

J. Racine's Verhältnis zu Euripides.

Ein Beitrag zur Vergleichung der klassisch-griechischen und klassisch-französischen Tragödie.

ZWEITER TEIL.

Racine's „Andromaque“ im Verhältnis zur *ANAPOMAXH* des Euripides.

Der erste Teil unserer Untersuchungen über das Verhältnis Racine's zu Euripides¹⁾, welcher die Beziehungen der „Phönissen“ zu der „Thébaïde“ oder den „Frères ennemis“ darzuthun hatte, führte zu dem Ergebnisse, dass Racine bei der Abfassung seines tragischen Erstlingswerkes dem griechischen Originale sehr unselbständig gegenüber gestanden, dass er sich namentlich in den äusseren Umrissen der Handlung und in der Charakteristik der Helden seines Stückes der Hauptsache nach an das antike Drama angelehnt, in einzelnen Abweichungen aber sich die „Thébaïde“ Seneca's und noch mehr die „Antigone“ Rotrou's zum Muster genommen habe, obwohl er des Seneca Werk als der Nachahmung unwürdig hinzustellen sucht²⁾ und die Benutzung der „Antigone“ leugnet³⁾.

Zugleich führte uns die dramaturgisch-aesthetische Würdigung der „Thébaïde“ zu dem Urteil, dass diese Tragödie mit Rücksicht auf grosse Mängel im dichterischen Vorwurf, in der dramatischen Anlage, der Charakterzeichnung und der Diktion keineswegs den Namen eines Kunstwerkes verdiene⁴⁾ und eher eine Karikatur, als eine kunstgemässe Umgestaltung des euripideischen Dramas genannt zu werden verdiene⁵⁾.

¹⁾ Erschienen als wissenschaftliche Beilage zum Osterprogramm des Realgymnasiums zu Aachen v. J. 1884.

²⁾ Vergl. I. Teil p. IX.

³⁾ Vergl. I. Teil p. X, XV, XIX.

⁴⁾ Vergl. I. Teil p. LIV.

⁵⁾ In der Zeitschrift „Gymnasium“ (III. Jahrgang Nr. 6, S. 209.) nennt Prof. Dr. Sarrazin, eine Autorität auf dem Gebiete französischer Sprache und Literatur, unser Urteil „bei aller Strenge massvoll“. Vergl. auch die anerkennende Beurteilung unserer Arbeit in Kressner's *Franco-Gallia* I, 263; desgl. die Recension im „Jahresbericht über klassische Altertumswissenschaft“ Bd. 38 S. 162.

Trotzdem aber mussten wir anerkennen, dass einzelne Szenen und die sprachliche Behandlung im ganzen genommen die hohe dichterische Begabung des damals erst 25 Jahre alten Verfassers ausser Zweifel stellten und dass sich wahrhaft Grosses von dem gereiften Genius des Dichters erhoffen liesse, sobald er sich von dem Einflusse Corneille's und der damals herrschenden Geschmacksrichtung freigemacht haben und seine eignen Bahnen wandeln würde¹⁾. Und während seine literarischen Gegner angesichts der „Thébaïde“ ihm den dichterischen Beruf streitig zu machen und ihn von fernerm Schaffen für die Bühne abzudrängen versuchten²⁾, überraschte er 3 Jahre später, im Alter von 28 Jahren, die Welt mit seiner „Andromaque“, einem Kunstwerke, welches eine neue Aera der französischen Tragödie eröffnete, ja sogar den strahlenden Ruhm des Altmeisters Corneille³⁾ erleichen machte. Bereits am 17. November 1677 wurde sein geniales Werk bei einem Hoffeste in den Gemächern der Königin aufgeführt⁴⁾ mit einem Erfolge, wie einst Corneille's „Cid“.

I.

Indem wir nun unserer eigentlichen Aufgabe, den Einfluss klarzulegen, welchen des Euripides gleichnamige Tragödie auf die französische Umgestaltung ausgeübt hat, näher treten, vergegenwärtigen wir uns zunächst die Handlung des antiken Originals in ihren Hauptzügen:

Andromache, die Witwe Hektors, war bei der Verteilung der trojanischen Beute dem Sohne Achills, Pyrrhus oder Noptolemus, zugefallen, welcher sie als Leibeigene mit sich nach Phthia führte, wo sie ihm das Knäblein Molossus gebar. Pyrrhus aber ging bald, um seinem Throne einen gesetzlichen Erben zu hinterlassen, eine ebenbürtige Ehe mit Hermione, der Tochter des Menelaos, ein. Diese aber blieb kinderlos und schrieb dieses Unglück der Zauberkunst der phrygischen Sklavin zu, die sie aus voller Seele hasst. Sie fühlt sich vernachlässigt und ruft ihren Vater zu Hilfe.

Während Pyrrhus in Delphi weilt, um Apollo zu versöhnen, dessen Zorn er sich durch stürmisch verlangte Rechenschaft wegen des Todes seines Vaters zugezogen, fasst Hermione den verbrecherischen Entschluss, sich mit Hilfe ihres Vaters der verhassten Nebenbuhlerin und deren Sohnes durch Mord zu entledigen. Andromache aber war, von dem Mordplane unterrichtet, in das Asyl des nahe gelegenen Thetideions geflüchtet, nachdem sie ihr Söhnlein an geheimem Orte verborgen. Während sie an den Stufen des Heiligtums ihr grausames Schicksal und ihre gegenwärtige Not beklagt, eilt aus dem Palaste ihre alte treue Dienerin herbei und meldet, dass Hermione nach dem verborgenen Kinde forsche, um es zu töten. Schnell sendet sie die Dienerin zu Peleus, dem Grossvater des Pyrrhus, mit der Bitte, ihr in der äussersten Not zu Hilfe zu kommen, und erhebt ein ergreifendes Klagelied, indem sie der Göttin Bildnis mit inbrünstigen Armen umklammert.

Ein Chor phthiotischer Frauen zieht nun auf die Bühne und sucht in milderndem Tone Andromache zur Besonnenheit und Nachgiebigkeit gegen die übermächtige Gegnerin zu drängen.

¹⁾ Leider konnte ich zur Zeit der Abfassung meiner Abhandlung über die „Thébaïde“ F. Lotheissen's vortreffliche „Geschichte der franz. Literatur im XVII. Jahrhundert“ nicht benutzen, da der Racine behandelnde IV. Band erst ein halbes Jahr später erschien. Zu meiner grössten Freude fand ich aber darin mein Urteil (IV. Bd. S. 129—134) in allen Punkten bestätigt.

²⁾ Vergl. Lotheissen a. a. O. S. 139 und 140.

³⁾ Vergl. Perault „Hommes illustres“ II, 81.

⁴⁾ cf. Mesnard's Notice zur „Andromaque“ p. 3.

Da tritt Hermione in strahlendem Schmucke der Königin auf die Bühne und rühmt sich prahlerisch gegen den Chor ihrer Ahnen und ihres Reichtums. Zu Andromache sich wendend, wiederholt sie ihre bekannten Anschuldigungen und kündigt ihr unumwunden den Tod an. Andromache beweist ihr treffend sowohl die Grundlosigkeit ihrer Vorwürfe, als das Abgeschmackte ihrer Prahlerci, zugleich macht sie ihr eheliche Unverträglichkeit und Herzlosigkeit gegen ihren Gemal zum Vorwurfe und reizt sie dadurch zur höchsten Erbitterung. Da sie sich zugleich energisch weigert, das schützende Asyl bis zur Rückkunft des Pyrrhus zu verlassen, entfernt sich Hermione mit der Drohung, dass sie dieselbe bald von dem heiligen Sitze aufscheuchen werde.

Der Chor hält darauf eine historische Rückschau auf den Ursprung des gegenwärtigen Missgeschickes, den Dreigöttinnenstreit, der ihm den Wunsch nahelegt, Paris möchte schon als Kind umgekommen sein.

Inzwischen hat Menelaos das Versteck des Kindes aufgefunden und führt es zur Mutter, um diese durch den angedrohten Tod des Kindes zum Verlassen des Altars zu zwingen. Andromache erwidert auf seine Worte mit Würde und Energie und hält ihm die unmännliche Feigheit seiner Handlungsweise vor; er aber beharrt auf seinem Verlangen und stellt ihr die Wahl, entweder den Sohn getötet zu sehen, oder sich auszuliefern und selbst zu sterben. Die Mutterliebe trägt den Sieg davon, und Andromache verlässt grossherzig den Altar. Da erklärt Menelaos, dass die gestellte Alternative nur eine List gewesen und der Knabe sowohl als sie selbst sterben müsse, wenn es seiner Tochter beliebe. Ob dieser feigen Schurkerei ergrimmt, schüttet die trojanische Fürstin ihren Zorn und Abscheu nicht nur über ihn, sondern über das ganze spartanische Volk aus, dessen gemeiner Charakter aller Welt verhasst sei. Menelaos aber führt die unglücklichen Opfer, Mutter und Sohn, in den Palast, während der Chor die traurigen Folgen der Doppelhele und Doppelherrschaft beklagt. Andromache ist inzwischen gefesselt worden und betritt mit ihrem Kinde, von Sklaven gefolgt, die Bühne wieder, um getötet zu werden. Sie erhebt einen ergreifenden Klagegesang, in dem die Todesangst und Todesnot meisterhaft geschildert ist. Menelaos aber bleibt finster, kalt und herzlos.

In dieser höchsten Not erscheint als Retter der greise Peleus. Nachdem er die Sachlage erkannt, befiehlt er, Andromache und Molossus sofort freizugeben. Als Menelaos in stolzem Tone Einspruch dagegen erhebt, schmettert ihn der Alte in kraftvoller Rede nieder, indem er ihm seine früher und jetzt bewiesene Feigheit vorhält. Nach zaghaftem, schlaudem Einlenken erleidet er eine volle moralische Niederlage und räumt das Feld, nachdem er in lächerlichem Trotz und affektierter Würde die Drohung ausgesprochen, er werde wiederkommen, um mit Pyrrhus selbst abzurechnen, da ihm der altersschwache Peleus kein würdiger Gegner sei.

Andromache dankt dem edlen Greise innig für ihre und des Sohnes Rettung, und der Chor preist in vortrefflichen Strophen den Segen der Abstammung aus hehrem Ahnengeschlechte; zugleich rückt er drei Ruhmesthaten des Peleus (den Kampf mit den Centauren, seine Teilnahme am Argonautenzuge, seinen Zug nach Troja mit Heracles) als die eines lebenden Mitgliebes der Heroenwelt vor die Phantasie des Zuschauers.

Da eilt die Amme Hermione's aus dem Palaste herbei und meldet einen jähen Umschwung der Dinge: Hermione ist aus Angst vor ihrem Gemahl, der alle Augenblicke aus Delphi zurückkehren kann, in voller Verzweiflung und will sich umbringen; nur mit Gewalt hat ihr die Dienerschaft die Mordwaffe entwinden können. Während die Amme den Chor um Rat und Beistand anfleht, stürzt Hermione mit fliegenden Haaren und offen wallenden Gewändern auf die Bühne und bietet ein klägliches Bild weiblicher Schwäche und Reue.

Plötzlich erhält die Scene eine überraschende Wendung. Orestes kommt zufällig, während er auf einer Reise nach Dodona begriffen, nach Phthia, um Erkundigung über seine frühere Verlobte und teure Verwandte einzuziehen. Hermione und Orest erkennen sich, und jene wirft sofort den Rettungsanker aus. Sie gibt ihm Aufschluss über ihre Lage, und der früher Verschwämte erfasst die günstige Gelegenheit, sie unter seinen Schutz zu nehmen und an ihres Vaters Hof heimzuleiten. Während sie aus Furcht vor Pyrrhus und aus Besorgnis, Peleus möchte ihre Flucht vereiteln, zur grössten Eile drängt, bedeutet sie Orest mit dunklen Worten, dass sie die Rache des Gemahles wohl nicht mehr zu fürchten brauche, und zieht mit ihr ab.

Durch ihre Flucht, die eine halbe Entführung ist, erscheint das Haus der Peliden von dem langjährigen Zerwürfnisse, das soeben zu einer blutigen Katastrophe zu führen drohte, geheilt. Aber schon nahet ihm Verderben von anderer Seite. Peleus hat soeben die Flucht Hermione's und die Drohungen des unseligen Orest gegen Pyrrhus vom Chore erfahren; da ergreift ihn Angst und Schrecken, und er will eiligst einen Boten nach Delphi senden, um seinen Enkel vor Orest's Anschlägen zu warnen — da erscheint schon ein Bote mit der erschütternden Kunde, dass Pyrrhus am Altare des delphischen Gottes von einer im Hinterhalte liegenden Rotte Bewaffneter meuchlings angefallen, nach tapferster Gegenwehr überwunden und auf schimpflichste Weise verstümmelt worden sei. Kaum hat der Bote seine meisterhafte Schilderung der Vorgänge beendet, so bringt schon die treue Dienerschaft die Leiche des Königs auf einer Bahre in den Palast. Peleus bricht in herzerreissenden Jammer über die grausamen Schicksalsschläge aus, welche ihn noch am Rande des Grabes treffen. Während der Chor dem unglücklichen Greise sein herzliches Mitleid zu erkennen gibt, erscheint Thetis, die göttliche Gemahlin des Peleus, um ihm Trost zu spenden und allem Leid ein Ziel zu setzen. Sie befiehlt ihm, den Leichnam des Enkels in Delphi zu bestatten, zur ewigen Schmach für Orest und seine Rotte. Andromache heisst sie in das Molosserland übersiedeln, um daselbst mit Helenos, einem Sohne des Priamus, vermählt zu werden. Molossus werde daselbst der Ahnherr eines glücklichen Königsgeschlechtes werden. Den Peleus fordert sie auf, sich nach Bestattung des Enkels in die ihm wohlbekannte Grotte des Vorgebirges Sepias zu begeben, um ihn von dort mit dem Chore der Nereiden zu dem Meerpalaste ihres Vaters zu geleiten, wo er ewige Freuden im Chore der Götter geniessen werde. Wunderbar gestärkt erhebt sich der Greis, um die Befehle der Göttin zu vollziehen, und endigt mit dem Preise des edlen Weibes von edlem Stamme; nur sie bringe Glück und Wonne und führe den Segen der unsterblichen Götter herbei bis in die spätesten Zeiten.

Vergleichen wir hiermit die Handlung des französischen Dramas, so finden wir trotz des gleichen Namens der beiden Stücke nicht viel Uebereinstimmendes in ihnen. Gemeinsam haben sie die Hauptpersonen, wie Andromache, Hermione, Pyrrhus und Orest; auch der Schauplatz der Begebenheiten ist derselbe; ferner ist in beiden Dramen die Zuneigung des Pyrrhus zu Andromache und die hierdurch erzeugte Feindschaft zwischen dieser und Hermione die Hauptursache des über das Pelidenhaus, besonders den Pyrrhus hereinbrechenden Unheils; endlich muss der König in beiden Stücken die eingegangene Verbindung mit der Spartanerin mit mannigfachem Leid und zuletzt mit dem Tode durch die von Orest gedungenen Mörder büssen. Demnach sind in der „Andromaque“ wohl die Grundzüge der antiken Fabel, wie sie Euripides bietet, beibehalten.

Im einzelnen aber nimmt die Handlung des französischen Stückes einen weit abweichenden Verlauf, auch sind die Motive derselben sehr verschieden. Während wir in der „*Andromaque*“ durch den Monolog der Hauptheldin selbst und ihr Zwiegespräch mit der vertrauten Dienerin über die Lage der Dinge am Hofe des Pyrrhus unterrichtet und „in medias res“ versetzt werden, eröffnet Racine sein Drama mit einem Zwiegespräch der alten Freunde Orestes und Pylades, welche sich hier unerwartet begegnen. Durch ihre Unterhaltung macht uns der Dichter auf natürliche Weise mit den Verhältnissen der Herrscherfamilie zu Phthia bekannt, besonders klärt er uns über die Beziehungen des Pyrrhus zu Andromache und Hermione einerseits und über die Absichten Orest's und sein Verhältnis zu Hermione anderseits auf und lässt uns auch schon in dieser ersten Scene die hervorstechendsten Charakterzüge der Hauptpersonen erkennen. Bei Euripides

tritt Orest erst in der zweiten Hälfte des Dramas auf und kommt nur gelegentlich an des Pyrrhus Hof; bei Racine aber erscheint er als Abgesandter der griechischen Fürsten mit dem bestimmten Auftrage, die Auslieferung des Sohnes der Andromache zu verlangen.

Ausserdem handelt es sich hier nicht um Molossus, den in der Gefangenschaft entsprossenen illegitimen Sohn des Pyrrhus, für den Racine bei seinem Publikum kein Interesse zu erhoffen hatte¹⁾, sondern um Astyanax, in dem die Griechen des verhassten Hektors Sprössling fürchten und hassen. Zugleich droht er Pyrrhus mit der Feindschaft und Verfolgung aller griechischen Fürsten, wenn er den Knaben nicht ausliefere oder töte. Auf diese Weise erscheint Orest bei Racine bedeutend in den Vordergrund gerückt, ja er setzt eigentlich die ganze Handlung des Stückes in Bewegung, insofern Pyrrhus die von ihm überbrachte Forderung dazu benutzt, um einen Druck auf Andromache auszuüben und das Ziel seiner Wünsche zu erreichen. Auch im 2. Akt greift Orest thätig in die Handlung ein, indem er Hermione seinen Beistand gegen den König zusichert und verspricht, denselben zur endlichen Entscheidung zwischen Andromache und Hermione, welche beide noch nicht im Ehebunde mit ihm stehen, zu drängen. Und während wir den vom Schicksal Verfolgten im 3. Akte in dem Schmerze des verschmähten Liebhabers klagen und verzweifeln sehen, lässt er sich im 4. Akte von der wiederum verlassenen Hermione zum Morde drängen. Nur die entscheidende That des Orest hat also Racine von Euripides herübergenommen, während die Motivierung und die Folgen derselben weit verschieden sind. All das Unheil des 5. Aktes, besonders der Selbstmord der Hermione und die Verzweiflung des verfluchten Orest sind ganz eigne Erfindung Racines.

