

Erich Köhler: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur
Herausgegeben von
Henning Krauß
und Dietmar Rieger
Band 3,1

Erich Köhler

Klassik I

Herausgegeben von

Henning Krauß

Freiburg i. Br. 2006

Zweite Auflage

Digitale Bearbeitung: Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau

Zur Neuausgabe

Durch die freundliche Genehmigung von Frau K. Köhler war es möglich, eine digitale Publikation der gesuchten, im Buchhandel seit längerem vergriffenen Vorlesungsreihe auf dem Server der Universitätsbibliothek Freiburg zu veranstalten.

Der leichten Lesbarkeit halber sind die Anmerkungen jetzt nicht als End-, sondern als Fußnoten untergebracht, wie es bei einer digitalen Publikation einzig sinnvoll ist. Ansonsten ist die Ausgabe ein neugesetzter, sachlich aber unveränderter Nachdruck der Erstausgabe. Es wurde versucht, die Gliederung im Inhaltsverzeichnis etwas zu verdeutlichen, was beim fortlaufenden Duktus einer Vorlesung nicht ganz stimmig ist.

Universitätsbibliothek Freiburg i.Br.

Inhalt

Zur Neuauflage	5
Racine.....	9
Racine-Rezeption in Deutschland.....	9
Wandlungen des Racine-Bilds.....	10
Der Vergleich Corneille – Racine: ein Topos der Literaturgeschichtsschreibung	11
Racine und die »nouvelle critique«	12
Der Lebensweg Racines.....	13
Racines frühe Tragödien: » <i>Thébaïde</i> « und » <i>Alexandre</i> «.....	19
» <i>Andromaque</i> « : eine Modellinterpretation	22
» <i>Britannicus</i> « und die »Geburt des Monstrums«	51
Zeit- und Handlungsstruktur von Racines Tragödien.....	60
Das Seelendrama » <i>Bérénice</i> «	63
» <i>Bajazet</i> « und der Ort als Instrument der Tragik	71
Mme de Lafayette und Racine	74
Mme de Lafayettes Roman » <i>La Princesse de Clèves</i> « als Tragödie des Verzichts	74
Passion – raison: die Grundantithese der französischen Klassik.....	78
Racine.....	85
» <i>Mithridate</i> « und » <i>Iphigénie</i> « als Tragödien der Eifersucht.....	85
Racines » <i>Phèdre</i> «: Aufbau und Thematik	88
Das Motiv der Eifersucht in der Literatur der französischen Klassik, bei Flaubert und Feydeau.....	92
»Ingrat« als Schlüsselbegriff für Racines Welt- und Menschenbild	104
Die Fronde, das gebildete Publikum, Jesuiten und Jansenisten	112
Die Fronde (1648-1652).....	112
Das gebildete Publikum des 17. Jahrhunderts und der Funktionswandel der herrschenden Schichten	114
Jansenismus und mondäne Gesellschaft	116
Die Gegenposition der Jesuiten.....	122

Pascals »Lettres provinciales«.....	125
»Phèdre« – eine jansenistische Tragödie?	132
Bibliographie	139
1. Gesamtdarstellungen, Bibliographien, Forschungsberichte	139
2. Ideengeschichte, religiöse Bewegungen, Libertinismus.....	139
3. Politische Geschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte	140
4. Gattungs-, Begriffs- und Themengeschichte	141
5. Roman und Novelle	142
6. Untersuchungen zu einzelnen Autoren	143
Descartes	143
Madame de Lafayette.....	143
La Rochefoucauld	144
Pascal	145
7. Theater, allgemein	145
8. Racine.....	145

Racine

Racine-Rezeption in Deutschland

Racines Leben war ungleich bewegter und aufregender als dasjenige Corneilles. Und bewegt und aufregend ist auch die Geschichte der Racine-Interpretation – nicht nur, aber besonders dort, wo sie biographisch orientiert ist.

Bis zur Romantik galt Racine in Frankreich als unerreichbares Vorbild der Bühnendichtung. Der Angriff Rousseaus in der *Lettre à D'Alembert* hatte weniger Racine als der Verführungskraft des Theaters als Ausfluß einer verderbten Kultur gegolten. Ernster ist der Angriff Stendhals in *Racine et Shakespeare*. Hier ging es um die romantische Auflehnung gegen das klassische Stilideal.

In Deutschland war Racine sehr schnell bekannt geworden. Die *Athalie* war sogar noch im Jahre der französischen Erstaufführung, 1691, für den Hof von Braunschweig übersetzt worden. Der Weg wurde ihm in Deutschland jedoch durch Gottsched bereitet, der persönlich für die Truppe der Neuberin die *Iphigénie* übersetzte – und zwar miserabel. Wieland hat Racine als Rokokodichter mißverstanden; er nannte ihn – ich zitiere – »eine Taube der Venus, die in Myrtenlauben und Rosenbüschen girret«. Racines Fama ist in Deutschland noch lange bedeutend, vor allem unter den Klassikern. 1786 übersetzte Goethe die Chöre der *Athalie*. Inzwischen aber war Racine bereits das Opfer der Weltgeltung der französischen Literatur im 18. Jahrhundert geworden. Racine mußte für die ganze französische Klassik büßen, als Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* die Werturteile über die präponderante französische Klassik umkehrte, um einer deutschen Klassik den Weg zu bereiten. Ungeachtet der Tatsache, daß für Goethe und Schiller die Bekanntschaft mit dem Werk Racines von erheblicher Bedeutung war, muß man doch sagen, daß Lessing, und später August Wilhelm Schlegel, die Brücke des Verständnisses für Racine in Deutschland abgebrochen haben – eigentlich bis heute. Beide Kritiker stellen die Weichen auf England: Shakespeare wird – so wie auch von Stendhal – gegen Racine ausgespielt. Dieses Verdikt gilt bis heute, trotz einzelner Gegenstimmen, die sich bemühen, jedem Dichter sein eigentümliches Wesen als unvergleichbar zurückzuerstatten, gerade im Vergleich. Karl Vossler hat in seiner Racine-Monographie¹ Racine mit Goethe verglichen, wohl wissend, was er damit riskierte. Genau so verfuhr Rudolf Alexander Schröder, der Racine als einen »Dichter des Verzichts«, als einen der »großen Entsagenden« mit Goethe verglich. Schröder, der sich intensiv, auch als Übersetzer, mit Racine vertraut gemacht hat, charakterisiert dessen Werk folgendermaßen: »In grauenvoller Einsamkeit, nur auf sich selbst und die eigene Verantwortung gestellt, stehen seine tragischen Bildsäu-

¹ Karl VOSSLER, *Jean Racine*, München 1926.

len da, Keim und Frucht ihres Schreckensschicksals in sich selber zeitigend und austragend.«² Er spricht weiter von einer »grundsätzlichen Vereinzelung und Verinnerlichung«, von einer »Verlegung des tragischen Konflikts in die Einsamkeit des auf sich selbst gestellten Gewissens«. Damit wird das Drama Racines »entheroisiert«; Schröder redet in diesem Zusammenhang von »Verbürgerlichung«. Wir kommen darauf noch zurück.

Wandlungen des Racine-Bilds

Mit der »grauenvollen Einsamkeit« der Racineschen Figuren taucht die Frage nach den biographischen Voraussetzungen auf, und es ist dabei angebracht, in ganz vorläufiger Weise daran zu erinnern, daß Racine zeitlebens im Banne des Janse- nismus stand. Dieses Problem wird sich uns noch vielfach stellen. Werfen wir jedoch zuerst einen raschen Blick auf die Wandlungen des Racine-Bilds bei Nachwelt und Forschung. Bis ins 20. Jahrhundert hinein galt im Wesentlichen, was Louis Racine, der pietätvolle Sohn, über seinen Vater geschrieben hatte. Der große Dramatiker erschien in der Biographie seines Sohnes als dienstfertiger Untertan seines Königs und als treusorgender, liebevoller Familienvater. Kein Wort davon, daß er auch ein ehrgeiziger Höfling war, und kein Wort von den nicht immer hono- rigen Beziehungen zu den Damen vom Theater. Wer mehr auf Pietät als auf die Wahrheit hält, ignoriert auch heute noch die Ergebnisse der Forschung. Wilhelm Willige, der 1956 im Luchterhand-Verlag eine Übertragung sämtlicher Werke Racines in zweisprachiger Ausgabe veröffentlicht hat, schreibt über die Beziehungen des Dichters zu der Schauspielerin Thérèse Du Parc folgendes: »Sie hatte bei Mo- lière in Racines *Alexander* eine der beiden weiblichen Hauptrollen gespielt, und der Dichter, bezaubert von ihrer Erscheinung, hegte eine zärtliche Zuneigung zu der sechs Jahre älteren Künstlerin. Da es sein Wunsch war, daß sie in der Tragödie, an der er jetzt arbeitete, in *Andromache*, die Titelrolle spiele, wechselte Frau Du Parc die Truppe. Über Racines Verhältnis zu ihr wissen wir sonst nichts weiter. Schon ein Jahr nach der Uraufführung von *Andromache*, im Dezember 1668, ist sie verstorben.«³ Der Verfasser dieser Zeilen wußte also darüber »sonst nichts weiter«! Das erstaunt einigermaßen, nachdem man seit fast vierzig Jahren weiß, daß Racine von der Du Parc ein Kind hatte, daß Thérèse du Parc sehr wahr- scheinlich an Gift starb und daß Racine nur durch allerhöchsten Eingriff davor be- wahrt wurde, vor Gericht gestellt zu werden. Das erinnert mich an einen Hölderlin- Forscher, den das Schicksal dazu auserkoren hatte, festzustellen, daß sein Dich- ter-Idol Vater eines unehelichen Kindes war und der darob für ein ganzes Jahr der Schwermut verfiel. Man weiß nicht recht, wer mehr zu bedauern ist: der Interpret oder der Interpretierte. Wahrscheinlich der erstere, weil er nicht begriffen hat, daß ein Dichter darum noch nicht ein geringerer Dichter ist, weil seine menschlichen

² Rudolf Alexander SCHRÖDER, »Racine und die deutsche Humanität«, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt 1952, S. 384/385.

³ Jean RACINE, *Dramatische Dichtungen/Geistliche Gesänge II* (Deutsche Nachdichtung von Wilhelm Willige), Neuwied/Berlin 1956, S. 516.

Schwächen, im Gegensatz zu denen vieler anderer Bürger, historisch aktenkundig wurden.

Schwächen solcher Art, und vielleicht noch schlimmere, wurden im Falle Racines in den letzten Jahrzehnten haufenweise entdeckt. Den Anfang machte zum Jahrhundertbeginn Masson-Forestier, der nachweisen konnte, daß er ein Nachkomme des Dichters war. In seinem Buch *Autour d'un Racine ignoré* läßt Masson-Forestier⁴ kein gutes Haar an seinem illustren Vorfahren. Er ist stolz darauf, ein Sitten- bzw. Unsittenmonstrum in seiner Ahnenreihe zu haben, und leitet alle bösen Gefühle und Taten der Racineschen Bühnenhelden aus dem angeblich sadistischen Charakter ihres Schöpfers ab. Diese Deutung wurde zum Teil übernommen von François Mauriac in dem Buch *La vie de Jean Racine*⁵, und schon vorher von Péguy: »La cruauté est partout dans Racine. « Natürlich haben diese beiden Schriftsteller, getreu dem Geist, in dessen Zeichen sie antraten, den Sünder Racine dann postum christlich erlöst. Die Anschwärzung Racines ging soweit, daß René Jasinski sich in *Vers le vrai Racine* veranlaßt sah, ein Wort von Théophile Gautier zu zitieren, das ich hier wiederholen möchte: »Il est aussi absurde de dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte une débauche, que de prétendre qu'un homme est vertueux parce qu'il a fait un livre de morale ... A ce compte il faudrait guillotiner Shakespeare, Corneille et tous les tragiques (...)«⁶ Ziehen wir das Fazit: zum wirklichen Verständnis der Werke Racines führt vor allem die Kenntnis dieser Werke selbst und ihrer literarischen Voraussetzungen, und erst in zweiter Linie die Kenntnis von Racines Charakter und Seelenleben. Racine hat nicht – wie man oft gesagt hat – zuerst das menschliche Herz studiert, sondern erst einmal gründlich die antiken Autoren. Er verfaßte originelle Kommentare zu Homer, Pindar und Plato, von den antiken Dramatikern, auf denen er aufbaut, zu schweigen. Auch das ist freilich ein biographisches Faktum, und wir wären schlecht beraten, wenn wir nicht auch die Biographie zur Deutung seines Lebenswerks zu Hilfe nähmen.

Der Vergleich Corneille – Racine: ein Topos der Literaturgeschichtsschreibung

Bevor ich darauf eingehe, möchte ich nur kurz auf eine mißliche und doch unvermeidliche Tatsache aufmerksam machen: so wie es Corneilles Schicksal war, stets mit Racine verglichen zu werden, so war es umgekehrt. Das ewige Vergleichen fing schon im 17. Jahrhundert an. Es hat seine Reize und seine Gefahren, die letzteren vor allem in den Simplifikationen von der Art: Corneille ist der Dichter des Willens, Racine der Dichter des Gefühls. Das ist wahr und falsch zugleich. Mit solchen groben Rastern läßt sich keine Literaturgeschichte schreiben. Die Geschichte

⁴ Alfred MASSON-FORESTIER, *Autour d'un Racine ignoré*, Paris ²1910.

⁵ François MAURIAC, »La vie de Jean Racine«, in: *Œuvres complètes in 12 Bänden*, Paris 1950-1956, Bd. 8 (1952).

⁶ René JASINSKI, *Vers le vrai Racine*, 2 Bde., Paris 1958, S. XI/XII.

dieser Kontrastierung ist vor allem die Geschichte des Urteils der Franzosen über die Manifestationen ihres Nationalgeistes. Ich will drei Beispiele anführen.

Nach Auffassung La Bruyères⁷ hat Corneille die Menschen so dargestellt, wie sie sein sollten, Racine, wie sie sind. Daran ist zweifellos etwas Wahres, aber die Wahrheit dieser Beurteilung wird sich erst offenbaren, wenn wir uns klar sind, daß zwischen Corneille und Racine entscheidende gesellschaftsgeschichtliche Veränderungen liegen, und nicht nur Unterschiede des poetischen Temperaments. Die erste differenziertere Beurteilung finden wir bei dem hellsichtigen, frühverstorbenen Moralisten Vauvenargues, zu Anfang des 18. Jahrhunderts: » Les héros de Corneille disent souvent de grandes choses sans les inspirer; ceux de Racine les inspirent sans les dire. Les uns parlent, et toujours trop, afin de se faire connaître; les autres se font connaître parce qu'ils parlent. Surtout Corneille paraît ignorer que les grands hommes se caractérisent souvent davantage par les choses qu'ils ne disent pas que par celles qu'ils disent.«⁸

Eine bedeutende Einsicht finden wir bei Jean Giraudoux. Nach Giraudoux⁹ hat Racine den antiken Mythos in seiner Ursprünglichkeit freigelegt, indem er zur Darstellung brachte, daß die menschliche Person als solche immer noch gespannter ist als die dramatische Situation, die bei Corneille im Vordergrund stand.

Racine und die »nouvelle critique«

Ein vorläufig abschließendes Wort noch zur modernen Racineforschung. Sie hatte in Frankreich ihre scheinbar unzerstörbare Tradition in der Errichtung eines nationalen Monuments, das nur Verschönerungen, aber keine Abstriche zuließ. In den fünfziger Jahren setzte ein Protest ein, dem man ein wesentliches Verdienst nicht absprechen kann, dem man indessen den Vorwurf machen muß, daß er mit der Aufdeckung und teilweise maßlosen Übertreibung der menschlich-persönlichen Schwächen Racines auch die Bedeutung seines Werkes schmälern zu müssen glaubte. Diese Attacke rief nicht bloß die Gralshüter des traditionellen Racinebildes auf den Plan, sondern provozierte eine überaus fruchtbare neue Auseinandersetzung mit dem Werk Racines, in welcher die Fronten zwischen akademisch-konservativer Interpretation im Sinne des Lansonismus und der unorthodoxen Kritik, der sogenannten *nouvelle critique*, zunächst recht scharf aufeinanderprallten, heute aber schon nicht mehr säuberlich getrennt verlaufen. Interessant an der Polemik, die sich hieraus entwickelte, ist nicht nur die Tatsache, daß es sich um eine völlige Neuorientierung der Methoden handelt, sondern daß diese Neuorientierung sich ausgerechnet an dem großen Modellfall der Klassik des 17. Jahrhunderts entzündete und weit über den Kreis der Zunft der Literaturhistoriker ausstrahlte – ein Vorgang, der in solchem Ausmaß wohl nur in Frankreich möglich ist, wo das literarische Vermächtnis der Geschichte lebendiger Besitz geblieben ist und Bekenntnis zum Fortschritt nicht identisch ist mit der Preisgabe dieses Vermächtnisses. Racine

⁷ Jean DE LA BRUYÈRE, *Œuvres complètes* (hrsg. Julien BENDA), Paris 1967, S. 84.

⁸ VAUVENARGUES, *Œuvres choisies*, Paris o. J., S. 284.

⁹ Jean GIRAUDOUX, »Racine«, in: *Nouvelle Revue Française* 33 (1929).

steht im Zentrum einer teilweise erbittert geführten methodologischen Auseinandersetzung, aus der eine Reihe hervorragender und für den Literaturhistoriker bedeutender Arbeiten hervorgegangen ist: so Lucien Goldmanns faszinierendes literatursoziologisches Werk *Le Dieu caché*¹⁰, von dem im folgenden noch öfters zu sprechen sein wird. Die Vertreter, die man sich angewöhnt hat, unter dem Begriff der *nouvelle critique* zusammenzufassen, sind untereinander ebenso verschieden wie die *nouveaux romanciers*. Mit Goldmann hat wenig gemeinsam der wichtigste Vertreter der psychoanalytischen Literaturkritik Freudscher Provenienz – Charles Mauron – mit seinem Buch *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*.¹¹ Psychoanalytisch und strukturalistisch – mit höchst eigenwilliger Terminologie – ist das Buch von Roland Barthes orientiert: *Sur Racine*.¹² Gegen dieses Werk vor allem richtet sich die scharfe Polemik von Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*.¹³ Jahrelang, eigentlich noch bis heute, wird die Streitaxt gezückt über dem Erbe, das Racine hinterlassen hat und das sich dabei von einer Lebendigkeit erweist, an die man schon nicht mehr recht geglaubt hatte. Ein namhafter Kritiker verfaßte ein ganzes Buch, auf das ich seiner Qualität wegen mit Nachdruck hinweise: Serge Doubrovsky: *Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité*¹⁴ – eine erste kritisch wertende Bilanz sowohl der im Umkreis der *nouvelle critique* erarbeiteten neuen Einblicke in das Werk Racines wie der methodischen Richtungen, die ihr Instrumentarium an der Deutung Racines schärften, ja zum Teil erst sich schufen.¹⁵

Der Lebensweg Racines

Racine ist 60 Jahre alt geworden. Zieht man dies in Betracht, dann erscheint seine Arbeit für das Theater eher wie eine Episode. Racine, der aus einer Beamtenfamilie stammte, wurde 1639 in La Ferté-Milon geboren. Ein Jahr alt, verlor er die Mutter, mit drei Jahren auch den Vater. Seine Erziehung wurde von den Großeltern übernommen. Die verwaiste Mutterstelle teilen sich die Großmutter und eine Tante. Beide sind – wie die ganze Familie – tief religiös, und zwar im Sinne des Jansenismus. Verwandte hatten bei den ersten Maßnahmen gegen Port-Royal – 1638 – einige vertriebene Jansenisten bei sich aufgenommen. Daher darf jetzt die Tante, die den Schleier nimmt, den mittellosen Neffen nach Port-Royal holen. 1653 wird er an das Collège von Beauvais geschickt, dessen Lehrer ebenfalls der Lehre des Jansenismus huldigen, und dort bleibt er vier Jahre, um anschließend seine

¹⁰ Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris 1971.

¹¹ Charles MAURON, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Aix-en-Provence 1957.

¹² Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris 1963.

¹³ Raymond PICARD, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris 1964.

¹⁴ Serge DOUBROVSKY, *Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité*, Paris 1967.

¹⁵ Umfassend orientieren über die jüngere Racine-Forschung zwei Arbeiten von Wolfgang THEILE: »Methoden und Probleme der Racine-Forschung (1950-1968)«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968), S. 97-132; eine erweiterte Darstellung der Racine-Kritik: W. THEILE, *Racine*, Darmstadt 1974.

Studien wieder in Port-Royal fortzusetzen. Bei den Jansenisten erhält Racine eine Ausbildung, die derjenigen, die zu jener Zeit die Jesuitenschulen vermittelten, kaum nachstand. Nicole, Lancelot und Antoine Le Maître waren glänzende Latini-
sten und noch bessere Gräzisten: sie sind die Lehrer Racines und machen ihn mit dem Geist der Antike vertraut. Hier liest Racine bereits Tacitus, Homer, Plato, lernt Sophokles und Euripides nahezu auswendig und verschlingt heimlich den von seinen Lehrern verbotenen spätantiken Roman Heliodors: *Theagenes und Charicleia*. 1658 verläßt Racine Port-Royal und geht nach Paris an das Collège d'Harcourt. Er ist jetzt neunzehn Jahre alt – ein gefährliches Alter für einen Jüngling, der, gerade aus klösterlicher Zucht entlassen, plötzlich mit den Versuchungen der Großstadt konfrontiert wird. Sein Onkel Nicolas Vitart, der Intendant des Herzogs von Luynes, führt Racine in halb galante, halb literarische Zirkel ein, und der gebildete junge Mann vom Lande schließt enge Freundschaft mit einem entfernten Verwandten, der ein großer Dichter, aber auch eine ganz und gar leichtsinnige Haut ist: dieser begabte Lotterbursche heißt Jean de Lafontaine. Die beiden Freunde lebten fröhlich, nährten sich geistig an Boccaccio, Marot und Rabelais, und Racine tat in dieser Zeit, was sein Freund Lafontaine sein ganzes Leben lang tat: er machte Schulden. Freilich nicht nur das: das Beispiel des Freundes wirkte auch in anderer Hinsicht ansteckend. Racines dichterischer Ehrgeiz war erwacht. Er verfertigte Epigramme, Madrigale und Sonette, darunter eines zum Lobpreis Mazarins. Sein erstes Honorar empfing er von dem späteren Finanzminister Colbert, weil er 1660 die Hochzeit des Königs mit einer Ode gefeiert hatte: *La Nymphe de la Seine* – ein Gedicht, das ihm das Lob des strengen Chapelain einbrachte. Als er jedoch auch noch anfing, Theaterstücke zu konzipieren, verlor die jansenistische Verwandtschaft die Geduld mit dem ungeratene[n] Sprößling. Um Racine vom Weg der literarischen Verderbnis abzubringen und einer gesicherten Position zuzuführen, beorderte man ihn nach dem Süden, nach Uzès, wo der sittlich gefährdete junge Mann Geistlicher werden und eine wohldotierte Pfründe erhalten sollte. Racine war ehrgeizig genug, um hier eine Chance zu sehen. Zum Abschied schrieb er an Lafontaine: » (...) il faut être régulier avec les réguliers, comme j'ai été loup avec vous et avec les autres loups vos compères.«¹⁶ So reiste er 1661 nach Uzès, kleidete sich in die schwarze Tracht eines angehenden Geistlichen, studierte theologische Schriften und wunderte sich selbst darüber, daß er die aufgezwungene Abstinenz so gut ertrug. Über seine innere Berufung zum Priester gab er sich freilich keinen Illusionen hin, und als sich die erhoffte Pfründe als ein armseliges Priorat entpupp-
te, machte sich Racine auf den Rückweg nach Paris.

Abermals fand er die Hilfe seines Onkels und die Gesellschaft Lafontaines. Das fröhliche Leben ging nach dreijähriger Unterbrechung weiter. Aber Racines Ehrgeiz war endgültig erwacht. 1663 war der König von einer kurzen Krankheit genesen. Chapelain erließ einen Aufruf an die Dichter, dieses freudige nationale Ereignis – wie in solchen Fällen üblich – zu besingen. Racine machte sich ans Werk; mit dem Erfolg, daß man ihm eine Pension in Aussicht stellte und ein Honorar zahlte. Um sich zu bedanken, verfaßte Racine ein weiteres Gedicht, das die Aufmerksamkeit

¹⁶ Jean RACINE, »Correspondance«, in: *Œuvres complètes* Bd. II (hrsg. Raymond PICARD), Paris 1966, S. 403.

Boileaus erregte, mit dem Racine bald eine lebenslängliche Freundschaft verbinden sollte.

Wirklichen Dichterruhm aber versprach allein das Theater. Racine schrieb nach dem Roman des Heliodor ein Stück, *Théagène et Chariclée*, und legte es Molière vor. Das Werk – das verloren ist – fand nicht die Gunst Molières, wohl aber ein zweites, *La Thébaïde*. Molière inszenierte diese Tragödie im Palais Royal im Jahre 1664 mit sehr mäßigem Erfolg. Inzwischen hatte Racine jedoch Zugang zu Hofkreisen gefunden, ja, er durfte sogar zuweilen dem Lever des Königs beiwohnen – eine ganz besondere Auszeichnung.

1665 brachte Molière Racines neues Stück *Alexandre* auf die Bühne. Jetzt offenbarte Racine zum erstenmal die fragwürdigen Züge seines Charakters. Da er meinte, Molières Truppe spiele den *Alexandre* nicht gut genug, verhandelte er hinter dem Rücken Molières mit dem Theater des Hôtel de Bourgogne und bereitete dort eine Aufführung vor, während sein Stück noch auf dem Spielplan Molières stand. Molière hat ihm diesen Verrat nie ganz verziehen.

Racine sind die Erfolge in den Kopf gestiegen. Mit Boileau und anderen führt er einen hämischen Feldzug gegen Chapelain. Inzwischen geht ihm auch die fromme Tante Agnès, die ihn einst erziehen ließ, auf die Nerven, denn sie ermahnt ihn von Port-Royal aus unaufhörlich zur Tugend und droht ihm mit Exkommunikation. Die Väter von Port-Royal hatten seine Wege mit Sorge verfolgt und mit Aufrufen zur Umkehr nicht gespart. Der Bruch kam 1666. Nicole veröffentlichte gegen den Dramatiker Desmarets de Saint-Sorlin eine Kampfschrift, *Les visionnaires*, in welcher alle Romanciers und Theaterschriftsteller samt und sonders als »empoisonneurs publics, non des corps, mais des âmes« verurteilt wurden. Racine tat, als fühle er sich persönlich mitbetroffen und verfaßte einen offenen Brief mit wütenden Angriffen gegen das Kloster, dem er so viel verdankte. Die Biographen Racines haben sich stets viel Mühe gegeben, diesen Bruch als Folge einer tiefen inneren Auseinandersetzung begreiflich zu machen und tragische Vorgänge darin zu sehen. Es kann jedoch heute kaum mehr einen Zweifel darüber geben, daß Racine diese Attacke gegen Port-Royal auf Veranlassung des Erzbischofs von Paris geführt hat, der ihm für diesen Dienst eine ansehnliche Pfründe in Aussicht gestellt hatte. Die Jesuiten jubelten über den unerwarteten Kampfgenossen.

Ein Jahr später sah man Racine im Zirkel der Henriette d'Angleterre und der Königsmätresse Marquise de Montespan. Im gleichen Jahr verließ seine eigene Geliebte, Thérèse du Parc, die Truppe Molières auf Veranlassung Racines und wechselte ins Hôtel de Bourgogne über, um dort die Rolle der Andromaque zu spielen. Thérèse du Parc, sechs Jahre älter als Racine, war eine Vielgeliebte, die den Dichter alle Qualen der Eifersucht kennenlernen ließ. Einige moderne Biographen vermuten, daß Racine die Liebe überhaupt – ähnlich wie Marcel Proust, der seinerseits nicht zufällig ein großer Racine-Verehrer war – nur als Schmerz und Eifersucht kennengelernt hat. Die Du Parc machte Racine mit einer Freundin bekannt, die eine traurige Berühmtheit erlangt hat, mit einer Frau namens *Voisin*, in deren Haus nicht nur exzellente Gifte gekocht, Abtreibungsmittel fabriziert und Wahrsagerei betrieben wurden, sondern auch schwarze Messen zelebriert worden sein sollen. Die Voisin war die Komplizin einer adligen Giftmischerin, der Marquise de Brinvilliers, die 1676 geköpft und anschließend verbrannt wurde. Der Voisin erging

es noch schlechter, weil sie eine Bürgerliche war: sie wurde vier Jahre später bei lebendigem Leibe verbrannt. In der gerichtlichen Untersuchung, welche dem Urteil vorausging, spielte der mysteriöse Tod der Thérèse du Parc eine erhebliche Rolle. Es darf als gesichert gelten, daß sie an Gift starb. Ungewiß ist nur, ob mit dem Gift ein Mord oder eine Abtreibung beabsichtigt war. Ihre Schwiegermutter – und nicht nur sie – beschuldigten Racine. Nur einem Befehl von oben hatte der Dichter es zu verdanken, daß er nicht vor Gericht erscheinen mußte. Der Tod seiner Liebblingsschauspielerin und Mätresse scheint Racine sehr mitgenommen zu haben – allerdings nicht für lange Zeit, denn er fand für sie in beiden Funktionen eine würdige Nachfolgerin in der berühmten Actrice Champmeslé, der Frau eines mediokren Literaten. Racine mußte bald feststellen, daß er zwar der *amant en titre*, aber doch keineswegs der einzige Begünstigte war. Er fand sich damit ab. Die Verbindung dauerte rund fünf Jahre, d.h. bis zu dem Zeitpunkt, da die Champmeslé es für gut hielt, den Dichter durch einen Grafen zu ersetzen. Diese Liebesepisode ist von Bedeutung, denn Racine steht in der Epoche seiner großen Werke. Er hat seine Frauengestalten mit dem Blick auf deren Interpretin geschaffen und mit der Champmeslé persönlich alle Rollen einstudiert.

Racines Ehrgeiz entzündet sich in diesen Jahren an der Rivalität zu Corneille. Jahr für Jahr bringt er ein neues Meisterwerk hervor, gilt bald als größter Dramatiker und als Nachfolger Corneilles. 1673 wird er in die Académie Française aufgenommen. Noch im gleichen Jahr wird er durch königliche Order zum *trésorier de France* in Moulins ernannt, eine Ernennung, die ihn keineswegs zu irgendeiner Arbeit verpflichtete, mit der aber zugleich die Erhebung in den Adelsstand verbunden war.

Racine hatte, wie wir gesehen haben, mächtige Gönner, aber auch mächtige Feinde. Zahlreiche Schriftsteller neideten ihm den Erfolg und ließen sich nur zu gern einspannen, als ein vornehmer Familienclan das Zeichen zum Angriff gegen den Dichter gab. Racine war ein Günstling der Marquise de Montespan, die von niemand so sehr gehaßt wurde wie von der Comtesse de Soissons. Die letztere war auf Betreiben der Montespan vom Hofe verbannt worden. Enge Verwandte der Gräfin von Soissons waren der Herzog von Nevers und die Herzogin von Boillon. Diese bezahlten Streitschriften und Satiren gegen Racine; Racine schlug heftig zurück, verlor, empfindlich wie er war und rücksichtslos wie er sein konnte, selber das Maß und reizte seine Gegner, bis diese zu einem vernichtenden Schlag ausholten. Das geschah im Januar 1677. Man wußte, daß Racine an einer *Phädra* arbeitete, die am Neujahrstag aufgeführt werden sollte. Racines Feinde beauftragten einen obskuren Dramatiker namens Jacques Pradon, ebenfalls eine *Phädra* zu schreiben und sie so rechtzeitig fertigzustellen, daß sie gleichzeitig mit dem Werk Racines an einem anderen Theater inszeniert werden könnte. Als Racine erfuhr, daß die Tragödie des Konkurrenten zwei Tage nach seinem eigenen Werk zur Aufführung gelangen sollte, unternahm er vergeblich Schritte, dies zu verhindern. Die Herzogin von Bouillon hatte inzwischen in beiden Theatern die wichtigsten Plätze für etwa sechs Vorstellungen aufkaufen lassen, um sie mit bezahlter Claque zu besetzen. Der Plan gelang: Racines *Phèdre* fiel durch, und das klägliche Machwerk Pradons erlebte einen Triumph.

Im gleichen Jahre 1677 noch geschah Erstaunliches: Racine zog sich vom Theater zurück, versöhnte sich mit Port-Royal – und heiratete. Zumindest die ersten beiden von diesen drei Ereignissen bedürfen einer näheren Betrachtung. Über das dritte ist nicht viel zu berichten: Racine vermählte sich mit einem Mädchen aus guter Familie, dem das Theater wie literarische Bildung überhaupt ein Buch mit sieben Siegeln war, das aber zum Ausgleich vom Schicksal mit einem ansehnlichen Vermögen bedacht worden war. Der Ehe entsprossen fünf Töchter und zwei Söhne, welche der Vater eingedenk seiner Pflichten streng religiös erziehen ließ. Vier von den Töchtern wurden Nonnen.

Wie aber ist es zu erklären, daß Racine sich plötzlich vom Theater abwandte? An sich liegt nichts näher als der Gedanke, daß es einerseits die Kabale gegen die *Phèdre*, andererseits die Versöhnung mit Port-Royal war, die ihn diesen Entschluß fassen ließen. Lange Zeit pflegte man anzunehmen – und manche tun es heute noch –, daß die geistige Heimkehr nach Port-Royal die Ursache dafür war, da die Jansenisten ja keine Freunde des Theaters waren. Man weiß jedoch heute folgendes: die Versöhnung mit Port-Royal erfolgte nicht plötzlich. Längst hatte Racine den von ihm selbst vollzogenen Bruch bereut, und seine einstigen Lehrer waren bereit, den verlorenen Sohn wieder in die Arme zu schließen. Racine nahm über gemeinsame Freunde Kontakt auf. Seine *Iphigénie* von 1674 war bereits eine Konzession an die Grundsätze von Port-Royal. Der Text der *Phèdre* wurde vor der Aufführung von Racines engstem Freund Boileau zu Arnauld, dem geistigen Oberhaupt von Port-Royal, gebracht, und der große Arnauld fand, daß *Phèdre* eine große Dichtung sei. Die Jansenisten sahen hier die Liebe nicht mehr als eine schöne Leidenschaft glorifiziert, sondern die Leidenschaft als falsches Schicksal, als Gnadenlosigkeit dargestellt, und das entsprach ihrer eigenen Konzeption. In dem Vorwort, das Racine seiner *Phèdre* voranstellte, gab er zu verstehen, daß er mit diesem Werk die frommen Männer von Port-Royal zufriedenstellen wollte, jene wegen ihrer Frömmigkeit und ihrer Lehre berühmten Persönlichkeiten. Theater dieser Art hätte Racine also durchaus auch jetzt noch machen können, ohne die wiedergewonnenen Freunde zu verletzen. Für den Rückzug von der Bühne war ein anderer Grund entscheidend. Im September 1677 setzte die Marquise de Montespan, einflußreiche Gönnerin Racines, es bei Ludwig XIV. durch, daß Racine, zusammen mit Boileau, zum Historiographen des Königs ernannt wurde. Mit diesem bedeutenden Amt war ein höchst ansehnliches Gehalt verbunden. Die königliche Ernennungsbefehl enthielt indessen die Auflage, daß Racine zugunsten seiner neuen Aufgabe auf die Arbeit für das Theater verzichten müsse. Der Dichter nahm diese Bedingung an. Viele können es ihm bis heute nicht verzeihen, daß er sein Genie verriet, um eine gesicherte und glänzende Position am Hof zu erringen. Racine aber hatte nur die Richtung seines Ehrgeizes gewechselt.

Viel ist auch über seine religiöse Umkehr und Einkehr gerätselt worden. Zahlreiche Zeitgenossen sahen auch darin nur eine neue Form der Eitelkeit. Doch wird man kaum bezweifeln dürfen, daß es dem Dichter ernst war, und die strengen Herren von Port-Royal hätten ihn kaum wieder in ihren Kreis aufgenommen, wenn sie nicht von der Aufrichtigkeit seiner Konversion überzeugt gewesen wären. Racine hatte auch alle ihre Bedingungen erfüllt: die Liaison mit der Champmeslé war beendet, er hatte geheiratet, und seit seiner Heirat gab er sich demonstrativ als treu-

besorgter Familienvater. Sein Sohn Louis weiß in seiner Biographie rührende Dinge darüber zu berichten. Von nun an war Racines Leben geteilt: in Familie und Hofdienst. Als Geschichtsschreiber des Monarchen mußte er, ebenso wie Boileau, den König oft auf dessen Feldzügen begleiten. Er nahm seine Aufgabe ernst. Leider ist der größte Teil seiner historiographischen Arbeiten verbrannt. Bald steigt er noch höher: er wird königlicher Ratgeber und *gentilhomme ordinaire de la chambre du roi* = ordentlicher königlicher Kammerherr. Nachdem Mme de Maintenon die Montespan verdrängt und sich den Platz an der Sonne bzw. an der Seite des Sonnenkönigs erobert hat, wird Racine auch Ludwigs und der Maintenon Vorleser. Der Marquise de Maintenon, Witwe von Paul Scarron und Enkelin des Protestanten Agrippa d'Aubigné, die Ludwig XIV. zu der verhängnisvollen Widerrufung des Edikts von Nantes veranlaßt haben soll, dieser Frau verdanken wir es, daß Racine zwölf Jahre nach der *Phèdre* sich noch einmal daran machte, für die Bühne zu schreiben. Madame de Maintenon hatte in Saint-Cyr eine Erziehungsanstalt für arme, verwaiste Mädchen von Adel eingerichtet und hatte mehrfach versucht, ihre Schützlinge auch mit Theaterstücken zu erbauen. Es hatte sich jedoch gezeigt, daß Werke wie Corneilles *Cinna* und Racines *Andromaque* nicht geeignet waren, die jungen Damen in der bigotten Sittsamkeit zu bestärken, zu der die von der Stellung einer Mätresse zur heimlich angetrauten Frau des Königs avancierte Maintenon sie erziehen wollte. Sie trat daher an Racine heran mit dem Ansinnen, etwas zu schreiben, was die adligen jungen Damen ohne Gefahr für ihr Seelenheil spielen konnten. Der Dichter zögerte, Freund Boileau riet ab. Racine fürchtete jedoch die Ungnade der Maintenon mehr als ein eventuelles Mißlingen. Noch einmal erwachte sein Ehrgeiz als Dramatiker. Im Januar 1689 konnte die *Esther*, ein biblisches Drama, aufgeführt werden. Die Maintenon selbst, und oft sogar auch der König, hatten den Proben beigewohnt und waren begeistert. Die Aufführungen wurden bald zu großen höfischen Ereignissen. Die adligen Damen, die als Schauspielerinnen fungierten, knieten vor dem Auftritt nieder, um in Demut und zur Ermutigung das »Veni, creator spiritus« zu beten.

Diese Demutsbekundung scheint nicht ganz den erwünschten Erfolg gehabt zu haben. Jedenfalls ließ Mme de Maintenon das zweite religiöse Stück, das Racine für Saint-Cyr schrieb, die *Athalie* von 1691, nur im engsten Kreise aufführen. Das war Racines letzte, und nicht geringste, Tat für die Bühne. Drei Jahre später, 1694, veröffentlichte er seine vier *Cantiques spirituels*, geistliche Gesänge, Hymnen, ebenfalls für Saint-Cyr geschrieben.

Diese frommen Beschäftigungen hinderten Racine nicht daran, auch jetzt noch auf gehässige Angriffe seiner Gegner zu antworten. Ein Jahr vor seinem Tode fiel er plötzlich bei dem König und der Maintenon in Ungnade. Die Ursache dafür scheint eine unvorsichtige Fürsprache für die Nonnen von Port-Royal gewesen zu sein. Ludwig war jedoch von dem Tod des Dichters, am 21. April 1699, sehr betroffen und verordnete für die Witwe und die Kinder eine Rente. Racine wurde auf seinen eigenen Wunsch in Port-Royal begraben, in dem Kloster, dessen Geschichte er noch kurz vor seinem Tod zu schreiben begonnen hatte. Boileau, der die letzten Stunden am Sterbebett des Freundes verbracht hatte, verfaßte die Grabinschrift.

Ich habe den Lebensweg Racines in ziemlicher Ausführlichkeit nachgezeichnet – aus drei Gründen:

erstens weil Racine ein großer Dichter war, ein Dichter, der vielen als der eigentliche Repräsentant des klassischen französischen Geistes gilt; zweitens weil die Betrachtung seines Lebens uns mit den gesellschaftlichen, literarischen und höfischen Verhältnissen Frankreichs in seiner großen klassischen Epoche vertrauter macht und uns somit eine unentbehrliche Kenntnis der Lebensbedingungen der klassischen Literatur vermittelt.

Drittens weil Racine ein Musterbeispiel für die Tatsache ist, daß ein genialer Dichter nicht unbedingt auch ein untadeliger Charakter zu sein braucht.

Unsere biographische Skizze hat bedenkliche Charakteraspekte zu erkennen gegeben. Racine galt vielen Zeitgenossen als ein Mann, der, um seinen brennenden Ehrgeiz zu befriedigen, jederzeit bereit war, seine Freunde zu verraten. Diese Meinung war keineswegs unbegründet. Seine Feinde, und zuweilen auch seine Freunde, sprachen von einer tiefsitzenden Bösartigkeit und Rachsucht und von einer Sensibilität, die so reizbar war, daß er mit erbarmungsloser Gehässigkeit auch auf harmlose Kritik antwortete. Sogar Boileau, den der Tod Racines am tiefsten traf, soll von ihm gesagt haben, sein Temperament habe ihn dazu getrieben, ironisch, unruhig, eifersüchtig und wollüstig zu sein.

War Corneille aufgetreten wie ein Naturgenie vom Lande, in fast bäuerlicher Kleidung, unfähig zu geschliffenen Hofgesprächen, das Gegenteil eines *bel esprit*, so war Racine ein eleganter, wendiger, stets seinen Vorteil im Auge behaltender Höfling. Respekt heischt die Treue, die er nach seiner Konversion den jansenistischen Freunden bis zu seinem Tode bewahrt hat. Vielleicht ist hierin der Grund dafür zu suchen, daß der Herzog von Saint-Simon, von dessen ätzender Feder sonst kaum jemand verschont blieb, für Racine das höchste Lob bereithielt, über das er verfügte, als er von ihm sagte, er habe nichts von einem Dichter, aber alle Eigenschaften eines *honnête homme* besessen. Eine zweite Bemerkung über den Dichter schränkt diese Anerkennung freilich auf die letzten Lebensjahre ein, während derer er ein *homme de bien* gewesen sei. Ein *homme de bien* war zu dieser Zeit noch mehr als ein *honnête homme*. Zitieren wir zum Schluß das Urteil, das Jacques Schérier in der Geschichte der französischen Literatur der Sammlung der Pléiade über Racine gefällt hat; es ist streng, aber doch wohl angemessen: »Le trait dominant de sa personnalité est son ambition. Son adresse et son charme ont surmonté les difficultés provenant de sa susceptibilité et de ses origines modestes. Cet orphelin sans fortune est parvenu très haut; il a construit sa vie avec autant de soin que son œuvre.«¹⁷

Racines frühe Tragödien: »*Thébaïde*« und »*Alexandre*«

Auch Racine hat nicht mit Meisterwerken debütiert. Gleichwohl lohnt es sich, auf seine beiden Theater-Erstlinge einen raschen Blick zu werfen, weil sie erkennen lassen, wie sich inmitten der Nachahmung der Vorgänger bereits einige Züge herauschälen, die unverkennbar auf den späteren, den echten Racine vorausweisen. 1664 schrieb er für Molière eine *Thébaïde*. Die Autoren, denen er hier stofflich folg-

¹⁷ Jacques SCHÉRIER, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1959.

te, sind Euripides, Seneca und vor allem Rotrou. Racine hat zu dieser Zeit noch nicht begriffen, daß die Tragödie Corneillescher Machart und Corneillescher Problematik inzwischen überholt war. Daher finden wir in der *Thébaïde* lange Tiraden über die uns bekannten Themen: den Machiavellismus und die Staatsräson, die Monarchie und den republikanischen Freiheitsbegriff. Die Handlung ist zähflüssig; wo sie vorangeht, geschieht dies mit Hilfe von Techniken, die wir ebenfalls aus Corneille kennen. Der Liebe hat Racine hier, ganz im Gegensatz zu seinen späteren Stücken, nur einen bescheidenen Platz eingeräumt. Dafür hat er den Schluß seines Stückes mit einem Massensterben verziert. Nicht weniger als sieben Personen müssen ins Gras beißen. Eine solche Abundanz an tragischem Hinscheiden hatten weder Corneille noch andere zeitgenössische Autoren riskiert. Neu aber ist vor allem ein anderes, wichtigeres Element. Im dritten Akt der *Thébaïde* empört Iokaste sich gegen die Götter. Sie hat Grund dazu. Das Schicksal hat sie einst den eigenen Sohn und Mörder seines Vaters heiraten lassen, und jetzt stehen sich ihre Söhne in mörderischem Bruderkrieg gegenüber:

Dureront-ils toujours ces ennuis si funestes?
N'épuiseront-ils point les vengeances célestes? (...)
O Ciel, que tes rigueurs seraient peu redoutables,
Si la foudre d'abord accablait les coupables!
Et que tes châtiments paraissent infinis,
Quand tu laisses la vie à ceux que tu punis!
Tu ne l'ignores pas, depuis le jour infâme
Où de mon propre fils je me trouvai la femme,
Le moindre des tourments que mon cœur a soufferts
Égale tous les maux que l'on souffre aux enfers.
Et toutefois, ô dieux, un crime involontaire
Devait-il attirer toute votre colère?
Le connaissais-je, hélas! ce fils infortuné?
Vous-mêmes dans mes bras vous l'avez amené.
C'est vous dont la rigueur m'ouvrit ce précipice.
Voilà de ces grands dieux la suprême justice!
Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas;
Ils nous le font commettre, et ne l'excusent pas!
Prennent-ils donc plaisir à faire des coupables,
Afin d'en faire après d'illustres misérables? (III, 2)¹⁸

Man ist versucht zu sagen, daß in diesen Versen bereits die ganze Grundthematik Racines steckt. Iokastes Protest ist ein hilfloses Aufbegehren gegen die Götter, die ein ganzes Geschlecht mit einem Verhängnis überziehen, die einen Menschen zum Verbrechen bestimmen, um ihn dann dafür zu bestrafen, die das Dasein der Überlebenden zu einer Hölle machen, die jedes von ihnen selbst veranlaßte Verbrechen in den Kindern sich wiederholen lassen. Das Schlüsselwort, das in den zitierten Versen fehlt, aber sonst mehrmals in der *Thébaïde* auftaucht, ist *fatalité*. Corneille hatte seine Menschen in Freiheit entscheiden lassen. Bei Racine wird es keine Autonomie mehr geben. Die Gnade der Selbstbestimmung ist demjenigen

¹⁸ Pierre CORNEILLE, *Théâtre complet*, in zwei Bänden (hrsg. Roger CAILLOIS), Paris 1966/1968.

nicht mehr gegeben, den nicht der undurchschaubare Ratschluß der Götter dafür auserwählt hat. Man wird nicht fehlgehen mit der Annahme, daß bereits in der *Thébaïde* das Menschenbild der Jansenisten seine Spuren hinterlassen hat.

