nicht vorhanden sei. Das Wahrheitswollen seiner literarischen Tätigkeit zielt umgekehrt gerade darauf, diesen Mangel an Sinnzusammenhang im Leben aufzuweisen in betontem Gegensatz zu den idealistischen Romanen, die ihn vertuschen. Es genügt nicht zu sagen, Furetière selbst sei ein verbitterter Mensch gewesen, den eigene Charakterveranlagung und das Scheitern mancher Pläne dazu bewogen hätten, im Leben ein nur notdürftig geregeltes Chaos zu sehen. Es ist nicht zufällig, daß er das Fehlen einer sinnvollen Ordnung gerade mittels einer bisigen Satire auf das Bürgertum demonstrieren wollte, auf den Stand, dem er doch selbst zugehörte und dem doch eigentlich der ganze realistische Roman als literarische Ausdrucksform entsprach. Wie kommt ein Autor zur Auffassung einer totalen Regellosigkeit und Unordnung ausgerechnet in einer Epoche der französischen Geschichte, in welcher der Ordnungsbegriff oberster Wert in der Politik wie in der Kultur und der Wirtschaft des Merkantilismus war? Und wie kommt gerade ein Angehöriger desselben Standes dazu, welcher die fast ausschließliche tatsächliche Stütze dieser höchsten, monarchisch-absolutistischen, dieser völlig rationalisierten Ordnung war? Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, die zugleich die Gründe für Furetières falsche Romantheorie wie für das vorläufige Ende des realistischen Romans aufzeigen kann, müssen wir noch einige Merkmale des »Roman bourgeois« einer kurzen Betrachtung unterziehen.

Seinem Vorhaben entsprechend, nur die kleinen Laster und Tugenden der Leute aus unteren Ständen zu schildern, zeichnet Furetière Genre-Bilder, darunter viel Familiär-Idyllisches. Aber dabei werden selbst die kleinen Tugenden, die er doch rühmen will, noch als Laster verdächtigt. Monsieur Vollichon nennt seine Madame Vollichon zärtlich *moutonne*, sie ihn *mouton*. Aber diese idyllische Vergoldung des Banalen wird überschattet von dem Umstand, daß die propere Mme Vollichon ein Hausdrachen, der geldgierige, pedantische Monsieur Vollichon dagegen ein Amtstyrann ist. Beide sind dabei gesehen als Repräsentanten einer streberischen Schicht bürgerlicher Pfennigfuchser, bei denen sich die menschliche und soziale Qualifikation an der Summe des zusammengescharten Geldes bemißt. Natürlich wird auch der Ehegatte im Maßstab des Bankkontos errechnet. Furetière stellt einen regelrechten Heiratstarif auf. Nach dieser Liste hat ein Mädchen mit einer Mitgift zwischen 2000 und 6000 livres Anspruch auf einen kleinen Kaufmann oder einen Gerichtsgehilfen, zwischen 6000 und 12000 livres auf einen Seidenhändler, Anwalt oder Sekretär eines hohen Herrn. So steigert man sich in feinen Nuancen weiter: Mit 15 000 bis 20 000 écus ist ein Gerichtsrat fällig, mit 50 000 bis 100 000 ein Finanzpräsident; bei 100 000 bis 200 000 winkt bereits ein echter Marquis.

Lucrèce, eine Gestalt des Buches, besaß etwas mehr als 30000 livres und wartete daher auf den Gerichtsbeisitzer, der ihr zustand. Und eigentlich nur, um die Wartezeit etwas unterhaltsamer zu gestalten, hatte sie sich mit Nicodème, dem Marquis und anderen Kurzweil verschafft.

Der Bewerber, der unter Einhaltung dieses Tarifs mit den Eltern der Erwählten einig geworden war, hatte begreiflicherweise ein gewisses Interesse daran, die Katze nicht im Sack zu kaufen. Zu Hause war man aber altväterlich prüde: die Tochter blieb unsichtbar. Und daher konnte man das zukünftige Ehegespons gewöhnlich

nur in der Kirche in Augenschein nehmen. Die Kirche war also das zweite Stadium des Heiratsmarktes. Als Javotte, die bis dahin in ebensolcher Ignoranz wie Zurückhaltung erzogen worden war, in dem Präziosensalon in völliger Freiheit mit Männern diskutieren kann, bricht die kleinbürgerliche Welt plötzlich zusammen, was für den grimmigen Satiriker Furetière ein Zeichen ihrer Substanzlosigkeit, ihrer Eitelkeit und ihres Parvenustrebens ist. Zugleich aber meint er, was auch Molière in den *Précieuses ridicules* sagen wollte: zurück an die Kochtöpfe in einem Bürgerhaus, in dem man die Töchter jedoch nicht in dumpfer Unwissenheit heranziehen soll! Der Mangel an Bildung im Bürgertum ist für Furetière ein Ärgernis. Sein Prokurator Vollichon hat einmal Gelegenheit, eine Aufführung von Corneilles *Cinna* zu sehen, und er berichtet nachher im Freundeskreis darüber im gleichen Ton wie über einen Familienkrach im Nachbarhaus. Die Habgier läßt keine Zeit für Bildung. Vollichon schließt sich fast jeden Abend ein, um bis gegen Mitternacht zu arbeiten. Für Furetière ist dies ein bloßes Zeugnis der Gewinnsucht, eines spezifisch bürgerlichen Lasters. Er verkennt dabei, daß es zugleich ein Moment der bürgerlichen Tugend enthält, verkennt, daß darin durchaus noch jene innerweltliche Askese lebt, vermöge derer das Bürgertum seinen Aufstieg zur herrschenden Klasse und zugleich das Zeitalter des Kapitalismus vorbereitet. Den Zusammenhang zwischen innerweltlicher Askese, frühkapitalistischer Arbeitsteilung und religiöser Reformationsideologie im Bürgertum hat der große Soziologe Max Weber nachgewiesen. Furetière konnte diesen Zusammenhang noch nicht durchschauen. Für ihn sind pedantische Strenge und peinliche Sparsamkeit nichts anderes als kleinlichster Geiz und engstirniges Strebertum. Wie Molière geißelt Furetière die Pedanterie, Wichtigtuerei und den Geiz des Bürgertums, vor allem auch seine Anfälligkeit gegenüber den Moden, Gewohnheiten und Sitten des Adels. Darin sind sich Furetière, Molière, La Bruyère und Boileau völlig einig. Sie begreifen im Grunde nicht, daß ein Stand, der längst mehr ist als er scheint, eine so verhängnisvolle Neigung hat, mehr zu scheinen als zu sein. Man darf, will man diese Zusammenhänge richtig verstehen, nicht vergessen, daß die hervorragendsten bürgerlichen Träger des klassischen Geistes, Molière, Boileau, Racine und auch Furetière, sich regelmäßig in der Gesellschaft der *gais buveurs* im *Mouton blanc* trafen, wo nicht nur fröhlich gezecht, sondern offenbar geradezu eine literarische Strategie ausgearbeitet wurde. Daß Racine dem Roman *Furetières* gewisse Elemente entlieh, habe ich erwähnt. Und Molière, dessen *Précieuses ridicules* Furetière einige Anregungen verdankte, hat sich seinerseits für einzelne Szenen seiner *Femmes savantes* wiederum an den *Roman bourgeois* gehalten.

Was aber bei Molière tiefschichtige Dichtung wurde, selbst in der Farce noch, das bleibt bei Furetière eine pessimistische Satire. An der Neigung des Bürgertums, den adligen Müßiggängern im Benehmen nachzueifern, sieht er nur den Mangel an eigenem Standesbewußtsein, nicht aber auch ein Zeichen dafür, daß diese Schicht endlich aus der sozialen Inferiorität heraustreten will, daß sie darauf drängt, das Honorar für ihre Leistung bei der Errichtung der absoluten Monarchie zu kassieren. Furetière hat den historisch begründeten Drang des Bürgertums nach oben völlig einseitig als Selbstüberschätzung, Würdelosigkeit und Parvenutum mißdeutet. Er sieht alles mit den Augen eines scharfen, aber grämlichen Beobachters. Und die Klasse, die im staatlichen und ökonomischen Leben, ganz im Gegensatz zu dem

partikularistischen Adel, Träger der Ordnung ist, erlebt er nur als einen Bereich der Unordnung, der Regellosigkeit, als ein richtungsloses Tollhaus erbärmlicher kleiner Tugenden und ebenso erbärmlicher kleiner Laster. Es ist wie die Haßliebe eines Enttäuschten, der Röntgenaugen bekommen hat. Das Banale, Triviale wird satirisch zu ästhetischer Bedeutung hochgesteigert, weil es den Autor maßlos ärgert. Die Komik ist des Humors soweit entkleidet, daß fast nur noch Satire übrigbleibt. Der pessimistische Eindruck der allgemeinen Richtungslosigkeit im Bürgertum wird nun von Furetière zur ästhetischen Theorie generalisiert und führt, wie wir gesehen haben, zu seinem grundlegenden, letztlich kunstfeindlichen Mißverständnis des literarischen Realismus.

Furetière macht damit aber den realistischen Roman nicht nur ästhetisch unmöglich – er bringt es mit seinen praktischen Konsequenzen auch dahin, daß er kein Publikum mehr findet. Der *Roman bourgeois* hat keinen Erfolg gehabt, der demjenigen seiner Vorläufer vergleichbar wäre. Wer sollte das Buch auch lesen?! Die kleinen Tugenden und kleinen Laster, die detaillierte Trivialität des Bürgertums konnte das adlige Lesepublikum nicht reizen. Und das Bürgertum fand sich hier viel schlimmer dargestellt als es war. Der Optimismus, dem es als eine auf dem geschichtlichen Weg zur Macht befindliche Klasse huldigte, hatte durch die Fronde keine so tiefe Einbuße erlitten, daß er sich durch die pessimistische Schwarzseherei des *Roman bourgeois* mit Lust hätte selber negieren lassen.

Der realistische Roman mit seiner Gesellschaftskritik, seiner Detailsatire gegen alle Stände und Berufe war ein eminent bürgerliches Erzeugnis, in dem versucht wurde, die Welt illusionslos so zu sehen, wie sie ist. Der Optimismus erscheint hier in der Gestalt eines umfassenden Mißtrauens gegenüber allem Scheinhaften, eines Mißtrauens, das sich mit Furetières Roman sogar gegen die eigene Welt richtet. Das Ergebnis ist, wie wir sehen, ein letztlich unkünstlerisches. Der Versuch, die Kontingenz des Lebens durch ihr bloßes Abbilden bzw. Kopieren literarisch wiederzugeben, mußte ästhetisch scheitern. Mit Furetières *Roman bourgeois* ist die Reihe der *romans comiques* zu Ende und die ihnen innewohnende realistische Intention zunächst gescheitert. Der Streit um die ästhetische Würde des Romans konnte durch diese Art von Roman nicht positiv entschieden werden.

Ich schließe damit die Behandlung des Romans vorläufig ab, verweise aber zum Schluß noch auf einen wichtigen Aspekt, der uns in die erste Jahrhunderthälfte und zu fundamentalen Problemen der Literatur des 17. Jahrhunderts zurückführt:

In Furetières *Roman bourgeois* ist ein Stilelement am Versiegen, das bei Charles Sorel sich im Roman durchsetzte und bei Scarron den Höhepunkt erreichte: Die Burleske. In den Romanen dieser Autoren begegnen sich das Realistische, das Komische und das Burleske in einer einheitlichen stilistischen Intention, die gegen die präziös getönten heroisch-galanten Romane ritterlich und schäferlicher Art gerichtet ist. Diese Stoßrichtung zielt zugleich auf den hohen ästhetischen Anspruch der idealistischen Romane, die sich an den Regeln des Epos orientierten. Der realistische Roman manifestiert eine Freiheit vom Regelzwang, eine Freiheit der Erfindung und der Wahl des Sujets, die seine Situierung im Bereich des klassischen Geistes überaus erschweren.

Barock, Burleske, Preziosität und Klassik: Versuch einer Begriffs- und Funktionsbestimmung

Die Burleske als Provokation

Es steht außer Frage, daß die Burleske in gewisser Weise die Tendenzen des Barock fortsetzt, welche in den ersten drei bis vier Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts herrschten. Das Problem, das sich dabei stellt, lautet: in welchem Verhältnis zu einander stehen Barock, Burleske, Preziosität und schließlich Klassik? Diese Frage ist überaus schwierig zu beantworten, sie ist daher außerordentlich umstritten: vor allem deshalb, weil der Begriff des Barock erst seit jüngerer Zeit auf die französische Literatur angewandt wird, weil die Übertragung von Stilbegriffen der bildenden Kunst auf die Literatur höchst problematisch ist, und weil die enthusiastischen Fürsprecher des Barockbegriffs dessen Geltung sogar auf die ganze Klassik ausdehnen wollen.

Wir können jetzt keine Lösung finden und vorschlagen, müssen uns aber über die Fragestellung klarwerden. Ich will sie, so gut es geht, vereinfachen, selbst auf die Gefahr hin, die Konturen zu klar und daher falsch zu ziehen.

Beginnen wir mit der Burleske.⁶⁰ Das Wort kommt, wie die Sache, aus Italien: *Bur-la, burlare*, Spaß, Scherz, Spott, Hohn. Gemeint ist in unserem Fall der Hohn, die Parodie auf alles Verblasene, Idealische im desillusionierenden Rekurs auf das Lebenswahre, das meistens ein Niederes, Banales ist. Es ist im Anfang nahezu gleichbedeutend mit *ridicule* und *grotesque*. Denken wir an die derben Späße, an die vulgäre Effektkomik, an die groteske Häßlichkeit mancher Personen in den Romanen Sorels, Scarrons und Furetières, an die Rolle, die dem Allzumenschlichen, dem Unappetitlichen eingeräumt wird. Es ist, als wollten diese Autoren mit hartnäckiger Bosheit eine ganze ideale Vorstellungswelt Szene für Szene widerlegen und ad absurdum führen, als wollten sie ein Gespinnst von schillernden Wertbegriffen zerreißen, denen keine Wahrheit zukommt. Unaufhörlich wird der geltende Sittenkodex durchbrochen und damit seine Fragwürdigkeit entlarvt. Das wird in der Burleske zur vorherrschenden literarischen Technik. Der preziösen Prüderie von Ausdruck und Verhalten wird die Vulgarität in Sprache und Benehmen entgegengesetzt. Daher lautet die Definition, die der französische Forscher Pierre Toldo von der Burleske gab: »le grand rapetissé et le sublime transformé en vulgarité«. Wenn man die Exklusivität der Preziösen als eine Art von Verschwörung im Dienste präntentioser weiblicher Bildungs- und Emanzipationsbestrebungen ansehen kann, dann erscheinen die burlesken Werke wie die Produkte einer deftigen Män-

⁶⁰ Eine größere Untersuchung hat dieser Erscheinung Francis Bar, *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Etude de style*, Paris 1960, gewidmet.

nergengesellschaft, die ihren sonst unterdrückten Neigungen freien Lauf läßt. Und wenn die Preziosität eine Art von femininer Bildungsaristokratie errichten will, die sich an der kultivierten Sprache legitimiert, dann nivelliert die Burleske im Gegensatz dazu die hierarchischen Unterschiede durch die Festlegung aller Sprecher auf eine niedrigere Sprache. Noch deutlicher als die Romane sind hier die Epenparodien. Scarron läßt in seinem *Virgile travesti* Aneas reden wie einen Hafenarbeiter, und Dido benimmt sich und spricht wie eine Marktfrau.

Die Burleske erreicht ihren Höhepunkt in den Jahren zwischen 1640 und 1652. Ihre Mode ist zu Ende mit der Fronde. Der Lebensernst der konsolidierten absolutistischen Staatsordnung hat mit der letzten Rebellion der antimonarchistischen Kräfte auch in der Literatur die Gelüste nach Regelfreiheit und *désordre* erst einmal abgewürgt.

Die Entwicklung des Barockbegriffes

An den Epenparodien und an der Lyrik der Zeit ist die Herkunft der Burleske leichter erkennbar als am Roman. Italien war hier vorangegangen, und wenn – um nur ein Beispiel zu nennen – ein Autor wie der Lyriker Motin ein Gedicht zum Lobpreis der Zuhälterei verfaßt, dann folgt er nur dem Modell, das der Italiener Francesco Berni aufgestellt hatte. Berni hatte in Italien das Signal zum Feldzug gegen den Petrarkismus gegeben. Er leitete eine ganze Bewegung ein mit Preisgedichten auf den Esel, den Käse, die Bohnen, den Auswurf, die Syphilis und andere schöne Dinge. Das Gemeine, Monströse und Absonderliche wurde relevant. Das war neu: der berneske Stil wurde in ganz Europa nachgeahmt, als sei diese brutale Loslösung von den sakrosankten Themen der literarischen Tradition eine Offenbarung der Freiheit. Diese Freiheit, dieses Aufbegehren gegen den geheiligten Regelkodex, diese thematische und formale Ausschweifung und Wucherung, sind spezifische Elemente des Barock. Der Name *Barock* kommt von spanisch-portugiesisch *barrueco*, das eine Perle von unregelmäßiger Form bezeichnet. Die Diskussion um den Begriff eines literarischen Barock, den vor allem schweizerische und einige deutsche Gelehrte vertreten, gegen den sich die französischen Literaturhistoriker jedoch noch sträuben, ist noch im vollen Gange.⁶¹

Versuche, den Barockbegriff als Epochenbegriff und Epochengliederung auf das ganze 17. Jahrhundert auszudehnen, haben sich als unhaltbar erwiesen. Für Frankreich jedenfalls herrscht heute so ziemlich Einigkeit darüber, daß *Barock* als ästhetischer Leitgedanke sinnvoll nur für die Zeit vom Ende des 16. Jahrhunderts an bis zu den Jahren unmittelbar nach der Jahrhundertmitte, bis nach der Fronde gelten kann.⁶²

⁶¹ Vgl. dazu Helmut Hatzfeld, *Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung*, München 1961; René Wellek, *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Yale 1963/Stuttgart 1971; August Buck, *Forschungen zur Romanischen Barockliteratur*, Darmstadt 1980.

⁶² Dies ist auch das Fazit von Wilfried Floeck, *Die Literaturästhetik des französischen Barock. Entstehung – Entwicklung – Auflösung*, Berlin 1979.

Das Unregelmäßige, Außergewöhnliche, Unerwartete, Neue, Überraschende, wurde von einem anderen Italiener zum ästhetischen Oberbegriff erhoben. Dieser Italiener, Giambattista Marino, der dem Marinismus den Namen gab, lebte ein paar Jahre in Frankreich. Er war begeistert von der Unordnung Frankreichs in den Jahren vor Richelieu. Marino selbst war der personifizierte Skandal in Leben und Dichtung. 1625 ließ er sein Epos *L'Adone* in französischer Sprache erscheinen – ein Epos der Sinnlichkeit und der Wollust in neuntausend Versen um den Mythos von Liebe und Tod des Adonis, eingesponnen in eine ganze Kosmogonie. Marino ist völlig amoralistisch, und er bricht entschlossen mit alten Traditionen. Er holt Sprach-, Stil- und Formelemente her, wo er sie findet; er scheut kein Plagiat. Sein ganzes Werk – wie sein Leben – ist auf Provokation angelegt, und sein Stilprinzip ist es, Verblüffung zu erzeugen: *far stupire*. Um dieses Ziel zu erreichen, schreckt er auch vor dem Gräßlichen, Blutigen, Grausamen und Makabren nicht zurück. Tod und Verfall sind mit dem Ingrediens der Wollust ausgestattet, und alle sprachlichen Mittel werden aufgeboten, um die Sinne zu bezaubern. Er wollte partout Neues, Exzentrisches, Extravagantes, unerhörte Effekte. Zu diesem Zweck steigerte er das petrarkistische Concetto, das geistreich zugespitzte Gedanken- und Wortspiel zu unüberbietbaren Graden.⁶³

Eine ganze Reihe französischer Autoren war vom Stil Marinos fasziniert und versuchte, ihn nachzuahmen. Das lief oft genug nur darauf hinaus, daß man traditionelle Concetti kombinierte, um auf diese Weise Staunen zu erregen. So verband etwa Rotrou den alten petrarkistischen Vergleich der weiblichen Brust mit Milch und Schnee mit dem topischen Bild vom Feuer der Liebe, und herauskam: » ces deux monts ... où le lait et la neige font trêve avec le feu«.

Marinos Verblüffungseffekte waren von einem scharfen Intellekt kalkuliert. Daher konnte es geschehen, daß die dynamische, hyperbolische Sprache dieses Mannes zu inem der Muster wurde, an denen sich der rationalistisch gedämpfte Sprachstil der Klassik herauszubilden vermochte. Dies geschah nun freilich zuerst wieder in der Form der Übertreibung – in der Sprache der Preziosität.

Die Preziosität in Frankreich: das Hôtel de Rambouillet

Um 1640 kommen die barocken Stilformen außer Mode bzw. setzen sich in Gestalt der Burleske noch bis zum Ende der Fronde fort. Die Preziosität löst als noch pubertäre klassische Gegenbewegung den barocken Stil ab. Im Hôtel de Rambouillet, dem Zentrum einer neuen Sprachgebung und der Keimzelle der Académie française, trachtet die französische Gesellschaft, sich ein neues, autonomes Ordnungsprinzip zu geben. Richelieu faßte seinen innenpolitischen Grundsatz in die Worte: »L'ordre de l'Etat exige une certaine uniformité des conduites«. Die »uniformité des conduites« war auch das Ziel der Preziosität, das sich vor allem anderen in einer neuen Sprachgesinnung manifestierte. Kein Wunder, daß der Kardinal diese Tendenz förderte, obwohl er die Zirkelbildung im Hôtel de Rambouillet miß-

⁶³ Vgl. hierzu das erhellende Kapitel über die italienische Barockpoesie in Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt 1964.

trauisch beobachten ließ als den möglichen Herd einer Rebellion. Richelieu entsandte seine graue Eminenz, den Pater Joseph, in das Hôtel de Rambouillet; aber die couragierte Marquise ließ den Spitzel abblitzen.

In der *bienséance* gab sich diese neue Gesellschaft ein Sittengesetz, eine Norm, die – in ein Stilgesetz transponiert – die Sprache schließlich von aller barocken Willkür befreien mußte.

Der führende Geist dieses ersten und bedeutendsten präziösen Salons war die Marquise de Rambouillet, eine hochkultivierte Frau, deren Namen Cathérine der alte Malherbe in das Anagramm Arthenice umgemodelt hatte. Bestimmend waren im Präziösentum überhaupt die Frauen; gegen sie richtet sich der Spott Molières und des boshaften *Dictionnaire des précieuses*, den Somaize im Jahre 1661 veröffentlichte.⁶⁴ Er ironisiert den Anspruch der Präziösen, selbst zu schreiben und die Produkte anderer zu beurteilen, vor allem aber die Sucht, durch ihre Neuartigkeit bizarre und in ihrer Bedeutung höchst ausgefallene Redewendungen zu kreieren.

Hier haben die Präziösen tatsächlich in einer Weise gesündigt, die Molière den Anlaß für den entscheidenden Erfolg seines Lebens und den Präziösen selbst einen zweifelhaften Nachruhm für alle Zeiten eintrugen.

Die Präziösen waren Schwerarbeiterinnen der Sprache. Die Alltagssprache selbst sollte zur Kunstsprache werden, und der Strahlenglanz der geistigen Anstrengung mußte über jeder sprachlichen Wendung leuchten. Normal zu reden war ihnen ein Greuel. Ein originell gedrechselter Satz, eine präziöse Paraphrase für einen banalen Alltagsgegenstand bewirkte das Hingerissensein einer ganzen Abendgesellschaft. Durch die präziösen Salons wird die Konversation zu einer Kunst, die – so artifizuell sie beginnt – doch alsbald in die zur vollendeten Natürlichkeit gediehene Atmosphäre des kommunikativen *esprit*, des Florettgefechts des geselligen Geistes sich verwandeln sollte.

Die Präziösen begnügen sich nicht damit, den Bestrebungen Malherbes und Vaugelas' zu applaudieren, mit dem Elan emanzipierter Kultursuffragetten schaffen sie ihren eigenen Stil, der die Trivialität des Lebens entschlossen ignoriert. Immerhin sind einige der präziösen Wendungen bis heute in der französischen Sprache lebendig: so z. B. *perdre son sérieux*, *avoir l'intelligence épaisse*, *laisser mourir la conversation*. Weniger Glück, weil einfach unnatürlich und gespreizt, hatten Periphrasen und Metaphern wie *le conseiller des grâces* für den ordinären *miroir*. Die Zähne waren für die Präziösen viel zu sehr durch ihre animalische Verrichtung diskreditiert, als daß sie sich mit dem Wort *dents* zufrieden gegeben hätten: sie umschrieben sie mit *ameublement de la bouche*. Die Perücke wurde zur *jeunesse des vieillards*. Der Mund, vor allem der weibliche, ist nicht einfach ein Mund, dem gewisse vitale Funktionen zukommen, sondern ein *corail soupirant*. Wenn heutzutage eine Reinemachefrau mit dem Anspruch auf die soziale Dignität der Amtsbezeichnung es nicht mehr unter *Raumpflegerin* tut, dann würden die Präziösen – lebten sie heute – den Witz von der *Parkettkosmetikerin* zum Ernst erheben.

Ein Domestike lief unter den Präziösen als *un fidèle*, oder *un nécessaire*; besuchte man eine Dame und wollte man fragen, ob sie zu Hause sei, so hieß die Formel:

⁶⁴ Antoine Badeau de Somaize, *Le Dictionnaire des Précieuses* (hrsg. Charles-Louis Livet I/II), Hildesheim/New York 1972.

Madame est elle en commodité d'être visible. Dem Gast eilte man beflissen entgegen *avec les ailes de l'impatience*. Ein simpler Stuhl, auf dem man schlicht zu sitzen pflegt, erhielt die Würde des gepflegten Gesprächs mitgeteilt, indem man ihn als *commodité de la conversation* bezeichnete. Die Nachthaube figurierte als *complice innocent du mensonge*. Fast überflüssig zu erwähnen, daß sprachliche Assoziationen an für unanständig geltende Körperteile peinlichst vermieden wurden. Bei den Präziösen war das Wort *écu* – die Benennung für ein Geldstück, einen Taler, streng verpönt, weil dabei jemand an *cul* hätte denken können – von anderem zu schweigen. Mußte man den genannten Körperteil – *cul* – doch irgendwie bezeichnen, so griff man in präziösen Kreisen zu der Umschreibung: *le rusé inférieur*. Es war auch zu ordinär, sich schlicht die Haare zu kämmen. Dieser Vorgang hieß *délabyrinther les cheveux*, womit die triviale Alltagsverrichtung in die Höhe der Mythologie erhoben war. Um auszudrücken, daß sie »vor vier Tagen, kurz vor der Abenddämmerung, in einem ländlichen Garten lustwandelte«, formuliert Mlle Paulet, im Hôtel de Rambouillet die *Löwin* genannt, folgendermaßen: »Il y a quatre révolutions solaires, j'errais dans le jardin sous les ornements rustiques, un instant avant que l'astre du jour se fût mis au bain (...)«. Das ganze Leben erfuhr eine Metamorphose kraft der uneigentlichen und gleichzeitig überaus reflektierten Sprache.

Es wäre zu billig und der Bedeutung der Rolle, welche das Präziösentum in der französischen Literatur gespielt hat, ganz und gar unangemessen, wenn wir uns über diese stilistische Verblasenheit nur amüsieren wollten, ohne ihre Beweggründe zu erkunden. Zunächst ist festzustellen, daß dieser Sprachgesinnung eine ausgeprägte Tendenz zur Spiritualisierung innewohnt: Weg von der Alltäglichkeit, weg von der kruden Realität, weg von dem Chaos einer barbarischen, von politischen und religiösen Leidenschaften aufgewühlten Welt! Die banalen Dinge nicht mehr bei ihrem Namen nennen, sondern sie ignorieren bzw. erhöhen, sie in eine entrückte Sphäre des Geistes heben, um sie ihrer niederen Materialität zu entkleiden! Geist und Gefühl aus den irdischen Bindungen befreien! In der Sprache der Präziösen hieß das: *donner à l'esprit le pas sur la matière*.

Vergessen wir nicht, daß die Preziosität von Frauen getragen wurde, die sich zu Trägerinnen einer neuen Gesellschaftskultur berufen fühlten. Das nahm freilich die kuriosesten Formen an. Die Präziösen huldigten einem platonischen Liebeskult, der völlig zerebral wurde. Sie fühlten sich so durchgeistigt, daß sie zwar das Geliebtwerden als Ausweis ihrer persönlichen Qualifikation und als besondere Auszeichnung empfanden und dementsprechend auch kultivierten, aber jede körperliche Annäherung als einen Sündenfall in die Materie verschmähten. Konsequenterweise lehnten sie sogar die Ehe als unerträgliche Verpflichtung zur Berührung mit dem Fleisch ab. Nicht zu Unrecht nannte Ninon de Lenclos – der man solche ätherischen Gefühle allerdings nicht nachsagen kann – die Präziösen die *jansénistes de l'amour*.

Diesen Edelseelen mit ihrem Kult der Delikatheit des Gefühls und der Sprache war die Wirklichkeit ein Greuel. Das Ergebnis war eine unerträgliche Prüderie. Das soll uns nicht hindern, an ihrer Sprache eine weitere, wesentliche Tendenz festzustellen: diejenige der Rationalität. Wenn eine authentische Präziöse es verschmäht, die Wangen eines Gesichts *joues* zu nennen – was gewiß keinen Verstoß gegen

die guten Sitten bedeutet – und sie dafür mit *les trônes de la pudeur* umschreibt, so haben wir darin nicht nur eine überspannte Esoterik zu sehen, sondern auch die rationale Anstrengung der neuen Sprachgesinnung. Es geht um Nuancierung, Präzisierung, Reinigung. Der Eindruck, es handle sich um bloß verstiegene Verschwommenheit und poetisch sein wollende Andeutung, trägt. Maßgebend ist der Versuch einer rationalen Bestimmung, und selbst die nährisch anmutende Sublimierung der Leidenschaften mit dem Abgrund, der zwischen Geist und Körper aufgerissen wird, ist nicht so weit von Descartes entfernt, wie man meinen möchte. Das Präziosentum hat eine erhebliche Rolle in der Ausbildung des klassischen Geistes gespielt, und daher war es so ausführlich zu behandeln, und daher reizt es Literaturhistoriker wie Sprachhistoriker immer wieder, es zu untersuchen und zu definieren.⁶⁵

Das Hôtel de Rambouillet hatte seine Blütezeit in den Jahren 1625 bis 1645. In der berühmten *Chambre bleue* der Marquise traf sich der hohe Klerus: der Cardinal de la Valette, Richelieu, als er noch Bischof von Luçon war; der Hochadel, einschließlich der *princes du sang*, d.h. der mit dem Königshaus verwandten Aristokraten: Stammgast war der Duc de Montausier, dem es gelang, nach 15jährigem Schmachten die präziose Tochter des Hauses, Julie d'Angennes, heimzuführen; der Duc d'Enghien, aus dem der Große Condé wurde, der Prince de Marcillac, den wir besser als den späteren Duc de la Rochefoucauld kennen, und seine zeitweilige Geliebte, die Schwester des Großen Condé und Heroine des Fronde-Aufstandes, die Duchesse de Longueville. An Schriftstellern sah man dort – um nur die wichtigsten zu nennen – Malherbe, Racan, Conrart, Segrais, Vaugelas, Chapelain, Scudéry, Mairet, Ménage, Benserade, Rotrou, Gombauld, Scarron und Corneille.

Die Seele des Ganzen war viele Jahre hindurch – neben der Marquise de Rambouillet – Vincent Voiture, der als eine Art von *maître de plaisir* fungierte. Der präziose Salon war sein Lebenselement und Gegenstand seines Heimwehs, wenn diplomatische Aufträge ihn nach Italien oder Spanien führten. Voiture wurde als Sohn eines Weinhändlers geboren, war also in den Augen seiner Zeitgenossen ein Roturier. Seine Rolle in den Salons und die Anerkennung, die er als Literat fand, dürfen als erstes großes Beispiel für die Auswirkung des gesellschaftlichen und sittlichen Ideals einer rangindifferenten *honnêteté* gelten. Voiture besaß als besondere Gabe die Kunst der Leichtigkeit, der Eleganz, der stilisierten Galanterie, der Konzilianz und galanten Verbindlichkeit. Er war die frühe und nimmermüde Inkarnation einer Eigenschaft, die das 17. und das 18. Jahrhundert so hoch schätzen sollten: des *plaire*, des Gefallens in Wort und Verhalten. Da er ganz der präziosen Atmosphäre verhaftet blieb, sollte jeder seiner zahlreichen Briefe ein stilistisches Feuerwerk sein, bei dem es auf den Inhalt gar nicht ankam. Die Gegenstände sind zutiefst belanglos, ja sie sind offensichtlich bewußt so gewählt. Voiture gefällt sich in der Attitude des Nicht-Ernst-Nehmens, des *badinage* – und das ist sein eigentli-

⁶⁵ Aus der Fülle der Literatur über die Preziosität seien nur drei Untersuchungen herausgegriffen: Werner Ross, »Die >Précieuses<. Ihre Rolle in Gesellschaft und Literatur«, *Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit.* 67, 1957, S. 78-94; Georges Mongrédien, *Le précieux et les précieuses*, Paris 1963; Renate Büff, *Ruelle und Realität. Präziose Liebes- und Ehekonzeptionen und ihre Hintergründe*, Heidelberg 1979.

cher Lebensernst. Die Rolle, die ihm vom Leben auf den Leib geschrieben ist, ist die Rolle des geistvollen, witzigen Unterhalters, der in Fülle unschuldige Plaisanterien um sich her streut, der alles gerade ernst genug nimmt, um es mit dem Reiz des Spiels auszustatten. Er gilt mit Recht als der erste Repräsentant des *badinage*, des geistreichen scherzenden Getändels und des anmutigen Geschwätzes. Er ist präziös, voller Concetti und Metaphern, alles andere als tief, aber witzig. Das *agrément* – die Anmut seines Stils – fand sogar die Anerkennung des gestrengen Boileau. Voltaire, der ein stupender Kenner der Literatur des 17. Jahrhunderts war, kam freilich zu einem härteren Urteil: er verglich Voiture mit einem Tanzmeister, der dauernd stolpert, weil er die Verbeugung gar zu graziös vollziehen will. Daran ist etwas Wahres. Voiture hat den Esprit oft überanstrengt: seine stilistischen Finessen und die Originalitätssucht schlagen häufig in affektierte Wortspiele um. Aber was für uns heute gekünstelt erscheint und was schon dem spätgeborenen Klassizisten Voltaire als eine Sünde wider das *naturel* erschien, galt den Zeitgenossen als ein Muster der gepflegten Natürlichkeit. Voitures Briefe wurden 1649, ein Jahr nach seinem Tod, gesammelt herausgegeben. An dieser Stelle ist es angebracht, die Bedeutung der *Briefliteratur* in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kurz zu würdigen.

Die Briefliteratur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts

Voiture verfügte über eine hervorragende Kenntnis Spaniens und seiner Literatur. Die Spanier besaßen in den von Petrarca inspirierten *Cartas familiares* des Bischofs Antonio de Guevara (1480-1545) ein glänzendes Modell des literarischen Briefs, dessen Ziel es war, auf die Gesellschaft politisch und moralisch Einfluß auszuüben. Guevaras nicht unwürdiger Nachfolger war Antonio Perez (1539-1611), dem als Staatssekretär Philipps II. die furchtbare Aufgabe zugefallen war, den Mord an Juan d'Austria zu organisieren. Er floh nach Frankreich in die Dienste Heinrichs IV. und übte durch seine kunstvoll stilisierten Bettelbriefe, die doch seine menschliche Würde bewahrten, einen erheblichen Einfluß aus. Um diese Wirkung zu verstehen, müssen wir uns vor Augen halten, daß der Brief im 17. Jahrhundert keine private Mitteilung, sondern eine literarische Gattung war, die, wie man weiß, in den Briefen der Madame de Sévigné gipfelte. Wir müssen uns zunächst einfach klarmachen, daß es keine Zeitungen gab, daß der Brief somit Informationsquelle war, daß die Gebildeten oder Bildungsbeflissenen, die einsam in der Provinz saßen, von dem allein relevanten Geschehen in den Hauptstädten, vor allem in Paris, nur durch die Korrespondenz mit den dort Wohnenden erfahren konnten. Das bedeutete, daß jeder Brief nicht nur von seinen unmittelbaren Adressaten gelesen, sondern in dessen ganzem Bekanntenkreis herumgereicht wurde. Das mußte dazu führen, daß man die Briefe sorgfältig stilisierte, weil sie für ein größeres Publikum, für eine gewisse Öffentlichkeit bestimmt waren, eine Öffentlichkeit, die Zeit genug hatte, Inhalt und Stil genau zu beurteilen und zu goutieren. Die persönlich-private Zweckbestimmung trat in den Hintergrund; Briefeschreiben wurde zur Kunst: der Empfänger war daran gewöhnt, von einem Brief nicht nur Nachrichten, sondern auch Reflexionen über den Inhalt dieser Nachrichten zu erwarten – und diese dann

ausgestattet mit allen Vorzügen des neuen Stilbewußtseins. Der Gedanke wird nur gewürdigt, wenn der vollendete sprachliche Ausdruck ihm Bedeutung verleiht. Die Briefe eines Voiture, eines Balzac, werden *gekostet* in dem Maße, in dem sie stilistisch *abgeschmeckt* sind: man wertet sie nach neuen Kriterien: nach den Anforderungen des *bon goût*, den sie selbst mit ausbilden helfen.

Wenn man vom rein politischen Briefwechsel und von den Briefen der Gelehrten und der Philosophen absieht, die dem Erfahrungsaustausch und der Diskussion dienen und somit meist keine literarischen Ansprüche erheben, dann läßt sich über sämtliche überlieferten Korrespondenzen des 17. Jahrhunderts sagen, daß sie von vornherein von ihren Autoren mit dem Blick auf die Öffentlichkeit abgefaßt und meist sogar bereits für eine Drucklegung zurechtgemacht und geordnet worden sind. Dabei wird verständlicherweise der empfangende Korrespondenzpartner unwesentlich, denn nicht jeder ist ein großer Stilist. Daher geht es hier keineswegs um einen Briefwechsel. Von einem Voiture oder gar einem Guez de Balzac eines Briefes gewürdigt zu werden, galt als eine Auszeichnung. Das Bedürfnis danach artete fast zu einer Art von snobistischer Autogrammjägerei aus. Es berührt uns heute eigentümlich, daß der große Dichter Corneille seinen Freund Chapelain bat, an Jean-Louis Guez de Balzac ein Exemplar des *Cid* zu senden, bloß weil Corneille einen Brief Balzacs sein eigen nennen wollte.

Guez de Balzac (1595-1654), dem die Zeitgenossen den Titel eines *grand épistolier* beilegen, stammte aus einer südfranzösischen Adelsfamilie. Er brachte es zum *historiographe du roi* und zum Mitglied der Académie, aber der Traum von einer großen politischen Karriere, der mit diplomatischen Missionen begonnen hatte, mußte scheitern. Zwar wurde er von Richelieu geschätzt, so wie er den Kardinal bewunderte, aber Balzacs politisches Denken war Richelieu zu selbständig. Hätte Balzac sich, wie einige andere, bereitgefunden, das Ministeriat Richelieus als unabdingbares Instrument der Gottesgnadenmonarchie zu propagieren, so hätte er wohl eine bedeutende politische Rolle spielen können. Aber Balzac zeigte Charakter, mußte daher verzichten und zog sich auf sein Schloß an der Charente zurück, um von dort aus seine Zeitgenossen mit Briefen zu beglücken. Das tat er so nachhaltig, daß er schon 1624 die erste Sammlung seiner Briefe herausgeben konnte, und damit war eine Mode inauguriert, die dem ganzen Jahrhundert eigen sein sollte.

Mit wenigen Ausnahmen fehlt den Briefen Balzacs die konkrete Situationsbezo-genheit. Sie sind fast durchweg – wie der Verfasser selber einmal gesteht – eher Abhandlungen als Briefe zu nennen: »il n'avait tenu qu'à la fortune que ce qu'on appelait lettres n'eussent esté harangues ou discours d'Estat«. ⁶⁶

Balzac hat sich in seinen Briefen mit allem beschäftigt, was die gebildete Öffentlichkeit damals interessieren konnte: mit Moral, Religion, Politik, Literatur, Philosophie. Er trägt dazu bei, den Stoizismus aus der Mode zu bringen; er greift in die *Querelle du Cid* ein, indem er Corneille gegen Scudéry verteidigt; er schreibt einen Traktat über die *urbanité* der Römer und bereichert damit das Schrifttum über die *honnêteté*. Ein Grundthema seiner Briefe und seiner Abhandlungen ist das Ver-

⁶⁶ Zit. nach F. E. Sutcliffe, *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Nizet, Paris 1959, S.11.

hältnis zwischen Staatsautorität und Freiheitsanspruch des Individuums – ein Thema, das unter Richelieu mehr Aktualität denn je besaß, das die Stücke Corneilles durchzieht und das dann in der zweiten Jahrhunderthälfte für Jahrzehnte durch die Macht der politischen Verhältnisse verpönt sein wird. Gerade bei diesem Thema findet Balzac jedoch nicht aus dem Selbstwiderspruch heraus: er ist einerseits ein Apologet der absolutistischen Monarchie und der Staatsräson und andererseits ein Fürsprecher der feudal-aristokratischen Selbstherrlichkeit und eines staatsfreien Lebensraums für den Einzelmenschen. Letztlich vertraut er darauf, daß die *raison* den Ausgleich zwischen einem maßvollen Herrscher und dem gehorsamen Untertanen bewirken kann. Das wäre analog der Lösung Corneilles: der Synthese zwischen dem Staat, der vermenschlicht ist, und dem Menschen, der »verstaatlicht« ist.

Balzacs Gedanken sind jedoch voll von Widersprüchen und völlig unsystematisch. Als Theoretiker ist er – wegen seiner eklektizistischen Bildung – eigentlich ein Dilettant, der nichts ganz zu Ende denkt.

Die Literaturhistoriker sind sich ziemlich einig in dem Urteil, daß Balzacs Denken unoriginell, aber charakteristisch für seine Zeit sei. Sein größtes Verdienst darf man darin sehen, daß er für eine ganze Generation zum vielbewunderten Stilmeister wurde. Mit seinem Streben nach sinnfälliger Gliederung und nach kurzen, einprägsamen Perioden bereitet er den Briefstil Pascals vor. Aber schon dreißig Jahre später wird er kaum mehr gelesen. Jetzt gilt sein Stil bereits als unnatürlich, steif, geschwollen, wobei freilich nicht vergessen sei, daß eine Auseinandersetzung mit Staat und Politik jetzt nicht mehr opportun erscheint. Boileau spricht von *affectation* und *enflure*. Balzac selbst konnte noch nicht erreichen, was er im Alter an den Briefen der Marquise de Sablé, einer der großen Salonherrinnen der folgenden Generation rühmte: *Tout est d'esprit, rien ne sent l'étude*. Dieses völlige Natürlichwerden des klassischen Stils, an dem nichts mehr die Anstrengung der Formgebung verrät, wird das Kennzeichen der Briefe der Madame de Sévigné sein.⁶⁷

Balzacs Briefe und Traktate bieten Anlaß, auf ein wichtiges Phänomen hinzuweisen, das uns heute nicht mehr ohne weiteres einsichtig ist: auf den Umstand, daß es keinen Graben zwischen Literatur und Philosophie gab. Montaigne hatte in literarischer Form philosophiert. Balzac behandelte, wie wir sahen, Politik, Religion, Philosophie, als sei es ganz selbstverständlich, daß die Adressaten seiner Briefe sich mit diesen Problemen beschäftigen. Pascal wird die brennendsten Fragen der Theologie in die öffentliche Diskussion werfen. Diese enge Berührung zwischen Literatur und Philosophie gilt auch für das größte und bedeutendste philosophische System, welches das 17. Jahrhundert hervorbrachte: die Philosophie des René Descartes.

⁶⁷ Vgl. auch Jean Jehasse, *Guez de Balzac et le génie romain*, Saint-Etienne 1977.

Descartes und der Cartesianismus

Wenn wir von Cartesianismus sprechen, so meinen wir damit eher eine Denkmethod und eine Denkform als ein philosophisches System. Und als eine Denkform ist der Cartesianismus für die Geschichte der französischen Literatur von unermeßlicher Bedeutung. Wir können daher nicht darauf verzichten, hier von Descartes zu sprechen und uns – bei allem Eingeständnis mangelnder Kompetenz – in eine andere Disziplin einzumischen. Wir können umso weniger davon absehen, als Descartes selbst wollte, daß seine Gedanken in das literarische Bewußtsein seiner Zeit eingingen. Im Vorwort zu seinen *Principes de la Philosophie* schreibt er: »Ich möchte, daß man sie (diese *Principes*) zunächst einmal lese wie einen Roman ...«. Die Zeitgenossen sind diesem Wunsch gefolgt!

Vorwegnehmend sei summarisch gesagt, worin der Einfluß des Descartes auf die klassische Literatur essentiell besteht: er befestigt die Auffassung, daß die ästhetische Schönheit eine solche der Logik und des Gesetzes ist, daß die Regel, der man sich unterwirft, nicht wegen ihrer Tradition gültig ist, sondern weil sie einer universellen Wahrheit zum Ausdruck verhilft, weil sie ein unabänderliches Naturgesetz artikuliert und weil sie die Identität von Wahrheit und Schönheit besiegelt.

René Descartes (1596-1650) entstammte der noblesse de robe. Als der 41jährige im Jahre 1637 in Leyden in Holland seinen berühmten *Discours de la Méthode* veröffentlichte, hatte er bereits halb Europa kennengelernt, meist als Soldat. Er kannte die Welt und die Einsamkeit der wissenschaftlichen Meditation, aber auch die Sorge vor der Behinderung des freien Denkens. 1629 war er nach Holland, in einen protestantischen Staat, ausgewichen, und er hatte eine Abhandlung über die physikalische Natur des Lichtes zu schreiben begonnen, als ihn die Nachricht erreichte, daß Galilei wegen seiner Äußerungen über denselben Gegenstand von der Inquisition zum Widerruf gezwungen wurde (23. Juni 1633). Descartes brach seine Arbeit ab und schrieb dafür den *Discours de la Méthode*, in dem er die Möglichkeiten einer neuen Art des menschlichen Erkennens untersuchte und der, wie Hugo Friedrich einmal sagte, zum »philosophischen Laienbrevier der Franzosen« geworden ist. Descartes war auch in Holland keine völlige Ruhe vergönnt. Die protestantischen Theologen waren nicht viel toleranter als ihre katholischen Kollegen, und so nahm Descartes eine Einladung der Königin Christine von Schweden an; er starb dort ein Jahr später, 1650.

Descartes glaubte sich und seine Philosophie stets in Übereinstimmung mit der Lehre der Kirche, und viele religiöse Denker und Gruppen, die Jansenisten nicht weniger als die Oratorianer und selbst die Jesuiten zeigen sich stark von ihm beeinflusst. Sein Prinzip des methodischen Zweifels ließ ihn freilich ahnen, daß er dabei an die Wahrheiten des Dogmas werde rühren müssen, und diese Ahnung stürzte ihn gleich zu Beginn in eine schwere Gewissenskrise. Drei Träume, die er während dieser Krise hatte, erschienen ihm als Offenbarungen Gottes. Er nahm sie für die Erlaubnis, den Weg des Zweifels zu gehen, und für die Gewißheit, daß

dieser Weg nicht zur Zerstörung, sondern zur Festigung der religiösen und sittlichen Wahrheiten führen würde. Aber das uneingeschränkte Vertrauen in die Erkenntniskraft der Ratio mußte seine Lehre doch bald in Konflikt mit der strengen Orthodoxie geraten lassen. 1663 kamen seine Schriften auf den Index, und als vier Jahre später die sterblichen Überreste des Philosophen aus Schweden nach Paris überführt wurden, verbot der König die bereits vorbereiteten Bestattungsfeierlichkeiten.

Welches ist nun die Leistung des Descartes? Und was ist der Cartesianismus? Welche Rolle spielt er in der Geschichte des europäischen Denkens?

Descartes ist nicht nur Philosoph, sondern auch ein bahnbrechender Naturwissenschaftler. Er ist u. a. der Begründer der analytischen Geometrie. Und ein analytisches Vorgehen, den Denkprozeß vom Fertigen her zu den Voraussetzungen und Bedingungen seines Entstehens, fordert er auch von der Philosophie. Der *Discours de la Méthode*, mit vollem Titel *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* ist die Schilderung eines Denkvollzugs. Nichts darf für wahr gehalten werden, solange nicht volle Evidenz über seine Wahrheit besteht. Die Vernunft, als das einzige Erkenntnismittel, hat daher grundsätzlich an allem zu zweifeln. Die Sinneswahrnehmungen, ja die mathematischen Konstruktionen, selbst die Ergebnisse des Denkens werden Gegenstand des Zweifels. Nur an einer Tatsache ist nicht zu zweifeln: nämlich an der Tatsache der Fähigkeit zum Zweifeln, d.h. am Denken selbst und damit an der Selbstgewißheit: *cogito ergo sum*.

Descartes entwickelt diesen Teil seiner Philosophie vor allem in den *Meditationes de prima philosophia*. Gewiß ist zunächst, daß ich ein bewußtes Wesen bin: *cogito; res cogitans*. Daraus ergibt sich aber auch meine Existenz: *ergo sum*. Das Sein wird also aus dem Bewußtsein erklärt. Das ist der Beginn der modernen Bewußtseinsphilosophie, welche die Welt ganz und gar vom menschlichen Bewußtsein her aufbaut. Sie vollzieht die Weltveränderung durch die Veränderung des Denkens. Und dies wird das große Thema der rationalistisch-idealistischen Philosophie sein, die in Hegel ihren Gipfel erreicht.

Der Mensch ist also für Descartes eine »*res cogitans*«. Nur ein allmächtiger Gott, der ein Betrüger wäre und mich täuschte, könnte diese Tatsache der »*res cogitans*« zunichte machen. Also ist zu zeigen, daß Gott kein Betrüger ist, und das bedeutet auch zu beweisen, daß Gott überhaupt existiert. Man sieht: in Descartes ist der Zweifel an allem Gegebenen so stark, der Eindruck der Fragwürdigkeit so beherrschend, daß er auch noch das Denken selbst anzweifelt und es als eine letzte Sicherheit auf Gott zu stützen sucht. Die Vernunft des erkennenden, deduzierenden Menschen ist identisch mit der Vernunft, die in der Außenwelt, der Natur, in den Dingen, waltet. Descartes spürt aber wohl, daß an dieser Identität etwas nicht stimmt, da sonst der Mensch, der alles erkennen will, tatsächlich auch alles erkennen und durchschauen müßte. Der Wille ist also stärker als das Vermögen der Vernunft. Zwischen dem Streben des Willens nach Vollkommenheit und dem tatsächlichen Verharrenmüssen in der Unvollkommenheit besteht eine Diskrepanz, an der das ganze System zu scheitern droht. Descartes hat dies gesehen, und er hat die gefährliche Lücke mit seinem Gottesbeweis ausgefüllt: die in der Welt nicht erreichbare Identität von Ich und Welt ist doch wenigstens außerhalb, nämlich in

Gott, vollendet vorhanden. Da sie irgendwo existieren muß, muß Gott existieren. So schließt der ontologische Gottesbeweis die fatale Lücke des Systems. Theologisch wirkt dieser Vorgang durchaus positiv: es gilt hier weniger, an Gott glauben zu machen, als zu zeigen, an welchem Punkte des Universums Gott einfach notwendig, nämlich denknötwendig wird, damit dieses Universum überhaupt so sein kann, wie es ist.

Der Gottesbeweis des Descartes – der letztlich auf einen genialen Zirkelschluß hinausläuft – ist eine höchste Anstrengung der Vernunft, den Zweifel an sich selbst zu überwinden. So erhebt sich die cartesische Selbstgewißheit der Ratio, von der die moderne Philosophie ihren Ausgang nimmt, eigentlich über einem Abgrund. Diesen Abgrund zu überwinden, bedarf es der höchsten Anspannung des Geistes, der äußersten Rationalisierung des Denkens. Dies ist zugleich der große Impuls, welcher der cartesianischen Philosophie die Stoßkraft verleiht und welcher andererseits die so auffällige Identität des Descartesschen Welt- und Menschenbilds mit den konkreten Vorstellungen seiner Zeitgenossen erklärt.

Die Lebensordnung des absolutistischen Staates ist völlig durchrationalisiert. Sie ist gleichsam aus dem Prinzip des Zentralismus deduziert zu einem System, in dem nicht nur jeder seinen vorgegebenen Platz hat, sondern jeder auch die Einsicht in die Richtigkeit dieses Platzes haben soll. Das Besondere, Einzelne, wird aus dem Allgemeinen abgeleitet.

Diese Theorie hat Implikationen, die sich ideologisch zunächst durchaus im Sinne der Anpassung an die Verhältnisse der absolutistischen Gesellschaftsordnung auswirken. Die dritte Maxime des *Discours de la méthode* belegt diesen Sachverhalt. Dort heißt es:

Ma troisième maxime était de tâcher toujours plutôt à me vaincre que la fortune, et à changer mes désirs que l'ordre du monde; et généralement de m'accoutumer à croire qu'il n'y a rien qui soit entièrement en notre pouvoir, que nos pensées (...) ⁶⁸

Hier wird also gelehrt, den Willen auf die Anpassung der eigenen Bedürfnisse an die existierende Ordnung, nicht aber auf die Veränderung dieser Ordnung selbst zu richten – und man wird an das Wort von Karl Marx gemahnt über die Philosophen, die immer nur lehrten, anders über die Welt zu denken, statt sie zu verändern. Bei Descartes steht aber auch, daß die einzige Macht, die wir haben, die über unsere Gedanken sei – und auch dies wird seine – diesmal aufklärerischen – Folgen zeitigen.

