

# Über Montchrestien's Tragödien.

## Erster Teil.

Der Name Antoine de Montchrestien gehört nicht zu den allgemein bekannten der französischen Litteratur; lange verschollen und vergessen, lebte er bis in die jüngste Zeit nur mehr ein Schattendasein in litterarhistorischen Büchern, trotzdem sein Träger ruhelos strebend ein viel bewegtes Leben geführt hat. Einigen wenigleich schlechten Trost gewährt es zu wissen, daß mit ihm mehrere der Besten seiner Zeit dieses unverdiente Schicksal erfahren haben. Die Begeisterung für das Siècle des „großen Ludwig“ ließ die Vorläufer desselben, selbst wenn sie wie Garnier und Hardy großer Erfolge sich rühmen durften, alsbald vergessen. „So lange man“, sagt Förster treffend in der Einleitung (S. V) seiner Garnier-Ausgabe, „in dem famosen Enfin Malherbe vint mehr sah als eine rhetorische Wendung, konnte von einer gerechten Würdigung, geschweige denn einer Anerkennung anderer als der Größen des 17. Jahrhunderts nicht die Rede sein.“ Und doch sind und bleiben die bedeutendsten Schriftsteller des 16. Jahrhunderts sehr beachtenswert für jeden, der die klassische französische Tragödie in ihren einzelnen Entwicklungsstufen kennen lernen will. Es ist darum freudigst zu begrüßen, daß diese für ihre Zeitverhältnisse bedeutenden Autoren, nachdem sie durch Litterarhistoriker wie Ebert, Lotheissen, Darmesteter und Hatzfeld der Vergessenheit entrissen waren, nun auch durch genaue, allen zugängliche Ausgaben ihre Wiederauferstehung gefeiert haben.<sup>1)</sup>

An besonderen Untersuchungen über Montchrestien's dichterische Erzeugnisse herrscht kein Ueberfluß. Zunächst sind hier zu nennen: Émile Faguet „La tragédie française au XVII<sup>e</sup> siècle (1550—1600) Paris 1883“, welcher ihn zuerst wieder zu Ehren bringt, und die verdienstliche Abhandlung von Guido Wenzel: „Ästhetische und sprachliche Studien über Antoine de Montchrétien im Vergleich zu seinen Zeitgenossen. (Dissert. Jena) Weimar 1885“. In dem ersteren Werke (S. 331—354) ist M. mehr als lyrischer Dichter denn als Tragöde gewürdigt, und die dort gewonnenen Ergebnisse sind von Wenzel in dankenswerter Weise ergänzt worden. Ferner erschienen die Arbeiten von L. Fries: „Montchrestien's Sophonisbe, seine Vorgänger und Quellen, Dissert. Marburg 1886“, und „Sophonisbe“, hgg. in Stengel's Ausg. u. Abh.

<sup>1)</sup> Robert Garnier, les tragédies, hgg. von Wend. Förster, Heilbronn 1883. — Le théâtre d'Alexandre Hardy, hgg. von E. Stengel, Marburg und Paris 1883—84. — Les tragédies de Montchrestien hgg. von L. Petit de Julleville, Paris 1891.

Nr. 85, Marburg 1889. Vorliegende Arbeit will einen weiteren Beitrag liefern zur Kenntnis der Werke dieses Dichters und ihrer Bedeutung für die damalige Zeit. Sie wird sich zunächst auf eine Besprechung seiner besseren Tragödien nach den wichtigsten Gesichtspunkten beschränken; in einem später erscheinenden zweiten Teile soll der Sprachgebrauch eingehende Behandlung finden.

Bevor wir jedoch den Dichter und seine Werke in solcher Weise zu würdigen versuchen, müssen wir in kurzen Zügen das Bild jener Zeiten andeuten.

### I. Die französische Tragödie vor Montchrestien.

Als im 16. Jahrhundert von Italien ausgehend der Eifer für die Wiederbelebung der altklassischen Geisteskräfte das gesamte Abendland ergriff, lagen in Frankreich die Verhältnisse für die Aufnahme und Entfaltung der neuen Bewegung besonders günstig. Einer der charakteristischen Züge der französ. Renaissance-Litteratur ist die Anlehnung an das klassische, besonders das römische Altertum in inhaltlicher Hinsicht, indem man stets bestrebt war, die Stoffe der alten Mythologie und Geschichte zu entnehmen, fortwährend auf antike Thatfachen Bezug zu nehmen. Die Hauptvertreter dieser neuen Richtung waren 7 Dichter, die einen litterarischen Freundschaftsbund bildeten, das französ. Siebengestirn (la Pléiade) genannt. Der geistige Urheber und Leiter der neuen Schule, Ronsard (†1585), ein höchst produktiver Dichter, wurde von seinen Zeitgenossen unendlich bewundert und war ebenso tonangebend wie s. B. Boileau und in Deutschland Gottsched, doch 40 Jahre nach seinem Tode war er schon vollständig vergessen; heutzutage erkennt man seine in einigen Werken zu Tage tretende poetische Begabung wieder an. Wichtiger ist sein Zeitgenosse Jodelle (†1573), der Schöpfer eines nach antiken Mustern gebildeten Dramas, wodurch das religiöse volkstümliche Drama vollständig abgelöst wurde; mit seiner Tragödie *Cléopâtre* beginnt das moderne Theater in Frankreich. Nichts ist natürlicher, als daß in den Anfängen einer neuen Kunst nicht gleich Meisterwerke vom Himmel fallen, aber nach dem Fortschritt bemessen, welchen die Kunst diesem Manne verdankt, erscheinen seine Dramen als Werke, die aus Nacht zum Lichte führen. Jodelle strebt danach, den großen antiken Dichtern zu folgen; maßgebend für ihn ist Seneca, der auch in der Folgezeit für die französischen Tragiker Muster bleibt. Seneca's Dramen sind tragische, rhetorische Deklamationen, und durch ihn ist in das französ. Renaissancedrama die rhetorische Hohlheit gebracht worden. Die Handlung ist gering, die Form überwiegt den Inhalt. Langatmige, sentenzenreiche Reden und Erzählungen, welche dem Leser von heutzutage geschmacklos vorkommen müssen, bilden einen der Hauptmängel Jodelle's. Die Zahl seiner Nachfolger und deren Werke war Legion. Einen Fortschritt bezeichnet die Tragödie „*Mort de César*“ von Grévin (1540—70); an langen Reden, Monologen und Chören fehlt es zwar nicht, doch bietet die Handlung mehr Interesse. Mit Glück fortgesetzt und — besonders bezüglich der Diktion und des Versbaues — weiter entwickelt wurde der neue Kunststil von Garnier (†1601); in der Komposition und Entwicklung der Handlung zeigen sich auch bei ihm noch dieselben schweren Mängel. — So war im allgemeinen der Zustand der französ. dramatischen Litteratur, als Montchr. sein erstes Drama „*Sophonisbe*“ erscheinen ließ (1596).

### II. Allgemeines über Montchrestien's Leben und Wirken.

Eine genaue Kenntnis der Lebensverhältnisse und vor allem der individuellen Eigenart M's hat leider noch nicht erlangt werden können. Zwar mangelt es gerade nicht an Mitteilungen

über ihn aus seiner Zeit, doch haben dieselben, weil sämtlich von nicht unbefangenen Personen ausgehend, eine mehr oder minder subjektive Färbung. Alles über das Leben dieses Mannes Erreichbare hat Julleville in der seiner Ausgabe vorangestellten „Notice“ ausgiebig benutzt; die hier in Betracht kommenden zeitgenössischen Original-Mitteilungen aus den Jahren 1618, 1621, 1622 und 1641 sind auf S. XLIII — XLV zusammengestellt.

Auch durch Julleville's gründliche Forschung wird das Dunkel nicht gelichtet, welches über M.'s ersten Jugendjahren liegt. Als Geburtsjahr läßt sich 1575 ermitteln (vgl. Jull. S. VIII und XI); unbedingt Sicheres giebt es darüber nicht. Sein Geburtstag ist ganz unbekannt. Ebensovienig weiß man, welcher Konfession er angehört hat (vgl. Jull. S. XXVIII f.); Duval sagt zwar in der kurzen Biographie zu Anfang seines Werkes<sup>1)</sup> (S. 11): Montchrétien, qui parle en catholique dans son ouvrage . . . , jedoch ohne dies mit Stellen zu belegen. Sein wahrer Name soll „Mauchrestien“ gewesen und die Aenderung von ihm selbst vorgenommen sein. — Geboren als Sohn eines Apothekers in dem normannischen Städtchen Falaise, verlor er seine Eltern früh durch den Tod und wurde vom Gerichte unter die Vormundschaft des nächsten Nachbarn gestellt, welcher sich herzlich wenig um ihn kümmerte. Allein das Schicksal war ihm hold. Zwei vornehme junge Leute seines Alters gewannen ihn lieb, da er sich geistig geweckt und körperlich frisch und gewandt zeigte; zuerst ihr Diener, wurde er bald ihr beständiger Gefährte, erhielt dieselbe Ausbildung wie diese und versuchte sich bald — nicht ohne Glück — in der Dichtkunst. In einem Strauße mit dem Baron de Gouville, der von seinem Schwager und einem Soldaten begleitet war, kam er schlecht weg; er wurde anscheinend tot auf dem Platze zurückgelassen. Mit den 12,000 Pfund, die der Gegner ihm auf seine Klage hin als Schadenersatz zahlen mußte, begann er eine bedeutendere Rolle zu spielen. Dies war wahrscheinlich um das Jahr 1603, denn in diesem Jahre erwarb er durch Kauf mehrere Häuser in der vicomté de Falaise. Aus einem gegen seinen Vormund angestregten Prozesse heimste er weitere 1000 Pfund ein. Um dieselbe Zeit heiratete er im Geheimen die Witwe eines sehr reichen Edelmannes, doch wurde einige Jahre später (nach dem Tode dieser Frau) die Gültigkeit seiner Ehe von den Erben angefochten, und er verlor damit alle zu erwartenden Vorteile. Den Titel „Sieur de Vasteville“ kann er nicht, wie wohl behauptet wird, erst infolge dieser Heirat nach einem seiner Frau gehörenden Landgute angenommen haben, da dieser Name schon auf dem Titelblatte der ersten Ausgabe seiner Tragödien aus dem Jahr 1601 sich findet. Als er gerade die besten Aussichten auf eine glänzende dichterische Laufbahn hatte, ereignete sich ein Vorfall, der durch seine Fechtlust hervorgerufen war und ihn gänzlich in andere Bahnen drängte. Der Sohn des Sieur de Grichy — Moignes fiel im Zweikampfe mit ihm, und M. wurde beschuldigt, denselben heimtückischer Weise getötet zu haben; einer harten Strafe, welche nach der von Heinrich IV. (im April 1602) erlassenen strengen Verordnung gegen den Zweikampf nicht ausbleiben konnte, entging er durch die Flucht nach England. Hier scheinen sein litterarischer Ruf und seine höfisch-gewandten Manieren ihm die Gunst des Königs Jakobs I., des Sohnes der Maria Stuart, erworben zu haben; dieser nahm die Zueignung der von M. gedichteten *Écossaise* huldvollst an und erwirkte seine Begnadigung bei Heinr. IV., so daß er einige Jahre später in die Heimat zurückkehren und sicher dort leben konnte.

<sup>1)</sup> *Mémoire sur Antoine de Montchrétien etc. par M. Jules Duval. Paris 1869.*



Der Aufenthalt in dem freien und arbeitsamen England brachte einen völligen Umschwung bei ihm hervor: aus dem Dichter war ein Gewerbtreibender geworden. Die Bereisung Hollands während seiner Verbannung wird auch hierzu beigetragen haben.<sup>1)</sup> Im Walde von Orléans, dann in Ousonne und Châtillon (beide a. d. Loire) richtete er Werkstätten ein, um in Stahl zu arbeiten, ließ Lanzen, Messer, Federmesser und andere Instrumente anfertigen, die er dann in Paris verkaufte. Dies betrieb er mehrere Jahre, und seine Feinde brachten ihn sogar in den Verdacht der Falschmünzerei.<sup>2)</sup>

Nicht Glaubenseifer, sondern maßloser Ehrgeiz trieb ihn zur Teilnahme am Bürgerkriege. Im Jahre 1621 ist er unter den ersten, welche für die Calvinisten, die in La Rochelle ihr Hauptquartier aufschlugen, zu den Waffen griffen. Mit 200 Getreuen warf er sich in die Stadt Jargeau; von den königlichen Truppen hart bedrängt, ergab sich diese trotzdem. Dann wandte er sich nach den Orten Sancerre und Sully, hatte aber auch hier kein Glück. Ende Juli 1621 zog er in La Rochelle ein, und Dank seinem kühnen Unternehmungsgeiste und seiner Beredsamkeit verschaffte ihm die Häupter der Versammlung mit reichen Geldmitteln und gaben ihm den Auftrag, die nötigen Truppen in der Normandie und in Maine auszuheben und alles für den Krieg vorzubereiten. Er führte dies auch mit großem Eifer und nicht ohne Erfolg aus, wurde aber mit seinen Genossen am 7. Oktober 1621 in dem Flecken Tourailles (zwischen Falaise und Domfront) von Anhängern des Königs in einem Gasthause überrumpelt. Bei dem gewaltsamen Versuche zu entkommen wurde er hier nach heftiger Gegenwehr erschlagen.

So fand dieser Mann nach einem wechselvollen aber stets thätigen Leben ein beklagenswertes Ende. Wir wissen nicht, wie weit er selbst Schuld trug an den unangenehmen Händeln, welche störend in sein Leben eingriffen. Gewiß hatte er seine Schwächen, die auch dann, wenn man ihn unbefangen als echtes Kind seiner Zeit würdigt, schwer zu seinen Ungunsten in die Waagschale fallen. Darum ist aber die abfällige Weise, in welcher sein Landsmann Malherbe sich hier und da über ihn ausläßt,<sup>3)</sup> trotzdem er früher eifrigen Verkehr mit ihm gepflogen, nicht weniger tadelnswert; es ist dies ein weiterer unedler Zug in Malherbe's Charakter. Aus dem ganzen Wollen und Handeln Montchrestien's leuchtet eine stete Unruhe und innere Dual heraus, die ihn an der ruhigen Verfolgung seiner dichterischen Pläne hinderten. Dagegen ist seine glühende Vaterlandsliebe besonders hervorzuheben. Nach der Rückkehr aus England stellte er seine reiche Begabung in den Dienst des Vaterlandes durch Abfassung eines gleich zu nennenden umfangreichen Werkes, in welchem er, gestützt auf die im Auslande gesammelten Kenntnisse, sehr beachtenswerte Ansichten und Vorschläge entwickelt, um die socialen und wirtschaftlichen Verhältnisse seines Vaterlandes in bessere Wege zu leiten.

In der verhältnismäßig sehr kurzen Zeit seiner dichterischen Thätigkeit hat M. viel geschaffen. Erhalten sind

<sup>1)</sup> Man vgl. folgende begeisterte Schilderung: Ce pays (sc. Holland) est un miracle d'industrie. Jamais État n'a tant fait en si peu de temps, jamais des principes si faibles, si obscurs, n'ont eu de si hauts, si clairs et si soudains progrès . . . Si je voulais laisser à la postérité un tableau de l'utilité du commerce, je décrirais ici, d'un côté, les villes d'Amsterdam et de Middelbourg en l'état qu'elles étaient il y a vingt-cinq ou trente ans, et de l'autre, celui auquel elles sont maintenant: grosses de peuples, comblées de marchandises, pleines d'or et d'argent.

