Werk

Titel: Molières Stegreifkomödien, im besonderen 'Le Médecin Volant'

Autor: Young, M. V.

Jahr: 1900

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?345617002_0022|log24

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Molières Stegreifkomödien,
im besonderen
Le Médecin Volant.

I. Teil.
Molières Kunstkomödien.

Von den Erstlingswerken Molières kennen wir meistens nur die Namen, hie und da ihre Wirkung auf die Zuschauer. Die Namen klingen schon ganz „Molièresque", die Wirkung deutet darauf hin, dass die Juvenilia ihres Autors nicht unwürdig waren, das heisst, sie waren, obschon von einer niedrigen Gattung, in ihrer Art gelungen. Verfasst ohne irgend eine höhere Absicht als Lachen zu erregen, erreichten sie ihren Zweck.

Die Thatsache, dass Molière die Gattung der Kunstkomödien wieder auf die Bühne brachte, verrät schon eine gewisse Originalität. In der Vorrede der Ausgabe von 1682, von La Grange und Vinot (?), heisst es, indem von der ersten Aufführung vor dem König die Rede ist: „*Comme il y avoit longtemps qu'on ne parloit plus de petites comédies l'invention en parut nouvelle*", und die Frères Parfaicts bemerken: *le succès de cet essai (du Docteur amoureux) rétablit l'usage des Pièces en un acte, qui avoit cessé à l'Hôtel de Bourgogne depuis la mort des premiers farceurs*[1]). (*Théâtre françois* X, S. 77).

In Bezug auf die ersten Farcen Molières kann von chronologischer Anordnung keine Rede sein. Alle wurden während der etwa 13 Wanderjahre (1645—1658) verfasst. Die erwähnte Vorrede sagt, sie beständen aus einem Akte, und seien „*faites sur quelques idées plaisantes, sans y avoir mis la dernière main*". Erhalten

[1]) Wen sie darunter meinen, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich waren es Guillot-Gorju, Gringolet und Goguelu, die den ebenfalls berühmten Gaultier-Garguille, Gros-Guillaume und Turlupin nachfolgten. Guillot-Gorju (Bertrand Harduin de Saint-Jacques) „der letzte der grossen Farceurs" genannt, starb 1648. Dass Molière von ihm gelernt hat, werden wir später sehen.

sind uns wahrscheinlich zwei Specimina, von denen später die Rede sein wird.

Die Verlorenen Farcen.

Von den verlorenen Farcen ist an erster Stelle diejenige zu nennen, die bei dem ersten Erscheinen der Molièreschen Truppe vor Ludwig XIV. und seinem Hof, Donnerstag den 24. Oktober 1658, in der *Salle des Gardes du Louvre* aufgeführt wurde. Nachdem man Corneilles *Nicomède* zu Ende gespielt hatte, betrat Molière die Bühne und kündigte in einer graziösen kleinen Rede als: „*un de ces petits divertissements qui lui avoient acquis quelque réputation, et dont il régaloit les provinces*“ eine Farce an, nämlich *le Docteur Amoureux*[2]). Weder diese noch ihr Original ist uns bekannt. Es existiert aber eine Komödie gleichen Namens, die am 22. Juni 1745 im *Théâtre Italien* gespielt wurde[3]). Dieselbe ist skizzenhaft, obgleich sie *pièce régulière* genannt wird und drei Akte hat. Die gewöhnlichen Namen der Kunstkomödie — Colombine, Lélio, Pantalon, Scaramouche, Arlequin — kommen darin vor. Die Handlung spielt in Rom. Von dieser, wie von le Verts *Docteur amoureux*, berichtet Despois (I, S. 5 und 6). Auch Lope de Vega hat eine Komödie mit ähnlichem Titel, *El Medico Enamorado*, geschrieben, die im selbstverfassten Verzeichnis (in der Vorrede zum *Peregrino*) der vor 1603 geschriebenen Stücke erwähnt wird, aber verloren gegangen ist[4]). Eine Theorie aufzustellen wäre eine undankbare Arbeit, aber dass allen diesen Stücken eine italienische *Commedia dell' arte* zu Grunde liegt, ist wahrscheinlich. Es giebt noch eine Spur des Molièreschen *Docteur amoureux*, nämlich in der kleinen Comédie-ballet: *La Boutade des Comédiens*, besprochen von Fournier in *Le Roman de Molière*. In dieser *Boutade* treten Personen aus verschiedenen Komödien verschiedener Autoren auf — Rotrou, Corneille, Scarron etc. Sie werden mit den Eigenschaften, die ihnen diese Autoren beilegten, vorgeführt, damit das Publikum sie wieder erkenne. Darunter erscheint *le docteur amoureux* mit seiner Geliebten Helene.[5])

Die Thatsache, dass Molière diese Farce auswählte, um den König für sich und seine Truppe einzunehmen (was ihm auch gelang), sowie die Klagen Boileaus über deren Verlust (*Bolaeana* S. 31) legen den Wunsch nahe, das Stück kennen zu lernen, und es ist begreiflich, dass sich Ernest de Calonne dieses Titels bediente, als er 1845 dem litterarischen Paris einen Streich zu spielen versuchte.[6])

---

[2]) S. Vorrede zur Ausgabe von 1682, Despois-Mesnard Molière Ausg. Band I, S. XIV.

[3]) S. Despois Ausg. I S. 5.

[4]) S. Schack, *Geschichte der spanischen Litteratur* I, S. 698.

[5]) Darüber Despois-Mesnard *Molière-Ausg.* X, S. 485. Da mir das Buch Fourniers nicht zur Verfügung steht, kann ich nichts näheres darüber berichten.

[6]) Davon Despois, I, S. 6.

Kugel spricht in dieser *Zeitschrift* XX[1], S. 30 vom *Docteur Amoureux*, bemerkt aber dabei, es sei nicht möglich, denselben in die Klasse der „Diener als Arzt" zu stellen, da der Inhalt des Stückes nicht bekannt sei. Dass er dahin gehört, ist nicht wahrscheinlich.

Von dieser Farce ist also wenig Sicheres bekannt, von den andern, ebenfalls verlorenen, noch weniger. Nicht einmal ihre Zahl ist festgestellt und die Schätzung derselben hat mehr ein kasuistisches als ein litterarhistorisches Interesse. Aus einer diesem Aufsatz beigegebenen (s. S. 193) tabellarischen Übersicht der an verschiedenen Orten erwähnten Molièreschen Farcen geht hervor, dass 18 Titel in Betracht kommen, die wahrscheinlich 11 Farcen bezeichnen. Die Titel sind: 1) *Le Docteur amoureux*, 2) *Grosrené Escolier*, 3) *Le Médecin Volant*, 4) *La Jalousie de gros René*, 5) *Gorgibus dans le Sac*, 6) *Le Docteur Pédant*, 7) *Plan Plan*, 8) *Les Trois Docteurs*, 9) *Le Fagotier (Fagoteux)*, 10) *Gros René*, 11) *La Casaque*, 12) *Gros René jaloux*, 13) *Le Fin Lourdaud*, 14) *Le Maître d'École*, 15) *Les Trois Docteurs Rivaux*, 16) *Gros René petit Enfant*, 17) *Le Procureur dupé*, 18) *La Jalousie du Barbouillé*. Mahrenholtz, *Molières Leben und Werke* S. 45, zählt als die neun „sicher beglaubigten" Farcen auf: 1) *Le Docteur amoureux* (Nr. 1 oben genannter Liste), 2) *Les trois Docteurs rivaux* (15), 3) *Gros René écolier* (2), 4) *Le Docteur pédant* (6), 5) *Gorgibus dans le sac* (5), 6) *Le Fagoteux* (9), 7) *La Casaque* (11), 8) *Le Médecin volant* (3), 9) *La Jalousie du Barbouillé* (4). Er fügt hinzu, es könne 12 von Molière komponierte Farcen geben, wenn man nämlich *Le Maître d'École*, *Le Grand benêt de Fils aussi sot que son père* und *La Jalousie de Gros René* mitrechne.

Dass die erst genannte mitzuzählen ist, ist möglich, obgleich sie nur von Grimarest erwähnt wird; die zweite würde ich verwerfen, da sie erst von den Parfaicts Molière zugeschrieben wird, die dritte ist wahrscheinlich mit *La Jalousie du Barbouillé* identisch. Dagegen lässt Mahrenholtz *Plan Plan* unerwähnt. Wir wissen freilich nichts von dem Stück, ebensowenig wie von *La Casaque*. Wenn aber das eine gerechnet wird, so muss auch das andere gezählt werden. Ich möchte zum Verzeichnis der Farcen folgende Stücke zählen: 1) *Le Docteur amoureux*, 2) *Gros René écolier* (wahrscheinlich = 16. *Gros René petit enfant* und möglicherweise ist auch 14: *Le Maître d'École* dasselbe), 3) *Le Médecin Volant*, 4) *La Jalousie de Gros René* (= 12. *Gros René jaloux* und 18. *La Jalousie du Barbouillé*. Da der letztere Titel dem Stück in der Überlieferung beigelegt ist, sollte es eigentlich diesen tragen). 5) *Gorgibus dans le Sac*, 6) *Le Docteur Pédant*, (wahrscheinlich weder = *Docteur amoureux*, noch = *Trois Docteurs*), 7) *Plan Plan*, 8) *Les Trois Docteurs* (= 15. *Les Trois Docteurs rivaux*, welches der vollständige Titel der Farce wäre), 9) *Le Fagotier (Fagoteux)*, 10) *La Casaque*.

Register La Granges	Vorrede von 1682	Grimarest	Somaize, Dict. des Précieuses	Register des La Thorillière	Register des Huber	Gebrüder Parfaicts	Boileau (in Bolaeana, S.31)	Bemerkungen
Le Docteur amoureux 24. Oktober 1658	Doct. amoureux 24. Oktober 1658						Doct. amoureux	Überreste des Docteur amoureux in Boutade des Comédiens Despois X, 484, Le Maître d'École und Docteur amoureux erwähnt von Voltaire, Ausgabe Beuchot XXXVIII S. 391.
Grosrené Escolier 18. April 1659		Le Maître d'École		Gros René petit-enfant. 27. Apr. 64		Gros René petit-enfant 27. April 1664 (u. Le Maître d'École)		
Le Médecin Volant 18. April 1659			Médecin Volant (erwähnt Band II S. 9)			Le Médecin Volant		
La Jalousie de gros René 25. Dezember 1660						La Jalousie du Gros René, 18. April 1663 — (und La Jalousie de Barbouillé)		
Gorgibus dans le Sac 31. Januar 1661				Gorgibus dans le Sac		Gorgibus dans le Sac 17. April 1663		
Docteur Pédant 1. Februar 1661						Le Docteur Pédant 13. April 1663		
Plan Plan 8. Februar 1661								
Trois Docteurs 27. März 1661		Les Trois Doct. Rivaux. 24. Okt. 58	Les Trois Doct. Band II S. 98			Les Trois Docteurs Rivaux		Trois Docteurs Rivaux erwähnt von Voltaire, Vie de Molière in Beuchot Ausgabe XXVIII S. 391.
Le Fagotier 14. September 1661				Fagoteux 20. April 1663		Le Fagoteux 20. April 1663		
Gros René 22. Oktober 1662								
La Casaque 25. Mai 1664				La Casaque		La Casaque 25. Mai 1664		
Gros René jaloux 2. September 1664				La Jalousie de Gros René 2. September 1664				
Le Fin Lourdaud 20. November 1668					Le Procureur dupé 20. November 1668	Le Grand Benêt de Fils 20 Januar 1664 — (La Grange sagt von Brécourt)		Die Parfaicts sagen Fin Lourdaud anon. und nicht gedruckt — première in Théâtre Guénégaud. 13. Mai 1678.
13 Stücke		Unter neuem Namen 2		Unter neuem Namen 1	Unter neuem Namen 1	Unter neuem Namen 1		

1. Le Docteur amoureux.
2. Grosrené Escolier.
3. Le Médecin Volant.
4. La Jalousie de gros René.
5. Gorgibus dans le Sac.
6. Docteur Pédant.
7. Plan Plan.
8. Les Trois Docteurs.
9. Le Fagotier (Fagoteux).
10. Gros René.
11. La Casaque.
12. Gros René jaloux.
13. Le Fin Lourdaud.
14. Le Maître d'École.
15. LesTroisDocteursRivaux.
16. Gros René petit-Enfant.
17. Le Procureur dupé.
18. LaJalousie du Barbouillé.

Die Farce, die als die elfte zählen würde (im andern Verzeichnis die dreizehnte), *Le Fin Lourdaud*, ist verdächtig, weil sie (nach La Granges *Register*) zuerst am 20. November 1668 aufgeführt wurde, Molière aber seit dem Ende des Jahres 1664 seine kleinen Farcen unterdrückt zu haben scheint. Die Parfaicts (XII, S. 122) nennen sie „*une petite comédie non imprimée, et d'un auteur anonyme*" und sagen, sie sei zum ersten Male am 13. Mai 1678 im Guénégaud Théâtre aufgeführt. Das beweist, dass sie, nachdem sie eine Zeitlang nicht gespielt worden war, wieder auf die Bühne gebracht worden ist. Erscheint es nicht unwahrscheinlich, dass die Komödianten Molières Namen unterdrückt hätten, wenn sie wussten, dass die Farce thatsächlich aus seiner Feder stammte? Jedenfalls sind diese Farce und 17) *Le Procureur dupé* wahrscheinlich ein und dasselbe Stück, da unter dem 4. November 1672, wo das La Grangesche *Register* ersteren Titel anführt, bei Hubert der letztere steht.[7])

1) *Le Docteur Amoureux* ist schon besprochen worden. Von 2) *Gros René Écolier* wissen wir nichts. Über *Gros René petit enfant* spricht Edouard Thierry im *Molièriste* X, S. 223 ff. Was er vorbringt, ist vielmehr gegen die Ansicht gerichtet, dass die beiden letztgenannten Stücke eins seien. Thierry glaubt, dass Überreste von *Gros René petit enfant* in De Vizés von der Molièreschen Truppe gespielten Farce *Embarras de Godard* (1666/67) aufgenommen wurden. Dieselbe enthält eine Scene, in welcher zwei betrunkene Diener, Picard und Champagne, das Publikum lachen machen, und zwar, indem dieser jenen in die Kleider des noch nicht geborenen Kindes ihres Herrn einwickelt. Diese Scene hat mit den übrigen so wenig Zusammenhang, dass man glauben könnte, sie sei später hinzugefügt worden, auf Wunsch entweder De Vizés oder Molières, indem letzterer sie aus seinem nicht mehr gespielten *Gros René petit enfant* nahm und dem De Vizé'schen Stück, um dessen Erfolg zu sichern, beifügte. *L'Embarras de Godard* wurde am 6. und 9. September 1666 während des Aufenthaltes der Molièreschen Truppe in Versailles vor dem Hofe gespielt. Ich will noch einiges zur Unterstützung der Ansicht Thierrys hinzufügen: 1) die Namen der Diener, *Champagne* und *Picard*,

---

[7]) 10) *Gros René* muss identisch sein entweder mit *Gros René écolier*, oder mit *Gros René Jaloux*. Dürfte man *Le Fin Lourdaud* als eine Molièresche Farce ansehen, so könnten wir 11 Stücke zählen; wenn *Le Maître d'École* als selbständig betrachtet wird, 12; wenn auch *Gros René petit Enfant* verschieden ist von *Gros René écolier*, 13. Wenn, im Gegenteil, diese 3 Farcen eins sind, so reduziert sich die Zahl auf 10 Stücke, und wenn auch *Les Trois Docteurs Rivaux* (= *Trois Docteurs*) als identisch mit den andern „Doctor"-Farcen angesehen wird, auf 9 (Voltaire betrachtet *Les Trois Docteurs Rivaux* als eine selbständige Farce. Siehe Ausg. Beuchot XXXVIII, S. 391 citiert von Despois I, S. 8, Note 1). Und wenn wir mit Mahrenholtz *Plan Plan* verwerfen, so bleiben bloss 8. Nach meiner Meinung bleibt aber das schon aufgestellte Verzeichnis von 10 Farcen als richtig bestehen.

