BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1989, HEFT 3

RUDOLF RIEKS

Drei lateinische Tragiker des Grand Siècle

Vorgelegt von Ernst Vogt
in der Sitzung vom 13. Januar 1989

MÜNCHEN 1989
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1551 4

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1989
Druck der C.H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

1. Einführung*

Einer neuen, unbefangenen und umfassenden literaturwissenschaftlichen Würdigung des Jesuitentheaters in Frankreich stehen neben technischen Schwierigkeiten vor allem schwerwiegende Vorurteile entgegen. Jene Schwierigkeiten lassen sich durch den Einsatz von Zeit und Mühe überwinden: soweit die Stücke gedruckt sind, findet man sie in den Bibliotheken mit älterem Fundus, oft in prächtigen, mehrfach aufgelegten Gesamtausgaben der betreffenden Autoren; soweit sie nicht publiziert sind – und das gilt leider für die große Mehrzahl – kann man doch bisweilen noch manches Manuskript zu Tage fördern und der Anonymität – eine weitere eigentümliche Schwierigkeit der nicht gedruckten Jesuitendramen – entreißen. Schlimmer sind die Vorurteile, deren drei wichtigste sich knapp zugespitzt folgendermaßen formulieren lassen:

1. Das Jesuitentheater sei eine in ihren Grundzügen über die zweihundert Jahre ihres Bestehens hin einförmige und eintönige Institution, die, aus radikalem gegenreformatorischen Glaubenseifer und naiv-moralisierendem Erziehungsoptimismus entworfen, immer nach dem gleichen kargen Regelschematismus gearbeitet habe.

2. Die dramatischen Aufführungen der Jesuitenbühnen seien, vor allem weil sie ganz vornehmlich in lateinischer Sprache gehalten und auch von ihren sonstigen Verstehensvoraussetzungen auf ein gebildetes Publikum zugeschnitten seien, in ihrer zeitlichen, räumlichen, kulturellen und gesellschaftlich-politischen Wirkung sehr beschränkt geblieben.

3. Selbst die Stücke der bedeutenderen Autoren seien nahezu ausnahmslos von minderer Qualität, da sie sich im Formalen immer sehr eng entweder an Seneca oder an die klassischen französischen Vorbilder anlehnten, da ihre Themen, Motive, Programme vollends aus

---

* Für die Vorlage dieser Untersuchung bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sage ich Herrn Kollegen Ernst Vogt meinen ganz herzlichen Dank. Ebenso danke ich den Herren Kollegen Wolf-Dieter Stempel und Alfred Noyer-Weidner für ihre freundliche Unterstützung sowie meinem Bochumer Kollegen Karl Maurer und meinem Bamberger Kollegen Wolfgang Theile für hilfreiche Kritik. Alle Mängel habe ich aber allein zu verantworten.

eben diesen französischen Musterautoren geradezu sklavisch übernommen, ja oft die Verse selbst seitenweise abgeschrieben bzw. nur ins Lateinische übersetzt seien.

Diese Vorurteile, zu denen noch die allgemeine Abneigung tritt, die dem Jesuitenorden seit seiner Gründung von verschiedenen Seiten und aus verschiedenen Gründen immer wieder entgegenschlug, haben besonders in Frankreich einerseits eine vollständige Aufarbeitung des Jesuitentheaters verhindert, aber andererseits auch die Autoren der wenigen grundlegenden Werke fühlbar beeinflußt. E. Boysse[1] hat mit einem noch heute unentbehrlichen Überblick über das Pariser Jesuitentheater den Anfang gemacht; er würdigt zwar mit Engagement das dramatische Schaffen der bekanntesten Patres als nicht geringe Leistung, läßt aber bei seiner durchgängigen Methode des Vergleichs mit den französischen Musterdramen die einzelnen Stücke als unselbständige und abgeleitete Produktionen und deren Autoren als zumal in den Fragen der zünftigen Theaterpraxis recht einfältig erscheinen. Eine noch weit stärkere Verlegenheit spürt man bei den Wertungen, die J. de La Servière[2] in seiner monumentalen Thèse über Charles Porée dem dramatischen Œuvre seines Ordensbruders angedeihen läßt; die Tragödien, die für ihn völlig im Schatten derjenigen Corneilles stehen, schneiden noch schlechter ab als die Komödien:[3] auf jedes bescheidene Lob folgt ein um so schärferer

---

[1] E. Boysse, Le théâtre des Jésuites, Paris 1880 (Ndr. Genève 1970); eine gründliche Einführung, die sich aber auf das Pariser Jesuitentheater beschränkt. Eine Fülle von Informationen zu den einzelnen Autoren und Collegien bietet das monumentale Werk von C. Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, t. 1–12, Paris-Bruxelles 1890–1900 (Ndr. Louvain 1960).

[2] J. de La Servière, S. J., Un professeur d'ancien régime: le père Charles Porée, S. J. (1676–1741), Paris 1899.

[3] La Servière, Le père Charles Porée, 235–286 (Les tragédies); 287–340 (Les comédies). Viel treffender hatte ein sachkundiger Herausgeber der Werke Porées geurteilt (C. Porée, ... Tragoediæ ed. operâ P. Cl. Griffet ..., Aug. Vindel. et Dilingæ 1746, Præf., p. VI): *Visum est primùm Tragœdias in lucem edere; quippe nullum est opus in quo vis ingenii magis eluceat. Nulla sunt etiam poëmata, quæ ingeniosus auctor studiosiùs condiderit, emendaverit sæpiùs, limatiúsque castigaverit. Illud eum intendisse diceres, ut Gallici Theatri gloriæ Latina castáque Melpomene nihil invideret.* Saint-Marc Girardin, ein Literat des frühen 19. Jahrhunderts, hat zwar in seiner *Étude sur Porée* (in: Le théâtre européen, Paris 1835) dessen Komödien besonders gelobt, aber auch seine Tragödien hoch eingeschätzt; dieses ausgewogene Urteil hat Boysse, Théâtre des Jésuites, 60f.; 239f., übernommen.

Tadel. In dem umfangreichen Buch von L. V. Gofflot[4] sind dem Jesuitentheater immerhin noch drei ausführliche, wohlwollende Kapitel gewidmet, aber die Betrachtung ist oberflächlich, erschöpft sich in der Kompilation historischer Fakten und geht auf die einzelnen Stücke oder deren Autoren nicht näher ein. Schon diese wenigen Namen, die aber meines Wissens für die ältere französische Forschung repräsentativ sind, machen uns eine weitere Schwierigkeit bewußt: es war und ist eine offene Frage, in wessen fachliche Kompetenz eigentlich das Jesuitentheater fällt. Gerade weil es vielen Wissenschaften Zugänge eröffnet, sind wohl um so eher einzelne Spezialisten diesem Thema ausgewichen; eine Ausnahme machen die Germanisten, die dem Jesuitentheater ‚in den Ländern deutscher Zunge' seit den zwanziger Jahren schon viele und gründliche Forschungen gewidmet haben.[5] Angesichts dieser prekären Voraussetzungen hoffe ich mit der vorliegenden Studie auf gebührende Nachsicht des Lesers.

Das erste Vorurteil wird jeder, der sich etwas eingehender mit der Materie befaßt, bald ablegen; es ist seit langem als falsch erkannt. Die vielen hundert Dramen, die die Jesuiten im Lauf ihres zweihundertjährigen Wirkens in ihren Collegien verfaßt und aufgeführt haben, entziehen sich einer einheitlichen Typologie.[6] Einzelne Kriterien, seien sie auch im Hinblick auf die jeweilige Aufführung noch so berechtigt, dürfen daher keinesfalls verallgemeinert werden.[7]

---

[4] L. V. Gofflot, Le théâtre au collège du moyen âge à nos jours, Paris 1907, bes. 88–204.

[5] Hervorzuheben sind: W. Flemming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge (Schriften der Ges. f. Theatergesch. 32), Berlin 1923; J. Müller, Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang (1555) bis zum Hochbarock (1665), Bd. 1–2 (Schriften z. dt. Literatur f. d. Görresges. 78), Augsburg 1930; E. M. Szarota, Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts, Bern-München 1976; J.-M. Valentin, Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554–1680), Bd. 1–3 (Publ. Univers. Europ., sér. I, vol. 255), Bern-Frankfurt/M. 1978; R. Wimmer, Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu (Das Abendland, N. F. 13), Frankfurt/M. 1982.

[6] Das hat schon Müller, Jesuitendrama, 1, S. Vf., ausdrücklich betont.

[7] Dies läßt sich gut an drei repräsentativen, aber stark voneinander abweichenden Zeugnissen des 18. Jahrhunderts ablesen, die zuletzt Wimmer, Jesuitentheater, 2–4, dankenswert ausführlich zitiert hat: F. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781, in: Bd. 4, Berlin und Stettin 1784,

Dem zweiten Vorurteil möchte ich mit einem exemplarischen Hinweis auf die Kontinuität und Komplexität einzelner historischer Erscheinungsformen begegnen. Man kann nämlich feststellen, daß das Jesuitentheater, obwohl es insgesamt nach Zeit und Ort stark variiert, doch jeweils an einem einzigen Colleg, in einer einzigen Ordensprovinz oder in einem einzigen Land oft über längere Zeit ein ungemein dichtes, hochwertiges, spannungsreiches Interaktionsgefüge der beteiligten Instanzen herauszubilden und damit zu einem wirkungsmächtigen kulturellen und politischen Medium inmitten der historischen Gesamtentwicklung zu werden vermag. Wie eng etwa zu Zeiten die Geschichte des Ordens und seiner vielfältigen Aktivitäten in die wichtigsten historischen Entwicklungsstränge verflochten sein kann, läßt sich gerade am Beispiel Frankreichs und besonders am Pariser Jesuitencolleg zeigen, das zeit seines Bestehens als das führende in Europa gegolten hat.

561–564; J. W. Goethe, Italienische Reise (Regensburg, 4. 9. 1786), HA 11, 1950, 10f. u. 577; J. G. Herder, Kenotaphium des Dichters Jakob Balde (1796), in: Herders sämtliche Werke, hg. v. B. Suphan, Bd. 27, Berlin 1881, 201–234, bes. 208f.

2. Historische Situation

Gegen den Widerstand des Parlaments und der Universität konnten die Jesuiten erst 1563 in Paris ein nach ihrem Gönner, dem Bischof von Clermont, benanntes Colleg eröffnen. Nach großen Erfolgen wurde der Orden 1594 wegen des Attentats eines ehemaligen Zöglings auf Henri IV aus Frankreich ausgewiesen und nahm erst 1618 den Unterricht im Collège de Clermont wieder auf.[8] Die große Epoche des französischen Jesuitentheaters verlief nun im engen Wechselbezug zum Grand Siècle der französischen Klassik, wie einige Daten belegen mögen. Corneille war in Rouen,[9] Molière in Paris Jesuitenzögling.[10] Auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn stehend, wurde Poussin 1641 von Louis XIII nach Paris eingeladen und malte in dessen Auftrag für das Noviziat der Jesuiten das Bild: *Das Wunder des Franz Xaver*.[11] Von 1650 an läßt sich die Reihe der Theateraufführungen am Pariser Colleg, hauptsächlich aus gedruckten Programmen, den sogenannten Periochen, nahezu lückenlos rekonstruieren. Zu dieser Zeit setzen auch die farbenprächtigen Berichte des Gazettiers Jean Loret ein, die er dreizehn Jahre lang von seinen Besuchen des Jesuitentheaters gegeben hat.[12] Die Aufführung der Märtyrertragödie *Susanna* des Père Jourdain am 4. August 1653, so erfahren wir,

---

[8] Eine minutiöse Darstellung der Geschichte des Pariser Jesuitencollegs bietet G. Dupont-Ferrier, Du collège de Clermont au lycée Louis-le-Grand (1563–1920), Bd. 1–3, Paris 1921–1925.

[9] Für die Biographie von Pierre Corneille und die Zitate aus seinen Werken stütze ich mich auf: P. Lièvre (éd.), Corneille. Théâtre complet, t. 1–2, Paris 1950; dies: t. 1, p. 23; 25.

[10] Für die Biographie von Molière und die Zitate aus seinen Werken lege ich zugrunde: M. Rat (éd.), Molière. Œuvres complètes, t. 1–2, Paris 1956.

[11] Vgl. J. Thuillier, Tout l'œuvre peint de Nicolas Poussin, Paris 1974, S. 101, Nr. 128; B. de Montgolfier (éd.), Saint Paul – Saint Louis. Les Jésuites à Paris. Exposition au Musée Carnavalet, Paris 1985, 70–72. Das Bild befindet sich heute im Musée du Louvre.

[12] Vgl. J. Ravenel – E. V. de La Pelouze (édd.), La Muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps, écrites . . . (1650–1665), par J. Loret, vol. 1–4, Paris ^{2}1857–1878. Boysse, Théâtre, 118–143, zitiert ausführlich aus diesen Berichten.

besuchten der junge König Louis XIV, sein Bruder, die Königinmutter, der Kardinal Mazarin und der englische König. Als 1665 Corneilles Sohn Charles als Jesuitenschüler starb, gewann sein Lehrer La Rue mit einem *Epicedion* die Gunst des Vaters, der seine *Epinicia* auf Louis XIV ins Französische übersetzte und ihn dem König vorstellte; La Rue wurde Hofprediger und durfte durch eine Vergilausgabe an der Erziehung des Dauphin mitwirken.[13] Die Jesuiten Mambrun, Bouhours und Rapin griffen mit eigenen Werken in die heftigen dichtungstheoretischen Auseinandersetzungen der Zeit ein.[14] Der Orden stellte regelmäßig die Prediger, Seelsorger und Beichtväter am königlichen Hof. Im Jahr 1675 wurde Père La Chaise Beichtvater des Königs, gewann großen Einfluß auf ihn und bestimmte ihn maßgeblich zur Aufhebung des Toleranzediktes von Nantes im Oktober 1685.[15] Während diese Maßnahme von nicht wenigen Jesuiten, besonders soweit sie in der Mission tätig waren, abgelehnt wurde, hat der Père Le Jay dem König zum Dank ein Triumphalbuch mit panegyrischen Texten gewidmet.[16] Nachdem der König jahrzehntelang regelmäßig die Preise für die großen Festspiele der Jesuiten gestiftet und den Aufführungen auch mehrfach beigewohnt hatte, erklärte er selbst sich 1682 zum Protektor des Pariser Collegs und veranlaßte die Namensänderung zu Collège de Louis-le-Grand.[17] Als Bossuet 1694

---

[13] Zum Leben von Ch. de La Rue (1643–1725) vgl. man Michaud, Biographie universelle ancienne et moderne, t. 37, p. 40 sv. Der Artikel bei Sommervogel (t. 7, 290–307) liefert eine vollständige Bibliographie. Nr. 19 lautet: P. Vergilii Maronis opera interpretatione et notis illustravit Carolus Ruaeus Soc. Jesu, jussu Christianissimi Regis, ad usum serenissimi Delphini, Parisiis 1675. La Rue hat übrigens dort als erster den *Culex* für unecht erklärt (p. XIV sq.).

[14] A. Adam, Histoire de la littérature française au XVIIe siècle, t. 1–5, Paris 1948–1956; vgl. bes. t. 5, 77–79.

[15] Vgl. J. Favier (éd.), Les Huguenots. Exposition nationale organisée par la direction des Archives de France, Paris 1985, 90f.; 94; 120; 122; 124; 212. Adam, Histoire de la littérature française, t. 5, 53 sv., hält in Racines *Athalie* von 1691 eine aktuelle Kritik an der Intoleranz der Jesuiten für möglich. Es ist aber ganz unwahrscheinlich, daß, wie er meint, der vom jüdischen Glauben abgefallene Baalpriester Mathan das Publikum etwa an den Père La Chaise erinnern sollte.

[16] Vgl. Sommervogel, Bibliothèque, t. 4, 765–783: Jay, Gabriel le; Nr. 2 lautet: Le triomphe de la religion sous Louis le Grand représenté Par des Inscriptions et des Devises, Avec une Explication en Vers Latins et François. A Paris ... 1687.

[17] Dupont-Ferrier, Du collège de Clermont, t. 1, p. 6–11, gibt einen genauen Bericht über diese Vorgänge.

in seinen *Maximes et réflexions sur la comédie* das Theater als Schaustellung unzüchtiger Leidenschaften verwarf, nahm er – eher aus taktischen Rücksichten – das Jesuitentheater ausdrücklich aus und konnte auch Racines profane Dramen um so schärfer tadeln, je wärmer er dessen mit *Esther* (1689) und *Athalie* (1691) jüngst vollzogene Wendung zu Schulspielen erbaulichen Inhalts guthieß.[18] Die Jesuiten sahen sich folglich nicht zu irgendwelchen Konsequenzen veranlaßt, zumal da sie die jansenistische Grundtendenz der Ideen Bossuets ablehnten und sehr wohl wußten, daß er seinerseits in der Auseinandersetzung mit Fénelon auf ihre Hilfe angewiesen war. Der Père La Rue war sogar Bossuet persönlich eng verbunden und ließ sich von ihm 1698 zu einer Predigt inspirieren.[19] Nach dem Tod von Louis XIV hat der Père Porée auf ihn eine *laudatio funebris* gehalten, die einerseits in der panegyrischen Tendenz an das *Poème sur le siècle de Louis le Grand* von Perrault erinnert, anderseits aber auch schon als Abgesang jener ganzen Epoche erscheint,[20] denn in der versöhnlichen Schlußbilanz, die der gleiche Prediger im Jahr 1733 im Theaterstreit zog, beharrte er zwar unverändert gegen Bossuet auf der grundsätzlichen Eignung des Theaters zur geistig-moralischen Erziehung, konzedierte aber zugleich eine völlige sittliche Entartung des aktuellen öffentlichen Theaters in Frankreich, die zumal Racine mitheraufbeschworen habe, und empfahl in letzter Konsequenz staatliche Verbote und Re-

---

[18] J. B. Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694) in: Œuvres complètes, publ. par des Prêtres de l'Immaculée Conception de Saint-Dizier, t. 1–31, Paris 1862–1866; t. 8 (1863) 73–106. Die Bemerkung zu Racine findet sich im ch. 3, die Ausklammerung des Jesuitentheaters im Schlußkapitel (ch. 35).

[19] Vgl. Adam, Histoire de la littérature française, t. 5, 132–179 (Fénelon); dort bes. 153f.

[20] *Ludovici Magni Franciæ et Navarræ regis laudatio funebris* ... (vom 12. 11. 1715), in: C. Porée ... Orationes, vol. 1–3, ed. operâ P. Cl. Griffet, Parisiis 1747; vol. 1. In einer dreistufigen Klimax preist er den verstorbenen Herrscher zunächst als Feldherrn, dann als Friedensfürsten – hier berührt er sich eng mit Perrault – und schließlich als eifrigen Wahrer und Förderer des katholischen Glaubens. Zur Querelle des Anciens et des Modernes, die Perrault im Januar 1687 bei der Aufnahme in die Académie française mit seinem Gedicht auslöste, vgl. man H. R. Jauß, Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle ...", in dem von ihm und M. Imdahl herausgegebenen Nachdruck von Ch. Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abh., 2), München 1964, 8–64.

striktionen, ohne sich offenbar noch eine organische Erneuerung aus dem Schultheater zu erhoffen.[21]

Während seiner Hochblüte, also etwa von 1650 bis 1715, waren die Bedingungen des Pariser Jesuitencollegs, was die Produktion und Rezeption von Dramen angeht, geradezu ideal.[22] Aus der seit dem Mittelalter lebendigen Tradition alljährlich wiederkehrender Feste mit Schul- und Collegienspielen wählte man zwei Termine aus: zur Karnevalszeit fanden ludi priores mit meist kürzeren Stücken, im August beim Schuljahresabschluß ludi sollemnes mit größeren Theateraufführungen statt; erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurden die Spieltermine bis auf fünf pro Jahr vermehrt. Die Einstudierung besorgte einer der Poetik- oder Rhetorikprofessoren mit den Schülern der Secunda vel Poetica (vel Humanitas) oder der Prima vel Rhetorica; meist war er selbst auch der Autor des Stückes. Jene Patres zählten wie bereits angedeutet zu den angesehensten Gelehrten, Stilisten, Seelsorgern und Predigern der Zeit. Sie standen der Schauspielkunst keinesfalls naiv oder selbstgefällig gegenüber. Über die Regie- und Probenarbeit des Père Porée besitzen wir im Vorwort zur Ausgabe seiner Komödien ein enthusiastisches Zeugnis.[23] Viele Tage

---

[21] Das genaue Thema der am 13. März 1733 im Collège de Louis-le-Grand gehaltenen Rede lautet: *Theatrum sitne vel esse possit schola informandis moribus idonea* (vgl. Sommervogel, Art. „Porée", t. 6, col. 1028, Nr. 39). Die Rede hat ein mannigfaches Echo und neue Kontroversen hervorgerufen. Vgl. etwa M. Barras, The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau, New York 1933, bes. 208–210.

[22] Vgl. Boysse, Théâtre des Jésuites, passim; bes. 22–30; 69–90.