Nicht zufällig lehrte Descartes, daß die Raison gleichmäßig auf alle Menschen verteilt sei und daß in jedem Menschen richtiges Denken und Sein zusammenfallen. Sein und Bewußtsein letztlich identisch – das ist eine optimistische Lehre. Um den Wahrheitsbeweis dafür anzutreten, muß Descartes zeigen, daß das Wesen dieser Welt mit dem Wesen des Menschen in Einklang steht. Er muß zeigen, daß in beiden die gleiche Vernunftgesetzlichkeit angelegt ist. Die Kraft der Vernunft im Menschen erlaubt dann auch die Erkenntnis der vernunftbestimmten Außenwelt. So kommt es zu der genialen folgenreichen Wendung in der Geschichte des europäi-

⁶⁸ René Descartes, »Discours de la méthode«, in: *Œuvres et Lettres* (hrsg. André Bri-doux), Gallimard, Paris 1953, S. 142.

schen Geistes: das rationale Denken unterwirft sich die Natur nach mathematischen Vernunftgesetzen. Die große Schwierigkeit besteht nun für Descartes darin, das Weltgeschehen, das als unbeeinflussbares Naturgeschehen erscheint, gleichwohl gesetzmäßig zu deuten. Dabei gibt es -weil dieses Geschehen offensichtlich keinen Sinnzusammenhang aufweist – für Descartes nur eine Lösung: er begreift dieses Geschehen mechanistisch als eine Kette äußerlicher Kausalzusammenhänge. Diese Zusammenhänge werden rationalisiert, indem sie in mathematische Gesetze gefaßt werden. Und wie diese Gesetze, so ist dann auch das ganze Geschehen aus den Prinzipien eines rationalistischen Systems deduzierbar. So wie Descartes seinen letzten Zweifel an der Wahrheit des Bewußtseins durch den Rückgriff auf Gott behebt, so greift er auch bezüglich der Inhalte des Bewußtseins schließlich auf Transzendentes zurück. Die Sinneswahrnehmungen vermitteln in unserem Denken Vorstellungen. Wo ist aber die Gewähr, daß diese Vorstellungen, diese Ideen, wahr sind? Daß diese logischen Prinzipien des Denkens Gültigkeit besitzen? Descartes hilft sich, indem er diesen Ideen apriorischen Charakter zuerkennt.

Die Vorstellungen, zu denen die menschliche Ratio gelangt, gehen letztlich auf Dekrete der göttlichen Allmacht zurück; sie sind *ideae innatae*: angeborene Vorstellungen. Die Vernunft, die zu diesen Ideen gelangt – und sie kann es nach Descartes in jedem Menschen – gelangt mit ihnen also zu einer in und durch Gott gegründeten Wahrheit. Descartes steht indessen noch vor einem weiteren, schon angedeuteten schweren Problem: dem der raumerfüllten Außenwelt und ihrem Verhältnis zum Bewußtsein. Wie verhält sich das Bewußtsein – die *res non extensa* – zur Außenwelt, der *res extensa*? Wie das nicht ausgedehnte Denken des Ich zur ausgedehnten Umwelt? Descartes erklärt beide zu zwei verschiedenen Substanzen. Dies ist die Zweisubstanzenlehre, also eine im Grunde dualistische Weltanschauung. Ihr zugrunde liegt in letzter Instanz die Erfahrung, daß die Außenwelt fremd und undurchschaubar ist. Descartes' große, mutige Tat besteht aber nun darin, daß er an die Überwindung dieser Fremdheit mit Hilfe der Vernunft glaubt. Sowohl die räumliche Außenwelt wie das nicht ausgedehnte Bewußtsein sind Schöpfungen Gottes und weisen eine analoge, rationale Organisationseinheit, eine analoge Struktur, eine Wesensentsprechung auf. Daher kann der Mensch die Außenwelt vermöge der Ratio denkend erforschen und erkennen. So stellt Descartes einerseits die substantielle, dualistische Verschiedenheit von Bewußtsein und Außenwelt fest und ist andererseits, da er diesen Abgrund nicht hinzunehmen bereit ist, dazu gezwungen, Gott als Vermittler heranzuziehen. Descartes kommt also in Wirklichkeit zu einem mechanistischen Weltbild. Seine dualistische Trennung von *res non extensa* und *res extensa* zwingt ihn, die Sonderstellung des organischen Lebens zu bestreiten. Pflanzen sind nur komplizierte Mechanismen, nicht wesentlich verschieden von einem Uhrwerk; Tiere sind nichts weiter als feine Automaten – denn Descartes konnte ihnen kein substantielles Leben, keine *res non extensa* zubilligen. Es ist bekannt, wie sehr sich La Fontaine von dieser Lehre abgestoßen fühlte und dagegen protestierte.

Auch die Menschen sind Automaten. Aber hier tritt zu dem Automaten die Seele hinzu und bekommt ihren Sitz im Gehirn. Aber wie kommt die Verbindung zwischen den zwei Substanzen zustande? Das Zusammenarbeiten von Körper und

Seele geschieht rein mechanistisch, d.h. bei jeder Verbindung von Physischem und Psychischem muß Gott mithelfen: keine gemeinsame Regung ohne einen *concurus Dei*. Eine echte Verbindung findet nicht statt, obwohl Descartes wenigstens den Ort glaubte bestimmen zu können, an dem sich Körper und Seele berühren: das ist nach seiner Ansicht die Zirbeldrüse, erstens weil sie im Gehirn sitzt und zweitens weil sie das einzige Organ darstellt, das unpaarig gebaut ist.

Bei einem Philosophen, der die Substanz der Seele und die Substanz des Körperlichen so radikal trennt, kann man neugierig sein, wie er sich mit den Tatsachen jener psycho-physischen Zwischenregion behilft, der das ganze affektive Leben, die Leidenschaften, die Liebe, angehören. Descartes ist diesem Problem nicht ausgewichen, sondern hat ihm eine eigene Abhandlung gewidmet: *Les Passions de l'Âme* von 1649. Wie nicht anders zu erwarten, läuft dieser Traktat auf eine Lehre von der Domestizierung der Leidenschaften hinaus. Descartes unterscheidet sechs Hauptleidenschaften: *admiration, amour, haine, désir, joie, tristesse*. Von ihnen leitet er alle übrigen als sekundär ab. Die Gefühle, die dem Bereich der Leidenschaften angehören, sind für Descartes keineswegs ursprüngliche Bestandteile des Seelenlebens, sondern sind Störungen der Seele; sie sind nichts weiter als psychische Reflexe körperlicher Eindrücke, im Grunde brutale, animalische Instinkte, die dem Urteil der Raison unterworfen werden müssen. Die Liebe etwa ist nur gut, wenn die Raison ihr Ziel und ihren Gegenstand als löblich und gut erkannt und anerkannt hat und wenn sie zur Vervollkommnung beiträgt. In einer solchermaßen kontrollierten Seele, d.h. in einer vollkommenen Seele, entspricht der Charakter der Neigung dem von der Vernunft erkannten hohen Charakter des Ziels. Weil aber die Ratio zwar das Richtige erkennen kann, aber noch nicht von sich aus stark genug ist, die Leidenschaften zu zähmen, bedarf es des Willens. Die *volonté* ist die Aktionskraft der *raison*. Descartes setzt ein sehr optimistisches Vertrauen in die Macht des Willens: »la volonté est tellement libre de sa nature qu'elle ne peut jamais être contrainte (...);⁶⁹ et que ceux même qui ont les plus faibles âmes pourraient acquérir un empire très absolu sur toutes leurs passions, si on employait assez d'industrie à les dresser et à les conduire«.⁷⁰

Man hat oft, nicht völlig zu Unrecht, darauf hingewiesen, daß diese Lehre im Grunde nichts anderes sei als eine Art von Theorie der Psychologie Corneilles, die abstrakte Formulierung des Heroismus, den die Personen Corneilles entfalten. Bei Corneille aber erfolgt die Zähmung – die Dressur – der individuellen Leidenschaften im Interesse einer übergeordneten rationalen Gesetzlichkeit, die meistens ganz offen und deutlich die Staatsraison ist, d.h. die verbindliche Gesellschaftsordnung und ihre Sittengesetze. Corneilles Unterwerfung des individuellen Fühlens und Denkens unter die autoritäre Norm ist der Versuch einer Anpassung an die Norm des Richelieuschen Polizeistaats, der den Absolutismus Ludwigs XIV. vorbereitet. Dieser Situation sehen sich alle denkenden Menschen des 17. Jahrhunderts in Frankreich ausgesetzt. Und es ist kein Wunder, daß die Philosophie Descartes', die diese Situation widerspiegelt und im Denken zu überwinden verspricht, von allen Gebildeten zur Kenntnis genommen und diskutiert wird. Man muß sich verge-

⁶⁹ ebd., S. 715, Art. 41.

⁷⁰ ebd., S. 722, Art. 50.

genwärtigen, daß die Frondeführer Kardinal de Retz und der Prinz von Condé in ihren Schlössern Diskussionen über Descartes veranstalten, daß die Tochter der Mme. de Sévigné in der Provinz Descartes studiert, daß der Jansenist Arnauld im Salon der Marquise de Sablé seine cartesianische Logik vorträgt. Die cartesische Lehre entspricht in mehr als einer Hinsicht der klassischen Kunst- und Menschenauffassung. Descartes hat keine Ästhetik geschrieben, aber Boileau verkündet die Gesetze des Parnass im Namen der Raison. Er propagierte deduzierte Kunst- und Gattungsgesetze; und er forderte – wie es Descartes nicht anders getan hätte – die Unterwerfung alles Individuellen und Besonderen in der Kunst unter das Allgemeine, unter die Norm der überindividuellen und unveränderlichen Ratio. Der Sitz der Vernunft ist zwar im Einzelnen, aber der Individualcharakter hat keinerlei Einfluß auf die ewige Wahrheit der Vernunft und der von ihr erkannten und entdeckten Ideen. Das Individuelle und Besondere ist überflüssig, ja störend, denn gerade der Besitz des rein vernünftigen Denkens sichert den Einblick in die wahre, rationale Gesetzmäßigkeit der Welt und gibt dem Menschen dadurch Macht über die Welt. Descartes glaubte an die Beherrschbarkeit der Welt durch das Denken, an die Überwindung der Kluft zwischen dem Bewußtsein und dem Außen mit Hilfe der Ratio. Und mit ihm hofften und glaubten es seine Zeitgenossen.

Natürlich gab es auch Gegenströmungen religiöser und philosophischer Art. – Man braucht nur an Pascals Descartes-Kritik zu erinnern. Descartes selbst glaubte, daß die Raison auf alle Menschen gleichmäßig verteilt sei, ja daß sie bei den weniger Gebildeten als *bon sens* sehr oft klarer zum Vorschein komme als bei den Gelehrten. Aus diesem Grunde schrieb er seinen *Discours de la méthode* und seine *Passions de l'Ame* nicht in lateinischer, sondern in französischer Sprache – das ist in der Geschichte der systematischen Philosophie ein Novum! Die Sprache ist für Descartes wie für die klassischen Dichter der adäquate Geiststräger, das Medium des Denkens, in dem sich die Logik der Vernunft selbst manifestiert. Descartes wendet sich mit seinem Discours an den *honnête homme*, den Mann des *bon sens*, der *raison*; und er spricht die gleiche Sprache wie dieser. Die Wahrheit in ihrer kürzesten und klarsten sprachlichen Form ...erweist die Sprache selbst als die Denkform der Vernunft. D. h. auch, daß einem wahren Sachverhalt meist auch nur ein einziger sprachlicher Ausdruck entspricht, anders gesagt: daß oft nur ein einziger sprachlicher Ausdruck Anspruch auf Wahrheit des Gesagten hat. Daraus erklärt sich der Kampf gegen die Synonymik. Das heißt dann bei Boileau generalisiert: »La Raison, pour marcher, n'a souvent qu'une voye.«⁷¹

Hedonismus, Skeptizismus und Libertinismus im 17. Jahrhundert (Gassendi, Théophile de Viau)

Um Descartes' Wirkung und den engen Zusammenhang seiner Philosophie mit den französischen Verhältnissen des 17. Jahrhunderts ihrer ganzen Bedeutung

⁷¹ Nicolas Boileau, »L'Art poétique«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Françoise Escal), Ed. Gallimard, Paris 1966, Chant I, Vers 49, S. 158.

nach einzuschätzen, muß man sich vor Augen halten, daß er fast alle seine Werke im Ausland schrieb und veröffentlichte, daß die Universitäten damals noch samt und sonders dem ptolemäischen Weltbild und der Scholastik huldigten. Die neue Philosophie hatte von ihnen alles andere als Unterstützung zu erwarten.

Interessanter als diese Gegnerschaft ist die Gegenposition eines anderen Philosophen dieser Zeit. Während die Jansenisten der Philosophie Descartes' zuneigten und ihr sehr viele Elemente entnahmen, befreundeten sich die Jesuiten vor allem mit der Lehre des Pierre Gassendi (1592-1655).

Gassendi studierte und lehrte nacheinander Rhetorik, Theologie und Naturwissenschaften. Die Aufklärer machten später aus ihm zu Unrecht einen Atheisten: Gassendi war geweihter Priester und zweifellos subjektiv rechtgläubig. Aber seine Lehre enthielt ebenso zweifellos Ansätze zur Unchristlichkeit. Gassendi war ein entschiedener Gegner Descartes'. Zwar schlug er sich wie dieser zeitlebens mit dem Problem herum, welche Sicherheit es in der Erkenntnis der Wahrheit gebe, ob und wie man zu wahren Wissen gelange, aber er gesteht der Ratio kein unbezweifelbares Erkenntnisvermögen zu, sondern nur eine gewisse Wahrscheinlichkeit. Erkennbar ist für ihn bloß, was die Erfahrung mehrfach bestätigt. Und auch dann ist das Erkannte nur wahrscheinlich. Gassendis Lehre trifft sich hier mit der Probabilitätstheorie der Jesuiten, von der noch zu sprechen sein wird im Zusammenhang mit Pascal.

Gassendis Erkenntnistheorie trägt schon stark sensualistische Züge. Von der atomistischen Lehre Epikurs ausgehend, nimmt er an, daß die Dinge, die Objekte Atome aussenden, die von den Sinnesorganen aufgenommen und dann an den Intellekt zur Verarbeitung weitergegeben werden. Die ganze Dingwelt ist so partikularisiert wie die einzelnen Menschen im Verhältnis zum Ganzen. Jede einzelne Eigenschaft kommt einer besonderen Ding zu, ist also nicht, wie bei Descartes, nur der andere Aspekt ein uni. derselben Dingwelt, ein und derselben ausgedehnten Substanz. Auch seine Ethik hat Gassendi nach dem Modell Epikurs gestaltet: das Ziel des menschlichen Lebens ist die Glückseligkeit, d.h. die Freiheit von körperlichem Schmerz, die möglichst gesicherte Ruhe der Seele und das Genießen der Lust. Die praktischen Lebensregeln dienen dazu, den Menschen und sein Glücksverlangen gegen die Umwelt zu schützen.

Es ist verständlich, daß Gassendis hedonistische Lehre unter den hohen Herren des Hofes viele Anhänger gewann, weil sie die privaten Ansprüche gegen die Rationalisierung der absolutistischen Lebensordnung rechtfertigte. Zum Kreis der Anhänger Gassendis gehörten aber auch Molière und Lafontaine.

Ich habe Gassendi erwähnt, um zu zeigen, daß schon im 17. Jahrhundert neben dem Allrationalismus, dem Systemdenken eines Descartes, eine starke Geistesströmung existiert, die der Ratio skeptisch gegenübersteht, die aber zugleich gewisse Elemente des *Sensualismus* vorwegnimmt und in stärkerem Maße die Interessen des isolierten Individuums wahrnimmt und bejaht. Beide Strömungen, Rationalismus und Sensualismus, werden sich im 18. Jahrhundert vereinigen.⁷²

⁷² Über Gassendi und seine Lehre informiert man sich noch immer am besten durch das Buch von Gerhard Hess, *Pierre Gassendi. Der französische Späthumanismus und das Problem von Wissen und Glauben*, Jena/Leipzig 1939.

Gassendi führt uns zurück zum Problem des *Libertinismus*, das schon mehrfach angesprochen wurde. Ich hole seine Beschreibung dieses Phänomens nach und beginne mit einer philologischen Warnung:

Libertin bedeutet heute Lebemann, Lüstling. Diese Bedeutung setzt sich schon im 18. Jahrhundert durch. Wo wir indessen das Wort im 17. Jahrhundert antreffen, lautet die richtige Übersetzung meistens Freigeist. *Libertin* ist im 17. Jahrhundert also Synonym von *esprit fort*. La Bruyères berühmtes Kapitel – in den *Caractères* – über die *Esprits forts* meint die Freigeister, nicht die Wollüstlinge.

Natürlich ist es kein Zufall, daß die Bedeutung *Lüstling*, *Lebemann*, sich durchsetzte. Sie war potentiell im *libertin*, im *Freigeist* des 17. Jahrhunderts enthalten. Das zeigen nicht nur diejenigen Autoren des 17. Jahrhunderts, die als *libertins* gelten, sondern auch Personen des Romans und des Theaters. Als eine frühe literarische Gestaltung des *Libertin* kann schon der Hylas von Honoré d'Urfés Roman *L'Astrée* gelten. Desgleichen Sorels Francion in vielen Zügen und noch mehr seine Freunde. Antoine Adam glaubte sogar, in Francion den berühmtesten Libertin der Zeit, Théophile de Viau, zu erkennen. Molières Don Juan ist ein Rebell gegen die Moral der Gesellschaft und gegen Gott, und er ist zugleich der *esprit fort*, der den Anspruch auf sein individuelles Glück, auf die Lust, auf die Erfüllung seiner Glücksbedürfnisse erhebt. Hier wird der Zusammenhang von Revolte gegen das Dogma und Revolte gegen das Sittengesetz offenkundig, zugleich aber auch der Zusammenhang zwischen *Humanismus* und *Libertinismus*, individualistischem Freiheitsbegriff der Renaissance und Kampf gegen jegliche Norm.

Nichts war natürlicher und folgerichtiger als daß eine Generation, die gerade den Religionskriegen entwachsen und entronnen war, die weltanschaulichen Konsequenzen zog. Wenn katholische Dogmatik und protestantische Dogmatik zu nichts anderem geführt hatten als zur gegenseitigen Vernichtung, wenn beide mit dem Anspruch auf eine Wahrheit auftraten, die offensichtlich nicht von allen akzeptiert werden konnte, die nicht konsensfähig war unter denjenigen, die selbständig zu denken versuchten, dann mußte jede dieser beiden Wahrheiten falsch sein. Es konnte somit nur noch eine Wahrheit geben: diejenige des Individuums mit seinem Anspruch auf Glück. Dieser Anspruch auf Glück aber konnte sich nur gründen auf das Gefühl der Lust und nicht auf deren Verbot.

Das Recht auf individuelle Lust aber wurde von allen Dogmen und Normen bestritten. Gassendis epikuräisch orientierte Philosophie, Cyrano de Bergeracs Protest gegen das ptolemäische Weltbild und sein Sensualismus und der Sturm auf gegen die geltende Moral gehören zusammen. Die Unabhängigkeit des Geistes und der Anspruch auf persönliches Glück bilden hier, wie stets in der Geschichte, eine logische Einheit. Und diese Einheit steht immer im Zeichen des Aufstands gegen Konformismus, Vorurteil, Borniertheit, Entmündigung. Mit anderen Worten: sie steht immer im Zeichen einer Aufklärung, einer Selbstbefreiung des Menschen, was nicht heißt, daß auch diese nicht pervertiert werden könnte. So wundern wir uns nicht, daß das libertinische Denken des 17. Jahrhunderts in die Aufklärung des 18. Jahrhunderts einmündet.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir die Geschichte des Libertinismus im Einzelnen nachzeichnen wollten. Wir müssen Erscheinungen wie La Mothe Le Vayer, Naudé und andere übergehen. Einige Augenblicke sollten wir jedoch verweilen bei

dem großangelegten Geist, der unter seinen Zeitgenossen als der *Prince des libertins* galt, bei dem frühverstorbenen Théophile de Viau (1590-1626).⁷³

Théophile de Viau entstammte einer protestantischen Familie, war jedoch entschieden ungläubig, war Atheist. Diese doppelte Eigenschaft und die Tatsache, daß er trotz gründlicher Studien ein sehr lockeres Leben führte – damals konnte man noch beides bewältigen – machten ihn umso suspekter, als er – ein glänzender, verführerischer Geist – zum anerkannten Oberhaupt einer wachsenden Zahl von Freigeistern und epikuräischen Genießern wurde. Er wurde 1619 verbannt, durch Intervention von hochgestellten Gönnern begnadigt und sogar am Hof gern gesehen. 1622 begann seine Leidenszeit. In diesem Jahr erschien eine Sammlung von blasphemischen, leichtfertigen und teilweise recht obszönen Gedichten: der *Parnasse des poètes satiriques*. Théophile de Viau, der daran beteiligt war, entzog sich der drohenden Verhaftung durch Flucht, wurde in Abwesenheit zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt, eingefangen und eingekerkert. Der Prozeß, der ihm gemacht wurde, dauerte zwei Jahre. Er schloß mit dem Urteil der Verbannung auf Lebenszeit. Théophile starb, vom Kerkeraufenthalt gesundheitlich ruiniert, im September 1626, 36 Jahre alt.

Dieser Prozeß, der eine ungeheure Resonanz hatte, zwang die Libertins sozusagen in den Untergrund oder unter die Fittiche von hochfeudalen Gönnern, denen nichts anzuhaben war – so an den Hof des Gaston d'Orléans, des Bruders Ludwigs XIII.

Théophile de Viaus literarische Produktion verrät nur selten ganz offen die freigeistigen Positionen des Autors, dann allerdings in sehr klarer Weise. Er war ein hochbegabter Dichter. Als Lyriker, als Verfasser von Oden, Elegien, Sonetten ist er barock, geistreich, manchmal genial – so unausgeglichen geistreich und schöpferisch, wie es die Phase zwischen Renaissance und Klassik einem außerordentlichen Geist gerade erlaubte. Kein Wunder, daß ein Mallarmé einzelne Verse Théophiles zu den Schönsten der französichen Literatur zählte.

Théophile de Viau hat auch ein Theaterstück geschrieben: *Pyrame et Thisbé*, nach Ovids Metamorphosen. Es wurde 1621 vor dem König und im Hôtel de Rambouillet aufgeführt, mit großem Erfolg. Allerdings: Théophile ist hier zu geistreich. Er versucht, die Concetti des Italieners Marino zu überbieten. Die Zeitgenossen freilich bewunderten diese Verse, z. B. die famose Apostrophierung des Dolches, mit dem Pyramus sich ersticht:

Ha! voicy. le poignard qui du sang de son maistre S'est souillé laschement; il en rougit, le traistre!⁷⁴

Diese Anrede an den Dolch, der ob seiner verräterischen Tat errötet, kann heute wohl niemanden mehr entzücken. Viele haben sie jedoch dereinst nachgeahmt.

⁷³ Seine Werke liest man am besten in der Ausgabe von Jeanne Streicher, *Théophile de Viau, Œuvres poétiques*, Genève/Lille 1951. Die beste Monographie stammt von Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris 1935.

⁷⁴ Zit. nach H. C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part 1 (1610-1634)*, Bd. 1, S. 170, Nachdruck Ann Arbor, Michigan, 1966.

Théophile begann im Jahre 1623, einen Roman zu schreiben, der jedoch nur auf wenige Seiten gedieh: leider, denn diese *Fragments d'une histoire comique* wären vielleicht – neben Sorels *Francion* – zu einem Meisterwerk des realistischen *roman comique* geworden. Hier haben historische und personelle Möglichkeiten aus biographischen Gründen nicht genutzt werden können.

Théophile de Viau sind andererseits Verse gelungen, von denen man kaum zu glauben vermag, daß sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts geschrieben werden konnten. Ich zitiere ein paar Beispiele. Zwei Strophen aus einer Ode:

Dans ce val solitaire et sombre,
Le cerf qui brame au bruit de l'eau,
Pendant ses yeux dans un ruisseau,
S'amuse à regarder son ombre.

Un froid et ténébreux silence
Dort à l'ombre de ses ormeaux,
Et les vents battent les rameaux
D'une amoureuse violence.⁷⁵

Oder aus einem Sonett:

Je viens dans un désert mes larmes épancher,
Où la terre languit, où le soleil s'ennuie
Et d'un torrent de pleurs qu'on ne peut étancher,
Couvre l'air de vapeurs, et la terre de pluie.⁷⁶

Man muß schon sehr genau hinsehen, um festzustellen, daß diese Verse nicht dem Beginn des 19., sondern dem Beginn des 17. Jahrhunderts angehören. Théophile de Viaus Lyrik, lange vergessen, ist zu Recht und aus Gründen einer tiefen Verwandtschaft von den Romantikern wiederentdeckt worden.

Aus den Werken, in denen Théophile de Viau seine Weltanschauung darlegt, wird deutlich, daß er von dem Italiener Vanini (1585-1619) beeinflusst ist, der, wie zuvor sein Lehrer Giordano Bruno (1548-1600), 1619 auf dem Scheiterhaufen sterben mußte – ein Schicksal, dem Théophile gerade noch entging. Mit Vanini stellte Théophile de Viau die Natur an die Stelle Gottes, bestritt die Vorsehung, glaubte an ein willkürliches Schicksal und an die Ewigkeit der Materie.

Nach dem Prozeß gegen Théophile de Viau durfte sich der Libertinismus nicht mehr offen hervorwagen. Seine Gedanken sind jedoch bei vielen Schriftstellern spürbar, bei La Fontaine, bei Molière, bei Boileau, ganz zu schweigen von einer Flut anonymer Schriften und von Spottversen auf Bibel und fromme Literatur. Der Einfluß Gassendis wird gegen Ende des Jahrhunderts entschieden ergänzt durch den Sensualismus Lockes. Saint-Evremond, Bayle, Fontenelle und der sensualistische Kreis um Ninon de Lenclos sind legitime Erben der Libertins der ersten Jahrhunderthälfte.⁷⁷

⁷⁵ Théophile de Viau, op. cit., S. 16/17.

⁷⁶ ebd., S. 154.

⁷⁷ Vgl. zum Libertinismus: R. Pintard, *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, 2 Bde., Paris 1943; Antoine Adam, *Les libertins au XVII^e siècle*, Paris 1964; Ger-

Das französische Theater im 17. Jahrhundert

Übersicht und Periodisierung

Wir kommen jetzt zu jener Gattung, die vor allen anderen den Ruhm des klassischen Jahrhunderts begründet hat, zur dramatischen Dichtung.⁷⁸ Sie ist vor allen anderen repräsentativ, alle Tendenzen und Aspirationen des Jahrhunderts enthüllend. An ihr entzündeten sich die Meinungen, alle gegensätzlichen Strömungen der verschiedenen sozialen, religiösen und politischen Gruppen, und alle diese Tendenzen stoßen aufeinander und gleichen sich auf der Ebene der Erstellung einer allgemeingültigen Poetik. Die Zahl der Theoretiker und Praktiker, die in Traktaten, Poetiken, Vorworten und polemischen Schriften in die Diskussion um das Theater eingreifen, ist Legion. Wer sich unvorbereitet in dieses Schrifttum hineinwagt, hat zunächst den Eindruck eines furchtbaren Wirrwarrs. Wir tun gut daran, uns von vornherein eine gewisse Übersicht zu verschaffen, indem wir die Hauptphasen der Entwicklung charakterisieren, um später die Einzelphänomene organisch situieren zu können.

Ich folge in dieser knappen einleitenden Skizze der Periodisierung, die Jacques Scherer⁷⁹ vorgenommen hat und die sich im wesentlichen mit der von uns zu Beginn dargelegten Periodisierung deckt.

Vorweg sei bemerkt, daß die Ausarbeitung der klassischen Theorie nicht ein Werk von einigen wenigen Schriftstellern ist – so sehr auch Einzelne herausragen –, sondern Resultat der gemeinsamen Bemühung mehrerer Generationen von Dichtern und Kritikern – und von Politikern. Und keine geringe Rolle hat das Publikum gespielt.

Nach den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts erfolgt eine Wende, die man auf das Jahr 1624 datieren kann, das Jahr von Richelieus Machtantritt. Die darauf folgende Zeitspanne bis zur Fronde können wir als *vorklassisch* in dem Sinne bezeichnen, daß in ihrem Verlauf die klassische Theorie sich zunehmend zugleich verdichtet und klärt. Die ausgeformte Klassik, die Hochklassik, fällt in die Jahre nach der Fronde.

Welches sind nun die allgemeinen Charakteristika, die uns zu dieser Periodisierung berechtigen?

hard Schneider, *Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert*, Stuttgart 1970.

⁷⁸ Vgl. zum Theater dieses Zeitraums: H. Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature*, op. cit.; Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris ²1927; Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1973.

⁷⁹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1959.

Das Theater des ausgehenden 16. Jahrhunderts und der ersten beiden Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts hat den Regelzwang der aristotelisierenden Renaissance-Poetik, kaum daß er im Gefolge Jodelles eingeführt war, wieder abgeworfen. Der Hof ist am Theater kaum interessiert, und so orientieren sich die Dramatiker an dem Geschmack eines ungebildeten Volkspublikums. In dieser Epoche ist der Humanismus erstarrt, seine Vorstellungswelt hält der Wirklichkeit nicht mehr stand. Die Theaterdichter setzen ih'rem Publikum Stücke vor, bei denen alles auf turbulentes, gedrängtes, möglichst grausiges Geschehen ankommt. *Action* ist alles, Blut muß fließen, Brutalität ist Trumpf. Dafür vorerst zwei Beispiele:

1612 wird das Stück *Le more cruel* von einem anonymen Autor aufgeführt. Der Titelheld, der grausame Mohr, ist ein freigelassener Sklave, der seinem einstigen Herrn, weil er ihn einmal geschlagen hat, furchtbare Rache geschworen hat. Während der Herr auf der Jagd ist, vergewaltigt er dessen Frau und wirft vor den Augen des Heimkehrenden einen von dessen Söhnen von einem Turm. Als der verzweifelte Herr ihn anfleht, das Leben der Frau und des zweiten Kindes zu schonen, sagt der Mohr dies zu unter der Bedingung, daß sein einstiger Herr sich die Nase abschneide. So geschieht es, aber das Opfer der Nase ist umsonst. Der Mohr wirft auch die Frau und den zweiten Sohn vom Turm herab und stürzt sich dann selber zu Tode. Übrig bleibt der Mann ohne Nase.

Das zweite Beispiel mag zugleich dazu dienen, die seltsame Mischung von Frömmigkeit und Unanständigkeit, von fast obszönen Themen und Erbauung zu veranschaulichen, deren das Theater dieser Zeit fähig war. 1615 brachte ein Dramatiker namens Troterel eine *Sainte Agnès* zur Aufführung. In diesem Stück verliebt sich Martian, der Sohn des Statthalters von Rom, in die Hl. Agnes. Die Heilige widersteht seinem brünstigen Drängen; daraufhin läßt er sie mit Gewalt in ein Bordell schaffen und erscheint dort dann als erster Kunde. Sein Vokabular ist seinem unheiligen Drang durchaus angemessen. Als er sich schon am Ziel seiner Wünsche wähnt, greift Gott ein: Martian fällt tot um. Aber die Barmherzigkeit der Heiligen Agnes bewährt sich auch in diesem Fall. Sie betet für den Toten, dieser steht wieder auf, ganz lebendig, aber diesmal als Christ.

Der Schauplatz dieses Bekehrungswunders ist nicht der sittsamsten einer. 30 Jahre später wäre ein solcher Verstoß gegen die *bienséance* ganz und gar unmöglich. Von einer Einheit der Zeit oder einer Einheit des Orts ist nichts zu verspüren. Das gilt auch für alle anderen Theaterstücke dieses Zeitraums. Die Handlung dauert solange, wie der Autor es für notwendig hält; die einzelnen Themen ordnen sich oft keiner Leitidee unter, der Stil versagt sich keiner lyrischen Expektoration; alles wird aufgeboten, um spektakuläre Effekte zu bewirken. Die Handlung folgt dem Bedürfnis ungezügelter Instinkte. Da der Ort dieser Handlung ständig wechselte und ein Kulissenwechsel unmöglich war, mußten die verschiedenen Schauplätze nebeneinander auf der Bühne erscheinen. Das zwang oft zu einer kuriosen Pars-prototo-Symbolik. So ließ Alexandre Hardy etwa den Wald durch einen Baum und das Meer durch eine Badewanne repräsentieren.

Die Dramaturgie ist schlechthin verwildert: keine Proportionen zwischen Szenen und Akten, keine Notwendigkeit der Entwicklung. Die Zahl der Personen ist ebenso groß wie die Zahl der aufregenden Geschehnisse. Die Gefühlskonflikte sind unmittelbar in Taten und Ereignisse umgesetzt, so als gelte es, die verstreuten Aben-

teuer eines langen Romans in zwei Stunden auf der Bühne abrollen zu lassen. Die Autoren scheuen vor keiner Unwahrscheinlichkeit, vor keinem Greuel, vor keinem unziemlichen Wort zurück. Die Personen der Handlung kennen kein klassisches Maß: sie können sich restlos austoben. Mord, Wahnsinns- und Saufszenen, Menschenraub, Schlachtszenen, Vergewaltigungen sind Festessen für ein Publikum, das Spektakel liebt. Von einer inneren Notwendigkeit der Intrige und einer Struktur, die zu einer echten Peripetie führt, kann kaum die Rede sein.

Natürlich hat diese Unabhängigkeit von jeder Norm auch ihre Vorteile. Und einige wenige Autoren wie Montchrétien und Hardy, von denen noch zu sprechen sein wird, wußten sogar poetisches Kapital daraus zu schlagen. Summarisch wird man jedoch von der ganzen Theaterproduktion dieser Epoche sagen können, daß sie eine menschliche und soziale Wildnis reproduziert, daß sie die Unkultiviertheit kultiviert. Der Besuch dieses Theaters gilt für Angehörige des Adels und des gehobenen Bürgertums, vor allem für die Damen, als unpassend und diskreditierend. Auch das Theater spiegelte jene anarchisch-chaotischen Zustände wider, die einen Marino mit Lust erfüllten – *le stravaganze fanno bello il mondo*.

Das ändert sich grundlegend und schnell, nachdem Richelieu die beherrschende Figur des französischen Staats geworden ist. Die Regierungszeit Heinrichs IV. hatte nur eine vorübergehende politische Beruhigung gebracht. In den ersten Regierungsjahren Ludwigs XIII. flammte das Faktionswesen wieder auf. Eine definitive Stabilisierung, erzielt mit rigorosen, oft machiavellistischen Mitteln, setzte erst, aber dann mit sofortiger Wirkung, mit der Ernennung Richelieus zum ersten Minister ein. Die Domestizierung des aufsässigen Adels mit dem daraus resultierenden Verzicht auf politische Machtausübung schuf Raum für kulturelle Betätigung und für Bildungsinteressen. Eine aktive Gruppe von Bildungsbeflissenen, von dem staatlichen und gesellschaftlichen Ordnungsgedanken fasziniert, trug ihrerseits zur Erstarkeung der Zentralgewalt bei. Wir kennen die normierende, vereinheitlichende Rolle der Grammatiker und der präziösen Salons. Richelieu griff, direkt ein: er dirigierte ein Dramatikerkollektiv, ermutigte eine ganze Reihe von Schriftstellern, sich dem Theater zuzuwenden, förderte Autoren und Schauspieler und richtete in seinem Kardinals-Palais eine Bühne ein. Auf seine Veranlassung hin etablierte sich die Gesellschaft der *Comédiens du Roi* endgültig im Hôtel de Bourgogne. Er veranlaßte das Urteil der Akademie über den *Cid* und konsolidierte damit die in der Entstehung begriffenen klassischen Normen. Der Tod Richelieus im Jahre 1642 wird von den Dramatikern, Kritikern und Theaterfreunden wie eine Katastrophe empfunden. Die hohe, amtliche Protektion des Theaters wird indessen fortgeführt, von dem Generalintendanten Fouquet, dem Finanzminister Colbert, von Ludwig XIV. selbst und privat von der Hocharistokratie, wie der Familie Condé. In der Ära Richelieus entstand ein neues, gebildetes Publikum, aus dessen gesellschaftlichem Ideal, dem Ideal des *honnête homme*, die Kriterien des *bon goût*, der *bien-séance* und der *vraisemblance* abgeleitet wurden. Die Lebensformen dieser immer mehr in den Bannkreis des monarchischen Zentrums geratenden Gesellschaft fordern eine Analogie zu ihren Wunschbildern, zu ihren Idealen und Konflikten, in der Literatur und speziell auf dem Theater. Das Theater war als ein Ort auch der gesellschaftlichen Begegnung Kristallisationspunkt für die Etablierung der neuen Le-

benswerte, die ihrerseits die Elemente für ein die ganze Gesellschaft durchdringendes kritisches Bewußtsein liefert.

Die Regeln des klassischen Theaters: »vraisemblance« und »bienséance«

In dieser zweiten Epoche, die bis an die Schwelle der Fronde reicht, entsteht das klassische Theater, ohne sich als solches bereits zu vollenden. Die entscheidenden, Neuerungen dieser Zeit sind die folgenden: die *Peripetie* wird zur unabdingbaren Forderung. Die Einheit der Handlung wird nicht mehr begriffen als von einer Vielzahl von Teilhandlungen konstituiert, sondern als eine Haupthandlung, die ihr Siegel einer geringen Zahl von Teilhandlungen aufdrückt. Der Geschehnisablauf hat nicht mehr beliebig viele Höhepunkte, sondern drängt – in Konsequenz der *Peripetie* – auf einen oder zwei Gipfel zu, nach subtiler Vorbereitung der großen Entscheidungen. Länge und Struktur der Akte und Szenen erhalten eine qualitative und quantitative Proportion. Die Szenen werden innerlich miteinander verbunden durch eine sei es psychologische, sei es aus dem Geschehnisablauf selbst hervorgehende Kausalität. Die berühmten Einheiten von Ort und Zeit werden, ohne sich bereits völlig durchzusetzen, immer mehr zu Baugesetzen, die als Voraussetzungen für die Stringenz einer psychologischen Vertiefung und des Drängens auf die Schürzung und Auflösung des thematischen Konflikts und der dramatischen Kollision verstanden werden. Ihre Funktion ist die, eine unerhörte Konzentration von Handlung, Gefühl und Entscheidungen zu bewirken. Der Bericht, den eine Bühnenfigur gibt, soll möglichst nur von Geschehnissen reden, die – entweder aus räumlichen und technischen oder aus Gründen der *bienséance* und der *vraisemblance* – nicht auf der Bühne darstellbar sind. Gleichzeitig soll er denjenigen, der berichtet, und denjenigen, der zuhört, charakterisieren und die Handlung weiter vorantreiben, also eine potenzierte Funktion. Mehr und mehr sind die Theaterfiguren an die Gesittung des Publikums, an die Verhaltensnormen der exklusiven Gesellschaft gebunden – jedenfalls in der Tragödie. Für sie wird maßgeblich auch die Ständeklausel: nur Personen höchsten Standes sind Träger der tragischen Konflikte. Zu diesen Errungenschaften der zweiten, der vorklassischen Phase in der Entwicklung des französischen Theaters, hat die hochklassische Zeit, diejenige Racines und Molières, eigentlich kaum Neues hinzuerfunden. Aber sie hat sie konsequent angewendet und ihre Möglichkeiten in Gipfelleistungen erschöpft. Corneille war der große Experimentator der zweiten Phase, dessen Versuche mit den neuen Möglichkeiten kraft seines Genies zu erstrangigen dichterischen Leistungen gediehen. Was haben wir unter *bienséance* und *vraisemblance* zu verstehen? Während die *vraisemblance* in vielen Poetiken umschrieben und bestimmt worden ist, hat uns kein Theoretiker des 17. Jahrhunderts eine exakte Definition der *bienséance*, der *bene sedentia*, gegeben. Ein Definitionsversuch findet sich in den *Réflexions sur la poétique d'Aristote* (1673) des Père Rapin:

Sans elle les autres règles de la poésie sont fausses: parce qu'elle est le fondement le plus solide de cette vray-semblance qui est si essentielle à cet art. Car ce n'est que par la bienséance que le vray-semblable a son effet: tout devient vray-

semblable, dès que la bienséance garde son caractère dans toutes les circonstances.⁸⁰

Die *vraisemblance* ist hier klar abhängig gemacht von der *bienséance*. Anschließend nennt Rapin die möglichen Verstöße gegen die *bienséance*: » que l'on confond le sérieux avec le plaisant« – also die unzulässige Mischung der Stile! Dann: » (...)qu'on donne des moeurs disproportionnées à la qualité des personnes – d.h. wenn eine Person von Stand sich verhält wie ein Angehöriger einer anderen Klasse – weiter: »qu'on suit plutost son génie que la nature – d.h. wenn eine Figur eher Affekten nachgibt als den naturverordneten Regeln des Verhaltens; »Enfin tout ce qui est contre les règles du temps, des moeurs, des sentiments, de l'expression, est contraire à la bienséance.«⁸¹

Das ist ziemlich klar: das klassische Stilgesetz der *bienséance* ist aus der idealtypischen Vorstellungswelt der *eigenen* Zeit deduziert, die als universelle Norm und sogar als *Natur* verstanden wird, ist das, was nach den Vorstellungen der Zeit das Geziemende ist, aber mit regulativem, normativem Anspruch!

Es verwundert dann nicht mehr, daß in den Werken der Zeit selbst die Grenzen zwischen *bienséance* und *vraisemblance* oft verwischt sind, ist es doch unwahrscheinlich, daß jemand tut, was nicht geziemend ist. Eine Differenzierung und Definition hat auch Jacques Scherer versucht:

la vraisemblance est une exigence intellectuelle; elle demande une certaine cohérence entre les éléments de la pièce de théâtre, elle proscriit l'absurde et l'arbitraire, ou du moins ce que le public considère comme tel. La bienséance est une exigence morale; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public. Les *moeurs* des personnages devront évidemment être à la fois vraisemblables et bienséants.⁸²

Das klingt sehr einleuchtend und verstößt doch insofern gegen den geschichtlichen Sachverhalt, als *bienséance* und *vraisemblance* so scharf nicht zu trennen sind. Einen Schritt weiter kommen wir, wenn wir einen Satz des Jansenisten Nicole heranziehen, der besagt, daß uns die *raison* als Grundregel lehre, etwas sei schön, wenn es mit seiner Natur und der unseren in Einklang stehe. *Convenance* ist hier nur ein anderes Wort für *bienséance*. Dann haben wir zu verstehen: Schönheit besitzt ein Gegenstand der Kunst nur, wenn die Art seiner Darstellung mit seiner Natur übereinstimmt und wenn diese mit unserer Vorstellung von der Natur dieses Gegenstands harmoniert. Dieses Gesetz offenbart sich der Einsicht unserer Vernunft. Das ist reiner Cartesianismus! Auf unseren Fall, das Theater, übertragen, bedeutet dies, daß die *bienséance* eine doppelte Beziehung hat: es müssen Verhalten, Reagieren, Gefühle und Sprache einer Bühnenfigur von ihrem Stand, d.h. von ihrem sozialen Rang und dem der gesellschaftlichen Stellung zukommenden Verhalten her absolut bedingt sein, der Maßstab für diese Übereinstimmung ist nicht etwa das Menschenbild jener geschichtlichen Epoche, in welche die Hand-

⁸⁰ René Rapin, *Les Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les Ouvrages des Poètes Anciens et Modernes* (Ed. critique E. T. Dubois), Genève 1970, S. 66.

⁸¹ ebd., S. 66167.

⁸² Jacques Scherer, op. cit., S. 383.

lung hineinverlegt oder von welcher der Stoff entlehnt ist, sondern der Maßstab ist die Wertwelt der eigenen Zeit, des maßgebenden Publikums.

Zur Vervollständigung noch ein letztes Zitat von Chapelain, dem Verfasser des im Auftrag Richelieus ergangenen Urteils der Akademie über den *Cid*:

Tout écrivain qui invente une fable, dont les actions humaines font le sujet, ne doit représenter ses personnages, ni les faire agir que conformément aux moeurs et à la créance de son siècle.⁸³

Die Forderung nach *bienséance* bedeutet also, daß Charaktere, Personen, Handlungen, Gefühle und Sprache strikt an dem zeitgenössischen Publikum orientiert sind, auch auf die Gefahr hin, daß sie dann mit dem *vrai*, dem historisch Wahren und tatsächlich Geschehenen, in Widerspruch geraten. Die Römer in Corneilles *Cinna* müssen so denken und fühlen wie die adligen Herren des 17. Jahrhunderts. Dieser Widerspruch aber wird beseitigt durch den Begriff des *vraisemblable*, also dessen, was nach den idealtypischen Vorstellungen der Zeit hätte sein oder erfolgen müssen. Hier kann die ästhetische Theorie des 17. Jahrhunderts wiederum auf Aristoteles zurückgreifen: Der Theoretiker D'Aubignac verkündet:

La Scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devoient être (...)⁸⁴

Natürlich liegt hier ein Mißverständnis Aristoteles' vor – aber ein fruchtbares!

Fügen wir hinzu, daß der Begriff *bienséance* erstmals im *Art poétique* des Jacques Pelletier du Mans aus dem Jahre 1555 erscheint. Er tritt ein für das *decorum* und die *convenientia* des Horaz. In der ästhetischen Diskussion des 17. Jahrhunderts spielt er ab 1630, vor allem durch Chapelain, eine beherrschende Rolle.

Welches sind nun die praktischen Konsequenzen des Gesetzes der *bienséance*? Sie lassen sich am einfachsten negativ bestimmen.

Das Verdikt der *bienséance* trifft vor allem den Bereich des Sexuellen und Körperlichen. Bei Alexandre Hardy werden männergierende Frauen noch *putains* genannt. Nach 1630 verschwindet dieses Wort ebenso aus der Sprache der Tragödie wie *puelage*, *téton* und *ventre*. Der Ehebruch oder die Neigung dazu ist jetzt nur noch als schicksalhafte Leidenschaft, aber nicht mehr als Folge von starker Sinnlichkeit möglich, es sei denn bei unteren Ständen, und das heißt im unseriösen Bereich des Komischen. Die erotischen Bedürfnisse eines Königs oder Fürsten dagegen sind immer tragisch. Im vorklassischen Theater nahmen die Personen, auch die weiblichen, bei der Deklaration ihrer Liebeswünsche kein Blatt vor den Mund. All das erscheint ab 1630 nur noch als *feu* und *flamme*. *Küssen* findet von 1650 an überhaupt nicht mehr statt, weder in Worten noch in Taten.

In der vorklassischen Zeit durften die Helden noch kräftig fluchen, wenn sie in Rage geraten waren. Das ist ihnen später streng untersagt. Alltägliche und vitale Verrichtungen wie Essen, Trinken und Schlafen werden nun ignoriert, das dazugehö-

⁸³ René Bray, *La formation de la doctrine classique*, Paris 1957, S. 225.

⁸⁴ François Hédelin Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre und andere Schriften zur »Doctrine classique«*, Amsterdam 1715, Nachdruck (hrsg. Hans-Jörg Neuschäfer), München 1971, S.58.

rige Vokabular ist verpönt, wie alles Vulgäre und Natürliche. Ganz zu schweigen von Hinweisen auf die Vorgänge des Stoffwechsels, die in vorklassischer Zeit eine besondere Würze darstellten und jetzt nur noch in der burlesken Literatur zu finden sind.

Während der Ära Richelieus verschwinden auch Duelle und andere Kampfszenen von der Bühne. Das nackte Schwert vor Frauen zu zeigen, verstößt gegen die guten Sitten, also verschwand es auch vom Theater. Ein Mord durfte ebensowenig wie eine Leiche vorgeführt werden. Beide erscheinen bloß in Berichten von Augenzeugen, und dann muß alle blutige Anschaulichkeit vermieden werden. Nur Selbstmorde waren auf der Szene zugelassen. Es scheint, als habe der Selbstmord als Zeichen für die Verfügungsgewalt über das eigene Leben diesen Akt für die *vraisemblance* und die *bienséance* gerettet. Der große Wendepunkt, an dem die *bienséance* sich als Gesetz aufdrängte, war die *Querelle du Cid*. Das Duell zwischen dem Cid und Don Diègue erregte Ärgernis, weil Richelieu das Duell bei Todesstrafe verboten hatte. Skandalös wirkte auch die berühmte Ohrfeige. Ungleich gravierender war indessen der Umstand, daß die weibliche Hauptfigur, Chimène, den Mann, der ihren Vater getötet hat, noch am selben Tag, und sogar nächtlings, empfängt, ihm ihre Liebe eingesteht und sogar bereit ist, ihn zu heiraten. Corneilles Gegner Scudéry nennt in seinen *Observations sur le Cid* Chimène eine *impudique* und auch der sanftere Chapelain kann sich in den *Sentiments de l'Académie française sur la Tragi-Comédie du Cid* nicht enthalten zu sagen: »ses moeurs sont du moins scandaleuses, si en effet elles ne sont pas dépravées«. ⁸⁵ Corneille wird seine Lehre daraus ziehen und die anderen Dramatiker mit ihm.

Dieses berühmte Beispiel verweist uns erneut auf den Zusammenhang zwischen *bienséance* und *vraisemblance*. Mag es – so folgern die Kritiker – historisch durchaus möglich, ja tatsächlich wahr gewesen sein, daß Chimène den Mörder ihres Vaters geliebt und sich ihm erklärt hat – für eine hochadlige Frau des 17. Jahrhunderts ist ein solches Verhalten ganz und gar unwürdig und daher nicht darstellbar. Keiner dieser Kritiker würde die Möglichkeit ausschließen, daß auch im 17. Jahrhundert sich ein adliges Fräulein so verhalten konnte. Es gilt jedoch nicht das Sein, sondern das Sein-Sollen als die eigentliche, die höhere Wirklichkeit, als das Modell, das alle ästhetischen Kriterien liefert, und als die wahre Natur, an der sich zwar der Einzelne versündigt, die aber gleichwohl universelle Gesetzlichkeit ist. *Bienséance* ist also viel mehr als nur gesellschaftlicher Anstand; ihre Vorschriften und ihre Verbote sind zu ästhetischen Regeln geronnene Lebenswerte einer Gesellschaftsschicht, die ihrer konkreten sozialen Funktion beraubt worden ist und die nun ihre parasitär gewordene, aber nach wie vor privilegierte Existenz mit idealen Normen der Gesittung legitimiert. Sie kommt damit der Politik eines Absolutismus entgegen, dem jede Regel, jedes Regelsystem, willkommen sein muß und dem nichts so konträr wäre als die Freiheit von der Regel. Die *bienséance* der Theaterhelden, die von dem Publikum dieses Theaters gefordert und von den Autoren erfüllt wird, gilt als Ausweis eines höheren Menschseins. Die Normen dieser idealisierenden Selbstprojektion bestimmen auch den Charakter des *vraisemblable*. Die Handlung des *Cid* ist nicht *vraisemblable*, weil mehrere Elemente, vor allem aber

⁸⁵ Jacques Scherer, op. cit., S. 385.

das Verhalten der Chimène, nicht der *bienséance* entsprechen. Ohne den Einblick in diese Zusammenhänge bliebe das klassische Theater für uns im Tiefsten unverständlich.

Die hervorragende Bedeutung der im 17. Jahrhundert viel diskutierte *vraisemblance* erhellt ein Passus der *Pratique du théâtre* des Theoretikers D'Aubignac: » Voici le fondement de toutes les Pièces du théâtre (...), voici le caractère general auquel il faut reconnoître tout ce qui s'y passe; en un mot: la Vraisemblance est (...) l'essence du Poème Dramatique, et sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène«. ⁸⁶ *Vraisemblable* und *raisonnable* bedingen sich gegenseitig. Zwei berühmte Verse aus dem *Art poétique* Boileaus lauten:

Jamais au Spectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le Vrai peut quelquefois n'estre pas vraisemblable. ⁸⁷

Das Wahrscheinliche wird über das Wahre gestellt; das Wahre, d.h. das, was sich ereignet hat, kann sehr oft den Charakter des Unglaublichen und des Unwahrscheinlichen haben. Dieses ästhetische Prinzip geht auf Aristoteles zurück, der im neunten Kapitel seiner Poetik schreibt, »(...) daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit.« Darauf folgt die berühmte Unterscheidung von Dichtkunst und Geschichtsschreibung: »Darum ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung. Denn die Dichtung redet eher vom Allgemeinen, die Geschichtsschreibung vom Besonderen. Das Allgemeine besteht darin, was für Dinge Menschen von bestimmter Qualität reden oder tun nach Angemessenheit oder Notwendigkeit (...)« ⁸⁸ Es kommt dabei mit dem Notwendigen die höhere und tiefere Wahrheit, das Wesen der Natur, zum Vorschein. Die Theoretiker des 17. Jahrhunderts haben sich auf die Wahrscheinlichkeit gestürzt; die Notwendigkeit spielte bei ihnen nur eine geringe Rolle, anders gesagt, sie haben sie einfach als einen höchsten Grad des Wahrscheinlichen interpretiert. Sie folgten indessen genau der Auffassung des Aristoteles, daß das, was tatsächlich geschehen ist, manchmal unglaublich und daher unwahrscheinlich ist, während so manches, was kaum geschehen kann bzw. nie geschehen ist, im Sinne des Allgemeinen möglich und daher wahrscheinlich ist. Der Dichter soll also, wie Aristoteles meint, das *wahrscheinliche Unmögliche* – d.h. das, was hätte geschehen sollen, aber nicht geschehen ist – dem *unglaublichen Möglichen* – d.h. dem, was geschehen sein kann, aber im Sinne des Allgemeinen nicht hätte geschehen sollen – vorziehen.

Von dem italienischen Aristoteles-Kommentator Castelvetro übernehmen die französischen Theoretiker vier Kombinationsmöglichkeiten des *Möglichen* und des *Wahrscheinlichen*:

- das *possible vraisemblable*,
- das *possible invraisemblable*,

⁸⁶ François Hédelin Abbé d'Aubignac, op. cit., S. 65.

⁸⁷ Nicolas Boileau, op. cit., S. 170.

⁸⁸ Aristoteles, Poetik (übersetzt von Olof Gigon), Stuttgart 1976, S. 36.

- das *impossible vraisemblable* und
- das *impossible invraisemblable*.

