

Zur Würdigung Corneille's.

Von Seiten keines europäischen Culturvolkes hat die klassische französische Litteratur und insbesondere das Drama derselben eine so herbe, übelwollende und oft ungerechte Beurtheilung erfahren wie seitens der deutschen Kritik. Von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an bis auf die letzten Jahrzehnte haben fast alle deutschen Kunstrichter, unter ihnen Größen unserer Litteratur wie Lessing, Schiller und Schlegel, die klassische Dramatik der Franzosen erbarmungslos gerichtet. Diese Thatfache erscheint um so auffallender, wenn man bedenkt, daß die deutsche Kritik sich den Litteraturen anderer Völker gegenüber im Allgemeinen freundlich und wohlwollend beweist und daß fast alle mehr oder weniger in Deutschland ihre Lobredner und Nachahmer gefunden haben. Wie haben nicht die Schlegel das spanische Drama, das sicherlich an nicht weniger Fehlern krankt, als das französische, gepriesen und nachgeahmt! Wie wurde von ihnen nicht nur Shakespere, sondern auch seine Vor- und Nachtreter vergöttert! Nur die französische Dramatik wurde herabgewürdigt und mißhandelt.

Die Franzosen schreiben diese Unbilligkeit ohne Weiteres dem Nationalhaß der Deutschen gegen alles Französische zu und zum Theil, wie man zugeben muß, nicht mit Unrecht. Es läßt sich wohl kaum läugnen, daß die tief im Herzen des deutschen Volkes wurzelnde, von den Franzosen durch langjährige schmachvolle Verhöhnung und Mißhandlung bis zum höchsten Grade geschürte Abneigung daran einen keineswegs unbedeutenden Antheil hat. Noch mehr aber trug dazu bei der dem deutschen Freiheitsinn verhaßte französische Regelzwang. Die Bessern des deutschen Volkes wollten von einer an Händen und Füßen gebundenen und zu beständigem Zimmergefängniß verurtheilten Kunst nichts wissen. Und dann hatte man so lange den französischen Götzen angebetet und ihm geopfert! Als man, durch unsere großen Litteraturapostel belehrt, seinen Irrthum erkannt hatte, glaubte man diesen nicht besser sühnen zu können, als indem man das, was man bisher blind und abgöttisch verehrt hatte, schmähte und in den Staub stürzte. Man besorgte auch hier, wie gewöhnlich bei einem Gesinnungswechsel, den Rath, welchen Remigius dem Chlodwig bei der Taufe erteilte.

Diese Abneigung, die aus so verschiedenen Beweggründen sich gebildet hatte, richtete sich namentlich gegen den vermeintlichen Erfinder des Regelzwanges und den Schöpfer des klassischen französischen Dramas, gegen Corneille. Er ist von der deutschen Kritik am unglimpflichsten behandelt worden, während doch eigentlich seine Nachfolger größeren Tadel verdienen als er, indem sie nicht zum Bessern fortzuschreiten vermocht haben. Gegen ihn hat Lessing die ganze Schärfe seiner Kritik gerichtet, gegen ihn hat Schiller sich zu einem unsäglich oberflächlichen und leidenschaftlichen Urtheil hinreißen lassen, ihn trifft besonders der Tadel Schlegel's. Die Beweggründe, welche diese drei Schriftsteller bei ihrer Kritik leiteten, sind heute nicht mehr

maßgebend; wie der politische Kampf gegen das Franzosenthum, so ist auch der litterarische zu siegreichem Ende durchgekämpft. Die Martialgesetze, unter denen Lessing und Schiller schrieben, sind heute also außer Kraft, und es müssen die Unparteilichkeit und die Maßhaltung wieder in ihr Recht treten. Nur wenige deutsche Kritiker der letzten Zeit haben dies eingesehen und altes in der Hitze des Kampfes begangenes Unrecht wieder gut zu machen gesucht.

Corneille ist keiner von den Dichtern, deren Werke in der Universalitteratur in der ersten Reihe stehen und ungetheilte Bewunderung finden, aber dennoch verdient er den Beinamen „der Große“, den ihm seine Zeitgenossen gegeben haben, mit vollem Rechte, wenn man den gewaltigen Fortschritt bedenkt, den das Drama und mittelbar die ganze Poesie seines Vaterlandes durch ihn gemacht hat. Sein Verdienst besteht darin, daß er pfadfindend und wegebahnend aufgetreten ist; erst er hat das, was Matherbe wollte, aber nicht konnte, ins Werk gesetzt und die poetische Sprache Frankreichs geschaffen. So nimmt er in der französischen Litteratur ungefähr dieselbe Stelle ein, wie Klopstock in der deutschen; beide schufen, der eine durch seine Dramen, der andere durch sein Epos und seine Lyrik, die Dichtersprache ihres Volkes, beide eröffnen als Wegweiser und Pfadfinder eine Blütezeit der Litteratur. Von beiden wird man nur das eine oder andere Werk lesen, aber keiner ihrer Landsleute wird es wagen, ihr Andenken durch böswillige Kritik herabzuwürdigen.

Die meisten deutschen Kunsttrichter, welche über Corneille ein Urtheil abgegeben haben, reißen den Dichter aus der Verbindung mit seiner Zeit, in welcher er allein gebührend gewürdigt werden kann, legen den Maßstab ihrer Zeit und ihrer Kunstansicht an denselben an und gelangen auf diese Weise allerdings leicht zu den bekannten Resultaten. Nur in engster Verbindung mit seiner Zeit und unter genauer Berücksichtigung und Abwägung der Mittel, mit denen er gearbeitet, und der Umstände, unter deren Gunst oder Druck er gewirkt hat, kann ein Schriftsteller gebührend gewürdigt werden. Dies sind die Grundsätze, nach denen im Folgenden Corneille beurtheilt werden wird; es soll keine „Rettung“ des Dichters sein, die seine Schwächen verbirgt und seine Fehler beschönigt, seine Vorzüge dagegen in ungebührlicher Weise hervorhebt, sondern nur eine billige Würdigung seines Lebens und Strebens.

Pierre Corneille wurde am 6. Juni 1606 zu Rouen geboren. Sein Vater, der ein eingefleischter Jurist gewesen zu sein scheint, glaubte für das Wohl seines Sohnes nicht besser sorgen zu können, als indem er ihn für das Barreau erzog. Nachdem Corneille, wie so viele französische Dichter jener Zeit, seine erste Bildung auf einem Jesuitencollegium erhalten hatte, widmete er sich dem Studium der Rechte. Aber den Jüngling widerete bald die kalte herzlose Jurisprudenz an, er verfolgte mit Widerwillen sein Brodstudium und arbeitete sich nur mit der größten Mühe zum Advocaten hindurch. Fast alle Eigenschaften, die allein ihn in seinem Stande hätten emporbringen, ihm Ansehen und Reichthum hätten erwerben können, mangelten ihm.

Jener hauptstädtische Schluß, der damals, wo die heutigen Verkehrsmittel noch nicht den Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Residenz und Provinz gezeichnet hatten, dem Provinzialen so sehr imponirte, ging ihm völlig ab; er war und blieb bis ans Ende seines Lebens links in seinem Benehmen, schüchtern und eckig in der Unterhaltung und in seinen Reden, wenig modisch in seiner Kleidung. So begann er denn seine Laufbahn als Advocat ohne Neigung, ohne Aussichten, mit ganz anderen Dingen im Geiste beschäftigt. Seine

Gedanken schweiften an den sonnigen Abhängen des Parnasses und auf den Blumenwiesen des Jlfiffus umher und nicht in den düstern Tempeln der blinden Themis. Lange schlummerte freilich sein Genius, bis auch ihm, wie so oft, die Liebe das schöpferische „Werde“ zurief. Nach echter Dichterweise begann er damit, die frohen und trüben Ereignisse seines Lebens in das verklärende Gewand der Poesie zu kleiden. Es ist bekannt, wie ein Freund den Dichter bei seiner Geliebten einführt, und wie es letzterem gelang, seinen Freund auszustechen und sich die Zuneigung der jungen Dame zu erringen. Aus diesem Stoffe bildete Corneille sein Erstlingswerk „Mélite“, mit dem er, wie dürftig, schwach und fehlerhaft es auch sein mochte, dem französischen Drama neues Leben und neuen Schwung gab und es in ganz andere Bahnen führte.

Corneille's Vorgänger wie Des Lauriers, Frotherel d'Aves, Adrien de Montluc und vor allem der äußerst fruchtbare Hardy, der mehrere hundert Theaterstücke schrieb, hatten sich die Italiäner und Spanier zum Muster genommen. Noch lebte in Frankreich der lecke unzüchtige Geist der Farcen der Enfants sans Soucy fort. Hardy und seine Genossen zogen ihm bloß ein italiänisches oder spanisches Costüm an und brachten ihn so unter neuem Namen auf die Bühne. Sie führten eine sehr bunte und lockere Gesellschaft auf die Bretter; das Lustspiel war nichts als eine tolle, unwahrscheinliche mit allerlei zweideutigen und unzweideutigen Redensarten gespickte Posse, voll von Böbelwitz, Bombast und Unsinn. Sie bürgerten auf dem Theater die stehenden Figuren ein, und jedes Lustspiel erhielt deren mehrere zugetheilt, welche gleichsam die Räder sind, auf denen das Gerüst der Comödie weitergeschoben wird. Es sind namentlich Erzhelme von Dienern, die ihre Herren zu allerlei unsinnigen Streichen verleiten, ihnen nachäffen oder sie betrügen. Bald ist es der gravitätisch einherstolzirende Capitano, dessen Schwert schon Tausende von Feinden den Todesthoren geweiht hat, von dessen Heldenthaten Europa und beide Indien staunende Zeugen gewesen sind, der aber beim Rascheln einer Ratte, vor einem weißen Tuch bei Nacht und besonders da, wo es ernstlich mit Hieb und Stoß hergeht, Reißaus nimmt und schließlich als das größte Hasenherz entlarvt wird, bald ist es der feiste Schmarotzer, der rechtsverdrehende Advocat oder Richter, ein quacksalbernder markt-schreierischer Arzt oder ein geiziger Alter. Diese Figuren nehmen das ganze Interesse in Anspruch, sie sind die Schützer, Treiber und Löser der dramatischen Handlung.

Diesen ganzen bunten Narrenschwarm trieb Corneille gleich bei seinem ersten Auftreten mit Geißelhieben aus dem Tempel der dramatischen Muse. Das dichterische Selbstbewußtsein war bei ihm, wie „Mélite“ bekundet, frühzeitig rege; er verschmähte es, auf den ausgetretenen Wegen der bisherigen Dramatik weiter zu gehen und bahnte sich kühn seine eigene Straße. Dieses Selbstbewußtsein, das sich später zur Selbstgenügsamkeit steigerte, hat ihn denn auch nie mehr verlassen, selbst nicht in den Zeiten seines Verfalls, als das Publikum seine Stücke kalt aufnahm, die Kritiker insgeheim und offen an ihm mäkelten und Boileau in seiner gewohnten Weise die Galle an ihm ausließ. Stolz und vornehm, sich des eigenen Werthes und der eigenen Kraft bis zur Ueberhebung bewußt, verschmähte er es, anderen nachzuahmen, er wollte nicht Schüler eines Meisters heißen, sondern ein geborner Meister sein. Um diese Stellung einnehmen zu können, arbeitete er unausgesetzt und unter Aufwand seiner gesammten Kraft an seiner dichterischen Ausbildung. Unter den größten Anstrengungen und nach vielen gescheiterten Versuchen erreichte er endlich sein Ziel. Corneille ist keiner von jenen frühreifen und rasch arbeitenden Dichtern, die schon in den ersten Jünglingsjahren fernvollendete Gedichte schreiben,

seine ganze Art und Weise hatte etwas Langsames und Bedächtiges, um nicht zu sagen Schwerfälliges, die Verse flossen ihm nicht leicht aus der Feder, sein Dichten war die angestrengteste Geistesarbeit.

