

Ann. XIV. 7, so ist auch hier die direkte Frage, die Seneca an Burrus richtet (blickweise richtet) »kann der Mord den Soldaten befohlen werden«? unweit bezeichnender als »wirst du wohl den Soldaten den Mord befehlen können«?

VI.

Coni. Perf. der coniug. periphr.

im abh. Satze nach regierendem Praes. im Hpts.: Ann. III. 53: Quod si mecum ante consilium habuissent, nescio an suasurus fuerim. Dieser Satz illustriert vollständig die Regel, wie sie z. B. bei Ell-Seyff.¹⁾ gegeben ist.

¹⁾ §. 272. 2. Die Ausführungen der Grammatiken sind bezüglich derartiger Fälle ziemlich umfangreich. Am präzisesten habe ich das Hierhergehörige zusammen gefasst gefunden bei Obermaier, die Coni. periphr. und der Irreals im Lat. (Progr. Regensburg 80/81) p. 26.

Die für die Festschrift angekündigte Abhandlung des
Oberlehrers Dr. Bergmann
ist für das Osterprogramm 1892 zurückgelegt worden.

Ueber P. Corneilles Erstlingsdrama „Mélite“ nebst einem Beitrage zum Leben Jean de Mairets.

Von Ulrich Meier.

Wie für unser Deutschland, so ist für Frankreich das 16. Jahrhundert eine Zeit grosser, tiefgehender Bewegungen auf dem politischen und dem litterarischen Gebiete gewesen, die noch in das folgende Jahrhundert bedeutsam herüber wirkten. Ungefähr um die Zeit, da die Renaissancebestrebungen in der gebildeten französischen Welt herrschend wurden und die Fortdauer einer dem Volksgeiste entsprechenden Litteratur auf dem Boden der nationalen Vergangenheit in Frage stellten, zog der Geist der Reformation aus Deutschland und der Schweiz in Frankreich ein und stürzte das Reich in blutige Wirren. Bekannt ist, wie durch die Rückkehr des Hofes in den Schoss der katholischen Kirche diese Bürgerkriege in der Hauptsache ihr Ende erreichten und wie von da ab mit grosser Stetigkeit unter der festen und gewandten Leitung der französischen Politik durch Richelieu und Mazarin jener machtvolle, einheitliche Staat Ludwigs XIV. sich herausbildete, der das Erbe der spanischen Weltherrschaft antrat und durch seine vom Glanze der Fürstengunst bestrahlte Litteratur den wesentlichsten Einfluss auf die Litteraturen aller Nachbarvölker ausübte. Dieses von den Gebildeten ganz Europas bewunderte Schrifttum hatte eine Entwicklung hinter sich reicher noch als die politische Geschichte des Landes an schwankenden Bestrebungen und an Irrungen. Da das Studium alles Werdens auf uns einen eigentümlichen Reiz ausübt, so ist auch dieser, fast ein Jahrhundert umfassende Entwicklungsprozess der französischen Litteratur von Ronsard bis auf P. Corneille, vornehmlich in den letzten Jahrzehnten, eingehender und liebevoller Betrachtung unterzogen worden. Die Aufgabe, die diese Blätter behandeln wollen, führt uns auf das Gebiet

des Dramas und veranlasst uns, vorerst wenigstens in den Hauptzügen die Bahnen zu kennzeichnen, in denen das Schauspiel sich von etwa 1550 bis zum Auftreten des Mannes bewegte, den seine Landsleute den »Vater des französischen Theaters« benannt haben. Dieser Rückblick wird auch die Befriedigung erklären, welche die eingehendere Betrachtung einer jetzt etwas fernliegenden litterarischen Erscheinung wie es *Mélite* ist gewähren kann.

Wie das Jahr 1549 als das Erscheinungsjahr von Du Bellays »*Illustration de la langue française*« im allgemeinen für die französische Litteratur Epoche macht, so bezeichnet es auch einen Wendepunkt für die Entwicklung des französischen Dramas. Hatte man bereits früher, zuerst in Italien, dann in Frankreich Schauspiele des Seneca, Plautus und Terenz in lateinischer Sprache aufgeführt, sie auch übersetzt, so stellte nunmehr die Pléjade die klassischen Werke des griechischen und römischen Dramas als allein gültige Vorbilder für den französischen Dramatiker hin. Jodelle ging als Führer auf diesem Wege mit seiner *Cléopâtre* und seiner *Didon* voran, andere folgten in dem Wahne, dass durch oft sklavische Nachahmung antiker Muster einige wenige das vaterländische Schauspiel zur Höhe emporführen könnten. Wohl vermochte diese Richtung, welcher als begabtester Dichter der um 1575 schaffende Robert Garnier zugehört, die Mysterien, Mirakelspiele und Soties des Mittelalters aus der Gunst der gebildeten Gesellschaft zu verdrängen, nicht aber sie abzutöten. Diese Formen des alten Schauspiels lebten beim niederen Volke fort, zu dem das gelehrte Renaissancedrama in allzu fremder Sprache redete. Letzteres der Masse des Volkes näher zu bringen, vermochte erst mit dem Beginne des neuen Jahrhunderts Alexandre Hardy, der zwar vielfach auf Jodelle und Garnier fusste, doch in seinem Streben dem Publikum zu gefallen von der starren Nachahmung der antiken Vorbilder abging. Zudem stand er, wie Larivey schon vor ihm, unter dem starken Einflusse, den die italienische und spanische Litteratur auf das französische Theater jener Zeit ausübte.

Die Beeinflussung der französischen Litteratur von Spanien aus erklärt sich leicht sowohl allgemein durch die Machtstellung dieses Reiches, das mit dem Hauptlande, der spanischen Niederlande und der Franche Comté Frankreich allseitig umklammerte, als auch im besonderen durch die hohe Blüte seiner Litteratur, vorzüglich der dramatischen Reichen doch Cervantes und Guilhem de Castro, dem Corneille seinen *Cid* dankt, weit herein in das 17. Jahrhundert, schuf doch Lope de Vega damals seine zahlreichen Spiele. — In Italien lag zwar die Blüte einer grossen Litteratur bereits etwas zurück, dagegen gab dies Land gerade jetzt einen Anstoss zu eigenartigen Neubildungen. Es geschah das durch das Pastordrama, dessen berühmtes und vielbewundertes Muster Guarinis 1585 in Rom aufgeführter »*Pastor fido*« war. Günstig erwiesen sich auch in Frankreich die Verhältnisse für die Entwicklung einer schäferlichen Dichtung, denn auch hier, in dem Lande, das eben die Gräuel der Bürgerkriege durchlebt hatte, flüchteten die Geister gern aus der finsternen, mit Hass erfüllten Gegenwart in ein liebliches Traumland mit friedlichen Bildern, und eine Gesellschaft, die in Wirklichkeit roher Genussucht sich hingab, liess sich willig im Roman oder Drama nach einer Fabelwelt führen, in welcher ein einfaches Naturleben und sanfte Liebesregungen herrschten.

So kam denn eine Zeit — wir sprechen vom zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts — wo das Schäferdrama nicht nur die unbestrittene Herrschaft erlangte, sondern auch die Gattungen der antiken Tragödie und des realistischen, volkstümlichen Schauspiels ersticken zu können schien. Es wäre dies wohl auch geschehen, wenn nicht auf der einen Seite eine gelehrte Richtung, abgestossen durch die Regellosigkeit des zeitgenössischen Dramas in Bezug auf Zeit und Raum, erneut Anschluss, wenn auch nur in formaler Weise, an die antiken Vorbilder gesucht, andererseits ein gesunder Geist langsam sich geltend gemacht hätte, der sich gegen die übertriebene Gefühlsschwärmerei und die gespreizten Reden der herrschenden Richtung auflehnte und der das Drama der Wirklichkeit zu nähern suchte. In dieser Zeit nun des dunklen Dranges und unsicheren Strebens erschien Pierre Corneille, diese, um mit Ranke zu reden, zugleich bescheidene und hochstrebende, durch beschränkte Verhältnisse auf eine gewisse Fügsamkeit angewiesene, aber in sich selbst auf das Ideale gerichtete Natur. Er brachte von Rouen aus 1630 seine »*Mélite*« nach Paris zur Aufführung¹⁾. Es musste anziehend erscheinen, angesichts der Lage der dama-

¹⁾ Ich führe Corneilles Schriften an nach der grossen Ausgabe seiner Werke von Marty-Laveaux in der Sammlung der Grands écrivains de la France. — Die obige Jahresangabe für *Mélite* nach Dannheisser, Zur Chronologie der Dramen Jean de Mairets, erschienen als Teil der Festschrift zum 70sten Geburtstage Konrad Hofmanns in »*Romanische Forschungen*« V. 43. Doch ist es kaum statthaft, »*Mélite*« erst Ende 1630 anzusetzen, da sie doch du Ryers »*Argénis et Poliarque*« vorausging und dieses Drama bereits 1630 gedruckt ward, vgl. M.-L. I. 129.

ligen Theaterverhältnisse, angesichts auch des Umstandes, dass das verkehrsreiche Rouen von Schauspielertropen öfters besucht, durch einen regen Buchdruck mit den litterarischen Vorgängen in Verbindung erhalten wurde, zu erörtern, inwieweit unser, mit 23 Jahren an die Oeffentlichkeit tretender Dichter der oder jenen dramatischen Strömung sich angeschlossen hat, oder inwiefern bereits in »Mélite« selbständiges Streben zu Tage tritt. Wir werden dabei auch unseren Standpunkt der interessanten und schon mehrfach untersuchten Frage gegenüber kennzeichnen müssen, ob Corneille zu jenem Jugenddrama durch eigene Erlebnisse veranlasst wurde, und in welchem Umfange er solche in die Handlung verwebte. Ehe wir zu diesen Auseinandersetzungen jedoch übergehen, lässt die Thatsache, dass Mélite als ein Stück aus Corneilles Werdezeit in die verbreiteten Ausgaben seiner Werke nicht aufgenommen ist und die Veranlassung dieser Zeilen es angebracht erscheinen, den Inhalt des Dramas soweit nötig erst anzugeben.

Inhalt von „Mélite ou Les fausses lettres“.

Akt I: Bei Eröffnung des Stückes finden wir Éraсте und Tircis, zwei befreundete junge Männer, in lebhaftem Gespräche. Éraсте klagt bitter über das kühl abweisende Wesen eines schönen Mädchens der Stadt, der Mélite, die trotz zweijähriger, eifriger Bemühungen ihm ihre Hand verweigere. Tircis glaubt nicht recht an die Ernsthaftigkeit dieser Werbung, da sein reicher Freund weit bessere Partien machen könne. Es heische zwar die Mode, die Schönen mit feurigem Worte zu umgirren, der verständig Denkende schaue aber bei der Brautwahl kühl auf Besitz und nicht auf vergängliche Schönheit. Dieser Gegensatz der Anschauungen reizt Éraсте, die passende Gelegenheit zu ergreifen und seinen Freund dem angebeteten Mädchen vorzustellen. Das sich entspinnde Geplauder giebt Mélite erneute Gelegenheit, den schmachtenden Éraсте von sich zu weisen; das Zusammentreffen hat aber auch genügt, Tircis für das liebreizende Fräulein zu entflammen und im Herzen Mélites Neigung für ihn aufkeimen zu lassen. — Bald erkennt Éraсте, dass die Begegnung nicht ohne Einfluss auf den Freund gewesen ist. Doch willigt er ein, dass letzterer ein Sonett verfasse, welches als Érastes Werk vor Mélite erscheinen und dessen Werbung fördern soll. — In einer weiteren Szene tritt Cloris, die Schwester des Tircis, ein frisches Mädchen, im Geplauder mit Philandre, ihrem Verlobten, auf. Sie tadelt dessen gezierte Worte und erklärt, ihr genüge der ungekünstelte Ausdruck herzlicher Liebe. Der in fröhlichster Stimmung nahende Tircis gesteht, soeben das schönste Mädchen der Stadt gesehen zu haben, ohne dessen Namen jedoch zu verraten.

Akt II: Der Akt beginnt mit einem Selbstgespräch des völlig ausgestochenen Éraсте, welcher sich zu rächen beschliesst. Mélite naht. Bald fallen zwischen beiden scharfe Worte, und als Éraсте behauptet, Lästerzungen hielten sich bereits über ihr Verhältnis zu Tircis auf, meint sie, solche missgünstige Reden befestigten den Jüngling nur in ihrer Achtung. In einem nun folgenden Monologe schwört Éraсте den ungetreuen Freund zu töten, dann aber besinnt er sich eines Bessern und gewinnt den Nachbar Cliton als Werkzeug seiner Rache. Im nächsten Auftritte hören wir den zum Dichter gewordenen Tircis seiner Schwester ein Sonett vortragen, das, wie er behauptet, des Éraсте Gefühle wiedergiebt. Schliesslich gesteht er aber zu, für Mélite zu schwärmen; Cloris vermag seine Gewissensbedenken zu beseitigen, da auch in der Liebe gelte: »Un chacun à soi-même est son meilleur ami«. Éraсте hat beschlossen, mit einem Schlage rächend Tircis und dessen Schwester zu treffen; darum übergiebt er dem Cliton einen gefälschten Brief zur Uebermittlung an Philandre. In diesen Zeilen spricht Mélite scheinbar von heisser Liebe zu dem Empfänger, nur sei die Mutter ihr hinderlich. Philandre erhält in der That den Brief, wird beim Lesen desselben von Éraсте überrascht, der nun erklärt, auf Mélite verzichten zu wollen. Der ungetreue Bräutigam ruft Cliton leise herbei, um sich seiner weiter als Vermittler zu bedienen. — Bald darauf weist der schadenfrohe Éraсте barsch den Tircis von sich, der ihm vor Mélites Haus das versprochene Sonett übergeben will. Tircis benützt das Gedicht nun zum eignen Vorteil und wird von Mélite erhört.