Natürlich soll der Dichter von diesen vier Möglichkeiten nur zwei anwenden:

- das *Wahrscheinliche Mögliche*,
le possible vraisemblable –, und
- das *wahrscheinliche Unmögliche*,
l'impossible vraisemblable.

Das *Unwahrscheinliche Mögliche*, *le possible invraisemblable* wird von den französischen Kritikern fast einhellig verworfen. Damit kommen wir auf die Kardinalfrage: worin bestand für diese Kritiker das *Wahrscheinliche*? Wo nahmen sie ihre Maßstäbe her? Ich will versuchen, diese Frage zunächst mit zwei bekannten Beispielen zu beantworten: Corneilles *Cid* wurde kritisiert, weil Chimènes Verhalten als möglich, aber unwahrscheinlich erschien: Die Unwahrscheinlichkeit lag im Verstoß gegen die *bienséance*, gegen die sittliche Norm. Die Szene, in welcher in Madame de Lafayettes Roman *La Princesse de Clèves* die Titelheldin ihrem Ehegatten die Liebe zu einem anderen Mann eingesteht, galt gleichfalls als möglich, aber unwahrscheinlich, wiederum weil eine Frau ihres Standes dem idealen Gesetz dieses Standes nach ein solches Geständnis nicht machen durfte und konnte.

Dabei hatte Aristoteles durchaus eingeräumt, daß – wie er sich ausdrückt – »es durchaus wahrscheinlich ist, daß gewisse Dinge sich gegen alle Wahrscheinlichkeit ereignen«. Für die Dichter kam es dann nur darauf an, dieses Unwahrscheinliche durch minutiöse Vorbereitung und durch die Kunst der Komposition wahrscheinlich zu machen – so wie es Mme. de Lafayette auch tat. Das erscheint dann bei einsichtigen Theoretikern als *vraisemblance extraordinaire*, und mit diesem Argument sollte dann Fontenelle die Geständnisszene der *Princesse de Clèves* auch verteidigen.

Das gleiche Recht nahm in verschiedenen Vorworten auch Fontenelles Onkel Corneille für sich in Anspruch. Im *Avis au Lecteur*, den er seinem *Héraclius* voranstellte, schreibt er noch 1647: »Je ne craindrai pas d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable«. ⁸⁹ Corneille verlangt also hier einen unwahrscheinlichen Stoff für die Tragödie. In der Ausgabe seiner Werke von 1660 hat er diesen Satz gestrichen. Dafür schreibt er jetzt etwas vorsichtiger, es sei »(...) une maxime très fausse, qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable« ⁹⁰, d.h.: Corneille meint nun, der Gegenstand eines Theaterstücks könne durchaus als solcher an sich unwahrscheinlich sein, er müsse es aber nicht. Corneille ist also nicht der Rebell gegen die *vraisemblance*, als den man ihn oft hingestellt hat, aber er behält sich vor, von ihr abzuweichen. Die Gründe dafür liegen weniger darin, daß Corneille ein besonders aufsässiger Geist gewesen wäre, sondern sind vielmehr darin zu sehen, daß er zu einer Zeit schrieb, in welcher das Publikum noch nicht von den neuen Regeln durchdrungen war, sondern noch an der Freizügigkeit der Stoffbehandlung Gefallen fand. Die Unwahrscheinlichkeit in seinen Stücken entsprach dem Geschmack eines noch nicht von der strengen klassischen Gesit-

⁸⁹ Pierre Corneille, »Héraclius«, in: *Théâtre complet* (hrsg. Roger Caillois), Bd. 2, Paris 1968, S.162.

⁹⁰ Jacques Truchet, *La tragédie classique en France*, Paris 1975, S. 36.

tung geprägten Publikums. Dafür gibt es ein aufschlußreiches Zeugnis. Als der Streit um den *Cid* entbrannt war, erschien eine anonyme Verteidigungsschrift mit dem Titel: *Le jugement du Cid, composé par un Bourgeois de Paris*. Der Verfasser, in dem einige Literarhistoriker Charles Sorel vermuten, gesteht offen seine Unkenntnis oder genauer wohl seine Mißachtung der Regeln und seine Bewunderung für den *Cid* ein: »Je n'ay jamais lu Aristote, et ne scay point les règles du théâtre, mais je regle le merite des pieces selon le plaisir que j'y reçoay. Celle-cy a je ne scay quoi de charmant dans son accident extraordinaire«. ⁹¹ Noch bevor die Rationalisierung der Ästhetik dominiert, wird hier der Reiz des Außerordentlichen und Irrationalen – des *je ne sais quoi de charmant* – empfunden. Das Unwahrscheinliche ist für den Verfasser dieser Schrift entschuldbar, wenn es schön ist, und schön ist für ihn, was gefällt. Er beschließt seine Rechtfertigung des *Cid* mit der interessanten Bemerkung, Stücke wie der *Cid* fänden unfehlbar Zulauf, »principalement de nous autres qui sommes du peuple, et qui ayons tout ce qui est bizarre et extraordinaire, sans nous soucier des regles d'Aristote«. ⁹²

Damit ist ganz exakt der Geschmack des Volkspublikums gekennzeichnet, dem gerade das gefällt, was von der gebildeten Gesellschaft, von *la cour et la ville* und von den Kritikern verdammt werden wird. Corneille tut also zu seiner Zeit letztlich nur, was die regelfolgenden Klassiker auch – aber für ein anderes Publikum – tun: nämlich sich an dessen Geschmack orientieren. Die Auffassung von dem, was *vraisemblance* ist, ist also – so dürfen wir schließen, durch das Maß der Anpassung an die ästhetischen und ethischen Normen des Publikums bestimmt – *plaire*. Der Zeitgenosse und Kritiker Corneilles, Chapelain, ist in den *Sentiments de l'Académie française sur la Tragi-Comédie du Cid* der einflußreichste Wortführer des neuen Publikums: »Quant à la raison qui fait que le vraisemblable plutôt que le vrai est assigné pour partage à la poésie épique ou dramatique, c'est que cet art ayant pour fin le plaisir utile, il y conduit bien plus facilement les hommes par le vraisemblable qui ne trouve point de résistance en eux, que par le vrai qui pourrait être si étrange et si incroyable qu'ils refuseraient de s'en laisser persuader et de suivre leur guide sur sa seule foi. « ⁹³

Dieser Text ist deutlich genug: es ist die überindividuelle Gesetzlichkeit, unter die als ihren idealen Richtpunkt die Gesellschaft sich stellt, die bestimmt, was »wahrscheinlich« ist – und nicht die partikuläre Wahrheit, die schockiert, wenn sie mit jener Gesetzlichkeit nicht übereinstimmt. Für Aristoteles war das Wahrscheinliche von der allgemeinen Gesetzlichkeit der Natur her bestimmt – daran ist seine Mimesislehre orientiert. Die klassische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts dagegen hält ihre normative Wertwelt für Natur, sie projiziert die gesellschaftlichen Werte, ihre Vorstellung von sich selbst, in die Natur, um sie von dort als Gesetz wieder zu empfangen – sie unterwirft die Natur einer rationalen Ordnung, wie Le Nôtre es in den durch und durch reglementierten Wegen und Büschen des Parks von Versailles tut – um aus ihr das eigene Wesensgesetz zu deduzieren. *Vraisemblable* ist nur – um es überspitzt zu formulieren – das Ordnungsprinzip des geometrisch-

⁹¹ Armand Gasté, *La Querelle du Cid*, Paris 1898, Nachdruck Hildesheim/New York, S. 231.

⁹² ebd., S. 240.

⁹³ René Bray, op. cit., S. 207.

mathematisch konstruierten klassischen Gartens, den die Raison durchschaut wie der Sonnenkönig seinen Park, wenn er auf die Terrasse tritt. *Wahrscheinlich* ist, was diese Gesellschaft für ihre Wahrheit, für ihr Wesen hält. Hat sie einmal die Regeln der Einheit des Orts und der Zeit anerkannt, die in mancher Tragödie der Wahrscheinlichkeit völlig konträr sind, dann sind auch diese Regeln wahrscheinlich, und die Dichtkunst hat sich danach zu richten genau so wie das historische Wahre, wenn es als Stoff zum Gegenstand der Dichtung wird. Jetzt wundern wir uns nicht mehr, daß der schon einmal zitierte Père Rapin in seinen *Réflexions sur la poétique d'Aristote* kategorisch erklären kann: » Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public«. ⁹⁴ So wird also schließlich alles darauf ankommen zu wissen, wer der wirkliche, oder auch nur vermeintliche Träger dieser *opinion publique* ist.

⁹⁴ ebd., S. 208.

Theatergeschichtliche Entwicklung

Eine Geschichte der dramatischen Dichtung ist nicht denkbar ohne die Berücksichtigung der materiellen Voraussetzungen des Theaters. Das Schauspiel verlangt Interpreten, und es verlangt eine Bühne. Am Ende des 17. Jahrhunderts haben wir organisierte Ensembles, die dauernd an bestimmten Bühnen installiert sind. Was jedoch für das Ende des Jahrhunderts gilt, gilt noch nicht für seinen Anfang. Molière war der Chef einer besseren Wanderschmiere unter vielen anderen, die in der Provinz von Ort zu Ort zogen, bevor er in Paris festen Fuß fassen konnte. Und die Berufsschauspieler waren Hungerleider; die von ihnen angestellten Stückeschreiber waren es nicht minder. Das Theater war weitgehend zum Jahrmarktsvergnügen abgesunken.

Ich erinnere daran, daß im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts der Hof und die Aristokratie sich nicht mehr um das Theater kümmerten. Die Stücke waren nach dem Geschmack eines ungebildeten Publikums ausgerichtet. Die Vulgaritäten der aufgeführten Farcen verboten es allen, die auf ihren guten Ruf hielten, ins Theater zu gehen. Zeitgenössische Chronisten berichten, daß Damen besserer Stände, wenn sie sich überhaupt ins Theater wagten, eine Maske trugen, um ihr Erblassen wie ihr Erröten, vielleicht auch ihr Vergnügen zu verbergen. Die Schauspieler galten als ein Völkchen von übelsten Sitten, was vor allem die libertinstische Jugend anlockte.

Zu Beginn des Jahrhunderts wurde in der Provinz ungleich mehr Theater gespielt als in der Hauptstadt. Die Ausführenden waren entweder ortsansässige Laien oder Wanderkomödianten. In Paris gab es damals nur ein einziges Theater: es war im Besitz einer Gesellschaft bürgerlicher Theaterliebhaber, deren Tradition auf den spätmittelalterlichen Mysterien- und Mirakelspielen beruhte. Ihr Name klingt entsprechend erbaulich: »Confrérie de la Passion et Résurrection de nostre Sauveur et Rédempteur Jésus-Christ«. Diese fromme Bruderschaft erwies sich in der Folgezeit als eine Gesellschaft von wohl-situierten Beutelschneidern. 1548 hatte sie das Monopol für sämtliche Theateraufführungen der Hauptstadt ergattert und hatte an dem Ort, der den Namen Hôtel de Bourgogne trug, eine für heutige Verhältnisse miserable Bühne eingerichtet. Nachdem die Aufführung von Mysterienspielen verboten worden war, vermietete die Confrérie immer häufiger, und von 1599 an stets, ihr Theater an Berufsschauspieler, und zwar so teuer, daß die Schauspieler sich oft nur durch ganze Serien von Prozessen zur Wehr setzen konnten. Neben dem Hôtel de Bourgogne gab es nur die Möglichkeit, für kurze Frist einen der für das *jeu de paume* bestimmten Säle zu mieten.

Von 1605 ab kann der Historiker des französischen Theaters eine bestimmte Truppe als häufigsten Mieter des Hôtel de Bourgogne verfolgen. Diese Truppe, unter Führung eines Mannes namens Valleran-Lecomte, etablierte sich schließlich – mit kurzen Unterbrechungen – dauernd in Paris; ihre Mitglieder durften sich *comédiens du roi* nennen. Die *comédiens du roi* behaupten sich im Hôtel de Bourgogne

gegen rivalisierende Truppen. Nur der bedeutende Tragöde Mondory, dessen Name sich eng mit demjenigen Corneilles verbinden wird, kann sich für Jahre hinaus mit seiner Truppe im *jeu de paume du Marais* festsetzen.

Als das Théâtre du Marais nach Mondorys Tod 1673 geschlossen wurde, hatte inzwischen Molière nach langen Wanderjahren durch die Provinz in Paris seine ersten Erfolge erzielt und 1660 die prächtige, von Richelieu erbaute Bühne des Palais-Royal beziehen können.

Zu Beginn des Jahrhunderts war indessen das Theater der Hauptstadt in erster Linie von den *Comédiens du roi* im Hôtel de Bourgogne beherrscht. Das typische Programm einer Aufführung sah folgendermaßen aus: es begann mit einem komisch-burlesken Prolog, in dem gelehrte Brocken sich mit Unanständigkeiten mischten; nach dieser Einstimmung des Publikums kam der Ernst: eine Tragödie, Tragikomödie oder Pastorale. Um das Publikum nicht mit tragischen Alpträumen nach Hause zu entlassen, ließ man es regelmäßig zum Abschluß noch eine Farce genießen. Fast zwanzig Jahre hindurch brillierte dabei das *Trio des Farceurs*, drei Schauspieler, die sich die schönen Namen Gros-Guillaume, Gaultier-Gargouille und Turlupin zugelegt hatten. Einen Konkurrenten bekamen die Farceurs des Hôtel de Bourgogne in einem Jahrmarktsschauspieler namens Tabarin, der selber auch der Autor seiner ebenso schwungvollen wie frechen Farcen war. Die Spuren, die sein Programm im Werk Molières, etwa in den *Fourberies de Scapin*, hinterlassen hat, sind unverkennbar.

Werfen wir noch einen raschen Blick auf die dramatischen Gattungen, mit denen das französische Theater in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts aufwartete. Die Mysterienspiele haben als eine Art von gesunkenem Kulturgut keinen Anspruch mehr auf eine ernsthafte Beachtung. Die Komödie ist auf das Niveau der Farce abgeglitten und wartet auf ihre Auferstehung.

Anders ist es mit der Tragödie. Aus dem Zeitraum von 1594 bis 1610 sind immerhin 50 Tragödien überliefert, die anfangs noch ganz unter dem Einfluß der strengen, antikisierenden Tragödie Jodelles und Garniers stehen, sich aber bald von den Regeln befreien, auf eine blutrünstige Handlung ausgehen – wie schon erwähnt – und sich weder streng an die drei Einheiten noch an die Fünffzahl der Akte halten.

Fast so beliebt wie die Tragödie ist in dieser Zeit die neue Gattung der Tragikomödie, verstanden als eine Tragödie mit happy end oder als Mischung des Tragischen mit dem Komischen. Mit ihr berührte sich und mit ihr konkurrierte eine sehr erfolgreiche neue Gattung: die Pastorale. Die Pastorale, das Schäferspiel, kam in Mode, nachdem Tassos *Aminta* und Guarinis *Pastor fido* ins Französische übersetzt worden waren, und sie erhielt einen neuen Auftrieb mit dem Bekanntwerden der spanischen Schäferromane und mit Honoré d'Urfés *Astrée*. Die Schäferromane boten romanesk-sentimentalische Themen in Fülle: man brauchte ihre Episoden nur auf die Bühne zu verpflanzen nach dem Muster: ein schäferliches Paar mit Herzenskonflikten in bukolischer Szenerie plus ein Satyr plus eine Magierin. Ein wohl gelungenes Beispiel werden wir im Werk Alexandre Hardys finden.

Von den Bühnendichtern dieser ersten Phase, die nach unserer Periodisierung bis 1624 reicht, wollen wir nur auf die zwei bedeutendsten kurz eingehen. Der erste ist Antoine de Montchrétien, der zweite Alexandre Hardy.

Montchrétien, der nach einem bewegten Leben 1621 bei einer protestantischen Revolte getötet wurde, hat sechs Tragödien hinterlassen – alle im Stile Garniers, noch an den Regeln der Renaissancetragödie ausgerichtet, aber trotz dramaturgischer Sorgfalt ohne inneren Zusammenhang der Szenen. Das Geheimnis der frühreifen und frühklassischen Sprache Montchrétiens hat erst von der jüngeren Forschung aufgeklärt werden können: Montchrétien hat, nachdem er Malherbe persönlich kennengelernt hatte, seine Werke direkt unter dessen Einfluß im Sinn der Malherbeschen Reformen überarbeitet. Die überragende Figur dieser Zeit ist indessen Alexandre Hardy.

Alexandre Hardy als Dramatiker einer Übergangszeit

Dieser fruchtbare Autor hat nicht weniger als sechshundert Theaterstücke geschrieben, eine Zahl, die wohl nur noch durch einen Lope de Vega überboten wird, der es auf rund zweitausend brachte. Von den sechshundert Stücken Hardys sind jedoch nur vierunddreißig erhalten, Tragödien, Tragikomödien und Pastoralen. Um dies zu verstehen, muß man wissen, daß ein Bühnenautor in jener Zeit nur für die eine Schauspielertruppe arbeiten durfte, bei welcher er angestellt war. Seine Stücke waren ausschließliches Eigentum dieser Truppe, und er konnte sie praktisch erst dann veröffentlichen, wenn sie auf dem Theater keinen Erfolg mehr hatten. Der Autor war überhaupt eine *quantité négligeable*. Auf den Plakaten, die das Publikum ins Theater lockten, waren meistens zwar der Titel des Stückes, die Personen und die Schauspieler angezeigt, nicht aber der Name des Autors. Wollte der Autor literarisches Prestige gewinnen, mußte er seine Stücke drucken lassen, und das gelang Hardy nur mit einer kleinen Zahl seiner Werke, und auch das erst nach großen Schwierigkeiten und Prozessen mit seiner Truppe in den Jahren 1623 bis 1628.

Hardy, der etwa von 1570 bis 1632 lebte, dürfte aus dem gehobenen Bürgertum stammen. Er besaß eine profunde humanistische Bildung. Anders als Montchrétien ließ er sich nicht von Malherbe beeinflussen, sondern polemisierte gegen ihn als einen Verderber der Sprache. In Hardys Werk wimmelt es von Archaismen, Neologismen, Latinismen und syntaktischen Freiheiten. Aber nicht nur in der Sprache bleibt er der Tradition der Renaissance verpflichtet, sondern auch im Bau seiner Tragödien. Nach dem Vorbild Jodelles und Garniers hält er an fünf Akten fest, er übernimmt die obligaten Botenberichte und den Aktabschluß durch den Chor. Aber diese Orientierung an der regelfrommen Renaissancetragödie hat bereits viele Ausnahmen. Hält Hardy sich in einer Tragödie an die Einheiten des Orts und der Zeit, so läßt er in anderen die Handlung sich über einen ganzen Monat erstrecken und auf mehreren Schauplätzen abrollen. In einigen Tragödien respektiert er nicht einmal die Einheit der Handlung. Seine Sujets holt er nicht mehr nur aus der Antike und der Bibel, sondern auch aus Romanen und Novellen, meist spanischer Herkunft.

Ganz frei verfährt Hardy in seinen Tragikomödien, die das Gros der vierunddreißig überlieferten Stücke ausmachen. Für acht Stücke entnimmt er die Themen dem Roman *Theagenes und Charikleä* des Heliodor, den Stoff für mehrere andere den Novellen des Cervantes, die Themen seiner Pastoralen holt er vorwiegend aus der *Diana* des Montemayor. Mit den Regeln schaltet er in den Tragikomödien souverän. Die Handlung von *La force du sang* – nach der Cervantesnovelle *La fuerza de la sangre* – erstreckt sich über sieben Jahre; die Helden eines anderen Stückes – *Elmire* – müssen sich von Ägypten nach Italien und von Italien nach Deutschland bemühen.

Eine entscheidende Neuerung im Theater Hardys, diejenige, die wohl vor allem anderen seine Bedeutung ausmacht, ist der Umstand, daß er aus der Tragödie die Götter ausgeschaltet hat. Hardys tragische Helden sind nicht mehr Personen, über denen ein von Göttern verhängtes Schicksal lastet, sondern Menschen, die mit ungeheuren Energien gegeneinander anrennen und kämpfen. Man könnte meinen, daß die französische Renaissance im Bereich des Theaters sich erst jetzt auf ihr individualistisches und voluntaristisches Element besinnt. Diese Tendenz führt Hardy nun allerdings zu Eigentümlichkeiten, die wir schon als charakteristisch für diese Übergangsepoche vermerkt haben: zu einer dichten, prallen, wildbewegten Handlung mit unmäßigen Begierden und brutalen Taten – von *bienséance* noch keine Spur. Aber alles zielt bei Hardy auf einen raschen, zielgerichteten Handlungsablauf, der durch keine langen pathetischen Tiraden aufgehalten wird. Eine wesentliche psychologische Vertiefung findet noch nicht statt, da alles auf Spannung und Aufregung abzielt und sämtliche Stücke erkennen lassen, daß sie zu hastig niedergeschrieben wurden. Aber Hardy verstand es wie keiner seiner Zeitgenossen, durch eine enge Szenenverbindung die Intrige zu schürzen und die dramatische Bewegung zu forcieren. Nie hat man bei ihm den Eindruck, daß die Personen – wie in der Renaissancetragedie – einfach auf die Bühne geschickt werden, damit sie dort ihre pathoserfüllte Seele ergießen können, und dann wieder abtreten, um einem anderen Platz zu machen. Dort war Schau-Stellung, jetzt sind wir beim Schau-Spiel. So sehr Hardy noch in der Renaissancetradition verwurzelt ist und sich dem neuen Geist verschließt, so sehr weist er doch mit dieser Neuerung andererseits voraus auf Corneille. Diese Vorläuferschaft läßt sich noch an der Sinnggebung der Handlung erhärten. Ich will diese Tatsache kurz an zwei Beispielen aufzeigen.

Das erste ist die *Mariamne*, ein Eifersuchtsdrama, dessen Stoff u.a. auch von Hebbel bearbeitet worden ist, vor Hardy bereits von dem Italiener Lodovico Dolce dramatisiert worden war und später noch von Voltaire auf die Bühne gebracht wurde. Ich deute den Inhalt nur an: Mariamne, die Frau des Herodes, Königs der Juden, die schon einige aufsässige Verwandte durch den Henker ihres Gemahls verloren hat, wird von ihrer Schwägerin des Ehebruchs bezichtigt. Herodes läßt sie mehr aus politischen Gründen als aus Überzeugung von ihrer persönlichen Schuld zum Tod verurteilen und hinrichten. Es handelt sich um ein evidentes Fehlurteil im Interesse der Staatsräson, sogar noch verbunden mit dem Motiv des Gottesgerichts, als ob Gott das dem Staat und der Politik gebrachte Opfer billige. Das Naturrecht im Konflikt mit dem Staatsrecht – das ist eines der Themen, die im Zentrum der Dichtung Corneilles stehen werden.

Als zweites Beispiel wählen wir die Tragödie *Scédase ou l'Hospitalité violée*. Scédase, ein reicher Bürger, verläßt sein in der Nähe von Theben gelegenes Landgut, um eine Geschäftsreise zu unternehmen. Vor der Abreise gibt er seinen beiden Töchtern gute Ratschläge für die Bewahrung ihrer Tugend und vertraut sie der Obhut eines Präzeptors an. Diese Maßnahmen sind keineswegs überflüssig, denn es sind gefährliche Gäste im Haus: zwei junge spartanische Edelleute, die fest entschlossen sind, die beiden Schwestern zu verführen. Ihre Strategie ist zunächst diejenige der Galanterie, dann der dreisten Belästigung:

Nymphe, mon cher souci, mon désir, ma pensée,
Fuis l'exemple odieux d'une roche glacée; (...)

Dann, schon weniger gewunden:

Souffre au moins qu'un baiser cueilli dessus ta bouche
Me fraye le chemin de la nocière couche.⁹⁵

Die beiden Schwestern wehren sich zunächst, indem sie alle Anzüglichkeiten mit gespielter Provinzeinfalt beantworten, dann, indem sie deutlich ihren Widerstand bekunden. Die beiden Jünglinge halten daraufhin Kriegsrat; sie sehen, daß es nicht ohne Gewalt geht, schicken den lästigen Präzeptor weg, vergewaltigen die beiden Mädchen, erwürgen sie anschließend, um keine Zeugen zu haben, werfen die Leichen in einen Brunnenschacht und ergreifen die Flucht. Am Rande sei bemerkt, daß der Wortlaut der Vergewaltigungs- und Mordszenen keinen Zweifel darüber läßt, daß dieser brutale Vorgang auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer ziemlich naturalistisch dargestellt wurde.

Ein Nachbar entdeckt die Leichen der Geschändeten im Brunnen. Scédase fordert in Sparta bei König Agesilaus Vergeltung, aber er findet kein Recht. Die Richter schützen die hochgeborenen Mörder. Verzweifelt beschimpft Scédase das Gericht und wird daraufhin gewaltsam entfernt. Jetzt nimmt dieser Kohlhaas seiner Zeit das letzte Recht wahr, das ihm geblieben ist: auf dem Grab seiner Töchter begeht er Selbstmord.

Das ist die neustoische Rechtfertigung des Selbstmords in einer Welt, die unter dem Eindruck eines totalen Verlusts des staatlichen Rechtsgefühls steht. Wieder sind wir mit dem Thema individuelles Naturrecht gegen Staatsrecht konfrontiert. Die Grausamkeit, welche diesem Thema beim Publikum Anziehungskraft verleiht, ist in allen Tragödien Hardys vorhanden. Hardy läßt die Leidenschaft rasen, vor nichts zurückschrecken. In *Alcméon* tötet die Heldin ihre Kinder, bloß weil ihr Mann sie betrogen hat. Den Mann läßt sie durch ihre Brüder umbringen, die dann ihrerseits ebenfalls ins Gras beißen müssen. Wahrlich ein Theater der starken Gefühle! Werfen wir zuletzt noch einen Blick auf eine versöhnliche Seite am Werk Hardys, auf seine gelungenste Pastorale: *Alphée*. Wir sind in Arkadien. Der Hirt Daphnis liebt die Nymphe Alphée und wird von ihr wiedergeliebt. Deren strenger Vater Isandre sieht das nicht gern und wird vollends böse, als die Magierin Corine, die selber in Daphnis verschossen ist, den Vater gegen Alphée und Daphnis aufhetzt. Die Magierin Corinne ihrerseits wird von einem Satyr geliebt, den sie als Zeitvertreib benutzt und hinhält; der Satyr wiederum hat eine erfolglose Verehrerin in einer Dryade, die ihrerseits das Herzensangebot eines schönen Schäfers namens Euriale verschmährt, der daraufhin seinen Verstand verliert. Davor kann den Euriale auch der Umstand nicht retten, daß er seinerseits von der schönen Melanie geliebt wird. Das ist die obligate pastorale Liebeskette: A liebt B, B liebt C, C liebt D usw. Ungleich auf Ungleich ! Aber es kommt zu einer guten Lösung. Der sanfte Daphnis, erzürnt über die Intrigen der Corine, will diese erwürgen. Corine verwandelt ihn daraufhin in einen Felsen, die schöne Alphée in eine Quelle und deren Vater in ei-

⁹⁵ Jacques Scherer (Hrsg.), *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris 1975, S. 55.

nen Bauern. Das ganze Volk Arkadiens empört sich jetzt gegen die Magierin Corine: es kommt zu einem Aufruhr, bei dem Corine den Satyr und ihre Dämonen zu Hilfe ruft. Jetzt ist das Maß voll. Gott Amor erscheint in sichtbarer Gestalt, beruhigt das Getümmel, hebt den Zauber auf und verordnet eine dreifache Hochzeit: Daphnis kriegt seine Alphée, der wieder zu Verstand gekommene Euriale kriegt die Melanie, Vater Isandre und die reuige Corine büßen ihre Schuld freiwillig in einer gemeinsamen Ehe. Der gierige Satyr wird von Amor in die Wälder verbannt, wo er sich eine seiner tierischen Instinkte würdige Gefährtin suchen soll. Allgemeines Wohlgefallen beschließt die Szene; der bekehrte Brautvater Isandre ruft aus:

Alons amis, sa volonté suiuite,
Francs de soucis, de rancœur, et d'enuie,
A qui mieux, mieux, celebrer ce beau iour,
Qui nos éclost un miracle d'amour.⁹⁶

In Arkadien sind noch Wunder möglich. Der Friede der Idylle, gestört durch den Einbruch des Animalisch-Triebhaften einerseits, und falsch verstandener väterlicher Autorität andererseits, ist wiederhergestellt. Die Handlung dieses Hirtenspiels unterscheidet sich äußerlich nicht viel von derjenigen vieler anderer Pastoralen. Und doch hat Hardy hier genial den Kern der bukolischen Thematik getroffen: die Sehnsucht nach dem Sieg der Schönheit und des Geistes über die entfesselte Sinnlichkeit, nach dem Sieg einer appollinischen Welt über die Finsternis, des Friedens und der Harmonie der zwischenmenschlichen Beziehungen über das Chaos der Affekte, die Harmonisierung der Affekte.

Alexandre Hardys Leben verlief nicht so harmonisch wie die Pastorale. In seinem Alter mußte er manche Unbill erleiden. Zwar fand er Gönner, aber die Generation, die nun von Malherbe erzogen und von Richelieu dirigiert wurde, wußte mit Hardys Sprach- und Kompositionsstil nicht nur nichts mehr anzufangen, sondern fand seinen hochgeschraubten Geltungsanspruch anmaßend. Die Feindschaft zu Malherbe und unsanfte Streitschriften aus der Feder von dessen Anhängern verbitterten sein Lebensende. Sein Werk mußte dem neuen Geist weichen, nachdem es den Übergang von einer Epoche zur anderen, von der Renaissance zur Frühklassik, maßgeblich mitvollzogen hatte.

In den Jahren, in denen Hardy in Paris lebte und dort seine Stücke aufführen ließ, bahnte sich auch – und das gehört mit zu Hardys Verdiensten – jener Wechsel des Theaterpublikums an, von dem ich schon mehrfach sprach. Das ging freilich nicht von heute auf morgen. Bald aber verdrängten die *honnêtes gens* das Volk, das sich nun wieder der Jahrmarktsfarce zuwandte. Für die Dichter bedeutet dies einen Triumph. Sie sind wieder Interpreten der vornehmen Welt. Kein Wunder, daß sie den Rückzug des Volkes mit Schmähungen begleiten. Für Scudéry ist das Volk ein *animal incapable de goûter les bonnes choses*. Desmarets de Saint-Sorlin verweist das Volk nicht weniger deutlich in außerliterarische Bereiche:

⁹⁶ E. Stengel (Hrsg.), *Le Théâtre d'Alexandre Hardy*, Marburg 1884, Bd. 1, S. 320; Karsten Garscha, *Hardy als Barockdramatiker. Eine stilistische Untersuchung*, Frankfurt a. M. 1971.

Ce n'est pas pour toy que j'ecris,
Indocte et stupide vulgaire:
J'ecris pour les nobles esprits.
Je serois marry de te plaire.⁹⁷

Chapelain stellt befriedigt fest: »La canaille ne compte plus«. Theoretiker und Autoren ratifizieren so den Scheidungsvertrag zwischen Volk und Literatur. Mit dem Beginn dieser Entwicklung, die so einschneidende Folgen für die Poetik des Theaters zeitigt, treten wir in die frühklassische Periode ein, deren Anfang wir durch den Machtantritt Richelieus markiert haben.

Wie eine Vorwegnahme der neuen Ära erscheint in mancher Hinsicht das dramatische Werk eines Dichters, den einzuordnen keinem Literarhistoriker so recht gelingen will und von dem ich in anderem Zusammenhang schon gesprochen habe: Théophile de Viau (1590-1626).

⁹⁷ Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* (hrsg. H. Gaston Hall), Paris 1963, S. 9.

Théophile de Viau als Dramatiker: Die Stilisierung der Affekte

Der feige Dolch, der über seine Verrätertat errötet, d.h. die Vermenschlichung des Mordstahls, die Deutung des Blutes als Schamröte über die Tat, der Dolch als Henker – das war für die klassische Generation zuviel! So versteht man auch das Urteil La Bruyères über Théophile de Viau:

(...) d'une plume libre et inégale (...) il feint, il exagère, il passe le vrai dans la nature: il en fait le roman.⁹⁸

Stellen von dieser Art, die wenig später als Verstöße gegen das *naturel* und den *bon sens* empfunden werden, finden sich viele in *Pyrame et Thisbé*. Die gleichen Stiltendenzen sind aber in anderen Passagen zu einer Delikatesse des Ausdrucks geläutert, die man, ohne eine gewisse Überspanntheit zu verkennen, doch als schön empfindet. So wenn Pyramus seine Gefühle für Thisbé als eine Liebe verstehen läßt, die alles beneidet, was nicht ihm gehört, was nicht er tun darf, und sie in die folgenden Verse kleidet:

Mais je me sens jaloux de tout ce qui te touche,
De l'air qui si souvent entre et sort de ta bouche (...)
Si je pouvais complaire à mon jaloux dessein,
J'empescherois tes yeux de regarder ton sein;
Ton ombre suit ton corps de trop près, ce me semble (...)⁹⁹

Neid auf die Luft, welche die Geliebte atmet, auf ihre Augen, weil diese ihren Bussen schauen dürfen, auf ihren Schatten, weil er ihr immer nahe sein darf.

Vergleicht man die nuancenreiche Finesse dieser Verse mit beliebigen Versen eines Montchrétien oder Hardy, dann fühlt man sich in eine andere Welt versetzt. Man kann sich dann vorstellen, wie diese so ganz andere Sprache im Guten wie im Schlechten auf ein aristokratisches Publikum wirken mußte, das erstmals wieder Theater für seinen Geschmack gespielt sah. Auch hier ist Leidenschaft *passion*, aber nicht mehr als ungehemmter Ausbruch, nicht mehr als brutales Begehren, sondern als eine glühende Flamme, die noch im Untergang ihre Reinheit besiegelt. Eine fein abgestimmte, gelegentlich schon galant stilisierte Sprache dämpft und beherrscht die Regung der Affekte und schafft dadurch bereits etwas von jener eigentümlichen Spannung, die der klassischen Tragödie angehört. Das gehobene Stilniveau wird nie verlassen. Théophile de Viau hat zudem die Einheit der Zeit eingehalten, auch der Schauplatz wird nur geringfügig verlagert. Diese Eigenschaften können freilich nicht über die eklatanten Schwächen des Stücks hinwegtäuschen: die Unverbundenheit der Szenen und die überlangen Monologe. Pyramus

⁹⁸ Jean de La Bruyère, *Œuvres complètes* (hrsg. Julien Benda), Paris 1967, S. 77.

⁹⁹ Zit. nach Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, Paris 1949-1957 in fünf Bänden, Bd. 1, S. 201.

braucht 118 Verse, um seinen Selbstmord zu begründen, Thisbé tut es nicht unter 170, um sich gebührend auf das Sterben vorzubereiten. Für die zeitgenössischen Zuschauer aber wirkte Théophiles Werk zunächst wie eine Offenbarung, wie die Entdeckung ihrer eigenen Gefühlswelt und einer Sprache, die ihren ästhetischen Ambitionen entsprach.

Racans »Bergeries« als Modelldichtung

Nur wenige Jahre nach der Erstaufführung von Théophile de Viaus Tragödie gab der Marquis de Racan (1625) seine *Bergeries* heraus. Mit diesem Werk wird die Pastorale, die wir von einem Beispiel aus dem Oeuvre Hardys kennen, dem neuen klassischen Stilgesetz unterworfen. Racan lernte als sechzehnjähriger den auf dem Zenith seines Ruhms angelangten Malherbe kennen und war von da an dessen beflissenster Jünger. Wir verstehen heute nur noch schwer, daß Boileau Racan mit Homer, daß La Fontaine ihn mit Horaz vergleichen konnte, dürfen aber die Rolle, die seine *Bergeries* in der Literaturgeschichte des 17. Jahrhunderts spielten, nicht unterschätzen.

Die Handlung der *Bergeries* ist gegenüber den vorausgehenden Schäferspielen nichts weniger als neu, die Personen desgleichen: ein liebendes Hirtenpaar, dann weitere Hirten und Hirtinnen, die immer einen andern lieben, nur nicht den, von dem sie geliebt werden, ein Magier und ein Satyr. Schließlich, nach etwas künstlichen Verwicklungen, ein glückliches Ende. Von dramatischer Spannung keine Spur, aber hinter den traditionellen Figuren und zahlreichen Einzelszenen wird die ländliche Realität der Zeit sichtbar. Durch die arkadische Welt hindurch erscheint ein Sittenbild. Die strikte Befolgung der Malherbeschen Vorschriften über Vers und Wortwahl scheidet alles aus, was Hardys Pastorale noch stilistisch verunziert hatte. So werden Racans *Bergeries* für den Vers der dramatischen Hirtendichtung in ähnlicher Weise zu einem Stilmuster wie die *Astrée* für die Prosa. Sie verstärken nicht unerheblich die Strömung, der die Zukunft gehört.

Jean Mairet: Der Triumph der Regeln

Racans Stil der Pastorale findet 1626 bereits eine Fortsetzung in der *Sylvie* des Jean Mairet.

Die *Sylvie* steht dem wirklichen bäuerlichen Leben noch näher als die *Bergeries* Racans. Zwar ist der Stoff der *Astrée* entnommen, aber die arkadische Unwirklichkeit ist fast ganz getilgt zugunsten einer konkreten Landschaft mit Menschen aus Fleisch und Blut – trotz der rein literarischen Namen, die sie tragen. Neben den Hirten spielen allerdings noch ein König, dessen Sohn und Tochter und ein fremder Fürst eine Rolle. Diese Kombination besiegelt auch in der Personenkonstellation die Affinität von Pastorale und Tragikomödie. Es war nur konsequent, daß Mairet seine *Sylvie* eine *tragi-comédie pastorale* nannte.

Die *Sylvie* hält sich weder an die Einheit der Handlung – die Geschichte der Königsfamilie hat mit derjenigen des Schäferpaares eigentlich gar nichts zu tun – noch an die Einheit des Orts. Die Dauer der Handlungszeit ist kaschiert. Dieses Ignorieren der drei berühmten Regeln wäre in jenen Jahren nun nichts Besonderes, wenn es nicht der gleiche Mairet wäre, der sich vier Jahre später lautstark zum Fürsprecher einer strengen Einhaltung dieser Regeln aufgeworfen hat. 1631 ließ er eine weitere pastorale Tragikomödie aufführen: *Sylvanire*. Der Stoff stammt abermals aus der *Astrée*. Mairet bekennt, daß es zwei begeisterte Leser des italienischen Schäferspiels, der Kardinal La Valette und der Comte de Cramail waren, die ihn aufforderten, es einmal mit einer die klassischen Regeln befolgenden Pastorale in der Art von Tassos *Aminta* und Guarinis *Pastor fido* zu versuchen. Die *Sylvanire* ist in der Tat ganz nach den Regeln gebaut und wurde ein großer Erfolg. Mairet ließ sie drucken und gab ihr ein Vorwort bei, in dem er die drei Einheiten als unabdingbare Voraussetzung der Schönheit der dramatischen Dichtung zu begründen sucht.

Der Erfolg der *Sylvanire* wurde bald durch das erste Stück Corneilles in den Schatten gestellt. Mairet hat Corneille dies nie verzeihen können und blieb zeitlebens ein erbitterter Gegner seines großen Rivalen. Er gehörte zu den Widersachern des *Cid*. Er darf indessen nicht nur für sich buchen, die erste regelmäßige *Tragikomödie* geschrieben zu haben, sondern er darf auch den Ruhm beanspruchen, der Autor der ersten streng klassischen Tragödie zu sein. Das ist die *Sophonisbe* aus dem Jahr 1634.

Der Stoff stammt aus Titus Livius. Petrarca hatte ihn in seiner *Africa* behandelt. In der Renaissance erlangte er Berühmtheit durch die dramatische Bearbeitung von Trissino. Trissino hatte mit seiner *Sofonisba* im Jahre 1515 die erste klassische Tragödie der italienischen Literatur geschaffen. Sie erlebte viele Auflagen und wurde im 16. Jahrhundert zweimal ins Französische übersetzt. Mairet gesteht zwar die antike Quelle ein, schweigt sich aber schamhaft darüber aus, daß er ganz eindeutig der Version des Trissino folgt.

Über den Gehalt der *Sophonisbe* von Jean Mairet haben auch die wohlwollendsten Literaturhistoriker nicht sehr viel Rühmliches zu sagen gewußt. Sie hat eben das Verdienst, die erste streng nach Regeln gebaute Tragödie des 17. Jahrhunderts zu sein. Hinzu kommt, daß brutale Szenen vermieden sind, die Sprache gleichwohl sehr pathetisch ist und die tragischen Gefühle dem neuen Geschmack angepaßt sind. Saint-Evremond sah ganz richtig, als er erklärte, Mairets *Sophonisbe* habe Erfolg gehabt »pour avoir rencontré le goût des dames et le vrai esprit des gens de la cour«. ¹⁰⁰ Soviel über Mairet.

¹⁰⁰ Saint-Evremond, *Critique littéraire* (hrsg. Maurice Wilmette), Paris 1921, S. 140.

Pierre Corneille

Frühe Komödien

Im Jahre 1629 kam der bereits erwähnte Schauspieler Mondory, der das Théâtre du Marais begründete, mit seiner Truppe in die Stadt Rouen. Wenn man einer späteren, aber vertrauenswürdigen Überlieferung Glauben schenken darf, erhielt Mondory bei diesem Gastspiel von einem ebenso schüchternen wie theaterbesessenen jungen Mann das Manuskript einer Komödie ausgehändigt, die Mondory so gut gefiel, daß er sie nach Paris mitnahm und dort noch im selben Jahr inszenierte. Das Theaterstück – eine Komödie – trug den Titel *Mélite*, sein Verfasser hieß Pierre Corneille.

Corneille wurde 1606 als ältestes von sieben Kindern aus einer wohlhabenden Magistratsfamilie in Rouen geboren. Er wurde in einem Jesuitenkolleg erzogen, genoß also die Vorzüge der damals fortschrittlichsten pädagogischen Methode. Er hat seine Dankbarkeit gegenüber den Jesuiten nie verleugnet. Nach Abschluß dieser Ausbildung studierte er Jura und wurde mit 18 Jahren Advokat. Vier Jahre später verschaffte ihm sein Vater die Ämter eines *Avocat du roi à la table de marbre du Palais* und eines *Premier avocat en l'amirauté de France au siège des Eaux et Forêts*. Das klingt sehr nobel, brachte aber nicht viel ein. Corneille hatte diese Ämter in Rouen mehr als zwanzig Jahre inne. Bevor er sie antrat, führte er das Leben eines fröhlichen Exstudenten, verfaßte galante Madrigale und handfeste Trinklieder und trieb sich im *jeu de paume* und im Theater herum. Aus dem Jesuitenkolleg, wo er das antike Theater, vor allem Seneca, kennengelernt hatte, und dem Jurastudium entlassen, holte er sozusagen seine Halbstarckenjahre nach – aber modest genug, denn Corneille war mit dem geschriebenen Wort gewandter als mit dem gesprochenen. Er war deshalb ein höchst mittelmäßiger Advokat und ein sehr gehemmter Liebhaber – letzteres jedenfalls, solange er in eigener Sache sprechen wollte. Eines Tages bat ihn ein Freund, der noch schüchterner war, ihm bei einem angebeteten Mädchen als Gefühlsinterpret zu dienen. Corneille löste seine Aufgabe so gut, daß nicht nur er selbst für das Mädchen, sondern dieses auch für ihn Feuer fing. Dieses Mädchen, der Robe von Rouen angehörend, hieß Cathérine Hue, war Corneilles erste große Liebe, inspirierte ihn zur Abfassung von *Mélite* und wurde, wie kaum anders zu erwarten, an einen anderen, reicheren Mann vergeben.

Corneille, knapp 24 Jahre alt, kam nach Paris, um das Schicksal seines Erstlings aus der Nähe zu verfolgen. Er wurde ein großer Erfolg. Die Handlung allein würde ihn jedoch nicht erklären:

Zwei Freunde, Eraste und Tirsis, lieben dasselbe Mädchen, die Titelheldin *Mélite*. Eraste gesteht offen seine Liebe, Tirsis verbirgt die seinige hinter scheinbarer Mi-

sogynie. Mélite liebt zwar den schüchternen Tirsis, will sich aber beide warmhalten. Das kann natürlich nicht lange gut gehen. Tirsis, der ein Dichter ist, stirbt an gebrochenem Herzen, Mélite tut darauf desgleichen. Eraste wird von den Furien zum Selbstmord getrieben, in demselben Augenblick aber erwachen Tirsis und Mélite wieder zum Leben – sie waren beide nur scheinot: also happy end.

Sehr überzeugend wirkt diese Handlung nicht. Aber in ihr lebt der platonische Eros. Eraste ist von Mélite hingerissen, »parce qu'elle a je ne sais quoi« – ein bei Corneille mehrfach wiederkehrender Ausdruck für den irrationalen Bestand am Menschen, der für die Liebe das große Geheimnis bewahrt und der Pascal zu seinem berühmten Aphorismus über die Nase der Kleopatra veranlaßte.

Die positive Resonanz von *Mélite* aber erklärt sich vor allem dadurch, daß die Komödie hier aus dem Niveau der Farce herausgehoben wird und die Sprache der *honnêtes gens* spricht. Sie ist voll von den Concetti marinistischer Art, die damals in Mode waren.

Ermutigt von dem Erfolg schreibt Corneille eine Tragikomödie, *Clitandre*, in welcher er sich erstmals – Ergebnis seiner Berührung mit den hauptstädtischen Diskussionen – an die Einheit der Zeit hält. Die Handlung allerdings ist wild bewegt: eine ländliche Idylle wird durch einen Notzuchtversuch, ausgeschlagene Augen, Duell und Mord gestört. Es lohnt nicht, näher darauf einzugehen. Das gleiche gilt für die folgenden Komödien: *La Veuve*, *La Galerie du Palais* und *La Suivante*. Corneille erlernt mit ihnen das Handwerk.¹⁰¹

Mehr Aufmerksamkeit verdient ein 1633 oder 1634 aufgeführtes Stück, das den Titel *La place royale ou l'amoureux extravagant* trägt.

Ein Mädchen namens Angélique und ein junger Mann namens Alidor – der *amoureux extravagant* des Untertitels – lieben sich. Alidor aber hat Angst vor der Liebe, weil sie seine Freiheit und Unabhängigkeit bedroht. Er entschließt sich, mit allen Mitteln dieses Verhältnis aufzulösen und Angélique an seinen Freund Cléandre zu verkuppeln. Im zweiten Akt macht Angélique, die einen für eine andere Frau bestimmten Liebesbrief Alidors erhalten hat, diesem heftige Vorwürfe. Alidor antwortet mit grausamem Spott. Ein weiterer Verehrer Angéliques, Doraste, nutzt auf den Rat seiner Schwester Phylis hin die Gelegenheit und hält um Angéliques Hand an. Alidor erfährt davon. Er ist entschlossen, seinen Willen durchzusetzen, d.h. Angélique seinem Freund Cléandre zuzuschancen. Zu diesem Zweck greift er zu einem üblen Trick. Er erfleht Angéliques Verzeihung, die er nur zu gern erhält, und überredet sie, mit ihm zu fliehen. Aber an seiner Stelle soll Cléandre Angélique entführen und damit vollendete Tatsachen schaffen. In der nächtlichen Dunkelheit begeht Cléandre einen folgenreichen Irrtum. An Stelle Angéliques entführt er Phylis, die Schwester Dorastes. Angélique, verzweifelt über den offenkundigen Verrat Alidors, geht in ein Kloster. Jetzt erst wird Alidor sich klar darüber, daß er Angélique wirklich liebt. Er verzweifelt jedoch nicht, sondern tröstet sich damit, daß die Klostermauern ihn jetzt endgültig davor schützen, abhängig zu werden, und er folgt in Zukunft der Maxime: keine Liebe mehr, höchstens ein Spiel mit der Liebe. Die Frei-

¹⁰¹ Seine frühen Stücke sind repräsentativ für den Übergang zur barock-vorklassischen Theaterdichtung und zeigen den Entwicklungsprozeß eines großen Dramatikers auf. Anstelle einer eigenen Behandlung verweise ich auf Peter Bürger, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630*, Frankfurt a. M. 1971.

heit ist wichtiger, und das Herz darf nur gerade soweit engagiert sein, als dies nötig ist, um bei amourösen Abenteuern einigermaßen überzeugend zu wirken.

Wenn wir von der etwas zu romanesken Verwechslungsszene absehen, dann erweisen sich diese Handlung und ihre Personen doch als außerordentlich originell. Beherrschende Figur ist Alidor, ein Don Juan aus Willenskraft, ein *esprit fort*. Er will »demeurer toujours en état de disposer de soi«. Er stößt die geliebte Frau von sich, »[pour] rentrer dans son indifférence«, und will frei sein von jeder Verbindlichkeit, von jeder Bindung. Und auch die Art, die Geliebte loszuwerden, will er selbst bestimmen. Die Chance eines Glücks, das eine echte menschliche Erfüllung bieten könnte, gewahrt er in dem Augenblick, da es zu spät ist. Aber für ihn ist damit nicht etwa eine Welt zusammengebrochen, sondern es ist die Freiheit seines Willens bestätigt. Nicht die Realisierung der Liebesehnsucht, sondern die wiedergewonnene Autonomie gereicht ihm zum Stolz. Das ist seine *gloire*: der Triumph des Willens über den Affekt, einer vermeintlichen Pflicht sich selbst gegenüber über die verführerischste menschliche Regung.

Corneille hat die Gestalt des Alidor mit Recht *extravagant* und *bizarre* genannt. Er hat damit eine Polarität bezeichnet, die ein konstantes Thema seines Werks ankündigt: diejenige einer Erfüllung in der Hingabe an einen anderen Menschen einerseits und der Bewahrung der Entscheidungsfreiheit andererseits – beides begriffen als Möglichkeiten des Glücks, ohne daß jemals eine völlig glaubwürdige Entscheidung für die eine oder die andere fiele. Hier die selbstaufgelegte Norm der rational abgesicherten Autonomie im individuellen Lebensraum, dort die authentische menschliche Begegnung, die mit dem Verlust der Selbstbestimmung erkaufte werden muß.

Corneilles sozusagen weltanschauliche Entscheidung erfolgt – betrachtet man sein Gesamtwerk – im Sinne einer Ethik des Willens. Und doch blieb ihm die *passion* als ein echter Lebenswert stets gegenwärtig, auch wenn er glaubte, sich – wie Descartes – gegen sie entscheiden zu müssen. Es ist die Corneillesche Ethik des Sein-Sollens, die sein Werk bestimmt. La Bruyères berühmter Ausspruch, der Corneille und Racine erstmals in einer präzisen Formel konfrontiert, erweist sich schon an der *Place Royale* als durchaus begründet: Corneille peint les hommes tels qu'ils devraient être, Racine tels qu'ils sont.¹⁰² Es ist evident, daß die wiedergewonnene Freiheit Alidors höchst fragwürdiger Natur ist. Das wird auch im Werk Corneilles stets – wenn auch auf höherer Ebene – so bleiben. Das eigentlich Menschliche, wenn man so will, wird einer *gloire* geopfert, die oft genug nichts anderes ist als eine zu ethischen Werten sublimierte Ideologie der absolutistischen Gesellschaft. Dieser historisch bedingte immanente Widerspruch bewirkt eine Kollision der beiden konträren Wertvorstellungen, die Corneille veranlaßt, die von ihm gewollte Entscheidung in einer ganz bestimmten Weise herbeizuführen. Sie kann nicht durch einen einfachen souveränen Willensakt erfolgen, eben weil die menschliche Passion einen echten Gegenwert darstellt, einen legitimen Anspruch auf Glück. So kommt es zu der paradoxen Situation, daß die Entscheidung für den rationalen Willen gerade in dem Augenblick fällt, da der Wille des Helden versagt. Eine An-

¹⁰² Georges Mongrédien (Hrsg.), *La Bruyère. Recueil des textes et des documents contemporains*, Paris 1979, S. 125.

strengung des Willens in dem Moment, da Alidor sich seiner Liebe und des möglichen Glücks bewußt wird, hätte die Erfüllung gebracht. So aber gehen zwei füreinander bestimmte Menschen unwiderruflich aneinander vorbei. Genau dies – das Sichverfehlen – wird sich in variiertem Konstellation noch in einer ganzen Reihe Corneillescher Stücke wiederholen – in *Tite et Bérénice*, in *Suréna*, auch in *Polyeucte*. Die kurze Betrachtung der *Place Royale* hat uns bereits ins Zentrum der Corneilleschen Thematik geführt. Wir können diesen Weg jetzt nicht weiter verfolgen, wenn wir nicht den Faden der Chronologie verlieren wollen, der ja auch die Linie der dichterischen Entwicklung vorzeichnet.

Die Erfolge seiner ersten Stücke haben Corneilles Ehrgeiz angestachelt. Der Triumph, den Mairet mit seiner *Sophonisbe* errungen hat, und das Ansehen, welches die Tragödie daraufhin genießt, ermutigen ihn, es selbst in dieser Gattung zu versuchen. Aber die erste Probe mißlingt. Seine *Médée* (1635) ist das Produkt eines Anfängers. Mit der *Illusion comique* von 1636 kehrt er wieder zur Komödie zurück. Es ist ein merkwürdiges und interessantes Stück. Corneille nannte es »un étrange monstre«, »une galanterie extravagante« und bekundete, der erste Akt sei nur ein Prolog, die drei folgenden eine unvollkommene Komödie, der fünfte eine Tragödie und das ganze zusammen schließlich doch eine Komödie: eine Mischung aller Stile also, in völliger, barocker Freiheit von den Regeln. Sehen wir uns rasch die Handlung an:

Ein Bürger namens Pridamant, dessen Sohn Clindor, den er aus dem Haus gejagt hat, verschwunden ist, sucht den Magier Alcandre auf, der mit Hilfe eines Zauberstabs einige Szenen aus dem Schicksal Clindors vor den Augen des Vaters abrollen läßt. Dabei wird offenbar, daß Clindor Schauspieler geworden ist. Als solchen erlebt ihn nun der Vater kraft der Zauberei auf der Bühne – Theater im Theater also. Clindor ist in den Dienst eines bramarbasierenden Soldaten, des Kapitäns Matamore getreten. Dieser Prahlhans – eigentlich eine Farcefigur –, ferner Clindor und ein dritter Mann,Adraste, lieben das gleiche Mädchen: Isabelle. Matamore überrascht Clindor bei dessen galanter Werbung um Isabelle. Der eifersüchtige Adraste kommt hinzu. Clindor verwundet ihn und wird ins Gefängnis geworfen, aber durch ein Dienstmädchen befreit. Isabelle, die ihn liebt, will mit ihm fliehen, wird aber von Clindor verlassen, der kurz darauf von den Leuten des Fürsten Floridame erdolcht wird, weil er dessen Frau zu heftig hofiert hat. Auch Isabelle findet den Tod.