Die fundamentalste Abweichung des modernen Stückes von dem antiken betrifft die Person des Pyrrhus selbst. In der „*Ἀνδρομάχη*“ erscheint er gar nicht auf der Bühne, wenigstens nicht als handelnde Person, da er nur als Leiche am Schlusse des Dramas auf dieselbe gebracht wird, obgleich er doch eigentlich der Mittelpunkt der Handlung, die Hauptperson des vom Unglück heimgesuchten Pelidenhauses ist. Wir wissen freilich, dass die Unveränderlichkeit der antiken Scene es nicht gestattete, neben den Ereignissen in Phthia auch noch die Vorgänge auf einem anderen, entlegenen Schauplatze, in Delphi, vorzuführen. Racine aber wusste durch ein einfaches Mittel jener Schwierigkeit aus dem Wege zu gehen, ohne das Gesetz der Ortseinheit, welches er nach Corneille's resp. des Aristoteles und Horaz Vorschrift im strengsten Sinne befolgen zu müssen glaubte, zu verletzen. Er gestaltete die Handlung — das Recht dazu nimmt er in der 2. Vorrede ausdrücklich für sich in Anspruch — darin um, dass er Pyrrhus während des ganzen Verlaufs der Handlung in Phthia anwesend sein und mit voller Freiheit an der Handlung teilnehmen liess; ferner darin, dass er die Katastrophe an denselben Ort verlegte, wo sich die übrige Handlung des Stückes abspielt, und alles Neben-

¹⁾ Vergl. die 2. Vorrede zur „*Andromaque*“.

sächliche mit dieser wichtigen Änderung in Harmonie zu setzen wusste. Auf diese Weise ist Pyrrhus auch der wirkliche Mittelpunkt der ganzen Handlung geworden, um den sich alle Nebenhandlungen symmetrisch gruppieren. Zugleich war es ein Kunstgriff voll tragischer Wirkung, die Katastrophe im eignen Palaste, inmitten des eignen Volkes und in dem Augenblicke eintreten zu lassen, in welchem Pyrrhus im Begriffe stand, das Ziel seiner heissen Wünsche zu erreichen und damit die immer noch gehegte Hoffnung der eifersüchtigen Spartanerin für immer zu zerstören.

Mit dieser fundamentalen Änderung im Sujet war für Racine auch eine andere bedeutende Abweichung gegeben, ich meine den gänzlichen Wegfall der Rolle des Peleus. Bei Euripides ist dieser gewissermassen der Stellvertreter des Pyrrhus während dessen Abwesenheit; denn er wahrt mit Erfolg die Rechte des Hausherrn und nimmt sowohl Andromache, als das Kind des Königs gegen Hermione und Menelaos energisch in Schutz. Zugleich bildet er den bewussten Gegensatz zu Menelaos im Denken und Handeln, da Euripides bei der Abfassung der „*Ἀνδρομάχη*“ die Tendenz verfolgte, dem brennenden Hasse der Griechen gegen die Lacedämonier, wie ihn der peloponnesische Krieg erzeugte, durch scharfe Hervorhebung ihrer Charakterschwächen Ausdruck zu verleihen.

Racine aber konnte dieser Rolle gänzlich entraten, ja bei seinem Plane war für Peleus kein Raum vorhanden; denn Pyrrhus ist selbst mit voller Macht und Willensfreiheit in Phthia zugegen; er selbst schützt das bedrohte Kind seiner edlen Gefangenen, wenn es auch des Hector Sohn; er selbst behauptet das Recht des Königs und Herrn der eifersüchtigen Spartanerin gegenüber und lässt nicht zu, dass Andromache von ihr gekränkt und misshandelt werde. So erscheint es auch ganz folgerichtig, dass er hier selbst und allein die verderblichen Folgen seiner Handlungsweise trägt, ohne dass damit noch der schuldlose Grossvater (Peleus) in Mitleidenschaft gezogen und als Folge hiervon wieder die unserer Zeit ganz unverständliche Mitwirkung eines „*deus ex machina*,“ wie es bei Euripides der Fall, nötig gemacht wurde.

Fiel aber Peleus, so war auch Menelaos überflüssig geworden; denn beide waren ja, wie gesagt, von Euripides in schneidenden Gegensatz, wie Spiel und Gegenspiel, gesetzt worden, der eine als Prototyp der Griechen, der andere als solcher der Peloponnesier. Und eine solche Tendenz lag Racine gänzlich fern. Indem er daher mit Peleus auch sein Gegenstück wegfallen liess, übertrug er einen Teil der von Menelaos gespielten Rolle, soweit nämlich Hermione eines vertrauten männlichen Ratgebers und Beistandes bedurfte, ganz füglich dem Orest, der auch hierdurch Veranlassung findet, thätiger in die Handlung einzugreifen, als es bei Euripides der Fall.

Was die von Racine neu hinzugefügte Rolle des Pylades angeht, so hat der Dichter meines Erachtens dem Orest seinen treu ergebenen Freund hauptsächlich in der Absicht an die Seite gestellt, um für ihn, eine sonst so wenig sympathische

Figur, einiges Interesse zu erwecken, seinen Charakter durch den Verkehr mit seinem vertrauten Freunde genauer erkennen zu lassen, überhaupt um der Rolle Orest's mehr Folie zu verleihen.

Wie der Verlauf der Handlung im einzelnen, ist auch der Ausgang in beiden Tragödien weit verschieden. Bei Euripides verfällt nur Pyrrhus dem Tode durch Mörderhand, während die Übelthäter sich durch die Flucht aller sichtbaren Strafe entziehen. In der „Andromaque“ dagegen waltet die strafende Gerechtigkeit offenbar auch gegen die Anstifter des Mordes; denn Hermione entleibt sich, während Orest, von jener verflucht, dem Wahnsinn anheimfällt. Auch für Andromache hat die Katastrophe in beiden Stücken verschiedene Folgen: im euripideischen erntet sie mit ihrem Kinde Befreiung aus der Gefangenschaft und Erhebung auf den Königsthron, Racine aber umhüllt ihr ferneres Schicksal mit einem Schleier, indem er sie nach der Katastrophe sich selbst überlässt.

Zugleich mit der geschilderten Umgestaltung der Handlung liess Racine, dem dramatischen Gebrauch seiner Zeit entsprechend, alle lyrischen Bestandteile der alten Tragödie wegfallen, und er musste dies freilich, da wir die alte Musik nicht mehr haben, welche der Poesie diene, statt, wie die unsrige, sie zu beherrschen. Durch den Wegfall der Chorgesänge aber und der lyrischen Partien einzelner Personen war das antike Drama um ein Bedeutendes, ja um die Hälfte kürzer geworden, als ein gewöhnliches französisches Trauerspiel¹⁾. Um die so entstehende Lücke auszufüllen und um zugleich seinem Drama ein höheres Interesse bei dem französischen Publikum zu sichern, führte er in den antiken Stoff die der alten Tragödie fremde und erst bei Euripides in den schwächsten Anfängen zu findende Intrigue als dramatisches Motiv ein. Durch dieselbe werden in Folge der sich mehrfach kreuzenden Absichten und Interessen der handelnden Personen eine Menge hemmender Vorfälle herbeigeführt, und die Spannung wird bis ans Ende erhalten. An die Stelle der gewaltigen tragischen Konflikte der alten Tragödie trat hier die Tragik der Liebe in der verschiedensten Gestalt und Wirkung: Für Pyrrhus ist das Hauptmotiv alles Thuns und Lassens die Liebe zu Andromache; dieser Leidenschaft tritt die treue Gatten- und Kindesliebe der Troerin hemmend entgegen; die Handlungsweise der Hermione ist durch die glühende Leidenschaft für den König bestimmt; die Triebfeder des Orest bei all seinen Unternehmungen ist gleichfalls nichts anderes, als die leidenschaftliche Liebe zu Hermione. So ist die Liebe das dramatische Agens des ganzen Stückes, sie bestimmt die Thaten und damit auch das Schicksal der Haupthelden, sie führt die Katastrophe mit innerer Notwendigkeit herbei.

¹⁾ Vergl. A. W. Schlegel's „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“ II, 115 ff. auch Friedrich Schlegel's „Geschichte der alten und neuen Literatur“ II, 152 ff.

II.

Nach dieser kurzen Skizze des Gemeinsamen und der hauptsächlichsten Abweichungen in der Handlung der beiden Dramen, wenden wir uns den Hauptrollen zu, die ja in beiden Stücken in denselben Händen geblieben sind, um zu erforschen, inwiefern die antiken Charaktere den französischen Dichter bei seiner Charakterzeichnung beeinflusst haben. Racine behauptet in der ersten Vorrede zur „Andromaque“ gradezu, dass er die Hauptpersonen so wiedergebe, wie sie die alten Dichter darstellen¹⁾. Und während er die Thaten und Charaktereigenschaften der Andromache, des Pyrrhus und des Orest mehr Virgil nachgebildet haben will, wie wir sie in den Versen 292—332 des III. Buches der „Aeneis“, die er an die Spitze der Vorrede gestellt, vorfinden, erklärt er, der „*Ἀνδρομάχη*“ des Euripides eigentlich nur die hauptsächlichsten Charakterzüge der Hermione entlehnt zu haben²⁾. Da wir indessen bei der Behandlung der „Thébaïde“ erfahren haben, dass wir den Dichter in seiner Vorrede durchaus nicht wörtlich verstehen dürfen, glauben wir uns auch hier nicht ohne weiteres bei seiner Erklärung bezüglich der Benutzung antiker Vorbilder beruhigen zu dürfen, um so weniger, als Racine in der 2. Vorrede, die er im Jahre 1676 einer im einzelnen mehrfach geänderten und verbesserten Ausgabe der „Andromaque“ vorausgehen liess³⁾, ausdrücklich die Abweichungen als nicht so weit gehend erklärt, dass dadurch die Grundzüge des griechischen Vorwurfs geändert worden wären⁴⁾.

In der That finden wir bei genauerem Vergleiche zunächst die Trägerin der Titelrolle mit allen jenen Grundzügen des Charakters ausgestattet, die wir an der euripideischen *Ἀνδρομάχη* bewundern. Gemeinsam ist beiden die treue Gattenliebe, welche sie das ganze Leben hindurch dem verlorenen Hector nachtrauern lässt und jeder weiteren ehelichen Verbindung abgeneigt macht⁵⁾; ebenso die echte Mutterliebe, welche sogar das eigene Leben für die Erhaltung des Kindes hinzugeben bereit ist; ferner eine gewisse Würde und Hoheit, die ihr selbst in der schwierigsten Lage, in Gefangenschaft und äusserster Not Festigkeit verleiht; der heldenhafte Mut, mit welchem sie ihr Kind gegen mächtige Feinde zu schützen weiss; endlich der ernste, düstere Zug, die majestätische Trauer, die tiefe Schwer-

¹⁾ „On verra fort bien que je les (les personnages) ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés. Aussi n'ai-je pas pensé qu'il me fût permis de rien changer à leurs moeurs.“

²⁾ „Excepté celui (le caractère) d'Hermione, dont la jalousie et les emportements sont assez marqués dans l'Andromaque d'Euripide.“

³⁾ Die erste Vorrede allein findet sich in den Ausgaben vom Jahre 1668 und 1673.

⁴⁾ . . . pour justifier le *peu de liberté que j'ai prise*. Car il y a bien de la différence entre détruire le principal fondement d'une fable et en *altérer quelques incidents*, qui changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent.

⁵⁾ Sie erklärt ja bei Euripides wiederholt, dass sie nur durch Gewalt dazu gebracht worden sei, sich Pyrrhus hinzugeben. (cf. *Ἀνδρομάχη* v. 36/37 und 390.)

mut, welche die Erinnerung an all die erlebten Greuel der Vergangenheit in ihrem Gemüte zurückgelassen hat. Dieselben Charakterzüge im grossen und ganzen trägt freilich Andromache auch nach dem Bilde, welches Homer von ihr entworfen hat¹⁾, und so, wie sie Virgil²⁾ darstellt, da sie ja eine rein typische Figur des Altertums war; es ist daher kaum zu entscheiden, aus welcher der drei Quellen, die dem Dichter aufs genaueste bekannt waren, er vornehmlich geschöpft habe, obwohl das euripideische Drama als solches unstreitig die nächstliegende und ergiebigste Quelle für den Schöpfer eines neuen Dramas war, in der Andromache eine so ähnliche Rolle spielen sollte.

Ausser diesen gemeinsamen, echt menschlichen Charakterzügen, welche die Bewunderung des heidnischen Altertums ebenso sehr, wie die der christlichen Zeit fanden und stets finden werden, bemerken wir indessen an der antiken und modernen Andromache auch mehrere durchaus verschiedene Seiten und Eigenschaften, welche dem Gesamtbilde ein verschiedenes Gepräge verleihen. Bei Euripides ist Andromache trotz aller seelischen Grösse Sklavin und als solche einem harten, barbarischen Schicksal unterworfen. Der wilde Sohn des Achill hat sie trotz ihrer Abneigung nach altem Rechte zur Ehe gezwungen, und obwohl sie ihm Molossus geschenkt, bleibt sie die untergeordnete Dienerin, während Hermione die rechtmässige, gebietende Herrin ist. Auch der Zug entspricht nur dem antiken Geschmacke, dass sie mit Freuden vernimmt, wie Thetis ihr zum Lohn für ihre Treue am Ausgange des Dramas eine neue, dritte Ehe mit Helenos, dem Molosserfürsten, in Aussicht stellt. Wenn sie ferner auch die bei weitem menschlichste, mildeste Figur des ganzen euripideischen Dramas ist, bäumt sie sich doch in allzu heftigem Zorne gegen den Frieden auf und überhäuft Hermione, Menelaos und das ganze Spartanervolk mit sicherlich übertriebenen Vorwürfen. Nicht minder barbarisch ist das Urteil, welches sie im Unwillen über ihr eigenes Geschlecht fällt³⁾.

Diese rauhen und abstossenden Züge, wie sie der antiken Heroenwelt eigen waren, liess Racine mit gutem Grunde schwinden und stattete seine Heldin dafür mit milden, edleren Zügen aus. Er umkleidete sie mit einem Schimmer christlicher Ergebung und Reinheit, wie Chateaubriand treffend bemerkt⁴⁾. Dies erreichte Racine zunächst dadurch, dass er sie nicht als unebenbürtige Gattin des Pyrrhus, sondern als treue Witwe Hektors unvermählt darstellt und statt des Molossus den

¹⁾ cf. Ilias VI, 392 ff. und XXIV, 725 ff.

²⁾ Aeneis III, 292—332.

³⁾ cf. *Andromachē* v. 269 ff.

. δεινὸν δ' ἔργετων μὲν ἀγῶτων
 ἄνη βροτοῖσι θεῶν καταστήσασθαι τινα·
 ἃ δ' ἔσσι' ἐχίδνης καὶ πυρὸς πραιτέρω,
 οὐδεὶς γυναικὸς φάρμακ' ἐξεύρηκε πῶ.
 κακῆς· τοσοῦτόν ἔσμεν ἀνθρώποις κακόν.

⁴⁾ „Génie du christianisme“ II, 2 chap. VI: „c'est l'âme de l'Andromaque antique agrandie et épurée par le génie moderne, . . . par l'esprit chrétien“.

Sohn des Hektor, Astyanax, der nach Homers Angabe bereits in Troja durch Sturz von der Stadtmauer seinen Tod gefunden, die Gefangenschaft mit ihr teilen lässt. Auf diese Weise vermied der Dichter das für unser sittliches Bewusstsein Anstössige der Bigamie und umgab die Heldin mit neuem Tugendnimbus.

Zugleich gab er ihr auch eine würdigere, einer Königstochter geziemende Stellung am Hofe des Pyrrhus. Nicht Sklavin ist sie hier, sondern eine mit allen Ehren in der Gefangenschaft lebende Fürstin. Dieser Stellung entspricht auch ihre Umgebung; denn der Hof des französischen Pyrrhus ist nicht der eines Barbaren, sondern hier herrscht Bildung, Sitte, Achtung vor der Frau. Selbst der König, der stürmische Liebhaber, begegnet ihr mit aller Zuvorkommenheit und Höflichkeit. Gleich bei der ersten Begegnung redet er sie mit ausgesuchter Artigkeit an: *Me cherchez-vous, Madame? Un espoir si charmant me serait-il permis¹⁾?* Und in der ganzen 4. Scene des I. Akts tritt er ihr, der Herrin, als demütig Bittender entgegen:

v. 293 und 294: *Je vous offre mon bras. Puis-je espérer encore
Que vous accepterez un coeur qui vous adore?*

v. 325 und 326: *Madame, dites-moi seulement que j'espère,
Je vous rends votre fils, et je lui sers de père etc.*

Sogar ihre erbittertste Feindin, Hermione, versagt ihr, wie die Begegnung in der 4. Scene des III. Aktes beweist, die Rücksicht und Achtung nicht, auf die sie nach unseren Sitten als ältere und vornehme Dame Anspruch hat. Ja sie genießt, obgleich sie eine unglückliche, besitzlose Gefangene, mehr Ansehen und findet eine zuvorkommendere Behandlung als die reiche, rechtmässige Braut des Königs. Freilich gab ihr Racine auch eine mildere Gemütsart und hielt sie frei von solchen allzu heftigen Erregungen und Ergüssen, wie wir sie bei der euripideischen Andromache finden. In all ihrem Thun und Lassen bewegt sie sich innerhalb der Grenzen edler Mässigung und der vornehmen Frau vor allem geziemender Zurückhaltung.

Zugleich ist sie sich, und das ist eine wesentlich moderne Zuthat Racine's, des Zaubers ihrer Schönheit wohl bewusst und verwertet ihn mit grosser Klugheit im Interesse ihres geliebten Kindes²⁾. Wie schonend und klug weiss sie des Königs Liebeswerben abzulehnen, als ob es so sein Bestes erheische!

I, 4 (v. 303/4): *Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu' à des pleurs éternels vous avez condamnés? —*

I, 4 (v. 341): *Votre amour contre vous allume trop de haine:
Retournez, retournez à la fille d'Hélène.*

¹⁾ „Andromaque“ I, 4.

²⁾ Voltaire behauptet, dass die ganze Intrigue der Andromache bereits in der „Pertharite“ Corneille's enthalten und daraus von Racine entlehnt sei; indessen scheint es doch sehr gut möglich, dass diese Übereinstimmung nicht auf bewusster Nachahmung, sondern auf unfreiwilliger Reminiscenz beruht. cf. Mesnard's Notice p. 29 und 30.

Mit welcher Feinheit sucht sie die Neigungen des Pyrrhus, dem sie in treuem Andenken an Hector ihre Hand nicht reichen zu dürfen glaubt, dazu zu benutzen, sein Gemüt dem Mitleid mit ihrem Kinde zugänglich zu machen und die Sorge für sie beide als eine des Königs vor allem würdige Pflicht hinzustellen!

III, 6 (v. 903/4): Vos serments m'ont tantôt juré tant d'amitié:

Dieux! ne pourrai-je au moins toucher votre pitié?

I, 4 (v. 310): Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille.

Erst als alle Bitten und Vorstellungen den Groll des verschmähten Liebhabers nicht besänftigen können und sie den Tod des geliebten Kindes vor Augen sieht, da erklärt sie sich zögernd bereit, Pyrrhus zum Altare zu folgen (nachdem er ihr geschworen, dass er für alle Zeit Astyanax wie seinen eignen Sohn beschützen werde), um dann — sich zu töten, damit sie die Hektor gelobte Treue nicht breche.

So hat Racine mit grosser Kunst die Grundzüge des antiken Vorbildes beibehalten, hat dasselbe aber mit ausserordentlicher Zartheit ausgemalt und durch Verleihung edler, dem sittlichen Bewusstsein unserer Zeit entsprechender Züge zu der sympathischsten Figur gemacht, welche die Dichtkunst kennt.

