



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Einfluss Kardinal Richelieus auf die Entwicklung des
Pariser Theaters am Beispiel ausgewählter Stücke Pierre
Corneilles“

Verfasst von

Evelyn Strasser

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
PD Mag. Dr. Clemens Stepina

Inhalt

DANKSAGUNGEN	VIII
0 Einleitung.....	10
1 Werdegang Kardinal Richelieus	12
1.1 Jugend und Ausbildung	12
1.2 Erste Schritte in Richtung Hof.....	13
1.3 Richelieu als Minister	14
2 Zur Lage des Theaters im 17. Jahrhundert.....	17
2.1 Historisches Vorwissen – Die Stellung des französischen Theaters vor Kardinal Richelieu.....	17
2.2 Theater in den Provinzen Frankreichs	19
2.3 Das Theater in Paris und bei Hofe.....	21
2.4 Theaterhäuser und Theatertruppen	22
2.4.1 Das Hôtel de Bourgogne	22
2.4.2 Théâtre du Marais.....	23
2.4.3 Die Theatertruppe von Molière	24
2.4.4 Das Palais Cardinal (Palais Royal).....	25
2.4.5 Weitere Theaterhäuser.....	26
2.5 Die Stellung der Schauspieler und der Autoren	27
3 Kardinal Richelieu und das Theater.....	29
3.1 Einleitung.....	29
3.2 Richelieu und Boisrobert	31
3.3 Richelieu und Desmarets	34
3.4 Die <i>Cinq Auteurs</i>	36
4 Die Komödie in Frankreich um 1630	38
4.1 Die Anfänge der Komödie im Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts.....	39
4.2 Die Veränderung des Publikums	40

4.3	Neue Werte in der französischen Komödie.....	41
4.4	Regeln der Pariser Komödie.....	42
4.5	Herkunft und Vorläufer der frühen Pariser Komödie.....	43
5	Die neoklassizistische Komödie Frankreichs am Beispiel Pierre Corneilles „Mélite“	45
5.1	Die „Feinte“	46
5.2	Analyse zu „Mélite“	47
5.2.1	Das Besondere an Corneilles Dramenfiguren	48
5.2.2	Besonderheit der Szenen und Dialoge in Corneilles „Mélite“	51
5.2.3	Das Thema der Liebe in „Mélite“	54
6	Corneille in der Geschichte Frankreichs und des Französischen.....	56
6.1	Richelieu und Corneille	57
7	Pierre Corneilles „Le Cid“	60
7.1	Vorwissen - Das Duell im Frankreich des 17. Jahrhunderts	60
7.2	Der Ausgangsstoff	61
7.3	Analyse	61
7.3.1	Die Handlungsmotive.....	61
7.3.2	Don Gomès – Der Vertreter des alten Adels.....	62
7.3.3	Der Verstoß gegen die „bienséance“	64
7.3.4	Die selbstsichere Frau: Chimène.....	65
7.3.5	Zwischen den Duellen	68
7.3.6	Chimènes emotionaler Ausbruch	68
7.3.7	Die Identifikation mit der Heldenfigur.....	69
7.3.8	Das Motiv des Stolzes in „Le Cid“	70
7.3.9	Das neue Bild der Frau auf der Bühne	72
8	Le Cid – Les Querelles du Cid.....	73
8.1	Kurzer gesellschaftshistorischer Einblick	73
8.2	„Les Querelles du Cid“	74
8.2.1	Corneilles Kritiker.....	75

8.2.2	Die Anklagepunkte.....	76
8.3	Richelieus Einschreiten in die „Querelles“	78
8.4	„Le Cid“ nach den „Querelles“	79
9	Martyrerstücke des 17. Jahrhunderts	81
9.1	Neuerungen im Handlungsaufbau	81
9.2	Das Problem der Regelmäßigkeit im aufkeimenden Martyrerstück der Vorklassik Frankreichs	82
10	Das Martyrerstück am Beispiel Pierre Corneilles „Polyeukt“	85
10.1	Corneilles Quellen für „Polyeukt“	86
10.2	„Polyeukt“ und die „Drei Einheiten“ des Aristoteles	87
10.3	Die klassische Doktrin in „Polyeukt“	88
10.4	Die Religion in „Polyeukt“	89
10.5	Die Liebe in „Polyeukt“	90
10.6	Handlungsanalyse	91
11	Das neoklassizistische Theater und der französische Staat.....	94
11.1	Einschub: Theatersoziologie.....	94
11.2	Einfluss auf die Bevölkerung des 17. Jahrhunderts.....	98
12	Académie française	100
12.1	Einleitung.....	100
12.2	Vorbereitungen zur Gründung der <i>Académie française</i>	101
12.3	Die Gründung der <i>Académie française</i>	102
12.4	Die Aufgaben der <i>Académie française</i>	105
12.5	Die <i>Académie française</i> heute	106
12.6	Die Mitglieder der <i>Académie française</i>	108
13	Nach Kardinal Richelieu	110
13.1	Das politische Testament Kardinal Richelieus.....	111
13.2	„La Pratique du Théâtre“ von Abbé D’Augibnac	112
14	Fazit.....	115

Quellen	117
Bibliographie	117
Primärquellen	117
Sekundärquellen.....	119
Mediographie.....	126
Internetquellen	127
Abstract (deutsch)	129
Abstract (englisch)	129
Anhänge	130

DANKSAGUNGEN

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken, insbesondere bei meinen Eltern, die mich so gut sie konnten unterstützt haben, sowie bei meiner Schwester, die mir immer mit Rat und Tat zur Seite stand. Danke euch allen für eure Unterstützung.

Ich danke außerdem John, Paul, George und Ringo, die mich immer wieder motiviert haben, weiterzuarbeiten.

Vielen Dank auch an meinen Diplomarbeitsbetreuer Mag. Dr. Clemens Stepina für seine Geduld und seine offene Herangehensweise an mein doch sehr spezifisches Thema.

0 Einleitung

Die Wahl eines Themas für eine Diplomarbeit, welches sich mit einer derart polithistorisch bedeutenden Person wie Kardinal Richelieu beschäftigt, mag für eine Arbeit im Bereich der Theaterwissenschaft auf den ersten Blick befremdlich wirken.

Kardinal Richelieu ist heute noch für vieles in Erinnerung geblieben wie beispielsweise seine Vorgehensweise im Dreißigjährigen Krieg oder seine Handlungen als skrupelloser Minister Ludwigs XIII., der sich beim Volk keiner großen Beliebtheit erfreute. Von seiner Verbundenheit mit den „schönen Künsten“ ist daher eher selten die Rede. Gestärkt wird dieses Bild ohne Zweifel durch Alexandre Dumas' Roman „Die Drei Musketiere“, in dem Richelieu in keinem guten Licht dargestellt wird, und das in vielen Köpfen die erste Assoziation mit dem Kardinal darstellt. Beschäftigt man sich jedoch näher und abseits der gängigen Meinungen mit der Person Kardinal Richelieu, so kommt ein facettenreicher Kleriker zum Vorschein, der variantenreiche Interessen hegte.

Neben seinen Tätigkeiten als Minister nämlich suchte er sich gerne und oft private Zerstreuung, welche er im Theater und im Gespräch darüber fand. Verwunderlich ist dies nicht zuletzt aufgrund der negativen Einstellung, die die Kirche im 17. Jahrhundert zum Theater hegte. Dennoch scharte Richelieu berühmte Theaterleute um sich und ließ in seinem Palais ein eigenes Theaterhaus einbauen. Des Weiteren förderte Kardinal Richelieu die Gründung der *Académie française*, welche in demselben Jahr erfolgte, wie auch der Eintritt Frankreichs in den Dreißigjährigen Krieg – ein recht bezeichnendes Faktum.

Es stellt sich also hier die Frage: Wie weit nahm ein derart mächtiger Politiker Einfluss auf den in diesem Zusammenhang eher nebensächlich anmutenden Bereich des Theaters? Dass er sich viel mit dieser Angelegenheit beschäftigte, bezeugt nicht nur seine Hilfe bei der Gründung der *Académie française*, sondern auch die Gesellschaft, mit der er sich umgab – unter anderen zählte Pierre Corneille, von dem in dieser Arbeit genauer die Rede sein wird, zu den Autoren, zu denen er Kontakt pflegte. Doch inwieweit blieb er hier passiv und/oder als Mäzen tätig? Ließ seine Arbeit als erster Minister Ludwigs XIII. eine derart aufwendige Freizeitaktivität überhaupt zu? War er vielleicht sogar selbst Theaterschaffender? Diesen Fragen wird im Rahmen dieser Arbeit mittels intensiven Literaturstudiums nachgegangen. Es gibt

hierzu Vermutungen von verschiedensten Forscher/Innen. An die Arbeit wird mit der Annahme herangegangen, dass dieser Aspekt des Lebens des Kardinals im Schatten seiner politischen Karriere stand, er aber durchaus eine große Rolle für Richelieu spielte. Es soll untersucht werden, ob er tatsächlich derart aktiv in das Theatergeschehen Paris‘ im 17. Jahrhundert eingegriffen hat, wie vermutet.

Es ergeben sich in diesem Zusammenhang andere Aspekte, die auf das Verhältnis Richelieus zum Theater einwirkten. Insbesondere die Komödie erfreute sich beim bürgerlichen Publikum des frühen 17. Jahrhunderts ob ihrer Derbheit keiner großen Beliebtheit. Unter Ludwig XIII. und somit unter Kardinal Richelieu aber erfuhr diese eine Aufwertung, die – und dieser Gesichtspunkt wird auch näher untersucht – nicht zuletzt aufgrund des Einwirkens des Kardinals von statten ging. Es ist zum besseren Verständnis nötig, hier ein beispielhaftes Theaterstück zu betrachten. In dieser Arbeit fiel in dieser Situation, und nicht nur in Bezug auf die Komödie, die Wahl auf ausgewählte Stücke Pierre Corneilles, da er sich mehrerer, hier relevanter Genres bediente und damit auch erfolgreich war. Es wird die Rede von einigen seiner Dramen sein, allen voran wird „Le Cid“ behandelt, da es die Beziehung zwischen Richelieu und Corneille stark beeinflusste.

Um diese Stücke schließlich in einen Kontext zu bringen, ist es außerdem unumgänglich, die Situation des Theaters im 17. Jahrhundert darzulegen, was kein einfaches Unterfangen darstellt. Auch der Werdegang Kardinal Richelieus wird beschrieben, da dieser mache seiner Handlungen durchaus verständlicher macht. Des Weiteren wird im letzten Kapitel auf Richelieus Einfluss im Theater nach seinem Tod eingegangen. Dieser mag zwar nicht auf den ersten Blick erkennbar gewesen sein und auch eher in den theoretischen Abhandlungen, denn in den tatsächlichen Bühnenstücken hervorgetreten sein, trotzdem ist er nicht zu verleugnen.

Es wird in dieser Arbeit demnach ein für viele relativ neuer Aspekt des Kardinals Richelieu betrachtet. Inwiefern seine Theateraffinität sein Leben, und er selbst das Theater beeinflusste, soll untersucht werden.

1 Werdegang Kardinal Richelieus

1.1 Jugend und Ausbildung

In diesem Kapitel soll einleitend kurz auf das Leben und den Werdegang Kardinal Richelieus eingegangen werden. Zwar stehen seine Bemühungen im Bereich der Kultur, insbesondere des Theaters, hier im Vordergrund, doch sollen seine Errungenschaften in anderen Bereichen wie Politik und Religion nicht unerwähnt bleiben. Schließlich sind es jene seiner Tätigkeitsbereiche, für die er bis heute zumeist in Erinnerung geblieben ist – von Alexandre Dumas‘ Roman „Die Drei Musketiere“¹ abgesehen.

Armand-Jean Plessis de Richelieu, wie Kardinal Richelieu mit vollem Namen hieß, wurde 1585 als fünftes von sechs Kindern einer alten französischen Adelsfamilie geboren. Sein Vater verstarb früh und es oblag dem älteren Bruder Alphonse, das geistige Amt, das der Familie noch von König Henri III. zugesprochen worden war, zu bekleiden. Es wurde ihm demnach die Pflicht auferlegt, Religion zu studieren, um der Bischof von Luçon zu werden. Das Bischofsamt war zwar mit keiner großen Verantwortung verbunden, aber es brachte ein beachtliches Jahreseinkommen ein, das für die Familie unverzichtbar war.²

Dem jüngeren Sohn Armand-Jean wurde eine Karriere im Militär nahegelegt, um eine ähnliche Karriere wie jene seines Vaters einzuschlagen. Er absolvierte seine schulische Ausbildung in der Militärakademie mit Bravour. Doch sein Aufstieg nahm ein jähes Ende, als sein älterer Bruder 1602 erklärte, sich für das Amt des Bischofs nicht als würdig genug zu erachten und sich in ein Kloster zurückziehen zu wollen. Der Verlust des Einkommens stürzte die Familie Richelieu in eine Krise. Im Wissen darüber, dass eine politische Karriere auch über den Umweg der Religion erreicht werden konnte, begann Armand-Jean de Richelieu 17-jährig die erforderlichen Studien aufzunehmen um das Amt, das für seinen älteren Bruder vorgesehen gewesen war, selbst zu übernehmen. Nur durch Beziehungen zum Hof war es möglich, Richelieu frühzeitig und ohne die entsprechende Ausbildung abgeschlossen zu haben, zum Bischof zu ernennen. Eigentlich musste ein Kleriker laut Gesetz mindestens 23 Jahre alt sein, um ein derart hohes geistiges Amt zu besetzen.

¹ Vgl. Dumas, Alexandre, *Die Drei Musketiere*, Wien: Kremayr und Schriau 1967

² Vgl. Schultz, Uwe, *Der Kardinal des Königs. Eine Biographie*, München: C.H. Beck 2009, S. 10ff.

Schließlich erfolgte die Weihe zum Bischof nach Ansuchen König Henris IV. bei dem Papst 1607. Zwar hatte Armand-Jean de Richelieu auch hier das erforderliche Alter noch nicht erreicht, sein Ruf eilte ihm jedoch Voraus und es wurde dem Papst versichert, dass Richelieus geistige Schärfe und Intelligenz die mangelnde Lebenserfahrung rekompensieren würden. Richelieu musste dies noch persönlich im Vatikan demonstrieren, dies gelang ihm jedoch laut Überlieferung problemlos.

Der junge Bischof Richelieu kehrte nach Paris zurück, verweilte dort aber nicht lange und schlug sein Quartier in der Grafschaft Luçon auf. Sein dortiges Leben unterschied sich drastisch von jenem in Paris und der vorangegangenen Reise nach Italien. Er hauste ein in einem kleinen Appartement ohne Möglichkeit richtig zu heizen und ohne jeglichen Luxus, den er gewohnt war. In der kleinen Provinzstadt wurde seine Wohnung „zum Gefängnis“³ und er strebte danach, einen politisch höheren Rang zu erreichen und somit danach, zurück nach Paris gehen zu können.

1.2 Erste Schritte in Richtung Hof

Als Ludwig XIII. und mit ihm als Regentin Maria de Medici, die Witwe des verstorbenen Henri IV., den Thron bestieg, zögerte Richelieu nicht mittels mehreren Briefen seine Unterwürfigkeit zu bekräftigen. Er schreckte ebenfalls nicht davor zurück sich in einigen Korrespondenzen mit wichtigen Kontakten in Paris schamlos selbst zu empfehlen und sich somit den erhofften Zugang zum Hof zu erleichtern.⁴

Die berühmte Selbstinszenierung des Kardinals in spe hat sich in dieser Phase seines Lebens entwickelt. Er verstand es, obwohl in ärmlichen Verhältnissen lebend, sich als großer Adeliger „gentil homme“ darzustellen und somit bei seinen Besuchen bei wichtigen Kontakten in Paris nicht aufzufallen. Sein selbstsicheres Auftreten, das er sich in seiner Laufbahn als Militär erarbeitet hatte, tat das seine dazu.

1614 schließlich trugen seine Bemühungen Früchte und sein Aufstieg begann endgültig. Er stand nun in der Gunst Maria de Medicis, wurde nach Paris berufen und bekleidete das Amt des Staatssekretärs für Krieg. Er blieb bis 1617 unter der Protektion der Königinmutter - bis dem König selbst schließlich auf Anraten seines Falknermeisters Luynes ein Staatsstreich gelang und Maria de Medici verbannt wurde. Der enge Vertraute der Regentin, Marschall Concini, wurde auf Befehl des Königs ermordet und Ludwig XIII. regierte fortan selbst.

³ Schultz, Uwe, *Der Kardinal des Königs. Eine Biographie*, München: C.H. Beck 2009, S. 30

⁴ Vgl. Ebnd., S. 41

Auch Richelieu, der Maria de Medici die Treue gehalten hatte, wurde mit seiner gesamten Familie nach Avignon verbannt.⁵

Hier kamen Bischof Richelieu seine gut gepflegten Beziehungen bei Hofe zu Gute. Bereits seit seiner Ausbildung stand er in regem Kontakt mit Père Joseph, der bei Hofe ein und aus ging. Durch dessen Fürsprache gelang es, Richelieu als eine Art Mediateur zwischen dem König und dessen Mutter einzusetzen. Durch die offene Gegenarbeit des Vertrauten des Königs, Luynes – ebenjenes Mannes, der ihm zur Verbannung seiner Mutter geraten hatte – verzögerten sich die Verhandlungen. Nachdem Luynes jedoch eines plötzlichen Todes verstarb, änderte sich die Situation drastisch und es fand eine Konziliation statt. Schließlich wurde Richelieu 1622 von Papst Gregor XV. zum Kardinal geweiht und hatte rasch einen gefestigten Platz bei Hofe inne.⁶

1.3 Richelieu als Minister

An den Pariser Hof zurückgekehrt war Kardinal Richelieu nach wie vor ein enger Berater von Maria de Medici und somit ein häufiger Gast bei Hofe. 1624 stieg er offiziell zum Staatsminister auf und sollte dieses Amt auch bis zu seinem Tode bekleiden.⁷ Doch trotz allen Vermutungen und auch im Angesicht des aufsteigenden Absolutismus war dies keine Regentschaft, die allein auf den Entscheidungen des Kardinal-Ministers beruhte, und sollte es unter Ludwig XIII. auch bleiben. Unter Ludwig XIV. änderte sich diese Situation⁸.

Kürzlich durchgeführte Studien offenbarten, dass im inneren der Monarchie eine Art Demokratie herrschte. Die Berater und Minister des Königs legten ihm Gesetzesentwürfe vor, die dieser noch abzusegnen hatte. Dahingestellt bleibt, inwiefern dieses Placet des Königs reine Formsache blieb. Fakt ist jedoch, dass ohne die Zustimmung des Königs und die vorangegangene Beratung mehrerer

⁵ Vgl. Ellert, Gerhart, *Richelieu. Kardinal und Minister Ludwigs XIII.*, Wien: Kremayr&Scheriau 1973, S. 335

⁶ Vgl. Trautwein von Belle, E., *Der Cardinal Richelieu. Vortrag*, Berlin: Julius Springer Verlag 1868, S. 10ff.

⁷ Vgl. Ebd., S. 12

⁸ Vgl. Erlanger, Philippe, *Ludwig XIV. Das Leben eines Sonnenkönigs*, Frankfurt: Societäts-Druckerei 1976

Staatsmänner, kein Gesetz erlassen werden konnte und somit zumindest innerhalb der Mauern des Hofes kein Absolutismus herrschte.⁹

Bereits 1626 begann Richelieu, gegen den Adel zu arbeiten und diesen sukzessive zu entmachten und somit den absolutistischen Staat zu forcieren. Es wurden rurale Schlösser abgerissen, welche Richelieus Erachten nach keine Utilisierung mehr fanden. Nicht viel später wurde das Duellverbot erlassen, auf das in dieser Arbeit in späteren Kapiteln noch näher eingegangen werden wird. Fortan war es Adeligen verboten, sich aus Gründen der Ehre zu duellieren. Diese Aufeinandertreffen endeten nicht selten erst mit dem Tod eines Kontrahenten.

Die Interessen der gallikanischen Kirche vertrat der Kardinal mit derselben Vehemenz wie er sich auch bei Hofe hochzuarbeiten verstand. In der Zeit, als er das Amt des Kardinals bekleidete wurden die Hugenotten systematisch verfolgt. Mit der Einnahme der Festung von La Rochelle im Jahr 1628 schwächte Richelieu die politische Macht der Hugenotten derart, dass diese sich anschließend in ihr Privatleben zurückzogen und die gallikanische Kirche damit in Frankreich nicht weiter bedroht war. Durch dieses harte Vorgehen aber blieb Frankreich wohl von einem ähnlichen Schicksal wie Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg verschont.¹⁰

Der Eintritt Frankreichs in den Dreißigjährigen Krieg zeugte deutlich davon, dass Kardinal Richelieu mehr Staatsmann als Kleriker war. Er ging einen Bund mit dem protestantischen Schweden ein um einen Aufstieg des Habsburgerreichs zur Weltmacht zu vereiteln. Es lag im politischen Interesse Frankreichs, das Deutsche Reich zu schwächen und sich mit England zu verbünden, was mittels Heirat gelang.

Unterdessen arbeitete die ehemalige Protektorin des Kardinals, Maria de Medici, nun gegen ihn. Sein stetiger Aufstieg bereitete ihr Angst um ihre eigene Position und so versuchte sie ihn mittels Kabale vom Hof zu drängen. Dies glückte ihr jedoch aufgrund der Gewogenheit des Königs Ludwig XIII. nicht. Er erkannte das intrigante

⁹ Vgl. Ranum, Orest, *Richelieu and the Councilors of Louis XIII. A Study of the Secretaries of State and Superintendents of Finance in the Ministry of Richelieu*, Oxford: Clarendon Press 1963, S. 10ff.

¹⁰ Vgl. Ellert, Gerhart, *Richelieu. Kardinal und Minister Ludwigs XIII.*, Wien: Kremayr&Scheriau 1973, S. 336

Machtspiel und verbannte seine eigene Mutter abermals, dieses Mal musste sie sogar das Land verlassen. Sie sollte nie mehr zurückkehren und starb 1642 in Köln.¹¹

Auch kurz vor dem Eintritt und während des Dreißigjährigen Kriegs fuhr Kardinal Richelieu mit der Demontage des Adels fort. Zuvor war der Adel der alleinige Herrscher in den jeweiligen Provinzen gewesen. Richelieu aber setzte ihnen Aufseher zur Seite, die ihnen beinahe jede Einflussnahme verboten. Die Gunst des Volkes konnte er sich aber auch durch die Entmachtung des bei den Bürgerlichen oft verhassten Adels nicht sichern. Da er stetig Kriege führte, wurden die Steuern immer wieder erhöht und das Volk lebte in Armut. In Richelieus Zeit als Minister kam es insgesamt zu vier Bauernaufständen, welche allesamt blutig niedergeschlagen wurden.¹²

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass im selben Jahr, als Frankreich offen in den Dreißigjährigen Krieg eintrat, 1635, Kardinal Richelieu ebenfalls die Gründung der *Académie française* unterstützte. Wie intensiv sein Interesse an der Kunst gewesen sein muss, wird mit diesem Faktum gut illustriert.¹³

Die letzten Regierungsjahre des Kardinals waren von Kämpfen außerhalb und ebenfalls innerhalb Frankreichs gezeichnet. Das Ende des Dreißigjährigen Krieges erlebte Kardinal Richelieu nicht mehr, er verstarb 1642. Es soll am Rande in diesem Zusammenhang bemerkt sein, dass Frankreich offen gegen die Habsburger Krieg führte – obwohl Ludwig XIII. mit Anna von Österreich verheiratet war.¹⁴

1642 starb Kardinal Richelieu nach langer Krankheit etwa ein halbes Jahr vor König Ludwig XIII. Ihm folgte sein Sohn, Ludwig XIV., der spätere „Sonnenkönig“, nach. Vorerst regierte Anna von Österreich für ihren noch unmündigen Sohn. Mit Jules Mazarin hatte Kardinal Richelieu bereits begonnen einen Nachfolger auszubilden, der den Posten nach seinem Ableben tatsächlich übernahm und Berater des jungen Königs Ludwig XIV. wurde.¹⁵

¹¹ Vgl. Trauttwein von Belle, E., *Der Cardinal Richelieu. Vortrag*, Berlin: Julius Springer Verlag 1868, S. 22f.

¹² Vgl. Ebnd. S. 26f.

¹³ Vgl. ebnd.

¹⁴ Vgl. Trauttwein von Belle, E., *Der Cardinal Richelieu. Vortrag*, Berlin: Julius Springer Verlag 1868, 28ff.

¹⁵ Ellert, Gerhart, *Richelieu. Kardinal und Minister Ludwigs XIII.*, Wien: Kremayr&Scheriau 1973, S. 335ff.

2 Zur Lage des Theaters im 17. Jahrhundert

2.1 Historisches Vorwissen – Die Stellung des französischen Theaters vor Kardinal Richelieu

Um die Situation, welche Kardinal Richelieu im Theater seiner Zeit vorfand verstehen zu können, bedarf es eines gewissen Grundwissens über dessen Beschaffenheit. Hierfür sind einige historische Daten unumgänglich.

Ludwig XIII., jener König unter dem Richelieu Minister Frankreichs war, trat seine Regentschaft im Jahre 1610 offiziell an, bis zu seiner Volljährigkeit im Jahre 1621 regierte jedoch seine Mutter Maria von Medici. Seine Regentschaft endete mit seinem Tod 1643, ein Jahr nach dem Verscheiden des Kardinal Richelieu. Ludwig XIII. voran ging König Henri IV., der von 1589-1610 regierte. In Hinsicht auf Richelieu ist, obwohl sie zu seinen Lebzeiten nicht regierte, sondern erst die Regentschaft für ihren unmündigen Sohn Ludwig XIV. übernahm, auch Anna von Österreich, die Ehefrau Ludwigs XIII., zu erwähnen. Zwischen ihr und dem Kardinal lag eine gewisse negative Stimmung, was seine Stellung bei Hofe mitunter negativ beeinflusste.¹⁶

Frankreich wurde lange von Bürgerkriegen gebeutelt (Hugenottenkriege)¹⁷, was ein systematisches und etabliertes Theater in der Hauptstadt beinahe unmöglich werden ließ. Erst unter König Henri IV., dem Vorgänger Ludwigs XIII., der einen etwas gesicherteren Status genoss, konnte sich das Theater formen. Es spiegelt also den sozio-kulturellen Prozess Frankreichs in gewisser Weise wider, worauf in einem der folgenden Kapitel näher eingegangen wird.

Seit 1402 war die *Confrèrie de la Passion*, wenn man so will eine erste Form der später so populären Theatertruppen, berechtigt, Passionsspiele und dergleichen in Paris in der Kirche der Dreifaltigkeit aufzuführen. Nach wenigen Umzügen erhielt sie schließlich ein fixes Haus im *Hôtel de Bourgogne* in Paris. Dieses Privileg musste von jedem König, der sein Amt antrat, erneut bestätigt werden. Da im 16. Jahrhundert die Glaubenskriege höchst aktuell waren und durch die religiösen Auftritte der *Confrèrie* Aufruhe befürchtet wurden, untersagte König Henri II. bei

¹⁶Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997

¹⁷Thompson, James, *The wars of Religion*, New York, Frederick Ungar Publishing o.J.

seinem Amtsantritt 1547 deren Aufführungen. Anschließend, ab 1548, war die *Confrérie de la Passion* berechtigt, allein Mysterienspiele auf die Bühne zu bringen.¹⁸ Dies galt zudem nur unter strengen Auflagen: Es durfte niemand beleidigt werden, weder Einzelpersonen noch Gruppen (wie etwa Religionsgruppen).

Der Großteil der Aufführungen im Frankreich der Renaissance ging aber nicht im Theater vonstatten, sondern fand am Marktplatz und dergleichen öffentlichen Räumen statt. Quacksalber versuchten lautstark, ihre Ware an den Mann zu bringen, dies oft in Verbindung mit der Aufführung von Farcen auf ihren mitgebrachten Tischen, die als Bühne dienten. Oft wurden sie aber verhaftet, da Farcen von oberster Stelle verboten worden waren.¹⁹

Auch ausländische Truppen traten auf, meist aus Italien oder England. Letztere führten ihre Stücke nicht selten in ihrer eigenen Landessprache auf, dies schien dem Erfolg jedoch keinen Abbruch zu tun. Die *Confrérie de la Passion* vermietete ihr Haus, das *Hôtel de Bourgogne*, laut Überlieferung mehrmals an sie.²⁰

Der Erfolg der ausländischen Truppen könnte auch daran liegen, dass das Publikum in der Mitte des 16. Jahrhunderts durchaus daran gewöhnt war, nicht alles zu verstehen, was auf der Bühne vor sich ging. In Schulen und Universitäten wurde oft in den Originalsprachen aufgeführt beziehungsweise in der Originalsprache der Vorlage verfasst, also Griechisch und Latein. Erst im späteren 16. Jahrhundert begannen die Autoren, auch auf Französisch zu schreiben.²¹ Trotz dieser Veränderung wurde den Verfassern nahe gelegt, sich an die Dramen der griechischen Antike anzuhalten. Es galt die Aristotelischen Einheiten²² zu beachten sowie das Thema möglichst aus der Riege der griechischen Antike auszuwählen.²³ Später, im 17. Jahrhundert, entstanden auch hierzu Gegenbewegungen. Der Geistliche François Ogier verfasste ein Vorwort für Jean de Schelandres Drama „*Tyr et Sidon*“,²⁴ welches in fünf Akten erschienen war und den Aristotelischen Einheiten gerecht

¹⁸ Vgl. Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 11

¹⁹ Félibien, A., *Histoire de la ville de Paris*, S. 744 Internetquelle 1

²⁰ Vgl. Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 18

²¹ Vgl. Ebnd, S. 29

²² Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 2008

²³ Vgl. Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 31ff.

²⁴ Vgl. Schelandre, Jean de, *Tyr et Sidon*, o.O: Publications de la société des textes français modernes 1908

wurde. Zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung aber erschien es erneut, in zwei eigenständige Dramen aufgespalten, als freie Tragikomödie. In diesem Vorwort der zweiten Auflage verfißt er den Standpunkt, dass das Theater allein dem Vergnügen diene und dieses nicht unter den Vorgaben Aristoteles leiden sollte.²⁵ Es änderten sich demzufolge selbst die Meinungen der zuvor konservativen Theaterschaffenden.

Obwohl der Name *Confrérie de la Passion* darauf schließen ließe, dass diese Organisation von der Kirche anerkannt, oder zumindest nicht geächtet wurde, war dem nicht so. Es wurden mehrere öffentliche Schriften verfasst, welche den Unmut der Kirche über die *Confrérie* kundtaten. Ganz besonders „... that den of Satan, a cesspool called the Hôtel de Bourgonge“²⁶ wird missbilligt. Es bedrohe die Ehre der Frauen und ziehe armen Familien das Geld aus der Tasche, des Weiteren würden die Schauspieler in der Öffentlichkeit exzessiv trinken und essen, so die offiziellen Deklarationen der Kirche.²⁷

Es wurden, wenn auch selten, auch andere Meinungen über das Theater innerhalb der Kirche laut. Bischof François de Sales etwa tat im frühen 17. Jahrhundert sein Wohlwollen dem Pariser Theater gegenüber kund und hielt es für einen durchaus erbaulichen Zeitvertreib.²⁸

1619 wurden erstmals fixe Regeln festgelegt, welche den Ablauf der Theaterstücke sowie die Spielzeit regeln sollten. Diese Spielzeit ist mit der heutigen Ballsaison vergleichbar und reichte vom Martinstag, dem 11. November, bis zum 15. Februar.²⁹ Ebenfalls wurde bestimmt, wie viel die Theaterleute für ihre Aufführungen verlangen durften und dass alles ausreichend beleuchtet sein musste. Zudem wurde die Zensur eingeschaltet – alles, was aufgeführt wurde, musste zuvor von oben absegnet werden.³⁰

2.2 Theater in den Provinzen Frankreichs

Das Leben als Theaterschaffende/r im Frankreich des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts konnte sehr variantenreich sein und war stark abhängig von den Traditionen und Gebräuchen der jeweiligen Region sowie von den dort ansässigen

²⁵ Vgl. Ebnd.

²⁶ Vgl. Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 19

²⁷ Ebnd. S. 19

²⁸ Ebnd. S. 20

²⁹ Vgl. ebnd. S. 15

³⁰ Ebnd. S. 22

Autoritäten. Auch wenn, wie im nächsten Kapitel beschrieben, bei Hofe nicht derart streng mit den Theaterleuten verfahren wurde, so hatte dies oft keinen Einfluss auf die recht unabhängigen Provinzen.³¹ Den erhaltenen Dokumenten zufolge reichten die Einstellungen der einzelnen Autoritäten von generellen Ablehnungen gegen das Theater bis hin zu offiziellen Genehmigungen für regelmäßige Vorstellungen.³²

In ländlichen Gegenden Frankreichs waren Wandertheatertruppen aus Italien und England (je nach Nähe des Nachbarlandes) üblicher als in Paris. Dies hatte logische Gründe – es gab am Land kein fixes Publikum, da es keine Ballungszentren gab, außerdem unterschieden sich die Gesinnungen der Autoritäten der Provinzen oft, was die Gründung einer eigenen, ortsansässigen Theatertruppe nicht nur äußerst erschwert, sondern auch relativ zweckfrei gemacht hätte. Die Wandertheatertruppen ihrerseits aber waren meist vertraglich gesichert und innerhalb strikt hierarchisch organisiert, wie aus einigen erhaltenen Verträgen hervorgeht.³³ Auch Schauspieler, welche sich später dauerhaft in Paris ansiedelten, begannen oft in Wandertruppen, wie etwa Valleran, der durch die Gründung einer fixen Theatertruppe in Paris Berühmtheit erlangte.³⁴ In den frühen Regierungsjahren Ludwigs XIII. begannen diese Truppen (oft auch ausländische Organisationen) immer längere Aufenthalte in Paris anzutreten, was die Entwicklung des Pariser Theaters in keinem geringen Maß beeinflusste.³⁵

Im Frankreich des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts sowie in anderen Regionen Europas wurden Theaterleute auch aufgrund ihrer engen Verbundenheit zur Quacksalberei geächtet. Durch das Aufführen kurzer Stücke, welche ihre Wunderheilmittel anpreisen sollten, versuchten die Quacksalber diese an den Mann zu bringen. Dies taten sie meist mithilfe von Farcen, was den Autoritäten noch zusätzlich missfiel.³⁶ Das Theater und ebenjene beschriebene „Verkaufsstrategie“ wurden oft nicht differenziert, weswegen beide Formen von vorneherein abgelehnt wurden.

³¹ Vgl. Ebnd. S. 60

³² Vgl. Ebnd., S. 72f.; in Agen etwa waren Schauspieler generell nicht willkommen (bis 1609), in Lille aber wurden Theaterstücke sogar gefördert, um junge Leute zu unterhalten und von den Tavernen u.Ä. fernzuhalten.

³³ Vgl. Internetquelle 2 (Jusselin, Formation de deux troupes de comédiens, S. 457)

³⁴ Vgl. Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 69

³⁵ Vgl. Ebnd., S. 61

³⁶ Vgl. Ebnd., S. 75

2.3 Das Theater in Paris und bei Hofe

Den relevanten Dokumenten nach zu schließen hatten die Wandertheatertruppen am Land und in den Provinzen Frankreichs ein deutlich schwierigeres Leben als in Paris. Außerhalb Frankreichs aber herrschte laut Überlieferung ein ungehemmter Umgang mit dem Theater. Es sind Anekdoten erhalten, welche besagen, dass Henri III. es sich auch auf politischen Reisen nicht nehmen ließ, Theaterstücke zu besuchen, etwa in Italien. Die Theatertruppe „I Gelosi“ gefiel ihm besonders, sie trat im späten 16. Jahrhundert mitunter auf seinen Wunsch hin auch mehrmals in Paris auf, meist mit Stücken, die an die Commedia dell’Arte angelehnt waren. Diese Auftritte kamen jedoch bei der breiten Masse, oder spezifischer, bei der Masse des Adels, nicht besonders gut an – sie waren als sittenwidrig verrufen und durften in der Stadt schließlich vorübergehend nicht mehr aufgeführt werden. Dies tat dem Wohlwollen des Königs Henri III. jedoch keinen Abbruch.³⁷

Spätestens seit dem Amtsantritt Ludwigs XIII, der dem Theater sehr positiv gegenüberstand, auch bevor Kardinal Richelieu sein Minister wurde, fanden auch bei Hofe regelmäßig Aufführungen statt. Ebenfalls waren die Vorstellungen im *Hôtel de Bourgogne* und anderen Aufführungssälen Paris‘ gut besucht, wie etwa aus den Aufzeichnungen Thomas Platters, eines durch Europa reisenden Studenten, zu schließen ist.³⁸ Der Hof in Paris war weitaus toleranter als andere Autoritäten in Frankreich, es wurden mitunter auch Farcen aufgeführt, großen Anklang fand auch das Ballett. Dieses erreichte jedoch seinen Höhepunkt erst nach der Amtszeit Kardinal Richelieus. Zwar begann der Aufstieg des Tanztheaters mit Jean Desmarets, welcher ein Protegé Richelieus war, bereits, seinen Klimax erreichter der Kult rund um das Ballett jedoch erst mit den Tanzaufführungen des „Sonnenkönigs“, Ludwigs XIV. persönlich.³⁹

Durch diese eher milden Umstände war es in Paris für Schauspieler möglich, sich offiziell zu Truppen zusammenschließen, die Zukunft hatten und zusehends an Ansehen gewannen.