[23] P. de la Sante (ed.), Caroli Porée e Societate Jesu, sacerdotis, Fabulae Dramaticae, Paris 1749; dort heißt es in der *Praefatio* (S. 5–7): „Aber es war ihm nicht genug, seine Schüler im Reden vollkommen zu machen, wenn er dieselben nicht auch in der Schauspielkunst äußerst beredt gemacht hätte. Denn es ist die Schauspielkunst *(actio)* gleichsam eine Beredsamkeit des Körpers, wie es richtig der Fürst der Redner [Cic. or. 17, 55] bemerkt hat. Sie ist äußerst wichtig beim Vortrag von Reden, aber bei der Darstellung von dramatischen Rollen spricht ihr jeder die höchste Bedeutung zu. Es ist kaum glaubhaft, mit welch großen Bemühungen der Père Charles Porée seine noch unerfahrenen Schauspieler zur vollendetsten Kunst des Vortragens und des Agierens heranbildete. Nachdem er sie mit sehr vielen Übungen, beinahe hätte ich gesagt: schweißtreibenden Anstrengungen in einem lichtlosen Turnsaal viele Tage lang trainiert hatte, traten sie auf das Theater hinaus mit der Freiheit, wie sie sich für edle Jünglinge geziemte und wie sie von der Zuchtlosigkeit der Schauspieler weit entfernt war. Den Gegenständen selbst war ihre Darbietung entsprechend und angemessen. Ihre Gebärden waren nicht krampfhaft übersteigert, nicht kindlich unbestimmt, nicht weichlich

lang unterwies er zuerst seine Schauspieler in Übungsräumen mit professioneller Intensität in Körperhaltung und -bewegung, in Gestik und Mimik sowie in Stimmbildung und Rezitationskunst, so daß sie schließlich mit vollendeter Anmut und Natürlichkeit auf die Bühne traten. Den unentgeltlichen und auch durch Stipendien attraktiven Unterricht der Jesuiten besuchten die begabtesten Schüler Frankreichs. In den Schauspielerlisten liest man die Namen der vornehmsten Familien, bis hin zu den Bourbonen. Neben den Mitschülern umfaßte das Publikum: den Lehrkörper, die Elternschaft, Vertreter des Weltklerus und der übrigen Orden, Mitglieder des Königshauses und des Hofes sowie geladene – und bisweilen wohl auch zahlende[24] – Gäste. Die Zahl der Zuschauer bewegte sich, wenn man Loret glaubt, zwischen 3500 und 6000. Die Instanzen: Autor, Drama, Regisseur, Schauspieler, Zuschauer verkörperten je für sich höchste Ansprüche und bildeten ein ungemein kreatives und intensives Kom-

---

kraftlos, nicht unschön zerfließend, sondern ohne Künstelei geordnet und durch natürliche Bewegung kunstvoll. Ihr Stand, ihr Gang, ihre Ausfallbewegung, die Wendung des Halses, das Ausstrecken der Arme, selbst die Zeigebewegungen der Finger gaben die Natur wieder, nicht eine ungepflegte und rohe, sondern eine elegante, wie sie anmutige Reize hervorbringt, den Gemütern der gebildeteren Menschen schmeichelt und zu ihrer Erheiterung geeignet ist. Wie die dramatische Darbietung des Körpers den Gegenständen angemessen war, so der Klang der Stimme der Handlung. Die Anfänger und ganz neuen Schauspieler gewöhnten sich daran, die verschiedenen Stufen der Laute sei es durch Anspannung sei es durch Nachlassen zu erreichen. Sie schienen gemeinsam miteinander Geschichten zu erzählen, Schmerzen zu empfinden, Klagen anzustimmen und so in allen Tonlagen zusammen zu spielen, daß man glauben konnte, sie trügen echte Empfindungen ihres Innern vor und spielten nicht nur darstellende Rollen: so groß war der Wahrheitsgehalt im Ausdruck, im Mienenspiel, in den Augen, in der ganzen Körperhaltung! Mit dieser Kunst konnten sie das Maß der Fröhlichkeit und der Betrübnis nicht nur in ihren eigenen, sondern auch in den Herzen der Zuschauer bestimmen. Daher rührten die häufigen Beifallsbekundungen, daher die plötzlichen Zurufe, daher die beständige Bewunderung des staunenden Amphitheaters".

[24] E. Despois, Le théâtre français sous Louis XIV, Paris 1874, 96–98, insistiert darauf, daß die Jesuiten für ihre Theateraufführungen Eintrittsgeld verlangt hätten. Boysse, Théâtre des Jésuites, 82–85, stellt demgegenüber klar, daß dies für das Pariser Jesuitentheater nicht belegt ist; wenn Loret einmal sage, er habe für einen sehr guten Platz fünfzehn Sous bezahlt, so handle es sich wohl um ein Schmiergeld; die Bühnenarbeiter hätten zudem öfter ihre Freikarten verkauft und selbstverständlich hätten die Eltern der Schüler zu den hohen Kosten der Aufführungen durch Spenden beigetragen.

munikationssystem. Die sprachlichen und intellektuellen Verstehensschwierigkeiten wurden durch ausführliche Programmhefte in lateinischer und französischer Sprache sowie bisweilen durch französische Prologe, Epiloge und Chorlieder oder durch Balletteinlagen zwischen den Akten gemildert, und trotz ihrer unvermeidlichen Exklusivität waren die Aufführungen hochrangige politische Ereignisse in dreifachem Sinn: als Repräsentationen der polis scholastica, der polis regia und der polis christiana.

Ohne den didaktischen und den politischen Aspekt, die ich vor allem zum Beleg für die hohe Wirksamkeit jener Aufführungen andeuten wollte, hier weiter verfolgen zu können, wende ich mich dem dritten Vorurteil und damit der literaturwissenschaftlichen Betrachtung zu. Der Einzelanalyse der Tragödien *Lysimachus* von La Rue, *Eustachius Martyr* von Le Jay und *Brutus* von Porée soll aber zunächst eine Skizze der für jene Zeit maßgeblichen Dramenpoetik vorausgehen.

Die *Ratio studiorum* der Jesuiten von 1599 sagt zum Schuldrama:[25]

Tragoediarum et comoediarum, quas nonnisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium; neque quidquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum; nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur.

Von diesen allgemeinen und restriktiven Regeln hat sich in der Praxis nur der Gebrauch der lateinischen Sprache behauptet. In seinem 1691 erschienenen Werk *De ratione discendi et docendi* geht der Père de Jouvancy[26] genauer auf die Theorie ein, kommt aber auch den realen Verhältnissen näher. Nachdem er die Wahrscheinlichkeit als Grunderfordernis jeder Dichtung betont hat, definiert er die Tragödie als: *imitatio sive repræsentatio actionis illustris et heroicæ* und nennt für sie neben Aristoteles und Horaz Corneille[27] und den Abbé d'Au-

---

[25] Regulae Rectoris, art. 13. Im Jahr 1599 ist die *Ratio studiorum* für alle Collegien offiziell in Kraft getreten; in Paris galt sie schon seit 1583. Sie wird zitiert nach B. Duhr (ed.), Ratio studiorum et institutiones scholasticae Societatis Jesu per Germaniam olim vigentes, vol. 4 (= Monumenta Germaniae paedagogica, vol. 16), Berlin 1894.

[26] Ich paraphrasiere die Hauptgedanken nach: P. Joseph de Jouvancy, *Christianis litterarum magistris de ratione discendi et docendi*, Paris 1692; 1,2,2: De Poetica, p. 48–52. Eine in der älteren Literatur zitierte Erstausgabe von 1685 läßt sich nirgends nachweisen; Sommervogel, Art. „Jouvancy" (t. 4,841) nennt als älteste Ausgabe diejenige von 1691.

[27] Natürlich will Jouvancy nicht nur auf die Dramen von Corneille, sondern auch

bignac[28] als wichtigste Lehrmeister. Die Form und den Klang des jambischen Verses solle man von Seneca und Petau[29] oder auch von Malapert[30] herleiten. Für die Haupthandlung wähle man möglichst einen bekannten Stoff, weil ein obskurer den Zuschauer zu wenig anrührt. Da er zur sittlichen Erziehung beitragen soll, nimmt man ihn am besten aus der Bibel oder aus der Kirchengeschichte, wo man heldenhafte Taten in Fülle findet.

Vor dem nächstliegenden und umfangreichsten Stoffrepertoire, der profanen Geschichte, wird ausdrücklich gewarnt. Wenn es für einen anständigen Menschen unrecht ist, profane Fabeln zu hören oder zu betrachten, weil sie immer von Gemeinheiten und Liebesaffären befleckt sind, ist es noch verwerflicher für einen christlichen Dichter solche zu schreiben und aufzuführen. Eine sittenstrenge und würdige Fabel indessen verschafft nicht nur dem Autor großes Verdienst bei Gott, sondern hat auch unglaubliche Wirkung auf die Zuschauer, weil sie oft stärker zur Frömmigkeit bewegt als die gelehrten Predigten der besten Redner. Da die religiösen Spiele eine besondere Errungenschaft des christlichen Theaters sind, soll man mög-

---

auf dessen in den *Trois discours sur le poème dramatique* von 1660 niedergelegte Poetik verweisen. Noch vor den älteren jesuitischen Poetiklehrern tritt nun Corneille als moderne Autorität neben Aristoteles und Horaz, dies um so mehr, da er in seinem eigenen dramatischen Schaffen die Theorie des Aristoteles mit der Praxis des Seneca vereint. Vgl. J.-M. Valentin, La diffusion de Corneille en Allemagne au XVIIIe siècle à travers les poétiques jésuites, Arcadia 7, 1972, 171–199.

[28] Der Abbé H. d'Aubignac hat in seinem Hauptwerk: *La Pratique du théâtre* (Paris 1657) seinen orthodoxen Aristotelismus so weit getrieben, daß er die Regeln des Aristoteles an einzelnen Stellen, etwa in der für die französische Klassik überhaupt entscheidenden Frage der Wahrscheinlichkeit, noch weiter einschränkt. Dagegen hat Corneille, der sich bereits in seinen Dramen vielfach von jenen Regeln bewußt befreit oder sie eigenmächtig ausgelegt hatte, diese neuen Freiheiten auch in seiner Theorie, den *Trois discours* (1660), entschieden verteidigt, was wiederum den Abbé zu drei scharfen Kritiken an einzelnen Stücken von Corneille *(Œdipe; Sertorius; Sophonisbe)* veranlaßte: *Dissertation(s) concernant le poème dramatique* (1663). Vgl. R. Bray, La formation de la doctrine classique en France, Paris 1927, bes. 200–206.

[29] Denis Petau (1583–1652), der vor allem als Historiker und Theologe hervorgetreten ist, führte zusammen mit Nicolas Caussin (1583–1651) und Louis Cellot (1588–1658), welcher aber nicht am Pariser Colleg als Professor gewirkt hat, zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine erste Hochblüte des Pariser Jesuitentheaters herauf. Jouvancy rückt die drei Tragödien von Petau gleichrangig neben diejenigen Senecas.

[30] Die Tragödie *Sedecias* von P. Charles Malapert (1580–1630) zeichnet sich in den Augen von Jouvancy vor allem durch ihre vorbildliche Metrik aus.

lichst selten weibliche Figuren einführen. Aus diesem Grund soll man auch lieber Corneille lesen und nachahmen als andere noch so geschliffene und elegante Dichter – gemeint ist vor allem Racine – weil bei diesen doch fast immer eine mit Absicht erstrebte Liebesbeziehung die Hauptrolle spielt.

Nachdem er die christliche Moral hervorgekehrt hat, faßt Jouvancy die eigentliche Wirkung der Tragödie mit – moralisch umgedeuteten – Aristotelischen Begriffen: sie muß Größe und Strenge atmen, um die Zuschauer zum Mitleid zu bewegen, wenn sie das Unglück eines edlen Helden darstellt, zur Furcht, wenn sie die Strafen vorführt, die auf ruchlose Taten folgen.[31] Diesen Zielen und dem Charakter glanzvoller Größe weiß Corneille auch die sparsam eingesetzte Liebe unterzuordnen, so daß die Zuschauer hingerissen und vor Bewunderung betroffen sind. Wie zu allen Zeiten, so eilte auch bei den Jesuiten im 17. Jahrhundert die Praxis des Theaters seiner Theorie voraus. Der Vergleich von Jouvancy mit den älteren – aber auch den jüngeren – jesuitischen Poetiken[32] lehrt, daß Aristoteles allgegenwärtig ist, und daß die Poetologen stets versuchen, seine – wie sie glauben oder behaupten: reine – Theorie als in der zeitgenössischen Praxis verwirklicht und gerechtfertigt zu erweisen, was aber nicht ohne Verkürzungen und Verformungen abging. Vorläufig sei nur auf das anschauliche Beispiel der Märtyrertragödie hingewiesen, deren Held durch seine Vollkommenheit den Aristotelischen Kategorien nicht entsprechen und insofern letztlich nicht tragisch sein kann, weil er im Untergang sein höchstes Ziel erreicht.[33] Die jesuitischen Dramatiker

---

[31] Gerade derartige Wirkungen, die einer erbaulichen christlichen Moral gemäß sind, hat Aristoteles ausdrücklich (poet. 13.1452b 28–1453a6) für banal erklärt.

[32] Einen Überblick über die älteren jesuitischen Poetiken gibt J. Müller, Jesuitendrama, Bd. 2, 39. Ich hebe die Werke von A. Possevino (1593); J. Pontanus (1594); T. Galluzzi (1621); A. Donati (1631); J. Masen (1645) hervor. Zu den jüngeren, schon von Jouvancy (1691) und Le Jay (1725) beeinflußten Poetiken vgl. man Valentin, La diffusion de Corneille (o. Anm. 27).

[33] Vgl. R. Bray, La formation de la doctrine classique, bes. 289–302 (La poésie chrétienne). Er beschreibt kenntnisreich und differenziert, wie die seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts immer dringender geforderte christliche Tragödie zwar zwischen 1641 und 1645 mit zehn Beispielen, darunter Corneilles *Polyeucte*, hervortrat, sich aber weder vor der profan-literarischen noch vor der theologisch-moralischen Kritik behaupten konnte. Ähnlich urteilt später W. Krauss, Das Ende des christlichen Märtyrers in der klassischen Tragödie der Franzosen (1951), in: Studien und Aufsätze, Berlin

sehen sich demnach drei wesentlichen künstlerischen Herausforderungen gegenüber: den antiken Autoren, der gleichzeitigen Nationalliteratur und der Tradition des Ordens, die für unsere Autoren fast ganz mit der ihres eigenen Collegs zusammenfällt. Bei der Auswahl der hier zu besprechenden Stücke habe ich mich vor allem von folgenden Gesichtspunkten leiten lassen: es sollte sich um antike Stoffe handeln; die jeweiligen Erstlingswerke der drei Autoren, die jene Bedingung erfüllen, schienen für einen repräsentativen zeitlichen Längsschnitt und für die deutlichste Programmatik zu bürgen; schließlich sollte es sich um fünfaktige Tragödien handeln, die sich von den klassischen Voraussetzungen und Kriterien solcher Dramen nicht zu weit entfernen.

1959, 179–190; in essayistischer Form macht er treffend das übermächtige Zusammenwirken der neuaristotelischen mit der christlichen Orthodoxie für das Verschwinden der Märtyrertragödie nach der Jahrhundertmitte verantwortlich.

3. Lysimachus von Charles de La Rue (1643–1725)

Im Februar 1668 wurde die Tragödie *Agathocles* wahrscheinlich als erstes Stück von Charles de La Rue durch die Secundaner aufgeführt.[34] Ich beziehe mich hier auf die letzte Fassung, in der das Stück unter dem Titel *Lysimachus* seit 1670 mehrfach wiederaufgeführt und später gedruckt wurde.[35] Die Quellenautoren Pausanias (1,10,3–4) und Justin (17,1) berichten, daß Lysimachos, als er mit der tatkräftigen Hilfe des Agathokles, seines Sohnes aus erster Ehe, zum mächtigsten Diadochen aufgestiegen war, diesen auf Betreiben seiner zweiten Frau Arsinoe umbringen ließ. Pausanias[36] bemerkt dazu: „es pflegen den Menschen durch die Liebe viele Unglücke zu erwachsen." Neben den drei Hauptfiguren führt La Rue noch Amyntas als Sohn Arsinoes aus erster Ehe und Seleucus, einen gemeinsamen Sohn von Lysimachus und Arsinoe, ein.

Die Handlung: (I) Lysimachus wird in Pella von den Geten belagert. Ein Traum zeigt ihm seine drei Söhne als Tote. Das quält ihn, denn er hat Seleucus in getischer Tracht zu einem Ausfall geschickt. Bereitwillig verspricht er Arsinoe, daß Seleucus, falls er siege, herrschen solle. Gegen sein Verbot kommen Agathocles und Amyntas, die die List und das Versprechen nicht kennen, Seleucus zu Hilfe. (II) Arsinoe triumphiert bei der Nachricht vom Abzug der besiegten Feinde. Die nächsten Szenen ent-

---

[34] Sommervogel (Art. „Paris", t. 6, col. 227, n. 84 und Art. „Rue", t. 7, col. 290, n. 5) schließt nicht aus, daß die am 15. 2. 1667 aufgeführte Tragödie *Agapitus* von La Rue stamme. Ein alter handschriftlicher Namenseintrag auf der in der Bibliothèque Nationale aufbewahrten Perioche weist sie aber als Werk des P. Louis Le Valois aus. So hat es bereits Dupont-Ferrier Bd. 3, S. 243, Nr. 50, festgestellt, der jedoch den Familiennamen fälschlich als: „de" Valois wiedergibt.

[35] Bei der ersten Umarbeitung des *Agathocles*, der seit der Aufführung von Caen 1670 nur noch unter dem neuen Titel *Lysimachus* erscheint, hat La Rue auch den Text leicht geändert, wie Sommervogel (t. 7, col. 291, n. 6) durch Kollation mit einem zu seiner Zeit noch erhaltenen Manuskript der Erstfassung erkannt hat. Allerdings zeigen die von mir verglichenen Periochen (1668 vs. 1677) keinerlei wesentliche Abweichungen in der Handlung, wenn auch der Prolog, der Epilog und die vier Chorlieder der Erstfassung später entfallen sind. Nach der ersten Druckausgabe in einem prächtigen Quartband (Paris 1680) hat La Rue den Text bis zur mir vorliegenden 6. Auflage (Antwerpen 1693) nur geringfügig geändert.

[36] Pausanias 1, 10, 3: εἰώθασι δὲ ἀνθρώποις φύεσθαι δι' ἔρωτα πολλαὶ συμφοραί.

hüllen Zug um Zug die Wahrheit: der Sieger heißt Agathocles; Seleucus ist vermißt; Seleucus ist gefallen; Agathocles hat ihn getötet. Arsinoe unterstellt einen Mord; während Lysimachus unschlüssig schwankt, sucht sie vergebens Amyntas zur Rache aufzustacheln. Der entschließt sich zu einer Intrige, um den Freund zu retten. (III) Lysimachus verkündet Agathocles das Todesurteil. Nun bezichtigt Amyntas sich selbst des Mordes. Lysimachus beschließt seinen Tod; Arsinoe vermutet eine Täuschung. (IV) Agathocles ist verwirrt, streitet dann mit dem Freund um das Privileg des Opfertodes. Auch vor Arsinoe und Lysimachus beharrt jeder auf seiner Alleinschuld. Lysimachus spricht sie frei, greift aber nach einer Selbstmorddrohung Arsinoes zur Gegenintrige: beiden soll vorgetäuscht werden, der andere sei endgültig zum Tode verurteilt. (V) Agathocles widerruft nichts. Um Amyntas doch noch zu retten, nimmt er Gift. Stolz tritt er Arsinoe entgegen. Lysimachus begreift, kommt aber zu spät, denn auch Amyntas hat sich, als er vom Tod des Freundes hörte, eine tödliche Wunde beigebracht. Arsinoe jammert, Lysimachus gibt ihr die Schuld und verflucht sie.

Die Senecanachfolge ist zunächst unter technischem Aspekt besonders augenfällig;[37] Senecas Tragödienmodell scheint hier freilich streng reguliert, nach Theorie wie Praxis von Corneille temperiert. Es handelt sich um ein regelmäßig gebautes Stück in fünf Akten mit 1269 jambischen Trimetern.[38] Die Akte haben zwischen sechs und neun Szenen.[39] Die drei Einheiten sind strikt gewahrt: für die Zeit wird dies ausdrücklich betont (V. 1077; 1266).[40]

Das für die Senecanachfolge bezeichnendste Bauelement stellten zweifellos die durch die Perioche für die Erstfassung noch bezeugten

---

[37] Für den Vergleich mit Seneca und Corneille habe ich mit besonderem Gewinn benutzt: Ch. Wanke, Seneca, Lucan, Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik, Studia Romanica 6, Heidelberg 1964, und von ders., Die französische Literatur, in: E. Lefèvre (Hg.), Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama, Darmstadt 1978, 173–234 (bes. 196–207: Corneille).

[38] Die Metrik ist mit äußerster Korrektheit gehandhabt. Das gleiche gilt später für die Dramen von Le Jay und Porée.

[39] Das entspricht recht genau den Normen der französischen Klassik. Der Abbé d'Aubignac (*Pratique du théâtre,* éd. par P. Martino, Paris 1927, 246) erachtet mindestens drei und höchstens acht Szenen für einen Akt als angemessen. Corneille, *Discours des trois unités,* t. 1, 126, legt diese Zahlen zwar in der Theorie nicht genau fest, erstrebt aber innerhalb der einzelnen Stücke ausgeglichene Proportionen. Vgl. Bray, Doctrine classique, 325; J. Scherer, La dramaturgie classique en France (1950), Paris 1977, 197–199; 203; 442.

[40] Corneille, *Discours des trois unités,* t. 1, 129f., rät ausdrücklich davon ab, exakte Zeitangaben, wenn es nicht notwendig ist, in den Text einfließen zu lassen. Er will die Wahrnehmung der für die Bühnenhandlung erforderlichen Zeit dem Zuschauer überlassen; um so leichter sei es dann möglich, den Zeitrahmen über den von Aristoteles vorgeschriebenen einen Tag hinaus etwas auszudehnen.

Chorlieder dar.[41] Daß La Rue sie spätestens bei der Drucklegung gestrichen hat, kennzeichnet seine innere Entwicklung, in deren Verlauf er sich immer mehr dem Einfluß Senecas entzog und den Regeln wie den Ausdrucksformen der zeitgenössischen französischen Dichtung annäherte. Auf der profanen Bühne hatte wie in der allgemeinen Geisteskultur Frankreichs um die Mitte des 17. Jahrhunderts der Einfluß des Neostoizismus und damit auch die beherrschende Vorbildgeltung Senecas bereits wieder nachzulassen begonnen.[42]

Die vier Monologe gehen jeweils wichtigen Entscheidungen voraus. Der erste Monolog des Lysimachus (II 6) erwächst aus einer Ensembleszene. Nach Arsinoes heftiger Anklage und der ruhigen Verteidigung des Agathocles kommt der tief verzweifelte Vater auf der Bühne zu keiner Lösung.[43] Amyntas antizipiert das Todesurteil und entschließt sich aus Freundesliebe in einem knappen Monolog zum Selbstopfer (II 9).[44] Dann erst verkündet Lysimachus das Urteil, gegen seine Überzeugung und ohne neue Verhandlung. Die Selbstanklage des Amyntas bewegt ihn zu seinem zweiten Monolog (III 4).[45] Wie Senecas Helden apostrophiert er *dolor* als den ihn beherrschenden Affekt[46] und läßt sich von ihm trotz schwerer Zweifel nun zum Todesurteil gegen Amyntas bestimmen.

---

[41] Die Perioche nennt folgende Chorlieder, die jeweils auf die ersten vier Akte folgten: (1) *Agathoclem et Amyntam abeuntes votis prosequitur;* (2) *Agathoclis victoriam celebrat, et fraternam cædem luget;* (3) *Privatæ rusticæque vitæ tranquillitatem prædicat* (cf. Sen. Herc. fur. 125–201); (4) *Agathoclis et Amyntæ contentionem repræsentat.*

[42] Zu den Gründen des Bewußtseinswandels vgl. R. Lebègue, Préface, in: J. Jacquot (éd.), Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la renaissance, Paris ²1973, p. IX–XII.