<sup>2)</sup> Gegen diesen schweren Vorwurf wird er von Julleville (S. XXVI f.) erfolgreich verteidigt.

<sup>3)</sup> Vgl. Julleville S. XXVII u. XXXVII.

1. 6 Tragödien: Hector, La Reine d'Écosse („l'Écossaise“), La Cartaginoise ou la Liberté („Sophonisbe“), Les Lacènes, David, Aman;
2. Bergérie, eine Pastorale, damals beliebt als Abschluß einer Dramensammlung;
3. Susanne ou la Chasteté, ein episch-dramatisches Gedicht in 4 Büchern;
4. verschiedene kleinere Gedichte.

Außerdem soll er die Psalmen übersetzt und an einer Geschichte der Normandie gearbeitet haben, es ist aber nichts davon aufgefunden worden.

Von seinem erstaunlichen Fleiße zeugt aber besonders ein Werk, welches in die Zeit seiner industriellen Thätigkeit fällt und 1615 in Rouen erschien: Traicté de l'œconomie politique, eine nationalökonomische Abhandlung von ganz bedeutendem Werte, wie namentlich Duval und Funck — Brentano (welch letzterer eine Neuauflage derselben besorgt hat: Paris 1889), dies mit begeisterten Worten bekunden. Letzterer zeigt, daß alles, was seit 2½ Jahrhunderten über das weitverzweigte Gebiet der Volkswirtschaftslehre geschrieben worden, im Reime schon bei M. enthalten ist. Wie der Inhalt, so war auch der Titel dieses Werkes für die damalige Zeit ganz neu; der Ausdruck Économie politique war bis dahin unbekannt in der französischen Sprache.

Seine Tragödien sind im allgemeinen in dem Geschmack seiner Zeit und besonders unter dem Einfluß Garnier's geschrieben. Die herrschende Geschmacksrichtung konnte aber dem Drama nicht zum Aufschwung verhelfen. D'abord récitée devant des lettrés, sagt Rigal<sup>1)</sup> in seiner gelehrten und gründlichen Monographie über Hardy, plus amoureux de belles expressions que d'effets dramatiques, plus avides de souvenirs classiques que d'action, la tragédie n'était pas dans des conditions normales pour vivre et se développer; elle s'y trouva moins encore, quand elle fut descendue de ses théâtres improvisées pour se renfermer dans des livres et s'adresser aux seuls lecteurs. Dementsprechend sind denn auch Garnier's Tragödien fast nur Aneinanderreihungen von schlecht unter einander verbundenen Szenen, in welchen die gegensätzlichen Wünsche, Empfindungen und Leidenschaften der Hauptpersonen in berebten Monologen mit nachfolgendem Schlußchor, in fortlaufenden langen Reden oder in zerhackten, symmetrisch abgetheilten und mit Antithesen überladenen Dialogen zum Ausdruck kommen. So wird anstatt des Kampfes und Gegenkampfes der widerstreitenden Interessen, welche beiden Gegensätze des Dramatischen der Bau des Dramas zu einer Einheit verbunden zeigen soll, eine rührende oder erhabene Situation dargestellt und von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet. Ist dies hinreichend (d. h. lang und breit bis zur Ermüdung) geschehen, dann erfolgt die Lösung — nicht vor den Augen der Zuschauer auf der Bühne, sondern durch einen die Katastrophe erzählenden Bericht. Garnier's Dramen zeichnen sich aber vor denen seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen rühmendswert aus durch Versbau und Stil. Als reine epische oder lyrische Produkte betrachtet lassen seine Stücke sich sehr wohl lesen und können wegen der selbständigen, glänzenden Diktion, die an manchen Stellen durch Kraft und Fülle hinreißt, sogar hohen Genuß gewähren; dagegen sind sie als Dramen langweilig: die Handlung ist

<sup>1)</sup> Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle par E. Rigal. Paris 1889.



schleppend, es fehlt an Verwicklung und Spannung, an lebensvollen Gestalten. Nur die Tragikomödie *Bradamante*, welche neben den *Julives* das bedeutendste Drama dieses Dichters ist, enthält einen gewissen Reichtum von Handlung und eine nicht geringe Verwicklung; die Komposition ist trotz einzelner Mängel nicht schlecht; der Dialog bewegt sich oft lebhaft und leicht, nur um das Ziel der Handlung zu fördern. Seinem Vorbilde Seneca schließt Garnier sich sehr eng an und gleicht ihm durchaus, in Mängeln wie in Vorzügen. In den Stücken der Nachfolger, welche in seine Fußtapfen traten, zeigt sich noch weniger Handlung und Verständnis für wahre dramatische Kunst; der schlechte Geschmack, besonders die rhetorische Deklamation, entwickelte sich weiter. Zwar ahmte man Seneca weniger nach, doch beherrschte dieser auch ferner die französische Bühne, da man Garnier kopierte. Dieses Urteil paßt aber nicht ganz auf Montehrestien, der seine eigenen Verdienste besitzt. Zwar ist er dem Systeme Garnier's treu geblieben, was bei der Bedeutung des letzteren, welchem Daurat und Ronsard, Pasquier, de Thou u. a. die Palme in der Tragödie zuerkannten, und bei dem jugendlichen Alter, in dem M. zu dichten anfing, nicht zu verwundern ist. So finden wir auch bei M. die Kennzeichen der damaligen Geschmacksrichtung, wie namentlich häufige mythologische Anspielungen, Beispiele aus der alten Geschichte, den übermäßigen Gebrauch schmückender Beinwörter, allzu reichliche Verwendung von Sentenzen und allgemeinen Wahrheiten. Doch ist M. kein sklavischer Nachtreter. Bei aller Benutzung Garnier's hat er doch gewisse Mängel erkannt und diese seinerseits zu vermeiden gesucht. Wenn auch in der Wahl des Stoffes nicht immer glücklich (vgl. David), zeigt er doch hierin (vgl. *Écossaise*) und in der dramatischen Bearbeitung der schon vor ihm behandelten Gegenstände (vergl. *Sophonisbe*, *Aman*) eine gewisse Originalität. In der Komposition übertrifft er Garnier insofern, als er in den meisten seiner Tragödien eine einheitliche Haupthandlung geschaffen und ein sich regelmäßig steigendes Interesse für den Helden zu wahren verstanden hat. Die Art und Weise der Charakterbildung und die Darstellung der Seelenvorgänge zeigen ebenfalls seine achtungswerte dramatische Kraft. Einstimmig werden besonders die hervorragenden Schönheiten seines Stils anerkannt, welche allein ihn vor dem Vergessen der Nachwelt sichern werden. Hierin vorzugsweise wird ihm Faguet gerecht: *Il apporte à sa génération une manière presque nouvelle, et, à le lire, on se surprend à douter de sa date et à se croire presque à la veille du Cid* (S. 343). Und in seinem Endurteil über diesen „poète aimable qui doit compter parmi les gloires du XVIIe siècle“, heißt es (S. 353): *Par la distinction de la forme, il a devancé ses contemporains et la génération d'écrivains qui l'a suivi immédiatement. Il a détendu le style tragique, et, si on peut lui reprocher de l'avoir un peu amolli, il ne faut pas oublier qu'il était à propos de l'adoucir. Il a eu l'élégance, la noblesse, l'harmonie, la grâce tendre et aimable, „molle atque facetum“.* Vers und Reim versteht er recht gut zu handhaben, namentlich im Strophenbau der Chöre; in dieser Beziehung zeichnet er sich wesentlich vor den Dichtern des 16. Jahrh., auch vor Garnier, aus. Die Reimstellung in den Strophen ist nicht gekünstelt, der Rhythmus ist lebendig und dem Gedankenausdruck sehr wohl entsprechend.<sup>1)</sup> Allen seinen Stücken gemeinsam ist ein elegischer Grundton, welcher bei ihm weit mehr ausgeprägt ist als in andern Tragödien jener Zeit. Er scheint zuerst die Tragödie als rein elegische Gattung behandelt zu haben; darum spricht Julleville (S. XII) von

<sup>1)</sup> Vgl. Wenzel S. 64 ff.

einer „lournure funèbre du génie de Montchrestien: ses tragédies sont lugubres, ses poésies diverses sont presque toutes des épitaphes, des tombeaux, des lamentations, ou, comme on disoit, des complaintes“. Von ihm selbst für die Bühne bestimmt, sind seine Tragödien zwar wirklich aufgeführt worden, doch wissen wir nicht, ob sie in weiteren Volkskreisen auch Anklang und Eingang gefunden haben. Drei derselben (Écossaise, David, Aman) waren ihrem Inhalte nach auch dem großen Publikum wohl verständlich; es läßt sich daher wohl annehmen, daß sie aus dem engen Kreise, auf welchen sonst die den antiken Vorbildern sich anschließenden Werke beschränkt blieben, heraustreten und zum Volke reden konnten.

### III. Besprechung einiger Tragödien.

1. Hector. Dieses zuletzt von ihm verfaßte Drama findet sich erst in der i. J. 1604 erschienenen (von Julleville zu Grunde gelegten) Ausgabe, welche zugleich die anderen in vollständiger Umarbeitung brachte. Es ist vom Dichter an die Spitze gestellt, um in dem Helden Hector, wie es in der Widmung an den Prinzen Condé heißt, ein erhabenes und der Nachahmung würdiges Musterbild für fürstliche Persönlichkeiten aufzustellen.

Das Stück wird eröffnet mit Kassandras Warnungen und ihrer bestimmten Vorhersagung des Troja drohenden Verderbens. In einem Zwiegespräch mit dem Chöre, welcher ihre Worte für übertriebene Schwarzseherei hält und unter Hinweis auf Hector einen guten Ausgang des Streites erwartet, giebt Cassandra jede Hoffnung verloren und nimmt hinsichtlich der Ursache des Krieges offen Partei für die Griechen. Nun tritt Hector selbst auf, gefolgt von seiner ängstlich stehenden Gemahlin. Durch ein Traungesicht aufs höchste erschreckt, will diese ihn — wenigstens für heute — vom Kampfe fernhalten, doch alle ihre Vorstellungen der voraussichtlichen Folgen seines Todes für das Vaterland und seine Familie scheitern an seiner Entschlossenheit. — Im 2. Akt begründet Andromache ihre Angst und flehentlichen Bitten mit zwei weiteren bösen Vorzeichen und erreicht dadurch, daß Priamus nach längerer Ueberredung, an der auch Hecuba teil nimmt, den Sohn endlich dazu bestimmt, die Stadt heute nicht zu verlassen. — 3. Akt. Nach den Berichten von heimgekehrten Verwundeten erzählt auf Hectors Frage der greise Antenor, daß der Kampf heftig andauert und es unsicher ist, wem der Sieg zufallen wird; er will aber selbst durch Ausschauen von der Mauerzinne sich überzeugen, damit Hector Näheres erfahre und nötigenfalls eingreife. Wir sind nun in gespannter Erwartung, ob und welche Nachricht über den Verlauf des Kampfes kommen, ob Hector nicht doch noch hinausziehen wird. Wir ahnen das letztere in teilnehmender Besorgnis für den Helden wie auch für Andromache und Priamus. Diese Wartezeit wird vom Dichter in 263 Versen ausgefüllt durch eine aus allgemeinen Aussprüchen bestehende Rede Hectors, die jedoch insofern mit der eigentlichen Handlung in Verbindung bleibt, als sich seine Unlust darüber kundgiebt, daß er durch allerlei Rücksichten an der Ausführung ruhmvoller Thaten gehindert wird, sowie durch eine Verherrlichung der Tapferkeit Hectors seitens des Chores und einen nur in Gemeinplätzen bestehenden Dialog zwischen Hector und dem Chöre über den hohen Wert der Ehre und des Ruhmes. In ziemlich passendem Anschluß erfolgt nun durch einen Boten die Nachricht, daß es den Troern im Kampfe sehr schlecht ergeht, wodurch Hector veranlaßt wird, seinen Genossen Hilfe zu bringen. — Der 4. Akt beginnt mit Andromaches erblosen Klagen über Hectors Weggang. Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung spricht aus ihren Wechselreden mit dem Chöre und namentlich mit den Schwiegereltern; sie be-



bewegt Priamus endlich dazu, Hektor durch einen Abgesandten zur Rückkehr auffordern zu lassen. Da bringt Antenor Nachricht von dem Umschwung, den Hektors Erscheinen auf dem Kampfplatze herbeigeführt hat: Ajax, Diomedes, Nestor und Merion sind von ihm überwunden, frohe Zuversicht belebt wieder die griechischen Streiter, sogar Achill wird von Hektor verwundet und flieht. So ist die beste Aussicht da für einen endgültigen Sieg der Trojaner. Nach dieser Wendung erwarten wir baldige Lösung. Die Teilnahme für den Helden ist aufs höchste gesteigert, und dieser Eindruck wird noch verstärkt durch den lyrisch vortrefflichen Schlußchor: Die Zukunft ist dem Menschen verborgen, beständig schwebt die Seele zwischen Furcht und Hoffnung; man soll aber weder übermäßig hoffen noch verzweifeln, sondern den Ereignissen ruhig entgegen treten. — Erwartungsvoll sehen wir dem letzten Akte entgegen. Derselbe bringt denn auch die Katastrophe, wodurch Kassandras düstere Prophezeihungen und Andromaches bange Ahnungen nur allzusehr erfüllt werden. Hocherfreut über Antenors Bericht beglückwünschen Priamus und Hekuba sich gegenseitig zu einem solchen Sohne und seinen Erfolgen, doch zittert die Mutter noch bei dem Gedanken an die Wechselfälle des Krieges. Wie sie, so wünscht auch Priamus sehnlichst den Sohn in die Arme zu schließen und ihm zu danken. Von der Straße her bringt verworrenes Rufen zu ihnen, und sie halten es schon für Beifall, welchen das Volk dem zurückkehrenden Sieger spendet. Nach diesem Moment der letzten Spannung ist der jähe Wechsel um so wirkungsvoller. Doch tritt dieser nicht so ganz unvorbereitet ein; denn einerseits sind wir noch nicht aller Sorgen um den Helden enthoben, da Antenor von dem Ende des Kampfes noch nichts wußte, und anderseits läßt sich aus der letzten Strophe des Schlußchores im 4. Akte wie namentlich aus den Worten des Priamus (V, 117—120) und der Hekuba (V, 139—142) ein trauriger Ausgang wohl ahnen. Da kommt Andromache, bleich vor Entsetzen, zu den Schwiegereltern und macht sie auf die Bestürzung und den Saumer des Volkes aufmerksam, woraus sie das Schlimmste schließen zu müssen meint. Noch giebt Priamus sich den Anschein, als könne er es nicht glauben (V, 165 f.), da erscheint ein Bote und erzählt in ausführlicher Weise Hektors Tod, die Schändung seines Leichnams durch Achill und die Niederlage der Troer. Hekubas und Andromaches Klagen bilden den Schluß.