Vater Pridamant ist untröstlich, als er dieses Schicksal seines Sohnes vor Augen sieht. Aber der Magier Alcandre kann ihn beruhigen: was er ihm gezeigt hat, ist nur Theater, Teil einer Tragödie, gespielt von Clindor und Isabelle. Die Illusion ist zu Ende. Für Pridamant war sie einen Augenblick wirklicher als die Wirklichkeit, das Theater im Theater schien den Schein aufgehoben zu haben – so sehr, daß Pridamant, der den Sohn wegen seiner fragwürdigen Komödiantengelüste verstoßen hatte, jetzt beschließt, nach Paris zu reisen, um Clindors Erfolge auf der Bühne mitzuerleben.

Um die *Illusion comique* zu verstehen, muß man wissen, daß das Theater im Theater für die Barockbühne nichts Ungewöhnliches war. Für einen Calderón war das Leben das »gran teatro del mundo«. Corneille hat mit diesen Möglichkeiten in einem verblüffend modernen Sinn gespielt. Der Zuschauer selbst hat an der Illusion

teil, welcher der Vater Pridamant anheimfällt. Ist das Theater nicht vielleicht doch wirklicher als die Wirklichkeit selbst, eben weil die Menschen Rollenträger auf der Bühne des Lebens sind als Illusion der Illusion?

Corneilles *Illusion comique* verfolgt jedoch noch einen anderen Zweck: die Rehabilitierung des Schauspielerstandes, hier unmittelbar demonstriert an der Bekehrung des Vaters. Richelieu hatte einen Erlaß herausgegeben, der die Diffamierung der Schauspieler beenden sollte, Ludwig XIV. wird ihn 1668 erneuern. Corneille, der damals zu dem Autorenkollektiv gehörte, das von Richelieu geleitet wurde, verfaßte seine *Illusion comique*, um die Bestrebungen des Kardinals zu unterstützen. Im gleichen Jahr 1636 aber schrieb er das Werk, mit dem er seine geistige Unabhängigkeit von den Direktiven des Kardinals unter Beweis stellte: eine Tragikomödie, den *Cid*. Tragikomödie – von Corneille *tragicomédie* genannt – weil es sich um eine Tragödie mit gutem Ausgang handelt.

Corneilles »Cid«

Corneilles *Cid* ist eines der großen Ereignisse in der Geschichte der französischen Literatur, eines jener Ereignisse, die wie in einem Brennspiegel den Konnex zwischen gesellschaftlich-politischer und literarischer Problematik zusammenfassen und die sozusagen die ganze geistige Welt engagieren, weil die Gesamtheit ihrer Wertvorstellungen betroffen ist.

Ort des Geschehens ist Sevilla, Zeit gegen Mittag. Chimène hört von ihrer Dienerin und Vertrauten, daß ihr Vater, der Graf Gormas, ihre Liebe zu Don Rodrigue billigt und an eine baldige Heirat denkt. Verständlich, daß Chimène möglichst viel davon hören will:

Un si charmant discours ne se peut trop entendre (...) (I, 1)¹⁰³

Der Zuschauer erfährt sogleich, daß Don Rodrigue der glücklichere von zwei Rivalen ist: Don Sanche hat keine Chance. In der zweiten Szene des ersten Aktes steht Dona Uraca, die Infantin, d.h. die Königstochter, ihre Liebe zu Don Rodrigue. Ihre *gloire* aber ist es, zu verzichten und die Liebe zwischen Chimène und Don Rodrigue zu fördern:

Ma gloire et mon amour ont pour moi tant d'appas
Que je meurs s'il s'achève ou ne s'achève pas. (I, 2)

Die vierte Szene bereitet die Katastrophe vor. Don Diègue, der Vater von Don Rodrigue, ist vom König zum Erzieher des Kronprinzen ernannt worden. Graf Gormas, der Vater Chimènes, der auf diese Ehre gehofft hatte, ist zutiefst in seinem Ehrgeiz getroffen, gerät mit Don Diègue in einen heftigen Streit und gibt ihm in der Hitze der Auseinandersetzung eine Ohrfeige, ein Schimpf, der nach dem Eh-

¹⁰³ Pierre Corneille, *Théâtre complet*, in zwei Bänden (hrsg. Roger Caillois), Paris 1966/1968. Die folgenden Akt- und Szenenangaben zu Corneille beziehen sich auf diese Ausgabe.

renkodex nur mit Blut getilgt werden kann. Aber Don Diègue ist zu alt, um sich selber rächen zu können. Er muß die Rettung der Familienehre seinem Sohn übertragen. Das geschieht in der fünften Szene, die mit den berühmten Versen beginnt:

Don Diègue
Rodrigue, as-tu du cœur?
Don Rodrigue:
Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure. (I, 5)

Die Eröffnung aber, wer der Beleidiger ist, ist für Don Rodrigue niederschmetternd. Don Diègue weiß es:

Ne réplique point, je connais ton amour;
Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.
Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense.

In einem aus Sechssilbern, Achtsilbern, Zehnsilbern und Alexandrinern bestehenden Monolog, in dem Liebe und Ehre miteinander kämpfen, in dem der Held den Gedanken streift, sich der grausamen Alternative durch Selbstmord zu entziehen, entschließt sich Don Rodrigue, seine Ehre und damit seine *gloire* zu retten, indem er seine Sohnespflicht erfüllt.

2. Akt, gleicher Tag, am späten Nachmittag. Graf Gormas weigert sich, sich bei Don Diègue zu entschuldigen. Don Rodrigue stellt den Beleidiger; beide entfernen sich zum tödlichen Duell. Chimène vertraut der Infantin ihre Angst an: sie muß Rodrigue verurteilen, weil er das Leben ihres Vaters bedroht, und sie könnte ihn doch nicht lieben, wenn er bloß aus Liebe zu ihr nicht dem Gebot der Ehre, und d.h. der Rache folgen würde. Der Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, zwischen dem Gebot der Ehre und dem Gebot des Gefühls, dem Don Rodrigue ausgesetzt ist, überträgt sich nicht nur genau auf Chimène, deren Gefühle durch ihre Liebe zu Rodrigue und ihre Liebe zum Vater zerrissen sind, sondern stellt noch ihre weibliche Liebe selbst in Frage. Ihre Leidenschaft für Rodrigue ist nur gerechtfertigt als *amour-estime*: die estime aber ist bedingt dadurch, daß Rodrigue dem Gebot der Ehre folgt, d.h. ihren Vater zum Duell stellt:

S'il ne m'obéit point, quel comble à mon ennui!
Et s'il peut m'obéir, que dira-t-on de lui?
Etant né tel qu'il est, souffrir un tel outrage!
Soit qu'il cède ou résiste au feu qui me l'engage,
Mon esprit ne peut qu'être ou honteux ou confus,
De son trop de respect, ou d'un juste refus. (II, 3)

Die Situation ist also bereits im zweiten Akt so heillos verfahren und geschürzt, daß die Entscheidung – ob für die Liebe oder für die Ehre – nur einen tragischen Ausgang übrig zu lassen scheint. Die Infantin sieht jetzt eine Chance für ihre Liebe; Rodrigue wird seiner Pflicht gehorchen, dadurch Chimène verlieren, zu einem Helden werden und ihrer würdig sein:

Et fais de son amour un sujet de ma gloire. (II, 5)

Der König, Don Fernand, erfährt, daß Don Rodrigue den Grafen Gormas im Duell getötet hat. Chimène verlangt von ihm die Bestrafung Rodrigues:

Il est juste, grand Roi, qu'un meurtrier périsse. (II, 8)

Don Diègue will anstelle des Sohnes die Todesstrafe auf sich nehmen.

3. Akt: die Nacht ist hereingebrochen. Don Rodrigue erscheint im Hause des getöteten Grafen. Vergeblich versucht Chimènes Vertraute, Elvire, Don Rodrigue wegzuschicken. Er will sein eigenes Todesurteil aus der Hand Chimènes empfangen:

Mon juge est mon amour, mon juge est ma Chimène:
Je mérite la mort de mériter sa haine,
Et j'en viens recevoir, comme un bien souverain
Et l'arrêt de sa bouche, et le coup de sa main. (III, 1)

Das ist sehr wörtlich gemeint: Chimène soll ihm mit demselben Schwert, das noch rot ist vom Blut ihres Vaters, eigenhändig den Tod geben.

Inzwischen hat Chimène das Angebot ihres zweiten Verehrers, Don Sanche, ihr Genugtuung zu verschaffen, angenommen für den Fall, daß der König ihr keine Gerechtigkeit widerfahren läßt: Selbsthilfe des Adels, welcher der Bereitschaft des Monarchen zum Durchsetzen seiner ständischen Ansprüche mißtraut. Ihrer Vertrauten aber gesteht sie, daß sie den Mörder ihres Vaters anbetet, daß sein Bild in ihrem Herzen das Bild ihres Vaters bekämpft und sie sich doch ohne Zögern für ihre Pflicht entscheidet:

C'est peu de dire aimer: Elvire, je l'adore;
Ma passion s'oppose à mon ressentiment (...)
Rodrigue dans mon cœur combat encore mon père.

Aber dann:

Je cours sans balancer où mon honneur m'oblige. (III, 3)

Sie ist entschlossen, dem Gesetz der Pflicht, d.h. der Ehre zu folgen, obwohl sie weiß, daß es das Opfer ihres eigenen Lebens bedeutet:

Je demande sa tête, et crains de l'obtenir:
Ma mort suivra la sienne, et je le veux punir! (III, 3)

Ihre *gloire* wird es sein, den geliebten Menschen ihrer Pflicht zu opfern und dann an der Erfüllung dieser Pflicht zugrundezugehen:

Pour conserver ma gloire et finir mon ennui,
Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui. (III, 3)

Als jetzt Don Rodrigue erscheint, um von ihrer Hand den Tod zu fordern, weigert sie sich, ihn zu verdammen. Er konnte ja nicht anders, wie er selber sagt und wie sie weiß.

(...) j'ai vengé mon honneur et mon père;
Je le ferais encor, si j'avais à le faire. (III, 4)

Der Ehrenkodex ist indessen für Don Rodrigue kein Selbstzweck. Er hätte ihn mißachtet, wenn er nicht dadurch auch die Liebe Chimènes auf's Spiel gesetzt hätte. Ihre Liebe selbst, sollte er sich ihrer würdig erweisen, zwang ihn dazu, ihren Vater zu töten:

(...) un homme sans honneur ne te méritait pas;
Que malgré cette part que j'avais en ton âme,
Qui m'aima généreux me haïrait infâme;
Qu'écouter ton amour, obéir à sa voix,
C'était m'en rendre indigne et diffamer ton choix. (III, 4)

Chimène kann nicht umhin, zuzugeben, daß er richtig gehandelt hat:

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien. (III, 4)

Homme de bien ist höchste Form der *honnêteté*. Sie muß seinen Tod fordern, durch den er sich ihrer würdig zeigt:

Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi. (III, 4)

Ihre eigene Liebe erhält also ihre Rechtfertigung erst dadurch, daß sie Gleiches tut wie er: den Tod des Beleidigers fordern.

Rodrigues Entscheidung für die Ehre ist zugleich die Rechtfertigung für seine Liebe; und Chimènes Racheforderung ist die Rechtfertigung ihrer Liebe zu Rodrigue. In dieser selbstmörderischen Zuspitzung des Konflikts scheint das Menschlichste hoffnungslos zum Opfer des gesellschaftlichen Ehrenkodexes zu werden. Aber durch die erstarrten Fronten leuchtet in dieser vierten Szene des dritten Akts das Geständnis einer unzerstörbaren Liebe. Während die Protagonisten sich versichern, daß sie nicht anders können, als sich gegenseitig zu vernichten, gesteht Chimène:

Mais malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir. (III, 4)

Die letzte Szene des dritten Akts führt Don Diègue und Rodrigue zusammen. Die Mauren sind gelandet, und Don Diègue fordert den Sohn auf, im siegreichen Kampf für das Reich die Gnade des Königs zu erlangen und Chimènes Racheruf zunichte zu machen.

Der vierte Akt beginnt am Morgen des darauffolgenden Tags. Chimène erfährt, daß Rodrigue einen glänzenden Sieg gegen das übermächtige Maurenheer errungen hat. Ihre erste Frage ist:

Mais n'est-il point blessé? (IV, 1)

Dann erst kehrt die Erinnerung an ihre Pflicht zurück:

Silence, mon amour, laisse agir ma colère:
S'il a vaincu deux rois, il a tué mon père; (IV, 1)

Aber die Situation hat sich grundlegend geändert. Durch seinen Sieg hat Rodrigue den Bestand des Reiches gerettet. Die heidnischen Feinde selbst nennen ihn den *Cid*, den *Herrn*. Sein Leben ist jetzt für den Staat von höchstem Interesse. Die Infantin bedeutet es Chimène als erste – private Rache hat ihr Recht verloren vor den Interessen des Staats. Rodrigue ist

(...) l'espérance et l'amour d'un peuple qui l'adore,
Le soutien de Castille, et la terreur du More. (IV, 2)

Und, direkt an Chimène gewendet:

Tu poursuis en sa mort la ruine publique. (IV, 2)

Und, von Seiten der Infantin nicht ohne Hoffnung auf Erfüllung ihrer eigenen Sehnsucht:

Ote-lui ton amour, mais laisse-nous sa vie. (IV, 2)

Es wird Strafe genug für ihn sein, wenn er die Liebe Chimènes verliert; sein Leben gehört dem Reich und der Reconquista.

Während im Thronsaal der König vor allen Großen des Landes den Sieg Rodrigues feiert, verlangt Chimène erneut den Kopf dessen, der ihren Vater getötet hat. Der König gibt vor, Don Rodrigue sei im Kampf gefallen, und entlockt dadurch Chimène das öffentliche Eingeständnis ihrer Liebe. Kaum aufgeklärt, verlangt sie erneut Gerechtigkeit, jetzt durch ein Gottesurteil: ihr zweiter Verehrer, Don Sanche, soll mit Rodrigue kämpfen. Der König entscheidet, daß der Sieger dieses Duells die Hand Chimènes erhalten soll.

5. Akt: gegen Mittag. Rodrigue erklärt Chimène, daß er sich im Duell mit Don Sanche töten lassen wird, um seine Schuld zu sühnen und ihr Verlangen nach seinem Tod zu erfüllen. Aber Chimène fleht ihn an, sein Leben zu verteidigen, zuerst mit dem Argument, er müsse seine Ehre rein erhalten:

Va, sans vouloir mourir, laisse-moi te pour-suivre,
Et défends ton honneur, si tu ne veux plus vivre. (V, 1)

Der Sieger über Don Gomès und über die Mauren kann sich doch nicht von einem minderwertigen Gegner töten lassen. Als Rodrigue auf seiner Absicht besteht, bekennt Chimène Farbe. Er soll Sieger sein, damit sie nicht Don Sanche ausgeliefert wird, den sie verabscheut. Und die Bedingung des Königs, ihre Hand solle dem Sieger gehören, läßt eine neue Hoffnung aufkeimen:

Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris,
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.
Adieu: ce mot lâché me fait rougir de honte. (V, 1)

Man kann verstehen, daß Don Rodrigue nach solchen Worten die Lust, sich partout umbringen zu lassen, vergangen ist. Im Hochgefühl der erwiderten Liebe könnte er die Welt in die Schranken fordern:

Est-il quelque ennemi qu'à présent je ne dompte? (V, 1)

In der zweiten und dritten Szene beklagt die Infantin ihr Schicksal und ringt sich zum Verzicht auf Rodrigue durch. Die fünfte Szene zeigt Chimène in ihrer Angst vor dem Ausgang des Duells. Als Don Sanche erscheint, glaubt sie Rodrigue tot und überschüttet Don Sanche in ihrer Verzweiflung mit heftigen Beschimpfungen:

Exécrable assassin d'un héros que j'adore? (V, 5)

Und vor versammeltem Hof gesteht sie jetzt offen ihre Liebe für den vermeintlich Toten:

Enfin Rodrigue est mort, et sa mort m'a changée
D'implacable ennemie en amante affligée. (V, 6)

Aber der Cid lebt. Er hat Don Sanche entwaffnet und um Chimènes willen sein Leben geschont. Der König spricht Chimène frei von ihrer Pflicht, erklärt sie für eingelöst. Sie hat sich selbst überwunden:

Ta gloire est dégagée, et ton devoir est quitte; (V, 6)

Für Chimène ist es zu spät, noch einmal auf Rache zu bestehen. Und sie gehorcht nur zu gerne. Rodrigue wird gegen die Mauren ziehen, und Chimène wird ein Jahr lang Zeit haben, ihren Vater zu beweinen, um dann Rodrigue zu heiraten.

Dies ist die Handlung des Stücks, das einen nie gekannten Aufruhr entfachte. Wir haben uns nun die doppelte Frage vorzulegen: weshalb hat der *Cid* die Gemüter der Zeitgenossen so erregt, und weshalb vermag der *Cid* auch auf uns Heutige noch einen tiefen Eindruck zu machen?

»La Querelle du Cid« und die überzeitliche Aktualität Corneilles

Der Erfolg war ungeheuer, und auch ihn müssen wir zu erklären suchen. Die Königin, Anne d'Autriche, läßt sich den *Cid* dreimal vorspielen, Richelieu, trotz seiner ersten Einwände, zweimal in seinem Palast. Zunächst aber ist es notwendig, auf die *Querelle* einzugehen, welche der *Cid* auslöste. Mehr als fünfunddreißig Streitschriften sprachen sich für oder wider Corneille aus. Zu den wütendsten Angreifern gehört Mairet, der es Corneille nicht verzeihen kann, daß dieser seine eigenen Stücke ausgestochen hat. In einem bissigen Gedicht voller bössartiger Wortspiele läßt Mairet den Spanier Guillén de Castro auftreten, dem Corneille seinen Stoff entlehnt hatte. Guillén de Castro hat 1618 in Valencia ein Theaterstück mit dem Titel *Las Mocedades del Cid* (die Jugend des Cid) veröffentlicht, an dessen Handlung Corneille sich in den Grundzügen gehalten, dem er sogar eine ganze Reihe

von Versen nahezu wörtlich entnommen hat.¹⁰⁴ In Mairets Gedicht nun bezichtigt Guillén de Castro Corneille des Plagiats:

Ingrat rens moy mon Cid jusques au dernier mot,
Après tu cognoistras, Corneille déplumée,
Que l'Esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta Renommée.¹⁰⁵

Corneille antwortet gereizt mit einem Rondeau, das auch nicht gerade zimperlich mit dem Gegner umspringt:

Paris entier ayant lu son cartel,
L'envoie au Diable et sa muse au bordel.¹⁰⁶

Der Refrain lautet höhnisch:

Qu'il fasse mieux.

Eine andere Flugschrift nennt den Autor des *Cid* einen »pauvre esprit qui, voulant paraître admirable à chacun, se rend ridicule à tout le monde ...«. Corneille ist tief getroffen, und sein Stolz empört sich:

Je sçay ce que je vaux, et croy ce qu'on me dit:
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue.

Selbstbewußt stellt er sich allein gegen die – wie er meint – organisierte Clique, die ihn vernichten will:

Je satisfais ensemble et peuple et courtisans
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans:
Par leur seule beauté ma plume est estimée.
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Dieser Stolz, den man als Anmaßung empfinden konnte, war nicht geeignet, seine Gegner zu beruhigen.

Nun trat Georges de Scudéry, der Bruder der präziösen Madeleine, in die Arena – auch er ein Dramatiker, der Corneille den Erfolg mißgönnte. Seine *Observations sur le Cid* beginnen mit einer Bekundung der Objektivität:

J'attaque le Cid, et non pas son auteur; j'en
veux à son ouvrage, et non point à sa personne.

Die Vorwürfe, die Scudéry erhebt, sind die folgenden:

- Der Stoff taugt nichts.

¹⁰⁴ Corneilles Verhältnis zu Guillén de Castro ist in der Forschung ausgiebig untersucht worden. Vgl. vor allem Wilfried Floeck, »Las Mocedades del Cid« von Guillén de Castro und »Le Cid« von Pierre Corneille. Ein neuer Vergleich, Bonn 1969.

¹⁰⁵ ebd., S. 18.

¹⁰⁶ Dieses und die folgenden Zitate beziehen sich auf: Armand Gasté, op. cit., S. 70, S. 70, S. 10, S. 11, S. 11, S. 20.

- Die klassischen Regeln sind nicht beachtet – Einheit der Handlung und Einheit des Orts.
- Der *Cid* weist eine Menge von schlechten Versen auf.
- Die wenigen guten Passagen sind fast ausnahmslos von Guillén de Castro gestohlen.
- Es ist ein grober Verstoß gegen die *vraisemblance*, eine romaneske Handlung, die bei Guillén de Castro mehrere Jahre dauert, in den Ablauf eines Tages zu pressen.
- Daß Chimène den Mörder ihres Vaters heiratet, ist eine Sünde wider die *bien-séance*. Chimène ist für Scudéry ein *monstre*, eine *impudique*.

Scudéry's heftiger Angriff löst sogleich Apologien aus. Balzac ergreift entschieden die Partei Corneilles. Corneille selbst setzt sich in einem offenen Brief zur Wehr. Als der Streit in wüste Beschimpfungen ausartet, greift der Kardinal ein, der bis dahin der Kampagne wohlwollend zugesehen hat. Durch seinen Schützling Boisrobert gebietet er zunächst dem geifernden Mairet Ruhe. Der Ton von Boisroberts Brief läßt keinen Zweifel über den Willen Richelieus: » Vous lirez le reste de ma lettre comme un ordre que je vous envoie par le commandement de Son Eminence ... Tant que [Son Eminence] n'a connu dans les écrits des uns et des autres que des contestations d'esprit agréables et des railleries innocentes, je vous avoue qu'Elle a pris bonne part au divertissement; mais quand elle a reconnu que dans ces contestations naissaient enfin des injures, des outrages et des menaces, Elle a pris aussitôt la résolution d'en arrêter le cours ... Elle m'a commandé de vous écrire que, si vous voulez bien avoir la continuation de ses bonnes grâces, vous mettiez toutes vos injures sous le pied (...)«¹⁰⁷

Das war eindeutig: Mairet und seine Freunde verstummten. Aber wenn Richelieu anordnete, den in Unflätigkeiten versumpfenden Streit zu beenden, so war er doch ebenso entschlossen, Corneille auf höherem Niveau den Dämpfer zu geben, der ihm notwendig schien. Boisrobert tröstete den zum Schweigen verurteilten Mairet am Ende seines Briefes damit, daß die Akademie bald den *Cid* verreißen werde: »Vous verrez un de ces jours son Cid assez malmené par les sentimens de l'Académie.«¹⁰⁸

Der Vertraute des Kardinals wußte, daß Richelieu Scudéry veranlaßt hatte, sich an die *Académie* zu wenden und ihr Urteil über den *Cid* anzufordern.

Den *Académiciens* ist dieser Auftrag mehr als peinlich. Aber Befehl ist Befehl. Sie berufen sich zunächst darauf, daß ein solches Urteil nach ihren Statuten nur mit Einwilligung des Autors selbst erfolgen darf. Aber ein Brief Boisroberts zwingt Corneille zur Zustimmung. Der Autor des *Cid* antwortet: »Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira, puisque vous m'écrivez que Monseigneur [d.h. Richelieu] serait bien aise d'en voir le jugement, et que cela doit divertir Son Eminence, je n'ai plus rien à dire.«¹⁰⁹

Aber nun ereignete sich etwas Erstaunliches: die *Académie* zeigte Charakter, soweit es nur irgend anging. Chapelain, der federführend war, stand vor der undank-

¹⁰⁷ ebd., S. 352 ff.

¹⁰⁸ ebd., S. 353.

¹⁰⁹ Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Corneille*, Paris 1972, S. 70.

barsten Aufgabe seines Lebens. Er war ein Ehrenmann, er bewunderte den *Cid*, wie eine Reihe von Briefen zeigt, und mußte ihn verurteilen. Viele Male wanderte der Text des Urteils zu Richelieu und kam mit dessen Korrekturen und Direktiven versehen zurück. Anfang 1638 endlich erschienen die *Sentiments de l'Académie sur le Cid*. Voltaire konnte von ihnen sagen: »Jamais on ne s'est conduit avec plus de noblesse, de politesse et de prudence, et ... jamais on n'a jugé avec plus de goût. Rien n'était plus noble que de rendre justice aux beautés du *Cid*, malgré la volonté décidée du maître du royaume.«¹¹⁰

In der Tat verdammt die *Académie* auf Richelieus Weisung fast alles, was bereits Scudéry moniert hatte, um dem *Cid* dann zu bescheinigen » [que] néanmoins la naïveté et la violence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poèmes français de ce genre qui ont donné le plus de satisfaction «.¹¹¹

Chapelains guter Wille, es allen recht zu machen, vor allem aber den *Cid* vor den befohlenen Verdikten zu retten, bekundet sich in Verbesserungsvorschlägen, die den unvoreingenommenen Betrachter allerdings zum Weinen bringen könnten. Um den schweren Vorwurf abzubiegen, Chimène sei ein *monstre*, weil sie den Mörder ihres Vaters liebt, schlägt er vor, Don Gomès nur scheinot sein zu lassen oder aber ihn wenigstens vom Vater zum Stiefvater zu degradieren, auf den man keine solchen Rücksichten zu nehmen braucht. Die Sorge um die *bienséance* schlägt hier einen ästhetischen Purzelbaum.

Während Corneilles Feinde mit Billigung des Kardinals den *Cid* unmöglich zu machen versuchten, strömten die Besucher ins Théâtre du Marais, wo Mondory als Rodrigue die Rolle seines Lebens spielte. Jahrzehnte später konnte Boileau in seiner neunten Satire schreiben:

En vain contre le *Cid* un Ministre se ligue,
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue,
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le Public révolté s'obstine à l'admirer.¹¹²

Eines der erregendsten Probleme im Bereich der *Querelle du Cid* ist die Frage nach den Motiven, die Richelieus Vorgehen gegen Corneille bestimmten. Pellisson, der spätere Sekretär der *Académie*, der gegen Ende des Jahrhunderts eine *Histoire de l'Académie française* verfaßte, äußerte die Auffassung, Richelieu, der ja selber Theaterstücke schrieb, habe Corneille den Erfolg nicht gegönnt. Das ist naiv. Boileau gibt, wie unser Zitat erkennen läßt, die Beweggründe des Kardinals nicht genau an. La Bruyère drückt sich dezidiert aus: nach seiner Ansicht waren es politische Gründe. Die Annahme, Richelieu habe in der Wahl eines spanischen Stoffes durch Corneille eine Parteinahme für die spanisch-habsburgische Königin

¹¹⁰ Voltaire, »Commentaire sur Corneille«, Bd. II, S.44, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Th. Besterman, Giles Barber et al.), Banbury/Oxfordshire 1975, Bd. 54.

¹¹¹ Georges Collas (Hrsg.), *Les sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*, d'après le manuscrit de la main de Chapelain, Paris 1912, Nachdruck Genève 1968, S. 55.

¹¹² Nicolas Boileau, op. cit., S. 54.

Anna von Osterreich geargwohnt, ist jedoch unwahrscheinlich. Es steht indessen außer Frage, daß Richelieu sich in seiner Innenpolitik betroffen fühlte, konkret: in seinem Duellverbot. Kurz zuvor hatte er den Grafen von Montmorency wegen Übertretung des Duellverbotes hinrichten lassen. Im *Cid* aber ist das Duell ein Angelpunkt der Handlung, es erscheint sogar zweimal. Wenn also das Duell ästhetisch als Verstoß gegen die *bienséance* gewertet wird, so stehen sehr reale politische Gründe hinter dieser poetischen Kategorie. Und beide Duelle sind im *Cid* keine Äußerlichkeiten, sondern in Handlung übersetzte Erscheinungsformen der Lebenswerte der Figuren selbst; sie sind unlösbar in die moralischen Entscheidungen verwoben. Das Duell erschien im *Cid* als legitime Selbsthilfe des Adels in den Fällen, da die monarchische Rechtsordnung ihm die Genugtuung versagte. »Daher mußte« – wie Werner Krauss in seinem bedeutenden Buch über *Corneille als politischer Dichter* schreibt – »ein politischer Stoff, der den Schwerpunkt des Staates verdeckt ließ, die Gegenkräfte erregen, der Zauber der corneilleschen Dichtung gefährliche Illusionen wecken. Wenigstens war das die Ansicht des Kardinals, der an der unbefangenen Regung die entferntesten Wirkungen absah.«¹¹³ Corneille glaubte, für die Staatsräson genug getan zu haben, indem er das Interesse des Königs von Kastilien am Leben des siegreichen Don Rodrigue mit den geheimen Wünschen des Helden und Chimènes in Einklang brachte. Richelieu aber erwartete eine Entscheidung, die den Adel auch auf das Privileg der autonomen Lebensgestaltung verzichten ließ. Er erkannte das Genie Corneilles, aber er wollte es lenken. Für Corneille wurde die Haltung des Kardinals zu einer Schicksalsfrage. In seiner nächsten großen Tragödie, *Horace*, läßt er den Protagonisten als einen Verbrecher im Menschlichen, aber als einen politischen Helden aus dem dramatischen Konflikt hervorgehen: *Vis pour servir l'Etat*; (...) (V, 3). Der Staat triumphiert über das Naturgesetz.

Die Einsicht in diese Hintergründe der *Querelle du Cid* führt uns auch zum Verständnis des Werks selbst. Werner Krauss weist darauf hin, daß die Handlung des *Cid* aus einem Familienkonflikt entspringt. » Sie kreist um das Schicksal zweier jugendlicher Menschen, die durch den Ehrenstreit ihrer Väter in einen tödlichen Gegensatz geraten und schließlich (...) der *bienséance* und aller Sitte zum Trotz, den Lebensbund anbahnen«. Ein glänzendes romaneskes Bild entfacht die mühsam niedergehaltenen Instinkte eines rebellischen Adels. »Im Widerstreit der sich befehdenden Sippen bleibt das Recht auf Selbsthilfe unbestritten, während die Rolle des Königtums eine rein regulative ist, auf den Ausgleich der dynamischen Faktoren beschränkt.«¹¹⁴ Die domestizierten Lebenswerte dieser renitenten Aristokratie sublimieren sich zu Normen, die in und neben der politischen Entmachtung eine sittliche Autonomie konstituieren, die Freiheit vorspiegelt. Die *liberté* ist für die Corneilleschen Personen die Freiheit, für ihren *honneur* gegen das Gesetz zu verstoßen. *Honneur* ist bedingt durch die feudale Grundvorstellung von der Naturmacht und dem Naturrecht des Geschlechts, der Sippe. Die Bewahrung von *liberté* und *honneur* aber, die allein *estime* bewirken, ist unabdingbare Voraussetzung der *gloire*. Verzichtsbereitschaft – in Form der *générosité*, der Großherzigkeit, die die Affek-

¹¹³ Werner Krauss, *Corneille als politischer Dichter*, Marburg 1936, S. 16.

¹¹⁴ ebd., S. 15.

te überwindet – konstituiert den höchsten Lebenswert: die *gloire*. Ich habe bei meiner Inhaltsangabe des *Cid* die Zitate so ausgewählt, daß diese Begriffe gebührend hervortreten. Das war nicht schwer und geschah nicht willkürlich. Sie stehen nicht zufällig an entscheidenden Stellen.

Paul Bénichou hat in einem gedankenreichen Buch *Morales du grand siècle* (Paris 1948) gezeigt, daß um die Jahrhundertmitte die Ideologie der Aristokratie zusammenbricht, daß die Fronde und der Jansenismus die alte Vorstellung der aristokratischen Größe zerstören. Der Corneillesche Heros wird zum Anachronismus. Racine unterwirft ihn der fatalen *passion*.

Die seelische Struktur dieses Helden hat Octave Nadal in seiner Arbeit über *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, im gleichen Jahr 1948 erschienen, analysiert. Ihm wollen wir einen Augenblick folgen. Er ergänzt die Feststellungen von Werner Krauss.

Indem Don Rodrigue die seinem Vater zugefügte Beleidigung blutig rächt, erfüllt er das Gebot der Ehre. Indem er dieses Gebot erfüllt, obwohl die Liebe zu Chimène ihm die Pflicht zur Rache als widerwärtig erscheinen lassen muß, gelangt er durch diese Überwindung zur *gloire*. Er weiß, daß diese Tat ihn das Glück einer Ehe mit Chimène kosten wird, aber er ist sich ebenso klar, daß die Nichterfüllung dieser Pflicht, und damit der Verlust der *gloire*, es Chimène unmöglich machen würde, ihn weiterhin zu lieben, denn Liebe setzt unabdingbar *estime* voraus, die ihrerseits auf *honneur* basiert:

Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter
Pour effacer ma honte, et *pour te mériter*. (III, 4)

Die Liebe zu Chimène wird erst legitim durch die Tötung ihres Vaters, der den Vater Rodrigues tödlich beleidigt hat. Damit wird der Widerspruch in die Liebe selbst hineinverlegt, und ein tragischer Ausgang scheint unvermeidbar. Bei näherem Zusehen erweist sich dieser Widerspruch als internalisiertes Resultat einer geschichtlichen Wende, faßbar im Zusammenstoß zweier Generationen. Nadal hat mit Recht hierauf aufmerksam gemacht. Für Rodrigues Vater ist die Liebe ein leicht wiederholbares Vergnügen, dem keine Seriosität zukommt, während die Sippenehre eigentliche *raison d'être* ist:

Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses!
L'amour n'est qu'un *plaisir*, l'*honneur* est un *devoir*. (III, 6)

Für Rodrigue hingegen existiert der Gegensatz von Liebe und Ehre nicht mehr als Gegensatz von *plaisir* und *devoir*. In Rodrigues Verhalten dem Vater gegenüber schwingt unverkennbar der Ton des Protests mit, des Protests gegen ein tyrannisches Wertsystem, die das Menschlichste, die Liebe, unbedenklich dem geronnenen Ehrbegriff opfert. Für Don Diègue, den Vater, ist nur die feudale Sippenehre relevant. Rodrigue, der Sohn, muß ihr gehorchen, aber er tut es letztlich nur, weil auch der Bestand seiner Liebe und damit des eigenen Lebenssinnes von der Respektierung dieses rein ständischen Vorurteils abhängig ist. Der Konflikt zweier Generationen birgt einen historischen Ablösungsvorgang. Don Diègue repräsentiert den Feudaladel, der die in den Bürgerkriegen konservierte Selbstherrlichkeit

aufrechterhält; Don Rodrigue steht bereits unter dem Gesetz einer neuen Welt, das mit demjenigen der alten kollidiert. Er erlebt den Konflikt zwischen der primitiven feudalen Vorstellungswelt und neuen Gefühlswerten, den Konflikt der Generationen als einen persönlich-menschlichen Konflikt und erfährt gerade dadurch eine seelische Komplexität im zwischenmenschlichen Bereich, wie sie es vorher nicht gab. Diese Komplexität entfaltet den Reichtum der widerstreitenden Gefühle, die Vermenschlichung des Heroismus, die den poetischen Gehalt des *Cid* ausmachen. Die Geschichte stellt an gewissen Punkten, als Möglichkeiten, Entdeckungen im Selbstverständnis des Menschen bereit, die von großen Dichtern zu aktualisieren sind.

Dies getan zu haben mit dem *Cid*, ist Corneilles geniale Tat. Das ist auch das Geheimnis seines Erfolgs und seiner Bedeutung – bis heute.

Die *Querelle du Cid* hat bei Corneille tiefe Spuren hinterlassen, weniger wegen der gehässigen Gegnerschaft mißgünstiger Dichterkollegen, als vielmehr weil er hinter der ganzen Affäre die Hand Richelieus spüren mußte. Der Kardinalminister hatte die Angriffe gegen den *Cid* entfacht, und er hatte sie wieder abgeblasen, als sie ausarteten und als er glauben konnte, der Dämpfer, den er Corneille geben wollte, habe genug gewirkt. Als dem Dichter bedeutet wurde, der Kardinal wünsche, daß die Académie den *Cid* kritisch beurteile, blieb Corneille nur die Antwort: »(...) cela doit divertir Son Eminence, je n'ai plus rien à dire.«¹¹⁵

Die Begegnung mit Richelieu und dessen diktatorischer Staatskonzeption war für Corneille schicksalhaft. Ich erinnere an das, was im *Cid* die Mißbilligung des Kardinals hervorrufen mußte: er hatte das Duell verboten, im *Cid* wird es auf offener Bühne glorifiziert. Er hatte den aufsässigen Hochadel – zum Teil blutig – domestiziert, im *Cid* wird ganz offen dem Adel das Recht auf Selbsthilfe zugestanden, auf eine Ethik, die durchaus gegenüber dem Interesse von König und Staat im Recht sein kann.

Corneille fügte sich, er fügte sich – vorübergehend – nicht nur der Gewalt, sondern auch dem Eindruck, den Richelieu konsequente nationale Machtpolitik ausübte. Sein Verhältnis zu Richelieu blieb indessen stets zwiespältig, selbst dort, wo er dessen Ideen am nächsten kommt, wie in *Horace*. Unter den Werken Corneilles sind die folgenden Verse überliefert:

Qu'on parle mal ou bien du fameux Cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien,
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.¹¹⁶

Auch wenn diese Verse nicht von Corneille selbst stammen sollten – man hat ihre Echtheit bestritten – so beleuchten sie doch als zeitgenössisches Dokument treffend das persönliche Verhältnis zwischen Dichter und Staatsmann.

Die *Querelle du Cid* hat Corneilles dichterisches Selbstbewußtsein nicht erschüttert, aber erst vier Jahre nach dem *Cid* brachte er sein nächstes Stück auf die Bühne: den *Horace*, 1640.

¹¹⁵ Pierre Corneille, *Théâtre choisi* (hrsg. Maurice Rat), Paris 1968, S. 3.

¹¹⁶ Werner Krauss, op. cit., S. 32.

»Horace«, die erste politische Tragödie Corneilles

Inhaltsanalyse

Horace bezeichnet, wie angedeutet, eine Unterwerfung – Unterwerfung in doppelter Hinsicht: in Form und Inhalt. Zum erstenmal befolgt Corneille hier streng die Regel der drei Einheiten. Und die Thematik ist diejenige der Richelieuschen Politik, desgleichen – was noch wichtiger ist – die Lösung des dramatischen Konflikts. *Horace* eröffnet die Reihe der politischen Tragödien. Bevor er auf die öffentliche Bühne gelangte, wurde er vor Richelieu privat aufgeführt und fast gleichzeitig dem Urteil von Angehörigen der Akademie unterworfen. Corneille hat das Stück dem Kardinal gewidmet, und die *Dédicace* ist es wert, daß wir uns kurz mit ihr beschäftigen. Sie ist ein Bekenntnis zu den Leitgedanken Richelieus. Hinter der Dedikationstopik steht der Lebensernst. So hören wir nach der einleitenden *captatio benevolentiae*, in der Corneille von seiner Dichtkunst als einer *Muse de province* spricht, daß der Dichter alles, was er ist, durch den Kardinal ist: »C'est d'elle [d.h. de Votre Eminence] que je tiens tout ce que je suis (...) «

Dem Kardinal gefallen, so heißt es weiter, bedeutet, dem Staat zu dienen. Richelieus Verdienst für das Theater ist, wie Corneille hier meint, ein doppeltes: »l'une, d'avoir ennobli le but de l'art; l'autre, de nous en avoir facilité les connaissances. « Das Urteil des Kardinals ist absolut richtig; was ihm gefällt oder nicht gefällt, ist unfehlbares ästhetisches Gesetz: »C'est là que, lisant sur son visage ce qui lui plaît et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon et de ce qui est mauvais, et tirons des règles infaillibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter. «¹¹⁷

Richelieu ist – das ergibt sich aus der *Dédicace* – der Staat. Und das Stirnrunzeln des Kardinals ist bereits auch schon ein ästhetisches Gesetz. Richelieu gibt der Kunst die Richtung, der Dichter braucht der Wegweisung nur zu folgen. Corneille hat dies in *Horace* getan – mit welchem Erfolg, das soll uns die Betrachtung dieser bedeutenden Tragödie selbst lehren.

Der Gegenstand ist der römischen Geschichtsschreibung, und zwar Titus Livius, entnommen. Einziger Ort der Handlung ist ein Raum im Hause der Horatier, einer vornehmen römischen Familie. Dort spielt sich folgendes ab:

I. Akt. 1. Szene: aus dem Dialog zwischen Sabine, der Frau des jungen Horace, und ihrer Vertrauten Julie erfahren wir, daß vor den Mauern der Stadt sich die Heere Roms und Albas kampfbereit gegenüberstehen. Die tragische Verwicklung ergibt sich daraus, daß Römer und Albaner vielfach durch Heirat und Freundschaft miteinander verbunden sind und sich jetzt gegenseitig abschlachten sollen. Sabine selbst, die Frau des Römers Horace, ist eine Tochter Albas aus dem Geschlecht der Curiatier. Ihre Schwägerin Camille, Horazens Schwester, ist die Verlobte ihres Bruders, des Albaners Curiace. Sabines Konflikt besteht also darin: soll sie den Sieg Roms oder den Sieg Albas wünschen, den Triumph ihrer Brüder oder deren Untergang zugunsten der Größe Roms? Für sie als Frau – die Schwester von Besiegten oder Gattin eines Besiegten – ist nichts zu hoffen:

¹¹⁷ Pierre Corneille, op. cit. (in Anm. 103), Bd. 1, S. 779-780.

Je prendrai part aux maux sans en prendre à la gloire;
Et je garde, au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus, et ma haine aux vainqueurs. (I, 1)

2. Szene: Camille und Julie. Hat Sabine für ihren Mann und ihre Brüder zu fürchten und gleichsam zwischen ihnen zu optieren – was schlechthin unmöglich ist –, so Camille für ihren Bruder (Horace) oder für ihren Verlobten, den Albaner Curiace. Die Lage ist aussichtslos, weil die gestellte Alternative so oder so zur Katastrophe führen muß. Camille versucht, sich an einem Orakelspruch aufzurichten, der besagt, daß Rom und Alba am folgenden Tag in Frieden leben und sie (Camille) und Curiace für immer miteinander vereint sein würden. Ihre Hoffnung wird jedoch immer wieder erschüttert, denn für sie als Römerin gibt es keinen Ausweg: sie kann weder den Sieger Curiace noch den Besiegten Curiace heiraten:

Soit que Rome y succombe ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux:
Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme
Qui soit ou le vainqueur ou l'esclave de Rome. (I, 2)

Kaum apostrophiert, da erscheint der *cher amant* auch schon: in der dritten Szene des ersten Akts. Curiace hat die letzten Worte Camilles gehört. Er haßt den möglichen Sieg Albas, den des eigenen Heeres also, schon jetzt, weil mit der *gloire* Roms auch diejenige der Horatierin Camille geschädigt wäre. Camille interpretiert sein Erscheinen jetzt und an diesem Ort so, als wolle Curiace sich aus Liebe zu ihr der Schlacht entziehen. Und jetzt zeigt es sich schon, daß diese Römerin bereit ist, den Patriotismus und die vermeintliche Ehre des Geschlechts dem individuellen menschlichen Gefühl zu opfern. Sie liebt Curiace, und ein lebender Deserteur ist ihr lieber als ein toter Held. Curiace aber klärt sie auf. Die erste Peripetie des Stücks findet eine scheinbare Auflösung. Er berichtet Camille, daß die beiden feindlichen Heere, angewidert von dem bevorstehenden Bruderkrieg, eine humanere Lösung beschlossen haben: ein dreifacher Zweikampf soll den Krieg entscheiden. Die unterlegene Partei begibt sich daraufhin ohne Widerstreben unter die Herrschaft der Sieger.

Mit dieser großen Hoffnung endet der erste Akt, der als Exposition ein Meisterstück ist. Er unterrichtet den Zuschauer nicht nur über die äußere Lage und über die Personenkonstellation, sondern auch über den tragischen Konflikt, indem er nacheinander und in pathetischer Steigerung diejenigen drei Personen einführt, die von dem fatalen Dilemma am tiefsten betroffen sind: Sabine, Camille, Curiace. Nur von dem Titelhelden des Stücks, Horace, wissen wir noch nichts. Er tritt auf in der ersten Szene des zweiten Akts: konfrontiert mit Curiace.

Horace hat soeben erfahren, daß Rom ihn und seine beiden Brüder für den Zweikampf auserwählt hat. Seine ersten Worte bereits verraten den maßlosen Stolz, das Trachten nach *gloire* als dem höchsten Ziel, vor dem alle anderen Werte nichtig sind; Rom hätte, so meint er in vorgetäuschter Bescheidenheit, eine bessere Wahl treffen können:

Mais quoique ce combat me promette un cercueil,
La *gloire* de ce choix m'enfle d'un juste *orgueil* (...) (II, 1)

Curiace beglückwünscht ihn zu dieser Ehre, für ihn selbst aber tritt damit ein neues schmerzliches Dilemma an die Stelle des alten: siegt der Römer Horace, so ist seine eigene Vaterstadt Alba verloren; siegen die Vertreter Albas, so hat er seinen zukünftigen Schwager verloren. Gefühle solcher Art sind Horace jedoch fremd:

Quoi! vous me pleureriez mourant pour mon pays!
Pour un *œur généreux* ce trépas a des charmes;
La *gloire* qui le suit ne souffre point de larmes (...) (II, 1)

Bewahren wir diese Verse im Gedächtnis, denn sie enthalten die Schlüsselwörter *gloire* und *généreux*, die semantischen Brennpunkte des Geschehens.

In der zweiten Szene bringt ein albanischer Bote die Nachricht, daß Alba als seine Kämpfer Curiace und dessen zwei Brüder bestimmt hat. Die Antwort des Curiace ist die, die sein *devoir* ihm gebietet:

Dis-lui [d.h. dem König von Alba] que l'amitié, l'alliance et l'amour
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne servent leur pays contre les trois Horaces. (II, 2)

Curiace ist jedoch tief getroffen von diesem Schicksalsschlag. Für den Bestand seines Landes soll er gegen diejenigen Menschen kämpfen, mit denen ihn Freundschaft, Verwandtschaft und Liebe verbinden. Für Horace dagegen ist gerade diese Konstellation eine Auszeichnung, wie sie nur wenigen zuteil wird: dem Staatswohl opfern, was man liebt, gegen ein anderes »Ich-Selbst« kämpfen, einen Gegner töten dürfen, welcher der Bruder der eigenen Frau und der Verlobte der eigenen Schwester ist – »Une telle vertu n'appartenait qu'à nous (...)« (II, 3)

Was anderen das Blut in den Adern gerinnen läßt, ist für ihn höchste Lust. Solcher Ruhm war noch niemandem zuteil geworden. Horace sieht bloß diesen Ruhm, jedes andere Gefühl ist nur insofern bei ihm existent, als es durch seine Überwindung zu diesem Ruhm beiträgt. Curiace erschrickt vor dieser Haltung, sie erscheint ihm barbarisch; Ruhmlosigkeit wäre ihm lieber als der Verwandtenmord zur höheren Ehre des Vaterlandes. Auch er ist stolz, daß Alba ihn erwählt hat, aber er ist unfähig, darüber glücklich zu sein. Wenn die römische *vertu* solche Gefühlsopfer verlangt, dann dankt er den Göttern dafür, kein Römer zu sein:

Je rends grâces aux Dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor *quelque chose d'humain*. (II, 3)

Der Albaner ist außerstande, zugunsten der *gloire* das Humane zu vergessen. Wie recht er hatte, die Einstellung des Horace »barbarisch« zu nennen, zeigen dessen Worte sogleich: jedes menschliche Gefühl ist für Horace in dieser Stunde Schwäche. Die Freude über die unvergleichliche Ehre tötet alle anderen Rücksichten:

J'accepte aveuglément cette gloire avec joie;
Celle de recevoir de tels commandements
Doit étouffer en nous tous autres sentiments (...)

Rome a choisi mon bras, je n'examine rien:
Avec une allégresse aussi pleine et sincère
Que j'épousai la sœur, je combattrai le frère;

Kalt schneidet er alle menschlichen Bande entzwei:

Et pour trancher enfin ces discours superflus,
Albe vous a nommé, *je ne vous connais plus.*

Die Antwort des Curiace lautet:

Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue. (II, 3)

Diese beiden Verse haben mit Recht schon die Bewunderung der Zeitgenossen erregt. Corneille hat hier einzigartig in zwei Versen eine Szene gipfeln lassen, die schon als solche dazu bestimmt war, zwei Lebenswerte, zwei Haltungen, aufeinanderprallen zu lassen. Der Fanatismus auf der einen Seite, die Unfähigkeit zur Brutalität auf der anderen Seite. Diese Verse zeichnen auch schon vor, wer Sieger bleiben wird: »Je vous connais encore, et c'est ce qui me tue«. Die Menschlichkeit ist zum Untergang verurteilt. Curiace geht entschlossen, aber innerlich gebrochen in den Kampf gegen einen Gegner, der alles Humane von sich geworfen hat.

Die fünfte Szene führt Camille und Curiace zusammen. Es ist eine Szene der Verzweiflung und des Abschieds, der hilflosen Anklage gegen die Götter. Sabine tritt hinzu, sie versucht ein letztes Mal, ihren Gatten Horace zu erweichen, indem sie ihr eigenes Leben anbietet. Einen Augenblick scheint es, als erwachten in Horace wieder menschliche Empfindungen. Er schüttelt sie schnell ab und fordert von seinem Vater, dem alten Horace, die Frauen einzuschließen, damit sie ihn nicht mehr mit ihren Gefühlen belästigen.

Der Beginn des dritten Akts zeigt Sabine in angstvoller Erwartung der Nachrichten vom Kampfplatz. Noch einmal scheint sich das Schicksal zum Guten wenden zu wollen. Julie berichtet, daß die beiden Heere sich gegen den Beschluß empört hätten, die so eng verwandten Curiatier und Horatier gegeneinander kämpfen zu lassen. Und obwohl beide Brüdertrios eine andere Wahl abgelehnt hätten, sei man übereingekommen, vor dem Kampf die Götter zu befragen. Sabine jubelt in neuer Hoffnung auf. Die Götter müssen doch Erbarmen haben! Camille aber vermag nicht mehr an eine Wendung zu glauben. In diesem Augenblick bringt der alte Horace die Nachricht: »Vos frères sont aux mains; les Dieux ainsi l'ordonnent. « (III, 5)

Die Götter haben entschieden, daß das Verhängnis seinen Lauf nimmt, zur Ehre und Größe Roms, wie sie einst dem Äneas prophezeit wurden.

Corneille hat auch in diesem Akt verstanden, die Spannung quälend zu steigern, indem er einen Zwischenbericht vom Kampfplatz einfügte, der die Erwartungen der Personen der Handlung wie auch des Zuschauers vorübergehend täuscht. Julie bringt die Nachricht, Rom sei unterlegen, da nur noch ein Horatier lebe und dieser, eben Horace, vor den drei Curiatiern die Flucht ergriffen habe. Mehr weiß Julie nicht, da sie den Schauplatz verließ. Der alte Horace ist tief getroffen: Ruhm für zwei seiner Söhne, weil sie tot sind, und Schande für immer durch die Flucht des dritten. Auf die Frage Julies: » Que vouliez-vous qu'il fit contre trois?« (III, 6) gibt

der alte Horace die berühmte Antwort, die als Musterbeispiel für die heroische Sublimität des Corneilleschen Stils gilt: » Qu'il mourût. « (III, 6)

Er verflucht den Sohn als Feigling und Verräter. Damit ist er auch noch zu Beginn des vierten Akts beschäftigt, als Valère, ein Verehrer Camilles, als Bote des Königs von Rom kommt und vom Ausgang des Kampfes berichtet: die Flucht des Horace war nur eine Finte zu dem Zweck, die drei verschieden schwer verletzten Curiatier voneinander zu trennen. Die List gelang; Horace konnte die geschwächten Gegner nacheinander abstechen wie waidwunde Tiere. Rom ist gerettet. Der alte Horace jauchzt und jubiliert:

Ô mon fils! ô ma joie! ô l'honneur de nos jours!
O d'un Etat penchant l'inespéré secours!
Vertu digne de Rome, et *sang* digne d'Horace!
Appui de ton pays, et *gloire* de ta race! (IV, 2)

Ich zitiere diese ebenso pathetischen, durch Rhythmus, Hyperbaton und Chiasmus kunstvolle wie in der Sache barbarischen Verse, weil sie einen Grundzug der Thematik des *Horace* offen darlegen: die Identifizierung der Standesinteressen mit den Interessen des Staates.