kommen bei Molière unter denen der angeblichen Valets des „Marquis de Mascarille“ vor (*Précieuses Ridicules* Sc. XII). — Freilich sind die Bühnennamen allzusehr Gemeineigentum, um viel zu beweisen. — 2) Im *Embarras de Godard* muss das kleine Kind, Picard, von seinem Vater, Champagne, zu essen bekommen; und dieser giebt ihm Leim aus einem Topfe, den die Arbeiter auf dem Feuer in einem Nebenzimmer warm halten. Er schmiert ihm das ganze Gesicht damit ein — *Voilà le Barbouillé!*[8]) — Es kann wohl diese Scene für Du Parc geschrieben worden sein, der, wie wir später sehen werden, *le Barbouillé* darstellte. Er war am 4. November 1664 gestorben, man hat aber seine Rolle unverändert einem andern übergeben können. Aber weder diese noch die von Thierry angeführten Gründe können als Beweis gelten, dass wir es hier mit Überresten des Molièreschen Stückes zu thun haben, und dagegen sprechen folgende zwei Thatsachen. In De Vizés *Avis au Lecteur* (citiert in Parfaicts *Théâtre François* X, S. 181 f.) lesen wir: *J'ai cru y devoir ajouter deux Scènes, dont l'une est de la Sage-Femme que l'on y souhaitoit (Sc. XVII). Peut-être que l'on dira en voyant l'autre, qui est celle de Champagne et du Cocher, (Sc. XXII) que cette Comédie n'etant point une Farce, cet endroit en tient un peu, et ne s'accorde pas avec le commencement. — Mais elle est d'autant plus excusable, qu'elle n' est que parmi les Valets, qui viennent du Cabaret, et même qu'elle est du caractère de Champagne, qui ayant toujours fait l'habile, veut se divertir du Cocher. D'ailleurs* si tout le monde pouvoit scavoir, comme une partie de la Cour, ce qui m'a fourni l'idée de cette Scène, *je ne serois pas en peine de la justifier, et peut-être aussi que je ne l'aurois pas faite, si elle étoit sans mystère.*

Der Satz ist etwas zweideutig, man könnte ihn als Beweis dafür auffassen, dass das Stück von Molière stammt. Aber weit wahrscheinlicher ist es, dass er eine Anspielung auf irgend einen feinen (!) bei Hofe vorgekommenen Witz enthält, und das spricht eben gegen eine solche Entlehnung. Gegen die ganze Theorie Thierrys spricht ferner, dass für den 27. April 1664, wo La Thorillière *Gros René petit enfant* einschreibt, im La Grangeschen Register *Gros-René écolier* steht. — Also scheint es, dass die zwei Titel bloss eine Farce bezeichnen, und der letztere passt zu der obenerwähnten Ansicht nicht. Um dieselbe aufrechtzuhalten, müsste man annehmen — was freilich nicht ausgeschlossen ist — einer von den Registratoren habe sich geirrt. Aber dies ist, wie gesagt, nur Kasuistik.

Wahrscheinlich ist mit den genannten Titeln ein und dasselbe Stück gemeint. Aber dass *Le Maître d'École* noch eine dritte Benennung für das nämliche Stück sein sollte, scheint doch zweifelhaft.

---

[8]) Thierry sagt (S. 34) „*lui en barbouille le visage*“ — also braucht den nämlichen Ausdruck, ohne weiter daran zu denken.

In Viollet le Duc's *Ancien Théâtre français* II. S. 338 steht eine „*Farce joyeuse de Maistre Mimin*," worin der erste der „*six personnages*" ein „*Maistre d'Escolle*" ist. Das Thema ist verlockend genug, das Reden des Mimin, der über dem vielen Latein sein Französisch vergessen hat, recht lustig. Hat Molière vielleicht diese alte Farce bearbeitet? Beweisen kann man es natürlich nicht. Grimarest *Vie de Molière* S. 19 sagt, diese Farce wie *Les Trois Docteurs Rivaux*, sei „*entièrement dans le gout italien.*" Gegen die Echtheit der Farce spricht, dass La Grange sie nicht erwähnt.

Von 3) *Le Médecin Volant*, sowie von 4) *La Jalousie du Barbouillé* wird später die Rede sein. Letzterer Titel der uns überlieferten Farce wird zuerst von den Parfaicts erwähnt. Dass diese identisch ist mit den im La Grangeschen Register genannten *La Jalousie de Gros René* und *Gros René Jaloux*, ist höchst wahrscheinlich. *Gros René* ist zweifellos der Schauspieler du Parc (René Berthelot), der schon 1653 der Molièreschen Truppe angehörte. (Cf. Despois l. c. I. S. 18 und 52). Da das Stück, das eigentlich den Titel *Jalousie du Barbouillé* trägt, allgemein *La Jalousie de Gros René* genannt wird, so wurde es vermutlich vor 1653 geschrieben und der letztere Titel ihm gegeben, nachdem du Parc die Rolle des Barbouillé übernommen hatte. Beweisen, dass die beiden eins waren, könnte man nur durch den Nachweis, dass du Parc immer den „Beschmierten" darstellte oder dass die Rolle des „Beschmierten" nie von einem anderen als du Parc gespielt wurde.

Über die andern Farcen, oder vielmehr Titel von Farcen, berichtet Despois (I S. 3 ff.) alles, was man berichten kann. S. 6 und 7 erwähnt er, dass Grimarest in *La Vie de M. de Molière* (S. 29 und 30) sagt, die Farce, die Molière am 24. Oktober 1658 vor Ludwig XIV. spielte, sei *Les trois Docteurs rivaux* gewesen, während La Grange sowohl im *Register* wie in der Vorrede von 1682 behauptet, es sei *Le Docteur Amoureux*. Grimarest kannte die Vorrede sehr gut, weicht also bewusst davon ab, ohne jedoch zu sagen, dass La Grange unrecht habe. Die Parfaicts, die Grimarests *Vie de Molière* sehr gut kannten, folgen hier demselben nicht, sondern sagen, *Le Docteur amoureux* sei am 24. Oktober aufgeführt worden. Entweder liegt hier ein unerklärlicher Widerspruch vor, oder die beiden Titel waren bloss verschiedene Benennungen derselben Farce. Die Parfaicts führen als „*Comédies du même Auteur (Molière) non imprimées, et jouées en Province*" sowohl *Le Docteur amoureux* wie *Les trois Docteurs rivaux* an. Freilich fällt hier weder ihr Zeugnis schwer ins Gewicht, noch das von Voltaire, der im Jahre 1739 beide Stücke (oder Titel) erwähnt. Aber es ist wahrscheinlich, dass es zwei Stücke gab, und wahrscheinlich auch, dass *Le Docteur pédant* als ein drittes zählen muss. Das Wort *pédant* scheint zwar dagegen zu sprechen, aber wir sehen häufig Pedanterie und Verliebtheit vereinigt, z. B. in Cyrano de Bergeracs *Pédant Joué*. Von diesen 10 (?) Farcen sind nur

zwei auf uns gekommen: *La Jalousie du Barbouillé* und *Le Médecin volant.* Über sie lässt sich daher allein noch mit Sicherheit urteilen. Die Handschriften beider Stücke haben eine ganze Geschichte gehabt (Cf. Despois Ausg. I., S. 10 ff.), die nur teilweise bekannt ist. J. B. Rousseau, in dessen Besitz sie sich 1731 fanden, sagt nicht, woher er sie habe, sondern nur, sie seien ihm „*tombés entre les mains*". Er, der die Stücke zuerst wieder ans Licht zog, hat sie mit grosser Gleichgültigkeit behandelt, und die meisten späteren Forscher sind ihm darin nachgefolgt. Sogar der erste Herausgeber der beiden Farcen, Viollet le Duc, hat *la Jalousie* so wenig gekannt, dass er die Analyse Rousseaus (Brief an Brossette vom 12. Dezember 1731) „eine genaue" nennt.

La Jalousie du Barbouillé.

Ob *La Jalousie du Barbouillé* eine der ersten Molièreschen Farcen sei, wie Despois meint, ist schwer zu sagen, sie ist aber augenscheinlich älter als *Le Médecin volant.* Die Fabel derselben ist eine von den vielen, denen eine bestimmte Heimat schwerlich zuzuweisen ist.[9]) Die Frau, die, von ihrem Gatten aus dem Hause ausgeschlossen, ihn durch einen fingierten Selbstmord herauslockt und, indem sie selber hineinschleicht, hinausschliesst, kommt in zahllosen Versionen vor.

Die älteste französische Version findet sich wahrscheinlich in *Les Sept Sages,* herausgegeben von Keller (Tübingen, 1836). Keller zählt (Einl. CLXXXIX ff.) die Bearbeitungen des Themas auf. Ich bemerke dazu nur, dass die Erzählung „*Von eynem bözen wybe*", die in der Hs. 1279 der Leipziger Universitätsbibliothek überliefert und in *Altdeutsche Blätter* Band I, S. 154 abgedruckt ist, augenscheinlich mit derjenigen der lateinischen Version des *Dolopathos* von Johannes de Alta Silva übereinstimmt und da diese die ältere ist — sie fällt zwischen 1184 und 1212, und die Leipziger Hs. gehört in das 15. Jahrhundert — davon eine Übersetzung sein wird.

---

[9]) Um die Theorie der Polygenesis der *Contes,* die namentlich Bédier in den letzten Zeiten vertreten hat, zu unterstützen, möchte ich folgendes citieren: „*Full of details as they (die Contes) are, they may be reduced to a few primitive ideas. If we view them in their wealth of detail, we shall deem it impossible that they could have been disseminated over the world as they are otherwise than by actual contact of the several peoples with each other. If we view them in their simplicity of idea, we shall be more disposed to think that the mind of man naturally produces the same result in the like circumstances, and that it is not necessary to postulate any communication between the peoples to account for the identity. It does not surprise us that the same complicated physical operations should be performed by far distant peoples without any communication with each other; why should it be more surprising that mental operations not nearly so complex, should be produced in the same order by different peoples without any such communication? Where communication is proved or probable, it may be accepted as a sufficient explanation; where it is not provable, there is no need that we should assume its existence.*"

(C. W. Brabrook, *Nature* vom 29. Sept. 1898. S. 529.)

Der *Dolopathos* des Johannes war zur Zeit, als die genannte Kellersche Ausgabe erschien, nicht bekannt. Die Ausgabe Österleys datiert von 1873.[10]) Sowohl er wie Keller besprechen den Ursprung der Erzählung, die sie herausgeben.

Was nun Molière angeht, so schöpfte er jedenfalls nicht aus dem Urquell, sondern aus dem Strome der mündlichen Überlieferung. Ich glaube, dass Molière in *Le Barbouillé* eine italienische *Commedia dell' arte* zum Muster hatte, die uns nicht bekannt ist, die aber der Erzählung Boccaccios (*Decamerone* Giornata 7, Novelle 4) nahe stand; dass ferner seine Bearbeitung durch Erzählungen, die er vielleicht als Kind gehört hatte, stark beeinflusst wurde. Boccaccios Erzählung steht die Farce näher als derjenigen Herbers, die wahrscheinlich unter Ludwig VIII. oder Ludwig X. verfasst wurde (cf. Kellers Einl. S. XXX und XXXIX) und ausgesprochen mittelalterlichen Charakters ist:

„Itel coustume avoit a romme,
Quil ni avoit si riche homme,
Tant fust haus hom ne parentes,
Puis ke cueure-fus fust sonnes,
Sil fust seus troues en la rue,
Ne dame tant fust bien vestue,
Porchou kil fussent mains detrois
Kil ne fussent pris de manois:
A la quemugne erent liure,
Et lendemain erent fuste.“

(Kellers Ausg. Z. 2169—2178.)

Sowohl die Gattin, wie das Gesetz waren ausserordentlich grausam, und die erstgenannte noch dazu listig. Sie ruft selber die Wächter herbei, um ihren Mann zu verhaften, giebt nicht einmal deren Bitten nach und überlässt ihn seiner Strafe, deren Strenge und Schande er nicht überlebt.

Es ist höchst interessant zu sehen, wie diese Erzählung sich den Sitten und Gemüts- und Geistesrichtungen so verschiedener Länder und Zeiten angepasst hat. Der Stoff, der für eine Farce besonders geeignet war, wurde zuerst 1553 von Hans Sachs dramatisiert. Seine Bearbeitung findet sich in der *Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart,* Band 125, unter dem Titel *„Ein fassnacht-spil mit drey personen. Das weib im Brunnen“*. Dieselbe erscheint ebenso sehr als ein echt deutsches Produkt wie Boccaccios Fabel als italienisches, oder *Le Barbouillé* als französisches. Jede hat die allgemeinen Züge mit speciellen verbunden. Das germanische Gewissen spielt eine grössere Rolle als das der andern Nationalitäten. Bei Sachs kra'zt sich der Gatte im Haar, als die Frau den Stein ins Wasser wirft, und spricht:

[10]) Darin befindet sich die in Betracht kommende Erzählung S. 80—82.

„Sie ist ertruncken, ich hör ir nicht
Nun das mort habe ich zugericht
Das es all welt erparmen müss!
Die sünd ich nimmer mehr gebüss."

Der Italiener denkt weniger an die „all welt", als diese an ihn „*i vicini sentendo il romore, se levarono e huomini e donne, e fecersi alle fenestre e domandarono che ciò fosse.*" Ein Genrebild, welches man noch heute sieht! Noch ein feiner Zug bei Sachs, der bei den andern fehlt, ist, dass die Frau zu glauben vorgiebt und andere glauben machen will, ihr Mann sei nur betrunken und habe geträumt, sie sei hinausgegangen etc. — „Ich mein du gehst in aberwitz!" — Der deutsche Gatte schliesst das Stück mit der Klage:

„Bin ich nicht ein elender man,
Weil ich mich überweibet han!"

Der Italiener verspricht seiner Frau „*di mai più non esser geloso; e oltre à ciò le diè licencia che ogni suo piacer facesse; ma si saviamente che egli non se ne avvedesse*". Die Franzosen des 17. Jahrhunderts gehen alle miteinander gemütlich zum Essen.

Also ist *La Jalousie du Barbouillé* nur noch ein „*accident littéraire*" (um einen Ausdruck Bédiers zu brauchen) des langen wechselvollen Lebens dieser altersgrauen Fabel. Die mittelalterliche Einsperrung der Frau, der Turm des Philosophen, das Couvre-feu Gesetz, alles was zeitlich, sowie alles was national unpasslich war, fiel weg, wurde durch anderes ersetzt, und die universelle Fabel der universellen Eifersucht und List tritt in neuem Gewande auf, wird noch einmal zeitlich, örtlich, ethnisch. Aber nur im Geist gehört sie Frankreich an, die Form ist echt italienisch.

La Jalousie du Barbouillé hat recht viel Handlung, während die älteren französischen Farcen daran arm sind, und der Dialog, der bei diesen sehr entwickelt ist und von den Spielleuten auswendig gelernt wurde, ist in dem Molièreschen Stück nur in seinen Hauptzügen skizziert. Manches wird der Improvisation überlassen. Auch die Personen sind die der Kunstkomödien — der Doktor, der Liebhaber Valère, Angélique — bekannte Typen unter bekannten Namen. Und doch ist das Stück ausgeprägt französischen Charakters. Die Roheit ist die der älteren Farcen, der Dialog, insoweit er überliefert ist, klingt „*gaulois*".

Vom Stil ist natürlich nichts zu erwarten. Wenn diese Farce — und was von dieser gesagt wird, gilt auch von *Le Médecin volant* — von Molières Hand zu Papier gebracht worden ist, so geschah dies ohne die geringste Ahnung, dass sie von andern als von Mitgliedern seiner Truppe angeschaut würde. Doch finde ich das Urteil J. B. Rousseaus „*Tout cela est revêtu du style le plus bas et le plus ignoble que vous puissiez imaginer*" zu streng und

möchte vielmehr Viollet le Duc recht geben, welcher sagt, die beiden Farcen *„ne seront jugés indignes de Molière par aucun de ceux qui voudront bien considérer à quelle époque, à quel âge, et pour quelle destination il les a composées“* (citiert nach Despois I,14). Gerade das Letzte möchte ich besonders betonen.