[43] V. 496 (–512a): *Quò me tot inter dubia, tot fluctus feram?* Auf diese einleitende Frage folgen insgesamt neun weitere mit dem gleichen Tenor unschlüssiger Verzweiflung.

[44] V. 559–573: Die Szene beschließt passend den 2. Akt. Der Stil ist knapp, gedrängt, antithesenreich (V. 562; 572): *Servabo, vel peribo . . . Vivet, & moriar quidem . . .* Amyntas hält die Zuschauer nicht mit langen Reflexionen auf, macht sie vielmehr auf die Ausführung seines Plans gespannt.

[45] V. 662–690: Der längere der Lysimachus-Monologe, unmittelbar nach der Stückmitte. Der Auftakt: *Quid anime, quid jam statuis? aut quo vindices/Convertis iras?* erinnert sogleich an Seneca (cf. e. g. Tro. 662; Med. 895). Die Apostrophe des eigenen *animus* wird später variiert durch Anrufung der ihn gleichzeitig aufstachelnden und hemmenden Mächte (V. 678b–681a): *Quo natura, quo me adigis dolor?/Quid sævus; aut quid mollis? ulcisci jubes,/Prohibesque: mentem reprimis, & stimulas: manum/Impellis, & repellis.* Ähnlich ratlos klingt auch das abschließende Paradox (V. 689 sq.): *Ruat in Amyntam fulmen: & vel tu dole/Anime; modò ille doleat, unde & tu doles.*

[46] Vgl. Herc. fur. 75; Med. 914; 916; 930; 944.

Agathocles ist sich in seinem Monolog (V 4) bewußt, jetzt die endgültige Entscheidung zu setzen: *morere, Agathocles, morere* – Selbstanrede und Selbstermahnung erinnern wieder an Seneca.[47] Dieser längste Monolog (V. 1138–1170a) gebührt Agathocles, dem reiferen der beiden Freunde, weil sein Todesentschluß, durch den er den Freund retten, aber mehr noch in einem echt römischen Ritual der *devotio* für seinen Irrtum Sühne leisten will, die einzig angemessene und endgültige Lösung des tragischen Konfliktes darstellt und daher genauer expliziert werden soll. Die Szene ist dreigegliedert: auf die Entschlußfassung und Selbstanrede (V. 1138–1149a) folgt eine erneute Selbstparänese mit differenzierter Begründung und dem Vollzug (V. 1149b–1161); durch gleichzeitige Anrufung der Unterweltsgottheiten und der *noverca* wird schließlich die förmliche *devotio* eingeleitet (V. 1162–1170a):

Proceres silentum, vosque fraterni, precor,
Adeste manes: tuque, tu nostræ appetens
Noverca vitæ: nostra se vobis dicat
Anima vovetque: etc.

Die meisten Dialoge sind Zwiegespräche. Gespräche mit Vertrauten haben geringe Bedeutung, da die Vertrauten selbst als Personen minderen Ranges sich beratend oder tröstend in die Situation einfügen, aber keine ernsten Auseinandersetzungen mit den Helden führen, wie Seneca und, in Abmilderung seines Vorbildes, auch Corneille sie gestaltet haben.[48] Die erste Begegnung zwischen Agathocles und Arsinoe (I 5) exponiert die entscheidende Voraussetzung, daß

---

[47] Von dessen vier Beispielen für den Imperativ: *morere* (Phae. 1184; Oed. 951; 1027; Ag. 1012) sind die drei ersten Selbstapostrophen. Als nächstes Vorbild kann Phaedras Selbstmordszene (Sen. Phae. 1159–1198) gelten.

[48] Vgl. Wanke, Die französische Literatur, 200ff.; und von ders., Seneca, Lucan, Corneille, 86–94. Unter den Szenentypen kommen die Monologe Seneca noch relativ am nächsten. Bei den anderen Typen spürt man den abschwächenden Einfluß Corneilles. Zudem erhielten Personen minderen Ranges in den französischen Jesuitentragödien auch deswegen keine tragenden Rollen, weil, wie Jouvancy (rat. disc. ac doc., p. 78) kritisch im Hinblick auf die – seit 1663 gelegentlich, ab 1694 regelmäßig aufgeführten – Komödien bemerkt, es nicht Aufgabe der jesuitischen Erziehung sein könne, den meist vornehmen Zöglingen die Gebärden, die Sprache, die Scherze und Sitten der Dienerschaft beizubringen. Die Autoren und Schauspieler außerhalb der Collegienbühnen waren in diesem Punkt freier. Vgl. L. V. Gofflot, Le théâtre au collège, Paris 1907, 106f.; Dupont-Ferrier, Collège de Clermont, t. 1, 291.

beide den unbedingten Herrschaftsanspruch erheben, mündet aber nicht in einen offenen Streit. In allen *altercationes* tritt Amyntas als einer der Partner auf, weil er sich der Handlungsbewegung diametral entgegenstellt.[49] Während wir nur vier knappe Stichomythien treffen,[50] sind die Antilabai häufiger. Die Affekte werden klar artikuliert, ohne aber je völlig ungehemmt hervorzubrechen. Von den Dreiergesprächen ist nur eines zwischen Arsinoe, Lysimachus und Agathocles bemerkenswert (II 6), weil es eine förmliche Gerichtsverhandlung, allerdings ohne Beschlußfassung darstellt.[51]

Originell und geglückt aber ist die längste Szene des Stückes (IV 5), in der La Rue, gegen die von Seneca beobachtete Dreischauspielerregel und offenbar auch von Corneille unabhängig, die vier Hauptpersonen zu einer chiastischen Konfiguration von hoher Spannung zusammenführt.[52] Jeder der Akteure steht zu zwei anderen in einer engen Paarbindung und zum dritten im Gegensatz. Nun erwachsen aber paradoxerweise für jeden aus den Bindungen schwere Konflikte, während die sich kreuzenden Antagonismen einander momentan aufheben. Anders gesagt: Lysimachus will gegen Arsinoes und Agathocles' Willen diesen retten und trifft sich darin mit Amyntas, der die gleichen Gegenspieler hat; diese, die an sich verfeindeten Arsinoe und Agathocles, besetzen die Endpunkte der anderen Diagonale. Lysimachus und Amyntas reden weit mehr, damit sich ihre die Wahrheit verfehlende Argumentation erschöpfen kann. Moralisch ergibt sich eine andere Grenzziehung, da Lysimachus und Arsinoe im Unrecht sind, Agathocles und Amyntas im Recht. Im logischen Kalkül macht La Rue sich hier die dialektische und kasuistische Schulung des jesuitischen Lehrprogramms zunutze.

---

[49] Zu diesem besonderen Szenentypus vgl. B. Seidensticker, Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas, in: Bibl. d. klass. Altertumswiss. N. F. 2.32, Heidelberg 1969, 34ff.; 57ff.; 76ff.

[50] III 5, V. 691–694: Lysimachus-Arsinoe; III 6, V. 782 sq.: Arsinoe-Amyntas; IV 2, V. 896–903: Agathocles-Amyntas; IV 5, V. 971–974: Agathocles-Amyntas.

[51] II 6, V. 425b–495: Den weit hergeholten, rein verleumderischen Indizienbeweis der Arsinoe widerlegt Agathocles, indem er präzise zwischen *error* und *scelus* oder *crimen* unterscheidet, mit überzeugenden Wahrscheinlichkeitsargumenten, die sich auf sein bekanntes untadeliges Ethos stützen. Die Szene mündet in den erwähnten 1. Monolog des Lysimachus (V. 496–512a).

[52] V. 946–1056a.

Mehr noch als die dramatischen Bauformen, die durch Corneille gebrochen und abgewandelt erscheinen, bedingen Sprache und Metrik Parallelen und Übereinstimmungen mit Seneca, ohne daß man über längere Partien eine systematische Senecanachahmung belegen könnte; denn annähernd ebenso deutlich und häufig sind die Anklänge an Vergil.[53] Außer in den zahlreichen Sentenzen[54] wirkt Senecas Einfluß am stärksten in der Gestaltung der Personen, denn diese sind, ungeachtet des griechischen Kolorits und einer allgemeinen klassizistischen Mäßigung, nach den Dogmen des römischen Stoizismus geprägt.[55] Die deutlichsten Strukturparallelen bestehen zur *Phaedra,* obschon dort die Titelheldin aus einem anderen Motiv handelt, tatsächlich ein abscheuliches Verbrechen begeht und dafür zu Recht mit ihrem Leben büßt; wörtliche Zitate, Anspielungen oder Imitationen finden sich nicht. Arsinoe wird einzig von Ehrgeiz und Machtgier getrieben; sie erwidert die Liebe des Lysimachus nicht, sondern nutzt sie erpresserisch aus; sogar die Liebe zu den eigenen Kindern ordnet sie völlig ihrem Machtinteresse unter; gegen Agathocles entwickelt sie, von allen Aussagen und Indizien unbeirrt, *novercale odium.* Ihre Reue in der Schlußszene ist unglaubhaft.

---

[53] Ich greife nur wenige Beispiele heraus: V. 9: *prima ... quies* ≈ A. 2,268; V. 11: *Vix fessa primus lumina imbuerat sopor* ≈ G. 4,190; A. 2,253; 3,511; die Traumerzählung des Lysimachus erinnert insgesamt an Aeneas' Bericht von der Erscheinung Hectors (A. 2,268–297); V. 195sq.: *triumphatæ ... gentes* ≈ G. 3,33; V. 278: *ruimus in hostes* ≈ A. 2,353/358; V. 283: *illaudatus* ≈ G. 3,5; V. 389: *Spectator oculis hauries* ≈ A. 4,661; 12,945sq.; V. 462: *Magis inde cœcus fratris ægrescit dolor* ≈ A. 12,46; V. 491: *Nil deprecabor* ≈ A. 12,931; V. 692: *durus, intractabilis* ≈ A. 4,439; V. 893b: *quis te cœcus huc adigit furor* ≈ A. 2,244.

[54] Ich habe folgende notiert: V. 310: *Populum ille solus regere, qui servat, potest;* V. 459: *Et dividendi suspicax regni timor;* V. 440b–441: *Ut miserum queat / Fortuna facere, facere sceleratum nequit;* V. 698: *Lentus facinoris ultor absolvit reum;* V. 857b–858a: *dum sors juvat, / servire disce tempori;* V. 871b–872: AGATH. *Amore qui solo est reus, / Non est.* AM. *Amantum solus est judex amor;* V. 1111b–1112a: *Quod nulla queas / Vi facere, stultum est persequi;* V. 1209: *Mortem negare nemo cupienti potest.*

[55] Am eindringlichsten ist diese besondere Heldengesinnung der französischen Klassik, die sich gerade auch in den Jesuitendramen relativ rein und dauerhaft ausgeprägt hat, beschrieben bei W. Rehm, Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland, GRM 22, 1934, 81–106; 213–239. Grundlegend zum Verständnis von Corneilles Helden: G. Lanson, Le héros cornélien et le „généreux" selon Descartes, RHLF 1, 1894, 397–411, sowie S. Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros, Paris 1963.

Zunächst erscheint das Fallenlassen der im Stoff vorgegebenen und der Person Arsinoes sehr angemessenen erotischen Motivation nur als ein durch das Regeldiktat des Schuldramas erzwungener Verlust.[56] Aber La Rue gewinnt dadurch beachtliche Vorzüge. Die wichtigste Errungenschaft ist die neue Thematik, die sich als Kontinuität, Legitimation und Zusammenbruch von Herrschaft umschreiben läßt, eine Problemstellung, die für jene Zeit und zumal für das oben charakterisierte Publikum ungemein aktuell und faszinierend war.[57] Indem er statt eines einzigen Prätendenten deren drei aufbietet, kann La Rue den Handlungsknoten kunstvoller schürzen und besonders die Retardation des 4. Aktes reicher ausgestalten.[58] Schließlich findet er mit dem freiwilligen Opfertod des Amyntas eine dezente und überzeugende Strafe für die Bosheit der Arsinoe.

Zumindest darüber kann Lysimachus am Ende die Genugtuung empfinden, die er bereits antizipiert (III 5), als er ihr in Amyntas den wahren Mörder des Seleucus vorzustellen glaubt. Während Theseus bei Seneca schuldlos einer Täuschung erliegt, beruht die Tragik des Lysimachus nach christlichem Verständnis auf klarer Schuld, die aus einem Rollenkonflikt erwächst. Er wird schuldig durch übergroßen dynastischen Ehrgeiz und durch die unbeherrschte Liebe zu Arsinoe; nach dem Tod des Seleucus vereinen sich beide Motive zu maßlosem Rachedurst, der aber nur auf ihn selbst zurückschlägt; er stürzt vom Glück ins Unglück und gelangt zu reuevoller Einsicht. Was Corneille über die Verwendbarkeit derartiger gemischter Charaktere sagt,[59]

---

[56] Während Justinus jenes Motiv übergeht, erwähnt Pausanias (1,10,3) ausdrücklich das Zeugnis einiger Historiker, Arsinoe habe sich in Agathokles, den Mann ihrer Schwester Lysandra, verliebt und ihm erst, nachdem er sie zurückgewiesen hatte, nach dem Leben getrachtet. In seiner späteren Tragödie *Cyrus* (1679) hat La Rue die Liebe der Palmyra zu Cyrus deswegen darstellen können, weil die Prinzessin nach dem offenkundigen Vorbild der *Bérénice* von Racine (aufgef. 1670) am Ende aus Gründen der Staatsräson Verzicht zu leisten bereit ist, ohne dann das Opfer tatsächlich bringen zu müssen.

[57] Vgl. W. Theile, Stoffgeschichte und Poetik – Literarischer Vergleich von Ödipus-Dramen (Sophokles, Corneille, Gide), Arcadia 10, 1975, 34–51, bes. 38ff.

[58] Für meisterlich hat M. de Cubières-Palmézeaux (*Sylla*. Tragédie en cinq actes ... précédée d'une dissertation dans laquelle on cherche à prouver ... que cette pièce est du grand Corneille ... Paris 1805) auch den 4. Akt des *Sylla* (1671) von La Rue erklärt; allerdings hält er das Stück auch aus diesem Grund für eine Schöpfung Corneilles.

[59] *Discours de la tragédie*, t. 1,94f.

läßt aber die Entscheidung von La Rue, nachträglich ihn statt des Agathocles zum Titelhelden zu erheben, als problematisch erscheinen. Denn mehr als Lysimachus weckt das Freundespaar das Mitempfinden der Zuschauer. Die Zwecklüge des Amyntas ist als letzter Ausweg verzeihlich. Er stellt die unbedingte Freundestreue nicht nur über eigene Herrschaftsambitionen, sondern sogar über die Loyalität zur Mutter, weil er deren Haß als verwerflich erkennt, Lysimachus vor dem Sohnesmord bewahren will und Agathocles als den durch Herkunft und Leistung allein legitimierten Thronerben ansieht.[60] Er zeigt wahrhaft stoische Seelengröße.

Während Amyntas jedoch handelt, gegen das Verhängnis das eigene Leben einsetzt, das Todesurteil für sich ertrotzen will, sieht Agathocles fast völlig passiv von Anfang an unerschütterlich dem Tod entgegen. Die von Lysimachus zunächst knapp angedeutete Möglichkeit einer Begnadigung mit Ehrverlust (V. 436) kommt für ihn nicht in Betracht. Seine Schuld hat eine subjektive und eine objektive Komponente: während er die Übertretung des Kampfverbotes durch den strahlenden Sieg als aufgewogen ansieht,[61] will er die Tötung des Bruders, obwohl er sie mehrfach als Irrtum bezeichnet, unbedingt mit dem Leben sühnen. Er ist der eigentlich tragische Held, da ihm durch Schicksalsfügung aus einer relativ geringen Verfehlung die schwersten Konsequenzen erwachsen, so daß er – im Gegensatz zu allen anderen – gar nicht anders handeln kann als er handelt. Seine stolze Entscheidung ist zugleich eine Absage an den verblendeten, unbarmherzigen Vater, dessen Unglück er sehenden Auges in Kauf nimmt. In seiner Loyalität gegenüber Arsinoe, die ihn so sehr haßt, schwingt auch Verachtung mit (V. 1193f.). Die tragische Antinomie zwischen gottgesandtem Schicksal und persönlicher Entscheidung wird aber nicht diskutiert oder im dramatischen Spiel ausgetragen: es geht nur um das Gesetz von Schuld und Sühne, das die Überlebenden moralisch vernichtet, die Sterbenden zu ewigem Ruhm erhebt[62]

---

[60] V. 265–270; 1036–1038a. Den gleichen Aspekt hebt auch Charilus, der dem Agathocles wohlgesonnene Oberbefehlshaber der macedonischen Truppen, hervor (V. 859b–864a).

[61] Lysimachus selbst hatte ja zuvor gegenüber Arsinoe erklärt (V. 326sq.): *Majus obsequio facit, / Inobsequens quicumque mihi regnum asserit.*

[62] Cf. Jouvancy, rat. disc. et doc., p. 50: *itaque rectius deprometur* (sc. *argumentum*) *è sacris Litteris, aut Ecclesiasticis historiis atque Annalibus, in quibus mira est heroicorum facino-*

und den Lauf der Weltgeschichte verändert. La Rue hat mit Agathocles einen stoischen Tugendhelden geschaffen, wie er reiner und vollkommener aus dem paganen Stoff nicht zu formen war. Die Unbedingtheit seiner ganz römisch gedachten *devotio* aus Sühne und aus Freundesliebe rückt ihn mehr in die Nähe republikanischer Helden vom Schlage eines Cato Uticensis, als daß sie an bestimmte Tragödienfiguren Senecas denken ließe, bei dem kein edler Held durch Selbstmord endet. Motivation und Art seines Unterganges trennen ihn anderseits aber auch von den christlichen Märtyrern, selbst wenn man deren todesmutiges Glaubenszeugnis als subtilere Form der Selbstvernichtung auffaßt.

W. Krauss[63] hat dargelegt, über welche starken – theologischen und dichtungstheoretischen – Bedenken sich das christliche Märtyrerdrama in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts hinwegzusetzen hatte, um in Corneilles *Polyeucte* den unwiderruflich letzten Höhepunkt zu erreichen. Anders als die meisten seiner Ordensbrüder hat La Rue, wie die von ihm gewählten Stoffe zeigen – *Agathocles/Lysimachus* (1668/1670); *Sylla* (1671); *Cyrus* (1679)[64] – jene Einwände klarer erkannt und ernster eingeschätzt und, die Auseinandersetzung mit dem unüberbietbaren Paradigma meidend, als überzeugter Humanist sein

---

rum varietas & copia . . .; p. 51: *grandius aliquid ac severius spirare debet Tragœdia; cujus est animos spectantium vel ad misericordiam impellere, exhibenda viri probi calamitate* . . .; vgl. Rehm, Römisch-französischer Barockheroismus, 87ff.; 96ff.; Wanke, Seneca, Lucan, Corneille, 184f.

[63] W. Krauss, Das Ende des christlichen Märtyrers in der klassischen Tragödie der Franzosen (1951), in: Studien und Aufsätze, Berlin 1959, 179–190.

[64] Eine am 2. August 1673 aufgeführte Tragödie *Cyrus restitutus,* deren Handlung nach der Perioche (BN Rés. Yf. 2645) mit dem 1679 aufgeführten und 1680 erstmals gedruckten *Cyrus* nur ganz wenig gemein hat, läßt sich La Rue überhaupt nicht sicher zuordnen. Das hat Boysse, Théâtre des Jésuites, 166, richtig vermutet, allerdings zu vorsichtig ausgedrückt, wenn er nicht sicher zu wissen erklärt, ob dem 1680 gedruckten *Cyrus* der Text der Aufführung von 1673 zugrundeliege. Wir können dies sicher wissen: es ist völlig ausgeschlossen. Dupont-Ferrier, t. 3: Appendices G–H, Le théâtre au Collège (1579–1761), Nr. 69, p. 245, geht daher zu weit, wenn er La Rue kommentarlos als Verfasser des *Cyrus restitutus* von 1673 angibt. Auch bei dem am 3. August 1678 aufgeführten *Manasses* ist die Urheberschaft fraglich. Nur Sommervogel, t. 6, col. 297, Nr. 21 (Art. „Rue") weist die Tragödie eindeutig La Rue zu; Boysse, Théâtre des Jésuites, 171, gibt keinen Autor an, und Dupont-Ferrier, t. 3, p. 246, Nr. 85, vermutet als Urheber entweder den Père La Rue oder den Père de Jouvancy, welche beiden im Jahr 1678 nebeneinander als Rhetorikprofessoren amtierten.

Heldenideal innerhalb des Rahmens der Aristotelischen Mesotes sowie zugleich im jüdischen oder heidnischen ‚Vorraum der Offenbarung' (Krauss) angesiedelt; die fromme christliche Überhöhung seiner Helden oder die schaudervoll-erbauliche Verurteilung ihrer Gegenspieler hat er somit passend der Phantasie der Zuschauer überlassen. Zwar ist der Schreckenstraum des Lysimachus in seiner doppelten dramatischen Funktion als Spannung erregende Vorhersage und als Manifestation irrationaler Schicksalsmächte dem Traum der Pauline vom Anfang des *Polyeucte* nachgebildet,[65] aber als maßgebendes Modell für *Lysimachus* hat La Rue den *Nicomède* von Corneille gewählt. Die literarische Analyse hat gezeigt, daß Corneille hier drei hauptsächliche Komponenten unlöslich miteinander verschmolzen hat: den von ihm ausdrücklich zitierten, aber nach anderen Quellen stillschweigend ergänzten Bericht des Justin; die Tragödie *Cosroès* von Rotrou; den zeitgenössischen Kampf von Louis II de Bourbon, Prince de Condé.[66] Aus Prusias II. wird Prusias I., der Verräter Hannibals; aus dem von Rom lancierten Nikomedes II., der den von Vater und Stiefmutter zugunsten der gemeinsamen Kinder versuchten Mordanschlag abwehrt und seinerseits den Vater umbringen läßt, wird der Hannibalschüler und Romgegner Nicomède, der gegen Roms Interessen seine Heirat mit der armenischen Prinzessin Laodice durchsetzt, durch Hochherzigkeit den römisch gesonnenen Stiefbruder Attale für sich gewinnt und, nach großzügigem Thronverzicht mit Vater, Stiefmutter, Stiefbruder ausgesöhnt, die Königswürde erlangt. Wichtiger als diese Details, die immerhin die literarische Deszendenz – von Cellot[67] zu Rotrou, von Rotrou zu Corneille, von

---

[65] Man könnte auch an einen Einfluß von J. Rotrou denken, dessen Märtyrertragödie *Le véritable Saint-Genest* (1646) ebenfalls mit dem Bericht über einen Schreckenstraum beginnt; allerdings deutet in Wirklichkeit dieser Traum der Valérie auf ihre bevorstehende Hochzeit hin. Vgl. W. Pabst, Funktionen des Traumes in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts, ZfSL 66, 1956, 154–174, der die dramentechnische Funktion solcher Traumerzählungen darin erkannt hat, daß sie in der programmatisch ganz auf die Ratio ausgerichteten Tragödie der französischen Klassik Einbruchspforten des Irrationalen darstellen.