Akt III: Dem Philandre ist inzwischen ein zweiter gefälschter Brief Mélites in die Hände gespielt worden, und stolz zeigt er dem überglicklich nahenden Tircis die beiden Fälschungen. Letzterer bricht in hellen Zorn aus, da somit Philandre seiner Schwester die Treue bricht und ihm Mélite raubt. Die Briefe bleiben in seinem Besitz; seine Duellforderung wird von Philandre ausgeschlagen. Es folgt eine lange Klage des Betrogenen, der in wildem Schmerz beschliesst, sein Leben zu enden. Seine herbeiende Schwester versucht zwar, ihn mit sehr praktischen Worten zu trösten, er stürzt jedoch von

dannen; Cloris selber setzt sich über den Verlust ihres Bräutigams rasch hinweg, nur will sie mit den Briefen zu Méliete hin, um ihr den Verrat vorzuwerfen.

Akt IV: Méliete bekennt auf die forschenden Fragen ihrer Amme, dass Tircis ihr Herz gewonnen habe und verteidigt die Liebe zu ihm als einem charaktervollen, tüchtigen Jünglinge, während jene meint, Geld gleiche zu Gunsten des unbedeutenden Éraсте alles aus. Nun erscheint Cloris und hält dem jungen Mädchen die gefälschten Briefe vor; umsonst beteuert Méliete ihre Unschuld. Da erfahren beide durch den herbeieilenden Lisis, dass der verzweifelnde Tircis vor seinen Augen gestorben sei. Méliete bricht zusammen und wird leblos ins Haus getragen. — Im nächsten Auftritte frohlockt Éraсте ob der völlig gelungenen List: Méliete est sans amant, et Tircis sans maîtresse, doch als er plötzlich vernimmt, dass Tircis wie Méliete aus dem Leben geschieden seien, fassen ihn fürchterliche Gewissensqualen. Er will hin sich das Leben zu nehmen, da wanken ihm die Füße, ihn packt der Wahn, er sei von den Göttern in die Unterwelt geschleudert worden und stehe am Styx. Cliton, von ihm für Charon gehalten, will vor dem Wahnsinnigen flüchten, dieser klammert sich jedoch an ihn und wähnt dadurch über den Strom zu gelangen. Beide verlassen so die Bühne, auf welcher Philandre erscheint. Erneut stürzt, von den Eumeniden verfolgt, Éraсте herein, sieht Philandre für Minos an und erfleht dessen Milde mit dem Geständnis, die Briefe gefälscht zu haben. So enthüllt sich dem Philandre, dass er in eine plumpe Falle gegangen ist, betroffen enteilt er, während Éraсте rasend droht, die Unterwelt zu zertrümmern. — In einem neuen Auftritte erfährt Cloris aus dem Munde des Lisis, dass in Wahrheit ihr Bruder noch lebe, die falsche Meldung sei nur gebracht worden, um Mélietes Neigung an den Tag zu legen.

Akt V: Noch erzählt Cliton der runzligen Amme wie es ihm von Éraсте ergangen, da stürmt derselbe herein und will sich zu den Füßen der Alten, in welcher er die angebetete Méliete zu sehen glaubt, töten. Auf die Aufforderung hin, doch die Augen zu öffnen, erkennt er die vor ihm Stehende, hört, dass sowohl Tircis wie Méliete noch leben und wird nach seiner Wohnung geleitet. Cloris weist den reuig wiederkehrenden Philandre spottend ab, während Tircis und Méliete in innigem Zwiegespräche sich ihre Liebe erneut beteuern, worauf in einer Schlusscene die Amme den Hauptschuldigen Éraсте vorführt, der nach erlangter Verzeihung sich als Ersatz für Philandre anbietet. Die Amme beschliesst das Stück mit einer Klage über ihre entschwundene Jugendzeit und einer neckischen Drohung gegen die Liebenden.

Es wäre nun zu erörtern, welcher Umstand Corneille veranlasste, die Dichterlaufbahn zu beschreiten und in welchem Masse er eigene Erlebnisse der Dichtung einverleibte. Dass letzteres der Fall war, ist des Verfassers feste, persönliche Überzeugung, die er vor einigen Jahren bereits geäußert und um so eingehender zu begründen versucht hat, als die Corneilleforschung schliesslich so weit gekommen war, alle dahingehenden Angaben der Verwandten des Dichters, ja Corneilles selber als »anmutige Legenden« aus einer wissenschaftlichen Geschichte des Dichters zu streichen¹⁾. Damals wurde darauf hingewiesen, dass der Anlass zu dem scharfen, kritischen Vorgehen gegen die Überlieferungen einzig und allein in einem Berichte liegt, den der Abbé Granet 1738 bei Herausgabe der »Oeuvres diverses de P. Corneille« erläuternd der berühmten »Excuse à Ariste« anfügte, und wir hoffen dargethan zu haben, dass seine von allen Corneilleforschern als unanfechtbar hingegenommene Erklärung mit der »Excuse« nicht in Verbindung gebracht werden darf. Damit fällt aber jeder berechtigte Zweifel an den älteren Berichten.

Welche Aufklärung erlangt man nun von Corneille selbst, sodann von seinem Bruder Thomas und seinem Neffen Fontenelle über die Vorgänge, die den Dichter bewogen als Dramatiker aufzutreten? Was der grosse Mann in seinen eignen Schriften offenbart, genügt nur um festzustellen, dass »Méliete« einem Liebesverhältnis zu danken ist. Er thut desselben in der »Excuse à Ariste« in folgenden Zeilen Erwähnung:

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,	Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour,
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,	Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.	J'adorai donc Philis; et la secrète estime
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise:	Que ce divin esprit faisoit de notre rime
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise.	Me fit devenir poète aussitôt qu'amoureux. (V. 58-67).

¹⁾ Man vergleiche den Aufsatz: „Studien zur Lebensgeschichte Pierre Corneilles“ in der Zeitschrift für französ. Sprache und Litteratur B. VII. S. 120 ff. Wir haben mit Freude gesehen, dass Knörich in seiner Cidausgabe 1888 sich den dortigen Ausführungen angeschlossen hat.

Was ist aber in beiden Fällen Inhalt des erteilten guten Winkes? Freilich, so erklärt Tircis, mache man wohl als Anfänger einmal die Mode mit:

»Ein hübsch Gesicht verlangt ein schmeichelnd Wort: Erdichtet Leid zu klagen, und zu flehen
Der Neuling mag in dieser Kunst sich üben. Um Heilung, schwülstgen Unsinn auch zu schwätzen,
Auch ich kann bei den Schönen feurig reden, Von künftger Wunderthat zu faseln und
Da es die Mode also von uns heischt. Zu schwören, dass kein Hindernis zu gross;
Und solche Worte, wie das Buch sie lehrt, Doch alles dies ist Wind und nichts als Wind.«¹⁾
Sind dort an ihrem Platz. Da gilt's vor allem

Ebenso möchte Corneille im Gedichte 1632 den Freund durch seine eigene Erfahrung vor Thorheit bewahrt wissen

Vers une beauté qui souvent	J'ai fait atrefois de la bête;	Soleils, flambeaux, attraits, appas,
Nous estime moins que du vent,	J'avois des Philis à la tête:	Pleurs, désespoirs, tourments, trépas,
denn, fügt er hinzu	J'épiois les occasions;	Tout ce petit meuble de bouche
Tu t'en peux bien fier à moi:	J'épilogois mes passions	Dont un amoureux s'escarmouche,
J'ai passé par là comme toi;	Je paraphrasois un visage	Je savois bien m'en escrimer.

(M.-L. X. S. 26 u. 27.)

Über die ersten drei Szenen des I. Aktes hinaus erscheint es jedoch gewagt dafür einzutreten, dass Drama und wirkliches Erlebnis sich entsprächen. Das Drama verwickelt alsdann des Tircis Schwester Cloris in die Handlung; wengleich nun Corneille eine Schwester Marie im entsprechenden Alter besass, so berechtigt uns doch nichts, in derselben das Vorbild zu Cloris zu erblicken. Thomas Corneille gab auch nur an, dass das »ganze Liebesabenteuer« des Bruders in Méliete aufgenommen sei; Fontenelle berichtete aber seinerseits, dass der Dichter sein Erstlingsdrama schuf »en ajoutant quelque chose à la vérité«. Der weitere Verlauf dieser Untersuchung wird überdies zeigen, dass und wieviel Corneille für Méliete aus anderen Dramatikern entlehnte. Auf jeden Fall nahm das wahre Verhältnis Corneilles zur Geliebten nicht den günstigen Verlauf, wie dasjenige des Tircis zu Méliete in der Dichtung.

Après beaucoup de vœux et de submissions Un malheur rompt le cours de nos affections teilt uns der Dichter in der »Excuse à Ariste« mit. Freilich hat man bestritten, dass der Schluss der Méliete das Liebespaar endgültig zusammenführe. E. Schmid in einer Abhandlung »Corneille als Lustspieldichter«²⁾ findet, der Schluss

»Et je ferai bien voir à vos feux empressés Que vous n'en êtes pas encore où vous pensez« wäre so zu verstehen, dass der Liebeshandel noch weitere Entwicklungsstufen durchzumachen hatte, die der Dichter vielleicht in einem späteren Stücke habe behandeln wollen. Nicht die Freude über den glücklichen Erfolg seines Abenteuers, sondern die Trauer um die verlorene Geliebte hätte Corneille zum Dichter gemacht. Langenscheidt³⁾ hat gegen diese Deutung mit mannigfachen, aber wenig schlagenden Gründen angekämpft, die er aus dem Charakter der Nourrice und des Tircis entnimmt. Meines Erachtens ist Schmid's Auffassung einfach deswegen unhaltbar, weil die Zeilen, auf welche sie sich gründet, erst den Drucken nach 1648 angehören. Es kann aber in dieser Frage nur der erste Druck unseres Dramas v. J. 1633 massgebend sein, und die dort abschliessenden Verse, die man bei Marty-Laveaux nachlesen möge, lassen keine Unklarheit zurück.

Auch Langenscheidt's Deutung der zweiten Szene von Akt III muss abgelehnt werden. Er meint, das »Unglück«, welches Corneille von der Geliebten trennte, sei ein Duell gewesen, zu dem er von dem betrogenen Freunde herausgefordert wurde. Corneille habe einen Zweikampf jedoch abgewiesen und dem Gegner das Feld überlassen. Zu dieser Meinung gelangt Langenscheidt wesentlich auch durch seine Anschauung über die in Wirklichkeit hinter Méliete verborgene Persönlichkeit, die an sich unannehmbar ist. Sodann müsste im Drama doch Tircis der Herausgeforderte, und nicht, wie es in der That der Fall ist, der Herausforderer sein. Hätte auch Corneille, wenn er in Wahrheit den Zweikampf vermied, mit der Handlungsweise des Éraсте so scharf die eigene gekennzeichnet wie im V. 861: »Ce discours de bouffon ne me satisfait pas?« Unmöglich!

Kann somit die Handlung des Lustspiels nicht im weiteren Umfange auf Selbsterlebnisse des Dichters gegründet werden, so tritt die Frage auf, ob die Akte 2—5 voll und ganz seiner Erfindungs-

¹⁾ Méliete, V. 59—67, nach Lotheissen. — ²⁾ Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen. B. 50. S. 294. — ³⁾ Langenscheidt, Die Jugenddramen des Pierre Corneille. S. 27.

gabe zugewiesen werden müssen, oder ob der Stoff anderen Dichtungen jener Zeit entnommen ist. Schliesslich ist es wünschenswert zu wissen, ob nicht wenigstens Corneilles Sprache sich an bestimmte Vorbilder anlehnte.