Racines Erstling stand indessen als Ganzes noch zu sehr im Bann der überholten Tradition, als daß er einen besonderen Eindruck hinterlassen hätte. Dem Dichter der *Thébaïde* wurden noch keine Ruhmeskränze geflochten, und daher versuchte es Racine in seiner nächsten Tragödie auf eine ganz andere Art, und zwar mit der romanesken Liebe, die ihre Herkunft aus den präziösen Damenzirkeln nicht verleugnen kann. Das ist der *Alexandre* von 1665, aufgeführt von der Truppe Molières im Palais Royal. Und diesmal wurde Racine schon ein beachtlicher Erfolg zuteil. In der *Thébaïde* hatte Racine noch – wie schon gesagt – Themen behandelt, die für Corneille charakteristisch sind. Im *Alexandre* wird nun nicht mehr die Liebe der Politik geopfert, sondern die Politik steht im Dienste der Liebe. Alexander der Große unterwirft Asien nicht aus Machttrieb, sondern weil er eine Prinzessin erringen will. Die Motivation ist also grundlegend verändert. Das Schicksal der Völker hängt von romanesken Liebesverbindungen der Fürsten ab, und mit romanesk ist hier sehr präzise und richtig die Analogie zum heroisch-galanten Roman der Zeit bezeichnet. Thema und Hauptgestalt waren zugleich Lobpreisungen Ludwigs XIV.: Heroismus, Liebe und Galanterie als Ideale eines großen, mächtigen und kultivierten Hofes. In den gleichen Jahren pinselte der Maler Le Brun, der unter Ludwig XIV. etwa die Stelle eines obersten Staatsfunktionärs für bildende Künste innehatte, an Gemälden, die das Leben Alexanders des Großen darstellten.¹⁹

Wir hatten festgestellt, daß die *Thébaïde* ein wesentliches neues Element enthält, das auf die Meistertragödien Racines vorausweist: die Idee der Fatalität. Eine andere Neuheit zeichnet sich in *Alexandre* ab. Keine der Personen und kein Handlungsteil sind in konkreten Geschichten verankert, die Konflikte von der Historie abstrahiert. Die Handlung selbst ist völlig vereinfacht: kein *coup de théâtre*, kein zufälliges Ereignis, ja kaum ein Geschehen, daß von außen bewirkt wäre. Die Verbindung der Szenen ist so gestaltet, daß der Zuschauer nie fragt, weshalb eigentlich jetzt diese oder jene Person auf die Bühne kommt, sondern sogleich den Grund für dieses Auftreten erkennt. Das Bemühen um äußere historische Wahrscheinlichkeit ist aufgegeben zugunsten einer Logik, die ihre poetische Wahrscheinlichkeit ganz aus den Personen und deren Schicksal empfängt.

Der rückschauende Literarhistoriker ist versucht, eine Rechnung anzustellen und zu sagen: Racine brauchte bloß das Grundthema der *fatalité* aus seinem ersten Bühnenwerk *La Thébaïde* mit der neuen dramaturgischen Technik seines *Alexandre* zur Synthese zu bringen, um sicher zu sein, eine große Tragödie zu schaffen. So sieht es in der Tat aus: das nächste Stück Racines ist die erste Gipfelleistung des hochklassischen Theaters, d.h. ein Werk, in dem sich erstmals alle Tendenzen des Jahrhunderts literarisch zu ihrer reinsten klassischen Form verdichten und kristallisieren – das ist *Andromaque*.

¹⁹ Über Rezeption und ideologische Funktion des Alexanderstoffes im Zeitalter Ludwigs XIV. vgl. Jürgen GRIMM, »Alexanderdarstellung zur Zeit Ludwigs XIV.«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 23 (1972), S. 74-102; Christa SCHLUMBOHM, »De la Magnificence et de la Magnanimité. Zur Verherrlichung Ludwig XIV.«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 30 (1979), S. 83-99.

»Andromaque« : eine Modellinterpretation

Sie wurde erstmals aufgeführt am 17. November 1667 vor dem König und dem Hof. In den zwei Jahren, die zwischen *Alexandre* und *Andromaque* liegen, hat Racines Kunst einen Weg zurückgelegt, dessen Stationen nur schwer zu erhellen sind. Man hat versucht, die vertiefte Einsicht in die menschliche Leidenschaft aus den Erfahrungen zu erklären, die Racine in diesen zwei Jahren gemacht hat. Zunächst die ganz persönliche der Verbindung mit Thérèse du Parc. Dann sein Zugang zum Hof und zum Hochadel, der ihm die Kenntnis von Dramen der Leidenschaft, Konflikten und hemmungslosen Begierden in der vornehmen Gesellschaft seiner Zeit vermittelt hat. So wollte man in dem Charakter des Königs Pyrrhus und seiner Leidenschaft für Andromache einen Widerschein des Charakters und der Liebe Ludwigs XIV. zu Louise de la Vallière erkennen. Ludwig hatte zu jener Zeit die genannte Mätresse gerade aus dem Kloster zurückgeholt, in welches sie geflohen war. Hinter *Andromaque* suchte man die Züge der Henriette de France, der Mutter der Henriette d'Angleterre, die ihr halbes Leben im Exil verbringen mußte. In Orest schließlich soll Racine seine eigene, leidvolle Liebespassion hineinprojiziert haben. An all dem mag etwas Wahres sein: welcher Dichter hätte nicht aus den Erfahrungen seiner Begegnung mit der Welt und den Menschen geschöpft! Das Geheimnis einer Dichtung als Kunstwerk läßt sich indessen durch solche Mutmaßungen nicht entschlüsseln.

Betrachten wir kurz die Ereignisfolge der Tragödie:

1. Akt: Orest, der soeben am Hof des Königs Pyrrhus von Epirus eingetroffen ist, findet dort seinen Freund Pylades und klärt diesen über die Gründe seines Hierseins auf: König Pyrrhus, der Sohn Achills, hatte nach dem Fall Trojas Andromache, die Witwe Hektors, als Kriegsbeute zugesprochen erhalten. Andromache hat ihren Sohn Astyanax retten können, und die griechischen Fürsten, besorgt, daß Hektors Sohn dereinst Troja an dessen Zerstörern rächen will, verlangen jetzt von Pyrrhus, daß er Astyanax töten lasse. Orest hat es übernommen, Pyrrhus diese Botschaft zu überbringen. In Wahrheit aber ist Orest nicht an dieser Botschaft, sondern an *Hermione*, der Braut des Königs Pyrrhus, interessiert. Sie liebt er seit langem, sie hat ihn verschmäht, aber das Gerücht, daß Pyrrhus sich nicht mit Hermione, sondern mit seiner Gefangenen Andromache vermählen will, läßt ihn neue Hoffnung schöpfen. In seiner Eigenschaft als Gesandter der Griechenfürsten fordert er die Tötung des Astyanax. Pyrrhus verweigert sie, sogar auf die Gefahr hin, daß die Griechen ihn durch Krieg dazu zwingen wollen. Pyrrhus wäre seinerseits keineswegs traurig darüber, wenn Orest seine Verlobte Hermione entführen würde, denn er liebt Andromache. Andromache aber will dem toten Hektor die Treue bewahren. Als sie Pyrrhus' Ansinnen zurückweist, stellt er sie vor die Wahl, entweder ihn zu heiraten oder den Tod ihres Sohnes Astyanax heraufzubeschwören. Also ein glatter Fall von Erpressung.

2. Akt: Hermione, die ihren Verlobten Pyrrhus mit der gleichen verzehrenden Leidenschaft liebt, mit der sie selbst von Orest geliebt wird, ist von den Gefühlen des verletzten Stolzes und der Verzweiflung zerrissen. Als Orest ihr von Pyrrhus' Weigerung, Astyanax zu töten, berichtet, erkennt sie, daß alles für sie verloren ist. So wie vorher Pyrrhus gegenüber Andromache, so versucht sie als letztes Mittel ge-

genüber Pyrrhus den Druck einer erpresserischen Alternative, von der Orest dem König Kenntnis geben soll. Pyrrhus soll sich entscheiden: entweder er tötet Astyanax und verstößt Andromache, oder aber sie, Hermione, verläßt Epirus mit Orest und ruft den Vater Menelaos und die griechischen Fürsten zur Rache auf. Orest schöpft neue Hoffnung, die jedoch sogleich wieder zerstört wird, als Pyrrhus seinen neuen Beschluß kundtut. Andromache hat seine Werbung wiederum zurückgewiesen; daher will er jetzt Astyanax töten lassen und, um den Frieden mit den Griechenfürsten zu konsolidieren, die Menelaostochter Hermione heiraten. Sich selber beglückwünscht er zu einer Entscheidung, in welcher die *raison* über die *passion* gesiegt hat. Das geschieht indessen mit Worten, die bereits erraten lassen, daß der Gedanke an Andromache ihn mehr beherrscht als je zuvor.

3. Akt: Halb wahnsinnig von enttäuschter Hoffnung, offenbart Orest seinem Freund Pylades den Plan, Hermione zu entführen. Vor Hermione, die sich bereits als Gattin des Pyrrhus sieht, spielt er den Verzichtbereiten. Andromache fleht Hermione an, bei Pyrrhus Fürsprache für das Leben des Astyanax einzulegen. Von Hermione höhnisch und erbarmungslos zurückgewiesen, bittet Andromache den König um eine weitere Frist für ihre Entscheidung. Pyrrhus heiraten, heißt Hektor und Troja an den Sohn Achills verraten; sich weigern aber bedeutet, den eigenen Sohn dem Tode ausliefern. Am Grabe Hektors versucht sie, zu einem Entschluß zu kommen.

4. Akt: Andromache erklärt sich bereit, Pyrrhus zu heiraten, um ihren Sohn zu retten. Insgeheim ist sie fest entschlossen, sich sogleich nach der Hochzeit zu töten, überzeugt davon, daß Pyrrhus sein Wort halten und Astyanax verschonen wird. Hermione, plötzlich wieder vor den Trümmern aller Hoffnung, verspricht Orest ihre Hand unter der Bedingung, daß er Pyrrhus ermordet. Pyrrhus verkündet ihr, daß er Andromache heiraten wird. Er mißachtet ihre Drohungen, und er mißachtet auch die Warnung seines Vertrauten, weil er an nichts anderes zu denken vermag als an Andromache.

5. Akt: Hermione zwischen Rachsucht und Liebe! Die erstere gewinnt die Oberhand, als ihre Vertraute ihr von der Feier der Hochzeit des Pyrrhus mit der verhaßten Rivalin Andromache erzählt. Als aber jetzt Orest erscheint und berichtet, daß er die Griechen aufgewiegelt hat und Pyrrhus ermorden ließ, da verflucht sie ihn. Orests Geist verdüstert sich. Er nimmt noch wahr, daß Andromache das Volk von Epirus zur Rache an den Griechen aufruft und daß Hermione sich über der Leiche des Pyrrhus selbst den Tod gegeben hat, dann verfällt er dem Wahnsinn.

Vor allem anderen ist das Verhältnis zu den Quellen zu bestimmen, wenn wir Racines Konzeption des antiken Mythos verstehen wollen. In der *Seconde Préface*, die Racine 1676, also neun Jahre später, seiner *Andromaque* beigegeben hat, zitiert der Dichter jene Stelle aus dem dritten Buch von Vergils *Aeneis*, wo Aeneas erzählt, wie er mit seinen Gefährten in Epirus Andromache angetroffen hat, am Grabe Hektors ihr und Trojas Schicksal beklagend. Ihre Klage enthält den Bericht von Orests Liebe zu Hermione und von dem Mord an Pyrrhus.

» Voilà – so fährt Racine fort – en peu de vers, tout le sujet de cette tragédie. Voilà le lieu de la scène, l'action qui s'y passe, les quatre principaux acteurs, et même leurs caractères. Excepté celui d'Hermione, dont la jalousie et les emportements sont assez marqués dans l'*Andromaque* d'Euripide.

C'est presque la seule chose que j'emprunte ici à cet auteur.«²⁰

Racine unterstreicht die Unterschiede zu Euripides. Bei Euripides geht es nicht um Astyanax, den Sohn Hektors, sondern um Molossus, einen Sohn, den Andromache von Pyrrhus hat. Andromache ist Sklavin und Nebenfrau des Pyrrhus, und das Leben des Molossus ist bedroht von Hermione, die hier die Frau des Pyrrhus, nicht seine Verlobte ist.

Racine verweist darauf, daß im Gegensatz zur Stoffversion bei Euripides Andromache gemeinhin nur als Frau Hektors und als die Mutter des Astyanax bekannt sei, von dem schon alte Chroniken und Ronsard in seiner *Franciade* das französische Königsgeschlecht herleiteten. Seinen Zuschauern wäre es – so meint Racine – schwergefallen zu glauben, daß die Tränen der Andromache für einen anderen Mann als Hektor und für einen anderen Sohn als den Hektors vergossen worden sein könnten. Racine stellt durch diese Änderung, d.h. indem er Andromache – im Gegensatz zu Euripides – wieder ganz an das Schicksal Trojas und Hektors kettet – die mythische Schicksalsverflochtenheit wieder her: er restituiert die homerischen Parteiungen und Familienkonstellationen. Er tut aber noch ein übriges, wofür ich sogleich ein Beispiel bringen möchte: Pyrrhus wird im Anschluß an die Hochzeit am Altar ermordet. Andromaque ruft zur Rache auf. Pylades berichtet Orest darüber in den folgenden Versen:

Tout le peuple assemblé nous poursuit à main forte.
Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis;
Ils la traitent en reine, et nous comme ennemis.
Andromaque elle-même, à Pyrrhus si rebelle,
Lui rend tous les devoirs d'une veuve fidèle,
Commande qu'on le venge, et peut-être sur nous
Veut venger Troie encore et son premier époux. (V, 5)²¹

Das sind nicht nur vage Vermutungen. Pyrrhus hatte vor seinem Tod geschworen, für den Sohn Hektors ein Vater zu sein und ihn als König von Troja anzuerkennen. Daher bekennt sich Andromache jetzt zu dem Ermordeten. Pyrrhus, der Sohn Achills, des Mannes, der Hektor getötet hatte, ist jetzt selbst in den trojanischen Schicksalsring eingetreten. Das ist ein genialer Zug Racines, der in die Richtung weist, die zum Verständnis des Ganzen führt. Auch diese Treue zum Gatten gehört in den Bereich der *vraisemblance*. Racine hat also den zeitgenössischen Wahrscheinlichkeitsbegriff als ein Mittel verwendet, seine Figuren noch tiefer in die vorgezeichneten Geschehnisse hineinzuverwersen. Der alte homerische Gegensatz zwischen Achill einerseits und Menelaos und Agamemnon andererseits flammt wieder auf. Die Menelaostochter Hermione und der Agamemnonsohn Orest direkt, und die Hektorgattin Andromache indirekt bringen dem Achillessohn Pyrrhus den Tod. Im Tod aber wird Pyrrhus mit dem Schicksal Trojas in noch anderer, tieferer Weise verkettet, als es sein Vater gewesen war.

²⁰ Jean RACINE, » >Andromaque<. Seconde Préface«, in: *Œuvres complètes*, Bd. I (hrsg. Raymond PICARD), Paris 1969, S. 243.

²¹ Jean RACINE, *Œuvres complètes* (hrsg. Raymond PICARD), Paris 1966/1969. Die folgenden Akt- und Szenenangaben zu Racine beziehen sich auf diese Ausgabe.

Diese Hinweise mögen zunächst genügen, die Veränderungen anzuzeigen, die Racine an seinem Stoff vorgenommen hat. Sie reichen aus, um uns weiterzuführen. Den Einwänden, welche die Kritiker gegen diese vermeintlich willkürliche Modifikation vorgetragen haben, hält Racine zum Schluß seiner *Préface* das Wort eines Sophokleskommentators entgegen: »(...) qu'il ne faut point s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la fable; mais qu'il faut s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements, et la manière ingénieuse dont ils ont su accommoder la *fable* à leur *sujet*.«²² Racine fordert uns hier selber auf, den besonderen Zweck dieser Veränderungen und das Maß zu untersuchen, mit dem die Anpassung der Fabel an das *sujet*, des Stoffs an das Thema gelungen ist. Die Abhandlungen der Fabel stehen also im Dienst des *sujets* und konstituieren dieses mit. Was aber ist dieses *sujet*, das Thema, und mit ihm der Sinn der *Andromaque*?

Ich gehe aus von einer interessanten Feststellung von Kurt Wais.²³ Er hat die Notizen nachgeprüft, die sich Racine während seiner Homerlektüre machte. Dabei kamen zwei wichtige Umstände zutage:

Racine hat eine bei Homer nicht vorhandene, jedoch bei Euripides vollzogene Verbindung der Helena-Tochter Hermione mit dem Achillessohn Pyrrhus weiter ausgebaut, und zwar in dem Sinne, daß der gefährliche, verführerische und zwielichtige Helena-Charakter zu dem größten, edelsten, aber auch heftigsten und gelegentlich grausamsten Krieger, eben Achilles, in dessen Sohn und würdigem Nachfolger in eine enge Verbindung trat. Zwei Familien, über denen ein heroisch-glänzendes Verhängnis lastet, werden in der zweiten Generation ungleich enger aneinander gekettet als dies in der ersten der Fall gewesen war. Bei Euripides gab es noch keinen inneren Zusammenhang zwischen den beiden Sippen. Diesen hergestellt, erfunden zu haben, ist nach Wais » (...) die geniale dichterische Leistung des jungen Racine. Als Erfindung ist es überhaupt das Kühnste und Eigenste, was er jemals gewagt hat, und wenn irgendwo, wird man in dieser Richtung seine individuelle Physiognomie zu suchen haben.«²⁴

Diese erste Feststellung führt zu der zweiten: »Der Trojakrieg ein zweitesmal durchgespielt, das ist Racines dichterischer Antrieb in *Andromaque*. Der Gegenstand der dramatischen inneren Spannung in diesem Schauspiel ließe sich mit Giraudoux' Drama geradezu formulieren: wird der zweite trojanische Krieg stattfinden oder nicht?«²⁵ Auf Kurt Wais bezieht sich Hans Robert Jauss, wenn er präzisiert, daß der Konflikt in *Andromaque* »das fatale Erbe einer Vergangenheit [ist], deren Schatten schon mit dem Personenverzeichnis heraufbeschworen werden. *Andromaque, veuve d'Hector – Pyrrhus, fils d'Achille – Oreste, fils d'Agamemnon – Hermione, fille d'Hélène*.«²⁶ Mindestens zweimal wird davon gesprochen, daß Epi-

²² ebd., S. 244.

²³ Kurt WAIS, »Erlebnis und Dichtung bei Racine«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953/1954), S.110-132.

²⁴ ebd., S. 115.

²⁵ ebd., S. 120.

²⁶ Hans Robert JAUSS, »Racines *Andromaque* und Anouilhs *Antigone*«, in: *Die Neueren Sprachen* 59 (1960), S. 428-444, wiederabgedruckt in: Wolfgang THEILE (Hrsg.), *Racine*, Darmstadt 1974.

rus ein zweites Troja werden könnte. Zahlreiche Anspielungen bewirken, daß die Geschehnisse des trojanischen Kriegs stets gegenwärtig sind – sie bestimmen den Schicksalsweg der Personen von Andromaque und Pyrrhus bis ins letzte, determinieren sie, obwohl die Personen dagegen aufbegehren. Jauss weist mit Nachdruck darauf hin, daß Orest am Anfang des Stückes glaubt, sein Schicksal wende sich zum Guten, um dann doch wieder dem Fluch seiner Bestimmung zu verfallen; daß Hermione immer wieder glaubt, durch eine Erfüllung ihrer Liebe zu Pyrrhus die alten Gegensätze zwischen Atriden und Peliden zu überbrücken; daß selbst Andromaque hofft, die blutige Vergangenheit, d.h. den aus der Tötung Hektors durch Achill erwachsenen Haß zu tilgen, indem sie durch ihr Opfer, d.h. durch ihre Heirat und ihren Tod den Achillessohn Pyrrhus auf den Hektorsohn Astyanax verpflichtet und doch zugleich ihre Treue zu Hektor besiegelt. Aber nicht sie ist es, auf die der Tod wartet, sondern Pyrrhus. Und das geschieht nicht durch Zufall, sondern das ist die Folge der Fatalität, die über Hermione und Orest lastet, eine Fatalität, gegen die keine noch so große Anstrengung des Willens aufkommt und die sich konsequent in der Psychologie der Personen niederschlägt, in ihrem Charakter. Zur Debatte steht hier also dichtungstheoretisch die Dialektik von Schicksal und Charakter. Bevor wir der Frage nachgehen, wie Racine diesen Grundgedanken im Fühlen und Handeln seiner Personen gestaltet hat, sei für die genannte dominierende Geltung der verhängnisvollen Vergangenheit für die Gegenwart noch eine gewichtige Stimme zitiert: Georges Poulet ist in seinen scharfsinnigen *Études sur le temps humain*, bei der Betrachtung der Funktion der Zeit zu dem folgenden Schluß gekommen: »(...) tout le drame racinien se présente comme l'intrusion d'un passé fatal, d'un passé déterminant, d'un passé cause-efficiente, dans un présent qui cherche désespérément à s'en rendre indépendant.«²⁷

In der Tat: keine Person, die nicht vom Schicksal, von den Taten und von den gegenseitigen Beziehungen der Väter, von deren Liebe und Haß vorbelastet wäre und somit von vorneherein in einem unentrinnbaren Netz fataler Konflikte stünde. Diese Fatalität zeichnet sich sogleich ab, wenn man fragt, wer wen liebt; dann zeigt sich: Orest liebt Hermione, Hermione liebt Pyrrhus, Pyrrhus liebt Andromaque. Keiner Liebe wird Gegenliebe zuteil. Natürlich liegt hier ein altes literarisches Motiv vor, dem Schema folgend: A liebt B, B liebt C, C liebt D usw. Wir kennen es vor allem aus dem Schäferroman. Harald Weinrich²⁸ glaubte in diesem bukolischen Motiv der Liebeskette einen neuen Zugang zur Deutung der *Andromaque* gefunden zu haben. Er nahm an, das Motiv der Liebeskette sei ein an sich komisches Motiv, das Racine tragisch »überformt« habe, ja er supponierte, daß die innere Dramatik der *Andromaque* geradezu von dieser dauernden Überwindung des Komischen durch das Tragische lebe. Davon kann keine Rede sein, weil das Motiv der Liebeskette – darauf hat Hans Robert Jauss mit Recht aufmerksam gemacht – keineswegs an sich komisch, sondern – etwa in der Diana des Montemayor – durchaus ernst gemeint ist. Der Schäferroman kennt allerdings eine Lösung des Konflikts. Für das Happy end ist dort immer gesorgt. Bei Racine hingegen wird das Motiv der Liebeskette zum Träger der Fatalität, zum Instrument der unver-

²⁷ Georges POULET, *Études sur le temps humain*, Bd. 1, Paris 1952, S. 150.

²⁸ Harald WEINRICH, *Tragische und komische Elemente in Racines >Andromaque<. Eine Interpretation*, Münster 1958.

meidbaren Katastrophe. In jedem der Fälle verhält sich die geliebte Person zu der liebenden Person absolut gleichgültig, weil ihre Liebe jeweils einem anderen gehört. Das gilt auch für Andromache, die nur dem Andenken an Hektor und der Sorge für Astyanax lebt. Die Liebeskette instrumentiert ein unaufhebbares Aneinandervorbeigehen der Personen; und – weil ihre Leidenschaft eine absolute, hemmungslose ist – zeugt sie maßlosen Haß und maßlose Eifersucht, artikuliert im Wechsel von Hoffnung und Verzweiflung, im wechselnden Umschlag von Liebe und Haß. Aus diesem Rhythmus von Gefühlen, deren Fatalität unentrinnbar ist, erwächst allein die Handlung, mit unvergleichlicher logischer und psychologischer Konsequenz. Es gibt eigentlich nur ein einziges Ereignis, das als ein von außen kommendes das Geschehen wirklich beeinflusst. Dieses Ereignis steht ganz am Anfang und hat rein auslösenden Charakter: es ist die Ankunft des Orest in Epirus als Gesandter der griechischen Fürsten, die von Pyrrhus die Tötung des Astyanax fordern. Und selbst dieses einzige äußere Ereignis erweist sich sehr bald als eine Folge des rein inneren Geschehens. Wir erfahren sogleich, daß Orest gar nicht an seiner Botschaft interessiert ist, sondern daß seine Leidenschaft zu Hermione ihn dazu trieb, die Gesandtschaft zu übernehmen. Und wir hören in der 1. Szene des 2. Akts, daß es Hermione war, die ihren Vater Menelaos und die anderen Fürsten zu der Forderung nach dem Tod des Astyanax angestachelt hat, um ihre Rivalin Andromaque ins Unglück zu stürzen.

Ich möchte bereits an dieser Stelle darauf aufmerksam machen, daß im Theater Racines alle politischen Konflikte und Entscheidungen, welche die mythische Vorlage enthielt, in individuelle, personale, rein affektive Motivationen übersetzt werden. Es sind, auf der Ebene der Motivation der dramatischen Handlung, nicht politische Geschehnisse, welche das Handeln dieser durchweg fürstlichen Personen bestimmen, sondern umgekehrt die persönlichen Leidenschaften, welche über das Schicksal von Völkern und Staaten entscheiden. Die Entpolitisierung der französischen Gesellschaft nach der Fronde schlägt sich als neue Struktur der Tragödie und als neuer Kausalnexus nieder. In der *Andromaque* hat der Zufall keinen Platz. Er ist ganz in der Fatalität, in der absoluten Determiniertheit aufgegangen. Alles Sich-Ereignen wird vom Verhängnis diktiert, in dem Vergangenheit, Götterfluch und Charakter konvergieren. Von plötzlichen Unterbrechungen durch zufällige Ankunft eines Boten, von raffinierten Intrigen, von Theatercoups, von falschen Informationen, von Wechselfällen, die von außen veranlaßt sind, von all dem findet sich in der *Andromaque* keine Spur. Es ist gleichsam die Außenwelt, die Welt der Kontingenz, völlig ausgeschaltet, völlig entmachtet. Die Handlung lebt nur aus dem Gesetz der fatalen Konstellation, die mit der auf Vergangenheit und Schicksal verweisenden Exposition ein für allemal gesetzt ist. Alle Personen begehren auf gegen ihr Schicksal und erzeugen so ganz aus sich selbst bzw. aus ihrem verzweifelten Widerstand gegen die Sinnlosigkeit die Peripetien, die sie nur noch ärger in ihr prästabiliertes Schicksal verstricken. Für alle gilt, was Orest gleich in der ersten Szene des Stücks von seinem vergeblichen Versuch, sich der unglücklichen Leidenschaft zu Hermione zu entledigen, sagt:

Puisque' après tant d'efforts ma résistance est vaine,
Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne.

J'aime; je viens chercher Hermione en ces lieux,
La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux. (I, 1)

Die blinde Hingabe an sein Schicksal heißt bei diesem Mann, der ja, um den Vater Agamemnon zu rächen, die Mutter Klytämnestra getötet hat, nunmehr widerstandslos seiner Liebe zu folgen. Das ganze Pathos der zitierten Verse liegt auf dem *J'aime*. Racine hat in diesem Vers die obligate Mittelzäsur unterdrückt und sie auf die *coupe* nach *j'aime* verlagert. Und der folgende Vers bringt, dreigliedrig, eine ebenso pathetische Klimax, welche die drei noch für ihn offenen Spielarten des Schicksals programmiert:

J'aime; je viens chercher Hermione en ces lieux,
La fléchir, l'enlever, ou mourir à ses yeux.

Wenn Sie sich an unser Handlungsresümé erinnern, dann sehen Sie, daß Orest selbst hier noch, in der resignierten Selbstausslieferung an sein *destin*, seinem eigenen Willen noch zu viel zutraut: *La fléchir* – das erweist sich als unmöglich, weil Hermione von ihrer Liebe zu Pyrrhus nicht loskommt. Das Schicksal, dem der geliebte Andere unterliegt, wird zum Schicksal des Liebenden; *l'enlever*, das ist ebenfalls unmöglich, weil Hermione sich lieber den Tod gibt, als Pyrrhus zu überleben. Und nicht einmal der dritte Wunsch, der desperateste – *mourir à ses yeux* – wird Orest von seinem *destin* erfüllt. Die Götter wollen nicht seinen Tod, sondern sie hetzen die *filles d'enfer*, die Erinnyen auf ihn und schlagen ihn mit Wahnsinn.

Bleiben wir noch einen Augenblick bei Orest. Sein Dialog mit dem wiedergefundenen Freund Pylades gleich zu Beginn bildet die Exposition des Stückes. Diese Exposition hat nicht den Zweck, oder doch nur zum geringsten Teil, den Zuhörer bzw. Zuschauer über eine Situation zu orientieren, sondern ihn mit den Seelenzuständen der handelnden Personen vertraut zu machen, mit einer Konstellation der Gefühle, die – wie gesagt – von der Vergangenheit bedingt ist und aus der sich ganz zwangsläufig alles Geschehen ergibt.

Das gilt auch für Orest selbst. Sein Schicksal erscheint dabei sogleich – wie dann bei allen anderen Personen – als Liebesschicksal. Die Zurückweisung seiner Liebe durch Hermione hatte zu einer dem Wahnsinn bereits sehr nahen *mélancolie* geführt, seine Seele war *ensevelie* und suchte den Tod. »Tu vis mon désespoir« – so sagt er zu Pylades – und fährt fort, einen Vers anschließend, in dem die nasalen Alliterationen und der Gleichklang langer, schwerer Vokale akustisch den Eindruck eines sich zum Tode hin schleppenden Krankseins vermitteln:

(...) et tu m'as vu depuis
Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis. (I, 1)

Man muß wissen, welche semantische Last sich in dem Wort *ennui* auf dem Wege von Montaigne bis Pascal und La Rochefoucauld angesammelt hat, um beurteilen zu können, was hier ausgesagt wird. *Ennui* ist weder Langeweile noch Ärger, eher schon – vorzeitig – *Weltschmerz*, wie wir sagen würden, wäre der Ausdruck nicht zu »romantisch«. Genauer wäre zu übersetzen: *Öde meines Geschicks*.

Orests einzige Hoffnung ist es, daß Hermione von Pyrrhus verschmäht wird. In der Tat trifft er sie in einem Augenblick, da Pyrrhus sich ganz Andromaque zuwendet.

Hermione ist froh über die Ankunft Orests, weil sie ein williges Werkzeug für ihre Rache braucht. Für eine Liebe zu Orest indessen besteht keine Aussicht, denn ihr Stolz kann Orest den Triumph nicht gönnen zu sehen, daß jetzt *sie* die Verschmähte ist. Immerhin faßt sie ihn als möglichen Lückenbüßer ins Auge:

(...) et quel que soit Pyrrhus,
Hermione est sensible, Oreste a des vertus.
Il sait aimer du moins, et même sans qu'on l'aime;
Et peut-être il saura se faire aimer lui-même.

Doch auch dies ist Selbsttäuschung. Hermione gibt sich beim Wiedersehen mit Orest verwundert, erfreut über sein *heureux empressement*. Orests Antwort ist diejenige eines von den Göttern zu ewigem Unglück Verfluchten:

Tel est de mon amour l'aveuglement funeste.
Vous le savez, Madame; et le destin d'Oreste
Est de venir sans cesse adorer vos traits,
Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais.
Je sais que vos regards vont rouvrir mes blessures,
Que tous mes pas vers vous sont autant de parjures:
Je le sais, j'en rougis. Mais j'atteste les Dieux,
Témoins de la fureur de mes derniers adieux (...)(11,2)

Orest folgt in voller Klarheit seinem Geschick. Eine Art von Masochismus verstärkt hier noch das unausweichliche Schicksal: die Abdankung des Willens vor der Leidenschaft, die nichts als Qual, Enttäuschung und Selbstentfremdung bringt, besiegelt ein furchtbares Verhängnis. Wenn die nobelste und sublimste Funktion der Liebe – die Essenz eines Lebens in der Identifikation mit dem Sinn eines anderen Lebens sich verwirklichen zu lassen – eine höchstmögliche Idealität des individuellen Lebens darstellt, dann wird die unaufhebbare Entfremdung zwischen den Menschen *per negationem* zu einer ebenso unwiderruflichen Wahrheit gegen jene Idealität. Orests Wahnsinn, von den Göttern dekretiert – mythologisch –, von Racine auf das endgültige Scheitern aller Liebeshoffnungen zurückgeführt – psychologisch, ist das Außer-Sich-Sein – die völlige Selbstentfremdung durch die definitive Entfremdung von dem Menschen, der bestimmt gewesen wäre, das andere Ich zu sein, ohne den das eigene Ich nicht leben kann. Wir befinden uns offenbar in einer Welt, in welcher bereits ein Scheitern das totale Scheitern besiegelt, so als ob es eben von vorneherein *nur* Scheitern gäbe. Daß die Chance der Sinnerfüllung des Lebens, die verfehlt wird, sich niemals wiederholt, überhaupt nicht als eine wiederholbare vorgestellt werden kann, das heißt letztlich nichts anderes, als daß es sie gar nicht gibt. Der eminent tragische Grundgedanke der Fatalität, genährt von der Wiederentdeckung des antiken Schicksalsbegriffs, wird bei Racine zum Katalysator, der eine große menschliche Wahrheit sozusagen neu entdecken läßt, den utopischen und doch stets faszinierenden, aber gerade dadurch das Utopische zu einer Wirklichkeit – weil wirkenden Kraft – verwandelnden Vollzug des Brückenschlags zwischen Ideal und Wirklichkeit. Racine hat – und das scheint mir einer der ganz großen Züge an diesem Dichter zu sein – die Geschichte, und zwar ganz legitim vermittels des authentischen Mythologems verwendet als Instrument der

Erhellung menschlicher Konstanten, von Wahrheiten also, die nach Aristoteles gerade im Mythos sozusagen für alle Welt und Nachwelt konserviert waren und den poetischen Wert des Mythos als immer gültiges Kondensat realzufälligen Ereignens bereit hielten. Das geschieht freilich im Schatten eines zutiefst pessimistischen Menschenbildes, das nun wiederum nicht eine anthropologische Konstante, sondern historisch-gesellschaftlich bedingt ist.

Orest ist von den Göttern verflucht. Aber das Theater Racines kennt eben deshalb, weil die Götter willkürlich befinden, keinen im Sinn der christlichen Ethik Schuldigen. Racine hatte eine echte Beziehung zu Homer über Vergil und Euripides hinweg. Die antiken Götter, die nach Maßgabe ihrer Launen bzw. nach Maßgabe ihrer internen Familienintrigen die Geschicke der Menschen verwalten, sind dem ganz und gar arbiträr verfügenden *Deus absconditus* von Port-Royal aufs engste verwandt. Es gibt Begnadete und Unbegnadete. Weder die Einen noch die Anderen können dafür. Die Tragödie ist die Welt der Unbegnadeten, die den Menschen zwingt, *criminel* zu werden, Verbrechen zu begehen, ohne es zu wollen. Aber gerade dadurch wird sie – und jetzt sind wir in der Nähe Pascals – auch zum Zeugnis der menschlichen Größe angesichts der schicksalhaften Fragilität und des Ausgeliefertseins – des *roseau pensant* –, und das Scheitern des menschlichen Wollens erzeugt die eigentümliche Faszination der Tragödie – die Größe im Leiden oder, wie Racine es formulieren wird: » (...) *cette tristesse majestueuse* qui fait tout le plaisir de la tragédie.«²⁹ Diese Formulierung erhält erst dann ihr volles Gewicht, wenn man sich klar darüber geworden ist, daß Racine seine Personen getreu dem Prinzip des Aristoteles als *mittlere* Helden konzipiert hat, d.h. ganz anders als Corneille, nicht als Willenshelden, sondern als Menschen des Mittelmaßes, der Art, wie er seine Phädra verstehen wird: »(...) *ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente*.«³⁰ Es geht um Menschen, die alle Schwächen, aber auch die Größe des Menschen haben – wiederum im Sinne Pascals – und bei denen die Größe hoffnungslos den Schwächen unterliegt, deren sich die Götter zu ihrem Verderb bedienen. Racine hat erkannt, daß das eigentlich Tragische darin begründet ist, daß der Zuschauer außerstande gesetzt wird, das furchtbare Schicksal der handelnden Personen diesen Personen als zwingende Konsequenz eines schlechten Charakters anzulasten. Einen wirklich bösen Verbrecher sieht man mit Genugtuung bestrafen. Einem Verbrecher, den Umstände, die außerhalb seines Charakters ihn zu seiner Tat veranlaßten oder mit-veranlaßten, bringt man Mitgefühl entgegen. Verzweifelt wehrt sich Orest gegen das Verhängnis. Schließlich resigniert er. Und das heißt in den Begriffen des 17. Jahrhunderts:

Pylade, *je suis las d'écouter la raison.*

C'est traîner trop longtemps ma vie et mon supplice (...) (III, 1)

Noch einmal sträubt sich das menschliche Gewissen oder – wenn Sie so wollen – das Gute in Orest gegen den fatalen Befehl zur bösen Tat: als Hermione von ihm verlangt, Pyrrhus zu töten, da kann er die Ermordung eines von ihm verehrten Fürsten nur rechtfertigen, indem er den Zwang seiner fatalen Liebeshörigkeit durch

²⁹ Jean RACINE, op. cit., Bd. 1, S. 465.

³⁰ ebd., S. 745.

das politische Interesse der griechischen Fürsten entschuldigt. Als Hermione ihn verstößt, nachdem und weil er ihren Befehl zur Ermordung des Pyrrhus ausgeführt hat, wird ihm erst wieder bewußt, welches Verhängnis auf ihm lastet: dasjenige nämlich: *parricide*, *assassin* und *sacrilège* in einem zu sein, ein *monstre furieux*. Er ist und bleibt der Mörder seiner Mutter. Der Anblick seiner selbst stürzt ihn in die absolute Selbstentfremdung: die Nacht des Wahnsinns bricht herein. Nicht zufällig schließt die *Andromaque* mit dieser Szene. Aber hinter dem düsteren Bild des für immer verlorenen Orest, an dem die Götter ihren unseligen Spruch mittels der Liebeskatastrophe vollenden, steigt – über den Gattungszwang des tragischen Weltbilds hinaus – die Vision einer anderen Möglichkeit auf, die der Tragöde nur andeuten kann, diejenige des Bestehens gegen die Götter, selbst im Tod. Bevor der Wahnsinn ihn überfällt, bekennt sich Orest zu seinem Schicksal:

Oui, je te loue, ô Ciel, de ta persévérance (...)
J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un modèle accompli.
Hé bien! Je meurs *content*, et *mon sort est rempli*. (V, 5)

Aber im Tod selbst, der Erfüllung seines Schicksals, erblickt er die verzweifelte Chance einer Versöhnung, die Tilgung einer Schuld, die er auf sich nehmen mußte, ohne selbst ihr eigentlicher Urheber zu sein. Den beiden Toten, Hermione, der Geliebten, und Pyrrhus, der sein Rivale blieb, ohne es sein zu wollen, will er sich zugesellen:

Réunissons trois cœurs qui n'ont pu *s'accorder*. (V, 5)

Daß allein der Tod die Widersprüche des Lebens löst, die Entfremdung aufhebt, den Haß versöhnt, das ist ein Gedanke, der sowohl der tragischen Konzeption der Antike wie dem Christentum angehört. Über Orest waltet freilich auch eine unbegreifbare Rachegottheit, die sowohl antik wie alttestamentarisch bzw. jansenistisch sein kann. Orest ist nicht einmal jener alles auslöschende Tod vergönnt, den er ersehnt. Vor dem Auge des vom Wahn Umnachteten erscheint der gemordete Pyrrhus und, noch schlimmer, Hermione, die ihn zu dem Mord anstiftete:

Dieux! quels affreux regards elle jette sur moi!
Quels démons, quels serpents traîne-t-elle après soi? (V, 5)

Hermione, die Geliebte, der er den Geliebten getötet hat, hat das höllische Volk der Erinnyen aufgeboden, der *filles d'enfer*. In zischenden s-Lauten beschwört Racine die giftdräuenden Schlangenzähne:

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes? (V, 5)

Der Sohn Agamemnons, Mörder seiner Mutter und Liebhaber einer Frau, die ihn verschmäht, überantwortet sich seinem Schicksal, er stimmt ihm zu mit dem ganzen Rest der ihm noch verbliebenen Kraft des Bewußtseins

Venez, à vos fureurs Oreste s'abandonne. (V, 5)

Orests Wahnsinn beschließt das ganze Stück. Die Determiniertheit seiner Existenz steht auch für das Schicksal der anderen Personen.

Die charakterologische Transformation bzw. Projektion der Fatalität wird besonders deutlich bei Hermione: das Schicksal, das ihr Leben und ihren Tod bestimmt, ist in erster Instanz aus ihrer Herkunft abzuleiten, wie bei Orest. Sie ist die Tochter der Helena, welche die Ursache des trojanischen Kriegs war, und die Tochter des Menelaos. Ich habe – anhand der Untersuchungen von Kurt Wais – darauf hingewiesen, daß es Racines originelle Tat war, durch die todbringende Beziehung zwischen Hermione und Pyrrhus die Schicksale der Atriden und der Peliden zu verflechten und so den düsteren Horizont der antiken Mythologie zu einer ausweglosen Welt von Kollisionen zu verdichten. Hermione ist – psychologisch gesehen – zweifellos die komplexeste Figur der Andromaque. Ihre Leidenschaft für Pyrrhus ist so absolut wie diejenige Orests für sie, ja noch ausschließlicher, denn sie kennt nicht die Skrupel, die Orest immerhin noch vor dem Mord an Pyrrhus hat. Hermione ist ganz Liebe oder ganz Haß, je nach dem Verhalten des Pyrrhus, im Wechsel von einem Augenblick zum anderen. Trotz ihrer Einsicht, daß sie nichts mehr zu hoffen hat, und trotz der Anordnung ihres Vaters zurückzukehren, ist sie unfähig zur Abreise aus Epirus, unfähig zum Verzicht, unfähig zur Resignation:

Elle pleure en secret le mépris de ses charmes.
Toujours prête à partir, et demeurant toujours,
Quelquefois elle appelle Oreste à son secours. (I, 1)

So wird sie uns in der ersten Szene des ersten Akts vorgestellt.