[66] Diese verwickelten Stoffbeziehungen und Quellenverhältnisse sind ausführlich und übersichtlich behandelt in dem unentbehrlichen Handbuch von H. C. Lancaster, A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part I–V (1929–1942), Repr. New York 1966; hier: II 2, 686–694.

[67] In der ersten Blütezeit des französischen Jesuitentheaters hat der Père L. Cellot,

Corneille zu La Rue – klar belegen, sind die Ideen, die jeweils die Neugestaltung bestimmt haben. Von den einschlägigen theoretischen Erwägungen, die Corneille nachträglich im *Discours de la tragédie*[68] angestellt hat, hebe ich die zwei wichtigsten heraus.

Nach seiner Auffassung muß eine Tragödie nicht immer Mitleid und Furcht zugleich, sondern kann auch alternativ den einen oder den anderen dieser Affekte allein erregen. Da dies durch die Bühnenpersonen geschieht, die im Widerstreit zwischen – allen möglichen – Leidenschaften und natürlichen oder konventionellen Empfindungen agieren, können innerhalb einer Tragödie Mitleid und Furcht auch je für sich von verschiedenen Personen erregt werden. Allerdings komme die höchste Wirkung der Katharsis als einer moralischen Läuterung immer nur durch Vermittlung der Furcht zustande; denn während das Mitleid den Bühnenfiguren gelte, empfinde man Furcht für sich selbst. Im *Nicomède* werde angesichts der tödlichen Gefahren, die dem vollkommenen Titelhelden von seiner Familie und von den Römern drohen, zunächst reines Mitleid geweckt. Daneben aber errege der nicht ganz böse, sondern nur schwache Charakter des Prusias, da das Mitleid mit Nicomède die Abneigung gegen ihn vergessen mache, unsere Furcht vor familiärer Selbstzerfleischung, bewahre also eine Mutter vor halsstarrigem Nichtverzichtenwollen auf die ihren Kindern zustehenden Rechte, einen Ehemann vor zu großer Willfährigkeit gegenüber seiner zweiten Frau zuungunsten seiner Kinder aus erster Ehe, jedermann vor der Begierde, sich mit Gewalt des Gutes oder der Würde eines anderen zu bemächtigen. Den Handlungstypus des *Nicomède,* bei dem von vornherein feststehendes Wissen um die Verwandtschaftsverhältnisse mit dem Nichtvollzug einer Tötung kombiniert ist, erklärt Corneille in genauem Gegensatz zu Aristoteles[69] für den besten der vier möglichen tragischen Handlungstypen. Folgerichtig hat er daher die Handlung nur bis zur klar demonstrierten Beinahe-Katastrophe vorangetrieben, um sie dann doch zu einem glücklichen Ausgang zu führen. Dabei nimmt er so-

---

der in La Flèche und an verschiedenen anderen Collegien gelehrt hat, das erste, vielbeachtete Beispiel einer *Chosroes*-Tragödie geschaffen, die er 1630 in seinen *Opera poetica* im Druck erscheinen ließ. Daß das Stück um diese Zeit auch in Paris aufgeführt worden ist, darf man mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuten.

[68] *Discours de la tragédie,* t. 1,91 f.; 94 f.

[69] *Discours de la tragédie,* t. 1,96–99. Dagegen: Arist. poet. 14.

gar eine schwerwiegende Verfälschung der historischen Wahrheit bewußt in Kauf, weil seine Lösung zwar nicht der speziellen, aber doch der generellen Wahrscheinlichkeit Genüge tue und jedenfalls die größere moralische Wirkung erziele, wenn sie Nicomède vom Vatermord entlaste.

Ohne hier auf die besonderen Qualitäten des *Nicomède,* die Verzahnung der familiären mit der weltpolitischen Konfliktebene, die Charakterzeichnung, die spannungsvolle Dramaturgie näher eingehen zu können, möchte ich vergleichend prüfen, wie La Rue jene theoretischen und praktischen Vorgaben aufgenommen hat. Er hat zunächst eine vom gleichen Quellenautor Justin überlieferte, ganz ähnlich angelegte[70] familiäre Greuelgeschichte gewählt. Die Vater-Sohn-Paare Prusias-Nicomède und Lysimachus-Agathocles und die Stiefmütter, die sogar den gleichen Namen Arsinoe tragen, entsprechen einander. Während Corneille indessen eine von Arsinoe selbst unabhängige, aber politisch höchst konfliktträchtige Liebe des Nicomède und als Arsinoes Heiratskandidaten und Machtprätendenten ihren romfreundlichen Sohn Attale hinzuerfindet, hat La Rue den historisch belegten erotischen Strang der bei der Stiefmutter ansetzenden Doppelmotivation abgeschnitten, aber Amyntas nach dem Beispiel des Attale eingeführt. Wie Corneille so läßt auch er die Affekte Mitleid und Furcht von verschiedenen Personen erregen: von Agathocles ausschließlich Mitleid, von Lysimachus vorwiegend Furcht; man kann sogar auf Grund der Titeländerung vermuten, daß die Umarbeitung den Hauptzweck hatte, Gestalt und Problematik des Herrschers deutlicher hervorzuheben und die von ihm ausgehende moralische Wirkung der Furcht zu verstärken. Zwischen Nicomède und Agathocles besteht aber ein ganz wesentlicher Unterschied: durch die Tötung des – nur zu diesem Zweck erfundenen – Seleucus, eine objektiv schwere Verschuldung infolge einer subjektiv geringfügigen Verbotsübertretung, hat La Rue Agathocles mit echter Tragik

---

[70] Justinus hat aus dem im ganzen viel sachlicheren und eindringlicheren Geschichtswerk des Pompeius Trogus mit Vorliebe derartige Episoden ausgewählt und noch aus eigenem aufgeputzt. Vgl. jetzt H.-D. Richter, Untersuchungen zur hellenistischen Historiographie. Die Vorlagen des Pompeius Trogus für die Darstellung der nachalexandrischen hellenistischen Geschichte (Iust. 13–40), Europäische Hochschulschriften, R. III: Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 333, Frankfurt/Main-Bern-New York 1987.

im Aristotelischen Sinne ausgestattet und, da er Lysimachus entgegen der Überlieferung nicht zum Sohnesmörder machen wollte, die Logik der Selbstmordlösung begründet. Seine große Stärke erblicke ich in der jeweils ungemein sorgfältigen Fixierung des Schlußpunktes: eingedenk der Anweisungen und der Musterstücke Corneilles[71] wählt er stets ein unerhörtes, weltgeschichtlich bedeutendes Ereignis, auf das er dann die mehr oder weniger frei erfundene Handlung gleichsam als poetisch-deutende Vorgeschichte, als dichtgedrängte Geschehensabfolge eines einzigen Schicksalstages zulaufen läßt.

Indem er den geschichtsträchtigen Schlußmoment vorher determiniert und dann erst die Handlung vom Ende her organisiert, gewinnt La Rue in den späteren Dramen *Sylla* (1671) und *Cyrus* (1679), die ich noch kurz in die Betrachtung einbeziehen will, auch eine unverfängliche Möglichkeit die Liebesthematik einzuführen, um sie sogleich der Herrschaftsthematik klar unterzuordnen. Außerdem wählt er in diesen beiden Fällen die Schlußform der demonstrierten Beinahe-Katastrophe, die aber mit einer letzten Peripetie überwunden wird. Obschon dies für die Schultragödie durchaus nicht ungewöhnlich war, mag er dazu unmittelbar von aktuellen französischen Vorbildern angeregt sein, von Corneilles *Cinna* (1643) beim ausnahmsweise französisch geschriebenen *Sylla,* von Racines *Iphigénie* (1674) beim *Cyrus* (1679). Voltaire, der uns das sicherste Zeugnis der Authentizität des *Sylla* gibt,[72] hat zugleich bewundernd dieses Drama eines Corneille für würdig erachtet, und ein späterer Kritiker[73] wollte tat-

---

[71] *Discours de la tragédie,* 116–118.

[72] The Complete Works. Correspondence and Related Documents, vol. 85–135 (= Correspondence, 1–51), ed. by Th. Besterman, Genève-Buffalo-Oxford 1968–1977; hier: vol. 123 (= Correspondence, vol. 39), 1975, D 18040 (24. 11. 1772), p. 170: „Si la Tragédie dont vous me parlez est Sylla le Dictateur, il est sûr qu'elle est du jésuite La Rue, prédicateur du Roi, homme de Lettres, . . .“; ibid. D 18061 (2. 12. 1772), p. 183: „Je crois, Monseigneur, que vous êtes déja instruit de l'avanture de cette Tragédie de Sylla . . . qu'on attribuait à nôtre père du théâtre. Elle est véritablement d'un écolier, puisque le jésuite Larue qui en est l'auteur, et qui a tant prêché devant Louis 14, n'a jamais été au fond qu'un écolier de rhétorique. J'avais vu cette pièce il y a environ soixante et cinq ans. Je me souviens même de quelques vers . . . Le père Tournemine, mauvais raisonneur, et très ampoulé personage, mit en tître de sa copie, *Sylla, Tragédie digne de Corneille.* Un autre jésuite qui avait plus de goût, éffaça *digne.* C'est en cet état qu'elle est parvenue aux héritiers . . .“

[73] M. de Cubières-Palmézeaux (vgl. o. A. 58).

sächlich Corneille als den wahren Autor erweisen. Das unerhörte historische Ereignis am Schluß, der Rücktritt des Sylla, bringt nicht nur die von drei adligen Römerinnen gegen ihn gehegten Mordpläne zum Scheitern, sondern erscheint zugleich als der wahre Ausgangspunkt der Monarchie des César. An der Größe des Sylla scheiden sich die Geister, so daß sich nach ausgeklügelter poetischer Gerechtigkeit eine nur zum geringeren Teil tragische, im wesentlichen aber glückliche Lösung ergibt: die rein selbstsüchtigen Mordpläne von Emilie und Aristie gehen ins Leere, beschwören nur deren eigenen Untergang herauf, Pompée will zwar, kann aber nicht würdiger Nachfolger des Sylla sein, einzig César, der standhaft seiner Frau Cornélie die Treue hält, zugleich aber hochherzig Sylla, obwohl er ihn haßt, jenes Mordkomplott entdeckt, kann zusammen mit der ebenso edelmütigen Cornélie, die, ohne sein Wissen von Sylla erpreßt, zur Rettung seines Lebens sogar ihre Ehe zu opfern bereit war, einer glänzenden Zukunft entgegensehen.

Hatte La Rue sich mit *Sylla* am weitesten von der Tradition des lateinischen Schuldramas gelöst und am engsten an das zeitgenössische französische Theater angenähert, so ist ihm nach einer deutlichen Rückwendung mit *Cyrus* ein überzeugender Kompromiß gelungen. Boysse[74] zitiert daraus zwei längere Partien (III 2, V. 528–576; IV 5, V. 886–937) in französischer Übersetzung und spricht von einer Inspiration durch Racine, die eine Verwandtschaft zwischen dessen Iphigénie und der Palmyra von La Rue bewirkt habe.

Worin bestehen die Parallelen? In einer Szene des 3. Aktes (V. 528–576) drängt Cyrus seine Verlobte Palmyra zum baldigen Vollzug der Hochzeit, obwohl ihm sein bereits geschlagener und gefangengesetzter Großvater Astyages die Auslieferung seines Vaters Cambyses, den er seit langem gefangenhält, nur unter den zwei Bedingungen zugesagt hat, daß Cyrus nicht Palmyra heirate und daß er deren Vater Harpagus, der ihn, Astyages, zweimal verraten habe, an ihn ausliefere. Mit dem Feingefühl der Liebenden spürt Palmyra die drohende Gefahr, ohne sie zu erkennen, und zögert mit ihrer Zusage; Cyrus ist verstimmt, zweifelt erst an ihrer Liebe, glaubt dann zwar ihrem Liebesgeständnis, enthüllt ihr aber nicht die Wahrheit. Im Sinne von Boysse könnte man zum Vergleich etwa jene Szene aus der

[74] Boysse, Théâtre des Jésuites, 171–176.

Iphigénie (III 6) heranziehen, in der Achille zunächst über Agamemnons schnöden Plan hellauf empört ist, sich von Iphigénie, die ihren Vater verteidigt, verkannt fühlt, dann ihre reine Liebe spürt und sich um so entschlossener ihrer Opferung zu widersetzen erklärt.

Im *Cyrus* wiederum faßt Harpagus, um das Leben des Cambyses zu retten und die Herrschaft des Cyrus zu ermöglichen, den doppelten Entschluß, sich selbst in die Hand seines Todfeindes Astyages zu geben und zuvor seiner Tochter den Verzicht auf die Heirat mit Cyrus zu befehlen. In diesem Gespräch des Vaters mit der Tochter (IV 5, V. 886–962a), die schließlich ihrer Liebe entsagen und sich seinem Willen fügen will, erkennt Boysse ausdrückliche Reminiszenzen an zwei Stellen aus der Szene IV 4 der *Iphigénie*. In beiden Fällen zeigt sich tatsächlich ein gleicher Gedankengang: da der Vater die Liebe und die geplante Hochzeit mit dem würdigsten Helden als das willkommenste Glück seiner Tochter gestiftet hat, wird sie ihm auch unter umgekehrten Voraussetzungen mit gleicher kindlicher Ergebenheit das schwerste Opfer bringen. Der doppelte Unterschied, daß Iphigénie sterben und Palmyra weiterleben soll, während anderseits Harpagus selbst sich opfert und Agamemnon unversehrt bleibt, könnte zunächst, da er die Tragik nicht aufhebt, als unwichtig erscheinen, gewinnt aber besondere Bedeutung, wenn man, von der Annahme einer Racinenachahmung durch La Rue ausgehend, feststellt, daß dieser selbst den aus Herodot und Justin stammenden Stoff ausdrücklich um eben jene zwei Punkte der Gefangenschaft des Cambyses und der Liebe der Palmyra ergänzt zu haben erklärt.[75] Wieder hat er den glücklichen Ausgang, das eindeutig überlieferte historische Faktum des Wechsels der Weltherrschaft von den Medern zu den Persern, nicht angetastet, aber er hat dem historischen Geschehen zwei tragische Komponenten beigegeben, die eine Katastrophe als vorgeschaltete Alternative mindestens umrißhaft aufscheinen lassen.

Ob man eine direkte Nachahmung Racines für gegeben oder mindestens für nicht ganz ausgeschlossen erachtet oder ob man jene Ver-

---

[75] Herodot 1, 107–130; Iustin. 1, 4–6. La Rue sagt (Lutetiae Parisiorum [1]1680, p. 52; Antverpiae [6]1693, p. 48): *His per fabulæ licentiam duo adjicimus. I. Cambysem, Cyri patrem, in vincula traditum ab Astyage: hanc unam fuisse Cyro, instigante matre, defectionis causam. II. Cyrum, grati animi causa, Palmyram Harpagi filiam conjugem duxisse. Ex Herodoto & Justino.*

wandtschaft aus einer poetisch-konzeptionellen Konvergenz erklärt, richtig bleibt, was Boysse abschließend feststellt (176): „On trouvera sans doute que la Palmyre du Père La Rue ne fait pas trop mauvaise figure au milieu des héroïnes tragiques du XVIIe siècle." Dieses Urteil gilt gewiß auch für die meisten anderen seiner Gestalten. Plagiate wird man bei ihm vergeblich suchen, und dort, wo er Seneca, Vergil, Corneille, Racine nachahmt, handelt es sich um überbietende Nachahmung, um eine schöpferische Auseinandersetzung, bewahrt er jederzeit seine unverwechselbare Originalität. Diese zeigt sich, wie die von Boysse zitierten Szenen belegen, nicht zuletzt darin, daß unter seiner Feder die lateinische Sprache der französischen an Lebendigkeit, Ausdrucksfähigkeit und feiner psychologischer Nuancierung um nichts nachsteht.

4. Eustachius Martyr von Gabriel François Le Jay (1657–1734)

Im Februar 1684 wurde die Tragödie *Eustachius Martyr* als erstes Stück von Gabriel François Le Jay aufgeführt.[76] Der Stoff ist älteren Kirchenhistorikern entnommen;[77] für leichte Änderungen und Zusätze beruft Le Jay sich auf die dichterische Freiheit, die nur an die Wahrscheinlichkeit gebunden sei.[78]

Die Handlung: (I) Hadrian überhäuft den Feldherrn Eustachius nach dessen Sieg über die Dacer mit Dank und gewährt seinen Gefangenen, dem christlichen Brüderpaar Agapitus und Theopistus, Bewegungsfreiheit. Weil Eustachius heimlich Christ ist, lehnt er das Angebot des Triumphes mit Götteropfern ab. Seine Frau Trajana, eine Verwandte Trajans und Heidin, soll ihm Dispens erwirken, sonst wird er sein Christentum öffentlich bekennen. (II) Die beiden Brüder beschließen, Götterbilder und -altäre umzustürzen. Hadrians Offiziere, Proculus und Theodorus, beschuldigen Eustachius, er mißachte die Götter. Der Kaiser will Beweise abwarten. Er läßt die Christen nach ihrem Frevel einsperren und verhängt über sie den Tod. Er zwingt Trajana zum Geständnis des Christentums ihres Mannes, dem er den Triumph nur ersparen werde, wenn er den Prozeß gegen die Christen loyal leite. (III) Eustachius ist dazu bereit; doch entschließt er sich jetzt zum Bekenntnis seines Glaubens und zum Tod. Die Angeklagten stehen stolz zu ihrer Tat; an den Kreuzeszeichen auf ihrer Brust erkennt Eustachius sie als seine vor langer Zeit verschollenen Söhne. Er offenbart sich ihnen mit Trajana, die sich die Alternative setzt, entweder Gnade für Mann und Söhne zu erlangen oder zu sterben. (IV) Als Hadrian alles erfährt, will er hart gegen Eustachius vorgehen. Trajana bittet ihn um Gnade und will sich selbst opfern. Während er zögert, bekennen sich Eustachius und seine Söhne als Christen und wünschen sich den

---

[76] Über das Leben von Le Jay (1657–1734) informiert Michaud, Biographie universelle ancienne et moderne, t. 24, p. 39 sv. Die vollständige Bibliographie gibt Sommervogel (t. 4, 765–783); dort (766) findet sich ein Hinweis, daß die von Le Jay für die Aufführung von 1693 gründlich umgearbeitete und später in die Werkausgabe (*Bibliotheca rhetorum* . . ., Parisiis 1725; t. II, p. 73–120) aufgenommene Fassung des *Eustachius Martyr* von der ersten des Jahres 1684 beträchtlich abweiche.

[77] Er selbst beruft sich (in der mir vorliegenden Ausgabe: *Bibliothecae rhetorum liber dramaticus,* Ingolstadii 1727, p. 2) auf Baronius (*Annales ecclesiastici a Chr. n. ad ann. 1198,* t. 1–12, 1588–1607; dort: 2,26 sq.; 89), Surius (*De probatis Sanctorum historiis,* t. 1–6, Col. Agripp. 1570–1575) und Johannes Damascenus (PG 94–96; dort: 94, 1381 sq.). Cf. Acta Sanct. Sept. VI (1867) 123–135.

[78] *Liber dramaticus* (1727), præf., p. 2: *varia isthæc diversi generis eventa sic Theatri legibus accommodavimus, ut informarent Episodia, immutatis quibusdam pro licentiâ Fabularum, aut etiam quibusdam aliis præter veritatem historicam adjectis.* Cf. Biblioth. rhet. (1725), vol. II, p. 38–41; 44sq.

Tod. Trajana kann sie nicht umstimmen. Hadrian will Trajana und die Söhne begnadigen, verurteilt aber Eustachius zum Tod. (V) Eustachius ist froh, daß nur er sterben soll; die Söhne sind betrübt, weil ihnen der Tod vorenthalten wird. Alle drei lehnen den doch schließlich von Trajana erwirkten Gnadenerweis ab. In plötzlicher Ergriffenheit bekehrt sich Trajana zu Christus. Hadrian will sie alle verschonen, wenn nur Trajana beim alten Glauben bleibe. Sie lehnt ab. Ihr Mann und ihre Söhne werden getötet. Hadrian schont Trajana aus Pietät gegen seinen Vorgänger. Im Schlußmonolog widmet sie ihr Leben Christus.

Mit 1580 Versen zeigt das Stück wahrhaft barocke Ausmaße.[79] Daß es das längste von Le Jay blieb, erklärt sich weder aus dem Übereifer des Anfängers[80] noch aus seiner späteren Arbeitsüberlastung, sondern aus der umfassenden Konzeption. Im Vergleich zum *Lysimachus* etwa ist die dramatische Technik noch ausgefeilter, das Personenaufgebot noch differenzierter. Le Jay konfrontiert nicht nur die drei Hauptfiguren in verschiedenen Kombinationen, sondern gibt auch den beiden intriganten Offizieren Hadrians einerseits und den jungen Christen andererseits als Nebenfiguren eine schärfere Charakteristik. Die dogmatischen Extrempositionen sind durch diese beiden Paare besetzt, während die dramatischen Konflikte von den jeweils zur Gegenseite offenen Hadrian und Eustachius sowie der mitteninne stehenden Trajana in Gang gehalten werden. Hatte La Rue sich öfter mit Deskriptionen begnügt, so greift Le Jay zu starken Theatereffekten, wenn er genau in der Stückmitte mit der Anagnorisis eine erste Peripetie,[81] im letzten Akt mit dem Bekehrungswunder eine zweite[82] einführt.

---

[79] Laut Scherer, Dramaturgie classique, 296; 441, umfassen aber die meisten Stücke der französischen Klassik zwischen 1650 und 1900 Verse. Corneilles *Polyeucte* beispielsweise hat 1814 Verse.

[80] Obwohl er die PRÆFATIO (p. 1) mit einem Bescheidenheitstopos einleitet: *Primum illud rudioris olim & nondum expertæ satìs Musæ specimen edimus; paulò confidentiùs fortè, quàm par esset* . . . Er vergleicht dann seine Vorliebe für sein Erstlingsstück mit der besonderen Zuneigung der Eltern für ihre Erstgeborenen.