Faguet bezeichnet diese Tragödie mit wenigen tadelnden Worten als eine höchst unvollkommene, schwache poetische Schöpfung.<sup>1)</sup> Schon nach der vorstehenden Analyse wird man sein hartes und einseitiges Urteil in etwa auf das richtige Maß zurückführen können. Zwar ist dieses an Homers Ilias sich anlehrende, an Anachronismen überreiche Stück dürftig genug an dramatischer Handlung, und die einzelnen Situationen weisen mehrfache Ähnlichkeit auf. Trotzdem hat der Dichter gleich in der Exposition — denn so können wir I, B. 1—426 wohl bezeichnen — geschickt die Aufmerksamkeit auf den Helden zu lenken und eine fortgesetzte Steigerung des Interesses, in dessen Mittelpunkt derselbe von Anfang bis zu Ende steht, zu erzielen gewußt. So ist der einheitliche Zusammenhang gewahrt. Ja, es fehlt sogar nicht an kausaler Verbindung zur Verkettung der Ereignisse. So ist beispielsweise Hektors Hinauseilen in den Kampf zwar zu erklären aus der Nachricht des Boten von einer drohenden Niederlage der Troer, aber doch ge-

<sup>1)</sup> a. a. D. S. 341: Hector et les Lacédémontains sont les moins bien venus de ses ouvrages. Les défauts de fond sont considérables, et la forme est moins heureuse. Hector est un ouvrage disparate et décousu dont les deux tiers sont faits d'interminables conversations et dissertations morales.



nauer motiviert durch die Bestätigung der in III, 17—21 von Hektor ausgesprochenen Befürchtung, daß übelredende Zungen sein Fernbleiben mit Schwähreden verdächtigen könnten (vgl. die Worte des Chors in III, 299—306, welche den kurzen Botenbericht ergänzen).

Der sprachliche Ausdruck ist nicht überall gleich. Neben wahren Kraftstellen dramatischer Beredsamkeit findet sich Triviales und Schwülstiges. Als gut gelungen ist vor allem die Behandlung der Erzählungen anzuerkennen. Dies gilt namentlich von Antenor's Berichten in III, 65—78 und IV, 299—376, sowie von der Unterhaltung zwischen Hektor, dem Boten und dem Chore im 3. Akte; mit Bildern (III, 244—250, 294—298) und passenden Vergleichen (III, 70—78; IV, 327—332, 355—362) geschmückt aber nicht überladen, zeichnen diese Partien sich aus durch Lebhaftigkeit und wohlthuende Frische und geben ein anschauliches Bild des Kampfes. Etwas zu weit ausgedehnt, aber unter lebhafter Teilnahme des Erzählers und seiner Zuhörer ist auch der Bericht des Boten im 5. Akte dramatisch in Scene gesetzt; zwei längere Vergleiche (V, 243—254 u. 325—338) sind passend ausgeführt. Schwungvolle Sprache und Fülle des Ausdruckes wetteifern an mehreren Stellen mit Wärme der Empfindung; außer dem schon erwähnten Schlußchor des 4. Aktes nennen wir hier noch den Dialog zwischen Priamus und Hekuba im Eingange des letzten Aktes und den Schluß der Unterredung Hektors mit Andromache im ersten Akte (I, 273—382). Aus den letztgenannten Versen mögen hier einige mitgeteilt werden. Seinen Sohn unarmend wünscht Hektor:

Ottroyez moi, grands Dieux, que ce Royal enfant  
Deuienne iuste en paix, en guerre triomphant;  
Qu'il aspire tousiours à la gloire eternelle,  
Qu'il pardonne au sujet et dompte le rebelle.  
Du noble sang Troyen faites le gouverneur,  
Et qu'il soit à son peuple vn Astre de bonheur.  
Donnez à sa vertu fortune si prospere,  
Qu'on die en le vantant le fils passe le pere.  
Lors s'il aduient qu'vn iour son bras victorieux  
La despouille ennemie appende aux sacrez lieux:  
Pour consoler sa mere et la remplir de ioye,  
Dieux que l'ay revere, faites qu'elle le voye. (I, 289—300.)

In treffender und ergreifender Ausdrucksweise ist weiterhin der tiefe Seelenschmerz wiedergegeben, den der Held bei dem traurigen Gedanken an Troja's Untergang und die den Seinen dann bevorstehenden Leiden und Erniedrigungen empfindet:

Je sçay pour ma douleur qu'en fin le iour viendra  
Que le Grec coniuré nostre ville prendra:  
Que le bon vieil Priam, mes cousins et mes freres  
Sentiront la fureur des Argiues coleres,  
Et me sens tout esmeu de leur affliction:  
Mais, i'en iure le Ciel, l'ay plus de passion  
Pour toy que pour tous eux, ô ma chere Andromache;  
Il me semble ià voir quelque ieune brauache  
Pour sa part du butin plein d'orgueil t'emmenner  
Au logis de son Pere, et là te condamner

A tramer de la toile, à filer de la laine,  
 A puiser l'onde viue au clair de sa fontaine,  
 A baloyer la place, à souffrir des mespris,  
 Exercices mesquins pour femme de tel prix:  
 Et possible vn passant touché iusques à l'ame,  
 Dira: du preux Hector, celle-ci fut la femme.  
 Lors quel despit naistra dans ton coeur soucieux  
 Oyant ramenteuoir mon nom si glorieux,  
 Et te voyant de biens et d'honneurs toute nuë  
 En ce triste seruage à iamais retenuë?  
 Si les destins sont tels, certes l'aime bien mieux  
 Que pour ne te point voir la mort couure mes yeux  
 D'vn eternal bandeau, que la tombe me priue  
 D'entendre les soupirs de ton ame captiue. (I, 317—340.)

Andererseits hat die Sprache auch ihre Mängel. Sie leidet an allzu langen Reden und Gesprächen, an störenden Wortgefechten und massenhaft eingestreuten Sentenzen, jedoch nicht derart, daß der Zusammenhang der Szenen darunter leidet; außer in I, 82—204 nehmen diese von Faguet getadelten „interminables conversations et dissertations morales“ im 2. (B. 169—279) und — wie in der Analyse schon angedeutet — besonders im 3. Akt (B. 1—58 und 89—237) einen verhältnismäßig zu breiten Raum ein. So langweilig und geschmacklos wir dies nach unserm Begriffen auch finden, wir dürfen darum doch nicht ohne weiteres den Stab darüber brechen oder gar das ganze Stück verurteilen. Die beengenden Einflüsse, welche der Tragödie der Renaissance die eigentümliche Form gaben, sind bei der Beurteilung immer zu berücksichtigen; unsere eigenen ästhetischen Anschauungen müssen dabei zurücktreten. Durch italienische und antike Muster der Renaissance beeinflusst, gewannen die Franzosen des 16. Jahrhunderts mehr Verständnis für die Form. An den alten Ritterromanen mit ihren buntschiedigen Abenteuern und selbst an den Mysterien mit ihren endlosen Szenenreihen fand man kein Gefallen mehr; man verlangte Zusammenziehung, Vereinfachung des Stoffes und stellte dafür um so größere Anforderungen an die Sprache. Diese mußte elegant sein, großen rhetorischen Aufwand und pathetische Deklamation besitzen. Die weitere naturgemäße Entwicklung, wesentlich hervorgegangen aus dem Geschmack für das Schreckliche und Furchtbare, dem dialektisch-juristischen Bildungselement jener Zeit und der fast zur starren Regel gewordenen Gewöhnung der Dichter, nur bestimmte (von der Antike bearbeitete) Stoffe zu behandeln, brachte es mit sich, daß gerade Seneca's rhetorische Eigenheiten den Franzosen der Renaissance am meisten zusagten.

Zu den Forderungen, welche sich daraus für den idealen Tragiker jener Zeit ergaben, gehört auch das Element, welches wir im Hector im Uebermaß vertreten finden: Dialektisch-rhetorische Wortgefechte (über ein allgemeines Thema wie Pflicht, Tapferkeit, Ruhm, Ehre) und Sentenzen. Wie Garnier in Seneca's Schule, so lernte M. bei Garnier „die Sucht, Sentenzen zu machen und Gemeinplätze dafür auszugeben“<sup>1)</sup>; B. 1—56 des 3. Actes bestehen, eine ganz kurze Unterbrechung abgerechnet, lediglich aus solchen Gemeinplätzen. Der Umstand, daß er gerade

<sup>1)</sup> Vgl. die Beurteilung Garnier's in Ebert's Entwicklungs-Geschichte der franzöj. Tragödie, Gotha 1856, S. 142—178.



in seinem letzten<sup>1)</sup> Stücke, welches doch in der Kunst der Komposition einen wirklichen Fortschritt bezeichnet, von dieser uns ganz verkehrt erscheinenden Seite der Diktion einen so ausgiebigen Gebrauch macht, läßt aber vermuten, er habe dies in dem Glauben oder dem Bewußtsein gethan, sich bei seinen Landsleuten dadurch zu empfehlen; die Eigenart des Stoffes gab freilich auch wohl Anlaß dazu.

Die Herrschaft jener Kunsttheorien, wonach die Deklamation das Uebergewicht über die Handlung bekam, führte gar leicht zur Vernachlässigung der Träger der Handlung. Die Behandlung der Charaktere mußte ohnehin schon darunter leiden, daß die Stücke durchaus nicht immer für die Aufführung bestimmt waren. So bekunden denn Garnier's Werke, von den Südbinnen und der Bradamante abgesehen, kein bedeutendes Streben nach Charakterzeichnung. Nicht viel besser ist es damit in M's Hector bestellt, doch kann hier dem Dichter zur Entschuldigung gereichen, daß bei den aus der epischen Sage genommenen Stoffen die Handlung ungern eine dramatische Ausarbeitung der Charaktere verträgt, da die Charaktere der epischen Sage bei näherer Betrachtung sich sehr unterscheiden von den Personen, wie sie dem Drama nötig werden<sup>2)</sup>. Ueberdies ist wohl zu beachten, daß die Art des Charakterisierens verschieden ist bei jedem einzelnen Dichter, verschieden nach Zeiten und Völkern. Der Hauptunterschied zwischen Romanen und Germanen besteht hier darin, daß diese das Werden des Charakters zeigen, während jene es freut, fertige Personen einander gegenüber zu stellen. — Von den auftretenden Personen sind nur Hector und Andromache deutlich gekennzeichnet. Hector glänzt als Musterbild der Tapferkeit und des hochherzigen Mutes; er ist stolz auf seine Kraft und brennt vor Ruhmbegierde; er besitzt feste Entschlossenheit und unerschütterlichen Willen; glühende Vaterlandsliebe und hohes Pflichtbewußtsein beseelen ihn und tragen den Sieg davon über rührende Gatten- und Elternliebe. In Andromache dagegen ist die antike Heroennatur zum größten Teil geschwunden; sie ist mit menschlichen Schwächen behaftet und uns dadurch menschlich näher gerückt. Sie hegt zwar eine unbegrenzte Verehrung für Hector und liebt ihn mit ganzer Seele, doch wird dieser gute Eindruck stark vermindert durch ihre fortwährenden teils weinerlichen teils bitteren Klagen, welche sich bald gegen die Götter und das Geschick, bald gegen Priamus und selbst gegen ihren Gemahl richten, als dieser in den Kampf gezogen ist (Akt IV). Sie will unbedingt Hector zurückgerufen wissen, und jedes Mittel ist ihr dazu recht:

N'importe par quel prix, mais qu'il soit racheté.

Il nous est bien permis d'employer tous moyens:

Il y de sa vie et du salut des siens. (IV, 212 ff.)

Ueberhebung und trotziger Stolz sprechen aus den Worten in IV, 229 f., und als Priamus sich der Erfüllung ihrer Bitte noch nicht geneigt zeigt, braust sie erzürnt auf und läßt sich zu erbitterten Vorwürfen hinreißen (IV, 241—252). Solche Reizbarkeit und Bitterkeit verträgt sich wenig mit dem tiefen Seelenschmerz einer liebenden Gattin<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Griechenland 1604.

<sup>2)</sup> Freytag, Technik des Dramas. 6. Aufl. Leipzig 1890. S. 243 f.

<sup>3)</sup> Bezüglich der Einheiten und der Verwendung des Chores verweisen wir für sämtliche Tragödien dieses Dichters auf die oben erwähnte Abhandlung von G. Wenzel, I. Teil, S. 16—23.

2. L'Écossaise. Maria Stuarts Tod wird hierin zum ersten Male dramatisch bearbeitet. Die Wahl dieses Gegenstandes von wahrhaft tragischem Gehalte war ein kühner, aber doch glücklicher Griff und zeugt von der richtigen und selbständigen Auffassung unseres Dichters. Bei dem Reize der Neuheit und bei der lebhaften Teilnahme, welche das traurige Schicksal der unglücklichen Schottenkönigin damals besonders in Frankreich hervorrief, wo sie an dem üppigen, glänzenden Hofe Heinrichs II. eine heitere Jugend verlebte hatte und mit dem Dauphin von Frankreich, dem späteren Könige Franz II. (†1560) vermählt gewesen war, rechnete er gewiß auf beifällige Aufnahme<sup>1)</sup>. Das Theater lebte noch in der naiven Freude an den Begebenheiten und hatte im Gegensatz zu dem Theater des 18. Jahrhunderts keinerlei politische Bedeutung; politische Lehren, Ideen über Staat und Kirche und was sonst noch die Unzufriedenheit der Mächtigen hätte wecken können, das alles lag dem Drama jener Zeit sehr fern; andernfalls hätte M. wohl davor zurückzusehen müssen, ein solches Ereignis aus eigener jüngster Zeit auf die Bühne zu bringen<sup>2)</sup>. Die Behandlung dieses Gegenstandes aus der zeitgenössischen Geschichte will Rigal<sup>3)</sup> ihm doch nicht gerade als ein unzweifelhaftes Verdienst anrechnen, indem er meint, der Dichter habe dadurch weit mehr die Erlangung der Gunst und Fürsprache Jakobs I. von England als eine Erweiterung des bis dahin so eng beschränkten Stoffkreises der französischen Tragödie beabsichtigt. Demnach müßte das Stück während des Aufenthaltes M.'s in England entstanden sein. Diese Annahme ist aber kaum haltbar, da die Écossaise i. J. 1601 schon erschien und der Dichter um 1603 höchst wahrscheinlich noch in der Heimat weilte.<sup>4)</sup>

In Deutschland wird das Andenken Maria Stuarts durch Schillers große Tragödie lebendig erhalten. Die nach den Grundsätzen einer — vielfach vorhandenen — ästhetischen Orthodoxie bemessene Werthschätzung beider Werke würde die Écossaise nur als ein sehr schlechtes Machwerk bezeichnen können; davor ist denn doch zu warnen. Abgesehen davon, daß jeder Dichter aus seiner Zeit heraus verstanden werden muß, kommt hier vor allem die geschichtliche Entwicklung der Deutschen und Franzosen in Betracht. Will man der Renaissance und der klassischen Litteratur Frankreichs gerecht werden, so muß man immer beachten, daß dieselbe mit innerer Notwendigkeit auf die nach Gesichtspunkten, Empfindungen und Leidenschaften ihr näher liegende römische Litteratur zurückgegriffen hat, während für uns Deutsche die Antike zunächst in der hellenischen Litteratur besteht. Das den Romanen inne wohnende Formgefühl verlangt als erstes poetisches Erfordernis eine sorgfältige Sprache; Erfindung, reiche Handlung, Ideen — das kommt alles erst in zweiter Linie.

Aber auch eine unbefangene Gegenüberstellung wird zugeben müssen, daß durch Schillers herrliches Werk, welches nach dem gesunden Urtheile der M<sup>me</sup> de Staël „la plus pathétique et la mieux conçue de toutes les tragédies allemandes“ ist, die Ueberlegenheit des wahren dramatischen Genies über ein großes dichterisches Talent sich deutlich offenbart. Folgende kurze Inhaltsangabe wird die Mängel in der Komposition des französischen Stückes hinreichend erkennen

<sup>1)</sup> Er nennt selbst den Inhalt „une si tragique et malheureuse histoire“ (II, 138), . . . „qui sera célébrée en langages divers“ (V, 135).