Bei diesbezüglichen Nachforschungen stehen wir deswegen auf einem wenigstens etwas gesicherten Boden, als der Dichter selbst durch einige Andeutungen auf gewisse Persönlichkeiten hinweist. Zwar mit der oben erwähnten litterarischen Richtung, welche damals erneut anfang, Nachahmung der antiken Vorbilder zu verlangen und die bald unter Chapelains Führung die Beobachtung der »règles« allen Dramatikern aufzuerlegen suchte, hatte unser Dichter, als er *Mélite* schuf, noch keine Fühlung: »Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savois pas alors qu'il y en eût« sagt er im Examen von *Mélite*. Doch fährt er fort: »Je n'avois pour guide qu'un peu de sens commun avec les exemples de feu Hardy, dont la veine était plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençaient à se produire«¹⁾. Diese Stelle, welche Alexandre Hardy namentlich nennt, ist der Corneilleforschung nicht entgangen. Lombard in seiner ergebnisreichen »Étude sur A. Hardy«²⁾ hat auf sie hingewiesen, ohne aber zu einer eingehenden Untersuchung zu verschreiten. Er geht aus diesem Grunde auch viel zu weit, wenn er sagt: »Je crois pouvoir affirmer que notre grand Corneille n'a eu d'autre maître, d'autre premier modèle qu' Alexandre Hardy; que c'est à Hardy seul, comme imprimant une impulsion première et décisive, que nous devons Horace et Cinna.« Bei dieser Sachlage glaubte ich bei Abfassung der »Studien« eine genauere Untersuchung der Beeinflussung Corneilles durch Hardy in Aussicht stellen zu können und Teilnahme zu finden. Während des Druckes jener Arbeit erschien jedoch eine Abhandlung von Dr. Kurt Nagel: »A. Hardys Einfluss auf P. Corneille«³⁾, die mich meiner Aufgabe enthob. Es genügt also hier darzuthun, was nunmehr über die Einwirkung jenes fruchtbaren Dramatikers auf P. Corneille feststeht, dabei seien aber einige Punkte hervorgehoben, in welchen ich zu einer anderen Überzeugung als Nagel gelangt war.

Alexander Hardy, allem Anscheine nach ein Pariser Kind, ward etwa 1570 geboren. Von seinen Lebensschicksalen ist wenig bekannt, doch kann angenommen werden, dass er von 1600 ab hauptsächlich in Paris sich aufhielt und für das Theater du Marais in hastiger Arbeit die nötigen Stücke lieferte. Gestorben ist er bald nach 1630⁴⁾. Die Zahl seiner Dramen soll sich auf über 600 belaufen haben; 41 sind uns jedoch nur erhalten, und zwar sind dies Tragödien, Tragi-Komödien und Pastoralen. Da in »*Mélite*«, wie Ebert in seiner »Entwicklungsgeschichte der französ. Tragödie« sehr bezeichnend sagt, eine Art Pastoralkomödie vorliegt, so richtete Nagel seine Thätigkeit vornehmlich auf eine Vergleichung der *Mélite* mit den Pastoralen Hardys. Nach seinen Mitteilungen können wir annehmen, dass er gleich uns überrascht gewesen ist zu sehen, wie wenig Berührungspunkte, vom Stile abgesehen, auf Nachahmung durch Corneille deuten. Es macht sogar den Eindruck, als lege Nagel manchen Beobachtungen noch zu viel Bedeutung bei. Wenn er bemerkt, dass bei beiden Dichtern die Intrigue dahin zielt Liebesverhältnisse zu lösen, so ist dies bei den Pastoralen jener Zeit äusserst gewöhnlich, wie auch nie das Bestreben des Dichters mangelt, zum Abschlusse des Stückes möglichst viele Paare zu bilden; oft genug werden geradezu Verbrecher noch mit einer Braut beglückt. Auch entsinne ich mich nicht ein Schäferspiel jener Tage gelesen zu haben, wo nicht eine liebende Persönlichkeit die Absicht ausgesprochen hätte sich das Leben zu nehmen, sei es wegen erfahrener Abweisung, sei es um Erhörung zu erzwingen. Es gilt dies als echtes Zeichen tiefer Neigung, darum erklärt z. B. Climène in dem gleichnamigen Drama von de la Croix in Bezug auf den werbenden Silandre

Il est vray qu'il me suit et se trauaille fort,
Il tasche à me complaire, il souhaite la mort.⁵⁾

Auch die Vertröstung auf eine andere Liebschaft ist damals gewöhnlich. Doch bin ich mit Nagel einer Ansicht, wenn er meint, dass der Wahnsinn des *Éraste* aus anderer Quelle stammen muss, als aus

¹⁾ M.-L. I. 137. — ²⁾ Zeitschrift f. französ. Sprache u. Litt. I u. II. — ³⁾ Heft 28 der Marburger Ausg. und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie. — ⁴⁾ Eugène Rigal, A. Hardy et le Théâtre Français à la Fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle (Paris 1889), verlegt den Tod Hardys in die Zeit zwischen September 1631 und Oktober 1632. — ⁵⁾ Die Häufigkeit solcher Rede führt zu allgemein üblichen Wendungen; diese, sowie die Nötigung des Reimes lassen leicht die Meinung entstehen, dass Nachahmung vorliege, wo dies kaum der Fall ist. So sagt in Hardys »Triomphe d'Amour« ein Vater zur Tochter
Atys plus riche et de forme plus belle
Que jadis l'autre adoré de Cybelle. Das Mädchen entgegnet
Fut-il plus riche et mille fois plus beau
Parauant luy l'épouse le tombeau,
während in Corneilles Dialogue (M.-L. X. 51) zu lesen ist:
Tircis: Si quelqu'un plus riche ou plus beau
Et mieux fourni d'appas, à te servir se range?
Caliste: J' élirois plutôt le tombeau.

Hardy, obgleich ein Beispiel solch überreizten Sinnes auch bei diesem vorkommt, was Nagel übersehen hat.¹⁾

Bei der Vergleichung der Namen bei Hardy und Corneille findet Nagel, dass mit voller Bestimmtheit eine Entlehnung nirgends nachweisbar, wahrscheinlich nur sei bei der selten vorkommenden Dorise und bei Méliite, die erst 1631 in Rotrous »Bague de l'oubli« auftauche. Selten kann man jedoch den Namen Dorise kaum nennen, nachdem ihn Mairet in seiner bekannten »Silvie« verwendet hatte, andererseits fehlt jede Sicherheit für die Datierung des Stückes von Rotrou. Es kann sehr wohl vor Méliite gespielt worden sein und diesen Namen bekannt gemacht haben. Die, wie ich sehe, von Nagel benutzte Ausgabe der Werke Rotrous Paris 1820 verknüpft die »Bague de l'oubli« mit dem Jahre 1628 und Henri Chardon in dem neuesten Werke über Rotrou²⁾ erklärt: »On ne sait à vrai dire rien de sa vie avant 1631, époque à laquelle il fit imprimer l'Hypocondriaque. De 1628 à la fin de 1631 il fit jouer bien d'autres pièces, la Bague de l'oubli, Cléagénor et Doristée, la Diane, les Occasions perdues, l'Heureuse Constance Toutefois, l'époque précise de la représentation de ces pièces n'est rien moins que certaine.«

In einem Punkte noch glaubt Nagel deutlich die Abhängigkeit unseres Dichters von A. Hardy zu erkennen: bei den Anrede fürwörtern. Indem er von dem Tone der Unterhaltung handelt, stellt er als Gebrauch Hardys fest: Wir finden unter Liebenden gegenseitiges »vous« oder »tu« nur bei gleicher »condition«, und er behauptet, hierin folge Corneille durchaus seinem Vorgänger. Nur so erkläre es sich, dass Méliite, eine reiche, gesellschaftlich hoch stehende Dame, dem wenig bemittelten Tircis gegenüber im Verlaufe des Stückes zum »tu« greife, während er bei »vous« bleibe. Ihr anfängliches »vous« könne man leicht dadurch erklären, dass sie des Tircis Standes- und Vermögensverhältnisse nicht kenne. Diese Anschauungen sind irrig. Ich meine im Gegensatz zu Nagel, dass Corneille in Méliite, dem Gebrauche des Lebens folgend, durch »tu« die Sprache des Herzens und zwanglose Rede ausdrückt, »vous« aber Personen zuschiebt, die sich noch nicht nahe stehen, sich nicht das Recht dieser Vertraulichkeit nehmen wollen oder können. Gewiss erscheint Méliite im Stücke als wohlhabend und als eine reichere Partie wie Cloris; dem Éraсте aber, der wesentlich begüterter ist als Tircis — Il a deux fois le bien de l'autre et davantage heisst es im V. 1127 von ihm — entschlüpft in der Aufregung der Hinweis, dass er seinem Stande nach über Méliite stehe (V. 447), sodass der Unterschied zwischen Méliite und Tircis so gar bedeutend nicht sein kann. Zudem hat auch Nagel den Fehler gemacht, sich auf die späteren Drucke zu stützen, nicht auf den hier allein massgebenden von 1633. Da sehen wir, dass zwar im I. Akte und im Beginn des II. Tircis, Éraсте und Méliite stets gegenseitig »vous« sagen, als aber letztere (V. 711—718) den Jüngling erhört hat und zu »tu« greift, bedient sich sofort auch Tircis dieses traulichen Wortes und gegenseitiges »tu« bleibt bis zuletzt. Darum duzt sich das verlobte Paar Philandre-Cloris von vorn herein; auch bleibt Cloris bei »tu« nach der Entzweiung dem Verzeihung flehenden Philandre gegenüber, welcher glaubt mit »vous« sprechen zu sollen bis er wieder zu Gnaden aufgenommen ist. Erst als dies ihm versagt wird und er mit seiner Rache droht, springt der Aufgebrachte auf das hier wegwerfend klingende »tu« über.

Lässt sich somit in keiner Weise fest begründen, dass Corneille aus Hardys Werken stofflich geschöpft habe, so sind die Nachweisungen Nagels S. 22 ff. seiner Schrift unseres Erachtens völlig geeignet zu der Überzeugung zu führen, dass Corneille seine poetische Sprache an derjenigen Hardys modelte. Das zeigt Nagel an den in Méliite so häufigen Wiederholungen, an der Antithese³⁾, dem Ausrufe, den Aufzählungen. Der Dichter empfand selber das Uebertriebene und Geschmacklose in der Nachahmung dieser Eigenheiten Hardys und war darum eifrig bestrebt, in den späteren Drucken derartige Stellen zu tilgen oder doch zu bessern. Unebenheiten konnten dabei nicht ausbleiben; als Beweis diene das eine Beispiel, dass V. 1568 des letzten Textes die Mahnung der Cloris an Philandre:

Laisse-là désormais ces petits mots de flamme nicht mehr den Schlussworten des letzteren entsprechen, weil Corneille die ursprüngliche Zeile mit ihren Aufzählungen »Ma maîtresse, mon heur, mon souci, ma chère âme« in nicht ganz passender Weise umgestaltet hat. Die ausgeprägte Nachahmung

¹⁾ In der Pastorale »Alphée« (II₁) tritt Euriale als »furieux« auf, ergeht sich in wahnwitzigen Reden und hält dabei die bisher verschmähte Melanie für eine angebetete »Dryade jolie« s. Stengels Ausgabe der Werke Hardys I. 283. — ²⁾ La Vie de Rotrou mieux connue, Paris 1884, S. 18. — ³⁾ Von dieser kann nicht einmal zugegeben werden, dass sie in Méliite seltener sei als in den späteren Dramen, wenn man an die Verse 12, 14, 19, 120, 158, 525 ff., 1660—63 u. s. w. denkt. Corneille sagt ja auch im Examen zu »La Veuve«: Le style n'est pas plus élevé ici que dans Méliite, mais il est plus dégagé des pointes dont l'autre est semée, qui ne sont, à en bien parler, que de fausses lumières.

der Hardyschen Redeweise in den oben gekennzeichneten Richtungen, wie auch in der *contradictio in adjecto* und im Wortspiele (vgl. *Mélite* V. 616, 686/87, 1087, 1268) erscheint, mit Corneilles Angabe vereint, an sich schon genügend, dessen Abhängigkeit von Hardys Stil zu beweisen. Es sei gestattet, da der Dichter selbst die »veine peu polie« seines Vorbildes nennt, noch darauf hinzuweisen, dass die volkstümlichen, bisweilen derben Worte und lockeren Wendungen, die vorzüglich der erste Druck von *Mélite* so zahlreich darbietet¹⁾, entschieden vornehmlich auf Hardys Konto zu setzen sind. Dessen Dramen wurden ja meist vor 1620 geschrieben, wohingegen die während des dritten Jahrzehntes erscheinenden pastoralen Stücke dem Zuge der Zeit nach Verfeinerung folgen, ohne natürlich aller Ausschreitungen ledig zu sein.