[81] Diese erstreckt sich, kunstvoll gestaffelt, über drei Szenen: III 3–5. Zuerst erkennt Eustachius seine Söhne (V. 768–773); dies spricht er spontan, aber doch mehr zur Bestärkung seines eigenen Eindrucks aus (V. 793: *generosa soboles!*), ohne daß sie ihn verstehen. Nachdem Trajana hinzugetreten ist, beginnt dann erst sie zu begreifen (V. 812sqq.), und nach einer erklärenden Rede des Eustachius (V. 814b–828) erkennen schließlich die Söhne ihre Eltern.

[82] V 2, V. 1407–1427: Trajana stößt nur wenige knappe Sätze hervor, während die Söhne und Eustachius Christus um Vollendung des Wunders bitten, dessen Wirkungen sie an ihr gewahren.

Le Jay benutzt vor allem die Monologe dazu, die eigene, freie Willensentscheidung der sich zum Christentum bekennenden und zum Martyrium entschlossenen Personen vorzuführen.[83] Im längsten der vier Monologe entschließt sich Eustachius direkt vor der Anagnorisis zum offenen Bekenntnis und damit zum Tod.[84] Und sogleich nach dem Wiedersehen der ganzen Familie endet der 3. Akt mit einem knappen Monolog der Trajana, die die Indifferenz verwirft und sich aus *pietas* entscheidet, entweder Schonung für alle zu erwirken oder mit ihnen in den Tod zu gehen.[85] Neben absoluter Selbstverfügung der Charaktere ist so klare dramatische Konsequenz gewonnen, die zugleich die den Jesuiten wichtige theologische Aussage verdeutlicht, daß die freie menschliche Entscheidung dem Eingreifen der göttlichen Gnade vorausgehen soll.[86] Der Monolog Hadrians ist die Reaktion auf die ränkevollen Beschuldigungen seiner Paladine gegen Eustachius: weise Zurückhaltung kennzeichnet den philosophisch gebildeten Herrscher; diese milde Humanität ist durchaus echt, nicht, wie Baronius ausdrücklich erklärt hatte,[87] nur

---

[83] Demgegenüber ist im *Polyeucte* beim Protagonisten wie bei den anderen Figuren das Zusammenspiel von Willen und Gnade viel undurchschaubarer. Während die ältere Kritik die Gnade überbetont hatte (A. Adam, Histoire de la littérature, 1, 537–539: „*Polyeucte* est la tragédie de la grâce"), hat W. Blechmann (Göttliche und menschliche Motivierung in Corneilles „Polyeucte", ZfSL 75, 1965, 109–134) die immanente Motivation, für Polyeucte das unbedingte Streben nach *gloire*, hervorgehoben. Die Willensentscheidung der christlichen Märtyrer in den Jesuitendramen hat aber prinzipiell eine andere, nämlich metaphysische Intention.

[84] III 2, V. 655–683. Diese Entscheidung soll natürlich als ganz frei und von väterlicher Solidarität unbeeinflußt vorgestellt werden:

666b–670 *Quò rapis, ô Deus!*
Sequor! vel in me Cæsar iratus fremat;
Dilecta Christo capita, nos eadem manent
Periculorum fata; vobiscum ratum est
Idem subire mortis aut vitæ genus . . .

679–681 *At si, quod Deus faxit, precor,*
Intrepida pietas nescit ignavos metus;
Adero pericli socius & mortis comes.

[85] III 6, V. 866b–873.

[86] Diese dogmatische Pointierung richtete sich damals besonders gegen den Calvinismus und den Jansenismus.

[87] Baronius, Annales ecclesiastici, t. 2, p. 89 (ad annum Christi 120): *Hadrianus igitur ipso in Imperium ingressu, etsi erga omnes Romano subjectos Imperio optimum Principem, tamen in Christianos exhibuit se Phalaridem: eo nimirum consilio, ut pœnarum atrocitate atque sævitia a Pietatis cultu, & religione quam susceperant, abstinerent . . .*

geheuchelt; zugleich tritt aber ein zweiflerisch-passivischer Zug hervor, der sich mit fortschreitender Handlung zu ohnmächtiger Resignation verdichten wird.[88]

Die dramatische Bewegung konzentriert sich am stärksten in fünf Zwiegesprächen der Mittlerin Trajana, von denen jeder Akt eines aufweist.[89] Das längste, weil exponierende zwischen Eustachius und Trajana beschließt den 1. Akt: noch steht er in hoher Gunst und kann ihr seine Alternative: Dispens oder Selbstanzeige aufzwingen. Die Gegenbewegung des 2. Aktes, der ohne ihn abläuft, höhlt seine Stellung aus, so daß Trajana im Schlußdialog sich Hadrian offenbaren und sein verschärfendes Gegenultimatum hören muß: Eustachius wird Triumphator oder Richter sein. Wenn Eustachius zu Beginn des 3. Aktes die Richterrolle wählt, so deswegen, weil er sich mit den Angeklagten gemeinsam als Christ bekennen will; nur Trajana glaubt an einen Kompromiß. Im 2. Gespräch mit Hadrian, das in eine Stichomythie einmündet, stellt nun sie ihn vor die Alternative, entweder sie alle zu begnadigen oder auch ihren eigenen Tod hinzunehmen. Dies und ein neuer Kompromiß um den Preis des Stillhaltens scheitert am Starrsinn der Christen. Aus deren Verweigerung entwickelt sich aber Trajanas Bekehrung, so daß sie selbst im letzten

---

[88] Neben dem Monolog (II 4, V. 432–440a: *Paulum opperiri decuit*) ist die drittletzte Szene charakteristisch (V 7, V. 1525–1555a):

Alitur, & crescit malum;
Suisque majus robur è damnis capit.
. . . . . .
Dum quæro longè monstra, consurgunt prope.
En mediâ in Aulâ tutus, & nostro in sinu
Latebat hostis: sanguinem nostrum inficit
Fœdatque dira pestis!

In der PRÆFATIO (p. 3sq.) begründet Le Jay, daß er abweichend von der Überlieferung Trajana erst unmittelbar vor dem Tod ihres Mannes sich bekehren und erst einiges später als diesen und ihre Söhne den Tod erleiden lasse: . . . *quod & minùs abhorret ab Hadriani moribus, quem naturâ suâ mitem & humanum, qualem fuisse historici referunt, non decebat sinè aliquâ ingrati animi suspicione, tam citò sævire in Trajani consanguineam: & ipsi Theatro conveniebat magìs, quod nimium cruentari non debet.*

[89] Es handelt sich um folgende Szenen:
I 4, V. 127–251 EUST. – TRAJ.: Dispens oder Selbstanzeige
II 8, V. 496–604 HADR. – TRAJ.: Eustachius als Triumphator oder Richter
III 1, V. 605–654 EUST. – TRAJ.: Scheinkompromiß
IV 2, V. 906–979 HADR. – TRAJ.: Gnade oder Tod für alle
V 5, V. 1479b–1521a HADR. – TRAJ.: Bekenntnis und Ablehnung der Begnadigung

Gespräch gegenüber Hadrian unnachgiebig bleiben muß.[90] Das gesamte Geschehen gleicht einer Lizitation, bei der auf immer großzügigere Angebote immer massivere Absagen antworten, bis die Unvereinbarkeit beider Positionen evident und die Katastrophe unvermeidlich ist.

Es gibt in diesem Drama keine echte individuelle Tragik, denn obwohl sie in unlösbare Konflikte geraten, entscheiden sich alle Personen im Sinne ihrer Voraussetzungen richtig. Für Eustachius wird der anfangs so strahlende militärische Ruhm dreifach überboten: durch die Wiederentdeckung der Söhne; durch die Bekehrung Trajanas; durch den gemeinsamen Märtyrertod. Daß Trajana zur Erkenntnis der Wahrheit vorstößt, ist der höchste Lohn für ihre jahrelange Treue zum Christen Eustachius und für den aktuellen Einsatz ihres Lebens. Die vorläufige Begnadigung gilt weniger ihrer Person als der Charakteristik Hadrians. Als Mittlerin zwischen den Fronten hat sie dramentechnisch und moralisch die typisch weibliche Hemmfunktion, die den Heroismus der männlichen Helden um so erhabener hervortreibt.[91] Klarer noch als Lysimachus bei La Rue erscheint hier Hadrian als der große Verlierer. Klüger und humaner zwar als jener hat er von vornherein auf Milde statt auf Härte gesetzt, aber an der christlichen Umwertung aller seiner Werte muß er schließlich verzweifeln; denn auch wenn Eustachius ihm ausdrücklich das einräumt, was des Kaisers ist, nämlich unbedingte soldatische *fides* (V. 1014–17),[92] so kann dies weder seinem umfassenden Machtanspruch

---

[90] V. 1515–1519

Nec ut queam servare, si Christum abdicem;
Christum abdicare, morti ut eripiam, velim.
Mitte ista: Conjux vivere hac lege abnuant
Sobolésque. Easdem potiùs ad pœnas rapi
Natos parentes impera: hoc unum precor.

[91] Dies hat für das Epos überzeugend dargelegt J. Th. Kakridis, The Rôle of the Woman in the Iliad, Eranos 54, 1956, 21–27.

[92] V. 1014b–1017a

Nostra nil in te fides
Nil peccat animus: quâ licet, promptos habes
Obsequium ad omne Caesar. Hoc Christus docet
Jubétque.

Das Zitat von Mt 22,21 *(Caesari date, quod Caesaris est)* ist ganz deutlich. Bereits in der Eröffnungsszene sind *fides* und *obsequium* die Leitbegriffe für Eustachius im Gespräch mit Hadrian.

noch seinem Wahrheitsdrang genügen. Auf seine bohrenden Fragen zeichnet ihm der Gardepräfekt die Christen als perverse und indolente Fanatiker, das Pauluswort: ‚den Juden ein Ärgernis, den Heiden eine Torheit' bestätigend,[93] aber Hadrian blickt tiefer: der Verlust des Eustachius war noch zu verschmerzen, doch Trajanas Abfall macht ihm erschreckend deutlich, daß die neue Bewegung trotz allen Unterdrückungsmaßnahmen bis ins innerste Zentrum Roms vorgedrungen ist und den Staat in seinem Bestand gefährdet; seine fragende Apostrophe an die zu lange schon untätigen Götter, an einen seine Blitze längst nicht mehr schleudernden Jupiter klingt eher verzweifelt als hoffnungsvoll, ein Eindruck, den die Vergilanklänge durchaus verstärken.[94]

Die Analyse hat beiläufig verdeutlicht, daß bereits für den debütierenden Dramatiker Le Jay Senecas Tragödien keinen Modellcharakter mehr besitzen. Dies bestätigen seine theoretischen Äußerungen. Als er seine 1695 aufgeführte Tragödie: *Josephus fratres agnoscens* bald danach veröffentlichte, führte er zum Beweis seiner These, Tragödien bedürften keiner Liebesepisoden, ja solche seien sogar tragischen Gegenständen wesentlich fremd, nach Sophokles und Euripides – und vor Corneille sowie dem späten Racine – aus der Antike noch Seneca an, den er nicht als einen vollkommenen Inbegriff der drama-

---

[93] V. 1528b–1536a

Indoles Gentis férox
Et dura, Cæsar; patria quæ spernit Sacra,
Et pervicaci mente Galilæum colit.
Non illa amores novit, aut sentit metus.
Ama scelestos; nempe quòd amentur dolent.
Blandire precibus, lædis: intenta minas,
Faves: trucida, gratiæ cumulum adjicis.
Hostes, amicos, munera, & vitam & necem
Statuunt in æquo.

Cf. Paul. 1 Kor. 1,23. Den gleichen Gedankengang trägt in einer auch formal ähnlichen Rede Stratonice im *Polyeucte* (I 3) vor.

[94] V. 1551b–1555a

Scilicet, resides Dei!
Túque ô, Supremum quem Deûm regem ferunt
Hominúmque, tantum cernis et pateris nefas,
Jupiter! Ubi illa, sontium in pœnas, manu
Vibrata quondam fulmina?

Cf. Verg. Aen. 4,206–218.

tischen Kunst vorstelle, dessen meiste Stücke aber bei wenigen strengeren Regulierungen unter den Tragödien nicht den letzten Rang einnähmen; in diesen zahlreichen hervorragenden Dramen – er nennt die echten Stücke bis auf *Oedipus* und *Hercules furens* –, die die französischen Dichter für ihre Zwecke geradezu vollständig ausgeschrieben hätten, spiele die Liebe nur eine geringe Rolle.[95] Über diese leicht ironische Distanzierung geht Le Jay dreißig Jahre später in seiner *Poetik* weit hinaus, wenn er von den unter Senecas Namen überlieferten Tragödien nur noch *Medea, Phaedra, Troades* als echt ansieht und mit Berufung auf Vossius erklärt, jener erdrücke mit seinem Sentenzenreichtum die Kraft seiner Leidenschaften, sei in Vergleichen zu weitschweifig, zu langweilig in seinen Monologen und überhaupt zu unerfahren und unkundig in der dramatischen Kunst.[96]

Es erübrigt sich also ein Vergleich mit Seneca. Aber auch die Konfrontation von *Eustachius Martyr* mit den Tragödien von La Rue erscheint als wenig aufschlußreich, weil jener begabte und ehrgeizige Dichter geraume Zeit sein Dichtertum als Selbstzweck begriffen, einerseits Seneca durchaus geschätzt und nachgeahmt, anderseits sich in seiner Entwicklung als Tragiker der profanen Bühne seiner Zeit aufs engste angenähert hat; La Rue hat, um nur noch diese Unterschiede zu Le Jay hervorzuheben, in allen drei sicher authentischen Tragödien Stoffe aus der antiken Profangeschichte gewählt, also das Märtyrerdrama strikt gemieden, und stets bedeutende Frauenrollen eingesetzt. Während also Seneca und La Rue keine verbindlichen Modelle für Le Jay darzustellen scheinen, drängt sich der Vergleich mit Corneilles *Polyeucte martyr* (1641/42) geradezu auf. Einer der wichtigsten Gründe, warum überhaupt Le Jay ein Märtyrerdrama geschrieben hat, ist sicher der, daß Corneilles Vorbild für die Jesui-

---

[95] Biblioth. rhet. liber dramaticus (1727), p. 66sq.: *At quasnam ille Amori, quem rejicimus mandavit partes tot inter eximia Dramata, quæ penè integra nostrates Pœtae suos in usus exscripserunt?*

[96] Biblioth. rhet. (1725), vol. II, 70–72: *Ut ut est, egregium et magnificum Julii Scaligeri de Senecâ, quisquis ille fuerit, judicium illud est, ut existimet eum nulli Græcorum majestate carminis extitisse inferiorem, cultu verò ac nitore etiam Euripide majorem. At pauci sunt qui de Senecâ tam honorificè sentiant. Fuerit ille quidem gravis et abundans sententiis, inquit Vossius, sed illæ affectuum vim elidunt. Notatur idem, quòd in exponendis comparationibus sit prolixior et fastidiosior in Monologis, qui sæpè Actum integrum occupant. Cæterum Dramaticæ artis tam rudis, tam ignarus visus est, ut ne lectam quidem ab eo fuisse Aristotelis, aut Horatii Poeticam oporteat.*

tentragödie immer unbestrittene kanonische Geltung behauptet hat.[97] Vor den Verfechtern der reinen Aristotelischen Lehre, daß der tragische Held nicht zu hoch über das menschliche Maß emporgerückt werden dürfe, fühlten sich die jesuitischen Verfasser von Märtyrerdramen durch Corneilles im Hinblick auf *Polyeucte* beanspruchte Modifikation[98] ein für allemal gedeckt, auch wenn Corneille selbst nach der offenkundig schon viel schwächeren *Théodore* (1647) später anders geurteilt hatte. Jedenfalls wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte noch etliche Märtyrertragödien, bisweilen – 1667 und 1672 – sogar zwei in einem Jahr von den Jesuiten auf die Bühne gebracht. Die Bedenken der Theologen gegen eine Profanierung der heiligen Überlieferung und eine Infragestellung der Glaubenswahrheiten hatten ohnehin für das Collegientheater keine Bedeutung, da sie im Gegenteil von den positiven pädagogisch-moralischen Zwecksetzungen völlig verdrängt wurden.

Während der *Sainct Eustache martyr* von Baro[99] mit dem Stück von Le Jay wenig mehr als den Titel gemein hat, rückt Corneilles *Polyeucte martyr* für Le Jay gleichberechtigt neben seine übrigen Quellen und unterliegt damit ebenso dem von beiden ausdrücklich befolgten Grundsatz, daß man nicht am Kern der Fabel, wohl aber am Beiwerk ändern und sonst Einzelzüge weglassen oder hinzufügen dürfe.[100] Seine Auseinandersetzung mit *Polyeucte* ist keine durchgehende, intensive *imitatio,* sondern enge Anlehnung an das Grundmuster und berechnete Auswahl einzelner Züge. Ich hebe zwei Motive

---

[97] Noch viel gründlicher und ausführlicher als Jouvancy (*De ratione discendi et docendi,* 1692, p. 50sq.) hat sich Le Jay in seiner *Poetica* (Biblioth. rhet., vol. II, p. 1–72) die von Corneille in seinen *Discours* und *Examens* entwickelte Dramenpoetik zu eigen gemacht. Vgl. Valentin, La diffusion de Corneille ... à travers les poétiques jésuites (s. o. A. 27).

[98] *Discours de la tragédie,* t. 1, p. 91; *Examen* (de *Polyeucte*), t. 1, p. 967.

[99] Vgl. Lancaster, French Dramatic Literature in the 17th Century, II 1, 174f.; das Stück wurde 1639, zwei Jahre nach der Weihung der großen Pariser Marktkirche an den gleichen Heiligen, aufgeführt, aber erst 1649 gedruckt. Zwischen 1584 und 1678 gab es nach Müller, Jesuitendrama, Bd. 2, 107, allein auf deutschen Jesuitenbühnen 16 Stücke mit diesem Stoff.

[100] Corneille, *Discours de la tragédie,* t. 1, p. 103–106, mit ausdrücklicher Berufung auf Arist. poet. 14.1453b22–26; ebenso im speziellen Fall des *Polyeucte* (*Examen,* t. 1, p. 967). Le Jay vertritt die gleiche Auffassung (*Liber dramaticus,* 1727, p. 72: *Præfatio* zur Josephstrilogie): *Si modò nihil affinxeris, quod veritatem sacram impugnet aut labefactet, non video, cur tam in sacris, quàm in profanis æqua Poëtarum inventioni potestas non relinquatur?*

hervor: die Schändung der heidnischen Götterbilder, die indes vom Titelhelden auf seine Söhne übertragen ist, und die Bekehrung der Ehefrau auf der Bühne. Insgesamt jedoch hat Le Jay weit mehr fiktive Momente Corneilles unterdrückt als übernommen. Durch den Verzicht auf eine Liebesepisode, auf den vorausgehenden Märtyrertod eines Freundes, auf die Taufe des Helden, auf die Bekehrung des Blutrichters – der bei Corneille zugleich der Schwiegervater ist – kann er sich ganz auf den Tod des Protagonisten konzentrieren. Es ist hier weder möglich noch nötig, die vielfältigen Qualitäten von Corneilles Tragödie ausführlich zu würdigen; nicht einmal die Fülle der Interpretationen, die – bei nur geringfügigen Einwänden – immer neue Vorzüge entdecken, vermag ich zu referieren. Immerhin seien die solide Grundlegung von H. C. Lancaster, die umsichtige Betrachtung von A. Adam, die neostoizistische Auslegung von J. Maurens und die engagierte Analyse von H.-J. Neuschäfer erwähnt.[101]

Wie ist angesichts des übermächtigen Vorbildes die Leistung von Le Jay zu bewerten? Seine entscheidende Maßnahme ist die radikale Vereinfachung, ja Vergröberung; er reduziert die gesamte Problematik auf eine einzige logische Gedankenfolge: die einzelnen Personen müssen sich zu ihrer Überzeugung bekennen und dafür alle Konsequenzen auf sich nehmen. Die Christen erleiden den Tod, gewinnen aber ihr ewiges Heil, während die überlebenden Heiden an der unaufhaltsamen Auflösung ihres Götterglaubens und damit ihrer staatlichen Ordnung verzweifeln. Hatte sich Polyeucte ganz allein gegen vier sehr differenzierte Gegenspieler zu behaupten, so muß Eustachius sich nur, durch Hadrians Loyalitätsanspruch und den Bilderfrevel der Christen provoziert, öffentlich als Christ bekennen, dann gewährt ihm Gottes Gnade die Anagnorisis, so daß er sich gemeinsam mit seinen Söhnen zum Tod entschließen kann; dieses Glaubenszeugnis wiederum bewirkt Trajanas Bekehrung. Hatte Corneille die eigene Dignität der Welt in Pauline repräsentiert, deren reine Liebe durch dreifachen Verzicht zur äußersten Herausforderung gesteigert war, so steht die ihr nachgebildete Trajana ganz nach der Konvention

[101] Lancaster, French Dramatic Literature, II 1, 319–331; Adam, Histoire de la littérature française, 1, 535–544; Maurens, La tragédie sans tragique; le néostoïcisme dans l'œuvre de Corneille, Paris 1966, bes. 284–304; 312; Neuschäfer, Corneille. *Polyeucte*, in: Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart, hg. v. J. v. Stackelberg u. K. Heitmann, Bd. 1, Düsseldorf 1968, 116–136; 371–373.

der anderen Märtyrerdramen innerlich von vornherein auf der Seite ihres Mannes; damit gewinnen aber immerhin die beiden Wunder an Glaubwürdigkeit, während Corneilles im ganzen viel dichtere und feinere vraisemblance im dénouement vor allem durch die Bekehrung des Félix leicht beeinträchtigt erscheint, selbst wenn der neue Märtyrer Polyeucte als Vermittler dieser Gnade zu denken ist.

Wenn wir Familie, Gesellschaft und Staat als die höchsten diesseitigen Werte erkennen, zu deren Gunsten Eustachius seinem Glauben entsagen soll, gewahren wir die tieferen Intentionen von Le Jay. Corneille hatte dem profanen Publikum seiner Zeit den Glauben in einer allen Regeln der Kunst gehorchenden ‚tragédie chrétienne' vorführen wollen; La Rue hatte sich auf profane Historienstoffe beschränkt, aber die allgemein menschlichen – und nur zugleich auch: christlichen – Tugenden: Edelmut, Freundesliebe, Seelengröße, Todesverachtung exoterisch über das Collegienpublikum hinaus für die gleiche größere Öffentlichkeit proklamiert. Le Jay nun will eine wahrhafte *tragoedia sacra* im Sinne der älteren Jesuitendramatiker und im Einklang mit seinem engen Kollegen Jouvancy ganz vornehmlich esoterisch als moralisches Schaustück für sein jugendliches Publikum gestalten.[102] In dieser Hinsicht sind die Geradlinigkeit der von Nebenstücken freien Handlung, die anspruchsvolle Profilierung von Raum, Zeit und Personen, die klare Konfrontation der beiden Parteien, die in stetiger Steigerung eingesetzten dramatischen Effekte als spezifische Vorzüge anzuerkennen.