³⁷ Ebd., S. 83f.

³⁸ Platter, Thomas, Keiser, Ruth (Hg.), *Beschreibung der Reisen durch Frankreich, Spanien, England und die Niederlande 1595-1600*, Basel: Schwabe 1968

³⁹ Vgl. Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 48ff.

2.4 Theaterhäuser und Theatertruppen

2.4.1 Das Hôtel de Bourgogne

Im frühen 17. Jahrhundert gab es in Paris nur ein einziges Gebäude, das allein dem Aufführen von Theaterstücken gewidmet war, das *Hôtel de Bourgogne*. Alle anderen Häuser, inklusive des berühmten *Marais* Theaters, waren ursprünglich für andere Zwecke gedacht, meist waren es Hallen, die für das Tennisspielen errichtet worden waren.

Mitte des 17. Jahrhunderts kamen zwei weitere Theaterhäuser hinzu, das Palais-Cardinal und der *Salle des machines*, beide waren jedoch unter Privatbesitz, ersteres gehörte Kardinal Richelieu. Dies sei an dieser Stelle aber vorerst nur beiläufig erwähnt.

Die *Confrérie de la Passion* hatte Mitte des 17. Jahrhunderts nach wie vor das Recht, das *Hôtel de Bourgogne* über kürzere Zeitspannen von etwa zwei bis drei Monaten zu vermieten. Ab 1629 jedoch wurde dies von oberster Stelle geändert. Die Schauspieltruppe des Königs sollte nunmehr das alleinige Recht innehaben, die Bühne zu bespielen. Ziel dieser Truppe, der etwa Bellerose und Monfleury, zwei der berühmtesten und bedeutendsten Schauspieler des französischen Theaters des 17. Jahrhunderts, angehörten, war es, das dominierende – wenn nicht das einzige – Theaterhaus Paris‘ zu werden. Der große Rivale war hierbei das *Théâtre du Marais*, wobei es aber durchaus vorkam, dass Schauspieler von der einen in die andere Truppe wechselten oder vom König zu diesem Wechsel gezwungen wurden.⁴⁰

Die Konkurrenz zwischen diesen beiden Theaterhäusern ist für die Entwicklung des Theaters durchaus relevant, ebenso gibt sie Einsicht in die Art und Weise, wie mit großen Erfolgen umgegangen wurde. Verbuchte eines der beiden großen Pariser Theaterhäuser einen bedeutenden Theatererfolg, so galt es für das andere, so schnell als möglich ein ähnlich erfolgreiches Stück zu produzieren. Nicht selten endete dies damit, dass Stücke direkt von einer in die andere Spielstätte mehr oder minder kopiert wurden, oder dieselbe Handlung von einem anderen Autor schlicht neu verfasst wurde. Ein berühmtes Beispiel für dieses Faktum sind die beiden Stücke „*Bérénice*“ von Jean Racine sowie Pierre Corneilles „*Tite et Bérénice*“, welche in etwa zur gleichen Zeit an den beiden konkurrierenden Häusern gespielt wurden. Hier

⁴⁰ Vgl. Ebnd. S. 127ff.

kann von einer Kopie zwar keine Rede sein, da beide Stücke schließlich relativ zeitgleich erschienen, trotzdem aber illustriert dieses Faktum den Konkurrenzkampf der beiden Häuser äußerst treffend.⁴¹

Aufgrund von Aufzeichnungen eines Reisenden sind die Maße des *Hôtel de Bourgogne* bekannt. Die Bühne maß im beginnenden 18. Jahrhundert, als das Theater nach einer zwanzigjährigen Schließung ohne große Umbauten wieder eröffnet wurde, in etwa vierzehn Meter in der Tiefe und dreizehn Meter in der Höhe und es fasste in etwa 600 Steh- und 80 Sitzplätze.⁴²

2.4.2 Théâtre du Marais

Das *Théâtre du Marais* war wie so viele andere Spielstätten des 17. Jahrhunderts ursprünglich eine Tennishalle gewesen. Durch seine Architektur eignete sich dieses Gebäude bestens für Theateraufführungen. Die Halle wurde im frühen 17. Jahrhundert erbaut und 1634 erstmals an eine Theatertruppe vermietet - die Truppe rundum den damals sehr beliebten Schauspieler Montdory erhielt einen Vertrag für fünf Jahre.⁴³

Obwohl der berühmte Montdory aus gesundheitlichen Gründen das Haus und somit die Theatertruppe im Jahre 1637 verlassen musste, waren die restlichen Mitglieder weiterhin erfolgreich. Insbesondere mit der Aufführung von Corneilles „Le Cid“ 1637/38⁴⁴, von dem in dieser Arbeit in den folgenden Kapiteln noch die Rede sein wird, feierten sie fulminante, wenn auch vom Adel kritisierte, Erfolge.

1644 brannte das Haus nieder, was keinen Einzelfall darstellt. Durch die Kerzenbeleuchtung und die Innenausstattung aus Holz waren Brände keine Seltenheit. Es wurde jedoch noch im selben Jahr mit dem Wiederaufbau des Theatergebäudes begonnen. Nach der Fertigstellung war es das bisher modernste Theaterhaus in Paris und somit eine große Konkurrenz für das zuvor Ton angehende *Hôtel de Bourgogne*. Die technischen Neuerungen und die damit einhergehenden Vorteile waren von besonders großem Nutzen, als im Jahre 1647 der berühmte

⁴¹ Vgl. Brooks, William, „The theatrical success and the chronology of productions at the Hôtel de Bourgogne: New evidence from Racine and Quinault“ in: *Theatre survey*, 30/1989, S. 35-44

⁴² Barlow, Graham, „The Théâtre de Bourgogne according to Sir James Thornhill“ in: *Theater research international*, 1/1976, S. 89

⁴³ Vgl. Ebnd, S. 133

⁴⁴ Wiley, W. L., *The Early Public Theatre in France*, Cambridge: Harvard University Press 1960, S. 192

Schauspieler Floridor in das *Hôtel de Bourgogne* wechselte und auch Corneille seine Stücke fortan an dieses Theater gab. Seine Erfolge bis dahin waren allesamt dem *Marais* Theater zugutegekommen. Mitunter feierten auch die in dieser Arbeit behandelten Werke Corneilles, „Mélite“, „Le Cid“ sowie „Polyeukt. Märtyrer“ Premiere im *Marais* Theater.⁴⁵

Das *Marais* Theater spezialisierte sich aufgrund der Veränderungen nach dem Theaterbrand auf sogenannte Maschinenstücke – Theaterstücke, in denen hauptsächlich auf Effekte des Bühnenbilds gesetzt wurde. Diese teilweise recht spektakulären und gefährlichen Einlagen kosteten einigen Schauspielern das Leben.⁴⁶

Der Wiederaufbau sowie der Transfer von Floridor, eines durchaus bedeutenden Schauspielers, bezeichnen jedoch auch den Anfang vom Ende des *Théâtre du Marais*. Um die Maschinenstücke in ihrer Brillanz immer zu steigern und noch effektreicher zu gestalten, waren oft Neuerungen im Theater vonnöten, wie etwa die Anhebung des Daches 1660, um neue Maschinen installieren zu können.⁴⁷ Dergleichen Arbeiten und das sukzessive Ausbleiben des Publikums stürzten die Theatertruppe schließlich in Schulden. Es blieb durch die ständige Konkurrenz des *Hôtel de Bourgogne* und der aufstrebenden Truppe von Molière jedoch kein anderer Ausweg.

2.4.3 Die Theatertruppe von Molière

An dieser Stelle soll bemerkt sein, dass sich die Truppe rund um den Autor Molière erst nach dem Tod Kardinal Richelieus etablierte. Der Vollständigkeit halber soll sie hier aber erwähnt werden, da auch sie einen wesentlichen Teil zur Gründung der *Comédie française* beitrug.

Molière und seine Gruppe von Schauspielern mieteten sich erstmals 1643 in Paris in einer Tennishalle unter dem Namen „Illustre Théâtre“ ein. Sie wanderten jedoch auch später noch durch Paris und Frankreich um ihre Stücke vorzutragen. Erst als die Truppe sich wieder fix in Paris aufhielt, ab etwa 1658, ist wieder festgehalten, aus welchen Schauspielern sie bestand. Dies ist jene Zeit, die davon bestimmt war, dass viele Mitglieder aller Theatertruppen zwischen den verschiedenen Häusern wechselten, oder auf Wunsch des Königs wechseln mussten. Auch Molières

⁴⁵ Klemperer, Victor, *Pierre Corneille*, München: Max Hueber Verlag 1933, S. 19

⁴⁶ Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 139

⁴⁷ Vgl. Ebnd., S. 215

Theatergruppe wurde von diesen Änderungen nicht verschont, obwohl sie vorerst kein fixes Haus zur Verfügung hatte.⁴⁸

Molière wanderte mehr als ein Jahrzehnt lang durch die Provinzen Frankreichs, bevor er mit seiner Truppe in Paris dem Bruder des Königs Ludwig XIV., Philippe, begegnete. Dessen Einladung bei Hofe zu spielen, wurde gerne angenommen und Molières Gruppe gab Corneilles „Nicomède“. Die Darbietung erfreute den König dermaßen, dass er der Truppe erlaubte, regelmäßig aufzutreten.

Nach nicht wenigen Änderungen in der Zusammenstellung der Theatertruppe und einigen Vorstellungen bei Hofe wurde Molières Truppe 1665 schließlich vom König unter seine Protektion gestellt und war fortan als *Compagnie du Roi* bekannt.

Molière verstand es auch, mit dem in Versailles sehr angesehenen Musiker Lully zusammenzuarbeiten. Da das Musiktheater einen immer wichtigeren Stellenwert bei Hofe einnahm, geschah dies nur zu Gunsten der Theatertruppe. Das Sprechtheater wurde sukzessive von Versailles verbannt, doch auch Molières Kollaborationen mit Lully verloren an Qualität; die meisten davon sind heute in Vergessenheit geraten und dienten allein dem Zweck, Ludwig XIV. zu schmeicheln.

2.4.4 Das Palais Cardinal (Palais Royal)

Kardinal Richelieu ließ sich in seinem Palast eigens ein Theater einrichten, das er bei seinem Architekten Le Mercier in Auftrag gab. Er wollte eine Spielstätte schaffen, um die ihn ganz Europa beneiden sollte; viele seiner Ideen wurden jedoch als zu extraordinär von Le Mercier abgelehnt. Zwar wurde die Spielstätte erst 1641 fertig gestellt – also ein Jahr bevor Kardinal Richelieu verstarb – dennoch aber kommt ihm große Bedeutung zu, naturgemäß auch in Hinblick auf diese Arbeit. Es war der erste Ort in Paris, der allein dem Zweck diente, Dramen aufzuführen und wurde streng nach den Wünschen Richelieus gestaltet.

Die Sitzreihen waren ansteigend angelegt, sodass man auch von der letzten Reihe aus gute Sicht auf die Bühne hatte. Die Plätze, welche das perspektivisch angelegte Bühnenbild am realitätsnahesten erscheinen ließen, waren hierbei stets dem König, eventuell mit Gattin und dem Kardinal selbst vorbehalten.

⁴⁸ Vgl. Jomaron, Jacqueline (Hg.), *Le théâtre en France. Du Moyen âge à 1789*, Paris: Armand Colin Éditeur ²1992, S. 145

Nach Richelieus Tod nahm sein Nachfolger Mazarin einige Änderungen vor und machte die Spielstätte zum *Palais Royal* – er ließ die nötigen technischen Vorrichtungen für die Aufführung von Maschinenstücken einbauen. Ab 1660 wurde die Spielstätte vertraglich an Molières Theatertruppe vermietet. Im Zuge dessen wurde es erneut auf Kosten des Königs umgebaut und an den neuesten technischen Standard angepasst.⁴⁹

1763 brannte das Palais, welches inzwischen zu einem Musiktheater geworden war, schließlich nieder, weswegen es heute kaum mehr zu rekonstruieren ist, wie es genau ausgesehen hat. Es sind zwar Stiche und dgl. vorhanden, doch ist deren Glaubwürdigkeit anzuzweifeln. Es kann durchaus sein, dass der Künstler, der für die Darstellungen des *Palais Cardinal* verantwortlich ist, Richelieu oder Ludwig XIII. schmeicheln wollte und deswegen die Bühne imposanter darstellte, als sie tatsächlich war. In den 1990er Jahren wurden Versuche angestellt, ein Modell der ursprünglichen Form des *Palais Cardinal* zu erschaffen. Im Rahmen dieser Bemühungen wurde festgestellt, dass die überlieferten Aufzeichnungen des Innenraums des Theaters nicht vollständig der Wahrheit entsprechen konnten, was die Arbeit an einem Modell nur weiter verkomplizierte. Durch intensive Forschung konnte trotz alledem eine Rekonstruktion stattfinden, welche auch mit dem im Vergleich zu den Bildquellen etwas reduzierten Fassungsraum noch immer ein imposantes Theaterhaus darstellen.⁵⁰

2.4.5 Weitere Theaterhäuser

Im Laufe des 17. Jahrhunderts kamen immer mehr neue Theaterhäuser in Paris auf, welche aber häufig nicht mit den großen und etablierten Spielstätten konkurrieren konnten. Diese seien an dieser Stelle aber trotzdem der Vollständigkeit erwähnt, denn sie trugen - wenn auch minimalen - Teil zur Entwicklung der Theaterszene in Paris bei. In Bezug auf diese Arbeit aber haben sie keine gravierende Bedeutung, da einige von ihnen auch erst nach dem Tod Kardinal Richelieus errichtet wurden.

Mit dem „salle du machines“ am Place de Tuileries, einem Projekt, das von Richelieus Nachfolger Kardinal Mazarin eingeleitet wurde, sollte ein auf

⁴⁹ Vgl. Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997, S. 143ff.

⁵⁰ Williford, Christa, „A Computer Reconstruction of Richelieu’s Palais Cardinal Theatre. 1641“, in: *Theatre Research International*, 25/2000, S. 233-247

Maschinenstücke spezialisiertes Theaterhaus geschaffen werden. Maschinenstücke waren äußerst beliebt, erforderten jedoch einen immensen Aufwand an Bühnentechnik und verlangten den Schauspielern in körperlicher Hinsicht alles ab.

Die Ausmaße dieses neuen Hauses waren äußerst beeindruckend und auch in technischen Belangen war es stets auf dem neuesten Stand. Es wurde in dieser neuen Spielstätte aber zugunsten der Bühneneffekte die Akustik vernachlässigt und Sänger konnten somit kaum den großen Raum erfüllen. Dies ist von großer Bedeutung bedenkt man, dass es üblich war, Musik und Sänger den Lärm, den die vielen nötigen Umbauten auf der Bühne verursachten, übertönen zu lassen. Dieses Defizit war derart gravierend, dass dieses durchaus teure Theater kaum bespielt wurde.⁵¹

Bei Hofe wurde waren Theateraufführungen bekanntlich ein beliebter Zeitvertreib, zu Lebzeiten Ludwigs XIII. und somit auch zu jenen Kardinal Richelieus hatte Versailles jedoch kein eigenes Theater. Erst im späten 17. Jahrhundert, unter dem „Sonnenkönig“ Ludwig XIV., der eigens für die Aufführung Molières „George Dandin“ im Rahmen seines „Fête“ in Versailles eine geeignete Spielstätte errichten ließ, wurde auch Versailles zu einer wichtigen Theaterbühne in Paris.⁵²

2.5 Die Stellung der Schauspieler und der Autoren

Schauspielerei galt im Frankreich des 17. Jahrhunderts sowie auch im restlichen Europa nicht als angesehene Profession. Insbesondere Frauen hatten mit dem schlechten Ruf zu kämpfen, da Schauspielerinnen oft mit Prostituierten gleichgesetzt wurden – bereits seit der Antike.⁵³

Diese schlechte Nachrede versuchten die Theaterleute geschickt loszuwerden, nämlich indem sie Theaterstücke über diese missliche Lage verfassten. Jeweils Gougenot und Scudéry verfassten jeweils ein Bühnenstück mit dem Titel „La Comédie des Comédiens“⁵⁴, das das Leben eines Schauspielers porträtierte. Auch in den Werken Corneilles, von welchen im Rahmen dieser Arbeit genauer die Rede sein

⁵¹ Vgl. Ebnd., S. 154ff

⁵² Lawrenson, T. E., *The French stage in the XVIIth century. A Study in the advent of the italian order*, Manchester: Manchester University Press 1957, S. 178f.

⁵³ Vgl. Fertl, Evelyn, *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen. Die Schauspielerinnen in der römischen Antike*, Wien: Braumüller 2005, S. 152f. sowie David, Martine, *Le Théâtre*, Paris: Belin 1995, S.189

⁵⁴ Vgl. Internetquelle 3

wird, ist dies zu erkennen. Man nehme etwa „Mélite“. Es kommen hier allein tugendhafte Damen auf die Bühne; Mélite selbst stellt eine beinahe unrealistisch perfekte Frau dar. Die Manieren der weiblichen Figuren lassen keinen Raum für Tadel, allein der Intrigant, welcher am Ende jedoch verlacht wird und kurzzeitig dem Wahnsinn verfällt, wird negativ dargestellt. Es kam oft vor, dass die Schauspieler mit den von ihnen dargestellten Charakteren gleichgesetzt wurden. Es galt also, die Figuren sorgfältig zu zeichnen.

In „Polyeukt“ etwa kam Corneille in dieser Hinsicht an so manche Grenze heran. Die Titelfigur wird hier keineswegs allein positiv aufgefasst – er ist Vandale, lehnt sich gegen die Staatsgewalt auf. Doch er ist es, der den christlichen Glauben propagiert, was ihn zur Hauptfigur macht. Der Heide Severus erscheint in diesem Stück weitaus sympathischer und ebenso gemäßiger. Es lässt sich daraus schließen, dass zu viel Unmäßigkeit auf der Bühne abzulehnen war – nicht allein aufgrund der Sittenhaftigkeit der Stücke, sondern auch im Sinne der Schauspieler.

Auch die Dramenautoren des 17. Jahrhunderts kämpften um den ihnen zustehenden Respekt. Etwas wie das heutige „Copyright“ war nicht existent. Der Autor verkaufte sein Stück einmalig an einen Verleger, und bei der Erstaufführung stand ihm – ebenso wie den Schauspielern – ein Anteil am Gewinn zu. Mehr konnte er an seinem Stück, wie beliebt es auch sein mochte und wie oft es auch aufgeführt wurde, nicht verdienen. Pierre Corneille ließ das Aufführen einiger seiner Stücke schließlich limitieren. Nur er sollte bestimmen können, wo und wann sie aufgeführt würden. Profit dürfte er aus diesem Recht jedoch keinen geschlagen haben.⁵⁵

⁵⁵ Vgl. Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1997

3 Kardinal Richelieu und das Theater

3.1 Einleitung

Kardinal Richelieu hegte einige Interessen, welche einem gesitteten Bürger (einem, wie es später bezeichnet werden sollte: „honnête homme“⁵⁶) des 17. Jahrhunderts entsprachen, etwa Architektur – wie an seinem Palais klar erkennbar – oder Literatur. Insbesondere aber galt seine Leidenschaft dem Theater. In seinem *Testament politique*⁵⁷ hielt er dies ausdrücklich fest und stellt auch klar, dass er sich weniger mit Literatur an sich sondern mehr mit Theater, mit der Bühne, beschäftigte. Auch wenn, und dies sei hier deutlich festgehalten, es in seinem Testament kaum um das Theater sondern beinahe ausschließlich um politische Belange geht.

Wie ausgeprägt das Interesse des Kardinals am Theater war, darüber scheiden sich die Geister der Forscher. Louis Batiffol etwa zitiert einen Richelieus Briefe „... les affaires de l'État requièrent qu'on ne perde pas un seul temps“⁵⁸ und schließt daraus, dass der Kardinal kaum Zeit für derartig ausgeprägte Freizeitaktivitäten gehabt haben kann. Er soll sich dem Theater – so Batiffol – lediglich zu Zwecken der Zerstreuung gewidmet haben, weswegen er sich seine Gesellschaft bei seinen nachmittäglichen Spaziergängen diesbezüglich aussuchte. Andere Forscher, verfechten Theorien, welchen zufolge Richelieu sogar selbst Theaterstücke verfasst haben soll. Von diesen Ansichten wird im Folgenden noch die Rede sein.

Francois Boisrobert, seinerseits wie Richelieu Geistlicher und theaterinteressiert, soll ein häufiger Gast im Palais des Kardinals gewesen sein, ebenso wie Abbé d'Aubignac. Von letzterem stammt jener Brief, der Aufschluss darüber gibt, dass der Kardinal durchaus in die Veränderung der Komödie, welche in den 1630er Jahren vonstattenging, eingriff:

„Il ne tolérait pas, nous dit l'abbé d'Aubignac, ‚les farces sales et dèshonnêtes... des histoires impudiques et de mauvais exemple qu'un homme d'honneur n'approuve jamais‘ et qui sont ‚contre la sainteté de l'Évangile et contre les

⁵⁶Reichardt, Rolf, Schmitt, Eberhard (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680.1820*, München: r. Oldenburg Verlag

⁵⁷ Vgl. Richelieu, Armand-Jean de Plessis, *The political Testament of Cardinal Richelieu*, Madison: The University Press of Wisconsin 1961

⁵⁸ Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l'auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1936, S. 3

bonnes moeurs‘(...) ,La comédie n’a été en honneur que depuis que le cardinal de Richelieu en a pris soin“⁵⁹

In den Gesprächen bei den belegten Spaziergängen ging es jedoch durchaus nicht ausschließlich um das Theater. Es stellte – so Batiffol – lediglich eines von vielen Interessen des Kardinals dar.

Es kann dem Kardinal aber dennoch Einfluss in Hinsicht auf die positive Entwicklung des Pariser Theaters der 1630er Jahre zugesprochen werden. Durch Ludwig XIII., von Richelieu vermutlich dazu beraten, wurden erstmals Schauspieltruppen mit fixen Häusern gegründet (siehe dazu Kapitel 1). Das *Théâtre du Marais* und das *Hôtel de Bourgogne* wurden die Spielstätten der beiden größten Schauspieltruppen in Paris.

Was außerdem vom Interesse des Kardinals zeugte, war sein eigener Theatersaal in seinem Palais in der rue Saint-Honoré, welches im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt wurde. Die Idee hierzu soll von Abbé d’Aubignac gestammt haben und der Kardinal soll begeistert gewesen sein.⁶⁰

Dass Kardinal Richelieu sich also für das Theater interessiert hat, steht außer Frage. Hat er jedoch auch selbst Stücke verfasst? In dieser Hinsicht differieren die Ansichten der Forscher gravierend. Batiffols Meinung zu dieser Angelegenheit ist recht skeptisch. Es scheint, als würde er sich mit seinen Behauptungen schlichtweg nicht zu weit aus dem Fenster lehnen wollen, aber trotzdem seine Theorie darlegen wollen. Zwar, so Batiffol, habe sich Richelieu stets mit berühmten Autoren umgeben, wie etwa Rotrou, Mairet, Scudéry und natürlich auch Pierre Corneille, doch sei es unwahrscheinlich, dass er selbst in ihr Werk eingegriffen habe.⁶¹

Es scheint, als habe sich Kardinal Richelieu daran erfreut, sich mit Autoren über das Theater zu unterhalten, darüber zu diskutieren und eventuell auch Vorschläge für Handlungen oder Ähnliches zu geben, und die Autoren in ihrem Schaffen zu ermutigen. Hierbei kann man sich jedoch nicht sicher sein. Es gibt lediglich acht Verse, die laut Aussage Boisroberts von Richelieu stammen sollen⁶², diese sind jedoch im Grunde genommen auch nur eine kurze und improvisierte Antwort auf

⁵⁹ Ebnd. S. 8

⁶⁰ Ebnd. S. 11

⁶¹ Ebnd. S. 13

⁶² Ebnd. S. 14

etwas, das Boisrobert selbst verfasst hatte. Es gibt Meinungen über den Kardinal als Schriftsteller bis hin zu Vermutungen zu ihm als am Theater völlig Unbeteiligten. Die Extreme sind hier mit Vorsicht zu genießen.

Es kann jedoch mit relativer Sicherheit behauptet werden, dass es keinen einzigen erhaltenen Entwurf eines eigenen Stückes des Kardinals gibt. Seine Pflichten als Minister haben ihm vermutlich keine Zeit für solche zeitraubende Freizeitaktivitäten gelassen. Seine Arbeit oder Mitarbeit an Stücken jener Autoren, mit welchen er sich umgab, kann also höchstens verbaler Natur gewesen sein. Es muss hierbei jedoch ebenfalls bedacht werden, dass dies lediglich aus den heute erhaltenen Quellen zu schließen ist und Kardinal Richelieu vor mehr als 350 Jahren gelebt hat – sämtliche Aussagen stellen demnach Annahmen dar.

Trotz allem bleibt Richelieus Verhältnis zum Theater ein extraordinäres. Im Zuge der Recherche ergab sich für die Verfasserin zwar immer wieder, dass Richelieu zwar nicht derart aktiv in die Theaterproduktion und Ähnliches involviert war, als zu Beginn angenommen, dennoch aber ist die Beziehung des Kardinals zum Theater bemerkenswert. Man bedenke hierbei, dass es für einen Schauspieler zu Lebzeiten Kardinal Richelieus nötig war, seiner Profession zu entsagen, um ein kirchliches Begräbnis erhalten zu können.⁶³

Richelieu aber scheute sich, obwohl er Geistlicher war, nicht, seine Leidenschaft auch öffentlich preiszugeben. Mitunter lud er auch geistliche Kollegen ein, um sich mit ihm gemeinsam in seinem hauseigenen Theatersaal Komödien und andere Aufführungen anzusehen. Der König war in dieser Hinsicht weitaus strenger. Der Klerus besuchte mit viel weniger Skrupeln Feste in Richelieus Anwesen⁶⁴, bei denen auch Theaterstücke gespielt wurden. Bemerkenswert ist, dass die Kirche hier offener war als der Staat.

3.2 Richelieu und Boisrobert

Unter all jenen Autoren, mit welchen sich Kardinal Richelieu umgab, tat sich einer besonders hervor: François Boisrobert. Zwar ist dieser heute eher in Vergessenheit geraten, vergleicht man ihn mit einigen seiner Zeitgenossen wie etwa Pierre Corneille, welcher ebenfalls zum engeren Kreis um Richelieu gehörte, doch verband

⁶³ Jomaron, Jacqueline (Hg.), *Le théâtre en France. Du Moyen âge à 1789*, Paris: Armand Colin Éditeur ²1992, S. 168

⁶⁴ Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l'auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1936, S. 19

den Kardinal und Boisrobert ein Verhältnis gegenseitiger Achtung. Für Pierre Corneille hegte Richelieu keine derartigen Gefühle, es herrschte hier keine freundschaftliche Atmosphäre.⁶⁵ Zwar schätzte Richelieu auch Corneille, doch das Verhältnis der beiden blieb eher gespannt, besonders nach den „Querelles du Cid“, welche Corneilles „Cid“ teilweise angriffen und von welchen in dieser Arbeit noch die Rede sein wird.

Boisrobert wurde 1592 in eine bürgerliche Hugenottenfamilie geboren, konvertierte später aber zum Katholizismus und wurde Advokat und Geistlicher. Als Richelieu 1622 Kardinal wurde, gratulierte ihm Boisrobert mit einem Sonnet, in welchem er seine Karriere zusammenfasste. Über die Qualität dieser Verse ließe sich wohl streiten – Boisrobert wurde zum Beispiel von Chapelain „l’abbé comique“ genannt, andere aber sollen ihn als „l’abbé ridicule“ bezeichnet haben, was die geteilten Meinungen über Boisrobert gut illustriert.⁶⁶ Dies könnte aber auch daher rühren, dass sich Boisrobert angeblich mitunter recht kindisch benahm. Ebenjene kindliche Leichtigkeit erklärt, warum Boisrobert freiere Texte verfasste als manche seiner Zeitgenossen, besonders in Hinblick darauf, dass er zusätzlich noch Geistlicher war. Nicht zuletzt aufgrund dessen war sein Ruf nicht der beste. Die Herzogin von Orléans etwa bezeichnete Boisrobert in ihren Briefen als „gottlos“⁶⁷. Wie kommt es also, dass er Kardinal Richelieu so nahe stand?

Im Jahre 1628 war man bei Hofe noch durchaus nicht gut auf Boisrobert zu sprechen, wie aus Korrespondenzen hervorgeht. Er versuchte, bei Hofe in positiver Weise von sich reden zu machen indem er Sonette und andere kurze Werke an Richelieu sandte. Trotzdem aber war er generell nicht gern gesehen. Wie genau er seinen Aufstieg schließlich bewältigte ist (so Batiffol) nicht überliefert, doch es wird vermutet, dass es mit seiner immer wieder beschriebenen Leichtigkeit und Fröhlichkeit aber auch seinem Charme und Esprit zu tun hatte. Boisrobert soll laut Richelieu die Fähigkeit

⁶⁵ Vgl. Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l’auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1936

⁶⁶ Ebnd., S. 21

⁶⁷ Georges Brunet (Hg.), *Correspondance complète de Madame, duchess d’Orleans*, Paris: O.V. 1863, S. 460 nach: Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l’auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1936, S. 22

gehabt haben, den Zuseher/die Zuseherin zu zerstreuen, obwohl er dabei tatsächlich hohe Kunst betrieb.⁶⁸

Laut Batiffol soll es zuerst bei Hofe nicht bekannt gewesen sein, dass Richelieu sich mit Boisrobert umgab. Er rief ihn lediglich zu sich, wenn er unterhalten werden wollte.⁶⁹ Es ergab sich jedoch, dass durch die Freundschaft zwischen den beiden Richelieu seine Theaterleidenschaft schließlich erst richtig ausleben konnte. Er beauftragte Boisrobert, ihn über Schauspieler sowie aktuelle Stücke zu informieren und konnte somit im Bilde bleiben, ohne dass es bei Hofe zu sehr auffiel. Obwohl bekannt wurde, dass Boisrobert durchaus unter der Protektion des Kardinals stand, änderte dies aber nichts an der Meinung, die manche (adelige) Theaterbesucher und der Kreis, mit welchem Richelieu sich ansonsten umgab, von ihm hatten. Nach dem Tode des Kardinals, unter Ludwig XIV., wurde Boisrobert ob seines schlechten Benehmens und des aus Sicht des Adels unsittlichen Theaters, das er verbreitete, ins Exil geschickt.⁷⁰ Womöglich aber ist diese Überlieferung, welche von Tallemant stammt, übertrieben.⁷¹

Mit ziemlicher Sicherheit kann man des Weiteren behaupten, dass Boisrobert Richelieus Ansprechpartner war, was Literatur und Theater betraf. Auch von außen war es klug, sich über ihn dem Kardinal zu nähern, gab es eine Bitte oder Ähnliches im Bereich des Theaters oder der Literatur. Außerdem war es auch Boisrobert, der die erste Idee für die Gründung der *Académie française* hatte, von dieser wird in dem dementsprechenden Kapitel genauer die Rede sein. Bereits Anfang des Jahres 1634 brachte er den Vorschlag auf, eine Akademie unter dem Schutz des Ministers – Richelieu – zu gründen. Dies ist in Chapelins Briefen bestätigt.⁷²

Es war auch Boisrobert, der die ersten Mitglieder der *Académie française* ernannte. Zu Beginn sollte sie lediglich eine Organisation für Diskussionen rund um Literatur und Theater sein, dies veränderte sich jedoch relativ rasch, was ohne seine Bemühungen kaum möglich gewesen wäre. Dergleichen Fakten bestätigen ohne Zweifel, welchen Einfluss Boisrobert, obwohl er bei Hofe wie bereits erwähnt nicht

⁶⁸ Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l'auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1936, S. 23

⁶⁹ Ebnd. S. 24

⁷⁰ Ebnd. S. 26

⁷¹ Ebnd. S. 26

⁷² Ebnd. S. 28

gern gesehen war, auf den Kardinal und im Endeffekt auf die *Académie française* nahm.

Die Gründung der *Académie française* verband Richelieu und Boisrobert bereits auf außergewöhnliche Weise, die damit einhergehenden neuen Aufgaben taten ihrem Austausch über das Theater daher keinen Abbruch. Boisrobert war im Gegensatz zu Kardinal Richelieu tatsächlich als Schriftsteller tätig und verfasste insgesamt siebzehn Bühnenstücke, über deren Qualität sich streiten lässt.

Ein Problem stellte für viele Theaterschaffende dar, dass es schwierig war, neue Stücke auf die Bühne zu bringen, konnte man keine Beziehungen zum Hofe nutzen. Boisrobert nahm sich neuer Autoren an, um auch Unbekanntes auf die Bühne zu bringen. Dabei scharte auch er einige Kollegen um sich, welche er für den Kardinal nützlich hielt. Aus dieser Situation entstand wohl die Idee, eine Gruppe von Autoren zu bilden, welche dem Kardinal angemessen erschien – die Idee zu den *Cinq Auteurs* rund um den Kardinal war geboren.⁷³

Obwohl Boisrobert heute mehr oder minder in Vergessenheit geraten ist, ist sein Einfluss auf Kardinal Richelieu und somit auf die Entwicklung des frühen Pariser Theaters nicht zu unterschätzen. Außerdem illustriert das Verhältnis zwischen den beiden des Weiteren gut, welche Machtposition Kardinal Richelieu innehatte. Boisrobert mag vom Adel geächtet worden sein, solange er aber in der Gunst des Kardinals stand, konnte ihm niemand etwas anhaben. Durch den Denkanstoß zur Gründung der *Académie française* schließlich etablierte sich Boisroberts‘ Position in der Gesellschaft rund um Kardinal Richelieu vollständig und auch seine Bedeutung in der Etablierung der französischen Sprache und Literatur ist somit keineswegs zu unterschätzen.

3.3 Richelieu und Desmarets

Ein heute oft vergessener Autor dessen Gesellschaft Richelieu des Öfteren genoss, war Jean Desmarets, der Richelieu wahrscheinlich ab etwa 1626 in literarischen Belangen beiseite stand. Obwohl keiner der *Cinq Auteurs*, war er dennoch bereits ein Mitglied der Organisation, die sich später zur *Académie française* entwickeln sollte.

Laut Überlieferung war es zunächst Desmarets‘ Aufgabe, den Kardinal nach seiner Arbeit im Dienste des Staates sowie seiner Beschäftigung mit den Fragen der

⁷³ Ebd. S. 39

Religion, mit Literatur zu Zwecken der Zerstreuung zu versorgen. Bald aber soll ihn Richelieu gebeten haben, auch für das Theater zu schreiben, obwohl er dafür eigentlich seine *Cinq Auteurs* hatte (zu dieser Zeit schon ohne Pierre Corneille. Genau genommen wären es also eigentlich die *Quatre Auteurs*). Desmarets erste Stücke waren „L'Apasie“ und „Les visionnaires“ aus dem Jahr 1637. Nach einer Beförderung aber musste er sein Schaffen als Poet aufgeben, was er höchst ungern tat.⁷⁴

G. Hall will festgestellt haben, dass Richelieu Desmarets aufgrund seines Bezuges zum Ballett eingestellt hat. Laut Hall soll er selbst ein begnadeter Sänger und Tänzer gewesen sein, der mit Erfolg auftrat und auch angesehen war. Ein derartiger Werdegang Desmarets würde schließlich sein Verhältnis zu den *Cinq Auteurs* erklären, es wurde schließlich auch kein allzu großer Unterschied zwischen Sprechtheater und dem Ballett gemacht – beides war dafür da, die Natur darzustellen und dem König zu gefallen.⁷⁵ Diese Behauptungen aber müssen davon ausgehen, dass Desmarets und ein bereits in den 1610er Jahren in diversen Briefen erwähnter Monsieur Marets ein und dieselbe Person waren. Dies ist das eher unwahrscheinlich, da es keine entsprechenden Dokumente gibt, die es belegen würden. Die Überlegung diesbezüglich ist jedoch verständlich, da Desmarets ohne Zweifel etwas mit dem Pariser Hofballett zu tun gehabt hat. 1639 etwa tat er sich als Librettist des Balletts zu Ehren der Geburt des Thronfolgers, dem zukünftigen König Ludwig XIV. hervor. Die Verherrlichung eines Monarchen war auch eine generelle Tendenz des Balletts zu jener Zeit. Zwar war „le mouvement global du ballet [est] ,à l'imitation des bell Tragi-comédies“⁷⁶ unverkennbar, dennoch aber schien das Anpreisen des Königs im Ballett weiterhin ein großes Thema. Der König wird als stabiles Element glorifiziert, das Frieden und Wohlstand für das Volk garantiert. Diese Entwicklung begann bereits etwa um 1630 und wurde sukzessive wichtiger für das Hofballett. Ihren

⁷⁴ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Cahineaux, Claire (Hg.), *Théâtre complet (1636-1643), textes établis, présentés et annotés par Clair Chaneaux. Avec un dossier iconographique de Catherine Guillot, Honoré Champoin Éditeur* 2005, S. 20ff.