Ihr erstes Auftreten erfolgt zu Beginn des zweiten Akts, im Gespräch mit ihrer Vertrauten Cléone. Ihr Stolz, ihr Würdebewußtsein, nicht nur ihre Liebe, sind von der Gleichgültigkeit des Pyrrhus zutiefst getroffen:

Si je le hais, Cléone! Il y va de ma gloire. (II, 1)

Bei ihr kann verschmähte Liebe nur in Haß umschlagen:

Ah! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr. (II, 1)

Ihr Charakter ist ein Charakter der Ausschließlichkeit. Aber sie ist unfähig, dem Rat Cléones zu folgen und das Land zu verlassen:

Pourquoi veux-tu, cruelle, irriter mes ennuis?
Je crains de me connaître en l'état où je suis. (II, 1)

Dieser letzte Vers erhellt ihr ganzes Verhalten. Die Scheu, sich selbst zu erkennen, d.h. sich ihre Lage ganz klar zu machen, das ist Hermiones Art und Weise, dem Verhängnis zu begegnen. Eine völlige Durchleuchtung ihres eigenen Zustands würde eine Hoffnungslosigkeit offenbaren, die einfach nicht zu ertragen wäre. Dann wäre ihr Selbstmord jetzt schon fällig. Die Ohnmacht des Willens vor der Leidenschaft ist hier paradoxerweise und zugleich sehr logisch zum einzigen Schutz vor der katastrophalen Konsequenz dieser Leidenschaft geworden, sie ist Abwehr – wenigstens vorübergehend.

Hermione kann einfach nicht leben ohne den Aufstand der Hoffnung gegen das Fatum. Erst mit dem Tod des Pyrrhus, der alle Hoffnung gegenstandslos macht, ist dieses Aufbegehren zu Ende. Sie will fliehen; aber im gleichen Vers, im gleichen Atemzug, greift sie begierig nach einer ganz und gar unwahrscheinlichen Chance:

Fuyons ... Mais si l'ingrat rentrait dans son devoir!
Si la foi dans son cœur retrouvait quelque place!
S'il venait à mes pieds me demander sa grâce! (II, 1)

Sie will nicht begreifen, daß ihr Leben und ihre Liebe verwirkt sind; das ist das Nicht-Begreifen-Wollen des unentrinnbaren Schicksals. Die Sinnlosigkeit des Schicksals hat sich umgesetzt in eine charakterologische und psychische Defizienz. Blindsein-Wollen ist eine letzte, die verzweifeltste Waffe gegen das Fatum. Eine Waffe freilich, die den Untergang nur beschleunigt.

Die zweite Weigerung Andromaque, Pyrrhus zu heiraten, hat den König zu dem Entschluß gebracht, Astyanax zu töten und sich mit Hermione zu vermählen. Dieser Entschluß, für Orest das Ende aller Hoffnungen, bringt noch einmal Licht in die Existenz Hermiones. Sie jubelt; der soeben noch gehaßte Pyrrhus erscheint ihr plötzlich wieder im strahlenden Glanz seiner Taten und seines Ruhms:

Pyrrhus revient à nous! Eh bien! chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione?
Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits ... Mais qui les peut compter?
Intrépide, et partout suivi de la victoire,
Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à sa gloire. (III, 3)

In diesem Augenblick jauchzender Hochstimmung, die Hermione in einen traumhaft illusionären Zustand, in ein illusionäres Glück versetzt, erscheint ausgerechnet die Rivalin Andromaque, die Fürsprache für Astyanax erbitten will. Andromaque's Bitte ist von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Hermione könnte, selbst wenn ihr Haß nicht unauslöschbar wäre, der Rivalin nicht verzeihen, daß sie durch ihr bloßes Erscheinen hic et nunc ihren Traum vom Glück unterbricht:

Dieux! ne puis-je à ma joie abandonner mon âme? (III, 3)

Racine hat hier eine psychologische Konstellation geschaffen, die alles folgende zwingend macht, zur inneren Notwendigkeit erhebt, eine psychologische Konstellation, wie wir sie von solcher inneren Notwendigkeit und von solchem Reichtum an Folgen vielleicht erst bei Marcel Proust – einem der größten Racine-Verehrer – wiederfinden. Das ist ein bewunderungswürdiges Meisterstück, denn in diesen Versen wird die *Peripetie* des ganzen Stückes vorbereitet. Gerade die Weigerung Hermiones, Andromaque's Bitte zu erfüllen, ist es, welche diese dazu treibt, sich zur Hochzeit mit Pyrrhus zu entschließen. Mit dieser Weigerung besiegelt Hermione ihr eigenes Schicksal und löst das *dénouement* der Handlung aus. Das ist tragische Ironie in höchster Vollendung!

An Andromaque rächt sich Hermione für alle Gleichgültigkeit, für alle Mißachtung, für alle Verletzung ihres Stolzes, die sie von Pyrrhus hatte erfahren müssen. Sie ist

unfähig, im Augenblick ihres Triumphes die Größe des Verzeihens zu finden, weil sie ihrem Schicksal, dem Weg ihres Verderbens folgen muß. Psychologisch ist diese Fatalität motiviert durch den beleidigten Stolz der Menelaos-Tochter, durch den Haß der Griechin auf die Trojanerin und durch die Eifersucht auf eine Rivalin, von der sie ahnt, daß sie auch jetzt noch Macht über das Herz des Pyrrhus hat. Sie schaufelt sich ihr eigenes Grab, indem sie in kalter Verachtung der Bittstellerin bedeutet, sie möge doch selbst den Versuch unternehmen, das Herz des Pyrrhus zu erweichen:

S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous? (III, 4)

Sie zwingt damit Andromaque, eine Entscheidung zu treffen, die ihr selbst Hermione – endgültig jede Aussicht auf eine Vermählung mit Pyrrhus nimmt. Andromaque bleibt jetzt – von jeder Hilfe verlassen – nur noch übrig, der Heirat mit Pyrrhus zuzustimmen, wenn sie das Leben ihres Sohnes retten will. Céphise, die Vertraute und Freundin Andromagues, hat recht, wenn sie ihrer Herrin nach dem Gespräch mit Hermione den Rat gibt:

Je croirais ses conseils, et je verrais Pyrrhus.
Un regard confondrait Hermione et la Grèce ... (III, 5)

Andromaque folgt dem Rat, und Pyrrhus willigt nur zu gern in die Hochzeit mit Andromaque ein. Halb irrsinnig vor Schmerz befiehlt die abermals und endgültig verlassene Hermione Orest zu sich und antwortet auf dessen Ergebenheitsbeteuerung:

Vengez-moi, je crois tout (...)
Je veux qu'à mon départ toute l'Epire pleure.

Und schnell soll es geschehen:

Mais si vous me vengez, vengez-moi dans une heure.

Sie weiß, daß, wenn es nicht sofort geschieht, ihr Haß wieder in Liebe umschlagen kann:

S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.

Sie erpreßt den einem Mord widerstrebenden Orest, indem sie ihre Absicht kundgibt, mit eigener Hand Pyrrhus zu töten und dann mit ihm zu sterben, denn der Tod mit ihm wird für sie schöner sein als ein Leben mit Orest:

Et, tout ingrat qu'il est, il me sera plus doux
De mourir avec lui que de vivre avec vous. (IV, 3)

Ich erinnere hier an eine Szene, in welcher ebenfalls eine Frau ihren Liebhaber zum Mord an einem anderen Mann anstiftet. Racine hat zweifellos jene Szene von Corneilles *Cinna* vor Augen gehabt, in welcher Emilie Cinna zwingen will, Augustus zu ermorden. Die Parallelen sind trotz der Unterschiede evident: Augustus ist nicht

ein Liebhaber, der Emilie verschmäht hat, sondern der Tyrann Roms, der Mörder ihres Vaters. Aber wie Orest, so hat sich Cinna gegen den Auftrag gestäubt. Cinna ist durch sein gegebenes Wort gebunden, er wirft Emilie vor, daß ihre Schönheit in unmenschlicher Weise seinen Geist und seinen Willen tyrannisiert – » (...) jusqu'aux esprits, et jusqu'aux volontés«. (III, 4) Trotzdem aber ist er grundsätzlich Herr seines Willens. Für Orest jedoch ist jede Autonomie verloren: er hat seinem Schicksal zu folgen. Und dieses Schicksal führt, anders als in *Cinna*, unweigerlich ins Verderben.

Ich kehre zu Hermione zurück. Ihr Haß wird zum Paroxysmus. Die Vertraute Cléone erhält den Auftrag, Pyrrhus noch vor seinem Tod zu erklären, daß es Hermione ist, die den Todesstreich veranlaßt hat:

Chère Cléone, cours. Ma vengeance est perdue
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue. (IV, 4)

In diesem Augenblick erscheint Pyrrhus. Er ist gekommen, um ihr seinen Entschluß mitzuteilen, Andromaque zu heiraten. Hermione aber glaubt irrtümlich an eine Umkehr, denn warum sonst sollte er jetzt zu ihr kommen? Sofort gibt sie Gegenorder, will den an Orest gegebenen Mordauftrag zurücknehmen:

Ah! cours après Oreste; et dis-lui, ma Cléone,
Qu'il n'entreprenne rien sans revoir Hermione! (IV, 4)

Die folgende Desillusion ist niederschmetternd. Und trotzdem versucht Hermione ein letztes Mal, Pyrrhus zu überzeugen – mit der Erinnerung an die Treuepflicht gegenüber den griechischen Bundesgenossen und an die einstige Kampfgemeinschaft:

Quoi? sans que ni serment ni devoir vous retienne,
Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne?
Me quitter, me reprendre, et retourner encor
De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector?
Couronner tour à tour l'esclave et la princesse;
Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce? (IV, 5)

Pyrrhus will sein schlechtes Gewissen entlasten, indem er Hermione einzureden versucht, daß sie ihn eigentlich gar nicht liebe, weil dafür ja kein wirklicher Anlaß bestand. Ich nehme die einunddreißig Verse umfassende Replik Hermiones zum Anlaß einer kurzen Strukturanalyse, die geeignet ist, uns mit der Wort- und Verskunst Racines vertraut zu machen:

Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait?
J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes,
Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces;
J'y suis encor, malgré tes infidélités,
Et malgré tous mes Grecs honteux de mes bontés.
Je leur ai commandé de cacher mon injure;
J'attendais en secret le retour d'un parjure;
J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterais un cœur qui m'était dû.

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle?
 Et même en ce moment où ta bouche cruelle
 Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
 Ingrat, je doute encor si je ne t'aime pas.
 Mais, Seigneur, s'il le faut, si le ciel en colère
 Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
 Achevez votre hymen, j'y consens. Mais du moins
 Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.
 Pour la dernière fois je vous parle peut-être:
 Différez-le d'un jour; demain vous serez maître.
 Vous ne répondez point? Perfide, je le voi,
 Tu comptes les moments que tu perds avec moi!
 Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
 Ne souffre qu'à regret qu'un autre t'entretienne.
 Tu lui parles du cœur, tu la cherches des yeux.
 Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux:
 Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée,
 Va profaner des Dieux la majesté sacrée.
 Ces Dieux, ces justes Dieux n'auront pas oublié
 Que les mêmes serments avec moi t'ont lié.
 Porte aux pieds des autels ce cœur qui m'abandonne;
 Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione. (IV, 5)

Die lange Antwort Hermiones ist der Aufschrei einer in ihrem einzigen ganz echten Gefühl getroffenen Frauenseele: auch noch ihre Liebe bezweifeln, das ist das Schlimmste, was ihr geschehen kann, denn diese Liebe ist ihr einziger, unzerstörbarer Lebenswert:

Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait? (IV, 5)

Um seinetwillen hat sie alle Bewerber zurückgewiesen, ihn hat sie überall gesucht; aus Liebe zu ihm hat sie alle Demütigungen hingenommen; ihm hat sie, hoffend, daß er einmal bereue, den Wortbruch verziehen:

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle? (IV, 5)

Nebenbei bemerkt: dieser Vers enthält eine grammatikalische Kühnheit, wie sie zu seiner Zeit nur Racine gewagt hat. Die Ellipse ist am Latein orientiert; sie verfremdet das Französische zu einem eklatanten stilistischen Effekt: »Ich liebte Dich, während Du unbeständig warst, was hätte ich erst getan, wenn Du mir treu gewesen wärest?« Selbst jetzt, da der geliebte Mann ihr eine für sie den Tod bedeutende Nachricht bringt, zweifelt sie daran, ob sie ihn nicht doch noch liebt. Und noch einmal versucht sie es, fleht ihn an, die Hochzeit mit Andromaque um einen Tag zu verschieben:

Pour la dernière fois je vous parle peut-être:
 Différez-le d'un jour; demain vous serez maître. (IV, 5)

Die berühmte Formel der Personen Racines, ultimativ, erpresserisch, verzweifelt: »Pour la dernière fois«. Aber die Haltung des Pyrrhus verrät absolute Indifferenz;

er hört ihr gar nicht zu; ihre Rede ist ihm lästig. Mitten im Satz wechselt Hermione – wie schon mehrmals – die Anredeform *vous* und *tu*:

*Vous ne répondez point? Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi! (IV, 5)*

Er denkt nur an die Troerin, während sie ihre Verzweiflung hinausschreit. Soll er zu der Rivalin gehen und alle Treuepflicht vergessen!

*Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée,
Va profaner des Dieux la majesté sacrée. (IV, 5)*

Hermiones letzte Worte an Pyrrhus sind überaus kunstvoll aufgebaut: eine strenge Zahlenkomposition meistert den wilden Ausbruch der verzweifelten Leidenschaft. Die Rede setzt ein mit der unmittelbaren Antwort auf das letzte Wort des Pyrrhus:

Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait?

Von den folgenden neun Versen beginnen nicht weniger als sechs mit *Je*: *ich* habe dich überall gesucht, und ich habe dich geliebt trotz deiner Untreue. Der zehnte Vers ist der bereits zitierte, durch seine auffallende Konstruktion besonders akzentuierte, der die vorausgehenden Verse resümiert, abermals und zum letzten Mal anaphorisch das *Je* aufnehmend und den ersten Teil beschließend:

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle? (IV, 5)

Es folgen wieder neun Verse: den letzten Versuch enthaltend, das letzte Bekenntnis einer Liebe, die hilflose Aufforderung, die Hochzeit mit Andromaque zu verschieben. Dann folgt der zwanzigste Vers, der den dritten und letzten Abschnitt einleitet und der ganz parallel zu dem ersten Vers konstruiert ist:

Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait?

Ihm entspricht der zwanzigste: so wie dort im Hauptton und unter dem Hauptakzent des Verses, nach der Zäsur, und von einer *coupe* gefolgt und dadurch isoliert, das zweisilbige *cruel* steht, so im zwanzigsten Vers das äquivalente *perfide*:

Vous ne répondez point? Perfide, je le voi (...)

So wie in den ersten zehn Versen das *je* vorherrschte, so in den letzten zehn Versen das *tu*. Der allerletzte Vers, der einunddreißigste, abschließende, nimmt das zweimalige *va* der dritten Zehnergruppe auf, schließt die beschwörende Anaphorik mit der tödlichen Drohung:

Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione. (IV, 5)

Das dritte *va* sendet Pyrrhus seinem Untergang entgegen, und der Name Hermione – am Schluß – besiegelt diesen Untergang.

Bedürfte es noch eines Beweises für die durchdachte Komposition, so wäre er im Rhythmus dieses 31. Alexandriners zu finden: Zwei einsilbige, durch scharfe coupes getrennte Imperative stehen am Anfang: *va, cours*; die Mittelzäsur aber ist unterdrückt: sie müßte nach *encor* fallen:

Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione.

Sollte es Zufall sein, daß das letzte Wort, das Hermione an Pyrrhus richtet, ihr eigener Name ist? Ganz gewiß nicht! Wie ein grausiges Menetekel schwebt dieser Name über dem seinem Glück und seinem Untergang entgegeneilenden Pyrrhus. Die folgende Szene – die erste des fünften Akts – beginnt mit einem Monolog der von Pyrrhus und von aller Hoffnung verlassenen Hermione. Er setzt ein mit den Fragen einer absoluten Ratlosigkeit, Fragen, die in einer sinnentleerten Welt ohne Echo bleiben, die im chaotischen Rhythmus den Vers zerhacken: mit einer abgründigen Desorientierung, die Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft einschließt, so ihre Ausweglosigkeit offenbarend:

*Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore?
Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore? (V, 1)*

Ruhelos irrt sie durch den Palast, nicht wissend, ob sie wirklich haßt oder nicht doch noch liebt. Während sie sinnt, ob der Mord gelingen wird, erzittert sie bei dem Gedanken, daß er tatsächlich gelingen könnte:

*Et je le plains encore? Et pour comble d'ennui,
Mon cœur, mon lâche cœur s'intéresse pour lui?
Je tremble au seul penser du coup qui le menace?
Et prête à me venger, je lui fais déjà grâce? (V, 1)*

Aber der Haß des beleidigten Weibes erhält wieder die Oberhand. Die nackte Wut über den angetanen Schimpf und über den Triumph der Treulosigkeit entläßt sich in einem Vers, der ein kleines Wunder an Übereinstimmung von Klang, Rhythmus und Wortbedeutung ist:

Le perfide triomphe, et se rit de ma rage (...) (V, 1)

Lautlicher Träger dieses Ausbruchs rasender Empörung ist das alliterierende *r*. Ein *r* gibt jedem der gewichtigen Worte dieses Alexandriners die Emphase und hämmert sie zu einer Einheit zusammen: *perfide, triomphe, rit, rage*. Laute sind an sich bedeutungsindifferent. Ihr semantischer Wert entsteht erst durch das Gefüge der Wortbedeutung; diese letztere aber wird dann durch die erstere unglaublich gesteigert. Beherrschend wird für diese Bedeutung des *r* das durch die Reimstellung herausgehobene inhaltsschwere Wort *rage*. Und es ist nicht nur der Reim, der diesem an sich schon bedeutungsgeladenen Wort seinen rückwirkend dominierenden Charakter verleiht, sondern auch der Umschlag der Vokalhomophonie von spitzen, verwundendem *i* in das schwerlastende *a*:

Le perfide triomphe et se rit de ma rage. (V, 1)

Der Monolog Hermiones weist keine meßbare Tektonik auf wie die vorhin analysierte Antwort an Pyrrhus. War dort die strenge, sogar zahlenmäßig strenge Komposition Ausdruck einer mühsamen Beherrschtheit, die dadurch gefordert wurde, daß Hermione ihre Verzweiflung zu einem letzten Überredungsversuch zähmen mußte, zu einem strategischen, verzweifelt persuasiven Diskurs, so ist hier das Gefühl aus dem Zwang, den ein Zweck ihm auferlegte, entlassen. Lebten jene Verse aus der inneren Spannung zwischen der eruptiven Macht der Verzweiflung und der gewaltsamen Mäßigung, so läßt der Monolog jetzt der Assoziationskette der Verzweiflung freien Lauf – denn die Entscheidung ist gefallen, und es gibt keine Zuhörer – mithin kein zweckgerichtetes Sprechen. Der sprachliche Ausdruck ist vollkommen der Situation angepaßt. Als Cléone vom Vollzug der Hochzeit berichtet hat, steht Hermione wieder ganz zu ihrer Mordabsicht und zu ihrem eigenen Tod. Ihre Rede schließt mit zwei Versen, deren Alliteration von dem *m* der Wörter *mourir* und *mort* beherrscht ist:

Je *mourrai*; *mais* au *moins* *ma* *mort* *me* vengera.
Je ne *mourrai* pas seule, et quelqu'un *me* suivra. (V, 2)

In diesem Augenblick erscheint Orest mit der Vollzugsmeldung:

Madame, c'en est fait, et vous êtes servie: Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie. (V, 3)

Hermione ist fassungslos. Ihre erste Frage lautet: »Il est mort? « Und nach dem langen Bericht Orests darüber, wie seine Griechen Pyrrhus hingemordet haben, stammelt sie: »Qu'ont-ils fait?« (V, 3)

Orest mißversteht sie dahingehend, daß er meint, sie werfe den Griechen vor, daß sie ihm oder Hermione selbst vorgegriffen hätten. Ihr zuliebe, sich erinnernd, daß sie stolz darauf war, die Tat angestiftet zu haben, betont Orest:

(...) et vous pouvez justement vous flatter
D'une mort que leurs bras n'ont fait qu'exécuter.
Vous seule avez poussé les coups ... (V, 3)

Jetzt wird Hermione vom Grausen erfaßt. Sie will es nicht wahrhaben:

Tais-toi, perfide,
Et n'impute qu'à *toi* *ton* lâche parricide. (V, 3)

Zu beachten ist die *t*-Alliteration und das quasi homophone, anagrammatische Verhältnis der Reimworte *perfide* und *parricide* zueinander.

Selber schon fast wahnsinnig vor Schmerz und Reue, wirft Hermione Orest vor, daß er sie in seine eigene Verdammnis mit hineingezogen habe. So unbegründet der Vorwurf ist, so eng schließt er doch die gemeinsame Schicksalskette, als deren Träger wir die *Liebeskette* erkannten:

Voilà de ton amour le détestable fruit:
Tu m'apportais, *cruel*, le malheur qui te suit. (V, 3)

Sie wirft dem ihr bedingungslos ergebenen Mann, den sie zum Mord angestiftet hat, vor, er sei ein Monstrum. Sie würde die Leiden und die Illusionen der Stunden vorher der schrecklichen Gewißheit des Jetzt vorziehen. Noch jetzt evoziert sie die Selbsttäuschung, die ihr einst Stunden des Glücks gebracht hatte: Vielleicht hätte er, Pyrrhus, sie doch noch geliebt oder wenigstens Liebe geheuchelt:

Il m'aimerait peut-être, il le feindrait du moins. (V, 3)

Wie konnte Orest glauben, daß die Racheschwüre einer enttäuschten Liebenden ernst gemeint waren?

Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée?
Et ne voyais-tu pas, dans mes emportements,
Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments? (V, 3)

Orest, der Liebende, hat den getötet, den sie liebt. Damit hat Orest endgültig verloren. Und für sie selbst ist mit dem geliebten Mann alles gestorben, was ihr Leben war. Ihr Selbstmord an der Leiche des Pyrrhus ist ganz und gar konsequent. Mit Pyrrhus aber verhält es sich nicht anders.

Die Spannung, die sich dem Zuschauer der *Andromaque* mitteilt, wird in erster Linie von Pyrrhus getragen. Denn die für die Handlung grundlegende Frage lautet: wird Pyrrhus sich für Hermione oder für Andromaque entscheiden? Diese Frage beantwortet erst der vierte Akt definitiv. Freilich steht schon von Anfang an fest, daß Hermione ihm gleichgültig ist und daß er Andromaque liebt. Aber Andromaque verweigert ihm ihre Hand, und so bleibt offen, wohin er sich wenden wird. Diese Offenheit liegt in seinem Charakter begründet. Pylades kennzeichnet ihn bereits in der ersten Szene des Werks im Gespräch mit Orest, für den ja alles von der Entscheidung des Pyrrhus abzuhängen scheint. Pylades spricht von einem »cœur si peu maître de lui« und fährt fort:

Il peut, Seigneur, il peut, dans ce désordre extrême,
Epouser ce qu'il hait, et punir ce qu'il aime. (I, 1)

Wenn Andromaque sich im vierten Akt in ihrer verzweifelten Lage zu dem Entschluß durchringt, Pyrrhus zu heiraten, um den Sohn zu retten, sich aber sogleich nach der Vermählung zu töten, um Hektor die Treue zu bewahren. So kann sie dieses – wie sie sagt – *innocent stratagème* (IV, 1) nur mit dem Vertrauen auf die Rechtschaffenheit des Pyrrhus rechtfertigen. Das heißt, sie ist sicher, daß Pyrrhus trotz der grausamen Enttäuschung, die ihm der Selbstmord der so heiß begehrten Frau bereitet, sein Wort halten wird. An dieser Stelle charakterisiert sie ihn folgendermaßen:

Je sais quel est Pyrrhus. Violent, mais sincère (...) (IV, 1)

Heftigkeit, ja Grausamkeit und Edelmut liegen bei Pyrrhus dicht beieinander. Darin ist er ganz und gar der Sohn des Achill, und Racine hat den Sohn eindeutig vom Geist des Vaters her konzipiert – nach Homer!

Achill hat die Leiche des besiegten Hektor, im Haß über den Tod hinaus, durch den Sand schleifen lassen, und er hat den Leichnam dem Vater Hektors, Priamos, in einer denkwürdigen Szene des Mitgeföhls, überlassen. Pyrrhus, der Sohn, hat bei der Eroberung Trojas wie ein Rasender unter den Brüdern und Schwägern der Andromache gewütet, alle anderen Griechen an Blutdurst überbietend. Jetzt ist er bereit, der Forderung der Griechenfürsten nach Tötung des Astyanax zu widerstehen und dabei einen Krieg, ein zweites Troja, zu riskieren. Er ist von den Griechen so unabhängig wie sein Vater, der sich aus dem Kampf zurückzog, wann er es wollte. Stolz und maßloser Zorn einerseits, Adel der Gesinnung andererseits sind ihm genau so eigen wie Achill. Er beruft sich *expressis verbis* auf das Zerwürfnis des Vaters mit den Bundesgenossen, auf dessen beleidigtes Ehrgefühl und auf den Undank der griechischen Fürsten. Racine mußte, wenn er den edlen Teil im Charakter des Pyrrhus nicht unglaubwürdig machen wollte, die schließliche Absicht der Tötung des Astyanax, ja die erpresserische Alternative überhaupt, die Pyrrhus Andromaque stellt, besonders begründen. Er tut es, indem er den beleidigten Stolz des Pyrrhus und seine Leidenschaftlichkeit aufs neue beschwört. Es ist der rasende Pelidenzorn, den Andromaque aufweckt, als sie Pyrrhus durch die wiederholte Evozierung Hektors, der Grausamkeit Achills und des Pyrrhus selbst provoziert. Nicht nur die leidenschaftliche Liebe zu Andromaque veranlaßt Pyrrhus, die Forderung der Griechenfürsten abzulehnen, sondern echte Empörung gegen das Ansinnen, dem alten Haß ein unschuldiges Kind zu opfern, das sich nicht wehren kann. Wer könnte glauben, so ruft er aus,

Qu'un peuple tout entier, tant de fois triomphant,
N'eût daigné conspirer que la mort d'un enfant? (I, 2)

Auch sein Stolz ist verletzt: Andromaque und Astyanax sind die ihm zugesprochene Kriegsbeute, und er allein hat das Recht, über sie zu bestimmen. Grausamkeit war während des Krieges berechtigt; der Krieg hätte auch, damals, die Tötung des Astyanax gerechtfertigt – »Tout était juste alors«. (I, 2) Jetzt hat die Grausamkeit keine Legitimation mehr:

Mon courroux aux vaincus ne fut que trop sévère.
Mais que ma *cruauté* survive à ma colère? (I, 2)

Daß die Grausamkeit den Zorn nicht überleben darf, das ist eine Einsicht, die sich für Pyrrhus als Sohn des Achill ergibt:

De mes inimitiés le cours est achevé;
L'Épire sauvera ce que Troie a sauvé. (I, 2)

Er ist bereit, sich den einstigen Bundesgenossen mit den Waffen entgegenzustellen. Mit diesem Bescheid entläßt Pyrrhus Orest, den Gesandten der Griechen. Er glaubt, durch diese Tat wenn nicht Anspruch auf die Liebe Andromaches, so doch Anspruch auf ihre Dankbarkeit zu haben, zumal er eben in dem Bewußtsein handelt, auch die alte Feindschaft, den alten Haß, zu begraben. Als Gegengabe verlangt er von Andromaque, daß sie ihn heirate. Andromaque aber will ihrerseits kein Opfer bringen. Sie baut auf den Edelmut des Pyrrhus und bedeutet ihm, er möge

seine großzügige Tat, die Rettung des Astyanax, nicht durch die Forderung seiner Liebesleidenschaft entwerten:

Faut-il qu'un si grand cœur montre tant de faiblesse?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,
Passe pour le transport d'un esprit amoureux? (I, 4)

Die Rettungstat ohne Anspruch auf ihre Hand, also die absolute *générosité*, das allein wäre des Achillessohns würdig. Andromaque erkennt, daß eine Liebe wie diejenige des Pyrrhus sich erfüllen oder sich selbst zerstören muß, daß Pyrrhus eben kein Corneillescher Willensheld, sondern ein mittlerer Held, ein Mensch mit Stärken und Schwächen ist. Was sie von ihm verlangt – den Verzicht –, erscheint genauso unmöglich wie das Ansinnen des Pyrrhus ihr gegenüber. Der Verzicht auf Andromaque wäre für Pyrrhus die Selbstpreisgabe der neuerworbenen Menschlichkeit. Er sagte es selbst, daß es die Liebe ist, daß es die Augen der Andromaque sind, die ihn die eigenen Greuelthaten im Trojanischen Krieg jetzt verabscheuen lassen, daß die Reue in ihm wie Feuer brennt. Er hat Ströme trojanischen Blutes vergossen:

Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés!
Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés!
De combien de remords m'ont-ils rendu la proie!
Je souffre tous les maux qu j'ai faits devant Troie.
Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
Brûlé de plus de feux que je n'en allumé (...) (I,4)

Pyrrhus verspricht, für Astyanax wie ein Vater zu sorgen, ihn so zu erziehen, daß er dereinst Troja rächen kann, ja er selbst will Ilion wiederauferstehen lassen und Astyanax zum König krönen. Aber er bewirkt mit seinen Worten nur, daß in Andromaque die Erinnerung an Troja und den toten Gatten übermächtig wird. Als sie sich hinreißen läßt zu der Behauptung, die Peliden verdankten ihren ganzen Ruhm nur Hektor und ihr, Achill dem Blute Hektors, Pyrrhus ihren Tränen, da reizt sie die *juste colère* des Pyrrhus. Sie selber hat unbedacht den alten Haß aufgeboden, indem sie das Bild Trojas und Hektors beschwor. Außer sich vor Zorn stellt er sie jetzt vor die grausame Alternative:

Songez-y bien: il faut désormais que mon cœur,
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère:
Le fils me répondra des mépris de la mère (...) (I,4)

Seinen wilden Ausbruch bedauernd, gibt er ihr Bedenkzeit. Als sie ihn abermals zurückweist, tut sie es, indem sie hundertmal den Namen des toten Gatten beschwört – » (...) toujours plus farouche, Cent fois le nom d'Hector est sorti de sa bouche«. (II, 5) Je mehr Andromaque sich bedroht sieht, je mehr sie die Entscheidung fürchtet, umso mehr sucht sie Hilfe in der Erinnerung, als ob die Treuepflicht die Rettung bringen könnte. Sie identifiziert Astyanax mit dem Vater – ihrer Liebe haftet etwas Inzestuöses an, wie so vielen antiken Liebesverhältnissen. Pyrrhus

berichtet von ihrer Begegnung mit dem Sohn, in direkter Rede die Worte Andromaque wiedergebend:

C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours;
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace;
C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse. (II, 5)

Zu der Bitterkeit des Versmähtheits tritt bei Pyrrhus nun die Eifersucht auf den toten Hektor. Und es scheint, als wäre der Graben des Hasses zwischen den Feinden von einst tiefer als je zuvor und für alle Zeiten unüberbrückbar:

Elle est veuve d'Hector, et je suis fils d'Achille:
Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus. (II, 5)

Als er befiehlt, Astyanax den Griechen auszuliefern, wirft sich die verzweifelte Andromaque ihm in den Weg, appelliert noch einmal an seinen Edelmut. Ihr einziger Trost im Elend war es gewesen, die Gefangene eines Mannes zu sein, den sie achten konnte. Der Appell an die *magnanimité* des Pyrrhus ist nicht vergeblich. Sie erreicht zwar nicht, daß Pyrrhus die grausame Alternative zurückzieht, aber sie erlangt abermals einen Aufschub der Entscheidung. Pyrrhus gibt ihr und dem Sohn eine letzte Chance, eine letzte Frist – er gibt sie auch sich selbst und dem Plan der Versöhnung:

Au nom de votre fils, cessons de nous haïr (...)
Pour la dernière fois, sauvez-le, sauvez-nous (...)
Je vous le dis, il faut *ou* périr *ou* régner. (III, 7)

Zum zweitenmal schon stoßen wir auf das für Racine so typische *pour la dernière fois*. Ein Jahr lang hat Pyrrhus vergeblich um sie geworben. Sein Leben selbst ist im Spiel; er stirbt, wenn er sie verliert, er stirbt aber auch, wenn er weiter warten soll:

C'est craindre, menacer, et gémir trop longtemps.
Je meurs si je vous perds, mais je meurs si j'attends. (III, 7)

In der folgenden Szene beschwört Andromaque die berühmte homerische Episode vom Abschied Hektors. Und am Grabe Hektors faßt sie ihren Entschluß, Pyrrhus um des Sohnes willen zu heiraten und sich anschließend zu töten. Wir haben dies so zu verstehen, daß es der Geist Hektors ist, der jetzt den Sieg davonträgt: der Geist der Versöhnung. Der homerische Hektor hatte den mörderischen Krieg zu verhindern gesucht, kein Haß hatte seine Tapferkeit getrübt. Und sein humaner Geist hat jetzt auch die starre Haltung Andromaque gelöst. Ihr Entschluß, Pyrrhus zu heiraten, ist mit dem Entschluß verbunden, den Haß zu liquidieren. Ihrer Vertrauten Céphise hinterläßt sie eine Art von Testament. Céphise soll Pyrrhus in dem Beschluß festigen, sein Wort zu halten:

Que ses ressentiments doivent être effacés (...) (IV, 1)

Und zu Astyanax soll sie von den Vorfahren sprechen:

Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plûtôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été;
Parle-lui tous les jours des vertus de son père,
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.

Dann folgt die Ermahnung zum Verzicht auf eine den Haß verewigende Rache und zur Schonung der Gefühle seines neuen Herrn, des Achillessohns Pyrrhus:

Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger:
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager. (IV, 1)

Stets soll der Sohn sich daran erinnern, daß sie, die Mutter, für ihn an einem einzigen Tage geopfert hat, was sie bisher für ihre Pflicht hielt:

Et pour ce reste enfin j'ai moi-même en un jour,
Sacrifié mon sang, ma *haine* et mon *amour*. (IV, 1)

In der Kraft zum Verzicht auf Rache und Haß liegt die große Überlegenheit Andromaque, während Hermione blind ihrem Haß folgt und ihrer Rache:

Que je me perde ou non, je songe à me venger. (IV, 4)

Es ist der Geist Hektors, der triumphiert. Nicht nur in Andromaque, seiner Witwe, die jetzt zu ahnen beginnt, daß sie gerade darin eine höhere Treuepflicht dem toten Gatten gegenüber erfüllt, sondern auch in Pyrrhus, denn dessen Entschluß, Andromaque zu heiraten, ist auch der Entschluß, die verhängnisvolle Vergangenheit zu liquidieren:

Mais enfin je consens d'oublier le passé. (IV, 5)

Freilich: Pyrrhus entgeht der von der Vergangenheit gestifteten Fatalität nicht. Er fällt als Opfer eben dieser Vergangenheit, als Opfer der Verschwörung der Helena-tochter und des Agamemnonsohns. Aber sein Tod besiegelt die Versöhnung, die erst möglich wird, nachdem sich sowohl er als auch Andromaque von dem fatalen Gesetz der Vergangenheit befreit haben – eben dadurch den humanen Willen Hektors erfüllend. Die Absicht Racines ging sogar noch weiter. In der Ausgabe der *Andromaque* von 1668 fügte Racine der dritten Szene des fünften Akts eine Tirade hinzu, in der Andromaque noch einmal auftritt und bekundet, daß, wenn Pyrrhus nicht am Hochzeitsaltar ermordet worden wäre, sie ihm wohl nicht lange ihre Liebe verweigert hätte. Diese Szene läßt keinen Zweifel darüber, daß Kurt Wais im Recht ist, wenn er sagt: » (...) in Andromache versöhnt der homerische Hektor sich dem homerischen Achilleus«³¹, und wenn er darin den Kern der dramatischen Handlung sieht. Und trotzdem war Racine gut beraten, als er diese Tirade später wieder strich. Wahrscheinlich folgte er damit dem Gesetz der *bienséance*, die es kaum zulassen konnte, daß Andromaque den Sohn des Mannes liebte, der ihren Gatten getötet hatte, daß sie den Mann liebte, der ihre Brüder und Schwestern in Troja hingeschlachtet hatte. Die *bienséance* hat hier tatsächlich auch eine im Sinne der

³¹ Kurt WAIS, op. cit., S. 126.

Tragödie gar zu glückselige Lösung verhindert und eine der denkbar nobelsten und sublimsten Lösungen ermöglicht. Der Tod des Pyrrhus sühnt die Schuld Achills, und erst damit ist die Versöhnung dergestalt, daß sie nicht nur Andromaque handeln rechtfertigt, nicht nur Hektors Willen durchsetzt, sondern auch den Zuschauer in einem höheren Sinn befriedigt. Die meisten Interpreten sehen in Andromaque die großartige Verkörperung der Mutterliebe und der Gattentreue. Das ist nur dann richtig, wenn man im Auge behält, daß diese Mutter- und Gattenliebe sich in der Verwirklichung des humanen Gedankens der Absage an den Haß und der Versöhnung erfüllt. Der Weg von einem im Haß und im Affekt befangenen Denken, das Andromaque Gefühle noch zu Beginn bestimmt, bis zur Erkenntnis der Notwendigkeit einer Überwindung dieses Hasses, bewirkt die innere Spannung, die Entwicklung einer Handlung, deren Horizont völlig von der Vergangenheit her verdüstert erscheint. Ich habe schon darauf hingewiesen, welcher Schlüsselwert dem Wort *cruel* zukommt. Neben *cruel* ist *fatal* am häufigsten. Aber *cruel* und *cruauté* bestimmen das Wesen der *fatalité*. Ich zitiere einige Stellen, in denen *cruel* im Vers eine Position einnimmt, die den ausgedrückten Wert mit allen Akzenten der rhythmischen und akustischen Relevanz versieht:

Pyrrhus zu Orest:

Mais que ma *cruauté* survive à ma colère? (I, 2)

Pyrrhus zu Andromaque:

Hélas! fus-je jamais si *cruel* que vous l'êtes! (I, 4)

Orest zu Hermione:

Ah! que vous saviez bien, *cruelle* ... Mais, Madame (...) (111, 2)

Andromaque über Hermione:

Quel mépris la *cruelle* attache à ses refus! (III, 5)

Hermione zu Pyrrhus:

Je ne t'ai point aimé, *cruel*? Qu'ai-je donc fait? (IV, 5)

Und in ihrem Monolog:

Le *cruel*! de quel oeil il m'a congédiée! (V, 1)

Hermione zu Orest:

Tu m'apportais, *cruel*, le malheur qui te suit. (V, 3)

Diese Belege mögen genügen als Beweis dafür, daß über den Beziehungen aller vier Hauptpersonen untereinander ein Verhängnis waltet, das sich als Erfahrung einer unbegreiflichen Grausamkeit niederschlägt. Wir sind in einer Welt, in welcher jeder für den andern *grausam* sein muß – nicht aus bösem Willen, sondern weil er

seinem Fatum zu folgen hat. Diese fatale Grausamkeit wird – ich komme darauf noch einmal zurück – von dem Motiv der Liebeskette instrumentiert: Orest liebt Hermione, Hermione liebt Pyrrhus, Pyrrhus liebt Andromaque, Andromaque liebt Astyanax und den toten Hektor. Nur Andromaque überlebt, weil sie – im Geiste Hektors – die Fatalität überwindet und weil Pyrrhus sich selbst dem Verhängnis zum Opfer bringt.

Ich habe versucht, die innere Einheit der *Andromaque* aufzuzeigen, den beherrschenden Grundgedanken, das intime Verhältnis Racines zum Geist der Antike, vor allem Homers. Es bleibt noch übrig, auf drei weitere Umstände, welche die *Andromaque* zu einer großen klassischen Dichtung gedeihen ließen, hinzuweisen: die Gestaltung der Peripetie, die *simplicité* der Handlungsführung, die Sprache Racines.

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß die Peripetie von Hermione ausgelöst wird. Was ist eine Peripetie? Dem Wortlaut nach ein »plötzliches Umschlagen« der Handlung, eine Wendung des Schicksals – in der Komödie vom Schlechten zum Guten, in der Tragödie vom Guten zum Schlechten. Entscheidend ist, daß dieses Umschlagen nicht durch einen ganz und gar willkürlich gewählten Zufall hervorgerufen wird, sondern durch ein Ereignis veranlaßt ist, das zwar überraschend, plötzlich, kommt – so wie so oft im Leben –, aber doch in der vorausgehenden Handlung und im Charakter der Personen begründet ist. So hat Aristoteles die *Peripetie* verstanden und definiert. Im elften Kapitel seiner *Poetik* heißt es: Die Peripetie ist der Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil, und zwar, wie wir eben sagten, entweder mit Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit.³²

Wie verhält sich diese Definition der Peripetie zu der Peripetie der *Andromaque*? Ich muß zur Beantwortung dieser Frage etwas weiter ausholen. Eugène Vinaver³³ hat 1951 die Fragmente eines Aristoteleskommentars von der Hand Racines publiziert. Genauer gesagt handelt es sich bei diesem Kommentar um Randbemerkungen, die Racine handschriftlich zu einer Ausgabe des lateinischen Aristoteleskommentars des italienischen Theoretikers Pietro Vettori gemacht hat. Racine hat dabei mehrere Abschnitte des lateinischen Textes übersetzt, und diese Übersetzung ist weitgehend eine Interpretation des Aristoteles.

Im gleichen Kapitel, in dem Aristoteles von der Peripetie gesprochen hatte, hatte er auch die *Anagnorisis* behandelt, das Wiedererkennen. Als Musterbeispiel führte er Ödipus an und sein plötzliches Erkennen der Tatsache, daß er den Vater getötet und die Mutter geheiratet hat – ein Ereignis, das natürlich die Katastrophe einleitet. Als schönste tragische Peripetie erschien Aristoteles diejenige, wo Peripetie und *Anagnorisis* zusammenfallen. Racine hat die Peripetie in seiner Übersetzung des *Anagnorisis*-Abschnitts behandelt. Ich zitiere daraus, ohne jetzt darauf einzugehen, in welchem Grad Racine hier sowohl den Text des Aristoteles wie denjenigen Vettoris verändert: »On peut faire (...) que ceux qui agissent, agissent *avec connaissance de cause* (...); ou on peut faire en sorte que ceux qui commettent une action de cette nature, la commettent à la vérité, mais *sans savoir ce qu'ils font* (...). Il y a encore une troisième manière, qui est de faire que celui qui va commettre quelque

³² ARISTOTELES, *Poetik* (Übersetzt von Olof GIGON), Stuttgart 1976, S. 38.

³³ Eugène VINAVER, *Racine. Principes de la tragédie en marge de la >Poétique< d'Aristote*, Manchester/Paris 1951.

action horrible par ignorance, *reconnaisse*, avant l'action même, *l'horreur de son action*.³⁴

Eugène Vinaver hat in seinem eigenen Kommentar die Peripetie der *Andromaque* merkwürdigerweise darin gesehen, daß Hermione das Wesen des Pyrrhus erst in dem Augenblick erkenne, da sie ihn töten läßt. Er macht freilich die Einschränkung, daß Hermione zu der Zeit, da sie die Tötung des Pyrrhus anstiftet, nicht gewußt habe, daß dies auch ihr eigenes Verderben bedeutet. Vinaver hat übersehen, daß Hermione schon zum Zeitpunkt der Anstiftung dem Orest klar sagt, daß sie lieber mit Pyrrhus sterben als mit Orest leben würde. Vinaver bezog die Peripetie fälschlicherweise auf die *Anagnorisis*, die *reconnaissance*, und meinte daher, Racine habe in der *Andromaque* die letzte der drei Möglichkeiten angewendet, »(...) qui est de faire que celui qui va commettre quelque action horrible par ignorance, reconnaisse, avant l'action même, l'horreur de son action«.³⁵ Wir erkennen, daß das nicht stimmt, und wir sehen daher die Peripetie der *Andromaque* in der Anwendung der zweiten von Racine genannten Möglichkeit: » (...) ou on peut faire en sorte que ceux qui commettent une action de cette nature, la commettent en vérité, mais sans savoir ce qu'ils font.«³⁶

Genau dies ist die Handlungsweise der Hermione in der vierten Szene des dritten Akts, der einzigen, welche die beiden Frauengestalten, die Atridentochter Hermione und die Trojanerin Andromaque, zusammenführt. Hermione hat von dem Entschluß des Pyrrhus erfahren, Astyanax den Griechen auszuliefern und sie, Hermione, zu heiraten. Sie triumphiert, und als Andromaque als Bittstellerin vor ihr erscheint mit dem Ansinnen, Hermione möge bei Pyrrhus Fürsprache für das Leben des Astyanax einlegen, da veranlassen der Haß der Menelaostochter auf Troja und die Eifersucht auf die Rivalin sie, deren Bitte grausam zurückzuweisen, ja Andromaque selber höhnisch den Rat zu geben, sie möge es doch selbst bei Pyrrhus versuchen:

S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous? (III, 4)

Ihre Absicht ist es, Andromaque in dieser Stunde des Triumphes zu demütigen, sie vollends zu vernichten. Was sie aber erreicht, ist das Gegenteil: sie stößt Andromaque in die äußerste Verzweiflung und provoziert gerade damit einen Entschluß, der ihr eigenes Verderben bedeutet. Diese Peripetie ist wahrscheinlich, weil ganz und gar psychologisch vom Charakter der Hermione und auch der Andromaque bedingt, und sie ist notwendig im Sinne der fatalen Logik der ganzen Fabel. Sie entspricht völlig der aristotelischen Forderung, daß der Umschlag der Handlung überraschend, aber gemäß dem εἰκός und dem ἀναγκαῖον erfolge.