In der dritten Szene des vierten Akts redet der alte Horace seiner Tochter Camille zu: ihr Verlobter ist tot, aber Rom hat gesiegt. Vor der *gloire* der Familie und Roms ist jeder persönliche Verlust nebensächlich:

Tous nos maux à ce prix doivent nous être doux (...)
étouffez cette lâche tristesse;

Camille aber ist unfähig, den Mörder ihres Verlobten mit Jubel zu empfangen. Ihre unsagbare Trauer vermischt sich mit einer finsternen Entschlossenheit:

Oui, je lui ferai voir, par d'inaffiables marques,
Qu'un véritable amour brave la main des Parques,
Et ne prend point de lois de ces cruels tyrans
Qu'un astre injurieux nous donne pour parents. (IV, 4)

Von ihr verlangt man, daß sie Trauer um den Geliebten als Schande und ihre Klage als Verbrechen betrachte und daß sie über den Tod des Curiace jauchze bloß um Roms willen. Camilles Monolog ist ein einziger Protest gegen die Barbarei, die alles Menschliche dem Staat und der mit diesem identifizierten Familienehre opfert:

Leur *brutale vertu* veut qu'on s'estime heureux,
Et si l'on n'est *barbare* on n'est point *généreux* (IV, 4)

Ich muß hier vorwegnehmend erklären, daß *généreux-générosité* jene höchste Eigenschaft des Corneilleschen Helden ist, jene Spontaneität des Willens als Veranlagung, jene Größe des Herzens, die allein Menschen von hoher Geburt eigen ist. Camilles Worte jedoch bezeichnen eine entschlossene Abkehr von einer Sippenehik, welche das Menschliche mit Füßen tritt. Sie kann daher ihr Vorhaben als einen Akt bezeichnen, durch den sie ihre eigene Familie »degeneriert«:

Dégénérons, mon cœur, d'un si *vertueux* père;
Soyons indigne sœur d'un si *généreux* frère:
C'est *gloire* de passer pour un cœur abattu
Quand la *brutalité* fait la haute *vertu*. (IV, 4)

Eine andere *gloire*, die der Treue zum humanen Gefühl, tritt hier in ihr Recht. Es wird sich zeigen, daß Camille, indem sie diese *gloire* vertritt, sich ihres Bruders auf ihre Weise durchaus ebenbürtig zeigt. So wie er nur seines Ruhmes willen alle Familienbande zerschnitten hat, so will sie es ihrerseits jetzt tun. Als nun – in der fünften Szene des vierten Akts – Horace vom Kampfplatz zurückkehrt, in maßlosem Stolz über seine Tat, im Bluttausch des Siegers und im Glanz des Helden, der das Vaterland gerettet hat, da wird er von Camille provoziert. Sie erklärt ihn zum Mörder ihres Verlobten und verlangt diesen zurück: »Rends-moi mon Curiace ou laisse agir ma flamme (...)« (IV, 5) Sie will nicht mehr die Schwester ihres Bruders sein, sondern eine Furie, die ihn verfolgt. Sie will sich und Curiace rächen, indem sie bewirkt, daß ihr Bruder Horace den ihm allein teuren Ruhm durch eine infame Tat besudelt:

Et toi, bientôt souiller par quelque lâcheté
Cette *gloire* si chère à ta *brutalité*! (IV, 5)

Als Horace sie daran erinnert, was sie dem Namen Roms schuldig sei, da bricht es aus Camille heraus: ihr Protest wird zu einem Aufschrei gegen einen Staat, der Hekatomben von Opfern fordert, gegen die Geschichte, die das Recht des Individuums zertritt. Sie schleudert dem Bruder ihren Haß auf Rom ins Gesicht und ihren glühenden Wunsch, daß Rom bis auf den letzten Mann zugrundegehen möge. Außer sich vor Wut zieht Horace sein Schwert und ersticht die Schwester. Er tötet, wie er sagt, eine Verbrecherin. Wer es wagt, den Feind des Staates zu beweinen und Rom zu schmähen, ist »(...) un monstre qu'il faut étouffer en naissant. « (IV, 6) Im V. Akt beklagt der alte Horace nicht etwa seine Tochter, die auch für ihn eine *criminelle* war, sondern den Sohn, weil dieser seine Hand entehrt hat. Der König kommt in das Haus der Horatier, um Gericht zu halten. Valère, der Verehrer Camilles, der nach Curiaces Tod wieder Hoffnung auf ihre Hand geschöpft hat, tritt als Ankläger auf. Nach den Gesetzen des Landes ist der Schwestermörder dem Tod verfallen. Horace ist bereit zu sterben, obwohl er weder Schuld noch Reuegefühle hat. Ja, in diesem Tod sieht er einen neuen Beitrag zu seinem Ruhm. Nicht Sühne, sondern *gloire* durch eine letzte Aufopferung für den Staat: »Je m'immoie à ma *gloire*, et non pas à ma sœur.« (V, 2)

Der alte Horace hält die Verteidigungsrede für den Sohn. Seine Tat war spontan, unüberlegt, aber allein von seiner *vertu* und von seiner Vaterlandsliebe diktiert. Er hat den Staat gerettet, und der Staat kann seinen tapferen Arm auch in Zukunft nicht entbehren. Den Königen allein und den Großen des Reichs steht es zu, zu richten und Ruhm zu vergeben; es ist dies auch ihre Pflicht.

Der König hat verstanden: seine *gloire* und die *gloire* Roms stammen diesmal von Horace. Er selbst wäre nicht mehr da, um Gesetze zu geben, hätte Horace ihm nicht die Herrschaft gerettet. Er hat die Macht, sich über die Gesetze zu stellen, und diese Macht hat Horace ihm durch den Sieg über Alba gesichert:

De pareils serviteurs sont les forces des rois,
Et de pareils aussi sont au-dessus des lois. (V, 3)

Und an Horace direkt gewendet:

Vis donc, Horace, vis, guerrier *trop magnanime*:
Ta *vertu* met ta *gloire* au-dessus de ton crime;
Sa chaleur *généreuse* a produit ton forfait;
D'une cause si belle il faut souffrir l'effet.
Vis pour servir l'Etat; (V, 3)

»Bleib leben, um dem Staat zu dienen.« Die Staatsräson setzt sich über das Gesetz hinweg. Staatsrecht geht vor Naturrecht, steht jenseits aller Moral. Die Entscheidung ist eindeutig. Richelieu konnte diesmal mit Corneille zufrieden sein. Die Tragödie *Horace* ist eine gloriose Rechtfertigung eines nationalistischen Totalitarismus, die jedoch, wie wir schon ahnen und wie zu zeigen sein wird, ihren Widerspruch in sich selbst trägt. Konnte Corneille sich mit dieser Lösung des zentralen politischen Problems seiner Zeit abfinden? Schon sein nächstes großes Werk, *Cinna*, sichtet eine andere Möglichkeit. Horace wirft eine ganze Reihe von Problemen auf, die bei unserer Analyse des Inhalts noch nicht behandelt werden konnten. Eine Frage drängt sich jedoch sogleich auf, und sie ist immer wieder gestellt worden: hat Corneille sich mit dieser Entscheidung für die Staatsräson gegen alle Menschlichkeit identifiziert? Diese Frage ist insofern müßig, als die Antwort zunächst ganz klar ist: mit dem Freispruch des Horace hat Corneille die Politik Richelieus bejaht – jedenfalls in diesem Stück. Das wird nicht Corneilles letztes Wort sein, und selbst dieses Wort hat einen komplexeren Gehalt.

Als Corneille den *Horace* schrieb, stand Frankreich im Krieg mit Spanien. Die Notwendigkeit dieses Krieges war weit entfernt davon, allen Mitgliedern des französischen Adels einzuleuchten. Viele sahen darin nur eine Folge der Richelieuschen Machtpolitik. Der französische Adel, insbesondere der höhere Adel, hatte – bedingt durch seine Standesideologie – ein ungleich engeres Verhältnis zu dem Hochadel Spaniens als etwa zu einem Pariser Bürger. Zahlreiche Familien des französischen Adels waren mit der spanischen Aristokratie verwandtschaftlich verbunden: denken wir daran, daß Rom und Alba, Horatier und Curiatier durch enge Familienbande liiert sind! Die französische Königin selbst hieß Anna von Österreich und war eine spanische Habsburgerin, die – wenn nicht gegen ihren Gatten – so doch unablässig gegen Richelieu konspirierte. Einige Interpreten gehen soweit, in Sabine, der Frau des Horace und Schwester der albanischen Curiatier, ein Porträt Annas von Österreich zu sehen. Wer die Spannungen zwischen Anna von Österreich und Richelieu nicht aus Geschichtsbüchern kennt, kennt sie wenigstens aus Dumas' Roman *Die drei Musketiere*, wo sie freilich auf ein Liebes- und Eifersuchtsdrama reduziert sind.

Die Aufsässigkeit des Feudaladels wurde erst in der Fronde endgültig gebrochen. Richelieu stand noch vor der Aufgabe, seinen Widerstand einerseits mit Gewalt zu brechen – und er ließ daher etliche Köpfe rollen –, andererseits die Standesehre und die Existenz des Adels selbst auf die Monarchie, deren nationalen Charakter und seine eigene Machtpolitik zu verpflichten. Die Ehre des Adels und die Legitimation seiner Privilegien sollte sich aus seiner Bereitschaft, dem Staat zu dienen,

ergeben. Das ist eine Idee, der sich – zumal vertreten von einem Mann vom Format Richelieus – Corneille nicht entziehen konnte. Bedenken wir dabei, daß Corneille wie so viele bedeutende Autoren der Klassik jener Schicht des gehobenen Bürgertums entstammte, das die treuesten Funktionäre des Absolutismus stellte, weil keine andere Macht als eben dieser Absolutismus sie der sozialen Inferiorität im Ständestaat entheben konnte.

Die heroische Ethik Corneilles: »gloire« und »vertu« im »Horace«

Ich sagte, daß sich nach Richelieus innenpolitischem Prinzip die Ehre des Adels und die Legitimation seiner Privilegien aus der Bereitschaft zum Dienst am Staat ergeben sollte. Übertragen in die Grundbegriffe der heroischen Ethik Corneilles heißt das: *gloire* als höchster Lebenswert des Adels ist Inbegriff einer individuellen Selbstvollendung oder Selbsterfüllung, die nur erreicht wird, wenn die Verpflichtung als Angehöriger des Adels sich mit der Verpflichtung gegenüber dem Staat oder dem Monarchen verbindet; anders gesagt, wenn das ständische Ideal, das im Feudalismus allezeit partikularistische Tendenzen zeigt, mit dem Staatsideal identisch wird. Das ist angesichts der zur Natur selbst gewordenen jahrhundertelangen außernationalen Lebensform und Sippenethik des Adels nur möglich in Gestalt einer Selbstüberwindung, auf Grund angeborener, blutsgebundener *vertu* und *générosité*. *Gloire* ist Resultat eines Über-sich-selbst-Hinauswachsens, erkaufte durch Preisgabe aller menschlichen Bindungen, ja unter deren brutaler Verletzung, wobei zugleich postuliert wird, daß diese Selbstüberwindung identisch ist mit der Realisierung des sublimsten aristokratischen Menschenbildes. Dies ist die dramatisch-tragisch zugespitzte These des *Horace*: Horace ist ein Verbrecher im Menschlichen, ja ein Verbrecher sogar nach den Gesetzen des Staates. Aber er wird freigesprochen im Interesse dieses Staates. Und seine *gloire* ist trotz des Mordes an seiner Schwester unbeschädigt, weil seine *vertu*, seine *virtus*, ihm vorschrieb, die Familienehre mit dem Patriotismus gleichzusetzen. Die Wahl des geschichtlichen Stoffes erlaubt es Corneille, in der römischen Vergangenheit eine völlige Harmonie von Standes-Ideal und totalitärem Staats-Ideal vorzusetzen, eine Harmonie, die Richelieu gerade erzwingen will. Es wird in dem Stück kein Zweifel daran gelassen, daß der Herrscher von Alba ein *dictateur* und der König von Rom – wie sein Urteil über Horace ausweist – ein *rex legibus solutus* ist, was nur ein juristischer Ausdruck für denselben politischen Sachverhalt ist. Was Recht ist, wird diktiert – und das Recht wird willkürlich modifiziert durch das Gebot der Staatsräson. Aber Corneille ist kein unkritischer Anbeter der Staatsgewalt. Die Gegenposition kommt in seiner Tragödie unüberhörbar zu Wort. Im *Horace* bricht sich – wie Werner Krauss sagt – »der Aufschrei der verletzten Menschlichkeit ungehört an den Mauern des Staates. Aber diese Mauern sind zugleich Schranken des Machtstaats, dessen Ende Camille – eine Schwester Antigones – verkündet.«¹¹⁸

Nach diesen Überlegungen wird die Komplexität der Grundbegriffe der Corneilleschen Ethik sichtbar. Eine gloriose Ideologie, auf die soziale Erhabenheit des

¹¹⁸ Werner Krauss, op. cit., S. 32.

Standes zugeschnitten, sollte diesen auf Richelieus absolutistisches Konzept verpflichten. Damit ist der ambivalente, innerlich widerspruchsvolle Charakter der *gloire* gegeben. Nicht nur die Taten des Horace, sondern sogar die Verbrechen der Königin Cléopâtre in der Tragödie *Rodogune* werden durch den *gloire*-Begriff gedeckt.

Sehen wir uns nach diesen Überlegungen einige einschlägige Passagen noch einmal an! Für Horace ist die Entscheidung des Herrschers von Rom, daß er gegen die Albaner kämpfen soll, Garantie einer *gloire*, die ihn mit »gerechtem Stolz« aufbläht:

La gloire de ce choix m'enfle d'un juste orgueil. (II,1)

Der Tod gestattet keine Träne, weil er die *gloire* bringt:

La gloire qui le suit ne souffre point de larmes, (...) (II,1)

Das ist die »stolze Trauer«, welche die Kriegsgeneration noch aus den Gefallenenanzeigen kennt – von der Art: »in stolzer Trauer für Großdeutschland«.

Das »*Albe vous a nommé, je ne vous connais plus*« des Horace ist stilistisch sublim und ist doch nichts anderes als die totale Verneinung alles Menschlichen im Interesse des totalen staatlichen Machtanspruchs.

Der alte Horace preist den siegreich heimkehrenden Sohn:

*Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace!
Appui de ton pays, et gloire de ta race!* (IV, 2)

Vertu, das ist hier die kriegerische Entschlossenheit, würdig des Bluts der Horatier und Ruhm des Geschlechts. Kein Corneillescher Held unterläßt es, sich auf die Würde und Verpflichtung seiner *race* zu berufen. Für Camille ist diese *vertu* »brutale« und die *générosité* setzt für sie die Barbarei voraus:

*Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux,
Et si l'on n'est barbare, on n'est point généreux.* (IV, 4)

Wir sehen, daß Corneille selbst die Gegenpositionen bestimmt, daß er die Ambivalenz der Wertbegriffe aufdeckt. Das geschieht noch deutlicher in den Versen, in welchen Camille alle diese Werte in verzweifelter Ironie in ihr Gegenteil verkehrt und damit entlarvt:

*Dégénérons, mon œur, d'un si vertueux père;
Soyons indigne sœur d'un si généreux frère:
C'est gloire de passer pour un œur abattu,
Quand la brutalité fait la haute vertu.* (IV, 4)

Diese Ambivalenz, diese Verkehrbarkeit der höchsten ethischen Lebenswerte kann nur aufgehoben werden, indem sie über alles menschliche Gesetz gestellt, indem sie absolut gesetzt werden. Für den Helden, der ihr Träger ist, bedeutet das eine Art von Übersoll-Erfüllung.

Chimène hatte im *Cid* den von ihr geliebten Mann vor dem König angeklagt und seinen Tod verlangt, weil dieser die seinem Vater von ihrem Vater angetane tödliche Beleidigung blutig gerächt hatte. Er hatte – widerwillig – seiner Ehre Genüge getan und seiner *gloire*. Sie glaubt, zu Gleichem verpflichtet zu sein, d.h. ihn auf's Schafott bringen zu müssen und tut dafür – ihre Liebe überwindend – was sie kann. Der König anerkennt ihr »Soll« und erklärt sie ihrer *gloire* und ihres *devoir* ledig: »Ta *gloire* est déçagée, et ton *devoir* est quitte;« (V, 6).

Gloire ist noch nicht als ein absoluter Wert gesetzt, weil Corneille ihn im *Cid* noch nicht dem Staat unterworfen hat.

Wir wollen nicht übertreiben, aber wenn Horace nicht bloß kalten Blutes, sondern fröhlichen Herzens – wie er selber sagt – die Brüder seiner Frau und den Verlobten seiner Schwester absticht und dann auch noch die eigene Schwester ermordet, dann ist dies wirklich eine Übersoll-Erfüllung. Die Übertreibung stammt nicht von uns, sondern von Corneille. Auch den Zeitgenossen war dies zu viel: der renommierte zeitgenössische Kritiker und Theoretiker D'Aubignac meinte, Corneille hätte Camille durch Selbstmord und nicht durch die Hand ihres Bruders sterben lassen sollen. Eine solche Änderung aber hätte keineswegs im Sinne der Corneilleschen Absichten gelegen. Eine totalitäre Ideologie kann ihrer Fragwürdigkeit nur dann entrinnen, wenn sie sich absolut setzt, bzw. sie hat eben nur dann Aussichten zu bestehen bzw. zu überzeugen – und das geschieht im *Horace*.

Die dergestalt absolut gesetzte *gloire*, die alles Menschliche ungestraft mit Füßen treten kann, wird einerseits mit einer auf den Staat verpflichteten *vertu* und andererseits mit einer auf den Blutsadel und das Sippenethos verpflichteten *générosité* begründet. Das Kapitel »Etude idéologique des mots«, das Octave Nadal seiner vorzüglichen Studie über *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*¹¹⁹ hinzugefügt hat, läßt darüber keinen Zweifel. In dem Stück *Héraclius* (1646) von Corneille heißt es explizit: »La *générosité* suit la belle naissance;« (V, 2).

Am Schluß unserer Tragödie spricht der König den Horace frei mit den Worten: »Ta *vertu* met ta *gloire* au-dessus de ton crime; Sa chaleur *généreuse* a produit ton forfait; « (V, 3).

Es ist schwer, für die Gestalt des Horace noch Verständnis aufzubringen. Inwiefern ist er noch ein tragischer Held, dessen Schicksal uns noch in der Weise berühren könnte, daß wir ihn irgendwie bedauern? Die Kritik hat sich schon viel Mühe gegeben, in dem verbrecherischen Handeln des Horace noch etwas Menschliches aufzuspüren, an seinem Charakter auch noch humane Gefühle, zu entdecken. Für den schon genannten zeitgenössischen Kritiker D'Aubignac war die Frage entschieden: für ihn repräsentiert Horace eine *vertu féroce et barbare*; Pascal nannte ihn einen *caractère inhumain*.

Sucht man nach Tragik im Schicksal des Helden, so könnte sie angesichts des Themas nur in einem ausweglosen Konflikt zwischen dem Gebot der Pflicht und dem Gebot der persönlichen und menschlichen Bande zu suchen sein. Dieser tragische Konflikt ist jedoch nur bei Curiace vorhanden, nicht aber bei Horace. In der modernen Kritik ist versucht worden, für Horace eine Tragik zu konstruieren, indem man auf einige Verse des alten Horace zu Beginn des fünften Akts zurückgreift:

¹¹⁹ Octave Nadal, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris 1948.

Retirons nos regards de cet objet, funeste
 (gemeint ist der Leichnam Camilles)
 Pour admirer ici le jugement céleste:
 Quand la gloire nous enfle, il sait bien comme il faut
 Confondre notre orgueil qui s'élève trop haut.
 Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse;
 Il mêle à nos vertus des marques de faiblesse,
 Et rarement accorde à notre ambition
 L'entier et pur honneur d'une bonne action. (V, 1)

Der alte Horace sieht also in dem Mord an seiner Tochter durch den Sohn eine Verfügung der Götter, bestimmt, den maßlosen Stolz des Horace zu bestrafen. Das ist aber die Interpretation, die der alte Horace dem Geschehenen gibt und die nicht die unsere sein kann. Ihre Geltung für das ganze Stück und für die Gestalt des jungen Horace wird schon von diesem letzteren selbst widerlegt, der weder Reue empfindet noch seine Tat überhaupt als ein Verbrechen ansieht. Ohne daß dies direkt ausgesprochen würde, hinterlassen doch alle seine Worte den Eindruck, daß er seine Schwester unter gleichen Verhältnissen auch noch ein zweites Mal töten würde. Wenn Horace vor seinem Sieg über die Curiatier noch gewisse Anwandlungen menschlicher Gefühle hatte – weshalb er auch die Frauen einsperren ließ –, so haben der Blutrausch des Siegs und die *gloire* diese Gefühle vollends erstickt.

»Horace«: Interpretation der Hauptfigur

Ein namhafter Kritiker des 19. Jahrhunderts, Sarcey, hat den Stab über Horace gebrochen und dem Dichter Beifall dafür gezollt, daß er die Gestalt seines Helden so kohärent und innerlich logisch und konsequent geschaffen habe: »(...) un soldat farouche et brutal, poussant, comme tous les êtres bornés, les deux ou trois idées qui lui sont entrées dans la cervelle, jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences (...)«¹²⁰

Diese Charakterisierung ist sicherlich richtig, aber sie ist zu ergänzen durch den zweiten entscheidenden Aspekt: Horace kennt neben seiner *gloire* nur noch einen einzigen Gott – den Staat. Für den totalitären Staat sind Fanatiker beschränkten Geistes und brutalen Willens die besten und willfährigsten, weil kritiklosen Diener. Und Horace kann darüber hinaus vielleicht noch als Plus in Anspruch nehmen, daß sein Enthusiasmus derjenige eines jungen Mannes ist, der sich bedingungslos einer erhabenen Idee opfert. So etwa hat Antoine Adam den Horace interpretiert. Er ging dabei aus von den Erfahrungen der modernen Diktaturen, welche für ihre Machtpolitik die Begeisterungsfähigkeit der Jugend mißbrauchen. Für Adam ist Horace daher nur als ein Jüngling von ca. 20 Jahren vorstellbar: »Qu'ils [Rodrigue und Horace] aient seulement trente ans, (...) et Horace n'est plus qu'une brute.«¹²¹

¹²⁰ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Bibl. des Annales, 8 Bde., Paris 1900-1902, Bd. 2, S. 20.

¹²¹ Antoine Adam, op. cit., Bd. 1, S. 527.

Adam hätte sich für seine Auslegung darauf berufen können, daß Corneilles *Horace* während der französischen Revolution die Begeisterungstürme der Revolutionäre, insbesondere der Jakobiner, hervorrief. Sie kennen das berühmte Gemälde aus dieser Zeit von David: *Der Schwur der Horatier*. Von 1801 bis 1820 ist *Horace* dann 110 mal aufgeführt worden, d.h. ebensooft wie in dem ganzen Zeitraum von 1720 bis 1800. Die napoleonische Ära mußte an dem bedingungslosen Staatsdiener Horace nicht weniger Gefallen finden als die Revolution.

Jeder Schauspieler, der Horace darzustellen hat, muß indessen der Versuchung unterliegen, dieser Rolle auch einige menschliche Züge einzuflößen. 1962 ist ein Buch über die Theater- bzw. Inszenierungsgeschichte der Stücke Corneilles erschienen: Maurice Descotes: *Les grands rôles du théâtre de Corneille*, Paris 1962. Ich entnehme diesem interessanten Buch, daß es seit Anfang des 19. Jahrhunderts auf französischen Bühnen eine Tradition gibt, die Horace zu humanisieren trachtet. Nach dieser Tradition soll schon Baron, ein berühmter Mime des 17. Jahrhunderts, versucht haben, Horace zu vermenschlichen. Dabei gibt der Schauspieler dem berühmten Vers:

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. (II, 3)

eine Intonation, als risse in diesem Augenblick eine schmerzüberladene Seele entzwei. Das kann man natürlich machen, aber es ist gewiß falsch und sicherlich nicht im Sinne Corneilles.

Um diese letztere Behauptung zu erhärten, sei noch auf ein weiteres Indiz hingewiesen. Wie ich schon sagte, hat Corneille aus dem Streit um den *Cid* seine Lehren gezogen, nicht nur im Hinblick auf das Thema und seine Durchführung, sondern auch im Hinblick auf Form und Struktur. Man hatte ihm die Mißachtung der Regel von den drei Einheiten vorgeworfen – im *Horace* hat er sie daraufhin treu befolgt. Man hatte ihm Verstöße gegen die *vraisemblance* und die *bienséance* vorgeworfen – im *Horace* hat er sie vermieden, aber mit einer auffälligen Ausnahme: er ließ den Mord an Camille auf offener Szene vollziehen. Er, ein vom Feuer der Kritik so gebranntes Kind, hätte diesen Verstoß gegen eine Regel, der seit 1635 fast ausnahmslos alle Dramatiker folgten, nicht riskiert, wenn er damit nicht ausdrücklich die Brutalität seines Helden hätte verdeutlichen wollen. Aber er hatte zuviel gewagt. Kritiker und Publikum protestierten gegen diese Sünde wider die *bienséance*. In dem einige Jahre später abgefaßten *Examen d'Horace* entschuldigt Corneille sich damit, daß die Schuld an dem Mord auf der Szene nicht bei ihm, sondern bei der Schauspielerin liege: » (...) ce qui serait plutôt la faute de l'actrice que la mienne, parce que quand elle voit son frère mettre l'épée à la main, la frayeur, si naturelle au sexe, lui doit faire prendre la fuite, et recevoir le coup derrière le théâtre, comme je le marque dans cette impression. «¹²²

Das ist eine ziemlich windige Entschuldigung. Die letztere Bemerkung bezieht sich darauf, daß Corneille, der Kritik folgend, die alte Bühnenanweisung: »Horace, mettant l'épée à la main« (IV, 5), nachträglich ergänzte durch den Zusatz: »et poursuivant sa sœur qui s'enfuit«.

¹²² Pierre Corneille, op. cit., Bd. 1, S. 780.

Aus den Protesten, die sogar den Schwestermord selbst verdamnten oder durch einen Selbstmord ersetzt wissen wollten, läßt sich schließen, daß der Charakter des Horace nach dem Urteil der Zeitgenossen bis an die Grenze des *vraisemblable* vorangetrieben war. Wie schwer es die Schauspieler der Zeit hatten, die Gesetze der *bienséance* mit der Barbarei des Schwestermords zu vereinbaren, verdeutlicht eine Anekdote, derzufolge sich bei einer Aufführung des *Horace* in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts folgendes ereignete: Camille ist gerade dabei, ihren Bruder und Rom zu verfluchen; Horace zieht sein Schwert, um die Schwester zwecks Erstechens hinter die Bühne zu jagen, da verwickelt sich Camille in ihren Kleidern und fällt hin. Das war natürlich nicht vorgesehen! Daraufhin steckt Horace – verkörpert durch den Schauspieler Beauboursein Schwert wieder in die Scheide, zieht mit einer Hand seinen Hut, reicht die andere Camille, um sie aufzurichten, und führt sie mit graziösem Höflingsschritt hinter die Bühne, um sie dort, nachdem er zuvor seinen Hut wieder aufgesetzt hat, ungesehen von den Zuschauern, aber unter Erzeugung situationsgemäßer Geräusche zu erstechen.

Cinna

Inhaltsanalyse

Aus unserer Betrachtung des *Horace* ist hervorgegangen, daß Corneille hier sein großes Thema, das Verhalten des Individuums gegenüber einem alles fordernden Staat, im Sinne des Staats und speziell im Sinne der Richelieuschen Politik entschieden hat. Wir sahen aber auch, wie trotz dieser Entscheidung die geopferte Menschlichkeit ihr Recht anmeldet und der Vertreter des Staatsgedankens zwangsläufig zum brutalen Fanatiker gedeihen muß. Corneilles letztes Wort konnte kaum die Lösung des *Horace* sein. In seinem nächsten Stück, *Cinna*, sucht er eine andere Lösung des Konflikts. Wie sehr Corneille dieses Problem am Herzen lag, kann man schon daran ablesen, daß er *Cinna* noch im gleichen Jahr schrieb und zur Aufführung brachte, in dem auch der *Horace* inszeniert worden war: 1640.

Den Stoff hat Corneille diesmal Seneca entnommen, einem Kapitel, in dem Seneca als Beispiel für die Tugend der Milde eine Episode aus der Regierungszeit des Augustus erzählt – überschrieben *De clementia*. Der Untertitel von *Cinna* lautet: *La clémence d'Auguste*.

Das Stück wird durch einen Monolog eröffnet, in dem Emilie, Angehörige eines vornehmen römischen Geschlechts, einerseits ihren Haß auf Augustus, der ihren Vater getötet hat, und andererseits ihre Liebe zu Cinna, einem jungen Römer aus der Familie des Pompeius, zum Ausdruck bringt. Es ist ihr *devoir*, den Tod des Augustus zu betreiben; Cinna, der geliebte Mann, soll der Arm ihrer Rache sein. Im Gespräch mit ihrer Vertrauten Fulvie bekräftigt sie ihren Entschluß, daß sie Cinna erst angehören wird, wenn der Tyrannenmord vollzogen ist. Die Wohltaten, mit denen Augustus sie überhäuft, können ihren Rachewillen nicht beeinträchtigen; Rache steht höher als Dankbarkeit:

Pour qui venge son père il n'est point de forfaits,
Et c'est vendre son sang que se rendre aux bienfaits. (I, 2)

Und zur Rache am Mörder des Vaters tritt die *gloire*, die man sich erwirbt, indem man das Land von einem Tyrannen befreit:

Joignons à la douceur de venger nos parents,
La *gloire* qu'on remporte à punir les tyrans (...) (I, 2)

Ihre Entschlossenheit kennt nur eine Sorge: diejenige, den geliebten Mann, Cinna, einer tödlichen Gefahr auszusetzen. Aber:

Plus le péril est grand, plus doux en est le fruit;
La vertu nous y jette, et la gloire le suit. (I, 2)

Cinna, der die heiligsten Eide geschworen hat, Emilie an Augustus zu rächen, tritt hinzu und berichtet Emilie von den Vorbereitungen: er hat eine Verschwörung vornehmer Römer zustandegebracht und einen Plan zur Ermordung des Augustus ausgearbeitet. Morgen schon soll es im Capitol bei einem Opfer für die Götter geschehen. Cinna selbst will als erster seinen Dolch in der Brust des Herrschers vergraben und damit die Republik wiederherstellen, sich seines Geschlechts würdig erweisen und Emilie erringen. Die Brutustat soll ihm die *gloire* einbringen, die ihn Emilies würdig erweist.

Die Unterredung zwischen Cinna und Emilie wird unterbrochen von Cinnas Freigelassenem Evandre, der die Nachricht bringt, Augustus befehle Cinna und Maxime, den zweiten Kopf der Verschwörung, sogleich zu sich. Die beiden Liebenden erschrecken, denn dieser Befehl läßt befürchten, daß Augustus die Verschwörung entdeckt hat. Cinna wappnet sich mit Mut, bestärkt auch Emilie und eilt zu Augustus.

Im zweiten Akt gebietet Augustus seinem ganzen Hofstaat, außer Cinna und Maxime, sich zu entfernen. Die beiden Verschwörer vernehmen nun von dem Herrscher Worte, die sie nie und nimmer erwartet hatten. In langer Rede setzt er ihnen seinen Plan auseinander abzdanken. Sein Ehrgeiz ist gesättigt, er ist der Macht überdrüssig. Ströme von Blut hat er vergossen, um Herr des Reiches zu sein, aber keinen Augenblick kann er in Ruhe leben:

Mille ennemis secrets, la mort à tous propos,
Point de plaisir sans trouble, et jamais de repos. (II, 1)

Diejenigen, von denen er glaubt, daß sie ihm am nächsten stehen, weil er sie mit Wohltaten überhäuft und ihnen wichtige Ämter verschafft hat, Cinna und Maxime, will er jetzt um ihre Meinung fragen. Ihr Rat als Rat von Freunden soll über die Zukunft Roms entscheiden:

Ne considérez point cette grandeur suprême,
Odieuse aux Romains, et pesante à moi-même;
Traitez-moi comme ami, non comme souverain (...)
Votre avis est ma règle, et par ce seul moyen
Je veux être empereur ou simple citoyen. (II, 1)

Der Rat der beiden Verschwörer ist völlig unterschiedlich, ihre Verlegenheit offensichtlich. Das Vorhaben des Kaisers macht ja ihre ganze Verschwörung überflüssig. Maxime, dessen Motive als Verschwörerhaupt bis jetzt nur diejenigen des Republikaners waren, der die Diktatur abschaffen wollte durch Tyrannenmord, versucht den Kaiser in seinem Vorhaben zu bestärken. Er entwirft eine schon von Bodin im 16. Jahrhundert vertretene Theorie, derzufolge einzelnen Völkern sehr verschiedene Staatsformen gemäß sind. Die Mazedonier lieben die Monarchie, die übrigen Griechen die Republik; Parther und Perser brauchen Souveräne, und dann:

Et le seul Consulat est bon pour les Romains. (II, 1)

Maxime wagt sogar eine Andeutung, daß nach zehn mißlungenen Verschwörungen die elfte vielleicht Erfolg haben könnte, und er betont, daß der Ruhm des Augustus sich durch den Verzicht auf die Herrschaft nur verdoppeln werde:

Votre gloire redouble à mépriser l'empire. (II, 1)

Wo von *gloire* die Rede ist, ist bei Corneille *généreux* nicht fern:

Et peu de *généreux* vont jusqu'à dédaigner,
Après un sceptre acquis, la douceur de régner. (II, 1)

Maximes Haltung ist – so können wir sagen – eine ehrliche. Die Verschwörung sollte den Tyrannen beseitigen. Geht er freiwillig, umso besser: die unblutige Erringung der Freiheit ist besser als Freiheit durch Gewalt.

Für Cinna ist die neue Situation eine ganz andere. Die republikanische Gesinnung ist für ihn – so ahnen wir schon – nur ein Beweggrund – und nicht einmal der wichtigste. Augustus hat mit seinem Plan, auf die Herrschaft zu verzichten, diesen einen Beweggrund nichtig gemacht. Cinna aber hat Emilie den Eid geschworen, die Ermordung ihres Vaters an Augustus zu rächen, und nur unter dieser Bedingung wird sie ihm gehören. Eine Abdankung des Kaisers aber würde die Verschwörergruppe sogleich auseinanderfallen lassen. Also muß er alles daran setzen, Augustus von der Notwendigkeit des Verbleibens auf dem Thron zu überzeugen. Die Freiheit, für welche die Römer kämpfen, ist – so argumentiert deshalb Cinna – ein imaginäres Ideal, nicht zu vergleichen mit dem Vorteil, den die starke Hand eines Herrschers dem Staatswesen bringt. Die Zeit der Republik ist für Rom vorbei. Die Unordnung und die Wirren des Staats sind erst unter der Diktatur einer Ordnung gewichen, die es zu erhalten gilt. Republikanische Freiheit muß um des Staates willen der monarchischen Ordnungsmacht geopfert werden. Die Menschenopfer, welche die Errichtung der Einzelherrschaft erforderte, werden reich bezahlt sein durch das Glück, das dem Lande unter der Diktatur noch blühen wird. Wie man sieht, arbeitet Cinna mit den Argumenten, die alle Diktaturen und alle totalitären Heilslehren vorbringen: Opfer der Freiheit für einen Wechsel, der auf zukünftiges Glück ausgestellt ist.

Diese Szene ist psychologisch und politisch raffiniert vielschichtig. Politisch deshalb, weil Cinna den Kaiser zu einer Entscheidung veranlassen muß, ohne welche die Verschwörung sinnlos würde. Der Tyrannenmord wäre überflüssig, wenn der Tyrann sich von selbst seiner Macht begäbe und die Republik wiederherstellte. Psychologisch, weil Cinna eigentlich den politischen Prinzipien, die er hier vorzutäuschen gezwungen ist, keineswegs abgeneigt ist. In Wahrheit ist er kein Republikaner, sondern er glaubt es nur zu sein, weil er nur seiner Liebe zu Emilie willen sich die republikanische Ideologie zu eigen gemacht hat. Die Aufdeckung dieser Selbsttäuschung wird in ihm erst den wirklichen Konflikt erzeugen.

Cinnas Rede hat Augustus überzeugt:

Mon repos m'est bien cher, mais Rome est la plus forte (...)
Cinna, par vos conseils, je retiendrai l'empire. (II, 1)

Aber er will doch wenigstens einen Teil seiner Macht abgeben, und zwar an Cinna und Maxime. Und Cinna soll nach seinem Willen Emilie zur Frau haben. Nach dieser Bekundung verläßt Augustus die beiden Verschwörer, für die sich mit dieser Entscheidung zwar nicht die politische, wohl aber die persönliche Situation ganz wesentlich geändert hat. Wie soll Maxime noch frischfröhlich Mordvorbereitungen betreiben gegen einen Herrscher, der soeben bereit war abzudanken und der ihm soeben den Posten eines Statthalters von Sizilien angeboten hat?

Auch für Cinna ist die Lage jetzt eine andere. Die Begründung, die er seiner Haltung gibt, dient nur einer Motivation, ohne die er seinen Eid gegenüber Emilie nicht einlösen könnte. Er will Rom nicht nur befreien, sondern auch rächen. Jetzt erst gesteht er Maxime ein, was er bisher allen Freunden wohlweislich verschwiegen hat: daß er mit Emilie einig ist, ihre Hand aber nur unter der Bedingung erhalten wird, daß er Augustus tötet.

Damit gibt Cinna selber den Anlaß zur Peripetie. Maxime erkennt plötzlich, daß die Verschwörung von Cinna nicht aus Liebe zur Freiheit, sondern aus Liebe zu Emilie angestiftet wurde, daß die Verschworenen ihren Kopf aufs Spiel setzen, um der *passion* eines Mannes zu dienen: » Qui n'agit que pour soi, feignant d'agir pour Rome. « (III, 1)

Und Maxime fährt fort:

Et moi, par un malheur qui n'eut jamais d'égal,
Je pense servir Rome, et je sers mon rival. (III, 1)

Wir erfahren jetzt, daß auch Maxime leidenschaftlich nach dem Besitz Emilies trachtet. Und er selbst hat entdecken müssen, daß der Dienst für die Freiheit Roms, den er als Verschwörer leisten will, von seinem Rivalen dazu mißbraucht wird, die geliebte Frau zu erringen, die damit für ihn, Maxime, endgültig verloren sein wird.

Maxime befindet sich also plötzlich in einem mehrfachen Konflikt: dem Konflikt zwischen Freundestreue und Liebe und – da er Cinnas Motive durchschaut hat – dem Konflikt von Freundestreue und republikanischer Gesinnung. Er fühlt sich von Cinna doppelt verraten und soll dessen Zielen trotzdem dienen! Es fällt in dieser Situation seinem Vertrauten Euphorbe nicht allzu schwer, Maxime zu einer Handlung zu überreden, durch die er Emilie doch noch erringen zu können glaubt. Augustus wird sich, wenn man ihm die Verschwörung aufdeckt, gewiß dankbar erweisen und Emilie seinem Lebensretter Maxime zur Frau geben.

Eine Unterredung mit Cinna zeigt, daß dieser inzwischen von den widersprechendsten Gefühlen bewegt wird. Die Haltung des Kaisers hat ihn in ein schweres Dilemma gestürzt. Das unerbittliche Verlangen Emilies, an das er durch Eid gebunden ist, auf der einen Seite – und die Großmut und das Vertrauen des Augustus auf der anderen Seite. Schon erscheint ihm der Haß Emilies als unmenschlich, angesichts der ihn verfolgenden Gestalt eines Kaisers, der soeben seine Macht in seine und Maximes Hände gelegt hat. Sich selbst bezeichnet er als einen

(...) esprit malheureux
Qui ne forme qu'en lâche un dessein *généreux*. (III, 2)

Die *douceurs de l'amour*, die *douceurs de la vengeance* und die *gloire d'affranchir le lieu de ma naissance* (d.h. Roms) müssen erkaufte werden durch den Verrat und die Ermordung eines *prince magnanime*, der ihn bisher nur mit Wohltaten und mit rückhaltlosem Vertrauen bedacht hat. In einem Monolog beschließt er, Emilie seine innere Zerrissenheit zu offenbaren und sie selber entscheiden zu lassen. Sie soll bestimmen, ob er nur durch eine gemeine Tat, den Verrat, sein Glück erreichen kann. Emilie aber besteht auf dem Eid und auf dem Mord. Gegen die Tyrannei ist auch der Verrat erlaubt:

Je fais gloire, pour moi, de cette ignominie:
La perfidie est noble envers la tyrannie (...)(III,4)

Cinna muß sich fügen: er hat sein Wort verpfändet. Bevor er Emilie verläßt, wirft er ihr vor, tyrannischer zu sein als Augustus, denn sie tyrannisiert die Herzen, ihre Schönheit übt ein *empire inhumain* aus.

Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés
Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés
Vous me faites priser ce qui me déshonore;
Vous me faites haïr ce que mon âme adore;
Vous me faites répandre un sang pour qui je dois
Exposer tout le mien et mille et mille fois (...) (III, 4)

Er wird sein Wort einlösen, aber auf den Preis der Tat verzichten und sich, nach dem Vollzug, selber den Tod geben, um seine *gloire* wieder zu erringen *aussitôt que perdue*.

Augustus hat zu Beginn des vierten Akts von Maximes Vertrautem Euphorbe den Plan der Verschwörer erfahren. Er ist tief enttäuscht, daß es gerade seine besten Freunde sind, die ihn verraten wollen, und daß es gerade der Vertrauteste, Cinna, ist, der die Verschwörung angezettelt hat und als erster die Hand zum tödlichen Streich heben will.

In einem Monolog, einem der besten und eindrucksvollsten von den großen Monologen Corneilles, sucht Augustus nach Klarheit in sich selbst und über die Entschlüsse, die er fassen soll. Er, der soeben hatte abdanken wollen, steht vor dem Zwang, den Grundgedanken einer solchen Abdankung selber zu widerlegen. Er muß feststellen, daß die größten Wohltaten, die ein Herrscher vergibt, doch immer wieder Haß erzeugen, daß er schließlich doch einmal für das auf dem Weg zur Macht vergossene Blut bezahlen oder aber immer weiter Blut vergießen muß, daß es offenbar keinen Ausweg gibt, daß der absolute Monarch immer einsam und grausam bleiben muß.

Zwar weiß er, wie er jetzt handeln sollte, aber irgendeine *fureur*, d.h. irgendeine Eingebung, veranlaßt ihn, Cinna freizusprechen und sich selbst anzuklagen. Dann aber besinnt er sich auf seine Macht und das Gesetz seiner Herrschaft:

Qui pardonne aisément invite à l'offenser;
Punissons l'assassin, proscrivons les complices. (IV, 2)

Im nächsten Augenblick aber kommt schon wieder der Zweifel:

Mais quoi? toujours du sang, et toujours des supplices!
Ma cruauté se lasse, et ne peut s'arrêter (...) (IV, 2)

Die Verschwörung ist wie eine Hydra. Aus dem Blut eines abgeschnittenen Kopfes erwachsen hundert andere. Die Römer selbst zwingen ihn, der Tyrann zu bleiben, der er war, und Blut zu vergießen wie zuvor; sie zwingen ihn, alles zu verleugnen, wozu er sich soeben durchgerungen hatte.

In der nächsten Szene begegnet der Kaiser, der sich gerade vom Zweifel zum finsternen Entschluß durchgerungen hat, seinem guten Engel, seiner Frau Livie. Sie rät ihm in beredten Worten, es einmal anstatt mit Blut mit der Milde zu versuchen. Nach dem Hinweis auf frühere Verschwörer, denen ihr Gatte den Garaus gemacht hat, sagt sie:

Après avoir en vain puni leur insolence,
Essayez sur Cinna ce que peut la clémence;
Faites son châtement de sa confusion (...) (IV, 3)

Vielleicht werden diejenigen, welche grausame Strenge nicht zur Ruhe bringt, durch Güte überzeugt. Livies Worte enthalten die Idee, Staatsinteresse und Menschlichkeit zu vereinigen. Für den Herrscher ist dies ein Risiko, das er nicht sogleich zu übernehmen bereit ist, das aber zugleich ein Über-sich-selbst-Hinauswachsen bedeutet, wie es eines Kaisers würdig ist:

C'est régner sur vous-même, et, par un noble choix,
Pratiquer la *vertu* la plus digne des rois. (IV, 3)

Wenn man diese Worte liest, kann man sich kaum des Eindrucks erwehren, dass Corneille hier eine Art von Fürstenspiegel geben wollte, daß sich in den Worten Livias, wie in der späteren Entscheidung des Augustus, eine ernste Empfehlung an den König und an Richelieu verbirgt. Livia folgt dem davoneilenden Augustus mit den Worten:

Il m'échappe: suivons, et forçons-le de voir
Qu'il peut, en faisant grâce, affermir son pouvoir,
Et qu'enfin la *clémence* est la plus belle marque
Qui fasse à l'univers connaître un vrai monarque. (IV, 3)

Sie ist entschlossen, die doppelte Überzeugungskraft des Utilitarismus und einer humanen Herrschermoral einzusetzen.

Die vierte Szene des vierten Akts zeigt uns Emilie: sie erfährt von Fulvie, daß die Vertrauten Maximes und Cinnas festgenommen sind, daß Maxime sich im Tiber ertränkt und daß Augustus Cinna zu sich befohlen habe. Zu ihrem eigenen Erstaunen bleibt Emilie ruhig. Sie sucht nach einer Erklärung für diesen seltsamen Zustand angesichts von Indizien, die doch auf ein völliges Scheitern ihrer Pläne schließen lassen, und sie findet sie darin, daß, wie immer das Ganze ausgehen möge, sie doch ihrer Rachepflicht Genüge getan hat, auch wenn die Absicht gescheitert ist: »Si l'effet a manqué, ma *gloire* n'est pas moindre. « (IV, 4)

Emilie ist bei dem gleichen Stand angelangt wie Chimène gegen Ende des *Cid*. Sie hat ihre Pflicht dem Vater gegenüber erfüllt, ihre *gloire* ist *quitte*. Da sie Cinna wirk-

lich liebt und trotzdem jetzt nicht für ihn fürchtet, scheint in ihr eine Ahnung zu sprechen, die alles von dem verhaßten Kaiser erwartet. Die fünfte Szene des vierten Akts bringt Maxime wieder auf die Bühne. Sein Selbstmord im Tiber war eine Finte. Jetzt kommt er, um Emilie zur Flucht mit ihm zu bewegen, da alles verraten ist. Er will, wie er verspricht, dereinst zurückkehren, um das Werk der Rache fortzuführen. Aber Emilie durchschaut ihn:

L'ordre de notre fuite est trop bien concerté
Pour ne te soupçonner d'aucune lâcheté (...) (IV, 5)

Damit ist für Maxime das Spiel verloren. Er steht vor den Trümmern seines Lebens. An einem einzigen Tag hat er den Freund, die Verschwörerengenossen und den Herrscher verraten, und es bleibt ihm nur übrig, ohnmächtig den freigelassenen Euphorbe zu beschuldigen, der ihm zu dieser Tat geraten hatte.

Im fünften Akt enthüllt Augustus Cinna, daß er alles weiß. Und er hält ihm vor, daß er – Cinna – zeit seines Lebens alles, was er sei, nur von ihm, Augustus, empfangen habe. Er macht ihm gleichwohl das Angebot, seine Mordabsicht zu Ende zu führen. Er, der Kaiser, wolle sich opfern, wenn Cinna darauf bestehe. Cinna seinerseits ist bereit zu sterben, denn er ist, wie zu erwarten, tief beschämt von seiner Tat und durch die Großzügigkeit des Augustus. Jetzt tritt Emilie auf. In einem edlen Wettstreit will jeder der beiden Liebenden die Schuld auf sich nehmen und sich opfern. Jeder behauptet, den anderen zur Verschwörung angestiftet zu haben, und jeder will es um seiner *gloire* willen getan haben. Als Emilie auf die Vorhaltungen des Augustus, daß sie die ihr erwiesenen Wohltaten nur mit Haß vergelte, dem Kaiser vorwirft, daß er, um zur Macht zu kommen, einst unter vielen anderen auch ihren Vater getötet habe, da greift Livie, die Frau des Augustus, ein, mit einem Plädoyer für die Machtpolitik. Das Verbrechen an Emilies Vater war ein Verbrechen des Oktavius, der noch nicht Augustus war. Der Himmel entschuldigt das Verbrechen, das im Interesse des Staates begangen wurde:

Tous les crimes d'Etat qu'on fait pour la couronne,
Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne,
Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le passé devient juste et l'avenir permis.
Qui peut y parvenir ne peut être coupable;
Quoi qu'il ait fait ou fasse, il est inviolable;
Nous lui devons nos biens, nos jours sont en sa main;
Et jamais on n'a droit sur ceux du souverain. (V, 2)

Man ist angesichts dieser Worte versucht, eine Parallele zu ziehen, die geeignet ist, die hintergründigen Zusammenhänge zwischen der Ausbildung des Absolutismus, dem Manufaktur-Kapitalismus und den reformatorischen, vor allem calvinistischen Ideen aufzudecken – Zusammenhänge, die auch ein Licht auf die politische Interessengemeinschaft von gehobenem Bürgertum und Königtum – gegen den Adel – werfen. Wer es zu etwas gebracht hat, ob zu Macht oder zu Geld, den rechtfertigt der Erfolg. Der Erfolg ist sichtbares Zeichen dafür, daß die Gnadensonne Gottes über ihm leuchtet. Und das heißt auch, daß alle Mittel, die zum Erfolg führten, nachträglich legitimiert sind. Die Worte Livies enthalten, für den absoluten

Herrscher und sein Gottesgnadentum, eine exakte Analogie zu dem eben skizzierten Denkschema des Bürgertums jener Epoche und zur Vorstellung der innerweltlichen Askese. Die Leistung wird als moralische Tat vom Jenseits sanktioniert. In jedem Falle stehen wir in den zitierten Versen wieder vor der Rechtfertigung der Staatsräson und im besonderen des Absolutismus: derjenige, dem es gelungen ist, die höchste Macht zu erringen, der steht über allen Gesetzen. Was er tat oder tut, ist wohlgetan, und seine Person ist heilig. Was er verbochen hat oder verbricht, geschieht a priori im höheren Interesse, und die Götter geben auch dem Verbrecher noch ihren Segen.

Wären die Verse Livies Corneilles letztes Wort in *Cinna*, so würde diese Tragödie keinen Schritt über *Horace* hinausführen. Augustus aber tilgt die vergangene Schuld durch die Milde und Gnade des Jetzt und der Zukunft. Er akzeptiert den *beau trépas*, den Cinna und Emilie anbieten, nicht. Er verzeiht ihnen, und nicht nur das: er erneuert das Versprechen, das er vor Aufdeckung der Verschwörung gegeben hat: Cinna erhält Emilie zur Frau, und Cinna erhält, genau so wie Maxime, dem der Kaiser gleichfalls vergibt, alle Macht und alle Ämter, die er ihnen versprochen hatte. Erlauben Sie hier schnell eine weitere geschichtliche Parallele: Ludwig XIV. gibt den Vertretern des Hochadels auch nach der Fronde wieder Provinzgouverneursposten, die so wirken, als säßen sie noch in großen Lehen. Aber er gibt ihnen zur Überwachung Intendanten bei aus der königstreuen *noblesse de robe*. Augustus hat den größten Sieg errungen, den ein Corneillescher Held erreichen kann, den über sich selbst: »Je suis maître de moi comme de l'univers; Je le suis; je veux l'être (...)« (V, 3)

Cinna und Emilie sind besiegt, nicht nur politisch, sondern auch moralisch. Und Cinna spricht für sie beide, wenn er sagt: »Ô vertu sans exemple! ô *clémence* qui rend / Votre pouvoir plus juste, et mon crime plus grand!«

Livie verkündet pathetisch, daß diese Tat der kaiserlichen Milde den Herrscher von allen bisherigen Taten freispreche. Eine himmlische Stimme hat ihr die Prophezeiung eingegeben, daß keine Verschwörerhand in Zukunft mehr nach seinem Leben trachten wird, sondern alle Römer sich freiwillig seiner Herrschaft fügen werden.

Der also erhobene und von den Göttern approbierte Herrscher kann abschließend eine Generalamnestie für alle Verschwörer verkünden:

(...) que vos conjurés entendent publier
Qu'Auguste a tout appris, et veut tout oublier. (V, 3)

So endet alles in eitel Eintracht: die Harmonie aller widerstrebenden Kräfte und feindlichen Gegensätze im politischen wie im privaten Bereich ist hergestellt und erscheint als definitiv. Verschwörungen finden nicht mehr statt, denn der Herrscher sorgt für das Wohlergehen aller treuen Diener. Obwohl alles gut ausgeht, so gut, daß kein Restbestand übrig bleibt, aus dem künftige Konflikte erwachsen könnten, hat Corneille den *Cinna* eine *Tragödie* genannt. Es ist das erste Mal bei Corneille, und das erste Mal in der Geschichte des Theaters überhaupt, daß dies geschieht. Dies ist umso auffälliger, als man für tragische Verwicklungen mit happy end ja über die Bezeichnung *Tragikomödie* verfügte. Der *Cid* ist eine *tragicomédie*. Die Frage, warum Corneille *Cinna* eine *Tragödie* nannte, ist keineswegs nebensächlich. Ihre Beantwortung ist nicht leicht. Diese Entscheidung Corneilles erscheint als

ein Wagnis insofern, als er sich damit aus der aristotelischen Tradition löst, in welcher die Tragödie mit der Katharsis durch Furcht und Mitleid verbunden war. Offenbar sah Corneille das Tragische nicht im Ausgang der Handlung besiegelt, sondern essentiell im Konflikt selbst beschlossen. Man könnte sich freilich auch fragen, ob der Dichter sein Werk deshalb eine *Tragödie* und nicht eine *Tragikomödie* nannte, weil er ahnte, daß die harmonistische Lösung des *Cinna* ein einmaliger Glücksfall ist, wie sehr dieser auch immer exemplarisch gemeint war. Wie dem sei: die Tatsache dieser Neuerung bleibt auffällig, da sie eine Umkehrung der Tradition bedeutet. Und man denkt dabei daran, daß moderne Dramatiker eine ganz ähnliche Umkehrung, aber in anderer Richtung, vollziehen: Friedrich Dürrenmatt etwa nennt sein Stück *Die Physiker* eine *Komödie*, obwohl darin immerhin drei Morde geschehen und »die Welt in die Hände einer verrückten Irrenärztin fällt«. Es würde sich lohnen, den Ursachen solcher Erscheinungen nachzugehen.