⁷⁵ Canova-Green, Marie-Claude, „From Tragicomedy to Epic: The Court Ballets from Desmarets de Saint-Sorlin“ in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 25, No. 2, *The Art that All Arts Do Approve: Manifestations of the Dance Impulse in High Renaissance Culture. Studies in Honour of Margaret M. McGowan* (Winter, 2007), pp. 156-166

⁷⁶ Vgl. Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Cahineaux, Claire (Hg.), *Théâtre complet (1636-1643), textes établis, présentés et annotés par Clair Chaneaux. Avec un dossier iconographique de Catherine Guillot, Honoré Champoin Éditeur* 2005., S. 21

Höhepunkt fand diese Tendenz schließlich, als der inzwischen erwachsene König Ludwig XIV. selbst als Tänzer auftrat.⁷⁷

Diese politische Dimension des Balletts könnte Richelieu dahingehend beeinflusst haben, dass er sich diese Wirkung auch für das Theater wünschte. Im Ansatz war diese Tendenz wohl auch bereits im Theater präsent und fand darin Ausdruck, dass die alten Römermythen langsam der zeitgenössischen Geschichte als Thema der Stücke wichen. Es ist aber wahrscheinlich, dass Richelieu das Potential der Propaganda im Ballett auch in sein Konzept des Theaters eingeführt hat, auch in Hinsicht auf seine theatertheoretischen Aspekte. Desmarets seinerseits wurde in diesen Belangen von Richelieu eingesetzt. Das beste Beispiel dafür ist sein Drama „Europe“, das ohne Zweifel politisch angehaucht ist. Inwieweit der Kardinal aber das gesamte Schaffen Desmarets in dieser Weise beeinflusst hat, darüber lässt sich nur mutmaßen.⁷⁸

3.4 Die *Cinq Auteurs*

Es war Anfang der 1630er Jahre bereits bekannt, dass sich Kardinal Richelieu gerne mit Autoren und begabten Schauspielern umgab, um sich zum Zwecke der Zerstreuung mit ihnen über das Theater zu unterhalten. Einen besonderen Stellenwert nahm hierbei, wie bereits erwähnt, der Geistliche und Theaterschaffende François Boisrobert ein. Dieser war es auch, der bei seinen Versuchen, neuen aufstrebenden Autoren in Paris unter die Arme zu greifen, die Idee hatte, eine Gruppe zu formieren, welche genau den Ansprüchen des Kardinals entsprach.

Es wird zwar von einigen Forschern, wie etwa Jouhaud, die Meinung vertreten, dass sich die Literatur und das Drama bereits im Frankreich des beginnenden 17. Jahrhunderts als autonomes Unterfangen entwickelte, doch ist diese Ansicht mit Vorsicht zu genießen. Jouhaud meint hierzu, dass sich die Schriftstellerei *wegen* der Unterstützung der Aristokratie derart selbstständig weiterentwickeln konnte – doch lässt er dabei außer Acht, dass sich, obwohl die Autoren Paris‘ im 17. Jahrhundert durchaus innovative Werke lieferten, sie ohne jeglichen Fürsprech des Adels oder anderer Mäzene, allein aus finanziellen Gründen nicht in der Lage gewesen wären,

⁷⁷ Vgl. Christout, Marie-Françoise, *Le ballet de cour de Ludwig XIV: 1643- 1672*, Paris: Picard 2005

⁷⁸ Vgl. Jean Desmarets de Saint-Sorlin, Cahineaux, Claire (Hg.), *Théâtre complet (1636-1643), textes établis, présentés et annotés par Clair Chaneaux. Avec un dossier iconographique de Catherine Guillot*, Honoré Champion Éditeur 2005

ihren Lebensunterhalt lediglich durch das Schreiben zu bestreiten.⁷⁹ Die Gründung solch einer illustren Gesellschaft rund um den Kardinal war der Entwicklung der Literatur und des Dramas also durchaus dienlich.

Die Gazette, eine Pariser Zeitung, gab der kleinen Gruppe von Literaturschaffenden um den Kardinal im Rahmen ihres ersten Projektes, dem Drama „La Comédie des Tuileries“, den Namen *Les Cinq Auteurs*. Dieses neue Stück wurde nämlich von allen fünf Mitgliedern gemeinsam verfasst, also von Jean Rotrou, Colletet, l'Estoile, Corneille und Boisrobert. Man beachte, dass keiner von ihnen weit über dreißig Jahre alt war.

Das Thema des Projektes auszuwählen war nicht allzu schwierig, es galt dem Kardinal zu gefallen. Jeder der fünf Autoren sollte einen Akt, oder zumindest einige Szenen verfassen. Bekannt ist heute nur, dass Corneille den dritten Akt verfasst hat, über den Rest kann man heute nur mehr spekulieren.⁸⁰

Das Stück wurde 1635 am Hof aufgeführt, doch die Zusammenarbeit feierte keine Erfolge. Zwar hat ein auch heute noch geschätzter Autor wie Corneille einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, dennoch aber fand das Stück beim Publikum keinen Anklang und ist auch heute beinahe in völlige Vergessenheit geraten.⁸¹

Am Rande ist hier noch anzumerken, dass Pierre Corneille die *Cinq Auteurs* aus freien Stücken verließ – bald nach der Aufführung der „Comédie des Tuileries“. Demnach wäre es korrekt, die Gruppe danach lediglich als *Les Quatre Auteurs* zu bezeichnen.

⁷⁹ Vgl. Schneider, Robert A., „Political Power and the Emergence of Literature. Christian Jouhaud's Age of Richelieu“ in: *French historical Studies*, 25/2/2000, S. 361

⁸⁰ Firges, Jean, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 17

⁸¹ Vgl. Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l'auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1936, S. 42

4 Die Komödie in Frankreich um 1630

Dieses Kapitel thematisiert die Entwicklung der Komödie im neoklassizistischen französischen Theater. Zwar ebte der Erfolg der Komödien im Laufe des voranschreitenden 17. Jahrhunderts etwas ab und es wurden heroischere Stoffe bevorzugt, doch wäre eine solche Entwicklung ohne die komödiantischen Vorläufer und, vor allem ihre Entwicklung mit Stücken wie „Mélite“, von dem noch genauer die Rede sein wird, wohl nicht möglich gewesen.

Die Komödie um 1630 ist deshalb von besonderem Interesse, da sie eine stilistische Wende in der Dramengeschichte von Paris darstellt. Wie im Folgenden erläutert wird, bewirkt die gesellschaftsstrukturelle Veränderung im frühen 17. Jahrhundert auch eine besondere Entwicklung im Theaterbereich – weg von Idealen, die mit dem gesellschaftlichen Stand zu tun haben, hin zu persönlichen Qualitäten, der sogenannten *hônneteté*. Trotz all dieser Entwicklungen darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der Begriff der „Ehre“, welcher durchaus mit dem Adelsstand in Verbindung gebracht werden konnte, weiterhin etwas kategorisch Erstrebenswertes darstellte. Hier kommen auch die Standesunterschiede wieder zum Vorschein, wie sich auch in späteren Werken Corneilles zeigen wird, allen voran in „Le Cid“, das in dieser Arbeit noch genauer betrachtet werden wird. Es soll also deutlich festgehalten werden, dass obwohl im Rahmen der Betrachtung von „Mélite“ von der *hônneteté* als Ideal gesprochen wird, es dem Leser stets bewusst sein muss, dass der Ständeunterschied durch dieses neue Wunschbild keinesfalls ad acta gelegt wurde.⁸²

Auch wenn es zunächst nicht so erscheinen mag, so hat Kardinal Richelieu auch auf die Entwicklung der Pariser Komödie zumindest anfangs Einfluss genommen. Durch sein gezieltes Einsetzen von Zeitungsartikeln, einer Form von Propaganda also, gelang es ihm, den Schauspielberuf und auch den des Autors zu etablieren (oder zumindest etablierter zu machen). Nur durch eine derartige Aufwertung des Genres Theater konnte die Wahl des Stoffes überhaupt in das komische Metier fallen. Man beachte allein die Bezeichnung, die Corneille – der als eine Art Vorläufer in Sachen Komödie in der Pariser Vorklassik gesehen werden kann – traf. Er bezeichnete „Mélite“ nicht als *comédie*, sondern als *pièce comique*.

⁸² Vgl. Farr, James R, „The Death of a Judge: Performance, Honor, and Legitimacy in Seventeenth-Century France“ in: *The Journal of Modern History*, 75/1 2003, S. 4

4.1 Die Anfänge der Komödie im Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erlebte die Komödie in Frankreich eine Art Wiederbelebung. Zuvor war sie, vor allem beim Adel, verpönt gewesen, da sie oft in Richtung Farce tendierte und diese eher vulgäre Art des Theaters nicht gestattet wurde. Abbé d'Aubignac, ein enger Vertrauter des Kardinal Richelieu, fasste diese Abneigung auch in seiner „Pratique du théâtre“⁸³ zusammen – diese Aversion bestanden demzufolge noch Jahrzehnte lang auch nach den engagierten Versuchen diverser Theaterschaffender, dieses Genre gesellschaftsfähig(er) zu machen, und die Farce war nach wie vor mehr oder minder ein Tabuthema im Bereich des Theaters.

Es hing also zu jener Zeit die tatsächliche Existenz der Komödie von ihrer Abgrenzung zur Farce ab. Es gilt sich von der „bassesse“ [etwa: „Erbärmlichkeit“], wie der größte Fehler dieses Genres bezeichnet wurde, der Farce zu distanzieren und eine moralischere, gehobene Art der Komik auf die Bühne zu bringen. Bereits im 16. Jahrhundert hatte es ähnliche Bestrebungen gegeben, in Frankreich ein Theater, angelehnt an die beständige italienische Komödie, zu schaffen. Diese Bemühungen waren aber fruchtlos geblieben. Bezeichnenderweise ist auch die Dramengeschichte Frankreichs dieser Zeit sehr lückenhaft – kaum eine Komödie ist überliefert. Interessanterweise widerspricht sich in dieser Hinsicht auch die Forschung ab und an. Laut Peter Bürger etwa soll zu jener Zeit wie eben erwähnt ein Theater, angelehnt an die italienische Komödie entstehen. Doch genau jene fixe Typenfiguren der italienischen Bühne, Arlecchino, Brighella und dergleichen wurden schließlich strengstens vom Theater verbannt.⁸⁴

Die ersten „neuen“ Komödien, welche von ihren Autoren auch als solche bezeichnet wurden, erschienen von etwa 1628 bis 1630. Wobei hier anzumerken ist, dass etwa Corneille seine „Mélite“ nicht als *comédie* sondern als *pièce comique*⁸⁵ bezeichnete. Dies ist wohl als Vorsichtsmaßnahme zu verstehen, schließlich genoss das Genre kein besonderes Ansehen. Man beachte, dass diese Entwicklungen vor der Gründung der *Académie française* vor sich gingen.

⁸³ Vgl. Aubignac, Francois-Hédelin d', *La pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique*, München: Fink 1971

⁸⁴ Vgl. Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971

⁸⁵ Vgl. etwa: Corneille, Pierre, *Mélite. Pièce comique*, Lille: Giard 1950

Mit dem erneuten Aufschwung der Komödie ging auch das Florieren der gesamten Theaterszene in Paris einher. Nicht nur Corneille betrat zu dieser Zeit die Bildfläche, auch Scudéry und Du Ryer veröffentlichten um 1630 ihre ersten Werke und des Weiteren wurde die Schauspieler-Szene belebt. Einen nicht unwesentlichen Faktor zu der sich positiv entwickelnden Theaterszene trug sicherlich auch die Aufwertung des Theaters durch den Hof bei, an welcher Kardinal Richelieu wesentlich beteiligt war. Dies ist etwa durch eine Veröffentlichung in der „Gazette“ belegt.⁸⁶ Richelieu verstand es bereits im 17. Jahrhundert, Medien gezielt für seine Interessen einzusetzen.

Diverse Theaterstücke der Generation an Autoren, welche auf diese Anerkennung des Hofes hingearbeitet hatten, zeugen von diesen Bestrebungen, allen voran Scudéry sowie Gougenots „La Comédie des Comédiens“⁸⁷. Es soll hier die Ehrbarkeit des Schauspielberufes sowie des Theaters an sich und damit einhergehend auch jene des Autors selbst betont werden.

4.2 Die Veränderung des Publikums

Es hielt und hält sich seit Langem die Annahme, dass sich die Veränderung und Verbesserung der Pariser Theatersituation im frühen 17. Jahrhundert aufgrund des neuen, veränderten Publikums zugetragen hätte. Zuvor, so heißt es zum Beispiel bei Antoine Adam⁸⁸, sei das Theaterpublikum eher aus der Unterschicht, dem Arbeitervolk, gekommen, in den 1620er Jahren aber habe sich die Situation dahingehend verändert, dass immer mehr Adelige das Theater besuchten und es somit größeres Ansehen erlangte. Neuere Forschungen aber lassen vermuten, dass sich auch schon im beginnenden 17. Jahrhundert hauptsächlich Adelige im Publikum befanden und sich diese Gesellschaftsschicht in sich – um es mit den Worten Peter Bürgers zu sagen - „verfeinerte“⁸⁹.

Wobei hier natürlich auch bedacht werden muss, dass der Adel – stellte er womöglich auch bereits ab etwa 1600 den Großteil des Publikums – nicht zwingend

⁸⁶ Vgl. Jean Desmarets de Saint-Sorlin Chaneaux, Claire (Hg.), *Théâtre complet (1636-1643), textes établis, présentés et annotés par Clair Chaneaux. Avec un dossier iconographique de Catherine Guillot*, Honoré Champion Éditeur 2005, S. 9

⁸⁷ Vgl. Internetquelle 4

⁸⁸ Adam, Antoine, *Sur le première Epoque de Corneille*, Inf: Litt 2 (1950) nach Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971

⁸⁹ Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 23

die geschmacksbildende Schicht gewesen sein muss. Es ist durchaus denkbar, dass die Arbeiter oder auch Bürger nach wie vor eher zur Entwicklung des Theater beitragen. Man bedenke, dass die Schauspieler und auch Autoren oft aus dieser Schicht stammten.

Zu beachten ist außerdem, betrachtet man den Adel, besonders in der Hinsicht, ob er eine Machtposition einnimmt, dass zu dieser Zeit Kardinal Richelieu sein bestes unternahm, ihn zu entmachten und somit die Basis für den absolutistischen Staat zu schaffen. Man könnte diese Veränderung also durchaus so auslegen, dass der französische Adel mit dem Verlust der politischen Macht (zum Beispiel Duellverbot) versuchte an kultureller Macht zu gewinnen. Bezeichnend ist hierbei aber, dass Kardinal Richelieu – obwohl etwa besagtes Duellverbot von ihm ausgegangen war – sich in seinem „testament politique“ dafür aussprach, den Adel zu retten.⁹⁰ Trotz des Widerspruchs ist diese Erwähnung aber ein Zeichen dafür, dass der Adel tatsächlich an Einfluss verloren hatte und sich auf dem metaphorischen absteigenden Ast befand.

4.3 Neue Werte in der französischen Komödie

Es entwickelten sich neue kulturelle Tendenzen, mit denen sich auch das aufstrebende Bürgertum identifizieren konnte, wie das Ideal der „hônneteté“ [etwa: Freundlichkeit, Ehrlichkeit, Aufrichtigkeit⁹¹], welches sich auf alle gehobenen Schichten der Gesellschaft beziehen kann. Es stellte ein neues Ideal dar, da es allein durch Persönlichkeit und nicht durch den Stand einer Person definiert wurde.

Das Theater war eng mit diesem neuen gesellschaftlichen Ideal verbunden, war es doch schließlich mit Träger dieser Neuerungen – des Weiteren musste es sich anpassen, um erfolgreich zu sein. Folglich galt es, da sich die Gesellschaft „verfeinerte“ auch die zuvor als die vulgärste Art des Theaters, die Komödie beziehungsweise die Farce, zu verfeinern und diese Wertvorstellung zu berücksichtigen. Genau jene Veränderung ging im Frankreich der späten 1620er und frühen 1630er Jahren vonstatten. Dieser Prozess konnte jedoch nur beginnen, da das Genre als Ganzes und mit ihm die Autoren und Schauspieler mehr Ansehen

⁹⁰Richelieu, Armand de Plessis, *Testament politique*, nach: Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 24

⁹¹ Vgl. Internetquelle 5

erlangten. Schließlich ist das sittenreichste leere Theater am Ende trotz allen Bemühungen nur ein leeres Theater.

Allen Änderungen voran steht jene des Verzichts auf stereotype Figuren sowie die gesellschaftliche Anhebung der Charaktere. Diese Entwicklung ging nicht allein im frühen 17. Jahrhundert vonstatten, sondern hatte bereits in der Pastorale und der Tragikomödie ihre Vorläufer. Der höhere soziale Stand des „Komödien-Personals“⁹² ist ein Phänomen, das Corneille in den 1660er Jahren in seinen „Trois discours“⁹³ rückblickend auf seine Werke wie „Mélite“ hervorhob. In ebenjenem Stück ist außerdem gut zu erkennen, dass stark von den Komödientypen der Commedia dell’Arte abgewichen wurde, hin zu klarer gezeichneten Figuren, die nicht derart einfach zu kategorisieren waren.

Zur Zeit der eigentlichen Veränderungen der Komödie war nicht sonderlich viel Notiz davon genommen worden, wie etwa Scudéry in dem Vorwort zu seiner „Comédie des Comédiens“⁹⁴ bemerkt. Es schien eher eine generelle Tendenz gewesen zu sein, als ein spezifisches Phänomen der frühen Pariser Komödie. Die „hônneteté“ war, wie bereits erwähnt, eine gesellschaftliche Ausprägung, welche in das Theater eingegliedert wurde, um dessen Erfolg voranzutreiben. Diese Tendenz wurde nicht zuletzt durch den Machtverlust des Adels und die daraus resultierende Aufwertung des Bürgers eingeleitet.

4.4 Regeln der Pariser Komödie

Aller *hônneteté* und gesellschaftlicher Anhebung der Figuren zum Trotz musste die Ständeklausel in den Komödien eingehalten werden. Es galt also, in Komödien lediglich Charaktere (Typen wurden, wie bereits erwähnt, sukzessive von der Bühne verbannt) von niedrigem Stand darzustellen.

Durch die Veränderungen der Komödie musste sich notgedrungen auch die Sprache der Figuren ändern, was mit einen der gravierendsten Neuerungen der frühen französischen Komödie darstellt. Des Weiteren veränderte sich der Inhalt der Komödie ebenfalls geringfügig, um sie von der Farce abzugrenzen. Scudéry spricht hier von dem Gegensatz zwischen *bassesse* [Erbärmlichkeit] und *naivetés* [Naivität,

⁹² Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 27

⁹³ Vgl. Hausmann, Frank-Rutger (Hg.), *Französische Poetiken*, Reclam: Stuttgart 1975

⁹⁴ Vgl. Internetquelle 4

Einfalt]⁹⁵. Ähnliche Entwicklungen trugen sich nicht viel später in Wien zu, sie entfachten die berühmte „Wiener Theaterdebatte“⁹⁶. In die Worte Gottscheds übersetzt, könnte man „naivetés“ wohl etwa mit seiner Bezeichnung der „allgemeinen Thorheiten“⁹⁷ beschreiben.

Laut dem „Dictionnaire de l’Académie française“ soll eine Komödie „naturel, sans fard, sans artifice“ sein.⁹⁸ Dieses Wörterbuch erschien naturgemäß erst später, da die *Académie* auch erst nach dieser Entwicklung der Pariser Komödie gegründet wurde. Es folgt also daraus, dass diese Tendenzen auch bereits zuvor erkennbar gewesen sind, außerdem bewies die „neue Komödie“ damit auch längere Lebensdauer (nicht zuletzt aufgrund des Faktums, dass die *Académie française* diese Form der Komödie unterstützte).

Corneille seinerseits begrüßte diese Forderungen nach Neuerung in der Komödie, da seiner Ansicht nach ein Autor nichts nützen dürfe als seine Sprache, um das Publikum für sich zu gewinnen. Am Rande ist hier aber zu bemerken, dass Corneille hier mehr oder minder nur eine Regel der Gattungspoetik wiederholt, welche es verbietet, zu viele Ausschmückungen und vor allem körperliche Komik zu verwenden, besonders bei der Komödiendichtung.⁹⁹ Im Grunde genommen kann man diese ganze Entwicklung als in gewisser Weise anti-italienisch bezeichnen. Es galt die italienische *Commedia dell’Arte* mit ihren Typenfiguren und körperlichen Komik von den französischen Bühnen zu verbannen, was mit diesen Reformen durchaus gelang.

4.5 Herkunft und Vorläufer der frühen Pariser Komödie

Das verhältnismäßig sehr junge Genre, das bildlich gesprochen noch auf wackeligen Beinen stand, lehnte sich an verschiedenste zuvor bereits existente und der Komödie ähnliche Formen an. Nahe liegt hier der Bezug zur Pastorale oder der Tragikomödie, jedoch auch zur spanischen Komödie, welche im Gegensatz zur italienischen *Commedia dell’Arte* ohne komische Typen auskam.

⁹⁵ Vgl. Internetquelle 5

⁹⁶ Vgl. Dorak, Michael, *Ist das der Geschmack der Nation?*, Wien: o.V. 1980

⁹⁷ Gottsched, Johann Christoph, *Schriften zur Literatur*. Herausgegeben von Horst Steinmetz, Stuttgart: Reclam O.J., S. 21

⁹⁸ Bürger Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 31

⁹⁹ Vgl. Ebnd., S. 34

Essentiell ist hierbei eine Gemeinsamkeit: die Intrige. Das Schema der Intrigenkomödie stellt in der frühen Geschichte der französischen Komödie einen Großteil des wesentlichen Handlungsaufbaus der meisten Komödien dar.

Eine Intrige und ihre Aufdeckung auf der Bühne zu verfolgen, bezeichnet ohnehin die meisten Theatergenüsse der frühen französischen Komödien. Das Grundschema eines Liebespaares, das durch eine Intrige getrennt, aber schlussendlich doch wieder vereint wird, tritt bei vielen Komödiendichtern dieser Zeit auf, ´so wie auch zum Beispiel wenige Jahre später in Wien mit Werken wie „Der Großmütige Überwinder seiner selbst“¹⁰⁰ oder in Frankreich bei Routrou und Mairet.¹⁰¹ Auch in dem in diese Arbeit näher beschriebenen Beispiel „Mélite“ von Pierre Corneille ist dies der Fall. Zwar mag dies in gewisser Weise an die Handlung so manches Commedia dell’Arte Stückes erinnern, doch darf der Leser/die Leserin hier nicht außer Acht lassen, dass die Art der Figurenzeichnung völlig anders ist. In Corneilles Komödien, oder wie er sie bezeichnete „komischen Stücken“, gibt es keine Typen wie im italienischen Theater der Zeit, sondern klar gezeichnete Charaktere, wie im Folgenden noch erläutert werden wird.

¹⁰⁰ Thurn, Payer von (Hg.), *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, Wien: Verlag des literarischen Vereins 1908, S. 403-458

¹⁰¹ Bürger Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 38

5 Die neoklassizistische Komödie Frankreichs am Beispiel Pierre Corneilles „Mélite“

Pierre Corneilles erste Komödie – oder wie er sie selbst nannte – sein erstes komisches Stück („pièce comique“) verfasste er bereits 1625, als die Komödie noch als sittenlos verpönt war und kaum zur Aufführung gebracht wurde. Auf der Bühne war dieses Stück daher erst ab 1629 zu sehen¹⁰² und stellt damit Corneilles Bühnendebüt als Dramenautor dar.

Mit „Mélite“ gelang es ihm alle Ansprüche an die neue Form der Komödie, von welcher Seite sie auch immer gekommen sein mögen, zu befriedigen. Er schuf das neue Genre der „Sittenkomödie“, welches im Gegensatz zur Farce stand. Nach „Mélite“ waren sämtliche seiner Komödienhandlungen Abwandlungen und Variationen der Grundstruktur, aus der auch „Mélite“ besteht.¹⁰³

Aus heutiger Sicht betrachtet, würde man „Mélite“ kaum als Komödie bezeichnen. Bis kurz vor dem Schluss scheint sie sogar eher eine Tragödie zu sein, zwischendurch ein Intrigenstück. Lediglich das „Happy End“, welches aber etwas überstürzt anmutet, lässt erahnen, warum Corneille diese Bezeichnung für sein Stück gewählt hat. Man darf hier jedoch nicht vergessen, dass beim Verfassen einer Komödie äußerste Vorsicht geboten war, um nicht als sittenlos zu gelten. Vermuten lässt sich also, dass Corneille das obligate Komödienende aufgrund dessen etwas überstürzt eingebaut hat, um das Genre trotz der ansonsten eher ernsthaft anmutenden Atmosphäre des Stückes, genauer zu definieren.

Durch den Titel des Dramas lässt sich bereits erahnen, dass sich Corneille nicht gänzlich vom Einfluss der damals üblichen griechisch antiken Vorbilder trennen konnte. Mélite ist nämlich ebenfalls eine Gespielin Persophones in Homers Ilias¹⁰⁴, und eine Geliebte des Herakles. Obwohl Corneille ohne Zweifel Mut und fortschrittlichen Geist bewiesen hat, indem er den Schritt hin zur Komödie, zumindest im weitesten Sinne, gewagt hat, konnte er sich also nicht vollständig von den vorgegebenen Normen lösen. Auch wenn sich das Pariser Theater innerhalb der

¹⁰² Klemperer, Victor, *Pierre Corneille*, München: Max Hueber Verlag 1933, S. 14

¹⁰³ Forestier, Georges, Haroche-Bouzinac, Genevieve (Hg.), *Visages du théâtre français*, o.O.: Klincksieck 1994, S. 20ff.

¹⁰⁴ Vgl. etwa: Homer, *Ilias*, Berlin: Fischer 1940

1630er und 1640er Jahre immer weiter entwickeln sollte, so hielt dieser Trend dennoch an. Man denke nur an Racines „Phaedre“¹⁰⁵ aus dem Jahre 1677.

5.1 Die „Feinte“

Es fällt beim Lesen diverser Stücke Pierre Corneilles Komödien deutlich auf, dass seine Komödien von anderen Werken dieser Art in der Zeit der Pariser (Vor-)Klassik differieren. Seine Aufwertung des „neuen“ Genres, das durch die Verbindung zur Farce in Verruf geraten war, ist den Ansätzen anderer Autoren unähnlich. Er schuf eine „gesittete“ Komödie, es gibt keinerlei Gewalt oder Derbheit auf der Bühne – dies käme nämlich der Farce zu nahe. Handlungstreibend muss demnach ein anderer Faktor sein, welcher naturgemäß jedoch kein tragischer sein darf, da sonst das Komische an dem Stück verloren ginge. Es musste also eine neue, die Handlung vorantreibende, Größe in das Geschehen einbezogen werden. Hier wählte Corneille ein Element aus der Pastorale bzw. dem Intrigenspiel. Besonders tritt dies hervor, betrachtet man seine frühen Komödien, an dieser Stelle „Mélite“, in Bezug auf die sogenannte *feinte* (etwa: Täuschung¹⁰⁶), welche ein fixes Element in der „neuen“ Komödie wurde. Diese Abwendung von der Farce und hin zu anderen verwandten Theatergenres bezeichnete die gewünschte Abgrenzung von allem Derben explizit und ermöglichte eine anerkannte und „gesittete“ Komödie.

Viele Autoren der frühen Pariser Klassik, wie etwa Jean Rotrou, nutzten die *feinte* ebenfalls um die Handlung komisch und dennoch sittengerecht zu halten. Dennoch gilt Corneille mit „Mélite“ (1624) hier als Vorläufer.

Es besteht außerdem die Möglichkeit, dass sich eine Täuschung, die *feinte*, plötzlich als Wirklichkeit entpuppt, oder die ganze Zeit die Wirklichkeit gewesen ist, dies den Figuren jedoch nicht bewusst war. Bei Corneille ist dies nicht der Fall. Die Täuschung bleibt stets bloß ein Manöver einer Figur, und dabei meist ein verzweifeltes.

In „Mélite“ ist genau dies geschehen. Die Täuschung, welche hier vorliegt, ist eine Verzweiflungstat des unglücklich verliebten Eraste. Aus Eifersucht verfasst er den falschen Brief an Philandre, er versucht damit die für ihn ernststen Probleme zu lösen und täuscht nicht aus Jux. Diese Ernsthaftigkeit der Figuren und auch ihr Streben nach einem fixen Ziel unterscheiden Corneilles Komödien von jenen anderer

¹⁰⁵ Vgl. Racine, Jean, *Phädra. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Stuttgart: Reclam 2003

¹⁰⁶ Vgl. Internetquelle 5

Dramenautoren. Dies stellt mitunter einen Grund dar, warum Pierre Corneilles neues Genre der „Sittenkomödie“ einen derart großen Erfolg feierte.

5.2 Analyse zu „Mélite“

In „Mélite“ tritt dieser Unterschied im Handlungsmotiv der Figuren deutlich hervor. Jeder der Charaktere verfolgt ein durch Liebe geleitetes Ziel. Da dies so ist, und die Figuren derart gefestigt in ihrem Tun sind, kann oder muss Corneille auf ein weiteres damals äußerst beliebtes Mittel der Komödiendichtung verzichten: Die Verkleidung.

Dieses Faktum bringt wiederum mit sich, dass nur durch die Gesetztheit der Charaktere eine psychologische Problematisierung möglich ist. Ohne eine streng festgelegte Identität wäre dies nicht zielführend. Die Entfernung von der Typenkomödie der Commedia dell'Arte wird hier erneut äußerst deutlich. Die einzelnen Handelnden im Drama können nicht auf bestimmte Schemen oder dergleichen reduziert werden, wie etwa Inamorato oder Pantalone – jede geht aus eigener Intention vor und besitzt einen Charakter.

All das sind Merkmale, welche Corneilles Komödien, nicht nur „Mélite“, sehr von Komödien anderer Autoren dieser Zeit unterscheiden. Man beachte hierbei aber, dass ihr Erfolg sich etwa in der Waage hielt – auch Typenkomödien waren, obwohl in der Oberschicht verpönt, nach wie vor erfolgreich.¹⁰⁷

Trotzdem Corneilles Figuren sehr klar gezeichnet sind, lässt sich dennoch nicht verneinen, dass er sich im Ansatz mehrerer Typen bedient, oder diese zumindest im weitesten Sinne als Vorlage sieht. Man nehme als Beispiel den Typ des „traître“ (Verräter) in Bezug auf Eraste. Tatsächlich aber von Typenfiguren zu sprechen, wäre hier viel zu weit gegriffen.

Eraste stellt diesen in der Komödie sehr beliebten Typus des „traître“ in „Mélite“ dar, jedoch in abgeänderter Weise. Corneille lässt ihn nicht aus Bosheit oder zu seiner Belustigung den Verrat begehen, sondern aus unglücklicher Liebe. Des Weiteren wird er stark charakterisiert, etwa durch seinen Monolog im zweiten Akt¹⁰⁸. Er präsentiert sich dem Publikum, wodurch dieses sich mit ihm identifizieren kann. Dies wäre bei einer Typenfigur weder sinnvoll noch möglich. Gänzlich verabschiedet sich Corneille jedoch auch hier nicht von der gängigen Theatertradition: Er lässt

¹⁰⁷ Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 113f.

¹⁰⁸ Vgl. Corneille, Pierre, *Mélite. Pièce comique*, Lille: Giard 1950

Eraste zum Schluss als Wahnsinnigen erscheinen, was ein oft benutztes Mittel für den *traître* zum Ende der Komödie war.

Es soll in diesem Zusammenhang aber beachtet werden, dass die Charakterisierungen in Corneilles Komödien zwar durchaus vorhanden sind, jedoch nicht überbewertet werden dürfen. Bürger tendiert dazu, Corneilles Figuren eher als Positionen denn als Charaktere zu bezeichnen¹⁰⁹, was äußerst treffend erscheint. Wobei zu beachten ist, dass ein Wechsel der Position durchaus möglich ist. Man muss hierbei jedoch bedenken, dass Corneilles Figuren eigentlich, wie bereits erwähnt, darauf angelegt sind, mehr oder minder fixe Charaktere darzustellen und dass somit ein eventueller Wechsel der Position eher schwerfällig erscheint, insbesondere im Vergleich mit (Typen)Figuren anderer Dramenautoren.

5.2.1 Das Besondere an Corneilles Dramenfiguren

Laut Aristoteles soll bei einer Dramenaufführung (oder eher: Tragödienaufführung, der Teil der Poetik über die Komödie ist nicht erhalten) durch Jammer (*eleos*) und Schauer (*phobos*) eine Reinigung (*katharsis*) erwirkt werden.¹¹⁰ Diese Theorie wurde von vielen (Komödien)-Autoren ausgenutzt, um körperliche Gewalt oder Grausamkeit in ihren Stücken zu rechtfertigen. Da die Ausprägung von Gewalt und dergleichen in der Komödie jedoch Prügel oder Ähnliches gewesen wäre, war dies für die neue „feinere“ Komödie im Paris des 17. Jahrhunderts tabu. Um diesen beim Publikum beliebten Effekt des Schreckens oder Schauderns zu erhalten, griff Corneille zu anderen Mitteln.

5.2.1.1 Eraste und Philander: Intrige und Schadenfreude

In dem hier gewählten Beispiel „*Mélite*“ generiert Corneille zumindest vorerst durch verweigerte Liebe Schauer. *Mélite* verschmäht Eraste offen und geht auf seine Avancen in keiner Weise ein. Dieser Aussichtslosigkeit kann in dem Sinn Komik abgewonnen werden, betrachtet man die theoretische Abhandlung zur Liebe, die Eraste und Thirsis ganz zu Beginn des Stückes ausführen. Hierbei rühmt sich Eraste Kenner der Liebe zu sein, da er schließlich in die Schönste von allen verliebt sei – in

¹⁰⁹ Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 117

¹¹⁰ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 2008

Wirklichkeit aber wird er nur verschmäht und kennt die Liebe nicht. Im Jargon der Zeit wird die Verschmähende sogar als *la cruelle*¹¹¹ [Die Grausame¹¹²] bezeichnet.

Etwas später im Stück werden die Rollen von Eraste und Mélite in gewisser Weise getauscht. Eraste ist in seinem Stolz verletzt, da seine Angebetete seinen Freund bevorzugt. Er gibt eine regelrechte Schimpftirade auf Mélite ab und wird hier seinerseits zu einem *cruel*, wenn auch nicht in derselben Art wie die Titelfigur.

Ein weiteres Mittel in diesem Sinne ist der Spott. Es versteht sich, dass auch mit Spott vorsichtig umgegangen werden muss, um das Stück in keiner Weise lächerlich oder „basse“ erscheinen zu lassen. Was in „Mélite“ eine Disposition darstellt, ist das Faktum, dass nicht der Intrigant zum Schluss verspottet wird, sondern sein Opfer. Eraste heiratet Cloris, für die er auf wundersame Weise plötzlich Gefühle entwickelt hat, Philandre jedoch wird zur Strafe mit der alten Amme Mérites vermählt und additiv anderweitig verspottet. Sein einziger Fehler war es jedoch, auf die falschen Briefe hereingefallen zu sein. Cloris tut sich hierbei hervor und meint dazu nur „...
Mélite et moy, nous aurons de quoy rire...“¹¹³

Mit diesem Schluss weicht Corneille aber vom gängigen „Happy End“ der damaligen Komödie ab. Es vereinen sich zwar alle im Spott gegen Philandre und auch die obligaten Eheschließungen sind arrangiert, von einem gänzlich positiven Ausgang kann jedoch keinesfalls die Rede sein. Es soll sich hierbei daran erfreut werden, dass die lächerliche Figur von der allgemeinen Freude ausgeschlossen ist. Wobei sich jedoch – wie bereits erwähnt – die Frage stellt, was sich Philandre tatsächlich zu Schulden kommen hat lassen, um derart verlacht zu werden.

Corneilles Komödienfiguren haben also durchaus etwas Grausames an sich, auch in „Suiivante“¹¹⁴ und „L’Illusion comique“¹¹⁵ finden sich ähnliche Motive. Der am Ende Triumphierende nutzt seine (eventuell neu gewonnene) Macht, um den Unterlegenen zu demütigen und ihn zum Objekt der Schadenfreude für das Publikum zu machen.