Die beste Scene des *Barbouillé* ist, meinem Geschmack nach, die sechste, und ich wäre geneigt, den Humor derselben Molière zuzuschreiben, obgleich die unanständigen grammatikalischen Witze augenscheinlich dem *Pédant Joué* entlehnt sind, wo sie noch schlechter und weitläufiger sind. Dass Molière, nachdem er seine ersten Farcen unterdrückte (was nach der Vorrede von 1682 geschah *„lorsqu'il se fut proposé pour but dans toutes ses pièces d'obliger les hommes à se corriger de leurs defauts“*), manches davon für seine späteren Werke benutzte, ist nicht zu bezweifeln. Die eben erwähnte sechste Scene des *Barbouillé* hat dieselbe Grundidee (Versöhnung eines Ehepaares) wie die zweite des ersten Aktes von *Médecin malgré lui*; dass jene aber der Keim dieser ist, wie Mahrenholtz (*Molières Leben und Werke* S. 47) behauptet, ist nicht anzunehmen.

Aber *George Dandin* ist wirklich eine Bearbeitung des *Barbouillé*, oder es sind vielmehr beide Stücke Bearbeitungen desselben Themas, die zweite eine viel motiviertere. Molière kannte die Varianten der Fabel, da er hier das Motiv der Standesungleichheit von Mann und Weib, welches er für die Posse als wertlos ansah, wieder aufnimmt und vertieft. In den *Sept Sages* Z. 2084 wird berichtet, der Ehemann sei *„borjos“*, die Frau hingegen *„de grant linage“*, weshalb er es nicht wagte, sie zu bestrafen. Diese Motivierung ist in dem Monolog, mit welchem *George Dandin* anfängt, auffallend wirksam. Der Barbouillé beklagt sich nur im allgemeinen über seine Frau, nach Farcengewohnheit, G. Dandin aber leidet unter der Verachtung der edelgeborenen Angélique. Von dieser ersten Scene bis zur vierten (Akt I) folgt *George Dandin* der ersten Molièreschen Bearbeitung nicht, aber die nämliche vierte Scene, worin M. und M^me^ Sotenville ihren Schwiegersohn unterbrechen und tadeln, erinnert an die zweite vom *Barbouillé*, wo der Doktor den Barbouillé nicht zum Wort kommen lässt. Akt II, Sc. 10, wo Angélique dem G. Dandin Schläge giebt, indem sie fingiert, dieselben dem Liebhaber zu schenken, ist nicht, wie Aimé Martin sagt, dem *Barbouillé* entnommen.[11]) Bis Akt III, Sc. 4, weicht *George Dandin* wieder ab, aber von da bis zum Schluss folgt er genau dem *Barbouillé*. In einem Detail unterscheiden sich die beiden von allen andern mir bekannten Versionen der Fabel; die Frau nämlich fingiert, sich den Tod mit einem Messer zu geben, anstatt sich in den Brunnen zu werfen. Dies erscheint

[11]) Er scheint die sogenannte *„Parade“* nicht gelesen zu haben und wurde offenbar durch die misslungene Analyse J. B. Rousseaus irre geleitet. Er sagt auch, Villebrequin sei der Schwiegervater.

als eine unvorteilhafte Veränderung, da das Geräusch eines schweren Steines, der ins Wasser fällt, ein besserer Beweis der That wäre, als die Versicherung einer bekannten Lügnerin, sie steche sich tot. Vielleicht aber entsprach das Messer sowohl der Bühnentradition als den Bühneneinrichtungen besser.

Despois sagt (I, S. 17), der Name und die Persönlichkeit des Barbouillé seien zweifellos synonym mit *Enfariné, Pierrot, barbouillé de blanc.* Aber Bouchet in seinen *Serées* Buch I, Kapitel „*Des Rois, qu'on crie le Roy boit*", wo er von Momus und Masken spricht, äussert sich folgendermassen: „*Que si vous voulez que ce mot de mommon et de mommeur vienne du Latin Momus, qui est à dire moqueur, je le veux bien; car nous voyons les Comédiens Italiens, masquer leur Pantalon et leur Jani de Jehan Corneto, à fin de plus hardiment jouer, et se moquer, car le masque ne rougit point, et le François badin se barbouiller et fariner de farine*" *etc.* Also die beiden Prozesse sind nicht gleich. Beachte weiter in der 29. *Serée* (Buch III) „*Des Mores, des Negres et des Noirs*" die folgende Erzählung von einem Mauren, dem einige Bauern begegnen: „*Il se trouva avec ces rustiques quelqu'un, lequel ayant voyagé, leur disoit, se mocquant d'eux, que l'homme qu'ils admiroient tant avoit passé sous l'Équateur, et que pour en faire souvenir (pource qu'il est le plus grand et perilleux navigage que l'on sçauroit jamais faire) les mariniers l'avoient ainsi noircy, comme ils ont de coustume. Un de ces champestres va dire à ce More barbouillé, il est temps que tu faces la lessive, car tu n'as rien de blanc. Ce villageois voyant que ce More ne sonnoit mot, va dire à ces compagnons, il faut bien que ce soit quelque porteur de masquarade et de moumon, qui s'est ainsi noircy et chaforré*" *etc.* und später: „*quelqu'un des plus advisez de la ville s'y trompans aussi bien qu'eux, pensant que ce fut quelque Abolomeni des Grecs, qui se barbouilloyent de suye.*" Also der *Barbouillé* war schwarz! In La Fontaines *Fables* III,8 steht: *Blanchit sa robe, s'enfarine*, wofür es übrigens kaum eines Citats bedarf, da das Mehl natürlich weiss macht. Der *Perrot* (*Pierrot* scheint eine jüngere Form zu sein, die sich erst im 17. Jh. zeigt) war, wie der moderne Clown, weiss geschminkt und gekleidet. Aller Wahrscheinlichkeit nach war diese Figur ursprünglich eine der französischen Farce eigene, die von den Italienern später übernommen wurde. Der Eigenname *Perrot* wurde Gattungsname und bedeutete Bauer — noch La Fontaine braucht ihn so —; demnach konnte der Bauer, der dumme Kerl der Farcenbühne, *Perrot* heissen. Und dieser trug auf der Bühne weisse Kleidung.

Scaramouche war aber schwarz, wie Molière es selber in der ersten Scene des *Sicilien* bezeugt: „*Il fait noir comme dans un four: le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche*" (cf. Despois-Mesnard Ausg. V, S. 335, Note 1). Auch in den *Bolaeana* (S. 36)

steht: „*Se noircir tous les jours le visage pour se faire une moustache de Sganarelle;*“ also Sganarelle war ebenfalls schwarz. Dieser *Barbouillé* war eben ein Bestandteil einer Farcentruppe, und in diesem Stücke wird er als der Eifersüchtige dargestellt. Es war ferner der Komödiant du Parc, der die Rolle spielte, denn wir finden in der Farce zweimal Anspielungen auf seine Wohlbeleibtheit. Angelique sagt (Sc. VI, S. 33 der Despois Ausg.): „*Voyez-vous bien là mon gros coquin, mon sac à vin de mari?*“ und wieder (Sc. XI, S. 42): „*sac à vin infame*“.

In den italienischen Truppen wurden die Theaternamen oft zu Eigennamen, Tiberio Fiurelli z. B. war immer *Scaramouche* genannt (cf. Campardon, *Comédiens Italiens*). In der Molièreschen war es öfter anders. In den *Précieuses Ridicules* z. B. haben die Schauspieler ihre wirklichen Namen. Es war auch Brauch, die Stücke nach dem Hauptcharakter zu benennen. So nannten die Zeitgenossen *Les Femmes Savantes „Trissotin“* und *L'Amour Médecin „Les Médecins“*.[12]) Entsprechend wurde unsere Farce *La Jalousie de Gros René* oder *Gros René jaloux* genannt, weil „die Eifersucht des du Parc, des Gros René, des Mannes, der die Rolle des Beschmierten spielte“, Gegenstand derselben ist. Beweisen, dass die 3 Titel die gleiche Farce bezeichnen, kann man nicht (wie schon bemerkt wurde); aber das Schwanken ist leicht erklärlich. Der ursprüngliche Titel war meiner Ansicht nach *La Jalousie du Barbouillé*, aber zu Lebzeiten du Parcs hatten die anderen, worin du Parcs Name vorkam, die Oberhand, und erst als die Erinnerung an ihn verblasste, wurde das Stück wieder und definitiv *La Jalousie du Barbouillé*[13]) genannt. Despois sagt (I,17), der Name des *Barbouillé* sei schon in den Farcen des Hôtel de Bourgogne bekannt. Derselbe muss aber viel älter sein als die Zeit Maynards, dessen Epigramm Despois als Zeugnis anführt. Petit de Julleville (*La Comédie et les Mœurs en France au Moyen âge* S. 64) sagt: „*Une épithète jointe au titre commun de farce désignait toujours mais non pas très exactement le genre de la pièce. — Delaporte en son Dictionnaire des Épithètes (1570) qualifie ainsi la farce: joyeuse, historique, fabuleuse, enfarinée, morale, récréative, facétieuse, badine, française, nouvelle, plaisante, folaste. Il faut accepter* (fügt de Julleville hinzu) *cette liste comme une série de qualificatifs analogues à ceux qu'offraient jadis les Gradus pour la confection des vers latins — mais ne pas y voir une division rigoureuse du genre en autant de variétés*

---

[12]) In einem nach Molières Tod gefundenen Inventar wird erwähnt „*Une boite des habits de la représentation des Médecins.*“

[13]) Es ist zwar nicht ausgeschlossen, dass *barbouillé* hier nicht „beschmiert“ sondern „angeschmiert“, „betrogen“, „in schlechten Ruf gebracht“ bedeutet (cf. Fritsche *Namenbuch zu Molières Werken*, Artikel *Barbouillé*); aber es ist sehr unwahrscheinlich. Cf. auch das *Dictionnaire général* unter *barbouillée: se moquer de la b.*

que la liste contient d'adjectifs." Freilich, aber dass diese Adjektiva auf das Genre des Stückes gar nicht hindeuteten, ist auch nicht anzunehmen. Dass „*une farce enfarinée*" ein Stück war, worin ein Schauspieler sich das Gesicht beschmierte, ist klar, und diese Gewohnheit ist sehr alt. Montaigne (*Essais* Buch II, Kap. X) sagt: *J'ay veu . . . les apprentifs (de théâtre) et qui ne sont de si haulte leçon, avoir besoin de s'enfariner le visage.* Und Clément Marot, *Epitaphe* IX, *De Jean Serre, excellent joueur de Farce* sagt:

„*Or bref, quant il entroit en salle*
Avec une chemise sale,
Le front, la jouë et la narine
Toute couverte de farine."

Es ist also wahrscheinlich, dass das „Beschmieren" schon in Frankreich Sitte war, bevor die italienischen Truppen hinkamen. Es waren schon seit 1517 Italiener da, aber nur vorübergehend. Vor Mitte des 16. Jh. haben sie kaum starken Einfluss ausüben können[14]). Der erste längere Aufenthalt fällt in die Jahre 1584—85, als *I Comici Confidenti* da waren[15]). Die ersten beiden Bücher von Montaignes *Essais* erschienen aber bereits 1580. Ein weiterer Beweis, dass das Beschmieren eine in Frankreich einheimische Theatergewohnheit war, ist die Thatsache, dass nur das französische *barbouiller* diese Bedeutung hat, das italienische *barbugliare* nicht.

Interessant ist, dass noch einige weitere von *barba* abgeleitete Wörter gleichfalls dem französischen Theater angehörende Dinge bezeichnen. Von diesen ist *barboire* am frühesten belegt.[16]) Im *Miserere* des Renclus de Moiliens (Ende des 12. Jh.) liest man LXXXVIII, Z. 4 ff.:

„*Ausi com li potiers sen pot,*
Fist Dieus cascun tel com li plot.
Wai cheli, soit blanke, soit noire,
Ki, por soie biauté aoire,
Se paint come image marmoire!
Dieus des uevres k'il fait s'esjot;
En nous aime le fache noire
K'il fist; mais vout de barbeoire
Cuidiés k'il l'aint ne k'il le lot?

In einem *Petit Vocabulaire latin-français* des 13. Jahrhunderts begegnet: „*Larva, barboire*" (Godefroy s. v.). Also bedeutet *barboire (barbeoire)* jedenfalls *Maske.* Aber eine Larve ist auch bemalt, und in dem Citat aus Renclus wird das Wort mit dem Begriff „*bestreichen*",

[14]) Cf. *Giornale storico italiano* XXIV, S. 82, E. Picots *Gringore et les com. italiens*, Campardons *Comédiens de la Troupe Italienne* S. V und VI.

[15]) Cf. Campardon, S. IX.

[16]) Cf. auch Godefroy *barbussiau* und *barboiere.* [Zu *barboir* und *barboiere* vgl. noch J.-B. Jouancoux, *Études pour servir à un glossaire étymologique du patois picard.* I. Amiens 1880. D. B.]

entweder schwarz oder weiss, eng verbunden. *(Wai cheli, soit blanke, soit noire Ki — se paint).* Sicherlich entwickelte sich daraus früh die Bedeutung Farce. Bonivard († 1570) sagt, indem er das „*beau parlier*" in ernsthaften Werken tadelt: „*Ce n'est pas donc nous qui sommes ineptes, impropres et malseantz, mais ceux qui du temps de caresme exercent les indolences de caresme prevant, la semaine peneuse, voire dedans le temple; ceux qui souillent la gravité philosophique par leurz barbouires et farces*"[17]). Und in demselben Sinn: „*Mes compaignons d'eschole et moy, pour la feste honorer a nostre pouvoir, sus la fin fismes un barboire joyeux avecques force coquilles de S. Michel et belles cacquerolles de limacons*". (Rabelais, IV, 52, Ausgabe Sardous II, S. 521. Sardou erklärt in einer Note „*barboire*" mit „*mascarade*").

Ich führe also *barboire* auf ein **barbatoria* zurück und nehme folgende Bedeutungsentwickelung an: 1) *Bartmaske*, 2) *Maske* (eine groteske) überhaupt, besonders aber für Teufel[18]) (Diese Maske war entweder eine Larve oder blosse Bemalung), 3) Bezeichnung des Anlasses zur Produzierung einer Maske, *Possenspiel*, *Posse*. Das zugehörige Verbum erscheint erst im 15. Jahrhundert (cf. *Dict. gén.: barbouiller*), mit der, wie gesagt, speciell französischen Bedeutung „beschmieren".

Meiner Ansicht nach hat sich die Sitte, den Bühnenspassmacher schwarz zu bestreichen, folgendermassen herausgebildet: Der Teufel der Mysterienbühne erschien zwar in verschiedenen Gestalten, doch war die *schwarze Farbe* eine seiner Haupteigenschaften.[19]) Dies beweisen vielfach die Mysterien und die Berichte über die Gewohnheiten der Mysterienbühne. Louandre z. B. in seiner *Hist. ancienne et moderne d'Abbeville* II, S. 320 zeigt, wie die Behörden die Kosten der Bäder zur Reinigung der geschwärzten Teufel tragen mussten. Zweifellos hatte dieses Schwarzfärben des Gesichts den Zweck, den teuflischen Charakter der Rolle recht deutlich hervorzuheben und dadurch in den Zuschauern Furcht zu erwecken. Doch erregte die Erscheinung des Teufels meist vielmehr Heiterkeit als Schrecken, und bald wurde er geradezu zum Träger des Possenhaften in den Mysterien.

---

[17]) *Advis et Devis des lengues*, Ausg. von Gustave Revilliod, Genf 1865, S. 60. — Godefroy citiert schlecht *barbouie* für *barbouire*.