Corneille's erster dramatischer Versuch „Mélite“ hat nichts von dem tollen Spuk und den derben Späßen eines Hardy. Das Stück will uns das Leben und die Unterhaltung der „honnêtes gens“ schildern, wie es wirklich sei, ohne daß man die vulgären Redensarten und Narrheiten der stehenden Figuren mit in den Kauf nehmen müsse. Das Publikum verhielt sich anfangs dem Stücke gegenüber etwas kühl, bis der Herr von Biancour, der als Hauptkennner und unfehlbarer Richter in dramatischen Dingen galt, sich für dasselbe erklärte und durch sein Urtheil ein förmliches Reissen um das Lustspiel und einen Sturm auf das Theater, in welchem es gegeben wurde, hervorrief. Als das Publikum sich anfangs gegen das Lustspiel zurückhaltend verhielt, hatte es ein ganz richtiges Gefühl, denn die derbe Komik der Possen Hardy's ist jedenfalls dem faden Gerede und den kindischen Schrollen der Liebenden in „Mélite“ vorzuziehen. Jedoch das Orakel hatte gesprochen, und Alles, was Anspruch an Bildung und Geschmack machte, beeilte sich ihm beizupflichten, die Farcen Hardy's zu ächten und „Mélite“ zu sehen. Corneille galt fortan als der dramatische Dichter der Salons und der vornehmen und vornehmthuenden Welt, während Hardy und Genossen bei den andern Ständen nach wie vor ein dankbares Publikum fanden.

„Mélite“ und den darauf folgenden Jugendlustspielen merkt man noch ganz die spanische Schule an, in welche der Dichter gegangen ist. Zwar vermeidet er das auf dem spanischen Theater beliebte „aparté“, zwar verbannt er die Späße der Diener und ihre Liebchaften mit den Zosen, die auf der spanischen Bühne in Comoedie und Tragicoedie stereotyp sind, aber weniger weil sein Kunstgeschmack sich dagegen sträubt, als weil er gegen Hardy und dessen Genossen, die solche Auftritte bis zum Uebermaß anbrachten, durch seinen vornehmen Ton abstechen will; es verrathen ihn jedoch die Theaterstreiche, die den spanischen nichts nachgeben. Wo der Einfluß des Spanischen sich besonders stark zeigt, haben wir auch jene Mischung von Tragik und Komik, nichts geht ohne Duell, ohne Verkleidung ab, kurz, sein Genies geht noch am Gängelbände seiner spanischen Amme. Seine ersten Versuche haben alle etwas Puppenpielartiges, es sind die Personen nur Drahtfiguren in der Hand des hinter der Scene stehenden Dichters; nicht ihr Charakter und die ihnen anfänglich zugewiesene Stellung bestimmt ihre Worte und Schritte, sondern der Dichter leitet jede Bewegung seiner Automaten nach Willkür. Ferner sind sie entweder äußerst arm an Handlung oder mit derselben überladen; sie kränken entweder an Schwindsucht oder an Fettsucht, das warme gesunde Blut dramatischen Lebens geht fast sämmtlich ihnen ab. „Mélite“ ist gleich eins von den bleichsüchtigen Stücken, bei denen man die größte Mühe hat, den Faden der Handlung festzuhalten, der sich nur zu geneigt zeigt, bei jeder Gelegenheit zu reißen. Die ganze Fabel zeigt in ihrer Erfindung noch etwas Unreifes, um nicht zu sagen Kindisches, von Charakteristik ist kaum eine Ahnung vorhanden, lange Monologe sind nach damaligem Theaterbrauch jeden Augenblick als Hemmschuh angewandt, um die ohnehin nur mühsam sich fortschleppende Handlung in ihrem Fortschritt noch mehr aufzuhalten. Es ist als ob man einem auf Krücken humpelnden Lahmen noch ab und zu einen Stock zwischen die Beine schleuderte, aus Furcht, er möchte zu schnell gehen. Zu diesen Uebelständen kommen noch manche andere: lang ausgedehnte mit allerlei Flic- und Fliiterwerk ausgestaffirte Scenen, unverknüpfte oder schlecht vorbereitete Auftritte und einfältige Theaterstreiche.

Den Gipfel der Lächerlichkeit erreicht das Stück in der Scene, wo Erast in Wahnsinn verfällt. Ein solcher Wahnsinn ist wohl selten dramatisch dargestellt worden, so unpsychologisch und widernatürlich ist Alles. Die Sprache ist noch ziemlich dürr und farblos, wengleich schon hier und da Töne anklingen, welche an die wehmüthig süßen und hinschmelzenden Worte erinnern, mit denen Chimene ihrem von Liebe und Kindespflicht zugleich bedrängten Herzen Luft macht. So unvollkommen und unreif auch das Stück ist, so muß es doch immerhin als ein bedeutender Fortschritt gegenüber den Leistungen der zeitgenössischen Dramatiker bezeichnet werden.

Leidet „Mélite“ am Mangel einer bedeutenden Handlung, so ist an „Clitandre“ die überwältigende Ueberfülle eines solchen zu rügen. Das Stück enthält ein solches Wirrsal sich kreuzender und schlecht verknüpfter Intriguen, daß es uns äußerst schwer wird, dem Dichter durch die Irrgänge seines Labyrinthes zu folgen. Die Fabel des Stückes und ihre dramatische Behandlung gibt an Abenteuerlichkeit und grotesken Theaterstreichen den Nachwerken Hardy's durchaus nichts nach. Das Stück kam dem Dichter selbst etwas bunt vor, und er entschuldigt es damit, daß er denjenigen, die „Mélite“ wegen der dürftigen und wenig effektvollen Handlung getadelt hätten, habe zeigen wollen, daß er auch sehr verwickelte und äußerst effektvolle Comoedien zu schreiben verstehe. Die im „Clitandre“ angewandte Manier wurde vom Dichter für längere Zeit bei Seite gelegt, bis er sie in „Illusion“ und besonders in den Tragoedien „Rodoguno“ und „Héraclius“ wieder aufnahm.

„Clitandre“ ist aber noch in anderer Hinsicht merkwürdig. In diesem Stücke ist der Dichter bemüht, die Einheit der Zeit zu beobachten, d. h. die Handlung innerhalb vierundzwanzig Stunden sich abwickeln zu lassen, während er es noch mit den beiden anderen Einheiten nicht sehr gewissenhaft nimmt. Im Jahre 1632 hatte die Vierundzwanzigstundenregel erst den Beifall einiger weniger gefunden und wurde noch vielfach als pedantisch verworfen. In „Clitandre“ wollte Corneille zeigen, daß er auch das Kunststück der vierundzwanzig Stunden zu machen verstände. Er erklärt aber dabei ausdrücklich, daß die Regel deshalb noch lange nicht seinen Beifall habe und er sich keineswegs für gebunden erachte, sie fortan immer zu befolgen. Damals macht er sich noch lustig über die allzu eifrigen Vertheidiger und blinden Anbeter der Alten und vermeint selbstgefällig, daß er selbst verschiedene Verbesserungen in dramatischen Dingen eingeführt habe. Damals beim Beginn seiner Laufbahn als dramatischer Dichter sagt er von der Autorität der Griechen: „Je leur porte du respect comme à des gens qui nous ont frayé le chemin et qui, après avoir défriché un pays fort rude, nous ont laissé à le cultiver.“ Nur zu bald aber gab er diese Ansicht auf und bekehrte sich, allerdings nicht ohne einige geheime und offene „hérésies“, zum alleinigmachenden Glauben an die „Poetik“ des Aristoteles, um später im Alter, nachdem er längst die Glanzperiode seines dichterischen Schaffens hinter sich hatte, nochmals auf die Ansichten seiner Jugend zurückzukommen.

Alle übrigen Jugendlustspiele „la Veuve“, „la Galerie du Palais“ „la Suivante“ und „la Place Royale“ haben fast dieselbe, oder eine nur wenig abweichende Fabel und bekunden überhaupt ein nur geringes Erfindungstalent. Der Dichter würfelt nach seiner Laune eine kleine Gesellschaft zusammen und läßt dann in ihrem Kreise irgend einen alltäglichen, schalen, höchstens durch eine Entführung oder ein projektirtes Duell gewürzten Liebeshandel sich abspielen. Es sind gewöhnlich zwei Nebenbuhler vorhanden, von denen der eine schließlich die Geliebte erhält, während der andere entsetzt oder mit einer bereit gehaltenen Reservegeliebten entschädigt wird.

Nur wenn ein Liebhaber sich zu ungebührlich beträgt und wiederholt sein Treugelübde bricht, muß er am Ende leer ausgehen. In „la Place Royale“ nimmt der Dichter einen entschiedenen Anlauf zu einer schärfer markirten Charakteristik; es sind nicht mehr ganz die fahlen blutlosen Schatten, die nach dem Wink des Dichters auf der Bühne hin- und herhuschen, er hat wenigstens versucht, ihnen frisches freies Leben einzuhauchen und soviel als möglich seiner Neigung zu widerstehen, sie nach seiner eigenen Willkür zu bewegen; er läßt sie vielmehr, gegen seine bisherige Gewohnheit, von der ihnen einmal beigelegten Gemüths- und Denkungsart sich selbstständig weitertreiben. Auch fühlte er, daß der Schluß nicht mehr so sein dürfe wie früher, da sonst doch sein Erfindungstalent allzu häufig erscheinen würde, und so läßt er denn zur Abwechslung ziemlich willkürlich und grausam Angelica in ein Kloster gehen und Dorante ihr entsagen.

Ein ganz seltsames Stück ist „l'illusion“, das der Dichter selbst als „un étrange monstre“ bezeichnet. Corneille wollte dem Publikum wieder einmal mit etwas ganz Neuem und Ungewöhnlichem aufwarten, wie das so seine Sucht war, die ihn bis an sein Lebensende nie verließ und ihn auf immer seltsamere und verschrobenere Ideen und Stoffe verfallen ließ. Und in der That ist „l'illusion“ ein so seltsames dramatisches Erzeugniß, daß es einem deutschen Romantiker der Schlegel-Tieck'schen Schule alle Ehre gemacht haben würde, und man sich sehr verwundern muß, daß nicht einer derselben eine lobredende Kritik darauf geschrieben hat. Die Verwirrung, die der Dichter dadurch anrichtet, daß er auf der wirklichen Bühne noch eine Bühne und auf dieser zweiten eine dritte errichten läßt, erinnert stark an ähnliche Experimente unserer Romantiker, z. B. an Tieck's „Verkehrte Welt.“ Der Dichter schließt das Stück mit einer schwunghaften Lobrede auf das Theater, in welcher zwischen den Zeilen zu lesen ist, daß Corneille in hohem Grade sich seiner Verdienste um dasselbe bewußt ist.

Ein Jahr vor „l'illusion“ erschien „Médée“, mit welchem Stücke Corneille das für seinen Genius allein passende Gebiet der Tragoedie betrat. „Médée“ ist nur ein schwacher, schüchtern, sich ängstlich an die klassischen Vorbilder anklammernder Versuch, aber gleichwohl durch manche Stelle voll Pathos und Wärme schon der Vorläufer des Eid. In der Charakterzeichnung ist noch manches Verfehlte, z. B. der Charakter des Jason, während Medea nicht gerade unglücklich in ihrer ganzen dämonischen Leidenschaftlichkeit und Furchtbarkeit gezeichnet ist. Trotz seiner Untreue und Jämmerlichkeit ist ihr Jason noch immer theuer, gegen seine Person stimmt sie nicht auf Rache, denn sie hat ihn einst zu theuer erkaufte, nur sein falsches Herz will sie treffen, indem sie die verhasste Nebenbuhlerin Creusa und deren Vater vernichtet. Manche Züge im Charakterbild Medea's verdankt Corneille dem Euripides und dem Seneca, mit denen er in eitler Anstrengung wetteiferte. Ein Hauptfehler des Stückes ist die allzu pathetische, an Schwulst streifende Sprache, die deutlich den Einfluß des römischen Tragikers verräth; auch das berühmte „Moi“ Medea's dürfte der Dichter dem Römer verdanken. Mit diesem „Moi“ eröffnete Corneille jene bekannte Reihe epigrammatisch zugespitzter Glanzstellen, es ist der Vorläufer des „je ne vous connais plus“ und „qu'il mourût“ im „Horace“, des „soyons amis, Cinna“ im „Cinna“, die viele französischen Kritiker uns als unverwerfliche Belege für die „grandeur“ des Dichters vorhalten. Sie vergessen aber hierbei, daß es ihnen wie jenem griechischen Pedanten ergeht, der ein Haus verkaufen wollte und einen Stein als Probe herumtrug.