¹¹¹ Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 120

¹¹² Vgl. Interentquelle 5

¹¹³ Corneille, Pierre, *Mélite. Pièce comique*, Lille: Giard 1950

¹¹⁴ Corneille, Pierre, *La Suiivante. Comédie. Publié avec les variantes par Milorad R. Margitc*, Genf: Droz 1978

¹⁰⁹ Corneille, Pierre, *Théâtre I. Préface et chronologie par Jacques Maurens*, Paris: Éditions Flammarion 1968, S. 443- 514

5.2.1.2 Cloris: Die *fille gaie*

Durch Corneilles Tendenz, seine Figuren sehr detailgetreu zu zeichnen und ihnen klare Positionen zuzuteilen, mindert er ihre Leichtigkeit und suggeriert somit eher die Atmosphäre eines Problemstücks. Dies steht zum Beispiel sehr im Gegensatz zu Rotrous Komödien, der eher mit Komödientypen arbeitete.¹¹⁶

Diesen Mangel an Witz gleicht Corneille mit einem anderen Effekt aus, nämlich mit der Identifikation des Publikums mit einer heiteren Figur. Durch diese soll Optimismus vermittelt werden und sie soll auch den Tenor des Stückes bestimmen, ohne dass tatsächliches Lachen immer eine Voraussetzung ist. In „Mélite“ ist jene Figur ohne Zweifel Cloris.

Hierbei tritt bei der Interpretation des Typs der *fille gaie*, wenn man hier von einem Typus sprechen kann, eine Schwierigkeit auf. Wie wird worüber gelacht oder Heiterkeit verbreitet? Ehrmann versuchte die *fille gaie* damit zu beschreiben, dass diese lächerlich ist, dies aber selbst nicht bemerkt.¹¹⁷ Zwar geht Ehrmann näher auf „Astrée“ von Honoré d’Urfe¹¹⁸ ein, doch auch in diesem Stück passt diese Beschreibung nicht auf die *fille gaie*, die hier zwar ein Mann ist- der Typus bleibt jedoch derselbe, und schon gar nicht auf Cloris in „Mélite“.

Das Charakteristische an der *fille gaie* ist bei Corneille sowie auch bei Rotrou, dass sie es vermeidet, die Liebe zu tragisch zu nehmen. Cloris mag zwar zuerst geschockt reagieren, als Philandre sie wegen Mélite verlässt, jedoch erholt sie sich sehr rasch wieder und verspottet ihn schließlich. Sie führt lediglich ein Selbstgespräch über ihre Situation, danach scheint sie ihre negative Erfahrung überwunden zu haben. Völlig gegenteilig reagiert ihr Bruder unter denselben Bedingungen – er klagt und jammert ob seiner misslichen Lage. Hätte Cloris anders auf das Verhalten ihres ehemaligen Geliebten reagiert, hätte dies dem gesamten Stück neuen Gehalt geben können. Des Weiteren nimmt sie auch ihren Bruder nicht gänzlich ernst, als dieser Mélite seine Liebe gesteht. Durch ihre Kommentare, welche durchaus spöttisch anmuten, nimmt sie der Szene das Pathetische. Ihre Unbeschwertheit macht es auch dem Publikum

¹¹⁷ Vgl. Ehrmann, J., *Un Paradis désespéré. L’Amour et l’illusion dans l’Astrée*, New Haven/Paris: o.V. 1963 nach: Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 125

¹¹⁸ Köhler, Erich, *Vorklassik. Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1983, S. 19ff.

möglich, oder wird ihm dadurch zumindest nahe gelegt, das Stück als nicht allzu ernst zu betrachten. Trotzdem Cloris' Verhalten mitunter auch eine gewisse Aggressivität mit sich bringt, wie zum Beispiel als sie Philandres Entschuldigung vehement ablehnt, verändert sie den Tenor des Stückes ohne Zweifel hin zu einer lockereren Atmosphäre.

Des Weiteren ist es die *fille gaie* – hier Cloris – die den obligaten Komödientenschluss erst ermöglicht. Da sie Liebesangelegenheiten nicht allzu ernst nimmt, scheint es in keiner Weise grausam oder unwahrscheinlich zu sein, sie zum Ende des Stückes mit dem ihr kaum bekannten Eraste zu vermählen.

Hier muss jedoch bemerkt werden, dass sich Corneille bewusst über den damals gängigen Komödientenschluss lustig macht. Um adäquat zu schließen hätte Eraste etwa eine Schwester Mélites heiraten müssen. Corneille nimmt sich also trotz des Anhaltens an die Konvention gewisse Freiheiten heraus – obwohl er später dazu selbst meinte, dass es, wäre man der Logik streng gefolgt, nur eine einzige Heirat hätte geben dürfen.¹¹⁹ Durch diese widersprüchliche Logik zu Ende des Dramas wird erneut deutlich, wie sehr Corneilles Komödie einem Problemstück ähnelt.

5.2.2 Besonderheit der Szenen und Dialoge in Corneilles „Mélite“

Durch den Versuch der Aufwertung der Komödie ergeben sich gewisse neue Möglichkeiten im Verfassen derselben, auch was die Aufbereitung der Themen und deren Selektion betrifft. Da keine Farce-ähnlichen Szenen vorkommen sollen und dürfen, können beziehungsweise müssen diese „Lücken“ mit anderweitigen Themen gefüllt werden. Corneille schließt diese Lücken durch theoretische Abhandlungen. Um jenes Stilmittel Corneilles besser verständlich zu machen, soll hier ein Beispiel aus „Mélite“ näher betrachtet werden.

Die erste Szene in „Mélite“ ist sehr bezeichnend für diese Vorgehensweise Corneilles. Eraste und Thirsis führen ein Gespräch, in dem es zu Anfang allein darum geht, dass Eraste unsterblich in Mélité verliebt ist. Je weiter das Gespräch voranschreitet, desto mehr geht es um die Liebe an sich und ob es klug ist sich zu

¹¹³ Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 146

verlieben.¹²⁰ Ähnliche einleitende Szenen waren bereits in der Pastorale sehr gängige Stilmittel.¹²¹

Ebenjene erste Szene in „Mélite“ birgt einige Besonderheiten der Komödie Corneilles in sich. Er legt den beiden Figuren hier völlig konträr anmutende Attitüden in den Mund, was die Liebe und Ehe betrifft, um eine Diskussion zu starten. Simplifiziert betrachtet, kann man sagen, dass Eraste pro Ehe aus Liebe und Thirsis gegen diese Ansicht eingestellt sind. Die Ausdrucksweise, die beide Figuren pflegen ist an dieser Stelle bezeichnend.

Legt man den Fokus auf die Wortwahl, so wird schnell klar, dass Eraste nicht wirklich ein Kenner der Liebe ist. Seine Aussagen wirken schwammig, ab und an belanglos. Obzwar er zumindest zu Beginn eher als positive Figur wahrgenommen werden soll, wird er mittels Rhetorik dennoch in ein schlechtes Licht gerückt. Thirsis' Bemerkungen bezüglich der Liebe sind, so pragmatisch und unromantisch und dadurch durchaus unsympathisch sie wirken mögen, dennoch präziser, direkter und effektiver. Dieses Einsetzen von Ausdrucksweisen kann als negative Auslegung der Liebe gedeutet werden – Eraste ist verliebt und vermag sich aufgrund dessen nicht mehr klar auszudrücken. Andererseits kennt er, wie der/die Leser/In bzw. der/die Zuseher/In später erfährt, die Liebe nicht wirklich, was ihren negativen Aspekt mindert.

Schließlich wird trotzdem Eraste ob seiner beinahe devot anmutenden Liebe für Mélite etwas konfus scheint, er als positive Figur wahrgenommen. Nicht zuletzt geschieht dies erneut aufgrund der von Corneille gewählten Sprache. Thirsis spart nicht mit Tadel Eraste gegenüber, unterstellt ihm, keine Ahnung vom Leben zu haben.¹²² Laut Thirsis nämlich, ist es gedankenlos, eine Frau wegen Ihrer Schönheit zu heiraten –allein ihr Reichtum zählt. Er geht sogar so weit zu behaupten, dass, selbst wenn er eine sich in eine Frau ob ihres Aussehens verlieben sollte, so würde dieses Gefühl mit dem Schluss der Ehe ohnehin versiegen. Schließlich sei alles vergänglich – allein der Reichtum nicht.¹²³

¹²⁰ Vgl. Corneille, Pierre, *Mélite*, erster Akt

¹²¹ Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971, S. 139

Vgl. dazu etwa Tasso, Torquat, *Aminta. Favola boschereccia. Ein Hirtenspiel*, Stuttgart: Reclam 1995

¹²² Vgl. Corneille, Pierre, *Mélite*, 1. Akt, 1. Szene

¹²³ Vgl. Ebnd.

Eraste will von alledem nichts hören, er bleibt weiterhin in seiner Schwärmerei für Mélite verhaftet. Auch als Thirsis mit dem Argument auftrumpfen will, dass schöne Frauen eifersüchtig seien oder sogar fremdgehen würden, sie als „frayeurs“ bezeichnet, ignoriert ihn Eraste. Es sei, so Thirsis weiter, der einzig kluge Weg, Liebe und Ehe völlig zu trennen¹²⁴.

Zwar wird mit diesem Stilmittel ein Charakter dargestellt und schafft, kommt es in der Mitte eines Stückes vor, auch evnt. Zeit für eine andere, im Hintergrund laufende Handlungen. Auf das Genre einer Komödie weist diese Art von Szene jedoch nicht hin. Es stellen sich mehrere Forscher/Innen, etwa Jacques Maurens, die Frage, ob Corneilles Komödien heutzutage tatsächlich noch als solche bezeichnet werden können – schließlich bringen sie kaum mehr jemanden zum Lachen.¹²⁵ Man muss hierbei jedoch im Hinterkopf behalten, auf welche Weise die Komödie im frühen 17. Jahrhundert betrachtet wurde. Verfasste Corneille also eine Komödie – und er wagte schließlich nicht einmal, „Mélite“ als „comédie“ zu bezeichnen, sondern wählte die vorsichtiger Variante mit „pièce comique“ – so galt es, selbst in diesem Genre möglichst seriös zu bleiben, was mittels eben dargelegter Szenen versucht wurde.

Auch im vierten Akt von „Mélite“ gibt es eine gleichartige Szene. Der Dialog zwischen Mélite und ihrer Amme erweitert sich sukzessive zu einem Gespräch über den Unterschied zwischen *bien* und *mérite*, und prägt den Tenor des Stückes durchaus mit.¹²⁶

Szenen solcher Art geben Corneille die Möglichkeit Topoi der Zeit aufzugreifen und zu behandeln, ohne die Handlung des Stückes zu beeinflussen.

Trotz solcher teilweise verkopft anmutenden Szenen hat man Corneilles Komödien oft als realistisch bezeichnet. Dies kann durchaus genau daran liegen – dass keine übermäßig übertriebenen Farcen-Szenen mehr vorkamen. Das Publikum war, wie bereits erwähnt, von dieser neuen Vorgehensweise angetan, wenn auch nicht mehr als von den zuvor üblichen „unsittlichen“ Komödien.

¹²⁴ Vgl. Joye, Jean-Claude, *Amour, pouvoir et transcendance chez Pierre Corneille. Dix essais*, Bern u.a.: Peter Lang 1986, S. 99ff

¹²⁵ Vgl. Corneille, Pierre, *Théâtre I. Préface et chronologie par Jacques Maurens*, Paris: Éditions Flammarion 1968, S. 13ff.

¹²⁶ Vgl. Corneille, Pierre, *Mélite*, 4. Akt

5.2.3 Das Thema der Liebe in „Mélite“

In „Mélite“ werden drei Arten von Liebe dargestellt, zwei von ihnen bleiben einseitig (Eraste und Mélite, Cloris und Philander, additiv könnte man hier noch Philander und Mélite erwähnen, dies bleibt aber eher nebensächlich) und die beidseitige Liebe von Thirsis und Mélite. Des Weiteren ist auch Hassliebe, bzw. Neid und Rachsucht ein Thema und primäres Handlungsmotiv Erastes.

Die Beziehung zwischen Mélite und Thirsis bezeichnet hier das Ideal einer idyllischen, unschuldigen Zuneigung. Sie beginnt mit „Liebe auf den ersten Blick“ nachdem beide Partner zuvor derartige Gefühle abgelehnt hatten. Thirsis ist ein tapferer Feldherr, Mélite eine edle Dame. In seinem ersten erfolgreichen Bühnenstück lässt Corneille die Gefühle der Partner gegenüber dem Willen der Eltern triumphieren, so wie es auch in einigen seiner folgenden Stücke der Fall sein würde. Auch hier ist die Mutter Mélites gegen eine Verbindung zwischen den beiden, sie bevorzugt den weitaus wohlhabenderen Eraste. Erneut kann dies als Verschachtelung Corneilles unglücklicher Liebe als junger Mann interpretiert werden (wie auch in „Le Cid“), er lässt zumindest in der Fiktion die Situation zu Gunsten der Liebe enden. Dies geht auch mit der Corneille'schen Logik, was Liebe betrifft einher, welche besagt, dass man nicht in jemanden verliebt sein kann, der einen nicht widerliebt.¹²⁷ Eraste mag kurzzeitig gegen jene Logik protestieren, doch im Laufe der Handlung wird klar, dass dies zwecklos ist. Es ist des Weiteren in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass Eraste, so wie auch Philander nicht wirklich in Mélite verliebt sind, sondern in das Idealbild, das sie für die beiden Figuren darstellt. Eine Erwidern der Zuneigung ist damit also unmöglich, da beide allein Gefühle für ein Phantom hegen.

In diesem Zusammenhang schließlich und aufgrund des Faktums, dass Eraste die Gefühle zwischen Thirsis und Mélite lediglich für eine zum Scheitern verurteilte Verliebtheit hält, entstehen die Rachedgedanken, welche ihn dazu anleiten, den falschen Brief an Philander zu verfassen. Diese Hassliebe zu den beiden erlischt erst als er meint, mindestens einen von ihnen in den Tod getrieben zu haben. Es darf also auch diese Darstellung der Liebe, so negativ sie auch anmutet, nicht außer Acht gelassen werden. Sie ist Handlungsmotiv einer Hauptfigur und treibt das Geschehen das ganze Stück hindurch an.

¹²⁷ Vgl. Hatton, Donald Clay, *The idyllic archetype in the plays of Pierre Corneille (Mélite through Polyeucte). An inspirational obsession*, Oklahoma: o.V. 1972, S. 33

Am Ende des Stücks wird klargemacht, dass allein eine Liebe, welche nicht zu überschwänglich ist, halten kann. Jeweils Eraste sowie auch Philander glorifizieren Mélite auf eine Weise, die nicht gut gehen kann, da keine Frau je die unrealistischen Erwartungen erfüllen wird können. Die gegenseitige Zuneigung zwischen Thirsis und Mélite scheint hier um einiges gemäßiger und dadurch in gewissem Sinne auch gefestigter. Daher ergibt auch die sehr nüchterne und plötzliche Eheschließung zwischen Eraste und Cloris Sinn – obwohl Corneille selbst bemerkt hat, dass diese Hochzeit aufgrund des obligaten Komödienschlusses mit vielen Heiraten von ihm eingefügt wurde (s.o.).

Abschließend lässt sich also über die Darstellung der Liebe in „Mélite“ behaupten, dass, obwohl Corneille den eher mittellosen Thirsis über den reichen Eraste triumphieren lässt, er dennoch eine gemäßigte Form der Zuneigung propagiert. Diese Nüchternheit entspricht auch der Atmosphäre des Genres der Sittenkomödie, welchem er mit diesem Bühnenstück zu großer Beliebtheit, auch beim Adel, der die Komödie zuvor gemieden hatte, verhalf.

6 Corneille in der Geschichte Frankreichs und des Französischen

Das neoklassizistische Pariser Theater hat etwas an sich, das bis heute Nachwirkungen auf die (Literatur)Geschichte Frankreichs hat. Es definierte laut zeitgenössischen Autoren das Französische an sich. Hierbei könnte es sich um eine linguistische Überlegung handeln – „franc“/„franche“ und „français(e)“ können aus dem gleichen Wortstamm hergeleitet werden. Demzufolge sind die Höflichkeit oder Ehrlichkeit in ihrem Wesen Französisch. Diese Entwicklung hängt erneut mit der politischen Situation zusammen. Besonders auf Italien waren die Franzosen im 17. Jahrhundert nicht gut zu sprechen, was aufgrund der Tatsache, dass sich Frankreich ab 1635 mit Schweden verbündet im Krieg gegen die Habsburger befand eher unwahrscheinlich anmutet¹²⁸. Italien aber war es, das die kulturelle Hegemonie Frankreichs bedrohte.

Die Idee des Französischen wurde durch theatertheoretische Werke etwa von Dominique Bouhour¹²⁹ oder Samuel Chappuzeau¹³⁰ noch bekräftigt. Letzterer bezeichnete den französischen Stil sogar als universellen Stil. Nicolas Boileaus „Art poétique“ von 1674 schließlich unterstützte diese Theorie, wodurch die Art, in der auf die Zeit von Corneille und Racine zurückgeblickt wurde, im Nachhinein stark verändert wurde. Noch in der dritten Republik wurde mittels der neoklassizistischen Werke in Schulen „das Französische“ beschrieben. Lange Zeit hegte das Werk Boileaus großen Einfluss auf die Literaturerziehung in französischen Schulen und zeigt sicherlich nicht zuletzt deswegen bis heute Wirkung auf die französische Literatur.¹³¹

Diese Vorstellung des Französischen an sich bedurfte eines „Helden“, eines Paradebeispiels. Jene Rolle nahm in den Schulbüchern Pierre Corneille ein. In der Rezeption wird er nicht nur als Autor und Dichter gefeiert, seine Moral¹³² wurde im selben Maße bewundert – selbst zu seinen Lebzeiten. Genau jene Eigenschaften wurden oft mit seinem (laut Katherine Ibbett¹³³) angeblichen Erzrivalen Kardinal Richelieu in Kontrast gestellt. Zwar mag Richelieu sich keiner großen Beliebtheit

¹²⁸ Vgl. Arndt, Johannes, *Der Dreißigjährige Krieg. 1618-1648*, Stuttgart: Reclam 2009

¹²⁹ Bourhour, Dominique, *Entretiens d'Artiste et d'Eugene* – zitiert nach Ibbett, S. 10

¹³⁰ Chappuzeau, Samuel, *Le théâtre francais*, Tübingen: Narr Francko Attempto Verlag 2009

¹³¹ Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 11

¹³² Eugène Geruzez, *Cour de littérature*, nach Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 14

¹³³ Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 15

erfreut haben, und auch Corneille fand nicht nur gute Worte über ihn, dennoch ist es zu weit gegriffen, die beiden als Erzrivalen zu bezeichnen. Die „Querelles du Cid“ mögen anderes vermuten lassen, aber es ist trotzdem Fakt, dass Corneille bis zu Richelieus Tod eine Pension von ihm erhielt. Einem Erzrivalen hätte er diese wohl kaum zugesprochen. Ibbett erwähnt dies lediglich in einer Fußnote, in der sie die Unwahrscheinlichkeit der Feindschaft der beiden jedoch eingesteht.¹³⁴

Verständlich ist diese Dramatisierung des Verhältnisses zwischen Corneille und Richelieu geschichtlich betrachtet jedoch durchaus. Corneille repräsentierte das laut Lehrbuch „Französische“, wohingegen Richelieu oft mit Machiavelli, also dem Tyrannischen beziehungsweise Italienischen, in Verbindung gebracht wurde. Eine eventuelle Freundschaft dieser Größen der französischen Geschichte wäre nicht vereinbar gewesen. Die Opposition zwischen Frankreich (Corneille) und Italien (Machiavelli und damit einhergehend Richelieu) bleibt somit auch erhalten. Man denke nicht zuletzt an die negative Darstellung Richelieus, die uns heute am ehesten präsent ist: Jene in Alexandre Dumas' „Die drei Musketiere“¹³⁵. Obwohl diese nichts mit Literaturtheorie gemein hat, zeigt sie dennoch klar, welches Bild von Richelieu im neunzehnten Jahrhundert gängig war und bis heute mitunter durchaus noch ist.

6.1 Richelieu und Corneille

Über das Verhältnis zwischen Kardinal Richelieu und Pierre Corneille wurde in einschlägiger Literatur bereits viel gemutmaßt. Es gibt hier verschiedenste und teilweise sich widersprechende Ansichten, welche sich auf die unterschiedlichsten Überlieferungen beziehen.

Allen voran ist sind die „Querelles du Cid“, von denen in dieser Arbeit noch die Rede sein wird, eine Quelle, aus der auf die Beziehung der beiden geschlossen wurde. Da Richelieu die Angelegenheit an die *Académie française* weitergeleitet hatte – der auch der vehementeste Gegner des „Cid“ angehörte, nämlich Georges de Scudéry – schien eventuell Neid eine Rolle zu spielen. Diese Theorie aber setzt voraus, dass der Kardinal sich selbst als Schriftsteller betätigte. Laut Forschung scheint dies aber recht unwahrscheinlich. Gustave Lanson etwa vertritt diese Theorie. Seiner Ansicht nach vertrieb sich Kardinal Richelieu die Zeit damit mehr als

¹³⁴ Vgl. Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009

¹³⁵ Dumas, Alexandre, *Die Drei Musketiere*, Wien: Kremayr und Schriau 1967

mittelmäßige Stücke zu verfassen, er sei dabei engstirnig gewesen und „... avait toutes les passions mespines d'un raté!“¹³⁶ Laut Lanson war es Richelieus Absicht, die *Académie* ein negatives Urteil über den „Cid“ fällen zu lassen, um ihm in dieser Hinsicht Genugtuung zu verschaffen. Gegen diese Theorie spricht allem voran, dass nicht belegt ist, ob Richelieu tatsächlich in irgendeiner Weise, außer in korrigierender bei seinen *Cinq Auteurs*, literarisch tätig war. Zumindest sind, sollte dieser Ansatz stimmen, keine seiner Werke erhalten geblieben. Wegen der Fülle an Information über den Kardinal scheint es aber eher unwahrscheinlich, dass solch ein Aspekt seines Lebens vollkommen verloren gegangen ist. Es gibt zwar Stücke, bei denen gemutmaßt wird, dass die Idee des Handlungsaufbaus von Richelieu stammt, aber völlig sicher kann sich hier kein Forscher sein.¹³⁷

Viele Historiker/Innen und Forscher/Innen kritisieren in dieser Hinsicht, dass eine vollkommene Studie dieser Thematik heute kaum mehr möglich ist. Die dafür nötigen Dokumente befinden sich unter Familienbesitz, sind teilweise verloren gegangen und außerdem vertragen sich Mutmaßungen über den großen Neid, den Richelieu gegenüber Corneille hegte nicht mit dem restlichen Bild, das von Richelieu überliefert ist¹³⁸. Schließlich war er zur Zeit der Premiere des „Cid“ bereits zweiundfünfzig Jahre alt und am Höhepunkt seiner Macht. Er war Kardinal, Minister und brachte – so Élie Brackenhoffer – „ganz Europa zum Erzittern“.¹³⁹ Dass etwas wie eine Theateraufführung, so interessiert er auch gewesen sein mag, derart an seinem Ego gekratzt haben soll, scheint kaum plausibel. Warum sollte er auf einen Bürgerlichen von kaum dreißig Jahren so eifersüchtig gewesen sein, dass er sich dessen beruflichen Untergang wünscht hätte?

Diese berechtigten Vermutungen lassen die Theorie, dass Kardinal Richelieu aus Eifersucht die *Académie française* damit beauftragt haben soll, „Le Cid“ negativ zu beurteilen, eher unglaubwürdig erscheinen. Für ein gutes Verhältnis zwischen den

¹³⁶ Lanson, Gustave, *L'Histoire de la littérature française*, Paris: Hachette 1920, S. 424

¹³⁷ Firges, Jean, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 17 beziehungsweise:

„La Comédie des Tuileries“, „La Grande Pastorale“ sowie „L'Aveugle de Smyrne“ Vgl. Biet, Christian, *Moi, Pierre Corneille*, o.O.: Gallimard Littérature 2005, S. 38

¹³⁸ Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l'auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1935, S. V

¹³⁹ Vgl. Brackenhoffer, Élie, *Voyage en France, 1643-1644*, Paris: Berger Levrault 1925, S. 93 nach: Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l'auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1935

beiden spricht etwa ebenfalls das Faktum, dass Corneille bis zum Tode des Kardinals im Jahre 1642 eine Pension von ihm erhielt.¹⁴⁰ Zwar verließ Corneille die *Cinq Auteurs*¹⁴¹ – jene Gruppe von Autoren, welche Richelieu um sich scharte – die Pension aber blieb ihm erhalten.

Laut Pellisson, der die Theorie, dass der Kardinal selbst Stücke verfasst hat, bereits im 17. Jahrhundert verbreitete, war Neid der einzige Grund für die strenge Prüfung Pierre Corneilles¹⁴². Diese Ansicht hielt sich lange und erst in eher kürzlich erschienener Forschung wird von einem besseren Verhältnis der beiden ausgegangen. Bestätigt wird diese Annahme etwa dadurch, dass Richelieu Corneilles Vater in den Adelsstand erhob, womit auch Pierre Corneille geadelt wurde – nach den „Querelles du Cid“.¹⁴³

Es scheint plausibel, dass Richelieu von einigen Faktoren in der Handlung des „Cid“ nicht gerade begeistert gewesen ist, da sie in gewisser Weise seine Autorität und jene Frankreichs infrage stellten, dennoch aber, so etwa Batiffol, ist es sehr unwahrscheinlich, dass sich ein derart mächtiger Mann durch Eifersucht dazu bewegen hat lassen, eventuell der Karriere eines aufstrebenden jungen Literaten massiv zu schaden. Viel wahrscheinlicher ist hier die These, dass er den liederlichen Streit um ein Theaterstück von einer Autorität, welche mehr oder minder unumstritten war, beilegen lassen wollte – selbstverständlich unter seiner Aufsicht.

¹⁴⁰ Firges, Jean, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 17

¹⁴¹ Klemperer, Victor, *Pierre Corneille*, München: Max Hueber Verlag 1933, S. 18f.

¹³¹ Pellisson, Paul, *Histoire de l'Académie française*, Paris: Didier 1858, 86 -> nach Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 15

¹⁴³ Klemperer, Victor, *Pierre Corneille*, München: Max Hueber Verlag 1933, S.9

7 Pierre Corneilles „Le Cid“

7.1 Vorwissen - Das Duell im Frankreich des 17. Jahrhunderts

Der „Cid“ stellt, obwohl das umstrittenste Stück Corneilles, gleichzeitig seinen größten Erfolg dar. Warum dies der Fall war, lässt sich heute nur mehr erahnen, nicht zuletzt, da die Originalfassung nicht vollständig erhalten blieb. Es spielen hierbei wohl einige Faktoren eine Rolle, wie etwa das Aufgreifen eines Verbots (Duellverbot durch Kardinal Richelieu¹⁴⁴) sowie die tragische Liebesgeschichte der Protagonisten und dessen Aufstieg, obwohl er kein Adelliger war. Im Folgenden wird „Le Cid“ näher betrachtet und somit ein Einblick in die möglichen Ursachen seines Erfolgs und in die gesellschaftliche Situation des Theaters im Paris der 1630er Jahre gegeben werden. Es soll zu allererst das umstrittene Thema des Duells in Frankreich näher beleuchtet werden und Aufschluss über deren Geschichte und Bedeutung für Kardinal Richelieu gegeben werden. Schließlich ist dieses Element der Handlung des „Cid“ nicht unbedeutend, bedenkt man die Kontroverse, die das Drama ausgelöst hat.

Die Geschehnisse rund um das Duell, den Zweikampf zwischen zwei Männern um ihre Ehre zu verteidigen, haben eine lange Vorgeschichte. Bereits im Mittelalter wurden Duelle unter der Aufsicht des Königs abgehalten und er bestimmte auch, ob die Art der Austragung rechtens sei. Später aber wurden immer mehr und mehr Duelle ausgefochten, weswegen der König nicht an allen teilnehmen konnte und die Regeln schließlich sukzessive außer Kraft traten. Das Duell artete aus und wurde zu einem Kampf auf Leben und Tod. Im frühen 17. Jahrhundert bewirkte König Heinrich IV. ein Verbot, erteilte jedoch dermaßen viele Ausnahmen, dass trotz des Verbots in seiner Regierungszeit etwa 10 000 Duelltote verzeichnet wurden. Erst unter Ludwig XIII. wurde das Duell schließlich unter strenger Bestrafung verboten. Der Adel aber ließ sich dennoch meist nicht davon abhalten, seine bedrohte Ehre mit dem Schwert zu verteidigen. Richelieu schreckte hierbei vor nichts zurück und wollte mit der Hinrichtung eines Adelligen, der ihn mit einem Duell auf einem öffentlichen Platz hatte provozieren wollen, ein Exempel statuieren. Selbst der König war von diesem Vorgehen entsetzt.¹⁴⁵ Dieses Handeln lässt keinen Zweifel daran,

¹⁴⁴ Vgl. Mittner, Doris, *Das Duell auf der Bühne. Das Duell-Motiv in der dramatischen Literatur vom ausgehenden 17. Bis ins beginnende 20. Jahrhundert in Frankreich, Österreich und Deutschland*, Wien: o.V. 1993, S.10ff.

¹⁴⁵ Vgl. Eis, Egon, *Duell. Geschichte und Geschichten des Zweikampfes*, München: Kurt Desch 1971, S. 257

wie ernst es Kardinal Richelieu damit war, sein Verbot in allen Schichten durchzusetzen.

7.2 Der Ausgangsstoff

Pierre Corneille ersann die Handlung und die Personen des „Cid“ nicht selbst, sondern bediente sich an einer Vorlage. Ursprünglich geht die Sage des „Cid“ auf einen Feldherrn im 11. Jahrhundert nach Christus zurück, welcher zuerst seinen vorherigen Herrscher, den König von Spanien, angriff und anschließend in das arabische Königreich Valencia einfiel. Dort wurde sein Heldenmut derart bewundert, dass ihm der arabische Beiname „Cid“ für „Herrscher“ gegeben wurde. Im Laufe der Zeit gingen die Geschichten über die Gräueltaten, welche er im Rahmen seiner Feldzüge begangen hatte, verloren und er blieb als jener christlicher Herrscher in Erinnerung, der die Mauren kurzzeitig verjagt hatte.¹⁴⁶

Bereits im 12. Jahrhundert wurde die Geschichte derart stilisiert, dass der „Cid“ als Nationalheld Spaniens galt – obwohl er dort selbst eingefallen war. 1618 verarbeitete Guillen de Castro den Stoff zu einem Drama, welches Corneille als direkte Vorlage benutzte.¹⁴⁷

7.3 Analyse

7.3.1 Die Handlungsmotive

Das zentrale Thema des „Cid“ ist nicht wie man zu allererst vermuten würde die Liebe, sondern die Ehre. Betrachtet man das Stück genauer, so ist die Liebe kaum bis niemals Handlungsmotiv. Dies ist vor allem ein interessantes Faktum, betrachtet man die gesellschaftlichen Entwicklungen zu der Zeit, als „Le Cid“ seine Uraufführung hatte. Es galt dem Ideal der *hônneteté* zu entsprechen, also ein gediegener, edler Mensch zu sein. Die Ehre zu verteidigen jedoch heißt in diesem Stück, zu morden. Wie passt dies also zusammen? Es darf bei aller Edelmütigkeit und allem Streben hin zu dem Musterbild des *hônnet homme* nicht vergessen werden, dass der Adel, auch wenn er sich auf dem bildlichen absteigenden Ast befand, noch immer um seine Ehre kämpfte. Sie war demnach nach wie vor das erstrebenswerteste Ziel, auch wenn besonders Kardinal Richelieu dies gerne geändert hatte – man denke an das Duellverbot, das er erlassen hatte.

¹⁴⁶ Jean Firges, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 41

¹⁴⁷ Castro y Bellvis, Guillen de, *La mocedades del Cid*, Madrid: Espasa-Calpe 1963

Es lässt sich bereits zu Beginn gut nachvollziehen, dass die Ehre als Handlungsmotiv allen anderen Antrieben überlegen ist, als Don Diègue seinen Sohn mit den eher harschen Worten „Rodrigue, as-tu du coeur?“¹⁴⁸ dazu auffordert, seine eigene Ehre zu verteidigen und gegen Graf Gomès anzutreten. Dass er damit das Leben seines Sohnes aufs Spiel setzt, scheint hier vollkommen nebensächlich und ebenso, dass Don Rodrigue den Vater seiner Geliebten töten soll und somit seine Chance auf eine Vermählung verwirkt ist. Anzumerken ist aber, dass diese Haltung später gemildert wird. Schließlich bietet Don Diègue dem König an, anstatt seines Sohnes für Chimènes Ehre zu sterben.¹⁴⁹

Auf diese Szene folgt ein langer Monolog Rodrigues, in dem er zwar hadert, sich aber dennoch bewusst ist, dass er es seinem Vater schuldig ist, dessen Ehre zu verteidigen: „Je rendrai mon sang pour comme je l’ai reçu.“¹⁵⁰ Er sieht diese Aufforderung seines Vaters als Schicksalsschlag, der aber nicht abzuwenden ist.

7.3.2 Don Gomès – Der Vertreter des alten Adels

Vor dem Duell wird klar, wer in diesem Stück der Antagonist ist, nämlich zweifelsohne Don Gomès. Er wird durch seinen Stolz dem König, der eine deutliche Satisfaktion Don Diègue gegenüber, aber kein Duell, fordert, ungehorsam. Der König droht Graf Gomès sogar, dieser aber vertritt die Meinung des feudalen Adels, wenn auch überzeichnet:

„D’un sceptre qui sans moi tomberait de sa main.
Il a trop d’intérêt lui-même en ma personne,
et ma tête en tombant ferait choir sa couronne.“¹⁵¹

Graf Gomès ist der Ansicht, der König herrsche zu unumstritten, was – und dieser Punkt soll auf keinen Fall außer Acht gelassen werden – in etwa der Situation in Frankreich entsprach. Der Adel wurde zurückgedrängt und der König bestand als Alleinherrscher, umgeben von einem illustren Kreis aus Beratern. Die Erwähnung der Anschauungen Don Gomès‘ im Stück, wie negativ behaftet sie auch seien, sind ein weiterer Aspekt, der dem „Cid“ bei den wohlgeborenen Zusehern/Zuseherinnen wahrscheinlich nicht gerade zu Beliebtheit verholfen hat. Wobei hier nicht außer Acht gelassen werden darf, dass der negative Bestandteil immer relativ bleibt. Man

¹⁴⁸ Corneille, Pierre, *Le Cid*, 1. Akt, 3. Szene

¹⁴⁹ Corneille, Pierre, *Le Cid*, 2. Akt, 5. Szene

¹⁵⁰ Corneille, Pierre, *Le Cid*, Monolog, 1. Akt, 4. Szene

¹⁵¹ Corneille, Pierre, *Le Cid*, 2. Akt, 1. Szene

bedenke die Ständeklausel: Graf Gomès ist ein Adelige und ein äußerst erfolgreicher Feldherr. Besonders der Adelige Scudéry, welcher der Anführer in den Kritiken zum „Cid“ war, dürfte sich daran gestoßen haben, dass eine Figur, der laut Ständeklausel auf der Bühne eigentlich eine positive Rolle zugesprochen werden musste, derart negativ dargestellt wurde. Es ist anzunehmen, dass einige (verarmte) Adelige durchaus auch die Meinung Don Gomès‘ vertraten, sie jedoch öffentlich zu äußern, hätte sich durchaus als Problem erweisen können.

Viel klarer tritt diese Einstellung dem alten Adel gegenüber aber hervor, als Don Sanche Chimène vorschlägt, ihre Ehre wiederherzustellen und Don Rodrigue zu töten. In seinem kurzen Monolog hebt er hervor, wie wichtig es für das Ansehen des Adels sei, seine Ehre wiederherzustellen – durch Selbstjustiz, sprich ein Duell¹⁵². All diese Aussagen, und Corneille macht sich hier nicht einmal die Mühe sie in irgendeiner Weise zu verschleiern oder subtil zu tätigen, ließen das Stück bei Hofe wohl nicht gerade glänzen. Das Volk aber schien diese Auffassungen zu begrüßen.

Erschwerend kommt hier hinzu, dass der König von dem Duell weiß und Graf Gomès wissentlich gegen dessen Entschluss gehandelt hat. Entsprechend ist dessen Reaktion nach dem Duell, in der vierten Szene des zweiten Aktes:

„Au milieu de ma cour il me donne la loi!“ (...)

„S’attaquer à mo choix, c’est se prendre à moi-même,
et faire un attentat sur le pouvoir suprême.“¹⁵³

Das Thema der verbotenen Duelle sowie der Auflehnung gegen den König ist in „Le Cid“ allgegenwärtig. Schließlich wäre das Stück ohne Duell seiner Handlungsbasis beraubt. Entscheidend ist dieses Faktum auch für die „Querelles du Cid“. Die Auffassung dem absolutistischen König gegenüber machte das Stück bei Hofe – und somit schlussendlich auch bei Kardinal Richelieu und der *Académie française* nicht gerade beliebt.

¹⁵² Corneille, Pierre, *Le Cid*, 2. Akt, 6. Szene

¹⁵³ Corneille, Pierre, *Le Cid*, , 2. Akt Vierte Szene

7.3.3 Der Verstoß gegen die „bienséance“¹⁵⁴

Direkt nach dem Duell und nachdem er ihren Vater ermordet hat, erscheint Don Rodrigue im Haus von Chimène. Für das Publikum des 17. Jahrhunderts war dies eine Szene, die es in helle Aufregung versetzte. Es stellte eine Dreistigkeit dar und verstieß vollkommen gegen die „bienséance“, welche von der Doctrine classique vorgegeben war¹⁵⁵. Die Szene wird etwas abgeschwächt, da Don Rodrigue nun auf die Gouvernante Chimènes, Elvire trifft. Sie sagt ihm, er solle sich verstecken, sobald Chimène auftritt.