<sup>2)</sup> Lotheissen, Geschichte der französi. Litt. im 17. Jahrh., Wien 1878. Bd. I, 295f.

<sup>3)</sup> a. a. O. S. 253.

<sup>4)</sup> Julléville S. IX. u. XXIII; Funck-Brentano setzt die Flucht nach England in das Jahr 1605.



lassen. — Die Königin Elisabeth fühlt sich trotz ihrer mächtigen und viel beneideten Stellung nicht glücklich. Von Spanien her droht Kriegsgefahr, aber noch mehr fürchtet sie für sich und ihr Land von ihrer Verwandten, der schottischen Königin Maria Stuart, welche, obwohl seit ihrer Landung auf englischem Boden in Gefangenschaft gehalten, unablässig Pläne schmiedete gegen ihr Leben und ihren Thron. Die Politik Burleigh's<sup>1)</sup> sucht den Tod der Maria aus staatlichen Gründen als eine Notwendigkeit darzustellen. Dazu kann Elisabeth, so gern sie auch von der Gegnerin befreit wäre, sich nicht verstehen, und nur mit Widerstreben erteilt sie den Befehl, dieselbe in strengerem Gewahrsam zu halten<sup>2)</sup>. Der Chor singt ein Loblied auf das goldene Zeitalter und das sorgenfreie, friedliche Dasein des in einfachen Verhältnissen lebenden Mannes. — Ein kleiner Ansatz zur Exposition ist also gemacht, aber nicht festgehalten, und weiter verfolgt, da es sich zu früh um die Strafe der beschuldigten Heldin handelt, von deren näheren Lebensverhältnissen wir noch nichts erfahren. Das Interesse an dem Schicksal der Gefangenen ist wachgerufen; die erwartete Verwicklung bleibt jedoch aus, der 2. Akt bringt gar keinen Fortschritt der Handlung. Hier trägt der „Chor der Stände“ Elisabeth die dringende Bitte vor, das in dem Staatsrat gefällte Urteil an Maria vollstrecken zu lassen. Nochmals wird das Für und Wider von der zaudernden Königin erwogen. Sie will die Hinrichtung erst aufschieben, dann zulassen, zuletzt beharrt sie auf ihrer Weigerung, königliches Blut zu vergießen. Chor: Klage über die Vergänglichkeit des irdischen Lebens und die Unbeständigkeit des Schicksals. — 3. Akt. Von hier ab erscheint Elisabeth nicht mehr auf der Bühne. Das Todesurteil ist unterzeichnet. Mit keinem Worte ist diese plötzliche Sinnesänderung der Königin begründet<sup>3)</sup>. Wir erfahren die verhängnisvolle Wendung durch Davisons Jammern über den ihr gewordenen Auftrag, der hohen Gefangenen die Entscheidung mitzuteilen. Nun tritt Maria selbst auf und berichtet klagend die wesentlichsten Ereignisse, welche den Lauf ihres Geschicks bestimmten<sup>4)</sup>; sie weiß, daß es auf ihren baldigen Tod abgesehen ist und will sich darauf vorbereiten. Von diesen ernstesten Gedanken können die tröstenden Zureden des Chores sie nicht abbringen. Ruhig und gefaßt nimmt

<sup>1)</sup> Sein Name kommt nicht vor, die seine Rolle spielende Persönlichkeit führt den Titel Conseiller.

<sup>2)</sup> Wie hier Elisabeth, so kämpft bei Schiller II, 3 Falbot's Humanität fast mit denselben Gründen, aber mit unendlich mehr Wärme gegen den Großschahmeister. — Auch bei Schiller ist Maria schon vor dem Beginne der dramatischen Aktion zum Tode verurteilt, so daß Paulet, obgleich er ihr gewissen Bescheid gern vorenthalten möchte, mit Sicherheit sagen und raten kann: Schließt Eure Rechnung mit dem Himmel ab!

<sup>3)</sup> Wie vorteilhaft sieht Schiller dagegen ab, der diesen wichtigen Wendepunkt in den vorhergehenden Akten kunstvoll vorbereitet und ihn in einer Weise einseitig, daß wir zuletzt mitleidig und doch rechtfertigend sagen müssen: Es konnte nicht anders kommen! Die Zusammenkunft und das Zwiegespräch der Königinnen in III, 4 ist der Gipfel dieses Trauerspiels und eine der herrlichsten Schöpfungen der dramatischen Kunst. Dem thut auch die Thatfache keinen Abbruch, daß die beiden Feindinnen sich in Wirklichkeit nie gesehen und gesprochen haben. Schiller hat eben das, was diese beiden Königinnen sich schriftlich gesagt haben, mit einer guten Dosis poetischer Lizenz in mündliche Unterhaltung umgewandelt. Zudem kann die Art, wie sich die zur Zeit mit einander kämpfenden Parteien in Wort und Schrift einander begegneten, gar nicht prächtiger veranschaulicht werden, als es in diesem Weibergezänk geschehen ist.

<sup>4)</sup> Von ihrer Entführung durch Bothwell und der von diesem erzwungenen Heirat wird nichts gesagt. Die Beschuldigung, daß Darley in ihrem Auftrage ermordet worden sei, weist sie entrüstet zurück. Neuere Forschungen haben Marias Schuldlosigkeit unwiderleglich dargethan; vgl. E. Bekker: Maria Stuart. Darley, Bothwell. Gießen 1881, und besonders Th. Opitz: Maria Stuart. 2 Bde. Freiburg 1879 u. 1882.

sie denn auch von Davison die Nachricht der bevorstehenden Hinrichtung entgegen und freut sich, von den Qualen des irdischen Lebens bald befreit zu werden. Der Chor verbreitet sich über die Unabwendbarkeit des Todes. 4. Akt. Marias Gebet und rührender Abschied. Der Chor variiert das Thema von der Glückseligkeit des Himmels. Im 5. Akte giebt zunächst der Haushofmeister seinem tiefen Schmerze und seiner Entrüstung über Marias Enthauptung beredten Ausdruck, dann erzählt ein Bote unter lebhaften Klagen, in welche sich der Chor mit ihm teilt, die näheren Einzelheiten ihres Todes.

Demgegenüber leuchtet bei Schiller die klare Einfachheit des Planes bei reicher Fülle des Ausbaues hervor: Die bereits zum Tode verurteilte Maria Stuart bittet um eine persönliche Unterredung mit Elisabeth — Elisabeth läßt sich zu einer Unterredung bestimmen — die Unterredung bringt Erbitterung auf beiden Seiten hervor und trifft mit einem Mordversuch gegen Elisabeth zusammen — Elisabeth beschließt den Tod der Maria — Maria stirbt. Hier ist nur Handlung und drastische Wirkung, aber zugleich höchste Einfachheit bei edler Würde. Es ist die Kunstmäßigkeit in Anlage und Ausführung der dramatischen Form, wodurch dem der Form inne wohnenden Stoffe unser lebendigster Anteil erhalten bleibt. Dabei rascher Fortschritt der Handlung, mit fester Gedrungenheit der Thatsachen, so daß wir von Anfang an in Spannung gesetzt und von Schritt zu Schritt lebhafter gespannt werden, ohne jedoch die Klarheit bewußter Teilnahme einzubüßen.

Doch seien wir gerecht gegen den französischen Dichter. Trotz der Dürftigkeit der Handlung und der offenkundigen Fehler in der Anordnung des Stoffes macht die *Écossaise* durchaus nicht einen so ungünstigen Eindruck, wie man nach den beiden letzten elegisch gehaltenen Akten erwarten sollte. Einheit der Handlung — im strengen Sinne genommen — ist zwar nicht vorhanden, denn dazu gehört doch vor allen Dingen die Motivierung, aber das Interesse an Marias Schicksal wird fortwährend lebendig erhalten und zum Teil sogar gesteigert. Wäre M. auch im Stande gewesen, dieses historische Gemälde durch reicheres Leben und größere Spannung dramatisch wirksamer zu gestalten, er würde doch bei der gewaltigen Verschiedenheit in der Dramaturgie nicht ein solches Meisterwerk haben schaffen können wie Schiller. Ist doch in der französischen Tragödie bis zu Racine die Komposition ungemein schwach!

Außer der stofflichen Originalität und einer verhältnismäßig noch geschickten Zusammenfassung besitzt die *Écossaise* ein Verdienst, welches ihrem Verfasser als die Hauptsache gelten mußte und der französischen Kritik der Tragödie noch lange nach Racine (z. B. la Harpe, Suard) als solche galt: das ist die ausgezeichnete poetische Diktion. Erhabene Gedanken von überzeugender Wahrheit und gewaltige Kraft der Beredsamkeit geben einen Vorgesmack von Corneille, während Anschauung, Zartheit der Empfindung und fesselnder Liebreiz des Ausdrucks auf der anderen Seite die unmittelbare Vorstufe Racine's erkennen lassen. Selbst die langen Reden und Klagen sind gar nicht ermüdend und langweilig, weil die beliebte „Seelenmalerei“ immer in engem Zusammenhange mit dem Thema steht. Denselben Vorzug haben auch die sentenzartigen Aussprüche, die sich hier übrigens nicht in erschreckender Anzahl vorfinden. Die vorherrschende Phantasie wird durch den großen Reichtum an Bildern bezeugt, welche meist glücklich gewählt und teils anmutig und treffend (I, 154—158; mehrere Strophen im Schlußchor des 2. Aktes; III, 361—367), teils kräftig und deutlich (I, 164f., 187f., 193—196, 273f.; II, 80f., 94) und nur selten übertrieben sind. Wohlgelungene Schilderungen erhöhen das Interesse am Gegenstande und ersetzen den Mangel dramatischer Bewegtheit durch die Belebtheit und das Pathos der Sprache. In II,



97—102 zählt der Chor der Stände die Gefahren auf, welche England von Maria's Freunden drohen:

Voyez l'esclat brillant des cuirasses Françoises,  
Escoutez les tambours des bandes Escossoises,  
Et les pifres d'Espagne, anjourd'huy son danger  
Suscite tout le monde, et pour la degager  
On va courir la mer de voiles et de rames,  
Emplir nos riches ports et de fer et de flames.

Die Schilderungen in III, 185—192 und 204 — 216 liefern ein herrliches Gemälde des Seesturmes und Schiffbruches, voll Leben, Kraft und Natürlichkeit. Ueber Philipp II. von Spanien sagt Elisabeth (I, 19 ff.):

L'Espagnol non content de son monde nouveau  
Veut son trosne orgueilleux planter sur mon tombeau;  
Où la force ne vaut l'artifice il employe,  
Pour remettre ma vie et mon Estal en proye:  
Ce Pyrrhe ambitieux, dont la toile est sans bout  
Embrasse tout d'espoir, aspire à gagner tout,  
De la fin d'un dessein un autre fait renaistre:  
Des deux bouts de la terre on le connoist pour maistre.

Ein wenig schmeichelhaftes Bild entwirft Maria von den Engländern (III, 220 ff.):

Peuple double et cruel, dont les suprêmes loix  
Sont les loix de la force et de la tyrannie,  
Dont le cœur est couué de rage et felonnie,  
Dont l'œil se paist de meurtre et n'a rien de plus cher  
Que voir le sang humain sur la terre espancher.

Angenehm berührt in diesem Drama auch die mäßige und geschickte Verwendung der Anapher und des Ausrufes, welche im Hector wegen übertriebenen Gebrauches nicht immer pathetisch wirken und oft nur dazu angebracht scheinen, den Vers zu füllen. — Das bedeutende lyrische Talent des Dichters zeigt sich namentlich in den Chören und dem Abschiedsmonolog Maria's; dort finden sich Stellen, welche einen Vergleich mit den Leistungen der bedeutendsten französischen Lyriker nicht zu scheuen brauchen.

Der geschichtlichen Wahrheit wird der französische Dichter ebensowenig vollkommen gerecht wie der deutsche; doch wird man beide darum nicht tadeln dürfen, am allerwenigsten Schiller, der ein ziemlich abgeschlossenes Bild giebt, während Montchrestien Maria's Schicksal allein behandelt und die begleitenden Zeitumstände nur im Vorübergehen (Akt III) streift. Es ist dies aber auch wohl erklärlich. Denn einerseits möchte M. wirklich die einzelnen Vorgänge in jenen gewaltigen Partiekämpfen, den Anteil, welchen Maria selbst nach der aktiven und passiven Seite hin an der Gestaltung ihres Geschickes hatte, und Elisabeth's Verhältnis zu ihr noch nicht genau kennen, anderseits hatte er bei einem solch heiklen Gegenstande vielfache Rücksichten zu nehmen. Bei Schillers Darstellung kommt besonders das große Geschichtswerk des englischen Philosophen Hume als hauptsächlichste Quelle in Betracht.<sup>1)</sup> Er ist der dramatischen Wirkung zuliebe von der historischen

<sup>1)</sup> Außerdem benutzte er höchst wahrscheinlich Robertsons Geschichte von Schottland und Rapin de Thoiras, *histoire d'Angleterre*. Nach eigener Aussage hatte Sch. auch eine Regierungsgeschichte der Königin Elisabeth und das Leben der Maria Stuart in Genz' *histor. Kalender* gelesen. (Vergl. Palleste, Schillers Leben u. Werke, II, 304 f.)

Wahrheit abgewichen durch Einführung von Personen und Anführung von Umständen, die nicht geschichtlich sind; außerdem in der Charakterzeichnung der beiden Königinnen.