In schroffem Gegensatze zu Andromache steht, wie bei Euripides, so auch bei Racine die jugendliche Tochter des Menelaos, und mit Bezug auf sie bekennt Racine in der 1. Vorrede unumwunden, dass er ihre Hauptcharakterzüge, ihre Eifersucht und Leidenschaftlichkeit in der „*Ἀνδρομάχη*“ des Euripides wohl ausgeprägt vorgefunden habe¹⁾. Demnach sollten wir eine besonders grosse Ähnlichkeit zwischen beiden Hermionen erwarten, da Racine bei den übrigen Personen keine bewusste Nachahmung zugesteht und doch, wie wir an Andromache bereits gesehen, alle wesentlichen Charakterzüge in beiden Stücken übereinstimmen. Verfolgen wir, um zu klarer Erkenntnis zu gelangen, zunächst die Charakterzeichnung des Euripides genauer, so erscheint Hermione hier als ein Muster jugendlicher Unüberlegtheit, massloser weiblicher Eitelkeit, Herzlosigkeit, Unverträglichkeit und ungemessener Eifer- und Herrschsucht. Gleich im Anfange des Stückes lässt sie ihren Stolz und ihre Prahlsucht deutlich erkennen; denn ohne jede festliche Veranlassung erscheint sie mit strahlender Krone und in rauschendem Prachtgewande auf der Bühne und prahlt in lächerlichem Übermut vor dem Chore und der hilfselehenden Andromache mit ihren Schätzen und dem Reichtum ihrer Familie. Ihr ganzes Gebahren in der ersten Hälfte des Dramas atmet Überhebung und Hass gegen die wider eignen Willen zur Nebenbuhlerin gewordene Phrygierin, deren Sklavin sie zu werden fürchtet. Mit schadenfroher Grausamkeit lässt sie diese und ihr Kind, den Gegenstand ihrer Eifersucht, fesseln und ist im Begriffe, sie von ihres Vaters Knechten ermorden zu lassen.

¹⁾ Vergl. Anm. 2, S. 8.

Der Jammer, die Verzweiflung, welche sie befällt, als sie ihren kaltblütigen, gegen zwei schuldlose Wesen gerichteten Mordplan durch Peleus vereitelt sieht und nun die Strafe ihres zurückkehrenden Gatten fürchten muss, erscheinen uns weniger als Regungen aufrichtiger Reue, denn als Ausserungen des bösen Gewissens und als Wirkungen der Furcht vor äusserlicher Strafe. Dass ihrem verzweifelten Gebahren keine wahre Reue zu Grunde liegt, erhellt auch daraus, dass sie, als Orest sie in seinen Schutz nimmt, sogleich an ihre abermalige Vermählung denkt¹⁾. Das völlige Zusammenbrechen in Todesangst des noch eben so übermütigen und trotzigem Weibes zeigt uns zugleich die Schwäche und die Charakterlosigkeit desselben. Dass sie ferner, wenn auch aus Furcht vor der grausamen Strenge ihres Gemahls, zulässt, dass der unheimliche Orest ihn durch Mord aus dem Wege räumt und auch nachher keine Gewissensbisse empfindet, verrät nicht nur gänzlichen Mangel an Liebe für ihren Gemahl, sondern barbarische Gefühllosigkeit und Roheit. Demnach ist die euripideische Hermione ein überaus abstossendes, widerwärtiges Wesen, für welches Niemand Sympathie empfinden kann. An ihr hat der Dichter offenbar seinem Hasse und seiner Verachtung gegen die Spartaner beredten Ausdruck gegeben.

Racine aber konnte für ein so unedles, barbarisches Frauenbild bei seinem Publikum kein Interesse finden, so sehr es auch ihm darauf ankam, eine Figur zu schaffen, die zu seiner Andromache in gewaltigem Kontrast stand, um durch diesen beide Charaktere sich noch mehr von einander abheben und gegenseitig beleuchten zu lassen. Um die der modernen Kunst durch die Aesthetik gesetzten Grenzen nicht zu überschreiten, milderte er die allzu hässlichen, rohen Sitten ihres Charakters, ohne indessen die Grundzüge des antiken Vorbildes zu verwischen.

Auch in der „Andromaque“ ist sie ein junges Mädchen von leidenschaftlichem Charakter. Sie ist nicht frei von Überhebung, jedoch ihr Stolz erscheint mehr naiv als roh. Sie lässt Andromache fühlen, dass sie als Tochter eines mächtigen griechischen Königs eher die Krone von Epirus verdiene, als die kriegsgefangene, besitzlose Witwe, das einzige überlebende Glied eines gestürzten asiatischen Fürstenhauses. Dabei aber legt sie der Achtung gebietenden Troerin gegenüber geziemende Mässigung an den Tag. Auch lässt sie sich in ihrer Abneigung gegen die Nebenbuhlerin nicht zu solch roher, grausamer Handlungsweise verleiten, wie die euripideische Hermione, welche Mutter und Kind gefühllos umbringen lassen will; sie hetzt vorwiegend aus dem Grunde gegen beide, um Pyrrhus von seinem Vorhaben abzubringen und ihr Ziel zu erreichen. Jenen erniedrigenden Zug der Feigheit und Schwäche, welchen die antike Hermione in ihrem grenzenlosen Jammer und gänzlichen moralischen Zusammenbruche im Angesichte der gescheiterten Pläne und der gerechten Strafe für die beabsichtigte Frevelthat erkennen lässt, hat Racine seiner Heldin mit Recht nicht beigelegt. Im Gegenteile verleiht

¹⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 987/88: *νυμφευμάτων μὲν τῶν ἐμῶν πατὴρ ἐμὸς
μέριμναν ἔξει*

er ihr im Zustande höchster Erregung und Raserei den sittlichen Mut, sich ihrer Leidenschaft selbst zum Opfer zu bringen, während jene sich durch feige Flucht rettet und sich dem Mörder ihres Gemahls in die Arme wirft.

Indem Racine auf diese Weise die allzu barbarischen Charakterzüge des antiken Vorbildes theils abschwächte, theils verschwinden liess, gab er den anderen überlieferten Zügen noch mehr Relief. So ist seine Hermione sicherlich so eifersüchtig und leidenschaftlich als die euripideische; er sagt ja, wie angeführt, in der 1. Vorrede, dass diese Eigenschaften in der „*Ἀνδρομάχη*“ schon genügend ausgeprägt seien. Aber indem er die Hermione zur Braut des Pyrrhus machte, die, von glühender Leidenschaft beseelt, in Gefahr schwebt, den Gegenstand ihrer Liebe und des erhofften Glückes zu verlieren, steigerte er ihre Eifersucht und ihren Hass aufs höchste. Letzterer richtet sich zugleich nicht, wie bei Euripides, so sehr gegen Andromache, als gegen Pyrrhus, da er ihre glühende Liebe nicht erwidert, ihr vielmehr die Troerin vorzieht. Durch die Energie dieser Leidenschaften wird sie fast zur Hauptperson der ganzen Tragödie. Racine hat an ihr vor allem seine Kunst der Charakteristik aufs glänzendste erwiesen und in dieser Beziehung den griechischen Dichter entschieden in Schatten gestellt. Es erscheint mir daher angezeigt, ihre Rolle noch im einzelnen etwas näher zu verfolgen.

Gleich bei ihrem ersten Auftreten (1. Scene des II. Akts) verrät sie ihre geheime Stimmung: Nicht für Orest hegt sie irgend welche Neigung, denn sie sagt: (II, 1. v. 386): Si je m'en croyais („Wenn ich meinem Gefühle folgte“), je ne le verrais pas¹⁾. Ihr ganzes Sinnen und Trachten, Denken und Fühlen ist allein Pyrrhus zugewandt. Gerne möchte sie ihn hassen — denn statt ihre glühende Neigung zu erwidern, wendet er sich von der längst verlobten Braut ab und sucht Andromache durch Vorstellungen und Bitten zu bewegen, den Thron mit ihm zu teilen, auf den Hermione allein gerechten Anspruch hat — und dennoch liebt sie ihn; fliehen möchte sie aus seiner Nähe, dem Rate ihrer Vertrauten gemäss²⁾; denn der ihr angethane Schimpf verletzt sie um so tiefer, je offener sie ihm ihre Neigung zu erkennen gegeben³⁾, und doch will sie bleiben, in der Hoffnung, der König könnte doch noch zu ihr zurückkehren⁴⁾. Noch ein neues Mittel will sie versuchen, ihm die Troerin zu verleiden; sie will die Griechen aufreizen lassen zu verlangen, dass er nicht nur das Kind, sondern auch die Mutter ihnen

¹⁾ Vergl. II, 1 (v. 473): il sait aimer du moins, et même sans qu'on l'aime.

²⁾ Vergl. I, 1 (v. 433/4): Tu veux que je le fuie. Hé bien! rien ne m'arrête:
Allons . . . fuyons etc.

³⁾ Vergl. I, 1 (v. 458 ff.): Je croyais sans péril pouvoir être sincère;
Et qui ne se serait comme moi déclarée.
Sur la foi d'une amour si saintement jurée.

⁴⁾ Vergl. I, 1 (v. 436 ff.): . . . Mais si l'ingrat rentrait dans son devoir!
Si la foi dans son coeur retrouvait quelque place!
S'il venait à mes pieds me demander sa grâce!
Si sous mes lois, Amour, tu pouvais l'engager!

ausliefere¹⁾, und wenn er dann nicht nachgiebt, soll sein Reich in Trümmer fallen, wie einst Ilion²⁾. Unter all den Drohungen aber und all dem Hass gegen Pyrrhus, den sie Cléone und Orest gegenüber zu erkennen gibt, sieht dennoch allzu deutlich ihre Liebe hervor. Sie täuscht sich nur selbst, sogar der trübselige Orest durchschaut ihr Inneres und ruft aus: So spricht nicht der Hass, sondern die Liebe³⁾. Um Orest zu bewegen, dass er den Pyrrhus zum Aufgeben der Andromache dränge, verschmäht sie sogar eine gewisse Heuchelei nicht und sucht ihn glauben zu machen, dass sie ihm in Liebe folgen werde, jedoch nur, wenn der König die Troerin heirate. Bald lässt sie uns auch erkennen, dass sie edlerer Regungen fähig ist, wodurch unsere Sympathie für sie, die unschuldig gekränkt worden, wächst. Als nämlich Pyrrhus sich infolge der Weigerung Andromache's, seine Neigung zu erwiedern, unerwartet zu Hermione wendet, da bricht aus dem gepressten Herzen heller Jubel hervor. Aller Groll ist vergessen, begeistert preist sie die Heldenthaten des Teuren und verkündet mit Entzücken seinen Ruhm⁴⁾. Im Triumph schwelgend, verschmäht sie leider, die Bitten der unglücklichen Gegnerin zu erhören, sodass diese, um ihr Kind zu retten, sich endlich bereit erklärt, Pyrrhus zum Altare zu folgen.

Hierdurch erfolgt der jähe Umschlag. Der wankelmütige König kehrt zu Andromache zurück und verlässt Hermione zum zweitenmale. Kraftlos vor Schmerz vernimmt sie die Kunde⁵⁾, und blutige Rache schwört sie dem doppelt Treulosen. Sie fordert Orest bei seiner Liebe zu ihr auf, sie zu rächen, und zwar sofort, ehe noch der Verräter den Bund mit Andromache eingegangen⁶⁾. Dass Orest nicht blindlings eilt, um sein Gewissen mit dem Königsmorde zu belasten, steigert nur noch ihren Rachedurst, sodass sie sich zuletzt selbst zum Lohne für den Tyrannenmord anbietet⁷⁾. Und um den zögernden Orest noch mehr anzufeuern, stellt sie ihm vor, dass sie, wenn er ihren Rachedurst nicht sofort stille, dem König

¹⁾ Vergl. I, 1 (v. 444 ff.): Aux yeux de tous les Grecs rendons-le criminel.

J'ai déjà sur le fils attiré leur colère;
Je veux qu'on vienne encore lui demander la mère.

²⁾ Vergl. II, 2 (v. 564): Qu'on fasse de l'Épire un second Ilion.

³⁾ Vergl. II, 2 (v. 573 ff.): Avouez-le, Madame,
L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme:
Tout vous trahit, la voix, le silence, les yeux;
Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.

⁴⁾ Vergl. III, 3 (v. 850 ff.): chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione?
Sais-tu quel est Pyrrhus? T'as-tu fait raconter
Le nombre des exploits? . . Mais qui les peut compter?
Intrépide et partout suivi de la victoire,
Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à sa gloire.

⁵⁾ IV, 2.

⁶⁾ IV, 3.

⁷⁾ IV, 3 (v. 1189 ff.): Ne vous suffit-il pas
Qu' Hermione est le prix d'un tyran opprimé?

am Ende morgen wieder verzeihen, ja ihn lieben könne¹⁾. Als auch diese Vorstellung Orest nicht zu sofortigem Handeln zu bestimmen vermag, steigert sich ihre Wut zu wilder, blutdürstiger Raserei²⁾. Sie nennt Orest sogar einen Feigling, da er immer noch Bedenken hegt, und erklärt, wenn er nicht den Mut habe, ihre Hand durch jene That zu verdienen, sie mit Wollust selbst das Herz des Königs durchbohren werde, um dann das Eisen gegen sich zu wenden und mit ihm zu sterben. Auch genügt es ihrer Rache nicht, dass Pyrrhus einfach sterbe, nein, er soll auch erfahren, dass ihr Hass den Mordstahl gegen ihn zücke³⁾.

Und doch erzittert sie, als ihr plötzlich der König entgegentreit, und möchte den gegebenen Mordbefehl widerrufen⁴⁾. Anfangs erwiedert sie ihm mit bitterer Ironie⁵⁾, mit beissendem Sarkasmus; als jedoch Pyrrhus in mildem Tone erklärt, dass sie beide nicht für einander geschaffen seien⁶⁾, da bricht die Liebe wieder hervor und lässt sie in wehmutsvollem Schmerze bekennen, wie sehr sie an ihm gehangen, wieviel sie gethan, um ihm zu gefallen, wie gern sie ihm seine Treulosigkeit verziehen, wie sie sogar jetzt noch zweifle, dass ihre Liebe für ihn erstorben sei⁷⁾. Wahrhaft ergreifend ist der Kampf zwischen Liebe und Hass, der jetzt in ihrem aufs höchste erregten Busen tobt⁸⁾. Sie weiss selbst nicht mehr, ob es Liebe oder Hass, was sie in ihrer Raserei fühlt⁹⁾. Bald ruft sie Orest zurück, bald schwelgt sie in dem Gedanken der Rache, bis Orest mit der Meldung naht, dass Pyrrhus vor dem Traualtar gefallen. Angesichts der grässlichen That bricht sie in laute Klagen aus, und anstatt dem Vollstrecker ihres Willens den verheissenen Lohn zu reichen, verleugnet sie alle Mitschuld und überhäuft ihn mit den grausamsten Vorwürfen, ja sie verflucht ihn als feigen Mörder und verabscheuungswürdigen Verräter¹⁰⁾. Dann eilt sie zum Altare und stösst sich selbst den Dolch ins Herz, um im Tode mit dem Manne vereint zu sein, der ihr im Leben nicht angehören sollte.

¹⁾ IV, 3 (v. 1198 u. 1200): Tant qu'il vivra craignez que je ne lui pardonne.

S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.

²⁾ IV, 3 (v. 1230/31): Revenez tout couvert du sang de l'infidèle;

Allez: en cet état soyez sûr de mon coeur.

³⁾ IV, 4 (v. 1267 ff.): . . . dis-lui qu'il apprenne à l'ingrat

Qu'on immole à ma haine et non pas à l'Etat.

. . . Ma vengeance est perdue

S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

⁴⁾ IV, 4 (v. 1273/74): . . Cours après Oreste et dis-lui . . .

Qu'il n'entreprenne rien sans revoir Hermione.

⁵⁾ IV, 5: v. 1330 ff.

⁶⁾ IV, 5 (v. 1353): Nos coeurs n'étaient point faits dépendants l'un de l'autre.

⁷⁾ IV, 5: v. 1356—1568.

⁸⁾ V, 1.

⁹⁾ V, 1 (v. 1396): Ah! ne puis-je savoir si j'aime, ou si je hais!

¹⁰⁾ V, 3: 1534—1564.

Welch' eine Energie der Liebe und des Hasses in diesem Weibe, das über das gewöhnliche Mass weit hinausragend eher einer antiken Heroin gleicht! Ihre masslos stürmische Natur verletzt und empört uns, und doch fühlen wir, sie ist ein echtes Weib, ein markiger Charakter, beherrscht von einer vollbrüstigen Leidenschaft, die sie wechselweise hoffnungsreich und zaghaft, stolz und hingebend, rachsüchtig und reuevoll macht und zuletzt in den Tod treibt.

Welche Kraft der Charakterzeichnung offenbart sich in diesem lebensvollen Bilde! Welche Kunst der Darstellung menschlicher Leidenschaften in ihrem Hin- und Herfluten, in ihren feinsten Schattierungen! Welch genaue Kenntnis des weiblichen Charakters, der weiblichen Seele mit ihren Schwächen, ihrer Unbeständigkeit, ihren Widersprüchen und zugleich ihrer unheimlichen Kraft und selbstvernichtenden Energie, wenn sie sich ungerechterweise zurückgesetzt, gekränkt, verachtet sieht! Lotheissen¹⁾ bemerkt sehr treffend: „Wer so die menschlichen Leidenschaften zu schildern weiss, wer besonders die Frauen so meisterhaft, so voll Innigkeit und Zartheit, voll düstrer Hoheit und furchtbarer Energie zu zeichnen versteht, der muss das Frauenherz ergründet, muss viel geliebt und viel gelitten haben²⁾).

Schauen wir von diesem fesselnden Bilde zurück auf die euripideische Hermione, so müssen wir verwundert zugestehen, dass das grade Gegenteil von dem der Fall ist, was wir nach den Worten Racine's in der 1. Vorrede hätten erwarten sollen: Die beiden Hermionen sind sich in der That weniger ähnlich, als die Andromache der „Andromaque“, obwohl Racine rücksichtlich der ersteren eine besondere Uebereinstimmung zugesteht, rücksichtlich der letzteren aber nicht. Seine Hermione befindet sich wohl in ähnlicher äusserer Lage dem Pyrrhus, Orest und der Andromache gegenüber, ihr Charakter aber hat nur in den allgemeinsten Grundzügen eine Ähnlichkeit mit demjenigen des antiken Vorbildes.

Diesen meisterhaft gezeichneten Frauen-Charakteren gegenüber treten die Männerrollen mehr oder weniger in den Hintergrund. Fassen wir zunächst Orest näher in's Auge, so finden wir, dass Racine denselben in ähnlicher Weise umgestaltet hat, wie die antike Hermione. In der *Ἀνδρομάχη* erscheint er als der mit dem Fluche des Muttermordes beladene, von den Furien verfolgte, von Hause verbannte und unstät umherirrende tristis Orestes³⁾, wie ihn Euripides auch in

¹⁾ „Gesch. der franz. Lit.“ im XVII. Jhd. IV, 141.

²⁾ Dass dies bei Racine der Fall gewesen, berichtet die Lebensbeschreibung des Dichters im I. Bd. der „Grands écrivains“ und ausführlicher E. Deschanel „Le romantisme des classiques“ Racine Bd. I, 2. und 3. Vorlesung. Paris 1885.

³⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 976 ff.:
 φεύγων ἀπ' οἴκων ἄς ἐγὼ φεύγω φυγᾶς.
 ὃ δ' ἦν ὑβριστὴς εἰς ἑλμῆς μητρὸς γόνον
 τὰς θαιματοποῦς θεὰς ὀνειδίζων ἐμοί.
 κατὰ ταπεινὸς ὦν ἰχθῆς ταῖς οἰκοθῆν
 ἤλγουν μὲν ἤλγουν

drei anderen Stücken, der „Iphigenia auf Tauris“, der „Electra“ und in der nach ihm selbst benannten Tragödie, der griechischen Sage entsprechend, dargestellt hat. Noch immer trauert er um den Verlust der ihm einst verlobten, aber von Menelaos vorenthaltenen Hermione und hegt im Busen geheimen Groll gegen Pyrrhus, der es gewagt, durch Heirat seiner ehemaligen Braut ihn so frech zu verhöhnen¹⁾. Da er vernommen, dass Hermione in Phthia sehr unglücklich sei und nun aus ihrem Munde jene Nachricht bestätigt findet, fasst er neue Hoffnung, sie zu gewinnen, und erbietet sich, die ob des misslungenen Mordversuches in Todesangst schwebende Hermione sicher nach Sparta zu geleiten. Zugleich sucht er sie von jeder Furcht vor dem verhassten Könige zu befreien, indem er ihr andeutet, dass er ihn auf listige Weise unschädlich machen und vor seiner Heimreise ermorden lassen werde. In der That belastet sich der düstere Muttermörder aus Hass und Eifersucht und kalten Blutes auch noch mit dem Königsmorde²⁾, obwohl er durch einfache Flucht das Ziel seiner Wünsche hätte erreichen können.

Diese Charakteristik behielt Racine der Hauptsache nach bei, fügte aber seinem Orest noch einige Züge des Ulysses hinzu, wie sie dieser in den „Troerinnen“ des Seneca trägt. Er erscheint am Hofe des Pyrrhus mit der an sich sehr unwahrscheinlichen Mission, den Tod des Astyanax zu verlangen. Dieses Auftrages entledigte er sich nicht grade geschickt; denn ihn beschäftigt mehr eine andere Sorge, nämlich die, Hermione zu entführen³⁾. Und während der euripideische Orest der ehemaligen Braut ohne jede leidenschaftliche Liebesregung begegnet und nur erwähnt, dass sie schon in früheren Tagen die Seine gewesen und nur durch ihres Vaters Schuld des Pyrrhus Gattin geworden⁴⁾, und dass er auch jetzt noch bereit sei, sie, wenn sie es wünsche, nach Hause zu geleiten, tritt er ihr bei Racine von vorneherein mit leidenschaftlicher Liebe entgegen, die ihn in all seinem Denken, Empfinden und Handeln bestimmt.

Auch darin zeigt sich eine bedeutende Verschiedenheit des Charakters, dass der euripideische Orest den König, ohne mit ihm verhandelt, ohne seine Gesinnung genauer kennen gelernt zu haben, und ohne von Hermione dazu aufgefordert worden zu sein, ohne Bedenken und auf heimtückische Weise ermorden lässt, während der französische Orest, obgleich er den Wankelmuth und die Treulosigkeit

¹⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 994: δὲ εἰς ἐμ' ὕβρισται.

²⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 995 ff.: τοῖα γὰρ ἀντιῆ μηχανὴ πεπλεγμένη
βρόχοις ἀκινήτοισιν ἔστηκεν ἠδὲ
πρὸς τῆσδε χειρός.

³⁾ I, 1 (v. 9394): Heureux si je pouvais, dans l'ardeur qui me presse,
Au lieu d'Astyanax, lui ravir ma princesse.

⁴⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 966: ἐμὴ γὰρ οὐσα πρὶν
σὺν τῆσδε γυναικὶ ἀνδρὶ σοῦ πατρὸς κακῆ,
δὲ πρὶν τὰ Τροίας εἰσβαλεῖν ὄλοσμαι
γυναῖξ' ἐμοὶ σε δοῦς ὑπέσχεθ' ὕστερον
τῆ νῦν ἄρχοντι

des Pyrrhus mit eigenen Augen gesehen, schwere Seelenkämpfe in seinem Innern durchzukämpfen hat, ehe er sich dazu bestimmen lässt, Hand an den Nebenbuhler wider Willen zu legen¹⁾, und auch nach vollbrachter That von Gewissensbissen zerfleischt wird²⁾.

Demnach trägt jener mehr rohe, unheimliche, Schauer erregende Züge, während dieser menschlich fühlt und handelt, fehlt und büsst.

Auch dadurch hat Racine uns Interesse für seinen Orest einzuflößen gesucht, dass er ihm, wie oben bemerkt, seinen treuen Freund Pylades zur Seite stellte. Freilich ist dies keine originelle Zuthat Racines, sondern er verdankt sie der Erinnerung an eine herrliche Stelle des euripideischen „Ορέστης“³⁾. Aber zweifellos ist der Mann kein Elender, der eine solche Hingebung von einem Manne, wie Pylades, verdient und findet⁴⁾. Zugleich thun wir während des Verkehrs der beiden Freunde einen wohlthuenden Blick in das Gemütsleben des sonst so wenig sympathischen Orest und fühlen Mitleid mit seinem Schicksal. Mit gutem Grunde thut ferner Racine an keiner Stelle des Muttermordes Erwähnung; denn für einen Orest, der mit dem Fluche einer unser Gefühl so sehr verletzenden Greuelthat belastet ist, konnte der moderne Dichter keine Sympathie finden. Er thut dies ferner in der richtigen Erkenntnis, dass auch im Bau des Dramas, wie in dem einer Maschine, das, was nicht nützlich, schädlich, das, was kein Hülfsmittel, ein Hindernis für den Gang des Ganzen ist. Er übergibt meines Erachtens dieses Faktum aus demselben künstlerischen Interesse mit Stillschweigen, aus welchem er die überlieferten 3 Gemahle der Andromache und die 4 Brüder des Astyanax unerwähnt liess, nämlich um das für unser Gefühl Anstößige und den Charakter seiner Helden Beeinträchtigende zu vermeiden⁵⁾. Andererseits erscheint das traurige Los, welches Orest am Ende des Dramas trifft, auch hinreichend durch seine Leidenschaft und den verübten Mord des Königs verdient, ohne zugleich jedes Mitleid mit dem so hart Gestraften auszuschliessen.

Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass Orest bei Racine im Verkehr mit Hermione sich als durchaus höflich und galant erweist, ferner Pyrrhus gegenüber als gewandter Redner und Diplomat auftritt, wodurch er gar sehr von dem finsternen, wortkargen und halbwildem Orest der griechischen Sage absticht. Nicht minder steht dieser höfische Ton und das jammerselige Liebesseufzen eines Celadon, dem es vom Schicksal bestimmt ist, ewig Hermione's schöne Augen und weibliche Reize

¹⁾ Andromaque IV, 3.

²⁾ „ „ V, 4.

³⁾ „Ορέστης“ v. 725—729 u. v. 1071 u. 1072 entsprechen dem Dialog der beiden Freunde in der 1. Scene des III. Akts (v. 779 ff.).

⁴⁾ Vergl. La Harpe „Lycée“ I, 505.

⁵⁾ Ich will nicht versäumen zu erwähnen, dass das plötzliche Erscheinen der Furien am Ende der „Andromaque“ allerdings in gewissem Widerspruch zu dem Verschweigen des Muttermordes steht. Vergl. W. A. Schlegel „Vorlesungen“ etc. II, 193.

anzubeten¹⁾, in auffallendem Widerspruch mit der finsternen Entschlossenheit und Grausamkeit, mit der er endlich den Mord des Pyrrhus übernimmt, um seiner Dame zu gefallen, und mit dem verzweiflungsvollen Aufwachen aus der frevelhaften Verblendung.

Und doch entsprach grade diese Mischung von Höflichkeit in der Rede und Galanterie im Umgange mit Damen einerseits und Grausamkeit im Handeln andererseits dem Charakter seiner Zeit. Vereinigt nicht der Prototyp jenes Zeitalters, Ludwig XIV. selbst, diese beiden widersprechenden Eigenschaften in hohem Grade? Wie reizend und lebenswürdig zeigt er sich am Hofe im Verkehr mit seinen liebeszufendenden Precieusen! Wie kalt und grausam handelt er als Kriegsfurie und Länderverwüster!

Die Charakterzeichnung des Pyrrhus weist in mancher Beziehung Ähnlichkeit mit der des Orest auf. In der „*Ἀνδρομάχη*“ nimmt der König, wie oben bemerkt, streng genommen an der Handlung des Dramas keinen Anteil, sondern erscheint nur im letzten Akte als Leiche auf der Bühne. Wenn wir daher auch keine Gelegenheit haben, seinen Charakter aus unmittelbarer Anschauung kennen zu lernen, so lässt Euripides dennoch durch die Äusserungen der übrigen Personen ein annäherndes Bild von ihm vor unserer Phantasie entstehen. Dass er, der Sohn des Achilles, ein gewaltiger Held, ein waffengeübter Streiter voll kühnen Mutes, der Schrecken seiner Feinde gewesen, erhellt aus der anschaulichen Schilderung des Kampfes, welchen er allein gegen eine zahlreiche, wohlbewaffnete Rotte Verschworener im Tempel zu Delphi zu bestehen hatte²⁾. Dass er von heftiger Gemütsart, ja furchtbar im Zorne war, lässt uns die schreckliche Angst seines eignen Weibes erkennen; denn diese ist überzeugt, dass er sie töten oder wenigstens zur Sklavin der Andromache machen werde, wenn er den Mordplan gegen die letztere und ihr Kind erfahre³⁾. Auch der eigene Grossvater, Peleus, traut ihm zu, dass er die verbrecherische Gattin an den Haaren zum Palast hinaus werfen werde⁴⁾.

Orest macht ihm ferner rücksichtslosen Übermut zum Vorwurfe, weil er ihm trotz flehender Bitten die frühere Verlobte nicht als Gattin überlassen und ihm dabei noch in frechem Hohne Vorwürfe ob des begangenen Muttermordes gemacht habe⁵⁾. Von freventlichem Übermute gegen die Götter zeugt anderseits die als

¹⁾ „*Andromaque*“ II, 2 (v. 482 ff.): Et le destin d'Oreste
Est de venir sans cesse adorer vos attraits
Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais.

²⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 1117—1165.

³⁾ „ „ v. 928 und 929.

⁴⁾ „ „ v. 714.

⁵⁾ „ „ v. 977—979 und 994—995.

μαρία bezeichnete That, wegen deren er jetzt in Delphi weilt, um Abbitte zu thun und Apollo zu versöhnen¹⁾.

Dass er barbarischen Sitten huldigte, zeigt er vor allem dadurch, dass er Andromache, die unglückliche Witwe, gegen ihren Willen, mit Gewalt zur Gattin machte²⁾, eine Handlungsweise, die Hermione ausdrücklich als „Barbarenbrauch“ bezeichnete³⁾. Indessen handelte er hier nach dem Kriebsrechte, und andererseits gab er auch den Verkehr mit der Troerin auf, als er den Ehebund mit Hermione einging⁴⁾. Trifft ihn demnach hierin kein berechtigter Tadel, so lernen wir ihn an allen übrigen Stellen, wo seiner Erwähnung geschieht, nur von günstiger Seite kennen.

Gerechtigkeit und Edelmut rühmen sowohl Peleus als Andromache an ihm indirekt dadurch, dass sie die feste Überzeugung, das unbedingte Vertrauen aussprechen, Pyrrhus werde bei seiner Rückkunft das schwer gekränkte Recht, wenn es auch eine Sklavin, eine Fremde betraf, strenge bestrafen⁵⁾, er werde die bedrohte Unschuld in seinen sicheren Schutz nehmen⁶⁾. Diese Gesinnung erhellt auch aus der wohlwollenden Behandlung, die er Andromache selbst nach der Vermählung mit Hermione zu teil werden liess, sodass sie zu vollem Vertrauen berechtigt war⁷⁾.

Andererseits beweist der Umstand, dass er Hermione, obwohl sie ihm durch rücksichtsloses Pochen auf ihren Reichtum und die mitgebrachten Schätze, durch Geringschätzung der Habe des Gemahls, durch launenhaftes Wesen und grundlose Eifersucht verhasst geworden war⁸⁾, dennoch ungekränkt im Hause weiter schalten liess und nach ihrer eignen Aussage gut behandelte⁹⁾, dass er gegen die Seinen im Hause grosse Milde und Nachsicht übte.

Auch hatte ihn das reifere Alter und die Lebenserfahrung unterwürfig und bussfertig gegen die Götter gemacht; denn reuevollen Gemütes zog er nach Delphi, um dem beleidigten Gott durch reiche Opfer und demütiges Flehen Genugthuung zu leisten¹⁰⁾.

In dieser Zeichnung ist Pyrrhus eine keineswegs unsympathische Figur, vielmehr ein echt dramatischer Held, dessen Schicksal uns aufrichtiges Mitleid einflössen muss. Er hat nichts von der Wildheit und Hartherzigkeit an sich, die ihm die spätere Sage beigelegt hat¹¹⁾.

¹⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 51—55.

²⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 37—39: Ζεὺς τὰδ' εἶδ' εἰδη μέγας,
ὡς οὐχ ἐκούσα τῆδ' ἐκονώθην λέχει.

Ἀνδρομάχη v. 390/91: ἐκοιμήθην βίη | σὺν δεσπότῃσιν . . .

³⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 173: τοιοῦτον πᾶν τὸ βάρβαρον γένος,

⁴⁾ „ v. 30: τοῦμόν παρώσας δεσπότης δοῦλον λέχος.

⁵⁾ „ v. 343 u. 344.

⁹⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 939 u. 940.

⁶⁾ „ v. 339—341.

¹⁰⁾ „ v. 1002—1004.

⁷⁾ „ v. 269: πέπονθα . . .

¹¹⁾ cf. Vergil *Aen.* II, 547 ff.

⁸⁾ „ v. 206 ff.

Vergleichen wir hiermit den Pyrrhus, den uns Racine in der „Andromaque“ vorführt, so finden wir, dass die Grundzüge des Charakters im grossen und ganzen zwar dieselben geblieben, im einzelnen aber vielfach, und zwar zu seinen Ungunsten modifiziert worden sind.

Auch bei Racine ist der Sohn des Achill der Erbe der Heldentugenden seines Vaters. Hermione selbst rühmt mit Entzücken die unzähligen Heldenthaten, durch welche er sich vor Troja mit Ruhm bedeckt; sie preist seine Tapferkeit und Unererschrockenheit, durch die er stets den Sieg an seine Fahne gefesselt; sie nennt ihn ritterlich, treu, ja vollkommen¹⁾. Freilich ist dieses übertriebene Lob ein Erguss der im Liebesglücke schwelgenden Braut und steht in grellem Gegensatze zu den bitteren Vorwürfen der Grausamkeit und Tyrannei²⁾, der Undankbarkeit³⁾, der Treulosigkeit⁴⁾ und des Verrates⁵⁾, mit welchen dieselbe Hermione ihn überschüttet, als er ihr alle Hoffnung auf Erreichung des ersehnten Eheglückes abschneidet und sich mit Andromache vermählen will. Durch diese allerdings im Zorne und in der Verzweiflung gemachten, aber doch nicht ganz unbegründeten Vorwürfe wird das früher so übermässig gependete Lob sehr herabgemindert, sodass wir ihn zwar als tapferen Kriegsheld, als mächtigen König, der sogar ganz Griechenland zu trotzen wagt⁶⁾, anerkennen, aber auch zugleich der Gefühllosigkeit und Untreue gegen seine rechtmässige Braut zeihen müssen. Diese Handlungsweise erscheint um so verwerflicher, weil Hermione, ganz im Gegensatze zur euripideischen Fabel, dem Könige keine triftige Veranlassung gegeben, ihr die Treue zu brechen; er weiss ja selbst keine andere Entschuldigung vorzubringen als die, dass ihre Herzen eigentlich nicht für einander geschaffen seien⁷⁾, dass der Umgang mit ihr ihm Langeweile bereite und ihm als lästiger Zwang erscheine⁸⁾. Auch Andromache gegenüber lässt Pyrrhus etwas von der antiken „barbarischen Härte“ und Roheit erkennen, da er ihr wiederholt mit dem Tode ihres Kindes droht, um sie dadurch zur Nachgiebigkeit zu zwingen. W. A. Schlegel urteilt darüber mit grosser Schärfe, indem er sagt⁹⁾: „Das beständige Drohen des Pyrrhus, den Astyanax auszuliefern, wenn Andromache ihn nicht erhören will, neben seinen galanten Beteuerungen, ist der Kunstgriff des Henkers, der die Folter mit höflichen

¹⁾ Vergl. das Citat der Anmerk. 8 auf S. 14.

²⁾ Andromaque IV, 5 (v. 1356): je ne t'ai point aimé, *cruel* u. (v. 1366): ta bouche *cruelle* etc.

IV, 3 (v. 1191): . . . un *tyran* opprimé.

³⁾ „ IV, 4 (v. 1267): . . . dis-lui qu'il apprenne à *l'ingrat*.

⁴⁾ „ IV, 3 (v. 1239): Revenez tout couvert du sang de *l'infidèle*.

IV, 6 (v. 1375): . . . *Perfide*, je le vois.

⁵⁾ „ IV, 3 (v. 1224): il me *trahit*, vous *trompe* et nous *méprise* tous.

⁶⁾ „ I, 2 (v. 220): L'Epire sauvera ce que Troie a sauvé.

I, 2 (v. 230): Qu'ils cherchent dans l'Epire une seconde Troie.

I, 2 (v. 248): Et vous pouvez aux Grecs annoncer mon refus.

⁷⁾ „ IV, 5 (v. 1353): nos coeurs n'étaient point faits dépendants l'un de l'autre.

⁸⁾ „ I, 3 (v. 256): Qu'elle m'épargnerait de contrainte et d'ennui!

⁹⁾ „Vorlesungen“ II, 193.

Redensarten anlegt.⁴ Dies Urteil erscheint mir aber zu streng, denn es bleibt ja bei den Drohungen, und Drohungen sind noch keine Thaten; anderseits ist das Kind, um dessen Auslieferung es sich handelt, auch nicht des Königs eigener Sohn, wie bei Euripides, sondern des Todfeinds Hektor Spross, für den er keine besondere Neigung haben kann.

Überhaupt ist hier das Verhältnis des Pyrrhus zu Andromache ein ganz anderes, wie in der antiken Tragödie. Während er ihr dort als Herr über Leib und Leben gegenüber steht, sodass er sie ohne jede Gegenliebe zur Ehe zwingen konnte, ist sie hier vollständig Herrin ihres Schicksals, und der König wirbt mit demütigen Bitten und in den galantesten Redewendungen um ihre Minne. In weichlicher, süßlicher Art¹⁾, die freilich mit der oben erwähnten barbarischen Härte in unversöhnlichem Widerspruche steht, betet er die schönen Augen, die weiblichen Reize der sittenstrengen Phrygierin an²⁾. Dabei vergisst er, der gepriesene Kriegsheld, jede Manneswürde, ja seine erste Pflicht als Patriot und König. Denn um seiner neuen Braut zu gefallen, zerreisst er ohne Bedenken die Bande der Freundschaft und Verwandtschaft mit dem spartanischen Königshause; jener zu Liebe verleugnet er die königliche Pflicht, vor allem persönlichen Interesse das Wohl und Glück des Vaterlandes im Auge zu haben. Er fordert ja ganz Griechenland zum Kampfe gegen sich heraus und will, nachdem er das eigene Vaterland verwüstet, sogar das kaum gestürzte Ilion wieder aufrichten, wenn er damit die Liebe der widerstrebenden Troerin erringen kann.