In dieser Szene tritt die „Corneille’sche Dialektik“¹⁵⁶ hervor, indem Chimène die Ausweglosigkeit ihrer Situation beklagt. Die „Ambivalenz zwischen Liebe und Ehre und die Notwendigkeit, einen Ausweg aus dem Dilemma zu finden“¹⁵⁷ ist ein Motiv, das bei Corneille öfter auftaucht und deshalb von Bénichou diese recht treffende Bezeichnung erhalten hat. Die Prioritäten der Protagonisten liegen dabei aber immer bei der Ehre, wie im anschließenden Kapitel erläutert wird.

In derselben Szene schließlich folgt ein weiterer Verstoß gegen die bienséance: Don Rodrigue will von Chimène selbst, also von einer Frau, getötet werden, sodass ihre Ehre wiederhergestellt sei. Laut Serge Dubrovsky spielt hier das *wie* eine große Rolle. Don Rodrigue will mit jenem Schwert ermordet werden, das er benutzt hat, um Chimènes Vater zu erschlagen. Es nimmt hierbei, so Dubrovsky, eine phallische Symbolfunktion ein.¹⁵⁸ Allein das Eindringen in Chimènes Gemächer ist, so Dubrovsky ein Akt der Vergewaltigung. Die Aufforderung, ihn mit dem Schwert ihres Vaters umzubringen, also ihrer beider Blut zu mischen, verstärkt diese Wirkung nur. Don Rodrigue aber fordert sie dazu im Wissen auf, dass sie es nicht tun wird, er hat sie also in der Hand. In den Augen des Zusehers/der Zuseherin im 17. Jahrhunderts wäre es schier unmöglich gewesen, eine Frau einen Ritter töten zu lassen. Selbst für Corneille.¹⁵⁹

¹⁵⁴ David, Martine, *Le Théâtre*, Paris: Belin 1995, S. 28-34

¹⁵⁵ Vgl.: Bray, Rene, *La Formation de la Doctrine classique en France*, Paris: Librairie Nizet 1951

¹⁵⁶ Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris: O.V. 1948

¹⁵⁷ Jean Firges, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S.

73

¹⁵⁸ Vgl. Dubrovsky, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris: Gallimar 1963

¹⁵⁹ Vgl. Ebd.

7.3.4 Die selbstsichere Frau: Chimène

Chimène tritt Don Rodrigue an dieser Stelle erstaunlich selbstsicher gegenüber und hält an ihrem Standpunkt fest. Sie gibt ihm zwar zu verstehen, dass sie ihn durchaus noch immer liebt und trotzdem seinen Tod will, es aber ihr größter Wunsch sei, dies nicht erreichen zu können. In dieser Szene wird Chimène laut Madeleine Bertaud Don Rodrigue ebenbürtig.¹⁶⁰ Es wird die Situation also umgekehrt – zuvor war Chimène die Beherrschte, indem sie die Verstöße gegen die bienséance durch Don Rodrigue ertragen musste. Nun aber, da Don Rodrigue ihr das Handeln überlässt und sie diese Situation annimmt, übernimmt sie das die dominante Position.¹⁶¹

Dieses sich im Gleichgewicht befindende Paar wird durch den König wieder ins Ungleichgewicht gebracht. Als Don Rodrigue siegreich vom Feldzug gegen die Mauren zurückkehrt, will der König Chimènes Forderung nach Rodrigues Tod nicht länger unterstützen. Ihr wird somit die Genugtuung verweigert – der Unterschied zwischen den Rechten der Männer und jenen der Frauen wird hier deutlich.¹⁶² Außerdem wird sie durch eine Falle dazu gebracht, ihre Forderungen fallen zu lassen, was ihre kürzlich gewonnene Autorität wieder untergräbt. Der König lässt sie durch einen Trick ihre Liebe zu Don Rodrigue offenbaren – für eine männliche Figur wäre eine derartige Bloßstellung undenkbar.

Es wird anschließend sogar erneut über ihren Kopf hinweg bestimmt, wen sie ehelichen soll. Zu Beginn des Stücks hatte ihr Vater Don Rodrigue für sie ausgewählt, was durchaus in ihrem Sinn war. Doch wäre dies nicht der Fall gewesen, so hätte sie auch nichts gegen den Entschluss ihres Vaters unternehmen können. Nun ist es der König, welcher offiziell die Position Chimènes verstorbenen Vaters eingenommen hat¹⁶³, der ihr befiehlt, den Sieger des Duells zwischen Don Rodrigue und Don Sanche zum Ehemann zu nehmen.

Corneille betont an dieser Stelle erneut die ritterlichen Werte, die Don Rodrigue vertritt. Auffallend ist die Aufwertung der Liebe als Handlungsmotiv, wodurch klargestellt wird, dass Don Rodrigue einer neuen Generation angehört. Unangefochten aber bleibt die Ehre als oberste Priorität:

¹⁶⁰ Vgl. Bertaud, Madeleine, „Rodrigue et Chimène: la formation d’un couple héroïque“ in: Rozneaud, Pierre, *Corneille, le Cid. Parcours critique*, Paris: Klincksieck 2001, S. 124f. (S. 119-135)

¹⁶¹ Vgl. Ebnd., S. 124

¹⁶² Corneille, Pierre, *Le Cid*, 4. Akt, 3. Szene

¹⁶³ Corneille, Pierre, *Le Cid*, 2. Akt

„Pour venger son honneur il perdit son amour,
pour venger sa maîtresse il a quitté le jour,
préférant, quelque espoir qu'eût son âme asservie,
son honneur à Chimène, et Chimène à son vie.“¹⁶⁴

Diese Reihung lässt Chimène schließlich mit Recht befürchten, dass Rodrigue freiwillig und aus Liebe den Tod suchen wird. Ihre eigenen Ideale entsprechen jedoch nicht mehr jenen Rodrigues. Sie stellt die Liebe über alles und gibt ihm deutlich zu verstehen, dass sie ihn trotz allem heiraten möchte – ihrerseits, so wird später in den „Querelles du Cid“ behauptet werden, ein Verstoß gegen die „bienséance“.¹⁶⁵

Auf diese Beschreibung Chimènes gibt es jedoch auch divergierende Ansichten. Zwar gehen einige Theaterhistoriker davon aus, dass Chimène Don Rodrigue nach dem vorgesehenen Trauerjahr durchaus ehelichen wird, Corneille aber lässt dies durch das Ende seines Stückes nicht nur offen, er gab auch persönlich eine Erklärung zu dieser Situation ab. Wie Robert Nelson in seiner Studie diesbezüglich bemerkte, nimmt sowohl für Rodrigue als auch für Chimène der Vater eine größere Rolle im Leben ein, als die Liebe. Chimène legt diese Einstellung bis zum Ende des Dramas nicht ab, als der König ihr gebietet, Rodrigue nach dem Trauerjahr zu heiraten, schweigt sie lediglich. Laut Corneilles eigener Aussage, stellt ebenjenes Schweigen eine Art des formellen Protests dem König gegenüber dar.¹⁶⁶

Bezieht man diese neue Betrachtungsweise in die Interpretation des Stückes mit ein und bedenkt man den Einfluss, den die „Querelles du Cid“ auf Corneille gehabt haben müssen, so erscheint durchaus einleuchtend, warum er das Stück in seiner zweiten Auflage in den 1660er Jahren als Tragédie und nicht länger als Tragicomédie bezeichnete. Eine Tragödie kann kaum mit einer Hochzeit enden, auch wenn sie nicht auf der Bühne zu sehen ist, sondern nur geplant ist. Für Nelson aber ist dies keine Präferenz der Liebe sondern eine Selektion verschiedener Arten von Liebe. Die Wahl Chimènes ihre Zuneigung zum Vater über jene zu Don Rodrigue zu stellen, ist jener Charakterzug, der sie Rodrigue ebenbürtig macht. Keine andere

¹⁶⁴Corneille, Pierre, *Le Cid*, 5. Akt, Erste Szene

¹⁶⁵ Collas, Georges, *Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la Tragi-Comedie Du Cid. D'Après le Main de Chapelin conserve de la bibliotheque national avec les correction, une introduciton et des notes*, Genf: Slatkine Reprints 1968

¹⁶⁶ Carlin, Claire L., *Women Reading Corneille. Feminist Psychocriticism of Le Cid*, New York u.a.: Peter Lang 2000, S. 28

weibliche Figur in *Le Cid* zeigt derartige Neigungen. Die Infantin hat keinen derartigen Bezug zu ihrem Vater. Tatsächlich spricht der König kein einziges Mal von seiner Tochter und auch sie gibt die Hoffnung nicht auf, Don Rodrigue heiraten zu können, obwohl er ihrem Stand nicht angemessen ist.

Manche Theatertheoretiker (etwa Méron) gehen hier so weit, Chimène als die große Gewinnerin des Stückes zu bezeichnen. Sie mag zwar ihren Geliebten im Endeffekt nicht heiraten, was einem negativen Abschluss der Handlung gleichkommt, aber, indem sie Rodrigue nicht zum Ehemann nimmt, entgeht sie der männlichen Dominanz, welche eine Ehe für sie mit sich gebracht hätte.¹⁶⁷ Des Weiteren wird durch diesen (potenziellen) Entschluss ihrerseits ihre Ebenbürtigkeit mit Don Rodrigue weiter bekräftigt – wie er stellt sie die Liebe und das Pflichtgefühl dem Vater gegenüber über alles andere.

In Hinsicht auf die Emanzipation Chimènes nach dem Tod ihres Vaters greift Margitic im psychoanalytischen Sinne laut Carlin ein weiteres, durchaus relevantes Faktum auf. Don Rodrigue muss den Vater seiner Geliebten töten um – wie er es selbst im ersten Akt auch erwähnt – ihr würdig zu sein. Mit der Schande, die Chimènes Vater über seine Familie gebracht hat, hätten weder er, noch sie leben können, geschweige denn miteinander leben können. Es gilt also für ihn, Don Gormas zu ermorden, um sie zu bekommen. Diese Konfliktsituation ist vergleichbar mit jener des Ödipus in Sophokles Drama „König Ödipus“¹⁶⁸. Die Psychoanalyse lässt hier viel Raum für Interpretation. Carlin geht hier sogar so weit, zu behaupten, Chimène liebe Rodrigue (unterbewusst), weil er ihren Vater ermordet hat.¹⁶⁹ Additiv wird diese Parallele durch die vollkommene Abwesenheit von Müttern unterstrichen, was für Gilligan laut Carlin die Angst vor Frauen, oder vor der dauerhaften Bindung an Frauen, welche männliche Figuren in Corneilles Stücken des Öfteren hegen, unterstreicht.¹⁷⁰

Obwohl es in diesem Kontext so scheint, als wäre Don Rodrigues Position die komplizierteste, täuscht diese Ansichtswiese. Chimène mag zwar die Wahl zwischen mehreren Optionen haben, doch birgt keine eine befriedigende Lösung der Situation

¹⁶⁷ Vgl.: Ebd., S. 8

¹⁶⁸ Vgl.: Sophokles, *König Ödipus*, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1973

¹⁶⁹ Carlin, Claire L., *Women Reading Corneille. Feminist Psychocriticism of Le Cid*, New York u.a.: Peter Lang 2000, S. 13

¹⁷⁰ Ebd., S. 30

für sie. Dies erklärt auch den Akt der Verzweiflung, welchen sie plant – nachdem sie die Ehre ihrer Familie wiederhergestellt hat indem sie Don Rodrigue eigenhändig ermordet, gedenkt sie Suizid zu begehen. Es scheint dies ein letzter Versuch in Richtung Erfüllung ihrer Wünsche zu sein. Im Leben kann sie weder mit ihrem Vater, noch mit ihrem Geliebten vereint sein, im Tod aber ist dies weiterhin möglich. Denn, egal, wie sie handelt – es wird eine für die damalige Gesellschaft skandalöse Handlung sein. Heiratet sie Don Rodrigue, so missachtet sie das Patriachat, für das sie aber durchaus einsteht. Don Rodrigue aber nicht zu heiraten, kommt Verrat gegenüber dem König gleich. Das Drama hebt den moralischen Konflikt der Frau hervor und betont ihre Verantwortung. Ebenjene ihr zugetragene Verantwortung stellt ein Paradoxon dar – schließlich werden Chimène offiziell keinerlei Entscheidungen überlassen, weder über die Wahl ihres Ehemannes, noch über den Ausgang ihres Wunsches nach Satisfaktion.

7.3.5 Zwischen den Duellen

Während des Duells schließlich verwendet Corneille seine sogenannten „Frauenszenen“, in welchen ausschließlich die Liebe (hier zu Rodrigue) Thema ist, als Spannungsaufschub.¹⁷¹

Im Grunde genommen weiß der Zuseher alles, was in diesen Szenen dargestellt wird ohnehin. Es tritt etwa die Infantin auf und beklagt erneut, dass sie Don Rodrigue ihrer unterschiedlichen Stände wegen nicht heiraten kann und ihn Chimène abtreten muss. Dies ist bereits seit dem ersten Akt bekannt, als die Infantin erstmals auftrat. Die Szene erfüllt jedoch ihren Zweck und hält den Zuseher, der gespannt auf das Ergebnis des Duells wartet, hin. Chimène ihrerseits zeigt in dieser Szene noch einmal ihre starke Haltung und trotz ihrer beinahe ausweglos scheinenden Situation. Wie auch in „Mélite“ wird hier die Liebe oder die Tugend thematisiert und in ihrer Theorie besprochen. Ein die Handlung vorantreibendes Element findet man in dieser Art von Szene jedoch nicht. Es werden lediglich bereits bekannte Eigenschaften der Charaktere erneut hervorgehoben oder unter Umständen genauer definiert.

7.3.6 Chimènes emotionaler Ausbruch

Auf den Höhepunkt kommt die Spannung schließlich, als nicht wie erwartet Don Rodrigue sondern Don Sanche vor die Frauen tritt und zudem ein mit Blut beflecktes Schwert bei sich hat. Von diesem Anblick schockiert, lässt ihn Chimène nicht

¹⁷¹ Jean Firges, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 92

ausreden und nimmt an, Rodrigue sei gefallen. Ihr emotionaler Ausbruch strotzt nur so vor barocker Pathetik.¹⁷²

Zuvor hatte Chimène sich heroisch gegeben und genau diese Eigenschaft ihrerseits war, wie im Kapitel oben beschrieben, in der vorangegangenen Szene mit der Infantin noch akzentuiert worden – nun aber verliert sie jeden Anspruch auf Heldenhaftigkeit durch ihren leidenschaftlichen Ausbruch. Sie wird hier durchaus von den Männern in ihrer Umgebung der Lächerlichkeit Preis gegeben, was bei einem männlichen Charakter kaum denkbar wäre. Es wäre dem König ein Leichtes gewesen, sie zu unterbrechen und aufzuklären, dass eigentlich Don Rodrigue der Sieger des Duells ist. Doch er tut dies nicht und demütigt sie somit. Corneille aber möchte, so scheint es, seine Heldin nicht in diesem geminderten Status von der Bühne treten lassen. In der letzten Szene bietet Don Rodrigue, welcher ihr nun als Ehemann bereits versprochen ist, ihr ein weiteres Mal sein Haupt an, sollte sie ihre Ehre nicht als wiederhergestellt betrachten. Dies bringt die beiden wieder auf dieselbe Ebene.

Es besteht am Ende trotz allem aber noch das Problem, dass es gegen das Gesetz verstößt, den Mörder des eigenen Vaters zu ehelichen. Der König aber relativiert die Situation und meint „...Le temps assez souvent a rendu légitime ce que semblaît d’abord...“¹⁷³. Besonders dieses Faktum wird in den „Querelles du Cid“ stark kritisiert.

Die Könige zeigen in Corneilles Stücken ohnehin meist nicht viel Stärke und stellen keine Helden dar. Sie verkörpern viel eher die personifizierte Macht, sie sind Recht und Ordnung, ihr Ziel ist das Wohl aller.¹⁷⁴

7.3.7 Die Identifikation mit der Heldenfigur

„Le Cid“ erfreute sich außerordentlich großer Beliebtheit beim Publikum des frühen Barock. Zwar hat dies ohne Zweifel am Gesamtbild des Cid gelegen, doch insbesondere verdankte die Tragikomödie ihren Erfolg der neuen Heldenfigur, Don Rodrigue. Er repräsentierte eine neue Generation von Rittern, bei denen die Liebe

¹⁷² Vgl. Corneille, Pierre, *Le Cid*, 5. Akt, 5. Szene, und Jean Firges, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 94

¹⁷³ Corneille, Pierre, *Le Cid*, 5. Akt, 7. Szene

¹⁷⁴ Vgl. Le Gall, André, *Pierre Corneille en son temps et son oeuvre. Enquête sur un poète de théâtre au VIII^e siècle*, Paris: o.V. 1997, S. 298 nach Jean Firges, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 99.

einen aufgewerteten Status einnahm – etwas, das zuvor auf der Bühne, wenn auch nicht undenkbar, zumindest unüblich gewesen war.

Der Protagonist in „Der Cid“, Don Rodrigue, stellt die Figur dar, mit der sich das neue, veränderte Publikum (vgl. 4.2 Die Veränderung des Publikums) identifizieren kann. Er ist selbst nicht von königlicher Geburt, erreicht also mit bloßem Ehrgeiz das, was das bürgerliche Publikum wohl kaum zu träumen gewagt hat. Zwar ist Don Rodrigue adelig, aber anfangs der Infantin nicht würdig.

Von besonderem Interesse ist hierbei, dass Don Rodrigue nicht für sich selbst handelt, sondern beinahe ausschließlich aus familiärem Interesse oder im Interesse des Staates; nicht einmal Chimène berücksichtigt er sich seinen gravierenden Entscheidungen, obwohl er stets an sie denkt. Er erschlägt Don Gomès um die Ehre seines eigenen Vaters zu rächen und zieht schließlich als Feldherr in den Krieg um das Land zu verteidigen. Seine persönlichen Belange, wie die Liebe zu Chimène, bleiben außen vor.

Corneilles Helden werden hier auf doppelte Weise geprüft und genauso gefeiert. Einerseits wird Don Rodrigue durch seine literarische Fähigkeit und das Schauspiel auf der Bühne, also die Schlacht mit den Mauren etc., ständig aufs Neue herausgefordert, andererseits – und welcher dieser Aspekte für den Erfolg dienlicher war, ist kaum zu sagen – auf soziale Weise. Allein durch seinen Ehrgeiz gelangt der „Cid“, Don Rodrigue, zu solch großem Ansehen, dass es ihm durchaus möglich gewesen wäre, die Infantin zu heiraten.

Mit diesen Kriterien der Ehre geht der Stolz des Protagonisten Hand in Hand. Wobei hier, so Paul Bénichou, der Stolz niemals die Moral überdecken oder auch nur beeinflussen darf.¹⁷⁵ In „Le Cid“ passiert dies keineswegs.

7.3.8 Das Motiv des Stolzes in „Le Cid“

Don Rodrigue und auch Chimène nutzen ihren Stolz um Ansehen zu erhalten oder zu bewahren. Dies scheint zuerst befremdlich, schließlich stellt Stolz eine der sieben Todsünden nach dem Katechismus der katholischen Kirche dar. Doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass vor allem Chimène durch ihr sicheres und stolzes

¹⁷⁵ Vgl.: Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris: O.V. 1948

Auftreten auf der Bühne an Ansehen und Achtung gewinnt. Durch ihre selbstsichere Art wird sie den männlichen Charakteren ebenbürtig.

Auch Don Rodrigue ehrt sich selbst durch seinen Stolz. Zwar waren Duelle verboten, dennoch aber wäre es eine Schmach gewesen, hätte er die diversen Entehrungen, mit denen er im Stück konfrontiert wird, an sich vorüber gehen lassen. Stolz kann in diesem Zusammenhang demnach durchaus als positive Eigenschaft deklariert werden.

Nichts anderes als Familienstolz bringt Chimène dazu, das Haupt ihres Geliebten zu fordern, da er der Mörder ihres Vaters ist. Dieses Empfinden von Stolz aber kollidiert mit den Idealen der Kirche. Stolz war und ist eine der sieben Todsünden und auch Kardinal Richelieu, der schon aufgrund des Vorkommens eines Duells auf der Bühne nicht gerade angetan gewesen war, war wohl auch von diesem Aspekt des „Cid“ nicht gerade begeistert. Trotz allem kann hier aber laut Bénichou nicht von dem Stolz als Religion gesprochen werden, schließlich hat dieser gezeigte Stolz hier auch immer etwas mit Opferbereitschaft zu tun.

Chimène fordert den Tod ihres Geliebten nicht für sich selbst, sondern um die Ehre ihres Vaters wiederherzustellen, sie opfert also ihre Bedürfnisse jene ihres verstorbenen Vaters. Don Rodrigue ist bereit, sein Leben zu geben, um Chimène zufriedenzustellen. All jene ambivalenten Faktoren tragen maßgeblich dazu bei, dass „Der Cid“ seinen großen Beliebtheitsgrad erreichen konnte.¹⁷⁶ Dass hier die Liebe als Ideal eher in den Hintergrund rückt, lässt den Einfluss der Ritterzeit noch erkennen. Im Hochmittelalter, das zur Zeit Corneilles selbstverständlich vorbei gewesen war, galt es für einen Helden, sich Frauen und Liebe gegenüber abweisend zu zeigen.¹⁷⁷ Diese Haltung tritt in „Der Cid“ in der Figur des Don Diègue zu Tage. Die Liebe seines Sohnes zur Tochter seines Feindes scheint ihn keineswegs zu berühren. Corneille bot mit „Le Cid“ dem neuen romanhaften Ideal der Liebe erstmals eine derart große Bühne. Ebenfalls hat die Darstellung der Liebe als erstrebenswertes Ziel im Leben die Wirkung beim Publikum nicht verfehlt, auch wenn die Ehre letzten Endes die Oberhand behält.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Vgl. Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris: O.V. 1948, S. 30

¹⁷⁷ Firges, Jean, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 37

¹⁷⁸ Vgl. Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au 17e siècle*, Paris: o.V. 1948, S. 512f.

7.3.9 Das neue Bild der Frau auf der Bühne

Mag die Darstellung der ritterlichen Ideale auch keinen großen Fortschrittsgedanken darstellen, so bewies Corneille in anderen Belangen, dass er mit der Zeit ging. Chimène stellt eine neue Generation von Frauen dar. Sie ist kein Objekt, das erobert werden kann und soll, sondern hat eine eigene Stimme, mit welcher sie sich auch Gehör zu verschaffen weiß. Die Infantin gehört ebenfalls zu dieser Kategorie von Frauen, auch wenn sie sich eher im Hintergrund hält. Die Frau darf nur jemanden lieben, der ihrer auch würdig ist, auch wenn ihr das schwer fällt – Bénichou bezeichnet dies, wie bereits erwähnt, treffend als die „Corneille’sche Dialektik“.¹⁷⁹

Es rangiert die Liebe noch unterhalb der Ehre – schließlich könnte Chimène Don Rodrigue einfach heiraten. Würde er sich jedoch dem Kampf um die Ehre ihres Vaters nicht stellen, so wäre er ein Feigling und ihrer nicht mehr würdig. Es entstehen bei Corneille daher meist Lösungen, welche recht realitätsfremd scheinen. So auch in „Der Cid“ – Don Rodrigue besiegt die Mauren, obwohl sie zahlenmäßig weit überlegen sind und dies sein erster Einsatz als Feldherr war.

Es darf hierbei jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Frau dennoch keinerlei Rechte hatte, ihren Partner selbst zu wählen. Sie mag Präferenzen geäußert haben, sich sogar verliebt haben, dennoch obliegt die Wahl ihres Ehemannes immer dem Vater bzw. dem Vormund. Die Frau ist in Corneilles Stücken, so wie auch zu seiner Zeit in der feudalen Gesellschaft juristisch vollkommen unmündig.

Doch nicht nur die Liebe ist der Ehre untergeordnet, auch das Leben an sich. Dies bezieht sich bei Corneille etwa auch auf die Beziehung zwischen Herrscher und Beherrschtem. Man denke etwa an „Polyeukt“ – hier wandert der König auf einem sehr schmalen Grad, indem er Polyeukt das Leben schenkt. Allein durch die Hinwendung zur „richtigen“ Religion ist das Überleben Polyeukts hier zu erklären.¹⁸⁰ Die Milde des Herrschers kann aber mitunter auch als Überwindung seiner selbst gelten. Der ideelle Wert der Ehre wird hier dem eher materiellen Wert des Lebens gegenübergestellt – und gewinnt immer.

¹⁷⁹ Paul, *Morales du grand siècle*, Paris: O.V. 1948 nach Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris: O.V

¹⁸⁰ Vgl. Corneille, Pierre, *Polyeukt. Rodogyne*, Frankfurt a. M. und Hamburg: Fischer Bücherei 1962

8 Le Cid – Les Querelles du Cid

8.1 Kurzer gesellschaftshistorischer Einblick

Im 17. Jahrhundert gelangte der Absolutismus in Frankreich unter König Ludwig XIV. an seinen vorläufigen Höhepunkt. Zwar war dieser folglich unter König Ludwig XIII. noch nicht völlig erreicht, doch waren die Anfänge und auch große Schritte hin zum absoluten Staat unübersehbar.

Die neue *raison d'état*¹⁸¹, welche unter Kardinal Richelieu und später unter seinem Nachfolger, Kardinal Mazarin, forciert wurde, tat das ihre dazu, dem Adel immer mehr den Rang abzulaufen. Die Gesellschaft unterlag also einem Wandel, der nichts Gutes für die zuvor herrschende Oberschicht bedeutete. Viele verloren ihren Besitz und/oder verschuldeten sich, da es sich für Adelige nicht gehörte, ihren Lebensunterhalt mit Arbeit zu verdienen. Die veränderte Gesellschaftsstruktur war also dadurch gekennzeichnet, dass es einen immer größeren Rangunterschied zwischen dem König und dem Volk gab, da der einflussreiche Adel sukzessive wegfiel.¹⁸²

Auch bei Hofe, bereits etwa unter König Heinrich IV., herrschte eine prekäre finanzielle Situation. Mittels Ämterkauf wurde dieser entgegengewirkt – da der Adel jedoch größtenteils verarmt war, fielen diese vakanten Positionen nun meist an reiche Bürger, was folglich weiteren Machtverlust des Adels bedeutete. Diese Politik des Zurückdrängens des hohen Adels war durchaus vom Hof intendiert. Ohne diese Zentrierung der Stellung des Hofes wäre ein absolutistischer Staat nicht möglich gewesen.

Durch die Schaffung eines neuen Standes, des sogenannten Amtsadels, wurde sich immer weiter vom Schwertadel, welcher im Mittelalter von großer Wichtigkeit gewesen war, distanziert. Die einzigen hohen Positionen, die der Adel noch innehatte war jene im Militär. Vorerst wurden oder konnten sie von dieser Stellung nicht vertrieben werden. Unter König Ludwig XIII. aber und damit einhergehend unter Kardinal Richelieu wurde die Initiative ergriffen und es sollte dem hohen Adel auch

¹⁸¹ Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 123ff.

¹⁸² Vgl. Ebnd, S. 1ff.

diese Machtstellung entrissen werden. Dies hatte Aufstände und Intrigen zur Folge, welche schließlich unter Kardinal Mazarin zu der „fronde des prince“ ausarteten.¹⁸³

Die große Zeit des Schwertadels (oder: der Ritter) war vorbei. Das Duellverbot und somit der Verlust des Rechts der Selbstjustiz tat das seinige noch zum Zorn des Adels hinzu, wie von Alexandre Dumas so berühmt dargestellt in „Die drei Musketiere“¹⁸⁴. All diese politischen Faktoren muss man sich bei der Analyse Corneilles „Le Cid“ im Hinterkopf behalten, da sie eine große Rolle für das Verständnis einnehmen.

Um die Entwicklung des neoklassizistischen Pariser Theaters und damit einhergehend die Maßnahmen Kardinal Richelieus zu verstehen, ist ein Basiswissen in französischer Geschichte des 17. Jahrhunderts unumgänglich. Daher an dieser Stelle eine (sehr) knappe Zusammenfassung.

Als „Fronde“ bezeichnet man eine Gruppe mehr oder minder besitzloser Adelige, welche sich gegen die sukzessiv ansteigende Macht des Staates auflehnten. Insbesondere lehnten sie sich gegen den ersten Minister (zuerst Richelieu, danach Mazarin) auf. In theaterhistorischen Belangen finden diese Aufstände in den sogenannten „Mazarinades“ Ausdruck. Diese sind satirische Verse, meist mit politischem Inhalt, und attackieren nicht nur Mazarin direkt, sondern auch ganz Italien. Da in dieser Arbeit aber vom Einfluss Kardinal Richelieus auf das Pariser Theater die Rede sein soll, wird auf die „Mazarinades“ hier nicht näher eingegangen.

8.2 „Les Querelles du Cid“

In Corneilles Dramen spiegelt sich nicht selten die politische Situation Frankreichs wider. „Le Cid“ bildet hier keine Ausnahme, weswegen es nach seinem fulminanten Erfolg 1637 für geteilte Meinungen sorgte.

Die sogenannten „Querelles du Cid“ dauerten lange an und stellten für Corneille eine harte Prüfung dar. Sein vom Publikum begeistert aufgenommenes Drama fand bei einigen seiner Kollegen und auch bei der erst kürzlich gegründeten *Académie française* kaum Anklang. Der Beliebtheit beim Publikum tat dies jedoch keinen Abbruch.

¹⁸³ Köhler, Erich, *Klassik. Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*. Herausgegeben von Henning Krauß und Dietmar Rieger, Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1983, S. 92ff.

¹⁸⁴ Vgl.: Dumas, Alexandre, *Die Drei Musketiere*, Wien: Kremayr und Schriau 1967

Der Stoff, den Corneille für „Le Cid“ wählte, war an sich schon eher ungewöhnlich für das Pariser Theater im 17. Jahrhundert. Es handelt sich dabei um eine spanische Vorlage und nicht um eine, wie damals eher üblich, antik griechische oder römische. Alle anderen Kritikpunkte der *Académie française* außen vor gelassen, wäre allein die Wahl dieses Sujets für ein Drama schon genug Grund gewesen, es an den Pranger zu stellen. Zu der Zeit nämlich waren die Beziehungen zwischen Frankreich und Spanien mehr als angespannt und die Darstellung eines derart heldenhaften Spaniers schien geradezu prädestiniert für Kontroverse.

Am Rande sei hier bemerkt, dass die Wahl einer antik griechischen Vorlage beziehungsweise eines Themas aus dem alten Rom als Vorlage für ein Drama (in Frankreich oft Seneca) auch praktische Gründe hatte. Die Handlung beschränkt sich in der griechischen sowie in der römischen Mythologie meist auf eine Einzelperson und eine prägende Tat derselben. Es fällt somit leichter, die Aristotelischen Einheiten einzuhalten.¹⁸⁵ Trotzdem aber wurden die Grenzen der Regelmäßigkeit oft stark ausgereizt.

8.2.1 Corneilles Kritiker

Von der Kollegenschaft Corneilles, allen voran von Mairet und George de Scudéry¹⁸⁶, wurde aber durchaus mehr kritisiert als nur eventuelle politische Anspielungen oder dergleichen. Scudéry's „Observations“ brachten den Ball ins Rollen und es hagelte schließlich negative Kritiken für Corneille.

Von einigen Forschern/Forscherinnen wird Neid als Motiv nicht ausgeschlossen, hauptsächlich aber werden subjektive Ansichten und literaturtheoretische Aspekte als Hauptgrund für die Vorwürfe gegenüber Corneille gesehen.¹⁸⁷ Hierbei muss jedoch hinzugefügt werden, dass sämtliche von Scudéry geäußerten Anschuldigungen ihm selbst auch angelastet hätten werden können.

¹⁸⁵ Vgl. Frech, Heinz, *Die Behandlung mythologischer Themen im französischen Theater des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: o.V. 1963, S. 7ff.

¹⁸⁶ Firges, Jean, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S. 13

¹⁸⁷ Vgl. etwa: Adam, A., „A travers la Querelles du Cid“ in: *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire générale de la Civilisation, nouvelle série*, vol. 6, Lille: O. V. 1938, S. 29-52 oder Schweitzer, J. W., „The Scudéry's revisited“, in: *Renaissance and other studies in honor of William Leon Wiley*, edited by G.B. Daniel, Jr. Chapel Hill : N.C. 1968, S. 203.214 Nach: Klaus, Peter G, *Georges de Scudéry (1601-1667): Dramen und Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1989

Corneilles Reaktion auf die Attacke auf ihn, sein „Excuse à Artiste“¹⁸⁸, stachelte seine Kollegen nur weiter an. Darin besteht Corneille darauf, dass sein Erfolg verdient ist und auch, dass er ihn sich ganz alleine und ohne jegliche fremde Hilfe erarbeitet hat. Dies war sehr untypisch und durchaus auch überheblich. Ohne das Mäzement (mitunter unterstützte wie bereits erwähnt auch Kardinal Richelieu Corneille finanziell) wäre das Dichtertum nicht denkbar oder finanzierbar gewesen.

Dem Erfolg beim Publikum taten alle diese Kritikpunkte und auch Corneilles „Excuse à Artiste“ keinen Abbruch. Dies war aber für Scudéry keinesfalls ein Grund seine Anklagen zurückzuziehen – im Gegenteil. Für den adeligen Scudéry war die positive Resonanz des bürgerlichen Publikums nur ein weiterer Fingerzeig der minderen Qualität des „Cid“. Dass Corneille selbst bürgerlicher Abstammung war, verstärkte diesen Vorwurf weiter. Schließlich, so Scudéry, könne ein Bürgerlicher nicht wirklich wissen, wie sich ein Adelige zu verhalten habe, und überhaupt hätte Corneille den „honneste[sic!] homme“¹⁸⁹ falsch charakterisiert.

Laut Peter Klaus soll sich Scudéry hier aber nicht der Unterstützung Richelieus beholfen haben, um seiner Kritik mehr Gewicht zu verleihen. Der Kardinal, so Klaus, habe die „Querelles“ durchaus mitinszeniert, da er sich durch die Wichtigkeit des Duells in „Le Cid“ angegriffen gefühlt hätte. Scudéry aber nutzte die Unterstützung Richelieus nicht aus. Dass er aber schließlich die *Académie Française* damit beschäftigte, dürfte jedoch durchaus in Scudérys Interesse gelegen haben. Sicherlich nicht zuletzt, da später beinahe alle seiner Kritikpunkte in das Urteil der *Académie* aufgenommen wurden.¹⁹⁰

8.2.2 Die Anklagepunkte

Allem voran wurde behauptet, der Stoff des „Cid“ sei ohnehin nicht für ein Drama geeignet. Ob diese Einstellung nun etwas mit der spanischen Herkunft der Vorlage zu tun hat, soll jeder Leser/jede Leserin für sich selbst entscheiden.

Die nächsten beiden Anschuldigungen widersprechen sich in gewisser Weise: es wurden nämlich die drei aristotelischen Einheiten nicht eingehalten, aber es entspricht auch nicht der „vraisemblance“, dass sich diese Handlung in lediglich

¹⁸⁸Köhler, Erich, *Vorklassik. Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1983 S. 126

¹⁸⁹Klaus, Peter G, *Georges de Scudéry (1601-1667): Dramen und Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1989, S. 54

¹⁹⁰Vgl. Ebd., S. 55

einem Tag, oder sechsunddreißig Stunden abspielt. Corneilles Versuch, sich an die Einheit der Zeit zu halten – der Versuch glückte nicht ganz, es wurden wie erwähnt sechsunddreißig statt vierundzwanzig Stunden - wird also ebenfalls nicht gut geheißen. Außerdem sei das Stück an sich schlecht geschrieben, die Verse seien ungeschickt und plump, die wenigen jedoch, die etwas taugen, seien lediglich von der Vorlage übernommen und deswegen plagiiert. Des Weiteren stellt das Faktum, dass Chimène den Mörder ihres Vaters ehelicht, auch mitsamt des Trauerjahres, einen Verstoß gegen die „bienséance“ dar.