[18]) Cf. die Citate bei Godefroy: *Et par leur engien et par art, Porterent tabors et barboires, Hideuses cornues et noires, Comme li diable d'infier.* (Mousket, *Chr.* 6085) u. a.

[19]) Cf. Wieck *Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs* S. 25 und Roskoff *Geschichte des Teufels* I, S. 284. Letzterer citiert aus Corippus, der in seinem Werke über die Maurenkriege im 6. Jahrhundert die Hautfarbe der Mauren mit der des Satans vergleicht: „*Maura videbatur facies nigroque colore malignus angelus ille fuit.*" Wahrscheinlich stammte die Idee aus der Bibel, wo solche Ausdrücke wie *potestas tenebrarum* (Luc. XXII,53), *mundi rectores tenebrarum harum* (Ep. ad Eph. VI,12), *eripuit nos de potestate tenebrarum* (Ep. ad Col. I,13) häufig vorkommen.

Und aus dieser Figur des Teufels als Lustigmacher entwickelte sich der Bühnennarr. „Die Wandlung des Teufels in den Narren oder die lustige Person," sagt Roskoff I, S. 386, „erfolgte von da ab, wo das Schauspiel von der Kirchlichkeit sich zu trennen angefangen, der Schauplatz nicht mehr die Kirche war, die Darstellung nicht mehr in den Händen der Geistlichkeit lag, sondern in die des Volkes gekommen war." Und das Volk, welches am geschwärzten Gesicht des Teufels Vergnügen gefunden hatte, hat, wie ich glaube, auch den Narren schwarz bestrichen, ohne sich um die frühere Bedeutung des Beschmierens zu kümmern.

II. Teil.
Le Médecin Volant.

Als der erste Band der Molière-Ausgabe von Despois-Mesnard zum Drucke gelangte (1873), war kein italienisches Original des *Médecin Volant* bekannt. Nur die französische Übersetzung des gleichnamigen Scenariums von Domenico Biancolelli war bekannt: Despois spricht davon S. 48 ff. Diese Gueullettesche Übersetzung der von Domenico gespielten und notierten Farcen befindet sich in der Bibliothèque Nationale Fonds français No. 9328, und das in Frage stehende Scenario fängt ib. Folio 95 an. Auf uns gekommen sind nur einige Bruchstücke einer kurzgefassten Wiedergabe derjenigen Scenen, in welchen Arlequin (Domenico) figurierte. Despois nennt es (S. 49) ein dreiaktiges Stück, ebenso Kugel (*Ztschr.* Band XX, Heft 1, S. 18). Es ist aber schwer, dies zu beweisen. Zweimal sagt Arlequin *je finis l'acte.* Aber zwischen diesen zwei Bemerkungen scheinen blo-s 4 Scenen vorzukommen, und das Ganze ist sehr unsicher. Nach dem letzten *je finis l'acte* stehen im Scenario genau 16 Zeilen, und der Schluss ist eine Verordnung des Arztes.

Die erste Scene lautet:

J'arrive sur la scène, et je dis que sitôt que Diamantine m'a vu, elle a dit c'est lui-même, qu'Eularia et Aurelia ont témoigné beaucoup de joie de me voir, que la première, qui est la maîtresse d'Octave, mon maître, m'a donné une lettre pour lui: Octave me demande où est cette lettre? après les lazzi de la chercher je la trouve à ma ceinture par derrière; je luy dis qu'elle sort de chez le parfumeur, je la luy fais baiser et à Cinthio; après plusieurs lazzi ils me proposent de faire le médecin; je le refuse; je me rens ensuite à leurs prières, et je sors avec gravité en disant portés honneur au plus habile médecin de cette ville.

Obgleich weder der Inhalt des Briefes noch der Zweck der Verkleidung berichtet wird, ist der Gang der Handlung wohl ohne vorherige Kenntnis derselben leicht zu verstehen, da in der 2. Scene Arlequin, als Arzt verkleidet und von seinem als Schüler verkleideten

Herrn begleitet, dem Pantalon entgegengeht und von diesem aufgefordert wird, seine Tochter zu heilen. Hier fängt der Dialog an:

Pantalon: *Ma fille est malade, Mr., et je me flatte que vous la guerrires.*

Arlequin: *Sans doute; avez-vous jamais lu cet aphorisme d'Hipocrate qui dit gutta cavat lapidem, l'eau qui tombe goute à goute, perce le plus dur rocher. Je tomberai goute à goute sur votre fille, et par moyen de ce remède anodin, je lui procurerai une guérison certaine.*

Pantalon: *Oh! Mr. cela n'opérera pas, je compte que ma fille est opilée copilata.*

Arlequin: *Ou Pilate ou Cayphe, je la guérirai, vous dis-je (il lui tâte le poux) mais Mr., vous me paraissés fort malade —*

Eularia kommt, die Urinprobe findet statt wie bei Molière und Boursault. (Die Bekannntschaft mit diesen beiden Farcen setze ich voraus, und da Kugel *Zeitschrift* XX, Heft 1, S. 21 ff. Analysen giebt, so gebe ich keine).

Am Schluss dieser Scene heisst es: *Pantalon veut me payer, je le refuse en tendant la main; il me donne trois écus, je lui demande s'il y a encore de l'argent dans la bourse, il me dit qu'ouy, je la prends, et la met dans ma poche et finis cet acte par une scène de ma fantaisie.*

In der nächsten Scene erscheinen *le Capitan et Nivelin,* die mit dem Arlequin schlechte Spässe treiben und auch Heilung bei ihm suchen. Die beiden treten aber nur in dieser Scene auf und haben weiter nichts mit der Handlung zu thun. — *Le Capitan me demande un remède pour le mal de dents, je lui enseigne le sècret du poivre de l'ail et du vinaigre, dont je luy dis qu'il faut qu'il se frotte le derrière, et celui d'un quartier de pomme que l'on met dans sa bouche, qu'ensuite on se met la tête dans un four chaud, jusqu'à ce que la pomme soit cuite.*

Darauf folgt eine Scene, worin die Eularia ganz sinnlose Träume erzählt und Arlequin Witze darüber macht; dann eine andere, in der Arlequin einem wirklichen Arzt begegnet. Letztere wird von Despois (I, S. 64) wörtlich mitgeteilt: *Je dis à Pantalon, qui me retient: je veux un peu l'interroger, ce docteur; et je luy demande: qu'est-ce que la logique? Il m'en donne la définition, je repette les dernières paroles à Pantalon, en luy disant, cela est vray. Le docteur à son tour me demande ce que c'est que la philosophie, je repons en riant: oh, oh, à moi, me demander ce que c'est que la philosophie! à moy! Alors je feins d'avoir la colique, et dis mes malades m'attendent, il recommence son interrogatoire, je lui dis que je suis surpris qu'il veuille interroger un homme comme moy etc.* Hierauf folgt die schon erwähnte Schlussscene von der Verordnung des Arztes.

Obgleich dieses Scenario der Farce Molières augenscheinlich nahe verwandt ist, wäre es doch, als Quelle dieser betrachtet, recht ungenügend. Auch das Datum verbietet, es als solche zu betrachten. Domenico Biancolelli kam nach Gebrüder Parfaicts' *Hist. de l'ancien théâtre italien* S. 59 erst 1660 in Paris an. Es könnten höchstens beide eine gemeinsame Quelle haben, und dass dies der Fall ist, beweisen eine Reihe von Entdeckungen, die seit Despois-Mesnards Molière-Ausgabe gemacht worden sind.

Unter den *Scenarj inediti della Commedia dell'Arte,* die Bartoli 1880 herausgab, befindet sich (S. 105—115) ein italienisches Scenario vom *Medico Volante,* welches weit ausführlicher ist und der Molièreschen Farce viel näher steht, als das französische. Darin wird (Akt I Sc. 3) der Valet Cola zum Arzt gemacht und zwar mit der ausgesprochenen Absicht, den Vermittler zwischen seinem Herrn, Valerio, und der Lucinda zu spielen, *la lettera (di Lucinda) dice che mandino un medico finto, accio possino confidare la loro gravidanza, ad effetto di sconcarsi, perchè i lor padri non se n'avvedino; concertano con Cola a fingersi il medico.* Es ist aber klar, dass der Arzt zu ganz andern Zwecken da war und die *gravidanza* wird nicht mehr erwähnt. Davon später.

Die Handlung ist durch die Gegenwart eines zweiten Liebespaares — Leonora, Tochter Pandolfos, und Ottavio — kompliziert; dass dies auch in der Farce, wie Domenico sie spielte, der Fall war, geht aus der Anwesenheit Cinthios in der vorhin mitgeteilten Eröffnungsscene hervor. Auch der Capitano (der Bräutigam Lucindas dem Versprechen ihres Vaters nach) und sein Diener, der *Zanni,* kommen vor; und als ob die Handlung nicht schon verzwickt genug wäre, tritt auch noch die Hüterin Lucindas auf, die Ardelia[20]), die irrtümlicherweise als Lucindas Nichte angegeben wird, mit welcher sich der Ottavio zu verloben vorgiebt, und die der Zanni liebt.

Doch ist das italienische Scenario dem französischen sehr ähnlich. Es findet sich darin die gleiche Scene zwischen dem fingierten Arzte und dem Capitan und Diener (II,3), und es wird dieselbe Verordnung (die zweite) gegen das Zahnweh mitgeteilt. Ein Citat, das sich in einem anderen Zusammenhang bei Domenico findet, begegnet auch hier: *Capitano li domando parere sopra il mal della pietra dice Cola, che sicut gutta cavat lapidem, che si faccia venir la gotta che guarirà; Zanni domanda la ricetta per il dolor di denti. Cola l'insegna tenere in bocca una mela appiola, metter la testa in forno, fintanto che detta mela sia cotta, masticandola guarirà.* Auch die Erzählung der Träume fehlt nicht (Akt 2, Sc. 4), nur sind diese nicht mehr so sinnlos: *Lucinda dice aver sognato che una giovane innamorata si finse ammalata, sapendo che suo padre la*

---

[20]) Wenn diese Person *nipote d'Ubaldo* ist, wie Kugel S. 13 es vermutet, so nähert sich das Scenario dadurch dem Stücke Molières.

voleva dar per moglie ad uno che lei non voleva, e rappresenta aver visto in sogno tutto quello che a lei è accaduto: Cola tutto approva, cio sente il Zanni, e racconta a Cola aver sognato ancora lui, come ci era un ruffiano che fingendosi medico per arrivare à sua intenti, alla fine fu bastonato. Cola racconta ancor lui aver sognato. Voltosi al Capitano, dice che un tal Capitano voleva per moglie una giovane, che poi alle fine fu bastonata dal suo amante ecc. In der folgenden Scene heisst es: *Pandolfo fa discorso di medicina per scoprire l'eccelenza del medico; Cola tutto approva; doppo dice che è bene rallegrare Lucinda con suoni Ubaldo contento; ed in questo Sc. VI gl'Inammorati vengano vestiti da sonatori, dicano esser mandati dal medico Marzocco.* Nach einigen Scenen, die bloss das zweite Liebespaar angehen, und einer, worin der Capitano und sein Diener dem Ubaldo sagen, der Arzt sei kein wirklicher etc., kommt die bekannte Geschichte, nach der das Stück seinen Titel erhielt. Dieser Teil entspricht ganz der Farce Molières. Der Diener des Capitäns beobachtet den durchs Fenster hinein- und hinausspringenden Cola und als dieser endlich sein Kleid draussen lässt, zieht der Zanni dasselbe an, worauf *Ubaldo e Cola cercano il medico, vedano il Zanni con la veste, lo credano il medico, lui lazzi, doppo si scopre, Ubaldo cacciu mano al pistolese; ed in questo — Scena ultima — Valerio, Ottavio e tutti fora — si mettono di mezzo, si scopre il tutto, Ubaldo chiama la figlia, li fa toccare la mano, Pandolfo fa il simile a Ottavio: si fa nozze.*

Es kommt in diesem Scenario natürlich kein Dialog vor, aber 3 Jahre nach der Veröffentlichung Bartolis, also 1883, hat Achille Neri die Beschreibung einer *commedia sostenuta* veröffentlicht, die augenscheinlich nichts anderes ist als das italienische Scenario in der Form, in welcher es die Komödianten spielten: S. *Giornale Storico Italiano* I, S. 75 ff. Neri sagt daselbst, es gebe zwei Ausgaben der Komödie: 1) diejenige, welche er in Händen habe und die den Titel trägt *„Trufaldino medico volante Comedia nova e ridicola; presso Gioseffo Morelli al segno della Fortuna; Milano 1673"*. (Das Buch hat das *Reimprimatur* von 3 Brüdern unterschrieben, ist also eine neue Auflage.) 2) die von Allacci in seiner *Dramaturgia*, Ausg. von 1755, col. 796, erwähnte: *„Truffaldino Medico alla Moda, ovvero, Medico Volante. Commedia (in prosa) — in Venezia, per Dominico Lovisa, senz' anno in 12 — d'Incerto Autore."*

Die hier unternommenen Untersuchungen haben zur Entdeckung noch zweier italienischer Ausgaben der nämlichen Komödie und eines von einer italienischen Truppe englisch verfassten Scenario geführt. Die genannten beiden Ausgaben befinden sich in der Biblioteca Vittorio Emanuele zu Rom. Eine derselben wurde in Bologna veranstaltet und ist ohne Datum; auf dem Titelblatt der anderen heisst es: *Trufaldino Medico Volante, Comedia nova e ridicolosa, de-*

dicata al Illustrissimo Signor Conte Torquato Montanti. In Roma per il successore al Mascardi, 1672. A spese di Francesco Leone, libraro à Piazza Madama. Sie ist es, die dieser Arbeit zu Grunde liegt, aber beide in Rom befindlichen Ausgaben stimmen unter sich und mit der von Neri beschriebenen überein. In der letzteren wird nur in der Aufzählung der Personen der Name *Florindo* vor *Ardelio* gesetzt, während er in der Ausgabe von Rom nachher kommt; in jener sagt Isabella (Sc. 1, Akt I) *„ho anche da essere in mia casa"* wo diese *„ho ancora"* ecc. hat; ausserdem kommen kleine Abweichungen in der Interpunktion, Orthographie etc. vor.