Wie wenig wahr und edel indes die in so überschwänglicher Weise geäußerte Liebe ist, lässt er gleich erkennen, als Andromache sanft ablehnend ihn zu Hermione zurückführen will³⁾; denn er sagt (I, 4 v, 363 ff.):

Hé bien, Madame, hé bien, il faut vous obéir:
Il faut vous oublier, ou plutôt vous haïr. —
Songez-y bien; il faut désormais que mon coeur,
S'il n'aime avec transport, hâisse avec fureur.
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère.

Der alles verherrlichende La Harpe⁵⁾ freilich findet diesen plötzlichen Umschlag der Liebe in Hass ganz natürlich, denn er sagt: „Ce sont là les alterna-

¹⁾ I, 4 (v. 258): Me cherchiez-vous, Madame?

Un espoir si charmant me serait-il permis?

I, 4 (v. 293/94): Puis-je espérer encore

Que vous accepterez un coeur qui vous adore?

²⁾ I, 4 (v. 351): Vos charmes tout-puissants

Ah! qu'un seul des soupirs que mon coeur vous envoie etc.

III, 7 (v. 952): Mais, Madame, du moins tournez vers moi les yeux.

III, 7 (v. 972): Je meurs, si je vous perds

³⁾ I, 4 v. 281 ff. und v. 327—332.

⁴⁾ I, 4 (v. 342): Retournez, retournez à la fille d'Hélène.

⁵⁾ Lycée, I, 505.

tives et les contrastes *naturels* de la passion. Les femmes qui ont rencontré des hommes vraiment amoureux savent qu'il ne faut qu'un mot pour les faire passer des transports de la joie à ceux de la fureur."

Wir jedoch können diese Erscheinung keineswegs natürlich finden; vielmehr, wenn dem so ist, wie La Harpe angibt, dann ist diese Leidenschaft eben nicht das, was wir wahre und edle Liebe nennen.

Dass unser Urteil über diese sogenannte Liebe richtig ist, erhellt auch daraus, dass Pyrrhus im zweiten Akte die Andromache, da sie von ihrer Treue gegen Hektor nicht abzubringen ist, einfach fahren lässt und Orest allen Ernstes erklärt, er werde jetzt, da er nach reiflicher Erwägung das Verlangen der Griechen als gerechtfertigt befunden, den Sohn des Hektor ausliefern und Hermione heiraten. Dass er im Angesichte der Andromache, gegen welche er sich noch soeben in Groll und Hass Phönix gegenüber¹⁾ ergangen, gleich wieder wankend wird und erneut um ihre Liebe fleht²⁾, kennzeichnet vollends das Unedle und Unwahre seiner Leidenschaft, seine Unmännlichkeit, seine Charakterlosigkeit³⁾. W. A. Schlegel hat daher nicht ganz Unrecht, wenn er den Racine'schen Pyrrhus einen „wohlerzogenen Briganden“ nennt. Soviel auch La Harpe den Dichter wegen der Zeichnung eines solchen Charakterbildes in Schutz nehmen⁴⁾, soviel Scharfsinn er auch aufwenden mag, um die Widersprüche in seinem Wesen als natürlich erscheinen zu lassen⁵⁾, nach unserer Meinung ist diese Figur nicht viel mehr als eine Karikatur des alten Vorbildes, als ein unkünstlerisches, unsympathisches Zerrbild, das keine tragische Wirkung auszuüben, kein höheres Interesse einzuflößen vermag.

Ausser den näher charakterisierten vier Hauptpersonen kommt in beiden Dramen noch der kleine Sohn der Andromache gemeinschaftlich vor, dort zwar als Spross des Pyrrhus, hier als der des Hektor. Molossus erscheint im antiken Stücke in Begleitung des Menelaos, der ihn aus dem Verstecke hervorgeholt, auf der Bühne und fleht in kindlicher Furcht den Grossvater und den Chor um Hilfe an; Astyanax dagegen betritt die Scene nicht, sondern ist während der ganzen Handlung des Stückes als im Palaste weilend zu denken. Und doch spielt er hier eine bedeutendere Rolle, als bei Euripides, wo er nur eine Mitleid erregende Nebenfigur der Mutter ausmacht; er ist nämlich hier das eigentliche Pivot, der Angelpunkt, um den die ganze Handlung sich dreht. Orest verlangt im Namen der

¹⁾ II, 5.

²⁾ III, 4.

³⁾ Schon in der 1. Scene des I. Akts v. 121 u. 122 schilderte Pylades ganz treffend die Charakterlosigkeit des Königs mit den Worten: Il peut . . . épouser ce qu'il hait, et pendre ce qu'il aime.

⁴⁾ Lycée I, 504: „Ces hommes que la passion laisse si peu maîtres d'eux-mêmes sont précisément ce qu'il nous faut dans la tragédie.“

⁵⁾ In Lycée I, 505 citirt La Harpe zur Entschuldigung des Dichters den bekannten Ausspruch Voltaires: „pour jouer la tragédie et pour la faire, il faut avoir le diable au corps“.

Griechen seine Auslieferung; Pyrrhus verweigert dieselbe und benutzt das Kind als Mittel, auf die Entschliessungen der Mutter den stärksten Druck auszuüben; Hermione verfolgt dasselbe mit ihrem Hasse; Andromache's ganze Sorge ist neben der Bewahrung der Treue gegen Hektor die Rettung ihres Kindes aus den Händen seiner Feinde. In den beiden letzten Akten aber wird Astyanax auffallender Weise vergessen, da die aufs höchste erregten Leidenschaften der Hauptpersonen das ganze Interesse in Anspruch nehmen, und sein ferneres Schicksal bleibt in Dunkel gehüllt.

Die übrigen Personen, welche bei Euripides handelnd auftreten, wie Menelaos, Peleus und die Göttin Thetis, hat Racine, wie oben gesagt, bei der Umgestaltung der Fabel als überflüssig wegfällen lassen. An deren Stelle treten einige andere, ebenfalls der griechischen Sage entlehnte Personen, welche den überlieferten Charakter treu bewahrt haben.

So stellt er dem Neoptolemos den alten weisen Phönix, der schon der Erzieher und Lehrer seines Vaters gewesen¹⁾, als freundschaftlichen Berater zur Seite.

Orest begegnet am Hofe des Königs seinem treu ergebenen Freunde Pylades und findet bei ihm wohlgemeinten Rat, tröstlichen Zuspruch und aufopfernde Hülfe im Elend.

Indessen ist keine weitere Beziehung dieser neu eingeführten Personen zu den weggefallenen des euripideischen Dramas vorhanden. Nur die alte troische Dienerin nimmt ihrer Herrin gegenüber eine ähnliche Stellung ein, wie die Racine'sche Céphise der Andromaque gegenüber. Jene ist trotz ihrer dienenden Stellung zugleich die vertraute Freundin der Unglücklichen und teilt das gleiche Schicksal mit ihr²⁾, nicht aus Zwang, sondern aus alter Anhänglichkeit und Dankbarkeit. Ebenso ist Céphise ihrer Gebieterin in Liebe und Treue ergeben, genießt indessen ein günstigeres Geschick am Hofe des Königs, als die alte dienende Troerin³⁾. Sie ist in I, 4 und III, 6 und 7 gewissermassen als Ehrendame in der Nähe ihrer Herrin, da es der Hofsitte der Zeit nicht entsprochen haben würde, Pyrrhus allein der Andromache gegenüber treten zu lassen. Dieselbe Rolle spielt sie in III, 4 bei der Zusammenkunft ihrer Herrin mit Hermione, welche ihrerseits in entsprechender Weise Cléone als Begleiterin bei sich hat. In III, 5 und III, 8 spielt sie eine thätige Rolle, indem sie Andromache zu bewegen sucht, dem König zu willfahren und damit ihr Kind zu retten. In IV, 1 erklärt sie sich sogar in

¹⁾ cf. Ilias IX, 444.

²⁾ Ἀνδρομάχη redet sie v. 64/65 an: ὦ φιλιότη σὺνδουλε, σὺνδουλος γὰρ εἶ
τῇ πρόσθ' ἀνάσσει τῆδε

³⁾ Über die Vertrauten im Allgemeinen vergleiche Teil I p. XXXVII und W. A. Schlegels Vorlesungen II, 156.

heldenhafter Treue bereit, mit ihrer Herrin zu sterben, übernimmt aber auf deren Bitten die fernere Sorge für das nun bald ganz verwaiste Kind als ihren letzten Willen.

In ähnlicher Weise haben beide Dichter auch der Hermione eine Begleiterin zur Seite gestellt. Die antike Königstochter hat an ihrer alten weisen Amme eine treue Begleiterin und Beschützerin. Denn als jene durch des Peleus Dazwischentreten ihren Mordplan vereitelt sieht und sich nun aus Furcht und Verzweiflung töten will, ruft diese die mitleidigen Frauen des Chores zu Hülfe und spricht dem geängstigten Kinde in mütterlichem Tone Trost zu¹⁾.

Bei Racine steht Cléone zu ihrer Herrin in demselben Verhältnisse, nur hat sie einen weit grösseren Einfluss auf sie, als jene alte Amme. Sie beredet Hermione in II, 1, Orest zu empfangen, und möchte sie dazu bringen, sich diesem in Liebe zuzuwenden. In II, 2, III, 2 und 4, ferner in V, 3 bildet sie, wie Céphise, lediglich die sitten- und standesgemässe Begleiterin ihrer Herrin, während sie in III, 3 und IV, 2 wieder als Beraterin thätig ist und Hermione zur Rache gegen den treulosen Pyrrhus aufreizt. Am Ende des Dramas endlich ist sie stumme Zeugin der schrecklichen Scene, in welcher Hermione den Vollstrecker ihres eignen Willens verflucht; auch vermag sie dieselbe nicht zu verhindern, dass sie sich darauf selbst entleibt.

Demnach hat Racine den Vertrauten eine höhere, einflussreichere Stellung angewiesen, als sie die Dienerinnen des Euripides inne haben. Dementsprechend hat er ihnen auch eine höhere Bildung verliehen, die sie befähigt, schätzbare Ratgeber ihrer Herren und Herrinnen zu sein. Sie teilen mit ihnen dieselben Anschauungen, sie sprechen dieselbe poetische, feierliche Sprache²⁾. Bei Euripides steht nur der Bote, welcher die Ermordung des Pyrrhus meldet, den Racine'schen Vertrauten in dieser Beziehung gleich: er ist über die platten Gestalten gemeiner Wirklichkeit weit emporgehoben, und seine Erzählung ist voll dramatischer Anschaulichkeit und Spannung; sie gehört zu den Meisterstücken dieser Gattung.

III.

Fassen wir nunmehr die Anlage der beiden Stücke ins Auge, so erkennen wir, dass Racine, wie bei der Umgestaltung der Fabel, so auch beim dramatischen Aufbau seines Dramas bedeutend von Euripides abgewichen ist und mit voller Selbständigkeit und Originalität geschaltet hat. Nur insofern ergeben sich gleichartige Momente, als Racine, ähnlich wie in der „Thébaïde“³⁾, die der griechischen Bühne eigene Einfachheit der Handlung und Scenerie beibehalten und die von Aristoteles als Kunstregel aufgestellte Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung strengstens beobachtet hat.

¹⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 828: ὦ παῖ, τί δράσεις; κ. τ. λ.

²⁾ Vergl. auch die Dissertation von Dr. F. Schürmeyer „Vergleich und Metapher in den Dramen Racine's“, Aachen 1886.

³⁾ Vergl. Teil I, p. XXXIX.

Bei Euripides ist die während des ganzen Verlaufs der Handlung unveränderte Scene ein freier Platz vor dem Palaste des Neoptolemus, dem gegenüber sich ein Heiligtum der Meergöttin Thetis erhebt. In ähnlicher Weise spielt sich die Handlung des Racine'schen Stückes in ein und demselben Saale des Palastes ab, in welchen die einzelnen Personen aus den anstossenden Gemächern eintreten. Während der Dichter so die Fessel der Ortseinheit mit grösster Leichtigkeit trug, wusste er auch die Zeiteinheit ohne sichtbaren Zwang zu wahren; denn die Vorführung der Handlung einschliesslich des in den Zwischenakten und hinter der Bühne Geschehenden verlangt kaum mehr Zeit, als die Handlung selber; ja dadurch, dass der Dichter den König im Palaste anwesend sein und ihn am Orte der übrigen Handlung ermorden lässt, vermied er noch den bedeutenden Zeitverlust, den der Transport der Leiche von Delphi her verursachte und die Abwicklung der ganzen euripideischen Handlung innerhalb eines Sonnenumlaufes kaum möglich erscheinen lässt¹⁾.

Auch rücksichtlich der Einheit der Handlung hat Racine die Kunstregel strengstens gewahrt, ja strenger, als es bei Euripides der Fall ist. Während nämlich die „*Andromache*“ streng genommen nicht eine einheitliche, sondern eine in zwei Hauptteile zerfallende Handlung darstellt, von denen der erstere das Schicksal der Andromache, der andere das des Neoptolemus und des Peleus zum Gegenstande hat, so jedoch, dass beide Teile der Aktion wohl in einander greifen und durch eine innere, höhere Einheit zu einem Ganzen verbunden sind²⁾, hat Racine bei seiner Umgestaltung der Fabel auf bewunderungswürdige Weise die vierfachen und sich widerstreitenden Interessen der vier Hauptpersonen³⁾ so zu verflechten, die nach verschiedenen Seiten auseinandergelung so zu verschmelzen gewusst, dass alles wohl ineinandergreift und mit einer gemeinschaftlichen Katastrophe endigt. Und obgleich man bei genauerem Abwägen kaum entscheiden kann, welche unter den Handlungen der vier Personen die Haupthandlung ist, da ihre Bestrebungen an leidenschaftlicher Stärke einander wohl ziemlich gleich sind, ist Pyrrhus und das Geschick des Pelidenhauses doch der eigentliche Mittelpunkt. Indessen hat die Handlung der Andromache die sittliche Würde voraus, und darum hat nach W. A. Schlegels Meinung⁴⁾ der französische Dichter recht gethan, das Stück nach ihr zu benennen. Ich glaube jedoch nicht, dass dies der einzige Grund hierfür gewesen. Vielmehr ist Andromache auch wirklich die Hauptperson, weil sie im Grunde die ganze Handlung erweckt und führt⁵⁾. Jeder ihrer Entschlüsse,

¹⁾ Dass man übrigens weder die Zeiteinheit, noch die Ortseinheit so engherzig auffassen dürfe, hat W. A. Schlegel sehr treffend nachgewiesen: Vergl. „Vorlesungen“ II, 109.

²⁾ Das Genauere siehe S. 36.

³⁾ Orest will nämlich Hermione zur Gegenliebe bewegen; Hermione will den Pyrrhus nötigen, sich mit ihr zu vermählen oder sich an ihm rächen; Pyrrhus will die Hermione los sein und sich mit Andromache verbinden; Andromache ist bemüht, ihren Sohn zu retten und Hektor treu zu bleiben.

⁴⁾ „Vorlesungen“ II, 90.

⁵⁾ Vergl. auch Janet in der Revue des Deux Mondes, 1875 (15. Sept.).

jede ihrer Handlungen erzeugt eine Gegenhandlung im Herzen des Pyrrhus und in Folge dieser wieder eine Reaktion von seiten der Hermione und des Orest, derart dass Andromache wie der erste Ring einer Kette erscheint, von der Orest das letzte Glied bildet, während Pyrrhus und Hermione die Mittelglieder darstellen.

Der künstlerische Aufbau der beiden Dramen weist ferner insofern eine Ähnlichkeit auf, als die Handlung in beiden in fünf Hauptteile zerlegt ist. Es lassen sich nämlich auch in dem antiken Stücke auf ungesuchte Weise fünf Akte unterscheiden, welche auch äusserlich durch das Eintreten grösserer Chorgesänge kenntlich gemacht sind.

Der I. Akt umfasst die Verse 1—146 und bildet die Einleitung, die Einführung in die Verhältnisse der Haupthelden und die Schilderung der drohenden Gefahren.

Der II. Akt (v. 147—544) bedeutet die Schürzung des tragischen Knotens, nämlich den Kampf der beiden Frauen und die verderblichen Folgen desselben für Andromache und ihr Kind.

Der III. Akt (v. 545—801) bringt die Abwendung der Katastrophe für Andromache durch Eingreifen des Peleus zu ihrem Schutze. Damit scheint alle Gefahr beseitigt, die Handlung hat einen Ruhepunkt erreicht.

Doch dem Pelidenhause droht noch von anderer Seite arges Unheil, denn im IV. Akte (v. 802—1047) sehen wir der verzweifelten Hermione den Orest zu Hülfe kommen, der in dunklen Worten zu erkennen gibt, dass er Rache an Pyrrhus nehmen werde.

Der V. Akt (v. 1048—1289) endlich bringt die Katastrophe, den Mord des Königs und das Elend des greisen Peleus.

Doch mit so schreiendem Misstode wollte Euripides sein Kunstwerk nicht enden lassen. Darum erscheint Thetis und bringt Versöhnung und Lohn für diejenigen, welche unschuldig gelitten und sich im Streite und Leide bewährt haben. Wie die erste Scene des I. Aktes den Prolog, so bildet jene letzte gewissermassen den Epilog der Tragödie.

Das Racine'sche Werk hingegen bietet nach hinlänglicher Orientierung über die Verhältnisse am Hofe des Pyrrhus in I, 1 die Schürzung des tragischen Knotens schon in den folgenden Scenen desselben Aktes; denn Pyrrhus fordert die Griechen durch Abweisung ihres Verlangens zum Kampfe gegen sich heraus, und Andromache bringt durch Ablehnung der Anträge des Königs das Leben ihres Kindes in Gefahr.

Der II. Akt scheint bereits eine Entscheidung herbeizuführen, indem Pyrrhus sich zu Hermione wendet. Indessen sieht der weise Phönix (am Ende des Aktes) die schlecht verhehlte Neigung zu Andromache mit neuer Glut hervorbrechen, sodass wir mit grösster Spannung der weiteren Entwicklung entgegen sehen.

Im III. Akte sehen wir Hermione fast am Ziele ihrer Wünsche und den darob erzürnten Orest zur Entführung bereit; aber Pyrrhus macht seinen endgiltigen Entschluss nochmals von der Entscheidung der Andromache abhängig und erregt damit neue Spannung.