Bezüglich des letzteren Punktes ist vielfach der Vorwurf erhoben worden, Schiller habe gegen Elisabeth für Maria Partei ergriffen und diese in ein zu glänzendes Licht gestellt. Dazu ist u. E. ebensowenig Grund vorhanden wie zu der Meinung, daß des Dichters Phantasie auf Seite des Katholizismus sei und denselben gegenüber dem Anglikanismus verherrliche. Daß der Dichter den farbreichen und lebensvollen Kultus der katholischen Kirche zu entzückenden, glanzvollen Schilderungen künstlerisch verwertet, ist nur zu natürlich und nicht als Verherrlichung der katholischen Religion anzusehen, da ja auch der gegnerische Standpunkt in dem edlen, milden Talbot und dem pflichtstrengen, ehr- und wahrheitsliebenden Pauset würdige Vertreter findet. Schiller hat sich bestrebt, Licht und Schatten nach beiden Seiten gleichmäßig zu verteilen. Darum sind auch die der Wirklichkeit nicht entsprechenden Darstellungen einer großen Anzahl katholischer Lehren keine Seitenhiebe auf den Katholizismus. Die edle Persönlichkeit Schillers und der Grundton der ganzen Dichtung nötigen zu dieser Auffassung. Neigung und Bedürfnis zogen den Dichter, wie er in einem Briefe an Göthe schreibt, zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoffe; nach der langen Beschäftigung mit dem Wallenstein war er der Soldaten, Helden und Herrscher vorläufig herzlich satt. Dem geschichtlichen Boden und den daraus entspringenden Schranken entloß er freilich auch mit seiner neuen Wahl nicht, aber er freute sich, daß die Geschichte ihm hier zwei Frauen darbot, deren leidenschaftlich erregte Gemütsstimmung ein rein menschliches Interesse gewährte, und deren tragischen Konflikt er seiner Individualität gemäß gestalten konnte. Aus dieser Empfindung heraus ist sein Drama erwachsen, „ein Gemälde der Leidenschaft, gespannt in den Rahmen der Geschichte“ (Pallaske S. 306). Die gewaltigen politischen und historischen Ideen, welche damals die Welt bewegten, dienen nur dazu, den Hintergrund in jenem historischen Gemälde zu bilden; der Mittelpunkt der Handlung ist das menschliche Herz, das Gemüt. Die zu Grunde liegende Idee hat G. Freytag<sup>1)</sup> in die Formel gefaßt: Aufgeregte Eifersucht einer Königin treibt zur Tötung ihrer gefangenen Gegnerin. — Als tragische Heldin erscheint Maria nicht frei von Schuld und Fehlern; schon nach dem Bilde, welches der Dichter aus den zur Zeit der Abfassung des Stückes vorliegenden Geschichtswerken gewinnen mußte, konnte er sie nicht schuldlos zeichnen. Sie ist belastet mit dem schweren Verbrechen, die Ermordung des königlichen Gemahls zugelassen zu haben; durch diese That, zu welcher sie sich selbst bekennt (V, 7), hat sie das Recht der Könige verwirkt. Und wenn gleich die von England ihr zur Last gelegte Mitschuld an einem Mordplan gegen Elisabeth ganz entschieden zurückgewiesen wird, erscheint sie doch nicht ganz unbeteiligt an den Besorgnissen Elisabeths und der Engländer. Desungeachtet hat Schiller einen gewissen höheren Glanz und Schimmer der Poesie über die Erscheinung der Maria ausgegossen und sie in noch jugendlicher Schönheit, die alle Welt bezaubert, erstrahlen lassen. Aber er folgt hierin nur der Geschichte. Die fast wunderbare Schönheit und gewinnende Liebenswürdigkeit der M. St. sind ja historische Thatsachen; überdies ist sie Dichterin, ist durch ihre eigene, wirklich poetische Natur gehoben und gewinnt durch ihre Romantik einen mächtig fesselnden Reiz. Der Dichter mußte auch die dramatische Maria uns so vor Augen stellen, sonst hätten wir ihm nicht geglaubt; denn um

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 12.



einer bloßen Phantasie willen hätten sich die Leute nicht für sie geopfert. Mit reuevoller, strenger Buße sühnt sie die schwere Schuld der Jugend. Das harte Los der ungerechten Kerkerhaft erträgt sie mit bewunderungswürdiger, frommer Ergebung. Das Bild dieser hoheitsvollen Königin und gottergebenen Büßerin ruft innige Teilnahme, ja Verehrung hervor. Und Elisabeth? Schiller verleugnet keineswegs die großen Eigenschaften, welche sie als Königin hatte; aber ebenso bekannt ist es, daß die historische Elisabeth eine Meisterin in der Verstellung war und sich besonders bei der Hinopferung der M. St. als eine ausgelernte Heuchlerin erwies. Diese Seite ihres Charakters ist denn auch vom Dichter in den Vordergrund gestellt worden. Obwohl sie Alleinherrscherin sein will und die Sklaverei des Volksdienstes (IV, 10) innerlich verwünscht, ist sie doch bemüht, dem Volke ein freundliches Gesicht zu machen, und prahlt mit der Liebe ihres Volkes. Sie zieht das katholische Kirchenwesen vor, weil dasselbe die unbedingte Herrschergewalt begünstigt, und schützt den Protestantismus, weil derselbe für die damalige Stellung und Geltung des englischen Volkes förderlich ist. Sie lehnt jede Verheiratung ab, um Selbstherrscherin zu bleiben, läßt sich aber von ihrem Liebhaber zu Thorheiten bestimmen und weiß ihre Liebesleidenschaft unter dem Schleier der Jungfräulichkeit und ehrbaren Sitte zu verbergen. Mißtrauen, Eifersucht, Haß und Rachsucht sind die Triebfedern in ihrem Benehmen gegen Maria. Da sie auf Grund allgemein anerkannter Rechte ihre Gegnerin nicht richten kann, giebt sie Gesetze, die nur für diesen besonderen Fall zurecht gemacht sind, und setzt willkürlich einen unerhörten Gerichtshof ein. Der Dichter wollte sie als Weib, nicht als Regentin zeichnen. „Es war der glücklichste Takt“, sagt Palleske (a. a. O. S. 309), „daß Schiller sie ins feinkomische zeichnete und so den Widerspruch zwischen ihrer unnatürlichen Stellung und ihrer Weibernatur als eine Art von Entschuldigung für die schwächlichen Waffen darbot, welche sie zur Vernichtung ihrer Gegnerin brauchte. Wir ertragen an dem Weib Elisabeth, was wir an der Herrscherin nie ertragen hätten.“

Auch in der *Écossaise* ist die Charakteristik der Hauptpersonen im ganzen wohl gelungen, — ein weiterer Vorzug dieses Stückes. Dabei müssen wir allerdings davon absehen, daß Elisabeths Charakter durchaus nicht ganz wahr ist. Sie ist sehr schonend behandelt und als eine von Gerechtigkeitsgefühl beseelte, milde Herrscherin gezeichnet, die von ihren Räten genötigt wird, dem Willen des Parlamentes und des Volkes entsprechend die Hinrichtung zu befehlen. Sie bekämpft den Vorschlag, Maria töten zu lassen, aus rechtlichen und allgemein menschlichen Gründen (I, 168f., 171f.), sie erscheint sogar sanftmütig (I, 199f., 261f., 279), friedfertig (I, 225f) und verjöhnlich (I, 229—234), weichherzig und nachgiebig (I, 265f., 269f.). Sie bestreitet England das Recht einer Bestrafung Marias (I 167 f.), nennt ihre Behandlung ungerecht (II, 65—68) und sagt, es sei ein Frevel, sie zu töten (II, 75f., 127ff.). Wären diese Gesinnungen Elisabeth wirklich eigen gewesen, so würde sie niemals ihre Zustimmung zur Opferung Marias erteilt haben. Indes werden wir auch bei Montchr. den Gedanken nicht los, daß diese so gerechte Königin ihre Gegnerin herzlich gern beseitigt sehen möchte, da sie von dem unwiderstehlichen Zauber, den jene auf Freund und Feind ausübt, Unheil für sich und ihr Reich befürchtet; sie schreckt vor dem Außersten zurück, weil sie nicht als Mörderin eines gekrönten Hauptes gelten will und weil sie besorgt ist, es würden ihr nach Marias Hinrichtung schwere Verwickelungen mit äußeren Feinden erwachsen. In diesem Sinne ist auch ihre sonderbare Antwort in I, 219 aufzufassen: *Nul ne croira qu'elle aye à ma vie entrepris!* Ihr Zaudern und Schwanken ist daher nur reine Komödie, obgleich der Dichter sich Mühe giebt, sie in einem schweren Gewissenskampfe zwischen Humanität und hartem Pflichtgebot erscheinen zu lassen. Das Bestreben, sie zu

schonen, verführt ihn zur ungetreuen Charakterisierung und bringt ihn nachher in große Verlegenheit, wie die schließliche Einwilligung in den Tod der Maria glaubhaft zu begründen sei. Wochte der Dichter die Opferung Marias aus politischen Rücksichten immerhin für gerechtfertigt halten, so konnte er doch die ihm jedenfalls bekannte Rolle, welche Elisabeth dabei spielte, unmöglich billigen; er konnte aber auch nicht darauf eingehen, ohne seiner vorherigen Zeichnung Elisabeths arg zu widersprechen. Um diesem Dilemma zu entgehen, überläßt er die Erklärung für die unerwartete Entscheidung einfach dem Zuschauer. — Treue Anhänglichkeit, Mut und Frömmigkeit sind die hervorragenden Eigenschaften Marias. Sie liebt ihr Vaterland mit ganzer Seele, obwohl sie dort nur Ungemach und herbe Täuschung erlitten hat; sie beklagt die Glaubensspaltung, erfleht die Beendigung der schweren Partekämpfe und wünscht Schottland glückliche Zeiten unter der Herrschaft ihres Sohnes. In Liebe und Trauer gedenkt sie ihres ersten Gemahls (III, 145—148) und des unglücklichen Darley (III, 173 ff.); letztere Stelle ist wegen der Entschiedenheit, mit welcher der gegen sie erhobene Vorwurf der Mitschuld an Darleys Tode zurückgewiesen wird, wohl mittheilenswert:

Peux-tu bien, cher mary, qui maintenant reposes  
 Au sejour bien-heureux entendre telles choses?  
 Peux-tu voir diffamer ta plus chere moitié  
 Qui mesme apres ta mort vit en ton amitié?  
 Reloge dans ton corps ceste ame genereuse,  
 Pour prendre ma deffence en l'accusation  
 Qu' intente contre moy ma propre Nation.

Ihrer dankbaren Liebe zu Frankreich, ihrem zweiten Heimatlande, giebt Maria an mehreren Stellen rührenden Ausdruck. Mit klarem Blicke und in richtiger Beurteilung der Verhältnisse erkennt sie genau, was man gegen sie im Schilde führt (III, 244 ff.); im Bewußtsein ihrer Unschuld verläßt sie sich allein auf Gott, sieht gefaßt und gottergeben ihrem Schicksal entgegen und vernimmt mit heldenmütiger Standhaftigkeit das Todesurteil. Auch auf ihrem letzten Leidensgange bewährt sie sich als Königin, die ihrer Würde nichts vergeben mag. Nach Schillers Darstellung stirbt sie als ungerecht behandelte und unrechtmäßig verurteilte Königin, welche in ihrer Hinrichtung eine Gnade erblickt, die schwere Schuld der Jugend abbüßen zu können; sie erscheint dort als das Weib, welches die Verirrungen ihres Herzens durch den Tod sühnt, aber nicht als Märtyrerin für den Glauben. Dagegen sagt sie bei Montchr. im Angesichte des nahen Todes:

Mais puis qu'il plaist à Dieu vser ainsi de moi,  
 Je mourray pour sa gloire en deffendant ma foy.  
 Je conqueste vne Palme en ce honteux supplice,  
 Où ie fay de ma vie à son nom sacrifice.

Je meurs pour toy, Seigneur, c'est ce qui me console. (V, 131—134 u. 162.)

Die beiden andern bei Montchr. noch auftretenden Personen von Elisabeths Hofe, Burleigh und Davison, sind im allgemeinen so charakterisiert wie bei Schiller. In Cecil Burleigh erblicken wir den Hauptagenten der gegen M. St. arbeitenden Partei, insofern er den rein staatsmännischen Faktor zu Marias Untergange bildet. Als Großschatzmeister wacht er über die Sicherheit des Staates und ist auf dessen Vorteil bedacht. Ueberall fühlt man durch, daß er



M. St. haßt, weil sie den englischen Staatsinteressen im Wege steht und weil sie Katholikin ist; er sucht jede Regung der Milde in Elisabeths Seele zu bekämpfen. Maria ist ihm die größte Feindin Englands, ihre Vernichtung erscheint ihm als höchste Pflicht. In der Geschichte (z. B. bei Schloffer) heißt Burleigh ein Mann mit weitem Gewissen; ein Mann, dem die Rücksicht auf einen moralischen Grundsatz in der Politik nur für spießbürgerliche Beschränktheit gilt; ein Staatsmann, der in Wahl und Benutzung der Mittel zum Zweck durchaus unbedenklich ist. Darnach ist der alte Politiker von beiden Dichtern noch glimpflich genug behandelt worden.

Der Staatssekretär Davison ist eine schwächliche Natur. In seinem Streben nach Gunst und hoher Stellung übernimmt er den traurigen Auftrag, der Ueberbringer eines Urteilspruches zu sein, dessen Ungerechtigkeit ihm selbst wohl einleuchtet. Es erschreckt ihn dabei nur die Sorge, daß auf ihn allein die ganze Erbitterung sich entladen und er der Früchte seiner That doch nicht genießen werde. In ihm ist der richtige Strohmann gefunden. Anstatt sein Amt niederzulegen, macht er sich feige zum Mitschuldigen; die aufsteigenden Gewissenskrüpel sucht er zum Schweigen zu bringen durch den Einwand:

Quand la promesse est faite il conuient la payer.

So geht er denn zitternd ans Werk und macht sich, wie er selbst sagt, zum

Fidele executeur d'une infidélité.

Nicht so unsympathisch ist Davison bei Schiller. Er ist ein Neuling in seinem Amte, das ihm keine Zeit läßt, an Hoffestlichkeiten teil zu nehmen und das ihn ungeachtet seines Eifers dennoch in eine höchst bedenkliche Lage bringt. In IV, 8 bringt er der Königin auf deren Aufforderung hin den Hinrichtungsbefehl zur Unterzeichnung.<sup>1)</sup> Daß diese wirklich erfolgen werde, hat er nicht erwartet, wie aus IV, 11 deutlich hervorgeht. Er ist entsetzt, als die Königin das unterschriebene Dokument in seine Hände legt und seiner Pflicht ihn überläßt. Trotz seines Flehens um nähere Weisungen, ob der Blutbefehl gleich vollzogen oder hinausgeschoben werden soll, läßt sie ihn ratlos, zweifelnd stehen und macht ihn haftbar für die Folgen; auf seine Bitte, nicht ihn bei diesem furchtbaren Geschäft als ihren Diener zu erwählen, hat sie nur die Antwort: Thut, was Eures Amtes ist! Und Burleigh gegenüber äußert Davison die inständige Bitte um Befreiung von seinem Amte, dessen Verantwortlichkeit er nicht gekannt habe. Er weigert sich, das verhängnisvolle Schriftstück herauszugeben; Burleigh entreißt es ihm und eilt es zum Vollzug zu bringen. Als Gesandter war Davison an fremden Höfen schon thätig gewesen; erst kurze Zeit war er in diesem neuen Amte. Nach dem Urteile englischer Historiker war er jedoch in den Künsten des Hofes wenig gewandt. Beide Dichter haben auch wohl die Anschauung gehabt, als sei er nur deshalb in jene Stellung gebracht, um alle Schuld wegen Marias Hinrichtung auf ihn werfen zu können; außer dem Vorerwähnten vgl. man bei Schiller V, 14 und bei Montchr. die Worte Davisons III, 31—34. Thatsächlich ist es ja auch so eingetroffen, wie Montchr. ihn fürchten läßt.<sup>2)</sup>

Unbestreitbar ist die Ecossaise nach Stoff und Ausführung von bedeutendem Interesse und die wirkungsvollste Tragödie unseres Dichters.

3. Bei weitem nicht so glücklich sind Sophonisbe, Les Lacènes und David ausgefallen. Sophonisbe behandelt einen aus Livius (lib. XXX, c. 12—15) und Appian bekannten Stoff aus der Geschichte des zweiten punischen Krieges, der bei der beschränkten Stoffwahl der französ-

<sup>1)</sup> Ueber die betreffenden historischen Vorgänge vgl. Dpit a. a. D. II, 393 ff.