Mit „Médée“ schien im Dichter die Ueberzeugung sich Bahn zu brechen, daß nicht die

Comödie sondern allein die Tragödie der seinem Genius eigenthümliche Wirkungskreis und der Boden sei, auf dem Lorbeern für ihn erblühen könnten. Er hatte freilich gleich darauf noch einen Rückfall, als er „l'illusion“ schrieb, aber mit diesem Stücke streifte er auch die letzte Illusion ab, die ihn noch über seine wahre Kraft und seinen eigentlichen Dichterberuf täuschte. Es ist als ob eine unsichtbare Macht bei diesem Stücke ihm in die Feder gegriffen und ihn am Weiterschreiben habe verhindern wollen; das Stück beginnt als Comödie und klingt als Tragödie aus. Vielleicht mochte ihm auch sein Gefühl sagen, daß er Unrecht thue, ein plötzlicher Widerwille gegen seine bisherige Lustspielmanier, die windigen Charaktere, die nichtsagenden sich immer wiederholenden Verwicklungen derselben scheint ihn erfaßt zu haben. Er brach wenigstens längere Zeit entschieden mit der Comödie, und die tragische Muse belohnte seine reuige Rückkehr zu ihr gleich mit einem Meisterwerk, dem „Cid“. Mit diesem Drama verließ Corneille die trübe graue Atmosphäre der Mittelmäßigkeit und schwang sich empor in den lichten Aether zur Sonne, wo es nur Abergengien zu kreisen erlaubt ist; nur kurze Zeit schwebte er dort stolz in einsamer Höhe, dann senkte er sich allmählig tiefer und tiefer, um zuletzt stich und mürrisch mit gelähmten Schwingen für immer auf niederer Erde seinen Platz zu nehmen.

Vor einer eingehenden Besprechung des „Cid“ und der folgenden Dramen dürfte eine Untersuchung darüber, welcher Art die Ansichten Corneille's und seiner Zeitgenossen über das Wesen und die Technik des Dramas waren, hier geboten erscheinen.

Die französische Tragödie sucht, wie jede ächte Tragödie, auf jenem Axiom des Aristoteles: „Es ist die Tragödie die Nachahmung einer Handlung würdig bedeutenden Inhalts und vollständig abgeschlossenen Verlaufs, die einen bestimmten Umfang hat, in künstlerisch gewürzter Sprache, deren Würzen jede für sich in den verschiedenen Theilen der Tragödie zur Anwendung gelangen, dargestellt von gegenwärtig handelnden Personen und nicht durch erzählenden Bericht, durch Mitleid und Furcht die Läuterung der Empfindungseindrücke dieser Art abschließlich zu Stande bringend“. Sodann verlangt Aristoteles weiter, daß der Dichter seine Fabel den Anforderungen der Wahrscheinlichkeit und der Nothwendigkeit gemäß behandle, und wünscht in diesem Sinne, daß die Dauer der dramatischen Handlung einen Sonnenumlauf oder doch nicht viel länger dauere. Auf Grund dieser und einiger anderen Stellen der „Poetik“ haben die französischen Aristarchen die berühmte Regel der drei Einheiten, der Handlung, der Zeit und des Ortes als ein für alle dramatischen Dichter bindendes Gesetz erlassen. Die Einheit der Handlung wird jeder dem Aristoteles und den Franzosen gern als unumgänglich nothwendig zugestehen. In Betreff der beiden andern Einheiten gehen die Theorien der verschiedenen Kunstrichter und die Praxis der einzelnen Dichter sehr auseinander. Welche unübersteigliche Kluft ist nicht in dieser Hinsicht zwischen Corneille und Shakspeare! Bei ersterem die größte Engherzigkeit, bei letzterem fast zügellose Freiheit! Das moderne Drama, soll es bühnengerecht sein, wird weder den einen noch den andern sich zum Muster nehmen können, sondern einen Mittelweg einschlagen müssen. Auf die Einheit des Ortes ist dabei um so weniger Rücksicht zu nehmen, als dieselbe nichts als eine Erfindung der Franzosen ist, welche sie allerdings gern dem Aristoteles unterschieben möchten.

Als Corneille auftrat, war die Lehre von den drei Einheiten und von der Autorität des Aristoteles nichts weiter als eine Schulmeinung, die noch weit entfernt davon war, allgemein bindende Gesetzeskraft zu haben. Letztere verschaffte ihr erst durch sein gewaltiges Ansehen

Corneille, ohne zu ahnen, welchen folgenschweren Einfluß sein Vorgang auf die Entwicklung des französischen Dramas haben würde, ohne sich bewußt zu werden, daß er sich selbst die drückendsten Fesseln anlegte und eine nur äußerst schwer zu erfüllende Verpflichtung übernahm. Hätte sich Corneille dem Zwange der drei Einheiten nicht gefügt und sich volle Freiheit vorbehalten, so würden dieselben wohl schwerlich zu allgemeiner Geltung gelangt sein. Aber zu einem so durchgreifenden Vorgehen war Corneille zu pedantisch und zu engherzig. Nur zu bald sollte er inne werden, eine wie schwere Last er auf sich geladen hatte, aber er konnte nun nicht mehr rückwärts, so daß ihm nichts Anderes übrig blieb, als durch Deuteleien und Sophismen die Strenge der Regeln zu umgehen. Wie er selbst eingestehen mußte, fühlte er sich durch die Forderung der Einheit der Zeit und des Ortes überall beengt. Fast bei jedem Stücke beklagt er sich über die Zwangsjacke der drei Einheiten, in seinen „Examens“ ist er immer bemüht zu zeigen, mit welchen Anstrengungen und mit welchen häufig sehr kleinlichen Mitteln er die kritischen Wolfsgruben vermieden hat. Durch die strenge Beobachtung der Einheit des Ortes und der Zeit werden dem Glauben des Zuhörers oder Lesers Unwahrscheinlichkeiten zugemuthet, die oft handgreiflich sind, aber die Regel ist, wenn auch bloß äußerlich, beobachtet. Als die Franzosen auf dem Trümmer der Aristotelischen Poetik sich ihre Dramaturgie aufbauten, hatten sie die Wahl zwischen zwei Uebeln, einem sehr großen und einem ganz geringfügigen, aber sie wählten das erstere anstatt des letzteren. Um die Illusion des Zuschauers nicht zu stören und seine Phantasie nicht in Anspruch nehmen zu müssen, stellen sie an seinen Glauben die äußersten Zumuthungen. Sie bedachten dabei nicht, daß die Verhältnisse seit Aristoteles anders geworden und die antike und moderne Bühne zwei ganz verschiedene Dinge seien. Vieles, was Aristoteles gesagt hat, wird ewig wahr bleiben und für alle Zeiten das Fundament der Kunst bilden: damit muß aber nicht dasjenige verwechselt werden, was Aristoteles nur in Bezug auf seine Zeit und seine Landsleute gesagt haben kann. Die Franzosen nahmen jedoch Alles ohne Unterschied auf ihre Bühne mit hinüber mit Ausnahme des auf dem modernen Theater völlig unverwendbaren Chors. Letzteres war die erste Inconsequenz, der bald mehrere andere folgen mußten, da sie dadurch schon sofort an der Autorität des erwähnten Gesetzgebers gerüttelt hatten. So gelangten sie denn bald dazu, den Aristoteles zu mißdeuten, zu verfälschen oder zu verzerrern. Nichtsdestoweniger glaubten sie, den Vorschriften des griechischen Philosophen getreu nachzukommen. Zwei Jahrhunderte hindurch haben die Franzosen auf diese Weise am Aristoteles und noch dazu an einer höchst lückenhaften Schrift desselben, die vielleicht nichts als eine bloße Schüleraufzeichnung Aristotelischer Vorlesungen ist, unwandelbar geblieben, gerade wie die Scholastiker an seinen übrigen Schriften, so daß man sie füglich die Scholastiker des Dramas nennen könnte. Und seltsam! als ihr Landsmann Cartesius die Fesseln der auf Aristoteles fußenden Scholastik in Philosophie und Theologie brach, ließen sie fast gleichzeitig ihren poetischen Geschmack in dieselben Fesseln schlagen. Sie luden sich also die abgeworfene Last bloß auf die andere Schulter und trugen sie unverdrossen wieder ein paar Jahrhunderte weiter.

Wie schon bemerkt, war Corneille derjenige, der durch seine dramatischen Werke und seine theoretischen Schriften am meisten dazu beitrug, daß die Poetik des Aristoteles als dramatisches Gesetzbuch in Frankreich Aufnahme fand. Er selbst sollte dies am schwersten büßen. Weniger geschickt und geschmeidig wie sein Nachfolger Racine, der mit seltener Kunst und großem Anstand selbst in die strengsten Regeln sich zu finden wußte, hatte er fortwährend mit denselben zu

ringen und zu rechten, so daß er sich gewisse „Kezereien“ gegen die Aristotelischen Dogmen erlauben mußte. Besonders anstößig sind ihm die Einheiten der Zeit und des Ortes. Die Kunsttrichter der strengen Schule, gestützt auf die Worte des Aristoteles, daß die Dauer der tragischen Handlung einen Sonnenumlauf oder doch nicht viel mehr betragen müsse, gestehen dem Dichter zwölf, höchstens vierundzwanzig Stunden zu. Die Dramaturgen der laxeren Observanz und mit ihnen Corneille erlauben sich die kleine Kezerei, jene Stelle des Aristoteles als ein Zugeständniß von etwa dreißig Stunden aufzufassen. Also die Vorbereitung, die Entwicklung und der Ausgang welterschütternder Ereignisse, das geheimnißvolle Entstehen, das Wachsen und der Ausbruch gewaltiger Leidenschaften sollen auf das Prokrustesbett von dreißig Stunden Länge gespannt werden! In einem Tage und einer Nacht soll sich der tragische Kampf, Schuld und Sühne des Helden abspielen! Es müssen daher die französischen Dichter die Leidenschaft schon ganz fertig und mundgerecht als dampfenden Braten aufstischen. Aber trotzdem geschieht es meistens, daß die Einheit der Zeit gewöhnlich nur in der Idee des Dichters und der kritischen Zionswächter vorhanden ist. Sie betonen bloß die Möglichkeit, daß die Handlung sich innerhalb vierundzwanzig Stunden abwickeln könne, wenn auch die Wahrscheinlichkeit laut dagegen protestiren sollte. Sie beobachten die Einheit der Zeit, um die Wahrscheinlichkeit zu wahren, und doch verletzen sie gerade durch diese Forderung die Wahrscheinlichkeit auf die allergrößte Weise. Sie gerathen also in den seltsamen Widerspruch, die Wahrscheinlichkeit durch Verletzung der Wahrscheinlichkeit erhalten zu wollen.