Keine dieser Ausgaben enthält einen Autornamen, und auch das italienische Scenario trägt die Bezeichnung: *Commedia fatta dai Commedianti.*

Die erste Scene dieser *commedia sostenuta* ist ein Gespräch zwischen der Heldin Isabella und ihrer Tante Rosetta, worin sich jene über die Strenge dieser beklagt und schliesslich den Namen ihres Geliebten — Ardelio — erwähnt. Diese Scene ist keine eigentliche Expositio, wie es die Eröffnungsscene der beiden *Scenarj* wohl hätte sein können; und hierin stehen die beiden französischen Farcen, Boursaults und Molières, letzteren näher als der italienischen Komödie. Diese zieht sich sehr in die Länge; erst in der 3. Scene gedenkt man der List mit dem verkleideten Diener. Die Handlung ist durch die Gegenwart des zweiten Liebespaares, des Bräutigams samt Diener und der kokettierenden Tante beschwert, und auch der Vater der *seconda innamorata* hat seine Liebesangelegenheiten. Er bittet (Akt II, Sc. 3) um die Hand der Tante Rosetta, die ihm nicht gegeben werden kann, weil der Magnifico meint, die Tante sei schon mit Florindo verlobt. (Diese scheinbare Verlobung kam auch im italienischen Scenario vor und zwar zu demselben Zweck, d. h. damit die beiden Liebhaber ins Haus gelangen.) Der Gang des Stückes stimmt mit dem des *Scenario* überein. Der fingierte Arzt, Trufaldino, kommt mit seinem als Schüler verkleideten Herrn ins Vaterhaus der Heldin und diagnostiziert die Krankheit dieser als podagra, worüber sich der Vater im ersten Augenblick sehr wundert (Akt I, Sc. 8). *Magnifico: Ho bene inteso, che la podagra viene a i piedi. Trufaldino: Non ve ne intendete, i mali son come il piombo, che hoggi uno domani l'altro, e compagnandosi insieme, vengono a farne una massa, la massa di molti mali l'è una gran quantità la gran quantità far peso, il peso poi, è quel che va al fondo — quale sono i piedi, ecc. ivi dicitur Galeno Avicenna. Mesue e altri, che per brevità si tralasciano, viene chiamata podagra ecc. — — Magn. Dice che V.S. è valentissimo huomo, e per questo spero, che dalle vostri mani sia guarità, non altro. Truf.: O la sanaremo, a la stroppiaremo, o qualche cosa faremo, ditemi come è evacuata, ò vero come andate del corpo. Ardelio: Che entra questa esamina; attendemo al nostro? Truf.: Fi se non lasci*

fare al medigo adeso me spoio. — Havete orinato questa mane? Isabella: Un poco (Che vergogna). Truf.: Portatemi l'urina che la volemo vedere. Tacete, il medico, non solo deve esser di tatto, ma di gusto ancora (qua beve l'urina) Mag. Ohiho, che stomachevol cosa. Isab.: Che sporchezza. — Damit ist diese Geschichte abgethan. Die Scene ist weit anständiger als in einer der anderen Bearbeitungen, in denen sie überhaupt vorkommt und ausführlich wiedergegeben wird. Das italienische Scenario sagt nur (Akt I, Sc. 8): *esce Ardelia con l'orina, sopra la quale discorre Cola con molti aforismi sciocchi,* und im Englischen fehlt die Scene ganz. — Die Traumscene begegnet (Akt II, Sc. 3) wie im Scenario, und die Träume sind auch denjenigen des Scenario ähnlich, mit Ausnahme desjenigen Trufaldinos: *Truf. Il mio, a me non mi pareva d'esser medico, ma un' imbroglione della città, e mi parea con il mio ingegno d'imbrogliare a tutti quanti.* Die Scene, die im Scenario dieser vorangeht, und auch im Scenario Dominiques steht, in der der Capitän und sein Diener noch den Arzt um Rat bitten, kommt in der comedia nicht vor, wohl aber diejenige, in der der wirkliche Arzt (der Vater der *seconda innamorata*) mit dem fingierten redet.[21]) (Akt II, Sc. 4). *Dottore: — disim, quid est medicina. Truf. Ades l'imbroio; a mi quid est medicina, dite voi, dite voi, quid est medicina. Dott. Medicina est salus hominum* etc. Hierin gleicht der *commedia sostenuta* das französische Scenario eher als das italienische, in welchem allerdings diese Scene zu wenig ausführlich ist, um viel beweisen zu können. Hierauf kommen, wie im ital. Scen., die beiden Liebhaber *da sonatori.* — Die Haupthandlung, d. h. der *Medico volante* fängt Akt II, Sc. 11 an und füllt die übrigen 4 Scenen dieses Aktes, dazu 5 des folgenden. Sie stimmt mit derjenigen der anderen Versionen überein. Schliesslich (Akt III, Sc. 5 und 6) fallen der Capitän Coviello und sein Diener Flautino über den Trufaldino her und sind im Begriff ihn umzubringen, als Ardelio und Florindo zu seiner Verteidigung herbeieilen. Der Schluss ist in der *commedia* vielleicht besser motiviert als in den anderen Bearbeitungen. Ardelio giebt sich als Sohn eines alten Freundes vom Magnifico zu erkennen und wird von diesem als Schwiegersohn angenommen, indem er mit Recht bemerkt (Akt III, Sc. 6): *Non doveva il signor Ardelio, essendo tanto mio amico e figlio del signor Fabritio usar questo inganno, ma cercarmela, che ben volentieri gli e la haveria concessa.*[22])

---

[21]) Wie Kugel (S. 19) sagen kann, dass „die Figur des Docteur", d. h. diese Konfrontationsscene „sich nur bei Molière, Boursault und im französischen Scenario wiederfinde", begreife ich nicht. Die *commedia sostenuta* stand, ihm zwar nicht zur Verfügung, aber die Scene findet sich im italienischen Scenario II,5.

[22]) Kugel vergleicht (S. 16) die Schlussworte Trufaldinos mit denen Beltrans bei Lope. Die beiden sind nicht sehr ähnlich, da Beltran einfach

Von den bisher besprochenen Bearbeitungen weichen die Farce Molières und diejenige Boursaults insofern stark ab, als in ihnen manches, was der italienischen Bühnentradition eigen war, fehlt. Das zweite Liebespaar, der Bräutigam und sein Diener verschwinden, während die Persönlichkeiten, die man als Vater der *seconda innamorata* und Tante der Heldin bezeichnen könnte, in sehr veränderter Gestalt erscheinen. Irgend eine Frau, die neben der Heldin steht, ist nötig. In Molières *Méd. Vol.* übernimmt die Sabine, Cousine der Heldin Luciae, diese Rolle; im Boursaultschen die Dienerin Lise. In beiden Fällen weicht der Charakter von dem der Tante im italienischen Scenario und in der *commedia sostenuta* stark ab. Sie ist nicht mehr streng, sondern betritt die Bühne, um dem Liebespaar behülflich zu sein; sie ist nicht mehr Kokette und hat keine anderen Interessen als diejenigen der Heldin. Dass dies auch der Charakter der Dienerin Diamantine im Scenario des Dominique war, ist beinahe sicher, obgleich ihre Rolle wenig ausgeführt ist und neben ihr eine Tante (?) Amelia vorkommt. Ein Teil der Rolle des Vaters der *seconda innamorata* musste wohl bleiben, nicht weil er für die Handlung unentbehrlich war, sondern weil die betreffende Scene Lachen erregte, die Scene nämlich, worin der fingierte Arzt mit dem wirklichen konfrontiert wird. Bei Molière hat *„un avocat"* diese Rolle, die wenig detailliert ist, bei Boursault der *habile médecin* Canteas. Die Scene ist aber bei letzterem nicht sehr unterhaltend. Es war ferner nötig, dass jemand da sei, um den hinein- und hinausspringenden Arzt zu beobachten, und da der Diener des Capitän weggeschafft wird, übernimmt diesen Teil seiner Rolle der Diener des Vaters der Heldin. Dadurch wird ein typischer Charakter der italienischen Bühne durch einen typischen Charakter der französischen ersetzt. Der *Zanni*, der *Flautino* mit seinen lazzi macht dem *Philipin*, dem *Gros-René* Platz, und dieser zeigt gleich, wie viel mehr Verstand er hat, als sein Herr und fährt fort, diesem guten Rat zu geben.

Die Komödie Boursaults steht bekanntlich der Farce Molières so nahe, dass es der Erklärung des Autors bedarf, er habe ein italienisches Stück treu übersetzt, damit man sie nicht für eine poetische Bearbeitung des Molièreschen Stückes hält. Er liess sie zuerst im November 1661 im Hôtel de Bourgogne aufführen. In der Vorrede zur Ausgabe vom Januar 1665 bemerkt er: *„Le sujet est italien; il a été traduit en notre langue, représenté de tous côtés; et je crois qu'il est plus beau de ma façon que d'aucune autre, à cause qu'outre la traduction, qui en est fidèle, il a encore la grâce de la poésie. Il est vrai qu'on la représente au Marais, mais quoiqu'il soit en vers, on peut dire que la poésie ne lui a*

---

das Ende der Unterhaltung meldet, wie auch sonst bei Lope das geschieht (vgl. den Schluss der Komödien *Nuevo Mundo, Enredos de Celauro* etc.), während Trufaldino viel weitläufiger und dabei spasshaft spricht.

point donné de grâce; véritablement les nouveaux acteurs qui sont entrés dans cette troupe l'ont apporté de Flandres, et c'est pour cela que le langage de cette pièce est si corrompu (citiert nach Despois I, S. 50, Note). Die Parfaicts (*Histoire du Théâtre-François*, Band IX, S. 83) führen aus: *Le Médecin Volant, Comédie en un acte et en vers, de M. Boursault. Représentée sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, 1661. — Le sujet de cette petite Comédie est tiré d'un Canevas en trois Actes, que les anciens Comédiens Italiens et ceux d'aujourd'hui, ont fait assez souvent paroître sur leur Théâtre. Lucresse aimée de Cléon feint d'être malade. (L'auteur François n'en apprend point la raison.) Fernand, père de Lucresse, envoye chercher un Médecin, survient Crispin, valet de Cléon, qui, pour servir son Maître, s'est déguisé en Médecin, et qui amuse Fernand, en paroissant tantôt en Valet, et tantôt en Médecin. Voilà ce qui donne à la Pièce le titre de Médecin Volant, attendu que Crispin saute d'une fenêtre à l'autre, pour jouer ces deux Personnages. Pendant ce temps, Cléon enlève Lucresse et tout se termine par le mariage des deux Amans.* — Das Zeugnis Cailhavas in Bezug auf diese Komödie wird später erwähnt werden (S. 225).

Es ist bis jetzt das englische Scenario bei Seite gelassen worden, weil dasselbe sowohl viel späteren Datums ist, als auch viele Episoden enthält, die aus anderen Stücken, insbesondere aus späteren Molière-schen entlehnt wurden. Da es ein interessantes Beispiel dieser Wiederbeeinflussung der *Commedia dell'Arte* durch die Komödie Molières darbietet und da es völlig unbekannt zu sein scheint, will ich es hier mit einiger Ausführlichkeit behandeln.

Das Büchlein befindet sich im Britischen Museum und hat den Titel: *Arlecchino prencipe in Sogno ecc. — or Harlequin Prince in a Dream, German Baron, Flying Physician and Pretty Margot. A Comedy. As it is acted at the King's Theatre in the Hay-Market. By the Company of Italien Comedians. London. Printed for T. King. 1726. (Price six-pence.)*

The Argument. Diana Daughter to Pantalon, committed to the Care of Argentine, her Aunt, was so strictly guarded that Silvio her Lover could not find any Convenience either of speaking or keeping Correspondence by Letters. Brighella offers to assist him, by the help of a Country Gaffer, whom he'd procure to introduce into Pantalon's House, being unknown in the City Harlequin is pitched upon; he promises to serve Silvio in the Enterprize and disguise himself under several Personages. But he is discovered by Coviello, attacked by Pantalon, and protected by Silvio and Cintio. Pantalon is obliged to submit and consent to the Marriage of his Daughter with Silvio etc.

Dramatis Personae.

Men.

Pantalon, Father to Diana.
Doctor, Father to Victoria.
Silvio, in Love with Diana.
Cintio, in Love with Victoria.
Brighella, Servant to Silvio.
Harlequin, in Love with Eurilla.
Coviello, in Love with Diana.

Women.

Diana, Daughter to Pantalon in Love with Silvio.
Victoria, Daughter to Doctor in Love with Cintio.
Argentina, Pantalon's Sister.
Eurilla, in Love with Harlequin.

Masters of Arts and Sciences. Footmen and Attendants. Country Labourers. Dancing by Mr. Poitier, Mrs. Anderson and Others. The Scene is in the City of Milan.

Silvio tells love to Diana, and bewails strictness of Diana's aunt to Cintio, who offers help. Brighella tells them there is no other Remedy than to steal her, by introducing some unknown Person into Pantalon's House, adding that he knew a Country Gaffer, Harlequin by Name, who liv'd without the Gate: and how he'd contrive an Invention to get him in the mind. — They find Harlequin, digging, and he tells of his Happiness, — the more because he was to be married to Eurilla, with whose Love he was blest. Brighella comes with 4 laborers shews H. as man on whom the trick is designed and goes. The laborers make H. drunk and then with Brighella carry him off asleep. When he awakes they adore him as prince etc. and have 3 Masters, viz. of Musick, Dancing and Fencing come, who ask H. who shall be the first to give him his lesson. H. is difficult, yet resolves to be dispatch'd and says he will learn all those Arts and Sciences at once. They all exercise at once. H. amongst them gets a Fall, and drubs all the Masters off the Stage. —

Die folgenden Scenen sind sehr abgekürzt und unklar. Am Anfang des zweiten Aktes gesteht Brighella dem Harlequin den Streich, den er ihm gespielt hat, um seinen Beistand für die Liebenden zu gewinnen, und sagt: *Silvio and Cintio promise to settle a Jointure on Eurilla provided he will assist them.* Harlequin verspricht es und verstellt sich als deutscher Baron, um ins Haus Pantalons zu gelangen. Darauf: *Enter Diana and Argentina. Going to the*

Fair. A. tells Diana how to behave herself Modestly etc.[23]) Silvio und Cintio eilen heran und versuchen es, mit den Damen zu sprechen. Argentina wird ärgerlich, schickt zuerst die Diana weg, dann folgt sie ihr. *Coviello* kommt von Neapel an, um die Diana, die mit ihm brieflich verlobt worden war, zu heiraten. Harlequin wird, da er sich als Baron vorstellt, von Pantalon vorgezogen. Dieser entdeckt aber schliesslich die List. Darauf kommen mehrere Scenen, die bloss aus *lazzi* bestehen. Am Ende des dritten Aktes kommt Harlequin, um der Diana einen Brief von Silvio zu überreichen. Er *jumps over Pantalon's Shoulders as he is locking the Door, gets in by Window and immediatly comes out by the Door and between Pantalon's Legs, giving him a Fall, and runs away.* Akt IV bringt Harlequin dem Silvio die Antwort Dianas, in der sie ihm mitteilt, sie werde sich krank stellen und er solle als Arzt kommen. Er schickt statt dessen den Harlequin. Dieser schwatzt über *Phisick* und giebt der Diana *comical Receipts etc.* Einige Lahme kommen als unentgeltliche Patienten. Harlequin stellt Fragen und giebt Verordnungen. Dann stellt er sie alle zusammen und *feigns to set them on Fire, by which they are soon cured and run off the Stage.* Im V. Akt kommt Harlequin — *saying he hath left off the physical Science being so troublesome to him.* Darauf erscheint Pantalon und hält ihn für den Arzt. Harlequin sagt, er sei *pretty Margery Brother to the Physician who was angry with him for his being ignorant.* Pantalon will den Friedensstifter spielen, und es folgen die bekannten Scenen, indem *Coviello* den *Medico volante* beobachtet. Er *desires Pantalon to call pretty Margery to the Window, then the Physician, then both together, which Harlequin performs to the Confusion of Coviello.* In der folgenden Scene, Harlequin als Arzt, *tells Pantalon he should not trust pretty Margery, for he would Steal something from him. Pantalon returns him Thanks and goes into the House to turn him out. Harlequin pulls off the Gown at the Corner and jumps by the window into the House. Coviello puts on the Gown to detect the Roguery. Enter Pantalon and pretty Margery. He reproaches him for being guilty of Theft. Coviello gets between them in the Physician's Habit. Scolds at pretty M. and then discovers himself. P. draws on pretty M.* (Sc. XIV des III. Aktes.) — *Enter Silvio, Cintio and Brighella, then Diana, Victoria and Argentina etc. Silvio and Cintio defend Harlequin. Pantalon is convinced of his Erreur and consents to the Marriage of Diana and Silvio. Victoria is marry'd to Cintio and thus with Mirth ends the Comedy.*

Die späteren Beimischungen in dieser Version sind in die Augen fallend. Dass sie direkt dem *Médecin Malgré Lui, Bourgeois*

[23]) Akt I Sc. 2 des Scen. Le donne escano di casa dicendo andare alla fiera, gli amanti fanno riverenza; Ardelia da'avvertimento a Lucinda; partono le donne, restano gli amanti.

Gentilhomme etc. entnommen wurden, und nicht den Quellen dieser, wäre nicht leicht zu beweisen; aber wenn man an die Beliebtheit der Molièreschen Komödien denkt und an die Vertrautheit der in Paris sich aufhaltenden italienischen Schauspieler mit denselben, so wird man erstere Auffassung für die wahrscheinlichere halten.[24])

Der Kern des Scenario ist gleichwohl alt. Wenn man den zweiten Satz des „Arguments" abändert in: *Brighella offers to assist by playing the doctor, but he is discovered by Coviello etc.*, so könnte dies die knappste Zusammenfassung des alten Themas darstellen.