Der IV. Akt bedeutet, wie bei Euripides, die Vorbereitung der Katastrophe; denn die abermals verlassene Spartanerin stachelt den Orest zur Rache auf ob des ihr angethanen Schimpfes. Sie selbst droht in dunklen Worten, ähnlich wie bei Euripides Orest es thut, dem Pyrrhus Verderben an.

Im V. Akte endlich bricht die Katastrophe herein: Pyrrhus fällt am Traualtare, und sein Tod bringt auch Verderben über Hermione und Orest.

Das Ganze endet im Gegensatze zu dem euripideischen Ausgange mit Schrecken, ohne jene Versöhnung und Beruhigung, ohne einen wohlthuenden Hinweis auf eine über allem Jammer und Unglück waltende höhere Gerechtigkeit¹⁾.

IV.

Wenn wir nun die rein äusserliche, formelle Seite der beiden Dramen vergleichend betrachten, so treten uns rücksichtlich dieses Gesichtspunktes dieselben Verhältnisse entgegen, die wir bei der Vergleichung der „Thebaïde“ mit den „Phönissen“ beachtet haben²⁾.

Auch insofern sind die Beziehungen unserer beiden Stücke in sprachlicher Hinsicht dieselben geblieben, als Racine auf jenen der euripideischen Diction eigenen Schmuck³⁾, das Einflechten zahlreicher Sentenzen, welche sich in klassischer

¹⁾ Vergl. darüber Teil I, p. L.

²⁾ Teil I, XLII führten wir aus: „Bei der ungeheueren Verschiedenheit der überaus wort- und formenreichen griechischen Sprache von dem verhältnismässig in beiden Beziehungen armen französischen Idiom ist eine Vergleichung im strengeren Sinne gar nicht möglich. Nur im allgemeinen finden wir auch in sprachlicher Beziehung gewisse Berührungspunkte, besonders in dem Verhältnisse der beiden Dichter zu ihren Vorgängern und zu ihrer eignen Zeit, insofern beide auch in der Diktion dem Zeitgeschmacke in ausgiebigster Weise Rechnung trugen. Wie nämlich Euripides (cf. Bernhardt's „Grundriss“, II, 2 p. 408 ff.) im Gegensatze zu Aeschylus und Sophocles auf „besonders künstliche Phraseologie, bevorrechtet durch Schwung und erhabenen Ton, ausgestattet mit grosser Freiheit in eigentümlichem Sprachschatz und in Wortbilderei, die der hohen pathetischen Stimmung entsprach, sowie auf den kühnen Gebrauch von den Mitteln des Bildes und vom metaphorischen Ausdruck“ meist verzichtet hatte und vor allem Kürze, Leichtigkeit und rasche Wendung des Gedankens bei körnigem Wortgebrauche und mit Kunst veredelter Natürlichkeit erstrebte, wie es der Sprache des Umganges und der guten Gesellschaft seiner Zeit gemäss war, so hat auch Racine, im Gegensatz zu Corneille und seinen an künstlichen Phrasen und Schwulst reichen italienischen und spanischen Vorbildern, in sprachlicher Beziehung vor allem das seiner Zeit und Nation entsprechende im Auge gehabt und besonders, wie er überhaupt nach Boileau's Kunstlehre den engsten Anschluss seiner literarischen Erzeugnisse an die Weltanschauungen, Sitten und Bildung der massgebenden Gesellschaft erstrebte, sich eines Stiles befeissigt, der, zwischen dem Hochpathetischen und Gewöhnlichen die Mitte haltend, dem Geschmacke der literarisch gebildeten französischen Gesellschaft seiner Zeit entsprach. Den Forderungen einer allgemeinen, vorgeschrittenen Kultur gemäss, streben beide bei gewählter Phraseologie, wie sie die höhere Poesie verlangt, doch nach Einfachheit und Natürlichkeit, nach gut gegliederter und durchsichtiger Satzbildung und schlichter Wortstellung, sodass sie auch nach dieser Seite hin sich jene grosse Popularität sicherten, die sie vor allen anderen Dichtern ihrer Gattung auszeichnet.“

³⁾ Vergl. Gottschall „Poetik“ II, 249.

Form dem Gedächtnisse leicht einprägten und viel zur Bildung der Griechen beitrugen¹⁾, fast gänzlich verzichtet hat.

Während in der „*Ἀνδρομάχη*“ ausser 8 sprichwörtlichen Redensarten, in welchen der Dichter seiner eigentümlichen Geringschätzung des weiblichen Geschlechts Ausdruck gibt, noch reichlich 20 Sentenzen allgemeingültigen Inhaltes vorkommen²⁾, finden wir in der „*Andromaque*“ nur folgende sprichwörtliche Redewendungen:

1. Akt II, 3 (v. 574): L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme.
2. Akt II, 5 (v. 638): Quelle foule de maux l'amour traîne à sa suite!
3. Akt III, 1 (v. 787): Au travers des périls un grand coeur se fait jour.
4. Akt III, 1 (v. 788): Que ne peut l'amitié conduite par l'amour?
5. Akt III, 2 (v. 821 u. 822): L'amour ne règle pas le sort d'une princesse³⁾.
La gloire d'obéir est tout ce qu'on nous laisse.
6. Akt III, 3 (v. 843): La douleur qui se tait n'en est que plus funeste.
7. Akt III, 8 (v. 982): Trop de vertu pourrait (vous) rendre criminelle.
8. Akt IV, 5 (v. 1350): Il faut se croire aimé pour se croire infidèle.

Indessen sind diese Sentenzen so kunstgerecht eingefügt, dass sie ganz natürlich aus der Situation und Stimmung des Redenden hervorgehen und in voller Harmonie mit dem Stil des Ganzen stehen.

In Beziehung auf die grundverschiedene metrische und rhythmische Behandlung gilt für unsere beiden Dramen ungefähr dasselbe, was wir auf Seite XLIII und XLIV des I. Teiles ausgeführt haben. Zu den verschiedenen dort erwähnten Versmassen treten in der „*Ἀνδρομάχη*“ noch elegische Distichen hinzu, während die „*Andromaque*“ von Anfang bis zu Ende in dem schmucklosen Alexandriner dahinfließt, der jedoch bei aller Einfachheit melodisch klingt und mit Weichheit und Anmut, da wo es die Situation erheischt, auch Kraft und Würde vereinigt.

Auffallend verschieden ist der Stil, in welchem Andromache durchweg redet, von derjenigen aller anderen Personen. Hermione, Pyrrhus und Orest ergehen sich noch sehr oft in schwulstigen und pomphaften Phrasen, wie die Helden des „*Alexandre*“. Andromache's Sprache dagegen ist überall einfach und würdevoll; der Reiz derselben besteht grade in ihrer natürlichen Reinheit und edlen Zurückhaltung. Diese Ausdrucksweise entspricht so recht den Gedanken und Empfindungen, welchen Andromache Ausdruck verleiht, und trägt die charakteristischen Merkmale der Sprache der euripideischen Tragödie an sich.

¹⁾ Vergl. A. Holm „*Griech. Geschichte*“ II, 507 (Berlin, Calvary & Co., 1889).

²⁾ 1. v. 100—103. 2. 177 u. 178. 3. v. 184 u. 185. 4. v. 189 u. 190. 5. v. 207 u. 208. 6. v. 376 u. 377. 7. v. 469 u. 470. 8. v. 476 u. 477. 9. v. 642 u. 643. 10. v. 683 u. 684. 11. v. 727 u. 728. 12. v. 742 u. 743. 13. v. 774—776. 14. v. 851 u. 852. 15. v. 952 u. 953. 16. v. 957 u. 958. 17. v. 985 u. 986. 18. v. 1007 u. 1008. 19. v. 1271 u. 1272. 20. v. 1284 u. 1285.

³⁾ of. *Ἀνδρομάχη* v. 987 u. 988:

*Νυμφευμάτων μὲν τῶν ἐμῶν πατὴρ ἐμὸς
Μέριμναν ἔξει, κοῦκ ἐμὸν κρίνειν ἴδιε.*

Dass Racine dem griechischen Dichter auch in rein sprachlicher Beziehung manches verdankt, und zwar nicht nur der „*Ἀνδρομάχη*“, sondern auch den „*Τροιάδες*“ und dem „*Ὀρέστης*“, obwohl er es nicht zugesteht, dürfte das Resultat einer genaueren Vergleichung des Textes, welche wir vorgenommen, zur Genüge darthun.

Schon die Verse 40 ff. in der I. Scene des I. Akts¹⁾, in welchen Orest im Zwiegespräch mit Pylades dem Menelaos zum Vorwurfe macht, ihm Hermione entrissen zu haben, um sie Pyrrhus zur Ehe zu geben, scheinen mehr als eine unfreiwillige Erinnerung an die Verse 966—970 und 980 u. 981 der „*Ἀνδρομάχη*“ zu sein²⁾.

Ebenso erinnern die Verse 187—190 der 2. Scene desselben Aktes:

Le sort, dont les arrêts furent alors suivis,
Fit tomber en mes mains Andromaque et son fils.
Hécube près d'Ulysse acheva sa misère;
Cassandre dans Argos a suivi votre père.

allzu deutlich an „Troerinnen“ v. 274, 276, 249³⁾

Auch die Verse 193 und 194 derselben Scene:

On craint qu'avec Hector Troie un jour ne renaisse
Son fils peut me ravir le jour que je lui laisse

rufen uns sehr lebhaft eine Stelle aus den „Troerinnen“, V. 1159—1161 und 1164⁴⁾ ins Gedächtnis.

Das Zwiegespräch zwischen Orest und Pylades in der 1. Scene des III. Akts, besonders die Verse 779—784:

¹⁾ Tu vis naître ma flamme et mes premiers soupirs:
Enfin, quand Ménélas disposa de sa fille
En faveur de Pyrrhus
Tu vis mon désespoir; et tu m'as vu depuis
Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis etc.

²⁾ ἐμὴ γὰρ οὖσα πρὶν
σὺν τῷδε ναίεις ἀνδρὶ σοῦ πατρὸς κακῆ,
ὅς πρὶν τὰ Τροίας εἰσβαλεῖν ὀπίσματα
γυναῖκ' ἐμοὶ σε δοῦς δπέσχεθ' ὕστερον
τῷ νῦν σ'έχοντι, Τρωάδ' εἰ πέσσει πόλις
ἤλγουν μὲν ἤλγουν, συμφορὰς δ' ἠνειχόμεν,
σῶν δὲ σιερηθεῖς φχόμεν ἄκων γάμων.

³⁾ καὶ τήνδ' (*Ἀνδρομάχη*) Ἀγίλλεως ἔλαβε παῖς ἐξαιρέτων . . .
Ἰθάκης Ὀδυσσεὺς ἔλαχ' ἀναξ δούλην σ'έχειν (*Ἐκάβην*) . . .
(*Κασάνδραν*) Ἐξαιρέτων νιν ἔλαβεν, Ἀγαμέμνων ἀναξ.

⁴⁾ Τί τόνδ', Ἀχαιοὶ, παῖδα δεισαντες φόρον
καινὸν διειργάσασθε; μὴ Τροίας ποτὲ
πεσοῦσαν ὀρθώσειεν
πόλειως δ' ἄλοῦσθαι καὶ Φρυγῶν ἐφθαρμένων
βρέφος ἰοσόνδ' ἐδείοιαι.

Mais toi, par quelle erreur veux-tu toujours sur toi
 Détourner un coureux qui ne cherche que moi?
 Assez et trop longtemps mon amitié t'accable:
 Evite un malheureux, abandonne un coupable.
 Cher Pylade, crois-moi, ta pitié te séduit.
 Laisse-moi des périls dont j'attends tout le fruit.

haben grosse Ähnlichkeit mit den Worten des Orest in der „*Ἰφιγένεια ἢ ἐν Ταύροις*“, v. 687—691 und 693 und 699¹⁾. Auch das Gespräch der beiden Freunde im „*Θρέστης*“ v. 1088—1072²⁾, scheint Racine bei der Abfassung obiger Verse vor Augen gehabt zu haben.

Ferner die schöne Stelle in der 6. Scene des III. Akts, in welcher Andromache den Pyrrhus durch Schilderung all des erlittenen Unglückes zum Mitleid zu bewegen sucht:

J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés;
 J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
 Et mon époux sanglant traîné sur la poussière,
 Son fils, seul avec moi, réservé pour les fers.

ist ohne Zweifel der rührenden Klage der Andromache nachgebildet, mit welcher diese den grausamen Menelaos von seinem Vorhaben abbringen will³⁾.

Ehe Andromache (Ende des III. Aktes) auf dem Grabe Hektors die Entscheidung trifft, ob sie Pyrrhus folgen oder auf ihrem Widerstande beharren soll, wendet sie sich an ihren Sohn und gibt ihm ihre Not mit den Worten (v. 1045 u. 1046) zu erkennen:

O cendres d'un époux! ô Troyens! ô mon père!
 O mon fils, que tes jours coûtent cher à ta mère!

¹⁾ Τὰ μὰ δει φέρειν κακά.
 ἀπλᾶς δὲ λύπην ἔξόν, οὐκ οἶσω διπλᾶς.
 ὃ γὰρ σὺ λυπρὸν κἀπονείδιστον λέγεις,
 ταῦτ' ἐστὶν ἡμῖν, εἰ σε συμμοχθοῦντ' ἐμοὶ
 κτενῶ.
 σὺ δ' ὄλβιος τ' εἰ καθαρά τ' οὐ νοσοῦντ' ἔχεις
 μέλαθρα.

²⁾ Ὅ. Καὶ χαῖρ'· ἐπ' ἔργον δ', ὡς δρᾶς, πορεύομαι.
 Π. ἐπίσχες. ἔν μὲν πρῶτά σοι μορφὴν ἔχω,
 εἰ ζῆν με χρῆζειν σοῦ θανάτου ἠλπίσας.
 Ὅ. τί γὰρ προσήκει καταναεῖν σ' ἐμοῦ μέτα;
 Π. ἤρου; τί δὲ ζῆν σῆς ἐταιρίας ἄτερο;

³⁾ Ἀνδρομάχη v. 399—402: . . . σφαγὰς μὲν Ἐκτορος τροχηλάτου
 κατεῖδον οἰκτρῶς τ' Ἴλιον πυρούμενον,
 αὐτὴ δὲ δούλη ναῦς ἐπ' Ἀργείων ἔβην κ. τ. λ.

In ähnlicher Weise redet sie bei Euripides zu Molossus, als sie im Begriffe steht, sich für die Erhaltung des Kindes dem Tode zu weihen¹⁾.

Auffallende Ähnlichkeit hat ferner in der 1. Scene des IV. Akts die Stelle, in welcher Céphise die Andromache zu bereden sucht, durch Nachgiebigkeit gegen Neoptolemus ihren Sohn, statt zum Sklaven, zum einstigen Herrscher zu machen (v. 1069—1071):

Quel plaisir d'élever un enfant qu'on voit croître
Non plus comme un esclave élevé pour son maître,
Mais pour voir avec lui renaître tant de rois!

mit einer Stelle der „Troerinnen“, in welchen Hecabe der Andromache denselben Rat erteilt²⁾.

Auch die Erwiederung der Hermione auf die bestimmte Absage des Pyrrhus IV, 5 (v. 1375 ff.):

. Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi!
Ton coeur impatient de revoir la Troyenne,
Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne. —
Tu lui parles du coeur, tu la cherches des yeux:
Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux!

ist offenbar eine Nachahmung der Scene, welche sich in der „Medea“ zwischen Jason und seinem gekränkten Weibe abspielt; und zwar weist nicht nur die Situation, sondern auch die Ausdrucksweise der beiden durch die Treulosigkeit der Gatten auf's tiefste empörten Frauen eine grosse Ähnlichkeit auf³⁾.

Unzweifelhaft hatte ferner Racine bei der Erzählung des Mordangriffs auf Pyrrhus

V, 3 (v. 1515 ff.): L'infidèle s'est vu partout envelopper
Et je n'ai pu trouver de place pour frapper
Je l'ai vu
tout sanglant à leurs coups vouloir se dérober;
Mais enfin à l'autel il est allé tomber.

¹⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 413—415: ὦ τέκνον, ἢ τεκοῦσά σ', ὡς σὺ μὴ θάνῃς,
στείχω πρὸς Ἄιδην. ἦν δ' ἐπεκδράμῃς μόρον,
μέμνησο μητρός. οἷα ἱλάσ' ἀπωλόμην, κ. τ. λ.

²⁾ *Τρωάδες* v. 699 ff.: τίμα δὲ τὸν παρόντα δεσπότην σέθεν,
γὰρ δρῆς τάδε
καὶ παῖδα τόνδε παιδὸς ἐκθρέψειας ἄν
Τροίᾳ μέγιστον ὠφέλημ', ἔν ἄν ποτε
ἐκ σοῦ γινόμενοι παῖδες ὑστερον πάλιν
κατοικίσαιαν, καὶ πόλις γένοιτ' ἔτι.

³⁾ „*Μήδεια*“ v. 623 ff.: χῶρεϊ· πόθῳ γὰρ τῆς νεοδημήτου κόρης
αἰρεῖ χρονίζων δωματίων ἐξώπιος·
νύμφευ, ἴσως γὰρ, σὺν θεῷ δειρήσεται,
γαμῆς τοιοῦτον ὥστε σ' ἀρνεῖσθαι γάμον.

den sehr ausführlichen Bericht des euripideischen Boten vor Augen; ja einzelne Redewendungen decken sich beinahe völlig¹⁾).

Endlich entspricht die Hallucination des Orest in V, 5 (v. 1636 ff):

Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi?
Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

der im „Orest“ des Euripides geschilderten²⁾ zu genau, um eine unfreiwillige Erinnerung zu sein.

Diese gedrängte Zusammenstellung thut zur Genüge dar, wie viel Racine auch im einzelnen aus den Tragödien des griechischen Meisters, die er aufs genaueste kannte, zu gunsten seiner „Andromaque“ geschöpft hat, wenn er es auch nicht ausdrücklich zugesteht. Zugleich aber erkennen wir daraus, mit welcher Freiheit und Selbständigkeit er bei seinem dichterischen Schaffen der griechischen Quelle gegenüber gestanden und mit welcher hoher Kunst er die an so verschiedenen Objekten beobachteten Züge zu einheitlichen Bildern zu vereinigen gewusst hat.

V.

Nachdem wir in den vorhergehenden Kapiteln unserer Untersuchung das sachliche Verhältnis der beiden Tragödien zu einander nach verschiedenen Gesichtspunkten erforscht, haben wir eine genügende Grundlage gewonnen, um das Racine'sche Werk richtig würdigen und seinen Kunstwert im Verhältnis zu dem euripideischen Drama nach bewährten aesthetisch-dramaturgischen Grundsätzen feststellen zu können.

Die „Andromache“ des Euripides hat sich als Kunstwerk bei den berufensten Kritikern keines hohen Ansehens erfreut, ja die meisten, darunter A. W. v. Schlegel, Gottfried Hermann, Bernhardt, haben sie, gestützt auf den Ausspruch eines unbekanntes alexandrinischen Kritikers: „τὸ δὲ δράμα τῶν δευτέρων“, wie es in der „ὑπόθεσις“ heisst, einfach als Drama 2. Ranges erklärt, obwohl das Urteil eines solchen Scholiasten für uns sicherlich nicht massgebend sein darf, zumal jene Worte eigentlich nur sagen wollen, dass dieses Drama nicht den ersten Preis erhalten hat. Dies aber ist noch viel vorzüglicheren Tragödien des Euripides, wie der hochtragischen „Medea“, ja selbst einzelnen Tragödien des Sophocles und Aeschylus widerfahren.