In eine fast eben so große Verlegenheit bringt den französischen Dramatiker die Einheit des Ortes. Einige, welche für Ermäßigung der allzustrengen Anforderungen sind, glauben, es sei dieser Vorschrift schon genügt, wenn man den Schauplatz der Handlung auf Orte beschränke, die sich innerhalb vierundzwanzig Stunden auf irgend eine Weise, zu Fuß, zu Ross, zu Schiffe oder mit der Post erreichen lassen. Mit dieser Forderung könnten sich auch die heutigen Dramatiker ganz wohl zufrieden geben, da sich, Dank der Erfindung der Eisenbahnen, jetzt schon bedeutende Strecken in dieser Zeit zurücklegen lassen. Die Kritiker vom reinsten Wasser jedoch verlangen, daß die Scene alle fünf Akte hindurch stabil sei und sich gar nicht verändere, erlauben also nicht einmal „*unité de ville*“ oder „*unité de palais*.“ Zwischen diesen beiden äußersten Richtungen steht eine dritte vermittelnde Ansicht, welche einen Wechsel der Scene von Akt zu Akt und im Falle zwingendster Nothwendigkeit innerhalb eines Aktes gestattet, jedoch nicht bewilligt, daß der Schauplatz über das Weichbild der Stadt hinaus verlegt werde. Corneille, welcher diese Erklärung von Einheit des Ortes billigt, erklärt es für fast unmöglich, die Regeln in ihrer ganzen Strenge zu beobachten und räumt ein, daß es ihm im Ganzen nur dreimal im „*Horace*“, im „*Polyucte*“ und im „*Pompée*“ völlig gelungen sei. Er glaubt, daß man mit zwei oder drei Schauplätzen auskommen könne, zwischen denen dann nach Bedürfniß gewechselt werden könne. Um nicht verschiedener Decorationen benöthigt zu sein, solle man die Scene niemals fest bestimmen, sondern nur im Allgemeinen durch die Stadt bezeichnen. Der Zuschauer, wenn er nicht gerade ein besonders böswilliger Kleinigkeitskrämer oder Splitterrichter sei, würde den durch keine Aenderung der Decoration angedeuteten aber trotzdem vor sich gehenden Wechsel der Scene überhaupt nicht merken, da er mit ganzer Andacht die auf der Bühne dargestellte Handlung versolge. Für das beste Auskunftsmittel, die Einheit des Ortes der Regel gemäß zu wahren, hält Corneille die Annahme eines sogenannten „*lieu théâtral*.“ Er hat es für sehr unpassend befunden, daß Personen, die von den

verschiedensten, häufig von gerade entgegengesetzten Leidenschaften und Interessen bewegt sind, an einem und demselben Orte ihre Pläne schmieden und ihre Geheimnisse enthüllen. Um diese Unzuträglichkeit zu vermeiden verfällt Corneille auf den ingeniosen Einfall, einen „Theaterort“ anzunehmen und zwar einen Saal, in welchen die Gemächer der einzelnen handelnden Personen einmünden. Dieser Saal müsse zwei Privilegien haben, erstens müsse von jeder Person, die dort spreche, angenommen werden, daß sie dort in derselben Verborgenheit rede, als ob sie auf ihrem Zimmer wäre; zweitens anstatt daß die aufgetretenen Personen abgehen und die nicht aufgetretenen auf ihrem Zimmer besuchen, sollen letztere aus ihren Gemächern herantreten und mit ersteren auf der unverletzlichen dramatischen Freistätte verhandeln, ohne der „Wohlanständigkeit“ Zwang anzuthun.

Zu solchen Spitzfindigkeiten und Deuteleien, zu so windigen Auskunftsmitteln sahen sich Corneille und seine Nachfolger gezwungen, bloß um jene längst abgelebten Regeln der treibenden, wachsenden, nach Ausdehnung und Freiheit strebenden Gedankenmacht der neuen Zeit anzupassen. Corneille sah dies bald genug ein, hatte aber nicht den Muth, in kühnem Anlauf die morschen Schranken zu durchbrechen, die Geisteskrüppel, welche dieselben hüteten, über den Haufen zu werfen und sich frei in die Arme der Mutter aller Kunst, der Natur zu werfen.

Eine fernere Hauptbedingung, die Aristoteles und mit ihm alle späteren Dramaturgen an die Tragödie stellen, verlangt, daß dieselbe Furcht und Mitleiden in den Herzen der Zuschauer erwecke und auf die Weise die Leidenschaften läutere. Es ist hier wohl kaum nöthig zu zeigen, wie sehr Corneille die Aristotelische Katharsis mißverstanden hat, wie schwer er gefehlt, als er sich zu zeigen bemühte, daß die Erregung von Mitleid und Furcht nicht durch den tragischen Helden allein sondern auch durch zwei Personen geschehen könne, so daß der eine etwa nur Mitleid, der andere bloß Furcht einflöße, daß ferner die Bewunderung, welche der feste Muth edler Herzen im Unglücke erzeuge, ein Surrogat für Mitleiden und Furcht sein könne u. s. w. Lessing hat in seiner Hamburgischen Dramaturgie den Theoretiker Corneille in dieser Beziehung gründlich abgefertigt, aber dabei freilich oft dem Dichter Corneille schweres Unrecht gethan.

Die weiteren Vorschriften Corneille's über das Drama sind minder wichtig und brauchen hier nicht weiter erwähnt zu werden. Aus dem Gesagten geht hervor, daß Corneille durch seine Werke die Poetik des Aristoteles in Frankreich erst allgemein in Aufnahme gebracht hat, daß er aber auch derjenige gewesen ist, der ihre Autorität durch allerlei Deuteleien, Verzerrungen und Uebertreibungen untergraben hat. Zum Unglück für die französische Tragödie und eine gesunde Entwicklung derselben fand Corneille an Racine einen so bescheidenen und schüchternen, sich jeder Autorität bereitwillig unterordnenden aber durch seine Dichtungen so bedeutenden Nachfolger, daß der von Corneille aufgestellte, angeblich auf Aristoteles basirte dramatische Codex fortan anerkannt blieb. Als dann noch Boileau in seiner Poetik mit seltener Klarheit und Prägnanz die wichtigsten Sätze desselben in Verse gebracht hatte, war das dramatische Gesetzbuch fertig. Erst die Revolution mit ihrer geringen Achtung gegen das Althergebrachte führte zugleich mit der politischen und socialen auch eine litterarische Umwälzung herbei. Wie der französische Staat und die französische Gesellschaft an einem Zustande angekommen waren, der eine Fortexistenz in der bisherigen Weise unmöglich machte, so auch der französische Classicismus. In der Politik wie in der Litteratur kam jetzt die Romantik auf.

Im Jahre 1636 veröffentlichte Corneille seinen „Cid“, dem er in einem Zeitraum von

vier Jahren noch drei seiner Meisterwerke „Horace“, „Cinna“ und „Polyeucte“ folgen ließ. Diesen Werken gegenüber verhält sich die deutsche Kritik gewöhnlich sehr kühl; wenn sie auch den „Cid“ und „Horace“ gelten lassen muß, so trifft doch ihr Tadel besonders „Cinna“ und „Polyeucte“. Weil sie die Technik der französischen Dramen und den in ihnen herrschenden Regelzwang durchaus nicht gelten lassen will, verwirft sie gewöhnlich das ganze Werk, ohne die poetischen Schönheiten desselben, die Kunst der Composition und die Charaktere gebührend zu würdigen. So geht ihr hierbei die ihr sonst in hohem Grade eigene Objectivität gänzlich verloren. Selbst wenn die französischen Dramen weder den Anforderungen des Aristoteles noch denen der modernen Dramaturgen an die Tragödie völlig entsprechen und wir sie deshalb in die Zwittergattung der „Schauspiele“ oder der „dramatischen Dichtungen“ verweisen müßten, so verdienen sie noch immer hohes Lob und zwar nicht zum geringsten Theile gerade deshalb, daß der Dichter trotz der nur schubbreiten Freiheit, die ihm gelassen ist, noch so Bedeutendes geleistet hat. Zur unparteiischen Beurtheilung dieser Werke dürfte hier mehr als irgendwo anders das Wort unseres Göthe zu beachten sein: „Auch die Beschränkung läßt sich lieben.“

Der „Cid“ war für Corneille's Dichterruhm entscheidend; noch schwankte die Wahl zwischen ihm und seinen Nebenbuhlern, aber der „Cid“ machte jede Rivalität unmöglich, der blendende Glanz, welchen Corneille jetzt um sich verbreitete, schenkte sie in tiefes Dunkel zurück. Mit einer solchen Einmüthigkeit und Wärme wie damals für Corneille hat wohl selten das Publikum für einen Dichter Partei genommen. „Ca est beau comme le Cid“ wurde zum Sprichwort. Die Neider und hämischen Kritiker wagten den durch die Gunst des Publikums unverwundbar gemachten Dichter nicht anzugreifen; nur ein Angriff sollte erfolgen und zwar von einer Seite, von welcher man es am wenigsten hätte erwarten sollen. Der Gegner, welcher gegen Corneille auftrat, war kein geringerer als sein bisheriger Gönner, der Cardinal Richelieu. Durch seine „Mélite“ hatte der Dichter die Aufmerksamkeit des Cardinals, der ein ebenso großer Staatsmann als kleiner Dichter war, auf sich gezogen. Der Cardinal wollte neben seinen diplomatischen und kriegerischen auch dichterische Lorbeern pflücken; er hatte gewisse Ideen, denen er gern poetische Gestalt verliehen gesehen hätte. Aber es nahmen ihn entweder die Staatsgeschäfte zu sehr in Anspruch oder er fühlte sich zu schwach, genug, er entwarf bloß die Pläne und überließ dann deren Ausführung besoldeten Federn. Der Scharfblick, den Richelieu bei der Auswahl seiner politischen Werkzeuge gezeigt hatte, scheint ihn bei der Wahl seiner litterarischen gänzlich im Stiche gelassen zu haben. Vier Männer, sämmtlich von der mächtigsten dichterischen Begabung, bildeten anfangs das litterarische Geheimcabinet des Cardinals, denen später Corneille als fünfter beigelegt wurde. Diese Fünfmänner bearbeiteten dann im Solde des Cardinals die Entwürfe und das Material, das er ihnen übergab, zu Tragödien, Lustspielen oder Schäfergedichten. Aber alle Anstrengungen seiner Handlanger, aller Theaterpomp und alle Kunst der Schauspieler konnten die Dramen Richelieu's in der Gunst des Publikums nicht emporbringen. Erbittert über seine Mißerfolge und neidisch auf den Beifall Corneille's, den er als seine Creatur betrachtete, schickte Richelieu den Herrn von Scudery, den allzeitfertigen Höfling und dickleibigen Epiker gegen Corneille ins Feld. Er leitete jedoch den Angriff so ungeschickt ein, war so übermäßig und augenscheinlich darauf bedacht, den Cid als ein elendes, in Plan, Charakteristik und Versifikation fehlerhaftes Machwerk darzustellen, daß das Publikum von seinem hämischen Tadel gar keine Notiz nahm. Als der erste Kampf so unverrichteter Sache und mit schattigen Waffen abziehen mußte, stellte

Richtern dem Dichter die geschlossene Phalanx der erst jüngst gegründeten Akademie entgegen, damit dieselbe durch die Wucht ihrer Autorität Corneille niederschmettere. Die Akademie entledigte sich des ihr gewordenen heiligen Auftrages nicht eben mit Ungeschick. Sie war als Schiedsrichterin zwischen zwei schroff einander gegenüber stehende Parteien gestellt, den Cardinal, welchem sie als ihrem Gründer Dank schuldete, und das Publikum, bei dem der Corneillecultus immer mehr um sich griff. Es war für das junge Institut eine Lebensfrage, es mit keiner dieser beiden Parteien zu verderben, und so schlug es denn einen Mittelweg ein. Es tadelte am Eid Manches, das wirklich zu tadeln war, neben Manchem, das eher Lob als Tadel verdiente, wies jedoch den Verfasser des „Alario“ mit seinen „Observations“ verdienstermaßen zurecht. Die Sympathien der Akademie stehen augenscheinlich auf Seiten Corneille's, und gern hätte sie ihm ihre Bewunderung gezollt, wenn das strenge Auge des Cardinals nicht gebieterisch einer jeden ihrer Bewegungen gefolgt wäre. Nachdem sie die Fehler des Stückes, wo sie nur konnte, im strengsten Censortone gerügt hatte, konnte sie am Schlusse ihrer „Sentiments“ sich doch nicht enthalten, dem Dichter Worte des Lobes und der Ermunterung zuzurufen, die ihn für allen Tadel entschädigten.