<sup>2)</sup> Dpit a. a. D. II, 417 f.

fischen Tragödie immer von neuem wieder aufgenommen wurde. Drei Dichter sind uns bekannt, welche schon vor Montchr. dieses Thema bearbeitet haben: Trissino in Italien († 1550), Saint Gelais († 1558) und Claude Mermet (lebte um 1575) in Frankreich. Nach der oben erwähnten von L. Fries angestellten Untersuchung über das Verhältnis M.'s. zu seiner Quelle und den genannten Vorgängern hat sich folgendes Resultat ergeben: Trissinos Quelle ist in erster Linie Livius, in zweiter Appian. Saint Gelais' Stück ist zum großen Teil eine Uebersetzung des italienischen Dramas in Prosa; nur am Schluß wird der Dichter von Trissino etwas unabhängiger. Mermet übersetzt Trissino mit fast slavischer Treue in französische Verse. Montchr.'s historische Quelle ist nur Livius; er kennt höchst wahrscheinlich Trissino, folgt ihm aber bloß im allgemeinen Gang der Handlung. — Fries giebt (S. 21 f.) den Inhalt dieses Trauerspiels an und verbreitet sich S. 36—40 über dasselbe im allgemeinen. Auch Wenzel (S. 28 ff.) läßt sich auf eine Vergleichung mit dem Italiener ein und weist nach, daß M. in mehrfacher Hinsicht den Charakter einer Originaltragödie zu wahren verstanden hat. Der Stil ist elegant und leicht, kommt aber den Schönheiten der Écossaise nicht gleich. Nicht weniger als 258 Verse des 1. Aktes nehmen die Klagen der Sophonisbe über ihr trauriges Schicksal ein; erst dann wird das Interesse rege durch ihre Erzählung von einem schrecklichen Traume; bange Ahnungen steigen in uns auf, und der frische lebhaft Bericht des Boten über die Ueberrumpelung der Stadt Cirta durch Massinissa hält uns ganz gefesselt. Die Spannung steigert sich nun von Akt zu Akt, die Handlung schreitet regelmäßig weiter. In den von Trissino abweichenden Einzelheiten der scenischen Anordnung ist er nicht immer glücklich gewesen. Julleville hält dieses Drama für das schwächste und möchte die Schuld der Wahl des Gegenstandes beimessen. Dieser ist allerdings nach der in der Geschichte vorliegenden und von M. bearbeiteten Weise zur Erzielung eines großen Erfolges nicht geeignet. Immerhin hat die Sophonisbe einen viel höheren Wert als David. Hier ist die Wahl eine höchst unglückliche, da dieser Bibelfstoff (2. Buch Samuelis Kap. 11 und 12) viel Abstoßendes und Widerliches enthält. David ist noch viel weniger als Sophonisbe eine dramatische Gestalt; auch die übrigen Personen sind, bis auf Uria, mehr oder weniger unsympathisch. — Einen interessanten und würdigen Stoff behandeln die Lacènes: den heldenmütigen Tod des Kleomenes und seiner Anhänger, sowie die Hinrichtung seiner edelmütigen Mutter Kratesikleia und ihrer Getreuen. Der Dichter folgt genau der von Plutarch gegebenen Erzählung, auch in der Nachbildung der Charaktere. Der Komposition nach ist dieses Stück das schwächste von allen, und das einzige Verdienst M.'s besteht hier in der herrlichen Diktion, bezüglich deren Julleville (S. XVI) die u. E. ganz richtige Vermutung äußert: Certainement l'étude d'une versification si vigoureuse n'a pas été tout à fait inutile à Corneille. Il s'en fût passé au défaut, mais il en a profité.

4. Aman. Dieses Drama kann zwar nicht zu den „besseren“ Werken Montchrestien's gerechnet werden, ist aber in mehrfacher Hinsicht interessant und schon darum der Beachtung wert, weil der Dichter mit der Wahl dieses biblischen Stoffes einen weit glücklicheren Griff gethan hat und durch seine Quelle vorteilhafter angeregt worden ist als im David. Der Gegenstand des Stückes ist dem alttestamentlichen Buche Esther entnommen, welches die Begebenheit erzählt, die der Anlaß des Purimfestes wurde, d. h. des Festes der Lese, weil durch das Los der Tag der Ermordung der in Persien lebenden Juden bestimmt war, der aber mit dem Falle ihrer Feinde endete. Schon dieses Buch Esther macht nach dem Gange der Begebenheiten und Handlungen den Eindruck eines Dramas, es fehlt dazu nur die äußere Form. Auch erfüllt die biblische Er-



zählung die an ein Drama zu stellenden wesentlichen Forderungen und Bedingungen. Alles erfolgt hier klar und motiviert; selbst die Peripetie, welche scheinbar gegen den Charakter des Buchs spricht und manche Schwierigkeiten und Unklarheiten darbietet, ergibt sich mit Notwendigkeit oder doch mit Wahrscheinlichkeit aus dem Vorangehenden, bereitet die Katastrophe vor und befördert sie<sup>1)</sup>. Und wohl deshalb, weil dieser Stoff so sehr geeignet ist dramatisch verwendet zu werden, haben in jener Zeit, da für dramatische Aufführungen lebhaftere Neigung und Vorliebe herrschte (1550—1600), außer Montchrestien noch mehrere Dichter und Dichtertlinge mit demselben sich befaßt; ihre mehr oder minder wertlosen Produkte heißen teils Aman<sup>2)</sup>, teils Vasthi<sup>3)</sup> nach der vom König Ahasverus verstoßenen ersten Gemahlin, teils Esther<sup>4)</sup>. Von allen diesen konnte Montchrestien in der dramatischen Technik nichts Gutes und Neues lernen; schwerlich wird er bei Abfassung seines Schauspiels sie vor Augen gehabt und etwas daraus benutzt haben. Sicher ist wohl nach Wenzels Untersuchung, daß er dem unten genannten Pierre Matthieu nicht gefolgt ist<sup>5)</sup>. Es mag dabei für ihn u. a. schon allein der Grund maßgebend gewesen sein, daß Matthieu's Sprache und Ansichten in geradem Widerspruch standen mit der an sich löblichen Tendenz, von welcher Montchr. bei seinem dichterischen Schaffen sich leiten ließ und an deren Aufrichtigkeit zu zweifeln wir keinen Anlaß haben. In dem Widmungsschreiben an den Prinzen Condé sagt er nämlich von den Helden seiner Tragödien: Leur vie et leur mort est comme une école ouverte à tous venants où l'on apprend à mépriser les choses grandes de ce monde, seule et divine grandeur de l'esprit humain. Und in dem von einem Normannen Bosquet herstammenden Lobgedicht auf M.'s Tragödien wird der sittliche Grundgedanke derselben sehr gerühmt im Gegensatz zu den

. . . discours lascifs qui corrompent les mœurs,  
 Qui coulent leur poison dedans les tendres cœurs,  
 Et font que la Jeunesse à les lire ordinaire  
 Apprend le mal deuant qu'elle le puisse faire.

So ist denn Montchrestien im Aman seine eigenen Wege gegangen, und neben Écossaise und Sophonisbe darf dieses Stück ebenfalls eine Originaltragödie genannt werden.

Die bekannteste dichterische Bearbeitung dieses Themas ist Racine's Esther, zu deren Entstehung M<sup>me</sup> de Maintenon den äußeren Antrieb gab.<sup>6)</sup> Diese hatte in den Lehrplan der von ihr in Saint-Cyr gegründeten Erziehungsanstalt für adeliche junge Damen dramatische Übungen aufgenommen. Schwierigkeit bot die Auswahl geeigneter Stücke; Schauspiele aus der Feder der Oberin M<sup>me</sup> de Brinon, die zuerst aufgeführt wurden, waren wenig entsprechend. Die Dramen

<sup>1)</sup> Horowitz, Ueber die Peripetie im Buche Esther. Krotoschin 1882.

<sup>2)</sup> Von Claude Ronillet, André de Rivaudeau, Nicolas Filleul — über diese drei vgl. Faguet S. 136 u. 139 — und P. Matthieu.

<sup>3)</sup> Von P. Matthieu.

<sup>4)</sup> Von Antoine le Devin (vgl. Faguet S. 176 und 179) und P. Matthieu (vgl. Faguet S. 179).

<sup>5)</sup> Wenzel (a. a. O. S. 44) nennt Matthieu's Tragödien eintönige, schwülstige, zuweilen sogar cynische Paraphrasen der biblischen Erzählung, ohne Handlung und einheitliches Interesse, mit den weitesten Abschweifungen vom Gegenstande.

<sup>6)</sup> Eine ausführliche Mitteilung über die Entstehung dieses Stückes finden wir in den von Louis Racine (dem Sohne des berühmten Dichters) verfaßten Mémoires sur la vie de Jean Racine, Lausanne und Genf 1747, S. 208 ff.

Racine's und Corneille's schienen der Gründerin zu profan. Sie wandte sich daher (1688) an Racine, welcher seit 12 Jahren dem Theater fern stand und sich ausschließlich frommen Studien widmete, mit der Bitte, für ihre Schützlinge ein Stück zu schreiben, das ebensowohl geeignet wäre, Frömmigkeit und Gottvertrauen der Jugend zu stärken, als ihre Anmut und Gewandtheit zu erhöhen. Die Wahl des Stoffes war ihm anheimgelassen, konnte aber bei des Dichters damaliger Vertiefung in die heilige Schrift kaum anders als auf einen biblischen Gegenstand fallen, und so erschien 1689 als Vorbote seiner gewaltigen Athalie die alle Herzen gewinnende Esther.

Wenngleich Montchrestien's Dichterruhm vor den Lorbeeren Hardy's, des Vertreters der volkstümlichen Richtung und des kühnen Reformators, welcher Senecas Joch abschüttelte und nach Einheit der Handlung — unter Vernachlässigung der beiden andern Einheiten — mit Sorgfalt trachtete, nur allzubald erblich und in Vergessenheit geriet, so ist doch nicht anzunehmen, daß Jean Racine die poetischen Erzeugnisse eines Vorgängers von so hervorragender lyrischer Kraft und Eleganz nicht beachtet oder gar nicht einmal gekannt haben sollte. Gewiß darf man daher die Thatsache auffallend finden, daß er in der Vorrede zu seiner Dichtung, worin er doch über den Entstehungsgrund, den erziehlischen Zweck, den geschichtlichen Hintergrund und die Aufführungsweise dieses Stückes sich näher verbreitet, des Aman von M. mit keiner Silbe gedenkt. Und umsomehr muß man darüber sich wundern, weil er dort sagt, er verwirklichte in der Esther den schon lange gehegten Plan, (nach dem Vorbilde griechischer Tragödien) mit der Handlung einen Chorgesang zu verbinden, welcher der Lobpreisung des wahren Gottes dienen solle. Da er schon bei M. einen Anklang hieran finden konnte, liegt wenigstens die Vermutung nahe, daß er durch die Lektüre desselben dazu angeregt worden sei. Sollte er nicht auch hinsichtlich der Situationen und Darstellung der Gedanken etwas von ihm entlehnt haben, um es seiner Ueberlegenheit gemäß geschickter zu verwerthen? Diese Frage liegt gewiß ebenso nahe. Darmesteter und Hatzfeld behaupten denn auch, Racine habe M.'s Aman nachgeahmt und einige Stellen daraus entnommen<sup>1)</sup>; eine nähere Begründung dieses Urtheils ist nicht gegeben, sie stützen sich dabei nur auf einige Parallelstellen im Texte und auf die Ähnlichkeit in der Ausführung eines bestimmten Gedankens<sup>2)</sup>. Auch Wenzel (a. a. D. S. 47) hält die Benutzung der Tragödie M.'s durch Racine für sicher<sup>3)</sup>, während Faguet sich gar nicht darauf einläßt. Ganz entgegengesetzter Meinung ist Julleville<sup>4)</sup>; er sieht es durchaus nicht einmal als gewiß an, daß Racine den Aman gelesen habe. Wir wollen darum diese Tragödie unseres Dichters nicht für sich allein behandeln, sondern durch Vergleichung derselben mit dem Stücke Racine's zu erkennen versuchen, welche Ansicht am meisten Glauben verdient. Zu diesem Zwecke ist es nötig, eine Analyse der beiden Dramen und ihrer gemeinsamen Quelle einzuschalten.

a. Das Buch Esther. Die Exposition führt uns sofort in das Leben und Treiben

<sup>1)</sup> Darmesteter et Hatzfeld, Le seizième siècle en France, Paris 1878. Teil I, S. 175 und Teil II, S. 356—359 die Anmerkungen.

<sup>2)</sup> Gemeint ist Hamans Wutausbruch gegen Mardocheus und die Ankündigung seines Vorhabens, alle Juden auszurotten: Aman I, 123 ff. — Bruchstücke in Esther II, 1.

<sup>3)</sup> Derselbe glaubt, die Ohnmachtsscene in Esth. II, 7 sei die Nachahmung einer Erfindung M.'s; s. darüber weiter unten.

<sup>4)</sup> Vgl. Commentaire am Schlusse seiner Ausgabe, S. 311.



des Hofes ein, der fast der einzige Schauplatz für alle im Buche vorgeführten Scenen ist. — Der persische König Ahasverus, in dem man nach der Geschichte aber Xerxes zu sehen hat, will bei einem mit aller orientalischen Pracht und Verschwendung gefeierten Feste auch durch die Schönheit seiner Gemahlin glänzen. Diese will der besonders für eine orientalische Frau starken Zumutung, sich den Fürsten und dem versammelten Volke zu zeigen, nicht Folge leisten und wird dafür mit Verstoßung bestraft; an ihre Stelle soll eine andere treten, die anmutigste und würdigste im ganzen Lande. Als solche wird Esther, ein jüdisches, verwaistes Mädchen befunden, das im Hause des Oheims und Pflegevaters Mardocheus in der Residenz erzogen wurde, dessen Glauben und Abstammung unbekannt bleibt. Esther wird zur Königin erhoben, und mit ihr tritt auch Mardocheus, ohne sein Verhältnis zu ihr zu entdecken, auf den Schauplatz. Bei seinem Aufenthalt im Thore des Königs gelingt es ihm, eine Verschwörung zweier Hofbeamten gegen das Leben des Königs zu entdecken. Diese verdienstvolle That wird in die königliche Chronik eingezeichnet. Bald darauf tritt Haman, der höchste Staatsbeamte und augenblicklich bevorzugteste Günstling des Herrschers, mit dem durch königlichen Befehl unterstützten Anspruch auf, ihm die höchsten Ehrenbezeugungen zu erweisen. Alle Diener des Königs gewähren sie ihm, nur Mardocheus nicht. Ergrimmt sinnt Haman auf Rache, und da er die Abstammung des Mardocheus erfährt, will er ihn samt seinem Volke strafen. Er schildert dem König die Gefahr, welche durch eine im ganzen Reich verbreitete, die Landesgesetze mißachtende fremde Volksklasse entstanden sei, ohne jedoch die so schwer Angeeschuldigten als „Juden“ zu bezeichnen, erbittet und erhält die Vollmacht, das Land von diesen gefährlichen Menschen zu befreien. — Nun erläßt Haman den Befehl, alle Juden an einem bestimmten Tage niederzuzumeln. Sobald Mardocheus alles erfahren, hüllt er sich in Sack und Asche und geht laut weinend und klagend bis zum Thore des Königs, wo er Gelegenheit findet, die Königin von allem in Kenntnis zu setzen und sie auffordern zu lassen, für das Leben ihres Volkes beim Könige sich zu verwenden. Der Vorstellung Esthers, daß ein unaufgefordertes Erscheinen vor dem Könige mit Lebensgefahr für sie verbunden sei, setzt er die von hoher sittlicher Entrüstung getragenen Worte entgegen: wie kleinlich es sei, in solchen großen Momenten an sein eigenes Leben zu denken. Esther verspricht nun, selbst mit Gefahr ihres Lebens die Rettung ihrer Glaubensgenossen zu versuchen. — Unaufgefordert erscheint sie vor dem Könige, und das Wagstück gelingt. Der König nimmt sie besonders gnädig auf und ist bereit, jeden ihrer Wünsche zu erfüllen. Doch sie verlangt nur, daß der Gemahl und Haman bei ihr zu einem Gastmahle erscheinen mögen. Und bei dem Mahle selbst beantwortet Esther das abermalige Anerbieten des Königs, jeden ihrer Wünsche zu erfüllen, mit einer neuen Einladung des Königs und Hamans. — Schlaflosigkeit des Königs und Vorlesen aus dem Buch der Erinnerungen, Erwähnung der That des Mardocheus und Auszeichnung desselben bei gleichzeitiger Demüthigung Hamans: dieser muß ganz unterthänigst seinem Erzfeinde königliche Ehren erweisen und ihn auf stolzem Zelter durch die Straßen Susas führen, zum Ergötzen der schaulustigen Menge. — Zweites Mahl bei Esther und nochmalige Aufforderung des Königs an sie zur Aeußerung eines Wunsches. Sie bittet um ihr Leben und das ihres Volkes; Hamans Sturz und Hinrichtung. An seine Stelle tritt Mardocheus.