1) *Ἀνδρομάχη* v. 1136 ff.: ὡς δὲ νιν περισταθὸν
κύκλω κατεῖχον οὐ δίδόντες ἀμνησίας . . .
. ἔνθ' Ἀχιλλέως πίπτει
παῖς ἄξυθῆζι πλευρὰ φασγάνῳ τυπεῖς . . .

2) *Ὀρέστης* v. 255 ff.: ὦ μῆτερ, ἰκτενύω σε, μὴ πίσειέ μοι
τὰς αἱματοποῦς καὶ δρακοντώδεις κόρας.
αὐταὶ γὰρ αὐταὶ πλησίον θρώσκουσί μου.

Hauptsächlich wird von den strengen Kritikern die „schlechte“ Komposition des Stückes¹⁾ getadelt, dem es bei offenbarem Reichtum an dramatischem Leben an innerer poetischer Einheit fehlen soll²⁾. Diesem abfälligen Urteile trat zuerst mit allem Nachdrucke J. A. Hartung, der Verfasser des „Euripides restitutus“ und gelehrte philologische Übersetzer der euripideischen Tragödien, entgegen und bewies, dass es der vielbewegten und mehrgliedrigen Handlung³⁾ keineswegs an Einheit fehle, da Euripides in dem Drama das Verderben darstelle, welches über das Haus und den Staat des Peleus durch die Verbindung mit dem verderbten Hause des Menelaos kam⁴⁾. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint die Handlung des Stückes in der That als ein einheitliches Ganzes, wenn sie auch aus zwei Hauptteilen besteht, von denen der erstere vorwiegend das Schicksal der Andromache, der andere das des Peleus und Pyrrhus zum Gegenstande hat⁵⁾. Dabei müssen wir in Erwägung ziehen, dass Euripides der primitiven Einfachheit der Scene und der beschränkten Zahl der Schauspieler wegen die beiden Teile des Vorwurfs nach einander folgen lassen musste, während er, der eine reichere Ausgestaltung der überlieferten (aeschyleischen) Fabel und eine vielseitigere Entwicklung der Handlung erstrebte, diese bei modernen scenischen Mitteln sicherlich mehr ineinandergreifend und einheitlicher dargestellt haben würde⁶⁾. Sehr beachtenswert ist zugleich, was Louis Racine in Bezug auf die Einheit des antiken Stückes in einem Memoire⁷⁾ ausführt, dass nämlich der peloponnesische Krieg und die Pest, welche Athen entvölkert hatten, zwei Gesetze veranlassten, das eine, welches dem Sohne eines Atheners und einer fremden Mutter das Bürgerrecht verlieh, das andere, welches zwei Frauen zu heiraten erlaubte. Gegen das letztere habe sich nun der sittenstrenge Euripides erhoben und in der „Andromache“ die verderblichen Folgen der Bigamie an einem klassischen Beispiele dargethan. Diese Ansicht findet meines Erachtens noch in dem Umstande eine bedeutende Stütze, dass der Dichter, der die Frauen zwar auch sonst in ungünstigem Lichte darstellt, wie im Orest (v. 128/29, v. 737, v. 1590), sie nirgends so sehr miss-

¹⁾ Vergl. G. Hermann in der Praefatio seiner Ausgabe der Andromache, Leipzig, 1838.

²⁾ Vergl. Bode „Geschichte der hellenischen Dichtkunst“ III, 1 S. 495 ff.

³⁾ Eur. rest. II, 111: „Videmus tres quasi partes inter se conflictantes, quarum prima sunt Spartani victores, altera Trojani victi subditique, tertia socii affinesque Spartanorum, Phthiotae sive domus Pelei“.

⁴⁾ Hartung a. a. O. p. 119: In Pelei domo, non in Andromacha serva, summam tragoediae causamque totam consistere propositumque poetae fuisse . . . non admodum difficile est cognitu etc.

⁵⁾ Vergl. oben S. 26.

⁶⁾ Vergl. auch Hartung a. a. O. S. 121 und J. E. Wessely, Einleitung zu Minckwitz' Übersetzung der Andromache, S. 15 u. 16.

⁷⁾ Acad. des inscriptions et belles-lettres, X, 314.

handelt hat, als in diesem Drama¹⁾, in welchem er als Misogyn der schlimmsten Sorte auftritt.

Demnach könnte man, wenn das Drama überhaupt eine Tendenz haben soll²⁾, mit Recht ihm das Motto an die Spitze stellen:

κακὸν γ' ἔλεξας, ἄνδρα δίσσι' ἔχειν λέγει,

was man zu deutsch übersetzen könnte: Unheilstifterin ist das Weib, wenn es der Mann im Dual oder Plural besitzt.

Andererseits bedarf es nach den geistreichen Ausführungen von v. Wilamowitz-Möllendorf, denen jeder Einsichtige aus vollem Herzen beipflichten muss, sofern er die Dichtergrösse des Euripides vorurteilsfrei anerkennt — und dies haben die grössten Dichter der neueren Zeit und andere durch Geist hervorragende Männer gethan, wie Erasmus, Melancthon, Hugo Grotius, Milton, Corneille, Racine, Goethe, Schiller u. a. — keines Nachweises mehr, dass es Euripides sicherlich nicht an den elementarsten Erfordernissen eines dramatischen Kunstwerkes, der Einheitlichkeit der Handlung habe fehlen lassen, nur muss man die attische Tragödie nicht nach der Schablone falsch verstandener aristotelischer Kunstregeln und nach der Zwangsjacke der französischen Einheiten beurteilen wollen, wie es unbillige Kunstrichter alter und neuer Zeit vielfach gethan haben.

Auch andere Ausstellungen, wie die z. B., dass es der „poetischen Gerechtigkeit“ widerspreche, dass Hermione und Orest ohne sichtbare Strafe davonkämen, werden nach den Darlegungen desselben v. Wilamowitz-Möllendorf³⁾ hinfällig, denn er weist nach, dass die „poetische Gerechtigkeit“, die übrigens bereits A. W. v. Schlegel als nicht notwendig für das Drama bezeichnet hat, „nur für den Pöbel“

- ¹⁾ *Ἀνδρομάχη* v. 85: πολλὰς ἂν εὔροις μηχανὰς γυνὴ γὰρ εἶ.
 „ „ 93/94: . . . ἐμπέφυκε γὰρ
 γυναίξει τέρας τῶν παρεσιῶτων κακῶν
 ἀνὰ στόμ' αἰεὶ καὶ διὰ γλώσσης ἔχειν.
 „ „ 230/31: . . . τῶν κακῶν γὰρ μητέρων
 φεύγειν τρόπον γὰρ τέκν', ἔσοις ἐνεσι νοῦς.
 „ „ 271 ff.: ἄ θ' εἶσι ἐχίδνης καὶ πυρὸς περαιτέρω,
 οὐδείς γυναικὸς φάρμακ' ἐξεύρηκέ πο
 κακῆς . . .
 „ „ 353: . . . εἰ γυναῖκες ἐσμεν ἀιηρὸν κακόν,
 „ „ 930/31: κακῶν γυναικῶν εἴσοδοί μ' ἀπώλεσαν,
 αἶ μοι λέγουσαι τοῦσδ' ἐχαίνωσαν λόγους.
 „ „ 943 ff.: ἀλλ' οὐποῖ' οὐποῖ', οὐ γὰρ εἰσάπαξ ἐρῶ,
 γὰρ τοῦς γε νοῦν ἐχοντίας οἷς ἐστὶν γυνή,
 πρὸς τὴν ἐν οἴκοις ἄλοχον εἰσφοιτῶν ἑάν
 γυναῖκας. αὐταὶ γὰρ διδύκαλοι κακῶν κ. τ. λ.
 „ „ 952/53: ὄγεις γὰρ οὐδὲν αἶ θύραθεν εἴσοδοι
 δρῶσιν γυναικῶν, ἀλλὰ πολλὰ καὶ κακά.

²⁾ Dass dies durchaus nicht vonnöten, hat v. Wilamowitz-Möllendorf in dem soeben erschienenen Euripides Heracles Bd. I, 112 ff. überzeugend nachgewiesen.

³⁾ A. a. O. S. 117.

existiere und von den attischen Tragikern ebensowenig, wie von Shakespeare und Byron gekannt worden sei.

Auch wir sind, je länger und eingehender wir uns mit der „*Ἀνδρομάχη*“ beschäftigt haben, desto mehr in dem Urteile bestärkt worden, dass dieselbe ein der erhabenen tragischen Muse würdiges Erzeugnis euripideischer Kunst sei, welches nach allen Seiten hin den Anforderungen, die man billigerweise an eine attische Tragödie stellen kann, wohl entspricht. Denn sie stellt „ein in sich abgeschlossenes Stück der Heldensage dar, poetisch bearbeitet in erhabenem Stile für die Darstellung durch einen attischen Bürgerchor und drei Schauspieler, und bestimmt, als Teil des öffentlichen Gottesdienstes aufgeführt zu werden“¹⁾. Diesen Anforderungen genügt die „*Ἀνδρομάχη*“, wie wir oben dargethan, vollkommen. In Betreff der Aufführung und Bestimmung der Tragödie dürfen wir auf die ebenso ausführlichen als überzeugenden Darlegungen von v. Wilamowitz verweisen. Zugleich überheben uns die treffenden Bemerkungen von Adolf Holm²⁾ über den politischen, philosophischen und literarischen Standpunkt des Euripides der Aufgabe, den Dichter nach dieser Seite in Schutz zu nehmen.

Aber auch nach der begrifflichen Definition des Aristoteles, welche lediglich eine Abstraktion aus dem ihm vorliegenden Beobachtungsmaterial attischer Tragödien und deren Nachahmungen darstellt, muss die *Andromache* als eine echte Tragödie gelten; denn ausser den Anforderungen der dreifachen Einheit entspricht sie auch insofern der Kunstregel, als durch die wahrhaft tragische Handlung Furcht und Mitleid abwechselnd in uns erregt wird und der Wechselschlag derselben uns von Anfang bis zu Ende in ungeteilter Hingebung und gespannter Erwartung hält. Auch lässt der Anblick der schlimmen Folgen der Übelthaten, der durchungene Kampf und Sieg der Helden eine kathartische Wirkung, das Gefühl der Erhebung und Besserung, in uns zurück.

Indem wir nun versuchen, den künstlerischen Wert des Racine'schen Werkes im Verhältnis zur „*Ἀνδρομάχη*“ festzustellen, betonen wir zunächst, dass wir das unveräusserliche Recht des Dichters anerkennen, die überlieferten Fabeln, Charaktere und alle Einzelheiten eines antiken Kunstwerkes mit souveräner Freiheit umzugestalten. Wie dem Künstler, muss es auch dem Dichter unbenommen sein, seine Phantasie an der ewig frischen Quelle griechischer Heldensage und Dichtung zu entzünden und dann mit der dem Genius eigenen Einbildungs- und Gestaltungskraft neue und eigenartige Gestalten zu schaffen, die mit denen der antiken Sage mehr oder weniger Ähnlichkeit haben können, aber nicht zu haben brauchen³⁾. Von diesem Rechte hat, um nur ein Beispiel zu nennen, unser Goethe ausgiebigen

¹⁾ Dies die Definition der attischen Tragödie, welche v. Wilamowitz durch exakte historisch-philologische Forschung gewonnen: Vergl. S. 43—107 a. a. O.

²⁾ Griechische Geschichte, II, 503 ff. Berlin 1889 (Calvary & Co.).

³⁾ Vergl. Lotheissen IV, 142 ff.

Gebrauch gemacht, indem er seine „Iphigenie“ so sehr von der griechischen Überlieferung abweichend gestaltete, dass das Ganze keinen wahrhaft antiken Sinn trägt; aber grade deshalb gehört sie zu den edelsten Besitztümern der deutschen Literatur, weil er in ihr in so musterhafter Weise die altgriechische Sage mit deutschem Dichterherzen behandelte und sie so dem deutschen Volke erst recht verständlich machte. Da ferner jedes Volk, ja jede Zeit verschiedene Anschauungen von dem „Schönen“ hat, dem die Kunst dient, so ist der Dichter um so höher zu stellen, je genauer er den Pulsschlag seines Volkes und seiner Zeit zu belauschen und der Menschheit im Kunstwerke zu sagen versteht, wie sie leidet und sich freut, strebt und ringt¹⁾. Und dies hat Racine, ebenso wie einst Euripides, in hohem Grade verstanden; das beweist der ungeheure Erfolg grade der „Andromaque“, die nach dem Zeugnisse der Zeitgenossen eine ähnliche Bewegung der Geister, eine „Andromachomanie“ hervorrief, wie einst die Tragödien des Euripides bei den Alten die „Euripidomanie“ erzeugten²⁾.

Dass die Umgestaltung der euripideischen Fabel dem Kunstwerke nicht zum Nachteil gereicht, sondern zu entschiedenem Vorteile, haben wir oben ausführlich dargethan. Zugleich erkannten wir die wunderbare Geschicklichkeit des Dichters an, die engen Fesseln der drei Einheiten mit offenbarer Leichtigkeit zu tragen. Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass Racine in unserem Stücke sich ohne Nötigung noch engere Einheitsgrenzen gesetzt hat, als sie selbst die strengste französische Kunstregel erforderte. Besonders gilt dies von der auf das denkbar knappste Zeitmass zusammengedrängten Handlung, obwohl es sich in der Dichtkunst nicht um die wirkliche, sondern ideale, scheinbare Stätigkeit der Zeit handelt, in welcher vermöge der Fähigkeit unseres Geistes, unermessliche Zeiten und Räume mit Blitzeseile zu durchfliegen, bedeutende Augenblicke, wären sie auch durch Jahre getrennt, sich unmittelbar an einander reihen. Der durch die Poesie beflügelte Geist vermag eben die Zeiten, in denen die Handlung nur unmerklich fortrückt, in den Hintergrund zu schieben und reiht, getäuscht durch hinreissende Darstellung, nur die wichtigeren Zeitmomente aneinander.

Einen Mangel in der Komposition der „Andromaque“ erkennen wir nur darin, dass es dem Ganzen an jenen, der alten Tragödie eigenen, wohlthuenden Ruhepunkten fehlt, und dass der Dichter das Stück mit einem so schrillen Misstone enden lässt, anstatt uns durch einen trostreichen Blick in die Zukunft zu beruhigen und zu versöhnen³⁾.

¹⁾ Vergl. die treffliche Abhandlung von Dr. F. Bettingen „Grundzüge der dramatischen Kunst mit Rücksicht auf die Behandlung der Dramenlektüre in den höheren Lehranstalten“, Berlin 1889 (Weidmann). Besonders verdienen die Abschnitte über „das Schaffen des Dichters“ und „die psychologische Betrachtung des Dramas“ und deren Consequenzen unsern vollen Beifall.

²⁾ cf. Mesnard's Notice p. 18: „L'Andromaque avait tourné les têtes qu'il se passait alors parmi nous quelque chose de comparable à la fameuse Euripidomanie des anciens.“

³⁾ Vergl. darüber unsere Ausführungen rücksichtlich der Komposition der „Thébaïde“ Teil I, p. L.

Auch darin findet A. W. v. Schlegel¹⁾ mit Recht etwas Anstössiges, dass Racine Hermione ganz allein, ohne den Schutz eines Bruders oder Vaters, am Hofe des Pyrrhus, ja in seinem Palaste verweilen lässt, ohne dass sie mit ihm vermählt ist. Obwohl diese Lage der Hermione in dem damaligen Gebrauch der europäischen Höfe eine Rechtfertigung finden mag, ist sie doch der weiblichen Würde zuwider und wird dadurch noch unschicklicher, dass Hermione den spröden Pyrrhus liebt und mit aller Gewalt auf die Vermählung dringt.

Racine bezeichnet sein Werk als Tragödie; es ist demnach unsere weitere Pflicht, den tragischen Charakter derselben nachzuweisen²⁾.

Tragisch ist das Schicksal des Pyrrhus, denn nachdem er lange zwischen Neigung und Pflicht hin- und hergeschwankt, erreicht ihn, als er grade am Ziele seiner Wünsche zu sein glaubt, das jähe Verderben; seinen Wankelmut und seine Treulosigkeit muss er mit dem Tode durch Mörderhand an den Stufen des Traualtars büßen.

Nicht weniger tragisch ist das Loos derjenigen, welche die Mordwaffe gegen den Treulosen zücken liess. Von heisser Liebe zu dem Verlobten entflammt, wird die Verlassene im ohnmächtigen Kampfe mit ihrer Leidenschaft zur Mörderin und wendet zuletzt den Stahl gegen die eigene Brust, um wenigstens im Tode mit dem vereint zu sein, zu dem sie sich mit unwiderstehlicher Gewalt hingezogen fühlte.

Das tragischeste Geschick indessen hat der Dichter dem Orest vorbehalten; denn er steht, von keiner Schuld belastet, im entscheidungslosen Kampfe zwischen Liebe und Pflicht, lässt sich von Hermione, auf die er einst gerechte Ansprüche gehabt, mit Widerstreben zum Werkzeug ihrer Rache machen und erntet, als er der Minne Lohn durch eine grausige That errungen zu haben wähnt, den schnödesten Undank, statt Liebe Fluch und grässliche Verwünschung, sodass er der unheimlichen Macht der Furien verfällt.

Auch die Hauptheldin des Dramas verfolgt ein tragisches Schicksal, wenn sie auch demselben nicht unterliegt; denn der Dichter lässt sie den harten Kampf rührender Gattentreue und Kindesliebe gegen verlockende Anerbietungen und drängendes Werben des Königs kämpfen, und nur das unerwartete Ende des Pyrrhus rettet sie von der traurigen Notwendigkeit, sich selbst zu töten, wie sie es auf dem Grabe ihres Gatten feierlich gelobt.

Demnach ist die „Andromaque“ in der That ein Trauerspiel, wenn auch, wie Alex. Büchner³⁾ treffend bemerkt, die Handlung keinen *notwendigen* tragischen Zusammenhang hat, wie es eigentlich der Fall sein sollte; denn durch beliebige Zwischenfälle hätte das Stück auch zu einem anderen Resultate kommen können,

¹⁾ „Vorlesungen“ II, 133.

²⁾ Über das Wesen des Tragischen vergl. die betr. Abschnitte in Gottschall's Poetik; Hettner „das moderne Drama“; H. Keck „Über das Tragische und Komische“. Halle 1872.

³⁾ „Französische Literaturbilder aus dem Bereich der Aesthetik“ I, 179. (Frankfurt 1858.)

und mit Befriedigung würde man statt des gegebenen Ausgangs auch Pyrrhus und Hermione vor dem Altare, statt im Tode vereinigt sehen. Indessen diese schwache Seite hat das französische Stück mit vielen seiner Gattung gemein, und niemand wird leugnen, dass der Dichter das Mögliche gethan, um die Folgerichtigkeit in der Entwicklung der Handlung bis zur Katastrophe zu wahren.