Die Fabel des Eid gehört zu denjenigen, deren Wahl man als „glücklichen Griff“ zu bezeichnen pflegt. Nicht zum geringsten Theil machen die glücklichen Griffe die litterarischen Berühmtheiten, und insofern ist eigentlich Fortuna als Chorführerin der Musen zu bezeichnen. Freilich gehört das Adlerauge des Genies oder mindestens der gesunde ungetrübte Blick des Talenten dazu, um solche Stoffe aufzugreifen und passend zu gestalten. Ein Stümper wird auch aus dem schönsten Marmorblock und bei dem herrlichsten Modell nur Stümperwerk schaffen. Vor Corneille lag der ganze Stoff schon ziemlich gesichtet und bis auf einige Schlacken geläutert da, der Dichter brauchte ihm bloß noch die richtige Form und dichterisches Uebergewand zu verleihen. Und dies hat denn auch Corneille mit all der pedantischen Gewissenhaftigkeit, die ihm eigen war, gethan. Die ganze Anlage des Stückes zeugt von langem eifrigen Studium, jeder Baustein ist gleichsam genau abgemessen und untersucht worden, ob er denn auch zum Werke passe, die Symmetrie nicht störe und den Totaleindruck nicht beeinträchtige. Mit wunderbarer Kunst hat der Dichter antike Schönheit, spanische Grandezza und Leidenschaft und französischen Esprit in seinem Werke harmonisch vereinigt. Dabei läßt er sich noch freier ergehen, es haben die Fesseln jener pseudo-aristotelischen Regeln ihm nicht ganz Herz und Hand eingeschnürt, die Natur findet noch ihr Recht. In wenigen Scenen gibt uns der Dichter eine sehr geschickte und klare Exposition, auch die Schürzung des Knotens ist meisterhaft, nur die Lösung desselben will einigen Kritikern nicht recht gefallen. Dieselben unterschätzen jedoch zu sehr die Rolle des Königs, den sie für eine ziemlich überflüssige Person zu halten scheinen. Der König Ferdinand ist ein kräftiger und weiser Regent, erfüllt mit der Idee des Königthums von Gottes Gnaden, das einerseits ihm das Recht einer absoluten Herrschaft über seine Unterthanen gibt, ihm aber andererseits die Pflicht auferlegt, denselben ein milder und guter Vater zu sein, für das Wohl des Ganzen wie der Einzelnen zu sorgen und die Trostlosigkeit des *summum jus, summa injuria* zu mildern. Stirbt Rodrigo, der sich um den Staat so sehr verdient gemacht hat, so ist der König undankbar, der Staat verliert seine Hauptstütze; auf der anderen Seite erfordert die Gerechtigkeit, d. h. das sich ihre Stelle anmaßende Gesetz, daß Rodrigo wegen seiner Blutschuld den Tod erleide; sein Verdienst erheischt die höchste Belohnung, sein Vergehen die höchste Strafe. Der König in seiner

Weisheit schlichtet den Widerstreit. Er stellt die Entscheidung über das Schicksal des Eid einem Gottesurtheil, einem Zweikampf zwischen dem Eid und dessen Nebenbuhler Sancho anheim und macht gleichzeitig von seiner absoluten Herrschergewalt in der Weise Gebrauch, daß er Chimenen zwingt, demjenigen, der siegreich aus dem Kampfe hervorgehen würde, unter allen Umständen ihre Hand zu reichen, ein Zwang, den sie sich, als Rodrigo gesiegt hat, halb willig halb widerstrebend gefallen läßt. Auch die übrigen Charaktere sind meisterhaft: Der jähzornige, ehrgeizige und stolze Graf Gormaz; der erfahrene und besonnene Don Diego, der jedoch durch die ihm angethane unerhörte Beschimpfung noch einmal in jugendlicher Leidenschaft aufbraust, eine Säule ritterlichen Brauchs und ritterlicher Ehre; der tapfere und trotz seiner Jugend so thatkräftige und entschlossene Eid, dem die Ehre über Alles geht und der ihr das Theuerste, das er besitzt, Chimenens Liebe, opfert, und endlich Chimene, ein reiches tiefes Frauengemüth, voll Unschuld und zugleich voll Leidenschaft, die den schweren Kampf zwischen Liebe und Kindespflicht kämpft, der sie herauszutreten zwingt aus der schamhaften Zurückgezogenheit und der Schlichternheit des Mädchens, um auf dem schlüpfrigen Boden des Hofes ihr trauriges Recht gegen den Geliebten ihres Herzens zu verfolgen. Als ein Fehler des Stückes wird gewöhnlich die Rolle der Infantin und die der Confidante bezeichnet, obwohl letztere kaum zu entbehren sein dürfte.

Es muß hier auf einzelne Vorzüge und Schönheiten des Stückes noch kurz hingedeutet werden. Gleich die erste Scene ist mit großer Kunst entworfen und eröffnet uns schon einen Blick in die kommenden Ereignisse. Das Glück, das Rodrigo und Chimenen seine Gaben mit vollen Händen zu spenden scheint, macht die Liebende besorgt; die ahnungsvolle prophetische Natur des Weibes bangt vor einem möglichen Wechsel: „Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.“ Hervorzuheben ist besonders die Scene, in welcher Chimenens Kämpfer Sancho ihr auf Befehl seines Siegers sein Schwert zu Füßen legt und sie dadurch zu dem Glauben veranlaßt, ihr Geliebter sei gefallen. Der Dialog ist überall lebhaft und mit großer Kunst durchgeführt, namentlich zeichnen sich die Scenen aus, wo Diego, Gormaz und Rodrigo sich begegnen, knapp und doch genau und treffend, nicht zuviel und nicht zu wenig, jedes Wort weise abgemägt. So viele und so große Schönheiten hat Corneille sicherlich nicht aus seinem spanischen Vorgänger, Guillen de Castro, entlehnen können, das Plagiat, das man Corneille vorgeworfen hat, kann daher unmöglich groß sein, besonders da sich die meisten Züge des französischen wie des spanischen Dramas schon in den Eldromanzen finden.

So ist der „Cid“ die erste Tragödie von dauerndem Werthe in der französischen Litteratur. Durch sie wurde die Bahn gebrochen, der Weg geebnet, auf dem später so viele andere Dichter den Preis in der Tragödie errungen haben. Dies Verdienst darf Corneille nicht verkleinert werden und ist ihm kaum hoch genug anzurechnen. Es ist klar, daß Corneille, wenn man seine gesammten Werke mit denen Racine's vergleicht, verlieren muß, aber letzterer hatte mit keinen Schwierigkeiten mehr zu kämpfen und besaß an Corneille ein großes Vorbild, während dieser keinen irgendwie nennenswerthen Vorgänger hatte und die französische Tragödie aus eigener Kraft fast vollständig erst schaffen mußte. Racine werden wir zwar mehr lesen, Corneille aber mehr bewundern.

Drei Jahre lang schien nach dem Erscheinen des Eid die Muse Corneille's sich ausruhen zu wollen, theils um sich von der übergroßen Anstrengung zu erholen, welche der Eid ihrer jungen Kraft gekostet hatte, theils um neue Schöpfungen vorzubereiten und zu zeitigen. Drei

Jahre lang trug der Dichter seinen „Horace“, seinen „Cinna“ und „Polyeucte“ mit sich herum, bis er endlich in den Jahren 1639 und 1640 mit diesen drei Dramen in die Doffentlichkeit trat und die kühnsten Erwartungen des gespannt harrenden Publikums noch übertraf. Fortan hieß er „der große Corneille“ und wurde fast abgöttisch als der Begründer einer neuen glänzenden Litteraturepoche verehrt. Es ist wohl kaum in Abrede zu stellen, daß Corneille niemals seinen Beinamen „le Grand“ erhalten haben würde, wenn nicht seine vier Meisterdramen unmittelbar auf einander gefolgt, sondern zwischen seinen vielen mittelmäßigen Stücken wie grüne Dafen in weiter Sandwüste zum Vorschein gekommen wären. Die ununterbrochene Folge seiner großen Tragödien hat Corneille seinen Ruhm verschafft. Später als er immer tiefer sank, immer verschrobenere Dichtungen zu Tage förderte, trug die Nation in schöner Pietät Bedenken, den Kranz, den sie einst in die blonden Locken des Jünglings gedrückt hatte, aus dem Silberhaar des ergreifenden Dichters wieder herauszureißen. Auch später hieß er noch immer „le grand Corneille“, als sein Nachfolger Racine ihn bereits verdunkelte. Auch in dieser Beziehung erinnert er an unsern Klopstock, beide waren als Dichter frühzeitig Greise.

In seiner zweiten Meistertragödie „Horace“ ist es Corneille, freilich nur unter den größten Anstrengungen, gelungen, das große Problem der Beobachtung der drei Einheiten zu lösen. Die Einheiten der Zeit und des Ortes sind der Regel gemäß beobachtet, dagegen wurde von einigen französischen Kritikern behauptet, es sei im Stücke gegen die wichtigste Einheit, die der Handlung schwer gefehlt, ein Vorwurf, der schon zu Corneille's Zeit gemacht wurde und den der Dichter sich selbst schließlich als begründet einschwätzen ließ. Man behauptete, daß eigentlich eine dreifache Handlung vorhanden sei, der Kampf der Horatier und Curiatier, der Schwestermord und der Prozeß des Schwestermörders. Hierbei hat man jedoch außer einigen minder wichtigen Bindegliedern die Charaktere des jungen Horatius und seiner Schwester Camilla außer Acht gelassen. Man hat übersehen, daß bei der eigenthümlichen Anlage derselben und bei dem Gegensatz, in den sie gleich im Anfange zu einander treten, mit Nothwendigkeit es zum Schwestermorde kommen mußte. Dem jungen Horatius ist die Macht und der Ruhm seiner Vaterstadt Alles, die Vaterlandsliebe hat seinem Herzen für kein anderes Gefühl mehr Raum gelassen und alle anderen schönen Gemüthsregungen wie die Liebe zu den Angehörigen, die Humanität u. s. w. erstickt. Erfüllt von dieser übermäßigen Vaterlandsliebe erklärt er vor dem Zweikampfe dem Verlobten seiner Schwester Curiatius, weil derselbe ein Feind Roms sei: „Je ne vous connais plus“. Und man fühlt, daß er eben dieselben Worte auch seiner Schwester sagen wird, wenn sie Rom, das ihm über Alles geht, im Schmerz über den Verlust ihres Geliebten schmähen sollte, ja daß er bis zum Schwestermorde vorgehen wird. Dadurch, daß er unnöthiger Weise die Bande der Verwandtschaft zerreißt und jede Rücksicht der Humanität außer Acht setzt, ladet er eine tragische Schuld auf sich, die schließlich im Schwestermorde gipfelt. Dem jungen Horatius gegenüber steht der Albaner Curiatius. Er ist der tapferste der Männer von Alba Longa; obwohl voll Begeisterung für sein Vaterland, kennt er doch nicht die Herzenshärte des Horatius und hat sich ein warmes, empfängliches Herz für alles Gute und Edle bewahrt. Er übernimmt den Kampf mit gebrochenem Herzen, aber ohne einen Augenblick zu schwanken, gehorsam seiner Pflicht, ohne zu prahlen noch zu zagen, äußerlich ruhig und gefaßt. Neben beiden ist besonders der Charakter des alten Horatius hervorzuheben, eine hehre alte Römergestalt, in welcher sich die aufopferungsfreudigste Vaterlandsliebe mit der Weisheit und Besonnenheit des Alters und seltenem Edelsinne paart.

Zweckmäßig hat Cornelle die Figur des Valerius, des unerhörten Liebhabers der Camilla eingefügt, der nach ihrer Ermordung den Schweftermörder zur Verantwortung zieht. Unter den weiblichen Charakteren gebührt der Camilla die erste Stelle. Sie hat etwas von jener der ganzen Familie der Horatier anhaftenden Unbeugsamkeit und Hartnäckigkeit. Wie ihrem Bruder Horatius seine Vaterstadt Rom, so ist ihr der Geliebte Curvatus das Höchste und Heiligste, er ist ihr theurer als alle Verwandten, theurer als das Vaterland. So tritt sie von vornherein in direkten Gegensatz zu ihrem Bruder. Wehe dem, der Camillens Geliebten antastet, wehe dem, der dem jungen Horatius gegenüber Rom auch nur mit Worten nahe zu treten wagt! Horatius ist zum Kampfe gegen der Schwester Verlobten freudig bereit, er erschlägt ihn ohne Bedenken und ohne Anwendung von Mitleid und frohlockt über seinen Tod. Nun bricht der Gegensatz zwischen den Geschwistern offen aus; im Uebermaß ihres Schmerzes lästert Camilla Rom und ihres Bruders Sieg; was ist ihr Rom, was die Welt noch nach dem Verlust des Heißgeliebten? So fällt sie denn unter dem Schwerte ihres vom Siegesrausch noch trunkenen Bruders. Der fünfte Akt enthält die Sühne der blutigen That. Ueber dem Haupte des Schweftermörders, der jedoch zugleich Roms Retter ist, sehen wir das Nichtschwert gezückt, nur durch die Fürbitte seines alten Vaters und mit Rücksicht auf sein eigenes Verdienst und seiner Brüder glorreichen Tod entgeht er der Todesstrafe. Es kann also von einer dreifachen Handlung keine Rede sein, und es ist nicht genug die Kunst zu bewundern, mit welcher der Dichter den äußerst spröden Stoff, der sich unter seinen Händen zu zerbröckeln drohte, zu einem herrlichen Kunstwerke aus einem Guß gestaltet hat.