Kurz also:

1. Die Handlung eignet sich nicht für ein Drama
2. Die drei Einheiten des Aristoteles wurden nicht eingehalten
3. Die Handlung aber in einen Tag zu pressen entspricht nicht dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit
4. Das Stück ist schlecht geschrieben und teilweise plagiiert
5. Die Protagonistin handelt entgegen der „bienséance“ und heiratet einen Mann, den sie eigentlich hassen muss

Corneille reagierte recht unbeeindruckt – schließlich gab ihm der Erfolg beim Publikum Recht. Er antwortete mit einem selbstbewussten Vierzeiler, dem bereits erwähnten „Excuse à Artiste“:

„Je satisfais ensemble et peuple et courtisans
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans:
Par leur seule beauté ma plume est estimée.
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.“¹⁹¹

Anzumerken ist hierbei auch, dass Corneille zuvor durchaus bewiesen hatte, dass er sich auch in gängige Schreibmuster einfügen konnte. Mit „Medée“¹⁹² (1635, 1639 in

¹⁹¹ Köhler, Erich, *Vorklassik. Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1983, S. 126

¹⁹² Corneille, Pierre, *Medée. Tragédie*, Genf: Droz 1978

Druck erschienen) etwa hatte er einen Stoff von Seneca als Vorlage gewählt und hielt die drei Aristotelischen Einheiten ein.¹⁹³

8.3 Richelieus Einschreiten in die „Querelles“

Wie anzunehmen, waren die Kritiker über solch eine überhebliche Reaktion von Seiten Corneilles nicht erfreut. Auch Richelieu empfand diese Antwort wohl als arrogant – dennoch sorgte er dafür, dass die Auseinandersetzung nicht ausuferte. Die „Querelles“ wurden sukzessive persönlicher, auch Beschimpfungen kamen vor, weswegen Richelieu weiteren schriftlichen Verkehr verbot und das Ruder selbst in die Hand nahm.

Er beschloss, dass sich die frisch gegründete *Académie française* mit der Angelegenheit beschäftigen sollte und Corneille sowie seine Opponenten mit dem Ergebnis zu leben hätten. Das Einschreiten des Kardinals an dieser Stelle zeugt von seinem großen Interesse an der Theaterwelt und auch von seinem Versuch unparteiisch an diese Angelegenheit heranzugehen. Zwar schien auch er leicht irritiert von der Handlung des „Cid“ zu sein, doch besaß er genug Integrität, um darüber hinwegzusehen. Schließlich hätte er es auch als persönlichen Angriff auffassen können, dass Corneille das Duell eine derart zentrale Rolle in seinem Stück einnehmen lässt, obwohl es in Frankreich von ihm verboten worden war. Außerdem anzumerken ist: Obwohl Richelieu ein (mehr oder minder) objektives Urteil durch die *Académie* erstellen ließ, es dennoch nicht besonders positiv ausfiel und er auf diesen Ausgang der Beurteilung bestimmt Einfluss genommen hat.

Begeistert dürfte die *Académie* nicht davon gewesen sein, sich mit dieser leidlichen Angelegenheit zu beschäftigen, doch Richelieu wollte es so. Ein weiteres Problem stellte hierbei dar, dass der Federführer der Beurteilung ein Freund Corneilles und ein Bewunderer des „Cid“ war, Chapelain. Dementsprechend oft ist die Beurteilung der *Académie* zwischen ihm und Richelieu hin und her gewandert, stets versehen mit einigen Korrekturen des Kardinals. Als das Dokument 1638 schließlich erschien, waren darin ebenjene Punkte angekreidet, welche auch Scudéry bereits bemängelt hatte, es wurde aber mit dem Fazit geschlossen, dass das Stück trotz all seiner Fehler

¹⁹³ Vgl. Frech, Heinz, *Die Behandlung mythologischer Themen in französischen Theater des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: o.V. 1963, S. 18f.

einen hohen Stellenwert in der französischen Dichtung einnahm¹⁹⁴. Auch diese weitere und öffentlichere Beurteilung des „Cid“ änderte nichts an der Begeisterung des Publikums, das weiterhin in Scharen die Aufführungen im *Théâtre du Marais* besuchte.

8.4 „Le Cid“ nach den „Querelles“

„Le Cid“ sollte aber weiterhin auf dem Prüfstand bleiben. Als das Stück 1648 erneut erschien, wurde es, statt wie zuvor als Tragikomödie, nun als Tragödie bezeichnet, ohne, dass es nennenswerte Änderungen im Text oder der Handlung gegeben hätte. Hierzu ist anzumerken, dass „le Cid“ die erste Tragikomödie im neoklassizistischen Frankreich darstellt, und auch die einzige von Pierre Corneille bleiben sollte.

Kurz zuvor hatte er sich mit „L’illusion comique“¹⁹⁵ an einer Komödie versucht und mit „Horace“¹⁹⁶, das auf „Le Cid“ folgte, lieferte er eine Tragödie. 1660 wurde „Le Cid“ erneut aufgeführt, nun erneut als Tragödie, aber mit einigen Änderungen und in jener Fassung, die heute verbreitet ist. Die ersten Szenen verlieren den zuvor angeblich recht familiären Charakter, da dieser nicht mehr zu dem eher pathetisch anmutenden Gesamtbild passt. Des Weiteren wurde jede Äußerung Chimènes, welche auch nur im Ansatz darauf hindeuten könnte, dass sie nach ihrem Trauerjahr Don Rodrigue tatsächlich heiratet, gestrichen. Durch diese Änderungen wurden die *Académie française* und auch Scudéry zufrieden gestellt. Corneille ließ aber dennoch nicht offen, dass Chimène und Don Rodrigue mit Sicherheit heiraten würden. In „Le Discourse du poème dramatique“ stellt er dies deutlich klar.¹⁹⁷

Corneilles unbescheidenes Verhalten, als „Le Cid“ das Theaterpublikum begeisterte, irritierte Richelieu vermutlich in gewisser Weise. Trotzdem aber fiel Corneille nie in Ungnade und erhielt bis zu Richelieus Tod eine jährliche Pension von 1500 Livres¹⁹⁸. Es sollte ihm mit der eher harschen Kritik wohl mehr eine Lektion erteilt werden, als

¹⁷⁸ Collas, Georges, *Les Sentiments de l’Académie Française sur la Tragi-Comédie Du Cid. D’Après le Manuscrit de la Main de Chapelin conserve de la bibliothèque nationale avec les corrections, une introduction et des notes*, Genf: Slatkine Reprints 1967

¹⁷⁹ Corneille, Pierre, *Théâtre I. Préface et chronologie par Jacques Maurens*, Paris: Éditions Flammarion 1968, S. 443- 514

¹⁹⁶ Corneille, Pierre, *Horace*, Paris: Larousse 1937

¹⁹⁷ Couton, Georges, *Corneille. Connaissance des lettres*, Lyon: Hatiers 1958, S. 49f.

¹⁹⁸ Firges, Jean, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008, S.

tatsächlich seiner Karriere geschadet oder sein Talent infrage gestellt werden. Corneilles Stolz aber soll unter der Bemängelung seines Dramas gelitten haben. Erst vier Jahre später erscheint sein nächstes Werk, „Horace“, in dessen Widmung er festhält, dass er Richelieu seine Karriere verdankt. Nach dessen Tod fand er keine derart bewundernden Worte mehr für Kardinal Richelieu, Negatives verlor er aber auch nicht über seinen langjährigen Fürsprecher:

„Qu'on parle mal ou bien du Cardinal,
Ma prose nie mes vers n'es diront jamais rien:
Il m'a fait trop de bien pour en dir du mal,
Il ma trop fait de mal pour en dire du bien.“¹⁹⁹

¹⁹⁹ Le Gall, André, *Pierre Corneille en son temps et en son oeuvre. Enquête un poète de théâtre au VII^e siècle*, Paris: o.V., S. 209

9 Märtyrerstücke des 17. Jahrhunderts

9.1 Neuerungen im Handlungsaufbau

Das Märtyrerstück spielte eine nicht unbedeutende Rolle im Drama des neoklassizistischen Frankreichs und war bereits in den vorangegangenen Jahrhunderten beliebt gewesen, da sich dieses Thema keinesfalls die Missgunst der Kirche zuziehen konnte. Die Darstellungsweise dieses Genres aber hatte sich im Gegensatz zur Renaissance verändert.

Der Fokus lag nicht mehr auf dem Körper des Märtyrers und somit auf den Leiden und der Grausamkeit des Aktes der Hinrichtung, sondern auf dem Blick von außen, von Beteiligten, die die missliche Lage des Protagonisten umkehren oder zumindest bessern wollten, aber nicht konkret einschreiten bzw. an einem tatsächlichen Einschreiten aus diversen Gründen gehindert werden. Die Zurückhaltung dieser neuen Person im Fokus kann mehrere Gründe haben, von politischen bis hin zu persönlichen, oder auch eine Kombination aus diesen beiden Faktoren, wie in dem hier gewählten Beispiel „Polyeukt“.

Betrachtet man den Akt des Martyriums im politischen Sinne, so ist diese Entwicklung weg von der revoltierenden Figur des Märtyrers hin zu einem gemäßigten Protagonisten durchaus nachvollziehbar. Der französische Staat befand sich in einem Prozess der Zentralisierung der Macht, auf dem Weg hin zum Absolutismus, welcher unter Ludwig XIV. seinen Höhepunkt erreichen sollte, weswegen ein einzelner Aufruhr gegen die zentrale Stelle der Macht im Staat unerwünscht war und niedergeschlagen worden wäre.

Dahingestellt bleibt jedoch, wem die Sympathien im Theater zugesprochen wurden – sollte tatsächlich ein Märtyrer, also ein Aufrührer und Revolutionär gegen das bestehende System im Zentrum stehen? In der Politik musste jegliches Wohlwollen ausschließlich dem Staat zugesprochen werden, Einzelkämpfer gegen diese Institution wurden vernichtet. Im hier ausgewählten Beispiel „Polyeukt“ wird die hier entstehende Dichotomie gut illustriert. Obwohl die Titelfigur der Sympathieträger sein sollte, da er derjenige ist, der zum Christentum findet, wird sein heidnischer Gegenspieler, Severus, durchaus ebenfalls positiv gezeichnet, denn er vertritt den Staat. Paulina versucht stets ihren Ehemann schützend einzugreifen, bleibt im Endeffekt jedoch passiv, wie es vor eine Figur dieser Art, wie oben beschrieben, üblich ist.

9.2 Das Problem der Regelmäßigkeit im aufkeimenden Märtyrerstück der Vorklassik Frankreichs

Nichtsdestoweniger begann in den 1640ern ein Aufschwung solcher Stücke, auch wenn dies auf den ersten Blick eher unlogisch scheint. Kardinal Richelieu dürfte diese Entwicklung durchaus begrüßt haben, vertrat sie doch seine Interessen und bildete einen Umschwung nach Kontroversen wie „Le Cid“. Um 1640 herum tauchten einige Märtyrerstücke auf und der Fürsprecher des Kardinals hat den Erfolg sicherlich noch gestärkt, auch nach dessen Tod im Jahre 1642. Es ist anzunehmen, dass er die Wirkung solcher Dramen auch in politischer Hinsicht durchaus erkannt hat.

Unter Ludwig XIII. und somit in Kardinal Richelieus Zeit als Minister hatte das Theater eine Art Reinigung erfahren – so man die Poetik des Aristoteles und die „bienséance“ als „sauberes“ Ideal versteht. Nach den „Querelles du Cid“ und der Gründung der *Académie française* erschienen mehrere Edikte in Hinsicht auf Theatertheorie. Hervorzuheben ist Abbé d’Aubignacs „La pratique du théâtre“²⁰⁰, welches zwar erst 1657 erschien, aber bereits unter der Aufsicht des Kardinals verfasst worden war. Allen voran ist hier auch die „Doctrin classique“²⁰¹ zu nennen, welche die Regelpoetik des Aristoteles und Horaz auf französische Literatur bezieht.

Im Zusammenhang mit den Märtyrerdramen entstand hier jedoch ein Problem. Um den Vorschriften der Poetik gerecht zu werden galt es, das Leben des Protagonisten innerhalb von vierundzwanzig Stunden im Schnelldurchlauf darzustellen. Dies führte dazu, dass die Handlung auf das Leiden des Märtyrers reduziert werden musste, was erneut bei Theatertheoretikern keinen großen Anklang fand. Es hieß, eine solche Vorgangsweise verstoße gegen die „bienséance“, oder sogar gegen „les bienséances“, wie später davon die Rede war.

Theatertheoretische Werke dieser Zeit, etwa jenes von La Mesnardière²⁰², ebenfalls von Richelieu in Auftrag gegeben, sehen in der blutigen Darstellung der Hinrichtung eines Märtyrers keine darstellungswürdige Handlung für die Bühne. Schließlich präsentieren diese, wie einem rechtschaffenden Menschen Unrecht getan wird. Richelieu stellte den Anspruch an das Theater, den Zuseher/die Zuseherinnen durch

²⁰⁰ Aubignac, Francois-Hédelin d’, *La pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique*, München: Fink 1971

²⁰¹ Vgl. Bray, Rene, *La Formation de la Doctrine classique en France*, Paris: Librairie Nizet 1951

²⁰² Vgl. Pilet de La Mesnardière, Hippolyte-Jules, *La Poétique*, Geneva: Slatkine Reprints 1972

anderes zu bewegen als allein Grausamkeit und Blut, da dies eher Horror und Schrecken hervorriefe denn Mitgefühl. Wollte man Martyrien auf die Bühne bringen, stellte dies naturgemäß ein Problem dar.²⁰³

Es wurde also eine aus heutiger Sicht etwas unorthodoxe Lösung gewählt: Der Akt des Martyriums, die Tötung des Gläubigen, wurde von der Bühne verbannt. Für den Zuseher/die Zuseherin dürfte dies nicht unproblematisch gewesen sein, schließlich definiert genau diese (passive) Handlung den Märtyrer. Schon seit der frühen christlichen Aufzeichnung ist das Zur-Schau-Stellen des Todes beziehungsweise des Aktes der Hinrichtung des Märtyrers etwas Definierendes. Durch diese Veränderung der Struktur des Spannungsaufbaus geriet also der eigentliche Held gezwungenermaßen eher in den Hintergrund, was Platz für einen neuen Protagonisten beziehungsweise eher eine neue Protagonistin des Stückes lieferte. Es steht in den Märtyrerdramen dieses Aufbaus meist die trauernde Frau im Vordergrund. Die Verneinung des heroischen Protagonisten dürfte Richelieu und mit ihm einhergehend dem Staat, nicht ungelegen gekommen sein. Der Zuseher/ die Zuseherin soll sich hierbei eher mit dem Zeugen identifizieren als mit dem aufrührerischen Märtyrer. Was hier noch hinzukommt ist selbstverständlich der christliche Glaube – dieser entspricht naturgemäß auch den Interessen eines Kardinals.

Diese Entwicklung steht im krassen Gegensatz zu der Theatertradition, die nicht allzu lange zuvor, in der Renaissance, geherrscht hatte. Blut und Hinrichtungen waren hier ein gern gesehenes Spektakel. Man denke nur an Shakespeares „Titus Andronicus“ oder Christopher Marlowes „The massacre at Paris“²⁰⁴. Außerdem stellten in der Renaissance Märtyrerstücke und dergleichen Bühnenwerke auch eine Art Nachrichtendienst dar. Sie schilderten Ereignisse aus fernen Ländern, je detailreicher und ausgeschmückter, desto besser. Meist handelten diese Erzählungen von getöteten Missionaren, von denen es nicht wenige gab. Nur wenige dieser Berichte schafften es jedoch auf die (große) Bühne.²⁰⁵

²⁰³ Vgl. Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 37

²⁰⁴ Vgl.: Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Wien: Burgtheater 1994

Marlowe, Christopher, *The Jew of Malta and The Massacre of Paris*, Paris: Methuen 1931

²⁰⁵ Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 41

Im Folgenden soll ein Beispiel eines solchen Märtyrerdramas genauer analysiert werden.

10 Das Märtyrerstück am Beispiel Pierre Corneilles „Polyeukt“

Das Märtyrerstück „Polyeukt, der Märtyrer“ trägt all jene im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Merkmale des neuen Märtyrerstückes der Vorklassik, wenn auch in verschiedenen Ausprägungen. Uraufgeführt wurde dieses Stück erst 1643, also bereits im Jahr nach dem Tode Kardinal Richelieus. Dies tut seinem Einfluss auf dieses Drama aber noch keinen Abbruch. Andererseits ist anzumerken, dass Corneille sich hier nicht streng an die drei Einheiten gehalten hat, was der *Académie française* nicht gefallen hat, und somit dem Einfluss des Kardinals entglitten ist. Es muss hierbei jedoch bei einer Beurteilung über das Gelingen, der Aristotelischen Poetik zu entsprechen, stets in Betracht gezogen werden, dass das Märtyrerstück an sich, wie es in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurde, kaum bis nie den drei Einheiten vollständig entsprach. Corneilles Versuch, der Poetik mit „Polyeukt“ gerecht zu werden, stellt einen ambitionierten Versuch dar, der jedoch von Beginn an kaum auf ein positives Ausgehen hoffen ließ.

Zwar presste Corneille die Handlung in weniger als 24 Stunden, die Einheit des Ortes und vor allem der Handlung wurde jedoch nicht eingehalten. Um die vollständige Geschichte des Konvertierens und der Hinrichtung eines Märtyrers darzustellen, erscheint es jedoch auch unwahrscheinlich, dass niemals der Schauplatz gewechselt werden muss. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob hier nicht die drei Einheiten um der Wahrscheinlichkeit der Handlung Willen vernachlässigt wurden. Dennoch aber entspricht „Polyeukt“ den spezifischen Regeln, die für Märtyrertragödien aufgestellt wurden und zog – außer von Kollegen, welche nicht gut auf ihn zu sprechen waren – in dieser Hinsicht kaum negative Kritik an; bzw. sind dahingehend keine expliziten Quellen erhalten.

Im 17. Jahrhundert ist „Polyeukt“ eines der berühmtesten und beliebtesten Märtyrerstücke. Das Genre hatte zuvor bereits lange bestanden (ca. seit Beginn des 16. Jahrhunderts) und sollte sich nach den letzten großen Erfolgen mit Corneille et al. keiner großen Beliebtheit mehr erfreuen.²⁰⁶ Corneille selbst wagte nach „Polyeukt“ ein weiteres Märtyrerstück auf die Bühne zu bringen, nämlich 1646 die Geschichte

²⁰⁶ Vgl. Lebègue, Raymond, *La tragédie religieuse en France*, Paris: Librairie ancienne honoré champion 1929

des Märtyrers Théodore, anschließend aber verfasste auch er kein weiteres Stück dieses Genres.²⁰⁷

10.1 Corneilles Quellen für „Polyeukt“

Es ist bekannt, dass Corneille mehrere Geschichten über Märtyrer gelesen hat um sich für sein neues Märtyrerstück zu inspirieren, unter anderen befand sich „La Vie des Saints“ in seiner Lektüre, in welchem auch vom Märtyrer Polyeukt die Rede ist. Hier stellt sich aber die Frage: inwieweit kann ein Werk über eine Person, welche im zweiten Jahrhundert nach Christus lebte, als glaubwürdig betrachtet werden, wenn es im späten 16. Jahrhundert verfasst worden ist? Corneille schien seine Quelle für durchaus brauchbar und glaubwürdig zu halten und lehnte sich weitgehend an die ihm bekannte Vorlage an, nicht aber, ohne sie auszubauen.

Der Beginn des Dramas etwa – Paulinas Traum – ist eine Erfindung Corneilles. Wie hätte schließlich etwas derart Vages wie ein Traum überliefert werden sollen? Auch der Tod Nearchus‘ sowie die Konvertierung Paulinas und Felix‘ stammen aus Corneilles Feder.²⁰⁸ Derartige Entwicklungen in der Handlung nehmen dem Drama etwas an Tragik – schließlich werden sowohl der Protagonist wie auch sein engster Freund hingerichtet.

Wie aus seinen Aufzeichnungen überliefert ist, war Corneille lediglich bekannt, wann Polyeukt lebte, sowie sein Familienstand (verheiratet mit Paulina, Schwiegersohn von Félix) und der Name seines Freundes Nearchus. Die Liebesgeschichte zwischen Severus und Paulina ist nicht überliefert und muss daher von Corneille hinzugefügt worden sein. Dafür aber ließ er eine Jesus-Erscheinung, welche Polyeukt laut Corneilles Quelle gehabt haben soll, weg.²⁰⁹

Laut Barras soll Corneille zu dieser Zeit eine religiöse Krise durchgemacht haben. Seine Ehe war gescheitert und er war schwer krank gewesen. Dieser problematische Lebensabschnitt soll ihn laut eigenen Aussagen dazu gebracht haben, über Gott nachzudenken und sich näher mit Religion zu beschäftigen, woraus sein erstes Märtyrerstück resultierte.²¹⁰

²⁰⁷ Vgl. Biet, Christian, *Moi, Pierre Corneille*, o.O.: Gallimard Littératures 2005, S. 55

²⁰⁸ Vgl. Corneille, Pierre, *Polyeucte. Tragédie en 5 actes. Présentée par Gérard Delaisement. Préface de V.L. Tapié*, Paris: Librairie Marcel Didier 1966, S.10f.

²⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 12

²¹⁰ Vgl. Barras, M., *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York: Publications of the institute of French Studies 1933, 54f.

10.2 „Polyeukt“ und die „Drei Einheiten“ des Aristoteles

Wie bereits erwähnt bringt das Genre des Märtyrerstücks in Hinsicht auf die Einheiten des Aristoteles einige Probleme mit sich. Um diesen nämlich gerecht zu werden, musste die Handlung – also die gesamte Leidensgeschichte eines Märtyrers – innerhalb von 24 Stunden präsentiert werden und des Weiteren lediglich an einem einzigen Ort von Statten gehen.

Laut Corneille sollten die Einheiten des Aristoteles nicht über den Inhalt und die Wirkung des Stücks gestellt werden, diesen Weg verfolgte er auch mit „Polyeukt“. Für ihn stellen die Einheiten des Aristoteles eher Richtlinien dar, welche zwar erstrebenswert sind, jedoch nicht erzwungen werden sollten.²¹¹ Es galt also laut Corneille die Regeln dem Stück anzupassen – was Kritiker und Neider gut aufgreifen konnten, um negative Rückmeldungen geben zu können.

Corneille selbst erachtete die Einheit der Handlung in seinem Stück für vollständig erfüllt. Dies ist ein kontroverser Streitpunkt, schließlich fällt ein nicht unwesentlicher Teil der Aufmerksamkeit der Zuseher/Innen auf die unglückliche Liebesgeschichte zwischen Paulina und Severus. Corneilles Standpunkt könnte hier ergriffen werden, sieht man das Religiöse, die Konvertierung bzw. die Diskussion und das Geschehen rund um dieselbe als wichtigsten Handlungsstrang. Tut man dies jedoch nicht, so fällt es schwer, nachzuvollziehen, inwiefern Corneille diesen Kritikpunkt erfüllt haben will.

Die Einheit des Ortes wird weitgehend eingehalten, was ebenfalls Schwierigkeiten für den Handlungsablauf mit sich bringt. Teile dieser können ob der Einhaltung dieser Einheit nur erzählt werden oder von anderen Figuren beobachtet, was dem Verständnis des Stückes mitunter hinderlich sein kann.

Auch die Einheit der Zeit hat Corneille in „Polyeukt“ versucht einzuhalten, was ihm gelungen ist. Er hat es somit zu Stande gebracht, die Konvertierung bis hin zum Tod eines Märtyrers und dessen Freund innerhalb von 24 Stunden darzustellen. An dieser Stelle sei außerdem bemerkt, dass „Polyeukt“ jenes Bühnenstück Corneilles ist, das am ehesten den drei Einheiten des Aristoteles entspricht.²¹²

²¹¹ Vgl. Corneille, Pierre, *Polyeucte. Tragédie en 5 actes. Présentée par Gérard Delaisement. Préface de V.L. Tapié*, Paris: Librairie Marcel Didier 1966, S. 22

²¹² Vgl., Ebd., S. 22

10.3 Die klassische Doktrin in „Polyeukt“

Die klassische Doktrin in „Polyeukt“ wird beinahe außer Acht gelassen. Corneille macht einen anfänglichen Heiden zum Protagonisten, lässt ihn zum Vandalen werden und dennoch bleibt er der Held des Stückes. Polyeukt ist also kein klassischer guter Charakter, auch wenn er zum Schluss den Märtyrertod erleidet. Die positive Figur dieses Dramas ist eher Severus, der selbstlos und heldenhaft anmutet – er aber ist der einzige, der am Ende keine Anstalten macht, Christ zu werden. Dennoch aber bleiben die Sympathien für ihn bis zum Ende erhalten, da er eine Politik von Toleranz forciert:

„Die Christen leben frei von aller Schuld,
wodurch sie des Himmels Dank erwerben:
je mehr man sie bedrückt, je mächtiger
erstehen sie. (...)
Ich sah sie nur mit schwerem Herzen sterben,
Vielleicht werd' ich sie eines Tages noch besser
erkennen lernen – Unterdessen will ich
gestatten, daß [sic!] jeder seinen Göttern
auf seine Weise dient, ohne Furcht
vor Strafe. Seid ihr Christen, fürchtet nichts
von meinem Haß [sic!], ich liebe sie, ich will
ihr Schützer ferner sein, nicht ihr Verfolger.“²¹³

Wer hier genau also der Sympathieträger ist, ist nicht klar festzustellen. Da die Einheit der Handlung missachtet wurde (Corneille war wie oben erwähnt nicht jener Meinung, der Verständlichkeit halber jedoch wird hier nicht von einer Erfüllung dieser Aristotelischen Einheit ausgegangen), ist auch der Hauptstrang nicht klar erkennbar, obwohl der Titel des Dramas mehr als deutlich auf das Martyrium des Polyeukt hinweist.²¹⁴

Auch die Position Paulinas ist nicht völlig klar. Sie beschreibt schließlich jenen Charakter, der laut den Regeln des neuen Märtyrerstückes zumindest mit im Vordergrund stehen sollte, um das Radikale des Dramas zu mildern. In Corneilles „Polyeukt“ aber bleibt sie eher im Hintergrund, es wird weniger ihre Trauer und dgl. thematisiert als ihre Liebschaft mit dem Heiden Severus. Corneille erachtet demnach auch die Regeln des neuen Märtyrerdramas eher als Richtlinien, ebenso wie jene

²¹³ Corneille, Pierre, *Polyeukt. Rodogyne*, Frankfurt a. M. und Hamburg: Fischer Bücherei 1962, S. 64f.

²¹⁴ Vgl. Ebd., S. 142

Aristoteles'. Die klassische Doktrin wird zu Gunsten der Handlung seiner Stücke eher vernachlässigt.

10.4 Die Religion in „Polyeukt“

Corneille durchlebte laut eigenen Angaben und auch jenen seiner Biographen zu der Zeit, als er „Polyeukt“ verfasste, eine seelische Krise, bzw. eine Glaubenskrise.²¹⁵ Von besonderem Interesse ist das Faktum der Glaubenskrise seinerseits hier, da Corneille der christlichen Gemeinschaft des Jansenismus angehörte, welche eine eher asketische Art der Lebensführung im Diesseits nahelegte, um im Jenseits schließlich dafür belohnt zu werden.²¹⁶

„Polyeukt“ beweist aber, dass Corneille diese Ziele seines Glaubens weiter verfolgte, schließlich propagiert er ebenjene Lebensweise mit seinem Drama. Der Held des Dramas – wenn man davon ausgeht, dass die Titelfigur tatsächlich der Held ist, was eine Streitfrage darstellt – bringt das ultimative Opfer für seinen Glauben: sein Leben. Laut dem Jansenismus ist ihm dadurch eine Belohnung im Jenseits sicher. Dies hervorzuheben war durchaus im Sinne des gläubigen Autors, und ohne Zweifel hätte es auch das Wohlwollen des Kardinal Richelieu geweckt, der ein Jahr vor der Veröffentlichung des Stückes (1642) verstorben war.

Bezeichnend ist hier jedoch die Verteilung der Sympathien beim Leser. Wirkt nicht der Heide Severus im Laufe des Stückes sukzessive sympathischer als die Titelfigur? Er ist der tapfere Feldherr, der auch zum Ende des Stückes Toleranz beweist und Gnade über Paulina und ihren Vater walten lässt. Nun ist aber Severus die einzige der im Stück bedeutenden Figuren, die keine Anstalten macht zum Christentum zu konvertieren. Kann dieses Märtyrerstück dennoch als Propaganda für eine (extrem) christliche Lebensweise gesehen werden? Die Überlieferungen über eine Glaubenskrise Corneilles werden durch diese ambivalente Darstellung der Hauptfiguren präzisiert und bestätigt.

Die Betrachtung der Religion in „Polyeukt“ ist und bleibt demnach ein kontroverses Thema. Die Auslegung des Themas Religion kann hier als Interpretationssache bezeichnet werden, jedoch dürfen die Umwelt und der Einfluss, die auf Corneille wirkten, nicht außer Acht gelassen werden. Der Jansenismus spielte trotz seiner

²¹⁵ Vgl. Klemperer, Victor, *Pierre Corneille*, München: Max Hueber Verlag 1933

²¹⁶ Vgl. Baur, Franz Joseph, *Erlöste Endlichkeit. Malebranches Christologie als Antwort auf die neuzeitliche Problematik von Natur und Gnade*, St. Ottilien: EOS-Verlag 2000

Glaubenskrise nach wie vor eine Rolle in Corneilles Leben und hat auch sein Werk beeinflusst, was nicht zuletzt auch dadurch klar wird, dass er später ein weiteres Märtyrerstück, „Theodore“ im Jahre 1645²¹⁷, verfasste. Nicht zu vergessen ist außerdem, dass trotz allen positiven Attributen Severus‘ dennoch Polyeukt der Titelheld ist und sein Martyrium im Vordergrund steht.

10.5 Die Liebe in „Polyeukt“

Es ergibt sich in „Polyeukt“ mehr oder minder eine Dreiecksbeziehung zwischen der Titelfigur, Severus und Paulina. Durch diese Konstellation werden verschiedene Arten von Liebe dargestellt, besonders durch Paulina.

Paulina ist mit Polyeukt verheiratet und diese Ehe scheint durchaus keine unglückliche zu sein. Dennoch aber darf das Faktum nicht außer Acht gelassen werden, dass dies eine sehr „vernünftige“ Form der Liebe ist. Erst als die Handlung fortschreitet und Polyeukt Heldenmut beweist indem er bereit ist, sich für seine Konvention zu opfern, keimt auch Leidenschaft bei Paulina auf. Ganz im Gegenteil zu ihrem Verhältnis mit Severus. Zwar wird im Rahmen des Dramas niemals erwähnt oder auch nur angedeutet, dass beide eine körperliche Beziehung miteinander haben oder hatten, trotzdem aber ist es offensichtlich, dass sie eine weitaus leidenschaftlichere Liebe verbindet als Paulina und Polyeukt.

Die Verbindung zwischen Severus und Paulina ist in gewisser Weise mit jener von Don Rodrigue und Chimène in „Le Cid“ vergleichbar. In beiden Fällen ist es nicht angemessen für die Frau, in das jeweilige Pendant verliebt zu sein. In „Le Cid“ ist dies aus Gründen der Ehre nicht legitim, in „Polyeukt“ ist die Liebe zwischen den beiden aufgrund von Paulinas Ehe undenkbar. Dennoch aber schwärmen beide für den erfolgreichen Feldherrn. Antoine Adam bemerkt in diesem Zusammenhang zu „Polyeukt“, dass Corneille gerade zu jener Zeit frisch verheiratet war und aufgrund dessen dazu geneigt hätte, eine passionierte Liebesgeschichte in sein Märtyrerdrama mit einzubauen. Ob dies der Wahrheit entspricht, bleibt dahingestellt.

Das Verhältnis zwischen Polyeukt und seiner Ehefrau erscheint dagegen kühler. Zu Beginn schaudert Paulina zwar beim Gedanken an ihre Vorahnung über den Tod

²¹⁷ Feyock, Hertha, *Das Märtyrerdrama im Barock. Philemon Martyr von Jacob Bidermann, Le véritable Saint Genest von Jean Rotrou, Théodore, vierge et martyre von Pierre Corneille, Catharina von Georgien von Andreas Gryphius. Ein Vergleich*, o.O.: o. V. 1966

ihres Gatten, dennoch aber scheint bei den Konversationen mit oder über ihren Mann niemals dergleichen viel Emotion vorhanden zu sein, wie bei jenen mit und über Severus. Polyeukt selbst ist ein junger verheirateter Mann, der durchaus verliebt in seine Frau ist. Es kann ihm in dieser Hinsicht also keinerlei Vorwurf gemacht werden, was einer der wenigen Faktoren im Stück ist, die zur Sympathiegewinnung Polyekts beitragen und nicht zu jener Severus'. Es ist dennoch nicht abzustreiten, dass die Ehe zwischen den beiden eine sogenannte „Vernunftehe“ darstellt, dies muss aber keineswegs allein negativ behaftet sein. Es mag an einer gewissen Passion zwischen den beiden Eheleuten mangeln, trotzdem aber führen sie eine legitime und durchaus nicht unglückliche Ehe.

Die beiden Formen der Liebe, welche Paulina in „Polyeukt“ erlebt, stellen Gegensätze dar. Bezeichnend ist hier die Verteilung der Sympathien. Dem/der heutigen sowie dem damaligen Leser/Leserin ist von Beginn an klar, dass eine Beziehung zwischen Severus und Paulina nicht möglich ist. Dennoch aber erscheint die Zuneigung der beiden zueinander nicht negativ – im Gegenteil. Obwohl allein die Ehe zwischen Polyeukt und Paulina als Ausgang dieser Dreiecksbeziehung akzeptabel ist, erscheint Severus in keiner Weise unsympathisch. Dies hebt die äußerst ambivalente Verteilung der Sympathien in diesem Stück nur weiter hervor.

10.6 Handlungsanalyse

„Polyeukt“ beginnt mit einer dunklen Vorahnung der weiblichen Protagonistin, Paulina, über ein drohendes Unheil. Ähnlich wie bei Cassandra im Drama des antiken Griechenland wird ihren Vorahnungen aber kaum Beachtung geschenkt, und ihre Furcht wird als Hysterie abgetan. Ihr Gatte, Polyeukt, und dessen Vertrauter Nearchus lassen sich trotz der Vorwarnung taufen, was eine für sie äußerst gefährliche Handlung darstellt. Zwar weiß Paulina nichts davon, dennoch aber sieht sie bereits ein Unglück voraus.

Die Figur der Paulina stellt eine Ausnahme in der Befolgung der Regeln des Märtyrerdramas dar. Zwar steht sie in gewisser Weise im Vordergrund (wie es von Theatertheoretikern und mitunter auch Kardinal Richelieu gefordert wurde), da allein um sie der Streit ausbricht, weil beide männliche Protagonisten, Polyeukt und Severus, sie lieben. Trotzdem aber bleibt sie erstaunlich passiv. Ihre entschlossenste Handlung ist jene, auf Polyeukt einzureden, um ihm zur Rückkehr zum Heidentum zu bewegen. Doch diese Handlung scheitert (naturgemäß, sonst würde es sich nicht

um ein Märtyrerdrama handeln). Paulina bleibt also, obwohl sich die gesamte Handlung um sie dreht, im Hintergrund. Laut den Richtlinien sollte der Fokus aber hauptsächlich auf ihr liegen, um das Radikale im Märtyrer zurückzudrängen. Doch in diesem Stück wird das Martyrium – zumindest aus Sicht des heutigen Lesers/ der heutigen Leserin – trotzdem eher zur Nebenhandlung.

Schon zu Beginn wird zwar erwähnt, dass Polyeukt und Nearchus sich taufen lassen wollen, danach aber treten sie für die Dauer von zwei Akten nicht mehr auf. Ohnehin verbringt Polyeukt, nach dem das Drama schließlich benannt ist, relativ wenig Zeit auf der Bühne. In den Vordergrund rückt die tragische Liebesgeschichte zwischen Paulina und Severus. Sie ist es auch, die die Spannung vorantreibt. Zwischenzeitlich erscheint es, als sei der Heide Severus der Protagonist. Es wird von seinen Heldentaten und seiner unerschütterlichen Liebe für Paulina berichtet. Er ist es auch, der Gnade über Polyeukt walten lassen will. Wer ist also hier der tatsächliche Sympathieträger? Der aufrührerische Christ oder der staatstreue und gemäßigte Heide? Deutet man diese Konstellation auf die französische Politik dieser Zeit um, so ist durchaus erkennbar, welche Weltanschauungen hier propagiert werden sollen.

Was in „Polyeukt“ aber deutlich zu Tage tritt, ist die Verbannung der körperlichen Gewalt von der Bühne. Nearchus sowie auch Polyeukt werden off-stage hingerichtet. Von Nearchus‘ Tod erhält der Zuseher/die Zuseherin noch Bericht, bei Polyeukt hingegen wird der Akt der Hinrichtung geradezu totgeschwiegen. Polyeukt wird im dritten Auftritt des fünften Aktes abgeführt. Der vierte Auftritt beginnt mit den Worten Felix‘, des Vaters Paulinas, schlicht:

„Es ward mir schwer, doch war es meine Pflicht.“²¹⁸

Es wird zwar in den kommenden Zeilen klar, dass Polyeukt tot ist, ansonsten wird jedoch nicht über sein Leiden gesprochen. Es folgt sogar so etwas wie ein „Happy End“: Durch den heldenhaften Märtyrertod Polyeukts werden auch Paulina und Felix zum Christentum bekehrt. Severus, der durch seine Taten im Krieg großes Ansehen erlangt hat und dadurch in der Gunst des Kaisers Decius steht, will sie jedoch nicht hinrichten lassen, sondern verspricht Toleranz.