Vor kurzem hat August Kugel (*Untersuchungen zu Molières Médecin malgré lui*, diese Zeitschrift, Band XX[1], Heft 1, S. 1—72) die Entstehung aller zur gleichen Gruppe gehörenden Komödien, die er die „Diener als Arzt"-Klasse nennt, behandelt. Er erklärt (S. 27 ff.) Lope de Vegas *Acero de Madrid* für die Quelle und Urform der Gruppe[25]) und giebt (S. 8—12) eine Analyse dieser Komödie, auf die ich verweise.

S. 27 bezeichnet Kugel als Grundidee der Gruppe: „Erreichung des Liebeszieles durch Simulierung von Krankheit und Beihilfe eines fingierten Arztes." Dies ist gewiss die Grundidee des *Acero de Madrid*. Hier konzentriert sich das Interesse auf das Liebespaar, der Zweck der ganzen Handlung ist die Vereinigung dieser. Aber in sämtlichen anderen Komödien und Scenarj liegt der Fall anders. Dem Schicksal der Liebenden wird dasjenige des ihnen zu Hilfe kommenden fingierten Arztes gleichgesetzt, an Interesse übertrifft sogar dieses jenes. (Ich lasse hier den dritten Bestandteil der Gruppe Kugels, Akt III der Stegreifkomödie *La Zerla*, ganz bei Seite. Vgl. was Kugel selbst darüber sagt, S. 20 und 21.) Sobald man diese Thatsache fest ins Auge fasst, wird es klar, dass der *Acero de Madrid* allein keinesfalls Quelle und Urform der Gruppe sein kann, da die Rolle des *Dieners als Arzt* darin nicht die Wichtigkeit hat, wie in den anderen Komödien. Vor allem ist kein „fliegender Arzt" da, und dieser hat für die anderen alle sogar den Titel hergegeben. „*El Acero de Madrid*" könnte höchstens eine Quelle sein, aus deren Vereinigung mit einer zweiten die übrigen Formen entstanden.

Unter den Gründen, die Kugel (S. 28) für die Richtigkeit seiner Theorie ins Feld führt, sind einige, die im ersten Augenblick als sehr überzeugend erscheinen. Um die Sache klarer zu machen, wollen wir die von Kugel erwähnten Punkte zugleich mit anderen aufzählen

---

[24]) Wenn der Fall anders wäre, so müsste dieses Scen. zu den *Quellen des Méd. malgré lui* gerechnet werden.

[25]) Auch Ticknor, *Span. Lit.* I, S. 579. Ochoa, Notiz zum *Acero de Madrid Teatro Español* II, S. 349 und Mahrenholtz, *Molières Leben und Werke*, S. 198, führen den *A. d. M.* als eine Quelle — aber des Méd. malgré lui — an. Nur Kugel und Delamp, Moliériste III, 312 halten den *A. de M.* für die Quelle der Gruppe *Médecin Volant.*

und auf die Übereinstimmungen der verschiedenen Bearbeitungen unter sich hinweisen. (Anderes lasse ich vor der Hand bei Seite, z. B. das, was Kugel S. 12 über die Vorbereitung der beiden fingierten Ärzte, des Beltrans von Lope und des Molièreschen Sganarelle, sagt.)

1) Die Tante der Heldin wird als allzu streng bezeichnet: im *Acero de M.*, im italien. Scen., in der *commedia sostenuta* und im englischen Scen. Im franz. Scen. ist die Sache nicht recht klar, man weiss nicht einmal, ob die Aurelia der 1. Sc. die Tante ist. Möglicherweise ist sie die *seconda innamorata*. Jedenfalls ist auch die Dienerin Diamantine noch vorhanden. Dass diese „von vornherein günstig gesinnt und den Liebenden helfend" sei (Kugel S. 18), ist wahrscheinlich, obgleich davon nichts erzählt wird. Sie soll, als sie Arlequin sah (Sc. 1, schon citiert), gesagt haben *c'est lui même* und später *Diamantine apporte l'urine*. Damit ist aber ihre Rolle zu Ende. Aurelia betritt nie die Scene. In der Molièreschen Farce ist die Cousine Sabine freundlich gesinnt, bei Boursault die Dienerin Lise. 2) Die Geliebten versuchen einander zu sehen und sich mündlich zu unterhalten, bevor der Brief abgeschickt wird, worin die Heldin den Plan vorschlägt, eine Krankheit zu simulieren und einen fingierten Arzt holen zu lassen: im *A. de M.* (Akt I, Sc. 1—2), im ital. Scen. I,2, im engl. Scen. II,2. In der *Comm. sost.* gehen die Heldin und ihre Tante spazieren, treffen aber die Herren nicht. Im *A. de M.* warten diese vor der Kirchenthüre, da sie wissen, dass die Damen drinnen sind; in dem ital. wie im engl. Scen. waren die Damen ausgegangen, um sich auf den Jahrmarkt zu begeben (ital. Scen. *Le donne escano dicendo andare alla fiera*; engl. Scen. *Enter Diana and Argentina. Going to the Fair*). Wahrscheinlich lauerten die Liebhaber auf ihren Austritt. 3) Der Brief wird in einem Handschuh verschickt: *A. de M.* I,3; ital. Scen. I,3; *comm. sost.* I,3. Im engl. Scen. wie im französischen scheint der Brief nur dargereicht gewesen zu sein, und in den Farcen Molières und Boursaults wird die List durch die Cousine resp. Dienerin mündlich mitgeteilt, in beiden Sc. 1. 4) Ein zweites Liebespaar erscheint: im *A. de M.*, ital. Scen., franz. Scen. (?), ital. *comm. sostenuta* und engl. Scen. 5) Ein zweiter Bewerber um die Hand der Heldin tritt auf: im *A. de M.*, ital. Scen., ital. *comm. sost.*, franz. Scen. (?) und engl. Scen. 6) Die Krankheit (sic) der Heldin ist im *A. de M.* und im franz. Scenario Verstopfung (Opilation). Dies soll im *A. de M.* den Besuch der Stahlquelle benötigen, im franz. Scen. ist es nur die Veranlassung zu Witzen. 7) Die Urinprobe findet statt: im ital. Scen. I,8; *comm. sost.* I,8; franz. Scen. I,3 (?); Molières *Méd. Vol.* Sc. IV, Boursaults Sc. IX und X. 8) Der angebliche Arzt weigert sich Geld für seine Leistungen anzunehmen, nimmt es aber doch: *A. de M.* I,7; franz. Scen. I,3 (?), Molières *Méd. Vol.* Sc. VIII, Boursaults Sc. XIII.

9) Der Witz des Arztes, der den Puls des Vaters fühlt, begegnet: franz. Scen. I,2; Molière Sc. IV; Boursault Sc. XI. 10) Der zweite Liebhaber konsultiert den fingierten Arzt: *A. de M.* II,2; ital. Scen. II,3; franz. Scen. II,1. 11) Träume werden erzählt: *A. de M.* II,3; ital. Scen. II,4; *comm. sost.* II,3. 12) Es werden vom angeblichen Arzte Musiker geschickt, um die Kranke zu unterhalten: *A. de M.* II,5; ital. Scen. II,6; *comm. sost.* II,5. 13) Die Episode des „fliegenden Arztes" findet sich: ital. Scen., *comm. sost.*, franz. Scen., engl. Scen., Farcen von Molière und von Boursault.

Weshalb und wozu diese Züge?

In Bezug auf den ersten ist zu sagen, es war nötig, dass jemand streng sei, damit die Liebenden zu ihrer List Veranlassung hätten, damit die Komödie überhaupt entstehe. Es war aber nicht nötig, dass irgend eine Verwandte da sei. Der Vater war genug, und im *A. de M.* ist es in der That die Strenge des Vaters, die hinter derjenigen der Tante steht, und welche die ungeheuchelte Strenge ist. Die Tante ist vielmehr da als eine das Lachen hervorrufende Heuchlerin, die, sobald sie selbst einen angeblichen Liebhaber bekommt, sich nicht mehr um ihre Nichte kümmert. Ihr Charakter ist von Lope gut gezeichnet, nicht allzu unerbittlich, da sie schliesslich ihrer Nichte hilft, nachdem sie weiss, dass sie selber betrogen worden ist. Der Charakter ist in den anderen Bearbeitungen viel weniger ausgeprägt, hatte aber gewiss ungefähr dieselbe Bedeutung. In den Farcen Molières und Boursaults, wo allein diese Rolle gekürzt ist, hängt das mit der Vereinfachung der ganzen Handlung zusammen, wodurch auch das zweite Liebespaar und der zweite Bewerber der Heldin weggeschafft werden. In den beiden italienischen Versionen (*Scenario* und *commedia sostenuta*) ist die Verwickelung am allergrössten, da auch der Vater der zweiten Geliebten dabei ist, und der Vater der Heldin im Scenario um die Hand der *seconda innamorata* wirbt. Diese Charaktere sind alle für den Gang der Handlung ganz entbehrlich. Es war aber bekanntlich eine Eigentümlichkeit der italienischen Bühne, mehrere Liebespaare neben einander darzustellen. Bei Lope kommt das nicht oft vor.

Dass die Geliebten zuerst andere Möglichkeiten versuchten, mit einander zu reden, ehe sie es wagten, zur List zu greifen, ist ganz natürlich. Die Scene vor der Kirchthüre bei Lope ist eine reizende, ihr dem Sinne nach am nächsten stehen die Andeutungen der beiden Scenarj, des italienischen und des englischen.

Dass der *A. de M.* und die italienischen Versionen einander nahe stehen, beweist ferner die Thatsache, dass hier wie dort der Brief in einem Handschuh verschickt wird.

Dass die Heldin auch im franz. Scen. angeblich an Verstopfung leidet, wird von Kugel als einer der wichtigsten Beweise dafür be-

trachtet, dass die ganze Gruppe dem *A. de M.* nachgeahmt ist. Er sagt S. 28: „dieser Zug, der, bei Lope logisch und wohlbegründet, in den späteren Komödien nicht mehr recht verständlich ist und doch bewahrt wird, sei eine treffliche Stütze für seine Annahme." Hier ist aber verschiedenes einzuwenden; in erster Linie, dass der Zug sich nur bei Domenico wiederfindet. Es ist wahr, wie Kugel sagt, dass Lucrèce in Bours. *Méd. Vol.* Ac. VIII *se plaint du ventre*, aber das Symptom ist nicht selten genug um viel zu beweisen.

Dass ferner die *gravidanza* der Lucinda im ital. Scen. „unzweifelhaft desselben Ursprungs und eben nichts als eine absichtliche Vergröberung seitens der Commedia dell'Arte" sei (Kugel S. 28), ist viel behauptet. „Absichtlich" ist der Zug keineswegs, da man ihn gleich vergisst. Vielmehr hat hier Neri Recht, der ihn *non senso — intrusione cervellottica di qualche comico* nennt (*Giorn. Stor. it.* I, S. 76, 77). Dass das Scen. nicht fehlerfrei ist, zeigt auch die Thatsache, dass die Tante als Nichte bezeichnet ist.

In der *Com. sost.* leidet die Isabella an Podagra, und die Lucile Molières hat *grandes douleurs à la tête, aux reins* (Sc. V); auch das erste beste Symptom.

Ferner, die Stahlquellen machten es doch nicht nötig, dass man gerade die Verstopfung als Krankheit auswählte, da Stahlwasser nicht für Magenkrankheiten, sondern namentlich für Blutarmut, Nervenkrankheiten und Rheumatismus empfehlenswert ist. Für einige Magenkrankheiten ist es sogar schädlich.[26])

Dass der A. de M. und das Scenario zufälligerweise auf dieselbe Krankheit verfallen sind, ist aber nicht anzunehmen, nur war die *„Opilation"* dazu da, damit der *Spaziergang* zur Quelle den Liebenden Gelegenheit biete, sich zu treffen. Auch im ital. Scen. gehen die Damen spazieren, und gerade nach dem ärztlichen Besuche (Akt I, Sc. 8) verordnet Domenico *une petite promenade à pied* (Schlussscene). Sganarelle sagt *Je crois qu'il serait nécessaire que votre fille prit un peu l'air* (Sc. V), obschon hier wie bei Boursault der Plan der ist, das Mädchen in ein Zimmer zu bringen, das es dem Liebhaber erleichtern soll, sie zu entführen. (Ob Cola das Spazierengehen verordnet, ist nicht sicher nach den Worten: *Esce Ardelia con l'orino, sopra la quale discorre Cola con molti aforismi sciocchi. Donne per strada a far esercizio*).

Andere Züge, die Kugel hätte erwähnen können, sind das Vorkommen der Musiker und der Träume. Im *A. de M.* ist diese Episode ganz unbedeutend, obschon poetisch: Akt II, Sc. 3

Beltran¿ Hoy donde has andado?
Belisa. Fuí
Hasta la casa del campo,

[26]) Hier müsste man allerdings die Ansichten der damaligen Ärzte in Berücksichtigung ziehen.

En cuyas flores me estampo,
Y un hora me duermò alli.
Pareciome que soñaba
Que un angel en hermosura,
Talle y descrecion me hablaba.
Que mil cosas me decia,
Jurando tenerme amor,
Y por Dios, señor doctor,
Que el alma me enternecia,
Quiso abrazarme tambien,
Y desperté.
Belt. Aquel jarabe,
Como es tan blando y suave,
Alegra la sangre bien.

Hier, wie in der Erwähnung der „*Opilacion*" steht dem *A. de M.* das franz. Scen. am nächsten, obgleich der Traum da ganz sinnlos ist: *Je frappe ensuite à la porte d'Eularia, elle me dit qu'elle a fait un songe qui l'a fort tourmentée, je lui dis, que le près dont elle a rêvé, est son lit, que les montagnes sont les cheminées de la maison, les fleuves, les debordemens de son ventre, le serpent qui l'a piquée, c'est le mal qu'elle souffre, et que la blanche colombe qui a chassé le serpent, c'est moy, qui détruirai la cause de tous les maus. Ils me demandent d'où proviennent les songes, je répond, du sommeil; et le sommeil? de l'envie de dormir, etc.* Dies erscheint als eine verworrene Erinnerung, vielleicht noch teilweise parodiert, an etwas dem Traume der Belisa Ähnliches. Ich halte die Wiedergabe im franz. Scen. daher für älter als die eigentlich viel vernünftigere Version des ital. Scen. und der *comm. sost.*

Auch die Episode der Musiker weicht in beiden Texten ab. Bei Lope erweckt die Musik im Herzen des Vaters Gedanken an die Heirat der Tochter, in den ital. Bearbeitungen sind es die Liebhaber, die als Musiker verkleidet ins Haus gelangen, jedoch ohne etwas auszurichten. Im Scen. steht nur: *Gl'innamorati da sonatori — dicano esser mandati dal medico Marzocco, Ubaldo gli manda in casa* (II,6); in der comm. sost. *Ardelio, Noi siamo due sonatori che mandati da un medico alla casa di V. S., per sonare a una ammalata. Magnifico. Si, si, lo so, entrate di dentro, e chiamate Isabella ò vero Rosetta, e fate l'obbligo vostro. Florindo. Adesso entriamo venite compagno. Mag. Come vi domandate per gratia. Ard. Io sono Orfeo, e questo mio compagno Anfione. Mag. Andate.*

Es bleibt eine Episode, die dem *A. de M.*, dem franz. Scenario und den Farcen Molières und Boursaults gemeinsam ist, nämlich die des Arztes, der sich weigernd das Geld annimmt. Da man es für ausgemacht halten kann, dass die französischen Versionen alle auf

die italienische Überlieferung zurückgehen, so könnte es einem sonderbar erscheinen, dass dieser in den italienischen nicht vorhandene Zug wieder in den französischen Stücken auftaucht, um so mehr, da er sich auch *Pantagruel*, Buch III, Kap. 34 findet. Es kann sein, dass er ein ursprünglicher war und von der Urquelle in die genannten Stücke gekommen ist, während die uns erhaltenen italienischen Texte aus einer Mittelform schöpften, die wir nicht mehr haben. Diese Erklärung ist aber nicht nötig, da solche Stellen auch sonst vorkommen. Es war den mittelalterlichen Ärzten, da sie Priester waren, untersagt, Geld anzunehmen, aber sie thaten es doch oft genug, und deshalb derartige Anspielungen.