Nun noch ein paar Worte zu dem dramaturgischen Begriff der *simplicité*, für den ich auf die gescheite Behandlung verweise, die er bei Eugène Vinaver gefunden hat.³⁷ In der *Préface* zu *Bérénice* schreibt Racine: »Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette *simplicité d'action* qui a été

³⁴ Jean RACINE, op. cit., Bd. II, S. 926.

³⁵ Eugène VINAVER, op. cit., S. 55.

³⁶ vgl. Anm. 34.

³⁷ Eugène VINAVER, *Racine et la poésie tragique*, Paris ²1963.

si fort du goût des Anciens (...) Ils ont admiré l'*Ajax* de Sophocle, qui n'est autre chose qu'*Ajax* qui se tue de regret, à cause de la fureur où il était tombé après le refus qu'on lui avait fait des armes d'Achille. Ils ont admiré le *Philoctète*, dont tout le sujet est Ulysse qui vient pour surprendre les flèches d'Hercule. L'*Oedipe* même, quoique tout plein de reconnaissances, est moins chargé de matière que la plus simple tragédie de nos jours.«³⁸

Kurz darauf spricht er bewundernd von der simplicité merveilleuse der Stücke des Plautus.

Aus diesen Zitaten ergibt sich zunächst folgendes:

- Racine strebt nach dem Ideal einer *simplicité d'action*, wenig *chargé de matière*,
- er glaubt damit, einen der größten Vorzüge des antiken Theaters zu erneuern, und
- er wendet sich damit polemisch gegen das Theater seiner Zeit, vor allem gegen die Stücke Corneilles.

Was haben wir unter dieser *simplicité* zu verstehen? Vinaver zitiert einen Satz Flauberts, in welchem der Verfasser der *Éducation sentimentale* seinen Wunsch bekundet, einmal ein Werk zu schreiben, das allein vom Stil getragen ist, das auf die *malices de plan*, auf alle *combinaisons d'effets* verzichtet. Vinaver hätte mit noch größerem Recht einen anderen, berühmteren Satz Flauberts heranziehen können:

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un *livre sur rien*, un livre sans attache extérieure (...) un livre *qui n'aurait presque pas de sujet* ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.³⁹

Mit dem berühmten Ausdruck »un livre sur rien« meinte Flaubert die Unterdrückung der Fabel: das Kunstwerk sollte seine Qualität nicht mehr aus den Effekten einer spannungs- und überraschungsreichen Fabel beziehen, sondern allein aus der Kraft des Stils. Bei Racine liegt Vergleichbares vor. Er bezieht sich auf die aristotelische Grundforderung, daß die Tragödie Furcht und Mitleid erregen soll – »exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie« – nicht mit Hilfe einer turbulenten Ereignishandlung, sondern kraft des Pathos, d.h. des Erleidens der Personen und ihrer Schicksale. Die innere, seelische Dramatik soll an die Stelle der *intrigue* treten. Dem Theater Corneilles, das, wie er meint, zu sehr auf einer großen Anzahl von *incidents* – von mehr oder weniger zufällig-willkürlichen Ereignissen – aufbaut, stellt Racine in der Préface zu *Bérénice* eine Handlung gegenüber, die allein dadurch lebt, daß sie »soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression« ist.⁴⁰ Indem Racine die Menschen seiner tragischen Welt nicht mehr an äußeren Begebnissen scheitern läßt bzw. solche zu Hilfe nimmt, sondern an den fatalen Kollisionen ihrer eigenen Leidenschaften, reduziert er ihr Verhängnis auf ihre eigene, an-

³⁸ Jean Racine, op. cit., Bd. I, S. 465 f.

³⁹ Gustave FLAUBERT, »Correspondance«, in: *Œuvres complètes*, Paris 1926, S. 345.

⁴⁰ Jean RACINE, op. cit., Bd. 1, S. 466.

thropologisch im Sinne Pascals verstandene *condition humaine*. Darin liegt zugleich die Universalität dieser Konzeption begründet.

Die hier erreichte Sublimität des klassischen Theaters besitzt indessen spezifische historische Voraussetzungen und Bedingungen – Determinanten, von denen noch die Rede sein wird.

Ich erinnere daran, daß nach der Exposition in der *Andromaque* kein einziges von außen kommendes Ereignis mehr die Handlung beeinflusst. Die ganze Geschehnisfolge, einschließlich der Peripetie, ist ausschließlich von dem Pathos, von dem Erleiden und dem Reagieren der Hauptpersonen getragen. Sie sind auf ihr pures Menschsein verwiesen, ohne Hilfe, ohne Ausflucht, angewiesen auf einen einzigen Ort des Geschehens. Racine nimmt dem Zuschauer von Anfang an jede Illusion darüber, daß die Handlung sich anders entwickeln könnte, als von der fatalen Konstellation der Personen und ihrer Charaktere vorgezeichnet. Aber er setzt an die Stelle der Spannung des Unvorhersehbaren eine andere: die Spannung zwischen der Dünne der Ereignishandlung und dem Reichtum der seelischen Vorgänge. Das rein stoffliche Interesse wird dem Zuschauer sogleich genommen. Sein Interesse wird ausschließlich auf die innere Notwendigkeit gelenkt, kraft der Sprache, die jene Notwendigkeit gleichsam zur Evidenz bringt, das Pathos unwiderleglich artikuliert. Wir verstehen jetzt auch, daß bei solcher Reduktion der Ereignishandlung die drei Einheiten, vor allem auch die Einheit des Orts, die Corneille so viel zu schaffen machte, für Racine überhaupt kein Problem war. Sie ergibt sich völlig natürlich aus der konsequenten Verinnerlichung der Fabel, und sie bewirkt umgekehrt diese Verinnerlichung mit.

Das Pathos, das an die Stelle der Ereignishandlung tritt, erhält seine Überzeugungskraft von der Sprache. Bei Racine sind der strenge, metrisch äußerst gezähmte Alexandriner und die Ausdruckskraft des Sprechens eine Verbindung eingegangen, sind zu einer Deckung gelangt, die man paradoxerweise als natürlich bezeichnen muß. Die strenge klassische Norm ist zum *natürlichen* Kleid geworden, weil sie ganz ausgefüllt wird und weil keine Anstrengung mehr zu spüren ist. Der Alexandriner Racines bequemt sich jedem Affekt der Personen, in einem Maße, daß spätere Kritiker Racine den Vorwurf machten, bei ihm erfülle der Vers nicht mehr die Funktion der Verfremdung, sondern schlage um in rhythmisierte Prosa. Ich habe viel zitiert und einzelne Verse analysiert, um zu zeigen, wie Racine es versteht, die pathetischen Vorgänge in den Personen in eine sprachliche Expressivität umzusetzen, die sich aller Mittel von Vers, Rhythmus, Reim, Alliteration usw. bedient, um die Sprache selbst ihren medialen Charakter vergessen zu machen: ihre Artikulation ist die Emotion der erleidenden Personen selbst. Die Verfremdung durch die Norm des Verses wird zur Demonstration der »tristesse majestueuse«,⁴¹ der Größe des Schicksals von Menschen, die, als »mittelmäßige«, durch Fehler ins Unglück geraten, für die sie letztlich nichts können.

Fleißige Leute haben Racine und Shakespeare mit dem Rechenschieber verglichen und festgestellt, daß das dramatische Vokabular Racines sich auf weniger als 3.000 Wörter beschränkt. Shakespeare dagegen verfügt über mehr als 20.000. Auch hier steht die gewollte Beschränkung, die Tendenz zum *mot juste*, die *simpli-*

⁴¹ ebd., S. 465.

cité, der Fälle einer kontingenten Welt gegenüber, das klassische *conna tre soi-même*, das Bestreben, den Menschen mit sich selbst zu konfrontieren, dem Bestreben, den Menschen mit der Totalität seiner Um- und Außenwelt in Beziehung zu setzen. Racine hat die äußerste Strenge und die äußerste Begrenzung bejaht, um sie ganz zu durchmessen, mit dem Ziel des Sich-Erkennens in einer unaufhebbaren menschlichen Schicksalsgemeinschaft. In diesem engen Bereich entfaltet sich die Universalität des menschlichen Auf-einander-angewiesen-Seins und seiner Möglichkeiten, seiner Größe in seiner Begrenztheit. Im Sinne Pascals, der Jansenisten und der klassischen Gesellschaft erschöpft es sowohl die Erhabenheit des menschlichen Leidens wie auch die Auffassung, daß das Ich – vom Fatum verdammt – ein *moi ha ssable* ist.

Diese Begrenzung und die ästhetische Vollkommenheit, die innerhalb dieser Begrenzung erreicht wird, bedürfen selber der Erklärung. Wollen wir sie finden, müssen wir freilich erst das ganze Werk in den Griff bekommen.

Ich bin lange bei *Andromaque* verweilt, und dafür gab es eine ganze Reihe von Gründen. Der eine liegt in diesem Werk selbst, in seinen dichterischen Qualitäten; ein anderer in dem exemplarischen Wert, welchen die eingehendere Behandlung eines Werks für die Methode der Betrachtung aller anderen hat; ein dritter Grund war der, daß es einmal die poetische Technik des Dichters aufzuzeigen galt.

Trotzdem mußte vieles beiseitegelassen werden, und zu diesem Opfer sind wir bei dem Überblick über die restlichen Tragödien Racines noch weit mehr gezwungen als bisher. Wir kennen die Rivalität zwischen dem alternden Corneille und Racine. Die Kritiker Racines waren Anhänger Corneilles, und sie warfen dem Autor der *Andromaque* vor, er ziehe sich immer auf griechische Stoffe zurück und wage es nicht, zum Wettbewerb mit seinem Rivalen in einer römischen Arena anzutreten. Racine antwortete 1669 mit *Britannicus*, einem Stück, das freilich das einzige blieb, in dem er einen Gegenstand der römischen Geschichte auf die Bühne brachte. In einem ersten Vorwort zu *Britannicus* setzte sich Racine sarkastisch mit Corneille und dessen Freunden auseinander, wies deren Angriffe ironisch zurück und machte die Technik Corneilles lächerlich. Auf Anraten Boileaus, der es bedauerte, daß die Rivalität der beiden Dramatiker in verletzende Polemik ausartete, strich Racine diese Passagen wieder und legte in einem zweiten Vorwort Rechenschaft über die Entlehnungen aus seiner Quelle ab. Er bekennt, daß er seine Handlung und die Charaktere seiner Personen diesmal den *Annalen* des Tacitus nachgebildet habe:

J'avais copi  mes personnages d'après le plus grand peintre de l'Antiquité, je veux dire d'après Tacite. Et j'étais alors si rempli de la lecture de cet excellent historien, qu'il n'y a presque pas un trait  clatant dans ma trag die dont il ne m'ait donné l'idée.⁴²

⁴² ebd., S. 389. Ich verzichte auf eine Erörterung des Verhältnisses von Racines >Britannicus< zu seiner Quelle und verweise für dieses Problem auf eine Studie von Jürgen VON STACKELBERG, »Tacitus und die B hrendichtung der französischen Klassik«, in: *German.-Roman. Monatsschrift* 41 (1960), S.386-400.

»Britannicus« und die »Geburt des Monstrums«

Das Stück trägt den Namen des Britannicus als Titel. Dies ist nur insofern gerechtfertigt, als Britannicus, ein zartbesaiteter Jüngling, die einzige Person ist, in welcher hier das tragische Geschehen zum physischen Untergang, zum Tod, führt. Von einem Helden hat Britannicus nichts an sich. Er ist eine »schöne Seele«, die blind in das Schicksal läuft, das ihr Nero, der eifersüchtige Kaiser, bereitet. Karl Vossler nannte Britannicus eine »seraphische Puppe« und sagte von ihm: »auf der einen Seite zeigt er sich als herber Jüngling, von der anderen süßlich und altklug«. ⁴³ Britannicus ist ganze fünfzehn Jahre alt, als er von Nero vergiftet wird. Das erklärt seine Naivität, aber auch den Umstand, daß er keine überragende Rolle spielt. Er weiß nicht, was mit ihm und um ihn vorgeht. Das kommt am deutlichsten darin zum Ausdruck, daß er blind ausgerechnet demjenigen Mann sein ganzes Vertrauen schenkt, welcher der böse Geist und der Vertraute Neros ist: dem Freigelassenen Narcisse. Britannicus ist unfähig, die Heimtücke dieses Schurken zu durchschauen, ja er bestärkt sich selbst in seiner Verblendung:

Narcisse, tu dis vrai (...)
(...) je fais voeu de ne croire que toi. (1, 4)

Lucien Goldmann, der in seinem aufsehenerregenden Buch *Le dieu caché*⁴⁴ die These vom jansenistischen Charakter des Racineschen Theaters neu aufgegriffen und auf eine ganz neue soziologische Basis gestellt hat, setzt *Britannicus* in Beziehung zu dem berühmten Wort Pascals über den Menschen als einem »denkenden Schilfrohr« und sagt von dem Titelhelden zu Recht: »C'est un personnage que le monde écrase, mais qui ne sait pas que le monde l'écrase, tandis que le monde, lui, le sait parfaitement.«⁴⁵

Britannicus ist der Spielball im Machtkampf zwischen Nero und dessen Mutter Agrippina, und er muß sterben, weil Nero den Sieg davon trägt. Racine hat selbst im Vorwort erklärt, daß sein Thema ebenso der Machtverlust der Agrippina ist wie der Tod des Britannicus und daß ihm gerade am Charakter der Agrippina sehr viel lag: »C'est elle que je me suis surtout efforcé de bien exprimer, et ma tragédie n'est pas moins la disgrâce d'Agrippine que la mort de Britannicus.«⁴⁶

In der Tat steht Agrippina dauernd im Vordergrund des Geschehens. Sie hat einst ihrem zweiten Gemahl, dem Kaiser Claudius, zu einem vorzeitigen Abgang ins jenseits verholfen und dessen Sohn aus erster Ehe – eben Britannicus – von der Thronfolge ausgeschlossen. Dafür hat sie ihren eigenen Sohn aus erster Ehe, Nero, zum Kaiser krönen lassen: das geschah nicht aus Mutterliebe, sondern um durch ihn selber herrschen zu können. Drei Jahre hindurch war das gutgegangen. Unter dem Einfluß seiner Erzieher – Burrhus und Seneca – schien Nero zu einem Muster an Tugend und Ehrenhaftigkeit heranzureifen, so tugendhaft, daß er seiner Mutter die Staatsgeschäfte überließ, bis es ihm einfiel, selber regieren zu wollen,

⁴³ Karl VOSSLER, *Racine*, München 1926, S. 55.

⁴⁴ Lucien GOLDMANN, *Le Dieu caché*, Paris 1971.

⁴⁵ ebd., S. 365.

⁴⁶ Jean RACINE, op. cit., Bd. I, S. 390 f.

bis seine lasterhafte Natur, des Zwangs der Erziehung und der mütterlichen Vormundschaft müde, begann, sich zu befreien. Die Handlung von Racines Tragödie bezeichnet genau den Augenblick, da Neros wahre Natur zum Durchbruch kommt, da er alle Hemmungen abwirft. Racine hat sich im Vorwort hierüber sehr präzise ausgesprochen:

Ainsi il ne m'a pas été permis de le représenter aussi méchant qu'il a été depuis. Je ne le représente pas non plus comme un homme vertueux, car il ne l'a jamais été. Il n'a pas encore tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs; mais il a en lui les semences de tous ces crimes. Il commence à vouloir secouer le joug (...) En un mot, c'est ici un *monstre naissant* (...)⁴⁷

Die *Geburt* dieses *Monstrums*, d.h. seine Befreiung aus den Fesseln der Erziehung und der Vormundschaft, ist der grundlegende Prozeß, der die Handlung bestimmt. Er bedeutet die Entscheidung im Machtkampf zwischen Mutter und Sohn. Um Nero in Schach zu halten, unterstützt Agrippina den von ihr selbst um den Thron betroffenen Britannicus und dessen Liebe zu Junie, die ebenfalls von kaiserlichem Blut ist. Indem sie Nero und Britannicus gegeneinander ausspielt, will sie selber das Zünglein an der Waage der Herrschaft bleiben:

Néron jouit de tout; et moi, par récompense,
Il faut qu'entre eux et lui je tiennne la balance,
Afin que quelque jour, par une même loi,
Britannicus la tiennne entre mon fils et moi (...)
Néron m'échappera si ce frein ne l'arrête. (I, 1)

Nur durch ständige Bedrohung kann sie Nero zügeln, nur seine Angst sichert ihre eigene Macht:

Je le craindrais bientôt, s'il ne me craignait plus. (I, 1)

Wie man sieht, kennt diese Mutter ihren Sprößling. Es ist aber umgekehrt genauso. Beide sind sich zu ähnlich, um sich nicht gegenseitig zu durchschauen. Erst im vierten Akt gelingt es Agrippina, Nero zur Rede zu stellen, nachdem sie bereits in der ersten Szene des ersten Akts vergeblich versucht hat, ihn zu sprechen. Inzwischen hat Nero ihren Vertrauten verbannt und sie selbst im Palast gefangen gesetzt, nachdem sie unverhohlen mit einer Revolte gedroht hatte. Nero fürchtet sie noch, jetzt aber ist das wilde Tier in ihm wach genug, um ihr zu widerstehen. Kalt hört er die lange Rede an, in welcher sie ihm vorrechnet, was alles sie getan habe, um ihm den Thron zu sichern, und er bedeutet ihr:

Vous n'aviez, sous mon nom, travaillé que pour vous. (IV, 2)

Das ist freilich die pure Wahrheit. Nero aber weiß auch, daß Agrippina zu allem entschlossen ist. Mutter und Sohn sind einander wert, Nero jedoch ist noch raffinierter. Zum Schein willigt er in ihren Versöhnungsvorschlag ein, er verspricht, ihren Ratgeber zurückzurufen, auf Junie zu verzichten, Britannicus die Freiheit wie-

⁴⁷ ebd., S. 390.

derzugeben und ihm öffentlich seine brüderliche Freundschaft zu bekunden. Agrippina ist von dem vermeintlichen Wiedergewinn ihrer Machtstellung so verblendet, daß sie alles glaubt. Burrhus gegenüber aber gesteht Nero seine wahre Absicht ein:

Elle se hâte trop, Burrhus, de triompher. (IV, 3)

Er wird sich mit Britannicus nur versöhnen, um ihn umso sicherer zu vernichten und seiner Mutter das wirkungsvollste Druckmittel zu entziehen:

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.
(...) il faut que sa ruine
Me délivre à jamais des fureurs d'Agrippine.
Tant qu'il respirera, je ne vis qu'à demi. (IV, 3)

Als Burrhus, der gutgesinnte Erzieher, verzweifelt versucht, den Kaiser von dieser Tat abzuhalten, läßt Nero sich wiederum scheinbar überzeugen. Britannicus eilt glücklich zum Versöhnungsfest; vergeblich warnt ihn Junie. Der Vertrauensselige trinkt den ihm gereichten Giftbecher. Nero sieht den letzten Zuckungen seines ersten Opfers mit kaum verhehlter Genüßlichkeit zu.

Ich habe die vierte Hauptperson, Junie, kaum erst erwähnt. Junie ist sauber, tugendhaft, unschuldig wie Britannicus, den sie seit langem liebt und dem sie von den Vätern seit der Kindheit versprochen ist. Aber sie ist nicht so naiv und vertrauensselig wie der Geliebte. Diesem hat eine langjährige Erfahrung am Hof noch nicht die Augen geöffnet, während Junie bereits nach Stunden erkennt, daß hier keiner ist, was er scheint, und keiner redet, was er denkt. Allerdings sind ihre kurzen Erfahrungen besonderer Natur!

In der vorausgehenden Nacht hatte Nero sie aus ihrem abgelegenen Haus entführen und in seinen Palast schaffen lassen. Er hatte sie noch nie gesehen, und seine Maßnahme war nur deshalb erfolgt, weil er Junies Geliebten Britannicus treffen und vor allem die Pläne seiner eigenen Mutter durchkreuzen wollte. Aber Nero verliebt sich bei der ersten Begegnung in Junie. Britannicus ist jetzt für ihn nicht mehr bloß eine politische Gefahr als Werkzeug seiner ränkevollen Mutter, sondern ein Rivale in der Liebe. Die Leidenschaft erzeugt glühenden Haß, wo bisher nur kaltes Mißtrauen war. Nero ist entschlossen, seine Frau Octavie – die er ohnehin längst satt hat – in die Wüste zu schicken und Junie zu heiraten. Junie aber weist ihn offen zurück, ja sie bekennt ihre Liebe zu Britannicus. Das ist zwar ehrlich und charaktervoll, aber sie hat damit das Schicksal des Britannicus und ihr eigenes entschieden. Nero antwortet sogleich mit einer Erpressung: will sie das Leben des Britannicus retten, so muß sie auf ihn verzichten, ja, er verlangt von ihr, daß sie selber Britannicus klarmache, daß er seine Hoffnungen begraben muß:

Je ne veux point le perdre. Il vaut mieux que lui-même
Entende son arrêt de la bouche qu'il aime.
Si ses jours vous sont chers, éloignez-le de vous (...) (II, 3)

Also wieder eine grausame Alternative, vergleichbar derjenigen, die Andromaque von Pyrrhus gestellt worden war. Entrüstet weist Junie dieses Ansinnen zurück und

reizt den Kaiser damit erst recht. Er verlangt jetzt den sofortigen Vollzug seines Befehls; er selbst wird von einem versteckten Platz aus jedes Wort, jede Geste zwischen den Liebenden überwachen. Und so geschieht es in der sechsten Szene des zweiten Akts. Junies zur Schau gestellte Kälte läßt Britannicus an ihrer Liebe zweifeln. Ihr Schweigen auf seine drängenden Fragen – er glaubt sich ja allein mit ihr (und mit Narcisse, den er für treu hält) – läßt ihn argwöhnen, daß sie dem Angebot des Kaisers zugeneigt ist.

Es ist eine hintergründige, grausame Szene: mit dem versteckten, grinsenden kaiserlichen Teufel, der jede Äußerung überwacht und hämisch zusieht, wie zwei Menschen, die sich lieben, sich gegenseitig zutiefst verletzen. Neros Machttrieb hat ausgeprägt sadistische Züge; er verfolgt das Schauspiel, das er inszeniert hat, mit höchstem Genuß und kostet schon im voraus die Lust, die ihm die Fortführung dieses grausamen Spiels bereiten wird:

Elle aime mon rival, je ne puis l'ignorer;
Mais je mettrai ma joie à le désespérer.
Je me fais de sa peine une image charmante,
Et je l'ai vu douter du cœur de son amante. (II, 8)

Während er selbst Junie folgt, sendet er Narcisse hinter Britannicus her, damit dieser den Rivalen in seinen Zweifeln bestärke. Er selber will die Verzweiflung Junies auskosten:

Par de nouveaux soupçons, va, cours le tourmenter;
Et tandis qu'à mes yeux on le pleure, on l'adore,
Fais-lui payer bien cher un bonheur qu'il ignore. (II, 8)

Nero ist sich jetzt klar, daß Britannicus und Junie sich lieben. Damit ist der Tod des Britannicus beschlossene Sache. Das aber genügt Nero nicht: wie eine Katze mit der Maus will er sich an der seelischen Tortur und der Angst des Opfers weiden, bis er vollends zuschlägt. Racines Nero-Darstellung ist nicht nur eine solche des *monstre naissant*, sondern zugleich auch eine Studie des Sadismus.

Narcisse arrangiert im Auftrag Neros eine zweite Begegnung der Liebenden – in der siebten Szene des dritten Akts. Diesmal weiß Junie nicht, daß Nero sie abermals überwacht. Junie kann Britannicus die Wahrheit über die von Nero befohlene und überwachte Szene berichten. Sie weiß, welche Gefahr ihm droht, und drängt ihn, sofort zu fliehen. Anstatt diesem Rat zu folgen, fleht Britannicus sie wortreich an, ihm seine Zweifel zu verzeihen. Er wirft sich vor ihr auf die Knie – in diesem Augenblick taucht Nero auf und wendet sich höhnisch an die Liebenden:

Prince, continuez des transports si charmants.
Je conçois vos bontés par ses remerciements,
Madame: à vos genoux je viens de le surprendre. (III, 8)

Jetzt begehrt Britannicus auf, mit dem Erfolg, daß Nero ihn festnehmen läßt, Junie in ihren Räumen gefangensetzt und Befehl gibt, Agrippina zu überwachen. Wir kennen das Ende, soweit es Britannicus betrifft. Mit der Ermordung des Rivalen hat Nero dreierlei erreicht: die Beseitigung eines legitimen Thronanwärters, die Besei-

tigung des Rivalen in der Liebe, und die Entmachtung seiner Mutter Agrippina. Das Monstrum ist geboren und braucht vor keinem weiteren Verbrechen mehr zurückzuschrecken, denn jetzt ist Nero Alleinherrscher. Nur in einem ist er gescheitert: Junie gelingt es, aus dem Palast zu entfliehen und ihre Absicht, sich für den Rest ihres Lebens in den Tempel der Vestalinnen zu flüchten, zu verwirklichen. Ohnmächtig muß Nero zusehen, wie eine empörte Volksmenge Junie sicheres Geleit gibt und Narcisse, der Junie unter die Gewalt des Kaisers zurückschaffen sollte, lyncht.

Das Auftauchen des Volkes als Retter einer gequälten und um ihr Lebensrecht gebrachten Kreatur am Schluß der Tragödie ist einigermaßen erstaunlich. Eine einleuchtende Erklärung dafür hat – soweit ich sehe – nur Lucien Goldmann gegeben. Nach Goldmann setzt sich das Universum der Racineschen Tragödie – ich simplifiziere notgedrungen – aus drei Elementen zusammen: Gott, Mensch und Welt. Der Mensch befindet sich in verzweifelter Auseinandersetzung mit einer mitleidlosen, fremden Welt: Junie und Britannicus sind hilflos gegenüber Nero und seiner Willkür. Gott aber ist der verborgene Gott, der *Deus absconditus* der Jansenisten und Pascals. Er ist, wie die Jansenistin Mère Angélique Arnauld es einmal ausdrückt, ein *dieu spectateur*, ein Zuschauer des menschlichen Chaos, der nicht eingreift, bis das irdische Geschehen zu Ende ist. Mit Junies Entschluß aber, Vestalin zu werden – was gleichbedeutend ist mit dem Rückzug in ein Kloster –, ist das irdische Dasein aufgegeben und der Übertritt ins Jenseitige vollzogen. Darüber aber haben die Menschen, darüber hat die Welt keine Macht. Junies Entschluß hat die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits für einen Augenblick in die Welt selbst verlagert. Und deshalb verläßt der *Deus absconditus* seine Rolle als *dieu spectateur* und übernimmt diejenige des namenlosen Volkes, um Junie dem Zugriff der Welt zu entziehen. Britannicus ist tot, und auch Junie ist es in dem Sinne, daß sie zwar nicht physisch tot, aber tot für die Welt ist.

Goldmann schließt an diese Deutung eine kurze, aber höchst interessante Betrachtung eines Problems an, das eine lange Untersuchung wert wäre. Er stellt die Frage, warum die neuzeitlichen Dramatiker sich immer wieder mit dem antiken Chor beschäftigt haben, um doch stets wieder auf seine Wiedereinführung zu verzichten oder aber, wenn sie es versuchten, zu scheitern. Die Antwort, die Goldmann gibt, ist eine Hypothese: die griechische Tragödie spielte in einer Welt, in welcher trotz allen fatalen Geschehens noch eine echte Solidarität, eine echte Erlebnisgemeinschaft zwischen den Menschen, zwischen dem Individuum und seiner Umwelt bestand – weshalb denn Aristoteles auch wirklich seine kathartische Theorie ohne weiteres auf die Furcht und auf das Mitleid der Zuschauer aufbauen konnte, während der moderne Dichter erst eine Wand zwischen den handelnden Personen und den Zuschauern niederreißen muß, will er das gleiche Ziel erreichen. Noch war ein echter Dialog zwischen Mensch und Welt möglich, noch war der Mensch nicht essentiell allein. Durch den Chor wurde eine Kommunikation zwischen dem tragischen Individuum und seiner Welt hergestellt, die auch dem fatalen Geschehen noch einen Sinn verlieh. Nach Goldmann ist der Chor gerade im jansenistischen Weltbild unmöglich, weil er, als Präsenz einer solidarischen menschlichen Gemeinschaft, auch die Präsenz Gottes voraussetzt. Der jansenistische Gott aber ist *absconditus*, ist ein *dieu caché*. Der Chor hat daher erst dann

eine Rechtfertigung, wenn Gott wieder eingreift, wenn er anwesend ist. Er tut es – wenn wir Goldmann folgen – in *Britannicus* als Volk, dessen Wirken an Stelle Gottes – als Deus ex machina – für einen Augenblick die verlorene Gemeinsamkeit von Individuum und Welt wieder herstellt. Und der Chor kann von Racine mit Erfolg eingeführt werden, als er seine Tragödie vom jansenistischen Weltbild löst, als er das Heilsgeschehen in die Welt selbst verlegt: im religiösen Drama, in *Esther*.

Racine hat für die entscheidenden Vorgänge seiner Tragödie alle wesentlichen Motive und Geschehnisse aus den taciteischen *Annalen* zusammengetragen. Es ist historisch wahr, daß die ersten Regierungsjahre Neros eine gerechte und friedliche Herrschaft versprochen. Mit der Ermordung des Britannicus setzte die grausige Serie der Verbrechen Neros ein. Das ist, wie gesagt, historisch wahr. Aber es ist so furchtbar – wie Neros ganze Schreckensherrschaft –, daß es eigentlich unglaublich ist, unglaublich schon, weil die Motive undurchschaubar sind.

Racines Freund Boileau hat in seinem berühmten *Art poétique* ein uns nicht mehr unbekanntes poetisches Prinzip formuliert. Er rät dem Dramatiker:

Jamais au Spectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le Vrai peut quelquefois n'estre pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moy sans appas.
L'esprit n'est point émû de ce qu'il ne croit pas.⁴⁸

Für Racine war dieses Prinzip ein poetisches Grundgesetz. Er hat es sich nicht leicht gemacht, indem er für seine Tragödie genau jenes Stadium der Regierungszeit Neros aussuchte, in dem das *monstre* geboren wurde und das für den Dichter somit die Aufgabe implizierte, mit dem ersten Verbrechen des Kaisers auch die lange Reihe seiner folgenden Untaten verständlich zu machen. Wie wir diese letztere Absicht und ihre Verwirklichung zu verstehen haben, darüber gibt eine Äußerung von Neros Erzieher Burrhus Auskunft. Die erste Mordtat bedeutet die Enttölpelung eines verbrecherischen Charakters. Aber noch hatte dabei der Kaiser die Wahl zwischen Tugend und Laster, denn bisher war er tugendhaft gewesen. Burrhus erklärt ihm in der dritten Szene des vierten Akts:

C'est à vous à choisir, vous êtes encor maître.
Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être:
Le chemin est tracé, rien ne vous retient plus;
Vous n'avez qu'à marcher *de vertus en vertus*.
Mais si de vos flatteurs vous suivez la maxime,
Il vous faudra, Seigneur, *courir de crime en crime*,
Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés,
Et laver dans le sang vos bras ensanglantés.

Das ist zum Teil augustinisch gedacht. Der Mensch, der einmal ein Verbrechen begangen hat, läßt damit eine Schuld auf sich, für die er schon im Leben dadurch bestraft wird, daß sie weiteres Schuldigwerden nach sich zieht. Mit seiner Vorstellung von der freien Wahl befindet sich Burrhus jedoch im Irrtum: Nero ist zum Verbrechen geboren, und zwar in einem Maße, das seine Herrschaft unglaublich –

⁴⁸ Nicolas BOILEAU, »L'Art poétique«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Françoise ESCAL), Paris 1966, S. 170.

incroyable – werden läßt. Für den Dichter heißt das – im Sinne Boileaus – *invraisemblable*:

Le Vrai peut quelquefois n'estre pas vraisemblable.

Gerade die klassische Forderung nach der Einheit der Zeit mußte Racine veranlassen, die Unwahrscheinlichkeit der Geburt eines solchen Monstrums anders und tiefer zu begründen als mit dem bloßen Hinweis auf die historische Wahrheit. Ein Roman kann eine längere Entwicklung schildern, ein klassisches Theaterstück ist auf den Ablauf eines Tages angewiesen. Racine hilft sich zunächst damit, daß er die Geschehnisse dieses einen Tages als Kulminationspunkt einer Vorgeschichte darstellt, die jetzt zur unausweichlichen Entscheidung herangereift ist, für die es nur noch eines auslösenden Ereignisses bedarf. Die Handlung des Stücks setzt daher zunächst völlig unvermittelt ein, so als wäre eine lange Kette von Geschehnissen aufgenommen. Albine, die Vertraute Agrippinas, sagt zu ihrer Herrin:

Quoi! tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil? (I, 1)

Vor einiger Zeit schon hatte Nero vor dem gesamten Hof seiner Mutter den Platz neben dem eigenen Thron verweigert und damit seine Absicht bekundet, allein zu regieren. Seither hat er sich jeder persönlichen Aussprache mit Agrippina beharrlich entzogen. Jetzt wartet die Mutter auf sein Erwachen, entschlossen, sich nicht mehr abweisen zu lassen, denn sie will Aufklärung über ein soeben eingetretenes Ereignis: Nero hat Junie entführen und in seinen Palast schaffen lassen. Agrippina ahnt, daß Nero damit sie selber treffen wollte, weil sie die Liebe zwischen Britannicus und Junie aus politischen Gründen gefördert hatte. Was sie aber nicht ahnt und noch nicht weiß, das ist die Tatsache, daß Nero, der Junie noch nie gesehen hatte, sich bei der ersten Begegnung leidenschaftlich in seine Gefangene verliebt hat. Davon ist bei Tacitus nicht die Rede. Dieses Ereignis ist eine Erfindung Racines, dazu bestimmt, das historisch Wahre, aber ästhetisch Unglaubliche, poetisch wahrscheinlich zu machen. Die politische Absicht allein würde kaum ausreichend verständlich machen, daß Nero am selben Tag, da er Junie entführen läßt, auch noch Britannicus ermordet, nachdem er drei Jahre hindurch unter dem mächtigen Zwang einer tugendhaften Erziehung und der Angst vor seiner Mutter gestanden hatte. Aber zu dem politischen Ressentiment tritt jetzt eine persönliche Rivalität, zu dem Mißtrauen gegenüber dem Kaisersohn Britannicus eine Eifersucht, die sogleich die Dimension seiner übrigen Triebe und Leidenschaften annimmt. Die Geburt des Monstrums an diesem einen Tage und der Beginn der Serie der Verbrechen an diesem einen Tage bedurften eines glaubwürdigen auslösenden Faktors: nichts erschien für eine solche Katalysatorfunktion geeigneter als eine plötzlich ausbrechende Liebesleidenschaft. Aber auch diese, mit all ihrer Vehemenz, bedurfte zu ihrem Wahrscheinlich-Werden noch einer besonderen Konstellation. Es ist nicht uninteressant, kurz der Frage nachzugehen, wieso Nero bei der ersten Begegnung mit Junie sogleich einer rasenden Leidenschaft verfallen konn-

te. Die Antwort finden wir in dem Bericht, den Nero selbst seinem Handlanger Narcisse gibt – zweiter Akt, zweite Szene:

Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes:
Belle, sans ornements, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu? Je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs
Relevaient de ses yeux les timides douceurs.
Quoi qu'il en soit, ravi d'une si belle vue,
J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue:
Immobile, saisi d'un long étonnement,
Je l'ai laissé passer dans son appartement.
J'ai passé dans le mien. C'est là que solitaire,
De son image en vain j'ai voulu me distraire (...)

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das Bild: ein schönes Mädchen, mitten in der Nacht aus dem Schlaf gerissen und entführt, inmitten einer brutalen Soldateska, mit Tränen, in denen der Widerschein der Fackeln und der Waffen glitzert, in einem Aufzug, wie ihn der Schlaf gebietet, ohne jeden Schmuck, überhaupt nicht zurechtgemacht: eine »beauté qu'on arrache au sommeil«, in der verführerischen, wenn auch ganz und gar unfreiwilligen *négligence* der Kleidung, mit der erschreckten »scheuen Süße« ihrer Augen.

Ich verweise mit Nachdruck auf diese Szene: erstens aus dem schon genannten Grunde, daß mit ihrer Hilfe Racine das Unwahrscheinliche wahrscheinlich macht und zweitens, weil er dies tut mit Hilfe eines Motivs, auf das wir hier zum ersten Mal stoßen, das uns aber in der Literatur der Folgezeit noch öfters begegnen wird und das im Zusammenhang mit dem Wandel der ästhetischen Vorstellungen und des Schönheitsideals überhaupt steht. Ich sehe davon ab, daß in dieser Szene auch der ursprüngliche Zusammenhang von Grausamkeit und Sexus eine Rolle spielt, der jedoch erst von Sade in seiner ganzen Atrozität entdeckt und dargestellt werden wird. Hier interessiert nur der ästhetische Aspekt.

Boileau hat in seinem *Art poétique*, wo er von der Ode spricht, folgendes gesagt:

Chez elle un *beau désordre* est un effet de l'art.⁴⁹

Das ist der Anfang des kunstvoll hergestellten *Négligés* in der Kleidung der Damen wie in der künstlerischen Praxis! Ich deute diese Entwicklung nur ganz kurz an: die französische Klassik hielt sich in ihrem Schönheitsideal im wesentlichen an dasjenige der Renaissance, d.h. an die Regelschönheit, an die Überzeugung, daß die Schönheit in der sorgfältig hergestellten – oder von einer wohlwollenden Natur sorgfältig bereitgestellten – Proportion der Teile zueinander bestehe. Nicht zufällig hatte man in der italienischen Renaissance den goldenen Schnitt entdeckt! Freilich

⁴⁹ ebd., S. 164.

war den Renaissance-Theoretikern eine Wahrheit nicht entgangen, die schon Aristoteles auf die Formel gebracht hatte, daß das Ganze mehr sei als die Summe der Teile. Der i-Punkt auf der Schönheit blieb Geheimnis, das eigentümlich Harmonische im Zusammenwirken der mathematisch korrekten Teile war nicht genau zu definieren. Die Italiener – hierin auf platonisch-neuplatonische Vorstellungen zurückgreifend – nannten dieses unerklärbare Ingrediens *grazia*, die Anmut, die Grazie oder auch – ihre Verlegenheit eingestehend – *un non so che*, ein »Ich weiß nicht was«. Die Franzosen übernahmen es als *grâce* und als *je ne sais quoi*. Manchmal erscheint es als *agrément*. Die Italiener hatten auch entdeckt oder wieder entdeckt, daß die nackte Venus lange nicht so reizvoll ist wie die halbbekleidete. Die Anmut lag nicht in der Proportionsschönheit selbst, sondern im Gürtel der Venus begründet. Der Reiz des Halbverhüllten verband sich schließlich mit der Abweichung von der Regelmäßigkeit: neben die meßbare Schönheit der Ordnung trat die schöne Unordnung, der *beau désordre*, neben die berechenbare Schönheit, die voraussehbare, trat der Effekt der Überraschung, des Unvorbereiteten, daher spricht Nero von *étonnement*. Die Ästhetik verschiebt sich zur Wirkungsästhetik. Das *négligé* der aus ihrer häuslichen Intimität aufgeschreckten Frau bekam, als dichtes Augenblickserlebnis, eine tiefere Faszination als die sorgfältig berechnete Schönheit einer Ballbesucherin. Der Effekt der *négligence* in der nächtlichen Erscheinung Junies ist von Racine wohl berechnet – sie ist, mit Boileau zu sprechen, als *beau désordre un effet de l'art*.

Junie selbst ist unschuldig an der Wirkung ihrer Reize. Das ändert sich bald, und im 18. Jahrhundert ist das *négligé* hervorragendes Mittel der weiblichen Boudoirstrategie.⁵⁰

Die Szenerie von Junies nächtlichem Eintreffen mit ihrem fast romantischen Dekor erzeugt Neros Leidenschaft für Junie, eine Leidenschaft, die, sobald Nero von der Liebe zwischen Britannicus und Junie erfährt, durch eine maßlose Eifersucht potenziert wird. Eine weitere psychologische Macht wird somit zur Geburtshelferin des Monstrums: die *Eifersucht*. Von ihrer Rolle als literarischem Thema wird noch zu sprechen sein.

Wir wollen jetzt, noch einmal von *Britannicus* ausgehend, eine andere – wie mir scheint sehr wichtige – Eigentümlichkeit der Racineschen Tragödie untersuchen. In der ersten Szene des zweiten Akts bekräftigt Nero seinen Befehl, den Ratgeber Agrippinas zu verbannen, mit den Worten:

Pour la dernière fois, qu'il s'éloigne, qu'il parte:
Je le veux, je l'ordonne (...)

In der ersten Szene des fünften Akts sehen sich Junie und Britannicus zum letzten Mal. Der leichtgläubige Jüngling ist auf dem Weg zu der von Nero angebotenen Versöhnung. Nur Junie ahnt Schreckliches:

Et si je vous parlais pour la dernière fois!

⁵⁰ Vgl. Erich KÖHLER, »>Belle négligence<. Kulturgeschichtlich, motivgeschichtlich, kunstgeschichtlich, stilgeschichtlich«, in: *Festschrift für Kurt Baldinger*, Tübingen 1979, S. 407-428.

Im ersten Zitat unterstreicht das »pour la dernière fois« Neros entscheidenden Schlag gegen Agrippina nach langem Zaudern. Im zweiten Zitat bezeichnet es das unmittelbar folgende Ende des tragischen Helden.

Lucien Goldmann hat auf die Bedeutung dieses »pour la dernière fois« aufmerksam gemacht: »Un vers revient au moment décisif dans la bouche de tous les héros tragiques de Racine, un vers qui indique le »temps« de la tragédie, l'instant où la relation du héros avec ce qu'il aime encore dans le monde s'établit »pour la dernière fois«⁵¹ Goldmann zitiert dann fünf Beispiele, je eins aus fünf Tragödien Racines. Durch Goldmann aufmerksam geworden, habe ich selber bei der Lektüre auf diese Erscheinung geachtet und 17 weitere Beispiele in allen Stücken bis zur *Phèdre* gefunden: *Andromaque* III, 7; IV, 1; IV, 5; *Bérénice* I, 4; II, 2; V, 7; *Bajazet* I, 3; V, 4; *Mithridate* II, 4; II, 6; IV, 4; *Iphigénie* IV, 4; V, 3; *Phèdre* I, 3.⁵²

Nach diesen Belegen müssen wir Goldmann korrigieren und ergänzen insofern, als es nicht nur der eine tragische Held ist oder zwei tragische Helden sind, in deren Mund solche Worte gelegt sind, sondern daß auch ihre Gegenspieler im Banne des kritischen Augenblicks stehen. An der tragischen Schicksalsgemeinschaft sind die Henker nicht weniger beteiligt als die Opfer. Wenn wir uns daran erinnern, welche existentielle Verkettung in *Andromaque* zwischen der Titelheldin und Pyrrhus, aber ebenso mit Hermione und Orest besteht, dann wird uns klar, was die Worte des Pyrrhus besagen:

Pour la dernière fois, sauvez-le, sauvez-nous. (III, 7)

Die Entscheidung für das Leben des Astyanax ist eine Entscheidung für alle Beteiligten. Zu ergänzen ist Goldmanns Feststellung auch dahingehend, daß Verse der genannten Art nicht nur in dem Augenblick auftreten, da die Katastrophe unmittelbar bevorsteht, sondern auch schon früher, also etwa schon im ersten Akt und dann wieder im vierten oder fünften Akt. Daraus ergibt sich die Erkenntnis, daß schon zu Beginn der Handlung die Entscheidung reif, daß sie sozusagen überfällig ist. Damit stoßen wir wieder auf das Problem der Einheit der Zeit und der spezifischen Form ihrer Anwendung im Theater Racines.

Zeit- und Handlungsstruktur von Racines Tragödien

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß die ersten Verse von Britannicus den Zuschauer sofort in einen Verlauf hineinversetzen, daß nicht etwa eine Handlung ab ovo anfängt, sondern ein im Gang befindliches Geschehen fortgeführt wird:

Quoi! tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil?

⁵¹ Lucien GOLDMANN, op. cit., S. 351.

⁵² Vgl. hierzu Erich KÖHLER, »>Ingrat< im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft«, in: E. KÖHLER, *Vermittlungen*, München 1976, S. 203-218.