Wer waren nun aber jene »neueren«, eben erst hervorgetretenen Dichter, die, wie Corneille sagt, ihm gleichfalls als Führer bei seiner ersten dramatischen Arbeit dienten? Auf sie deutet er nochmals an einer Stelle hin, welche lautet: »La folie d'Éraste n'est pas de meilleure trempe. Je la condamnois dès lors en mon âme; mais comme c'étoit un ornement de théâtre qui ne manquoit jamais de plaire, et se faisoit souvent admirer, j'affectai volontiers ces grands égarements«²⁾. Sodann ist einer Anklage Erwähnung zu thun, die zwar von einem kleinlichen Gegner Corneilles ausgeht, immerhin aber Aufmerksamkeit verdient. Wir meinen den Dichterling Claveret, der am *Cid* streite mit einer »Lettre du sieur Claveret à Monsieur de Corneille« teilnahm und dem Angegriffenen vorwarf: »A la vérité ceux qui considèrent bien la fin de *Mélite*, c'est-à-dire la frénésie d'Éraste, que tout le monde avoue franchement être de votre invention, et qui verront le peu de rapport que ces badineries ont avec ce que vous avez dérobé, jugeront sans doute que le commencement de la *Mélite*, et la fourbe des fausses lettres qui est assez passable, n'est pas une pièce de votre invention. Aussi l'on commence à voir clair en cette affaire et à découvrir l'endroit d'où vous l'avez pris, et l'on avertira le monde en temps et lieu«³⁾. — Nach diesen Aeusserungen läge die Gewissheit vor, dass der Wahnsinn des Éraсте Vorbilder in Dramen jener Zeit hatte, aber auch die Möglichkeit, dass die Anfangszenen der *Mélite*, sodann die Intrigue mittelst der gefälschten Briefe von Corneille einem anderen Dichter nachgeformt wurden. Wer bot diese Muster? Es liegt nahe, dass unsere Aufmerksamkeit sich zunächst auf den gefeiertsten Schriftsteller um 1630, auf Jean de Mairet richtet und zwar mit um so grösserer Hoffnung auf Ausbeute, als dieser selbst einmal erklärte, auf den jugendlichen Corneille eingewirkt zu haben. Er schrieb nämlich 1635 in der *Épître dédicatoire* der »Galanteries du duc d'Ossone« folgendes nieder: »Il est très-vrai que si mes premiers ouvrages ne furent guère bons, au moins ne peut-on nier qu'ils n'ayent été l'heureuse semence de beaucoup d'autres meilleurs, produits par les fécondes plumes de Messieurs Rotrou, de Scudéry, Corneille et du Ryer«⁴⁾.

Um festzustellen, welche Werke Mairets in dieser Hinsicht in Frage kommen können, müssen wir einen Augenblick bei der Lebensgeschichte dieses eigentümlichen Mannes verweilen. Eine Menge Irrtümer hingen derselben an, auch noch in der Darstellung von Gaston Bizos, bis in neuester Zeit die eingehenden Arbeiten von Gaspary und Dannheisser zu einem gesicherten Wissen führten⁵⁾. Der Grund hierzu liegt in dem Bestreben des eiteln Mairet, mit einer für seine erlogene Jugendlichkeit bedeutenden Schaffenskraft zu prahlen. Er gab fälschlich das Jahr 1610 als sein Geburtsjahr aus, und man hat dies gläubig hingenommen bis im vorigen Jahrhundert die Gebrüder Parfait in ihrer »*Histoire du théâtre français*« das Jahr 1604 als richtig erwiesen. Indem sie aber nun unzutreffender Weise des Dichters sonstige Zeitangaben auf das gewonnene Datum bezogen, gelangten sie zu irrigen Zeitbestimmungen für seine Dramen. Folgt man ihnen, so wäre eine Einwirkung sämtlicher Stücke Mairets von *Chriséide* bis zu *Sophonisbe* auf Corneilles *Mélite* möglich. Wesentlich anders gestaltet sich die Sachlage nach den neueren Forschungen, wengleich auch deren Ergebnisse, wie an einem Punkte gezeigt werden soll, noch nicht endgültige sind. Wir gestatten uns diese kleine Abschweifung von unserem Thema, bezieht sie sich doch auf einen Mann, der eng mit der Geschichte Corneilles verknüpft ist.

Mairet berichtet in seiner »*Épître comique et familière*«, dass er die Luft seiner Vaterstadt Besançon im Alter von 16 Jahren mit der von Paris vertauscht habe, somit wäre er (da das Jahr 1610 der Berechnung zu Grunde zu legen ist) etwa 1626 daselbst angelangt. Dannheisser hat dies S. 11

¹⁾ Wörter wie *piperie*, *galantiser*, *poltron*, *gousseur*, *crever*, *caquet*, *soûle à ton dam*, die häufigen *baisers* und Verse wie 117—120, 324, 330 ff., 353—355 etc. vom Drucke 1633. — ²⁾ M.-L. I. 139. — ³⁾ M.-L. I. 128. — ⁴⁾ M.-L. I. 129. — ⁵⁾ Gaston Bizos, *Étude sur la Vie et les Oeuvres de Jean de Mairet*, Paris 1877; Gaspary in der Zeitschrift für roman. Philol. V; Dannheisser, Studien zu Jean de Mairets Leben und Wirken, Ludwigshafen 1888 und von demselben die bereits erwähnte Arbeit: Zur Chronologie der Dramen Jean de Mairets.

seiner »Studien« als unwahr bezeichnet und nimmt 1620 als die Zeit des Eintreffens in der Hauptstadt an. Schon an sich kann ich daran nicht glauben, da es mir unmöglich erscheint, dass ein namhafter Schriftsteller 1636 öffentlich versichert, er halte sich seit zehn Jahren in Paris auf, während er in Wahrheit bereits sechzehn Jahre dort lebte und zwar, wie Dannheisser meint, sogar in Verbindung mit dem herzoglichen Hause Montmorency. Eine solche Angabe müsste doch bald als Lüge erkannt werden. Fehlerhaft ist aber auch nach unserem Dafürhalten Dannheissers Begründung. Er wendet gegen die Jahresangabe 1626 ein, dass in einem Sonette von Mairet geschildert werde, wie er vor der Pest aus Paris entflohe. Nun lasse sich wohl eine Pestzeit 1620—23 nachweisen, nicht aber 1626 oder später. Ich kann hier in Schneeberg diesbezügliche Nachforschungen nicht anstellen, möchte es aber für ausserordentlich leicht möglich halten, dass Mairet in jener Zeit häufiger Pest auf eine Gefahr anspielte, die rasch vorüberging, auch von den Zeitgenossen als zu geringfügig nicht aufgezeichnet wurde. Ueberdies fasse ich das ganze Sonett anders auf. Dannheisser entnimmt es aus Bizos S. 7, der leider seine Quelle nicht nennt. Nach dem dort gegebenen Texte will es mir gar nicht einleuchten, dass es sich um eine Entfernung von Paris handeln soll, nicht um eine Reise nach der Hauptstadt, wo Montmorency einen Palast besass. Sonst bleibt mir wenigstens die Zeile völlig unklar: *Ou Paris se recule, ou je n'avance point.* Wenn sodann Dannheisser Mairets Angaben mit der Behauptung hinfällig machen will, dass der Dichter schon im Jahre 1623 in den Dienst des Herzogs von Montmorency getreten sei, so befindet er sich in einem weiteren Irrtume. Er gründet S. 14 seine Behauptung darauf, dass es im Widmungsbriefe der »Silvie« heisse, seit fünf Jahren fühle sich Mairet seinem Gönner zu Dank verpflichtet. Nun sei diese unzweideutige Stelle 1628 geschrieben, und man gelange daher auf das Jahr 1623 für den Beginn der Gunst Montmorencys. Es ist Dannheisser entgangen, dass zwar die Épitre der Ausgabe Paris 1635 die Worte »depuis cinq ans« aufweist, dass jedoch diese Stelle Wandlungen durchgemacht hat. Bei der Prüfung dieser Frage bemerkte ich, dass die Ausgabe Paris, Targa 1629 an gedachter Stelle die Worte »depuis deux ans« enthält, und dieser Umstand weckte den Wunsch, noch weitere Ausgaben der Sylvie zu befragen, vor allen Dingen den ersten Druck vom Jahre 1628. Da in der Geburtsstadt unseres Dichters, in Besançon, sowohl letztere Ausgabe, als auch die dritte (Paris, Targa 1630), sodann die Ausgaben Paris, de l'imprimerie de Claude Mazette 1634 und Paris chez la vevve Nicolas Ovdot 1681 vorhanden sind, so wandte ich mich an die Direktion der dortigen Bibliothek. Herr Auguste Castan, dem ich auch an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank ausspreche, hat mir in liebenswürdigster Weise Aufschluss gegeben. Auch die erste Ausgabe druckt am Ende der Dédicace »depuis deux ans«, während die 3. Ausgabe »depuis cinq ans« zeigt. Die Drucke von 1634 und 1681 sind wieder zu »depuis deux ans« zurückgekehrt¹⁾. Somit bezeichnet Mairet in der ersten Ausgabe das Jahr 1626 als dasjenige, wo ihm die Huld des Herzogs zuteil wurde²⁾. Dies alles trifft durchaus mit seiner Aeusserung in der Epistre comique zusammen, wonach er mit 16 Jahren nach Paris gekommen und gleich darauf unter den Schutz Montmorencys getreten sei. Kurz zuvor hatte er sein erstes Drama »Chriséide et Arimand« geschrieben, von dem er angibt, dass er es im Alter von 15—16 Jahren und zwar noch »sous la férule« verfasste³⁾. Mit dem Stücke hatte er jedoch kein Glück. Wenn dem während des Cidstreites geschriebenen »Avertissement au Besançonnois Mairet« zu glauben ist, wiesen ihn die Schauspieler ab, indem sie ihm noch ein Goldstück zuwarfen. Deswegen verstehen wir Mairets Freude darüber, dass eine »glückliche Kühnheit« ihm die Gönnerschaft des Herzogs gewann. In die Nähe desselben scheint er vorübergehend bereits gegen Ende 1625 während der ganz Frankreich aufregenden Hugenottenbewegung gekommen zu sein. Montmorency leitete damals in dem Kampfe gegen La Rochelle den Angriff auf die Insel Rhé, die den Hugenotten im November verloren ging. Nach weiteren Schlappen musste die aufrührerische Stadt Friedensverhandlungen einleiten, welche Anfang 1626 zum endgiltigen Frieden führten⁴⁾. Dannheisser schreibt nun, dass Mairet in diesen Kämpfen »an der Seite des Herzogs als Freiwilliger« focht

¹⁾ Über diesen Wechsel in der Angabe schreibt Herr Castan: Si, dans l'édition de 1630, l'épître dédicatoire dit »cinq ans« ou l'édition première (1628) disait »deux ans«, c'était parce que, en 1630, Mairet, étant encore dans l'entourage du duc Henri de Montmorency avait tenu à marquer sa gratitude pour le supplément de temps passé par lui dans la familiarité de ce bienfaiteur. Après la fin tragique de Montmorency, cette retouche n'avait plus sa raison d'être, et le poète eut raison de réimprimer l'épître selon sa rédaction primitive. Diese Erklärung trifft wohl das Richtige, es wird auch die 3. Ausgabe auf dem Titelblatte besonders bezeichnet als: »reueüe et corrigée par l'Auteur«. Hinzuzufügen wäre, dass die Ausgabe Paris 1635 doch diesem Drucke nachfolgt. — ²⁾ Der Druck von 1630 würde freilich auf 1625 zurückführen, wenn man gezwungen wäre, jene 5 Jahre voll zu rechnen. Da dies nicht der Fall ist, lässt sich auch auf Grund dieses Textes der Anfang des Jahres 1626 annehmen. — ³⁾ Vgl. Dannheisser, Zur Chronologie S. 39, 40. — ⁴⁾ Näheres in Ranke, Französische Geschichte II. 216 ff. —

und schwer verwundet ward. Letzteres lässt sich folgern aus einer Ode Mairets¹⁾ an den ihm befreundeten Arzt Bazan, der ihn 1625 auf Rhé und später ein zweites Mal vom Tode rettete. Im übrigen beziehen sich besonders noch zwei Gedichte auf jene Kämpfe, die gleichfalls den »Autres Oeuvres Poétiques« beigegeben sind, nämlich die: Ode à Monseigneur de Montmorency, sur son Combat naval 1625 und die Ode sur la Paix au mesme Seigneur de Montmorency 1625. Leider lässt sich für beide Dichtungen nicht genau erweisen wann sie geschrieben sind. Jedenfalls ist auch die erste nach dem Friedensschlusse verfasst, da es darin heisst

Depuis nos ports en liberté, Et nos peuples en seureté Viuent à l'ombre de tes palmes.
Und trotz der Jahreszahl 1625 muss man wohl als Abfassungszeit der zweiten Ode ehestens das Frühjahr 1626 ansetzen wegen folgender Zeilen

Le bourgeois et le laboureur	L'esprit au trauail redoublé
Francs des outrages du coureur	Retourne à ses premiers ourrages
Hantent les champs comme la ville	Il refait son petit foyer,
Le païsan apres tout d'outrages	Et s'estudie à nettoyer
Pour venger son repos troublé	Ses guerets herissez d'espines ²⁾ .

Beide Gedichte feiern nun zwar begeistert die Thaten des Herzoges, doch lässt sich aus ihrem Texte nicht mit Bestimmtheit schliessen, dass Mairét bereits 1625 engere Fühlung mit demselben hatte. So könnte man denn den Lebensgang des Dichters in den Jahren 1625 u. 1626 sich folgendermassen vorstellen: Er verliess in der zweiten Hälfte des Jahres 1625 seine Vaterstadt Besançon und nahm vorerst, getrieben von seinem tiefen Hasse gegen die Reformation, an dem Kampfe gegen La Rochelle auf einem der Schiffe unter Montmorencys Befehl teil. Nachdem er Heilung von einer schweren Wunde gefunden, begab er sich nach Paris, wo er kurze Zeit das Collège des Grassins besuchte. Er vollendete sein Drama *Chriséide*, und es gelang ihm, der Anschluss an einen Gönner suchte, 1626 durch ein »glückliches Wagnis« den Herzog von Montmorency für sich einzunehmen. Damit beginnt eine Zeit sorglosen Schaffens. Ob das »glückliche Wagnis« darin bestand, dass Mairét dem Herzoge obige Oden überreichte, vielleicht angeregt durch dessen Schützling Théophile, den Mairét kennen gelernt hatte und der wie man später höhnte³⁾, ihm erst zu einem anständigen Leben verholfen haben soll? Ich wage das nicht zu versichern.