Ähnliche Grundzüge kennzeichnen auch die weitere reiche Bühnenproduktion des Père Le Jay während seiner langen Tätigkeit als Rhetorikprofessor (1692–1711). Er experimentierte unermüdlich, suchte die traditionellen Spielformen ganz auszuschöpfen und neue zu entwickeln. Drei innerhalb von vier Jahren entstehende Tragödien

---

[102] Bereits Nicolas Caussin, der erste große Autor des Pariser Jesuitentheaters, hatte 1620 seine fünf Dramen unter dem Titel: *Tragœdiæ sacræ* im Druck erscheinen lassen. Und Jouvancy (rat. disc. et doc., p. 50) betont ausdrücklich den religiösen Charakter der Collegienaufführungen: *Omnino Christiani theatri decus hoc est, ut sanctos etiam ludos habeat.* Auch Le Jay (*Præfatio* zu *Josephus fratres agnoscens,* 1727, p. 71–74) unterstreicht mit Hinweis auf *Polyeucte* sowie auf *Esther* und *Athalie* den Vorrang der religiösen Stoffe vor den profanen. Vgl. auch A. Schimberg, L'éducation morale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en France sous l'ancien régime (XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles), Paris 1913, bes. 368–415.

schloß er thematisch zu einer sehr erfolgreichen und vor allem in Deutschland eifrig rezipierten Josephstrilogie zusammen.[103] Zu seinen vier fünfaktigen Tragödien – wie auch zu denen anderer Autoren – schuf er selbst die aufwendigen Ballette für die Aktpausen und schrieb darüber auch eine theoretische Abhandlung.[104] Besondere Vorliebe entwickelte er für die dreiaktigen Dramen und stellte in der Druckausgabe des *Josephus venditus,* eines seiner fünf derartigen Stükke, ausdrücklich fest, daß deren Handlungsaufbau den Postulaten des Aristoteles nach organischer, dreigegliederter Ganzheit und nach Meidung überflüssiger Episoden geradezu zwangsläufig vollkommen entspreche.[105] Ebendieses Drama studierte er im Februar 1704 auch in einer eigenen französischen Version ein und bereitete damit dem immer stärkeren Vordringen der Muttersprache auf der Bühne des Pariser Jesuitencollegs den Weg; die Aufführungen an den ludi sollemnes freilich blieben – mit Ausnahme der Ballette und Zwischenspiele – bis zuletzt lateinisch. Angesichts der Breite seiner Produktion, seiner zunehmenden Routine und technischen Perfektion, seiner – bisweilen eigenwilligen – Regelgläubigkeit erweist sich Le Jay letztlich eher als ein meisterlicher Rhetor denn als ein inspirierter Dichter und bestätigt das Urteil von A. Adam, der dem Père Bouhours vorwirft, er habe Le Jay wie auch andere seiner Schüler zur Oberflächlichkeit erzogen.[106]

---

[103] Vgl. R. Wimmer, Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu, Frankfurt/M. 1982, bes. 434–438.

[104] Biblioth. rhet. (1725), vol. II, p. 521–579: *Liber de choreis dramaticis.*

[105] *Liber dramaticus* (1727), p. 124: *Hic verò trium actuum modus, quamvis neque à veteribus, neque à recentioribus usurpatus esse in Tragœdia videatur, ipsa tamen actionis Dramaticæ natura & conditione nititur. Constare enim verò illam tribus omnino partibus Aristoteles auctor est, Principio, Medio, atque Fine. Quæ si totidem planè Actibus repræsentari commodè possint; adeò ut suam actus quisque partem integram exhibeat, quis demum id reprehendat?*

[106] Adam, Histoire de la littérature française, t. 5, p. 78: „Il leur donna le goût de l'élégance facile, de la critique brillante et superficielle, il leur inspira le dédain des qualités solides."

5. Brutus von Charles Porée (1676–1741)

Wenn Voltaire, der das Collège de Louis-le-Grand von 1703 bis 1711 besuchte, dem strengen und wenig umgänglichen Père Le Jay mit Abneigung begegnete, so hat er umgekehrt seinen Lieblingslehrer, den Père Charles Porée, sein ganzes Leben lang aufrichtig bewundert, verehrt und literarisch nachgeahmt.[107] In der Person dieses glanzvollen Redners, Dichters und Erziehers hat am Ende der hier betrachteten Epoche der Geist des Pariser Jesuitencollegs noch einmal eine vollkommene Ausprägung erfahren. Für uns ist es reizvoll zu ergründen, inwieweit sich die Lobeserhebungen seiner von ihm faszinierten Schüler[108] an einem kleinen Ausschnitt seines dichterischen Werkes nachvollziehen lassen.

Im August 1708 wurde die Tragödie *Brutus* als erstes Stück von Charles Porée aufgeführt.[109] Die Handlung ist nach Ps.-Aurelius Victor und Livius gestaltet:[110]

(I) Tiberius, der ältere Sohn des Konsuls Brutus, will mit Marcus, dem Sohn des Konsuls Valerius, und anderen jungen Adeligen den vertriebenen Tarquinius wieder

---

[107] Vgl. R. Naves, Le goût de Voltaire, Paris 1938, bes. 148–153, der die einschlägigen Aussagen eher von kritischer Distanz Voltaires gegenüber seinem Lehrer bestimmt sieht; R. Pomeau, Voltaire au collège, RHLF 52, 1952, 1–10; R. Schiltz, Voltaire et Louis le Grand, in: Louis le Grand. 1563–1963. Etudes. Souvenirs. Documents, Paris 1963, 83–98.

[108] Über das Leben von Ch. Porée informiert Michaud, Biographie universelle, vol. 34, 109sv.; vgl. den Nachruf in: Mémoires de Trévoux, t. 41, mars 1741 (Ndr. Genève 1968, p. 141–145). Das vollständige Werkverzeichnis bei Sommervogel, t. 6, 1021–1033. Geradezu unerschöpflich das Monumentalwerk von J. de La Servière, Un professeur d'ancien régime: le père Charles Porée, S. J. (1676–1741), Paris 1899.

[109] Da Porée erst im gleichen Jahr auf die Rhetorikprofessur in Paris berufen worden war, hatte er das Stück offenbar größtenteils schon in Rouen, seiner vorhergehenden Station, verfaßt.

[110] Porée gibt folgenden Quellenhinweis (Caroli Porée, e Soc. Jesu tragœdiæ. Ed. operâ P. Cl. Griffet, ejusdem Soc. Sacerdotis. Lut. Paris. 1745, p. 1): *Aurel. Vict. Histor. Rom. Breviar. Titus Liv. & c.* Der Eintrag in der gemeinten, nicht von Aurelius Victor stammenden Schrift *De viris illustribus* (c. 10, ed. Pichlmayr, p. 33) ist aber so knapp, und die Anlehnung an Livius ist so eng, daß man diesen als Hauptquelle anzusehen hat. Einzelnes mag auch aus Dionysios von Halikarnaß und aus Plutarchs *Publicola* stammen.

zur Herrschaft bringen. Titus, der jüngere Brutussohn, lehnt dies als ein Verbrechen scharf ab. Doch macht Albinus, der Gesandte des Tarquinius, ihn zum Mitverantwortlichen. (II) Obwohl deutlich gewarnt, vertrauen die Konsuln ihren Söhnen. Sie versprechen sich, daß jeder über die des anderen richten soll. Brutus stellt seine Söhne zur Rede: beide erklären sich für loyal. Trotzdem droht er ihnen für den Fall einer Verschwörung mit dem Tod. Titus fürchtet um den Bruder. Da meldet Marcus die Verhaftung des Albinus und den Tod eines Teils der Verschwörer. Tiberius will offen losschlagen; Titus warnt ihn vor dem Vatermord, dem er sich widersetzen werde; er rät, sich gemeinsam der Gnade des Vaters anzuvertrauen. (III) Während sein Kollege die Verschwörung erledigt wähnt, ahnt Brutus die Wahrheit und spricht sie in einem bitteren Monolog aus. Titus leugnet erst und nimmt dann die Schuld allein auf sich. Tiberius glaubt sich verraten, will Titus töten, begreift dann und will nun alles wagen, um den Bruder zu retten und selbst zu siegen oder zu sterben. (IV) Der offene Kampf erweist sich als aussichtslos. Tiberius stellt sich dem Vater als wahrer Schuldiger. Brutus ist erschüttert: zunächst ratlos, welchen der Söhne er für schuldig halten und bestrafen soll, will er schließlich beide vom Senat aburteilen lassen. Die Bitte des Valerius, die beiden von sich aus zu begnadigen, lehnt er ab. (V) Valerius setzt im Senat die Begnadigung durch. Die letzte Entscheidung liegt bei Brutus. Wieder fleht Valerius ihn um Gnade an. In zwei Monologen ringt er sich zum Todesurteil durch. Jeder der Söhne bittet vergebens um Gnade für den anderen. Voll Haß gegen den Vater will Tiberius sich ins Schwert eines Soldaten stürzen. Titus bittet um eine letzte Umarmung, die Brutus ihm gewährt. Die Hinrichtung wird gemeldet. Das Entsetzen des Valerius steigert sich noch, als man kurz darauf den Selbstmord seines Sohnes meldet. Ein Gebet des Brutus an die Götter Roms bildet den Epilog.

Abermals erweist sich die dramatische Gestaltung als ungemein regelmäßig. Bei insgesamt 1198 Versen schwanken die Aktlängen nur geringfügig. Auch der Aufbau des Geschehens ist ganz ausgewogen. Aber nur ein Leser, und nur ein unaufmerksamer, könnte diese Ebenmäßigkeit als langweilige Routine auffassen.[111] Denn Porée hat der oft traktierten Fabel[112] etliche neue dramatische Momente abgewonnen. Dafür zwei Beispiele: im Zwiegespräch mit Albinus zeigt der edelmütige Titus starkes Mitgefühl für Tarquinius und seine Familie. Albinus spielt ihm nun listig das Königszepter zu, um ihm

---

[111] In diesem Fall bürgt die Kürze tatsächlich auch für dramatische Wucht. Der tiefe Unterschied zwischen der alle Sinne beanspruchenden Aufführung eines Jesuitendramas und unserer stummen Lektüre des gleichen Stückes ist klar herausgearbeitet bei F. Rädle, Lateinisches Theater fürs Volk. Zum Problem des frühen Jesuitendramas, in: W. Raible (Hg.), Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema ‚Mündlichkeit und Schriftlichkeit', Scriptoralia 6, Tübingen 1988, 133–147.

[112] Vgl. Verf., Zur Wirkung des Livius vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, in: Livius. Werk und Rezeption, Festschr. f. E. Burck, hg. v. E. Lefèvre u. E. Olshausen, München 1983, 367–397; bes. 378–381.

dann mit dem herbeieilenden Tiberius als dem zukünftigen König zu huldigen. Sprachlich sehr verknappt, vor allem von Antilabai geprägt, zeigt diese Schlußszene des 1. Aktes hohe Handlungsdichte und Symbolkraft. Ähnlich wird später (IV 3) ein anderes Requisit, das Schwert des Brutus, als wichtiges Symbol eingesetzt. Brutus bietet nacheinander beiden Söhnen das Schwert mit der Aufforderung an, ihn zu töten; beide wollen es aber nur gegen sich selbst richten: eine vorausdeutende Anerkennung des Schicksals, das sie treffen wird.

Mit einer unwichtigen Ausnahme[113] treten höchstens drei Personen in einen Dialog ein. Wir finden drei Dreiergespräche zwischen Brutus und seinen Söhnen. Während im ersten (II 3) die Gegensätze durch die Heuchelei der Söhne verdeckt, aber dem Zuschauer um so schärfer bewußt gemacht werden,[114] folgt das zweite (IV 3) auf das Schuldgeständnis des Tiberius und zeigt Brutus ebenso betroffen wie ohnmächtig vor den Selbstanklagen der Söhne, die auf seine Provokationen nicht eingehen. Wir erleben nicht nur ein Wortgefecht mit allen technischen Finessen, bis zu Stichomythien und Antilabai, sondern auch die szenische Entladung gegenstrebiger Energien.[115] Sind hier die Proportionen genau gewahrt, die Verse gleichmäßig verteilt, so wirkt die korrespondierende Szene des 5. Aktes (V 5), die mit der Urteilsverkündung einsetzt, disharmonisch, von den konträren Re-

---

[113] Es handelt sich um die Szene IV 4, V. 874b–895, die zur eigentlichen Auseinandersetzung zwischen Brutus und P. Valerius über das zu fällende Urteil (IV 5, V. 896 bis 942) erst überleitet; Titus und Tiberius bekräftigen hier in je anderthalb Versen vor dem Abgehen noch einmal ihre Todesbereitschaft (V. 893–895).

[114] V. 332–386a: Brutus freut sich über ihre falsche Loyalitätserklärung:

V. 369–373a *Generosa proles! sanguinem agnosco meum.*
Adeste, nati, ruite in amplexum patris.
Agnosco: nondum penitús exscindi placet
Cælitibus Urbem, tale qui miseræ sinunt
Superesse columen patriæ.

[115] IV 3, V. 814b–874a. Jeder will mit Brutus' Schwert sich selbst töten, es aber nicht gegen den Vater richten. Brutus will sie dennoch zum Geständnis zwingen:

V. 860–865 *Ne pudeat: animis, unde jam pietas, fides,*
Amor recessit, cedat imbellis pudor . . .
Sed gemit uterque: fallor! an lacrymis quoque
Vultùs madentes cerno, nil lacrymis opus:
Sed opus amore est. Ergo si quis amas patrem,
Simulare crimen desine, ut pateat reus.

aktionen der Söhne auf den unfaßlichen Spruch verzerrt.[116] Sie kämpfen nun nicht mehr gegeneinander, sondern richten je mit unterschiedlicher Tendenz, aber gleicher Heftigkeit ihre Appelle an den Vater. Während Tiberius seinem Haß freien Lauf läßt, Brutus jegliche Liebe abspricht und ihn von reiner Machtgier getrieben sieht – eine Reminiszenz an Vergils Brutuskritik –,[117] schlägt Titus milde, innige Töne an. Die Gegensätzlichkeit der beiden Charaktere tritt mit aller Schärfe hervor. Demgegenüber beharrt Brutus starr auf seinen Grundsätzen.

Die Zwiegespräche bilden den häufigsten und für den Handlungsfortschritt wichtigsten Szenentypus. Wir erkennen zwei Hauptstränge: die Brutussöhne und die Konsuln als in sich gegensätzliche Paare haben je vier bzw. drei Streitszenen.[118] Diese Debatten bewirken

---

[116] V. 1129b–1135a

TITUS.
Ignosce. Te Patrem proba.
TIBERIUS.
Me plecte. Fratri, qui meum scivit scelus,
Sed improbavit, parce. Te justum proba.
BRUTUS.
Surgite. . . . Parentem nil movent lacrymæ & preces.
Reus est uterque, & mente qui struxit dolos,
Et qui silendo fratris adjuvit scelus;
Pereat uterque.

[117] V. 1136b–1148a

TIBERIUS.
Fratris expendes scelus?
Erumpe, quando nulla spes veniæ super
Erumpe tandem, quid loqui prohibes pudor
Aut quid vereris nescium flecti patrem?
Atrox, cruente genitor, ergo sic amas?
Sed nunquam amasti: sola sanguineum regit
Ambitio pectus. Quos tibi fasces dedit
Injusta Roma, sanguine expendis tuo,
Emisque tanti, hos ne quis invideat tibi.
I, nunc, Tyrannos patriâ exactos cane,
Mediâ Tyrannum in urbe dum Consul geris,
Mactasque natos; facinus ignotum hactenùs
Ipsis Tyrannis.

Cf. Verg. Aen. 6, 817–823.

[118] Es handelt sich um folgende Szenen:

I 2, V. 64–171a TIB–TIT: Verfassungsdebatte; Monarchie vs. Republik

keinerlei Änderung von Überzeugungen, sondern dienen nur der Entwicklung klarer Prämissen zu den äußersten Konsequenzen. Die ersten Szenen stecken jeweils in sachlicher Kühle die Grundpositionen ab (I 2): Tiberius verficht ebenso entschieden die Monarchie wie Titus die Republik; für beide Staatsformen werden die Wesensmerkmale: *libertas – virtus – pietas* gleichermaßen, wenn auch in unterschiedlichem Sinn reklamiert: wir fühlen uns an die Verfassungsdebatten bei Herodot und Cicero erinnert. Das zweite und dritte Gespräch der Brüder zielen auf emotionale Wirkung: den wilden Tatendrang des Tiberius sucht Titus, in fast weiblichem Rollenverständnis, mit seiner aus Liebe entspringenden Furcht zu hemmen. Der Wettstreit in Opfermut beschließt den 3. Akt (III 7). Titus versteht sein Eintreten für den Bruder, wie sein Gebetsmonolog am Szenenende ausdrückt, als förmliche *devotio*, als Sühnopfer für die Götter, um den Bruder zu retten, aber auch ein *parricidium* zu verhindern.[119] Tiberius ist seinerseits, obwohl auch er den Bruder retten will, nicht bereit, seine politischen Ziele aufzugeben. Darauf hat auch Titus nicht spekuliert, sein Opfer ist Vollzug reiner *virtus*.

Die Auseinandersetzung der Konsuln geht um die alte Antinomie der Erziehung: Strenge oder Milde, eine Problematik, die Porée nach den *Adelphen* des Terenz stoffbezogen und publikumswirksam aufbereitet hat.[120] Valerius plädiert dafür, durch eigenes Vorbild und

---

II 2, V. 281–331 BRUT–VAL: Erziehungsdebatte; Strenge vs. Güte
II 4, V. 386b–413a TIB–TIT: Verschwörung; Handeln vs. Zögern
II 5, V. 413b–467 (MARC)–TIB–TIT: Tötung vs. Schonung des Vaters
III 7, V. 615–692 TIB–TIT: Selbstopfer; Tiberius vs. Titus
IV 5, V. 896–942 BRUT–VAL: Urteilsinstanz; Senat vs. Vater
V 2, V. 993b–1027 BRUT–VAL: Richterspruch; Tod vs. Gnade

[119] V. 684b–692:

Quantus objicitur timor
Hinc, inde! frater ne patri occurrat furens,
Pater ne fratri, & alter alterius manu . . .
Quid lingua loqueris? . . . desine . . . horrendum nefas
Prohibete, Superi! sanguinem effundi pium
Ne sinite! Vel si sanguinem effundi placet,
Hanc si medelam patriæ poscit salus
Meum cruorem fundite. En adsum Titus,
Devota vobis victima, ultores Dei.

[120] Im Auftrittsmonolog des Micio, in dem er den Gegensatz zwischen seinen und seines Bruders Erziehungsprinzipien erläutert, vgl. man bes. V. 57sq.; 64–67; 74sq.

durch Liebe, nicht aber durch Furcht vor Strafe die Kinder von der Rechtschaffenheit zu überzeugen (V. 328–330a):

Exempla natis demus, exemplis reos
Vetemus esse. Amore, non pœnæ metu,
Suadenda virtus liberis.

Brutus dagegen ist für den Einsatz aller Mittel, einschließlich von Drohungen, denen nötigenfalls, das impliziert seine lakonische Erwiderung, auch die Strafen folgen müssen (V. 330b f.): *Omni modo/ Suadenda: amore, precibus, exemplo, minis.* Obwohl beide Konzepte in der Praxis zu scheitern scheinen, beeindruckt doch die unbeirrbare Konsequenz ihrer Verfechter, wenn Valerius in zwei langen *altercationes* alles versucht, um die Brutussöhne zu retten, der Vater selbst aber unerbittlich alle Argumente abweist.

Einer der besonderen Vorzüge des Stückes liegt in der starken Konzentration des Zuschauerinteresses auf die Hauptfigur des Brutus. Indem er das Urteil des Senates mißachtet, bricht er das dem Valerius gegebene Versprechen und begibt sich selbst in die äußerste Isolation. Was lehren uns die fünf Monologe, die bezeichnenderweise seiner Person zugeordnet sind,[121] über seine Tragik? Drei Leitgedanken schälen sich immer klarer heraus: Brutus vollbringt eine übermenschliche Tat, er handelt in göttlichem Auftrag; immer wieder apostrophiert er die Schutzgötter Roms.[122] Er will für den römischen Staat ein einzigartiges Exempel von ewiger Gültigkeit setzen, das den Römern und ihren spätesten Nachfahren für immer die Freiheit statt der Tyrannei sichert.[123] Schließlich: Brutus ist sich sehr wohl be-

---

[121] Außer dem erwähnten Monolog des Titus (III 7, V.681–692) erhält nur Brutus Monologe, und zwar: III 2, V.508–522; V 3, V.1028–1055a; V 4, V.1057c–1080; V 6, V.1172–1179; V 8, V.1188b–1198.

[122] *Roma:* V.516; 1038; 1047; 1071; 1172; 1177; 1190; 1195; *Patria:* V.1028; 1034; *Orbis:* V.1172; *Dei:* V.1172; 1191.

[123] V.1075b–1077

Exemplo decet
Probare, quid sit consul. Exemplo decet
Terrere quotquot patriæ bellum parant.

Dieser Gedanke beherrscht auch den als Gebet gestalteten Ecce-Schluß:

V. 1189b–1198 *Bene est.*
Jam vindicata est Roma. Nunc ô, nunc meas
Dii sospitales, æqua si posco, preces
Audite. Duro patriam exemi jugo;

wußt, daß ihn, den Sohn der Tarquinia, mit der Verschwörung der Söhne der Fluch des eigenen Blutes ereilt, und daß der Frevel nur mit ebendiesem Blut gesühnt werden kann; ähnlich hatte auch Titus seinen Opfertod verstanden; Brutus empfindet die Tötung der Söhne als Auslöschung der eigenen Existenz (V. 521f.): *perdere ut possim in mea/ adigendus ensis viscera, ô duras vices!*

Porée hat die Fabel in keinem Punkt christianisiert, sondern vielmehr ihren altrömischen Charakter rein bewahrt und die Tragik des Protagonisten angemessen herausgearbeitet. Wenn das Ludovicianische Zeitalter sich als Wiederholung, ja Überbietung des Augusteischen verstand, so ist Porée mit dem *Brutus* eine vollkommene Abbildung dieses Bewußtseins geglückt, das im absoluten Staatsbegriff seine Mitte hat und sich in der Ausdrucksgebärde des Pathos manifestiert.[124] Als wichtigste antike Vorlage können wir die dramatisch gestaltete Erzählung des Livius (2,3–5) durch viele Indizien nachweisen.[125] Die Argumentation der Brutussöhne, besonders des Tiberius, zeigt wörtliche Anklänge an Vergils Brutuskritik.[126] Der Einfluß Senecas, der bei Le Jay völlig verblaßt war, tritt nun wieder stärker

---

Hanc deinde si quis premere servitio velit,
Exorere nostro sanguine impatiens jugi,
Liberque civis, teste qui Româ novum
Feriat Tyrannum, sitque fatale omnibus
Nomen Tyrannis Brutus. Hoc unum precor,
Unum hoc parenti, Consuli, ultori date.