Das ist nicht nur in *Britannicus* so: auch *Andromaque* beginnt inmitten eines Gesprächs:

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle (...)

Die *Thébaïde* hatte mit einer Frage angefangen, die den Zuschauer zunächst ratlos macht, indem sie ihn mit einem ihm unbekanntem, soeben vollzogenen Geschehen konfrontiert:

Ils sont sortis, Olympe? Ah! mortelles douleurs!
Qu'un moment de repos me va coûter des pleurs! (I, 1)

Immer werden wir in die Fortführung eines Gesprächs hineingeworfen, d.h. es wird sofort der Eindruck erweckt, daß das, was jetzt und im folgenden geschieht, die Konsequenz einer schon weiter zurückreichenden Entwicklung ist. Die vorgeführte Handlung steht damit von Anfang an im Zeichen der Notwendigkeit, des unausweichlichen Schicksals. Es wird bereits in den ersten Versen das Gefühl beschworen, daß die agierenden Personen sich seit langem in einer Lage befinden, deren Krise hic et nunc zu einer Entladung und Entscheidung drängt. Das ist nirgends so deutlich wie in *Britannicus*, wo Agrippina zu Beginn auf den noch schlafenden Nero wartet, um ihn endlich zu einer lange vergeblich erstrebten Aussprache zu zwingen. In dem schwelenden Konflikt zwischen Individuum und Welt stehen wir in Racines Tragödien immer vor dem Augenblick, in dem die letzte Chance einer Versöhnung oder eines Kompromisses mit der Welt gerade noch gegeben scheint, um dann sogleich verfehlt zu werden, vor einem Augenblick, in welchem die Personen zum letzten Mal die Verbindung mit den Menschen und mit der Welt aufnehmen, am Rande des Abgrunds, um dann zu sehen, wie wenige Stunden später die Helden in diesen Abgrund stürzen.

Die Tatsache, daß wir jeweils uns vor dem Kulminationspunkt eines fatalen Prozesses befinden, der schon einige Zeit andauert und gleichsam nicht mehr länger zu ertragen ist, wird auch dadurch unterstrichen, daß Racine häufig ganz präzise Angaben darüber macht, wie lange die Beziehung der Hauptpersonen untereinander, d.h. die Gespanntheit dieser Beziehungen schon andauert. Das geschieht meistens gleich zu Anfang oder aber an hervorgehobenen Stellen inmitten des Stücks: Im dritten Vers der *Thébaïde* bekundet Jocaste:

Mes yeux depuis six mois étaient ouverts aux larmes (...)

Im siebten Vers der *Andromaque* sagt Orest:

Qu'après plus de six mois que je t'avais perdu (...)

Von Pyrrhus erfahren wir, daß er am Ende seiner Geduld ist, nachdem er schon ein ganzes Jahr um *Andromaque* geworben hat.

In der ersten Szene von *Bajazet* hören wir, daß es schon drei Monate her ist, daß der auf einem Kriegszug abwesende Sultan einen Boten gesandt hat mit dem Befehl an die Sultanin, *Bajazet* töten zu lassen. Die Sultanin steht jetzt, unmittelbar vor der Rückkehr des Herrschers, vor der Entscheidung.

In *Phèdre* verdeutlicht Hyppolite schon im fünften Vers, daß sein Vater Theseus bereits ein halbes Jahr abwesend ist:

Depuis plus de six mois éloigné de mon père (...)

Der mit dem Phädra-Stoff Vertraute – und ein solches Vertrautsein mit dem antiken Stoff setzt das Theater Racines voraus, während Corneille mit Vorliebe weniger bekannte Stoffe wählte – weiß jetzt sogleich, daß Phädra sechs Monate mit ihrem Stiefsohn allein war und ihre Leidenschaft für ihn die Stufe des Paroxysmus erreicht hat, daß die Entscheidung fällig, ja überfällig ist.

Fünf Jahre waren Titus und Bérénice – in *Bérénice* – in Liebe miteinander verbunden, bis – nach der Erhebung des Titus zum Kaiser – der römische Senat die Trennung von Bérénice verlangt. Seit einiger Zeit schon sollte Titus Bérénice von der Notwendigkeit dieser Trennung unterrichten; er hat es hinausgeschoben bis zu dem letztmöglichen Augenblick, d.h. bis zu den Stunden, in welchen sich die Handlung des Stücks vollzieht. Diese Beispiele mögen genügen. Jedesmal sind wir sofort in eine Situation versetzt, in welcher bestimmte menschliche Beziehungen so nicht mehr weitergehen können, in welcher die angestauten Konflikte zur Kollision, zur Katastrophe führen müssen. Alle Personen sind mit ihrer Fähigkeit, diesen Zustand zu ertragen, am Ende und sind somit gezwungen, sich und den anderen die alles entscheidende Alternative zu stellen.

So ist alles daraufhin konstruiert, das tragische Geschehen sich binnen weniger Stunden abrollen zu lassen, in den wenigen Stunden, in denen die Frage nach dem Sinn oder Nicht-Sinn des Lebens der Personen eine unumgängliche Beantwortung verlangt. Und gerade weil dem so ist, weil alles auf diese Stunde des Unterns zugespitzt ist, erscheint die zeitliche Beschränkung im Theater Racines schließlich als eine ganz zwanglose. Jede Spur von Gewalttätigkeit ist getilgt. Es ist schon ein Gemeinplatz zu sagen: Corneille hat sich bei der Einhaltung der Einheit der Zeit nie ganz wohl gefühlt – bei Racine aber wirkt sie völlig natürlich. Das ist richtig, sagt aber noch nicht genug. Man muß hinzufügen: die Einheit der Zeit ist bei Racine nicht einfach die geschickt produzierte und wie natürlich erfolgende Erfüllung einer Bedingung der aristotelischen Theoretiker, sondern diese Einheit der Zeit konstituiert die Tragödie wesentlich mit. Sie ist nicht nur die quantitativ begrenzte Folge von Zeiteinheiten, deren es zum Geschehen nun einmal bedarf, sondern ist bewirkende Kraft in diesem Geschehen, ist seine Bedingung. Anders gesagt: sie ist wie eine Bevollmächtigte des Schicksals, die nun gebieterisch den allzulange aufgeschobenen Vollzug erheischt. Die Frist des Schicksals ist abgelaufen. Die Einheit der Zeit, eine willkürliche Regel der Theoretiker, abgeleitet aus der pragmatischen aristotelischen Poetik, ist nicht mehr ein Zwang, dem sich die Darstellung zu beugen hat, sondern ist – bei Racine – maßgebliches Strukturelement, formschaffendes und inhaltstiftendes Prinzip zugleich geworden.

Dasselbe gilt für die Einheit des Orts – wie wir noch sehen werden. Wir nehmen als Ausgangspunkt für unsere weiteren Betrachtungen die nächste Tragödie Racines: *Bérénice*, aufgeführt 1670.

Das Seelendrama »Bérénice«

Über die besonderen Umstände, die Racine zu diesem Stück veranlaßten, habe ich bereits gesprochen. Ich erinnere an das Konkurrenzwerk Corneilles *Tite et Bérénice* und an die schmerzliche Liebesromanze des jungen Sonnenkönigs mit Maria Mancini, der Nichte des Kardinals Mazarin.

Im folgenden kurz die Handlung: Erster Akt: Antiochus, König von Comagène, Freund und Verbündeter des Kaisers Titus, liebt Bérénice, die Königin von Palästina, seit fünf Jahren. Bérénice aber steht vor der ehelichen Verbindung mit Titus, dem sie seit Jahren in Liebe verbunden ist. Antiochus wagt es jetzt, nach fünf Jahren, in diesem Augenblick, seine Liebe zu gestehen: »Vous m'écoutez pour la dernière fois. « Der Zeitpunkt ist nicht der günstigsten einer. Bérénice hört ihn kühl an und verzeiht ihm das Bekenntnis um seiner bewährten Freundschaft willen:

Mais de mon amitié mon silence est un gage:
J'oublie en sa faveur un discours qui m'outrage. (I, 4)

Der eisigen Zurückweisung des Freundes folgt der Jubel über die bevorstehende Vereinigung mit Titus, das Ziel aller ihrer Wünsche.

Zweiter Akt: Titus, der Bérénice bis jetzt im Glauben gelassen hat, daß ihrer Heirat nichts im Wege steht, wenn er einmal Kaiser ist, läßt sich von seinem Vertrauten Paulin bestätigen, daß das römische Volk nach wie vor an dem ungeschriebenen Gesetz festhält, demzufolge der Kaiser keine nicht-römische Fürstin ehelichen darf. Der unmittelbar bevorstehende Beschluß des Senats dürfte ebenfalls in diesem Sinne ausfallen. Titus, der Bérénice mehr liebt als je zuvor, ist entschlossen, sich dem Willen von Volk und Senat, d.h. seiner Pflicht zu unterwerfen und sich von Bérénice zu lösen:

Et je vais lui parler pour la dernière fois. (II, 2)

Aber die Begegnung, die diese Entscheidung bringen sollte, bricht er selbst mitten im Satz ab, unfähig, der geliebten Frau diesen Schmerz zuzufügen. Ratlos nach Erklärungen für sein seltsames Verhalten suchend, bleibt Bérénice verstört zurück.

Dritter Akt: Titus, der nicht den Mut aufbringt, Bérénice seinen Entschluß selber mitzuteilen, beauftragt Antiochus mit der Überbringung dieser Nachricht. Antiochus schöpft neue Hoffnung für sich selbst, obwohl er sich sagen muß, daß für ihn auf keinen Fall mehr etwas zu holen ist:

Pour fruit de tant d'amour, j'aurai le triste emploi
De recueillir des pleurs qui ne sont pas pour moi. (III, 2)

Es geht sogar noch schlimmer aus: er muß dafür büßen, Überbringer einer Unglücksnachricht zu sein. Bérénice verbietet ihm, sich jemals wieder vor ihr blicken zu lassen.

Vierter Akt: Monolog des Titus, der die Zerrissenheit seiner Gefühle bezeugt. Bérénice stellt ihn zur Aussprache. Titus beruft sich auf seine Pflicht als Herrscher. Der Dialog der beiden gehört zu den schönsten Racines. Der Grundton wird wieder einmal von dem Wort *cruel* bestimmt, das die unbegreifliche Verstrickung in ein

unbarmherziges Schicksal bezeugt. In eine Replik Bérénices sind in gleichen Abständen drei Verse mit *cruel* eingeschaltet, bei denen das vielsagende Wort – stets unter besonderen Akzent gesetzt – vom Anfang des Verses über die Mittelstellung bis zur Reimstellung verlagert wird:

Ah! *cruel!* Est-il temps de me le déclarer? (...)
Ne l'avez-vous reçu, *cruel*, que pour le rendre (...)
Je n'aurais pas, Seigneur, reçu ce coup *cruel* (...) (IV, 5)

Wichtig ist, daß *cruel* zweisilbig ist und somit aus dem Zwang der Prosodie heraus deutlich als zweisilbig markiert wird (wie alle Diphthonge, die durch Ausfall eines Zwischenkonsonanten entstanden sind). Die Zweisilbigkeit hat in diesem Fall den Effekt eines Hiatus.

Auch für Titus steht die Entscheidung im Zeichen eines grausamen Abschieds – *ces cruels adieux*. Auch für ihn bedeutet sie den Verzicht auf sein eigentliches Leben:

Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre (...) (IV, 5)

Und wieder antwortet Bérénice mit dem Vorwurf der Grausamkeit:

Hé bien! réglez, cruel; contentez votre gloire (...)

Aber wenige Augenblicke später wehrt sie sich wieder verzweifelt gegen das Ende aller ihrer Hoffnungen, gegen den unerträglichen Gedanken einer Trennung von dem Mann, der für sie das eigene Leben bedeutet, gegen die furchtbare Zukunft nach einem Abschied für immer:

Je n'écoute plus rien; et pour jamais, adieu.
Pour jamais! Ah! Seigneur, songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus! (IV, 5)

Diese Klage, in der alles vergangene Glück evoziert wird und alle einstige Vertrautheit, ist unwiderstehlich. Das Leid, das aus diesen Versen spricht, erschüttert den Entschluß des Kaisers. Als sich Bérénice gar noch erbietet – freilich in sehr dezenter Anspielung –, auf die Würde der Gemahlin zu verzichten und als Geliebte in seiner Nähe zu bleiben, ist es mit der Widerstandskraft des Titus aus:

Hélas! vous pouvez tout, Madame. Demeurez:
Je n'y résiste point. (IV, 5)

Er faßt sich indessen wieder. Bérénice aber verläßt ihn mit der Drohung, sie werde ihrem Leben ein Ende setzen.

Titus, gepeinigt von Selbstvorwürfen, wird vom Senat erwartet.

Fünfter Akt: Titus, vom Senat zurückgekehrt, findet die Kraft zur endgültigen Trennung in einem Augenblick, da der Schmerz seine Liebe ins Ungemessene steigert, gerade im Bewußtsein des Verlusts. Racine unterstreicht die Bedeutung dieses einen einzigartigen und fatalen Tages der Krise und der Wende:

Ce jour surpasse tout. Jamais, je le confesse,
Vous ne fûtes aimée avec tant de tendresse (...) (V, 5)

Wenn sie es verlangt, will er auf den Thron verzichten, ihr folgen, ruhmlos und schmachvoll sein Leben im Dunkel verbringen:

Un indigne empereur, sans empire, sans cour,
Vil spectacle aux humains des faiblesses d'amour. (V, 6)

Aber seine Vorgänger auf dem Thron, seine Pflicht und seine Ehre weisen einen anderen Weg, und wenn er ihn verleugnet, so weiß er nicht, ob er nicht eines Tages vor den Augen der Geliebten seinem Leben ein blutiges Ende setzt. An ihr, an Bérénice, liegt also die Entscheidung über sein Leben und seine Pflicht. Es ist fast etwas peinlich, wie Titus den schwarzen Peter weitergibt:

Non, il n'est rien dont je ne sois capable.
Vous voilà de mes jours maintenant responsable.
Songez-y bien, Madame. Et si je vous suis cher ... (V, 6)

Er bedarf ihrer Hilfe, um die Kraft zu gewinnen, sich von ihr zu lösen. Bérénice selbst soll nicht nur in den Verzicht einwilligen, sondern ihn sogar mitbewirken. Auf die Selbstmorddrohung der Bérénice antwortet Titus mit der Androhung, gleichfalls Hand an sich zu legen. Er spekuliert also auf die größere Opferbereitschaft der Frau – und er hat Erfolg. Bérénice kämpft ihre Verzweiflung nieder:

Je crois, depuis cinq ans jusqu'à ce dernier jour,
Vous avoir assuré d'un véritable amour.
Ce n'est pas tout: je veux, en ce moment funeste,
Par un dernier effort couronner tout le reste.
Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.
Adieu, Seigneur, régniez: je ne vous verrai plus. (V, dern.)

Ihre nächsten Worte gelten dem einigermaßen überflüssig dabeistehenden Antiochus, den sie auffordert, tapferen Muts ihrem und Titus' Beispiel zu folgen, d.h. ebenfalls zu verzichten. Dann, noch einmal an Titus gewandt:

Pour la dernière fois, adieu, Seigneur. (V, dern.)

Als letzter Ton verklingt der Seufzer des Antiochus auf der Bühne:

Hélas!

Was geschieht in *Bérénice*? Ein Mann, ein Kaiser, liebt eine Frau. Will er seine Herrscherpflichten erfüllen, muß er die Frau verstoßen. Er will es und kann es nicht. Dann kann er es wieder, läßt sich aber von ihr erweichen. Der Kampf zwi-

schen Pflicht und Neigung geht hin und her, bis schließlich doch die Pflicht qualvoll den Sieg erringt und die geliebte Frau in den Verzicht einwilligt. Sonst geschieht eigentlich fünf Akte hindurch nichts. Nun machen Sie eine Geschichte daraus, die nicht nur die Personen der Handlung, sondern auch die Zuschauer zwei Stunden lang aufregt! Das konnte nur Racine – und das war auch sein Ehrgeiz. Den zeitgenössischen Theaterstücken, in denen es an Zufällen, Zwischenfällen, Zweikämpfen, Mordplänen, Schlachtberichten nur so wimmelt, wollte er jene *simplicité d'action, simplicité merveilleuse* entgegenstellen, von der ich schon gesprochen habe. Im Vorwort bekräftigt Racine seine Überzeugung,

[que] *toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force, pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression.*⁵³

Also eine Handlung ohne jede Intrige, ohne Ereignisgerüst. Alles, was geschieht, geschieht aus dem wechselnden Rhythmus der Gefühle von edel veranlagten Menschen im Konflikt mit den Widerständen heraus, welche der Verwirklichung ihrer Wünsche im Wege stehen, wobei diese Widerstände selber vorwiegend nur aus den inneren Konflikten des Partners erwachsen. Nachdem der Wille von Volk und Senat einmal bekannt ist, gibt es kein Ereignis mehr, das den Ablauf des Seelendramas von außen beeinflussen könnte. Der zweite unglückliche Liebhaber, Antiochus, ist dazu verdammt, eine kraft- und saftlose Rolle zu spielen, unfähig zu einer Tat, weil hier eben keine Tat geschehen darf. Ein zeitgenössischer Kritiker, der Abbé Villars, der sich gewaltig gegen die *Bérénice* ins Zeug legte, äußerte gar die Ansicht, die Figur des Antiochus sei nur dem Umstand zu verdanken, daß Racine auch dem Ehemann seiner Mätresse, der Schauspielerin Champmeslé, zum Dank für dessen gehörnte Nachsicht eine Rolle in dem Stück verschaffen wollte.

Wie dem auch sei: die Substanz sämtlicher Szenen wird allein von der Kunst erzeugt, mit welcher Racine die *violence des passions* und die *beauté des sentiments* seiner Figuren artikuliert. Und diese Substanz ihrerseits wird getragen von der *élégance de l'expression*. Racine wollte das Gebot, das er im gleichen Vorwort formuliert, auf eine neue Weise erfüllen: »La principale règle est de plaire et de toucher«. Rühren, ansprechen, *toucher* kann nur das Wahrscheinliche – »Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie« –, worauf sich dann die gegen seine Kritiker gerichtete Frage stellt: »et quelle vraisemblance y-a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines?«⁵⁴ Ein tragisches Geschehen bedarf nicht umwälzender äußerer Ereignisse, um tragisch zu sein. Racine vergleicht die Trennung von Bérénice und Titus mit derjenigen des Äneas und der Dido. Bérénice brauchte er nicht sterben zu lassen wie Dido. Racine begründet das damit, daß Bérénice Titus gegenüber nicht die gleichen *derniers engagements* gehabt habe wie Dido gegenüber Äneas. Diese Begründung bleibt etwas dunkel, und wenn Racine damit andeuten will, daß die

⁵³ Jean RACINE, op. cit., Bd. I, S. 466.

⁵⁴ ebd., S. 467.

Liebe Bérénices im Gegensatz zu derjenigen Didos keusch geblieben sei, so besagt sie nicht sehr viel. Wichtiger ist, was Racine im folgenden erklärt: das Hauptinteresse beruht auf den verzweifelt Anstrengungen der Personen angesichts des Konflikts, auf den seelischen Auseinandersetzungen. Gerade um ihnen eine besondere Bedeutung zu verleihen, hat der Dichter auf den Tod seiner Hauptpersonen oder einer von beiden verzichtet:

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient heroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette *tristesse majestueuse* qui fait tout le plaisir de la tragédie.⁵⁵

Der Forderung der *tristesse majestueuse*, der erhabenen Traurigkeit, soll hier mit den Mitteln intensivster Verinnerlichung genügt werden. Racine hat indessen zwar den physischen Tod eliminiert, aber nicht den Tod schlechthin. Der physische Tod wäre vielmehr für Titus wie für Bérénice eine Erlösung. Der etwas befremdliche Umstand, daß sowohl Bérénice wie Titus ernstlich von Selbstmord sprechen, um sich dann jeweils vom anderen bescheinigen zu lassen, daß er diese makabre Absicht nicht ausführen wird – dieser Umstand hat den Sinn, daß mit dem Tod beider ja die eigentliche Tragik, die in dem Verzicht liegt, hinfällig wäre. Das wird mehrmals deutlich ausgedrückt: Bérénice zurückweisen, heißt die Menschlichkeit mit Füßen treten:

(...) renoncez, Seigneur, à toute humanité. (IV, 7)

Bérénice in der letzten Szene, mit wirkungsvollem Hyperbaton:

Partout du désespoir je rencontre l'image. (V, dern.)

Die Zukunft kennt nur *éternels chagrins*. Für Titus bedeutet der Verzicht auf Bérénice die Selbstaufgabe:

(...) renoncer à moi-même (...) (II, 2).

Und im vierten Akt, fünfte Szene, finden wir die erhellenden Verse, von Titus zu Bérénice gesprochen:

Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre,
Que mon cœur de moi-même est prêt à s'éloigner;
Mais il ne s'agit *plus de vivre*, il faut régner.

Ohne sie wird es kein wirkliches Leben mehr sein; das alte topische Bild vom Herzen, das sich vom Körper löst, will nichts anderes besagen, als ein bloßes Weiterexistieren ohne wahren Inhalt: zwar regieren, aber nicht mehr leben. Ziehen wir den Schluß: das Weiterlebenmüssen ohne den geliebten Menschen, in dem sich der Sinn des Daseins allein und absolut erschloß, ist schlimmer als der physische Tod – und somit auch effektiv tragischer:

⁵⁵ ebd., S. 465.

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons nous (...) (IV, 5)

Sogar Françoise Sagan wußte, was sie tat, als sie den ersten Halbvers als Titel eines Romans auswählte. Das wirkliche Leben kennt – und kannte auch im 17. Jahrhundert – den Kompromiß. Man möchte sagen: Gott sei Dank! Aber immer steht auch er im Horizont des Tragischen.

Das beherrschende Thema von *Bérénice* ist der Liebesverzicht. Auf dieses Thema müssen wir zurückkommen, und zwar in der Form eines Vergleichs mit einer anderen zeitgenössischen Gestaltung dieses Themas: dem Roman *La Princesse de Clèves* von Madame de Lafayette. Bevor ich dazu übergehe, nehme ich *Bérénice* zum geeigneten Anlaß, unsere Überlegungen zur Einheit der *Zeit* durch eine kurze Betrachtung der Einheit des *Ortes* bei Racine zu ergänzen.⁵⁶

Bei der knappen Analyse der Handlung von *Bérénice* ging es mir darum zu zeigen, wie Racine das Prinzip der *simplicité d'action* und der Verinnerlichung des dramatischen Geschehens bis in seine letzten Möglichkeiten verfolgte. Es leuchtet ein, daß die Eliminierung aller äußeren Einflüsse, die Reduzierung der Handlung auf ein pures Seelendrama die Befolgung der Regel von der Einheit des Ortes erleichtert. Von außen kommt nichts als der Beschluß des Senats, dessen Inhalt man ohnehin schon aus der Exposition kennt. Alles spielt sich zwischen Titus und Bérénice ab – und damit war die Einheit des Orts, war der Ort der Handlung von vorneherein unschwer zu fixieren, denn es hat – sieht man von Antiochus ab, den ohnehin überall Zugang habenden obligaten Vertrauten – kein dem Verhältnis der beiden tragischen Hauptpersonen Fremder in dieser Handlung Eintritt noch Zutritt. Lucien Goldmann bemerkt im *Dieu caché* zutreffend, daß die Handlung von *Bérénice*, das Thema, das Problem, fast ausschließlich aus der Perspektive der beiden tragischen Hauptpersonen – Titus und Bérénice – gesehen ist. Das ist keineswegs von vorneherein selbstverständlich; denken wir nur an *Andromaque*, wo das Geschehen zwischen Pyrrhus und der Witwe Hektors sein eigentümliches Profil durchaus auch aus der Perspektive Hermiones und Orests gewinnt. Oder denken wir an *Britannicus*, wo die Perspektive Neros und diejenige Agrippinas über die Perspektiven der tragischen Personen – Britannicus und Junie – die Oberhand gewinnen, ohne jene zu verdrängen. Das Thema des Liebesverzichts erhält seine Beleuchtung dagegen ganz aus der Sicht jener Personen, die aufeinander verzichten müssen. Das Existenzrecht der Rolle des Antiochus ist – so betrachtet – nur ein halbes. Auch er muß mit-verzichten, aber es wird nicht auf ihn verzichtet. Er bleibt eine Randfigur: überflüssig, insofern als er das Geschehen in keiner Weise beeinflusst, und notwendig, weil zu der Zweidimensionalität des Verzichts – den Perspektiven des Titus und der Bérénice – gleichsam eine dritte Dimension hinzutritt, die Perspektive des zum Beiseite-Stehen Verurteilten und zugleich alleinige Perspektive der Außenwelt. Entscheidend aber ist die Sicht der gegenseitig Betroffenen, und so bestimmt sich auch logisch der Ort der Handlung – von Racine wie folgt angegeben:

⁵⁶ Vgl. Karl August OTT, »Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine«, in: *German.-Roman. Monatsschrift* 42 (1961), S. 341-365.

La scène est à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice.⁵⁷

Dazu dürfen wir folgendes feststellen:

- Wenn der Ort der Handlung ein Zimmer – auf der sublimer Sprachebene der Tragödie müßten wir es ein »Gemach« nennen – ist, das zwischen der Wohnung der Bérénice und den Gemächern des Kaisers liegt, dann besteht zwischen den beiden eine Intimität, welche für die Vehemenz der Gefühle nicht ohne Bedeutung ist. Der Ort trägt also wesentlich zur Dynamik des Konflikts bei. Dies erklärt auch, weshalb Bérénices tief getroffene Weiblichkeit die Trennung als einen Akt schändlicher Undankbarkeit empfindet.
- Wenn der Ort der Handlung zwischen den Gemächern des Kaisers und denen seiner Geliebten liegt, so ist damit genau das Thema bezeichnet – wie Lucien Goldmann abermals richtig bemerkt: es ist der Ort, an dem die Wahl und die Entscheidung zwischen der politischen Pflicht und der Liebe getroffen werden muß, » (...) nous sommes (...) entre le lieu du règne et celui de l'amour«⁵⁸ – zwischen Staatsräson und menschlichem Gefühl (nebenbei bemerkt ein spezifisch Corneillesches Thema, der es ja auch bearbeitet hat, und doch ganz im Sinne Racines ausgetragen, denn der Sieg der Staatsräson ist kein Triumph der *gloire*, sondern ein auswegloses Erleiden!).

Wer zweifelnd die Frage stellt, ob wir hier nicht überinterpretieren, dem ist entgegenzuhalten, daß Racine gerade in *Bérénice* die Wichtigkeit des Orts mit aller wünschbaren Deutlichkeit hervorgekehrt hat. In den ersten Versen der Tragödie erklärt Antiochus seinem Vertrauten Arsace die Rolle, die der besagte Ort spielt:

Souvent ce cabinet superbe et solitaire
Des secrets de Titus est le dépositaire.
C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,
Lorsqu'il vient à la Reine expliquer son amour.
De son appartement cette porte est prochaine,
Et cette autre conduit dans celui de la Reine. (I, 1)

Ich möchte das Gesagte noch illustrieren. Maurice Descotes, den wir schon als Verfasser eines Buches mit dem Titel *Les grands rôles du théâtre de Corneille* kennen, hat auch eine Geschichte der Racine-Aufführungen geschrieben: *Les grands rôles du théâtre de Jean Racine*, Paris 1957. Diesem Buch entnehme ich, daß der berühmte Schauspieler und Regisseur Jean-Louis Barrault 1955 seine Vorstellungen über eine geplante – allerdings nie verwirklichte – Bérénice-Aufführung veröffentlichte. Für das Bühnenbild sah er einen Raum ohne jedes Möbelstück, aber mit drei Türen vor: eine für Bérénice, eine für Titus, eine für Antiochus. Das ist wohlbedacht, denn irgendwo her mußte ja auch Antiochus kommen. Da aber die Räume des Titus und der Bérénice sich logischerweise gegenüber liegen, bleibt für Antiochus nur die Tür in der Mitte, d.h. es wird ihm vom Bühnenbild her eine zentrale Bedeutung verliehen, welche die Wichtigkeitsproportionen des Stücks in ganz unangemessener Weise verschiebt.

⁵⁷ Jean RACINE, op. cit., S. 468.

⁵⁸ Lucien GOLDMANN, op. cit., S. 375.

Ich habe diesen Plan Barraults angeführt, um zu unterstreichen, welche grundlegende Bedeutung der Ort im Theater Racines hat. Ein scheinbar nur um eine Nuance unrichtiges Bühnenbild kann von vorneherein eine Perspektive erzeugen, welche die Struktur des Stückes verfälscht. Der Ort ist eben bei Racine nicht bloßer Schauplatz einer Handlung, sondern deren Bedingung; der Ort ist selber Instrument der Tragik; erzwingt die vom Konflikt betroffenen Personen zueinander, macht ihre Begegnung und ihre Kollisionen unvermeidlich. Und er vermindert – ganz im Sinne Racines – die Möglichkeiten der Eingriffe des Zufalls, der willkürlichen Anstöße von außen, und erzeugt somit in dichtester Form den Eindruck der unausweichlichen inneren Notwendigkeit des tragischen Geschehens. Die Menschen sind die Gefangenen einer unentrinnbaren Situation. Karl August Ott hat mit vollem Recht betont, daß die Handlungsorte der Racineschen Tragödien stets mehr oder weniger den Charakter eines Gefängnisses haben. Es ist zwar sozusagen selbstverständlich, daß angesichts des hohen sozialen Rangs der klassischen Tragödienhelden – bei Racine meist Könige – der Ort der Handlung in einem Palast situiert ist, die besondere Eigenart aber ist darin zu sehen, daß er im Machtbereich eines Herrschers liegt, in dessen Bannkreis sich alle Personen befinden und aus dem sie sich nicht lösen können. Die Personen sind der an diesem Ort herrschenden Gewalt ausgeliefert. Giraudoux hat ihn einmal sehr glücklich als eine *cafe centrale* bezeichnet. Ich zitiere in diesem Zusammenhang Karl August Ott:

In keiner Tragödie von *Andromaque* an hat Racine auf diese drastische Veranschaulichung verzichtet, durch welche der Ort, an dem der eine herrscht, zugleich der Ort ist, an dem ein anderer gefangen gehalten wird. Am häufigsten sind die betreffenden Personen Kriegsgefangene, wie Andromache, Monime, Esther und Athalie, oder politische Gefangene wie Bajazet, Iphigenie und Aricie. Der Status der Gefangenschaft ist differenziert: Junie ist eindeutig das Opfer brutaler Willkür, Athalie hingegen wird in dem Augenblick überwältigt, in dem sie ihre Gegner in ihrer Hand wähnt, und Iphigenie ist bereits als gefangen zu betrachten, während sie selbst sich noch frei fühlt. Nur scheinbar bildet Bérénice eine Ausnahme; denn, da Titus durch den Druck derer, die er angeblich beherrscht, dauernd genötigt wird, das zu tun, was er nicht will, erscheint er schließlich als der Gefangene seiner eigenen Macht. Hieraus folgt nun, daß Racine, obwohl der Ort als Treffpunkt der Personen zunächst nur eine relative, von der Absicht der Personen abhängige Bedeutung hat, es gleichwohl verstand, die Personen ausweglos an den Ort gebannt zu zeigen: Die einen sind an den Ort gefesselt, weil sie gefangen gehalten werden, und die andern sind es in gleichem Maße, um ihre Gefangenen bewachen zu können.⁵⁹

Ich erinnere dazu an jene Szene in *Britannicus*, in welcher Nero Junie zwingt, dem geliebten Mann zu bedeuten, daß er auf sie verzichten muß, während der Kaiser selber lustvoll das schmerzliche Zwiegespräch überwacht, dessen Schauplatz von ihm diktiert wird.

⁵⁹ Karl August OTT, op. cit., S. 361.

»Bajazet« und der Ort als Instrument der Tragik

In der Tragödie, die Racine auf *Bérénice* folgen läßt, in *Bajazet* (1672) erscheint die Gefangenschaft der handelnden Personen noch sinnfälliger ausgedrückt. Das Stück spielt in Konstantinopel, im Serail des Großherrn. Der Serail, sonst stets für Außenstehende verschlossen, ist zu Beginn der Handlung geöffnet. Gleich in den ersten Versen wird auf diesen exzeptionellen Sachverhalt aufmerksam gemacht, der auch die Zeit der Tragödie festlegt:

Et depuis quand, Seigneur, entre-t-on dans ces lieux,
Dont l'accès était même interdit à nos yeux?
Jadis une mort prompte eût suivi cette audace. (I, 1)

Der so über diesen Ausnahmezustand Gefragte ist der Großwesir des Reiches, Acomat. Er gibt Auskunft, weshalb die Gitter des Serails, der den Harem und die Eunuchen einschließt, jetzt geöffnet ist: Es ist ihm, Acomat, gelungen, während der Abwesenheit des tyrannischen Sultans Amurat das Interesse der Sultanin Roxane auf Bajazet, den edel veranlagten Bruder des Sultans, zu lenken, der in einer Art von ständiger, todbedrohter Sklaverei lebt. Bajazet soll sich mit Roxane verbinden und Sultan werden, die eigentliche Macht jedoch will der Großwesir Acomat ausüben. Die Vermittlung zwischen Roxane und Bajazet hat die aus königlicher Familie stammende Atalide hergestellt. Acomat seinerseits will Atalide heiraten, um seine politische Macht zu verankern, Atalide aber liebt Bajazet, den sie doch mit Roxane verkuppeln soll. Sie hat in diesen Auftrag eingewilligt, um dem Geliebten zur Macht zu verhelfen; als jedoch Roxane, die Sultanin, entgegen aller Tradition Bajazet, den künftigen Sultan, zur Heirat zwingen will, ist Atalide der Verzweiflung nahe. Roxane macht die Revolte gegen den Sultan Amurat davon abhängig, daß Bajazet ihr formell seine Einwilligung zur Heirat gibt und sie nicht nur seiner Liebe versichert. Will er nicht, so bedeutet dies seinen Tod, denn Roxane hat bereits den Befehl zur Ermordung Bajazets in der Hand. Bajazet steht vor der Wahl: *mourir ou épouser*. Er möchte aber keins von beiden, daher windet er sich so gut es geht aus der Affäre, als Roxane ihn festlegen will – mit dem Ergebnis, daß Roxane seinen Tod beschließt. Atalide will den Geliebten retten, sie muß ihn also bewegen, Roxane eine verbindliche Heiratszusage zu geben. Kaum hat sie dies getan, bereut sie den darin eingeschlossenen Verzicht auf ihre eigenen Hoffnungen und veranlaßt dadurch in ihrer Eifersucht Bajazet wiederum, der Sultanin die kalte Schulter zu zeigen. Kaum aber wird es wieder ernst – denn die Sultanin verliert allmählich die Geduld, und die Zeit drängt, weil der Sultan bald zurückkehrt –, da versucht sie wieder, Roxane von Bajazets Liebe zu überzeugen; und Bajazet, hin und her gerissen zwischen dem Entschluß, mit dem Tode zu bezahlen, und dem Willen, den Bruder abzusetzen und selber Sultan zu werden, läßt Roxane wieder glauben, er sei zur Heirat bereit. Das geht mehrere Male in dieser Weise hin und her – und jedesmal wird es kritischer. Bis schließlich Atalide einmal in Ohnmacht fällt und die Dienerinnen Roxanes an Atalides Busen einen Brief finden, in dem Bajazet Atalide seine unveränderte Liebe versichert und seine Gleichgültigkeit gegenüber Roxane beschwört. Jetzt ist Roxane entschlossen, den Befehl des Sultans auszuführen, der verlangt, daß vor seiner unmittelbar bevorstehenden Rückkehr der Kopf Baja-

zets rollen muß. Sie gibt ihm eine letzte Chance – diesmal mit verschärften Bedingungen: er soll sie nicht nur sogleich heiraten, wenn er leben und regieren will, sondern zuvor der Exekution Atalides zusehen. Bajazet weigert sich. Roxane entläßt ihn aus dem Serail, an dessen Pforte die Mörder warten.

Inzwischen hat der Großwesir Acomat einen Handstreich unternommen, um Bajazet zu retten und die Revolte doch noch durchzuführen. Er kommt zu spät. Bajazet ist bereits abgeschlachtet. Aber auch Roxane hat es erwischt: denn der Bote des Sultans hatte noch einen zweiten geheimen Auftrag. Roxane soll, nachdem sie Bajazets Tod verfügt hat, zur Strafe für ihre Verschwörungsabsichten gleichfalls getötet werden. So geschieht es auch durch den Überbringer, der seinerseits von den Leuten des Großwesirs gelyncht wird. Damit noch nicht genug: Atalide, die sich selber die Schuld am Untergang Bajazets gibt, begeht Selbstmord.

Was Racine in *Bérénice* an Blut eingespart hat, gibt er also hier verschwenderisch aus. Ich will bei *Bajazet* nicht länger verweilen als notwendig. Unser Ausgangspunkt war die Bedeutung des Orts. Der mächtige Herrscher ist abwesend, und doch sind, trotz zeitweiliger Öffnung des Serails, alle Personen in seiner Macht. Er weiß, was geschieht; seine Mordbefehle bestimmen das ganze Geschehen. Seine räumliche Absenz macht das Gefangensein der tragischen Personen nur noch bedrückender, ihre Kollisionen noch zwingender. Wir stellen also für die Einheit des Ortes ähnliches fest wie für die Einheit der Zeit. Der Ort ist nicht einfach Schauplatz oder Rahmen oder bloßer Hintergrund des dramatischen Geschehens, sondern essentielle Voraussetzung dieses Geschehens: er ist Instrument der Tragik. Die Rückkehr des Sultans steht unmittelbar bevor: so werden in dem Gefängnis des Ortes, des Serails, die Reaktionen der Personen von einem überstürzten Tempo bestimmt, nicht nur im Sinne einer dynamischen Abfolge, sondern auch im Sinne wenig überlegter Handlungen. Ort und Zeit sind zu dominierenden Faktoren des Geschehens geworden. Für *Bajazet* ist allerdings eine Einschränkung zu machen, die mit der Abwesenheit des Sultans vor allem aber mit dem Charakter des Titelhelden zusammenhängt. Die Handlung selbst zeigt nicht die gleiche innere Notwendigkeit der übrigen Tragödien. Die Peripetie erfolgt auf Grund des Ohnmachtsanfalls Atalides und der Auffindung von Bajazets Brief, also auf Grund eines Zufalls. Es fällt schwer, in diesem Zufall einen echten Träger der Notwendigkeit zu sehen. Ohne ihn wäre die Revolte geglückt, die Tragik vermieden. Bajazet ist kein Held, der die Fatalität entschlossen oder wenigstens entschieden mit der Bereitschaft zum Tod oder Scheitern oder Handeln beantwortet, sondern einer, der einen Kompromiß sucht. Dieser Kompromiß hätte – in Gestalt einer geschickteren Hinhaltenaktik gegenüber Roxane, zum Erfolg, d.h. zum Leben und zur Macht und zur Verbindung mit Atalide führen können. Ein tragischer Ausgang, und damit eine Tragödie, wird angesichts dieser Kompromißbereitschaft und ihrer Realisierungschancen nur durch die Zuhilfenahme eines Zufalls möglich, der Bajazet zwingt, sich vorzeitig zu seiner wahren Haltung zu bekennen.

Bajazet gehört aus diesem Grunde gewiß zu den schwächeren Stücken Racines. Ich bemerke dazu nur noch, daß Racine hier erstmals und letztmals seinen Stoff der Gegenwart entnommen hat. Von den historischen Vorgängen, die der Handlung zugrunde liegen, hatte er Kenntnis durch den französischen Gesandten in Konstantinopel, den Grafen von Crézy. Gegen die Einwände, eine Tragödie müsse

ihren Gegenstand in längst vergangenen Zeiten finden, verteidigt er sich damit, daß die räumliche Entfernung in diesem Fall die zeitliche Distanz zu ersetzen vermöge:

L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps (...)⁶⁰

Ich kehre noch einmal zurück zu *Bérénice*. Dieses Werk ist die Tragödie des Verzichts. Weil in den gleichen Jahren und im gleichen Lebenskreis auch ein Roman des Verzichts geschrieben wurde, liegt es nahe, beide Werke ihres gemeinsamen Themas wegen miteinander zu vergleichen. Ich unterbreche daher die Behandlung Racines, um auf die *Princesse de Clèves* der Madame de Lafayette einzugehen. Es kann dabei nicht meine Absicht sein, hier in extenso zu wiederholen, was ich vor etlichen Jahren in Buchform von mir gegeben habe und wozu ich noch heute stehe: *Madame de Lafayettes »La princesse de Clèves«*. *Studien zur Form des klassischen Romans*⁶¹

⁶⁰ Jean RACINE, op. cit., Bd. 1, S. 530.

⁶¹ Erich KÖHLER, *Madame de Lafayettes »La princesse de Clèves«*. *Studien zur Form des klassischen Romans*, Hamburg 1959, wiederabgedruckt in: E. KÖHLER, *Vermittlungen*, München 1976, S. 122-202, vgl. auch Klaus FRIEDRICH, »Mme de Lafayette in der Forschung (1950-1965)«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 17 (1966), S. 112-149.

Mme de Lafayette und Racine

Mme de Lafayettes Roman »*La Princesse de Clèves*« als Tragödie des Verzichts

Zuerst ein paar Bemerkungen über Mme de Lafayette selbst, die mit vollem Namen Marie Madeleine Pioche de la Vergne, Comtesse de Lafayette hieß. Sie wurde 1634 geboren und in ihren späteren Jugendjahren von Gilles Ménage erzogen, einem Mann, der seine erstaunliche philologische und literarische Gelehrsamkeit mehreren Generationen vermittelte, der auch Mme de Sévigné unterrichtete, mit Gott und Welt korrespondierte und in allen Salons zu Hause war, obwohl man seine Pedanterie fürchtete. Mme de Lafayette lernte bei ihm Latein, Griechisch und Italienisch. Ménage, der sich in alle seine Schülerinnen platonisch zu verlieben pflegte, huldigte der jungen Marie Madeleine in rund 40 lateinischen Gedichten, in denen er sie unter Anspielung auf ihren Familiennamen La Vergne neckisch als Laverna – eine römische Gottheit der Diebe, also als Herzensdiebin – apostrophierte.

Ihre mondänen Lehrjahre absolvierte Mme de Lafayette im Salon der Marquise de Rambouillet. Mit einundzwanzig Jahren heiratete sie den Grafen Lafayette, von dem man nicht viel mehr weiß, als daß er ein braver, aber etwas bornierter Offizier war. Die zwei Kinder, die aus der Ehe hervorgingen, verhinderten nicht, daß der Gemahl sein Leben auf seinen auvergnatischen Gütern, Mme de Lafayette das ihre aber in Paris und längere Zeit hindurch vorwiegend am Hof verbrachte, wo sie als enge Freundin der Henriette d'Angleterre vorübergehend eine beträchtliche Rolle gespielt zu haben scheint. Henriette d'Angleterre stand, vor allem wegen ihrer Neigungen für ihren Schwager Ludwig XIV., nicht im besten Ansehen. Mme de Lafayette erhielt daher von der hochmögenden Freundin den Auftrag, deren Memoiren zu schreiben und dabei über ihre Amouren die Milch der frommen Denkungsart zu gießen. Sie entledigte sich dieser Aufgabe mit Anstand in ihrer *Histoire d'Henriette d'Angleterre, première femme de Philippe de France, Duc d'Orléans, mort (sic) en 1670. Par Marie de la Vergne, Comtesse de la Fayette*. Diese wohlwollende Biographie kam zu einem frühzeitigen Abschluß, weil Henriette bereits 1670, mit 26 Jahren, starb – möglicherweise an Gift. Sie verschied in den Armen der Mme de Lafayette. Bossuet verfaßte für sie eine seiner berühmten *Oraisons funèbres*.

Das große Ereignis im Leben der Mme de Lafayette war indessen die langjährige, von 1665 bis 1680 reichende Verbindung mit dem Herzog von La Rochefoucauld, dem großen Moralisten – ein klassischer Fall von Onkelehe. Hier fanden sich zwei Menschen, die gleichermaßen vom Leben enttäuscht worden waren und die nun gemeinsam ein spätes Glück genossen, nicht ohne Beimischung von Resignation.

Für La Rochefoucauld wurden es abschließende Jahre der Besinnung nach einem turbulenten Leben voll politischer, militärischer und amoureußer Abenteuer, an denen sein brennender Ehrgeiz mit der Fronde endgültig gescheitert war. Für Mme de Lafayette war es die späte Erfüllung, die ihr die Ehe versagt hatte, und zweifellos eine wichtige Bestärkung ihrer literarischen Ambitionen. Der bittere Pessimismus La Rochefoucaulds wurde, wenn man ihr glauben darf, durch ihre Milde und Güte besänftigt:

Monsieur de La Rochefoucauld m'a donné de l'esprit, mais j'ai réformé son cœur.⁶²

Daran dürfte etwas Wahres sein.