Beachtung heischt jedenfalls der Umstand, dass Mairét in der zweiten jener Oden von der Herzogin Marie de Montmorency, wie Théophile es 1624 gethan, unter dem Namen Sylvie spricht, denn er äussert, dass der Herzog nach dem Friedensschluss:

Jouyt luy mesme du repos	Il voit qu'aujourd'huy son grand coeur
Que nous ont fait auoir ses veilles,	Dans les caresses de Syluie
Victorieux de ces combats	Perd ce beau titre de vainqueur.

Montmorency wirkte, wie Mairét selbst berichtet, auf dessen »noch in der Wiege liegende« Muse höchst fördernd ein. Es erscheint 1627 das Werk, welches seinen Ruhm dauernd begründete, die Tragi-Comédie-Pastorale »Sylvie«⁴⁾, für welche ihm der Herzog ein Jahrgeld von 1500 L. zusprach. Wie erwähnt liess der Dichter dies gefeierte Werk 1628 drucken. Das letzte für unsere Zwecke etwa in Betracht kommende Ereignis wäre 1630 das Erscheinen der »Silvanire«. Aber damit sind wir knapp an den Zeitpunkt herangerückt, wo Corneilles *Mélite* zum ersten Male über die Bretter ging, und wir müssen den Zeitunterschied zwischen dem Erscheinen beider Dramen so kurz annehmen, dass eine Beeinflussung von *Mélite* durch *Silvanire* für ausgeschlossen zu erachten ist. Auch Mairéts erstes Drama »*Chriséide et Arimant*« haben wir zu einem Vergleiche nicht heranziehen können, da wir kein Exemplar des Dramas erlangen konnten. Zudem lässt sich aus der Inhaltsangabe, die Bizos auf den Seiten 95—103 seines Werkes veröffentlichte, schliessen, dass eine wesentliche Beeinflussung keinesfalls vorliegt. So

¹⁾ Sie findet sich abgedruckt in dem mir von der Königl. Bibliothek zu Dresden zur Verfügung gestellten Exemplare der Sylvie (A Paris chez François Targa 1629) und zwar als letztes Gedicht der mit eigener Seitenzählung angebundenen »Autres Oeuvres Poétiques du Sievr Mairét. A Rouen chez Jean Bovley 1629«. — ²⁾ *Autres Oeuvres poétiques* S. 17. — ³⁾ *Avertissement au Besançonnois Mairét*, M.-L. III. 72. — ⁴⁾ Dass Mairét, als er dem Drama diesen Namen gab, damit eine Huldigung für die Herzogin bezweckte, erscheint nicht zweifelhaft. Mehrfach bezeichnet er die Gemahlin seines Gönners so in den »Autres Oeuvres Poétiques«. Seite 50 derselben tröstet er sie bei dem Verluste ihres Bruders, des Kardinals Orsini, mit folgenden Worten:

La principale cause où vostre duel se fonde,	A veu son occident
Est qu'en cet accident	Mais n'en murmurez pas, les Dieux, sage Syluie,
Cet Astre en son Midy contre l'ordre du monde	Le voulurent ainsi,
und es ist auffallend, dass Sylvie im Drama über den vermeintlich toten Thelame klagt	Eust en son clair Midy treuüé son Occident.
qu'vn si beau Soleil par vn triste accident	

blieb denn unsere Aufmerksamkeit auf »Sylvie« allein gerichtet. Die Art der Schlüsse, die wir zu ziehen haben werden, sowie der Umstand, dass man zu selbständiger Beurteilung einen ins Einzelne gehenden Einblick in die Handlung des Dramas sowohl bei Bizos (S. 105—117), als auch bei Weinberg¹⁾ erlangen kann, gestattet den Verlauf hier nur in grossen Zügen anzudeuten.

Inhaltsangabe von Mairets „Sylvie“.

I. Akt: Florestan, Fürst von Kandia, will sich zu Schiffe begeben, um die Hand der Méliphile, der Tochter des Königs von Sizilien, zu erwerben. Die 2. Szene führt uns in dieses Land zur Schäferin Sylvie. Zwischen ihr und dem Königssohne Thelame hat sich ein Liebesverhältnis entsponnen; ausserdem wirbt noch der Schäfer Philene um sie, wird aber scharf abgewiesen.

II. Akt: Sylvies Vater Damon hat von der Neigung seiner Tochter zum Königssohne vernommen; um dem Verhältnisse ein Ende zu machen, sagt er sie dem Philene zu, doch sucht Sylvie mit Hilfe der Mutter dem Gebote des Vaters zu widerstehen.

III. Akt: Da versucht Philene durch List Sylvie dem Prinzen abwendig zu machen. Er bestimmt die für ihn entflammte Dorise den jungen Fürsten auf einem Waldwege dergestalt aufzuhalten, dass dies Zusammentreffen der im Busch versteckten Sylvie als Stelldichein erscheinen muss. Letztere sagt daher dem Königssohne ihre Liebe auf, wird jedoch ein wenig später von der nichtsahnenden Dorise aufgeklärt.

IV. Akt: Weil Thelame dem Wunsche seines Vaters, sich mit einer fremden Prinzessin zu vermählen, nicht Folge giebt, beschliesst der König, Sylvie festnehmen zu lassen. Thelame hat der versöhnten Schäferin inzwischen erneut dauernde Liebe geschworen. Kaum ist er aber von ihr geschieden, so führen Wächter des Königs sie gefangen hinweg.

V. Akt: Der eben gelandete Fürst Florestan erfährt durch Dorise und Philene, dass er in der Nähe der gesuchten Méliphile weilt, dass deren Geschick jedoch abhängt von dem ihres Bruders Thelame. Diesen hat des Vaters Zorn getroffen. Er ist mit Sylvie derartig verzaubert worden, dass beide sich gegenseitig für gestorben halten und erschütternd wehklagen. Der Zauber kann nur durch einen besonders kühnen Ritter gebrochen werden, dem alsdann die Hand Méliphiles zuteil werden soll. Fürst Florestan eilt nach dem Schlosse, hört die wilden Klagen der Verzauberten und führt den Kampf gegen die Dämonen siegreich durch. Thelame und Sylvie erkennen sich. Ersterer sieht aber noch weiter in seinem Vater einen bösen Geist, bis eine geheimnisvolle Stimme die Verzauberung erklärt und die Vereinigung von Thelame und Sylvie befiehlt. Florestan empfängt Méliphile als Lohn seiner Tapferkeit, während in einer besonderen Schlusszene auch Philene und Dorise sich finden.

Uberschaut man diesen Verlauf, so könnte man in Erinnerung an die Anklage Claverets meinen, dass vielleicht die Abweisung, welche Éraсте durch Mélite erfährt (Mél. I₂) ihr Vorbild hätte in der 2. Szene des I. Aktes von »Sylvie«, zumal Philene gleich Éraсте zwei Jahre vergeblich geworben hat, sagt er ja S. 16 der Ausgabe 1629

On a veu deux moissons depuis l'heure premiere Depuis je n'ay cessé de luy faire la cour

Qu'elle mit en ses fers mon ame prisonniere; Avec des compliments de respect et d'amour.

Doch muss man zugeben, dass solche Szenen im damaligen Schäferdrama häufig sind. Das Gleiche gilt von so manchem Gedanken, der in beiden Dramen fast genau übereinstimmend auftaucht, wie von der gleichmässigen Verwendung des Namens Tyrsis. Wohl aber kann man der Ansicht sein, dass unter die »grands égarements«, von denen Corneille im Examen de Mélite spricht und von denen er sagt, dass sie oft in den Dramen jener Zeit bewundert wurden, auch die Wahnreden des verzauberten Paares der »Sylvie« zu rechnen seien. Glaubt ja Thelame ganz wie Éraсте im Totenreiche zu weilen, auch er klagt die Götter an, dass sie den Tod der Geliebten zugelassen hätten, und seine nach der Lösung des Bannes an »Sylvie« gerichteten Worte

Est-ce toy mon Soleil

Qui remplis de clarté ce Palais de Sommeil?

Mais n'est-ce pas icy le Royaume des morts?

klingen an die Verse 1505—1508 der Mélite an.

¹⁾ Weinberg, Das französ. Schäferspiel in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1884, S. 92—104. —

Immerhin bleibt, da auch die Schreibweise beider Dichter keine besonders auffallende Uebereinstimmung zeigt, der Gesamteindruck bestehen, dass eine nennenswerte Beeinflussung der *Mélite* durch Mairet nicht nachweisbar ist. Darum hören wir auch nie während des *Cid*streites bei aller Heftigkeit des Kampfes die Behauptung, dass Corneille etwas gerade von Mairet entlehnt hätte; wir werden aber gleich sehen, dass dieser wiederum auf einen Schriftsteller einwirkte, auf dessen Spuren Corneille gewandelt ist.

Wir gelangen damit zu Jean Rotrou, einem Dichter, den der um 3 Jahre ältere Corneille seinen »Vater« genannt hat, sicherlich weil er seinen Werken manche Förderung verdankte. Rotrou ist, wie der Dichter des *Cid*, Normanne. Er wurde 1609 im Städtchen Dreux (Dép. Eure et Loire) geboren, wo sein Vater Kaufmann war¹⁾. Im Uebrigen wissen wir von seinen Lebensschicksalen bis 1631 so gut wie gar nichts, sicher ist nur durch Mairets Angabe im *Épître* zum »Duc d'Ossone«, dass Rotrou nach Mairet und noch vor Scudéry als Dramatiker auftrat, dass also sein erstes Theaterstück »L'Hypochondriaque ou le mort amoureux« zwischen 1627 und Mitte 1629, also vor *Mélite*, erschienen ist. Da sein zweites Drama »La Bague de l'Oubli« der *Mélite* zwar vorausgegangen sein kann, ein Beweis dafür aber nicht zu erbringen ist, da zudem der Verlauf der Handlung von »*Mélite*« sehr abweicht, so haben wir nur Rotrous Erstlingsschauspiel einer Betrachtung unterzogen. Dasselbe bietet folgenden Inhalt²⁾.

Ueberblick über Rotrous „Hypochondriaque“.

Cloridan, ein vornehmer junger Grieche, wird von seinem Vater nach Korinth gesandt und muss sich daher von seiner angebeteten Perside trennen. Auf der Reise befreit er die schöne Cléonice von dem frechen Liebhaber Lisidor und weckt durch seine kühne That im Herzen des Mädchens nicht nur Dankbarkeit, sondern sogar heisse Liebe. Er weist dieselbe jedoch zurück. Da bietet sich Cléonice Gelegenheit, durch Betrug ihren Retter von Perside abzuziehen. Letztere sendet an den fernen Geliebten vermittelt eines Knaben folgenden Brief:

»Adorable sujet des maux que j'ai soufferts, Je romps le voile de la honte,

L'excès de l'amour me surmonte, Pour te mander que rien ne peut rompre mes fers« (S. 33).

Cléonice besticht den Boten, ändert die zweite Zeile um zu: »Au point que la mort me surmonte« und lässt den gefälschten Brief an Cloridan abgeben mit der Kunde, Perside sei verschieden. Ohnmächtig sinkt jener zusammen und erwacht nur wahnbevangen wieder: er glaubt verstorben zu sein und sucht unter den abgeschiedenen Geistern seine Perside. Bei dieser Jagd stösst er auf Cléonice, die er für Perside nimmt und frohlockend küsst. Die Missverständnisse setzen sich noch fort; Cloridan eilt nach dem Styx, um Vergessenheit zu trinken.

Inzwischen hat Perside mit ihrem Verwandten Aliaste, der schon längst Cléonice verehrt, eine Wahrsagerin aufgesucht. Sie hören die dunklen Worte, dass ein »Toter im Sarge« Persides Gemahl werden würde, Cléonice ziehe dem Aliaste einen Toten vor. Auf diese wundersame Rede hin beschliessen beide in der Nähe von Cloridan und Cléonice zu sterben. — Im 4. Akte hält der wahnsinnige Cloridan nach einem langen Monologe die auftretende Cléonice für eine verdammte Danaide und begiebt sich dann von neuem auf die tolle Suche nach Perside. Kein Wunder, dass Cléonice von ihrer Liebe etwas zurückkommt. Cloridan setzt seine thörichten Reden fort, sieht gar einen Nebenbuhler im Vater der Cléonice, und als diese mit ihrer Nourrice ihm zuredet, wird er von beiden Frauen nur mit Gewalt von weiterer Jagd zurückgehalten. Die völlig geheilte Cléonice verspricht, ihm Perside zuzuführen. Letztere hat inzwischen sich mit Aliaste auf die Reise begeben; sie finden den von Räubern geplünderten Edelknaben, den Träger des Liebesbriefes, und erfahren von dem gespielten Betrage. Cloridan, der in einem Sarge innerhalb eines Grabgewölbes liegt, hat inzwischen mit Gewaltmassregeln gedroht, wenn man nicht Perside zu ihm geleite; nun tritt diese ein und wird freudigst begrüsst. Doch noch immer beharrt Cloridan bei seiner albernen Einbildung: Je vois trop clairement que nous ne vivons plus. Es bedarf besonderer Kunstmittel — einer zauberischen Musik und eines Pistolenschusses — bis er zu Sinnen kommt. Selbstverständlich bilden dann auch Aliaste und Cléonice ein Paar.