²¹⁸ Corneille, Pierre, *Polyeukt. Rodogyne*, Frankfurt a. M. und Hamburg: Fischer Bücherei 1962, S. 61

Der politische Einfluss auf diese Darstellung des Leidens eines Märtyrers ist hier dennoch klar erkennbar. Obwohl bereits ein Jahr nach dem Tod des Kardinals erschienen, dauert sein Einfluss, auch im Rahmen der *Académie française*, an.

11 Das neoklassizistische Theater und der französische Staat

Neoklassizistisches französisches Theater wurde zu etwas gemacht, das die Nation Frankreich durchaus definiert. Es stellt etwas Monumentales dar, allem voraus stehen hier meist Pierre Corneille und Jean Racine im Mittelpunkt.

Zur Zeit des neoklassizistischen Pariser Theaters wurde die Regierung Frankreichs zentralisiert. Die Fronde war geschwächt und Kardinal Richelieu seit 1624 enger Mitarbeiter des Königs. Nach dem Tod seines Nachfolgers Mazarin entwickelte sich schließlich die absolute Monarchie in ihrer vollen Blüte. Um den Absolutismus erst möglich zu machen, wurde zu vielen Mitteln gegriffen, um Propaganda für den Staat zu betreiben. Eines davon war ohne Zweifel das Theater in all seinen Ausführungen.

Diese Entwicklung hin zu einem politisch angehauchten Theater wurde sukzessive vollbracht und nahm längere Zeit in Anspruch. Noch in der Renaissance bis hin in das späte 16. Jahrhundert waren die Bühnen von Stücken voller Blut und Massakern, nicht nur in Frankreich geprägt. Man denke nur an Christopher Marlowes überaus erfolgreiches „Massaker von Paris“²¹⁹ oder William Shakespeares Frühwerk²²⁰. Im frühen 17. Jahrhundert aber veränderten sich diese Tendenzen- zuallererst in Frankreich, was von Kritikern und Politikern in gleichem Maße begrüßt wurde, und fortan als typisch französische Ästhetik bezeichnet wurde.

11.1 Einschub: Theatersoziologie

Im Zusammenhang mit einem Politiker und seiner Unterstützung dem Theater gegenüber stellt sich an gewissen Punkten die Frage, inwiefern dieser Politiker die Bühne für seine eigenen Zwecke nutzte. Heute wie im 17. Jahrhundert ist das Theater – adäquat eingesetzt – ein mächtiges Werkzeug, das die Massen zu bewegen vermag. Ob auch Kardinal Richelieu seine Funktion als Staatsmann und Kleriker mittels Bühnenpräsenz und Ähnlichem erweitert und bekräftigt hat, soll im Folgenden knapp erläutert werden.

Die Interaktion zwischen Zuseher/In und Schauspieler/In beziehungsweise dem Bühnengeschehen, darf keineswegs allein auf gesprochene Sprache reduziert werden. Besonders non-verbale Signale und Zeichen auf der Bühne können einen immensen Einfluss nehmen. Essentiell sind hierbei die unmittelbaren Reaktionen der Zuseher/Innen – sie kommen spontan und sind nicht von außen beeinflussbar.

²¹⁹ Marlowe, Christopher, *The Jew of Malta and The Massacre of Paris*, Paris: Methuen 1931

²²⁰ Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Wien: Burgtheater Wien 1994

Gerade Nonverbales kann hier einen großen Effekt haben – man nehme etwa das Duell auf der Bühne (obwohl es de facto nicht wirklich dargestellt wird) in Corneilles „Le Cid“. Allein das Faktum, dass zwei Adelige sich aus Gründen der Ehre duellieren, ist ein Seitenhieb gegen Kardinal Richelieu, was dem Publikum durchaus bewusst gewesen sein muss. Richelieu hatte das Duell kurz zuvor unter Todesstrafe verboten und hatte dieses Verbot als Exempel auch tatsächlich an zwei Adelligen statuiert.²²¹ Eine öffentliche Darstellung der Missachtung dieses Verbotes geschah wohl kaum ohne Hintergedanken. Bezeichnend ist an dieser Stelle, dass Corneille auch nach diesem unmissverständlichen Affront gegen Kardinal Richelieu von demselben eine beachtliche Pension erhielt.

Es gibt viele politische und auch soziale Ziele, welche mittels Theateraufführungen verfolgt werden können. Schließlich „bedeuten die Bretter die Welt“ – es kann also jegliche politische und soziale Vorstellung dargestellt werden; es kann ein Modell, ein Prototyp des zu verfolgenden Projekts hergestellt werden. Hier geht Theater weit über persönlichen Ausdruck hinaus, es versinnbildlicht ein Ideal.²²²

Um dieses Ideal gut darstellen zu können, ist es nötig, dass sich der/die Schauspieler/In in die Welt, die das Stück/die Performance umgibt, gut einfügt. Sucht man für ebenjene Darstellung eines Ideals ein Beispiel im Pariser Theater unter Kardinal Richelieu, so bieten sich die beiden Stücke mit dem Titel „La Comédie des Comédiens“ jeweils von Scudéry und Gougenot²²³ an. In beiden Werken werden die Welt des Theaters sowie die Schwierigkeiten dargestellt, die für Schauspieler mit ihrem Beruf verbunden sind, insbesondere für Frauen, da der Beruf der Schauspielerin oft mit dem der Prostituierten gleichgesetzt wurde.

Beide besagten Dramen porträtieren Schauspieler/Innen auf jene Weise, wie sie selbst wahrgenommen werden wollten, und am Ende werden die Schauspieler trotz vorangegangener Vorbehalte immer akzeptiert und ihre Arbeit wertgeschätzt. Ebenjene Darstellung sollte Einfluss auf das Bild des Volkes auf den Schauspielerberuf nehmen. Zweifelsohne stellt es einen ambitionierten Versuch

²²¹ Eis, Egon, *Duell. Geschichte und Geschichten des Zweikampfes*, München: Kurt Desch 1971, S. 257

²²² Vgl., Cohen-Cruz, Jan, *Engaging Performance. Théâtre as call and response*, London, New York: Routledge 2010, S. 2

²²³ Vgl. Internetquelle 6

dar und mit der Hilfe Kardinal Richelieus befand sich das Ansehen des Theaters in einer steigenden Tendenz, doch wie groß der direkte Einfluss dieser Stücke auf das Publikum war, bleibt dahingestellt. Leider mangelt es in dieser Hinsicht an Quellen.

Vergleicht man derartige Darstellungen auf der Bühne mit aktuelleren Ambitionen, so bieten sich etwa Theaterstücke der frühen 1970er Jahre an, welche in den USA den Vietnamkrieg thematisierten und kritisierten. Wobei sich heutzutage sowie in den 1970er Jahren solche Vorhaben und Projekte nicht allein auf die Bühne beschränkten und auch Happenings und Flashmobs zu solchen Ereignissen gezählt werden können. Zur Erfüllung ihres eigentlichen Zwecks kommen diese Konzepte – wenn sie denn tatsächlich in der intendierten Weise funktionieren - erst außerhalb des Theaters.

Hierbei darf nicht vergessen werden, dass es besonders beim Pariser Theater unter Kardinal Richelieu, aber auch bei heutigen Beispielen, im Theater, oder wo immer das Projekt schließlich stattfindet, hauptsächlich um die Ästhetik geht. Leider wird dies dabei oft vergessen und besonders innovative Stücke werden unter den Mantel ihrer Ambition gestellt, womit ihre Ästhetik völlig in den Hintergrund tritt. Nicht selten resultiert dies auch in einem Missverstehen des Stückes.²²⁴

Zuschauerbeteiligung, in dem Sinne, in dem sie heute verstanden wird, mag erst relativ kürzlich ein kontroverses Thema der Theaterwissenschaft geworden sein, etwa mit moderneren Theorien Bertholt Brechts V-Effekt²²⁵, dennoch aber war sie bereits im antiken Griechenland durchaus vorhanden. Durch den Zweck, den das Stück erfüllte – nämlich Dionysos zu verehren (beziehungsweise einen anderen Gott oder ein anderes Fest, die Forschung ist sich hier alles andere als einig)- wurden Chor, Schauspieler und Zuseher/Innen zu einem Ganzen, es gab keinen spirituellen Unterschied. Dass diese Spiele tatsächlich einen Einfluss auf die Gesellschaft hatten, steht außer Frage. Die Theateraufführungen und alles, was damit verbunden war, waren untrennbar vom sozialen Leben.²²⁶

²²⁴ Vgl. Cohen-Cruz, Jan, *Engaging Performance. Théâtre as call and response*, London, New York: . 12

²²⁵ Brecht, Bertolt, *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, in: Ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22/2., Frankfurt: Suhrkamp 1993, S. 641-59

²⁰⁰ Bennett, Susan, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London, New York: Routledge 1990, S. 2

Zuseherbeteiligung im heutigen Sinne konnte man damals dafür kaum finden. Weder bei Aristoteles noch bei Horaz spielt das Publikum in dieser Hinsicht eine Rolle.²²⁷ Es ist in keinem Fall die Rede von einem direkten Ansprechen des Publikums, der Beteiligung desselben an der Handlung oder dergleichen Interventionen.

Erst in der frühen Neuzeit, als das Theater teurer wurde und sich nicht mehr jeder den Besuch leisten konnte, wurde das Publikum gesitteter und auch passiver; wurde zu dem, was heute die gängige Auffassung eines Theaterpublikums ist. Auch unter Kardinal Richelieu war dies der Fall. Das regelmäßige Theater auf der Guckkastenbühne war auf dem Vormarsch und sollte es bis mindestens in die Mitte des 19. Jahrhunderts bleiben. Reiche Bürgerliche sowie Adelige stellten einen immer größer werdenden Prozentsatz des Publikums, was eine manierlichere Atmosphäre mit sich brachte.

Politische Ambitionen wurden, sofern sie nicht von Autoritäten initiiert waren, unterdrückt und verfolgt, und dies nicht nur im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Man denke nur an die Zensur unter Fürst Metternich in Österreich.²²⁸

Ohne Zweifel ist das Theater in all seinen Ausprägungen, auch wenn es nie mehr denselben Status wie im antiken Griechenland erreicht hat, eine wichtige und mächtige Instanz, die deswegen jedoch nicht minder von Geld und sozialer Anerkennung abhängig ist. Kardinal Richelieu stellte im 17. Jahrhundert in Paris ebenjenes zuletzt erwähnten Faktor dar. Ohne sein Mitwirken hätte das Theater nicht in der Weise florieren können, wie es geschehen ist. Dennoch aber ist zu bemerken, dass er es nicht für seine eigenen, politischen Zwecke einsetzte (zumindest sind der Verfasserin keine derartigen Quellen bekannt). Für Kardinal Richelieu stellte das Theater einen Zeitvertreib dar, dem er zwar sooft er konnte frönte, ihn aber nicht mit seiner Arbeit verband. Denkt man daran, dass in seiner Regierungszeit der Dreißigjährige Krieg stattfand, so ist dies nicht verwunderlich. Des Weiteren hätte ein derartiges Nutzen des Theaters seinerseits wohl positive Folgen auf seine Reputation gehabt, der bis heute spürbar sein müsste. Doch bis dato hat Richelieu keinen guten Ruf und ist als eher grausamer Herrscher bekannt.

²⁰¹ Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1998 sowie Horatius, Flaccus Quintus, *De Arte poetica*, Stuttgart: Reclam 1989

²²⁸ Dürriegl, Günther (Hg.), *Die Aera Metternich*, Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1984 S. 88ff.

Dies ist aber mitunter auch auf seine Darstellung in Alexandre Dumas' „Die Drei Musketiere“²²⁹ zurückzuführen.

11.2 Einfluss auf die Bevölkerung des 17. Jahrhunderts

Vorrangig soll das Theater der Zerstreuung dienen, doch Kardinal Richelieu wusste es auch politisch einzusetzen, machte es zuweilen zu einem Instrument der Regierung, wenn auch über Umwege. Durch seine Günstlinge war es möglich, die Bühne als Mittel zur Verteidigung seiner Politik zu nutzen, auch wenn dies subtil und relativ selten geschah, wie oben bereits erwähnt wurde.

Nicht nur innenpolitisch wurde das Pariser Theater als Propaganda genutzt, es sollte auch im weiteren Sinne die Stellung Frankreichs in Europa festigen. Die verschwenderische und prunkvolle Art der Hofführung, welche mit König Ludwig XIII. erst ihren Anfang nahm, war eine dieser theatralischen Mittel. Im Rahmen dieser Lebensweise fanden auch Theateraufführungen und Ballette statt. Diese kostspieligen Ereignisse sollten die anderen, eventuell verfeindeten europäischen Länder glauben machen, dass die innenpolitische Situation sowie der Dreißigjährige Krieg, das Land in keiner Weise negativ beeinflussten. Allen voran sollte sich hier außerdem im kulturellen Konkurrenzkampf gegen Italien behauptet werden.

Außer politischen sollte das Theater auch moralischen Einfluss auf das Volk nehmen, die sogenannte „hônneteté“, das gute Benehmen, die Ehrlichkeit, bewerben.²³⁰ Dergleichen Bestrebungen waren keinesfalls neu – bereits in der Poetik des Aristoteles sind diese zu finden. Es gibt jedoch einen frappierenden Unterschied zwischen der Katharsis, welche Aristoteles als erstrebenswert erachtete und jener, die etwa Chapelin in seinem „Lettre sur la règle des vingt-quatre heures“²³¹ beschreibt. Chapelin sieht darin einen wichtigen Zusammenhang zwischen Mimesis und Katharsis. Seiner Ansicht nach kann die Katharsis nur dann vonstatten gehen, wenn die Mimesis perfekt ist, das auf der Bühne Gespielte dem Zuseher/ der Zuseherin also als real erscheint. „Douter de la véracité des événements [c'est] douter de la validité de la leçon elle-meme.“²³² Laut Chapelin ist eine solche Bindung des Zusehers/der Zuseherin an das Bühnengeschehen jedoch nur möglich, wenn sich an

²²⁹ Dumas, Alexandre, *Die Drei Musketiere*, Wien: Kremayr und Schriau 1967

²³⁰ Reichhardt, Rolf, Schmitt, Eberhard (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, München: R. Oldenburg Verlag 1986

²³¹ Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 14

²³² Ebd.

die drei aristotelischen Einheiten gehalten wird, und das Stück außerdem der „vraisemblance“ und der „bienséance“ entspricht. Die Gegenposition zu dieser Einstellung nahmen jüngere Theaterschaffende ein, etwa die sogenannte „Generation 1628“, welche gegen jede fixierte Regel im Theater war und ein modernes, zuschauerorientiertes Theater propagierte.

Eine derartige Verbindung zwischen Mimesis und Katharsis (wobei Katharsis im Pariser Theater wohl ein etwas breiteres Spektrum umfasst als im antik griechischen) findet sich in der „Poetik“ nicht.

Richelieu wusste über solche Debatten rund um die Regeldramatik Bescheid, besonders über die Ausführungen Chapelins, welcher auch ein führendes Mitglied in der später gegründeten *Académie française* werden sollte.

In diesem Zusammenhang ist auffallend, dass während sich die Autonomie der Literatur entwickelte, sie gleichzeitig immer mehr in Zusammenarbeit mit dem Staat trat. Kardinal Richelieus Anteil an dieser Entwicklung ist selbstverständlich nicht unbedeutend. Durch ebenjene Entfaltung dieser Situation ist es heute oft schwierig, Politik von Poesie zu unterscheiden.

Jouhaud beschreibt dies sehr passend:

„The political theater (whose reasons are theatrical) is not separable from a politics of the theater (whose reasons are political)“²³³

Ähnliche Vergleiche sind auch für andere Staaten zutreffend, es handelt sich hierbei nicht um ein französisches Phänomen.

²³³Burt, Richard (Hg.), „Power and Literature: The Terms of the Exchange 1624-1642“ in: *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism and the Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1994 zitiert nach: Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 21

12 Académie française

12.1 Einleitung

Die Gründung der *Académie française* fällt zweifellos unter die größten Veränderungen der französischen Literatur- und Sprachgeschichte und ohne die Mithilfe Kardinal Richelieus wäre sie wohl (zumindest zu dieser Zeit) nicht möglich gewesen. Ihre Wichtigkeit und der Einfluss, den Kardinal Richelieu ausübte, sind daher nicht zu unterschätzen.

Zwar war die Gründung einer derartigen Gesellschaft nicht die Idee des Kardinals selbst, dennoch aber trug er durch sein Wohlwollen erheblich zur Erleichterung des Aufbaus bei.

Ziel dieser Institution war es, die französische Sprache, welche wie von jenen Gelehrten, die später die ersten Mitglieder der *Académie* werden sollten, im ersten Entwurf zur Gründung deutlich festgehalten wurde, als schönste und vollkommenste aller Sprachen betrachtet, und sollte auf diese Weise konserviert und verbreitet werden. Der Linguist Karl Vossler hebt dies besonders hervor, indem er beschreibt, dass eine Sprache

„... die geistige Einheit und Geschlossenheit der Sprachgemeinschaft [ist]. ... ein Ideal, ein Ziel auf das der sprachliche Wille aller beteiligten Personen zusammenwirkt“²³⁴.

Dies ist auch das Ziel der *Académie française* – das Ideal der Sprache zu betonen und ebenso ihre Einheit. Denkt man an die politischen Umstände zu dieser Zeit, so ist das Streben nach einer einheitlichen Sprache mit einem Werk, das dies gewährleisten soll, kein völlig neuer Gedanke, sondern passt äußerst gut zum Zeitgeist. Denn auch die Einführung der absolutistischen Regierungsform ist durchaus eine Form der Vereinheitlichung und Zentralisierung.

Die Sprachwissenschaft nimmt hier also einen bedeutenden Platz in Hinsicht auf die Kultur ein; dies ist zwar nicht nur in Frankreich so, aber dort in besonderem Maße. Die französische Schriftsprache ist ein Produkt, das bewusst entwickelt wurde. Bei dieser Entwicklung hatte die *Académie française* erheblichen Einfluss, da sie als normierende, ab dem 18. Jahrhundert schließlich als erhaltende, Instanz auftrat. Ohne

²³⁴ Vossler, Karl, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg: Winter, 1925 nach: Baum, Richard, *Sprachkultur in Frankreich. Texte aus dem Wirkungsbereich der Académie française*, Bonn: Romanistischer Verlag 1989, S. VII

die *Académie française* und deren „bewusste Sprachgestaltung“²³⁵ hätte das Französische nicht die Form, die es heute hat.

12.2 Vorbereitungen zur Gründung der *Académie française*

Die Gründung der *Académie française* nahm etwas weniger als ein Jahr in Anspruch. Zwar waren zuvor schon ähnliche, eher private Gesellschaften mit dem Zwecke, sich über Literatur und Sprache auszutauschen, abgehalten worden, diese fanden aber nicht in dem Ausmaß statt, wie es später im Rahmen der *Académie* der Fall sein würde.

Einen ersten Entwurf „zur Errichtung einer Akademie“²³⁶ von Nicolas Faret gab es bereits im März 1634. Faret hat hierbei aber, dies wird ausdrücklich erwähnt, nur den eigentlichen Text verfasst, bei der Entwicklung der Gedanken zum Text waren alle Gründungsmitglieder beteiligt. Dieses erste Konzept liest sich durchaus patriotisch – jedoch auch pathetisch. Es ist davon die Rede, dass alle jene Kulturen, die großes vollbracht haben – die Römer, die Griechen etc. – heute nicht mehr vorherrschend sind, da sie ihre Werke und geistigen Errungenschaften aufgrund sprachlicher Defizite nicht gut genug überliefern und dokumentieren konnten. Dies solle aber mit der französischen Kultur nicht passieren. Da die Franzosen die Fähigkeit besäßen, ihre Errungenschaften festzuhalten und auch die Wichtigkeit verstünden, dies zu tun, würden die „grandes, et memorables actions du Roy“²³⁷ für immer erhalten bleiben.

Aber nicht nur vom Dokumentieren der französischen Kultur ist die Rede, auch vom Erhalt und der Verbreitung der französischen Sprache und der Ausrottung anderer Sprachen:

„... tirer du nombre des Langues barbares, cette Langue que nous parlons, et que tous nos voisins parleroient bien-tost, si nous conquestes continuoient vomme elles evoient commencé“²³⁸

Um genau dies zu gewährleisten, bedarf es, so in dem Entwurf, einiger kompetenter und gebildeter Franzosen, die in Sitzungen zusammenkommen und sich dieser Angelegenheiten annehmen. Die Teilnehmer dieser Sitzungen sollten – wie bereits in diesem frühen Entwurf festgehalten – bestimmten Kriterien entsprechen. So müssen

²³⁵ Vossler, Karl, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg: Winter, 1925 nach: Baum, Richard, *Sprachkultur in Frankreich. Texte aus dem Wirkungsbereich der Académie française*, Bonn: Romanistischer Verlag 198, S IX

²³⁶ Vgl. Ebd., S.1

²³⁷ Ebd., S. 1

²³⁸ Ebd., S. 1

sie etwa keine fundierte Bildung in Bereichen wie Naturwissenschaften haben, Eigenschaften wie Eloquenz und Sprachgewandtheit seien weitaus bedeutender.

12.3 Die Gründung der *Académie française*

Abbé Boisrobert, ein enger Vertrauter des Kardinals, gehörte einer privaten Gesellschaft, die den Vorläufer der *Académie française* darstellt, an²³⁹ und konfrontierte Richelieu schließlich im Herbst des Jahres 1634 erstmals mit dem Vorschlag, eine derartige Organisation in öffentlicher Weise und unter seiner Schirmherrschaft zu gründen. Von wem der direkte und endgültige Anstoß schließlich stammte, lässt sich nicht genau sagen – die Geister scheiden sich an diesem Punkt.²⁴⁰ Einig ist man sich darüber, dass sowohl Kardinal Richelieu als auch Abbé Boisrobert an einer Gründung einer publikan Organisation, welche sich um Belange der Literatur und Sprache und deren Pflege annahm, sehr viel Interesse hegten. Ob der Kardinal selbst nun den Anstoß zur Gründung ab, oder lediglich seine Protektion anbot, bleibt unklar.

Wer auch immer den finalen Anstoß gab, es kann behauptet werden, dass der Kardinal von der Idee angetan war. Nicht lange zuvor war er durch seine Theaterleidenschaft und das Faktum, dass er sich mit dem als unangebracht erachteten Boisrobert umgab, bei Hofe etwas in Ungnade gefallen. Insbesondere Anna von Österreich, die Ehefrau Ludwigs XIII., soll nicht gut auf Richelieu zu sprechen gewesen sein.²⁴¹ Eine angesehene Organisation, welche sich um Theaterbelange annahm, war also genau das, was er brauchte um seine Leidenschaft zu etablieren. Es kann hier zwar im Nachhinein nur spekuliert werden, doch es ist durchaus nicht irrelevant, dass der Kardinal die *Académie française* zu seinem persönlichen Schutz und auch Vergnügen gründete beziehungsweise. gründen ließ. Man beachte hierbei, dass Frankreich ca. zur selben Zeit in den Dreißigjährigen Krieg eintrat.

Allein durch die Gewinnung des Kardinals als Protektor für die *Académie française* war die Gründung jedoch bei Weitem noch nicht gesichert. Im Gegenteil – Kardinal

²³⁹ Vgl. Valéry, Paul (u.a.), *Trois siècle de l'Académie française. Par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot 1935, S. 4f.

²⁴⁰ Vgl. Ebnd., S. 7 mit Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet (1636-1643), textes établis, présentés et annotés par Clair Chaneaux. Avec un dossier iconographique de Catherine Guillot*, Honoré Champion Éditeur 2005

²⁴¹ Vgl. Valéry, Paul, *Trois siècle de l'Académie française. Par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot 1935, S. 7

Richelieu hatte auch Feinde unter den berühmten Theaterleuten, welche keineswegs in einer Gesellschaft unter seiner Schirmherrschaft teilnehmen wollten, wie angesehen und fruchtbar deren Arbeit auch gewesen sein mochte. Durch Vermittlung von Freunden Richelieus konnten aber auch Mitglieder gewonnen werden, welche dem Kardinal nicht wohlgesinnt waren, durch ihre Beiträge aber zum Fortschritt und Gedeihen der *Académie française* beitragen würden.²⁴² Boisrobert musste in derartigen Angelegenheiten anfangs des Öfteren vermitteln.

Eine wichtige Rolle in diesem Zusammenhang spielte auch Valentin Conrart. Obwohl Protestant, hatte er es bei Hofe zu Ansehen gebracht und einen Posten als Sekretär inne. In seinem Haus hatten vor der Gründung der *Académie française* diverse Treffen mit Literaten stattgefunden, welche später auch die ersten Mitglieder der *Académie* sein sollten. Auch er nahm eine Rolle als Vermittler zwischen Literaturschaffenden und Kardinal Richelieu ein.²⁴³

Im Februar 1634 war es schließlich soweit – ein erstes Treffen einiger Mitglieder der *Académie française* fand statt, jedoch ohne Kardinal Richelieu. Es wurden erste Mitglieder ernannt, aber von der endgültigen Gründung kann hier noch nicht die Rede sein, der erste Schritt war jedoch getan. Die im Laufe der Zeit ersten dreißig Mitglieder nannten sich bereits die „immortels“²⁴⁴; diese nicht gerade bescheidene Bezeichnung wird bis dato beibehalten.²⁴⁵ Die Anzahl dieser ersten Teilnehmer sollte sich schließlich wieder auf vierundzwanzig verringern, welche den ersten Kern der *Académie française* bildeten.

Wie durch Pellisson überliefert ist, war es zu allererst ein Anliegen, Ordnung und Hierarchie in die neu gegründete Institution zu bringen. Als erster Sekretär (jener Posten, der als einziger nicht von Zeit zu Zeit gewechselt wurde) wurde Valentin Conrart ausgewählt. Die Position des *chancelier* sowie jene des *directeur* wurden und werden in regelmäßigen Abständen gewechselt. Die Wahl Conrarts als Sekretär verwundert hierbei nicht, schließlich war es er gewesen, der bereits zuvor bei den privaten Treffen die Fäden in der Hand gehalten hatte.²⁴⁶ Die *Académie* traf sich

²⁴² Vgl. Ebnd, S. 8f.

²⁴³ Ebnd., S. 9ff.

²⁴⁴ Ebnd., S. 11

²⁴⁵ Vgl. Internetquelle 7

²⁴⁶ Vgl. Valéry, Paul (u.a.), *Trois siècle de l'Académie française. Par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot 1935, S. 13

schlussendlich zum ersten Mal im Jahr 1634 im Hôtel de Pellevé, wo die Ämter schließlich offiziell verteilt und angenommen wurden.²⁴⁷

Anschließend sandte die *Académie française* eine Delegation bestehend unter anderen aus Boisrobert zu Richelieu, um sich mittels eines Briefes dessen Protektion vollends zu sichern. Warum für dieses Vorhaben Boisrobert ausgewählt wurde, liegt auf der Hand – er hatte ohne Zweifel den besten Zugang zum Kardinal. Der Brief mit dem offiziellen Ansuchen nach Protektion wurde laut von ihm vorgelesen – die Schmeicheleien in Bezug auf Richelieus literarisches Können und seine Sprachgewandtheit waren also für alle Umstehenden zu hören. Es wurde in dem Brief beschrieben, was die Ziele der neu gegründeten Organisation seien und auch die nötigen Eigenschaften für die Mitglieder wurden genannt. Allem voran wurde die französische Sprache gepriesen:

„Notre langue, plus parfaite déjà que pas une des autres vivantes, pourra bien enfin succéder à la latine comme la latine à la grecque [sic!], die onprend plus de soin qu'on n'a fait jusques ici de l'élocution, que n'est pas à la vérité tout l'eloquence, mais qui en fait une fort bonne et considérable partie.“²⁴⁸

Erstmals werden auch die Aufgaben der *Académie* formuliert:

„[Les fonctions] seront de nettoyer la langue des ordures qu'elle a contractées ou dans la bouche du peuple ou dans la foule du Palais et dans les impuretés de la chicane ou par les mauvais usages des courtisans ignorants ou par l'abus de ceux qui la corrompent en l'écrivant et de ceux qui disent bien des les chaires ce qu'il faut diere, mais autrement qu'il faut. Pour cet effet, il sera bon d'établir un usage certain des mots.“²⁴⁹

Der letzte Satz deutet bereits auf die Idee eines Wörterbuches hin. Die *Académie française* sollte im Laufe der Jahrhunderte mehrere standardisierte Wörterbücher veröffentlichen.²⁵⁰ Am Ende des Schreibens wurde außerdem noch der endgültige Name der Organisation festgehalten. Die Wahl fiel auf „*Académie française*“, da dieser nämlich „les plus modeste et le plus propre à son fonction.“²⁵¹ sei.

Richelieu nahm das Schreiben an sich und ließ es nach einigen wenigen Korrekturen an die *Académie* zurückgehen. Bis etwa November 1634 waren sich beide Seiten

²⁴⁷ Ebd., S. 14

²⁴⁸ Ebd., S. 15

²⁴⁹ Ebd., S. 15

²⁵⁰ Vgl. etwa: *Le dictionnaire de l'Académie française*, Paris:Hachette 1932-1935

²⁵¹ Valéry, Paul (u.a.), *Trois siècles de l'Académie française. Par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot 1935, S. 16

einig und Conrart konnte beginnen, die endgültigen Gründungsformulare aufzusetzen.

Im Februar 1635 schließlich kamen Kardinal Richelieu, Conrart in seiner Funktion als Sekretär, Desmarets als *directeur* und Serizay als *chancelier* sowie Boisrobert zusammen und die Statuten der *Académie française* wurden verlesen. Richelieu soll hierbei von den rhetorischen Fähigkeiten der Vortragenden verblüfft gewesen sein, insbesondere von Serizay.²⁵² Es wurde in den Statuten ausdrücklich erneut erwähnt, dass alle Mitglieder der *Académie française* die Tugend des Kardinals bewunderten und sich äußerst glücklich schätzten, unter seiner Protektion zu stehen. Tags darauf wurden die Statuten erneut verlesen und Richelieu unterzeichnete schließlich. Die *Académie française* war nach einjährigem Bemühen nun gegründet.²⁵³

Bis 1637 aber waren die Dokumente, welche die vierzig Mitglieder bestätigten, nicht völlig fertiggestellt. Es bedurfte einigen Bemühens seitens des Kardinals, um die *Académie française* bei der Regierung als anerkannte Organisation durchzusetzen. Schlussendlich wurde dies 1637 vollends erreicht, obwohl die Parlamentarier alles andere als begeistert von dieser Vorliebe Richelieus waren.²⁵⁴

12.4 Die Aufgaben der *Académie française*

Über die tatsächlichen Aufgaben der *Académie française* lässt sich streiten. In den Statuten ist festgehalten, was die Organisation zu bewirken versucht, was – wie bereits erwähnt – der Erhalt und die Pflege der französischen Sprache ist. (Punkt 24 der Statuten)²⁵⁵.

Nicht lange nach der endgültigen Bestätigung des Kardinals wurden die Aufgaben der neu gegründeten *Académie française* diesbezüglich spezialisiert und festgelegt. Charpentier schlug bereits zu Beginn vor, die *Académie* in grobe Sparten zu unterteilen: eine für Poetik, eine für Rhetorik, eine für Grammatik und eine, welche sich um die Erstellung eines Wörterbuches kümmern sollte. Letzteres sollte die wichtigste ihrer Aufgaben werden und ist es bis heute noch.²⁵⁶

²⁵² Ebd., S. 17

²⁵³ Vgl. Ebd.

²⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 20

²⁵⁵ Vgl. Internetquelle 16

²⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 17 sowie Internetquelle 8

Die Gestaltung eines allgemein gültigen Wörterbuches mit standardisierten Konjugationen etc. hat wohl nicht wenig zur Entwicklung und Erhaltung der französischen Sprache des 17. Jahrhunderts beigetragen und sie schlussendlich auch zu dem gemacht, was sie heute ist.

Es wurde hier gleich von Beginn an von einer „Sisyphos Arbeit“ gesprochen, einem Prozess „...qui ne finit jamais“²⁵⁷ Dieses Vorhaben wurde aber von der literarischen Welt nicht durchwegs positiv aufgenommen. Einige Autoren fanden auch Kritik für dieses ihrer Ansicht nach elitäre Vorhaben. Schließlich sollte hier von einer kleinen Gruppe Menschen bestimmt werden, wie richtiges und gutes Französisch auszusehen habe. Die *Académie française* zeigte sich jedoch unbeeindruckt von derartigen Vorwürfen.²⁵⁸

Auch unter den *immortels* blieb die Arbeit am *dictionnaire* nicht spannungsfrei. Es wurde debattiert, wer am meisten beitrug und wem somit die größte Anerkennung zustünde. Schließlich wurden so viele Teilnehmer als möglich zugelassen – dementsprechend aber, so hieß es, ging der Fortschritt des Wörterbuches voran. Es gab keine zwei Zeilen, welche nicht durch unzählige Hände wanderten und zahlreiche Korrekturen oder Änderungen durchlaufen mussten. Jeder wollte seine persönliche Handschrift hinterlassen. Victor Hugo, der viel später in die *Académie française* aufgenommen wurde, beklagte dieses Vorgehen noch 1850 und beschrieb, wie mühsam die Arbeit innerhalb der *Académie* von statten ging.²⁵⁹

12.5 Die *Académie française* heute

Trotz all diesen Kritikpunkten ist das Wörterbuch der *Académie française* mindestens so berühmt, wie die *Académie* selbst. Das Vorhaben war damals einzigartig auf der ganzen Welt und es dauerte bis 1694, als Kardinal Richelieu längst verstorben war, bis die erste Ausgabe erschien.²⁶⁰ Bis heute sind in unregelmäßigen Abständen acht Ausgaben erschienen, seit 1805 gibt es in der *Académie française* eine eigene „commission de dictionnaire“²⁶¹ Die letzte dieser Ausgaben wurde im Jahre 1935, zum dreihundertjährigen Jubiläum der *Académie française* veröffentlicht. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass auch eine derart

²⁵⁷Valéry, Paul (u.a.), *Trois siècles de l'Académie française. Par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot 1935., S. 17

²⁵⁸ Ebd., S. 18f.

²⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 19

²⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 116

²⁶¹ Internetquelle 7

traditionelle Organisation mit dem Fortschritt geht: alle Ausgaben des „Dictionnaire de la Académie française“ stehen heute im Internet gratis als e-book zum Download zur Verfügung.²⁶² Außerdem kann das Wörterbuch auch online konsultiert werden.²⁶³

Eine neunte und aktualisierte Auflage ist bereits seit 1986 in Arbeit.²⁶⁴ 1992 erschien bereits der erste überarbeitete Band, 2000 folgte der zweite, 2011 der dritte, eine Veröffentlichung des vierten und abschließenden Bandes wird derzeit angestrebt.²⁶⁵

Was auf der Website der *Académie française* in sehr kurzer Ausführung beschrieben wird, nimmt in dem von den damaligen Mitgliedern anlässlich des dreihundertjährigen Bestehens der *Académie française* verfassten Werk einen völlig anderen Stellenwert ein. Das diesbezügliche Kapitel wird bezeichnenderweise schon als „Fonction et mystère de l’académie“²⁶⁶ angeführt. Der Autor Paul Valéry gerät über die Tätigkeiten der *Académie* ins Schwärmen und nennt weniger konkrete Themen, sondern bringt eher Bezüge wie „Nous sommes ce qui nous croyons être et ce qui l’on croit qui nous sommes“²⁶⁷ ein. Er sieht die Besonderheit der *Académie française* darin, dass sich nicht beschreiben lässt, was sie tatsächlich ist und was sie – lässt man die Arbeit an dem in unregelmäßigen Abständen erscheinenden Wörterbuch außen vor – tatsächlich leistet. In den Statuten ist die Verteidigung und Erhaltung der französischen Sprache als wichtigste Aufgabe genannt. Über die Jahrhunderte ist dies sicherlich auch im Rahmen der Erstellung der Wörterbücher ein wichtiger Aspekt gewesen, inwiefern dies heute noch eine Rolle spielt, bleibt dahingestellt. Allem voran aber ist die *Académie française* eine Organisation mit großer Tradition, deren Wert nicht zuletzt aufgrund dieses Faktums gemessen wird.²⁶⁸

Neben diesen offiziellen Tätigkeiten unterstützt die *Académie française* auch kinderreiche Familien oder mittellose Künstler und engagiert sich in weiteren dergleichen Belange sozial.²⁶⁹

²⁶² Vgl. Internetquelle 9

²⁶³ Internetquelle 10

²⁶⁴ Vgl. Internetquelle 11

²⁶⁵ Vgl. Internetquelle 12

²⁶⁶ Valéry, Paul (u.a.), *Trois siècle de l’Académie française. Par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot 1935, S. 507

²⁶⁷ Ebd., S. 508

²⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 145ff.