Die Episode des „fliegenden Arztes" ist, wie schon gesagt, in allen Bearbeitungen, ausgenommen den *A. de M.* und das franz. Scen., zu einem wichtigen Bestandteil der Farce geworden. Sie stimmt auch in allen überein. Über ihren Entstehungsort kann kaum ein Zweifel bestehen. Sorels *Francion*, dessen erste Ausgabe von 1622 datiert, enthält zwei Anspielungen auf ähnliche Dinge: 1) in Buch X geht *Francion*, als Arzt verkleidet, zu seiner Geliebten, der Joconde (der Name ist italienisch), die sich krank stellt, und nachdem es ihr besser geht, spielt er ihr auf seiner Laute etwas vor (cf. die Episode der Musiker). Die ganze Scene kommt einem wie eine Erinnerung an eine *Commedia dell'Arte* vor. Und 2) Buch XII macht *Francion*, der sich mit seinen Freunden in Rom aufhält, die Bekanntschaft eines gewissen Bergamin. Von diesem heisst es: *avoit été comédien en sa jeunesse, et étoit estimé le premier de sa profession. — L'on disoit aussi qu'il n'étoit pas nécessaire qu'il fût plus longtemps avec une bande de comédiens, puisqu'il étoit capable de jouer une bonne comédie lui seul. Et pour dire la vérité, l'on ne se trompoit point en cela, encore que l'on ne le dît pas à bon escient, car il y avoit de certaines pièces qu'il avoit faites exprès, lesquelles il jouoit quelquefois sans avoir besoin de compagnon — il faisoit une momerie si plaisante et montroit agreablement son artifice, représentant trois ou quatre personnes qui se parloient l'un à l'autre sur le théâtre: il avoit là des robes, des manteaux et des bonnets dont il changeoit promptement devant tout le monde, sans s'aller cacher derrière le rideau.*

Auch in seinem *Palais d'Angélie* (*Nouvelle d'Olynte* S. 305 bis 462 und wieder S. 758 ff.; die *Nouvelle* ist vom Jahre 1622) lässt Sorel den Léonil als italienischen *Operateur* verkleidet zu der Olynthe, die aber wirklich krank war, gehen.[27]) Sorel pflegte wahrscheinlich den Aufführungen der Truppe des J. B. Andreini ums Jahr 1621 beizuwohnen und sah daselbst kleine Farcen wie die vom *Medico Volante* (cf. Emile Roy *Charles Sorel*, S. 44).

---

[27]) Vgl. Molières *Amour Médecin.*

In Gherardis *Recueil Général de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par les Comédiens italiens du Roy* (welches freilich erst 1700 gedruckt wurde, aber zweifellos Stücke weit früheren Datums enthält) Band I, S. 279 ff. steht ein Canvas: *Isabella Médecin.* Die Heldin erklärt dem Liebhaber Cinthio, sie könne sich nicht mit ihm verheiraten ohne die Einwilligung ihres Bruders, der ein sehr berühmter Arzt sei. Nachdem Cinthio sich bereit erklärt hat, mit diesem Bruder zu sprechen, kommt sie[28]) selbst als Arzt und spielt in einer Reihe von Scenen abwechselnd die beiden Rollen.

Am überzeugendsten ist das Zeugnis Sarasins in *Epistre à Monsieur le Comte de Fiesque.* (Die Sammlung wurde 1657 gedruckt, aber das Gedicht enthält Anspielungen auf den „neuen" *Jodelet* von Scarron, und sowohl *J. le Maître Valet* wie *J. Duelliste* wurden zuerst 1645 aufgeführt):

Encore faut-il te parler du Théâtre
Où tu soulois par fois t'aller esbatre
Au temps passé. Tousjours y sont Farceurs
Italiens, bons et beaux Gaudisseurs.
Tousjours y sont le fameux Scaramousse,
Grand Médecin, qui ne va point en housse,
Mais vole en l'air comme un esprit malin,
Aurelia, Pantalon Mioo,
Virginia, caro filioo
Lucille enfin au visage malade etc.

Es gab also vor 1622 italienische Schauspieler, die Rollen spielten, welche wenigstens der des „fliegenden Arztes" sehr ähnlich waren, und dieselben in Frankreich einführten. Und um 1647 (?) war zweifellos der „fliegende Arzt" daselbst Bühnenfigur.

Noch eine italienische und aus Italien nach Frankreich übertragene Episode wird die der Urinprobe sein, die sich überall findet, ausgenommen in dem *A. de M.* und dem englischen Scen. Da die Praxis der Ärzte in dieser Beziehung überall gleich war, so hat man freilich dieselbe überall auf der Bühne verspotten können, aber am häufigsten und am frühesten geschah dies in Italien. Vgl. darüber Bartoli, *Scenarj*, Einl. S. XIII und d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Band I, Kap. XIV, S. 584, 585. In der *Rappresentazione di un Pellegrino* z. B. (citiert nach *Origini del teatro it.* II, S. 384) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts ist zu lesen:

Maestro Elia, guardate questa orina
E quel che ve ne par, se l'è quartana
— Qui mi par mescolata medicina,
E non intendo se febre è terzana — —

[28]) Cf. *Malade imaginaire* Sc. 8 und 9 des 3 Aktes.

M'aspetta ch'io mi metta un po' gli occhiali
Non ti diss'io che gli ha troppo beuto?
E vedi ch'egli è pien quest'orinale:
Ma veramente egli ha il mal del sternuto ecc.

Auch in Castellano Castellanis *San Tommaso* (15. Jahrhundert) betreten zwei Ärzte die Bühne, grüssen einander spöttisch und gehen zum Kranken. Darauf un Medico: *Avete voi conservata l'orina.* Später findet eine Beratung der Ärzte statt, worin es heisst: *Multa sunt in infirma investiganda: Qualitas, pulsus, stercus et urina etc.* (d'Ancona, *Origini* I, S. 584). Ferner kommen im *San Venanzio, Sant'Agnese* etc. solche Stellen vor, sowie in manchen Novellen (z. B. Sacchetti CLXVII, *Novelliero italiano*, Venedig 1754, Band I, S. 333).

Die Episode ist im Scen. des Domenico und bei Boursault unfeiner als sonst. In der Farce dieses Autors geschieht das Trinken zweimal (Sc. IX und X) und auch Domenico verlangt in der letzten Scene eine zweite Urinprobe, von der er trinken will. Es war selbstverständlich eine der Stellen, an denen am meisten improvisiert oder auch am meisten ausgelassen und gemildert werden konnte, je nach dem Geschmack der Schauspieler oder des Publikums.

Ein den drei französischen Bearbeitungen eigener Witz, der darin besteht, dass der Arzt den Puls des Vaters statt den der Tochter fühlt, ist für die Geschichte des Stückes bedeutungslos. Es handelt sich um einen Einfall irgend eines Komikers, der beim Publikum Glück hatte und deshalb übertragen wurde. Möglich ist, dass er in der uns verloren gegangenen italienischen Version sich fand, aus der Molière und Boursault direkt schöpften. Aber da er zuerst von Molière überliefert wird, könnte er auch diesem zuzuschreiben sein.

Nun wollen wir die von Kugel gestellte und bejahte Frage: Ist der *Acero de Madrid* die Quelle der Gruppe „Diener als Arzt"? noch einmal erwägen.

Kugel sagt (S. 28 oben) unter Hinweis auf Bartoli *(Scenarj inediti* Einl. S. CXXIX), es wäre den Italienern leicht gewesen, entweder in Italien oder in Spanien selber die Geschichte des ursprünglichen „Diener als Arzt" kennen zu lernen, da seit der Zeit Philipps II. italienische Stegreiftruppen sich nach Spanien begaben und gleichfalls viele Spanier sich in Italien aufhielten. Gewiss, und es kann nicht b e w i e s e n werden, dass die Italiener die Geschichte nicht von den Spaniern hatten, jedenfalls vor der Hand nicht; aber es ist ebenfalls nicht zu beweisen, dass das Gegenteil der Fall war. Während der ganzen Periode stand Spanien unter dem Einflusse Italiens und nicht umgekehrt. Auch die Anwesenheit des zweiten Liebespaares weist nach Italien hin. Die Personen entsprechen ganz denjenigen, die den Bestandteil einer italienischen Stegreiftruppe bildeten: *prima e seconda innamorata*, ihre Liebhaber und Väter, Capitan etc. Lope hat auch bisweilen, aber seltener, das zweite

Liebespaar. Verkleidungen kommen natürlich auch sonst bei ihm vor. Zwei seiner Komödien sind in dieser Beziehung dem *A. de M.* etwas ähnlich: *Los Ramilletes de Madrid*, worin der Liebhaber als Gärtner zu seiner Geliebten gelangt (vergl. Schack, *Gesch. d. dram. Lit.* II,373) und *El Cavallero de Olmedo* (Schack ib. II,362). In letzterer giebt die Heldin vor, Nonne werden zu wollen, und der Geliebte schickt sogar zwei ihm ergebene verkleidete Personen, eine Frau in geistlicher Tracht und seinen Diener als Lateinlehrer, welche Briefe überbringen. Doch ist der Ausgang des Stückes eher tragisch.

El Acero de Madrid gehört zu den vor 1603 entstandenen Stücken Lopes (s. oben). Da wir vor 1621 keine datierbaren Spuren des Themas in Italien finden, so ist es möglich, dass es von Lope erfunden und durch Stegreiftruppen nach Italien gebracht worden ist. Doch ist die innere Wahrscheinlichkeit dagegen. Lope hat mehrmals aus italienischen Novellen geschöpft, die wir noch kennen. Im vorliegenden Falle ist keine als Quelle passende bekannt, doch möchte ich folgendes zur Erwägung stellen: *Decamerone*, Giorn. IX. Nov. II. wird die Geschichte einer feinen lombardischen Witwe erzählt, die *voleva haver nome della più honesta donna della città, non perchè così fosse, ma perchè si sapea più cautamente celare: perciochè era innamorata d'un Medico, il quale spesso la visitava pubblicamente il giorno, hora come Medico, facendo colei sembiante d'esser alquanto inferma* — etc. — Schliesslich kommt die List dadurch an den Tag, dass man den abgelegten Mantel des falschen Arztes entdeckt. — Das liegt recht weit von unserem Thema ab, doch möchte ich es als die erste erreichbare Form desselben betrachten. Man könnte es „Erreichung des Liebeszieles durch Simulierung von Krankheit" nennen. Indem die Krankheit fingiert ist, der Arzt nicht, ist es eine Art Seitenstück zur Erzählung der Çukasaptati, die Kugel (S. 35) citiert und worin die Krankheit eine wirkliche ist, der Arzt dagegen fingiert. Das Thema ist so einfach, dass es in vielen Ländern und zu vielen Zeiten hat unabhängig entstehen können und wahrscheinlich entstanden ist. Ich betrachte es aber nur in Italien. Von dieser Form zu der anderen, worin sowohl der Arzt wie die Krankheit fingiert sind, ist nicht weit. Diese Stufe repräsentiert Sorels *Francion* (schon citiert, S. 220. Sein *Léonil* ist anders, da die Heldin wirklich krank war). Meiner Ansicht nach ist das Abenteuer Francions die Wiedergabe einer kleinen dramatisierten Novelle, worin ein fingierter Arzt zu seiner Geliebten gerufen wird, die eine Krankheit heuchelt. Unter diesem Vorwande spricht er mit ihr und empfiehlt ihr als Mittel zur Genesung die Pflege der Musik. Ein zweites Mal kommt er nun unter der Maske eines Musikers, um auf diese Weise seine Pläne weiterzuspinnen. (Vergl. Molières *Amour Médecin*).

In einem weiter entwickelten Stadium dieser Geschichte schickt der Liebhaber seinen verkleideten Diener, der als Heilmittel Musik vorschreibt, und der Liebhaber selber geht dann als Musiker. Davon

ist keine Darstellung auf uns gekommen, aber Spuren giebt es genug; z. B. in *Les Intrigues d'Arlequin* (citiert von Cailhava, *Art de la Comédie* III, S. 505) geht der Diener Arlequin als Musiker, erzählt in den von ihm gesungenen Liedern und in Gegenwart des Vaters alles Nötige und empfängt sogar auf dem gleichen Wege die Antwort für seinen Herrn (eine Idee, die Molière in *Malade Imaginaire* II,6 anwendet). Diese Form würde für eine Farce besser passen, da sie mehr Personen, insbesondere auch die das Lachen erregende Figur des Dieners auf die Bühne bringt. Es mögen viele Varianten entstanden sein, darunter, wie ich glaube, eine, wonach der Arzt zum zweiten Male zum Besuche kommt und den Vater unterhält, während die Tochter mit ihrem Liebhaber entflieht. Als der Vater alles entdeckt, will er sich an dem Diener rächen, den aber der Liebhaber rettet. Damit zu vergleichen wäre die Schlussscene von Cyrano de Bergeracs *Pédant Joué*.

Eine ähnliche Farce, worin vielleicht die Episode vom Liebhaber als Musiker schon ihre Bedeutung verloren hatte (während sie sich in anderen Farcen weiter entwickelt), und worin schon die ganze Anlage der Commedia dell'arte — zweites Liebespaar, Capitan etc. — sich findet, wurde, wie ich glaube, um das Ende des 16. Jahrhunderts von einer wandernden italienischen Stegreiftruppe nach Spanien gebracht. Lope kannte dieselbe und machte daraus seinen *Acero de Madrid*. Vielleicht ist der Zug, dass die Heldin an Verstopfung leidet, von Lope erfunden und von den italienischen Schauspielern aus ihrem von ihm verbesserten Drama wieder entlehnt worden. Da es auf die Art der Krankheit nicht ankam, konnten verschiedene Bühnentraditionen entstehen, von denen jeder Komiker diejenige auswählte, welche für seine Zwecke resp. Witze am besten sich eignete. Aber es ist auch möglich und sogar meiner Ansicht nach wahrscheinlicher, dass die Krankheit der Heldin dieser verlorenen italienischen Farce schon die erwähnte war und dass das Scenario Domenicos hierin — und nicht hierin allein — einer älteren Tradition folgte als die beiden italienischen Bearbeitungen.

Die Episode des „fliegenden Arztes" kommt, wie schon bemerkt worden ist, im *A. de M.* nicht vor. Auch im französischen Scenario wird sie nicht überliefert. Das Scenario ist zwar nur ein Fragment, doch könnte es Bedenken erregen, dass gerade diese Scenen, worin der Domenico die Hauptrolle spielen müsste, fehlen. Das Scenario scheint nicht verstümmelt zu sein. Vielmehr sind nur die Hauptzüge notiert worden, Züge, wie sie die in Frage stehenden Scenen doch wohl repräsentiert hätten. Ferner, das Zeugnis Desboulmiers, wie dasjenige Cailhavas ist unklar. Desboulmiers sagt: *La situation qui donne le titre à la pièce est une lettre qu'Arlequin (déguisé en médecin) doit remettre à l'amoureuse; la porte lui étant interdite, il entre et sort plusieurs fois par la fenêtre* (*Hist. anecdotique et raisonnée du théâtre italien* s. Despois I, S. 49. Das Buch Desboulmiers

steht mir nicht zur Verfügung; ich glaube, dass das in Parenthese hinzugefügte *déguisé en médecin* von Despois stammt). Dies ist merkwürdig. Wenn man die citierten Aufzüge des Scenario liest, so kann man nicht glauben, dass solch eine Scene der daselbst als erste angeführten voranging, da Arlequin hier erst am Ende verspricht, sich zu verkleiden. Vielmehr kommt die Scene später vor; und im englischen Scenario ist etwas, was ihr ähnlich sieht, nämlich die Scene am Ende des 3. Aktes, in der Harlequin, der Diener, einen Brief bringt und in der er *jumps over Pantalon's Shoulders as he is locking the Door, gets in by Window and immediately comes out by the Door and between Pantalon's Legs giving him a Fall, and runs away* (S. 214).