[124] Es sei noch einmal auf Rehm, Römisch-französischer Barockheroismus, verwiesen. S. o. A. 55. Man vgl. dort insbes. S. 85ff.

[125] Wichtig scheint mir vor allem der gerade von Livius (2,5,9; cf. 1,46,3: *sceleris tragici exemplum*) unterstrichene Grundgedanke des *exemplum*. Eine gravierende Abweichung von Dionysios (Ant. Rom. 5,3–12) und Plutarch (Public. 4–7) liegt darin, daß Porée mit Livius (2,2) die freiwillige Abdankung des 2. Konsuls L. Tarquinius Collatinus und die Nachwahl des P. Valerius bereits zu Beginn der Verschwörung als vollzogen voraussetzt.

[126] Aeneis 6,817–823:

vis et Tarquinios reges animamque superbam
ultoris Bruti, fascisque videre receptos?
consulis imperium hic primus saevasque securis
accipiet, natosque pater nova bella moventis
ad poenam pulchra pro libertate vocabit,
infelix, utcumque ferent ea facta minores:
vincet amor patriae laudumque immensa cupido.

hervor. Wie der Römer, so bevorzugt auch Porée einen an Antithesen, Pointen und Paradoxen reichen Stil; er liebt die klaren Begriffe und deren dialektische Analyse, ohne daß seine Sprache je überladen, geziert oder weitschweifig wirkte; auch Sentenzen verwendet er auffallend häufig.[127] Unter den dramatischen Bauformen erinnern vor allem die Monologe durch ihre Affektimpulse, Selbstanreden, Alternativreflexionen, Entschlußfassungen an Seneca.[128] Unmittelbar nachzuweisen sind Einflüsse aus der *Medea,* die sich vornehmlich aus der ähnlichen Grundkonfiguration erklären.[129]

Aber hier ist noch eine genauere Differenzierung möglich. Im *Brutus* bewegt sich die Senecanachfolge von Porée noch innerhalb der von La Rue vorgezeichneten Grenzen. Die Affekte sind gezügelt und dem vernünftigen Kalkül untergeordnet; noch findet sich nirgends ein reiner Affektmonolog, auch nicht in der bei Seneca so beliebten Prologfunktion; noch ist nirgends der Affekt als solcher interessant, wird er nicht vom Monologsprecher um seiner selbst willen oder als wesentliches Handlungsmotiv ausführlicher analysiert. Wie Arsinoe im *Lysimachus* und Astyages im *Cyrus* von La Rue, so erhält auch Tiberius Brutus als rein böser Charakter bei Porée überhaupt keinen Monolog. Zwei Jahre später, in *Mauritius imperator* (1710), spricht der blutrünstige Usurpator Phocas zwei Monologe: im einen (V 2) entschließt er sich gegen seine Bedenken zur völligen Ausrottung der Familie des Vorgängers, um die eigene Furcht ganz zu unterdrücken und die Gegenpartei in lähmenden Schmerz zu stürzen, im andern, der die Schlußszene bildet (V 13), offenbart er voll Verzweiflung seine jetzt schon unerträgliche Gewissensqual und Todesfurcht und

---

[127] Dafür nur wenige Beispiele aus den ersten beiden Akten:

V. 119sq. *Privata pereant commoda, & cedant loco,*
Commune poscat si bonum, & populi salus.

V. 185sq. *Inane magnis lacryma auxilium malis,*
Parumque prosunt vota, ubi factis opus.

V. 297b–299 *Quisquis imperii tenet,*
Regitque clavum, semper invidiæ patet:
Sed vera virtus spernit invidiam, aut premit.

V. 374 *Remedia præsens lenta non patitur malum.*

V. 440 *Minora majus scelera præcedant scelus.*

[128] Vgl. die instruktive Zusammenfassung bei Wanke (s. o. A. 37), Seneca, Lucan, Corneille, 78–85.

[129] Vgl. bes. Sen. *Medea* V. 1–55; 116–149; 397–425a; 740–848; 893–977.

bittet Gott um einen schnellen Tod. Pädagogische Absichten, die zuvor offenbar solche Monologe verhindert hatten, treffen sich hier mit dramaturgischen Effekten; und die gleichen Intentionen inspirieren Porée im *Sephoebus Myrsa* (1712) sogar zu drei Monologen des Erzschurken Barsanes, in denen ganz nach Senecas Manier der rationale Herrschaftswille von den heftigsten irrationalen Leidenschaften überlagert und vereitelt wird, so daß wiederum am Schluß Barsanes mit einer verzweifelten Apostrophe der selbstquälerischen Affekte und einer Beschwörung der Rache des Himmels einen schnellen Tod auf sich herabfleht.[130]

Zurück zum *Brutus*! In anderem Zusammenhang habe ich im Anschluß an verschiedene ältere Kritiker dargelegt, daß sich diese Tragödie von Porée innerhalb der literarischen Tradition des Brutusstoffes, zumal im Vergleich mit den französischen Dramenversionen des 17. Jahrhunderts, als ein wahres Glanzstück erweist.[131]

Porée hat den Brutusstoff von seinen barocken Überwucherungen gereinigt und auf den Livianischen Kern zurückgeführt, um ohne leere oder gar überzogene Rhetorik – die manche zu Unrecht bei ihm vermuten[132] – den Konflikt zwischen entarteter Monarchie und frisch errungener Demokratie begrifflich wie dramaturgisch klar zu entwickeln. Nun haben aber, um in den größeren Vergleichshorizont der Kritiker des 19. Jahrhunderts einzutreten, von den Dramen der

---

[130] *Idemque tumulus & patrem & natum obteget:*
Utinam & tenebris condat æternùm suis
Cineresque nati & patris opprobrium ac scelus!
Ambitio cæca, heu! quanta suasisti mihi
Facinora, quantos heu! mihi luctus facis!

Ebenso im französischen Schlußmonolog:

Rage, desespoir, fureur,
Répondez à mon envie;
Entrez, entrez, dans mon cœur
Pour en arracher la vie.
. . . . . .
Ciel! juste ciel! qui tiens la foudre prête,
Pour punir de moindres forfaits, . . .

[131] Vgl. Verf., Zur Wirkung des Livius vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (s. o. A. 112). Es ist besonders an die Stücke von P. Du Ryer (*Lucrèce*, 1638), G. d. C. de La Calprenède (*La mort des enfants de Brutus*, 1647) und C. Bernard (*Brutus*, 1690) zu denken.

[132] Vgl. z. B. La Servière, Le père Charles Porée, 241; 280; 283; 286.

eigenen Epoche Corneilles *Horace* den Gesamtcharakter des *Brutus*, sein *Héraclius* zusammen mit *Lysimachus* von La Rue die Verwechslungsintrige und den Opferwettstreit der Brüder am stärksten inspiriert. L. Moland stellt dazu fest: ... „aber der Entwurf stammt von einem Mann, der keinerlei Kenntnis des Theaters hat. Dieses Stück ähnelt all denen des gleichen Autors, die nur eine Art von Abklatschen, von ungeschickten Kopien unserer schönsten französischen Tragödien sind. Die drei letzten Akte seines *Brutus* sind von Corneilles *Héraclius* abgekupfert."[133] Diese drei Behauptungen sind sämtlich falsch. Porée hat sich sehr intensiv mit dem Theater auseinandergesetzt und als Dichter wie als Regisseur Leistungen vollbracht, die bei seinen Zeitgenossen höchste Anerkennung fanden. Keines seiner Stücke ist über längere Strecken bloße Kopie irgendeiner Vorlage oder zeigt auch nur, von gezielten punktuellen Reminiszenzen abgesehen, eine Häufung von wörtlichen Anklängen an eine solche Vorlage. Einzelne Szenen des III. und IV. Aktes des *Brutus* entwickeln jenes Motiv des *Héraclius* als rührenden Nebenzug, aber der 5. Akt hat mit Corneilles Stück nicht das geringste gemein. Beim Vergleich mit den genannten beiden Vorgängern kann sich Porée in allen wesentlichen Punkten gut behaupten: er hat die vorgegebene Fabel, das republikanische Exempel, das die Tragik des Brutus aus seiner absoluten Staatstreue ableitet, mit knapper Sprache und genauer innerer Logik zu einer geschlossenen Handlung geformt; er hat als einziger ein echtes Brüderpaar aufgeboten, aber dennoch – auch mittels des Opferwettstreites – in etlichen spannenden Szenen die Charaktere und ihre Schuldverstrickung klar differenziert; er hat mit der wahrhaft tragischen Katastrophe einen überzeugenden Schluß geschaffen.

Wie für La Rue und Le Jay, so gilt auch für Porée, daß er nirgends seine antiken oder modernen Vorbilder gedankenlos ausschöpft oder gar ungeschickt kopiert, sondern daß er sich mit aller poetischen Freiheit in dem selbstverständlichen Zitier- und Anspielungshorizont bewegt, der für diese Autoren und ihr Publikum durch das gemeinsame Medium der jahrelangen Unterrichtspraxis konstituiert wird. Während das 19. Jahrhundert hierin nur die Inoriginalität des Plagiators sah, hat die moderne philologische Analyse, besonders die Intertextualitätsforschung, das seit der Antike gültige literarische

---

[133] L. Moland, Œuvres complètes de Voltaire, t. 2 (1877) 304 sv.

Kunstprinzip der Imitatio, der schöpferisch-überbietenden Nachahmung der besten Vorbilder der jeweiligen Gattung, wiederentdeckt und als ein bewußt eingesetztes, komplexes Instrumentarium erkannt, innerhalb dessen beispielsweise das wörtliche Zitat nur eines von vielen Mitteln darstellt.[134] Indem er nachahmt, zitiert, anspielt, umdeutet, widerlegt, überbietet, verwendet eben Porée genau das gleiche künstlerische Verfahren, dessen sich seine Musterautoren Corneille und Racine bedient haben und das sein Schüler Voltaire ebenfalls mit Meisterschaft handhaben wird.

Damit kommen wir zu der aufregenden Vergleichsmöglichkeit, die sich aus der Tatsache ergibt, daß Voltaire seiner 1730 zuerst aufgeführten Tragödie *Brutus* das Stück von Porée als wichtigstes Vorbild zugrundegelegt hat. Moland, der Herausgeber der Gesamtausgabe Voltaires, hat die gegen seinen Autor seit jeher erhobenen Plagiatsvorwürfe nicht nur durch die oben zitierte haltlose Polemik gegen Porée, sondern in einem zweiten, sachlicheren Ansatz auch dadurch zu entkräften gesucht, daß er erklärt, Voltaire habe zwar zwei schöne Züge von Porée übernommen, sie aber beachtlich gesteigert.[135] Im ersten Fall – der rührenden letzten Bitte des Titus um Verzeihung, die Brutus ihm auch gewährt – kann ich keine Überbietung entdecken.[136] Der zweite Fall ist schlimmer: bei Porée beginnt Brutus sein Schlußgebet an die Schutzgötter Roms mit den Sätzen (V. 1189f.): *Bene est! / Jam vindicata est Roma.* Voltaire verkürzt das Gebet zu dem einzigen Schlußvers: Rome est libre, il suffit . . . Rendons grâces aux dieux! Moland faßt nun: *vindicata est Roma* als: ‚Rom ist gerächt' und hält Voltaires Ausdruck für sachlich treffender, während Voltaire, der besser Latein konnte, in Wahrheit nur aus der Prägnanz von *vindicare,* das: ‚befreien', ‚retten' und ‚rächen' zugleich bedeutet, die ihm wichtigste Nuance ausgewählt und außerdem den

---

[134] Zwei Sammelbände geben den besten Aufschluß über das neuerdings vieldiskutierte Thema der Intertextualität: W. Schmid – W.-D. Stempel (Hgg.), Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien 1983; U. Broich – M. Pfister (Hgg.), Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35, Tübingen 1985.

[135] L. Moland, Œuvres complètes de Voltaire, t. 2 (1877) 304sv.

[136] Im *Brutus* von Porée ist zu vgl. V 6, V. 1159b–1179; dem entspricht bei Voltaire der rührend ausgestaltete Schluß von Szene V 7: während der Brutus Porées sich vor den Göttern für sein Aufstöhnen entschuldigt, läßt Voltaire ihn Tränen vergießen.

perfektischen Verbalaspekt aufgegeben hat, um das ganze Gebet durch einen charakteristischen Lakonismus zu ersetzen. Der intertextuelle Detailvergleich kann also auch hier das Vorurteil von der prinzipiellen Unterlegenheit der Dichtkunst Porées widerlegen.

Natürlich wäre es nach dem vorher Gesagten ebenso unangemessen, jetzt umgekehrt die Schwächen Voltaires gegenüber seinem Lehrer aufrechnen zu wollen; man müßte zu diesem Zweck nur das von La Servière in einiger Menge bereitgestellte Material der Entlehnungen ausschöpfen.[137] Immerhin sei Voltaires Selbstkritik in Stichworten festgehalten:[138] daß sein Stück in der Spielzeit 1730/31 nur fünfzehnmal aufgeführt wurde, hat er als Mißerfolg gewertet; nach den beiden ersten Drucken von 1731 und 1736 hat er für die Auflage von 1738, die den heutigen Textausgaben zugrundeliegt, starke Änderungen vorgenommen, um Titus Brutus als Gegenspieler seines Vaters und statt des bedeutungslosen Bruders Tibérinus den verräterischen Freund Messala als den wahren Verderber des Titus hervorzuheben sowie andererseits die Liebesepisode zwischen Titus und der Tarquiniustochter Tullie rigoros zurückzuschneiden. Anders gesagt: die klare Tendenz aller dieser Maßnahmen ist die entschiedene Rückwendung zum Modell von Porée. Anstatt die beiden Dichter gegeneinander auszuspielen, muß man in der Tradition der Dramatisierungen des Brutusstoffes ihr Zusammenwirken erkennen, somit Voltaire als Fortsetzer von Porée begreifen. Nach dessen Vorbild hat Voltaire das Personal reicher instrumentiert, die emotionalen Impulse und die dramatischen Konflikte weiter differenziert und die kontroversen Werthierarchien (héros – tyran; homme – esclave; citoyen – courtisan; vertu – vice; constance – faiblesse; combat – art; loi – force; liberté – tyrannie; égalité – honneurs; sénat – cour) mit glänzender sprachlicher und metrischer Kunst aufeinanderprallen lassen. So ist es ganz folgerichtig und darf als beider Verdienst bezeichnet werden, wenn die politische Sprengkraft der Liviusfabel in der Französischen Revolution zwischen 1790 und 1793 zu der bekannten gewaltigen Wirkung kam.[139]

Auf die weitere Entwicklung des Tragikers Porée kann ich hier

---

[137] La Servière, Le père Charles Porée, 242–246.

[138] Das Material ist dokumentiert bei L. Moland, Œuvres complètes, t. 2, 301–325.

[139] Die gründlichste Information bietet R. L. Herbert, David, Voltaire, *Brutus* and the French Revolution: an Essay in Art and Politics, New York 1973.

nicht ausführlich eingehen. La Servière informiert über die späteren sechs Tragödien zuverlässig und gründlich; er breitet nicht nur die äußeren Fakten aus, sondern gibt auch Inhaltsanalysen, Personencharakteristiken und zumeist recht ausgewogene Beurteilungen der mit jedem Stück verbundenen Probleme.[140] Die folgenden knappen Bemerkungen sollen daher nur einige Grundzüge unterstreichen und einzelne zu pauschale Wertungen zurechtrücken. Zunächst muß man La Servière darin zustimmen, daß die meisten der späteren Tragödien hinter der Qualität des *Brutus* zurückbleiben. Ich habe bereits bemerkt, daß mit *Sephoebus Myrsa* (1712) die Senecanachahmung Porées einen Höhepunkt erreicht, da er hier – entgegen den Normen des Aristoteles und den Gepflogenheiten seiner Vorgänger – entschlossen auf die furchterregende Wirkung setzt, die ein an seinen bösen Leidenschaften scheiternder und verzweifelnder Verbrecher auslöst. In technischer Hinsicht markiert das Stück insofern eine bedeutsame Wende, als Porée hier erstmals – bei den ludi priores – zu der von Le Jay eingeführten Praxis übergeht, die lateinischen Akte der dreiaktigen Dramen mit Zwischenspielen in französischen Versen zu verbinden, die aus chorischen, monologischen und dialogischen Partien gemischt und in die Handlung integriert sind, ohne freilich deren Ablauf und innere Geschlossenheit immer nur zu fördern. Man hat in dieser Maßnahme zweifellos eine Konzession an die nachlassende Aufnahmefähigkeit des Publikums und insoweit, zumal da wir ja den weiteren Gang der historischen Entwicklung gut überblicken, eines von vielen Zeichen der fortschreitenden inneren Auszehrung der lateinischen Theateraufführungen zu erkennen. Zudem maße ich mir nicht an, dem Urteil von La Servière zu widersprechen, der jene französischen Intermedien für die blassesten und am wenigsten gelungenen unter Porées Dichtungen erachtet.[141]

Immerhin hat Porée mit dem nach diesem gleichen Modell angelegten *Agapitus Martyr* (1722) eine seiner schönsten Tragödien geschaffen. Wie der Untertitel *tragoedia christiana* unmittelbar verdeut-

---

[140] La Servière, Le père Charles Porée, 235–286 (Les tragédies); 287–340 (Les comédies).

[141] La Servière, Le père Charles Porée, 250: ... „ses intermèdes français ne sont pas la plus brillante partie de son œuvre"; 269: „il suffit de dire ici que l'enthousiasme des contemporains pour cette poésie prétentieuse et fade ne s'explique guère; le lyrisme de Porée est au niveau de celui de son élève Voltaire."

licht, hat er ganz bewußt, über die jüngeren Märtyrerdramen wie etwa den *Eustachius* von Le Jay zurückgehend, an das klassische Vorbild der ‚tragédie chrétienne', den *Polyeucte* von Corneille, angeknüpft. Diese Evidenz verallgemeinert La Servière im Anschluß an das Inhaltsreferat des I. Aktes zu der Behauptung (262): „Alle diese Szenen sind nachgeahmt und oft Wort für Wort aus Corneille übersetzt." Zum Beweis bietet er als einzigen Beleg drei Versgruppen aus der Szene IV 3 des *Polyeucte,* die er bei zwei Auslassungen zu einem Abschnitt von 14 Versen zusammengerückt hat, so daß sich tatsächlich eine geschlossene Sequenz von 14 Versen aus der Szene I 5 des *Agapitus* als nahezu wörtliche Übertragung erweist. In ihrer eigentlichen Intention ist dennoch jene Behauptung unzutreffend, und dies um so mehr, als La Servière sie noch durch die weitere Feststellung ergänzt hat (260): „und die durchgehende Nachahmung Corneilles hat den Dichter vor fast allen seinen gewöhnlichen Fehlern bewahrt."

Vielmehr beschränkt sich Porées Nachahmung des klassischen Vorbildes – mit der zitierten Ausnahme – auf die Thematik, auf einige implizit vorgegebene dramatische Konflikte und auf einzelne sprachlich-stilistische Grundmuster. Da Porée sich sogar von Le Jay deutlich entfernt hat, sind die großen Unterschiede zu Corneille vollends unübersehbar. Die Handlung ist einerseits auf drei Akte zusammengedrängt, andererseits durch den Prolog und die drei Zwischenspiele mit hymnischen, lyrischen und rezitativen Partien reich untermalt und ausgeschmückt. Auf beiden Ebenen weicht Porée völlig von Corneille ab. Die Zahl der Personen ist nach antikem Muster äußerst wirkungsvoll auf vier verknappt. Da der Märtyrer Agapitus erst fünfzehn Jahre zählt, entfällt eine Liebesepisode von vornherein. Der entscheidende innere Konflikt erwächst für ihn aus der Unvereinbarkeit seiner Vaterliebe mit dem Bekenntnis zum Christentum, das er durch einen Bilderfrevel ablegt und trotz aller Angriffe der Gegner aufrechterhält. Seine Gegenspieler sind klar differenziert: der fanatische Oberpriester Metellus verlangt immerzu unbeirrt seinen Tod; der Stadtpräfekt Antiochus, ein Freund seines Vaters, sucht Agapitus zunächst durch die intrigante Vorspiegelung (*fraude ... pia*)[142] zur Umkehr zu bewegen, sein Vater sei sonst zur Strafe für

[142] Man darf in diesem Ausdruck eine direkte Reminiszenz an Ovid (Met. 9,711: *inpercepta pia mendacia fraude latebant*) vermuten.

seinen Abfall zum Tode verurteilt, verhängt das Todesurteil über Agapitus erst dann, als er das eigene Leben gefährdet sieht, und hat für die Standhaftigkeit des jungen Christen Bewunderung; der Vater Lysander bietet, als die Intrige scheitert, tatsächlich aus echter Liebe dem Präfekten sein Leben für das seines Sohnes an. Aber das Urteil ist bereits vollstreckt. Auf der anderen Spielebene werden durch den Chor und die Rezitative der jungen Christen genau diejenigen Züge entfaltet, die Corneille bewußt fast ganz ausgespart hatte: der Seelenkampf des jungen Christen, sein Martyrium und die himmlischen Freuden. In diesen Partien überwiegen die prägenden Einflüsse aus *Peristephanon* des Prudentius[143] durchaus diejenigen aus Corneille, die sich natürlich in einigen sprachlichen Anklängen niederschlagen.

Es sind also nicht die aus der vermeintlichen engen Nachahmung Corneilles vermiedenen Schwächen, sondern vielmehr die gegen jenen hervorgekehrten genuinen Stärken des Jesuitendramas: die radikale Vereinfachung der Handlung, die scharfe Profilierung der Charaktere, der schnörkellose Ablauf der Konflikte, die Kraft der knappen und grobkörnigen Latinität – verbunden freilich mit der klangreichen und rührenden Wirkung der französischen Intermedien – die den außergewöhnlichen Erfolg und die vielen Wiederaufführungen dieser Tragödie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bedingt haben.[144] Mag man auch mit La Servière einschränkend feststellen, daß Porées eigentliche Stärke als Dramatiker – in den Tragödien, aber gewiß nicht minder in den Komödien – auf seiner lebenswahren Darstellung jugendlicher Menschen beruht, daß also seine Schüler als Akteure und Zuschauer seiner Dramen sich selbst spielen und erfahren, so schmälert dies doch nicht seinen Ruhm, sondern unterstreicht nur die glückliche Fügung, die in der Endphase des Pariser Jesuitentheaters den angesehensten Lehrer mit dem begabtesten Dichter und engagiertesten Regisseur in der Person dieses Mannes zusammentreffen ließ.