²⁶⁹ Vgl. Internetquelle 7

12.6 Die Mitglieder der *Académie française*

Seit relativ kurz nach ihrer Gründung hat die *Académie française* vierzig Mitglieder, die sich selbst als „immortels“, „Unsterbliche“, bezeichnen. Erst seit kurzer Zeit wäre es korrekt, die Mitglieder als „immortels/immortelles“ zu bezeichnen – denn es wurden erst sehr wenige Frauen aufgenommen, inzwischen aber sind fünf der Mitglieder weiblich.²⁷⁰ Mit Margérite Yourcenar wurde 1980 die erste Frau in die *Académie française* gewählt.²⁷¹ Sie und ihre Kollegin Jacqueline de Romilly, welche 1988 in die *Académie* gewählt wurden, sind bereits verstorben, womit von 722 Mitgliedern insgesamt sieben Frauen waren/sind. Heute hat mit Hélène Carrère d’Encausse sogar eine Frau den Posten der *secrétaire perpétuelle* inne.²⁷²

Wurde einem Franzosen/ einer Französin die Ehre zuteil, in die *Académie française* aufgenommen zu werden, so bleibt er/sie bis zu seinem/ihrem Lebensende Mitglied. Selbst im Falle eines freiwilligen Ausscheidens wird die Position bis zum Tode des/der Betreffenden nicht nachbesetzt.²⁷³

Um überhaupt in die *Académie française* aufgenommen zu werden bedarf es einer langen Prozedur. Der Kandidat/die Kandidatin wird vorgeschlagen und muss sich zwar selbst vorstellen, ansonsten aber liegt nichts in seiner/ihrer Macht. Die *Académie* stimmt über die Aufnahme ab – solange, bis alle zufrieden sind. Es werden hierbei nicht ausschließlich Personen, die in Linguistik und dgl. tätig sind, aufgenommen, auch zum Beispiel Schauspieler können gewählt werden. Es wird hervorgehoben, dass, sollte etwa ein geistlicher *immortel* versterben, er nicht durch einen Geistlichen ersetzt werden muss.²⁷⁴

Ist schließlich ein neues Mitglied gewählt, so ist es seine/ihre Pflicht, eine Lobrede auf den Verstorbenen/die Verstorbene, den/die er/sie ersetzt, zu halten. Zu Zeiten der Monarchie war es außerdem noch üblich, dass der König der Auswahl der *Académie* zustimmt. Schließlich kam diese Ernennung beinahe einer Adellung gleich. Es kam

²⁷⁰ Internetquelle 13

²⁷¹ Internetquelle 14

²⁷² Internetquelle 15

²⁷³ Vgl. Valéry, Paul (u.a.), *Trois siècle de l'Académie française. Par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot 1935, S. 64f.

²⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 63

jedoch auch vor, dass der gewählte Kandidat aus diversen Gründen ablehnte.²⁷⁵
Derzeit (Stand August 2012) ist ein Sitz in der *Académie française* vakant.²⁷⁶

Im Laufe der Jahrhunderte wurde ob der Auswahl der *immortels* immer wieder Kritik an der *Académie française* laut. Nicht selten gab es Streit zwischen traditionellen Mitgliedern und jenen, welche Erneuerungen und Modernisierungen wünschten. Meist gingen jene Auseinandersetzungen zugunsten der eher traditionell gesinnten *immortels* aus. Dies ist wohl auch der Grund, aus welchem Größen wie Diderot, Jean-Jacques Rousseau oder auch Albert Camus keine Mitglieder wurden, oder nicht einmal vorgeschlagen wurden.²⁷⁷

²⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 68ff.

²⁷⁶ Vgl. Internetquelle 7

²⁷⁷ Vgl. Ebd.

13 Nach Kardinal Richelieu

Obwohl Kardinal Richelieu um Jahre 1642 nach einer schweren Krankheit verstarb, blieb sein Einfluss bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bestehen. Dies ist heutzutage eher im politischen Sinne überliefert, da ohne die Regentschaft Ludwigs XIII. und die Einflussnahme des Kardinals darauf, ein absolutistischer Staat, wie ihn Ludwig XIV. führte, in diesem Ausmaß zumindest im 17. Jahrhundert nicht denkbar gewesen wäre. Doch nicht nur in der Politik sondern auch in der theatralen Art der Hofführung erkannte man das Wirken des Kardinals wieder. Er war es schließlich gewesen, der als erster Staatsmann ein Theater in seinem Palais errichten ließ – das heutige *Palais royal*.²⁷⁸

Auch die *Académie française* bewahrte und bewahrt das Erbe des Kardinals. Bis heute findet sich etwa auf der homepage der *Académie* ein Bild Richelieus.²⁷⁹ Man bedenke, was diese Organisation im Laufe der Jahrhunderte geleistet hat und in welcher Weise sie Einfluss auf die Entwicklung der französischen Sprache genommen hat – all dies wäre ohne das Zutun des Kardinal Richelieu nie zu Stande gekommen.

Unter Ludwig XIV., dem Nachfolger Ludwigs XIII., schließlich waren Theateraufführungen nicht nur üblich, der König wirkte selbst als Tänzer in diversen Bühnenstücken mit²⁸⁰, und auch sein berühmter feierlicher Einzug in Paris sucht bis heute seinesgleichen.²⁸¹ Über die extravagante Führung des Hofes unter Ludwig XIV. wurden bereits unzählige Bücher verfasst sowie Filme gedreht, weswegen sie hier nicht näher betrachtet wird, sondern allein der Vollständigkeit halber erwähnt werden muss²⁸².

Es sei an dieser Stelle auch die bekannteste Erinnerung an Richelieu angeführt: Alexandre Dumas' Roman „Die Drei Musketiere“. Es darf bei aller Berühmtheit und Beliebtheit dieses Klassikers der Literatur jedoch nicht vergessen werden, dass es

²⁷⁸ Jomaron, Jacqueline (Hg.), *Le théâtre en France. Du Moyen âge à 1789*, Paris: Armand Colin Éditeur ²1992, S. 144

²⁷⁹ Vgl. Internetquelle 7

²⁸⁰ Vgl. Christout, Marie-Françoise, *Le ballet de cour de Louis XIV: 1643- 1672*, Paris: Picard 2005

²⁸¹ Erlanger, Philippe, *Ludwig XIV. Das Leben eines Sonnenkönigs*, Frankfurt: Societäts-Druckerei 1976, S. 129ff.

²⁸⁵ Vgl. *Der König tanzt*, Gérard (Regie), Ascot Elite Home Entertainment 2000. Mit: Benoit Magimel, Boris Terral

sich dennoch um Fiktion handelt und, dass dieses Werk den Kardinal in ein äußerst schlechtes Licht rückt.²⁸³

13.1 Das politische Testament Kardinal Richelieus

Der Tod Richelieus wurde von der Theaterwelt als Tragödie und als großes Unglück für die Pariser Theaterwelt empfunden. Es wurde um die Stellung des Theaters bei Hofe gefürchtet, schließlich war es der Kardinal gewesen, der das neue adelige/bürgerliche Publikum durch Reformen und Aufwertungen im Bereich der Theaterführung und auch im Sinne der Regeldramatik in die Theaterhäuser gelockt hatte. Die Protektion wurde aber auch nach seinem Ableben weitergeführt, teils von Minister Colbert, teils von Ludwig XIV., der den Thron nur wenige Monate nach dem Tod Richelieus bestieg, persönlich.²⁸⁴

Das politische Testament des Kardinals galt lange Zeit als umstritten. Man war sich uneinig darüber, ob er es selbst verfasst hat und welchen Zweck er damit bedienen wollte. Nach vielen Recherchen und Publikationen konnte schließlich 1880 von Gabriel Hanotaux durch einen wichtigen Fund in der Pariser *Bibliothèque nationale* die Authentizität des Dokumentes erwiesen werden.²⁸⁵

Dieses Dokument soll an dieser Stelle zwar erwähnt sein, doch es hatte auf die Theaterwelt keinerlei Nachwirkung. Das politische Testament Kardinal Richelieus war ursprünglich allein für die Augen des Königs und dessen Nachfolger bestimmt, weswegen mit Andeutungen über das Theater und dgl. sehr sparsam umgegangen wurde – obwohl sie durchaus vorhanden sind. Am Ton des Testamentes ist zu erkennen, dass, obwohl Richelieu bereits in den 1630er Jahren damit begonnen hatte, es zu schreiben, er keine Gelegenheit hatte, es zu überarbeiten. Er tritt mitunter recht kritisch an den König heran. Das politische Testament des Kardinal Richelieu stellt tatsächlich ein (beinahe) rein politisches Dokument dar, obwohl die Kirche auch nicht zu kurz kommt. Es ist als Verherrlichung und Ratgeber zugleich allein für König Ludwig XIII. und dessen Nachfolger bestimmt gewesen.

²⁸³ Vgl. Dumas, Alexandre, *Die Drei Musketiere*, Wien: Kremayr und Schriau 1967

²⁸⁴ Köhler, Erich, *Vorklassik. Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Herausgegeben von Henning Krauß und Dietmar Rieger*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1983, S.100f.

²⁸⁵ Vgl. Hill, Henry Bertram (Hg.), *The political testament of Cardinal Richelieu*, Madison: The University of Wisconsin Press 1961, S. XIII

13.2 „La Pratique du Théâtre“ von Abbé D'Aubignac

Francois Hédelin, Abbé d'Aubignac, veröffentlichte 1657, fünfzehn Jahre nach dem Tod des Kardinals, die theatertheoretische Schrift „La pratique du théâtre“, welche als eine der wichtigsten Schriften ihrer Art des 17. Jahrhunderts gilt. Sie bezieht sich auf die Aristotelische Poetik, oder, zutreffender formuliert, die damalige Auslegung der Aristotelischen Poetik.

Ohne Zweifel ist diese strenge Ansicht hinlänglich der Regeldramatik von Kardinal Richelieu beeinflusst, der seines Zeichens ein Verfechter derselben gewesen war. Es heißt, die regelmäßigen Dramen Chapelains hätten ihn zu dieser Ansicht kommen lassen.²⁸⁶

„La Pratique du Théâtre“ trat das Erbe einer langen Reihe an theatertheoretischen Schriften an. Bereits im 12. und 13. Jahrhundert waren einige Verslehren veröffentlicht worden, die hauptsächlich als Lehrbücher verstanden werden können. Meist jedoch behandeln sie einzelne Themen wie das Versmaß oder die Rhetorik. Hier wurde oft noch Horaz Werk „de Arte poetica“ aus seinen Epistula²⁸⁷ als Vorbild gesehen. Er forderte ebenfalls eine Einteilung eines Dramas in fünf Akte. Auch in Frankreich wurden die humanistischen, italienischen Theorien verfolgt.²⁸⁸

Es folgten weitere Texte im Laufe der Jahre, etwa von Bellay („Deffence et Illustration de la Langue Francoyse“, 1549)²⁸⁹ oder Alexandre Hardy²⁹⁰ für diese Arbeit von besonderer Bedeutung war schließlich Mairets Einleitung zu seinem Drama „Silvanire“ (1631), einem Text bezüglich der *Doctrine Classique*²⁹¹.

„La Pratique du Théâtre“ stellt eine jener Schriften dar, welche für das pedantische Bild der französischen Klassik verantwortlich ist. Im Vorwort stellt Hédelin klar, dass er sein Werk bereits früher veröffentlichen wollte, als die Debatte um die Regeldramatik noch frischer war, also um etwa 1640. Als sein Unterstützer Kardinal Richelieu jedoch verstarb, verzögerte sich die Veröffentlichung um einige Jahre – Ohne die Absicherung bei Hofe war Hédelins literarischer Einfluss beschränkt.

²⁸⁶ Vgl. Frech, Hans, *Die Behandlung mythologischer Themen im französischen Theater des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: o.V. 1963, S. 16

²⁸⁷ Vgl. Horatius, Flaccus Quintus, *De Arte Poetica*, Stuttgart: Reclam 1989

²⁸⁸ Aubignac, Francois-Hédelin d', *La pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique*, München: Fink 1971, S. 8

²⁸⁹ Vgl. Ebnd., S.9

²⁹⁰ Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris: Librairie Nizet 1951, S. 11ff.

²⁹¹ Vgl. Bray, René, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris: Librairie Nizet 1951, S.

Nichtsdestoweniger gab es auch nach dem Tod des Kardinals immer wieder verschiedene Etappen der Kritik an Corneilles Werk, besonders an seiner Einstellung zur „vraisemblance“.

Abbé d’Aubignac seinerseits beanspruchte für sich, der Autor von vier Dramen zu sein. Diese folgen zwar streng den Regeln des Aristoteles, zeugen aber von keinerlei Talent in diesem Bereich und fanden auch beim Publikum keinen Anklang. Auch Corneille war nicht sparsam mit Kritik, was das Verhältnis der beiden naturgemäß nur weiter verschlechterte und einen weiteren Höhepunkt ihres Disputes darstellte.

Im frühen 18. Jahrhundert fand „La pratique du Théâtre“ größeren Anklang. Es wurde als Fortschritt in Hinblick auf die Interpretation der Aristotelischen Poetik gesehen. Zwar war d’Aubignac ein Verfechter der Regeldramatik, aber

„... [il] tourne le dos à la tradition exégétique, y refuse la mémoire pour imposer la raison. Certes, l’opposition de l’autorité et de la raison apparait sans nul doute à l’air moderniste de ces années Richelieu.“²⁹²

Obwohl d’Aubignac die „Poetik“ des Aristoteles betrachtete, was zuvor schon oft geschehen war, ist die „Pratique du Théâtre“ dennoch eine Neuheit. Er verfasst sein Werk erstmals aus der Sicht der Zuseher/Innen, des Weiteren bringt er Material aus seinen eigenen Erfahrungen mit ein. Laut d’Aubignac sollte „La pratique du Théâtre“ zu Beginn auch nur ein „modeste essai poétique“²⁹³ werden. Außerdem ist er der Einzige, der das, was heute als Theatralität bekannt ist, bereits im 17. Jahrhundert beschreibt, dazu nähere Ausführungen gibt und sich spezifisch zu den Strukturen und Elementen der Theaterdramaturgie äußert.

Obwohl sein Werk also in gewisser Hinsicht recht modern scheint, bleibt d’Aubignac der Regeldramatik trotzdem strikt treu. In diesem Denken aber gibt ihm die Theatergeschichte recht – die strengen Aristotelischen Einheiten sollten noch lange Zeit ein umstrittenes Thema im Theater bleiben und berühmte und erfolgreiche Autoren wie etwa Racine gaben d’Aubignac in dieser Angelegenheit recht. Dennoch aber blieb und bleibt die Ansicht d’Aubignacs kontrovers – er mag Freunde unter berühmten Dramatikern gehabt haben, einen der wichtigsten aber konnte er mit seiner „Pratique du Théâtre“ nicht überzeugen: Voltaire. Im 18. Jahrhundert galt Abbé d’Aubignac als großer Gegenspieler des Genies Corneille und wurde von

²⁹² Ebd., S. 18f.

²⁹³ Ebd., S. 20

Voltaire in seinem „Catalogue de la plupart des écrivains français qui ont paru dans le siècle de Louis XIV, pour servir à l’histoire littéraire de ce temps“ erwähnt - er bezeichnet d’Aubignac als talentlos und beschreibt die „Pratique du Théâtre“ als „peu lue“.²⁹⁴ Der Einfluss dieses Eintrags ist nicht zu unterschätzen – wird schließlich bis heute das 18. Jahrhundert in Frankreich als das „siècle Voltaire“ bezeichnet.

²⁹⁴ Ebd., S. 22

14 Fazit

Ziel dieser Diplomarbeit war es einen Überblick darüber zu schaffen, wie Kardinal Richelieu neben seiner Tätigkeit als Minister Ludwigs XIII. Einfluss auf das Theater und dessen Entwicklung nahm. Um dies zu erreichen wurde ein historischer Überblick über die Situation des Pariser Theaters im 17. Jahrhundert sowie ein genauerer Einblick in ausgewählte Theaterstücke Pierre Corneilles, des berühmtesten und erfolgreichsten Autors im Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts, gegeben. Unter Kardinal Richelieu wurde das Theater erstmals von oberster Stelle unterstützt, vor allem durch die Gründung der etablierten Gesellschaft der *Académie française*.

Bei diesen Untersuchungen ergab sich für die Verfasserin immer wieder Neues. Es wurde zu Beginn davon ausgegangen, dass Kardinal Richelieu, so politisch engagiert er auch gewesen sein mag, trotzdem ein reges Interesse am Theater hegte, und ihm viel seiner Zeit widmete. Nach eingehender Recherche aber wurde immer klarer, dass Richelieu zwar ein großer Theaterfreund war, was für einen Kleriker seiner Zeit eher ungewöhnlich war, sonst aber blieb er im Theaterbereich sehr passiv. Was sein angebliches eigenes Theaterschaffen betrifft, so kann nur aufgrund der fehlenden Quellen nur gemutmaßt werden. Es kann bloß mit Sicherheit behauptet werden, dass kein von Kardinal Richelieu verfasstes Theaterstück erhalten ist.

Anhand der Briefe, die im Rahmen der Gründung der *Académie française* verfasst wurden, musste jedoch festgestellt werden, dass, auch wenn Richelieu nicht praktisch im Theater tätig war, er dennoch hinter den Theaterleuten stand. Durch seine Protektion konnte diese Gesellschaft erst gegründet werden – es findet sich bis heute sein Emblem auf der homepage der *Académie*. Es geschah auch auf seine Intervention hin, dass sich die *Académie française* um die „Querelles du Cid“ annahm, was nur weiter von seinem Interesse zeugt. Die „Querelles du Cid“ geben viel Aufschluss über die Rolle des Theaters im Leben des Kardinals, sowie seine Beziehung zu Pierre Corneille, weswegen „Le Cid“ in dieser Arbeit viel Platz eingeräumt wurde.

Die Bühnenstücke, die im Rahmen dieser Arbeit näher betrachtet wurden, sollten einen Einblick auf die Theaterlandschaft des Paris der 1630er und 1640er Jahre geben. „Mélite“ zeugt deutlich von der Veränderung des Genres der Komödie. Richelieu nahm diesen Wandel durchaus wahr und war auch nicht unbeteiligt daran.

Auch die Beliebtheit des Märtyrerstückes – hier Pierre Corneilles „Polyeukt“ – lässt darauf schließen, dass der Kardinal seine Hände im Spiel hatte.

Abschließend kann aufgrund der eingehenden Recherche behauptet werden, dass Kardinal Richelieu ein Mann mit bedeutendem Interesse am Theater war. Er beschäftigte sich in seiner wenigen Freizeit eingehend mit den Belangen des Theaters, hatte seine eigene Spielstätte in seinem Palais und war ein großzügiger Mäzen. Als aktiver Theaterschaffender war er, obwohl es die Gesellschaft, mit der er sich umgab, vermuten ließe, laut Überlieferung nicht tätig. Dennoch wäre die Entwicklung des neoklassizistischen Pariser Theaters ohne ihn nicht in dieser Weise möglich gewesen und die französische Kultur wurde - wenn auch indirekt - von ihm mitgeprägt.

Quellen

Bibliographie

Primärquellen

Aubignac, Francois-Hédelin d', *La pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique*, München: Fink 1971

Castro y Bellvis, Guillen de, *La mocedades del Cid*, Madrid: Espasa-Calpe 1963

Corneille, Pierre, *Horace*, Paris: Larousse 1937

Corneille, Pierre, *La Suivante. Comédie. Publié avec les variantes par Milorad R. Margitc*, Genf: Droz 1978

Corneille, Pierre, *Le Cid, tragi-comédie en cinq actes. Le Cid*, Stuttgart: Reclam 1997

Corneille, Pierre, *Médée. Tragédie*, Genf: Droz 1978

Corneille, Pierre, *Mélite. Pièce comique*, Lille: Giard 1950

Corneille, Pierre, *Polyeukt. Rodogyne*, Frankfurt a. M. und Hamburg: Fischer Bücherei 1962

Corneille, Pierre, *Théâtre I. Préface et chronologie par Jacques Maurens*, Paris: Éditions Flammarion 1968, S. 443- 514

Marlowe, Christopher, *The Jew of Malta and The Massacre of Paris*, Paris: Methuen 1931

Racine, Jean, *Phädra. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Stuttgart: Reclam 2003

Richelieu, Armand-Jean de Plessis, *The political Testament of Cardinal Richelieu*,
Madison: The University Press of Wisconsin 1961

Schelandre, Jean de, *Tyr et Sidon*, o.O: Publications de la société des textes français
modernes 1908

Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Wien: Burgtheater Wien 1994

Tasso, Torquat, *Aminta. Favola boschereccia. Ein Hirtenspiel*, Stuttgart: Reclam
1995

Sekundärquellen

Adam, Antoine, „A travers la Querelles du Cid“ in: *Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire générale de la Civilisation, nouvelle série*, vol. 6, Lille: O. V. 1938, S. 29-52

Adam, Antoine, *Histoire de la littérature française au 17e siècle*, Paris: o.V. 1948

Adam, Antoine, *Sur le première Epoque de Corneille*, Inf: Litt 2 (1950) nach Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 2008

Arndt, Johannes, *Der Dreißigjährige Krieg. 1618-1648*, Stuttgart: Reclam 2009

Barlow, Graham, „The Théâtre de Bourgogne according to Sir James Thornhill“ in: *Theater research international*, 1/1976, S. 86-98

Barras, M., *The Stage Controversy in France from Corneille to Rousseau*, New York: Publications of the institute of French Studies 1933

Batiffol, Ludwig, *Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de l'auteur du „Cid“*, Paris: Nouvelle Collection historique 1936

Baur, Franz Joseph, *Erlöste Endlichkeit. Malebranches Christologie als Antwort auf die neuzeitliche Problematik von Natur und Gnade*, St. Ottilien: EOS-Verlag 2000

Bénichou, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris: O.V. 1948

Bennett, Susan, *Théâtre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London, New York: Routledge 1990

Bertaud, Madeleine, „Rodrigue et Chimène: la formation d'un couple héroïque“ in: Rozneaud, Pierre, *Corneille, le Cid. Parcours critique*, Paris: Klincksieck 2001

Biet, Christian, *Moi, Pierre Corneille*, o.O.: Gallimard Littératures 2005

Bourhour, Dominique, *Entretiens d'Artiste et d'Eugene* nach: Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009

Brackenhoffer, Élie, *Voyage en France, 1643-1644*, Paris: Berger Levrault 1925, S. 93 nach:

Bray, Rene, *La Formation de la Doctrine classique en France*, Paris: Librairie Nizet 1951

Brecht, Bertolt, „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“, in: Ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22/2., Frankfurt: Suhrkamp 1993, S. 641-59

Brooks, William, „The theatrical success and the chronology of productions at the Hôtel de Bourgogne: New evidence from Racine and Quinault“ in: *Theatre survey*, 30/1989, S. 35-44

Bürger, Peter, *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag 1971

Burt, Richard (Hg.), „Power and Literature: The Terms of the Exchange 1624-1642“ in: *The Administration of Aesthetics: Censorship, Political Criticism and the Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1994 zitiert nach: Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009

Canova-Green, Marie-Claude, „From Tragicomedy to Epic: The Court Ballets from Desmarets de Sain-Sorlin“ in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 25, No. 2, *The Art that All Arts Do Approve: Manifestations of the Dance Impulse in High Renaissance Culture. Studies in Honour of Margaret M. McGowan* (Winter, 2007), S. 156-166

Carlin, Claire L., *Women Reading Corneille. Feminist Psychocriticisms of Le Cid*, New York u.a.: Peter Lang 2000

Castro y Bellvis, Guillen de, *La mocedades del Cid*, Madrid: Espasa-Calpe 1963
Chappuzeau, Samuel, *Le théâtre français*, Tübingen: Narr Francko Attempto Verlag 2009

Christout, Marie-Françoise, *Le ballet de cour de Ludwig XIV: 1643- 1672*, Paris: Picard 2005

Cohen-Cruz, Jan, *Engaging Performance. Théâtre as call and response*, London, New York: Routledge 2010

Collas, Georges, *Les Sentiments de l'Académie Françoise sur la Tragi-Comédie Du Cid. D'Après le Manuscrit de la bibliothèque nationale avec les corrections, une introduction et des notes*, Genf: Slatkine Reprints 1968

Corneille, Pierre, *Théâtre I. Préface et chronologie par Jacques Maurens*, Paris: Éditions Flammarion 1968, S. 443- 514

Couton, Georges, *Corneille. Connaissance des lettres*, Lyon: Hatiers 1958

David, Martine, *Le Théâtre*, Paris: Belin 1995, S. 28-34

Dorak, Michael, *Ist das der Geschmack der Nation?*, Wien: o.V. 1980

Dubrovsky, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris: Gallimar 1963

Dumas, Alexandre, *Die Drei Musketiere*, Wien: Kremayr und Schriau 1967

Dürriegl, Günther (Hg.), *Die Ära Metternich*, Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1984

Ehrmann, J., *Un Paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans l'Astrée*, New Haven/Paris: o.V. 1963

Eis, Egon, *Duell. Geschichte und Geschichten des Zweikampfes*, München: Kurt Desch 1971

Ellert, Gerhart, *Richelieu. Kardinal und Minister Ludwigs XIII.*, Wien: Kremayr&Scheriau 1973

Erlanger, Philippe, *Ludwig XIV. Das Leben eines Sonnenkönigs*, Frankfurt: Societäts-Druckerei 1976

Eugène Geruzez, *Cour de littérature, nach: Ibbett, Katherine, Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009

Farr, James R, „The Death of a Judge: Performance, Honor, and Legitimacy in Seventeenth-Century France“ in: *The Journal of Modern History*, 75/1 2003, S. 1-22

Félibien, A., *Histoire de la ville de Paris*, S. 744 Vgl. Internetquelle 1

Fertl, Evelyn, *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen. Die Schauspielerinnen in der römischen Antike*, Wien: Braumüller 2005, S. 152f. sowie David, Martine, *Le Théâtre*, Paris: Belin 1995

Feyock, Hertha, *Das Märtyrerdrama im Barock. Philemon Martyr von Jacob Bidermann, Le véritable Saint Genest von Jean Rotrou, Théodore, vierge et maryre von Pierre Corneille, Catharina von Georgien von Andreas Gryphius. Ein Vergleich.*, o.O.: o. V. 1966

Firges, Jean, *Le Cid. Der Schwanengesang des Adels*, Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2008

Forestier, Georges, Haroche-Bouzinac, Genevieve (Hg.), *Visages du théâtre français*, o.O.: Klincksieck 1994

Frech, Heinz, *Die Behandlung mythologischer Themen im französischen Theater des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: o.V. 1963

Georges Brunet (Hg.), *Correspondance complète de Madame, duchess d'Orleans*, Paris: O.V. 1863, S. 460 nach: Batiffol, Ludwig, Richelieu et Corneille. La Légende de la persécution de

Gottsched, Johann Christoph, *Schriften zur Literatur. Herausgegeben von Horst Steinmetz*, Stuttgart: Reclam O.J.

Hausmann, Frank-Rutger (Hg.), *Französische Poetiken*, Reclam: Stuttgart 1975

Hill, Henry Bertram (Hg.), *The political testament of Cardinal Richelieu*, Madison: The University of Wisconsin Press 1961

Homerus, *Ilias*, Berlin: Fischer 1940

Horatius, Flaccus Quintus, *De Arte poetica*, Stuttgart: Reclam 1989

Howarth, William D. (Hg.), *French Théâtre in the Neo-Classical Era*, Cambridge u.a.: Cambridge University Press

Ibbett, Katherine, *Style of state in french Théâtre*, Aldershot: Ashgate 2009, S. 123ff.

Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Théâtre complet (1636-1643), textes établis, présentés et annotés par Clair Chaneaux. Avec un dossier iconographique de Catherine Guillot*, Honoré Champoin Éditeur 2005

Jomaron, Jacqueline (Hg.), *Le théâtre en France. Du Moyen âge à 1789*, Paris: Armand Colin Éditeur²1992

Klaus, Peter G, *Georges de Scudéry (1601-1667): Dramen und Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1989

Klemperer, Victor, *Pierre Corneille*, München: Max Hueber Verlag 1933

Köhler, Erich, *Klassik. Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*.
Herausgegeben von Henning Krauß und Dietmar Rieger, Stuttgart u.a.: Kohlhammer
1983

Köhler, Erich, *Vorklassik. Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*,
Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1983

Lanson, Gustave, *L'Histoire de la littérature française*, Paris: Hachette ⁴1920
Le dictionnaire de l'Académie française, Paris:Hachette 1932-1935

Le Gall, André, *Pierre Corneille en son temps et en son oeuvre. Enquête un poète de
théâtre au VII^e siècle*, Paris: o.V. o. J.

Lebègue, Raymond, *La tragédie religieuse en France*, Paris: Librairie ancienne
honoré champion 1929

Mittner, Doris, *Das Duell auf der Bühne. Das Duell-Motiv in der dramatischen
Literatur vom ausgehenden 17. Bis ins beginnende 20. Jahrhundert in Frankreich,
Österreich und Deutschland*, Wien: o.V. 1993

Pellisson, Paul, *Histoire de l'Académie française*, Paris: Didier 1858

Pilet de La Mesnardière, Hippolyte-Jules, *La Poétique*, Geneva: Slatkine Reprints
1972

Platter, Thomas, Keiser, Ruth (Hg.), *Beschreibung der Reisen durch Frankreich,
spanien, England und die Niederlande 1595-1600*, Basel: Schwabe 1968

Ranum, Orest, *Richelieu and the Councilors of Ludwig XIII. A Study of the
Secretaries of State and Superintendents of Finance in the Ministry of Richelieu*,
Oxford: Clarendon Press 1963

Reichhardt, Rolf, Schmitt, Eberhard (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, München: R. Oldenburg Verlag 1986

Schneider, Robert A., „Political Power and the Emergence of Literature. Christian Jouhaud’s Age of Richelieu“ in: *French historical Studies*, 25/2/2000, S. 357-380

Schweitzer, J. W., „The Scudérys revisited“, in: *Renaissance and other studies in honor of William Leon Wiley*, edited by G.B. Daniel, Jr. Chapel Hill : N.C. 1968, S. 203.214 Nach:

Klaus, Peter G, *Georges de Scudéry (1601-1667): Dramen und Schriften zum Theater*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1989

Sophokles, *König Ödipus*, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1973

Thompson, James, *The wars of Religion*, New York, Frederick Ungar Publishing o.J.

Thurn, Payer von (Hg.), *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, Wien: Verlag des literarischen Vereins 1908

Trauttwein von Belle, E., *Der Cardinal Richelieu. Vortrag*, Berlin: Julius Springer Verlag 1868

Valéry, Paul (u.a.), *Trois siècle de l’Académie française. Par les Quarante*, Paris: Firmin-Didot 1935

Vossler, Karl, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg: Winter, 1925 nach:
Baum, Richard, *Sprachkultur in Frankreich. Texte aus dem Wirkungsbereich der Académie française*, Bonn: Romanistischer Verlag 1989

Wiley, W. L., *The Early Public Theatre in France*, Cambridge: Harvard University Press 1960

Williford, Christa, „A Computer Reconstruction of Richelieu’s Palais Cardinal Theatre. 1641“, in: *Theatre Research International*, 25/2000, S. 233-247

Mediographie

Der König tanzt, Gérard (Regie), Ascot Elite Home Entertainment 2000. Mit: Benoit Magimel, Boris Terral.

Internetquellen

Internetquelle 1:

http://books.google.at/books?id=k9pEAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Internetquelle 2:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1928_num_89_1_448847 (Jusselin, *Formation de deux troupes de comédiens*, S. 457)

Internetquelle 3:

<http://books.google.at/books?id=OCqIPK6PGvgC&pg=PA77&lpg=PA77&dq=Gougenot+L'illusion+comique&source=bl&ots=s2oUlvxByA&sig=WhVwnIfMtpoeiYTujRjJJdr470&hl=de&sa=X&ei=89d-UOioEvT04QS9voHoBw&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=Gougenot%20L'illusion%20comique&f=false>

Internetquelle 4:

<http://books.google.at/books?id=7Ac6AAAACAAJ&dq=La%20Com%20C3%A9die%20des%20Com%20C3%A9diens&hl=de&pg=PP8#v=onepage&q=La%20Com%20C3%A9die%20des%20Com%20C3%A9diens&f=false>

Internetquelle 5:

http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=honn%20C3%A9tet%20C3%A9&l=de&in=ac_fr&lf=fr

Internetquelle 6:

<http://books.google.at/books?id=OCqIPK6PGvgC&pg=PA77&lpg=PA77&dq=Gougenot+L'illusion+comique&source=bl&ots=s2oUlvxByA&sig=WhVwnIfMtpoeiYTujRjJJdr470&hl=de&sa=X&ei=89d-UOioEvT04QS9voHoBw&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=Gougenot%20L'illusion%20comique&f=false>

Internetquelle 7:

www.academie-francaise.fr

Internetquelle 8:

<http://www.Académie-française.fr/linstitution/les-missions>

Internetquelle 9:

<http://www.amazon.de/Dictionnaire-lAcad%20C3%A9mie-fran%20C3%A7aise-1932-35->

ebook/dp/B005Q45XI4/ref=sr_1_fkmr0_1?ie=UTF8&qid=1344254409&sr=8-1-fkmr0

Internetquelle 10:

<http://www.Académie-française.fr/la-langue-française/questions-de-langue>

Internetquelle 11:

<http://www.Académie-française.fr/le-dictionnaire/la-9e-edition>

Internetquelle 12:

<http://www.Académie-française.fr/linstitution/les-missions>

Internetquelle 13:

<http://www.Académie-française.fr/les-immortels/les-quarante-aujourd'hui?genre=2>

Internetquelle 14:

<http://www.Académie-française.fr/les-immortels/les-quarante-aujourd'hui>

Internetquelle 15:

http://www.Académie-française.fr/les-immortels/les-quarante-aujourd'hui?secretaire_perpetuel=1

Internetquelle 16:

<http://www.academie-francaise.fr/linstitution/statuts-et-reglements>

Alle Internetquellen zuletzt eingesehen am 3.1.2013

Abstract (deutsch)

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Einfluss Kardinal Richelieus auf die Entwicklung des Pariser Theaters, sowie mit der Gründung der *Académie française*. Mittels intensiver Literaturstudien soll herausgefunden werden, inwiefern der Kardinal mit dem Theater lediglich einer Leidenschaft frönte oder tatsächlich auch als Theaterschaffender tätig war. Insbesondere wird hier auch auf sein Verhältnis zu Pierre Corneille und seine Einwirkung auf dessen Stücke eingegangen. In diesem Sinne werden drei ausgewählte Dramen Corneilles näher analysiert, und in Hinsicht auf die Macht Richelieus auf das Verfassen derselben, betrachtet.

Abstract (englisch)

This thesis deals with the subject of Cardinal Richelieus influence on the theatre of Paris as well as with the foundation of the French Academy (*Académie française*). Through intensive reading of adequate literature, it tries to find out how intensely the Cardinal was involved with the theatre of his time and whether he was just an adorer or an author himself. His relationship to Pierre Corneille and sway upon his pieces are of major importance. To illustrate this better, there is a focus on three chosen parts of work from Corneille, which are analysed in a more detailed way.

Anhänge

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Evelyn Strasser

Schulischer Werdegang:

- 1996 – 2000: Volksschule Windhaag bei Perg; OÖ
- 2000 – 2004: Hauptschule II Perg; OÖ
- 2004 – 2008: Bundesoberstufenrealgymnasium Perg; OÖ
Schwerpunkt „Kunst und Medien“
Matura mit Auszeichnung am 10. Juni 2008
- 2008 – 2013: 9 Semester Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Spezialisierung auf Musiktheater und Musikwissenschaft

Praktika/Berufserfahrung:

- 08/ 2007: Ferialpraktikum Oberbank Perg; OÖ
- 07 – 10/2009: Saisonale Leitung Museum Altenburg , Alleinverantwortung
- 04 – 05/ 2010: Regiehospitantin Kammeroper Wien,
Produktion: „Il Nascimento dell’ Aurora“
- 2010 – dato: diverse Auftritte als Sängerin bei Taufen, Hochzeiten und
Ähnlichem;
Sängerin bei der Formation „Musical Unplugged“
- 07 – 08/2010: Regieassistentin sowie Schauspielerin Musikfestival Steyr
Produktion: „Edith Piaf“
- 09 – 10/2010: Saisonale Leitung Museum Altenburg, Alleinverantwortung
- 2010 – 2012: Schauspielerin/Sängerin
Theatergruppe: „Kindertheater Sunny“
- 07 – 10/2011: Saisonale Leitung Museum Altenburg, Alleinverantwortung

07 – 10/2012: Saisonale Leitung Museum Altenburg, Alleinverantwortung

Musikalische Zusatzausbildungen:

2007 – 2008: 3 Semester Gesangsunterricht
Landesmusikschule Perg; OÖ

2009 – dato: Klassischer Gesangsunterricht
Musikschule Meidling, Wien; bei Heidemaria Gruber

2010 – 2011: Klavierunterricht
J.S. Bach Musikschule; Wien

2010 – 2011: Musiktheoretische Ausbildung und Gehörbildung
bei Michael Weber

2011: Stimmbildung bei Susan Rigvava-Dumas

2011 – dato: Klavierunterricht
Musikschule Meidling, Wien; bei Medik Assatourians

2009,2010,2011: Intensiv Interpretations-Workshops bei Carsten Lepper
(Korrepetition: Florian C. Reithner)

2012: Intensivkursus Musiktheorie und Gehörbildung
bei Prof. Franz Carda

2012 – dato: Gitarrenunterricht

Wien im März 2013