Man sieht, der »Hypochondriaque« ist ein wundersames Stück, das man nur mit Anstrengung ganz lesen kann; wir wollen aber hinzufügen, dass auch Rotrou dies begriffen und das erste Erzeugnis

¹⁾ Chardon, La Vie de Rotrou S. 13. — ²⁾ Ich bediene mich der Ausgabe der Oeuvres de Jean Rotrou, Paris, Desoer 1820.

seiner Muse im Argument mit den Worten entschuldigt hat: Il y a d'excellens poètes, mais ce n'est pas à l'âge de vingt ans. Uns wurde das Drama dadurch anziehender gemacht, dass sich in uns die Überzeugung immer mehr befestigte: Corneille hat den »Hypocondriaque« spielen sehen¹⁾ und ihn in deutlich wahrnehmbarer Weise nachgeahmt. Der Leser entsinne sich vor allen Dingen der oben erwähnten Anklage Claverets, der dem stolzen Schöpfer des Cid mit klaren Worten vorwarf: Der recht hübsche Streich mit den gefälschten Briefen entstammt nicht eurer eignen Erfindung! — In der That sehen wir in Mélite wie im Hypocondriaque die Störung des Verhältnisses zwischen den Hauptpersonen durch gefälschte Briefe herbeiführen, nur geht bei Corneille, wie das wegen des eingewebten thatsächlichen Vorganges nicht anders sein konnte, die Schlechtigkeit von dem abgewiesenen Éraсте, bei Rotrou von der verschmähten Cléonice aus. Die Art und Weise, wie die letztere bereits vorher (Akt I₂) Lisidor heimgesandt hat, scheint Corneille bei der 2. Szene im 1. Akte der Mélite vorgeschwebt zu haben, denn schon bei Rotrou finden wir den Spott über die thörichten Liebesreden jener Zeit. Cléonice bemerkt nämlich spitz zu Lisidor (S. 13 u. 14)

Toutes ces passions, ces plaintes, ces transports Adieu, consolez-vous: de plus longs entretiens
N'auront jamais sur moi que de faibles efforts Ne pourroient qu'irriter vos tourmens et les miens.
Tous ces vains discours de constance et de peine Souffrez que le repos succède à ces contraintes,
Peuvent moins disposer à l'amour qu'à la haine. Et songez que le temps m'est plus cher que vos plaintes.

Ganz im selben Sinne redet auch Mélite und schliesst:

Excusez ma retraite.

Plus sage à l'avenir, quittez ces vains propos

Et laissez votre esprit et le mien en repos (V. 211, 212).

Der einzige bei Rotrou vorkommende gefälschte Brief ist freilich Träger einer Todesnachricht, während in Mélite zwei untergeschobene Briefe den Tircis zur Meinung verleiten, seine Geliebte sei ihm untreu geworden. Erst die mündlich überbrachte Kunde von seinem Tode führt, gleichfalls scheinbar, denjenigen der Mélite herbei. In dieser Hinsicht läuft also die Handlung beider Dramen ein wenig auseinander. Corneille nähert sich aber seinem Vorbilde sofort wieder in der Art, wie für die folgenden Szenen die Teilnahme des Zuschauers rege erhalten und Komik erzeugt werden soll. Wie bei Rotrou Cloridan in den Wahn verfällt gestorben zu sein, lässt er in Mélite den Éraсте in Sinnesverwirrung glauben, er befände sich in der Unterwelt. Die entsprechende Persönlichkeit würde Tircis sein, Corneille verlegt jedoch absichtlich den Wahnsinn in die Person des Éraсте und beweist damit vom ersten Drama an seine weit höhere dichterische Begabung. Auf diese Weise wird erreicht, dass der Wahnsinn den Schuldigen zur Strafe für seine Schurkerei befällt, ferner, dass Éraсте selber dem Betrogenen seine Unthat beichten muss. Das Wohlüberlegte dieser Abweichung von Rotrou ergibt sich deutlich daraus, dass Corneille noch als gereifter Dichter auf diese Verwendung der Wahnidee äusserst stolz war; er sagt 1660 im Examen zu Mélite ausdrücklich: »Je tirai de la folie d'Éraсте un effet que je tiendrois encore admirable en ce temps: c'est la manière dont Éraсте fait connaître à Philandre, en le prenant pour Minos, la fourbe qu'il lui a faite. Dans tout ce que j'ai fait depuis, je ne pense pas qu'il se rencontre rien de plus adroit pour un dénouement«. — Auch die Durchführung der Wahnsinnszenen und ihre Ausnützung zu komischen Wirkungen ist bei beiden Dichtern ganz ähnlich. Bei beiden jagt der Irre in der Unterwelt dahin, um den Geist der Geliebten zu treffen. Rotrous Cloridan sieht dabei Cléonice erst für Perside, dann für eine Danaide; ihren Vater, den Fürsten Erimand, für einen Nebenbuhler an, und im 4. Akte zeigt uns sogar die Bühne ein Ringen zwischen ihm und Cléonice nebst deren Nourrice. Corneille seinerseits erzielt lächerliche Bilder dadurch, dass Éraсте den Cliton für Charon hält, weiterhin meint, unter Philandre den Minos vor sich zu haben, dem er in heftiger Gewissensangst seine Schuld beichtet. Der Höhepunkt der Komik wird jedoch erst dadurch erreicht, dass Éraсте zur runzligen Nourrice schwärmerisch wie zu der holden Mélite spricht. Damit tritt zugleich die Wendung ein: der Anblick der hässlichen Alten wird vom Dichter benutzt, um den Wahnwitzigen zur Besinnung zu bringen. Wir wollen diesen Punkt vorläufig betonen, da wir hier eine bedeutende Abweichung Corneilles von seinem Muster beobachten, indem bei Rotrou Cloridans geistige Störung nicht etwa nach Persides Erscheinen, sondern erst nach den eigentümlichsten Massnahmen weicht. — Sahen wir eben, dass Corneille den Wahnsinn nach Rotrous Vorbild als dramatisches Mittel verwendet hat, so bemerken

¹⁾ Gedruckt erschien das Drama erst 1631 zu Paris bei Toussaint du Bray.

wir sogar Stellen, wo er sich in derartigen Szenen seinem Vorgänger auch im Ausdrucke anpasste, so z. B. als Cloridan, andererseits Éraсте vom Wahne erfasst werden. Ferner finden wir auch bei Rotrou den bereits in Mairets »Sylvie« angetroffenen Gedanken wieder, dass die Geliebte die dunkle Unterwelt durch ihre strahlende Schönheit erhelle. Cloridan äussert zu Cléonice im 4. Akte

Seule, tu ne sais pas qu'elle clarté nous luit, Et que mon beau soleil chasse d'ici la nuit,
wozu man Mérite V. 1505—1507 vergleiche. Wir werden von dieser Stelle nochmals zu sprechen haben.

Von wesentlichem Interesse sodann ist es, dass die Figur des Bramarbas, die in Frankreich durch italienische und spanische Stücke bekannt geworden war, auch auf Rotrou und, zum Teil wenigstens durch ihn, auf Corneille eingewirkt hat. Wenn wir in der 9. Szene des 4. Aktes, späterhin in der zweiten von Akt V des wahnwitzigen Éraсте rühmredige Worte vernehmen

Vous me connoissez mal; dans le corps d'un perfide	Vomira l'aconit en voyant la lumière;
Je porte le courage et les forces d'Alcide.	J'irai du fond d'enfer dégager les Titans,
Je vais tout renverser dans ces royaumes noirs,	Et si Pluton s'oppose à ce que je prétends,
Et saccager moi seul ces ténébreux manoirs.	Passant dessus le ventre à sa troupe mutine,
Une seconde fois le triple chien Cerbère	J'irai d'entre ses bras enlever Proserpine (V. 1395—1404)

und sodann V. 1455 ff., so werden wir — worauf bereits Nagel S. 10 seiner Schrift hinwies — lebhaft an Rotrou erinnert, welcher Cloridan possenhaft sagen lässt (S. 75):

Ne réduis point la mienne (=amour) aux furieux desseins	Ironent meurtrir Cerbère et désarmer la Mort,
Qui nous font violer les respects les plus saints.	Etouffer pour jamais la puissance des Parques:
Vois quelle intention mon amour se propose:	On n'aura plus ici de nochers, ni de barques;
Si dans peu je n'apprends où Perside repose,	Et les mortels, encor revêtus de leurs corps,
Ces deux bras, animés d'un généreux effort,	Pourront en assurance habiter sur ces bords. ¹⁾

Auch im übrigen empfahl sich Rotrou unserem Dichter, der, dem tragischen Grundzuge seiner Natur folgend, die Redeweise Hardys zur Nachahmung erkor, da auch er so manche Eigentümlichkeit der Sprache Hardys sich angeeignet hatte. Auch bei Rotrou finden sich die von Corneille geliebten Mittel der pathetischen Rede, die vielfachen Wiederholungen, die Worthäufungen, Wortspiele, die Freude am Gegensatz im Ausdrucke, man blicke nur auf die Seiten 13, 53, 59—64 der angeführten Ausgabe.

Nach all dem kann eine Nachahmung des »Hypocondriaque« durch Corneille mit Sicherheit angenommen werden. Die Worte unseres Dichters aber, dass man oft in jener Zeit Wahnsinnszenen auf die Bühne brachte und stets die Bewunderung der Zuhörerschaft erntete, beweisen, dass nicht nur die Figur Cloridans dem jungen Rouener vor Augen stand, als er seinen Éraсте zeichnete. Noch andere Dramen müssen ihn geleitet haben, doch wird zu deren Ermittlung, soweit ich es überschauen kann, aus jener Zeit gar kein Fingerzeig gegeben. Ein einziger Gelehrter hat bis jetzt die Möglichkeit einer weiteren Entlehnung angedeutet. Es ist dies Marty-Laveaux, der in einer Note zum V. 1404 der Mérite auf die »Climène« von De la Croix hinwies, in welcher ein Schäfer Liridas gleichfalls im Wahnsinn auftritt. Das Drama wird von den Gebrüdern Parfait (IV, 401) unter das Jahr 1628 eingereiht, ist aber wohl etwas älter, da die königliche Druckerlaubnis bereits unter dem 24. Nov. 1628 ausgestellt ist.²⁾ Da man eine eingehende Inhaltsangabe bei Weinberg³⁾ findet, so genüge folgende Bemerkung.

Hauptpersonen des Dramas sind die Prinzessin Marie und Prinz Florimant, die sich als Schäferin Climene und Schäfer Alcidor verkleidet bei dem alten Semire kennen und lieben lernten. Ohne erkannt zu werden, wirbt ausserdem um Climene Florimants jüngerer Bruder, Prinz Lidias, unter dem Schäfernamen Silandre und sodann der wirkliche Schäfer Liridas. Silandre sucht Climene durch die Hilfe eines zauberkräftigen Armbandes zu gewinnen. Als die Beschenkte dasselbe anlegt, scheint der Tod sie zu ereilen; sterbend gesteht sie ihre Liebe zu Alcidor. Doch wird der Zauber gelöst, Climene und Alcidor enthüllen ihre fürstliche Abstammung und bilden ein Paar.

¹⁾ In Bezug auf die Handlung sei noch hinzugesetzt, dass sowohl Rotrou wie Corneille es nicht unterlassen, sogar die Schuldigen am Schlusse mit der Hand einer Schönen zu beglücken: Cléonice wird mit Aliaste, Éraсте mit Cloris vereint. So sehr das unserem Empfinden widerstrebt, so wenig fiel es um 1630 auf, wo das Publikum so dachte wie Mérite, die V. 1743 selber den Éraсте mit den Worten entschuldigt: En fait d'amour la fraude est légitime. Corneille äussert 1660 über diesen Punkt: „Ce mariage a si peu d'apparence, qu'il est aisé de voir qu'on ne le propose que pour satisfaire à la coutume de ce temps-là, qui étoit de marier tout ce qu'on introduisoit sur la scène (M.-L. I. 140). — ²⁾ Benutzt wurde das auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Exemplar: La Climene. Tragi-Comédie-Pastorale. Par le Sr De La Croix. A Paris, Chez Jean Corrozet 1632. Widmung an Madame Desloges. Dem Stücke folgen Autres Oeuvres du Sieur de la Croix, dann Extraict du Privilège du Roy. Ohne Achievé d'imprimer. — ³⁾ Weinberg, Das französische Schäferspiel, S. 116.