Die Idee, die das Ganze beherrscht, ist echt tragisch. In „Horace“ ist nicht, wie Schlegel meint, der Sieg des Patriotismus über die Familienbande dargestellt, sondern jenes alte griechische: „*ὑπὲρ πάτριον*“. An sich edle Leidenschaften, wie hier die Liebe des Horatius zum Vaterlande oder die Liebe Camillens zum Verlobten, werden in ihrem Uebermaß, durch das Hinausgehen über die ihnen von der sittlichen Weltordnung gesetzten Schranken, dem Menschen stets zum Verderben gereichen. Der Erhabenheit dieser Idee entspricht auch die Größe des geschichtlichen Moments, den die Tragödie aufgefaßt hat. Rom thut den ersten Schritt seiner Weltbestimmung entgegen; indem es den ersten großen Zuwachs erhält, betritt es die erste Staffel auf dem steilen Pfade zur Weltherrschaft. Die Rücksichtslosigkeit, mit welcher Rom diesem seinem Ziele zuschritt, ist in „Horace“ schon vorgebildet, die eigene Mutterstadt erliegt der Eroberungslust, dem Staatsprinzip Roms, dem bald auch die latinischen Schwesterstädte erliegen werden. So ist der Schweftermörder Horatius in seinem rücksichtslosen, die heiligsten Bande freventlich zerreißenen Patriotismus ein nicht unwürdiger Repräsentant Roms.

Für das beste und vollendetste seiner Werke hielt Cornelle seine Tragödie „Cinna“. Die drei Einheiten sind im Ganzen und Großen beobachtet, nur die Einheit des Ortes entspricht nicht der ganzen Strenge der Regel, doch ist immerhin eine „*unité de palais*“ vorhanden. In „Cinna“ führt uns Cornelle die Zeit des Ueberganges der römischen Republik zur Monarchie vor. Die Republik hat sich überlebt, und Augustus ist als Retter der Gesellschaft und der Ordnung aufgetreten. Aber noch giebt es viele Idealisten, die dem Traum ihrer Jugend von Roms Freiheit und Größe nachhängen und deshalb der Monarchie grollen, noch giebt es viele Ehrgeizige, die sich den Weg zu den alten Ehrenämtern versperrt sehen und darum die Mißvergünstigten und Republikaner spielen, und namentlich viele, bei denen der neue

Herrscher auf seinem Wege zum Throne schwere Blutschuld gehäuft hat. Sie alle sind gegen Augustus verschworen und warten nur auf eine günstige Gelegenheit um ihn zu vernichten. Repräsentanten der ersten und zweiten Klasse sind Cinna und Maximus, die dritte ist in Emiliën vertreten. Die Ersteren werden zu der Verschwörung durch ihre Freiheitsliebe und ihren Ehrgeiz, am meisten aber wohl durch ihre Liebe zu Emiliën angetrieben. Cinna, Maximus und Emilie haben sich einstweilen der Macht und besonders dem leutseligen gewinnenden Wesen des Augustus gefügt, der auf jede erdenkliche Weise durch Wohlthaten, Auszeichnungen und Beförderungen sie sich zu verpflichten trachtet. Dies Verfahren hat auf Cinna und Maximus seinen Eindruck nicht verfehlt, und Emilie, die trotz aller Wohlthaten unerbittlich bleibt, bedarf des ganzen Aufwandes ihrer Ueberredungskunst um zu verhindern, daß ihr Geliebter Cinna der Sache der Verschwörung, die schon zum Ausbruche reif ist, abtrünnig werde. Im entscheidenden Augenblicke empfindet Cinna nach einer Unterredung mit Augustus Gewissensbisse, er hat von Augustus nur Gutes erfahren, er ist von demselben mit Wohlthaten und Ehren überhäuft worden und soll noch größere empfangen, sogar Emiliën soll er durch die Vermittelung des Imperators erhalten. Schon ist er nahe daran der Stimme der Dankbarkeit Gehör zu geben, als ihn Emilie an den Eid erinnert, den er ihr geleistet, das Vaterland und ihren Vater an dem Tyrannen rächen zu wollen, und an ihren festen Vorsatz, ihre Hand nur dem Bluträcher ihres Vaters über der Leiche des Augustus zu reichen. Cinna erklärt ihr, daß er zwar seinem Eide, da sie es nicht anders wolle, nachkommen werde, daß er aber sogleich nach vollbrachter That mit eigener Hand die Strafe für sein Untersagen an sich vollziehen werde. Als durch des Maximus Verrath die Verschwörung entdeckt ist, läßt Augustus Cinna vor sich bringen und hält ihm seine Undankbarkeit vor. Cinna ist gebrochen und vernichtet, aber er verbirgt die Zerknirschung seines Innern hinter erkünsteltem Trost und Republikanerstolz, damit es nicht scheine, als wolle er des Kaisers Mitleid anflehen. Auf die Kunde von der Entdeckung der Verschwörung eilt sodann Emilie herbei, um das Schicksal ihres Geliebten zu theilen; trozig bekennt sie ihre Schuld und hat nur die eine Bitte, Augustus möge sie nicht von Cinna trennen, sondern mit demselben den Tod erleiden lassen, was ihr Augustus mit den zweideutigen Worten „Oui, je vous unirai, puisque vous le voulez“ zusagt. Zuletzt erscheint Maximus, voll Reue über den Verrath an seinem Freunde, und klagt sich selbst an, um das Schicksal seiner früheren Genossen zu theilen. Trozig und todesmuthig stehen alle drei vor Augustus da, nichts Anderes erwartend als daß derselbe sie seiner Herrschsucht opfern werde. Den Edelmuthe der beiden Liebenden und des Maximus überbietet er jedoch und bricht so ihren Trost durch einen großartigen Akt der Selbstbeherrschung und Verzeihung, durch das berühmte „Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie“, das wie ein Richtschwert auf die Undankbaren niederfällt und sie vernichtet.

Die Charakteristik der einzelnen Personen ist im Ganzen eine glückliche zu nennen. Emiliëns Charakter haben einige Kritiker etwas übertrieben gefunden, „une adorable furie“ hat sie ein französischer Kunstrichter genannt, aber es muß nicht vergessen werden, daß sie den Tod eines geliebten Vaters zu rächen hat, daß sie eine glühende Patriotin ist, die dem Tode fürchtlos ins Auge schaut, eine Römerin wie Porcia und Arthia.

Wie im „Cid“ und „Horace“ stellt Corneille auch im „Cinna“ den tragischen Conflict zweier gleichberechtigten Empfindungen dar. In Cinna's Herzen kämpft die Dankbarkeit gegen seinen Wohlthäter Augustus einen schweren trostlosen Kampf mit seiner Liebe zu Emiliën,

seinem Ehrgeize, seinem Patriotismus und der Treue, die er seinem eidlich verpfändeten Worte schuldet; Maximus schwankt in der Wahl zwischen der Freundschaft und Ehre, die ihm gebieten, Cinna zu helfen, und der Liebe zu Emilien, wodurch er zum Verrath am Freunde angestachelt wird; Augustus schwankt lange unentschlossen zwischen den alten Traditionen seiner Politik, die eine rücksichtslose Vernichtung seiner Gegner fordert, und seiner Neigung zur Milde. Nur in Emilien's Herz ist ein solcher Kampf nicht vorhanden. Der Vorsatz, ihres Vaters Blut an Augustus zu rächen, erfüllt ihre ganze Seele und hat alle anderen Gefühle verdrängt mit Ausnahme des Patriotismus und ihrer Liebe zu Cinna, von Dankbarkeit gegen den Kaiser, der sich ihrer als einer vaterlosen Waise angenommen und sie erzogen hat, ist keine Spur zu entdecken.

„Cinna“ ist ein treues Zeitgemälde, das uns, obgleich es uns nie aus den Mauern des Kaiserpalastes hinausführt, dennoch einen tiefen Blick in die politischen und socialen Zustände Roms unter der Regierung des Augustus thun läßt. Nachdem der Dichter in „Horace“ uns Rom in seinem ersten Kampfe auf dem Wege zur Weltherrschaft gezeigt hat, führt er uns dasselbe in „Cinna“ als bereits an seinem Ziele angekommen, als Weltbeherrscherin vor; da es keine äußern Feinde mehr zu bekämpfen hat, aber den Kampf nicht entbehren kann, wendet es die Waffen gegen sich selbst. Rom im Kampfe mit der geistigen Macht des Christenthums, der es schließlich erliegt, zeigt uns die vierte Meistertragödie „Polyeucte“.

Gegen diese Tragödie ist der schwerwiegende Vorwurf gemacht worden, daß sie einen durchaus untragischen Stoff behandle, indem der Held des Stückes tugendhaft sei und ohne alle Schuld leide; es fehle also ein Haupterforderniß der Tragödie, welche verlangt, daß der tragische Held nicht unverdient sondern in Folge seiner Schuld und Fehler untergehe. Daraus zieht dann Lessing weiter den Schluß, daß Märtyrer sich nicht zu Helden einer Tragödie eignen, weil der Charakter des wahren Christen ganz untragisch sei und seine stille Gelassenheit, seine unveränderliche Sanftmuth dem Geschäfte der Tragödie widerstrebe, welche Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen suche. Dieser Vorwurf war übrigens schon zu Corneille's Zeiten gegen das Stück erhoben worden, und der Dichter selbst gab schließlich seinen Kritikern Recht, so wie er es früher gethan hatte, als man seinem „Horace“ den Mangel einer einheitlichen Handlung vorwarf. Der Vorwurf gegen das eine wie gegen das andere Stück ist gleich unbegründet. Polyeucte leidet, vom Standpunkte der Tragödie aus betrachtet, keineswegs unschuldig, wenn auch nach christlichen Begriffen seine Handlungen als hochverdienstlich angesehen werden müssen. Ganz ähnlich verhält es sich mit der „Antigone“ des Sophocles. Indem hier die tragische Heldin gegen den Befehl des Königs an ihrem Bruder die strenggebotene Pflicht der Bestattung erfüllt, begeht sie eine That, die vom allgemein menschlichen Standpunkte aus nur lobenswerth genannt werden kann, aber sie verletzt das Gesetz des Staates und verhöhnt die Staatsgewalt, und darin besteht ihre tragische Schuld. Indem Polyeucte Christ wird und endlich öffentlich die Götter des Staates lästert und ihre Bilder zerschlägt, vollführt er nach christlicher Anschauung eine sehr rühmliche Handlung, aber er verletzt — und dies ist seine tragische Schuld — die Gesetze der bestehenden staatlichen Ordnung und beleidigt die Staatsgewalt. Aber auch sonst ist Polyeucte noch weit entfernt davon, ein „wahrer Christ“ im Sinne Lessing's, d. h. ein Tugendideal und Inbegriff aller christlichen Vollkommenheit zu sein. So hat er seiner Gattin Pauline, die noch Heidin ist, nicht entdeckt, daß er der staatsgefährlichen und geächteten Sekte der Christen zugeneigt ist, so empfängt er

ohne ihr Vorwissen die Taufe und thut damit einen Schritt, der seine Familie nothwendig in die größte Gefahr bringen muß, während er doch vorher seinem edlen Weibe, das ihm ein schweres Herzensopfer gebracht und das ein so großes Anrecht auf sein Vertrauen hat, sein Vorhaben, wenn auch nur zur Warnung vor der kommenden Gefahr, hätte entdecken müssen. Es ist dies durchaus keine geringe Schuld und sie in Verbindung mit der größeren, die Polyeucte in irriger Auslegung des Bibelwortes: „Du sollst Gott mehr gehorchen als den Menschen“ durch Verhöhnung der staatlichen Ordnung auf sich ladet, dürfte den Vorwurf, daß die Handlung des „Polyeucte“ wegen der Schuldblosigkeit des Helden durchaus untragisch sei, entkräften und hinfällig machen.