Allerdings ist die Tragik des modernen Stückes weit verschieden von der des euripideischen. An die Stelle des gewaltigen tragischen Konfliktes der antiken Tragödie, des erbitterten Kampfes der Hoffart, Eifer- und Herrschsucht auf Seiten der Hermione mit der echten Mutterliebe und anspruchslosen Gattentreue der Andromache, in Folge dessen das Haus der Peliden mit Unheil erfüllt und zu Grunde gerichtet wird, tritt hier die Tragik der modernen Liebe mit allen ihren unheilvollen Folgen, und zwar stehen alle Hauptpersonen in vierfacher Verkettung unter dem Banne dieser Leidenschaft. Diese ist nicht, wie in der „Thébaïde“, ein schwächlicher Affekt, sondern eine wahre, vollbrüstige Leidenschaft, welche durchgreifende Thaten erzeugt und diejenigen ins Verderben stürzt, welche sich ihr ohne sittliche Stärke ergeben. Nur die rührende Kindesliebe und heldenhafte Gattentreue der Andromache erscheint hier, wie bei Euripides, als Merkmal sittlicher Grösse, als wahre Tugend. Bei Hermione, Orest und besonders bei Pyrrhus dagegen ist die Liebe eine durchaus sinnliche Leidenschaft, welche in verwerflicher Masslosigkeit nur unheilvolle Thaten erzeugt und die Liebenden und Geliebten ins Verderben stürzt.

Indessen lässt Racine die von der Liebe Beherrschten bei aller Leidenschaftlichkeit einem gewissen Codex der Minne, Galanterie und Ehre huldigen, wie er am Hofe Ludwigs XIV. gültig war. Wenn dies Verhalten auch zuweilen mit dem Charakter der Helden wenig in Harmonie steht, müssen wir doch bedenken, dass Racine für die gebildete Gesellschaft seiner Zeit und vor allem für den Hof des grossen Königs schrieb, dessen Geschmacksrichtung damals, wie für alle Kunst, so auch für die dramatische massgebend war.

Das 17. Jahrhundert war eben vorwiegend dem Kultus der sinnlichen Liebe ergeben¹⁾; wie der Frühling die Blütezeit der Blumen, so war dieses Jahrhundert die Zeit der Liebespoesie jeder Gattung²⁾. Mademoiselle de Scudéry entwickelte sogar in dem Roman „Clélie, histoire romaine“ allen Ernstes die These, dass die hauptsächlichste Eigenschaft eines Ehrenmannes sei, verliebt zu sein³⁾. Sogar Boileau, der strenge Kunstrichter, sagt im III. Gesang seiner „Art poétique“:

Peignez donc, j'y consens, vos héros amoureux,
Mais ne m'en formez pas des bergers douxereux.

¹⁾ Bernardin „Notice sur J. Racine“ p. 17 sagt: „Le dix-septième siècle avait élevé l'amour à la hauteur d'une religion.“

²⁾ cf. Paul Albert „La littérature française au XVII siècle“.

³⁾ cf. E. Deschanel „Le romantisme des classiques“ Racine I, 79.

Als vollendeter Hofmann huldigte daher auch Racine dieser Richtung, so zwar, dass er die Liebe zum Hauptmotif seines Dramas machte.

Übrigens haben auch die grössten Dichter unserer Nation dieser Geschmacksrichtung Rechnung getragen, freilich in bescheidenen Grenzen, wie denn in Deutschland der Cultus der Minne überhaupt nicht jenen übertriebenen, südlichen Grad erreicht hat. Ich nenne nur Schiller, der in seinem „Wilhelm Tell“ zwei Liebende auftreten lässt, ohne dass in der überlieferten Fabel die geringste Nötigung dazu vorläge; ebenso glaubte er in seinen „Wallenstein“ ein Liebesverhältnis einflechten zu sollen, um das Interesse an diesem Werke zu erhöhen¹⁾.

Auch insofern entsprach Racine dem Geschmacke des Hofes und seiner Zeit, als er in seiner Huldigung dem weiblichen Geschlechte gegenüber soweit ging, dass er die Hauptrollen unseres Dramas, wie die der meisten andern, in weibliche Hände legte und das männliche Geschlecht thatsächlich in den Schatten treten liess. Demgemäss gab er auch der Mehrzahl seiner Stücke weibliche Titel, wie Andromaque, Iphigénie, Bérénice, Phèdre, Esther, Athalie, und mehrere mit männlichem Titel, wie Britannicus, Bajazet, Mithridate, hätten mit ebensoviel Recht nach den Hauptrollen auch Agrippine, Roxane, Monime benannt werden können²⁾.

Übrigens ist dies bei der hervorragenden Rolle, welche die Liebestragik hier spielt, ganz natürlich: steht doch das weibliche Wesen viel mehr, als der Mann, unter dem Zauber dieser Leidenschaft; beherrscht doch die Liebe ihr ganzes Leben und ist für sie die hauptsächlichste Quelle der Freude und des Leides.

Zugleich offenbart Racine in der Zeichnung so naturwahrer und vollendeter Frauencharaktere die Grösse und Erhabenheit seiner Kunst, denn „un caractère de femme, un portrait de femme, une statue de femme, voilà l'écueil ou le triomphe du poète et de l'artiste. La perfection d'un ouvrage de ce genre est la suprême beauté“³⁾. Ohne Zweifel reichen auch wir dem Künstler und Dichter die Palme, der das Ideal in der Person eines Weibes darzustellen vermag. Schon bei den Alten urtheilte man so, obgleich die Frau ihrer Stellung nach dem Manne weit untergeordnet war; wie viel mehr in der modernen Gesellschaft, in welcher die

¹⁾ Überhaupt weist Schiller (in seinem Gedicht an Goethe, als er den „Mahomet“ von Voltaire auf die Bühne brachte) der klassischen Bühne der Franzosen eine hohe Stellung an. Er ruft sie zu Hilfe gegen die Verwilderung der Bühne seiner Zeit; sie könne in ihrer edlen, idealen, reinen Haltung und gediegenen Technik ein Gegengewicht gegen den überhandnehmenden Realismus und Materialismus bilden; so wünschte er,

. . . . Wie ein abgeschiedener Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene!

Vergl. Dr. Ernst Mewes, Programm des ev. Gymnasiums zu Glogau, 1888. S. 33.

Wieviel Goethe den griechischen Tragikern verdankt und wie hoch er vornehmlich den Euripides schätzt, hat Dr. Hans Morsch im Programm des Kgl. Realgymnasiums zu Berlin, 1888, ausführlich dargelegt.

²⁾ cf. Nisard „histoire de la littérature franç.“ III, 33.

³⁾ Nisard a. a. O. p. 32.

Religion und die Sitte ihr den gebührenden Rang verliehen, und in welcher die Vereinigung der physischen und moralischen Schönheit das Ideal des Weibes ausmacht. Und ist nicht Andromaque ein solches Ideal?

Auch noch ein anderer Gesichtspunkt empfahl die Liebestragik vor allen anderen Motiven. Diese nämlich gab vollkommene und reichliche Gelegenheit zur Entfaltung jener glänzenden Rhetorik der Leidenschaft, welche eine der hervorragendsten Seiten des Racine'schen Trauerspiels ausmacht, und in der es eine hohe, fast unvergleichliche Stärke besitzt. Hierdurch entspricht es so ganz dem Charakter und dem Geiste der Nation, bei welcher die Rhetorik in allen Verhältnissen einen herrschenden Einfluss behauptet hat und noch heute behauptet.

Wenn wir diese Gesichtspunkte geziemend würdigen und den Dichter aus seiner Zeit und seinen Verhältnissen heraus verstehen und beurteilen, wie es billig, so schwindet jeder Grund zu dem übertrieben herben Tadel, welchen Racine bei einem grossen Teile seiner deutschen Kritiker grade mit Rücksicht auf seine Liebestragik und die dem deutschen Charakter wenig zusagende Rhetorik der Leidenschaft gefunden hat.

Allerdings müssen auch wir zugestehen, dass es der Liebesverhältnisse in der „Andromaque“ zu viele sind, obwohl Racine mit grosser Kunst der Individualisierung die Liebe der einzelnen Personen ganz verschieden dargestellt und nuanciert hat, wie die Charakteristik des Genaueren dargethan. Indessen gab es sogar französische Aristarche, denen der Dichter in der Schilderung der Leidenschaft noch nicht weit genug gegangen ist. So sagt z. B. Saint-Evremond¹⁾: „Je crois qu'on peut aller plus loin dans les passions et qu'il y a encore quelque chose de plus profond dans les sentiments que ce qui s'y trouve“ etc. Andere dagegen, wie besonders Voltaire²⁾, erkennen ganz mit Recht an, dass das Übermass von Liebe und Koketterie in manchen Scenen dem künstlerischen Werte des sonst vortrefflichen Werkes einigen Eintrag thue.

Diesem Urteile stimmen wir vollkommen bei und bezeichnen als solche Scenen von übermässiger Galanterie besonders die 4. Scene des I. Akts, in welcher Pyrrhus in allzu süsslichem Tone und in rhetorischer Übertreibung Andromache seine Neigung offenbart und schildert, was er alles ihr zu Gefallen gethan habe; ferner die 2. Scene des II. Akts, wo Orest in allzu manierierter Weise Hermione um Liebe anfleht und sich in süsslichen und geschraubten Redewendungen ergeht, die dem erhabenen, feierlichen Tone der Tragödie nicht entsprechen.

Unbestritten gross aber zeigt sich Racine in der Kunst der Charakteristik. Während Corneille den Menschen darstellte, wie er sein sollte, zeigt Racine ihn, wie er wirklich ist³⁾. Statt griechischer Halbgötter und Heroen führt er in seinen

¹⁾ „Oeuvres de St. Evremond II, 19.

²⁾ „Oeuvres complètes“ (Beuchot), s. XXXVI, p. 520: „Si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes d'amour et de coquetterie, . . . elle serait la première tragédie du théâtre français“.

³⁾ cf. Nisard a. a. O. p. 18 ff.

Helden uns nahestehende, verwandte Gestalten vor, in denen wir, wie in einem Spiegel, unser eigenes Bild erkennen. Hierbei bekundet er sich als gründlicher Kenner der menschlichen Natur und der geheimsten Empfindungen des menschlichen Herzens.

Alle Helden tragen ferner individuell ausgeprägte Charakterzüge an sich und verleugnen dieselben in keiner Lage; sie sind beherrscht von einer mächtig treibenden Leidenschaft und denken, reden und handeln stets nach dieser mit natürlicher Folgerichtigkeit. Nicht das blinde Schicksal, nicht der Zufall, sondern die Natur, der Charakter der Personen erzeugt ihre Thaten, treibt zur Katastrophe und bestimmt den Ausgang. Diese natürliche Folgerichtigkeit in Charakter und Handlung erweckt in hohem Grade das Interesse des Zuschauers und fesselt es in stets steigendem Masse bis zum Schlusse. Darum konnte Racine auch aufregender Verwickelungen und unvorhergesehener Zwischenfälle, ebenso wie pomphafter Schilderungen und malerischer Ausschmückungen wohl entraten, durch welche die realistischen Dramatiker der Neuzeit das Interesse, oder besser gesagt die Neugierde in Atem zu erhalten wissen.

Vor allen Rollen des Stückes ragt diejenige der Andromaque durch Naturwahrheit und zarte, poetische Behandlung hervor. Sie ist der klassische Typus der Mutterliebe und Gattentreue aller Zeiten und als solchem ist ihr die Unsterblichkeit gesichert. Wegen ihrer Unübertrefflichkeit hat sich auch kein späterer Dichter in einer Nachahmung oder Umgestaltung versucht, denn das Ideal ist unnachahmlich. Der Charakter der Hermione steht dem der Andromache an Schönheit und Kraft der Zeichnung wenig nach¹⁾. Mit staunenswerter Kunst lässt uns Racine hier in die tiefsten und geheimsten Falten eines von wahrer und glühender Liebe ergriffenen jugendlichen Herzens blicken und zeigt uns das Auf- und Niederwallen stürmischer Leidenschaft, das Hoffen und Verzweifeln, das Verzeihen und die Rache eines leidenschaftlichen weiblichen Herzens. Einen solchen Charakter hatte vor Racine noch niemand zu zeichnen verstanden; er ist und bleibt der unvergleichliche Gegenstand der Bewunderung aller derer, welche das schwer zu enträtselnde, unergründliche weibliche Gemüt in den geheimsten Regungen der Liebe und des Hasses zu beobachten und zu erforschen bemüht sind.

Dass Racine in der Charakteristik der männlichen Helden unseres Stückes weniger glücklich gewesen, obwohl er in späteren Dramen auch vortreffliche männliche Gestalten geschaffen, wie seinen Néron, seinen Acomat, seinen Joad, die den Vergleich mit den besten weiblichen Figuren aushalten, geht aus der oben gegebenen Charakterschilderung deutlich hervor. Besonders widerspruchsvoll ist der Charakter des Pyrrhus, sodass er in der Gefahr schwebt, lächerlich zu werden. Indessen möchten wir ihn doch nicht so ganz als der Bühne unwürdig bezeichnen²⁾,

¹⁾ Vergl. La Harpe „Lycée“ I, 505 ff.

²⁾ Wie Dr. A. Düning (Programm des Gymnasiums zu Quedlinburg, 1880) in allzu grosser Strenge thut.

denn die Scene stellt das wirkliche Leben dar, in welchem an Widersprüchen gewiss kein Mangel ist. Um dem Dichter gerecht zu werden, müssen wir den Pyrrhus als einen jungen Fürsten auffassen, der durch Jugend, Stolz, Macht und Mut verleitet, Ausschreitungen begeht und in der Erregung ebenso grausam sein kann, als er sonst edel gesinnt ist; dem zu siegreichem Widerstande gegen seine Leidenschaft ebenso sehr die moralische Kraft, als die auf Erfahrung beruhende ernste Erwägung und Gewissenhaftigkeit fehlt. Und bot nicht der französische Hof dem Dichter ähnliche Gestalten in lebenswahrer Anschaulichkeit dar¹⁾?

Mehr Folgerichtigkeit fanden wir in der Charakterzeichnung des Orest, der ebenso wie Pyrrhus bei Racine in ungünstigerem Lichte dargestellt ist, als wir ihn aus der griechischen Überlieferung kennen. So wie er hier sich zeigt, kann es nicht Wunder nehmen, dass ein Weib wie Hermione ihn nicht liebt; ein so wenig charaktervoller Mann verdient die geringschätzige Behandlung, die Verachtung, welche ihm Hermione zu teil werden lässt.

Nur die Figur des Pylades ist unter den männlichen Rollen über jeden Tadel erhaben; indessen ist sie nicht eine originelle Schöpfung des Dichters, sondern lediglich die Kopie des antiken Originals.

Dass die wenigen beregten Mängel in der Charakterzeichnung und einige geringfügige stilische Unvollkommenheiten, wie sie die Kommentare der bedeutenderen Ausgaben des Stückes mit philologischer Genauigkeit nachweisen²⁾, dem Eindrucke des ganzen Werkes so wenig Eintrag thun, beruht zum grossen Teile auch auf der bewunderungswürdigen Formvollendung des Ganzen, welche alle Kritiker des Dichters rückhaltslos anerkennen. Die Sprache ist in der That durchgängig edel, massvoll und oft von erhabenem Pathos, wie es der tragischen Muse angemessen. In der Verwendung der Metapher und der poetischen Bilder und Vergleiche hat der Dichter im Verhältnis zu den früheren Stücken eine weise Mässigung beobachtet³⁾. Versbau und Reim sind musterhaft, harmonisch und klangvoll. Das Ganze fliesst als wahre Poesie in musikalischem Wohllaut dahin wie die Woge eines majestätischen Stromes, sodass niemand dem Zauber des Kunstwerkes widerstehen wird, der sich ernstlich mit ihm beschäftigt und das Ganze ohne Voreingenommenheit auf sich wirken lässt.

Kein Wunder daher, dass diese Tragödie auf die Zeitgenossen des Dichters einen unauslöschlichen Eindruck machte, dass Racine durch die „Andromaque“ die Herzen aller Mütter Frankreichs mit einem Schlage eroberte⁴⁾ und in kurzer Zeit zum Lieblingsdichter der ganzen französischen Nation wurde. Denn mit stets

¹⁾ Vergl. das auf S. 19 Gesagte.

²⁾ Vergl. die Ausgabe der „Grands écrivains“ v. A. Regnier, Paris. Hachette, 1886); „Chefs-d'oeuvres littéraires v. Aimé-Martin (Paris, Didot Frères, 1854); „Andromaque“ v. O. Fiebig u. St. Leportier (Leipzig, 1854); desgl. A. Laun (Leipzig, 1877).

³⁾ Vergl. Schürmeyer „Vergleich und Metapher in den Dramen Racine's“. Inaugural-Dissertation Aachen, 1886.

⁴⁾ Vergl. Mesnard's Notice p. 25 ff.

wachsendem Erfolge wurde dies Meisterstück viele Male in Paris, in Fontainebleau und Versailles schon zu Lebzeiten des Dichters aufgeführt, beherrschte fast zwei Jahrhunderte lang die französische Bühne und hat trotz unzähliger Wiederholungen bis auf den heutigen Tag stets begeisterte Bewunderung gefunden, und wird sie finden, so lange es eine französische Bühne gibt.

Fassen wir zum Schlusse die Resultate unserer Untersuchung in Kürze zusammen, so ergibt sich Folgendes:

Racine verdankt der „*Ἀνδρομάχη*“ des Euripides viel mehr, als er in der Vorrede zugesteht¹⁾, und zwar

1. Die Grundzüge der ganzen Fabel und die Hauptthatsachen, soweit sie das Schicksal des Pyrrhus und das Verhältnis der Andromache und Hermione betreffen;
2. Die Grundzüge des Charakters aller Personen, also nicht nur die der Hermione, sondern auch der Andromache, des Orest und des Pyrrhus.
3. Die Einfachheit der scenischen Gestaltung.
4. Manche Einzelheiten der Situationen und der sprachlichen Darstellung.

In allem Übrigen aber hat Racine von den antiken Überlieferungen den allerfreisten Gebrauch gemacht und mit vollster Originalität, wie sie dem dichterischen Genius eigen, geschaltet. Er hat mit bewunderungswürdigem Geschick die schwierige Aufgabe gelöst, ein griechisches Kunstwerk so umzugestalten, dass es seinem Volke, seiner Zeit, dem Hofe Ludwigs XIV. im höchsten Grade interessant und verständlich wurde; er hat damit ein Meisterwerk geschaffen, welches mit jenen herrlichen Bauwerken der Renaissance grosse Ähnlichkeit hat, welche in glücklicher Vereinigung des antiken und modernen Genius der Architektur die Bewunderung aller Zeiten erregen.

Aachen, im März 1890.

Dr. F. Jos. Krick,
Oberlehrer.

¹⁾ Er will nur die Eifersucht und Zornausbrüche der Hermione dem Euripides entlehnt haben; Vergl. S. 8, Anm. 2.