Soweit nach dem Hebräischen. Was zur Ergänzung der Erzählung „in griechischer Sprache und Schrift“ sich noch vorfand, hat der h. Hieronymus aus „der gemeinen Ausgabe“ in Kap. 10—16 hinzugefügt:

- Kap. 10: Traum des Mardocheus.  
 „ 11: Ein anderer Traum des Mardocheus.  
 „ 12: Mard. entdeckt die Verrätere.  
 „ 13: Abschrift des königlichen Befehles. Gebet des Mardocheus.  
 „ 14: Gebet der Esther.  
 „ 15: Esther geht auf Befehl des Mardoch. zum Könige.  
 „ 16: Der königliche Befehl zum Besten der Juden.

b. Montchrestien's Aman. 1. Akt. Haman rühmt sich seiner Verdienste um den König, seiner unerschütterlichen Macht und einflussreichen Vertrauensstellung und wird dabei durch die Lobhudeleien eines hochgestellten Freundes kräftigt unterstützt. Alle beugen sich vor ihm, nur einer nicht, der Jude Mardocheus. Sein Freund ist bereit, den Verhafteten sofort zu töten, doch will dies Haman nicht, denn seinem Rachedurst soll die ganze jüdische Nation zum Opfer fallen. — 2. Akt. Freude des Königs über Hamans Umsicht und Treue, welche der höchsten Belohnung würdig seien. Hamans Erscheinen vor dem Könige, seine angebliche Sorge um Herrscher und Reich, seine Anschulldigung gegen die Juden und Erlangung der Vollmacht zum gewaltfamen Vorgehen gegen dieselben. Monolog Hamans (60 V.): Frohlocken über die baldige Vernichtung der Juden und Herausforderung ihres Gottes. — 3. Akt. Gebet des Mardocheus (134 V.); die Königin Esther erfährt das Saummern des Mard. durch Sara und Rachel. Während diese den Grund seiner Betrübniß von ihm erforschen wollen, spricht Esther für sich die Vermutung aus: Sollte mein Oheim befürchten, daß ich inmitten des königlichen Glanzes Gott und meine Bestimmung vergäße? Diese Sorge ist unnütz, ich diene nur dem wahren Gott, halte fest an seinen Geboten und setze auf ihn allein meine Hoffnung. — Da Mardocheus, ohne den Fragenden zu antworten, fortfährt zu weinen und zu wehklagen, wird Hathach abgeschickt, dem er nach Beendigung eines längeren Gebetes (14 vierzeilige Strophen) die drohende Gefahr erzählt und die dringende Bitte an Esther aufträgt, sie möge ungesäumt die Abwendung derselben beim Könige erwirken. Esthers Antwort und Erwiderung des Mardocheus genau nach der Bibel. — 4. Akt. Esthers Entschluß, das Rettungswerk sofort zu versuchen. Obwohl der Gefahr des unaufgeforderten Erscheinens sich bewußt, erhofft sie doch von der Liebe des Königs zu ihr ein gutes Gelingen. Ahasverus ist hoch erfreut, sobald er sie kommen sieht, will sie aber durch scheinbaren Zorn ein wenig ängstigen. Zweimalige Ohnmacht Esthers; Besorgnis und zärtliche Teilnahme des Königs, seine Frage nach ihrem Begehren. Esther ladet ihn zum Mahle ein und bittet, Haman daran teilnehmen zu lassen. — 5. Akt. Belohnung des Mardocheus wie in der Bibel. Esther erfährt dies durch einen Boten und führt beim Mahle die Katastrophe herbei. Mardocheus erkennt nun die Bedeutung eines Traumes, der von ihm ganz nach dem Buche Esther Kap. 11, V. 5—12 und Kap. 10, V. 4—8 erzählt wird.

c. Racine's Esther. Aus der Unterhaltung Esthers und einer Jugendsfreundin, die sich nach langer Trennung wiedersehen, erfahren wir die Vorgänge, welche die jetzige hohe Stellung Esthers herbeiführten. Klar ist der Zweck ausgesprochen, den Mardocheus durch die Erhebung seiner Pflgetochter erreichen will: die Befreiung des jüdischen Volkes von der drückenden Fremdherrschaft. Wie ihr geboten, verheimlicht sie Herkunft und Abstammung, und darum ist sie angesichts der traurigen Lage ihrer Glaubensgenossen bei all ihrem äußeren Glanze im Herzen recht bekümmert. Sie steht indes mit Mardocheus in Verbindung und hat durch seine Vermittlung schon das Leben des Königs vor den Anschlägen zweier Kämmerer gerettet. Groß ist daher ihre



Verwunderung, als Mard. eines Tages im Bußgewande vor ihr erscheint und nach Mitteilung des gegen die Juden erlassenen Befehles sie auffordert, unverzüglich dem Könige ihre Herkunft zu offenbaren und dadurch ihr Volk zu retten. Auf Esthers bekannten Einwand erinnert Mard. sie an die Pflicht, welche die von der Vorsehung gewollte hohe Stellung ihr auferlege. Esther erklärt sich bereit. —

Ahasverus träumt von schlimmen Gefahren und ruft dabei den Namen seiner Gemahlin laut aus; er läßt sich darauf, da er nicht schlafen kann, die Aufzeichnungen aus seiner Regierungszeit vorlesen. Das erfährt Haman von dem Palastbeamten Hydaspes und wird darob unruhig und verstört. Glühend haßt er Mard. und hat nicht eher Ruhe, als bis derselbe nebst allen anderen Juden vertilgt ist. Die Erlaubnis hierzu hat er zwar erwirkt, doch fürchtet er, daß irgend ein unerwartetes Ereignis den König umstimmen könne. Dies wird auch bald sehr wahrscheinlich. Beim Lesen der Chronik hat die That des Mard. großen Eindruck auf den König gemacht; Haman, der gerade bei Hofe ist, soll ihm sagen, wie ein Unterthan von seinem Fürsten öffentlich am höchsten geehrt werden könne. Antwort Hamans und Befehl des Königs, mit Mard. also zu verfahren. Esthers Erscheinen vor Ahasverus, ihre zweimalige Ohnmacht, huldvolle Frage des Königs nach ihrem Begehren. Sie ladet ihn und Haman zum Mahle ein; in Gegenwart des letzteren will sie sich erklären. Obwohl beunruhigt, willigt der König sofort ein. — Haman und seine Gemahlin sind in Esthers Garten. Zares sucht ihren Gatten zu beruhigen, der noch außer sich ist über die bei der Auszeichnung des Mard. ihm zugefallene Rolle und darin ein Anzeichen seines baldigen Sturzes erblicken will; auch Zares kann ihre Besorgnis nicht verhehlen und rät zur schleunigen Flucht aus dem Lande. Des Königs Traum ist unterdes als eine seiner Gemahlin drohende Gefahr gedeutet worden, und Ahasverus glaubt, dieselbe ginge nur von den Juden aus. Nach diesem schwachen Hoffnungsstrahl für Haman tritt bei dem Mahle rasch die Lösung ein. Ahasverus will — wie schon vorher in II, 7 — seiner Gemahlin alles gewähren, und wenn es auch die Hälfte seines Reiches wäre. Hierdurch ermutigt, entdeckt sie ihm ihre Herkunft und ersleht die eigene und ihres Volkes Rettung, wobei sie die Anklagen Hamans gegen die Juden als Verleumdungen brandmarkt. Bestrafung Hamans und Zurücknahme des grausamen Befehls gegen die Juden.

d. Verhältnis der beiden Dramen zu ihrer Quelle und zu einander. Schon eine flüchtige Vergleichung der vorstehenden Analysen läßt die verschiedenartige Anlage der beiden französischen Dichtungen erkennen und zeigt, daß Racine den in seinem Vorworte ausgesprochenen Gedanken, wonach er die biblische Vorlage für eine ungezwungene und gefällige Bearbeitung geeignet hielt, in eigenartiger und kunstvoller Weise auszuführen verstanden hat. Racine hat in drei Akten alle wesentlichen Punkte erschöpft und zwar in ungleich geschickterer und weit mehr dramatischer Anordnung als sein Vorgänger, welcher in treuer Befolgung der Theorie seiner Zeitgenossen, daß eine Tragödie nur in fünf Akten geschrieben werden dürfe, durch schier endlose Monologe, Dialoge, Klagen und Gebete den Hörer zu entschädigen sucht für den Mangel an Spannung und Einheit der Handlung. Um einen Einblick in die dichterische Werkstatt Montchrestien's thun zu können, um zu sehen, wie eng er sich an sein Vorbild gehalten und wie weit er dasselbe, seiner Phantasie folgend, geändert hat, lassen wir einen genauen Quellennachweis seines Aman hier folgen.

Der erste Akt ist im großen und ganzen eigene Arbeit M.'s; die Stellen über Hamans Erbitterung gegen Marдохäus und die Juden, welche sich an Stücke des Buches Esth. Kap. 3,

B. 1, 2, 5 und 6 anlehnen, sind sehr frei behandelt. — 2. Akt. B. 1—120 Freude des Königs über Haman und Einleitung des Dialoges — ebenfalls eigene Arbeit. 121—192 eine erweiterte Ausführung von E. (=Buch Esther) 3, 8—11: Hamans Plan gegen die Juden, Einwilligung des Königs. 193—262 eine selbständige Hinzufügung des Dichters: Hamans Frohlocken, seine Herausforderung des Gottes der Juden. — 3. Akt. 1—134 Gebet des Mardocheus, enthält manche Anklänge an E. 13, 9—17. 135—193 Entsendung der Sara und Rachel an Mard., bearbeitet nach E. 4, B. 1, 2 und 4. 194—232 Monolog Esthers, entspricht ziemlich genau E. 14, 14—18. 233—264 genau nach E. 4, 4—6: Entsendung Hathachs. 265—328 Chor und Bußpsalm des Mardocheus. 329—450 entsprechend E. 4, 6—8 (mit Zusätzen des Dichters): Hathachs Frage und Mardocheus' Antwort. 451—478 Esthers Einwand und Mardocheus' Erwiderung, genau nach E. 4, 9—14. — 4. Akt. 1—24 freie Benutzung der Schlussworte von E. 4, 16: Esthers Entschluß, zum König zu gehen. 25—30 ein Zusatz des Dichters: Esther vertraut wegen des Königs Liebe zu ihr auf glücklichen Erfolg ihres Unternehmens. Die Verse 31 und 32 entsprechen E. 15, 6: Esther stützt sich auf eines der sie begleitenden Mägdelein, als sie in die Nähe des Königs kommt. 33—75 sind im wesentlichen gedichtet nach E. 5, 2 und besonders E. 15, 10—19: Esthers zweimalige Ohnmacht, Besorgnis des Königs und tröstender Zuspruch seiner Umgebung. Erfindung des Dichters ist der komische Zug der anfänglichen Verstellung des Königs. 76—94 = E. 5, 3—5: Esther ladet Ahasverus und Haman zum Mahle ein. — 5. Akt. 1—60 ganz nach E. 5, 9—14 (mit Ausnahme von B. 12): Hamans Zorn gegen Mard., Rat der Sares und seine Billigung desselben. In E. 5, 12 rühmt sich Haman der zweiten Einladung durch die Königin; Montchr. hat dies übergangen. Da er auch nirgends davon spricht, daß Haman schon einmal mit Ahasverus bei der Königin gespeist hat, und man daher nicht annehmen kann, er lasse das erste Gelage einfach hinter der Bühne geschehen, so wird er wohl durch seine Auffassung der Zeiteinheit sich gezwungen gesehen haben, nur ein Mahl stattfinden zu lassen. In diesem Sinne erklärt sich die Auslassung des B. 12 von selbst. Vollständig überflüssig ist dann aber der letzte Vers des 4. Aktes:

Aman, puis qu'elle veut allons—y de ce pas,

weil das Fest doch erst am andern Tage stattfindet und Ahasverus auf Esthers Veranlassung Haman sofort dazu herbeiholen läßt (vgl. V, 211—219). 61—66 Chor. 67—96 Monolog des Ahasverus: seine Absicht, Mardocheus zu belohnen, an dessen That er durch zufällige Lektüre in schlafloser Nacht erinnert worden ist; entspricht inhaltlich E. 6, 1—3. 97—120 getreu nach E. 6, 4—10: Haman muß die von ihm vorgeschlagene und für sich selbst erwartete höchste Ehre seinem Feinde Mard. erweisen. 121—142 Hamans Aerger über die ihm widerfahrne Schmach; inhaltlich gleich E. 6, 12. 143—178 Chor. 179—188 inhaltlich gleich E. 6, 11: Esther erfährt durch einen Boten die Demütigung Hamans. 189—198 Chor. 199—218 vom Dichter hinzugefügt: Esther dankt Gott für die eingetretene Wendung und will Haman rasch zu stürzen versuchen; darum bittet sie den König, ihn gleich rufen zu lassen. Dies geschieht in B. 219, welcher damit dem Inhalte von E. 6, 14 in etwa entspricht. 220—286 eine undramatische Dialogifizierung des Hauptinhaltes von E. 7, 2—9: Esthers Anklage gegen Haman und dessen Vernichtung. Die Herbeiführung der Katastrophe erfolgt hier in einer ganz unberechtigten und unmotivierten Weise. Daß die Angehörigen der von Haman verfolgten Nation Juden sind, daß Mardocheus und Esther jüdisch sind, ist bisher mit keinem Worte von Montchr. erwähnt worden, und diese wichtige und entscheidende Thatsache wird hier als dem Könige längst bekannt hin-



gestellt! Offenbar glaubte der Dichter dies aus den biblischen Worten in 7, 4: „denn wir sind verkauft, ich und mein Volk . . .“ entnehmen zu dürfen, übersah dabei aber, daß hier (nach 6, 10) wenigstens die jüdische Herkunft des Mardocheus dem Könige nicht mehr unbekannt ist. — Ebenso erzwungen ist die Darstellung in B. 285 f. Hier befiehlt der König, Haman an den Galgen zu hängen, den dieser für Mard. habe errichten lassen; ob und woher Ahasverus das letztere erfahren hat, ist aber vorher gar nicht angedeutet, während nach E. 7, 9 der Kammerer Harbona dieses in geschickter und dreister Weise ihm mitteilt, um gegen Haman zu wirken. — 287 — 296 knappe Wiedergabe des wesentlichen Inhaltes von E. 8, 1—8: Aufhebung des Erlasses gegen die Juden. 297—350: Mard. erkennt aus diesen Vorgängen die Bedeutung eines Traumes, dessen Erzählung sich als die Vereinigung der beiden in E. 11, 5—12 und 10, 4—8 geschilderten Träume darstellt.