Cinna ist ganz vorzüglich aufgebaut. Noch folgerichtiger als in *Horace* sind hier die Szenen miteinander verbunden. War in *Horace* der fünfte Akt schwächer als die vorangegangenen – was auch Corneille in seinem *Examen* zugeben mußte –, so wird in *Cinna* der V. Akt zum unbestreitbaren Höhepunkt des Geschehens. Die Straffung der Handlungseinheit durch Weglassen alles nicht unmittelbar Dazugehörigen ist in *Cinna* vollkommen. War im *Cid* die Gestalt der Infantin für das Geschehen überflüssig und hatte sich in *Horace* Sabine etwas zu geschwätzig verbreitet, so figuriert in *Cinna* keine überzählige Person, und kein Vers erscheint überflüssig. *Cinna* stieß auf keine ernstzunehmende Kritik, und Corneille brauchte in seinem *Examen* keine Abstriche zu machen. Den einzigen Regelverstoß, den gegen die Einheit des Orts, vermochte er leicht zu rechtfertigen. Er konnte die Verschwörer und Emilie nicht im gleichen Raum die Ermordung des Augustus planen lassen, in dem der Kaiser mit seinem Hofstaat weilt. Die strenge Befolgung der Regel von der Einheit des Orts wäre hier einem unverzeihlichen Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit gleichgekommen.

» *Cinna* « und die politische Situation im Frankreich Richelieus

Wenn Corneille für *Horace* einen Stoff gewählt hatte, der Rom in den Anfängen seiner Geschichte zeigt, und er es als selbstverständlich erscheinen läßt, daß Privatinteresse bzw. partikuläre ständische Wertvorstellungen und Staatsinteresse übereinstimmen, so griff er für *Cinna* eine Episode aus der späteren Geschichte Roms heraus, aus den Anfängen der Kaiserzeit, da die vornehmen Geschlechter Roms mit ihren republikanischen Traditionen sich in Opposition gegen den Diktator befanden. Dieser Stoff weist eine noch deutlichere Parallele zu den Verhältnissen unter Richelieu auf als derjenige des *Horace*, zumal auch das Thema des Tyrannenmords durch die Ermordung Heinrichs IV., durch die Theorien der Monarchomachen wie auch durch Versuche, Richelieu mit Gewalt zu beseitigen, noch durchaus aktuell war.

Man kann es daher verstehen, wenn in der Corneille-Forschung zeitgenössische Ereignisse daraufhin untersucht wurden, ob sie Corneille zu seinem Werk und zur Wahl dieses Stoffes angeregt haben können. Zwei Ereignisse vor allem sind es,

welche zu *Cinna* in Beziehung gesetzt werden. Frankreich erlebte im 17. Jahrhundert eine ganze Reihe von Revolten in der Provinz. 1639 rebellierten in der Normandie die sogenannten *Va-nu-pieds*, Bauern und Tagelöhner, gegen die unerträglichen Steuergesetze. Die Stadtverwaltung von Rouen schritt nur zögernd ein oder war machtlos gegen die Plünderungen und Krawalle, die Menschenleben kosteten. Richelieu entsandte den Kanzler Séguier nach Rouen, der die Rädelsführer ohne Gerichtsurteil köpfen ließ, das Stadtparlament suspendierte und der Stadt ihre kommunalen Freiheiten entzog. Corneille, der diese Ereignisse in Rouen miterlebte, soll aus dem Bedürfnis heraus, Richelieu und den König zur Milde zu ermahnen, seinen *Cinna* geschrieben haben. So die eine These! Im Text findet sich indessen kein Anhaltspunkt für diese Erklärung. Mehr Wahrscheinlichkeit hat die zweite dieser aktualistischen Theorien. Die Regierungszeit Ludwigs XIII. und seines Ministers Richelieu erlebte zahlreiche Komplote des Hochadels. Zwei Jahre nach der Erstaufführung von *Cinna* starben der Königsgünstling Cinq-Mars und sein Freund de Thou auf dem Schafott wegen einer Verschwörung gegen Richelieu – ein Ereignis, das Alfred de Vigny bekanntlich zu einem historischen Roman angeregt hat. Dieses Komplott kann natürlich nicht das historische Modell für *Cinna* gewesen sein, wohl aber eine andere, nicht weniger berühmte Verschwörung, die im Jahre 1627 stattgefunden hatte. Die wirklichen Ziele dieses Komplotts sind nicht ganz klar, doch läßt sich folgendes mit Sicherheit sagen. Die Konspiration, die unter der Führung des Marschalls d'Ornano stand und an der sich die in der Geschichte Frankreichs so vielfach hervorgetretenen Familien der Condé, der Soissons und der Longueville beteiligten, wollte Richelieu beseitigen und Ludwig XIII., wenn nicht absetzen, so doch in seiner Macht beschränken, indem sie den Bruder des Königs, Gaston d'Orléans, an der Regierung beteiligte und durch seine Person selber die Geschicke des Staats in die Hand nehmen wollte. Gaston machte das gefährliche Spiel mit, desgleichen die beiden natürlichen Söhne Heinrichs IV. und natürlichen Brüder Ludwigs XIII., der Herzog von Vendôme, und der Großprior von Vendôme. Die Seele der Verschwörung, die unermüdliche Antreiberin, war eine Frau, die es verstanden haben muß, die Männer zu berücken: die Herzogin von Chevreuse, aus dem Hause Rohan. Sie war es auch, die einen jungen Enthusiasten, den Grafen von Chalais, dazu verführte, eine hervorragende Rolle in dem Komplott zu spielen. Richelieu sollte in seinem Landhaus ermordet werden. Der Plan wurde ruchbar. Chalais stellte sich für die Andern der Polizei des Kardinals. Richelieu spielte den Großzügigen; er erwirkte beim König Gnade für Chalais und unterließ es dabei nicht, diese Verschwörung gegen sein Leben mit den Verschwörungen zur Zeit des römischen Triumvirats zu vergleichen. Chalais war so unklug, sich erneut von der Herzogin von Chevreuse umgarnen zu lassen. Er starb auf dem Schafott. Das Gerücht verbreitete sich, Chalais habe die Ermordung Ludwigs XIII. geplant und sich gerühmt, dem König beim Lever als erster das Messer in die Brust stoßen zu wollen.

Ich habe an dieser Verschwörung diejenigen Züge hervorgehoben, die an *Cinna* erinnern. Die Parallelen sind auf den ersten Blick frappierend. Und doch muß man sagen: *Cinna* ist nicht Chalais, Emilie ist nicht die Duchesse de Chevreuse, und Augustus ist nicht Richelieu oder Ludwig XIII. Corneille mag sich dieses Komplotts erinnern und ihm einige Züge entlehnt haben, woran er aber sicher vor allem ge-

dacht hat, als er *Cinna* schrieb, war das Faktionswesen seiner Zeit überhaupt und die Notwendigkeit, die den Staat gefährdende feudale Opposition mit dem Staat zu versöhnen, indem er einerseits die Motive der Verschwörer als partikuläre, egoistische und doch auch wieder verständliche entlarvte, und indem er andererseits die Inhaber der staatlichen Macht zu einer jede Gegenposition entwaffnenden und überzeugenden Menschlichkeit aufrief. Das hat er in *Cinna* getan; daraufhin müssen wir diese gut ausgehende Tragödie noch einmal ansehen, und zwar in Form einer Charakterisierung und Konfrontierung der Personen des Stücks.

Die einzige nicht-historische Gestalt des Werks ist Emilie. Corneille hat sie gewiß nicht bloß deshalb erfunden, weil eine Liebesverwicklung nun einmal dazugehört. Wir haben also zu fragen, welche Funktion Emilie zugeordnet ist. Diese Frage läßt sich beantworten durch die Wirkungen, die sie auslöst. Beherrschendes Motiv für ihr Handeln ist die Rache für ihren Vater; ihr ordnet sie ihre Liebe zu Cinna unter. Sie setzt sich selbst als Preis für die Tötung des Diktators. Indem Cinna sich auf dieses Tauschgeschäft der Leidenschaft einläßt, verstößt er selbst gegen das Menschliche und entwertet damit alle republikanischen Freiheitsideale. Daß er seinen Mitverschwörern die Bindung an Emilie verheimlicht, verrät sein schlechtes Gewissen. Als Augustus seine Bereitschaft, abzudanken und die Macht Cinna und Maxime zu übergeben, erklärt hat, wird Cinna sich selbst bewußt, daß der Antrieb für seinen Mordplan nicht aus Freiheitsliebe, sondern aus seiner Leidenschaft für Emilie und deren Racheverlangen her stammt. In Wahrheit hat er sich durch seinen Eid für Emilie der persönlichen Entscheidungsfreiheit begeben, um deretwillen er den Diktator töten zu müssen vorgab. Ihm wird jetzt plötzlich selber klar, daß die Argumente, mit deren Hilfe er den Augustus an einer Abdankung hinderte, die er fingierte, eigentlich seine wirkliche Überzeugung ausmachen, die Überzeugung nämlich, daß die Zeit der Republik vorbei und daß die Stunde der absoluten Monarchie gekommen sei.

Emilies dramatische Funktion ist es also im Hinblick auf Cinna, die Fragwürdigkeit der Motive des führenden Verschwörers zu demonstrieren: nicht echte, lebendige Freiheitsideale sind es, welche die Monarchie gefährden, sondern private Leidenschaft und persönliche Ambitionen, egoistische Motive also.

Genau das Gleiche gilt unter anderen Vorzeichen für die Person des Maxime. Maxime beginnt als der reine Republikaner. Er hat zunächst kein anderes Motiv als die Wiederherstellung der Freiheit. Wieweit er selber schon mit dem Gedanken spielt, sich nach dem Umsturz Emilie zu nähern, bleibt unklar. Deshalb versucht er in offenen, ehrlichen Worten, Augustus in seinem Willen zur Abdankung und zur Restituierung des Konsulats zu bestärken. Sobald er jedoch erfährt, daß Cinna die Verschwörung nur um Emilies willen angezettelt hat und daß er selbst, indem er mithilft, durch seine Tat die von ihm gleichfalls geliebte Frau in die Arme seines Rivalen treibt, tritt auch bei ihm das politische Ideal vor dem persönlichen Interesse zurück. Er verrät Cinna und mit ihm die ganze Verschwörergruppe. So hat auch hier Emilie die Funktion, die Fragwürdigkeit der republikanischen Ideale bloßzulegen. Die *gloire* dieser Idee ist damit zum Anachronismus erklärt. Emilie ist als dramatische Figur von Corneille also vor allem zu einem Zweck erfunden und eingeführt worden, den Werner Krauss folgendermaßen beschreibt: Die verschiedenen Bestrebungen der antiabsolutistischen Reaktion werden zunächst in ihrer inneren

Brüchigkeit entlarvt, und zwar nicht so, daß ihre Repräsentanten moralisch scheitern, sondern dadurch, daß ihre Motive als innere Momente in die Konzeption des augusteischen Prinzipates eingehen. Die Diktatur erscheint nun nicht mehr als Triumph über die Freiheit: sie ist das Gericht, das die zerfallende Ideologie der Republikaner über sich selbst verhängt.¹²³

In der Tat ist trotz der Fragwürdigkeit der Motive das Scheitern der Verschwörer letztlich kein moralisches Scheitern, sondern das Scheitern einer antiquierten Ideologie. Die Verschwörer sind gleichwohl echt Corneillesche Helden, würdig, die Verzeihung des Herrschers zu finden, denn sie gewinnen ihre *gloire* zurück, indem sie ihre privaten Ansprüche überwinden. Maxime bezichtigt sich des Verrats an Freund, geliebter Frau und Herrscher, Cinna ist entschlossen, seinen Eid einzulösen und sich anschließend den Tod zu geben. Als Augustus den Verschwörern verzeiht, ist auch Emilie gezwungen, sich für überwunden und ihre Rache für nichtig zu erklären. Die *générosité* des Kaisers ruft die angeborene *générosité* der dem Tode verfallenen Verschwörer auf den Plan.

Die Betrachtung der Funktion Emilies hat uns veranlaßt, zugleich auch Handlungsweise und Charakter Cinnas und Maximes zu skizzieren. Größere Aufmerksamkeit erheischt die Gestalt des Augustus, des eigentlichen »Helden« des Stückes.

Wir wollen uns den Zugang zum Verständnis der Rolle des Augustus auf dem Weg über ein signifikantes Mißverständnis eröffnen. Napoleon I., der den Stücken Corneilles aus begreiflichen Gründen größtes Interesse entgegenbrachte, zeigte sich von *Cinna* ziemlich enttäuscht. Er betrachtete die Begnadigung der Verschwörer durch Augustus als eine kindliche Schwäche, entstanden aus menschlichen Gefühlen, die eines großen Herrschers und Staatsmannes unwürdig sind. Er änderte sein Urteil über *Cinna* erst, als der Schauspieler Monvel ihm die Auffassung vortrug, die *clementia* des Augustus sei nichts anderes als kluge staatspolitische Berechnung. «J'ai alors approuvé» – so äußerte sich Napoleon daraufhin – »j'ai alors approuvé comme *calcul* ce qui me semblait puéril comme *sentiment*«. ¹²⁴ Moralische Erwägungen bei politischen Entscheidungen waren für Napoleon ein Zeichen staatsmännischer Unfähigkeit. Seine Billigung der Handlung des Augustus als *calcul* ist jedoch ein Mißverständnis. Um dies klar zu sehen, braucht man sich nur die dritte Szene des vierten Akts genau anzusehen. Um ihren Gatten zur Milde zu bewegen, glaubt die Kaiserin Livie, Augustus davon überzeugen zu müssen, daß solche Milde im Interesse seiner Herrschaft und deren Sicherung liege: Die Bestrafung Cinnas – so meint sie -

(...) peut aigrir une ville animée,
Son *pardon* peut servir à votre renommée;
Et ceux que vos rigueurs ne font qu'effaroucher
Peut-être à vos bontés se laisseront toucher. (IV, 3)

Augustus aber wird gerade von solchen utilitaristischen Erwägungen abgestoßen. Es liegt hier eine jener großartigen Szenen des klassischen Theaters vor, in denen

¹²³ Werner Krauss, op. cit., S. 33.

¹²⁴ Octave Nadal, op. cit., S. 197.

zwei gute Absichten kollidieren, weil sie mißverstanden werden, weil die Personen meinen, ihre guten Absichten mit Argumenten erreichen zu müssen, die eher den politischen Verstand als das moralische Gefühl überzeugen. Livie verkennt den Grad an Bereitschaft zum Verzeihen in Augustus. Augustus verkennt die humane Absicht Livies. Daher verläßt er sie mit dem Vorwurf, das Motiv für ihren Rat sei bloß die Sorge um die kaiserliche Stellung:

C'est l'amour des grandeurs qui vous rend importune. (IV, 3)

In Wahrheit ist Augustus längst auf dem Wege vom *maître de l'univers* zum *maître de soi-même*, wie es im fünften Akt heißt. Die Verschwörer haben ihn veranlaßt, von der geplanten Abdankung abzusehen. Aber in der Bereitschaft zu dieser Abdankung selber liegt schon eine Substanzveränderung des Machtbegriffs beschlossen, die sich auch durchsetzen muß, nachdem Augustus sich gezwungen sieht, an der Macht zu bleiben. Staatsinteresse und wiederentdeckte Menschlichkeit fallen in seiner Person in einer Weise zusammen, die Corneille offensichtlich exemplarisch verstanden wissen wollte. Der Machttrieb des Augustus ist auf der Höhe seiner Weltherrschaft völlig gesättigt. Sein Ruhebedürfnis erwächst aus dem Zweifel am Sinn dieser Macht und damit an der Berechtigung, sich für sie aller Mittel zu bedienen. Der erfüllte Machttrieb verwandelt sich – ein Umstand, auf den Antoine Adam mit Nachdruck hingewiesen hat – in Erkenntnistrieb, der sich auf die eigene Person richtet:

Et comme notre esprit, jusqu'au dernier soupir,
Toujours vers quelque objet pousse quelque désir,
Il se ramène en soi, n'ayant plus où se prendre (...) (II, 1)

Diese neue Richtung eines unersättlichen Begehrens, das an der Erfüllungsgrenze des Machttriebs angelangt ist, kann nur auf eine Sinnerfüllung durch den Geist hinzielen. Corneille will damit sagen, daß die absolutistische Herrschaft, wenn sie auf ihrem Gipfel angelangt ist und gleichsam nichts mehr zu fürchten braucht, sich natürlich und notwendig auch aller Voraussetzung ihres Entstehens, d.h. der Mittel der Gewalt, begeben werde und die unter Zwang erstellte Ordnung mit Menschlichkeit erfüllen müsse. Das ist eine ebenso kühne wie gefährliche These – geeignet, die Gewaltmaßnahmen jeder Diktatur und jegliche Art von Terror mit dem Hinweis auf die erfüllte Zukunft zu rechtfertigen. Corneille meinte es sicherlich genau so ehrlich wie sein Augustus, der die von Livie vorgetragenen, machiavellistischen Argumente staatspolitischer Klugheit verwirft, weil die Verzeihung für die Verschwörer, die Tugend der *clementia*, für ihn nicht Mittel der Politik, sondern ein höchster Wert sein soll, weil sie eine echte Umkehr markieren soll, die dem vorübergehenden Entschluß, den Römern durch die Abdankung eine unzeitgemäße Freiheit wiederzugeben, gleichwertig ist. Jene Freiheit wäre – das ist in der These beschlossen – eine Freiheit gewesen, die alle Ordnung wieder der Anarchie partikulärer Interessen geopfert hätte. Das Prinzip der Freiheit soll nun eingehen in eine Monarchie, die über die Voraussetzungen ihrer Macht hinausgewachsen ist, die sich selbst überwunden hat.

Das ist die politische These, mit der Corneille in *Cinna* den aktuellen Konflikt zwischen absolutistischem Staatsrecht und individuellem Naturrecht zu lösen versuchte. Diese These aber steht und fällt mit dem besonderen Charakter des Herrschers selbst. Corneille konnte sich jedoch kaum auf die Dauer der Einsicht verschließen, daß die harmonisierende Lösung in diesem Werk den einmaligen Glücksfall Augustus voraussetzt, daher unwiederholbar ist und sich somit als Lösung selbst widerlegt.

Wie *Cinna* indessen auf die Zeitgenossen wirkte, mag durch die Tatsache illustriert werden, daß, wie glaubwürdig bezeugt ist, ein hochgeborener Zuschauer bei den folgenden Worten des Augustus in Tränen ausbrach:

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,
Et malgré la fureur de ton lâche destin,
Je te la donne encor comme à mon assassin. (V, 3)

Der Mann, der von dieser Stelle zu Tränen gerührt wurde, war kein anderer als der Große Condé, Prince du sang, Bourbonne, Angehöriger einer Familie, die seit ein- einhalb Jahrhunderten gegen die Königsmacht opponiert hatte, ein Mann, der sich selber sogar einmal mit den Spaniern verbündet und eine führende Rolle noch im Frondeaufstand gespielt hat. Eine grausige Ironie geschichtlichen Schicksals ist es, daß ein anderer Diktator, Napoleon, einen der letzten Condés, den Duc d'Eng- hien, erschießen ließ. Eine echte Lösung schien nur möglich im Rückgriff auf die Werte des Christentums. Schon die *clementia* des Augustus stand unter christli- chem Vorzeichen. Die Götter hatten sie durch das Versprechen auf eine ungetrüb- te friedliche Zukunft honoriert. Die Hinwendung zu diesen christlichen Werten be- stimmt die Thematik des nächsten großen Werkes von Corneille, des *Polyeucte*.

Polyeucte

Inhaltsanalyse

Zu Beginn des Jahres 1643 brachte Corneille ein Werk zur Aufführung, das den Titel trägt: *Polyeucte martyr. Tragédie chrétienne*. Der Titel ist deutlich: es handelt sich um ein Märtyrerdrama. Polyeucte gehört mit seinem hagiographischen Stoff also in eine alte Tradition und in eine ganz spezielle Gattung, die etwas anderes ist als die profane Tragödie. Es erhebt sich somit die Frage: stellt *Polyeucte* im Werk Corneilles einen isolierten Sonderfall dar, oder ist seine Problematik doch auch in diesem Werk aus der ungelösten Thematik der vorausgehenden Stücke des Dichters erwachsen? Wir wollen diese Frage wieder aufgreifen, wenn die Analyse der Handlung uns die Mittel zu einer Beantwortung in die Hand gegeben haben wird.

Wir sind wieder im römischen Reich; diesmal aber nicht in dessen Zentrum, sondern an seiner Peripherie: in Armenien, im Jahre 250 nach Christus, in der Regierungszeit des Kaisers Decius. Rom steht vor dem Einbruch des Christentums, der zeitlich zusammenfällt mit den Auflösungserscheinungen und Gefahren in den Außenbezirken des Weltreichs. Der Staatsführung muß die christliche Verleugnung der heidnischen Götter als Resultat einer politischen Rebellion erscheinen. Daher hat Decius die Christenverfolgungen durch unerbittliche Gesetze erneuert. Das ist die geschichtliche Situation, in welche die Handlung eingesenkt ist.

Die Hauptpersonen sind: der Titelheld Polyeucte, ein hochangesehener Mann aus dem Stamm der einstigen Könige Armeniens, der seine Loyalität gegenüber Rom auch ehrenvoll auf dem Schlachtfeld bewiesen hat. Nur wenige Tage vor den Ereignissen des Stücks hat Polyeucte Pauline geheiratet, die Tochter des römischen Statthalters Félix. Weder Pauline noch Félix ahnen zu Beginn der Handlung, daß Polyeucte unter dem Einfluß seines Freundes Néarque Christ geworden ist.

Pauline hat einst in Rom einen jungen Adligen kennen und lieben gelernt: Sévère. Ihre Liebe war gescheitert, denn Sévère war arm und ohne Stellung. Pauline ist dem Gebot ihres Vaters Félix gefolgt und hat Polyeucte geheiratet, weil der Statthalter aus politischen Gründen sich mit dem Haupt der armenischen Aristokratie verschwägern wollte. Inzwischen aber ist Sévère zum Helden Roms und zum mächtigsten Günstling des Kaisers aufgerückt.

Das ist die Ausgangssituation der Tragödie, die mitten in einem Dialog beginnt:

Quoi? vous vous arrêtez aux songes d'une femme!
De si faibles sujets troublent cette grande âme!
Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé! (I, 1)

Der so spricht, ist der Christ Néarque, der gekommen ist, um seinen Freund Polyeucte zur Taufe zu geleiten. Polyeucte aber möchte die Taufe verschieben, da seine Frau Pauline geträumt hat, er werde sterben, und ihn deshalb nicht aus dem Haus gehen lassen will. Die Rücksicht des jungen Ehemanns auf die eben ange- traute Frau ist für Néarque unverständlich. Jetzt ist der große Augenblick da – und wer weiß, ob Gottes Gnade an einem anderen Tage ebenso wirksam wäre:

Il est toujours tout juste et tout bon; mais *sa grâce*
Ne descend pas toujours avec même efficace (...) (I, 1)

Néarque mißtraut dem Glaubenseifer eines Mannes, dem das Wohlbefinden seiner Frau mehr am Herzen liegt als die Einhaltung des Termins für den ersten direkten Verkehr mit Gott. Er sieht hinter der Sorge Paulines und ihren Tränen eine List des Teufels:

Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse:
Ce qu'il ne peut de force, il l'entreprend de ruse (...)
(...) laissez pleurer Pauline. (I, 1)

Als Pauline erscheint, bringt Polyeucte es nicht über sich, dem Rat Néarques zu folgen und ihr aus dem Weg zu gehen. Sie versucht, ihn zurückzuhalten, voller Angst wegen ihres Traums. Er aber entreißt sich ihr, nachdem er sie seiner Liebe versichert hat. In der folgenden Szene erfahren wir Näheres über den Inhalt des Traums, den Pauline als echte Römerin *pour fidèle miroir de la fatalité* hält. Sie erzählt ihrer Vertrauten Stratonice von ihrer ersten großen Liebe, einer Liebe, die man ohne Scham gestehen kann, weil sie von der Vernunft überwunden wurde und die Tugend ja erst dann ihren Glanz erhält, wenn sie sich im Kampf gegen die Versuchung bewährt hat:

Une femme d'honneur peut avouer sans honte
Ces surprises des sens que la raison surmonte (...) (I, 3)

So triumphal scheint der Sieg der *raison* indessen nicht gewesen zu sein, denn kurz darauf sagt Pauline:

Il s'appelaît Sévère: excuse les soupirs
Qu'arrache encor un nom trop cher à mes désirs. (I, 3)

Und immerhin:

(...) jamais notre Rome
N'a produit plus grand cœur, ni vu plus honnête homme. (I, 3)

Hier fällt ein neues Stichwort: *honnête homme*. Aus der Liebe wurde nichts, weil ihr Gehorsam dem Vater gegenüber jede Verbindung mit Sévère unmöglich machte: »Mon père et mon *devoir* étaient inexorables.« (I, 3)

Sévère hat den Tod auf dem Schlachtfeld gesucht, vergeblich, aber er ist dabei zum Nationalhelden Roms und zum mächtigsten Favoriten des Imperators geworden. In der vergangenen Nacht nun sah sie im Traum, wie Sévère racheerfüllt ein-

traf und wie ihr eigener Vater Félix Polyeucte dem Tod auslieferte, um Sévère Genugtuung zu geben. Zwar glaubt Pauline nicht an eine solche Tat ihres Vaters, aber sie fürchtet, daß Polyeucte bei einer Revolte der Christen für die grausamen Christenverfolgungen ihres Vaters büßen muß.

Nun tritt Félix auf mit einer Hiobsbotschaft, welche dem Traum eine schreckliche Wirklichkeit zu geben scheint: Sévère wird in Kürze eintreffen. Er weiß noch nichts von Paulines Heirat. Félix fürchtet seine Rache. Warum hat er seine Tochter nicht damals Sévère gegeben? Die Überzeugung Paulines, Sévère sei *trop généreux* für niedrige Vergeltungsgefühle, kann Félix nicht teilen. Er befiehlt ihr, den Günstling des Kaisers zu empfangen und zu besänftigen. Pauline aber hat Angst: nicht vor Sévère, sondern vor ihrem eigenen Herzen – »Je n'ose m'assurer de toute ma vertu« (I, 4). Aber sie verspricht zu gehorchen:

Oui, je vais de nouveau dompter mes sentiments,
Pour servir de victime à vos commandements. (I, 4)

Zu Beginn des zweiten Akts erfährt der inzwischen eingetroffene Sévère, daß Pauline seit zwei Wochen mit Polyeucte verheiratet ist. Der Schlag trifft ihn schwer, denn er ist gekommen, sie zu seiner Frau zu machen. Jedes Rachegefühl liegt ihm jedoch fern. Es ist sein Schicksal, zu spät zu kommen. Sein Schmerz, seine Liebe und seine Noblesse lassen nur Verzicht und Tod übrig:

Je ne veux que la voir, soupirer, et mourir. (II, 1)

Die hinzutretende Pauline hört die letzten Worte, die Sévère zu seinem Vertrauten spricht:

Hélas! elle aime un autre, un autre est son époux. (II, 1)

Das gibt ihr Gelegenheit, sich sogleich mit einem Bekenntnis zu ihrem Mann gegen den einst – und vielleicht immer noch – Geliebten zu wappnen:

Oui, je l'aime, Seigneur, et n'en fais point d'excuse (...) (II, 2)

Man hat diese Szene eine der schönsten des französischen Theaters genannt – nicht ohne Recht. Gesellschaftliche Wertbegriffe und individuelle Gefühle schießen hier im Konflikt miteinander zu einer Konfrontation voll sittlicher und menschlicher Tiefe zusammen. Pauline gesteht ein, daß sie Polyeucte nur um des *devoir* willen geheiratet hat. Aber *devoir* ist für sie keine Äußerlichkeit, sondern impliziert – ohne Zwang – auch die Liebe zu dem Mann, den sie geheiratet hat. Es ist, anders ausgedrückt, *amour-estime*. Aber sie muß gestehen, daß ihre *passion* Sévère gehört hat und daß sie fürchtet, diese *passion* sei noch nicht tot. Keine *raison* kann das Geheimnis dieser Anziehung erklären und auslöschen.

Es ist für das Verständnis des ganzen Stücks angebracht, eine längere Reihe von Versen aus dem Bekenntnis Paulines zu zitieren:

Ma raison, il est vrai, dompte mes sentiments;
Mais quelque autorité que sur eux elle ait prise,

Elle n'y *règne* pas, elle les *tyrannise*;
 Et quoique le *dehors* soit sans émotion,
 Le *dedans* n'est que trouble et que sédition.
Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte;
 Votre mérite est grand, si ma raison est forte:
 Je le vois encor tel qu'il alluma mes feux,
 D'autant plus puissamment solliciter mes vœux,
 Qu'il est environné de *puissance* et de *gloire*,
 Qu'en tous lieux après vous il traîne la victoire,
 Que j'en sais mieux le prix, et qu'il n'a point déçu
 Le généreux espoir que j'en avais conçu.
 Mais ce même *devoir* qui le vainquit dans Rome,
 Et qui me range ici dessous les lois d'un homme,
 Repousse encor si bien l'effort de tant d'appas,
 Qu'il *déchire* mon âme et *ne l'ébranle pas*. (II, 2)

Die Erinnerung an die junge Liebe in Rom hat noch Macht über sie, und alles, was sie von Sévère erhoffen konnte an männlicher Bewährung, hat sich erfüllt. Die zitierten Verse lassen erkennen, daß Pauline – wenigstens noch in diesem Stadium – der ganzen Anstrengung der *raison* und des Pflichtgefühls bedarf, um nicht ihrer *passion* für Sévère anheimzufallen. Ein Motiv, das wir aus dem *Cid* kennen, stellt unseren Dialog in die Nähe und auf das Niveau des Gesprächs zwischen Rodrigue und Chimène. Rodrigue wäre der Liebe Chimènes unwürdig, wenn er nicht seinen *devoir* gegenüber dem beleidigten Vater erfüllt hätte. Bei Pauline würde eine Verletzung ihres *devoir* als Frau Polyeuctes die Liebe Sévères degradieren:

Et voyez qu'un devoir *moins* ferme et *moins* sincère
 N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère. (II, 2)

Die Qualität der Liebe Sévères selbst ist es, die hier die Zurückweisung eben dieser Liebe bedingt. Erst das Vor-sich-selbst-Bestehen rechtfertigt das menschliche Gefühl in dem Augenblick, da dieses geopfert werden muß.

Pauline ist eine leidenschaftliche Frauenseele. Sie spricht selbst von ihrer *âme trop sensible* und bittet Sévère, ihr nie wieder zu begegnen, weil sie ihre eigene Schwäche fürchtet. Sévère besitzt die gleiche Seelengröße; er vermag angesichts der eigenen Katastrophe, den Himmel für eine glückliche Zukunft Paulines mit dem Rivalen anzurufen.

Corneille hat es verstanden, dieser Abschiedsszene einen Abschluß zu geben, in dem die Trauer einer endgültigen Trennung sich nur noch in hilfloser Wiederholung des Gesagten bekundet und gerade damit den ganzen Jammer des verfehlten Glücks zum Ausdruck bringt:

Sévère: Puisse le juste ciel, content de ma ruine,
 Comblé d'heur et de jours Polyeucte et Pauline!
 Pauline: Puisse trouver Sévère, après tant de malheur,
 Une félicité digne de sa valeur! Sévère: Il la trouvait en vous.
 Pauline: Je dépendais d'un père.
 Sévère: O devoir qui me perd et qui me désespère!
 Adieu, trop vertueux objet, et trop charmant.
 Pauline: Adieu, trop malheureux et trop parfait amant. (II, 2)

Die Corneilleschen Helden läßt auch in solcher Lage das Pathos nicht im Stich. Und trotzdem erinnert diese Szene an einen anderen unvergeßlichen Abschied in der französischen Literatur, in Flauberts *Education sentimentale*. Artikuliert sich bei Corneille der Abschied zweier Menschen, die bestimmt waren, sich zu lieben, noch wortreich in der ohnmächtigen Wiederholung des bereits Gesagten, so bleibt bei Flaubert, unter einem völlig verdüsterten Lebenshorizont, nicht einmal mehr der Trost des vermittelnden Wortes. Frédéric Moreau und Madame Arnoux bleiben in der letzten Minute stumm. Zwei Menschen, die sich gegenseitig den Sinn des Lebens hätten stiften können, haben sich nichts mehr zu sagen, weil das endgültige Sich-Verfehlen und damit das Verfehlen des Lebenssinns durch keine Sprache gebannt werden kann. Sprachlosigkeit ist die letzte menschliche Gebärde der Resignation gegenüber der Fatalität. Doch kehren wir zurück zu *Polyeucte*.

In Anwesenheit des Sévère soll ein festliches Opfer für die Götter stattfinden, um einen Sieg des Kaisers zu feiern. Félix sendet nach Polyeucte. Dieser ist entschlossen, seinen neuen Glauben in aller Öffentlichkeit dadurch unter Beweis zu stellen, daß er die heidnischen Götterbilder zerstört. Néarque erschrickt vor diesem maßlosen Neophyteneifer, der einem Selbstmord gleichkommt. Er sieht in der Absicht Polyeuctes keine Erfüllung des göttlichen Gebots, sondern eine Art frommer Hybris. Gott erwartet von Polyeucte ein Leben, das dem Schutz des Christentums dienen soll, und nicht eine Herausforderung an die Heiden, die den Tod zur Folge haben muß. Polyeucte aber sucht den Tod für Gott. Néarque argwöhnt, Polyeuctes Märtyrereifer sei einem egoistischen Anspruch auf Märtyrerruhm entsprungen, aber er läßt sich von Polyeucte mitreißen, der entschlossen ist, alles zu verlassen, was ihn an diese Welt bindet und Gott entfremdet: »(...), *et femme, et biens, et rang*« (II, 6).

Paulines Befürchtungen, daß die Begegnung zwischen Polyeucte und Sévère im Tempel ein schlimmes Ende nehmen könnte, ist im dritten Akt eingetreten, wenn auch in ganz anderer Weise als sie geglaubt hat. Polyeucte hat zu den zum Opfer Versammelten vom Gott der Christen gesprochen, die heidnischen Götter geschmäht und zusammen mit Néarque den Tempel geschändet. Pauline, die ihrem Gatten die Treue hält – »Je l'aimai par devoir: ce devoir dure encore« (III, 2) – ringt mit ihrem Vater Félix um das Leben Polyeuctes. Der Statthalter besteht darauf, daß Polyeucte nur zu retten sei, wenn er seinem neuen Glauben wieder abschwöre. Bei einem Verbrechen gegen den Staat – und darum handelt es sich – müssen Familienrücksichten schweigen. Pauline weiß jedoch, daß Polyeucte niemals abschwören wird und daß nur eine bedingungslose Begnadigung helfen kann. Félix läßt Néarque vor den Augen seines Schwiegersonns exekutieren, in der vergeblichen Hoffnung, daß dieser Anblick Polyeucte zur Umkehr veranlasse. Polyeucte aber neidet Néarque das Martyrium und trachtet danach, ihm bald nachzufolgen. Statthalter und Schwiegervater Félix ist von den widersprüchlichsten Gefühlen hin- und hergerissen. Er hat Angst, gegen die Gesetze zu verstoßen und sich damit dem Zorn des Kaisers auszusetzen:

Il y va de ma charge, il y va de ma vie (...) (III, 5)

Zwar möchte er Polyeucte retten, aber sein eigener kleiner Geist ist unfähig, dem einst als Schwiegersohn verschmähten Sévère eine solche Tat der Großmut, nämlich die Rettung Polyeuctes, zuzutrauen:

Quoiqu'il soit généreux, quoiqu'il soit magnanime,
Il est homme, et sensible, et je l'ai dédaigné; (...) (III, 5)

Félix gesteht seinem Vertrauten ein, daß auch eine andere, gemeine Versuchung an seinen Ehrgeiz herantritt: wenn Polyeucte die Todesstrafe erleidet, wird Pauline frei für Sévère, und er, Félix, wäre mächtiger und einflußreicher als je zuvor.

Pauline wird Polyeucte im Kerker angekündigt. Polyeucte weiß, daß er jetzt vor der schwersten Stunde steht, daß er alle Kraft brauchen wird, um den Bitten seiner Frau zu widerstehen. Er sendet nach Sévère, nach dem Rivalen, weil er von seiner Person erhofft, daß Pauline an ein Leben ohne ihn denken kann, und er selbst erfleht vom Himmel die Kraft, sich vom Zauber der *flatteuses voluptés* und der *honteux attachements de la chair et du monde* (IV, 2) zu lösen. Pauline ist die einzige Gefahr für seine Märtyrerkrone:

Monde, pour moi tu n'as plus rien:
Je porte en un cœur tout chrétien
Une flamme toute divine;
Et je ne regarde Pauline
Que comme un obstacle à mon bien. (IV, 2)

So spricht ein Ehemann von zwei Wochen von seiner Frau! Der Monolog Polyeuctes hat den Charakter eines Gesangs; die Kette der Alexandrinerreimpaare ist hier unterbrochen von Zehnzeilerstrophen aus Alexandrinern und Achtsilbern.

Der Aspirant auf den Heiligenschein tat sehr wohl daran, sich im Gesang zu stärken. Pauline macht ihm die Hölle – nein – den Himmel heiß, erinnert ihn an seine Pflichten als Bürger des Staats, als Aristokrat – und als Ehemann. Sie appelliert an seine Liebe, an sein Gefühl für ihr Verlassensein; sie spart nicht mit bitteren Vorwürfen. Ihre tief getroffene Weiblichkeit, die sich verschmäht sieht so kurz nach der Hochzeit, wagt sogar die Verse:

C'est donc là le dégoût qu'apporte l'hyménée?
Je te suis odieuse après m'être donnée! (IV, 3)

Pauline kann nicht begreifen, daß ihr Gatte nach einem Glück strebt, an dem sie nicht beteiligt ist, nachdem er wenige Tage zuvor sein ganzes Glück nur in ihr sah. Als Polyeucte den Wunsch ausspricht, auch sie möge Christin werden, entsetzt sich Pauline über diese *chimère*. Sévère tritt hinzu, Polyeucte überantwortet ihm Pauline:

Vivez heureux ensemble, et mourez comme moi (...) (IV, 4)

Noch einmal stehen sich Sévère und Pauline gegenüber: Sévère zwischen fassungslosem Staunen über Polyeucte und neuer Hoffnung, Pauline auf's Neue entschlossen, ihren Mann zu retten, indem sie jetzt an Sévères *générosité* appelliert. Wenn er eingreift, wird Félix gehorchen und Polyeucte begnadigen.

Vous êtes généreux; soyez-le jusqu'au bout. (IV, 5)

Sie weiß, nur von ihm – dem *honnête homme* – kann sie eine solche Tat der Selbstüberwindung verlangen – er, der Heide, soll einen Christen retten, der sein glücklicherer Nebenbuhler ist, und er soll damit selber die Chance zerstören, die geliebte Frau doch noch zu erringen. Sie ruft die *gloire* auf, das Ideal der Selbstüberwindung!

Je sais que c'est beaucoup que ce que je demande;
Mais plus l'effort est grand, plus la *gloire* en est grande.
Conserver un rival dont vous êtes jaloux,
C'est un trait de *vertu* qui n'appartient qu'à vous (...) (IV, 5)

Paulines Flehen ist nicht umsonst. Sévère ist bereit, sich dieser »schönen Seele« würdig zu erweisen. Dies soll seine *gloire* sein:

La *gloire* de montrer à cette *âme si belle*
Que Sévère l'égale, et qu'il est digne d'elle (...) (IV, 6)

Auf die Warnung seines Vertrauten, mit einer Rettungsaktion setze er die kaiserliche Gnade und sogar sein Leben auf's Spiel, antwortet er entschieden und mit männlichem Stolz:

Je suis encor Sévère, et tout ce grand pouvoir
Ne peut rien sur ma *gloire*, et rien sur mon devoir. (IV, 6)

Der Gott der Christen erscheint ihm genau so achtenswert wie andere Götter auch. Er hat ein tiefes Mitgefühl mit der blutig unterdrückten Gemeinde. Daher kann er, als er aufbricht, um bei Félix die Begnadigung Polyeuctes zu erwirken, sagen:

Et contentons ainsi, d'une seule action,
Et *Pauline*, et ma *gloire*, et ma *compassion*. (IV, 6)

Sévère ist Vertreter einer aufgeklärten, toleranten Humanität. Was er indessen auch unternimmt – es ist vergeblich. Selbst Sévères schlimmste Drohungen hält Félix für eine Finte, durch welche ihn der Abgesandte Roms in eine Falle locken und verderben will. Félix selber unternimmt noch einen letzten Versuch, seinen Schwiegersohn zu retten. Er verlangt von ihm, wenigstens so lange eine Rückkehr zum Heidentum vorzuschützen, bis Sévère Armenien wieder verlassen hat. Ja, er selber erklärt sich scheinbar bereit, dann Christ zu werden! Polyeucte bleibt unerschüttert, auch als Pauline ein letztes Mal ihre Liebe beschwört. Der künftige Märtyrer wird zum Fanatiker, den der Glaubens- und Bekehrungseifer zur Intoleranz, ja zur Erpressung treibt. Er stellt Pauline vor die Alternative:

Vivez avec Sévère, *ou* mourez avec moi. (V, 3)

Und, mit Worten, die an *Horace* erinnern:

Je ne vous connais plus, si vous n'êtes chrétienne. (V, 3)

Die Frage des Félix scheint nur zu berechtigt:

Malheureux Polyeucte, es-tu *seul* insensible? (V, 3)

Als Polyeucte jetzt bekundet, er würde die Götterbilder ein zweitesmal umstürzen, gibt Félix den Befehl, ihn zum Richtplatz zu führen. Dem Märtyrertod Polyeuctes folgen die Wunder; Pauline fordert von ihrem Vater die gleiche Todesstrafe, der Tod des Gatten hat sie plötzlich erleuchtet:

Mon époux en mourant m'a laissé ses lumières (...)
Je suis chrétienne enfin (...)
Mène, mène-moi voir tes Dieux que je déteste:
Ils [Polyeucte, Néarque] n'en ont brisé qu'un, je briserai le reste (...) (V, 5)

Diesmal kündigt sie dem Vater den Gehorsam auf; sie folgt einer höheren Pflicht; die Gnade gibt ihr ein neues Gesetz:

Ce n'est point ma douleur que par là je fais voir,
C'est la *grâce* qui parle, et non le désespoir.
Le faut-il dire encor, Félix? *je suis chrétienne!* (V, 5)

Sévère erscheint, um Félix anzukündigen, daß er ihn für sein Verbrechen an Polyeucte zur Rechenschaft ziehen wird:

Père dénaturé, malheureux politique,
Esclave ambitieux d'une peur chimérique (...)
(...) quand l'orage éclatera sur vous,
Ne doutez point du bras dont partiront les coups. (V, 6)

Aber – o Wunder! – die armselige Funktionärsseele, die Félix war, sieht dieser Drohung gefaßt entgegen: auch er ist plötzlich erleuchtet und Christ. Der geopferte Polyeucte hat nach seiner Tochter auch ihn bekehrt:

J'en ai fait un martyr, sa mort me fait chrétien (...) (V, 6)

Pauline jubelt:

Cet heureux changement rend mon bonheur parfait. (V, 6)

Weit entfernt davon, den *heureux trépas* anzunehmen, den Félix und Pauline ihm anbieten, steht Sévère fassungslos, aber verständnisvoll vor diesem Wunder. Er ist freilich nicht der Mann, noch zwei weitere Märtyrer zu kreieren. Ohne von ihrem Glauben berührt worden zu sein, hat er doch die Christen stets geschätzt:

J'approuve cependant que chacun ait ses Dieux,
Qu'il les serve à sa mode, et sans peur de la peine. (V, 6)

Seine Toleranz spricht jetzt auch Félix frei:

Si vous êtes chrétien, ne craignez plus ma haine; (...) (V, 6)

Seinen ganzen Einfluß beim Kaiser will er aufbieten, um die Duldung des Christentums zu erreichen.

Mit dieser universalen Zukunftsperspektive schließt die Tragödie, deren Geschehen jetzt im verklärenden Lichte des jenseits sich als ein »glückliches« offenbart. So kann der neubekehrte Félix ausrufen:

Nous autres, bénissons notre *heureuse* aventure:
Allons à nos martyrs donner la sépulture,
Baiser leurs corps sacrés, les mettre en digne lieu,
Et faire retentir partout le nom de Dieu. (V, 6)

Polyeucte ist ein Meisterwerk, das viele Rätsel aufgibt. Es ist unerlässlich, diesen Rätseln wenigstens soweit nachzugehen, daß wir ihre Voraussetzungen kennen. Ich greife die eingangs gestellte Frage wieder auf: ist *Polyeucte* ein isolierter Sonderfall im Werk Corneilles, oder ist das Stück aus der ungelösten Problematik der vorausgehenden Tragödien erwachsen? Die in dieser Frage gestellte Alternative ist nun freilich falsch, denn beides ist richtig. Corneille hat in *Polyeucte* die Tradition des Märtyrerdramas mit der Thematik seiner großen politischen Tragödien verknüpft, und es war gerade diese Verbindung, diese Stilmischung, die auf nicht wenige Zeitgenossen wie ein Skandalon wirkte.

Reaktionen auf »Polyeucte«

Polyeucte wurde ein Erfolg, aber ein zweideutiger. Über die Ursachen dieses Erfolgs kann kein Zweifel bestehen. Das Publikum des 17. Jahrhunderts war begeistert von der *intrigue amoureuse*, von der Romanze zwischen Pauline und Sévère. Für *Polyeucte* und seinen Märtyrertod brachte es wenig Verständnis auf. Der Prince de Conti, ein Theaterfanatiker, der später unter jansenistischem Einfluß die Bühne in Grund und Boden verdammt, versicherte, das Publikum sei tausendmal mehr gerührt von der Betroffenheit Sévères, als er Pauline verheiratet findet, denn von Polyeuctes Martyrium. Und Saint-Evremond bekundet, daß der *Polyeucte* ohne die Dialoge zwischen Pauline und Sévère nur eine *miserable* Tragödie wäre. Zwei Jahrhunderte hindurch haben die Darsteller Corneillescher Stücke die Gestalt des Sévère als die schönste Rolle betrachtet: Sévère ist das Ideal des *honnête homme*, des treuen, untadeligen Liebhabers, großmütig, edel, jung und ein Heros in der Gnadensonne seines Monarchen. Das 18. Jahrhundert rühmte ihn als Vertreter der religiösen Toleranz, der als Heide den Christen ein Beispiel geben kann. Vergegenwärtigen wir uns, welche Rolle eine so zugleich tiefe wie opferbereite Liebe wie diejenige Sévères im Bewußtsein einer Generation spielen mußte, die von der *Astrée* des Honoré d'Urfé und in dem Salon einer Marquise de Rambouillet erzogen worden war, dann verstehen wir auch die Beurteilung durch die Zeitgenossen. Gerade die Mitglieder des Hôtel de Rambouillet waren es, die den *Polyeucte* ablehnten, und zwar als *Märtyrerdrama*.

Corneille, der ein angesehener Gast des Hôtel de Rambouillet war, hatte den *Polyeucte* den Freunden der Marquise vorgelesen und dabei einen tiefen Schock er-

leben müssen. Die Gesellschaft des Salons war peinlich berührt. Voiture wurde abgesandt, um Corneille dazu zu bewegen, auf eine Aufführung zu verzichten. Die illustre Gesellschaft dieses Hauses verstand einiges von Literatur, wußte die Schönheiten in *Polyeucte* zu schätzen, achtete seinen Dichter hoch und lehnte trotzdem das ganze Stück ab.

Voltaire hat als erster eine tiefer gehende Erklärung für diese Haltung gesucht. Die militante Frömmigkeit des *Polyeucte* war – so meinte Voltaire – im höchsten Maße geeignet, eine Generation zu beunruhigen, die soeben den Schrecken der Religionskriege entronnen war und der alles darauf ankam, eine endlich befriedete Gesellschaft auf Werten aufzubauen, die jedem Fanatismus standhielten. »In den Jahren des Religionskrieges deckte der christliche Alltag überreichlich den Bedarf an blutigen Greueln. Wer ein übriges wollte, konnte sich an den Sensationen der neuesten Senecaschule ergötzen. Märtyrer, die zu Hunderten unbeerdigt die Straßen verpesteten, feiern nicht leicht die Auferstehung im verklärenden Licht einer zeitgenössischen Muse.«¹²⁵

Die folgenden Überlegungen sind an Werner Krauss orientiert. Schon 1548 hatte eine königliche Ordonnanz die Mysterienspiele verboten. Die Gegenreformation unterstützte diese Verfügung, weil sie das *merveilleux chrétien* nicht mehr in den Niederungen der Theatervergnügung dulden wollte und weil sie die profane Literatur sich in der Inzucht ihrer heidnischen Thematik selbst erschöpfen zu lassen gedachte. Tasso hatte noch einmal einen großartigen Versuch unternommen, religiöse und profane Stoffe zu verbinden. Er war dabei nicht nur auf den Widerspruch der Vertreter der Gegenreformation gestoßen, sondern auch auf denjenigen der neuen ästhetischen Großmacht des Aristotelismus. In der Tat bot die aristotelische Lehre von der *Mesotes* ein durchschlagendes Argument gegen die poetische Darstellung von Heiligen und Märtyrern. Der dramatische Held soll Furcht und Mitleid erregen und den Zuschauer zur Katharsis bringen, zur Reinigung, Läuterung und inneren Harmonie. Dazu aber mußte der Held selbst zwischen Gut und Böse stehen, der Zuschauer mußte sich mit ihm identifizieren können. Wie aber soll man Mitleid mit einem Märtyrer haben, wie soll man sich mit einem Heiligen identifizieren, dem die Unsterblichkeit gewiß ist?

Hier sei an die Meinung Lessings erinnert, der 1756 an Moses Mendelsohn schreibt: »In eben dem Verhältnisse, in welchem die Bewunderung auf der einen Seite zunimmt, nimmt das Mitleiden auf der anderen ab. Aus diesem Grunde halte ich den *Polyeukt* des Corneille für tadelhaft; ob er gleich wegen ganz anderer Schönheiten niemals aufhören wird zu gefallen. *Polyeukt* strebt, ein Märtyrer zu werden; er sehnet sich nach Tod und Martern; er betrachtet sie als den ersten Schritt in ein überschwenglich seliges Leben; ich bewundere den frommen Enthusiasten, aber ich müßte befürchten, seinen Geist in dem Schoße der ewigen Glückseligkeit zu erzürnen, wenn ich Mitleid mit ihm haben wollte.«¹²⁶

Die Auffassung des Aristotelismus begegnete sich mit dem Wunsch der Kirche, die sakralen Stoffe dem Bereich des Profanen zu entziehen, und mit dem tiefen Bedürfnis der damaligen französischen Gesellschaft, die Erinnerung an die Greuel

¹²⁵ Werner Krauss, »Das Ende des christlichen Märtyrers in der klassischen Tragödie der Franzosen«, in: *Studien und Aufsätze*, Berlin 1959, S. 181.

¹²⁶ G. E. Lessing, *Gesammelte Werke*, Berlin/Weimar 1968, S. 95196.

der religiösen Intoleranz zu liquidieren. Wie aber kam es dann zu dem Wiederaufleben des Märtyrerdramas seit etwa 1610?

Die Sonderstellung des »Polyeucte« in Corneilles Werk

Ich habe zu Beginn von den religiösen Bewegungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts gesprochen, die es sich zum Ziel setzten, die von den Religionskriegen abgeschreckte und religiös indifferent gewordene Gesellschaft wieder zu verchristlichen, und zwar mit Hilfe der weltlichen Literatur, im Entgegenkommen gegenüber den profanen Neigungen der führenden Laiengesellschaft. Dies war das erklärte Ziel der Jesuiten. Und es war dies das Ziel des sogenannten *humanisme dévot* eines Saint François de Sales und seines Schülers, des Bischofs und Romanciers Camus, der seine Helden nach allerlei nichts weniger als frommen Abenteuern eines seligen Märtyrertods sterben ließ.

Diesen erbaulichen Bestrebungen, die eine Reihe von aufsehenerregenden Konversionen zur Folge hatte, entspricht eine ganze Welle von Märtyrerdramen – von Baro, dem Sekretär des Honoré d'Urfé, bis zu Rotrou – und Corneille. Corneille hatte seine Erziehung bei den Jesuiten genossen; er hat diese Mitgift nie verleugnet. Und die Forschung hat eindeutig nachweisen können, daß Corneille in den Jahren, die dem *Polyeucte* vorausgingen, enge Berührung mit dem *humanisme dévot* hatte und mit Camus befreundet war. Es kann nach den in den letzten Jahren angestellten Untersuchungen keinen Zweifel mehr darüber geben, daß Corneille für seinen *Polyeucte* mehrere Anleihen bei Camus gemacht hat.¹²⁷ Die Liebe zwischen Pauline und Sévère ist in einigen wesentlichen Zügen derjenigen gleich, die Camus den Helden seines Romans *Alexis* von 1622 zugemutet hat. Und in dem Märtyrerroman *Agathonphile*, den Camus im Jahre 1621 veröffentlicht hatte, kam nicht nur eine Gestalt vor, die dem Félix des *Polyeucte* sehr ähnlich ist, sondern auch eine Figur, die den Namen Sévère trägt. Diesen Sévère hatte Corneille nicht in seiner hagiographischen Quelle, sondern nur bei Camus finden können. Es steht also außer Frage, daß Corneilles *Polyeucte* von den genannten Strömungen mit getragen wurde, die sich die Wiederverchristlichung der französischen Gesellschaft zum Ziel gesetzt hatten.

Wie aber verhält sich diese Intention zu dem bisherigen Werk Corneilles? Bedeutet der *Polyeucte* auch eine Absage an den Aristotelismus und an die ganze Reihe seiner übrigen Stücke? Daß die *gloire*, die hier gepriesen wird als eine Gabe der göttlichen Gnade für exzeptionelle Naturen, die keinem Gesetz von Familie, Staat und Gesellschaft mehr gehorchen, daß diese *gloire* nicht das Ideal des Publikums von *la cour et la ville* sein konnte, leuchtet ein.

Zwar stellte sich Corneille in eine Tradition des Märtyrerdramas, die in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts noch einmal eine Blüte erlebte, »(...) aber die Dichter müssen trotz des durchschlagenden Erfolges die Abwehr, ja das Entsetzen der gebildeten Welt erfahren. Das bloße Evozieren eines solchen Gegenstandes befremdet. Eine Gesellschaft, die ihr religiöses Leben formalisiert hat, setzte die

¹²⁷ Antoine Adam, op. cit., Bd. 1, S. 541/542.