Für uns kann nur die Figur des Liridas bedeutungsvoll sein, wenn derselbe auch nicht im Drama in besonderer Weise wirksam wird; man merkt bald, dass seine wunderlichen Reden nur eingeschaltet sind, um Lachen zu erregen. So erscheint er, von phantastischen Vorstellungen erfüllt, während des 2. Aktes und glaubt in einem sich über drei Seiten erstreckenden Monolog zu der gar nicht anwesenden Climene zu sprechen, die ihm immer unter wechselnder Gestalt entführt werde. Sie schwingt sich nach seiner Meinung zu den Göttern empor, sodass Liridas droht:

»Ha traistre Jupiter, tu baise ma maistresse
 Je ne puis endurer qu'vn riual la caresse;
 Quitte la, mais bien tost, si tu ne veus sentir

Que cette offense est iointe avec le repentir:
 Si tu la touche encor ie saisiray ton foudre,
 Et mes mortelles mains te reduiront en poudre« u. s. f.

Von Apollo verfolgt kommt Climene hierauf wieder zur Erde herab und verwandelt sich in einen Baum, den Liridas mit einem Schwulst thörichter Worte anredet. Wir haben ein zweites Mal das Vergnügen seine wahnwitzige Beredsamkeit anzuhören in der Eingangsszene zum V. Akte. Dort stösst Liridas auf den Magicien, unter dem wir uns einen bärtigen Greis vorzustellen haben, und ruft ihm zu:

»Bon iour Prince des ombres,
 Pluton Roy souuerain de ces Royaumes sombres
 De grace enseigne moy ce que ie viens chercher,
 Autrement si tu veus plus long temps la cacher,
 Tu verras ce que peut vn amant en colere,
 Car si tu me contrains de m'attaquer à toy
 Je t'osteray bien tost la qualité de Roy,
 Et feray deuenir ta condition pire
 Que celle des damnez, qui sont soubz ton empire,
 Et m'establissant Roy dessus cette contrée,
 L'heure de leur salut marquera mon entrée,
 Toy seul dedans ces lieux sentiras les tourmens,
 Sans pouuoir prendre part à nos contentemens,
 J'espouseray Climene, et pour ma concubine
 Je prendray s'il me plaist ta femme Proserpine.«

Als der Zauberer solche Tollheit abweist und versichert, nicht Pluto zu sein, wird er begrüßt:

»Bon iour donc Radamante
 Dis-moy n'as tu point veu Climene mon amante?«

und auch der Wunsch des Greises, den Liridas durch Hinweis auf die sonnenbestrahlte Umgebung aufzuklären, scheitert, denn der Schäfer versetzt in üblicher Weise

»Si d'vn nouveau soleil tu n'auois pas la lumiere, »Menteur, n'ay-ie pas veu le nautonnier Caron
 Je sçay qu'en vain tes yeus ouuroiroient leur paupiere, Qui n'a iamais voulu me passer l'Acheron . . .
 Climene descenduë en ces lieux malheureus N'ay-ie pas trauerse ce grand fleuve à la nage?
 Empesche qu'ils ne soient obscurs et tenebreus« N'ay-ie pas veu ça bas ceux qui sont condamnez
 und weiter Souffrir tous les tourmens qui leur sont ordonnez?«

Der Alte kann sich des Thoren nur dadurch entledigen, dass er verspricht, Climene wieder ans Tageslicht zu senden. Liridas geht im Wahne hinweg und tritt nie wieder auf. Damit kennzeichnet sich seine Rolle in deutlichster Weise als Nebenrolle; sie weicht auch insofern von der Hauptfigur des Eraste ab, als Liridas bereits vor dem scheinbaren Tode der Climene aus überspannter Neigung geistesgestört erscheint, sodann weil er aus seinem Wahne sich nicht heraus findet, sondern vom Verfasser einfach fallen gelassen wird, nachdem nur das eine Zusammentreffen mit dem Zauberer erfolgt ist. Der einzige Umstand, welcher zur Annahme der Nachahmung von Seiten Corneilles führen kann, ist des Liridas Meinung, im Magicien Pluto oder doch den Bruder des Minos, Radamant, vor sich zu haben, was bei Rotrou nicht vorkam. Die Möglichkeit einer Benutzung lässt sich also nicht durchaus in Abrede stellen; die Thatsache aber, dass an eine Nachbildung der »Climene« auch nicht sicher geglaubt werden kann, veranlasste mich, die Untersuchung noch auf eine Pastorale jener Zeit auszudehnen, die bisher noch nicht daraufhin ins Auge gefasst worden ist.

Anregend wirkte dabei die Beobachtung, dass bei de la Croix, wie wir bereits mitteilten, eine Rückkehr des Wahnerfüllten zum verständigen Reden und Handeln überhaupt nicht erreicht wird. In Rotrous Drama aber redet Cloridan auch nach der Wiedervereinigung mit Perside noch irre und kann

erst durch Kraftmittel zur Klarheit gebracht werden. Ganz anders bei Corneille, wo der Anblick der hässlichen Wärterin auf den überreizten Éraсте ernüchternd einwirkt. Ist dieser Griff seiner eigenen Erfindung zuzuschreiben oder einem Fremden entlehnt?

Wir möchten da an die Nachahmung eines Dramas des Dijoner Dichters Pichou denken, der eine Tragikomödie »Les Folies de Cardenio« verfasst hat, welche auch auf uns gekommen ist. Dass dies Drama der »Mélite« vorausging, steht fest. Die Gebrüder Parfait und nach ihnen Lotheissen¹⁾ haben es in das Jahr 1629 gestellt, doch trifft das nicht zu, da in dem von mir benutzten Exemplare²⁾ das Privilege du Roy schon unter dem 20. August 1625 erteilt ist. Es möge vorerst wiederum eine Schilderung der Handlung folgen, da sich ein Bericht über die »Folies« nirgends vorfindet.

Der vornehme Spanier Fernant ist der bisher verehrten Dorotée überdrüssig und sucht, auf seinen Reichtum pochend, Luscinde zu gewinnen, wenngleich diese dem armen Cardenio geneigt ist. Den Nebenbuhler entfernt Fernant, indem er ihn mit einem Auftrage zu einem fernen Bruder schickt. Während seiner Abwesenheit wird Fernant der widerstrebenden Luscinde als künftiger Gemahl gezeigt; sie sendet eilends einen Brief an Cardenio, um ihn zurückzurufen. — Im 2. Akte hört der Heimgekehrte, im Hause der Luscinde versteckt, wie diese doch auf das Drängen ihres Vaters hin dem reichen Freier das Jawort giebt. Schmerzzerrissen eilt er davon. Bei der in Ohnmacht gesunkenen Luscinde findet die Nourrice einen Dolch und einige Zeilen, die ihren Entschluss aussprechen, sich das Leben zu nehmen. Fernant verlässt sie daraufhin, während das junge Mädchen sich entschliesst in ein Kloster zu gehen.

Nun wird uns die Qual des Cardenio in einsamer Waldesgegend dargestellt. Bald packt ihn Wahnsinn, er sieht Nymphen und Tritonen um sich, Gebein deckt die Ufer, die Wälder stehen in Flammen, und als er vor sich einen reissenden Strom erblickt, meint er ihn zu durchschwimmen und verlässt so die Bühne. Nachdem dann Fernant Luscindes Schönheit gepriesen, sein Diener Felix aber die Liebe zu ihr als »mal pernicieux« kritisiert hat, führt uns das Schauspiel (welches Cervantes nachgeschrieben ist) Don Quichot mit Sancho Panca vor. Der edle Ritter ergeht sich in Prahlereien, während der Knappe Lohn verlangt und die Liebe zu Dulcinée verspottet. Da naht Cardenio »en folie« aus dem Walde, glaubt sich von zahllosen Feinden verfolgt, zu denen er den hilfsbereiten Don und seinen Diener rechnet, und schlägt auf beide los.

Akt IV bringt den Licentié und den Barbier aus Don Quichotes Dorf auf die Bühne; sie sind gekommen, den Ritter von seiner Narrheit zu befreien. Wieder erscheint Cardenio, er meint aus dem Höllenreiche zurückzukehren:

»Je meurs au souvenir de ces horribles marques	Neptune se venait d'enfermer dans vn antre
Qui m'ont laissé la vie au sein même des Parques	Le séjour de Pluton estoit dessus la terre,
Le Ciel estoit de feu, mille éclairs sur mes pas	Il auoit desarmé Jupiter du tonnerre,
Ne me representoient que l'horreur du trépas	Et du fond des enfers les titans deschainez
La terre avait ouert ses cachots iusqu'au centre	Rallumoient contre luy leurs desseins mutinez.

Die Schrecken der Hölle währten bis Luscinde erschien, diese erblickt er nämlich lächerlicher Weise in dem Barbier, wird zudringlich in seinen Liebesversicherungen, und als der Licentié sich ins Mittel legen will, wird er für Fernant gehalten und erhält Prügel. Trotzdem beschliessen die beiden Gesellen, Cardenio zu »heilen«. Demselben wird nochmals Gelegenheit geboten, eine thörichte Rede vorzutragen, beim erneuten Anblicke des Barbiers weicht aber sein Wahn, und die klagend nahende Dorotée klärt ihn über die Vorgänge beim Eheversprechen auf. Alle gehen ab, den »chevalier assez maigre et hideux« zu suchen. Dieser entsendet in der 7. Szene Sancho als Liebesboten:

»Va porter cette lettre à ma belle inhumaine Où je trace en vn mot sa rigueur et ma peine«
befiehlt er, nachdem er das Liebesgedicht vorgelesen hat. Des tapferen Ritters Versuch, die von Fernant entführte Luscinde zu befreien, zieht ihm nur Schläge zu.

Der V. Akt lässt Cardenio auf Fernant mit Luscinde treffen; ein Kampf wird durch Dorotées Dazwischentreten verhindert, die Fernant zum Bewusstsein seiner Schuld und zum Verzicht auf Luscinde bringt. Zum Schluss wird des Don Quichote phantastische Liebe zu Dulcinée, sowie sein lächerliches Heldentum verspottet. Er meint noch einen gewaltigen Feind der »Prinzessin« Dorotée überwältigen zu müssen, den er auch niederstösst. In Wahrheit rinnt aber unter allgemeinem Gelächter das entströmende Blut aus einem zerschlagenen Rotweinfasse.

¹⁾ Parfait IV, 419; Lotheissen II, 88. — ²⁾ Les Folies de Cardenio. Tragi-Comédie par le Sieur Pichou. Paris, Targa 1633.

Schon aus diesem Überblicke geht hervor, dass man Pichous Werk mit weit grösserer Bestimmtheit als die oben geprüfte »Climene« für ein Vorbild der »Mélite« erklären kann. Vor allen Dingen ist es eine Hauptperson des Dramas, die dem Wahnsinn verfällt, ferner erscheint Cardenio, gleich dem Éraсте in »Mélite«, nicht nur als Verfolger, sondern auch als von Geistern Verfolgter, was weder bei Rotrou noch bei de la Croix anzutreffen war. Ausserdem entfernt Corneille Akt IV, Éraсте dadurch von der Bühne, dass er ihn auf dem Rücken des Charon den Styx überschreiten lässt, Cardenio meint im III. Akte den Strom zu durchschwimmen. Auch er lernte, wie Éraсте, die Schrecken der Unterwelt kennen. Glaubte er sich von wütenden Geistern gejagt, so flieht Éraсте vor den Eumeniden einher, bis er in der Nourrice die gesuchte Mélite vor sich sieht. Die Alte hält ihm zwar entgegen »L'enfer voit-il jamais une telle clarté?« Er aber weiss in schöngeistiger Weise zu erklären

»Aussi ne la tient-il que de votre beauté; Ce n'est que de vos yeux que part cette lumière.«
Nun führt die Amme, ihm ins Gesicht grinsend, die Wendung mit den Worten herbei

»Ce n'est que de mes yeux! Dessillez la paupière, Et d'un sens plus rassis jugez de leur éclat.«

Sicherlich unter Aller Lachen überzeugt sich nun der aus seinem Traume erwachende Éraсте davon, dass er die alte Amme vor sich hat, die ihm hierauf die weitere Aufklärung giebt.

Fast genau so wird schon bei Pichou Cardenio wieder zur Besinnung gebracht, nur schaut er die Geliebte in dem Barbier, zu dem auch er spricht:

»Bel astre, tu viens donc visiter ces forests Que ta seule lumiere a percé de ses rais.«
Der Barbier, der sogar geküsst werden soll, ruft ihm darauf zu

O! la folle ceruelle, Monsieur, ie suis Barbier, et non pas Demoiselle.

Freilich hat damit Cardenios Wahnsinn noch nicht sein Ende erreicht, füllt vielmehr noch eine ganze Szene mit Deklamationen an, am Schlusse derselben erkennt Cardenio aber mit voller Klarheit den Barbier und den Licentié, ohne dass jetzt diese Wandlung besonders begründet ist. Man sieht, wie in der That der Barbier es ist, dessen Erscheinen umstimmend wirkt; eine weitere Prügel- und Deklamationsszene erschien aber dem guten Pichou zu lockend, als dass er die Rückkehr zur Verständigkeit sofort hätte geschehen lassen. Aus dem Munde der Dorotée hört Cardenio dann den erlösenden Bericht; wie Éraсте sieht er erst später die Geliebte selbst wieder.