Das Verhältnis dieser beiden im Grunde sehr verschiedenen Menschen war allgemein bekannt, wurde jedoch respektiert und sogar von solchen Klatschmäulern wie Tallemant des Réaux und Bussy-Rabutin verschont. Nur das sonst so sanftmütige Fräulein von Scudéry wurde anzüglich, als sich der große Erfolg der Princesse de Clèves abzeichnete und ihre eigenen Romanprodukte endgültig dem literarischen Friedhof anheimfielen. Mme de Scudéry kommentierte das Erscheinen der Princesse de Clèves mit folgenden Sätzen:

M. de la Rochefoucauld et Mme de Lafayette ont fait un roman de galanterie de la cour de Henri second, qu'on dit être admirablement bien écrit. Ils ne sont pas en âge de faire autre chose ensemble.⁶³

Wozu man bemerken muß, daß Madame de Lafayette damals 44 Jahre, La Rochefoucauld 65 und Mme de Scudéry 70 Jahre zählten.

Mme de Lafayette hat den Maximenherzog um dreizehn Jahre überlebt. Der Charakter dieser denkwürdigen Verbindung kommt in dem Brief zum Ausdruck, in dem Mme de Sévigné ihrer Tochter den Tod des Herzogs mitteilt:

(...) M. de La Rochefoucauld est mort (...) où Mme de Lafayette retrouvera-t-elle un tel ami, une telle société, une pareille douceur, un agrément, une confiance, une considération pour elle et son fils? Elle est infirme, elle est toujours dans sa chambre, elle ne court point les rues; M. de La Rochefoucauld étoit sédentaire aussi: cet état les rendoit nécessaires l'un à l'autre; rien ne pouvoit être comparé à la confiance et aux charmes de leur amitié.⁶⁴

In diesen Sätzen ist das bis heute vorherrschende Bild einer etwas herben, tief empfindenden und gütigen Seele umrissen. Dieses Bild wurde etwas getrübt, als man 1880 in Turiner Archiven Briefe entdeckte, aus denen eindeutig hervorgeht, daß Mme de Lafayette am französischen Hof nicht nur Freundschaft, Herzensbildung und Konversation pflegte, sondern nebenher Spionagedienste für die Herzogin von Savoyen leistete. Für die Würdigung ihres literarischen Werkes ist dieser Fleck auf ihrer Weste indessen unerheblich.

⁶² zit. nach Wolfgang VON WURZBACH, *Geschichte des französischen Romans*, Bd. I, Heidelberg 1912, S. 361.

⁶³ zit. nach ebd., S. 371.

⁶⁴ Mme DE SÉVIGNÉ, *Lettres* (hrsg. Gérard GAILLY), Bd. 2, Paris 1955, S. 646/647.

La Rochefoucauld hat in seinen berühmten Maximen einmal gesagt: »Il y a de bons mariages, mais il n'y en a point de délicieux.«⁶⁵ Ich lasse dahingestellt, ob diese generelle Behauptung stimmt oder ob sie nicht eher in den Gesamtzusammenhang der genialen Anschwärzung des menschlichen Wesens gehört, den die Maximen darstellen. Ich erinnere aber daran, daß die genannte Maxime sowohl auf La Rochefoucaulds wie auf der Lafayette Erfahrungen zutrifft und auf die ganze Epoche überhaupt, in der Liebesehen zu den ganz seltenen Ausnahmen gehörten. Die zweite Jahrhunderthälfte mit ihrer Konsolidierung der Ordnung, ihren strengeren, sei es cartesianischen, jansenistischen oder katholischen Idealen der Lebensführung kannte nicht mehr die gleiche Großzügigkeit des Gewissens wie die erste Hälfte. So versteht man es, daß jetzt das Thema der verheirateten Frau, die in Liebe zu einem Mann entbrennt, der nicht der ihrige ist, zum ersten Male zum ernstgenommenen Hauptthema eines Romans wurde. Das geschieht gleichsam jenseits des Umstands, daß eine unverbindliche amoureuse Praxis weiterhin das Leben des höfischen Adels kennzeichnet.

Mme de Lafayette hat sich in allen ihren literarischen Arbeiten mit diesem Thema beschäftigt. Schon 1662 ließ sie anonym eine Novelle erscheinen: *La princesse de Montpensier*. Zeit der Handlung: unter der Regierung Karls IX., kurz vor der Bartholomäusnacht. Die Frau des Fürsten von Montpensier hat sich in den Herzog von Guise verliebt. Sie kämpft vergeblich gegen ihre Leidenschaft und gegen die Eifersucht an und bittet einen alten Freund um Hilfe, den Grafen von Chabannes. Chabannes überwindet seine eigene Liebe zu der Princesse und bringt eines Nachts seinen Rivalen, den Herzog von Guise, in das Zimmer der Princesse. Der durch ein Geräusch aufmerksam gewordene Gemahl eilt in die Gemächer seiner Frau und läßt die verriegelte Tür aufbrechen. Dort findet er nicht Guise, sondern Chabannes vor, den Freund des Hauses, der in seinem Edelmut dem Herzog von Guise zur Flucht verholfen hat und sich selbst dem schlimmsten Verdacht aussetzt. Kurz darauf sucht der leichtsinnige Duc de Guise sein Glück bei anderen Damen, und Chabannes findet in der Bartholomäusnacht den Tod. Die Princesse fällt nach diesen Ereignissen einer Krankheit anheim, an der sie stirbt:

Elle ne put résister à la douleur d'avoir perdu l'estime de son mari, le cœur de son amant et le plus parfait *ami* qui fut jamais.⁶⁶

Diese kurze erste Erzählung enthält schon einige wesentliche Elemente der *Princesse de Clèves*, sie wirkt wie ein erster Entwurf. In dem Roman *Zaïde*, den Mme de Lafayette 1670 veröffentlichte, erscheint dann erstmals das Geständnis und mit ihm als bedeutsames Hauptthema die Eifersucht. Nach der *Princesse de Clèves* hat Mme de Lafayette sich dann noch einmal an demselben Thema versucht. In der erst 1724 gedruckten *Comtesse de Tende*. In dieser Novelle vollzieht die Heldin de facto den Ehebruch. Sie gesteht ihrem Gatten ihre Leidenschaft ein, wenn auch in Anbetracht der erschwerenden Umstände diesmal nur schriftlich. Auch diese Erzählung endet mit dem Tod der Heldin.

⁶⁵ LA ROCHEFOUCAULD, *Œuvres complètes* (hrsg. L. MARTIN-CHAUFFIER), Paris 1964, Maximes 113, S. 418.

⁶⁶ Mme de LAFAYETTE, *Romans et Nouvelles* (hrsg. Emile MAGNE), Paris 1970, S. 33.

Kommen wir jetzt zur *Princesse de Clèves*. Die Handlung des Romans ist in die Gesellschaft des französischen Hofes unter Heinrich II. und seiner brillanten Mätresse Diana von Poitiers eingelagert. Ein junges Mädchen aus gutem Adel, Mlle de Chartres, wird am Hof eingeführt und alsbald wegen ihrer Schönheit, ihrer Anmut und ihres Geistes von zahlreichen Verehrern umworben. In einem Juwelierladen begegnet sie dem Fürsten von Clèves, der sich sofort in sie verliebt und wenig später um ihre Hand anhält. Sie willigt ein, ihn zu heiraten, obwohl sie keine Liebe für ihn empfindet. Das ist völlig normal, aber immerhin schon der Unterstreichwert. Aus Mlle de Chartres wird die *Princesse de Clèves*. Kurze Zeit danach kommt ein vornehmer Herr an den Hof zurück, der im Auftrag des Königs eine Gesandtschaft in England ausgeführt hatte: der Duc de Nemours. Nemours ist der strahlende Don Juan des Hofes, dessen männliche Schönheit durch vollendete Formen, Eleganz und Geist ergänzt wird. Sogar die Königin von England hat sich in ihn verliebt, und er hat sogar begründete Aussichten, ihre Hand zu erringen. Bei einem Hochzeitsball am französischen Hof lernt er indessen die *Princesse de Clèves* kennen. Diese erste Begegnung wird entscheidend. Nemours bricht sofort mit allen Simultanliebschaften, ja er verzichtet auf seine Chance in England. Gezündet hat es aber auch bei der *Princesse de Clèves*, die vergeblich versucht, der plötzlich erwachten Leidenschaft Herr zu werden. Ihre Mutter entdeckt ihre Neigung und ermahnt sie auf dem Totenbett, eine anständige Ehefrau zu bleiben. Ein Landaufenthalt, der eher eine Flucht vor der Liebe ist, bringt keine Heilung. Als die *Princesse* nicht mehr ein noch aus weiß, gesteht sie ihrem Gatten, daß sie einen anderen liebt (sie nennt diesen nicht) und bittet ihn, ihr im Kampf gegen diese Leidenschaft mit Verständnis beizustehen. Der *Prince de Clèves* sagt seine Hilfe zu und konzidiert ihr zugleich volle Freiheit des Handelns, wohl wissend, daß er damit seine pflichtbewußte Frau erst recht fesselt. Bei allem Vertrauen und Verständnis hat sich jedoch seit dem Geständnis zwischen den beiden Gatten ein Abgrund aufgetan. Durch einen Zufall hat Nemours das Geständnis mitangehört. Seine Leidenschaft erhält dadurch neue Nahrung, weiß er doch jetzt, daß er wiedergeliebt wird.

Der *Prince de Clèves*, dessen Augen durch die Eifersucht geschärft sind, entdeckt bald, wer der Gegenstand der Liebe seiner Frau ist. Obwohl er auf ihre Tugend vertraut, läßt er Nemours durch einen befreundeten Edelmann überwachen, als der Rivale sich einmal überraschend von einer Gesellschaft entfernt. Tatsächlich begibt sich Nemours nachts nach Coulommiers, wo die *Princesse* sich aufhält, dringt durch den Park bis zum Fenster eines Pavillons vor, durch welches er die geliebte Frau dabei beobachten kann, wie sie in ein Bild versunken ist, das ihn selbst, Nemours, darstellt. Die *Princesse* hört ein Geräusch, erkennt ihn und entfleucht zu ihren Damen. Am folgenden Abend kehrt Nemours an denselben Ort zurück, aber niemand läßt sich sehen, und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als seine Sehnsucht im einsamen Park spazierenzuführen. Der als Spion nachgesandte Edelmann berichtet dem *Prince de Clèves*, daß Nemours zwei Nächte hintereinander in den Park eingedrungen sei. Clèves glaubt daraufhin seine Frau schuldig. Die Eifersucht hat ihn schon so zermürbt, daß er jetzt einer tödlichen Krankheit verfällt, von der ihn auch die aufopfernde Pflege seiner Frau und die schließliche

Erkenntnis, daß sie unschuldig ist, nicht mehr heilen können. Er stirbt an seelischer Auszehrung.

Jetzt wäre der Weg für die Liebenden frei. Nemours will die Witwe heiraten. Diese aber gibt sich selbst die Schuld am Tod des Gatten. Ihre Liebe ist indessen stärker, zumal sie sich sagen muß, daß sie nicht schuldig geworden ist. Trotzdem verbirgt sie sich vor Nemours, flieht in die Umgebung. Nach langen inneren Kämpfen, in denen sie alle Gründe und Gegen Gründe abwägt, gelangt sie zu einem Entschluß: sie bekennt Nemours zum ersten Male offen ihre Liebe und erklärt ihm zugleich, daß sie auf die Erfüllung dieser Liebe verzichten müsse und wolle. Sie zieht sich vom Hofe zurück, widmet sich frommen Werken der Nächstenliebe, gewinnt immer größeren Abstand zum Leben und stirbt wenige Jahre später – noch in der Blüte ihres Lebens. Das ist der äußere Handlungsverlauf, soweit er sich in der gebotenen Kürze nachzeichnen läßt. Was an stilistischen, kompositorischen und psychologischen Qualitäten in diesem Werk steckt, läßt sich durch eine solche Inhaltsangabe nicht einmal andeuten. Die folgenden Bemerkungen sollen der Erfassung des Grundthemas und dem Vergleich mit Racines *Bérénice* dienen. Dieses Thema ist der Liebesverzicht, und die ganze Handlung ist auf die Austragung dieses Themas hin ausgerichtet.

Bérénice wurde 1670 aufgeführt. Die *Princesse de Clèves* erschien 1678, nachdem Mme de Lafayette rund sechs Jahre an diesem Roman gearbeitet und – wie wir wissen – schon zuvor mehrere Erzählungen mit gleicher Thematik geschrieben hatte. Zeitliche Nähe, gleiches Milieu und gleiches Thema berechtigen also sehr wohl zu einem Vergleich, der allerdings ohne Rücksicht auf die unterschiedliche Gattungsstruktur erfolgen muß. Das Thema beider Werke ist der Verzicht auf die mögliche Erfüllung der Liebe, die Entsagung. Und zwar – das ist von größter Bedeutung! – der Verzicht auf eine Erfüllung, in welcher die Beteiligten den Sinn ihres Lebens und ihres individuellen Wesens erkannt haben. Dieser Tatbestand gilt sowohl für die Tragödie Racines wie für den Roman der Mme de Lafayette: das »il ne s'agit plus de vivre« (IV, 5) des Titus könnte auch von der Princesse de Clèves gesagt worden sein. Und wenn Titus sich klar ist, daß der Verzicht auf *Bérénice* gleichbedeutend ist mit »renoncer à moi-même« (II, 2), so gilt genau dasselbe auch für die Heldin des Lafayetteschen Romans. Mit dem einen Unterschied, daß die Princesse de Clèves glaubt, durch den Verzicht auch die durch die Liebe verlorene Kraft der Selbstbestimmung, der Autonomie, wiederzuerlangen.

Passion – raison: die Grundantithese der französischen Klassik

Es ist unerlässlich, zum Verständnis des Themas des Liebesverzichts von jener großen Antithese auszugehen, die sich durch das gesamte Schrifttum der klassischen Epoche zieht: *passion – raison*. Sie gehört zu den Grundfragen der Moralistik, mit Pascal angefangen, sie erscheint präzios gedämpft in den heroisch-galanten Romanen, sie bildet den fatalen Grundton der Racineschen Tragödien, sie spielt eine bedeutsame Rolle im Streit um die Gnaden- und Sündenlehre zwi-

schen Jansenisten und Jesuiten, sie ist das Hauptthema von Descartes' *Les Passions de l'Âme*. Auch Zeitgenossen, die so glücklich veranlagt waren, daß ihre Passionen nie mit ihrer *raison* in Konflikt gerieten, konnten sich der Faszination des Themas nicht entziehen. Zu diesen Glücklichen gehörte Saint-Evremond. Dieser Schriftsteller, klassischer Moralist und Frühaufklärer zugleich, konnte von sich folgendes sagen:

Je puis dire de moi une chose assez extraordinaire et assez vraie; c'est que je n'ai presque jamais senti en moi-même ce combat intérieur de la Passion et de la Raison: la Passion ne s'opposoit point à ce que j'avais résolu de faire par devoir, et la raison consentait volontiers à ce que j'avais envie de faire pour un sentiment de plaisir.⁶⁷

Hier haben wir nicht nur zwei, sondern drei der Grundbegriffe, die bei Racine und bei Mme de Lafayette den Konflikt bestimmen: *raison* – *passion* – *devoir*, wobei *devoir* als Inhalt und Gegenstand der *raison* erscheint.

Saint-Evremond empfand seine harmonische Veranlagung als einen außerordentlichen Glücksfall – »une chose assez extraordinaire«: Pflicht und Neigung bzw. *raison* und *passion* kamen bei ihm zu einer Kongruenz, wie sie der »schönen Seele« der deutschen Klassik – jedenfalls theoretisch als ideale Zielvorstellung – beschieden war. Im klassischen Menschenbild des 17. Jahrhunderts gehörte der Primat der *raison*, ihr wurde von Descartes die Fähigkeit – und damit auch die Aufgabe – zugeschrieben, die Leidenschaften zu domestizieren. *Les Désordres de l'amour* 1675 – das ist der Titel einer Novellensammlung von Mme de Villedieu, einer Konkurrentin der Lafayette, deren Biographie einschlägige Erfahrungen aufweist – galten als eine schöne Versuchung, mit welcher das Prinzip der Ordnung, das Staat, Gesellschaft und Moral beherrschte, fertig werden mußte. Nur eine einzige Stimme hören wir aus der zeitgenössischen Literatur heraus, die vorbehaltlos ihre Entscheidung für die *passion* trifft. Auf sie müssen wir kurz eingehen. Sie spricht aus den berühmten *Lettres portugaises*, der fingierten Briefsammlung einer wohl ebenso fingierten portugiesischen Nonne. Die *Lettres portugaises* erschienen 1669. Drei Jahre vorher – 1666 – hatte der als Komödienautor und literarischer Streithahn bekannte Edmé Boursault einen Briefroman – wohl den ersten überhaupt – herausgegeben: die *Lettres à Babet*. Darin heißt es einmal, seine Liebe äußere sich auf natürlichere Weise als ihre, da der *désordre*, der seine Liebe immer und überall begleite, ein Beweis für deren Wahrhaftigkeit sei. Fast glaubt man, nicht richtig gelesen zu haben: die Unordnung, die Verwirrung, welche die Liebe hervorruft, und nicht ihre Beherrschung durch die *raison*, ist hier das Signum der Authentizität des individuellen Wesens. Man vermeint, einen Vorläufer des 18. Jahrhunderts zu hören. Aber wir sind mitten in der Klassik. Und drei Jahre später wird die zitierte Äußerung zum offenen Bekenntnis und Hauptthema eines weiteren Briefromans.

Die *Lettres portugaises* beruhen auf folgender Fiktion: ein junger französischer Offizier und späterer Marschall von Frankreich, Noel de Chamilly, Graf von Saint-

⁶⁷ Werner KRAUSS, *Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1949, S. 336.

Léger, hat während eines Aufenthaltes in Portugal eine schöne Nonne namens Mariana Alcofarado kennengelernt und mit ihr ein intimes Verhältnis angeknüpft. Er kehrte nach Frankreich zurück, und jetzt, wenige Jahre später, erscheinen die Briefe, welche die verlassene Nonne dem fernen Geliebten schrieb, in Buchform. Wir wissen heute, daß diese Briefe nicht echt sind; sie sind Dichtung. Als Verfasser dürfte jetzt ein gaskognischer Edelmann namens Guilleragues gesichert sein. Zu dieser Frage verweise ich auf die Ausgabe der *Lettres portugaises* von F. Deloffre,⁶⁸ für die literarhistorische und ästhetische Würdigung auf einen Aufsatz von Leo Spitzer, *Les Lettres portugaises*.⁶⁹

Der Inhalt dieser – ursprünglich nur fünf – Briefe ist das rückhaltlose Bekenntnis einer leidenschaftlich liebenden und gequälten Frau, die bislang unerhörte Konfession einer schwerverwundeten Seele, die noch an ihrem Leid als einem höchsten Wert festzuhalten gewillt ist: »aimez-moi toujours, et faites-moi souffrir encore plus de maux«. Fast möchte man sagen, diese Briefe seien die ersten echten Frauentränen, die zu Literatur geronnen sind. Wären sie nicht literarisch von einem männlichen Autor nachgeweint. In einer Sprache, die zur höchsten Natürlichkeit stilisiert ist, offenbart die portugiesische Nonne ihren Zustand:

(...) je vous aime mille fois plus que ma vie, et mille fois plus que je ne pense.⁷⁰

Heute ist das amoureuse Dutzendprosa! Es mußte aber erst einmal Literatur werden, bevor es zum Kleingeld werden konnte. Weder der Verlust ihrer Ehre noch die Qual ihres Herzens können bewirken, daß sie das, was sie getan hat, bereut:

(...) j'ai perdu ma réputation, je me suis exposée à la fureur de mes parents, à la sévérité des lois de ce pays contre les religieuses, et à votre ingratitude, qui me paraît le plus grand de tous les malheurs.⁷¹

Und dann trotzig und entschlossen, sich das tiefste Erlebnis ihres Daseins als höchste Erfüllung ihres Ich und als unverlierbares Gut zu bewahren:

(...) je suis bien aise que vous m'ayez séduite; votre absence rigoureuse, et peut-être éternelle, ne diminue en rien l'emportement de mon amour; je veux que tout le monde le sache; je n'en fais point un mystère, et je suis ravie d'avoir fait tout ce que j'ai fait pour vous contre toute sorte de bienséance.⁷²

Hier ist die Verletzung eines Gesetzes bejaht. Sie spart nicht mit Vorwürfen gegen den Geliebten und sie zittert nachträglich noch bei dem Gedanken, seine Leidenschaft könnte vielleicht gar nicht echt gewesen sein:

⁶⁸ GUILLERAGUES, *Chansons et bons mots Valentins, Lettres Portugaises* (hrsg. Frédéric DELOFFRE, Jacques ROUGEOT), Nachdruck Genève 1972.

⁶⁹ vgl. Leo SPITZER, »Les Lettres Portugaises«, in: *Romanische Literaturstudien*, Tübingen 1959, S. 210 ff.

⁷⁰ GUILLERAGUES, op. cit., S. 168.

⁷¹ ebd., S. 157.

⁷² ebd., S. 153.

... je meurs de frayeur que vous n'avez jamais été extrêmement sensible à tous nos plaisirs ... vous m'avez trahie toutes les fois que vous m'avez dit que vous étiez ravi d'être seul avec moi ... vous aviez fait de sens froid un dessein de m'enflammer; vous n'avez regardé ma passion que comme une victoire, et votre cœur n'en a jamais été profondément touché.⁷³

Diese Nonne wagte zu tun, was – jedenfalls in der Literatur – bisher niemand zu tun gewagt hatte: nämlich ganz und gar ohne Rücksicht auf alle Konvention zu lieben und offen dafür einzustehen, ungeachtet der möglichen Folgen. In ähnlicher Weise hatte – mehr als hundert Jahre zuvor – nur noch eine andere Frau gesprochen: Louise Labé. Ihre *passion* sprach der *raison* das Recht ab, zu urteilen und zu verurteilen. Sie bezieht gleichsam die äußerste Position einer Wahrheit, welche Pascal in die berühmte Maxime gefaßt hat: »Le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point«.⁷⁴ Die *passion* wurde selbst zu ihrer *raison d'être*.

Ich merke noch an, daß die *Lettres portugaises* so schnell verkauft wurden, daß ihr Verleger Claude Barbin noch im Jahr ihres Erscheinens eine zweite Auflage herausbringen mußte, die um sieben Briefe erweitert wurde. Der Erfolg bewirkte, daß man sich wieder für den berühmten Briefwechsel zwischen Abälard und Heloïse interessierte. Bussy-Rabutin, ein Vetter der Mme de Sévigné, übersetzte und publizierte ihn. Vergewärtigen wir uns noch einmal die Tatsache, daß binnen weniger Jahre diese drei Werke erschienen, die den Liebesverzicht zum Thema haben: Racines *Bérénice*, die *Princesse de Clèves* und die *Lettres portugaises*; denn auch in diesen letzteren geht es um den Verzicht, diesmal aber wird gegen das Schicksal mit derselben Leidenschaftlichkeit protestiert, mit der die Liebe bejaht wurde. Anders ist es in den beiden erstgenannten Werken. Hier wird aus freiem Willen verzichtet – so jedenfalls wollen es der Autor und seine Personen. Die *raison* – wie immer sie argumentiert – setzt die *volonté* in Bewegung, gegen die *passion*. Wir müssen uns fragen, warum.

Die Relevanz dieses Themas in diesen Jahren bedarf einer Erklärung, von der wir wiederum eine Erhellung des Themas selbst erwarten dürfen. Von der Liebe hat Marcel Proust einmal gesagt, sie sei Zeit und Raum, *rendu sensible au cœur* – dem Herzen fühlbar gemacht. Darin steckt – unter anderem – die richtige Einsicht, daß das Erlebnis der Liebe nicht zu allen Zeiten schlechthin gleich ist, sondern historisch durchaus modifiziert wird. Sind auch die biologisch-physiologischen Umstände zu allen Zeiten dieselben, so bleibt doch die unumstößliche Tatsache, daß man im Mittelalter, zur Zeit des Minnesangs, anders liebte als im alten Rom, und in der Romantik anders als im Mittelalter. Zeit und Raum – *l'espace et le temps* – die jeweiligen besonderen geschichtlichen Bedingungen finden in der Literatur ihren dichtesten Ausdruck im Thema der Liebe. Und so haben wir nach den besonderen Voraussetzungen dieses Themas in den zur Debatte stehenden Werken zu fragen. Mme de Lafayette hat die Handlung ihres Romans in das 16. Jahrhundert, an den Hof Heinrichs II., verlagert, aber die *parfaite imitation du monde de la cour*, deren

⁷³ ebd., S. 155/156.

⁷⁴ Blaise PASCAL, »Pensées«, in: *Œuvres complètes* (hrsg. Jacques CHEVALIER), Paris 1969, S. 1221.

sich Mme de Lafayette rühmte, bezog sich selbstverständlich auf die eigene Epoche. Es ist die Welt ihrer eigenen Erfahrung, die hier eingefangen ist.

An dem Hof, den Mme de Lafayette in ihrem Roman schildert, herrscht *une agitation sans désordre* – das ist ein Schlüssel für die Idealvorstellung des 17. Jahrhunderts: eine Bewegtheit innerhalb der strengsten Ordnung, das Spiel individueller Impulse bei engster Begrenzung der Freiheit. Dieselbe Forderung hatte Mlle de Scudéry einmal in ein Postulat ihrer Romantheorie umgewandelt: *diversité sans confusion*.

Jene *agitation sans désordre* am Hof Heinrichs II. war kurz darauf in das blutige Chaos der Religionskriege umgeschlagen. Und die Zeitgenossen der Mme de Lafayette hatten ihrerseits erlebt, wie die *agitation* der ersten Jahrhunderthälfte in den *désordre* des Fronde-Aufstandes eingemündet war. Dieses Urerlebnis der klassischen Generation war mitentscheidend für deren ganze Lebenshaltung. Die *Princesse de Clèves* demonstriert an einem tief in geschichtliches Geschehen eingesenkten persönlichen Fall, daß auf die *agitation* der individuellen Regung Verzicht geleistet werden muß, daß sie geopfert werden muß, wenn sie zum *désordre* zu führen droht. Konkret historisch gesehen ist die Antithese *raison – passion* identisch mit der Antithese Ordnung und Unordnung, oder genauer: individueller Lebensanspruch und absolutistisch gezähmte Gesellschaft. Die Allmacht des Ordnungsprinzips in einer politisch gewaltsam befriedeten Welt bedingt den Verzicht auf die freie Selbstverwirklichung der Persönlichkeit – poetisch transponiert: zum Verzicht auf die Liebe – in der *Princesse de Clèves* wie in *Bérénice*. Wir müssen indessen differenzieren.

In *Bérénice* scheint die Pflicht, der *devoir*, welcher dem Kaiser nach einem ungeschriebenen Gesetz von Volk und Senat auferlegt ist, als die einzige Ursache des Verzichts. Als Opfer dieses Verzichts erkennen wir sowohl Titus wie Bérénice, mit dem Unterschied freilich, daß Bérénice erst unter dem Zwang unabänderlicher Verhältnisse in den Verzicht einwilligt, während Titus ihn – wenn auch unter Schmerzen – ebenso bejaht wie er innerlich nicht von seiner herrscherlichen *gloire* loskommt. Seine Selbstmorddrohung hat schon ihren Sinn: der Verzicht auf die Krone wäre für ihn ebenso schlimm wie der Verzicht auf die Liebe. Bérénice ist gewillt, dem Diktat ihrer Leidenschaft zu folgen, und sei es selbst als bloße Geliebte des Mannes. Für Titus dagegen ist die Herrschaft über Rom ein wirklicher Wert, der ihn die *raison* seiner Pflicht anerkennen und ihr den Primat zusprechen läßt. Der individuelle Lebensanspruch ist für ihn – anders als für Bérénice – doppelartig. In der *Princesse de Clèves* ist der *devoir* nur eine Ursache unter mehreren für den Verzicht und nicht einmal die wichtigste. Über die Rangfolge dieser Ursachen gibt eine Stelle klare Auskunft:

Les raisons qu'elle avait de ne point épouser M. de Nemours lui paraissaient fortes du côté de son *devoir* et *insurmontables* du côté de son *repos*. La fin de l'amour de ce prince, et les maux de la *jalousie* qu'elle croyait infaillibles dans un mariage, lui montraient un malheur certain où elle s'allait jeter (...) ⁷⁵

⁷⁵ Mme DE LAFAYETTE, op. cit., S. 392.

Die Hierarchie der Ursachen ist eindeutig. Deren geringste ist die Pflicht, welche die Princesse, da ohne Schuld und als Witwe Herrin ihrer Entschlüsse, nur künstlich aufrecht erhält. Nemours hat Recht, sie als ein *fantôme* zu bezeichnen. Ernster, und ausschlaggebend, ist die Besorgnis um ihre Ruhe, d.h. ihre seelische Ruhe. Die *passion* für Nemours hatte sie in eine Wirrnis gestürzt, von der es einmal dem Sinn nach heißt, daß ihre ganze Existenz dem willkürlichen Wechsel von widersprüchlichsten Empfindungen und Handlungen ausgesetzt ist. Die *agitation* bedroht die Ordnung ihres Lebens, und von einer Ehe mit Nemours glaubt sie mit Sicherheit zu wissen, daß die Eifersucht, die sie schon kennengelernt hat, jene Unordnung zu einer ganz und gar heillosen macht.

In der neueren Literatur über die *Princesse de Clèves* ist das Gewicht, das dem Motiv des *repos* zukommt, durchaus gesehen worden. Das führte indessen zu Beurteilungen, die mir fehlzugehen scheinen. Einmal wird der Roman interpretiert als eine psychologische Studie des Egoismus, ein andermal – existentialistisch – als Durchbruch zur individuellen Freiheit. In beiden Fällen wird enthistorisiert: *repos*, ja die gesamte psychologische Motivation bleibt dann ohne jeden Bezug zu den konkreten Lebensverhältnissen am absolutistischen Hof. Eine solche Interpretation, welche die allgemein-menschliche Wahrheit, die der Roman entbindet, schon für die Ursache seiner Entstehung setzt, anstatt die Gründe für diese Entstehung in der Geschichte aufzusuchen, kann uns nicht befriedigen.

Werfen wir jetzt wieder einen Blick auf *Bérénice*. Die Eifersucht spielt dort keine Rolle. Wohl aber die Sorge und die Angst vor einer *agitation*, vor einem *désordre*, den Titus von einer Verletzung seines *devoir* befürchtet, ja, diese Sorge ist sogar direkt mit den politischen Verhältnissen verbunden, denn Titus könnte, als absoluter Herrscher, den durch eine Verbindung mit *Bérénice* hervorgerufenen *désordre* mit Gewalt befrieden. Aber er ist an die Normen, die er selbst setzt und repräsentiert, gebunden. Das ist der Inhalt seiner *raison*. In der *Princesse de Clèves* ist dieser *Raison*-Begriff potenziert und auf die anthropologische Ebene transponiert. Für die Princesse stellt, wie wir sehen, die Pflicht kein unüberwindliches Hindernis dar. Vielmehr wird die *raison* bemüht, um die *passion* in ihrer Reinheit zu retten. Titus bekundet, daß er *Bérénice* mehr liebt als je zuvor, und die Liebe der Princesse für Nemours ist im Augenblick des Verzichts keineswegs geringer als früher. Während jedoch Titus explizit auch auf eine durch die Liebe gewonnene Selbstverwirklichung seiner Individualität Verzicht leistet und dies weiß, glaubt die Princesse, gerade diesen Wert dadurch retten zu müssen und zu können, daß sie ihn vor der Zerstörung in einer Ehe rettet. Und um die Kraft dazu aufzubringen, ruft sie die *raison* zu Hilfe. Damit aber verfällt sie einem Trugschluß, den wir bei Titus nicht antreffen.

Mit der Leidenschaft war das Irrationale in ihre feste Lebensordnung eingebrochen, in welcher die *amour-estime* zu dem Gatten die menschliche Beziehung rational absichern konnte. Die Princesse erlebt indessen jenen Einbruch der *amour-passion* als einen echten persönlichen Wert, als eine neue, unerahnte Lebensdimension, als ihre Individuation, welche sie sich durch einen rational begründeten Verzicht auf Erfüllung bewahren will. Daß dieser Verzicht aber trotzdem den Verzicht des Individuums auf die volle Verwirklichung seines Wesens ist, daß dieser im Bewußtsein der Protagonistin frei-willige Verzicht in Wahrheit doch ein unfreiwil-

liger ist – genau so wie derjenige des Titus –, das wird schon dadurch offenbar, daß ihm zwangsläufig der Rückzug aus der Welt und ein beschleunigter Weg zum Tode folgen. Der heroischen Tugend der Princesse ist kein Lohn beschieden, weil der Verzicht auf die Erfüllung des individuellen Lebensanspruchs mit Notwendigkeit zur Selbstaufgabe führt. Das Ende vom Mme de Lafayettes Roman ist bedrückende, absolute Desillusion: die *raison* versagt am Opfer der Liebe. Die Selbstaufgabe, die mit dem Verzicht auf das individuellste Erlebnis vollzogen ist, entzieht auch der rationalen Lebensordnung den Grund. Was die glückhafte Erfahrung sichern sollte, vernichtet sie.

Der heroische Versuch der Princesse de Clèves, kraft der normativen *raison* den Lebenswert der individuellen *passion* zu retten, muß scheitern, weil der hinter dem Gegensatz von *passion* und *raison* verborgene Grundwiderspruch der ganzen Epoche unauflösbar war: der Anspruch des Individuums auf Selbstverwirklichung in einer Gesellschaft, deren überpersönliche Normen jenen Anspruch mit einem Anathem belegen. Rückzug aus der Welt und baldiger Tod besiegeln das Scheitern des mit dem Verzicht unternommenen Versuchs, *passion* und *raison*, individuelles Wesenserlebnis und normativ-rationale Lebensordnung zu versöhnen. Racines Titus lebt weiter, obwohl er weiß, daß mit seiner Liebe auch sein eigentliches, substantielles Leben zu Ende ist. Der Tod der Princesse de Clèves demonstriert auch physisch-materiell die Konsequenz, daß der Verzicht auf das wesentlichste Erlebnis des Individuums bedeutet: *renoncer à soi-même*.

Racine

»Mithridate« und »Iphigénie« als Tragödien der Eifersucht

In der *Princesse de Clèves* haben wir neben dem Thema des Liebesverzichts auch ein weiteres Thema kennengelernt, oder vielmehr ein Motiv, das gewöhnlich genau das Gegenteil einer Verzichtbereitschaft bewirkt: das ist die Eifersucht. Sie ist uns bei Racine, zu dem ich jetzt zurückkehre, schon mehrfach begegnet: in der Eifersucht Hermiones auf Andromaque, in der Eifersucht des Pyrrhus auf den toten Hektor; in derjenigen des Nero auf Britannicus und in der Eifersucht der Sultinin Roxane auf Atalide in *Bajazet*. Sie spielt eine herausragende, weil das tragische Geschehen entscheidend beeinflussende Rolle in den beiden folgenden Tragödien Racines: *Mithridate* von 1673; und *Iphigénie* von 1674. Nicht so bedeutend, aber keineswegs nebensächlich ist sie für die psychologische Motivation von *Phèdre*, der letzten weltlichen Tragödie Racines.

Betrachten wir zuerst *Mithridate*. Der Stoff entstammt nicht der Mythologie, sondern der Geschichte. Racine hat ihn mehreren römischen Geschichtsschreibern entnommen. König Mithridates ist das Symbol des Widerstands gegen die römische Expansion; seine Gestalt wächst bei Racine zu fast mythischer Größe an. Vierzig Jahre lang – so erfahren wir – hat Mithridate den Römern Schrecken eingejagt. Jetzt ist er von ihnen geschlagen worden und entschließt sich, ungebrochen, zu einer tollkühnen Tat: er will in Italien selber einfallen, direkt nach Rom marschieren und das Kapitol erstürmen. Unter seinen Soldaten aber bricht eine abergläubische Angst vor diesem Unternehmen aus, und der verräterische Sohn des Mithridates, Pharnace, benützt diese defätistische Stimmung zu einer Rebellion, die den König das Leben kostet. Das ist der historische Hintergrund unserer Tragödie, in welcher die Handlung – wie immer an einem Ort und an einem Tag ablaufend – eingebettet ist. Den Charakter seiner Hauptfigur – Mithridate – hat Racine selbst bündig und treffend definiert:

J'y ai inséré tout ce qui pouvait mettre en jour les moeurs et les sentiments de ce prince, je veux dire sa haine violente contre les Romains, son grand courage, sa finesse, sa dissimulation, et enfin cette jalousie qui lui était si naturelle, et qui a tant de fois coûté la vie à ses maîtresses.⁷⁶

Racine legt, wie man sieht, Wert darauf zu betonen, daß sein Protagonist ein Blaubart ist, der aus Eifersucht eine ganze Reihe von Frauen umgebracht hat. Davon ist auch die letzte in der Serie, die weibliche Hauptfigur des Stücks, Monime,

⁷⁶ Jean RACINE, op. cit., Bd. 1, S. 601.

bedroht, denn Mithridate ist nach wie vor, wie in der fünften Szene des ersten Akts gesagt wird:

Amant avec transport, mais jaloux sans retour,
Sa haine va toujours plus loin que son amour.

Die Tragödie setzt damit ein, daß Xipharès, der edlere der beiden Söhne Mithridates, seinem Vertrauten Arbate mitteilt, der König sei von den Römern besiegt und im Kampf getötet worden. So lautet die letzte Nachricht vom Kriegsschauplatz. Jetzt, da Mithridate tot ist, kann Xipharès gestehen, daß auch er die seinem Vater zur Gemahlin bestimmte Monime liebt. Er kann sich jetzt Hoffnungen machen, die ihm seine Sohnespflicht bisher verbot. Da er seinen Vater kennt, hat er schon immer für Monimes Leben gefürchtet:

Je redoutai du Roi les cruelles amours.
Tu sais combien de fois ses jalouses tendresses
Ont pris soin d'assurer la mort de ses maîtresses. (I, 1)

Am Rande sei darauf aufmerksam gemacht, daß *Mithridate* eine Konstellation bringt, die Racine nicht nur einmal verwertet hat. Der König, der Mächtige, ist totgesagt; der von ihm Abhängige kann jetzt, frei von den Fesseln der Pflicht oder des Gehorsams, sich der Frau oder Geliebten des Mächtigen erklären: er kann hoffen, einem unglückseligen Schicksal zu entrinnen. Diese Konstellation ist angedeutet in *Bajazet*; sie ist durchgeführt in *Mithridate*, wie wir schon sahen, und in *Phèdre*, wo der angebliche Tod des Königs Theseus der Liebe Phädras zu dem Königssohn Hippolyte plötzlich eine Legitimität zu geben scheint.

Xipharès liebt die Braut des Vaters. Aber auch sein Bruder Pharnace, der sich heimlich mit den Römern verbündet hat, ist auf die Nachricht vom Tode des Vaters herangeeilt, um Monime für sich zu beanspruchen. Er setzt Monime unter Druck, droht mit Gewalt, worauf Monime sich an Xipharès um Hilfe wendet, der ihr jetzt seine Liebe gesteht. Während die Brüder sich auseinandersetzen, kommt ein Bote, der die unmittelbar bevorstehende Rückkehr des totgeglaubten Königs ankündigt.

In Xipharès gewinnen die Achtung vor dem Vater und der Gehorsam ihm gegenüber die Oberhand über die Liebe zu Monime. Monime aber ist tief niedergeschlagen, denn sie liebt nicht Mithridate, dem sie versprochen ist, sondern Xipharès.

Der zurückkehrende Mithridate ist erstaunt, seine beiden Söhne am Aufenthaltsort Monimes anzutreffen. Seine stets wache Eifersucht errät sogleich, daß beide bei Monime sein Erbe antreten wollten. Er verdächtigt vor allem Pharnace, dessen treulosen Charakter er kennt, und er beauftragt Xipharès, seinen Bruder von Monime fernzuhalten. Xipharès seinerseits ist unglücklich, weil dieser Verdacht des Vaters ihn glauben läßt, Pharnace werde von Monime wirklich geliebt. Als er dies Monime gegenüber äußert, gesteht ihm diese, daß sie ihn, Xipharès, liebt, daß sie sich aber für immer trennen müssen, weil sie ihre Pflicht, Mithridate zu heiraten, erfüllen will – »Parler pour la première et la dernière fois«. Es ist ein »moment heureux et misérable«.

Im dritten Akt unterbreitet Mithridate seinen Söhnen den Plan, nach Rom zu marschieren. Während Xipharès sogleich zustimmt und sich zur Führung des Feldzugs

bereiterklärt, läßt Pharnace erkennen, daß er mit den Römern im Bunde steht. Der König läßt Pharnace gefangensetzen und dieser verrät ihm, daß Xipharès und Monime sich lieben. Mithridate will nicht sogleich an eine Schuld des Xipharès glauben, aber seine Eifersucht ist erneut geweckt. Um die Wahrheit zu erfahren, greift er zu einer grausamen List. Er verkündet Monime, daß er, der alte, besiegte, kraftlose König, auf ihre Hand verzichten wolle, aber er wünsche, daß sie sich mit seinem Sohn und Nachfolger Xipharès vermähle. Monime, vor Freude überwältigt, gesteht ihre und des Xipharès gegenseitige Liebe. Mithridate ist entschlossen, den Sohn ins Verderben zu stürzen.

Zu Beginn des vierten Akts will er Monime zur sofortigen Heirat mit ihm, dem König, zwingen. Empört über seine Falschheit weigert sich Monime. Während Mithridate den finsternen Plan wälzt, Monime, Xipharès und Pharnace zu töten, erhält er die Nachricht, daß Pharnace das Heer gegen ihn aufwiegelt und daß die Römer nahen. Von allen, wie er glaubt, verraten, stürzt der König in den Kampf, um sich zu rächen. Die Söhne will er in der Schlacht vernichten, an Monime sendet er Gift mit dem Befehl, sich zu töten. Gerade noch rechtzeitig trifft der Vertraute der Liebenden vom Schlachtfeld ein und berichtet, Mithridate habe selbst Hand an sich gelegt, um nicht in die Gefangenschaft der Römer zu geraten, Xipharès aber habe die Feinde in die Flucht geschlagen. Bevor er stirbt, findet Mithridate auch im privaten Bereich zu seiner Größe: er vereinigt Monime und Xipharès miteinander.

Werfen wir gleich noch einen Blick auf *Iphigénie*. Ich kann mich zunächst kurz fassen und nur die Rolle der Eifersucht herausarbeiten.

Die Götter verweigern dem griechischen Heer, das nach Troja aufbrechen will, den zur Seefahrt notwendigen Wind. Ein Orakel besagt, daß die erzürnten Götter nur besänftigt werden können, wenn man ihnen eine mit Helena blutsverwandte Jungfrau namens Iphigenie zum Opfer bringt. Damit kann nur die Tochter Agamemnons und Klytämnestras gemeint sein. Agamemnon, ehrgeiziger Führer des griechischen Heeres, muß seine Vaterliebe überwinden und sich dem Willen der Verbündeten beugen. Er läßt Tochter und Frau kommen, die beide nicht ahnen, was bevorsteht. Sie glauben, sie kämen zur Vermählung Iphigenies mit Achill. In der Begleitung Iphigenies trifft die schöne Eriphile im griechischen Heerlager ein. Eriphile ist von Achill bei der Verwüstung von Lesbos gefangengenommen und in die Sklaverei abgeführt worden. Sie weiß nicht, welches ihr wirklicher Name ist und wer ihre Eltern sind, es ist ihr nur bekannt, daß sie aus vornehmem Geschlecht stammt. Ihr Schicksal will es, daß sie von einer leidenschaftlichen Liebe zu Achill verzehrt wird. Ihr eifersüchtiger Haß richtet sich daher gegen dessen Verlobte Iphigenie. Sie triumphiert und hofft, als sie von der geplanten Opferung der Rivalin hört. Als jedoch Achill entschlossen ist, Iphigenie zu retten, und als Agamemnon, vor Achills Drohungen und der Verzweiflung Klytämnestras zurückweichend, seine Tochter Iphigenie heimlich aus dem Lager entfernen will, informiert Eriphile die Griechenführer und den Priester Calchas von dem Fluchtplan: Iphigenie, zum Sterben bereit, wird zum Altar geführt. Aber Achill, der sie nicht umstimmen konnte, stellt sich mit seinen Myrmidonen zum Kampf gegen das ganze Heer. Schon fließt Blut: da erhebt sich der Priester Calchas, dem die Götter in diesem Augenblick eine tröstliche Offenbarung geschenkt haben: nicht die Tochter Agamemnons und Klytämnestras ist mit dem Orakel gemeint, sondern eine andere Iphigenie, die Theseus ille-

gitim mit Helena gezeugt hat. Diese andere Iphigenie ist: Eriphile. Der Opferdolch des Calchas senkt sich in das Herz Eriphiles, die jetzt willig ihr Schicksal und ihre Schuld auf sich nimmt. Die Götter lassen tüchtig donnern zum Dank für die Sühne, ein plötzlicher Wind bläht die Segel. Alles jubelt – auf nach Troja!