Die Charakteristik ist in diesem Stücke weniger scharf als in den drei vorhergehenden Tragödien. Der glühende Glaubenseifer und die Gloriole des Martyriums verbreiten um Polyeucte selbst einen so blendenden Glanz, daß das Auge ihm nicht zu nahen wagt und seinen Charakter nur in den allgemeinsten Umrissen zu erkennen vermag. Besser läßt sich der Charakter des Severus feststellen, der als ein Mann voll Treue und Hingebung, als ein Held von ungebeugtem Muthe, von Ausdauer und Biederkeit geschildert ist. Felix ist, wie alle schwankenden Charaktere, nicht im Stande, uns Interesse abzugewinnen, seine plötzliche Bekehrung zum Christenthum nach dem Tode seines Schwiegersohnes Polyeucte, den er hat hinrichten lassen, entbehrt der psychologischen Begründung. Nearch ist ein religiöser Eiferer, heftig und rücksichtslos wie alle Schwärmer, der außer dem Glaubenseifer gern jedes andere, wenn auch noch so edle Gefühl der Menschenbrust wie böses Unkraut ansraufen möchte. Am gelungensten ist der Charakter der Pauline, den Schiller eine „jämmerliche Frage“ genannt hat. Pauline ist eine jener Frauen, die nach einem reinen aber unglücklichen Liebesleben fortan in stiller Resignation alle ihre Kräfte der Pflicht und dem Wohle der anderen widmen; da sie selbst nicht glücklich ist, hat sie es sich vorgesetzt, anderen, so viel als ihr möglich ist, Glück zu bereiten. Ihr Vater hat sie gezwungen, ihrem Geliebten Severus, der zwar durch seinen vortheilhaften Charakter aber nicht durch Glücksgüter oder eine angesehenen Stellung empfohlen ist, zu entsagen und Polyeucte ihre Hand zu reichen. Sie erfüllt treulich gegen ihn alle Pflichten einer Gattin, aber still in ihrem Herzen verborgen bewahrt sie als heiligen Schatz die schmerzliche Erinnerung an den Geliebten ihrer Jugend, der in einem Kriege gegen die Perser nach den rühmlichsten Thaten umgekommen sein soll. Als nun plötzlich der todtgeglaubte Severus, ausgezeichnet durch Kriegsthaten und militärische Würden, wieder vor ihr erscheint, wankt sie keinen Augenblick in ihrer Pflicht, sie erklärt, ihn nie wiedersehen zu wollen und eröffnet ihrem Gatten ihr Herz. Als dieser beschließt den Martyrertod zu erleiden, damit er Paulinen Freiheit gebe, sich mit Severus zu vermählen, nimmt sie das Opfer desselben nicht an und harret bei ihm aus bis zu seinem Tode, und ihr durch den Geist der Entfagung und treuer Pflichterfüllung dem Christenthum schon verwandtes Herz wird durch den Glaubenseifer und das Martyrium ihres Gatten für die neue Lehre gewonnen.

In „Polyeucte“ hat die Sprache Corneille's einen Schwung erreicht, wie in keinem andern Stücke vorher noch nachher; jedoch hat er hier auch diejenige Grenze berührt, die der Schwung nicht überschreiten darf, wenn er nicht zum Schwulst werden will. Diese scharfe Grenze hat Corneille, verführt durch die hohle Rhetorik Lucan's, im folgenden Stücke „la Mort de Pompée“ mehrfach überschritten, wobei es unvermeidlich war, daß er zuweilen von der Höhe, zu der er sich künstlich emporgeschraubt hat, in lächerlichem Falle herunterpurzelt und

auf in erhabener Sprache vorgetragene Plattheiten fällt. „Pompée“ ist der erste entschiedene Rückschritt des Dichters und zwar nicht nur in der Diktion, sondern auch in der Wahl und technischen Behandlung des Stoffes. Ein eigentlicher Held ist gar nicht in dem Stücke vorhanden; Cäsar, auf den man allein angewiesen ist, tritt erst im dritten Akte auf und hat gegen kein tragisches Geschick anzukämpfen; er zeigt sich großmütig und maßhaltend nach dem Falle seines Feindes, gerecht gegen dessen Mörder, tapfer und umsichtig im Kampf, stolz, wie es dem Römer geziemt, und galant gegen die Damen, aber dies Alles macht ihn nicht zu einem tragischen Helden. Die ganze dargestellte Handlung hat wenig Interesse, nur da, wo die um ihren Gatten trauernde Cornelia auftritt, hebt sich zugleich mit der Würde und Innigkeit der Sprache auch unsere Teilnahme. So bezeichnet „Pompée“ den Wendepunkt in Corneille's dichterischem Schaffen, eine Wendung zum Schlechteren, zu jähem Sinken. Seitdem wurde er immer unglücklicher in der Wahl des Stoffes, bis er schließlich in „Pertharite“, „Attila“, „Agésilas“ und vielen anderen die verfehltesten aller tragischen Vorwürfe aufgriff.

In demselben Jahre, wie das vorhergenannte Stück, erschien auch „le Menteur“, mit dem er wieder zu der längst verlassenen Comoedie zurückkehrt. Obgleich „le Menteur“ seinem spanischen Vorbild zu viel verdankt, um Corneille bedeutendes Lob einzutragen, ist derselbe jedoch auf die Entwicklung des französischen Lustspiels von dem bedeutendsten Einflusse gewesen. Das Stück ist kein Lustspiel im Style seiner Jugendcomoedien oder eine Posse Hardy's in veredelter Manier, sondern ein lebensvolles, gut gruppirtes dramatisches Gemälde, das reich ist an seinem Witz, gesunder Komik und tüchtiger, energisch durchgeführter Charakteristik, ein meisterhaftes Vorbild für Moliere.

Auf den „Menteur“ ließ er noch eine „Suite du Menteur“ folgen, die jedoch wenig Anklang fand. Die Beschäftigung mit dem Lustspiel scheint auf Corneille's ferneres Wirken auf dem Gebiete der Tragödie von dem nachtheiligsten Einflusse gewesen zu sein. Die tragische Muse hat die Untreue ihres Dichters schwer geahndet. Denn welch' tiefer Fall ist es nicht vom „Polyeucte“ zu der „Théodore“, die keineswegs ein flüchtig hingeworfenes Nachwerk ist! Schwerer hat sich wohl niemals an einem Dichter die Verkennung seiner eigentlichen Kraft gerächt.

Während dieser ganzen Zeit wohnte der Dichter mit seiner Familie in keineswegs glänzenden Verhältnissen in seiner Vaterstadt Rouen und kam nur zuweilen nach Paris, um der Vorstellung seiner Stücke beizuwohnen und sonstige Angelegenheiten zu ordnen. Sein strenger Gönner und Brodherr, der Cardinal Richelieu, hatte noch vor seinem Tode sich dem Dichter gnädig gezeigt und ihn die Selbstständigkeit, mit welcher er auf der mit dem „Cid“ eingeschlagenen Bahn fortwandelte, nicht entgelten lassen. Er verlieh Corneille's Vater ein Adelsdiplom und für den Dichter selbst machte er den Freiverber. Nach dem Tode des Cardinals wurde Corneille unter der bald folgenden vormundschaftlichen Regierung mit ihren Ränken, Wirren und Kämpfen von Seiten des Hofes für längere Zeit fast völlig vergessen. Von allen Seiten wurde der Dichter mit Lobeserhebungen und Beifallsbezeugungen überschüttet, aber eine wirkliche Hilfe, deren er so dringend bedurfte, blieb, abgesehen von einigen kargen Spenden, aus, und unter dem Weihrauch, den man dem Genius des Dichters darbrachte, ließ man seinen Körper darben. Was half es ihm, daß ihm sein Dichterruhm den Eintritt zu dem so exklusiven Hôtel de Rambouillet eröffnete? War es doch dabei der Herrin und den Besuchern des blauen Salons sehr wenig um des Dichters Gesellschaft zu thun! fie

wollten an ihm nur eine Stütze haben, sein Name sollte dem Cirkel vor den Augen der Welt noch mehr Glanz verleihen. Corneille besuchte nur zuweilen, wenn er von Rouen nach Paris kam, den blauen Salon, wo er sich gar nicht behaglich fühlte. Er war den Pretiosen nicht zart und galant, nicht „pretios“ genug; mit seinen eckigen Manieren und seiner schwerfälligen Art der Unterhaltung, bei der man überall an ihm den Provinzialen herausföhnte, spielte er neben dem flatternden Voltüre und anderen federleichten Geistern, von denen Tausende auf ein Pfund gehen, eine sehr klägliche Rolle. Die Gesellschaft war froh, wenn sie den Dichter wieder auf der Heimreise nach Rouen wußte; es war ihr nur um seinen berühmten Namen und um die Gedichte zu thun, mit denen er zuweilen den Schönen des Salons seine Aufmerksamkeit bewies, der lästigen Zugabe seiner Person war man gern enthoben. Anders als das Hôtel de Rambouillet verhielt sich die Akademie. Zweimal wurde ein Fauteuil erledigt und zweimal wählte die Akademie eine jedenfalls an Talent und Verdienst tief unter Corneille stehende Person. Wahrscheinlich getrauten sich die Akademiker nicht, dem Dichter, den sie einst ungerechter Weise getadelt hatten und deshalb für schwer gekränkt und aufgebracht halten mußten, einen Platz unter sich anzubieten. Erst später erschlossen sich dem Dichter die Reihen der Bierzig.

In den Jahren 1644—1647 veröffentlichte Corneille drei Tragoedien „Rodogune“, „Théodore“ und „Héraclius.“ Die zweite ist bereits oben erwähnt worden; sie ist durchaus fehlerhaft angelegt und stofflich eher abstoßend als anziehend, so daß sie nur eine kalte Aufnahme fand. Mit den beiden anderen Stücken scheint Corneille dem Publikum wieder einmal etwas ganz Neues und noch nicht Dagewesenes haben bieten zu wollen. Beide Stücke haben eine äußerst umfangreiche und verwickelte Handlung, in der sich Lehrer und Zuschauer nur mit der größten Mühe zurecht finden. Erst nach mehrmaliger Vorstellung oder Lektüre ist man im Stande, die ganze Fabel zu überblicken und den Zusammenhang und die Bedeutung der einzelnen Szenen zu erkennen. Trotzdem wurden jedoch beide Stücke mit Beifall aufgenommen, theils weil sich darin einige auf Bühneneffekt wohlberechnete Auftritte befinden, theils weil man noch nicht am „großen“ Corneille zu zweifeln begonnen hatte und ihn noch in der Vollkraft seines Genius währte.

Wie in den vorhergehenden Jahren überraschte der Dichter auch im Jahre 1650 seine Verehrer mit mehreren ganz neuen und originellen Erzeugnissen seiner dramatischen Muse, mit dem heroischen Lustspiel „Don Sancho“, mit der auf neue dramatische Geseze gegründeten Tragoedie „Nicomède“ und mit „Andromède“, welche der Dichter eine Tragoedie nennt, die jedoch im Grunde eine Oper ist. Mit „Don Sancho“ glaubte Corneille dem französischen Lustspiel ein neues großes Feld eröffnet zu haben, aber er täuschte sich sehr über die Tragweite seiner vermeintlichen Erfindung. Der Mißerfolg des Stückes verlockte Niemand, ihm auf das Gebiet des heroisch-historischen Lustspiels zu folgen. Das zweite Stück hatte wegen einiger gelungenen Szenen ein besseres Schicksal, aber sein neuer Grundsatz, daß die Bewunderung, welche der feste Muth edler Herzen im Unglück hervorbringe, ebenso gut eine Läuterung der Leidenschaften zu Stande bringen könne wie Furcht und Mitleid, fand nicht den Beifall der Kritiker und wurde von ihm selbst schnell aufgegeben. Mit „Andromède“ betrat Corneille wieder ein neues Feld der Dramatik, das bisher in Frankreich noch unangebaut und brach gelegen oder höchstens üppiges Unkraut hervorgebracht hatte, des dramatischen Singspiels und der Oper. Statt des tönenden Unsinn und der unbändigen Narrensprünge der italienischen

Opern schuf er Kunstwerke voll poetischer Schönheit und süßen Wohlklangs. In der Oper steht Corneille unübertroffen da, und selbst Quinault folgt ihm in derselben nur wie ein großer Schüler dem größeren Meister.