Peinlichkeitsschranke zum Schutze ihres Alltags gegen jeden Rückfall in die unerwünschte religiöse Problematik. «¹²⁸

Wie konnte sich Corneille trotzdem vermessen, die von ihm selbst formulierten Idealwerte nur noch in der Transzendenz zu verankern?

Corneille hat seine direkte Quelle selber angegeben und im Detail nacherzählt: eine Märtyrerlegende in der Version eines gewissen Syrius. In seinem *Examen de Polyeucte* schreibt er darüber:

Ce martyre est rapporté par Surius sur le neuvième de janvier. Polyeucte vivait en l'année 250, sous l'empereur Décius. Il était Arménien, ami de Néarque, et gendre de Félix, qui avait la commission de l'Empereur pour faire exécuter ses édits contre les chrétiens. Cet ami l'ayant résolu à se faire chrétien, il déchira ces édits qu'on publiait, arracha les idoles des mains de ceux qui les portaient sur les autels pour les adorer, les brisa contre terre, résista aux larmes de sa femme Pauline, que Félix employa auprès de lui pour le ramener à leur culte, et perdit la vie par l'ordre de son beau-père, sans autre baptême que celui de son sang. Voilà ce que m'a prêté l'histoire; le reste est de mon invention.¹²⁹

In seinem *Abrégé du martyre de Saint Polyeucte* präzisiert Corneille, was er hinzuerfunden hat: »(...) le songe de Pauline, l'amour de Sévère, le baptême effectif de Polyeucte, le sacrifice pour la victoire de l'Empereur, la dignité de Félix que je fais gouverneur d'Arménie, la mort de Néarque, la conversion de Félix et de Pauline, sont des inventions et des embellissements de théâtre. «¹³⁰

Es ist klar, daß die Leistung Corneilles gerade in diesen *inventions et embellissements* besteht. Sie sind das Entscheidende. Wiederholen wir vor allem, daß Sévère in der Legende nicht vorkam, und fügen wir hinzu, daß Pauline in der Heiligenvita eine würdige Matrone ist, die immerhin schon drei Kinder von Polyeucte hat. Die Bekehrung des Félix folgt freilich einem alten hagiographischen Schema: der Henker des Heiligen erfährt blitzartig die Allmacht des Christengottes und bekehrt sich. Wenn also Félix, diese erbärmliche Funktionärsnatur, plötzlich von der Gnade Gottes getroffen wird, nachdem er soeben seinen Schwiegersohn aus Angst vor der Vergeltung des Sévère ins Jenseits befördern ließ, so mag hier die Übernahme eines effektvollen alten Motivs vorliegen. Wie aber steht es mit Pauline und ihrer Konversion? Und wie steht es mit Polyeucte? Wir dürfen als ganz sicher annehmen, daß der *Polyeucte* nach dem Willen des Dichters eine Tragödie der Gnade sein sollte, in welcher alles wunderbare Geschehen seine letzte Rechtfertigung aus der Transzendenz und aus der irrationalen Erleuchtung finden sollte. Wie aber sieht es in Wahrheit aus, in jener Wahrheit, die ein großer Dichter nicht unterdrücken kann, auch wenn seine Absicht sie anderen Zwecken unterordnet?

Wir beginnen mit Sévère. Die Figur, die Corneille ursprünglich vielleicht nur eingeführt hat, weil eine romaneske Liebesgeschichte nicht fehlen durfte und auch den Märtyrerlegenden keineswegs fremd war, ist unter der Hand des Dichters zu einer Gegenfigur zu Polyeucte herangewachsen. Der Heide Sévère vertritt eine universale religiöse Toleranz, zu der ihn nicht erst die Liebe veranlaßt. Er repräsentiert die großherzige religiöse Indifferenz eines *honnête homme*, dem gerade diese In-

¹²⁸ Werner Krauss, op. cit., S. 184.

¹²⁹ Pierre Corneille, op. cit., Bd. 1, S. 914/915.

¹³⁰ ebd., S. 915.

differenz erlaubt, die menschliche Qualität zu erkennen und zu würdigen, welchem Gott sie auch immer huldigen mag. Für diese Toleranz und für die Werte seiner eigenen Persönlichkeit ist er sogar bereit, die Gehorsamspflicht gegenüber seinem Kaiser zu verletzen. Sévère ist weit über die bornierte *gloire*-Konzeption des Horace hinausgestoßen. In seine Gestalt ist die *clementia* des Augustus aus *Cinna* eingegangen. Ein Voltaire hat den *Polyeucte* nur um dieser einen Gestalt willen geliebt.

Wie aber steht es mit *Polyeucte*, dem Willensheiligen? Ohne Zweifel wollte Corneille in ihm die Stärke des Glaubens, die bedingungslose Opferfreude des Märtyrers demonstrieren und zugleich die alles überwindende Macht der göttlichen Gnade. Was ist daraus geworden? Wird *Polyeucte* wirklich zum Märtyrer, weil er nicht anders kann, d.h. weil er einem Gebot des Himmels folgt, oder weil er nur sein eigenes *privates* Seelenheil für alle Ewigkeit sichern will? Diese Frage verbindet sich mit derjenigen nach der Rolle der Gnade. Eines ist sicher: *Polyeucte* hat sein Martyrium willentlich provoziert. Durch einen Gewaltakt, so kann man sagen, zerreißt er die Bande, die ihn an die Welt fesseln. Durch den gleichen Gewaltakt bricht er die Brücken ab, über die eine menschliche Schwäche ihn zurückführen könnte. Ist dies ein Akt des Willens oder des Zwangs der Gnade?

Diese Frage ist nicht müßig, denn sie entscheidet über die Beurteilung des Helden und des Stücks. Im ersteren Falle wäre *Polyeucte* ein Corneillescher Willensheld, aber auch ein gegenüber seiner Umwelt erbarmungsloser heroischer Egoist und Fanatiker – gar nicht so weit von Horace entfernt und von diesem nur durch die Erhabenheit des Ziels, nämlich Gott, unterschieden. Im zweiten Fall wäre er ein Auserwählter der göttlichen Gnade, die ihn plötzlich überfällt und sein Schicksal bestimmt. Betrachten wir den Text, dann stellen wir fest, daß beide Antworten möglich sind. In der ersten Szene des ersten Akts zögert *Polyeucte*, mit Néarque zur Taufe zu gehen, weil er Rücksicht auf die Ängste seiner Frau nehmen will. Als er von der Taufe zurückgekehrt ist und zu der heidnischen Opferhandlung befohlen wird, beruhigt er Pauline über seine Begegnung mit Sévère im Tempel, nachdem er sie sogar gefragt hat, ob sie ihn dorthin begleite. Das geschieht in Vers 636. Vier Verse später ahnen wir, und drei weitere Verse später – 643 – wissen wir, daß er die heidnischen Götterbilder umstürzen will (II, 5, 6). Mit Recht bemerkt Antoine Adam hierzu, daß entweder *Polyeucte* soeben seiner Frau eine Komödie vorgespielt hat, oder daß die Gnade ihn gerade zwischen Vers 636 und 640 überfallen hat. Adam fügt die Frage hinzu: »Mais la grâce du baptême avait-elle donc attendu jusque-là pour agir?«¹³¹ Die Motivierung ist auf alle Fälle unbefriedigend. Gewiß aber ist, daß Corneille an eine Gnade gedacht hat, die *Polyeucte* mit dem Sakrament der Taufe zuteil wurde.

Auf der anderen Seite sagt Pauline einmal: » *Polyeucte* est chrétien, parce qu'il l'a voulu«, (...) (III, 3). Diese und ähnliche Stellen sprechen für eine eigene, freie Willensentscheidung.

Wir stehen offenbar vor einem Widerspruch, der nur dadurch erklärt werden kann, daß Corneille seine seitherige profane Problematik, die diejenige der frei entschei-

¹³¹ Antoine Adam, op. cit., Bd. 1, S. 539, Anm. 4.

denden Personen war, nicht völlig organisch mit der religiösen Problematik zu verbinden vermochte, die jene erstere sozusagen erlösen sollte.

Gnadenbegriff und » gloire « im »Polyeucte «

An dieser Stelle müssen wir kurz auf den zugrundeliegenden Gnadenbegriff eingehen. Der berühmte Kritiker Sainte-Beuve vertrat die Auffassung, Corneille habe mit dem *Polyeucte* ein Bekenntnis zu Port-Royal abgelegt, seine Konzeption der Gnade sei in dieser Tragödie diejenige des Jansenismus. Diese These ist aus mehreren Gründen falsch: Erstens war Corneille Jesuitenschüler, und er hat in einem späteren Stück, einem *Oedipe*, unmißverständlich gegen die jansenistische Gnadenlehre Stellung bezogen. Zweitens hat gerade der Jansenismus die willentliche Provokation des Martyriums verworfen. Einer der führenden Jansenisten, Nicole, hat seine Angriffe gegen das Theater unter anderem ausgerechnet mit dem Hinweis auf das Märtyrerdrama begründet, das nach seiner Auffassung eine gefährliche Vermengung von Religiosität und menschlicher Eitelkeit propagiert. Von dieser Warte her gesehen, könnte man allenfalls in der Figur des Néarque, der ja zunächst in *Polyeuctes* verwegener Absicht der Tempelschändung menschliche Eitelkeit am Werk sieht, jansenistische Züge entdecken. Drittens ist das Durchhaltevermögen *Polyeuctes* sowohl Resultat der Gnade als auch der Willensanstrengung. *Polyeucte* zählt in der dritten Szene des fünften Akts die Bewährungsproben auf, die er durchzustehen hatte:

Après avoir deux fois essayé la menace,

- gemeint sind die Todesdrohungen durch Félix

Après m'avoir fait voir Néarque dans la mort,

- er hat dem grausigen Schauspiel der Exekution des Freundes zusehen müssen und hat die Angst vor dem gleichen Schicksal überwunden -

Après avoir tenté l'amour et son effort;

auch der Versuchung durch die Liebe und dem Flehen Paulines hat er widerstanden -

Après m'avoir montré cette soif du Baptême
Pour opposer à Dieu l'intérêt de Dieu même, (...) (V, 3)

- das bezieht sich auf das Anerbieten des Félix, selber Christ zu werden, wenn *Polyeucte* vorübergehend Reue für seine Tat heuchelt, d.h. es wäre auch im Interesse des Christengottes, am Leben zu bleiben und damit den Schutz des bekehrten Statthalters für die Christen zu erwirken.

Diesen Versuchungen hat *Polyeucte* in der angegebenen, sich steigenden Reihenfolge nicht nur kraft der göttlichen Gnade, sondern auch kraft seines Willens

widerstanden. Der voluntaristische Charakter wird an zahlreichen Stellen deutlich, vor allem im Gespräch mit Néarque:

Je les veux renverser,
Et mourir dans leur Temple, ou les y terrasser.

So formuliert Polyeucte seine Absicht, die Götterbilder zu stürzen. Als Néarque erwidert, Gott befehle nicht, daß man sich voreilig in den Tod stürze:

Il ne commande point que l'on s'y précipite.

gibt Polyeucte zur Antwort:

Plus elle [la mort] est volontaire, et plus elle mérite. (II, 6)

Auf der Ebene unserer letzten Fragestellung ist damit die Antwort gegeben: die Gnadenauffassung des Polyeucte ist diejenige der Kirche und speziell des molinistischen Jesuitismus; der Mensch vermag der Gnade entgegenzugehen und sie sich durch seinen Willen zu erwerben. Das letzte Zitat aber zeigt auch auf den Punkt, an dem sich die religiöse Problematik mit der Problematik der vorausgehenden Stücke Corneilles berührt, d.h. auf die Nahtstelle von Märtyrerdrama und heroischer Tragödie. Corneille hat die ungelöste Thematik seiner Tragödien durch die Verankerung von deren konfliktreichen Lebenswerten in der Transzendenz erlösen wollen. Der Vers:

Plus elle est volontaire, et plus elle mérite. (II, 6)

zeigt uns, daß diese Lösung zu einem Paradox führte, das die Zeitgenossen abschrecken mußte: zu dem Paradox eines heiligen Selbstmords, vollzogen, um sich bei Gott einen *mérite* zu sichern.

Ein paar weitere Hinweise sollen unsere Auslegung untermauern.

Die *gloire* eines Cid, eines Horace, eines Cinna, einer Emilie, war die persönliche *gloire*, die man erwarb, wenn man sich kraft freier Willensentscheidung gegen Affekt, Neigung und Gefühl für das Gesetz der Sippe oder des Staates entschied. Wir haben gesehen, daß diese Art der Selbstüberwindung zu einem Verstoß gegen die Menschlichkeit führte, den keine noch so geschickte dramatische Lösung des Konfliktes eliminieren konnte. In *Polyeucte* hat Corneille diese *gloire* an die Transzendenz gebunden, hat sie auf eine Ebene gehoben, die ihr alle Widersprüchlichkeit und alle Fragwürdigkeit nehmen sollte, weil die Gnade Gottes und der Wille Gottes absolute Werte sind, an denen kein Zweifel möglich ist. Die Einkerbung in die Transzendenz sollte die unlösbare Antinomie aufheben. Die Bekehrungsserie am Schluß des *Polyeucte* mußte den tragischen Konflikt im Menschlichen von höherer Warte aus lösen: die *aventure*, die eine grausige war, erscheint retrospektiv als eine *aventure heureuse*, und Pauline, die am tiefsten Getroffene, beschließt das Stück mit Jubel. Die Gestalten, die in Corneilles vorausgehenden Dramen dem Tod ins Auge sehen mußten, weil nur dieser den Konflikt im Sinne der *gloire* lösen konnte, sprachen stets von einem *beau trépas*, von dem *schönen* Tod des Helden, der sich treu bleibt. In *Polyeucte* heißt es nicht mehr *beau trépas*,

sondern – mehrmals – *heureux trépas*. Kein Zweifel: hier liegt eine bedeutsame semantische Umbesetzung der seitherigen Motive vor. Der Tod ist nicht mehr ehrenvolle Besiegelung eines heroischen Lebens, sondern – christlich – Beginn eines neuen, wahren Lebens. Damit ist jedoch das Problem der großen Lebenswerte nur verlagert, nicht aber gelöst. Ja, diese Verlagerung fördert nur neue Widersprüche zutage und offenbart die Ambivalenz der Werte mehr als zuvor. *Polyeucte* sollte die Möglichkeiten exemplifizieren, welche das Christentum für die kollisionsreiche Wertwelt der Corneilleschen Helden bereithält – und dabei wurde er zum Fanatiker und zum Selbstmörder aus Frömmigkeit – letzteres schon wieder eine gefährliche, auch dogmatisch gefährliche Position. Horace ist nicht überwunden, sondern bloß so nahe an Gott herangerückt, daß das Schuldigwerden im Menschlichen irrelevant geworden ist. Hatte bei Horace die Staatsräson noch alles sanktioniert, so tritt jetzt an die Stelle der Staatsraison eine Raison Gottes, vor der die Kritik verstummen muß. Der Heide *Sévère* aber, der keiner Gnade gewürdigt wird, erscheint – gleichsam wider Willen und aus der Logik der Problemstellung heraus – als derjenige, der die seitherige Fragestellung Corneilles auf der Ebene der Welt sowohl persönlich wie politisch-gesellschaftlich gelöst hat: in der Humanität und der verstehenden Toleranz, die ihn befähigen, sich selber zu überwinden. In seiner Person sind die Ambivalenz und der Selbstwiderspruch der *gloire* aufgehoben. Aber die Humanität steht nun ihrerseits in edler Ohnmacht vor einer neuen Inkorporation eines überpersönlichen Gesetzes, das die Menschlichkeit im Bereich des individuellen Lebensanspruchs mit Füßen tritt: und das ist ein intolerantes und fanatisches Christentum. *Sévère* hat die Staatsräson und ihre Menschenfeindlichkeit überwunden, so wie schließlich Augustus in *Cinna*; aber er steht hilflos vor einer Gewalt, die sich so leicht an die Stelle der Staatsräson schieben läßt oder diese legitimiert: die dogmatisierte Religion. Die Ohnmacht des *Sévère* ist letztlich die Ohnmacht des Pilatus, dem nur übrigbleibt, sich die Hände in Unschuld zu waschen.

Liebe im Dreieck: Pauline als Schlüsselfigur

Wir sind noch nicht am Ende. *Polyeucte* spielt sich auf zwei Ebenen ab: der irdischen und der transzendenten. Und es werden zwei Welten konfrontiert: die heidnische und die christliche. Und neben der Geschichte des Märtyrers steht eine doppelte Liebesgeschichte bzw. die alte Geschichte der Liebe im Dreieck, der Frau zwischen zwei Männern. Die letzte, und nicht die unwichtigste Schlüsselfigur des *Polyeucte*, ist Pauline. Ihre Rolle steht schon rein quantitativ – also gemessen an der Zahl ihrer Auftritte und an der Zahl der in ihren Mund gelegten Verse – im Vordergrund des Geschehens.

Viele Kritiker fanden es einfach unmöglich, ja skandalös, daß sie gleichzeitig zwei Männer liebt – als ob so etwas überhaupt ausgeschlossen sei, als ob nicht zwei Männer verschiedene Wesenskomponenten einer Frau in gleicher Stärke ansprechen könnten. Wir wollen diese Frage zurückstellen zugunsten einer anderen, die sie schließlich mit umfaßt: wie erklärt sich die Bekehrung Paulines? Ist ihr Schrei:

Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée (...) (V, 5)

ein Schrei des Glaubens, den ihr die plötzliche Erleuchtung durch die Gnade ein-
gibt, oder ist es, wie der Kritiker Sarcey und mit ihm viele andere wollen, eigentlich
immer noch ein *cri d'amour*? Ist sie Christin geworden, weil ihr – vielleicht auf die
Fürbitte des soeben als Märtyrer verschiedenen Gatten – die *gratia gratuita* zuteil
wird, oder ist sie es geworden aus Liebe zu ihrem Mann, dessen unerbittliche, un-
bedingte Größe sie schließlich mitreißt? Im ersteren Fall wäre ihre Bekehrung ein
reines Wunder, ganz ähnlich demjenigen, das sich mit ihrem Vater Félix, dem
Henker der Märtyrerlegenden, vollzieht. Im zweiten Fall müsste eine psychologi-
sche Motivation vorhanden sein.

Der vorhin genannte Sarcey schrieb über Pauline:

(...) il [Polyeucte] exerce sur elle cette fascination d'une âme forte et ardente, sur une
femme emportée dans son tourbillon.¹³²

Wäre Polyeucte – so meint Sarcey – nicht ein fanatischer Christ, sondern ein fana-
tischer Republikaner gewesen, dann hätte Pauline sich eben zur Republik bekehrt.
Kaum anders urteilt ein anderer renommierter Kritiker des 19. Jahrhunderts, Jules
Lemaître:

Le bon Corneille nous dit qu'elle a été subitement éclairée par la grâce. Non, non,
c'est par amour qu'elle se fait chrétienne.¹³³

Auf der gleichen Ebene liegt das Urteil Antoine Adams: »>Je vois, je sais, je crois,
je suis désabusée<, s'écrie-t-elle en un beau mouvement oratoire. Mais précisé-
ment, ce n'est là que de la rhétorique. Elle ne voit rien du tout, et ne sait rien de
plus qu'une heure auparavant. Mais son Polyeucte est mort. Elle veut partager les
croyances de son mari, se rapprocher de lui, revivre avec lui par la communauté
de la foi. «

Für die Gnadeneinwirkung hat Adam im Falle Paulines nicht viel übrig: » Il faut
quelque bonne volonté pour admettre que le Saint-Esprit soit pour quelque chose
dans sa conversion. «¹³⁴

Die zitierten Urteile sind von Gewicht, wenn auch vielleicht zu einseitig. Differen-
zierter ist die Deutung Octave Nadals. Er geht von den Versen aus, in denen Pauli-
ne ihrem Gatten vorwirft, er sei ihrer überdrüssig, nachdem sie sich ihm geschenkt
hat:

C'est donc là le dégoût qu'apporte l'Hyménée?
Je te suis odieuse après m'être donnée! (IV, 3)

Mit dem körperlichen Vollzug der Ehe ist für Pauline etwas existent geworden, was
ihr Leben nicht nur bestimmt, sondern nunmehr ist, was es erfüllt. Daher ihre tiefe
Betroffenheit von dem Verhalten des Gatten. Für Pauline gibt es darüber hinaus
nichts mehr. Ganz anders verhält es sich mit Polyeucte. Er hat durch die Vereini-
gung mit Pauline die Möglichkeiten des Glücks erfahren, zugleich aber auch den

¹³² Francisque Sarcey, op. cit., S. 57.

¹³³ Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, Paris 1890, S. 30.

¹³⁴ Antoine Adam, op. cit., Bd. 1, S. 539/540.

Charakter der Nichtvollendung und der Vergänglichkeit dieses Glücks im Leben. Sein Durst nach Glück ist absolut und somit nicht erfüllbar. Er strebt daher nach der Dauer des Glücks, nach seiner Ewigkeit, nach seinem Identischwerden mit dem Heil der Seele. Polyeucte will Alles oder Nichts. Seine Sehnsucht greift über die Grenzen, ist maßlos. Dies ist – nach Nadal – die psychologische Voraussetzung für die Bekehrung des Polyeucte und seine Tat. Pauline aber treibt einen regelrechten Kult mit diesem Mann, dessen unbedingten Anspruch sie bewundert, dessen heiliger Enthusiasmus und Standfestigkeit sie hinreißen. Sie erhält Gelegenheit, selbst über die bloße Erfüllung ihres *devoir* hinauszuwachsen in eine andere Dimension, daher ihr »je te suivrai«, noch bevor sie selber die Gnade erfährt und Christin wird.

Die Deutung Nadals ist einleuchtend, veranschlagt jedoch die Rolle Sévères zu gering. Corneille hat deutlich gemacht, daß im Herzen Paulines unter der Asche der verbrannten Liebe zu Sévère noch eine Glut vorhanden ist, die jederzeit neu aufblühen könnte. Niemand weiß dies besser als Pauline selbst. Daher ihre Furcht vor Begegnung und Wiederbegegnung mit Sévère, daher auch die Hast, mit der sie ihm gegenüber ihre Pflicht und ihre Liebe zu Polyeucte betont. In dem Gespräch gegenüber der Vertrauten Stratonice hatte Pauline gesagt:

Je donnai par devoir à son affection
Tout ce que l'autre avait par inclination (...) (I, 3)

Inclination ist präziöse Milderung für *passion*. Wir haben zu verstehen: »Ich gab Polyeucte um der Pflicht willen, was Sévère von meiner Leidenschaft bekommen hätte«. Damit ist der unterschiedliche Charakter der beiden Liebesbeziehungen eindeutig gekennzeichnet. Für die Schauspielerin, die Pauline darzustellen hat, liegt die Hauptschwierigkeit darin, diese Differenz herauszuarbeiten und doch auch die Übergänge von einer Liebe zur andern möglich erscheinen zu lassen. Mlle. Clairon, eine berühmte Actrice des 18. Jahrhunderts, schreibt in ihren *Mémoires* darüber:

Pauline est un des personnages dont il n'existe aucun modèle dans la nature; (...) Des passions (...) qui se succèdent, se rencontrent partout et tous les jours; mais deux amours réels existant ensemble, avoués à chacun des deux hommes qui les inspirent, (...), est une chose inouïe dans la nature (...) ¹³⁵

Umso größere Sorgfalt schien ihr bei der Differenzierung nötig. Sie schreibt über ihre eigene Verkörperung Paulines auf der Bühne:

[Les larmes] que je répandais pour Sévère prenaient leur source dans le fond de mon âme et coulaient avec abondance sur mon visage. Celles que je donnais à Polyeucte, sautaient de mes yeux, poussées tantôt par l'impatience. ¹³⁶

Ein *je ne sais quel charme*, eine geheimnisvolle Macht, ein *je ne sais quoi*, zieht Pauline eingeständenermaßen noch jetzt zu Sévère. Wir kommen jetzt der Lösung

¹³⁵ Mlle Clairon (Claire-Josèphe-Hippolyte Leris de la Trude dite), *Mémoires*, (Préf. H. Andrieux), Nachdruck Genève 1968, S. 315.

¹³⁶ ebd., S. 317.

näher: es ist die Tatsache dieser immer noch vorhandenen *passion* für Sévère und die Angst vor ihr, die Pauline dazu treibt, ihren *amour-estime* gegenüber dem Gatten zu einer bedingungslosen Gefolgschaft und Treue bis in den Tod hinein zu exaltieren. Ihre Liebe zu Polyeucte war bereits vor der Ankunft Sévères darauf gegründet, daß diese Liebe einen Lebenssinn stiften mußte, der durch das Scheitern der Liebe zu Sévère in Frage gestellt worden war. Als Pauline jetzt, nach der Ankunft Sévères, feststellen muß, daß ihre alte *passion* nicht tot ist, erscheint es als einziger Ausweg, die ganze Intensität dieser *passion* auf die Liebe zum Gatten zu übertragen, der seinerseits Alles oder Nichts fordert. Es ist die Flucht nach vorn. Ihre Seele hatte für die verlorene Liebe zu Sévère ein Äquivalent verlangt und in der Ehe gefunden. Die Wiederbegegnung mit Sévère und die Erkenntnis ihrer *passion*, begleitet von Angst und von unbestimmtem Schuldgefühl, verlangt, soll sie nicht wirklich schuldig werden, die absolute, bedingungslose, zu jedem Opfer bereite Hingabe an den Gatten. Der psychologische Mechanismus, der dieser Entwicklung zu Grunde liegt, ist evident. Es handelt sich um eine Kompensation, ja um eine Überkompensation. Erst die absolute, unbedingte Treue gegenüber dem Gatten kann die immer noch lebendige Liebe zu Sévère sittlich rechtfertigen. Je stärker und mächtiger sich diese alte Liebe erweist, umso größere Ansprüche stellt die neue. Erinnern wir uns an die Verse, die Pauline bei der ersten Wiederbegegnung an Sévère richtet:

Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère. (II, 2)

Es ist die Legitimation der alten Liebe zu Sévère selbst, die Pauline jetzt mehr als je zuvor an Polyeucte kettet. Ihre Würde und ihr menschlich-sittliches Recht sind eine Funktion der Treue zum Gatten. Und umgekehrt hat die Liebe zum Gatten ihre Absolutheit gerade davon empfangen, daß sie allein den Verzicht auf die erste, ursprüngliche Liebe ermöglicht und deren Schuldcharakter tilgt. Unter diesen psychologischen Voraussetzungen ist es völlig logisch und konsequent, daß Pauline den vorgezeichneten Weg zu Ende geht. Polyeucte hatte die Alternative in himmelsseliger Erbarmungslosigkeit gestellt:

Vivez avec Sévère, ou mourez avec moi (...)
Je ne vous connais plus, si vous n'êtes Chrétienne.

Paulines Entschluß ist gefaßt, noch bevor sie ihr Konversionserlebnis hat:

Je te suivrai partout, et mourrai, si tu meurs.

Polyeuctes letztes Wort vor seinem Tod, die Antwort auf Paulines »je te suivrai«, ist die Erneuerung der Bedingung:

Ne suivez point mes pas, ou quittez vos erreurs. (V, 3)

Die Gnade, die wenige Minuten später über Pauline kommt, findet sie wohl vorbereitet.

Die Bekehrung des Félix ist dagegen ein echtes Wunder. Corneille konnte diese *invraisemblance* dadurch rechtfertigen, daß er auf die Henkerbekehrungen der hagiographischen Literatur verwies und die Konversion des Félix somit als historisch »wahr« ausgeben konnte. Bei Pauline bedurfte es keiner Rechtfertigung, denn die Gnade kam zu ihr just in dem Augenblick, da Pauline für sie psychologisch reif war.

Ich habe von der Ablehnung gesprochen, auf die Corneilles *Polyeucte* im Salon der Marquise de Rambouillet stieß. Die Kritik der Freunde dieses Kreises hatte den Dichter nicht dazu bringen können, sein Werk zurückzuziehen, ja, der Erfolg des *Polyeucte* auf der Bühne reizte ihn sogar, noch ein zweites Märtyrerdrama zu schreiben. Corneille hat es in diesem zweiten Stück vermieden, einen überdimensionalen Willenshelden vorzuführen, der in einer Art Selbstvergottung sich selber zum Opfer bringt, dessen voluntative Imitatio Christi eine Überbietung ist (denn Christus hatte Angst vor dem Tode und Zweifel, die Polyeucte nicht kennt), der in frommer Hybris die Vorsehung beschleunigte und den lieben Gott sozusagen zur Eile zwang. Corneille unterlief dafür in seinem zweiten Märtyrerdrama eine Sünde wider die *bienséance* von solchem Ausmaß, daß die Ablehnung diesmal zur Katastrophe wurde. Das Stück heißt *Théodore, vierge et martyre, tragédie chrétienne*, Ende 1645 aufgeführt.

Théodore, vierge et martyre und Pompée

Die Titelheldin, *Théodore*, ist ein Mädchen aus vornehmer römischer Familie, das seine Jungfräulichkeit Christus geweiht und keinen anderen Ehrgeiz hat, als sein Leben im Zustand makelloser Reinheit still inmitten einer heidnischen Umwelt zu Ende zu führen. *Théodore* aber wird von einem Mann namens Placide geliebt, der seinerseits für seine eigene, ihm aus politischen Gründen aufgeladene und am Tage der Handlung selbst noch das Zeitliche segnende Frau nichts übrig hat. Seine Stiefmutter Marcelle jedoch, Frau des Gouverneurs und von größtem Einfluß bei Kaiser Diokletian, verfolgt *Théodore* mit glühendem Haß. Sie ist ein Monstrum, sie malt sich mit Wonne die Torturen aus, denen sie *Théodore* unterwerfen will. Um Placide von seiner Liebe gründlich zu heilen, läßt sie die Christin *Théodore* anklagen und zur Prostitution verurteilen. *Théodore* wird in ein einschlägiges Haus transportiert, die übelste Soldateska als Kundschaft mobilisiert:

Dans ces lieux à peine on l'a traînée,
Qu'on a vu des soldats la troupe mutinée;
Tous courent à la proie avec avidité (...)
On se pousse, on se presse, on se bat, on se tue. (IV, 3)

Placide greift ein, um *Théodore* zu befreien. Es kommt zum Kampf. Marcelle läßt *Théodore* erdolchen, genießt ihre blutige Rache und erdolcht sich dann selbst. Placide holt sich den Dolch und ersticht sich ebenfalls neben der Leiche der geliebten *Théodore*. Das war dem klassischen Publikum ein zu starker Tobak. Eine durch und durch passive Heldin und Heilige, die – zur öffentlichen Prostitution verurteilt – bis zum Schluß des Stückes mit der Urteilsvollziehung rechnen muß, das war ein Verstoß gegen die ästhetischen Wertbegriffe eines Publikums, das diese Begriffe allein aus den Prinzipien seines eigenen gesellschaftlichen Daseins ableitete. *Théodore* wirkte skandalös und fiel durch. Corneille hatte nun vom Märtyrerdrama für alle Zeiten genug. Die ganze Gattung hat die *Théodore* nur um wenige Jahre überlebt.

1642 starb Richelieu – die Nachrufe der Zeitgenossen waren nicht eben freundlich. Und als Ludwig XIII. seinem Minister im Mai 1643 in den Tod nachfolgte, kursierten Gedichte, die dem verblichenen Monarchen bescheinigten, daß er ein Schwächling gewesen war:

Il eut cent vertus de valet
Et pas une vertu de maître.

Wir wissen, daß Corneille sich später geweigert hat, über den Kardinal den Stab zu brechen. Richelieu aber hatte aus Frankreich einen Polizeistaat gemacht und der Staatsräson alles geopfert, was ihm hinderlich schien. Corneille war ein zu sehr politisch interessierter Dichter, als daß er jetzt nicht ebenfalls auf seine Weise Stellung genommen hätte. Dies geschah in einer Tragödie aus dem Jahr 1643: *Pom-*

pée. Der Titelheld tritt diesmal überhaupt nicht auf, denn er ist zu Beginn des Stückes gerade ermordet worden. Sein Schatten aber liegt als Schuld über allen Personen der Handlung. Pompeius ist von Cäsar, dem kommenden Weltbeherrscher, bei Pharsala vernichtend geschlagen worden und nach Ägypten geflohen. Der Ägypterkönig Ptolemäus läßt ihn auf den Rat seines Ministers hin ermorden in der Absicht, sich dadurch das Wohlwollen des siegreichen Cäsar zu erwerben. Dieser Entschluß folgt – darüber bleibt nach der Lektüre der Beratungsszene kein Zweifel – einer These Machiavellis, nach welcher der meuchelmörderische Bruch des Asyl- und Völkerrechts zugunsten der Staatsräson erlaubt, ja angebracht ist. Machiavelli hatte das staatspolitische Mordrecht freilich nur in den Fällen gerechtfertigt, in denen eine politische Notwendigkeit vorliegt, d.h. wenn der eigene Staat vom Untergang bedroht ist. Daher erfolgt in der Beratungsszene des *Pompée* auch sogleich der Einwand:

Non qu'en un coup d'Etat je n'approuve le crime,
Mais s'il n'est nécessaire, il n'est point légitime. (I, 1)

Ptolemäus aber folgt dem Mordplan seines Ministers. Lag in der Kritik an der mißverstandenen Staatsräson bereits eine Kritik an der politischen Praxis des verstorbenen Kardinals, so zielt Corneille im gleichen Atemzug auch auf Ludwig XIII. Der Monarch trägt eine schwere Schuld, wenn er Ratgeber wählt, die aus dem Herrscher einen Tyrannen machen.

Der *Pompée* ist dem Kardinal Mazarin gewidmet, dem Nachfolger Richelieus, der nun rund 20 Jahre – während der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. – die Politik Frankreichs und die Königinmutter und Regentin Anna von Österreich lenken sollte. Mazarins Politik war nicht die der Gewalt, sondern eine der durchtriebenen Schlaueit. Daß Corneille ihm bereits 1643 eine Tragödie widmet, hat seinen guten Grund. Nach Richelieus Tod hatte der reichlich amüsische König den Schriftstellern die von Richelieu gewährten Pensionen gestrichen. Mazarin, der ein Geizkragen war, erneuerte nur wenige – darunter die Pension Corneilles. Mazarin war es auch, der im gleichen Jahr 1643 Corneille veranlaßte, wieder eine Komödie zu schreiben: *Le Menteur*.

Le menteur

Den Stoff für dieses Werk nahm Corneille aus der Komödie *La verdad sospechosa* des Spaniers Alarcón, deren Handlung er nach Paris verpflanzte. Charaktere und Ereignisse sind sehr wirklichkeitsnah, vor allem im Hinblick auf den Heiratsmarkt. Die Mädchen wägen realistisch ihre Chancen ab, halten sich mehrere Eisen im Feuer und führen einen entschlossenen Kampf gegen die Zeit, die ihre Aussichten in dem Maße vermindert, als sie Falten in ihre Gesichter zaubert:

Chaque moment d'attente ôte de notre prix,
Et fille qui vieillit tombe dans le mépris. (II, 2)

Der *Menteur* brachte volle Häuser, deshalb gab Corneille ihm noch eine Suite, für die er diesmal ein Stück von Lope de Vega plünderte.

Interesse verdient die Hauptfigur, Dorante, der *Menteur* Dorante ist – wie schon ein früherer Komödienheld Corneilles – ein Mann, der sich von vorneherein mit gewollter Leichtfertigkeit gegen jede Liebesleidenschaft wappnet, aus Angst, die Macht über sich selbst zu verlieren, seine Freiheit an einen anderen Menschen abtreten zu müssen. Er ist ein hochtalentierter Don Juan und ein genialer Lügner, der durch seine Schwindeleien die schwierigsten Situationen meistert. Sein Ehrgeiz besteht darin, perfekt zu lügen, so perfekt, daß der Schwindel sich in Realität verwandelt. Die Lüge wird bei ihm monumental, sie erscheint als eine Gabe der Natur, dazu bestimmt, den Widerstand der Lebenswirklichkeit zu überwinden und im Schein zu sein, was man gern sein will:

Ainsi donc, pour vous plaire, il a voulu paraître,
Non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il veut être. (III, 3)

So nimmt Corneille in der Figur des Dorante, und zwar sowohl in dessen Prinzip der flüchtigen, leidenschaftslosen Liebe wie im Prinzip der Lüge, sein Grundthema wieder auf: *rester maître de soi-même*. Auch Dorante ist ein Willensheld. Der *Menteur* erscheint daher streckenweise wie eine Selbstparodie. Auf alle Fälle können wir sagen, daß er uns den Komödienaspekt von Corneilles tragischer Weltsicht vermittelt, denn er verkündet auf seine Weise das Ideal der Freiheit und der Bindungslosigkeit angesichts der Allmacht der politischen und gesellschaftlichen Fesseln.

Im *Menteur* stoßen wir auf ein interessantes Motiv: Dorante erfindet ein großes Fest, das er zur Betörung einer Schönen veranstalten will. Höhepunkt ist ein Feuerwerk, das bei fürstlicher Hochzeit deren Vollzug symbolisiert, Gold regnen läßt wie im Danaemythos; das ist ein weltliterarisches Motiv mit mythologischem Hintergrund und offenbar archetypischem, sexualsymbolischem Charakter. Ich habe es durch mehrere Literaturen hindurch verfolgt, bis zu James Joyce' *Ulysses* in

meinem Aufsatz *Nausikaa, Danae und Gerty Mac Dowell. Zur Literaturgeschichte des Feuerwerks.*¹³⁷

¹³⁷ in: *Lebende Antike*, Symposion für Rudolf Sühnel, Berlin 1967, S. 451-472, und in: Erich Köhler, *Vermittlungen – Romanistische Beiträge zur einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München 1976, S. 245-266.

Rodogune

Inhaltsanalyse

Im Jahre 1644 hatte ein gewisser Gabriel Gilbert, Sekretär der Herzogin von Rohan, mit mäßigem Erfolg ein Theaterstück aufführen lassen, das den Titel *Rodogune* trug. Ein paar Monate später brachte Corneille seine *Rodogune* auf die Bühne. Bis zum vierten Akt einschließlich ist die Handlung ziemlich genau die gleiche. Wer hat von wem abgeschrieben? Wir dürfen Fontenelle glauben, wenn er – obwohl als Neffe Corneilles kein ganz unverdächtiger Zeuge – behauptet, daß Gilbert von dem Manuskript Corneilles Kenntnis bekommen hatte, aber noch ohne zu wissen, wie der fünfte Akt aussehen sollte. Wie dem immer sein mag: Corneilles Bearbeitung steht in der Qualität weit über derjenigen Gilberts, nach der schon im 17. Jahrhundert bald kein Hahn mehr krächte. Die *Rodogune* ist gewiß nicht die beste Tragödie Corneilles – wir werden noch sehen, wie abschätzig Lessing sie beurteilte –, aber sie gehört doch zu seinen wichtigsten und für seine Entwicklung charakteristischsten:

Je veux bien laisser chacun en liberté de ses sentiments [Urteile], mais certainement on peut dire que mes autres pièces ont peu d'avantages qui ne se rencontrent en celle-ci: elle a tout ensemble la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, les tendresses de l'amour et de l'amitié; et cet heureux assemblage est ménagé de sorte qu'elle s'élève d'acte en acte. Le second passe le premier, le troisième est au-dessus du second, et le dernier l'emporte sur tous les autres.¹³⁸

Anschließend betont Corneille die perfekte Einhaltung der drei Regeln der Einheit von Ort, Zeit und Handlung. *Rodogune* war also nach Meinung ihres Autors eine gelungene Synthese aller seiner dramatischen Bemühungen. Das war sicher auch die Absicht gewesen, und wir ahnen schon, daß Corneille in dieser Akkumulation und Verdichtung der tragischen Elemente des Guten zu viel getan hat.

Urteilen wir auf Grund des Geschehnisablaufs, den ich so knapp wie möglich skizziere: Ort der Handlung ist der Hof des Königreichs Syrien. Die Personen: Kleopatra, die syrische Königin, Witwe des Königs Demetrius Nicanor, den sie umgebracht hat; Kleopatras Zwillingsöhne Seleucus und Antiochus; Rodogune, die Schwester des Partherkönigs Phraates; Thimagène, der Erzieher der Söhne Kleopatras; Oronte, der Gesandte des Phraates, und Laonice, Schwester des Thimagène und Vertraute der Kleopatra.

Das Stück beginnt mit einem Zwiegespräch zwischen Laonice und ihrem Bruder Thimagène. Wir erfahren, daß der Hof einem glücklichen Ereignis entgegensieht:

¹³⁸ Pierre Corneille, op. cit., Bd. 2, S. 90.

die Königin Kleopatra will Rodogune, die sie bisher wie eine Gefangene gehalten hat, mit dem ältesten ihrer Zwillingsöhne, d.h. dem Thronfolger, verheiraten und damit die alte Feindschaft mit dem Partherkönig Phraates begraben. Noch aber weiß niemand, welcher von den beiden Prinzen der Thronfolger sein wird, denn Kleopatra hat sich bisher nicht darüber geäußert, ob Seleucus oder Antiochus der Erstgeborene ist.

Eine erste Katastrophe scheint sich anzubahnen, denn beide Brüder lieben Rodogune. Zu der Frage, wer einmal König sein wird, tritt also die Frage, wer die geliebte Frau heimführen darf. Aber sowohl Seleucus wie Antiochus sind bereit zum Verzicht. In der dritten Szene des ersten Akts leisten sie sich den Schwur, daß ihre brüderliche Liebe und Freundschaft dem Konflikt der Liebe und des Ehrgeizes gewachsen sein soll.

In der vierten Szene führt Laonice ihren historischen Exkurs fort: Kleopatra hat in zweiter Ehe ihren Schwager Antiochus geheiratet, dessen Machtansprüche sie fürchtete, der aber im Krieg getötet wurde. Gleichzeitig mit diesem glücklichen Ereignis mußte sie jedoch erfahren, daß ihr erster Gatte, Demetrius Nicanor, wider Erwarten noch unter den Lebenden weilt. Sie hatte ihn doch nicht gründlich genug umgebracht, und sein Bruder Antiochus hatte ihn bloß totgesagt, um Witwe und Thron zu erlangen. Dem Demetrius war diese Lösung ganz recht gewesen, da er von Kleopatra genug – was man verstehen kann – und dafür die Absicht hatte, die Schwester des Partherkönigs, Rodogune, zu heiraten. Das sind ganz erbauliche Familienverhältnisse. Aber damit nicht genug: Kleopatra ist verständlicherweise weder von der Auferstehung ihres ersten Gatten und Vaters ihrer Söhne noch von seinen Heiratsplänen begeistert, denn sie argwöhnt, daß er ihr die Herrschaft über Syrien entreißen will. Sie lockt ihn daher in einen Hinterhalt, in dem Demetrius diesmal plangerecht getötet und Rodogune gefangen wird. Rodogunes Bruder, der Partherkönig, sinnt auf Rache. Um den drohenden Krieg abzuwenden, soll Rodogune mit einem der Söhne Kleopatras verheiratet werden. Diese Situation ist der Ausgangspunkt der Handlung. Rodogune aber fürchtet den unversöhnlichen Haß Kleopatras und vermutet in dem Heiratsplan eine neue Tücke:

En un mot, je crains tout de l'esprit de la Reine. (I, 5)

Sie gesteht Laonice, daß sie beide Prinzen hochschätzt, aber nur einen liebt, dessen Namen sie jedoch nicht nennen will. Bei völliger Gleichheit der Verdienste und der Qualitäten zieht sie doch ein geheimnisvolles Etwas zu dem einen hin:

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies
Dont par le doux rapport les âmes assorties
S'attachent l'une à l'autre et se laissent piquer
Par ce je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer. (I, 5)

In dieser Liebe spielt also jenes geheimnisvolle »Ich weiß nicht was«, das »nescio quid«, eine Rolle, das im Jahrhundert der Ratio wie ein irrationaler Restbestand

immer wieder auftaucht, bis es schließlich in das Mysterium der romantischen Seele eingeht.¹³⁹

Zurück zum Text: Rodogune ist entschlossen, gegebenenfalls ihre Liebe der Pflicht zu opfern, wie es sich für eine Corneillesche Heldin geziemt. Sollte ihr derjenige von den Brüdern bestimmt sein, den sie nicht liebt, so ist sie bereit, ihm zu folgen:

Quelque époux que le ciel veuille me destiner,
C'est à lui pleinement que je veux me donner (...)
Et le devoir fera ce qu'aurait fait l'amour. (I, 5)

Der Monolog Kleopatras in der ersten Szene des zweiten Akts läßt erkennen, daß die Königin gar nicht daran denkt, ihre Macht abzugeben, und daß sie gerade in Rodogune ihre größte Rivalin fürchtet:

Je hais, je règne encor (...)

Sie hätte Rodogune gerne ihrem ersten Gatten überlassen, wenn dieses Paar nicht Anspruch auf die Herrschaft erhoben hätte. Ihr ganzes Trachten ist jetzt darauf gerichtet, Rodogune zu verderben, und sie ist entschlossen, nur denjenigen von ihren beiden Söhnen zum Erstgeborenen und damit zum Nachfolger zu erklären, der Rodogune tötet. Ihr eigener Machtwahn läßt sie glauben, daß ihre Söhne dem gleichen Trieb gehorchen und ihre Liebe diesem Trieb unterwerfen:

Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,
Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse:
La mort de Rodogune en nommera l'aîné (...)
Je vous le dis encor, le trône est à ce prix;
Je puis en disposer comme de ma conquête:
Point d'aîné, point de roi, qu'en m'apportant sa tête (...) (II, 3)

König wird nur, wer ihr den Kopf Rodogunes bringt. Mit diesem frommen Spruch zieht sie ab: die beiden Prinzen bleiben völlig konsterniert zurück. Die Erkenntnis, daß ihre Mutter ein Ungeheuer an Haß, Grausamkeit und Herrschgier ist, läßt sie fast verzweifeln:

O haines, ô fureurs dignes d'une Mégère!
O femme, que je n'ose appeler encor mère! (II, 4)

So ruft Seleucus aus. Beide aber, vor allem Antiochus, hoffen, daß sich die Mutterliebe doch noch gegen die Machtgier durchsetzt, und sie erneuern ihr Gelöbnis, ihrer Freundschaft und ihrer Liebe zu Rodogune die Treue zu halten.

Zu Beginn des dritten Akts sehen wir Rodogune, von Laonice über die Mordpläne Kleopatras unterrichtet. Was soll sie dagegen tun? Eine Flucht ist unmöglich.

¹³⁹ Vgl. Erich Köhler, » >Je ne sais quoi<. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen«, in: *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt a. M./Bonn 21972, S. 230-286; einschließlich des entsprechenden Artikels in Band 4 des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie*.

Oronte, der Gesandte des Partherkönigs, dringt darauf, am Hofe Kleopatras selbst eine Entscheidung zu erzwingen:

C'est ici qu'il vous faut ou régner ou périr. (III, 2)

Er rät ihr, die Liebe der beiden Prinzen zu einem Gegenschlag gegen die Pläne Kleopatras zu benutzen. Als Seleucus und Antiochus sie aufsuchen und von ihr die Entscheidung darüber erbitten, welchen von ihnen sie vorzieht und heiraten will, da stellt sie die gleiche Bedingung wie zuvor Kleopatra: sie will nur demjenigen ihre Hand reichen, der Kleopatra tötet und damit den ermordeten Vater – ihren einstigen Bräutigam – an der Mutter rächt.

Seleucus verzichtet unter diesen Umständen sogleich auf Rodogune. Antiochus weigert sich, auf Rodogunes Bedingung einzugehen, gibt aber die Hoffnung auf eine glückliche Lösung nicht auf. Rodogune gesteht ihm, daß er es ist, den sie liebt. Antiochus tritt vor seine Mutter – wir sind im vierten Akt – und offenbart ihr seine Liebe zu Rodogune und deren Gegenliebe. Kleopatra gibt nach, sie verspricht Antiochus die Hand Rodogunes und den Thron, aber sie tut es in Wahrheit nur, um Zeit zu gewinnen; ihr Haß und ihre Machtgier sind unverändert. Sie versucht vergeblich, Seleucus gegen Antiochus aufzuhetzen und ihn zum Brudermord anzustacheln. Sie ist entschlossen, auch ihre beiden Söhne zu töten. Seleucus kann den Konflikt nicht mehr ertragen: er verläßt den Hof und wird auf der Reise auf Veranlassung seiner Mutter getötet! Kleopatra ist hochbefriedigt von diesem Zwischenergebnis ihrer Pläne. Sie dankt den Göttern für das Gelingen des Mords an Seleucus:

Enfin, grâce aux Dieux, j'ai moins d'un ennemi:
La mort de Séleucus m'a vengée à demi (...)
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge. (V, 1)

Sie kann nicht auf halbem Wege stehen bleiben, daher ist auch die Ermordung des Antiochus, den sie Rodogune versprochen hat, und der Rodogune selbst, eine beschlossene Sache:

Allons chercher le temps d'immoler mes victimes,
Et de me rendre heureuse à force de grands crimes. (IV, 7)

Mit diesen löblichen Vorsätzen geht es in den fünften Akt: Vor versammeltem Hofstaat erwartet Kleopatra Antiochus und Rodogune, denen sie Hochzeit und Thronfolge versprochen hat. Gerade als Kleopatra ihrem Sohn Antiochus einen Becher mit vergiftetem Wein kredenzen läßt, bringt Thimagène die Nachricht vom Tod des Seleucus und von dessen letzten Worten, die besagen, daß ihm eine ihm »teure Hand« den Tod gebracht habe. Antiochus verdächtigt die Mutter, aber auch Rodogune. Kleopatra beschuldigt Rodogune des Mords. Ungewiß, wer der Urheber des Verbrechens ist, will Antiochus gleichwohl die Hochzeit mit Rodogune vollziehen in dem Bewußtsein, daß auch sein Tod naht. Rodogune ahnt, daß der Wein vergiftet ist; sie hindert Antiochus, davon zu trinken. Kleopatra ergreift den Becher, trinkt davon, weil sie den Tod dem Scheitern all ihrer Pläne und dem Verlust der Macht vorzieht und weil sie hofft, daß Antiochus nach ihr trinkt und damit ebenfalls stirbt.

Ihre letzten Worte atmen noch denselben Haß und dieselbe Rachsucht wie zuvor. Und so schleudert sie dem Sohn, der ihr helfen will, den Fluch ins Gesicht:

Va, tu me veux en vain rappeler à la vie;
Ma haine est trop fidèle, et m'a trop bien servie:
Elle a paru trop tôt pour te perdre avec moi;
C'est le seul déplaisir qu'en mourant je reçois (...)

Sie wünscht den Fluch der Götter für ihre eigenen Verbrechen auf den Sohn und Rodogune herab:

Puisse le ciel tous deux vous prendre pour victimes,
Et laisser choir sur vous les peines de mes crimes.

Und sie fügt den widernatürlichen Wunsch einer sterbenden Mutter hinzu:

Puissiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalousie, et que confusion!
Et pour vous souhaiter tous les malheurs ensemble,
Puisse naître de vous un fils qui me ressemble! (V, 4)

Das ist freilich der fürchterlichste Wunsch: ein Sohn, der ihr gleicht.

Sterbend schleppt sie sich von dannen. Und der Sohn befiehlt die Trauerfeier anstatt des Hochzeitsmahls.

Das ist die Handlung, der es wahrlich nicht an Vehemenz gebricht. Die eigentliche Protagonistin ist nicht Rodogune, nach der das Stück heißt, sondern Kleopatra. Corneille hat sein Werk nicht nach ihr benannt, weil er eine Verwechslung mit der berühmteren Ägypterkönigin gleichen Namens vermeiden wollte.

Der Stoff der *Rodogune* stammt aus dem Geschichtswerk des Appianus Alexandrinus. Corneille hat, wie stets, seine Quelle in extenso seinem Stück vorangestellt, um über seine Änderungen und Zutaten Rechenschaft abzulegen. Diese Änderungen sind ganz erheblich, vor allem im Hinblick auf die Syrerkönigin Kleopatra. Bei Appianus Alexandrinus läßt Kleopatra ihren Gemahl aus Eifersucht ermorden, bei Corneille aus Ehrgeiz und Machtgier. Lessing warf Corneille vor, auf diese Weise eine natürliche Leidenschaft durch eine – bei einer Frau – unnatürliche ersetzt, aus Kleopatra ein »Monstrum« gemacht zu haben, ein »Ungeheuer ihres Geschlechts«, das sich »wider alle Natur ... des Lasters rühmet«. Corneille hatte Kleopatra als eine Frau gestalten wollen, deren Verbrechen noch eine Größe und eine Erhabenheit enthält, die Bewunderung verdienen. Diese Bewunderung aber wird – wie Lessing meint – von der Verachtung »aufgezehrt«, »und es bleibt in der ganzen Kleopatra nichts übrig, als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset und die erste Stelle im Tollhause verdient«.

Lessings Kritik

Lessing hat seine Kritik ausführlich begründet. Besser als er könnten wir die Veränderungen, die Corneille an seiner Quelle vorgenommen hat, nicht charakterisie-

ren. Ich darf daher einen längeren Abschnitt aus dem 31. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* zitieren, was umso mehr angebracht ist, als Lessings Kritik an Corneille ein Gelenkstück in seiner Auseinandersetzung mit der französischen Klassik ist. Lessing konstatiert, daß Corneilles Kleopatra im Gegensatz zu der Quelle auch Rodogune nach dem Leben trachtet, und er fährt fort:

Aber nicht genug, daß Kleopatra sich an Rodogunen rächt: der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise tun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Kleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich: denn was ist natürlicher, als seine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählet gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehöret, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimnis zu entdecken, oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären, und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sei. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Kleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebten, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogune muß gerächt sein wollen; muß an der Mutter der Prinzen gerächt sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrige! Diese Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu tun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen sein müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt für den Teufel von Mama, und eben so viel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht, als es scheint; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin tot, um den Thron zu haben: damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter tot, um die Prinzessin zu haben: damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin, und schlagen die Geliebte tot, und wollen beide den Thron haben: so kann es gar nicht auswerden. Oder sie schlagen beide die Mutter tot, und wollen beide das Mädchen haben: und so kann es wiederum nicht auswerden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere totschiessen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf, und wissen nicht, was sie tun sollen: und das ist eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer, und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln: aber was

schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegenteil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! -

Doch im Ernste: ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.¹⁴⁰

Lessing hat der *Rodogune* einen unbarmherzigen Prozeß gemacht, und dies umso nachhaltiger, als – wie er selber anführt – *Rodogune* nicht nur vom Autor selbst, sondern rund hundert Jahre hindurch auch vom Theaterpublikum für eine große Tragödie gehalten worden war.