Die tragische Rolle gebührt weniger der Titelheldin Iphigenie, als ihrer Rivalin Eriphile. Ihr Schicksal, von den Göttern verhängt, ist Liebe, Eifersucht und Tod. Mit der Eifersucht hat Racine das Maß an Schuld, das der Unschuld eines fatalen Menschenlebens beigemischt ist, begründet und dabei betont, daß diese Gestalt, obwohl von einer seiner Quellen angeregt, seine eigene Schöpfung ist:

Je puis dire donc que j'ai été très heureux de trouver dans les Anciens cette autre Iphigénie, que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu, et qui tombant dans le malheur où cette amante jalouse voulait précipiter sa rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion.⁷⁷

Eriphile ist von der gleichen Natur wie Hermione und Roxane. Ihre Eifersucht ist unbedingt, rücksichtslos, brutal, ohne moralische Skrupel. Auf der Seite der männlichen Figuren sind vergleichbar vor allem Mithridate, aber auch Pyrrhus und – später – Theseus, in gewisser Weise sogar Nero.

Aber die Eifersucht, scheinbar immer dieselbe, ist, jedenfalls als literarisches Thema, so verschieden motiviert und strukturiert wie die Liebe, zu der sie gehört. Es lohnt sich schon, diesem großen Motiv der Weltliteratur in unserem begrenzten Rahmen weiter nachzugehen. Um alle Aspekte gegenwärtig zu haben, die es im Theater Racines zeigt, wollen wir uns gleich noch die Handlung seiner letzten profanen Tragödie ansehen: das ist *Phèdre*. Aufgeführt am 1. Januar 1677.

Racines »*Phèdre*«: Aufbau und Thematik

Erster Akt: Hippolyte, Sohn des Königs Theseus und der Amazonenkönigin Antiope, kündigt seinem Erzieher Théramène an, daß er aufbrechen werde, um nach seinem verschollenen Vater Theseus zu forschen. Dabei gesteht er, daß es nicht die Sohnespflicht allein ist, die ihn fortreibt, sondern die Liebe zu Aricie, einer Gefangenen aus dem Königshaus von Athen, deren Brüder Theseus im Krieg getötet hat. Hippolyte flieht vor der Liebe, die ihn erstmals in Fesseln geschlagen hat, und vor der Macht einer anderen Frau, seiner Stiefmutter Phädra, welche, wie er meint, ihn mit ihrem Haß verfolgt, weil sie die Thronfolge für ihren eigenen Sohn sichern will.

In der dritten Szene tritt Phèdre auf, von der wir schon in der ersten Szene erfahren haben, daß sie von einem geheimnisvollen Kummer gequält wird, der seit einiger Zeit ihr Aussehen und ihr Verhalten zeichnet:

Une femme mourante et qui cherche à mourir?
Phèdre, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire (...) (I, 1)

⁷⁷ ebd., S. 670.

Auf das Drängen ihrer Amme und Vertrauten Oenone offenbart Phèdre, was sie quält. Nicht der Haß der Stiefmutter auf den erstgeborenen Königssohn, der ihr eigenes Blut von der Thronfolge ausschließen könnte, war es, was sie veranlaßte, Hippolyte zu verbannen und sogar die Nennung seines Namens in ihrer Gegenwart zu untersagen, sondern eine unüberwindliche Leidenschaft für diesen Stiefsohn, eine Leidenschaft, die sie als inzestuös empfindet, als Schande, als Abdankung aller Vernunft, als ein Verhängnis, mit dem Venus ihr ganzes Geschlecht verfolgt. Sie will sterben, um nicht schuldig zu werden. Als die Nachricht eintrifft, Theseus, der Gatte, sei tot, vermag Oenone ihre Herrin davon zu überzeugen, daß ihre Liebe jetzt nicht mehr verbrecherisch und vor allem auch nicht mehr hoffnungslos sei.

Zweiter Akt: Aricie, die Hippolyte liebt, ist glücklich, von diesem zu hören, daß sie wiedergeliebt wird. Hippolyte will jetzt, nach dem Tode des Vaters, Aricie nicht nur von dem Los einer Gefangenen befreien, sondern ihr die Herrschaft über Athen zurückerstatten, auf die er als Sohn des Theseus selber Anspruch hätte.

In diesem Augenblick verlangt Phèdre eine Unterredung mit dem Stiefsohn. Widerstrebend erklärt Hippolyte sich zu dem *fâcheux entretien* bereit. Phèdre ist gekommen, um Hippolyte zu bitten, er möge jetzt, da sie Witwe geworden ist, ihren eigenen Sohn in seinen Schutz nehmen. Aber ihre Leidenschaft bricht durch, und sie gesteht Hippolyte in Worten, die ihre ganze Verzweiflung und Scham, aber auch die Unerbittlichkeit ihres Schicksals verraten, ihre Liebe. Sein tiefes Erschrecken und seine Kälte offenbaren ihr die Aussichtslosigkeit: sie entreißt Hippolyte das Schwert, fordert ihn auf, sie zu töten. Oenone muß sie daran hindern, Hand an sich selbst zu legen. Entsetzt eilt Hippolyte von dannen, wie Joseph einst von Potiphar, jedoch entschlossen, das Geheimnis für alle Zeiten zu bewahren. – Das Gerücht geht um, Theseus lebe noch und treffe bald ein.

Dritter Akt: Der totgeglaubte König kehrt heim und ist bestürzt über den Empfang, der ihm zuteil wird. Phèdre glaubt sich verloren, sie will der Enthüllung der Wahrheit durch den Tod zuvorkommen. Sie fürchtet, Hippolyte werde alles dem Vater verraten. Um ihre Herrin zu retten, gibt Oenone den Rat, nicht abzuwarten, bis Hippolyte dem König von der Leidenschaft Phèdres erzählt, sondern Hippolyte bei Theseus eines gewaltsamen Überfalls auf seine Stiefmutter anzuklagen. Phèdre will diesem perfiden Vorschlag nicht folgen, aber sie ist zu schwach, sich gegen das Anerbieten Oenones zu wehren, welche es unternimmt, Hippolyte bei Theseus zu verleumden. Das Schwert des Hippolyte, das in Phèdres Händen zurückgeblieben war, wirkt als *corpus delicti*, das Theseus von der Schuld seines Sohnes überzeugen muß.

Vierter Akt: Theseus stellt Hippolyte. Hippolyte aber will seine Stiefmutter schonen und schweigt. Das einzige Argument, mit dem er seinen Vater von seiner Unschuld überzeugen will, ist das Eingeständnis seiner Liebe zu Aricie. Theseus sieht darin nur ein taktisches Manöver. Er beschwört den ihm wohlgesinnten Meergott Neptun, seine Schande an dem Sohn zu rächen.

Phèdre, von Gewissensbissen gepeinigt, sucht Theseus auf. Sie will um Gnade für Hippolyte bitten und notfalls, – um ihn zu retten – die Wahrheit eingestehen. Als jedoch Theseus davon spricht, daß Hippolyte sich mit dem Hinweis auf seine Liebe

zu Aricie zu verteidigen gesucht hat, wird Phèdre von einer rasenden Eifersucht erfaßt. Das Geständnis, das Hippolyte hätte retten können, unterbleibt:

Quel coup de foudre, ô ciel! et quel funeste avis! (...)
Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!
Aricie a son cœur! Aricie a sa foi! (IV, 5)

Die Qual, die ihr die Liebe bisher bereitet hat, ist nichts gegen das, was sie jetzt empfindet:

Ah! douleur non encore éprouvée!
A quel nouveau tourment je me suis réservée!
Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords
Et d'un refus cruel l'insupportable injure,
N'était qu'un faible essai du tourment que j'endure.
Ils s'aiment! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux?
Comment se sont-ils vus? Depuis quand? Dans quels lieux? (IV, 6)

Dazu die adäquate Übersetzung Schillers:

O nie gefühlter Schmerz!
Zu welcher neuen Qual spart' ich mich auf!
Was ich erlitten bis auf diesen Tag,
Die Furcht, die Angst, die Rasereien alle
Der Leidenschaft, der Wahnsinn meiner Liebe,
Des innern Vorwurfs grauenvolle Pein,
Die Kränkung selbst, die unerträgliche,
Verschmäht zu sein, es war ein Anfang nur
Der Folterqualen, die mich jetzt zerreißen.
Sie lieben sich ! Durch welches Zaubers Macht
Vermochten sies, mein Auge so zu täuschen?
Wie sahn sie sich? Seit wann? An welchem Ort?⁷⁸

Die Eifersucht erzeugt den Plan, die Rivalin zu vernichten:

Oenone. Prends pitié de ma jalouse rage.
Il faut perdre Aricie. (IV, 6)

Im nächsten Augenblick aber schlägt der Haß um in die Selbstanklage:

Mes crimes désormais ont comblé la mesure.
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture,
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
Misérable! et je vis? et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue?

Mit den Worten Schillers:

⁷⁸ Friedrich SCHILLER, *Sämtliche Werke*, Bd. III, München 41966, S. 630f.

Das Maß des Gräßlichen hab' ich vollendet.
Blutschande atm' ich und Betrug zugleich;
Ins Blut der Unschuld will ich, racheglühend,
Die Mörderhände tauchen – Und ich lebe!
Ich Elende! und ich ertrag! es noch,
Zu dieser heil'gen Sonne aufzublicken,
Von der ich meinen reinen Ursprung zog.⁷⁹

Das erste Opfer ihrer Verzweiflung ist die Ratgeberin: sie verstößt Oenone als die Anstifterin der Verleumdung und als die Schürerin ihrer eitlen Hoffnungen.

Fünfter Akt: Hippolyte hat Aricie die Wahrheit enthüllt; er muß sich vor ihr dafür rechtfertigen, daß er Theseus gegenüber schweigt. Beide beschließen, gemeinsam in die Verbannung zu gehen und sich zu vermählen. Theseus, den es nach Aufklärung über alle Einzelheiten verlangt, sucht Aricie auf und beginnt, veranlaßt von deren Andeutungen, an der Schuld Hippolytes zu zweifeln. Als er erfährt, daß Oenone sich ertränkt hat und Phèdre nahe daran ist zu sterben, ahnt er die Wahrheit und fleht Neptun an, den über Hippolyte verhängten tödlichen Fluch zurückzunehmen. Aber es ist zu spät. Théramène bringt die Nachricht, daß ein Meeresungeheuer sich Hippolyte in den Weg gestellt hat und daß die scheugewordenen Pferde den Königssohn zu Tode geschleift haben. In diesem Augenblick erscheint Phèdre, schon gezeichnet von dem Gift, das sie eingenommen hat. Bevor sie stirbt, bekennt sie ihre Schuld und rechtfertigt Hippolyte.

Das ist in groben Zügen die Handlung der *Phèdre*. Wir werden dieser großen Tragödie noch eine eingehendere Betrachtung widmen müssen. Jetzt kommt es mir nur darauf an, die Funktion der Eifersucht herauszustellen.

Phèdre, die Titelheldin und Hauptfigur der Tragödie, ist von Racine als eine »mittlere« Heldin konzipiert worden, d.h. sie ist – ich zitiere das Vorwort –:

(...) ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente.⁸⁰

Racine wollte im Zuschauer den Eindruck erwecken, »que son crime est plutôt une punition des Dieux qu'un mouvement de sa volonté«. Aus dem Résumé der Handlung ersehen wir, daß Phèdre, die immer wieder versucht, ihrer Leidenschaft Herr zu werden, die Wahrheit rechtzeitig eingestanden hätte, daß Hippolyte gerettet worden wäre, wenn nicht die Eifersucht den glühenden Wunsch erzeugt hätte, die Rivalin zu vernichten und sich dadurch für die Zurückweisung der eigenen Liebe zu rächen. Die Eifersucht hat also die Funktion, die Katastrophe auszulösen, den tragischen Ausgang, der bis zu einem bestimmten Augenblick noch durch eine Willensanstrengung vermeidbar schien. Die Eifersucht ist hier demnach das letztlich wirksamste Instrument der Fatalität – was insofern auch ganz konsequent und sozusagen natürlich erscheint, als der Affektcharakter der Liebe gerade durch sie zu einem Extrem getrieben wird, dessen Gewaltigkeit und Maßlosigkeit jede Vernunft überspült. Dieser inneren Notwendigkeit ist die Gestalt der Aricie zu verdanken. Racine hat sie weder bei Euripides noch bei Seneca, seinen Vorbildern, gefunden, er hat sie praktisch erfunden. Ein ganz ähnliches Verfahren hat Racine in

⁷⁹ ebd., S. 632.

⁸⁰ Jean RACINE, op. cit., Bd. I, S. 745.

Iphigénie geübt. Die Eriphile dieser Tragödie ist fast ganz dem Geist Racines entsprungen: sie ist dort, wie wir sahen, die Trägerin einer Eifersucht, die sie drängt, auf das Verderben der Rivalin Iphigenie zu sinnen. Ihre Hauptaufgabe aber war es, als von den Göttern verlangtes Opfer an die Stelle Iphigenies zu treten. Die hemmungslose Eifersucht mußte eine Schuld konstituieren, die den Tod Eriphiles als irgendwie moralisch gerechtfertigt oder wenigstens weniger grausam erscheinen ließ und somit die Rettung Iphigenies legitimierte.

Aricie hingegen hat bloß die einzige und alleinige Aufgabe, die Eifersucht Phädras zu motivieren. Ansonsten wäre sie als Figur völlig überflüssig. Sowohl Euripides wie Seneca sind ohne sie ausgekommen. Beide antike Autoren kennen das Motiv der Eifersucht nicht. Hippolyte ist bei ihnen ein Jüngling, welcher, im Banne der keuschen Göttin Diana, die Liebe verachtet und nie von ihr überwältigt wird. Dafür lautet dort die – von Phädra selbst und nicht von ihrer Amme – vorgetragene falsche Anklage nicht nur auf einen bloßen Versuch, sondern auf eine vollzogene Vergewaltigung. Für Racine war dies ein Motiv, das mit seiner Vorstellung von der *bienséance* unvereinbar war. Deshalb gründete er die dramatische Zuspitzung zur Katastrophe auf die Eifersucht, als deren Anlaß und Objekt er Aricie einführte – und verwandte damit ein Motiv, das wie kein anderes geeignet war, das Ordnungsproblem der klassischen Gesellschaft und ihres Menschenbildes im Konflikt zwischen *raison* und *passion* zu polarisieren.

Das Motiv der Eifersucht in der Literatur der französischen Klassik, bei Flaubert und Feydeau

Die Häufigkeit des Motivs in diesen Jahren gibt Anlaß zu besonderer Aufmerksamkeit. Ein Jahr nach der Erstaufführung der *Phèdre* erschien die *Princesse de Clèves*, auf deren Verwendung der Eifersucht ich noch zurückkomme. Mme de Lafayette hatte bereits 1670 in ihrem Roman *Zaïde* eine detaillierte Studie über die Eifersucht vorgelegt. Das geschah in Form einer Nebenhandlung, die das Beste an diesem Roman ist und eine Vorstudie zur *Princesse de Clèves* darstellt.

Don Alphonse, ein von den Frauen schon oft und arg enttäuschter Mann, hat sich trotz bester Vorsätze doch noch einmal von der Liebe einfangen lassen und deren Gegenstand, Bélasire, schließlich auch geheiratet. Obwohl er weiß, daß Eifersucht seine größte Schwäche ist, drängt er seine Frau, ihm von den Verehrern aus der Zeit vor ihrer Ehe zu erzählen. Bélasire willführt der Bitte und berichtet von dem inzwischen verstorbenen Grafen von Lara, der ihr lange den Hof gemacht hat. Obwohl dabei gar nichts Bedenkliches geschehen war, steigert sich Don Alphonse nun in eine Eifersucht auf den Toten hinein, die sein und seiner Frau Leben restlos vergiftet. Die Eifersucht sucht sich schließlich – wie unter einem Verschiebungszwang – ein lebendes Objekt. Don Alphonse überträgt sie auf seinen Freund Don Maurique, der zusammen mit Bélasire alles versucht, um Alphonse zu heilen. Es ist vergeblich: rasend vom Wahnsinn der Eifersucht, tötet Don Alphonse den völlig unschuldigen Freund. Bélasire geht in ein Kloster, obwohl sie ihren Gatten nach

wie vor liebt, aber seine Schuld steht zwischen ihnen, und im Kloster ist ihre Liebe sicherer als an seiner Seite. Wir sehen die Parallele: im Verzicht glaubt die Princesse de Clèves ihre Liebe sicherer bewahrt als in der Erfüllung.

Molière hatte 1668, zur Feier des Friedens von Aachen, seine alte Posse *Georges Dandin* aufgeführt, eine Gestaltung des Eifersuchtsthemas, die eine ganz andere Perspektive aufzeigt, aber gerade deshalb für uns von Belang ist. Ich komme darauf zurück. Was ist die Eifersucht? Versuchen wir eine provisorische Typologie! Dann lautet die erste Bestimmung: sie setzt eine problematische Beziehung zwischen drei Menschen voraus. Diese Dreieckskonstellation, bei der immer zwei Personen Rivalen um die Gunst oder den Besitz der dritten sind, gilt auch in den Sonderfällen, in denen mehrere Rivalen vorhanden sind oder der Rivale nur in der Einbildung des Eifersüchtigen existiert oder wenn – wie etwa in Mme de Lafayettes *Zaïde* und in *Andromaque* – die Eifersucht sich auf einen Toten bezieht.

Unsere zweite Bestimmung ist bereits eine notwendige Differenzierung, auch wenn sie sehr schematisch wirkt. Es handelt sich – in der Praxis des Lebens wie in der Literatur – um *drei* Arten von Eifersucht, wenn man die Personenkonstellation ins Auge faßt:

- Die Eifersucht eines Ehemanns auf den Liebhaber seiner Frau.
- Die Eifersucht eines Liebhabers auf einen anderen Liebhaber, wobei der Gegenstand der Liebe entweder eine verheiratete oder eine unverheiratete Frau sein kann.
- Die Eifersucht eines Liebhabers auf den Ehegatten der geliebten Person.

Die beiden ersten Fälle bedürfen zunächst keines Kommentars, weil wir auf sie eigentlich zu allen Zeiten stoßen und von ihnen noch reden müssen. Dagegen ist bei der dritten Konstellation jetzt schon ein besonderer Hinweis angebracht.

Die Eifersucht eines Liebhabers auf den Ehegatten der geliebten Person ist eine Erscheinung, die Jahrhunderte hindurch literarisch völlig uninteressant ist. Ich finde sie – Irrtum vorbehalten – weder im Mittelalter noch in der Renaissance noch im 17. Jahrhundert. Mit einer großen Ausnahme: dem Tristanroman des Anglonormannen Thomas – ein einzigartiger Fall, der besonderer Untersuchung bedarf, die ich hier nicht vornehmen kann. In einem Roman des 18. Jahrhunderts, den man als repräsentativ für die galante Literatur der Zeit ansehen kann, in dem *Chevalier de Faublas* von Louvet de Couvray, findet sich die folgende Szene: Der Titelheld, der sein amoureuses Unwesen in adligen Boudoirs vorzüglich in Damenkleidung treibt, wird beim traulichen Tête-à-tête mit einer seiner Geliebten von deren Ehemann gestört. Das kommt oft vor. Schon seltener ist, was folgt: er verbirgt sich unter einer Ottomane und wird Zeuge von ehelichen Zärtlichkeiten, gegen welche sich die Frau, die ja ein recht schlechtes Gewissen hat, nicht zu wehren vermag. Das Gefühl, das der zum Voyeur verurteilte Liebhaber unter der Ottomane dabei empfindet, ist nicht etwa Eifersucht, sondern das Gefühl, einer degoutanten Szene beizuwohnen. Die Dame empfindet den Überfall durch den Gatten als *ridicule*, weil diese Situation – d.h. der Ehemann als stürmischer Liebhaber – einen glatten Stilbruch darstellt. Der Liebhaber, aus seiner peinlichen Lage befreit – über die er sich übrigens mit der Kammerzofe hinwegtröstet –, schreibt seiner Geliebten einen indignierten Absagebrief. Diese Situation wird als eine »neue« empfunden, als *infidélité d'un nouveau genre*. Dabei sind zwei Komponenten zu unterscheiden:

- Wir stehen noch in einer höfischen Tradition, derzufolge – wie es der mittelalterliche Minnetheoretiker Andreas Capellanus formulierte – Liebe zwischen Eheleuten deshalb nicht möglich ist, weil der intime Verkehr in der Ehe gesetzliche Pflicht und deshalb nicht freiwillig ist und somit keine bildende Spannung kennt
- Eifersucht auf den Ehegatten der geliebten Person ist deshalb nicht vorhanden, weil der Liebhaber die objektiven Besitzverhältnisse als ein außer Frage stehendes gesellschaftliches Ordnungsprinzip respektiert, zumal alle beteiligten Personen dem gleichen Stand angehören.

In der mittelalterlichen Minnelyrik ist Eifersucht streng verpönt. Der Ehemann allein empfindet sie und wird dafür literarisch mit Lächerlichkeit bestraft.⁸¹ Eifersucht auf den Ehemann ist schlechthin undenkbar.

Das gilt, wie ich schon andeutete, Jahrhunderte hindurch. Umso erstaunlicher ist es, daß im späteren 19. Jahrhundert plötzlich, wenn auch offenbar nur sporadisch, die Eifersucht auf den Ehegatten der Geliebten zu einem ernstesten literarischen Thema wird. Es erscheint als ein flüchtiges Motiv in Flauberts *Éducation sentimentale*. Dort ist der Protagonist, Frédéric Moreau, während der Februarrevolution einmal der Versuchung ausgesetzt, den Gatten der von ihm geliebten Mme Arnoux zu erschießen. 1858, also lange vor der *Éducation sentimentale*, veröffentlichte ein Freund Flauberts, Ernest Feydeau, einen Roman, dessen Hauptthema eben das uns hier interessierende Motiv ist. Es ist sicher bezeugt, daß Flaubert Feydeau dieses Thema sozusagen geschenkt hat. Der Roman trägt den Frauennamen Fanny als Titel. Der Held, ein verwöhnter junger Mann von einundzwanzig Jahren, ist der Geliebte einer fünfunddreißigjährigen, gut verheirateten Frau, die mehrere Kinder und einen ausgesucht starken und lebensstüchtigen Mann hat. Nur zwei Stunden pro Woche hat sie für ihren Liebhaber übrig, der sich alsbald vor Eifersuchtsqualen verzehrt. Ihre Zusammenkünfte werden schließlich zu einer permanenten Tortur. Er will sie nicht mit dem Ehemann teilen. Aber sie lehnt es ab, ihre Familie zu verlassen und mit ihm zusammenzuleben. Die Eifersucht treibt ihn dazu, sich Gewißheit über das Maß der Intimität zwischen den Ehegatten zu verschaffen. Er mietet das Nachbarhaus und beobachtet von dessen Balkon aus die Vorgänge im Schlafzimmer der Ehegatten. Was er mit ansehen muß, nämlich eine Szene, in welcher seine Geliebte ihren Ehemann »verführt«, treibt ihn fast zum Wahnsinn und zur Bewußtlosigkeit. Er stürzt sich in die Seine, wird aber gerettet. Nach langwieriger Genesung kommt es zu einer furchtbaren Auseinandersetzung mit der Geliebten und zur endgültigen Trennung.⁸²

Bemerkenswert ist dieser Roman aus zwei Gründen: erstens weil der Held eine hochgradige Mutterfixierung aufweist und sie auf die Geliebte überträgt, die Eifersucht auf den Ehemann ist also – freudianisch – wenigstens zum Teil diejenige des Ödipuskomplexes – eine Erscheinung, die auch in Flauberts *Éducation sentimentale* eine Rolle spielt. Eine Interpretation wird daran nicht vorbeigehen dürfen, und

⁸¹ Erich KÖHLER, »Les Troubadoures et la jalousie«, in: *Festschrift für Jean Frappier*, Genève 1970, S. 543-559.

⁸² Erich KÖHLER, »Urszene – phantasiert und nachgeholt. Zu Ernest Feydeaus Roman »Fanny«; Johannes CREMERIUS, »Die ödipal verkleidete präödipale Liebe oder Feydeaus professionelles Mißverständnis«, in: Johannes CREMERIUS et al. (Hrsg.), *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Frankfurt a. M. 1982, S. 9-47.

zweitens weil in diesem Roman, wie gesagt, die Eifersucht auf den Ehegatten der geliebten Frau erstmals zum Thema, sogar zum Hauptthema wird. Wir müssen uns fragen, warum nicht früher, warum jetzt? Der Protagonist will die Geliebte nicht mit dem Mann teilen, der immerhin ein bisher unbestrittenes gesetzliches und moralisches Anrecht auf sie hat. D.h.: er respektiert erstmals nicht mehr, was Jahrhunderte hindurch alle Liebhaber verheirateter Frauen stillschweigend oder explizit respektiert hatten: nämlich das objektive, in der Gesellschaftsordnung verankerte Besitzrecht des Ehemanns. Offenbar ist dieses Besitzrecht dem Bewußtsein nicht mehr selbstverständlich oder anders gesehen: der Liebhaber begreift sein Besitzrecht als ein absolutes. Und wenn wir nun die Frage wiederholen, warum das Thema erst jetzt und hier literarisch relevant wird – wenn wir diese Frage also konkret historisch stellen –, dann ergibt sich zunächst die Antwort, daß Feydeaus Roman in den Jahren nach der Februarrevolution geschrieben wurde, deren Bedeutung für die französische Literatur noch immer nicht voll gewürdigt worden ist. Ich kann diesem Problem jetzt nicht nachgehen, und ich habe Feydeaus Roman und seine Sonderstellung auch nur deshalb erwähnt, weil wir bei ihm unmißverständlich auf einen Begriff gestoßen sind, der sich in fataler Weise allezeit mit der Eifersucht verbindet: das ist der Besitzbegriff. Eifersucht ist unablösbar von Besitzrecht oder Besitzanspruch. Aus Feydeaus Roman und seiner geschichtlichen Bedingtheit ersehen wir, daß hinter der psychologischen Kategorie des alleinigen, ungeteilten Besitzenwollens, das der Eifersucht zugrundeliegt, eine ökonomische Kategorie steckt. Und wir beginnen zu ahnen, daß die Frage nach den Abwandlungen unseres Motivs, nach den Ursachen seiner verschiedenartigen Gestaltung und nach seiner wechselnden Relevanz in der Geschichte der Literatur letztlich ihre Antwort in den Veränderungen des gesellschaftlichen Unterbaus finden muß.

Wir müssen uns indessen darüber klar sein, daß diese hintergründige Beziehung meistens verdeckt ist, weil eine Vielzahl von Vermittlungsschichten zwischen den realen ökonomischen Verhältnissen und der fiktiven literarischen Gestaltung liegt. Die wichtigste dieser Vermittlungsschichten ist natürlich diejenige der zum Sittengesetz selbst gewordenen Monogamie, die von Religion und Staat institutionalisiert ist. Zu diesen Vermittlungsschichten gehörten auch, insbesondere in die Wertwelt des Adels, der Ehrbegriff, aber auch – in gleicher Weise gültig für die bürgerliche Gesellschaft – das Selbstwertgefühl. Um den angedeuteten Zusammenhang weiter zu erhellen, greife ich auf jene utopische Vorstellung zurück, welche die Dichter sich vom Goldenen Zeitalter gemacht haben. Im Goldenen Zeitalter der Menschheit, so vernehmen wir mehr oder weniger deutlich, herrschte Liebesfreiheit. Von diesen fernen *paradis parfumés* sagt Baudelaire. » (...) sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie«. ⁸³ Wo die Liebe nur Freude schenkt, hat die Eifersucht keinen Platz. Die hier nur implizierte Nicht-Existenz der Eifersucht war von dem ersten großen Sänger des goldenen Zeitalters, von dem Italiener Sannazaro in seiner *Arcadia* von 1502 ausdrücklich benannt worden:

Non era gelosia – es gab keine Eifersucht. Das ist nur konsequent, denn im Goldenen Zeitalter gab es noch kein Eigentum, keinen Besitz. Und es herrschte nur

⁸³ Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes* (hrsg. Claude PICHOS), Bd. 1, Paris 1975, S. 63.

ein einziges Gesetz, nämlich die Freiheit vom Gesetz – nach Tassos *Aminta*: *s'ei piace, ei lice*, erlaubt ist, was gefällt.

Scheuen wir – um der Klarheit willen – nicht davor zurück, die geliebte Frau oder den geliebten Mann einmal als einen Besitzgegenstand zu betrachten. Jahrhundertlang wurde nicht danach gefragt, ob die zukünftigen Ehepartner sich lieben; und gerade in den Ständen, die für die Literatur Modell standen, wurden die Kinder bereits in der Wiege verkuppelt: Macht zu Macht oder Besitz zu Besitz oder auch Besitz zu Macht usw. Das kommt heutzutage noch vor. Von der Besitzvorstellung ist in einer Gesellschaft, die nach wie vor von ihr geprägt ist, auch derjenige nicht frei, der sich seinen Partner wirklich nur nach Maßgabe seiner Liebe ausgesucht hat. Die Eifersucht wendet sich in allen Fällen gegen den Eingriff in ein Eigentum, in einen persönlichen Besitz, den man entweder hat (wie der Ehegatte) oder den man als einem ausschließlich zukommend beansprucht.

Weil die Eifersucht, wie immer vermittelt, so stark von der Besitzvorstellung geprägt ist, kann sie sich durchaus auch von dem Gefühl unabhängig machen, an das sie sonst stets gebunden scheint, nämlich von der Liebe. D.h. sie vermag auch dort zu existieren, wo von Liebe kaum mehr gesprochen werden kann. Nehmen wir einen extremen Fall, der den Vorteil hat, der uns speziell beschäftigenden Epoche anzugehören: Molières *Georges Dandin*. Die Handlung dieser Ballett-Komödie, zu der Lully die Musik komponierte, läßt sich in einem Satz zusammenfassen: der reiche Bauer Georges Dandin hat sich ein bitterarmes adliges Fräulein geangelt und wird, obwohl er sich verzweifelt dagegen wehrt, zum Hahnrei. Ein uraltes Motiv: wer seine Frau einsperrt, provoziert die Untreue, ist also selber schuld daran. Dieses Motiv erhält jedoch hier einen spezifischen Kontext. Was den *Georges Dandin* zu einer Komödie macht, ist der mit weiblicher List und Tücke geprellte Besitzanspruch des Bauern, der sich einbildet, daß er, weil er seine Frau gekauft hat, auch allein über sie verfügen kann. Er stützt seine Rechte auf sein Geld. Das Gelddenken gerät hier in Konflikt mit dem ständischen Denken. Natürlich hat Georges Dandin eheliche Privilegien, aber sie allein haben zu wollen, bedeutet eine ständische Grenzüberschreitung. Da er nicht bereit ist, einen Kompromiß zu schließen, verfallen er und seine Eifersucht der Lächerlichkeit – und er wird zur komischen Figur. Hundert Jahre später – vor allem bei Rousseau – wird Georges Dandin als eine tragische Gestalt verstanden und Molière mit dem Vorwurf bedacht, er habe ein trauriges menschliches Schicksal dem Gelächter einer frivolen Gesellschaft ausgeliefert. Die Komödie hat in der Klassik – anders als die Tragödie mit ihren zeit- und raumfernen Heroen – das Vorrecht, hart an der Realität des Alltags zu bleiben. Die direkte Beziehung von Eifersucht bzw. Liebe und Geld ist dem hohen Gattungsstil der Tragödie verschlossen. Siebzig Jahre später ist der Durchbruch vollzogen. In der *Manon Lescaut* des Abbé Prévost steht die Liebe in funktionaler Abhängigkeit zum Geld. Manon betrügt ihren Chevalier Des Grieux immer dann, wenn das Geld ausgegangen ist. Des Grieux' Eifersucht richtet sich daher nicht auf einen individuellen Rivalen, sondern gegen die abstrakte Macht des Geldes, von der sein Schicksal abhängig ist. Es ist eine ungreifbare Macht, gegen die kein anderes Mittel hilft, als sich ihr – sei's durch Falschspiel oder gar Zuhälterei – zu unterwerfen. Die Rivalen Des Grieux' sind nicht Individuen, sondern Repräsentanten

einer anonymen Macht: sie tragen daher keine vollen Namen, sondern erscheinen im Roman nur mit ihrem Anfangsbuchstaben.⁸⁴

Diese Beispiele mögen für's erste genügen, um den Zusammenhang zwischen Eifersucht und Besitzvorstellung zu erhellen. Descartes hat ihn durchschaut. In Article 169 seines *Traité des passions de l'âme* schreibt er:

(...) on méprise un homme qui est jaloux de sa femme, parce que c'est un témoignage qu'il ne l'aime pas de la bonne sorte (...) je dis qu'il ne l'aime pas de la bonne sorte; car, s'il avait une vraie amour pour elle, il n'aurait aucune inclination à s'en défier; mais ce n'est pas proprement elle qu'il aime, c'est seulement le bien qu'il imagine consister à en avoir seul la possession (...)⁸⁵

Eine berühmte Maxime La Rochefoucaulds meint dasselbe, nur auf die psychologische Ebene verlagert:

Il y a dans la jalousie plus d'amour-propre que d'amour.⁸⁶

Mit der Eifersucht verhält es sich wie mit jener geheimnisvollen Lebensmacht, an die sie unlöslich gebunden scheint: wie die Liebe gibt es sie, soweit man sieht, zu allen Zeiten, aber so wie es in der Liebe ganz verschiedene Epochenstile gibt, so zeigt sich auch die Eifersucht, literarhistorisch gesehen, in sehr unterschiedlichem Licht. Die Divergenz in der Erscheinungsform der Eifersucht zwischen – sagen wir einmal – dem altprovenzalischen Versroman *Flamenca*, Shakespeares *Othello* und dem Roman *La Jalousie* von Robbe-Grillet ist nicht nur eine solche der Darstellung, sondern ist substantiell. Im Minnesang wird sie verworfen, als lächerlich dargestellt – oder als menschenunwürdig und grausam. Für letzteres mag die sogenannte Herzmäre als Beispiel stehen, mit welcher die Biographie eines provenzalischen Troubadours und eines französischen Trouvères verziert wurde: der eifersüchtige Ehemann schlachtet den Liebhaber seiner Frau und setzt dieser das Herz des Geliebten zum Diner vor, um ihr dann, nachdem sie mit Behagen davon geschmaust hat, die Wahrheit zu sagen. Alle, die davon hören, rufen die Minnenden der Welt auf, den verwerflichen Ehemann zu bestrafen.

Machen wir einen großen Sprung zu Marcel Proust: in *A la Recherche du temps perdu* ist die Eifersucht eine behexende, aus der absoluten Unerkennbarkeit des anderen Menschen resultierende Macht, die das Leben vergiftet – sogar über das Absterben der Liebe hinaus – eine Möglichkeit, die schon von La Rochefoucauld gesehen und von der Princesse de Clèves gefürchtet wurde: »La jalousie naît toujours avec l'amour; mais elle ne meurt pas toujours avec lui.«⁸⁷

Bei Proust hat das Thema noch einen zweiten fatalen Aspekt: Swann, eine Hauptfigur der *Recherche*, heiratet seine Geliebte Odette, um die verzehrende Eifersucht

⁸⁴ Erich KÖHLER, »Der Abbé Prévost und seine >Manon Lescaut<«, in: E. KÖHLER, *Esprit und arkadische Freiheit*, Frankfurt a. M. – Bonn 1966, S. 158-176.

⁸⁵ René DESCARTES, »Les Passions de l'Aine«, in: *Œuvres et lettres* (hrsg. André BRIDOUX), Paris 1953, S. 776 f.

⁸⁶ LA ROCHEFOUCAULD, op. cit., S. 70.

⁸⁷ ebd., S. 75.

loszuwerden. Er wird sie los – damit stirbt aber auch seine Liebe. Übrig bleibt die kahle Resignation und ein sinnentleertes Leben.

Wie steht es nun mit der Eifersucht im 17. Jahrhundert? Die erste Jahrhunderthälfte mag durch eine etwas skabröse Anekdote beleuchtet werden. Gabrielle d'Estree, die Mätresse Heinrichs IV., war durch die Gunst des Monarchen nicht voll ausgelastet. Der König mußte daher mit dem Marschall Brissac teilen. Als besagter Brissac eines Tages bei Gabrielle war, erschien unvermutet Heinrich IV., und Brissac war gezwungen, sich unter dem Kanapee zu verbergen. An gewissen Indizien erkannte der König, was gespielt worden war, erriet auch Person und derzeitigen Aufenthaltsort seines Teilhabers und verspeiste nichtsdestoweniger vergnüglich mit seiner Favoritin ein saftiges Menu. Als er gesättigt war, ergriff er einen Knochen, warf ihn unter das Kanapee und sagte: »Hier, Brissac, Du sollst auch etwas haben!«

Es handelt sich hier, wie gesagt, um eine Anekdote; aber sie stammt aus den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts und sie vermag zu illustrieren, daß Eifersucht damals noch kein tragisches Lebensgefühl darstellte. In den Werken Corneilles spielt sie nur eine ganz geringe Rolle. Wenn Sie sich die von uns behandelten Tragödien vergegenwärtigen, dann finden Sie nur in *Cinna* einen Eifersüchtigen: Maxime, den die Liebe zu Emilie dazu veranlaßt, den Freund Cinna bei Augustus zu verraten, als er erfährt, daß Cinna sein glücklicherer Rivale ist. Die Eifersucht begründet indessen hier keinen Umschlag zur Katastrophe. Dort wo wir sie bei Corneille eigentlich erwarten müßten, nämlich in *Polyeucte*, tritt sie gar nicht auf. Weder ist Polyeucte auf Sévère noch Sévère auf Polyeucte eifersüchtig – obwohl sie beide Anlaß genug hätten.

Bei Corneille stand die *passion* im Widerspruch, in der Auflehnung zu einer *raison*, die ganz unmittelbar diejenige des Staates und der Gesellschaft war, der sich die *passion* unterordnen mußte; eine Abdankung, welche durch die *gloire* vergoldet wurde. Für die in der Fronde endgültig am Absolutismus gescheiterte Generation war der Konflikt mit dem Staat kein Thema mehr: sie hatte sich einzurichten im Bannkreis von lebensbestimmenden Mächten, an die sich vorerst kein Zweifel mehr heranwagte. Die Konflikte wurden zu Konflikten im Menschen selbst: die gesellschaftlichen Widersprüche erschienen nun interiorisiert, als anthropologisches Problem. Der domestizierte Mensch hörte auf, Fragen an den Staat und an die Gesellschaft zu richten, er wurde sich selber fragwürdig. Der Widerstand, auf welchen die ewige Suche nach dem Sinn des Lebens stößt, wird jetzt im Doppelwesen des Individuums selbst aufgespürt. Das menschliche Herz, seine Stärke und seine Schwäche, polarisiert in *raison* und *passion*, optimistisch gesehen mit Descartes, zutiefst pessimistisch mit dem Jansenismus, wird in seiner Zerrissenheit eminent problematisch. Kein Wunder, daß der Eifersucht hier eine hervorragende Rolle zukommt.

Werfen wir noch einmal einen Blick auf die *Princesse de Clèves*. In den ersten Teil ihres Romans hat Mme de Lafayette drei Episoden eingeschaltet, die auf einen oberflächlichen Blick hin mit der Haupthandlung nichts zu tun haben und deren ästhetische Berechtigung in der Forschung bis heute umstritten ist. Bei genauerem Zusehen erkennt man jedoch, daß diese Episoden nicht zuletzt die Funktion haben, das Motiv der Eifersucht einzuführen, und zwar nicht nur im Hinblick auf den

Leser, sondern vor allem im Hinblick auf die Protagonistin. Die Princesse de Clèves muß sich diese Geschichten anhören und ihr Gatte teilweise auch; einmal ist er sogar der Erzähler. Das Motiv erscheint dabei jedesmal in einer Intensitätssteigerung. Diese Episoden sind nun jeweils an einer Stelle eingeschoben, an der soeben ein Teil der Haupthandlung abgelaufen ist, an dem deren Personen gerade selber Eifersucht empfunden haben. Ich skizziere diesen Rhythmus der Erzählung. Während der Prince de Clèves um die Hand von Mlle de Chartres wirbt, erfährt er erstmals die Eifersucht, weil der Herzog von Guise sich ebenfalls für die neu aufgetauchte Schönheit interessiert. Guise seinerseits empfindet das gleiche Gefühl, als er beobachtet, daß der Herzog von Nemours auf die junge Ehefrau einen tiefen Eindruck gemacht hat. Jetzt erzählt die Mutter der Princesse die erste eingeschobene Geschichte, diejenige der Liebe Heinrichs II. und der Diana von Poitiers. Hauptthema: *passion* und *jalousie* – von der wohlmeinenden Mutter als Abschreckung gedacht. Wenig später hört die Princesse, daß Nemours in einem engen Verhältnis zur Dauphine stehe: zum ersten Mal erfährt sie selbst die Eifersucht. Als die Mutter, nach einer letzten Warnung, stirbt, flieht die Princesse vor ihrer Liebe und vor Nemours aufs Land. Der noch ahnungslose Gatte hat nichts anderes zu tun, als ihr die stürmische Liebesaffäre einer Mme de Tournon zu erzählen, deren wichtigstes Thema wiederum die Eifersucht ist. An den Hof zurückgekehrt, wird die Princesse erneut von diesem Gefühl erfaßt, als sie hört, welcher Ausbund an Schönheit und Hoheit die englische Königin ist, auf deren Hand Nemours Aussichten hat. Als sie von einem angeblich an Nemours von einer anderen Frau gerichteten Liebesbrief Kenntnis erhält, erfährt sie die »*jalousie avec toutes les horreurs*«. ⁸⁸ Ausgerechnet in dieser Situation muß die Princesse von einem Verwandten, dem Vidame de Chartres, dessen Erzählung über die Liebesaffäre einer Mme de Thémynes anhören, deren Thema abermals die Eifersucht ist. Die Princesse bleibt in einer Verfassung zurück, in welcher die »*inquiétudes mortelles de la défiance et de la Jalousie*« ⁸⁹ sie in tiefste Ratlosigkeit stürzen. Jetzt beschließt sie den Schritt, der die Peripetie des Romans bringt: das Geständnis. Für die Princesse ist der Kulminationspunkt der Eifersucht erreicht. Mit dem Geständnis ihrer Leidenschaft für Nemours gegenüber dem Gatten, das ihr die Rettung bringen sollte, bewirkt sie, daß der Prince de Clèves jetzt seinerseits so gewaltig von der Eifersucht erfaßt wird, daß er schließlich daran zugrundegeht. Daß Clèves so arg mitgenommen wird, erklärt sich daraus, daß er die Eifersucht potenziert erfährt: als Gatte – und als Liebhaber, denn er besitzt zwar die Achtung, aber nicht die Liebe seiner Frau:

J'ai tout ensemble la jalousie d'un *mari* et celle d'un *amant* (...) ⁹⁰

Das ist für einen Mann zuviel auf einmal.

Die Eifersucht stellt nicht nur den Wert der Liebe selbst in Frage, indem sie an der geliebten Person zweifeln läßt, sondern ihre Gewalt besiegelt die Ohnmacht der Vernunft, zerstört die Selbstbestimmung, die Autonomie:

⁸⁸ Mme DE LAFAYETTE, op. cit., S. 310.

⁸⁹ ebd., S. 330.

⁹⁰ ebd., S. 334.