Mit dem Jahre 1650 hatte der Dichter die drei großen Gebiete der dramatischen Poesie, die Tragoedie, die Comoedie und die Oper umfaßt. In der Tragoedie hatte er den ersten Preis errungen und auf Jahrhunderte den französischen Tragikern ihre Bahn vorgezeichnet, in der Comoedie hatte er nicht unrühmliche Lorbeern geerntet und Moliere den Weg geebnet, in der Oper endlich hatte er es zu wahrhaft künstlerischer Vollendung gebracht und für Quinault ein unübertreffliches Vorbild aufgestellt.

Bis zum Jahre 1650 hatte das Publikum die vielen mittelmäßigen oder verfehlten Stücke Corneille's zwar kühl aber doch immerhin mit Achtung aufgenommen, wie dies die Ausdrücke des in seiner Eitelkeit verletzten Dichters beweisen. Von der Aufnahme einzelner Stücke heißt es in den Vorreden oder in den Examen: „l'effet de cette pièce n'a pas été si avantageux que celui de la précédente“ oder „la tragédie n'a point déplu“ oder „la représentation n'a pas eu grand éclat.“ Die im Jahre 1653 veröffentlichte Tragoedie „Pertharite“ war das erste Stück, bei welchem das Publikum unverhohlen seine Mißbilligung kundgab und die Kritik entschieden ihre tadelnde Stimme erhob. Aber der Dichter wollte nicht einsehen, daß das Stück Schuld an dem Mißerfolge sei, sondern schob Alles auf das ästhetisch wie moralisch verdorbene Publikum mit den naiven Worten: „Ce qui l'a fait avorter au théâtre a été l'événement extraordinaire qui me l'avait fait choisir; on n'y a pu supporter qu'un roi dépoüillé de son royaume, après avoir fait tout son possible pour y rentrer, se voyant sans forces et sans amis, en cède à son vainqueur les droits inutiles, afin de retirer sa femme prisonnière de ses mains; tant les vertus de bon mari sont peu à la mode! — Verstimmt beschloß jetzt der verwöhnte Dichter seine Feder niederzulegen und nichts mehr für das Theater zu schreiben, da er, wie er sagte, schon zu alt und seine Dichtungen bereits altmodisch geworden wären und zwanzig Jahre dichterischen Schaffens seine Kraft aufgerieben hätten. Sechs Jahre lang saß nun der Dichter zu Rouen im Schmollwinkel, bis er sich endlich durch den Generalintendanten Fouquet umstimmen und zur Dichtung des „Oedipe“ bewegen ließ. Es hielt nicht schwer, den Dichter zur Zurücknahme seiner Erklärung zu bewegen, denn die unfreiwillige Muße war ihm selbst schon höchst unerträglich geworden, und er erwartete nur eine Gelegenheit, die ihm unter gutem Vorwande erlaubte, sich von seinem früheren Vorsatze loszusagen. Das Publikum erleichterte ihm diesen Schritt. Es sehnte sich wieder nach einem Stücke seines früheren Lieblingsdichters, den es noch immer hoch verehrte, und der Hof, der ebenfalls durch sein mißfälliges Urtheil über „Don Sanche“ sich den Groll des empfindlichen Dichters zugezogen hatte, wünschte wieder einmal eine Oper in der beliebten Manier der „Androméde“ zu sehen. So kam es denn, daß Hof und Publikum, um den zürnenden Dichter zu besänftigen, bei dem „Oedipe“, dieser Verballhornung des Sophocles, pflichtschuldigst Beifall klatschten. Zum Danke dafür und als Zeichen der Versöhnung ließ Corneille in demselben Jahre das Festspiel „la Conquête de la Toison d'or“ über die Bretter gehen.

Das Jahr 1662 bildet einen wichtigen Abschnitt im Leben Corneille's. Nach langem Schwanken verließ er in diesem Jahre das geliebte Rouen und siedelte nach Paris über. Dort lebte er eingezogen und fern vom Hofe, auf den Verkehr mit wenigen erprobten Freunden

sich beschränkend, nur die Sitzungen der Akademie und die Gesellschaften des blauen Salons besuchte er mit großer Regelmäßigkeit. Im Jahre 1662 erschien „Sertorius“. Dieses Stück eröffnet den Reigen jener politischen Tragödien, welche eine so schwere Verirrung des alternden Dichters bezeichnen. Es ist nicht mehr die gewaltige Stimme der Leidenschaft, die aus den Helden dieser Stücke spricht, sondern der frostige Ton selbstsüchtiger Politik, alle Helden sind „kühl bis ans Herz hinan.“ Jener Vers aus „Sertorius“: *Que c'est un sort cruel d'aimer par politique* oder die Stelle aus „Agésilas“: *N'aimons plus que par politique* und „Aimez, aimez-le donc, du moins par politique“ charakterisiren hinreichend die neue Manier des Dichters, die er nicht nur in „Sertorius“ sondern in allen Dramen der letzten Periode seines Schaffens, in „Sophonisbe“, „Othon“, „Agésilas“, „Attila“, „Tite et Bérénice“, „Pulchérie“ und „Suréna“ befolgte. Nur in einzelnen Zügen ist hier der Dichter des „Cid“ oder des „Horace“ noch wiederzuerkennen. Man sagt oft, daß der Greis zum Kinde wieder werde; bei Corneille ist dies eingetroffen, denn seine letzten Tragödien mit ihren seltsamen Verwicklungen und ihrer auf der Wage der Antithesis auf und niederschwankenden frostigen Diktion erinnern nur zu sehr an die unreifen Comoedien seiner Jugend. Obschon zwischen „Mélite“ und „Pulchérie“ vierzig Jahre liegen, berühren sie sich doch sehr nahe. Nicht nur bei „Agésilas“ und „Attila“, sondern bei jedem der erwähnten Stücke hätte Volleau sein berühmtes „hélas“ und „holà“ ausrufen können.

Außer seinen dramatischen Werken hat Corneille eine große Anzahl lyrischer Gedichte geschaffen. Obwohl einige Stellen seiner Opern eine nicht unbedeutende lyrische Begabung verrathen, hat er sich in seinen Liedern und Oden doch nur selten aus der Mittelmäßigkeit emporgerafft. Die meisten seiner Gedichte sind Gelegenheitsgedichte; sie sind pfauenartig geschmückt mit allerlei buntem Glitterwerk, aber ihre Töne sprechen nur zum Ohre und nicht zum Herzen. Außerdem paraphrasirte er die „Nachahmung Christi“, die „Büchpsalmen“ und einige kirchliche Hymnen, in welchen er zuweilen den Schwung der Diktion des „Polyeucte“ wiederfindet. Die in diesen Gedichten sich aussprechende Neigung zur Religiosität theilt Corneille mit mehreren großen französischen Dichtern, die, ebenso wie er, ihr dichterisches Schaffen gleichsam zur Sühne für ihre weltlichen Verse mit religiöser Poesie abschlossen. Neben diesem frommen Hang machte sich in seinen späteren Jahren eine ihm nie ganz fern gebliebene Pedanterie immer mehr geltend; man denke nur an die Regelmäßigkeit, mit welcher er mit jedem Stücke, selbst den unbedeutendsten Jugendlustspielen, ein „Examen“ anstellt, die Quellen, die Vorzüge und Fehler, den Erfolg oder Mißerfolg des einzelnen Dramas darlegt, an den Umstand, daß er in gewissen Perioden, wie der Staat die Volkszählung, seinerseits eine Vörszählung vornimmt und jedesmal dabei schmunzelt, daß wieder eine Myriade voll ist, an sein fast unverwundliches Selbstbewußtsein, mit welchem er die üble oder kalte Aufnahme seiner letzten Stücke hinnimmt und Alles auf den verkehrten Geschmack, den Eigensinn oder die schlechte Moral des Publikums und der Kritiker schiebt. Doch dies sind nur leichte Schwächen, die vortrefflich zu dem übrigen Charakterbilde des Dichters passen. Corneille ist, was den Charakter anbetrißt, neben Racine eine der wohlthwendigsten Erscheinungen, welche die französische Litteraturgeschichte jener Zeit kennt. Er war ein eben so guter Sohn, als Bruder, Gatte, Vater und Freund, so daß ihn die Zeitgenossen nicht nur den „großen“ sondern auch den „guten Corneille“ hätten nennen können. Sittenrein und fromm, harmlos, heiter, mit Wenigem genügsam, schlicht und einfach in Wort und That, hatte er nur ein Streben, ein

glühendes unablässiges Streben, sich des Beinamens, den ihm die Mitwelt gegeben hatte, würdig zu erhalten und auf der Mittagshöhe seines Ruhmes zu bleiben, was ihm freilich nicht gelungen ist und ihm manche schwere Stunde bereitet, manche in unfruchtbarem Brüten und Sinnen verbrachte Nacht gekostet haben mag. In seinem Alter hatte er noch den bitter wurmenden Schmerz, daß Alle, bis auf wenige treue Bewunderer, ihn als „alt und altmodisch“ aufgaben und sich seinem Nachfolger und Nebenbuhler Racine zuwandten, den er durch einen verzweifelten Wettkampf in „Tite et Bérénice“ niederzuschmettern versuchte. Aber er hatte seine durch Arbeit und Alter geschwächte Kraft überschätzt und ein für ihn zu ungünstiges Kampffeld gewählt, so daß er — ein trauriges Loos des Alters — von seinem jugendlichen Nebenbuhler besiegt wurde. Corneille starb im Jahre 1684 in keineswegs glänzenden Verhältnissen; in seinen letzten Tagen stand die Noth als düsteres Gespenst vor seinem Sterbelager. Das königliche Geschenk kam zu spät und diente nur dazu, dem Dichter ein würdiges Leichenbegängniß zu sichern. —

Wenn wir die mehr als fünfzigjährige dichterische Thätigkeit Corneille's überblicken und den Einfluß verfolgen, den er auf die Entwicklung des französischen Dramas geübt hat, so müssen wir ihn jedenfalls als eine hochbedeutende litterarische Erscheinung bezeichnen. Wenn er auch in der Darstellung der sanfteren Regungen des Menschenherzens weniger glücklich war, so wußte er doch das Erhabene, Großartige und Heroische meisterhaft zu behandeln. Die Dichtersprache Frankreichs erhielt durch ihn eine zuvor nie gekannte Vollkommenheit und Kraft, und so brachte er endlich die von der „Plejade“ angestrebte und von Malherbe fortgeführte Reform der französischen Sprache und Poesie zum Abschluß. Durch seine vier Meisterdramen „Cid“, „Horace“, „Cinna“ und „Polyeucte“ wird er immer eine sehr hohe Stellung in der Litteraturgeschichte einnehmen; dieselbe würde noch ungleich höher sein, wenn er zur Zeit, als seine Dichterkraft hinzusiechen begann, in weiser Resignation die Feder niedergelegt hätte.

Corneille ist zugleich Dramatiker und Dramaturge gewesen. In beiden Beziehungen hat er viel Gutes und Vortreffliches neben manchem Verfehlten geleistet. Er ist derjenige, welcher durch Beispiel und Lehre jenem vielgeschmähten Regelzwange Bahn gebrochen hat, durch den das Drama in schwere Fesseln geschmiedet und in seiner naturgemäßen und fröhlichen Weiterentwicklung gehemmt wurde. Aber durch denselben Regelzwang rettete er auch das Drama und zwar nicht nur das französische, sondern mittelbar auch das moderne Drama überhaupt vor der Zügellosigkeit, Zerfahrenheit und Gemeinheit, der es anheimzufallen drohte.