Die Abweichungen und Zusätze des Dichters sowie die Verteilung des Stoffes im allgemeinen entsprechen bitterwenig den Anforderungen der dramatischen Komposition. Das Interesse teilt sich zwischen Haman und Esther, die Situationen leiden an Widersprüchen und mangelnder Motivierung, der Zufall spielt eine große Rolle. Eigentümlich ist die Färbung des Stoffes. Augenscheinlich hat der Dichter in richtiger Auffassung seiner Vorlage sich durchgehends einer Darstellungsweise befleißigt, welche orientalische Grausamkeit und Kriecherei ziemlich getreu wieder spiegeln; daneben finden sich einige unpassende Anklänge an die Antike und Ausdrücke, die einen präziösen Anstrich haben; außerdem zeigt sich an zwei Stellen eine nicht gut angebrachte Komik (IV, 39—42 und 45).

Die Esther ist keine wirkliche Tragödie und soll es nach des Verfassers Pläne auch nicht sein; daher führt das Stück bei seinem Erscheinen nicht den Titel „tragédie“, sondern nur „Ouvrage de Poésie tiré de l'Écriture Sainte et propre à estre recité, et à estre chanté“, während Athalie gleich unter der Benennung „Tragédie tirée de l'Écriture Sainte“ auftritt und alle Ansprüche der Gattung macht. Lottheissen (a. a. D. IV, S. 193) nennt es „ein lyrisches Schauspiel, das in milden Farben, anmutig und zart unser Interesse fesselt, wenn es auch nicht kräftig genug ist, um auf der Bühne dramatische Spannung zu erregen.“

Es ist überflüssig, die Benutzung der Bibel durch Racine im einzelnen darzulegen. Der Dichter sagt in seiner Vorrede, es erscheine ihm wie ein Vergehen gegen Gott, an einem Stoffe zu ändern, den Gott selbst in der h. Schrift so wohl vorbereitet habe. Das schließt indessen nicht aus, daß er da, wo in der vorliegenden Erzählung gar kein oder doch nur ein sehr loser Zusammenhang erkennbar war oder wo dieselbe Widersprüche zu enthalten schien, Änderungen sich erlauben durfte, um sowohl die Einheit der Handlung zu wahren, als auch in dem ganzen Entwicklungsgange der Handlung das Gesetz der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zur vollen Geltung zu bringen. Die Milderung der in der Quelle gebrauchten Redeweise erscheint selbstverständlich bei einem Dichter, der die gewöhnlichsten Dinge durch zarte Bilder in ein gefälliges Gewand zu kleiden versteht; die Rücksicht auf Saint-Cyr und den Hof nötigte überdies schon dazu. Man kann aber nicht behaupten, daß der Dichter verset par verset der Bibel gefolgt sei und alle Situationen ganz genau wiedergegeben habe. Es sind einige Abweichungen da, welche sich meistens aus Gründen der Komposition als notwendig erwiesen. Wir meinen hier zunächst den Dialog I, 3, wo Esther aus ihres Oheims Munde Hamans Pläne erfährt und zum entscheidenden Handeln bewegt wird: die Steigerung. Nach der Bibel Kap. 4 findet hierüber zwischen Mard. und Esther nur ein Gedankenaustausch durch Boten statt, aber Racine läßt der dramati-

sehen Handlung wegen Mard. persönlich und zwar im Bußgewande vor Esther erscheinen. In solcher Kleidung durfte „niemand zu des Königs Thor eingehen“, und wir verstehen daher das Erstaunen der Königin (I 3, V. 1—4). Ein persönlicher Verkehr zwischen diesen beiden ist übrigens nach der Bibel auch vorher (etwa 2,22) nicht zu erkennen. Mardocheus hält sich im Thore des Königs (in der königlichen Burg) auf, war also wohl Diener, Beamter des Königs mit weitgehenden Verbindungen, befeelt von dem festen Willen, zu immer höheren Rangstufen sich emporzuarbeiten, um dann besonders kräftig seinen Einfluß für sein Volk geltend machen zu können. Durch einen besonders dazu bestimmten Hofbedienten bleibt er mit Esther in Verbindung, um zum Ziele zu gelangen. So faßt es offenbar Racine auf, da Élise auf ihre Frage, wie Mard. der Königin sich nähern könne, von dieser die Antwort erhält:

Son amitié pour moi le rend ingénieux.

..... (I, 1, V. 94—100.)

Montchrestien hält sich hier genau an die Bibel, er hat auch den Namen des Boten übernommen: Athac. — Nach der Bibel 3, 8 unterläßt Haman es, das von ihm angeklagte Volk als das „jüdische“ zu bezeichnen. Bei Racine erfahren wir I, 3 durch Mard. und II, 1 von Haman selbst, daß dieser vom Könige die Vollmacht erwirkt hat, das Land von jenen Menschen zu befreien. An beiden Stellen sagt der Dichter zwar nicht ausdrücklich, daß Haman dieselben in seiner Anklage als „Juden“ bezeichnet hat, doch muß man wohl annehmen, daß der Dichter es so aufgefaßt wissen will. Hierzu berechtigen die Andeutungen Hamans in seiner Unterhaltung mit Hydaspes (II 1, V. 124 u. 126) und mehr noch die Worte des Ahasverus, als er von Asaph Glauben und Herkunft des Mard. erfährt (Schluß von II, 3). Übrigens muß auch nach der biblischen Darstellung in der Zeit, welche zwischen Hamans Anklage und der Ehrung des Mard. liegt, Ahasverus den Glauben des beschuldigten Volkes erfahren haben; wie könnte er sonst 6, 10 zu Haman sagen: „... thue also mit Mardocheus, dem Juden“? Wie er es erfahren, können wir nur vermuten. Jedenfalls hat Mard.'s Anhang bei Hofe und besonders der in 7, 9 so dienstfertig für ihn eintretende Harbona dies besorgt, als bei der nächsten Lektüre die Rede auf die Vereitelung des gegen den König geplanten Mordversuches kam. — Viel bedeutsamer ist die von Racine eingeschobene Scene zwischen Esther und Ahasverus (III, 4). Esthers jüdische Abstammung war nach der Bibel dem Könige nicht bekannt, doch muß er sie bei der Katastrophe erfahren haben; denn die Worte, mit welchen Esther in 7, 4 ihre vernichtende Rede gegen Haman einleitet („denn wir sind verkauft, ich und mein Volk“), legten dem König doch die Frage nahe, welches Volk sie damit meine. Daß hier nicht von Esther selbst eine Enthüllung über ihre Herkunft gegeben wird, sondern zwischen den Zeilen gelesen werden muß, erklärt sich aus der besonderen dramatischen Lebendigkeit, mit welcher die Handlungen in diesem Stadium — bei dem Herannahen der Katastrophe — einander drängen. Offenbar hielt aber Racine dies für zu wichtig, um es als selbstverständlich ergänzen oder zwischen den Zeilen lesen zu lassen, zumal er in I, 1 seinem Vorbilde (2, 10 und 20) folgend gesagt hatte:

A ses desseins secrets, tremblante, j'obéis;

Je vins; mais je cachai ma race et mon pays -- (V. 53 f.)

und

Le roi, jusqu'à ce jour, ignore qui je suis.

Celui par qui le ciel règle ma destinée

Sur ce secret encor tient ma langue enchainée. (V. 90 ff.)



So bringt dem Esther, dem Verlangen ihres Oheims entsprechend, in III, 4 zugleich mit der Fürsprache für das jüdische Volk das Geständnis ihrer Herkunft, ihrer Verwandtschaft mit Mard. in geschickter Weise zum Ausdruck. In ungezwungener Weise fügt sich diese Enthüllung, woran die Königin immer mit Furcht und Bittern gedacht hat, in den Rahmen der Handlung ein. Nach dem bisherigen Stande der Dinge müssen wir etwas dergleichen erwarten, und die Verse 4—6 in III, 4, welche Esther das Geständnis zu erleichtern geeignet sind, deuten geradezu auf die bevorstehende Verwirklichung hin. Durch diese Einschlebung zeigt Racine seine Ueberlegenheit über Montchr., der an dieser entscheidenden Stelle es sich doch gar zu leicht gemacht hat. Die betreffende Situation im 5. Akte des Aman tritt, wie S. 28 unten erwähnt ist, ganz unvorbereitet ein und mutet uns gewaltige Gedankensprünge zu. So läßt er Esther, nachdem sie sich über Hamans Haß gegen die Juden beschwert hat, kurzweg sagen:

Car cette nation seruiable et benine

Nous donne, et tu le sçais, le nom et l'origine.

Woher und seit wann soll Ahasverus dies wissen? — Darüber wird gar nichts gesagt. — Eine weitere Abweichung sehen wir in der Charakterisierung der Zares (III, 1), welche der Serez der Bibel geradezu entgegengesetzt ist. Denn hier — und genau so bei Montchr., der nur noch grellere Farben aufträgt — erscheint sie von demselben Haß gegen Mard. erfüllt wie ihr Gemahl und rät ihm die Aufrihtung eines Kreuzes für denselben an; dort ist sie ein klug tröstendes, ruhig und besonnen urteilendes, sanftes aber doch entschlossenes Weib, welches das Unheil hereinbrechen sieht und durch treuen Rat ihren Gatten gern davor bewahren möchte. Die Rücksicht auf die Darstellerinnen und das Parterre von Fürstlichkeiten mag den Dichter zu dieser für das Stück vorteilhaften Änderung bewogen haben. — Bei Montchr. ist die Schlaflosigkeit des Königs, welche den Anlaß zu der bald darauf eintretenden Schicksalswendung giebt, bloß ein Werk des Zufalls. Dieselbe scheint allerdings auch in der Bibel ganz wunderbar und unmotiviert zu sein, ist aber doch ohne die Annahme eines übernatürlichen Eingreifens wohl verständlich. Wir lesen da nämlich von zwei verschiedenen Einladungen des Königs durch Esther, und dringend bittet diese vor jedem Mahle, Hamans Teilnahme zu gestatten. Warum diese Kundgebung ihrer scheinbar besonderen Gunst für Haman? So auffallend dieselbe auch ist, müssen wir doch eine bestimmte Absicht Esthers vermuten und ihr Vorgehen für schlaue Berechnung halten, zumal wir ihren festen Entschluß kennen, die Rettung des jüdischen Volkes zu erwirken oder selbst mit zu Grunde zu gehen. Sie erreicht denn auch vollständig das zunächst erstrebte Ziel: Mißtrauen und Eifersucht sind im König erwacht, — darum seine Schlaflosigkeit, darum sein Forschen im Buche der Zeitereignisse nach einem um ihn verdienten und Haman feindselig gesinnten Manne, darum die erste Demütigung Hamans<sup>1)</sup>! Diese dramatisch wohl verwendbaren Motive sind von beiden Dichtern nicht ausgenutzt worden<sup>2)</sup>. Racine hat es aber doch für notwendig gehalten, die Schlaflosigkeit des Königs und die Erinnerung an seine Lebensrettung durch Mardocheus in etwa zu begründen; daher der Traum des Ahasverus in II, 1, welcher ebenso wie die Auslegung desselben in III,

<sup>1)</sup> Horowitz a. a. O. S. 19 f.

<sup>2)</sup> Racine mußte übrigens befürchten, bei dramatischer Verwendung dieser in der Bibelerzählung versteckt liegenden Momente derartige Andeutungen und Erweiterungen zum Zweck des näheren Verständnisses machen zu müssen, daß er alsdann dem Wunsche seiner hohen Auftraggeberin nicht mehr entsprechen hätte, wonach das Stück ein solches sein sollte, in dem die Liebe keinen Platz hätte.

2 von ihm erfunden ist. — Eine Änderung der Vorlage haben beide Dichter gemeinsam: Sie lassen Ahasverus und Haman nur einmal durch Esther zum Mahle einladen, und es findet auch nur ein Mahl statt. Der Grund hierfür wird bei Montchr. die Scheu vor einer Verletzung der leidigen Zeiteinheit gewesen sein, besonders da er die Einheit des Ortes schon umgangen hat, indem er die Handlung teils im königlichen Palaste teils im Hause Hamans spielen läßt. Für Racine brauchte dies aber nicht den Ausschlag zu geben, da er gerade in diesem Stücke an jene sog. Regel sich überhaupt nicht bindet; M<sup>me</sup> de Maintenon hatte ja bei ihrem Auftrage die Bestimmungen der drei Einheiten preisgegeben.<sup>1)</sup>

Aus dieser einzigen geringfügigen Ähnlichkeit zwischen den beiden Dramen — gegenüber den genannten wesentlichen Abweichungen — auf eine Benutzung Montchrestien's durch Racine schließen zu wollen, wäre gewiß mehr als gewagt. Die Scene der zweimaligen Ohnmacht Esthers ist, wie wir gesehen haben, keine Erfindung Montchrestien's; Racine hält sich hier noch genauer an die Bibel als sein Vorgänger, indem er einige Ausdrücke wörtlich wiedergiebt: II, 7, V. 7—10 ist = E. 15, 12—14, und die Bühnenanweisung zu II, 7 stützt sich ganz auf E. 15, 6 f. Die von Darmesteter und Hatzfeld angeführte stellenweise Übereinstimmung des Gedankenausdruckes, der sich noch einige unwichtige Parallelstellen hinzufügen ließen, ist nicht beweiskräftig genug, um daraufhin von einer „Nachahmung“ sprechen zu können; dieselbe erklärt sich zur Genüge aus der gemeinsamen Quelle. Möglich, daß Racine den Aman gelesen hat und dadurch angeregt worden ist, die Esther in der vorliegenden Gestalt zu verfassen; daß er ihn aber bei Abfassung seines Werkes vor Augen gehabt habe, möchten wir nicht glauben.

Wie Jodelle, so hat auch Montchrestien nicht geleistet, wozu ihn ein unleugbar großes Talent befähigte; seine frühzeitige Entwicklung scheint ihm selbst kein Resultat dauernder innerer Befriedigung gewährt zu haben. Er gehört wie Garnier einer Übergangszeit an und ist nicht ohne Einfluß geblieben; beide nehmen als Mittelglieder dieselbe Sonderstellung ein, sie nähern sich der klassischen Tragödie und helfen sie vorbereiten; beider Werke sind Repräsentanten ihrer Epoche und von geschichtlicher Bedeutung für ihre Folgezeit. Julleville (S. XIX) nennt M. sogar „une première ébauche de Corneille“. Weniger kühn und bestimmt urteilt Faguet (S. 354): Ce qui semble certain, c'est que Racine lui a fait l'honneur de le lire et de se souvenir de lui. Ce qui n'est pas douteux, c'est que ce poète trop oublié, dernier né de la première école classique qui ait illustré notre théâtre, a bien mérité des lettres françaises.

<sup>1)</sup> Esther und das Lustspiel les Plaideurs sind die einzigen Stücke, in welchen Racine die Zeiteinheit übertritt. Die Regel von der Einheit des Ortes ist von ihm überall völlig ohne allen Zwang beobachtet.