Dieses Springen vom Fenster zur Thüre haben vielleicht die Parfaicts im Sinne gehabt, indem sie sagen *Crispin saute d'une fenêtre à l'autre* (S. 212). Das Springen hätte genügt, um dem Stücke seinen Titel zu geben, und ich halte es nicht für nötig mit Kugel (S. 19) anzunehmen, dass Desboulmiers sich geirrt habe, oder an eine andere Form gedacht habe als diejenige, die wir in der Gueullette-schen Übersetzung im wesentlichen noch besitzen. Dass das Springen im engl. Scen. geschieht, bevor der Valet sich als Arzt verkleidet, dürfte von geringem Belang sein, da die Form schon eine spätere ist, in der vieles zusammenfliesst, und in der man wohl die ältere Episode des „Fliegens" neben der neueren hat beibehalten wollen.

Für diese Ansicht spricht auch Cailhavas Unklarheit in Bezug auf den Schluss des franz. Scen. Was er *Art de la Comédie* III, S. 282 und S. 252 citiert, entspricht beinahe wörtlich dem Scenario. Darauf bemerkt er, indem er vom Schluss dieses ihm scheinbar gut bekannten Scenario berichtet: *Pantalon veut lui donner de l'argent; il dit qu'il n'en veut pas, et tend la main par derrière. Pendant ce temps-là Octave enlève Eularia. On veut faire pendre Arlequin; mais Pantalon donne son consentiment au ravisseur de sa fille, et tout s'accommode. — Dans la scène qui donne le titre à la pièce, Arlequin, en sautant par une fenêtre, trouve le moyen de paraître aux yeux de Pantalon tantôt sous l'habit de Médecin, tantôt sous le sien. Nous aurons besoin de le citer ailleurs; faisons voir présentement que Boursault a copié jusqu'aux défauts du canevas italien.* Dies klingt wieder, als ob ihm die Episode bekannt wäre, aber an der einzigen Stelle, wo er in dem erwähnten Buche darauf zurückkommt, citiert er (Band III, S. 511—517) *Boursault.* Er scheint überhaupt die beiden Überlieferungen als eine zu betrachten, da er *l. c.* S. 510 sagt: *Voyons présentement les scènes italiennes sur lesquelles Molière a calqué les siennes* (im *Malade Imaginaire*); *ou, pour mieux faire, voyons Boursault qui a traduit l'Arlecchino Medico volante* etc. Dass er sich irgendwie geirrt, ist sicher, da er selber sagt, man wolle den Arlequin hängen, was bei Boursault nicht vorkommt, wohl aber bei Molière. Auch sein *pendant ce temps-là*

ist sehr unbestimmt und kann kaum auf eine so bedeutende Scene wie die des „fliegenden Arztes“ bezogen werden. Ich glaube also, 1) dass das, was Cailhava citiert (*Art de la comm.* III, S. 282 und 252) nicht der Form der italienischen Farce entnommen war, nach der Boursault seine Komödie schrieb (oder übersetzte); 2) dass diese Form keine der bis jetzt bekannten ist[29]; 3) dass das, was Cailhava citiert, dem Scen. Domenicos entnommen ist; 4) dass dieses Scenario eine alte Form[30] darstellt, worin die Episode, die wir als die des „fliegenden Arztes“ kennen, nicht vorkam; 5) dass das englische Scenario die frühere Gestalt des „fliegenden Arztes“ neben der späteren darstellt. Als Seitenstück zu diesem Falle der Beibehaltung von Zügen früherer und späterer Epochen im englischen Scenario möchte ich die Thatsache bezeichnen, dass dasselbe den Arzt, wie Molière im *Méd. Vol.* es thut, „fliegen“ lässt, indem es die Rolle des Arztes nicht dem Diener, sondern einem vom Diener aufgefundenen Bauern zuweist (vgl. Molière in *le Méd. malgré lui*). 6) Endlich glaube ich, dass das franz. Scenario annähernd diejenige Form der Farce darstellt, in welcher sie nach Spanien gebracht und hier von Lope übernommen wurde. Alte und beiden gemeinsame Züge sind: a) die „*Opilation*“, b) die Form der Träume, c) das Fehlen der Episode des eigentlichen „fliegenden Arztes“.

Der „fliegende Arzt“ wurde wahrscheinlich erst in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts erfunden und zwar von irgend einem *Bergamin*, der sein Talent, die Stimme schnell zu verändern, beim Publikum zur Geltung bringen wollte. Wie die Episode „aus den beschränkten örtlichen Verhältnissen der Stegreifbühne“ hätte entstehen können, wie Kugel (S. 17, 28 und 29) meint, ist nicht recht begreiflich.

Dass Lope dieses Thema nicht erfunden, sondern bloss übernommen habe, dürfte an sich nicht so erstaunlich sein, da er sicher aus anderen uns unbekannten Novellen und dergleichen geschöpft hat. Schack sagt (*l. c.* II,338): „*El marmol de Felisardo* zeigt in der Handlung auffallende Verwandtschaft mit Shakespeares *Wintermärchen*; da letzteres bekanntlich aus Robert Greens *Pleasant History of Dorastes and Fawnia* geflossen ist, so muss vermutet werden, dass in diesem Roman eine uns unbekannte ältere Novelle, aus der auch Lope geschöpt, benutzt sei.“ Ebenso vermute ich, dass dem *Acero de Madrid* eine uns in der Form, in der Lope sie kannte, unbekannte italienische Stegreifkomödie zu Grunde liegt; und weiter, dass diese Komödie auf eine italienische Novelle zurückging, von der wir nur undeutliche Spuren haben und die in ihrer ersten Gestalt der Novelle II des 9. Tages des Decamerone nicht unähnlich war.

---

[29]) Ich glaube, wie andere vor mir, dass Boursault doch nicht Molières Farce plagiert hat. Vgl. Kugel S. 25 und 26. Dass ich nicht alle seine Gründe anerkenne, geht aus dem, was anderswo gesagt worden ist, hervor.

[30]) Also der Meinung Kugels entgegen, da er (S. 12) das ital. Scen. für älter als das franz. Scen. hält.

Die Bemerkungen August Baluffes in *Autour de Molière* (Kapitel über *Le Médecin Volant*) sind nicht sehr überzeugend. Er meint, dass die Einrichtungen des Hauses, welches der Fürst von Conti zu Pézénas bewohnte, Beweise liefern, dass die Farce zuerst daselbst aufgeführt wurde. Dieses Haus *est composée de trois beaux appartements dont le plus considérable donne sur une parterre, où l'on descent par une terrasse.* Baluffe citiert das handschriftliche Register der *États de Languedoc*, welches berichtet, wie verschiedene vornehme Herren der Gegend *députés par les états pour complimenter S. A. R. le prince de Conti, se rendirent en l'hôtel de M. d'Alfonce, où logeoit le dit seigneur. Le prince de C. les reçut à la porte du vestibule qui regarde la cour, et après les avoir fait entrer, leur dit qu'il était forcé de les recevoir en cet endroit, parceque sa chambre était dans un extrême désordre à cause de la comédie* etc. Dazu (S. 99) *Que voit-on dans le Médecin Volant? La scène se passe dans la chambre de Gorgibus — comme dans celle de Conti, et Gorgibus dit: „Nous avons un fort beau jardin, et quelques chambres qui y répondent"* (Sc. 5). *En outre, la maison comprend plusieurs corps de logis, dont un appartement au bout du jardin, où Sganarelle envoie Angélique prendre l'air. Il se pourrait bien que Molière, qui faisait constamment intervenir dans ses pièces l'actualité et la réalité les plus immédiates, n'eut pas cherché pour son Médecin Vol. d'autre décor que l'hôtel d'Alfonce lui-même. Ce ne sont là, toutefois que de simples conjectures. Il y aurait témérité à faire fond sur ces ressemblances de localité pour assigner une date précise aux premières représentations du Méd. Vol.* Ja freilich! insbesondere da die Farce, gleichviel ob sie zuerst in Pézénas während der Sitzung, die vom 4. November 1655 bis 22. Februar 1656 dauerte, oder anderswo aufgeführt wurde, nur eine gewöhnliche Bühne verlangte, ohne dass die von den Schauspielern erwähnten Ortschaften sich notwendigerweise in der Nähe befanden! Man könnte eine ähnliche Ansicht über den Entstehungsort des *Cid* aufstellen, indem man einen Palast mit zwei passenden Zimmern in der Nähe einer Stadt und in einer Landschaft entdeckte, in welcher ein Kampf stattfinden konnte.

Was Baluffe über die Beeinflussung Molières durch den Streit zwischen den Ärzten der Fakultät von Paris und denen von Montpellier sagt, hat mehr für sich. Dieser Streit fing 1644 an, indem er durch den Prozess der Pariser Ärzte gegen Théophraste Renandot direkt veranlasst wurde. Auf Seite dieses stellte sich die Fakultät von Montpellier. Es folgte ein Sturm von Reden, Broschüren etc. Rivière, Courtaud und andere, die für Montpellier, Riolan und Gui Patin, die für Paris eintraten, tadelten gegenseitig aufs heftigste ihre medizinischen Gewohnheiten. Und beide Parteien gewiss mit Recht. Paris hielt sehr aufs Aderlassen und verwarf Arzneien, worin Mineralien vorkommen, Montpellier rühmte das Clystier und wollte

nichts von vegetarischen Mitteln hören. Ein neuer Ausbruch des Streites fand gerade zur Zeit statt, in der die Molièresche Truppe in der Gegend war und wurde durch eine Schrift hervorgerufen, die im Juni 1654 anonym unter dem Titel *Seconde Apologie de l'Université de médecine de Montpellier* erschien.

Es sind von diesen Streitigkeiten Spuren bei Molière zu finden, z. B. Sc. IV, wo Sganarelle sagt: *Je suis le plus grand, le plus habile, le plus docte médecin qui soit dans la faculté végétable sensitive et minérale.* Soll das nicht heissen: in den Fakultäten von Paris und Montpellier? Die *Seconde Apologie* bemerkt gegen die Pariser Ärzte: *Vous n'êtes qu'une poignée de petits nains et avortons auprès de ces grands géants.* So Sganarelle: *Tous les autres médecins ne sont, à mon égard, que des avortons de médecine.* Und sein *J'ai des talents particuliers, j'ai des secrets* könnte wohl eine satirische Anspielung auf die Thatsache sein, dass Languedoc solchen Geheimnissen sehr günstig war.

Aber dass Sganarelles Lateinreden aus dem Streit über die Notwendigkeit dieser Sprache und durch den Vorwurf Gui Patins gegenüber einem Arzte von Montpellier, er sei *peu grammairien*, entstand, ist nicht anzunehmen. Es war von jeher die Gewohnheit der Ärzte der Komödie, lateinisch zu reden, wie viele *Sacre Rappresentazioni* etc. es beweisen: z. B. in der *Rappresentazione di un Pellegrino: Maestro Elia, quest'arte vuol pratica, Essere ardito, e ben ciaramellare, E qualche volta parlare in grammatica In is, in us, in as, e disputare* (d'Ancona *Origini*, I, S. 584).

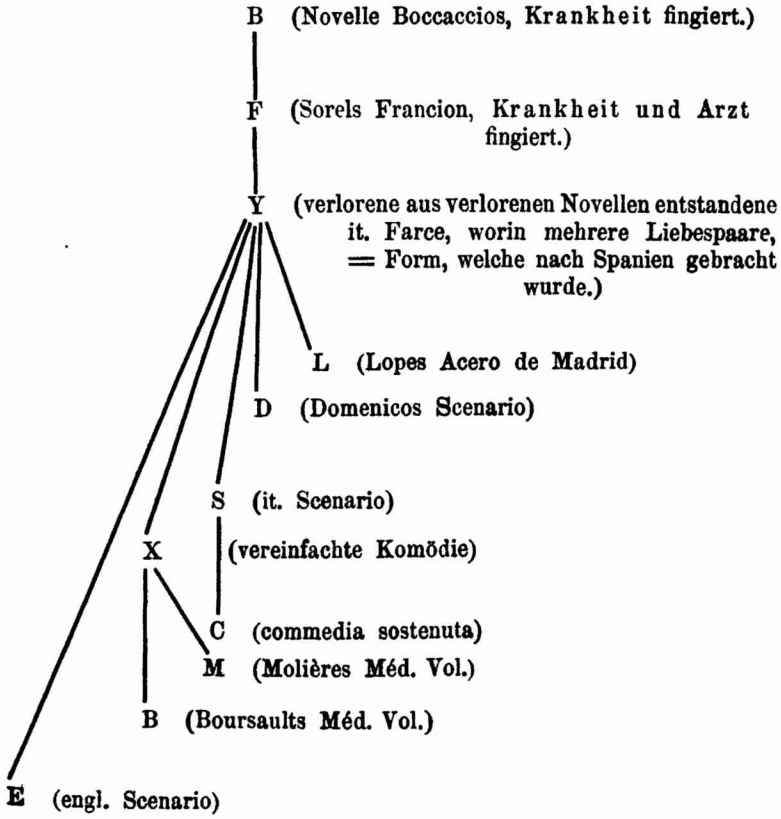
In den lateinischen Komödien sprechen die Ärzte Griechisch (S. d'Ancona *Origini* I, S. 578). Kugel bemerkt (S. 12), der Zug, dass Molière den Sganarelle im *Médecin malgré lui* nicht ganz unvorbereitet zu seiner Rolle kommen lasse, beruhe vielleicht auf Lope. „Weiss Beltran ein wenig Latein, so ist Sganarelle einmal Diener eines Arztes gewesen. Doch kann dieser natürliche Zug recht wohl hier und dort spontan sein". Das ist er zweifellos. Wie der erwähnte Zug auf Lope beruhen kann, ist nicht klar, da er nicht erklärt, wie Beltran zu seinem Latein (!) kam. Er sagt (I Sc. VII): Porque allá Galeno dice, Que cuando acero tometur, Sol in capite non detur, Que á la cura contradice. Worauf Lisardo: *Maldigate Dios, amen, Si estos supiesen latin. Yo soy perdido.*

Wenn man diese ersten spasshaften Angriffe Molières auf die Klasse, gegen welche er später so oft und so heftig auftrat, betrachtet, so ist nicht zu vergessen, dass auch Bertrand Harduin de St. Jacques, der berühmte und beliebte Guillot-Gorju, denselben Gegenstand oft für seine Witze auswählte, und da er als Arzt ausgebildet worden war, eine grosse Freude daran hatte, die technischen Ausdrücke zu häufen.

Indem wir diese beiden Farcen, die allein von den Jugendwerken Molières erhalten blieben, betrachten, können wir uns von

der Wahrheit der Thatsachen überzeugen, die einer der ersten Feinde des Dichters, Somaize, berichtet: *il a imité par une singerie dont il est seul capable, le Médecin Volant, et plusieurs autres pièces des mêmes Italiens, qu'il n'imite pas seulement en ce qu'ils ont joué sur leur théâtre, mais en leurs postures, contrefaisant sans cesse sur le sien Trivelin et Scaramouche. Mais qu'attendre d'un homme qui tire toute sa gloire des mémoires de Guillot-Gorgeu, qu'il a acheptez de sa veuve, et dont il s'adapte tous les ouvrages?*" (*Dict. des Précieuses* II, S. 9).

Gewiss hat Molière aus den beiden Farcen-Schulen, der italienischen und der früheren französischen, gelernt und geschöpft, und obgleich er in diesen ersten Farcen nichts Bedeutendes hervorgebracht hat, übte er sich doch darin und bereitete die Dinge vor *dont il est seul capable.*

M. V. Young.

Stammbaum der behandelten Komödien.