Die Vorwürfe, die Lessing erhebt, sind vor allem die folgenden:

- Kleopatra ist unnatürlich, also unglaubwürdig exzeptionell, ergo unwahrscheinlich.

- Die Handlung ist in einer Weise kompliziert, die keinerlei innere Notwendigkeit erkennen läßt und sich daher an einem ästhetischen Grundgesetz versündigt.

Beide Vorwürfe lassen sich in dem einen zusammenfassen, daß Corneille gegen die aristotelische Poetik und ihre für die Tragödie geltenden Prinzipien verstoßen hat. Diese Feststellung Lessings ist vollkommen richtig. Der große Kritiker hat indessen Corneilles Verstoß gegen die Gesetze der Tragödie fast ausschließlich als ein Versagen von Corneilles Genie angesehen und dabei übersehen, daß Corneille in der *Rodogune* die aristotelische Theorie willentlich und zugleich aus der inneren Logik seiner Themenstellung heraus mißachtet hat. Und das ist nun doch ein Umstand, der unsere Aufmerksamkeit verdient. Das Ausmaß, in dem Kleopatra das Naturgesetz bricht und gegen alle menschliche Bindung verstößt, ist ganz und gar unwahrscheinlich. Nicht einen einzigen Augenblick überkommt sie der Gedanke, ob das Leben ihrer Söhne nicht doch wichtiger sein könnte als die Verlängerung ihrer Herrschaft. Auf der anderen Seite ist Kleopatra ein mit unerbittlicher Konsequenz durchgeführter Charakter: der Machttrieb ist bei ihr zur Dämonie entwickelt: sie verkörpert die absolutistische Herrschaft, die kein Gesetz neben sich anerkennt, in ihrer extremsten Form. Konsequenter tritt der Destruktionstrieb als selbstvernichtender Todestrieb an die Stelle der gescheiterten Libido, die allein vom Wahn der Macht besetzt war. Noch der Selbstmord wird zum Genuß, indem er Elend, Mord und Tod über die eigene Nachkommenschaft heraufbeschwört. Die innere Folgerichtigkeit ihres Handelns, das Bis-zum-Ende-gehen-müssen, führt Kleopatra zur Selbstzerstörung, die sie schließlich bejaht als Gebot des Gesetzes, dem sie gehorcht. Folgerichtig bejaht sie auch Laster und Verbrechen als Vorrecht ihrer Stellung.

Werner Krauss hat aus der Kritik Lessings das Fazit gezogen: » Cleopatra, als ein durch ein einziges Motiv beherrschter Charakter, muß die Notwendigkeit ihres So-Seins gegen alle nur möglichen Schwierigkeiten durchsetzen. Ihre »nécessité« stellt sie außerhalb der »vraisemblance« und zwingt sie zum Bruch der Naturgesetze, (...). Durch die Entzweiung der von Aristoteles verketteten Begriffe εἰκόσ und

¹⁴⁰ G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, in: *Gesammelte Werke* in zehn Bänden, Berlin/ Weimar 1968, Bd. 6, S. 160-163.

ἀναγκαῖον («Vraisemblance» und «Nécessité») glaubte Corneille, die theoretische Grundlage für die *Rodogune* gewonnen zu haben.¹⁴¹

Diese Feststellung trifft sich durchaus mit derjenigen, die Max Kommerell in seinem berühmten großen Essay über *Lessing und Aristoteles* zu Corneilles Konzeption der *Notwendigkeit* und der *Wahrscheinlichkeit* gemacht hat.¹⁴² Corneille hat also *nécessité* und *vraisemblance*, die bei Aristoteles eine unabdingbare Einheit bilden, auseinandergerissen, um aus beiden die äußersten dramatischen Möglichkeiten herauszuholen. Fragen wir nach den Gründen für diesen Bruch mit dem Aristotelismus, so erkennen wir sehr bald, daß sie sich zwingend aus der ungelösten Problematik des bisherigen Werks ergeben. Weder der *Cid* noch *Horace* noch *Emilie in Cinna* noch *Polyeucte* hatten ernstlich an der absoluten Geltung der Normen gezweifelt, denen sie alles Menschliche zu opfern bereit waren. Sie alle hatten indessen noch das Bewußtsein, dem einen Wert einen anderen opfern zu müssen. Darauf beruhen die Kollision der Interessen und der grundlegende Konflikt der Handlung. Für Kleopatra ist der Konflikt ausschließlich eine Frage der Machtkonstellation. Für sie selbst, für ihr Gefühl, für ihr Wertbewußtsein, ist er nicht existent. Corneille selber schrieb über seine *Cléopâtre*: »tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent.«¹⁴³

Ich habe oft von der Ambivalenz und der inneren Widersprüchlichkeit der Corneilleschen Wertwelt, vor allem der *gloire*, sprechen müssen. In *Rodogune* zerfällt diese *gloire* definitiv in Gut und Böse und offenbart gerade dadurch den fatalen Umstand, daß dieser Wert schließlich moralisch indifferent ist. Größe der Seele – *grandeur d'âme* – ist auch im absolut Bösen möglich, als Dämonie. Kleopatras zum Wahngewordener Machttrieb ist ein absoluter Wert jenseits von jeder Frage nach dem moralisch Guten oder Bösen. Sie kann es überhaupt nicht begreifen, daß ihre beiden Söhne ein so schwach ausgeprägtes Verhältnis zur Macht haben, daß sie lieber auf den Thron verzichten, als *Rodogune* zu töten. Angesichts des menschlichen Abgrunds, den die Machtgier der Mutter ihnen offenbart, scheiden sich die Positionen der Söhne: *Seleucus* resigniert und zieht sich zurück; *Antiochus* vertraut darauf, daß die Menschlichkeit schließlich doch auch in der Seele der Mutter obsiegt. *Antiochus*, dem die Kritik, voran *Lessing*, vorwirft, er sei ein Schwächling, vertritt in Wahrheit die starke Position der verzeihenden Güte. Sein Glaube an den letztlichen Sieg des Guten führt ihn schließlich auch auf den Thron. Das Vertrauen auf die Vorsehung – hier kommt der christliche Grundzug zum Vorschein – wird bestätigt. Nur der Zufall – jetzt als Manager der Providenz – verhindert im letzten Akt, daß *Antiochus* den von der Mutter bereiteten Giftbecher trinkt.

Lessing hat – wie *Werner Krauss* mit Recht bemerkt – verkannt, daß die vielgerügte Komplikation der Handlung und ihre Unwahrscheinlichkeit darauf beruhten, daß Corneille ein *dramatisches Rechenexempel* unternahm, welches die ideologischen und moralischen Positionen einer vom Staat bedrohten Gesellschaft und ihrer Individuen auf ihre äußersten Möglichkeiten hin verfolgen sollte. Mit welchem Recht

¹⁴¹ *Werner Krauss, Corneille als politischer Dichter*, S. 39.

¹⁴² *Max Kommerell, Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a. M. 41970.

¹⁴³ *Pierre Corneille, op. cit.*, Bd. 1, S. 19.

hier von einem dramatischen Rechenexempel gesprochen werden kann, zeigt die perfekte Ausgewogenheit der Szenen, genauer gesagt, die Parallelität zwischen Rodogune und Kleopatra. Die Polarisierung schlägt um in eine weitgehende, fortschreitende Identifizierung insofern, als Rodogune gewahrt wird, daß der Teufel nur durch den Beelzebub ausgetrieben werden kann. Verlangt Kleopatra von ihren Söhnen die Ermordung der Geliebten, so verlangt sie von ihnen die Ermordung der Mutter. Das ist – gehen wir von einer Erkenntnis Freuds aus, dasselbe. Gewiß ist Kleopatra die beherrschende Figur, aber Rodogune ist scharf als ihre Gegenspielerin konzipiert und konstruiert. Die direkte, räumlich persönliche Konfrontation der beiden Gestalten hat Corneille für den letzten Akt aufgespart, ihre Positionen aber von Anfang an genau ausgewogen.

Im ersten Akt erscheint Kleopatra nicht persönlich, Rodogune nur in einer kurzen Szene. Der zweite Akt gehört ausschließlich Kleopatra. Er enthält den großen Monolog der Königin und die Aufforderung an die Söhne, Rodogune zu ermorden. Rodogune tritt hier nicht in Erscheinung. Sie beherrscht indessen den dritten Akt. Genau parallel zum zweiten Akt vernehmen wir diesmal einen Monolog Rodogunes und wohnen dann der Szene bei, in der Rodogune nun ihrerseits von den beiden Prinzen verlangt, ihr den Kopf ihrer Mutter Kleopatra zu Füßen zu legen. Im vierten Akt steht dem Gespräch zwischen Rodogune und Antiochus das Gespräch zwischen Kleopatra und Antiochus gegenüber. Vor einer Reihe von Jahren fand in Paris eine Aufführung der *Rodogune* statt, die dadurch denkwürdig wurde, daß die große Schauspielerin Edwige Feuillère die Rolle der Kleopatra spielte. Der marxistische Literatur- und Philosophiehistoriker Lucien Goldmann nahm diese Inszenierung zum Anlaß, dem Problem des Bösen bei Corneille eine kurze, aber aufschlußreiche Betrachtung zu widmen.¹⁴⁴

Das Böse bei Corneille: Der Interpretationsansatz Goldmanns

Er meint, daß *Rodogune* deshalb im Werk Corneilles eine Sonderstellung zukomme, weil hier bereits das ganz moderne Problem des Nihilismus gestellt werde; anders gesagt, daß das *problème du Mal* in dieser Tragödie eine nihilistische Lösung finde.

Goldmann leitet seine Überlegungen mit einer sehr interessanten Feststellung ein: obwohl der Held der großen politischen Stücke Corneilles kraft seiner *générosité* in erhabenster Weise die Idealwerte der Gesellschaft vertritt, der er angehört, gerät er doch gerade dadurch mit eben dieser Gesellschaft in einen ihn selbst wie die ihm am nächsten stehenden Menschen bedrohenden Konflikt, den er selber nicht zu lösen vermag. Sowohl im *Cid* wie im *Horace* wie im *Cinna* tritt der Herrscher am Schluß als derjenige auf, der zwischen dem Helden und der Gesellschaft vermittelt. Er kann dies in dem Maße tun, als er selbst als ein absoluter Herrscher über den Gesetzen steht, an denen sich der Konflikt entzündete. In *Polyeucte* – darauf macht Goldmann aufmerksam – ist die Rolle des Vertreters der königlichen Macht aufgespalten in die Person des Gouverneurs Félix und in die Person des Kaiser-

¹⁴⁴ Lucien Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris 1970, S. 135-153.

günstlings Sévère. Goldmann ergänzend, ist hier zu sagen, daß beide Repräsentanten der staatlichen Gewalt dem Geschehen machtlos gegenüberstehen. Die Vermittlung wird vielmehr hier von Gott bzw. von seiner Gnade übernommen und der Konflikt auf einer höheren, jenseitigen Ebene gelöst oder genauer: vertilgt. In *Rodogune* nun hat Corneille auf die Intervention Gottes verzichtet, und er hat diesmal auch nicht auf die Vermittlung eines absoluten Herrschers zurückgegriffen, sondern diesen Herrscher bzw. die Herrscherin selbst zur Heldin und zur Trägerin des Konflikts gemacht. In *Rodogune* sichert kein königliches Machtwort des Protagonisten Leben, Gut oder sogar Glück, und kein Gnadenwunder verwandelt das tragische Geschehen in die *heureuse aventure* des seinem Seelenheil zustrebenden Menschen. Damit die Katastrophe in *Rodogune* nicht überhaupt alle Beteiligten einschließlich Antiochiis und Rodogune in den Tod hineinreißt, damit überhaupt noch von einem letztlichen Sieg des Guten über das Böse gesprochen werden kann, mußte Corneille zwei Schicksalsmächte bemühen, die jenseits von Gut und Böse stehen, denen die moralischen Werte a priori gleichgültig sind.

Dreimal wird Antiochus in der Schlußszene daran gehindert, den ihm von seiner Mutter bestimmten Giftbecher zu trinken: das erste Mal durch die zufällige Ankunft Thimagènes; das zweite Mal durch das Mißtrauen Rodogunes, und das dritte Mal wiederum durch den Zufall, daß Kleopatra oder ihr verantwortlicher Giftmischer ein zu schnell wirkendes Gift verwendet haben. Von einem höheren, providentiellen oder wenigstens moralischen Sinn der Intervention des Zufalls oder von Rodogunes Mißtrauen kann nicht die Rede sein. Damit kehren wir zur Deutung Goldmanns zurück, der diese letzteren Überlegungen nicht angestellt hat, obwohl sie seine These unterstützen.

Als Marxist und Soziologe hat Goldmann, den man als den bedeutendsten Fortführer von Lukács' Literatur- und Philosophiekritik in Frankreich bezeichnen darf, seine These vom gesellschaftlichen Unterbau bzw. von dessen Veränderungen her historisch untermauert. Danach hat der aus der frühkapitalistischen Produktionsgesellschaft erwachsene Individualismus eine Stufe erreicht, bei welcher die »Fetischisierung der Ware« und die »Verdinglichung« der Werte, die »Deshumanisierung« der Gesellschaft, bereits die Konsequenz haben, daß im Bereich des ökonomischen und des politischen Lebens die Kriterien von Gut und Böse durch die Kriterien des Mehrwerts bzw. des Nutzens oder des Zwecks ersetzt und jene moralischen Kriterien in das Privatleben zurückgedrängt werden. An der Entfaltung des Absolutismus wird diese Entwicklung evident. Wie im ökonomischen Bereich, so werden auch im politisch-gesellschaftlichen Bereich die bisher moralisch verstandenen Werte im neutralen amoralischen Bereich angesiedelt. Wir haben in vielfacher Weise bei der Besprechung der Corneilleschen Tragödien gesehen, daß *gloire* und *générosité* ambivalent sind, daß die Größe einer individuellen Haltung sich sowohl im Guten wie im Bösen vollenden kann. Genau dasselbe – nun appliziert auf den Begriff der *virtus* – meint Goldmann, wenn er sagt:

»L'individualisme, l'autonomie de l'individu, aboutit non pas à la *vertu*, mais à la *virtù*, valeur amoralé qui se mesure à l'efficacité, à la domination, mais jamais au bien ou au mal, (...)«¹⁴⁵

Es handelt sich also um den zutiefst amoralischen machiavellistischen Begriff der *virtù*, des Sich-durchsetzens der individuellen Ansprüche, dessen einziges Gesetz der Erfolg ist. Eine konsequente Gestaltung dieses Prinzips ist Kleopatra. Aber das Prinzip ihres Handelns teilt sich auch ihrer Gegenspielerin Rodogune mit, die von Corneille doch demonstrativ als Repräsentantin der *vertu* eingeführt wird. Sie beantwortet den infamen Mordplan der Kleopatra mit einem Mordplan, der sich in seiner amoralischen Qualität in nichts von demjenigen der Gegenspielerin unterscheidet: so wie diese die Thronfolge demjenigen verspricht, der Rodogune tötet, so verspricht Rodogune ihre Hand demjenigen von den Brüdern, der ihr den Kopf seiner Mutter vor die Füße legt. Hinzu kommt, daß der reinste Vertreter des Guten in diesem Stück – Antiochus – selber die bisher beharrlich gewahrte sichere moralische Orientierung verliert: in der Frage, ob es die Mutter Kleopatra oder die Braut Rodogune war, die seinen Bruder Seleucus ermorden ließ, findet er keine Antwort. So müssen wir Goldmann zustimmen, wenn er sagt: » (...)il nous semble que *Rodogune* correspond précisément à la découverte par l'écrivain du fait que dans l'univers de son théâtre, le vice et la vertu sont en dernière instance rigoureusement équivalents et que la seule valeur structurellement fondée est la puissance de la personnalité, catégorie éminemment amoralé. «¹⁴⁶

Diese strenge Äquivalenz von *vice* und *vertu* besagt auch deren Vertauschbarkeit – wie auf dem Warenmarkt. Corneille hat hintergründig und ahnungsvoll am Schluß seines Stücks offengelassen, ob der Fluch Kleopatras sich erfüllen wird, d.h. ob der Sohn, der aus der Ehe der tugendhaften Partner Antiochus und Rodogune hervorgeht, ihr, Kleopatra, gleich sein wird: das Laster hat aufgehört, etwas ganz anderes, etwas wesentlich anderes, zu sein als die Tugend.

Corneille hat auch in seiner nächsten Tragödie, *Héraclius* dieses Thema weiterverfolgt. Auch hier ist nicht der Titelheld, sondern der König Phocas die zentrale Figur. Trat bei Kleopatra zu der unbezähmbaren Machtgier noch ein sozusagen menschlicher und weiblicher Zug, der Haß auf die Rivalin, so entfällt bei Phocas auch noch dieses Motiv. Phocas haßt nicht und liebt nicht, er liebt nicht einmal seine Macht, von der er eigentlich genug hat. Er tötet seine Gegner, einschließlich seiner Anverwandten, völlig leidenschaftslos, bloß weil er nun einmal Tyrann ist und bleiben muß.

¹⁴⁵ ebd., S. 137.

¹⁴⁶ ebd., S. 142.

Die späten Werke Corneilles

1651/1652 ließ Corneille die Tragödie *Pertharite* aufführen, in der ein totgeglaubter königlicher Spätheimkehrer Thron und Gattin von einem anderen besetzt findet. Corneille war überzeugt, sein Bestes gegeben zu haben. Umso härter traf ihn der komplette Mißerfolg des Stücks. Verbittert zog er sich für sechs Jahre nach Rouen zurück, überließ das Feld für einige Zeit seinem jüngeren Bruder Thomas und übersetzte die *Imitatio Christi*. 1658 – bevor er darangeht, Paris zu erobern – kommt Molière mit seiner Truppe nach Rouen. Der fünfzigjährige Corneille verliebt sich in die Schauspielerin Du Parc und schreibt galante und traurige Verse für sie. Auf dem Theater tut sich in diesen Jahren wenig. Noch ist Molière in der Provinz, noch ist Racine nicht aus den Händen Port Royals entlassen. Die Bühnen werden von einer Reihe mediokrer Autoren beschickt, aus denen zwei etwas herausragen, denen die Literaturgeschichte einen honorablen Platz reserviert hat: Corneilles jüngerer Bruder Thomas Corneille und Philippe Quinault. In den gleichen Zeitraum gehört auch ein Theaterstück des uns als Verfasser von zwei utopischen Romanen bekannten Cyrano de Bergerac. Sein *Pédant joué* von 1654 ist die erste französische Prosakomödie des 17. Jahrhunderts.

Die französischen Dichter hatten nach Richelieus Tod zunächst keinen großen Mäzen mehr. Sein Nachfolger Mazarin war geizig und an der Literatur nicht interessiert. Als Mazarins Stern im Sinken war, sah ein anderer seine Chance gekommen: Nicolas Fouquet, Surintendant des Finances, Finanzminister. Fouquet hatte bei seiner Steuerpolitik dafür gesorgt, daß ungeheure Summen in seine private Kasse flossen. Anders als Mazarin, hatte Fouquet nicht nur politischen Ehrgeiz, sondern auch ein echtes Verhältnis zur Kunst und einen Hang zu verschwenderischer Freigebigkeit und zum Luxus, Eigenschaften, die ihm bald das Genick brechen sollten. Der Financier ließ sich dazu verführen, mehr Pracht zu entfalten als der junge König. Als er sich in Vaux eine Art Märchenschloß erbaut hatte und in einem einzigartigen Fest vor dem König mit seinem Reichtum protzte, war das Maß voll. Colbert, der zukünftige Finanzminister, überzeugte den beleidigten Monarchen von Fouquets Amtsverfehlungen. Ludwig XIV. ließ Fouquet verhaften und für den Rest seines Lebens, neunzehn Jahre, ins Gefängnis werfen.

Das geschieht noch in dem gleichen Jahr 1661, in dem Mazarin stirbt und Ludwig XIV. erklärt, von nun an werde er selbst, und ohne ersten Minister, regieren.¹⁴⁷

Der Sturz Fouquets war ein Schlag für viele Schriftsteller, die in ihm einen großzügigen Mäzen gefunden hatten, vor allem aber für Lafontaine. Der Initiative Fouquets in seiner Glanzzeit ist auch die Rückkehr Corneilles zum Theater zu verdanken. In Fouquets Auftrag schrieb er seinen *Oedipe*. Die Aufführung dieses Werks

¹⁴⁷ Rolle und Bedeutung Fouquets waren Gegenstand des Kongresses der »Association Internationale des Etudes françaises« im Jahre 1969: *Cahier de l'Association Internationale des Etudes françaises*, Nr. 22, Mai 1970, mit einem Abschnitt über »Nicolas Fouquet et les lettres françaises«.

im Januar 1659 brachte Corneille nicht nur ein hohes Honorar Fouquets, sondern auch einen Bühnenerfolg ein. Als auch eine weitere Tragödie, *Sertorius*, die Gunst des Publikums fand – Anfang 1662 –, siedelte Corneille mit seinem Bruder Thomas von Rouen nach Paris über, wo der theaterbegeisterte Herzog von Guise ihm in seinem Hause eine Wohnung mit Vollpension einräumte. In der Zwischenzeit hatte Corneille eine korrigierte Gesamtausgabe seiner Werke drucken lassen und seine Gedanken über das Theater in seinen drei *Discours sur le poème dramatique* schriftlich fixiert.

Die Erfolge hielten indessen nicht an. Beharrlich verschloß sich Corneille der Einsicht, daß seine Themen nicht mehr den Erwartungen des Publikums entsprachen, daß sein Genie vor einer inzwischen veränderten Welt zu versiegen begann. Corneille hat wohl gespürt, ohne es zugeben zu wollen, daß eine gewisse Altersstarrheit ihn daran hinderte, die alten Themen aufzugeben und sich neuen zuzuwenden. Er beklagte sich über den Geschmackswandel des Publikums, das sich nicht mehr für den Heroismus im Konflikt mit der Politik, sondern nur noch für die Konflikte des Herzens begeisterte, das sich nicht mehr für sublim gemeißelte Verse, sondern nur noch für solche interessierte, welche sich den Empfindungen tief getroffener Seelen anpaßten. Er schrieb in dieser Zeit die resignierten Zeilen nieder:

A force de vieillir un auteur perd son rang,
On croit ses vers glacés par la froideur du sang,
Leur dureté rebute et leur poids incommode
Et la seule tendresse est toujours à la mode.¹⁴⁸

Trotz dieser Einsicht in die veränderten Verhältnisse suchte er die Gründe für den Verlust der Publikumsgunst nicht in der Schwäche seiner eigenen Stücke noch in der Qualität seiner Rivalen, sondern in Intrigen seiner Feinde und Neider. Der einst so gefeierte Dichter wurde verbittert und neidisch. Er ließ sich dazu hinreißen, einen Feldzug gegen Molière einzuleiten, der seinerseits Hieb auf Hieb heimzahlte. Im gleichen Jahr 1666, da der König gewaltsam gegen Port Royal einschritt und die ganze französische Gesellschaft darüber tief erregt war, ließ der führende Jansenist Nicole seine Diatribe gegen das Theater, den *Traité de la comédie* erscheinen. Diese Schrift, höchstwahrscheinlich bereits zur Zeit von Corneilles Märtyrerdramen abgefaßt, gibt dem dichterischen Genie Corneilles alle Ehre, verurteilt aber den Geist seiner Stücke. Es ist nicht zuletzt ein Angriff des Jansenisten gegen den Jesuitenschüler Corneille. Der Dichter reagierte empfindlich. Schriften und Gegenchriften wurden gewechselt. Schlimmer als dies war jedoch die Auseinandersetzung mit Racine. In einem Brief an seinen Apologeten Saint-Evremond wirft Corneille Racine vor, daß er die geschichtlichen Stoffe zu sehr der Mode unterwerfe und daß er der Liebe einen größeren Platz einräume als der heroischen Leidenschaft: »J'ai cru jusqu'ici que l'amour était une passion trop chargée de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement

¹⁴⁸ Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Corneille*, Paris 1972, S. 216.

et non de corps et que les grandes âmes ne la laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions. «¹⁴⁹

¹⁴⁹ Saint-Evremond, *Œuvres choisies* (hrsg. A.-Ch. Gidel), Paris 1866, S. 300-301.

Corneilles sinkender Stern – die Rivalität mit Racine

Corneilles Kritik an Racine läßt den ganzen Unterschied der dramatischen Konzeption ahnen. Corneille lebt immer noch in einer Welt, die doch inzwischen mit der Fronde zu Ende gegangen war. Briefe waren im 17. Jahrhundert für die Öffentlichkeit bestimmt. Racine bekam also gewiß Kenntnis von diesen wie von anderen gegen ihn gerichteten Äußerungen Corneilles. Aber es kam noch schlimmer. Corneille vermaß sich, den Kampf mit dem jüngeren Rivalen in einem offenen Wettbewerb aufzunehmen, nach dem er sich abermals für ein paar Jahre – von 1667 bis 1670 – vom Theater zurückgezogen und frommen Werken, nämlich der Übersetzung von Psalmen und Hymnen, gewidmet hatte. Zu der Rivalität auf dem Theater war noch eine zweite, private Rivalität getreten, die jene erste zweifellos verschärft und Corneille zu einem unklugen Schritt gereizt hat. Er mußte mitansehen, wie die Schauspielerin Du Parc, die er selber seit der Begegnung in Rouen liebte, die Maitresse Racines wurde. Er konnte zu dieser Zeit noch nicht ahnen, daß dieser amoureuse Erfolg den jungen Rivalen einige Jahre später an den Rand eines Abgrunds führen würde. Er nahm den Kampf offen auf, indem er zur gleichen Zeit, da Racine seine *Bérénice* schrieb, denselben Stoff bearbeitete. Bis heute ist nicht völlig geklärt, welcher von den beiden Dichtern den Stoff zuerst aufgegriffen hat. Es scheint jedoch, daß eine hochnoble Liebesaffäre am Hof mit im Spiel war. Ludwig XIV. war in jener Zeit mit einer seiner frühesten und heftigsten Amouren beschäftigt, deren Gegenstand Marie Mancini, eine Nichte des Kardinals Mazarin, war. Mazarin hatte aus seiner italienischen Heimat alles herangeholt, was er an Nichten und anderer weiblicher Verwandtschaft aufreiben konnte, in der Absicht, seine Macht durch Verschwägerung mit dem französischen Hochadel zu festigen. Einen aufsehenerregenden Erfolg hatte er schon verbuchen können, indem es ihm gelang, eine der Nichten mit dem Prince de Conti, einem Prince de sang, zu verheiraten. Der Kardinal konnte jetzt die ehrgeizige Hoffnung hegen, sogar Schwiegeronkel des Königs zu werden. Der König war zu sehr hingerissen und noch zu jung – er war neunzehn Jahre alt –, um seine Leidenschaft ohne heftige innere Kämpfe seiner Pflicht zu opfern. Bei diesem Stand der Dinge scheint Henriette d'Angleterre, die Schwägerin des Königs, eingegriffen zu haben. Von ihr ist bekannt, daß sie ihrerseits eine über verwandtschaftliche Gefühle hinausgehende Neigung für Ludwig bekämpfen mußte, daß ihre Eifersucht aber andererseits violent genug war, um unter der Liebe des Königs zu Marie Mancini zu leiden. Um den Zusammenhang zu verstehen, muß man wissen, daß der Stoff von *Bérénice* den Verzicht eines Herrschers auf eine große Liebe zum Hauptthema hat, und man muß wissen, daß Ludwig XIV. Marie Mancini aus Paris verbannte, um sich selber vor den Konsequenzen seiner Liebe zu schützen. Mehrere zeitgenössische Quellen haben übereinstimmend ein Wort überliefert, das Marie Mancini bei der letzten Begegnung mit dem König ausgesprochen hat: »Vous pleurez, vous êtes roi et cependant je suis malheureuse et je pars effectivement. «

Nun: dieser Ausspruch steht fast wörtlich in der *Bérénice* Racines, und in Corneilles Bearbeitung des gleichen Stoffes haben die Zeitgenossen ebenfalls die Analogie zu der erwähnten Liebesaffäre erkannt. Der Kaiser Titus Corneilles galt als ein Porträt Ludwigs. Dadurch gewinnt die Behauptung Fontenelles sehr an Wahrscheinlichkeit, Henriette d'Angleterre habe beide Dichter zur Bearbeitung dieses Stoffes angeregt, um die Trennung Ludwigs von Marie Mancini zu besiegeln und gleichsam durch ihre literarische Fixierung vor aller Welt zu einer definitiven zu machen. Der sublime Liebesverzicht, den Kaiser Titus aus Gründen der Staatsraison auf sich nimmt, sollte den jungen König davon überzeugen, daß seine Trennung von Marie Mancini unwiderruflich war. Wahrscheinlich wäre diese gemeinsame Anstrengung einer Prinzessin und zweier Dichter nicht nötig gewesen, denn Ludwig tröstete sich bald mit Mlle. de la Vallière, die sich dann aus ähnlichen Gründen ins Kloster zurückzog wie Marie Mancini, um der Marquise de Montespan Platz im Herzen des Königs zu machen.

Racines *Bérénice* wurde am 21. November 1670 im Hôtel de Bourgogne uraufgeführt. Corneilles *Tite et Bérénice* eine Woche später, am 28. November, im Palais-Royal. *Tite et Bérénice* gehört gewiß nicht zu den schlechtesten Stücken Corneilles. Aber das Werk des Rivalen brachte den Triumph einer neuen Klassik. Die Aufführung des Racineschen Stückes war außerdem dadurch begünstigt, daß Racine in der Schauspielerin Champmeslé eine hervorragende Interpretin für die Rolle seiner Titelheldin gefunden hatte. Die Champmeslé wird alle großen Frauengestalten Racines verkörpern – und ihn schließlich auch privat den Tod der Du Parc vergessen lassen. Zum Wettstreit der beiden Dichter hat G. Couton in seinem Corneillebuch von 1958, das ich Ihnen sehr als Einführung empfehlen möchte, eine gute Formulierung gefunden: »Corneille a sauvé l'honneur, mais perdu la bataille.«¹⁵⁰ Corneille gab sich jedoch noch nicht geschlagen. Noch genoß er das Ansehen eines großen Mannes und den Umgang mit Leuten vom Rang eines La Rochefoucauld, eines Cardinal de Retz, einer Madame de Sévigné, einer Madame de Lafayette. 1672 ließ er seine Tragödie *Pulchérie* aufführen, 1674 *Suréna*. 1675 erschien Boileaus *Art poétique*. Der berühmte Kritiker spricht dort den Wunsch aus, daß Frankreich viele und große Dichter haben möge, um den Ruhm des Königs zu besingen, und dabei heißt es u. a.:

Que Corneille pour lui rallumant son audace,
Soit encor le Corneille et du *Cid* et d'*Horace*.¹⁵¹

Corneille wurde hier von dem offiziellen Kritiker der Epoche bescheinigt, daß es mit seiner dichterischen Kraft zu Ende war. Corneille resignierte, hatte aber in den letzten Lebensjahren noch die Genugtuung, daß die Stücke aus seiner großen Zeit wieder mehr gespielt wurden. Er starb im Oktober 1684, fromm und gottergeben, im Alter von 78 Jahren.

Ein Wort ist noch zu sagen über die Gründe für den Verlust der Gunst des Publikums. Corneilles Werk lebt von der politischen Problematik der Richelieu-Zeit. Die Würde der Tragödie verlangt – so schrieb Corneille – immer »quelque grand intérêt

¹⁵⁰ Georges Couton, *Corneille*, Paris 1958, S. 178.

¹⁵¹ Nicolas Boileau, op. cit., S. 184.

d'Etat«. Die Theoretiker dieser Epoche dachten nicht anders. Der Abbé d'Aubignac verpflichtet in seiner *Pratique du théâtre* von 1657 die Tragödie darauf, daß sie » [représente] la vie des Princes, pleine d'inquiétudes, de soupçons, de troubles, de rébellions, de guerres, de meurtres, de passions violentes«. ¹⁵² Die Jahre zwischen 1655 und 1660 bringen jedoch einen grundlegenden Wandel. Man wollte nicht mehr Willenshelden sehen, die sich im Konflikt zwischen menschlichem Gefühl und Staatsräson verzehren, sondern Männer und Frauen, die weniger heroisch, wenn auch nicht weniger tragisch waren. Die Erklärung ist in der veränderten geschichtlichen Situation zu suchen. Nach dem Zusammenbruch der Fronde stand die Frage nach der Macht des Staates überhaupt nicht mehr zur Debatte. Der Absolutismus war eine politische Realität, die seine Diskussion überflüssig machte, ja, politische Themen wurden überhaupt verpönt, weil ihre Problematik von der politischen Wirklichkeit gelöst war. Der bis dahin oppositionelle Feudaladel selber wollte nicht mehr an den peinlichen Prozeß seiner Entmachtung erinnert werden. Nicht nur Corneille ist gealtert, sondern seine Themen sind veraltet. »Nach der Niederwerfung der Fronde gab es in Frankreich nur noch Besiegte, über die der einzige Sieger der König war. Dieser schuldete niemandem Rechenschaft über die innere Legitimierung seiner Macht (...) Die monarchische Gesinnung wird durch den uneingeschränkten Absolutismus gegenstandslos (...) Die französische Gesellschaft der absolutistischen Zeit hat ihre wirkliche Form mit dem endgültigen Verzicht auf alle politischen Zielsetzungen gefunden. Indem sie gezwungen war, sich auf dem politischen Indifferenzpunkt zu organisieren, konnte sie die Welt des Menschen zur Darstellung bringen, so wie sie losgelöst von allen konkreten Daseinsbedingungen im Spiegel eines geklärten Bewußtseins erscheint.« Werner Krauss zitiert in diesem Kontext einen symptomatischen Satz von Méré, dem bedeutenden Theoretiker der *honnêteté*: »Je ne voudrais parler que bien rarement des choses qui ne sont point de la connoissance ordinaire du monde, comme de la Politique, de la Chicane, et des Affaires: ce sont des sujets ennuyeux pour les esprits bien faits (...) On ne sauroit trop éviter dans les discours de certaines choses, qui les plus délicats de la Cour négligent, parce qu'elles ne sont pas à leur gré.« Krauss fügt hinzu: »Es ist leicht einzusehen, daß Corneilles Dichtungen mit ihrer politischen Emphase diesem Gebot widersprachen.« ¹⁵³

So hätten auch die gewaltigsten Anstrengungen von Corneilles Genie in dieser Zeit nicht ausgereicht, einem Dichter den Rang abzulaufen, der ihm ebenbürtig war und für den die neue Konstellation der gesellschaftlich-politischen Verhältnisse eine Selbstverständlichkeit war, in die er hineingeboren wurde: Jean Racine.

¹⁵² François Hédelin Abbé d'Aubignac, op. cit., Kap. X.

¹⁵³ Werner Krauss, op. cit., S. 47/48.

Bibliographie

1. Gesamtdarstellungen, Bibliographien, Forschungsberichte

- Adam, A.: *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris 1946-1957 (5 Bde.).
- ders.: *L'âge classique* 1. 1624-1660, Paris 1968 (Litt. Franç., coll. dirig. p. C. Pichois).
- Arbour, R.: *L'ère baroque en France (1585-1643)*. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires. Genève 1977-1980.
- Buck, A. (Hrsg.): *Renaissance und Barock*, Frankfurt a. M. 1972 (2 Bde.) (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Bd. 9 und 10).
- Bénichou, P.: *Morales du grand siècle*. Paris 1967.
- Cabeen, D. C., et Brody, J.: *Critical Bibliography of French Literature, III: The Seventeenth Century*, Syracuse Univ. Press 1961.
- Castex, P.-G., Surer, P. et Becker, G.: *Manuel des études littéraires françaises, XVII^e siècle*, Paris 1966.
- Chassang, A. et Senninger, Ch.: *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, Paris 1966.
- Cioranescu, A.: *Bibliographie de la littérature française au XVII^e siècle*, 1965-1966 (3 Bde.).
- Clarac, P.: *L'âge classique II, 1660-1660*, Paris 1969 (Litt. Franç., coll. dirig. p. C. Pichois).
- Grente, G.: *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle*, Paris ²1954.
- Loos, E.: *Die französische Literatur des 17. Jhs. Ein Forschungsbericht (1937-1957)*, in: Deutsche Vierteljahresschr. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 32 (1958), S. 445-469.
- Mongrédien, G.: *La vie littéraire au XVII^e siècle*, Paris 1947.
- Mornet, D.: *Histoire de la littérature française classique*, Paris 1940.
- Saulnier, V.-L.: *La littérature du siècle classique*, Paris ⁸1967.

2. Ideengeschichte, Religiöse Bewegungen, Libertinismus

- Abercromble, N.: *Origins of jansenisme*, Oxford 1936.
- Adam, A.: *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris 1935.
- ders.: *Sur le problème religieux dans la première moitié du XVII^e siècle*, Oxford 1959.
- ders.: *Les libertins au XVII^e siècle*, Paris 1964.

- ders.: *Du mysticisme à la révolte. Les jansenistes du XVII^e siècle*, Paris 1968.
- Bader, F.: *Die Ursprünge der Transzendentalphilosophie bei Descartes*, Bonn 1979.
- Bénichou, P.: *Morales du grand siècle*, Paris 1948 (auch als Livre de poche).
- Bloch, O.-R.: *La philosophie de Gassendi*, La Haye 1971.
- Bremond, H.: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris 1929-1936 (12 Bde.).
- Busson, H.: *La pensée religieuse française de Charron à Pascal*, Paris 1933.
- Cariou, M.: *L'atomisme. Gassendi, Bergson et Lucrèce*, Paris 1978.
- Dagens, J.: *Bérulle et les origines de la restauration catholique (1575-1611)*, Paris 1952.
- Orcibal, J.: *Les origines du Jansénisme*, Paris 1947-1948 (3 Bde.).
- ders.: *Le cardinal de Bérulle, évolution d'une spiritualité*, Paris 1965.
- Pintard, R.: *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris 1943.
- Schneider, G.: *Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert*, Stuttgart 1970.
- Strowski, F.: *François de Sales*, Paris 1928.
- Taveneaux, R.: *Jansénisme et politique*, Paris 1965.

3. Politische Geschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte

- Auerbach, E.: *La Cour e la Ville*, in: E. A., Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung, Bern 1951.
- Battifol, L.: *La vie de Paris sous Louis XIII*, Paris 1932.
- Borkenau, F.: *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild. Studien zur Geschichte der Philosophie der Manufakturperiode*, Darmstadt 1971 (Reprint d. Ausgabe Paris 1934).
- Braudel, F.: *Civilisation, Economie et Capitalisme XV^e-XVII^e siècle*, Bd. 1-3, Paris 1979.
- Braudel, F. – Labrousse (Hrsg.): *Histoire économique et sociale de la France*, Paris 1976.
- Burckhardt, C.-J.: *Richelieu*, Bd. I-IV, München 1933-1967.
- Chaunu, P.: *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris 1967.
- Deyon, P.: *Le mercantilisme*, Paris 1969.
- Elias, N.: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied und Berlin 1969.
- ders.: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1 und 2, München 1969.
- Habermas, J.: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1976.
- Kossmann, E.: *La Fronde*, Leyden 1964.
- Mandrou, R.: *Classes et luttes de classes au debut du XVII^e siècle*, Florenz 1965.
- ders.: *La France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1970.
- ders.: *Introduction à la France moderne (1500-1640). Essai de psychologie historique*, Paris ²1977.

4. Gattungs-, Begriffs- und Themengeschichte

- Allais, G.: *Malherbe et la poésie française à la fin du XVI^e siècle*, Paris 1982, Repr. 1969.
- Bar, F.: *Le genre burlesque en France au XVII^e siècle. Etude de style*, Paris 1960.
- Brauch, E.: *Übersetzung, Paraphrase und Plagiat*, Tübingen 1978.
- Bray, R.: *La formation de la doctrine classique*, Paris 1953.
- ders.: *L'art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans (1550-1700)*, Paris 1967.
- Buck, A.: *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt 1980.
- Büff, R.: *Ruelle und Realität. Präzise Liebes- und Ehekonzeptionen und ihre Hintergründe*, Heidelberg 1979 (Studia Romanica 35).
- Charpentrat, P.: *Le mirage baroque*, Paris 1968.
- Colloques Internationaux du Centre de la Recherche Scientifique: *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*. Paris 1974.
- Dubois, C. G.: *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Paris 1973.
- Floeck, W.: *Die Literarästhetik des französischen Barock*, Berlin 1979.
- Franz, A.: *Das literarische Porträt in Frankreich im Zeitalter Richelieus und Mazarins*, Leipzig 1905.
- Friedrich, H.: *Abendländischer Humanismus*, in: H. F., Romanische Literaturen. Aufsätze, Frankfurt a. M. 1972, I, S. 1-17.
- Gerhardt, M. I.: *La pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Assen 1950.
- Heitmann, K.: *Französische Dichtungslehren der Renaissance und des Barock*, in: Dichtungslehren der Romania in Renaissance und Barock, hrsg. v. A. Buck, K. Heitmann, W. Mettmann, Frankfurt a. M. 1972.
- Pernoud, R.: *Histoire de la bourgeoisie en France*, Paris 1962.
- Roupnel, G.: *La Ville et la campagne au XVII^e siècle*, Paris 1955.
- Tapié, V.: *La France de Louis XIII^e et de Richelieu*, Paris 1967.
- Thuau, E.: *Raison d'Etat et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris 1966.
- Janik, D.: *Geschichte der Ode und der »Stances« von Ronsard bis Boileau*, Bad Homburg 1968.
- Köhler, E.: *Wandlungen Arkadiens: die Marcela-Episode des »Don Quijote«*, in: Erich Köhler, Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania, Frankfurt a. M. – Bonn ²1972.
- König, B.: *Die Begegnung im Tempel*, Hamburg 1960.
- Krauss, W.: *Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus*, in: W. K., Gesammelte Aufsätze zur Lit.- u. Sprachwissenschaft, Frankfurt a. M. 1949, S. 68 ff.
- ders.: *Über die Träger der klassischen Gesinnung*, in: W. K., Gesammelte Aufsätze zur Lit.- und Sprachwissenschaft, Frankfurt a. M. 1949.
- MacLean, J.: *Woman triumphant. Feminism in French literature 1610-1652*, London 1977.
- Lathuillère, R.: *La préciosité. Etude historique et linguistique*, Genève 1966.
- Leiner, W.: *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg 1965.

- ders.: *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature du dix-septième siècle*, Tübingen, Paris 1978.
- Magendie, M.: *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté*, Paris 1925.
- ders.: *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de l'Astrée au Grand Cyrus*, Genève 1932.
- Maillard, J.-F.: *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640)*. Le même et l'autre, Paris 1973.
- Martin, H.-J.: *Livre, pouvoir et société à Paris au XVII^e siècle (1568-1701)*, Genève 1969 (2 Bde.).
- Mongrédién, G.: *Les Précieux et les Précieuses*, Paris 1963.
- Pabst, W.: *Funktionen des Traums in der französischen Literatur des 17. Jhs.*, ZFSL 66 (1956), S. 154 ff.
- Pelous, J. M.: *Amour précieux, amour galant*. Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines (1657-1675), Paris 1980.
- Petriconi, H.: *Das neue Arkadien*, in: *Antike und Abendland* 3 (1948), S. 187ff.
- Peyre, H.: *Qu'est-ce que le classicisme?* Paris ²1965.
- Raymond, M.: *Baroque et Renaissance poétiques*. Paris 1955.
- Ross, W.: *Die »précieuses« -Ihre Rolle in Gesellschaft und Literatur*, ZFSL 67 (1956), S. 78-94.
- Robinet, J.: *Le langage à l'âge classique*, Paris 1978.
- Rousset, J.: *L'intérieur et l'extérieur*. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle, Paris 1968.
- ders.: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris 1959.
- Snell, B.: *Arkadien*. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: B. S., *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg ²1948, S. 268ff.
- Tapié, V.: *Baroque et classicisme*, Paris 1957.
- Theile, W.: *Disparate Wirklichkeit und romaneskes Ereignis*, in: W. T., *Immanente Poetik des Romans*, Darmstadt 1980, S. 10-26.
- Wellek, R.: *Der Barockbegriff in der Literaturwissenschaft*, in: R. W., *Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart 1965.
- Zimmer, W.: *Die literarische Kritik am Präziosentum*, Meisenheim a. Glan 1978.

5. Roman und Novelle

- Berger, G.: *Die Gattung des komisch-satirischen Romans Frankreichs im 17. Jh. und seine Funktionen für das Primärpublikum*, Bielefeld 1979.
- Coulet, H.: *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris 1967 (Collection U).
- Deloffre, F.: *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris 1967.
- Goebel, G.: *Zur Erzähltechnik in den »Histoires comiques« des 17. Jahrhunderts (Sorel, Furetière)*, Berlin 1965.
- Heidenreich, H. (Hrsg.): *Pikarische Welt*, Schriften zum europäischen Schelmenroman, Darmstadt 1969 (Wiss. Buchges., »Wege der Forschung«).
- Koerting, H.: *Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1885.

Krämer, W.: *Kurzerzählungen und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700*, Berlin 1973.

Le Breton, A.: *Le roman au XVII^e siècle*, Paris 1890, Repr. 1970.

Morawe, B.: *Der Erzähler in den »Romans comiques«*, in: *Neophilologus* 47 (1963), S. 187ff.

Nerlich, M.: *Kunst, Politik und Schelmerei*, Frankfurt a. M. – Bonn 1969.

Reynier, G.: *Le roman réaliste au XVII^e siècle*, Paris 1914.

Stackelberg, J. von: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970.

Wentzlaff-Eggebert, H.: *Der französische Roman um 1625*, München 1973.

Wurzbach, W. von: *Geschichte des französischen Romans*, Bd. I: Von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jhs., Heidelberg 1913.

6. Untersuchungen zu einzelnen Autoren

Balzac, Guez de

Jehasse, J.: *Guez de Balzac et le génie du roman*, Paris 1977.

Sutcliffe, F. E.: *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris, 1959.

Camus, J.-P.

Bayer, A.: *J.-P. Camus, sein Leben und seine Romane*, Leipzig 1960.

Cyrano de Bergerac

Alcover, M.: *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*, Genève 1970.

Prévot, J.: *Cyrano de Bergerac romancier*, Paris 1978.

Gomberville

Turk, E.: *Baroque fiction making. A study of Gombervilles »Polexandre«*, Chapel Hill 1978.

Wadworth, Ph. A.: *The Novels of Gomberville. A critical study of »Polexandre« and »Cythérée«*, New Haven 1942.

Malherbe

Fromilhague, R.: *Malherbe, Technique et création poétique*, Paris 1954.

Scarron

De Jean, J. E.: *Scarrons »Roman comique«*, Bern, Frankfurt a. M. 1977.

Koritz, L. S.: *Scarron critique*, Paris 1977.

Magne, E.: *Scarron et son milieu*, Paris ²1924.

Mortier, R.: *La fonction des nouvelles dans le »Roman comique«*, in: Cahiers de l'Assoc. Intern. des Etudes Franç. 18 (1966), S. 41 ff.

Scudéry, Madeleine de

Aronson, N.: *Madeleine de Scudéry*, Boston 1978.

Mongrédien, G.: *Madeleine de Scudéry et son salon*, Paris 1946.

Sorel, Charles

Hinterhäuser, H.: *Qui est Francion? Préliminaire à une interprétation de l'Histoire comique de Francion par Charles Sorel*, in: Studi in onore di Italo Siciliano, Firenze 1966, I, S. 343 ff.

Sutcliffe, F. E.: *Le réalisme de Charles Sorel*, Paris 1965.

Thiessen, S.: *Charles Sorel, Rekonstruktion einer anticlassizistischen Literaturtheorie und Studien zum »Anti-Roman«*, München 1977.

Tristan l'Hermite

Abraham, C. K.: *Tristan l'Hermite*, Boston 1980.

Urfé, Honoré de

Ehrmann, J.: *Un paradis désespéré. L'amour et l'illusion dans l'Astrée*, Paris, New Haven 1963.

Gaume, M.: *Les inspirations et les sources de l'œuvre de Honoré d'Urfé*, Saint-Etienne 1977.

Magendie, M.: *L'Astrée d'Urfé*, Paris 1929.

Viau, Théophile de

Müller, G.: *Untersuchungen des poetischen Stils Viaus*, München 1968.

Voiture

Magne, E.: *Voiture et l'Hôtel de Rambouillet*, Paris 1929/30.

7. Theater, allgemein und vor Corneille

Dotoli, G.: *Matière et dramaturgie dans le théâtre de Jean de Mairet*, Paris 1977.
ders.: *Le langage dramatique de Mairet*. Structures stylistiques et idéologie baroque, Paris 1978.

Forsyth, E.: *La tragédie française de Jodelle à Corneille*, Paris 1962.

Garscha, K.: *Hardy als Barockdramatiker*. Eine stilistische Untersuchung, Frankfurt a. M. 1971 (Europäische Hochschulschriften).

Hüther, J.: *Die monarchische Ideologie in den französischen Römerdramen des 16. und 17. Jhs.*, München 1966.

Kommerell, M.: *Lessing und Aristoteles*. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, Frankfurt a. M. ³1960.

Krämer, U.: *Originalität und Wirkung der Komödien Paul Scarrons*, Genève 1976.

Lancaster, H. Carrington: *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore 1929-1936.

Lanson, G.: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris ²1927.

Morel, J.: *La tragédie*, Paris 1964.

ders.: *Jean Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Paris 1968.

Scherer, J.: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1959.

Schüler, G.: *Die Rezeption der spanischen Comedia in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jhs.*, Diss. Köln 1966.

Szarota, E. M.: *Künstler, Grübler und Rebellen*. Studien zum europäischen Märtyrertheater des 17. Jahrhunderts, Bern, München 1967.

Van Baelen, R.: *Rotrou: le héros tragique et la révolte*, Paris 1965.

8. Corneille

Buttfol, L.: *Richelieu et Corneille*. Paris 1936.

Blechmann, W.: *Göttliche und menschliche Motivierung in Corneilles Polyeucte*, ZFSL 75 (1965), S.109-134.

Bürger, P.: *Die frühen Komödien Corneilles und das französische Theater um 1630*. Eine wirkungsästhetische Analyse, Frankfurt a. M. 1971.

- ders.: *Zum Funktionswandel der Literatur in der Literatur in der Epoche des entstehenden Absolutismus*. La Querelle du Cid, in: *Bildung und Ausbildung in der Romania*, Bd. I Literaturgeschichte und Texttheorie. Hrsg. von Rolf Klopfer in Verbindung mit Arnold Rothe, Henning Krauß und Thomas Kotschi, München 1979, S. 43-58.
- Couton, G.: *Réalisme de Corneille*, Paris 1953.
- ders.: *Corneille*, Paris 1958.
- ders.: *Corneille et la Fronde. Théâtre et politique il y a trois siècles*, Paris 1963.
- Descotes, M.: *Les grands rôles du théâtre de Corneille*, Paris 1962.
- ders.: *L'image de Rome dans »La Mort de Pompée« et »Nicomède«*, RZLG/CHLR III, 1979, S.31-75.
- Dort, B.: *Pierre Corneille dramaturge*, Paris 1957.
- Doubrovsky, S.: *Corneille et la dialectique du héros*, Paris 1963.
- Floek, W.: *Las mocedades del Cid von Guillén de Castro und Le Cid von Pierre Corneille*. Ein neuer Vergleich, Bonn 1969.
- Gasté, A.: *La querelle du Cid*, Paris 1899 (Nachdruck Genf 1970).
- Goldmann, L.: *Le problème du mal*. A propos de Rodogune et L'Annonce faite à Marie, in: *Médiations* 3 (1961), S. 167-175.
- Heitmann, K.: *Corneille: Cinna*. In: *Das französische Theater. Vom Barock zur Gegenwart*, Düsseldorf 1968, S. 96-115.
- Klemperer, V.: *Corneille*, Paris 1933.
- Kotoroski, E. P.: *The eagle and the dove*. Corneille and Racine ... Banbury 1972.
- Krauss, W.: *Das Ende des christlichen Märtyrers in der klassischen Tragödie der Franzosen*, in: W. K., *Studien und Aufsätze*, Berlin 1959, S. 179ff.
- ders.: *Corneille als politischer Dichter*. Marburg 1936.
- Lanson, G.: *Le héros cornélien et le généreux selon Descartes*, in: G. L.: *Essais de méthode critique*, Paris 1965.
- Margitié, M. R.: *Essai sur la mythologie du »Cid«*. Mississippi Univ. 1976.
- Maurens, J.: *La tragédie sans tragique*. Le néostoicisme dans l'œuvre de Corneille, 1966.
- Mittag, W.: *Individuum und Staat im dramatischen Werk Pierre Corneilles*, Diss. Münster 1976.
- Mölk, U.: *Corneilles Médée und die Tragikomödie des französischen Barock*, RJB 17 (1966) S. 82-97.
- Nadal, O.: *Le sentiment d'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris 1948.
- Neuschäfer, H.-J.: *Corneille: Polyeucte*, in: *Das französische Theater vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1968, S. 116-136.
- Ott, K. A.: *Corneille, Le Cid*, in: *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1968, S. 74-95.
- Pavel, T. G.: *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*, Paris 1976.
- Pocock, G.: *Corneille and Racine...* Cambridge 1973.
- Stegmann, A.: *L'héroïsme cornélien*. Genèse et signification, Paris 1968 (2 Bde.).
- Seetser, M.-O.: *La dramaturgie de Corneille*, Genève 1977.
- Wanke, C.: *Seneca, Lukan, Corneille, Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*, Heidelberg 1964 (Studia Romanica, H. 6).