---

[143] Man vgl. etwa den 10. Hymnus anhand der treffenden Interpretation von R. Henke, Die Nutzung von Senecas (Ps.-Senecas) Tragödien im Romanus-Hymnus des Prudentius, WJA 11, 1985, 135–150. Als beweiskräftiges Indiz sei beispielshalber des Agapitus Apostrophe an sein mit Freude zu vergießendes Blut aus Szene II 7 angeführt, die an Perist. 10, 906–910 erinnert. Wahrscheinlich hat bereits Corneille sich im *Polyeucte* von den Dichtungen des Prudentius inspirieren lassen.

[144] Das ist belegt bei La Servière, Le père Charles Porée, 267 f.

6. Schluß

Zusammenfassend zeichne ich einige Entwicklungslinien und mache fünf Schlußbemerkungen. La Rue hat mit *Lysimachus* einen ungewöhnlichen Stoff gewählt, der ihm viel Freiheit ließ. Innerlich rückt er die pagane Fabel von der Unheilswirkung des Eros, wohl unter dem Einfluß Corneilles, in die Nähe eines Märtyrerdramas. Die Aufmerksamkeit wird ganz auf die vier Hauptfiguren und die Dynamik ihrer Beziehungen konzentriert. Gegenüber der Freundesliebe und der Seelengröße von Agathocles und Amyntas werden die dunklen Motive und Leidenschaften von Lysimachus und Arsinoe nicht verbal expliziert. Nur als Inkarnation des *novercale odium* darf Arsinoe auf die Bühne treten; eine Liebe zu Agathocles darf sie nicht hegen; die Liebe des Lysimachus zu ihr bleibt als Faktum unerörtert. Das wahre Thema von La Rue ist das Scheitern der Dynastiepläne des Lysimachus, das den Untergang des makedonischen Reiches zur Folge hat; treffsicher wählt er, wie auch in seinen späteren Tragödien, denjenigen Handlungsausschnitt, der die beste exemplarische Analyse des historischen Geschehens erlaubt. Die Affektregungen sind sehr gezügelt, Stichomythien weniger, Sentenzen[145] stärker ausgeprägt, die vier Monologe auf drei Personen verteilt. Der Einfluß Senecas ist spürbar, aber nicht maßgebend; auffällig sind zahlreiche Vergilreminiszenzen.[146] Die Eröffnung mit dem vorausdeutenden Traum kann kaum auf antike Vorbilder zurückgeführt werden und ist an Wirkung ihren zeitgenössischen Vorbildern mindestens ebenbürtig.[147] Der Anfangsimpuls treibt die Handlung zielstrebig vorwärts, bis in der Stückmitte die Intrige des Amyntas eine Peripetie schafft; erst eine Gegenintrige führt aus dem Patt zur Katastrophe. Das Fortschreiten der Detektion und das dialektische Wechselspiel der Möglichkeiten

---

[145] Vgl. o. A. 54.

[146] Vgl. o. A. 53.

[147] Statt an den Traum der Atossa in den *Persern* des Aischylos (V.176–210) und an den Alptraum der Poppaea in der *Octavia*, die La Rue noch für ein Stück des Seneca gehalten hat, wird man eher an den Traum der Pauline aus *Polyeucte* und an den Traum der Valérie in Rotrous *Saint-Genest* (1646) als Vorbilder denken, weil diese beiden Träume ebenfalls die jeweiligen Dramen eröffnen.

halten die wissenden Zuschauer in Spannung. Von den betrachteten Jesuitendramatikern kommt La Rue dem profanen Theater seiner Zeit am nächsten.

Eustachius Martyr ist ein oft behandelter Stoff,[148] den Le Jay breit und reich organisiert hat. Er will das vollkommene christliche Märtyrerdrama schaffen und wählt gegenüber *Polyeucte,* für dessen überragende Größe sich Corneille bereits vor Aristoteles entschuldigt hatte,[149] den höchstmöglichen Status der Hauptfiguren und die effektvollere Situierung im Palast Hadrians. Haupt- und Nebenfiguren sind kunstvoll ponderiert. Während Trajana als Mittlerin unermüdlich um den Ausgleich ringt, geht die Auseinandersetzung letztlich um ihre Person. Zwei Theatereffekte markieren die Wendepunkte: die Anagnorisis in der Stückmitte und die Bekehrung Trajanas, die den Weg zur „glücklichen" Katastrophe freigibt. Die christliche Umkehrung der Wertsetzungen hebt die Möglichkeit individueller Tragik auf, doch zeugen die Äußerungen des gegen Baronius sympathisch gezeichneten Hadrian über die Ohnmacht der Götter und das unaufhaltsame Vordringen des Christentums vom Gespür für die allgemeine Tragik dieses historischen Prozesses,[150] der aber letztlich als heilsgeschichtliche Notwendigkeit bewertet ist und in den zeitgenössischen Glaubenskämpfen eher die Intoleranz denn die Toleranz inspiriert hat. Wirkte La Rue poetischer, problematischer, zweifleri-

---

[148] Müller, Jesuitendrama, Bd. 2,107, hat allein für den deutschsprachigen Raum in der Zeit von 1584–1678 sechzehn Aufführungen von Eustachiusdramen verzeichnet.

[149] Corneille, Théâtre complet, t.1, p. 967 (*Examen de Polyeucte*): „Ceux qui veulent arrêter nos héros dans une médiocre bonté, où quelques interprètes d'Aristote bornent leur vertu, ne trouveront pas ici leur compte, puisque celle de Polyeucte va jusqu'à la sainteté, et n'a aucun mélange de faiblesse." Ähnlich auch im *Discours de la tragédie* (t.1, p.91).

[150] Natürlich hat Le Jay, um hier einmal den historischen Hintergrund seiner Zeit schärfer auszuleuchten, keine tiefere geschichtsphilosophische Spekulation angestellt, die, wie später bei Nietzsche, mit dem Prozeß der Überwindung des Heidentums durch das Christentum gleichzeitig auch dessen modifizierte Wiederholbarkeit erfaßt und damit dem Protestantismus mehr Toleranz entgegengebracht hätte. Vielmehr hat er – wie bereits La Rue 1683 dem König nach Maßnahmen zur Unterdrückung des Calvinismus ein *carmen gratulatorium* gewidmet hatte (Sommervogel, t.7, 298, Nr. 26) – nach der Aufhebung des Edikts von Nantes im Jahr 1685 für den König 1687 ein Triumphalbuch mit Inschriften, Sinnsprüchen und panegyrischen Versen zusammengestellt (Sommervogel, t.4, 766, Nr. 2; vgl. o. A. 16).

scher, eigenwilliger, so schöpft Le Jay aus dem vollen, zeigt sich glatter, wortreicher, überzeugter, routinierter. Antike Vorbilder hat er kaum benutzt und Seneca ausdrücklich geringgeschätzt.

Porée hat mit *Brutus* von den drei hier genauer untersuchten Dramen das knappste, prägnanteste und ausgeglichenste geschaffen. Er verzichtet ganz auf eine Frauenrolle und versammelt alles Interesse auf die Haupthandlung, auf die große Alternative zwischen: *regnum – amor patrius – voluntas* einerseits und: *libertas – salus publica – lex* andererseits.[151] Er ist in der Verwendung dieser Wertbegriffe klar und präzise, ohne Wiederholungen zu scheuen. Er vermag die Charaktere der Brutussöhne deutlich zu differenzieren, was seinen Vorgängern mit ihren Paaren nicht immer gelungen war.[152] Daher kann er auch in Streitszenen beachtliche dramatische Energien freisetzen und bisweilen bei starker Verknappung der sprachlichen Mittel einzelne Requisiten – ein Zepter, ein Schwert – mit dichtem Symbolgehalt ausstatten. In der Dramaturgie wie im antithesen- und sentenzenreichen Stil ist die Senecanachahmung wieder stärker ausgeprägt. Trotz der forciert römischen Fabel hat Porée sich aber einer griechischen Konzeption der Tragik im Sinne Racines angenähert, die Brutus eher als leidenden denn als handelnden Helden entwirft.[153] In seinen späteren Tragödien mehren sich die Anzeichen, daß die Entwicklung des Pariser Jesuitentheaters nunmehr ihre Endphase erreicht hat: bei der im August 1721 zuerst aufgeführten Tragödie *Regulus* etwa stehen die kaum voranschreitende Handlung und die unablässige Deklamation zueinander in umgekehrter Proportion, so daß der Père Griffet das Stück offenbar vornehmlich aus diesem Grund nicht in die Gesamt-

---

[151] Diese klaren antithetischen Begriffsreihen hat Voltaire mit Eifer übernommen und mit der ihm eigenen Brillanz, unter Ausnutzung der metrischen Struktur seiner Alexandriner, weiter ausgestaltet. Dagegen hat er selbst (Œuvres complètes, t.2, p. 311–325, bes. 322ff.) sich am Ende nicht verhehlt, daß gerade die Einführung einer Liebesepisode in sein *Brutus*drama, die er ursprünglich als ein notwendiges Erfordernis, aber auch als einen wesentlichen Vorzug der profanen vor der jesuitischen Bühne seines verehrten Lehrers angesehen hatte, sich als Fehlgriff erwies.

[152] Sowohl in *La mort des enfants de Brutus* von La Calprenède (1647) wie auch in *Brutus* von C. Bernard (1690) lieben die beiden Brutussöhne jeweils ein und dieselbe Frau, nämlich die Tarquiniustochter Tullie bzw. die Tochter eines der Hauptverschwörer, Aquilie.

[153] Cf. e.g. V.521b sq.: *Perdere ut possim, in mea / Adigendus ensis viscera, ô duras vices!* Cf. V.1029 sq.; 1044; 1050; 1060–1066.

ausgabe der Tragödien aufgenommen hat;[154] und in dem Dreiakter *Agapitus Martyr* (1722) ist die Amalgamierung der lateinischen mit der französischen Dichtung so konsequent vollzogen, daß jeder weitere Schritt die traditionelle Form endgültig sprengen mußte.

Abschließend einige Bemerkungen zur Charakteristik des Pariser Jesuitentheaters:

Beherrschend tritt zunächst die Regelhaftigkeit jener Dramen hervor. Die Autoren unterwerfen sich einem strengen, rationalen Kalkül. Sie legen die Aristotelische Poetik in modernisierender Interpretation zugrunde, lassen sich aber von dem strengeren Verständnis des Abbé d'Aubignac weniger bestimmen als von der eigenwilligen Auslegung Corneilles, weil dessen Dramen sie als praktische Muster faszinieren.[155] Sie achten sorgfältig auf die Wahrscheinlichkeit der Fabel, deren Substanz sie nicht antasten, und auf die drei Einheiten. Die Einheit der Zeit ist meist ausdrücklich betont. Durch den Verzicht auf Liebesepisoden schränken sie selbst die klassische Doktrin nochmals ein; die bisweilen eingeführten Frauenrollen sind in die Haupthandlung integriert; da ihre Seelenkonflikte nicht interessieren, müssen sie extrem gut oder böse sein. Die Beschränkung im Äußeren bewirkt Konzentration auf das Wesentliche, dramatische Verdichtung im Binnenraum. Vor ihrem eigenen Debut haben alle Autoren sich ein Jahrzehnt lang während ihrer Ausbildung in verschiedenen Collegien in die handwerklich ausgeprägte und vielfach erprobte Zunfttradition eingelebt. Gerade wegen der im strengen Regelkanon festgelegten ‚freiwilligen Selbstbeschränkung', wie sie ähnlich W. Jens für die attische Tragödie formuliert hat,[156] wird

---

[154] La Servière, Le père Charles Porée, 258–260, gibt eine umsichtige Echtheitskritik zu dieser nur handschriftlich überlieferten Tragödie und plädiert mit Recht für deren Authentizität.

[155] Vgl. bes. Jouvancy, rat. doc. et disc. (1692), p. 50sq.; Le Jay, *Liber dramaticus* (1727), 67sq.: *Quid de magno illo Cornelio, quem detritæ jam diu ac corruptæ Tragœdiæ restitutorem Gallia nostra veneratur?* Differenzierte Bewertung der unterschiedlichen Positionen innerhalb der klassischen französischen Poetik bei Bray, Formation de la doctrine classique, wo man z. B. das Kapitel über die Tragödie (p.307–328) vergleichen mag. Auf der Basis der Originaltexte informiert knapp und treffsicher M. Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973; hier: 212–250.

[156] W. Jens, Strukturgesetze der frühen griechischen Tragödie, in: W.J., Zur Antike, München 1978, 30–45; hier: 31; vgl. von dems. (als Hg.), Die Bauformen der griechischen Tragödie, Beih. zu Poetica 6, München 1971, S. XI–XV: Einleitung.

die Phantasie mit Erfolg zu immer neuen Varianten herausgefordert.

Die tragische wird zur moralischen Wirkung umgedeutet. Die Aristotelische Forderung nach dem mittleren Helden wird noch eindeutiger als bei Corneille aufgegeben. In Konsequenz des absolutistischen Staatsgedankens wird auch die Jesuitentragödie zur Staatsaktion. Die Helden gewinnen übermenschlichen, heroischen Zuschnitt. Insofern als ihre großen Krisen die Handlung bestimmen, steht immer zugleich das gesamte Staatswesen auf dem Spiel. Private Regungen und Bindungen werden von den Staatsinteressen entweder ausgelöscht oder zu erhabener Größe gesteigert. Erst indem sie aus der Enge des Privaten als politisch Handelnde hervortreten, gewinnen die Helden wie diejenigen Senecas ihre Unbedingtheit und freie Selbstverfügung, geben sie einzigartige moralische *exempla* für *virtus, fides, pietas, magnanimitas*. Trotz der über Corneille hinausgehenden Abmilderung von Senecas Affektdarstellung, trotz der Konzentration auf positive Leidenschaften findet in diesen lateinischen Dramen der römisch-stoizistisch geprägte Staatsheroismus der Barockepoche seinen klarsten Ausdruck.

Was die Frage der Nachahmung der antiken – hauptsächlich der lateinischen, seltener der griechischen – und der zeitgenössischen französischen Autoren betrifft, so zeichnete sich klar ab, in welcher Weise die Fehleinschätzungen des 19. Jahrhunderts zu korrigieren sind. Während zahlreiche antike Autoren Stoffe, Themen und Motive liefern und durch gelegentliche Zitate, Anklänge und Reminiszenzen evoziert werden, hat nur Seneca zu Zeiten für einzelne der Jesuitendramatiker eine umfassende Vorbildgeltung erreicht. Diese betrifft aber so gut wie ausschließlich die formalen Strukturen – der Sprache, des Stiles, der Metrik, der Dramaturgie – und ist jederzeit überlagert und abgeschwächt von den stärkeren Einflüssen der französischen Klassiker, auch der minder großen wie: Du Ryer, Rotrou, La Calprenède, Pradon, soweit sie die betreffenden Stoffe dramatisiert haben. Insofern besagt die erledigende Rubrizierung mit ‚Senecarezeption' für das Verständnis jener Jesuitendramen so gut wie nichts. Andererseits ist auch die pauschale Behauptung, die Jesuiten hätten ihre Dramen oder zumindest deren Glanzpartien größtenteils wörtlich aus den französischen Vorbildern übernommen und zudem die Stücke ungeschickt zusammengestoppelt, nachweislich nicht zu-

treffend. Zwar finden sich in einzelnen – durchaus nicht in allen – Jesuitendramen solche dichteren Parallelen oder wörtlichen Anklänge, aber diese reichen nirgends über den Umfang einer Szene hinaus und rechtfertigen keinesfalls irgendwelche Plagiatsvorwürfe, sondern tragen wesentlich den Charakter spielerischer Huldigung oder Überbietung. Die neuere Intertextualitätsforschung hat viel dazu beigetragen, die gattungsgesetzlichen Erfordernisse, die komplexen technischen Möglichkeiten und den künstlerischen Wert derartiger literarischer Imitatio, für die umgekehrt die Jesuitendramen den profanen Dichtern ebenfalls ein reiches Reservoir boten, besser einzuschätzen.

Bei der historischen Rekonstruktion des Pariser Jesuitentheaters gilt es vor allem, sich die organische Symbiose zweier konträrer Wirkkomponenten bewußt zu machen, der alle Sinne ansprechenden barocken Prachtentfaltung[157] und der hochstilisierten Verfremdung. Die ludi sollemnes fanden im großen, mehrere Tausend Zuschauer fassenden Innenhof des Collegs statt. Die Bühne bestand aus einer mächtigen Palastarchitektur mit aufwendigen Dekorationen, die die Themen und Gestalten der antiken Mythologie, Geschichte und Dichtkunst darstellten. Das Colleg verfügte über einen reichen Kostümfundus, der demjenigen der Opéra nur wenig nachstand. In den Aktpausen wurden inhaltlich zugeordnete oder frei entwickelte, üppig ausgestattete Ballette aufgeführt, zu denen die führenden Komponisten der Zeit die Musik schufen.[158] Besonders zur Inszenierung der Ballette wurden vielerlei kunstvolle Theatermaschinen eingesetzt. Demgegenüber behaupteten dennoch die Sprache – eine klangvolle, geschliffene Latinität[159] in makellosen jambischen Trimetern – und die szenische Aktion unter allen Darstellungsmitteln den unbedingten Vorrang. Nicht nur die der profanen, der biblischen oder der

---

[157] Eine anschauliche Schilderung der äußeren Bedingungen des französischen Jesuitentheaters gibt Gofflot, Le théâtre au collège, 129–165. Auf das lebendige Zusammenspiel der vielfältigen Sinneseindrücke nimmt auch F. Rädle (vgl. o. A.111) Bezug.

[158] Über einen der bedeutendsten Komponisten handelt R. W. Lowe, Marc-Antoine Charpentier et l'opéra de collège, Paris 1966.

[159] Stichprobenartige Auszählungen anhand von W. A. Oldfather – A. S. Pease – H. V. Canter, Index verborum quae in Senecae fabulis necnon in Octavia praetexta reperiuntur (1918), Ndr. Hildesheim 1964, zeigen, daß bei den untersuchten drei Dramatikern der Anteil der bei Seneca nicht belegten Vokabeln sich zwischen fünf und zehn Prozent bewegt.

kirchlichen Geschichte entnommenen Handlungen schufen eine starke zeitliche und räumliche Distanz zum Publikum, sondern es agierten auch – jedenfalls unter Porée – die Schauspieler mit einer fast professionellen Perfektion in der Rezitationstechnik und der Körperbeherrschung, die sie sich während der monatelangen Einstudierung erarbeitet hatten. Begreift man also die großen Festspiele des Pariser Jesuitencollegs als eine umfassende Selbstrepräsentation des politischen Kosmos jener absolutistischen Epoche, so erscheint die zentrale Theateraufführung als reflektierende Integration entweder der von der profanhistorischen Tradition anerkannten Vorbilder und Gegenbilder oder der in den biblischen und kirchengeschichtlichen Stoffen aufgewiesenen jenseitigen Welt. Die erhaltenen Texte geben natürlich nur einen ganz unvollkommenen Begriff von der einmaligen, unmittelbaren, ganzheitlichen Wirkung derartiger auf wenige Stunden konzentrierter Theateraufführungen und der sie tragenden Feste.[160]

Um die Erforschung der Jesuitendramen, die in den letzten Jahrzehnten auf breiter Front in Gang gekommen ist,[161] weiter voranzutreiben, möchte ich abschließend auf den Aspekt der Unabhängigkeit hinweisen, der zumal bei vielen Dramen des Pariser Jesuitentheaters auffällig und daher genauerer Untersuchung wert ist. Die meisten

---

[160] R. Wimmer, Jesuitentheater. Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu, Frankfurt/M. 1982, hat im Rahmen seiner Themenstellung diesen größeren Kontext gut verdeutlicht.

[161] Als mustergültige Edition ist zu vergleichen F. Rädle, Lateinische Ordensdramen des XVI. Jahrhunderts, in: Ausgaben dt. Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, hg. v. H.-G. Roloff, Reihe Drama VI., Berlin – New York 1979. Wie in der Edition so konzentriert Rädle sich auch in seinen einschlägigen Aufsätzen (z. B.: Aus der Frühzeit des Jesuitentheaters. Zur Begleitung einer Edition lateinischer Ordensdramen, Daphnis 7, 1978, 403–462; Das Jesuitentheater in der Pflicht der Gegenreformation, Daphnis 8, 1979, 167–199) vornehmlich auf die erste Phase des Jesuitendramas und auf dessen Entwicklung in der oberdeutschen Ordensprovinz, deren älteste Collegien, Ingolstadt, München und Dillingen – neben Köln und Wien – für das spätere französische Jesuitentheater wichtige Maßstäbe gesetzt haben. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sind diese Einflüsse wieder nach Deutschland, besonders auch nach Bayern zurückgeströmt, so daß die meisten Werke der französischen Jesuiten mit geringer Verzögerung auch in Ingolstadt, Dillingen oder Augsburg gleichlautend gedruckt wurden und daß nicht zufällig die 1735 entstandene vollständigste Handschrift der Werke von Charles Porée in die Bibliothek des Hofes zu München gelangte, wo sie sich heute noch im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek befindet.

Intellektuellen jener Zeit, die Schreiber wie die Bildner, standen unter erniedrigenden Zwängen: der Zensur, der Auftraggeber, des Publikums.[162] Die Jesuitendichter hingegen, mindestens die bedeutenderen unter ihnen, bewahrten sich bei ostentativer Bindung an äußere Regeln: des Ordens, des Staates, der Poetik ein überraschend hohes Maß an innerer Unabhängigkeit. Dafür einige Indizien: sie wählen ihre Stoffe, darunter auch ungewöhnliche, erstmals behandelte ganz nach eigenem, primär künstlerischem Belieben; sie schalten frei und selbständig mit ihren Vorbildern; sie diskutieren mit Rückgriff auf die Antike offen über alle wichtigen Probleme; sie scheuen auch vor umstrittenen Themen nicht zurück; sie widersetzen sich erfolgreich allen Angriffen gegen ihr Theater, nicht zuletzt dadurch, daß sie sich zu dessen Erneuerung bis weit ins 18. Jahrhundert mit nie ermüdender Energie und Phantasie bereit und fähig erweisen.

---

[162] Vgl. J. Lough, An Introduction to Seventeenth Century France (1954), London [6]1964, bes. 173–214: The Writer and His Public.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1989

Band/Volume: 1989

Autor(en)/Author(s): Rieks Rudolf

Artikel/Article: Drei lateinische Tragiker des Grand Siècle 1-65