Musterstellen für des Éraсте prahlende Ruhmredigkeit fand Corneille zur Genüge in den Reden des tollen Don Quichote vor. Dieser führt sich gleich bezeichnend ein (S. 55):

Mon renom seul tient les plus fiers en bride, L'honneur suit mes desseins, la victoire mes pas
Irriter mon courroux, c'est offenser Alcide, Et l'un de mes regards peut causer cent trépas¹⁾.

Wie rühmt er sodann sein Heldentum im letzten Auftritte, nachdem er den gewaltigen Feind zur Unterwelt hinabgesandt hat:

»Il quitte la lumiere, et va dire la bas Et lorsque ce guerrier viendra pour passer l'eau
Ce que peut mon courage au milieu des combas, Caron ne l'oserait attendre en son basteau
Que son premier abord rendra Pluton timide, Vn autre Rodomont deuale en ces lieux sombres
Les Manes estonnez le croiront vn Alcide, Qui voudra s'emparer du Royaume des ombres« u. s. f.²⁾

Schliesslich lasse man uns noch auf eins hinweisen. In letzter Zeit ist versucht worden, dem Drama »Mélite« eine grössere Bedeutung dadurch zu sichern, dass man behauptete, der Dichter habe mit demselben eine tiefe Absicht verbunden. Langenscheidt hat S. 25 u. 26 seiner Schrift geradezu behauptet, es sei das wohlgedachte Bestreben Corneilles gewesen, nicht nur ein Bild seiner Zeit zu geben, sondern auch deren Thorheiten und Gebrechen zu geisseln, man müsse in »Mélite« eine Satire erkennen. Ich kann mich dieser Auffassung durchaus nicht anschliessen. Der Genannte begründet seine Ansicht zunächst mit der übertriebenen Wirkung des Liebesgrammes bei Éraсте. Doch haben wir im Verlaufe dieser Darstellung gesehen, dass Wahnsinnszenen einer ganzen Anzahl von älteren Dramen eigen sind, dass in demselben auch stets eine Menge Gelehrsamkeit, besonders mythologischer Natur, zu Tage gefördert wird. Ferner versicherte ja Corneille selbst, sich damit eines damals höchst wirksamen Theatermittels bedient zu haben; mehr sah er darin nicht. Wir beobachteten ausserdem, dass die freilich unnatürliche Flatterhaftigkeit der Charaktere in Mélite, auf die Langenscheidt weiterhin seine Beweis-

¹⁾ Vgl. Mélite V. 1395, 1396:

»Vous me connoissez mal, dans le corps d'un perfide Je porte le courage et les forces d'Alcide.«
— ²⁾ Diese Stelle erinnert auch sehr an das Auftreten des Herkules in Hardys »Alceste« (Stengels Ausgabe I. 230).

führung stützt, gleichfalls dem Drama vor Corneille, vornehmlich dem pastoralen, eigen ist, gilt es doch am Ende möglichst viel Paare zu schaffen¹⁾. Auch der — im Anfange überhaupt zweifelhafte — Erfolg der *Mélite* beruht auf anderen Ursachen als Langenscheidt annimmt. Es bleibt nur der Gegensatz übrig, der sich im ersten Akte zwischen dem Reden und Denken des *Éraste* und dem des *Tircis* aufthut. In diesen Stellen mit ihrem Spotte auf die gezierte Liebessprache des *Éraste*, wie auf jede Heirat aus Neigung, mit ihren Warnungen vor der Ehe als einer schweren Last findet Langenscheidt eine weitere Stütze für seine obige Behauptung. Wie aber unser Dichter mit der Verwendung des Wahnsinns, der Aufnahme dramatischer Heldenreden und mit seiner Willkür, die einzelnen Personen des Schauspiels launenhaft sich nähern und fliehen zu lassen, die üblichen Bahnen wandelt, so folgt er auch in letzterer Beziehung den vorhandenen Dichtungen. Oft genug schon hatte eine spröde Schäferin die übertriebenen Liebesbeteuerungen eines unglücklichen Freiers mit scharfem Spotte begleitet, ihm das Ungereimte seiner Deklamationen vor Augen gestellt. So versetzt z. B. *Clorifée* in »*Climène*« (S. 35) auf des *Caliente* präziösen Ausruf:

»Mon âme qui se plaint de la longue durée Et ne pouvant souffrir l'excez de ses douleurs
Des peines qu'elle sent se meurt desespérée S'escoule par mes yeux en figure de pleurs«
höhnisch

»Pourquoi ne noyez vous vostre amour dans vos larmes?«

Oder ein Liebhaber bespöttelt die eignen Liebeshorheiten²⁾, sowie die anderer. Letzteres thut in den, wie wir meinen, von Corneille nachgeahmten »*Folies de Cardenio*« der Diener *Felix*, welcher gleich *Tircis* als Feind der Liebe auftritt. Als sein Herr *Fernant* vor ihm die Reize der *Luscinde* rühmt und ihn fragt

»Et si tu la connois ne m'auouras-tu pas Que le Ciel a rien fait d'égal à ses appas?«
geht der Diener darauf so spöttisch ein, wie in »*Mélite*« *Tircis* (V. 79, 80), zu dem ein wenig weiter *Éraste* doch auch sagt

»Allons, et tu verras dans ses aimables traits Que tu seras contraint d'avouer à ta honte
Tant de charmants appas, tant de divins attraites Que si je suis un fou, je le suis à bon conte«³⁾.

Die Beispiele aus dem Drama jener Tage liessen sich mehren. Man vergesse ferner nicht, dass derartige Anschauungen unserem Dichter auch bei seiner sonstigen Lektüre öfters entgegen traten. Der von Corneille geschätzte *Théophile* hatte bereits Jahre zuvor die lächerliche Ueberschwänglichkeit des damaligen Liebesjargons geschildert, als er in den Zeilen: »*A Monsieur du Fargis*« die Aufforderung, für einen Liebenden ein Gedicht abzufassen, abwies. Der Besteller, meint er, würde meine Leistung doch nur tadeln:

»Il voudroit que son (der Geliebten) front fust aux Ces termes esgarez offencent mon humeur
Astres pareil, Et ne viennent qu'au sens d'un novice rimeur
Que ie la fisse ensemble et l'Aube, et le Soleil Qui reclame Phoebus, quant à moy ie l'abjure,
Que l'escriue comment ses regards sont des armes, Et ne recognois rien pour tout que ma nature«⁴⁾
Comme il verse pour elle un ocean de larmes,

Er schon hatte, wie es *Tircis* bei Corneille thut, die Vergänglichkeit der Liebe in der Ehe behauptet am Schlusse der »*Elegie à M. de C.*«⁵⁾, hatte auch in seiner »*Satire Première*« den prahlenden Krieger gezeichnet. Corneille bot somit seiner Zeit nichts Neues, konnte also nicht durch die fraglichen Ausführungen eine besondere Wirkung erzielen. Wohl aber hatte er Gefühl dafür, dass das Schäferspiel sich überlebt hatte, darum suchte er den Boden der Wirklichkeit wiederzugewinnen, das Leben wie es war zu schildern nach bestem Vermögen. Das Vollbringen entsprach natürlich bei dem 23-Jährigen noch nicht dem Wollen. Zwar verliess er die Schäfer und Schäferinnen eines Fabellandes, stellte dafür Personen seines Volkes und seiner Zeit auf die Bühne und versuchte eine »*peinture de la conversation*«

¹⁾ In »*Climène*« (S. 81) beschliesst z. B. *Clorifée*, die sich vorher offen dem *Silandre* angetragen hat, dann aber alle Aussicht schwinden sah, flotten Sinnes folgende Wandlung:

Puisque tant d'accidents ont changé mon attente,

Je ne puis faire mieus que d'aimer *Caliente*.

²⁾ Man höre *Alcidor* in »*Climène*« (S. 28), der in Erinnerung an die Zeit, da sein Herz noch frei war, zu sich spricht:

Quand caché quelquefois dans le giron des Dames

Sans auoir aucun mal on l'oyoit toujours plaindre,

Tu feignois courtois de brusler en leurs flammes

Et loing de la douleur tu scauois bien en feindre.

³⁾ Erwähnt sei hierbei noch, dass im Beginn der beiden sich sehr entsprechenden Szenen die Liebenden die Stärke ihrer Neigung auf fallend gleichmässig kennzeichnen:

Fernant: *Luscinde* a sur mon ame une entiere puissance.

Éraste: *Mélite* a sur mes sens une entiere puissance.

⁴⁾ Les Oeuvres de *Theophile* diuiscées en trois parties. A Rouen 1630, S. 259. — ⁵⁾ Ebenda S. 249.

des *honnêtes gens*« zu geben, doch blieben noch immer die Charaktere schattenhaft und der über das gezierte Liebeskauerweisch des *Éraste* spottende *Tircis* redet kurz darauf nicht minder geschraubt. Der Dichter, der wenige Jahre später so bestimmt sich mit den Worten beurteilte: *ars artem fugisse mihi est!* sucht bereits 1629 unsicher nach neuen, aus der Unnatur herausführenden Bahnen, noch aber steht er nicht über dem hergebrachten Drama, noch weniger will er in selbständiger Kritik seine Zeit meistern. Er klammert sich vielmehr sichtlich an das Gewordene und übernimmt mit den Bühnenmitteln der vorangehenden Dramatiker noch so manche Künstelei, besonders auch der *Hardyschen* Sprache. Doch wird schon in »*Mélite*« das Streben merkbar, dem Lustspiel Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit zurückzugeben, jenes Streben, welches nach der Meinung der Mitlebenden *Corneille* dahin führen musste, der Reformator des heiteren Schauspiels unter Verdrängung des ersten Dramas zu werden, sodass des grossen Tragikers Landsmann *Du Petit-Val* 1634 von seiner Darstellungsweise sagen konnte:

»Ce style familier non encore entrepris, Du théâtre françois changé la vieille face,
Ni connu de personne, a de si bonne grâce Que la scène tragique en a perdu le prix!«

Fassen wir die empfangenen Eindrücke in Kürze zusammen, so würde folgendes sich ergeben haben. Den Anstoss zur Abfassung seiner »*Mélite*« erhielt *Corneille* durch ein eignes Erlebnis, das er auch in die Handlung des Lustspiels verwebt hat. Deutlich wahrnehmbar ist dies noch im I. Akte. In Bezug auf die Sprache lehnte sich der Dichter besonders an *A. Hardy* an, von dem er aber stofflich nicht beeinflusst zu sein scheint. Ebenso wenig ist eine beachtliche Einwirkung der »*Sylvie*« *Mairets* zu verspüren, dagegen ist eine bemerkenswerte Abhängigkeit der »*Mélite*« von *Rotrous* »*Hypocondriaque*« sicher. Eine Anlehnung *Corneilles* an die »*Folies de Cardenio*« von *Pichou* — vielleicht auch wenn auch nur flüchtig an die »*Climene*« des *De la Croix* — kann angenommen werden. Die Auffassung der »*Mélite*« als eines Dramas mit vorherrschend satirischer Absicht erscheint dagegen verfehlt. In Hinblick auf die Lebensgeschichte *Jean de Mairets*, des hartnäckigen Gegners von *Corneille* während der *Cid*streitigkeiten, glaube ich bewiesen zu haben, dass *Mairet* nicht, wie festgestellt schien, 1620 in Paris eintraf, nicht 1623 unter den Schutz des Herzogs von *Montmorency* trat, dass er vielmehr frühestens Ende 1625 nach der Hauptstadt gelangte und erst 1626 die für sein Schaffen so förderliche Gunst des Herzogs gewann. Wir stehen also nicht einem wahren Lügengewebe des Dichters gegenüber, wie eine Zeit lang geglaubt wurde, und werden ihn künftig nur wegen der lächerlichen Eitelkeit anzuklagen haben, die ihn zu einer unwahren Angabe seines Geburtsjahres führte.

Abgerissene Bemerkungen über den ethischen Gehalt der Oden des Horaz.

Von Prof. Dr. W. Gilbert.

Mögen die Herren Fachgenossen die folgenden Zeilen verzeihen, in denen sie nichtsneues, sondern längst von ihnen selbst erwogenes finden werden. Dieselben sind für einen weiteren Kreis von Lesern bestimmt, in einer Zeit, wo die bildende Kraft der alten Schriftsteller so leicht, ja vielfach geflissentlich verkannt wird.

Diese Verkennung trifft auch *Horaz*. Zwar den *Satiren* und *Episteln* mit ihren kernigen treffenden Sittensprüchen und ihren anmutig belehrenden Erzählungen pflegt der Wert nicht leicht abgesprochen zu werden, auch von denen nicht, welche sich bewusst sind, dass diese herrlichen Blüten wesentlich aus dem Boden *epikuräischer* Philosophie entsprossen sind. Verschmäht doch auch unsere christliche Predigt bei der Abmahnung von den Lüsten und den Gütern der Welt die gleiche in den