Toutes mes résolutions sont inutiles; je pensai hier tout ce que je pense aujourd'hui et je fais aujourd'hui tout le contraire de ce que je résolu hier.⁹¹

Tun wir einen Blick zurück: die als Motiv in kunstvoller Steigerung durchgeführte Eifersucht der Princesse de Clèves hat das Geständnis ausgelöst, das insofern zu einer Schuld der Princesse wird, als es den Tod des Gatten verursacht. Das ist ihre erste bedeutende epische Funktion. Der Tod des Gatten aber macht auch eine Erfüllung der Liebe zu Nemours möglich und damit letztlich auch das Hauptthema des Romans: den Verzicht auf diese Erfüllung. Dieser Verzicht aber wird wiederum in erster Instanz durch die Eifersucht begründet – und das ist deren zweite große epische Funktion. Die Princesse glaubt, nach ihren bisherigen Erfahrungen mit sich selbst und mit anderen sicher zu wissen, daß die Liebe eines Mannes wie Nemours die Hochzeit nicht lange überlebt und daß ihr Leben dann nur noch von den *horreurs de la jalousie* beherrscht sein wird. An das Wunder einer die Ehe überdauernden Liebe des Mannes vermag sie nicht zu glauben. Vielleicht wäre ihr Gatte der einzige gewesen, der dazu imstande gewesen wäre, und auch er nur, weil seine Liebe keine Gegenliebe fand – das erklärt die Princesse dem geliebten Mann Nemours, als dieser sie ein letztes Mal umzustimmen versucht:

(...) les hommes conservent-ils de la passion dans ces engagements éternels? Dois-je espérer un miracle en ma faveur ...? M. de Clèves était peut-être l'unique homme du monde capable de conserver de l'amour dans le mariage (...) peut-être aussi que sa passion n'avait subsisté que parce qu'il n'en aurait pas trouvé en moi. Mais je n'aurais pas le même moyen de conserver la vôtre (...)⁹²

Ihr Schicksal wäre das *horrible malheur* des Verlusts der Liebe Nemours' und die furchtbare Qual der Eifersucht, an der ihr Gatte starb: »le plus grand de tous les maux«.⁹³

Die Eifersucht des Prince de Clèves war, wie wir sahen, eine doppelte: die des Gatten und die des Liebhabers – seine *jalousie* erwuchs aus bedrohtem Besitzrecht und unerfülltem Besitzanspruch zugleich. Davon lebt seine *passion* für seine Frau – und er stirbt daran. Das Verhalten der Princesse bringt nur scheinbar den umgekehrten Sachverhalt. In Wahrheit handelt sie konsequent genau nach dieser fatalen Konstellation: sie verweigert Nemours den Besitz ihrer Person, um ihre *passion* zu bewahren – und sie geht an diesem Willensakt des Verzichts, an der freiwilligen Nichterfüllung ebenso zugrunde wie ihr Gatte an der unfreiwilligen – nur etwas langsamer. Es liegt dem Thema, der Idee des Romans, also offensichtlich ein unaufhebbarer Widerspruch zugrunde, dessen geschichtliche Bedingtheit ich schon angedeutet habe. Die große psychologische Vermittlerrolle in der inneren Struktur des Werks aber spielt, wie wir nicht mehr zweifeln können, die Eifersucht. Der Zusammenhang mit dem Besitzbegriff, auf den wir so großen Nachdruck legten, scheint uns in der Princesse de Clèves evident. Der doppelte Anspruch, den die Eifersucht des *Prince de Clèves* als Ehemann und als Liebhaber erhebt und an dem er zugrundegeht, weist eindeutig darauf hin. Die Princesse zieht daraus die

⁹¹ ebd., S. 330.

⁹² ebd., S. 387.

⁹³ ebd., S. 388.

Konsequenz: indem sie nach dieser Erfahrung aus Angst vor der Eifersucht auf eine Ehe mit Nemours verzichtet, widerstrebt sie der abermaligen Verfügung über ihre Person, gegen eine Inbesitznahme, welche ihr die eigene Bestimmung über ihr Leben und ihr Selbstbewußtsein zu entziehen droht, und sie widerstrebt der Konsequenz, die sich aus einem Besitzanspruch ihrerseits ergeben würde.

Dies ist eine hier gleichsam positive Seite der Entscheidung – aber auf Kosten des Lebens. Vielleicht wäre gar nicht im Unrecht, wer behaupten wollte: die Princesse de Clèves sei in Wahrheit feige, allem Anschein zum Trotz, zu feige nämlich, sich dem Gefühlsleben, Schmerz der Liebe, zu stellen, der Eifersucht – und eben dadurch seelisch zu reflektieren.

Kehren wir zu Racine zurück! Bei ihm hat die Eifersucht – sehen wir von Mithridate ab – keine ähnliche herausragende Funktion. Wo sie auftritt, erscheint sie niemals ganz rein, niemals als pure Eifersucht, sondern hat als solche eine komplementäre Ursache, die sie spezifiziert. Nur auf den ersten Blick bietet sie sich bei Hermione in *Andromaque* als ein ursprüngliches Gefühl dar, das die ausschließliche Ursache des Verhaltens ist. Sieht man genauer hin, dann zeigt sich, daß hier die Eifersucht ihre besondere Schärfe einigen besonderen Umständen verdankt: Hermione und Pyrrhus sind sich seit langem versprochen. Die Ehe zwischen der Tochter des Menelaos und der Helena mit dem Sohn Achills sollte das Bündnis der Sieger von Troja besiegeln. Diese Verbindung droht ausgerechnet an der zur Sklavin gewordenen Trojanerin Andromache zu scheitern, der Witwe des von Achill getöteten Hektor und größten Feindes der Griechen. Die Demütigung, die schon in der Zurückweisung an sich wegen einer Rivalin liegt, wird durch den uralten Haß potenziert; der Eifersucht erwächst dadurch eine Dimension, die jede humane Regung erstickt: sie wird monströs.

Für *Nero* gilt ähnliches. Das *monstre* erwacht in ihm, als er sich dazu durchringt, sich endgültig aus der Vormundschaft seiner Mutter Agrippina zu befreien. Das wäre in solcher Entschiedenheit, und vor allem in so kurzer Zeit nicht möglich, wenn nicht die plötzliche Leidenschaft für Junie eine hemmungslose Eifersucht zur Folge hätte. Diese würde sich fraglos gegen jeden beliebigen Rivalen richten. Neros Rivale – und zwar bevorzugter Rivale – aber ist ausgerechnet der Mann, der auf Grund seiner Geburt und seines legitimen Thronanspruchs auch sein einziger ernstester Rivale um die Herrschaft über das römische Reich ist – umso gefährlicher, als Neros eigene Mutter sich mit ihm zu verbünden droht. Wir sehen also, daß Ursachen, die außerhalb des bloßen Kampfes um den Gegenstand der Liebe liegen, eine an sich ganz natürliche bzw. natürlich gewordene, psychische Regung, eben die Eifersucht, zu Exzessen provoziert, die sie schuldig werden lassen, indem sie zum Verbrechen treiben. Neros Eifersucht ist mehr als diejenige eines liebenden Mannes; sie ist diejenige des Usurpators und Tyrannen, der die Zurückweisung durch die von ihm begehrte Frau geradezu als ein Majestätsverbrechen empfindet: »Néron impunément ne sera pas jaloux«. (II, 2) Die Parallelen, die Antoine Adam in seiner *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*⁹⁴ zu Ludwig XIV. zieht, sind gewagt, aber keineswegs völlig von der Hand zu weisen. Racine hat in Ludwig

⁹⁴ Antoine ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris 1949-1957 in fünf Bänden.

gewiß keinen Usurpator gesehen, möglicherweise aber doch einen König, dessen absoluter Herrschaftsanspruch die Hingabe der von ihm erkorenen Schönen als selbstverständlich ansah. Ludwigs Feinde schrieben dem König einen Ausspruch zu, der sich fast wörtlich in Racines *Britannicus* findet:

»Je sais qu'on ne m'aime pas, mais je ne m'en soucie pas, car je veux régner par la crainte.«

Jeder am Hof wußte, daß in den Jahren 1668-1669, also in der Zeit, in welcher *Britannicus* entstand, zwei adlige Damen, Mme de Soubise und Mlle de Grancey, bedenkenlos auf das Anerbieten Ludwigs eingegangen waren, die Durststrecke zwischen seinen Liebesverhältnissen zu Mlle de La Vallière und Mme de Montespan zu überbrücken. Antoine Adam bezieht darauf die Verse Neros:

Quoi, Narcisse? Tandis qu'il n'est point de Romaine
Que mon amour n'honore et ne rende plus vaine (...) (11, 2)

Und wenn Nero seinem Erzieher Burrhus mit seiner Ungnade droht, weil dieser ihm zu sagen wagt, die Leidenschaft für Junie und ihre Konsequenzen für das Leben des *Britannicus* führten ins Verbrechen, so gibt es eine auffallende historische Parallele hierzu: im Juni 1664 entband Ludwig XIV. seinen Berater de Navailles von allen Ämtern und verbannte ihn, weil seine Frau es gewagt hatte, Kritik an des Königs Liebesverhältnis zu Mlle de La Vallière zu üben. Wir wollen die Möglichkeiten einer Auswertung solcher zeitgeschichtlichen Parallelen nicht überfordern. Aber Racine, der Hofmann, konzipierte seine Tragödien nicht im luftleeren Raum, sondern anhand der Anschauung, die ihm die zahlreichen Dramen der Leidenschaft boten, die unter der Decke der absolutistischen Herrschaft schwärten. Für unser Problem dürfen wir jedenfalls daraus soviel entnehmen, daß *Neros* im Sinne der tragischen Peripetie auslösende Eifersucht diejenige eines Herrschers ist, dem jede Rivalität in der Liebe als unangemessener Eingriff in seine Machtbefugnisse erscheint.

Unter diesem Gesichtspunkt – und vielleicht nur unter diesem – läßt sich auch die Gestalt des Königs *Mithridate* verstehen. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß sich in dieser Tragödie der Konflikt zwischen Personen entzündet, die durch eine enge familiäre und politische Solidarität miteinander verbunden sind. Für Monime, die Verlobte des Königs, ist die Pflicht der Einlösung ihres Heiratsversprechens sowohl menschlich wie politisch – d.h. als Feindin der Römer – selbstverständlich. *Xipharès* ist bereit, seine Liebe zu Monime der Loyalität gegenüber dem Vater zu opfern. Die Kollision entsteht einzig und allein infolge der Eifersucht Mithridates, deren krankhaft-brutale Rücksichtslosigkeit dem Bewußtsein seiner Herrschermacht entspringt. Die Eifersucht Mithridates ist reiner Despotismus, den das Alter und die entscheidende Niederlage durch die Römer nur noch verschärfen; sie hat auch die Grausamkeit der Torschlußpanik, der drohenden Senilität. Ihr hat er schon zahlreiche Frauen geopfert, welche sich für die willkürliche Verfügung über ihre Person durch eine andere Liebe schadlos halten wollten, ja in denen er eine solche Absicht nur argwöhnte. Und ihr sollten auch Monime und der eigene Sohn geopfert werden.

In *Bajazet* sind es zwei weibliche Figuren, denen die Eifersucht zum tödlichen Schicksal wird, und nicht nur ihnen, sondern auch dem Titelhelden. Roxane, die Sultanin, verteidigt weniger eine Macht, die sie innehat, als daß sie ihre Machtgelüste zu realisieren hofft – durch eine Ehe mit dem edlen Bruder des tyrannischen Sultans. Ihre Eifersucht auf Atalide ist ganz wesentlich durch den Umstand mitbedingt, daß sie selbst, Roxane, aus niederen Verhältnissen emporgestiegen ist zu einer Position, die es zu behaupten gilt – »Une esclave attachée à ses seuls intérêts« (II, 5) –, während ihre Rivalin, obwohl jetzt wie eine Gefangene lebend, aus königlichem Geblüt stammt. Wir können Antoine Adam zustimmen, wenn er sagt:

Racine n'eût pas osé nous donner une image aussi brutale du désir si Roxane n'avait été une femme du sérail, ancienne esclave parvenue jusqu'au lit du sultan grâce à sa beauté et à ses intrigues.⁹⁵

Für Atalides Eifersucht auf Roxane, die ja die Katastrophe auslöst, ist umgekehrt nicht nur die Angst entscheidend, die aus politischen Gründen erfolgenden Ergebnisbeteuerungen Bajazets für Roxane könnten deren wirkliche Verbindung zur Folge haben, sondern auch das Gefühl der Rechtlosigkeit und Machtlosigkeit der Angehörigen eines entthronten Geschlechts, deren Präntention auf die Liebe eines Mitglieds des regierenden Hauses legitimer ist als diejenige einer Sklavin, die sich durch ihre Liebes- und Intrigenkünste hochgedient hat. Unversöhnbare Antagonismen, verdichtet zur Kollision zweier eifersüchtiger Frauen, führen, wie wir wissen, in *Bajazet* zu einem Massaker ohnegleichen. In *Bérénice* hören wir nichts von Eifersucht; vielleicht fließt aus diesem Grunde dort kein Blut.

Die spezifische Modifikation der Eifersucht, die wir in den Reaktionen Atalides antreffen, finden sich zum Teil in der Gestalt der Eriphile in *Iphigénie* wieder. Eriphiles skrupelloser Haß auf Iphigenie, die Verlobte des von ihr geliebten Achill, hat ihre Ursache nicht zuletzt in dem Bewußtsein, aus einem vornehmen Geschlecht zu stammen und trotzdem eine rechtlose Sklavin zu sein: »étrangère, inconnue et captive« (II, 1), vom Schicksal verdammt zu sein, während der Rivalin eine Zukunft der Liebeserfüllung an der Seite des glänzendsten Helden Griechenlands blüht. Auch hier drängen sich historische Analogien auf: die Familien des französischen Hochadels, nicht zuletzt diejenigen der »Princes du sang«, d.h. der Fürsten aus königlichem Geblüt, denen bisher potentiell alle Macht im Staate offenstand, mußten die gerade wegen ihrer politischen Geltungsansprüche erfolgte Demütigung durch den Absolutismus als eine willkürliche Zurücksetzung empfinden. Und dies umso mehr, als ein junger Amtadel, welcher der Monarchie treu ergeben war, die entscheidenden Machtpositionen besetzte. So gesehen, erscheint die spezifische Eifersucht einer Atalide, einer Eriphile, aber auch einer Roxane, als Projektion der geschichtlich höchst bedeutsamen Spannung zwischen dem vererbten Anspruch der hochfeudalen Familien und den neuen Privilegien einer von der absolutistischen Monarchie eingespannten *noblesse de robe*.

Wie Mithridate, so ist auch der Theseus von *Phèdre* ein vielliebender König. Auch ihn veranlaßt die Eifersucht, Mordpläne gegen den eigenen Sohn, in dem er doch den würdigen Nachfolger sieht, auszuhecken. In beiden Fällen ist die Vehemenz

⁹⁵ ebd., Bd. 4, S. 345.

der Eifersucht daraus zu erklären, daß die tatsächliche oder vermeintliche Liebe des Sohnes zur eigenen Verlobten bzw. Frau auch als ein Verrat an der Sohnes- und Prinzenpflicht empfunden wird – als Perfidie in der eigenen Familie, als Auflösung aller Familienbände. Die charakterologische Verwandtschaft der beiden Gestalten geht noch weiter: Mithridate ist ein Blaubart, Theseus ist ein erfolgreicher königlicher Schürzenjäger, der die von ihm Auserkorenen zwar nicht zu töten, aber unter Hinterlassung lebenslänglichen Grames sitzen zu lassen pflegt. Sein bekanntestes Opfer ist Ariadne, das Mädchen mit dem berühmten Faden.

Ziehen wir aus den bisherigen Überlegungen ein Fazit: um Mißverständnisse zu vermeiden, möchte ich noch einmal betonen, daß die Eifersucht eine natürliche bzw. natürlich gewordene psychische Konstante darstellt, daß ihre Verwertung als literarisches Motiv oder Thema jedoch stets von einer besonderen, zusätzlichen Begründung begleitet ist, die uns ermächtigt, dieses Thema und mit ihm den poetischen Kontext literarhistorisch zu situieren und zu interpretieren. Selbst die monomanische Eifersucht eines Othello ist undenkbar ohne den dämonischen Komplex des Helden, ein emporgekommener Neger zu sein, dessen Verdienste und Qualität den Makel einer inferioreren Herkunft nicht wettmachen können. Die verhängnisvollen, ja tödlichen Ausbrüche der Eifersucht, steigen in der Weltliteratur nicht nur aus den vulkanischen Abgründen von leidenschaftsdurchtobten Herzen auf, sondern haben stets eine zusätzliche, übertreibende, verdichtende Motivation politischer, familiärer, kurz sozialer Art – nicht im Gefolge, sondern an ihrem Anfang. Nur Phèdre scheint eine Ausnahme zu sein. Die Tragödie, die ihren Namen trägt, die größte und reifste Racines, bedarf denn auch einer gesonderten Behandlung. Bevor ich indessen dazu übergehe, möchte ich noch eine Seite der Racineschen Dramatik beleuchten, deren Wichtigkeit sich mir aus unseren letzten Überlegungen folgerichtig zu ergeben scheint.

»Ingrat« als Schlüsselbegriff für Racines Welt- und Menschenbild

Ich habe im Verlauf unserer Interpretationen auf der Bedeutung insistiert, die einem Wort wie *cruel* für die Erkenntnis des Racineschen Weltbildes und Menschenbildes zukommt. Es handelt sich dabei um eine Art von Chiffre, deren Entschlüsselung wesentliche Einblicke in den Sinn der Dichtung eröffnet. Unter den Schlüsselwörtern im Vokabular Racines fällt neben *cruel* noch eines besonders auf, das fast ebenso häufig vorkommt: es handelt sich gleichfalls um ein Adjektiv: *ingrat*, undankbar. Ich zitiere nach der Ausgabe von Maurice Rat: Racine, *Théâtre complet*, Paris 1969:

Il méconnaît sa sœur, il méprise sa mère;
Et l'*ingrat*, en l'état où son orgueil l'a mis,
Nous croit des étrangers, ou bien des ennemis. (II, 3, S. 22)

Alexandre le Grand (fünfmal). Axiane zu Taxile:

Des traîtres comme toi font souvent des *ingrats* (II, 2, S. 87)

Andromaque (24mal). Den Vorwurf der Undankbarkeit erhebt Pyrrhus gegen Andromaque:

La Grèce le demande; et je ne prétends pas
Mettre toujours ma gloire à sauver des *ingrats*. (I, 4, S. 129)

Mon cœur, désespéré d'un an d'*ingratitude*,
Ne peut plus de son sort souffrir l'incertitude. (III, 7, S. 149)

Hermione gegen Pyrrhus:

Fuyons ... Mais si l'*ingrat* rentrait dans son devoir;
Si la foi dans son cœur retrouvait quelque place;
S'il venait à mes pieds me demander sa grâce;
Si sous mes lois, Amour, tu pouvais l'engager;
S'il voulait ... Mais l'*ingrat* ne veut que m'outrager. (II, 1, S. 131 f.)

(zu Oreste gesagt:)

Et, tout *ingrat* qu'il est, il me sera plus doux
De mourir avec lui que de vivre avec vous. (IV, 3, S. 158)

Va le trouver: dis-lui qu'il apprenne à l'*ingrat*
Qu'on l'immole à ma haine, et non pas à l'Etat. (IV, 4, S. 159)

Et même en ce moment où ta bouche cruelle
Vient si tranquillement m'annoncer le trépas,
Ingrat, je doute encore si je ne t'aime pas. (IV, 5, S. 162)

Il me laisse, l'*ingrat*, cet embarras funeste (V, 1, S. 163)

Et l'*ingrat*? Jusqu'au bout il a poussé l'outrage?
...
L'*ingrat* a-t-il rougi lorsqu'il t'a reconnue? (V, 2, S. 164)

Oreste gegen Hermione (mit Recht, wie Hermione selbst zugesteht):

La fureur m'emportait, et je venais peut-être
Menacer à la fois l'*ingrate* et son amant. (III, 1, S. 141)

(über Pyrrhus:)

Non, non; je le connais, mon désespoir le flatte;
Sans moi, sans mon amour, il dédaignait l'*ingrate*; (III, 1, S. 141)

Je deviens parricide, assassin, sacrilège;
Pour qui? pour une *ingrate* à qui je le promets,
...
Et l'*ingrate* en fuyant me laisse pour salaire
Tous les noms odieux que j'ai pris pour lui plaire! (V, 4, S. 169)

Britannicus (13mal). Ingrat genannt wird Néron von seiner Mutter Agrippine:

Tout, s'il est généreux, lui prescrit cette loi;
Mais tout, s'il est *ingrat*, lui parle contre moi. (I, 1, S. 239)

Quand je devrais du ciel hâter l'arrêt fatal,
Néron, l'*ingrat* Néron ... (III, 4, S. 266)

Moi, le faire empereur? *Ingrat!* l'avez-vous cru? (IV, 2, S. 277)

Vous êtes un *ingrat*, vous le fûtes toujours; (IV, 2, S. 278)

Junie von Britannicus:

Néron n'est pas encor tranquille possesseur
De l'*ingrate* qu'il aime au mépris de ma sœur. (III, 5, S. 266)

Non, je la crois, Narcisse, *ingrate*, criminelle,
Digne de mon courroux; mais je sens, malgré moi,
Que je ne le crois pas autant que je le doi. (III, 6, S. 267)

Bérénice (13mal). Titus ist sich seiner »Undankbarkeit« gegenüber Bérénice bewusst:

... Ah! de grâce arrêtez:
C'est trop pour un ingrat prodiguer vos bontés.

Bérénice:

Pour un *ingrat*, seigneur! Et le pouvez-vous être? (II, 4, S. 321 f.)

Als *Ingrat* erscheint Titus Bérénice:

Titus, l'*ingrat* Titus ... (IV, 1, S. 333)

L'*ingrat*, de mon départ consolé par avance,
Daignera-t-il compter les jours de mon absence? (IV, 5, S. 338)

Non, je crois tout facile à votre barbarie: Je vous crois digne, *ingrat*, de m'arracher la vie. (IV, 5, S. 339, vgl. S. 340)

Ingrat! que je demeure!
Et pourquoi? ... (V, 5, S. 345)

J'abandonne un *ingrat* qui me perd sans regret.
Vous m'avez arraché ce que je viens d'écrire.
Voilà de votre amour tout ce que je désire:
Lisez, *ingrat*, lisez, et me laissez sortir. (V, 5, S. 346)

Antiochus über Bérénice:

Penses-tu seulement que, parmi ses malheurs,
Quand l'univers entier négligerait ses charmes,
L'*ingrate* me permît de lui donner des larmes, (III, 2, S. 327)

Titus l'aime, dit-elle, et moi je l'ai trahie.
L'*ingrate*, m'accuser de cette perfidie! (III, 4, S. 332)

Bajazet (13mal). *Ingrat* wird Bajazet genannt von Roxane:

J'abandonne l'*ingrat*, et le laisse rentrer
Dans l'état malheureux d'où je l'ai su tirer. (I, 3, S. 366)

Je ne te presse plus, *ingrat*, d'y consentir:
Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir.
Car enfin qui m'arrête? et quelle autre assurance
Demanderais-je encor de son indifférence?
L'*ingrat* est-il touché de mes empresses? (II, 1, S. 372)

Quel est mon empereur? Bajazet? Amurat?
J'ai trahi l'un; mais l'autre est peut-être un *ingrat* (III, 8, S. 390)

Tu pleures! et l'*ingrat*, tout prêt à te trahir,
Prépare les discours dont il veut vous éblouir; (IV, 5, S. 397)

Traînerais-je en ces lieux un sort infortuné,
Vil rebut d'un *ingrat* que j'aurais couronné, (V, 4, S. 404)

von Atalide:

Mais on me présentait votre perte prochaine.
Pourquoi faut-il, *ingrat*, quand la mienne est certaine,
Que vous n'osiez pour moi ce que j'osais pour vous? (II, 5, S. 379)

von Acomat:

Oui, puisque jusque là l'*ingrat* m'ose outrager,
Moi-même, s'il le faut, je m'offre à vous venger, (IV, 6, S. 398)

Mithridate (siebenmal): den Vorwurf erhebt Mithridate gegen Monime:

Qui peut de son vainqueur mieux parler que l'*ingrate*? (III, 4, S. 449)

Ne vous souvient-il plus, cœur *ingrat* et sans foi,
Plus que tous les Romains conjuré contre moi,
De quel rang glorieux j'ai bien voulu descendre
Pour vous porter au trône où vous n'osiez prétendre? (IV, 4, S. 457)

gegen die Söhne (II, 3; gegen Xipharès III, 6, IV, 4) und gegen die Söhne und Monime zusammen:

Non, non, plus de pardon, plus d'amour pour l'*ingrate*.
Ma colère revient, et je me reconnois:
Immolons, et partant, trois *ingrats* à la fois. (IV, 5, S. 460)

Iphigénie (zweimal). *Ingrat* nennen Achille Iphigénie (II, 5, S. 500) und Clytemnestre (II, 4, S. 498).

Phèdre (sechsmal). Als *ingrat* erscheint allein Hippolyte in den Augen von Phèdre:

Je verrai le témoin de ma flamme adultère
Observer de quel front j'ose aborder son père,
Le cœur gros de soupirs qu'il n'a point écoutés,
L'oeil humide de pleurs par l'*ingrat* rebutés. (III, 3, S. 569)

Ah! dieux! Lorsqu'à mes vœux l'*ingrat* inexorable
S'armait d'un œil si fier, d'un front si redoutable, (IV, 5, S. 580)

von Thésée:

Non, madame, en mon sang ma main n'a point trempé;
Mais l'*ingrat* toutefois ne m'est point échappé. (IV, 4, S. 578)⁹⁶

Eine Staatsexamensarbeit hat ergeben, daß *cruel* insgesamt 194mal, *ingrat* immerhin 94mal bei Racine vorkommt. Beide sind besonders häufig in den großen Tragödien, erheblich seltener in den Frühwerken und in den religiösen Stücken. Sie werden mir zugestehen, daß diese Zahlen allein schon eindrucksvoll und auffällig sind. Und in fast allen herangezogenen Belegen steht *ingrat* in der gleichen, vom Versrhythmus unterstrichenen emphatischen Stellung, die uns aus den *cruel*-Zitaten bekannt ist. Welchen Aufschluß gibt dieser immer wieder auftauchende Anspruch auf Dankbarkeit, der im Vorwurf der *ingratitude* enthalten ist? Es ist ganz offenkundig, daß dieser *ingrat* das Verhältnis und die Konfliktsituation der tragischen Figuren Racines mitbestimmt, daß es charakteristisch ist für die zwischen-

⁹⁶ Was ich über »ingrat« berichte, ist das Résumé einer eigenen Studie: Erich Köhler, »>Ingrat< im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft«, in: E. KÖHLER, *Vermittlungen*, München 1976, S. 203-218.

menschlichen Beziehungen in der Welt der Racineschen Tragödien, daß in ihm ein wesentlicher Aspekt der Lebensproblematik angesprochen ist? Es handelt sich sichtlich um einen Schlüsselbegriff aus einem Paradigma, dessen soziolektalen Charakter wir bestimmen sollten. Das *ingrat* der Figuren Racines steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu der *générosité* der Helden Corneilles!

Die insistente Wiederholung in der Apostrophierung des Partners als eines *ingrat* ist auffällig. In ihr drückt sich offensichtlich eine besondere Seite in der Einstellung der Personen zueinander aus, eine bestimmte Denkweise und Fühlweise.

Es ist klar, daß der Vorwurf der Undankbarkeit seine Voraussetzung in einem wirklichen oder vermeintlichen Anspruch auf Dankbarkeit hat. Worauf ist dieser Anspruch zurückzuführen? Hat er eine objektive Begründung, eine sachliche Berechtigung?

Wenn Bérénice Titus Undankbarkeit vorwirft, so kann man ihr das moralische Recht dazu nicht abstreiten, denn sie hat fünf Jahre ihres Lebens dem geliebten Mann geopfert, der sie jetzt aus politischen Gründen verstößt. Titus ist sich dieser Tatsache voll bewußt. Die Staatsräson hat ihr eigenes unerbittliches Gesetz, vor dem der Anspruch auf Dankbarkeit null und nichtig ist. Für einen Nero ist die Undankbarkeit, die ihm Agrippina vorhält, eine politische Notwendigkeit, weil die Dankbarkeit, die seine Mutter fordert, bedeuten würde, seine Herrschaft an sie abzutreten. Umgekehrt aber kann gerade auch die Staatsräson mit dem moralischen Kriterium arbeiten, wenn sie zwingen will in der Form des Überzeugens. Daher lautet der Vorwurf, den Mithridate gegen seine Söhne und gegen Monime erhebt, auf Undankbarkeit, während in Wahrheit Ungehorsam, Aufbegehren gegen absolute Unterwerfung gemeint ist. Monime ist *ingrate*, weil sie Mithridates, des Königs, Hinabsteigen zu ihr und ihre geplante Erhebung in den *rang glorieux* des Herrschers nicht mit Gegenliebe honoriert. Gegenliebe wird auch von Andromaque verlangt, als Gegenleistung für den Schutz, den Pyrrhus ihr und ihrem Sohn angedeihen läßt.

Die Dankbarkeit hat indessen gerade in der Liebe ihre Grenzen. Antiochus hat nur ein rein subjektives Recht, Bérénice Undankbarkeit vorzuwerfen – denn was kann sie dafür, daß er sie seit fünf Jahren liebt. Sie hatte ihn über ihre Indifferenz nie im Zweifel gelassen. Anders liegt der Fall bei Hermione und Roxane.

Roxane präsentiert Bajazet die Rechnung dafür, daß sie ihm das Leben retten und ihn auf den Thron erheben will. Bajazet wird in der Tat *ingrat*, nicht deshalb, weil er nicht bereit ist, seine Liebe zu Atalide zu opfern, sondern weil er in Roxane lange die Hoffnung genährt hat, er werde sie heiraten. Die gleiche Konstellation treffen wir an im Verhältnis Hermione-Orest und Hermione-Pyrrhus. Hermione stellt Orest ihre Hand in Aussicht, wenn er Pyrrhus tötet. Pyrrhus seinerseits hat Hermione immer wieder die Heirat versprochen. Mit Recht nennen die Opfer ihre ungetreuen Partner undankbar. In den Klagen Hermiones über den Wortbruch des Pyrrhus ist der Vorwurf der Undankbarkeit auffällig oft mit demjenigen der Perfidie verbunden. Im Perfide-Sein ist noch die feudale Vorstellungswelt spürbar. Hermione ist eine Fürstin von Geblüt, die es für ihr gutes Recht hält, sich für die Treulosigkeit des Herrschers zu rächen. Dabei wird man daran erinnert, daß eine andere historische Fürstin von Geblüt, die Princesse de Montpensier, die Grande Mademoiselle des 17. Jahrhunderts, sich vergeblich Hoffnungen auf eine Ehe mit dem jungen franzö-

sischen König machte, dafür aber in der Fronde die Kanonen auf die Truppen des Königs abfeuern ließ. Diese Parallele ist keine zufällige. Sie konfrontiert uns erneut mit der Frage nach den Zusammenhängen zwischen Thematik und Problemstellung der Dichtung und dem geschichtlichen Entwicklungsprozeß. Unsere Überprüfung der *ingrat*-Belege zeigt folgendes: der Vorwurf der Undankbarkeit wird sowohl von den Herrschern gegenüber den Untertanen erhoben – im Namen der Staatsräson bzw. eines absolutistischen Herrschaftsanspruchs – als auch von den Abhängigen gegenüber dem Herrscher. Der klarste Fall liegt in *Mithridate* vor: der Monarch gibt den Untertanen eine Rolle und will dafür unbedingte Unterwerfung. Klar sind auch die Fälle der Hermione und der Bérénice: sie haben ihr bisheriges Leben dem königlichen Liebhaber geopfert und haben somit Anspruch auf dessen Dankbarkeit, umso mehr, als dieses Opfer auch von ihnen erwartet worden war. Hier liegt eine Leistung vor, die mit einer Gegenleistung rechnet – ein Verdienst, das auf Lohn pocht. Jetzt wird hinter der Konstellation der durch enttäuschten Anspruch auf Dankbarkeit miteinander verbundenen Personen die ideologische Struktur sichtbar, die uns zu ganz konkreten historischen Sachverhalten führt. Der Absolutismus erwartet von seinen Dienern Dank für die Funktionen und die Rolle, die er sie spielen läßt – und zwar in Gestalt vorbehaltlosen Gehorsams. Diese Diener aber erwarten den Dank des Herrschers für ihre Verdienste: der Hochadel für seine geschichtliche Bedeutung und seine Unterwerfung, das Großbürgertum, die *noblesse de robe*, verlangt Honorierung seiner Verdienste um den Aufbau des absolutistischen Staates. Wir können nun die folgende These formulieren: die *Fronde* war der letzte Aufstand der Feudalität gegen das Königtum und der erste Aufstand des Großbürgertums gegen dieses gleiche Königtum. Es kam zu dieser merkwürdigen Koalition, weil beide Gruppen sich um den Lohn ihrer Verdienste um den Staat geprellt sahen. Der Aufstand scheiterte und war unwiederholbar. Der Anspruch aber blieb als ein unerfüllbarer bestehen. In der vom siegreichen Absolutismus entpolitisierten Gesellschaft verwandelte er sich in ein Lebensgefühl, dessen eine wesentliche Seite wir tragisch nennen dürfen: die beiden Aspekte, die dieses Lebensgefühl im Theater Racines zeigt, werden durch *cruel* und *ingrat* bezeichnet – Schlüsselbegriffe, die sich gegenseitig erhellen. Ein anderer Aspekt bezeugt sich – bei Pascal und den Moralisten – im *ennui*.

Mit dem genannten geschichtlichen Geltungsanspruch und seiner Unerfüllbarkeit hängt es zusammen, daß der Vorwurf der Undankbarkeit bei Racine eigentlich immer eine mehr oder weniger deutliche Berechtigung hat. Nur einmal scheint unsere Interpretation ins Leere zu zielen: bei *Phèdre*.

Mit welchem Recht nennt *Phèdre* Hippolyte einen *ingrat*? Sie hat ihn bisher ja nur verfolgt. Hippolyte hat ihr weder jemals Avancen gemacht noch war er ihr versprochen noch bedurfte er ihrer, und überdies war sie ihm, der eine andere liebte, stets völlig gleichgültig gewesen. Der Begriff der Undankbarkeit erscheint hier ganz und gar von seinen geschichtlich-politischen Bedingungen abgelöst und völlig auf eine psychologische Ebene oder auf ein willkürliches Schicksal, jedenfalls aber auf einen geschichtlichen Indifferenzpunkt verlagert. Aber das scheint nur so. Und damit kommen wir zum zweiten Teil unserer These: *Phèdre* hat keinen Anspruch auf Dankbarkeit; das ist eindeutig. Die geschichtliche Unerfüllbarkeit des Anspruchs ist jetzt in einen anthropologischen Tatbestand verwandelt. Der Anspruch ist nun

hoffnungslos und erscheint daher als unbegründet – er steht im Zeichen der Gnadelosigkeit: das ist die jansenistische Konsequenz. Von Gott ist keine Gegenleistung zu erwarten, und mag der Mensch sich noch soviel Mühe geben – es sei denn, Gott habe ihn schon von vorneherein ausgewählt.

Die Fronde, das gebildete Publikum, Jesuiten und Jansenisten

Die Fronde (1648-1652)

Ich habe zum wiederholten Male auf die Fronde und auf den jansenismus verwiesen, um wesentliche Phänomene der Literatur des 17. Jahrhunderts verständlich zu machen. Es ist an der Zeit, in Gestalt kleiner Exkurse jene beiden tiefgreifenden geschichtlichen Ereignisse knapp zu charakterisieren.

Der Anlaß zum Auftakt der Fronde war die Steuerpolitik der Regierung. Der endlos scheinende Krieg gegen Spanien verschlang riesige Summen, welche die Regierung nur durch maßlose Steuererpressungen aufzubringen vermochte. Als sich das Pariser Parlament 1648 weigerte, neue Steuererlässe zu bestätigen, setzte der Generalintendant der Finanzen, Emeri, von Amts wegen und als Ausländer ebenso verhaßt wie sein Landsmann und Regierungschef Mazarin, die Steuern ohne Rücksicht auf die Zustimmung des Parlaments durch. Diese Maßnahme trieb das Parlament und die Magistratur zum offenen Widerstand. Richelieu hatte einst den gesamten Verwaltungsapparat mit Hilfe der ihm allein unterstehenden königlichen Intendanten an die Kandare genommen. Das Parlament verlangte nun die Abschaffung dieser Kontrollfunktionäre, ja es entwarf das Konzept einer radikalen Verwaltungsänderung, dessen antimonarchische, speziell antiabsolutistische Tendenz durch das Beispiel der siegreichen englischen Revolution noch verstärkt wurde. Die Königin und Mazarin, die zunächst aus außenpolitischen Gründen Schritt für Schritt nachgaben, holten im August 1648 zum Gegenschlag aus: sie ließen zwei führende Parlamentsmitglieder, Blancmesnil und Broussel, verhaften und provozierten dadurch einen regelrechten Aufstand der Stadt Paris. Die Regierung mußte die Gefangenen freigeben und zusammen mit dem Hof nach Saint-Germain ausweichen. Nach einem vorübergehenden Vergleich fühlte sich der Hof, durch die Unterstützung des Prinzen von Condé ermutigt, erneut stark genug, das Parlament zu demütigen. Aber das Parlament weigerte sich, sich in die Provinz nach Montargis verbannen zu lassen. Inzwischen hatte das Parlament, der Träger des politischen Widerstandsbewußtseins, einen wichtigen Bundesgenossen erhalten in dem Koadjutor des Erzbischofs von Paris, Charles de Gondy, besser bekannt unter dem Namen Kardinal de Retz, dessen Memoiren zu den stilistischen Meisterwerken des 17. Jahrhunderts gehören. Retz brachte das Bündnis zwischen *noblesse de robe* und Hocharistokratie zustande. Er selbst war der Träger des feudalistischen Resentiments gegen die absolutistische Monarchie, und es gelang ihm, die altberühmten Adelsgeschlechter der Vendôme, der Bouillon, der Guise, der Beaufort und der Longueville in die antimonarchische Front einzureihen. An seiner Seite fin-

den wir auch, wenngleich ohne gegenseitige Sympathie, den Herzog de la Rochefoucauld, vor allem aber den Prince de Conti und dessen Schwester, die ehrgeizige und einflußreiche Duchesse de Longueville. Die schon im Kampf gegen Richelieu bewährte Duchesse de Chevreuse kam aus dem Exil zurück und mobilisierte die alten Faktionsgelüste des Hochadels. Noch aber stand der ältere Bruder Contis und der Mme de Longueville, der »große« Condé, auf Seiten des Hofes. Dieser Mann, schon als Duc d'Enghien Sieger in zahlreichen Schlachten, der den Zeitgenossen wie ein junger Kriegsgott vorkam und sie durch sein unberechenbares Wesen immer wieder abstieß, vereinigte in seinen politischen Stellungswechseln die ganze Widersprüchlichkeit der aristokratischen Opposition. Mit seiner Hilfe – er schnürte Paris empfindlich von den Zufuhren von außen ab – zwang die Regierung das Parlament und den Magistrat von Paris zu Verhandlungen. Der Hof kehrte zurück, Mazarin blieb Minister. Als Sieger überheblich geworden, überwarf sich Mazarin mit dem empfindlichen Condé. Condé schloß sich dem Parlament und der Adelsfronde an, aber durch sein herrschsüchtiges Verhalten brachte er wiederum das Parlament gegen sich auf, so daß es dem intriganten Mazarin nicht schwer fiel, die Zustimmung des Parlaments zu einem Schlag gegen Condé einzuhandeln: im Januar 1650 ließ er Condé, dessen Bruder Conti und seinen Schwager Longueville verhaften und nach Vincennes schaffen. Plötzlich erschien Condé als Märtyrer der gemeinsamen Sache. Die Herzogin von Longueville wiegelte die Guyenne, das Gouvernement ihres Bruders, und die Normandie, das Gouvernement ihres Mannes, auf und knüpfte Fäden zum spanischen Landesfeind. Das Parlament erkannte seine Chance. Sogar Gaston d'Orléans, der Bruder Ludwigs XIII. und Onkel des minderjährigen Königs, trat auf die Seite der Fronde, weil Mazarin ihm jeden Einfluß am Hof entzogen hatte. Die Königin und ihr Kardinalminister mußten nachgeben. Die Gefangenen wurden freigelassen. Mazarin zog sich ins Ausland, nach Deutschland, zurück; das Parlament beschlagnahmte seine Güter und sein Vermögen. Die Königinmutter Anna von Österreich und der minderjährige König waren praktisch die Gefangenen Condés, von dem allgemein erwartet wurde, er werde jetzt die Regentschaft übernehmen. Aber nun offenbarte sich erneut die tiefe Interessenverschiedenheit der beiden Schichten, die nur eine gemeinsame Gegnerschaft zum Absolutismus zusammengeführt hatte. Die politischen Zielsetzungen und ständischen Interessen der Aristokraten waren ganz andere als die der Parlamentsbourgeoisie und der Magistratur. Innerhalb der Adelsgruppe flammten die alten Eitelkeiten und Geschlechterrivalitäten auf. Es gelang Mazarin, der von seinem Exil aus die Politik der Königin dirigierte, die von Condé vor den Kopf gestoßenen Frondeurs zu gewinnen. Der Prinz zog sich nach Bordeaux zurück, führte von dort aus Krieg gegen die königlichen Truppen, vereinigte sich mit spanischen Regimentern, die Gaston d'Orléans ins Land gerufen hatte, und zog nach Paris. Abermals mußte Mazarin ins Exil. Das Parlament und die Bürger von Paris waren jedoch endgültig davon enttäuscht, daß ihr Widerstand zur Sache ehrgeiziger Aristokraten geworden war. Sie ließen Condé im Stich, der unter dem Druck der unter Führung des Marschalls Turenne stehenden königlichen Truppen Paris verlassen mußte. Der junge König, kurz zuvor als Vierzehnjähriger für mündig erklärt, zog in Paris ein. Dem Parlament wurde jede politische Selbständigkeit entzogen. Die Anhänger Condés wurden trotz verkündeter Amnestie verbannt. Der Kar-

dinal de Retz ging in eine Falle und wurde in Vincennes gefangengesetzt. Condé floh nach Spanien. Mazarin kehrte zurück. Vier Jahre lang, von 1648 bis 1652, hatte die Fronde gedauert. Nach dieser schweren Krise aber war der Sieg des Königtums vollkommen; die französische Gesellschaft war für lange Zeit tiefgehend entpolitisiert. Ludwig XIV., der diese Lehre seiner Jugendjahre, da er vor dem Aufbruch zu fliehen gezwungen war, niemals vergaß, erstickte von nun an alle Rebellionsgelüste schon im Keime.

Die Fronde mußte scheitern: die ungleichen Bundesgenossen hatten sich beim Aufstand gegen die Monarchie in der historischen Stunde geirrt. Für den Feudaladel war es zu spät, für die Bourgeoisie zu früh. Für mehr als hundert Jahre hatte der Absolutismus in Frankreich nichts mehr zu befürchten.

Das gebildete Publikum des 17. Jahrhunderts und der Funktionswandel der herrschenden Schichten

Die gemeinsame Niederlage vereinigte Adel und Großbürgertum in anderer Weise, als es der gemeinsame Widerstand gegen die Monarchie zu tun vermocht hatte, und zwar zu dem, was wir unter dem gebildeten Publikum der klassischen Epoche zu verstehen haben, unter dem Publikum also, für das Racine, Boileau, Molière schrieben, dessen psychologisches Kardiogramm uns die Moralisten La Rochefoucauld und La Bruyère lieferten. Es ist die Einheit von *la cour et la ville*, wie sie im 17. Jahrhundert oft bezeichnet wird, also die Einheit von höfischem Adel und kultivierter Bourgeoisie, eben jener beiden Schichten, deren Widerstand gegen den Absolutismus in der Fronde zusammengebrochen war. Zu dieser Frage gibt es eine glänzende Untersuchung von Erich Auerbach: *Das französische Publikum im 17. Jahrhundert*.⁹⁷ Ich weise mit Nachdruck auf diese grundlegende Arbeit hin, in der gezeigt wird, wie aus den beiden politisch gescheiterten sozialen Schichten eine gebildete Elite erwächst, deren divergierende Interessen sich im neuen gesellschaftlichen Ideal der *honnêteté* zur Einheit finden. Voraussetzung dafür war die politische Entmachtung und der Umstand, daß – ich zitiere Auerbach – diese beiden Schichten »das eigentlich Funktionelle ihres Standes, den Charakter produktiver Erwerbsarbeit, vergessen oder verschleiern«.⁹⁸ Für die *honnêteté* ist es charakteristisch – ich zitiere abermals Auerbach –, »daß sie nicht nur von allem Ständischen, sondern überhaupt von allen jeweils gegebenen lebensmäßigen Bindungen absieht«.⁹⁹

Auerbach begründet also die Bildung der geistigen Elite des 17. Jahrhunderts allein auf Negationen, auf der Verleugnung der bisherigen Lebensvoraussetzungen in beiden Schichten, auf einer vom Absolutismus diktierten Funktionsentleerung. In dieser Auffassung wurde Auerbach durch Werner Krauss korrigiert und ergänzt in

⁹⁷ Erich AUERBACH, *Das französische Publikum im 17. Jahrhundert*, München 1933, wiederabgedruckt unter dem Titel *La cour et la ville* in E. AUERBACH, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951.

⁹⁸ zitiert in Anlehnung an Erich AUERBACH, *Vier Untersuchungen...*, S. 41.

⁹⁹ ebd., S. 38.

einem Aufsatz, der im Anschluß an Auerbachs Studie gelesen werden muß: *Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert*. Krauss stellt die Frage, ob man nicht eher von einem Funktionswechsel der herrschenden Schichten sprechen müsse als von ihrem Funktionsverlust:

»Bei Auerbach ist die neue Gesellschaft Ergebnis einer doppelten Negation, der Brechung der Adelsgewalt und der Klassenflucht des mächtig werdenden Bürgertums. Das Zusammentreffen zweier negativer Bestimmungen vermag (...) keinesfalls aber das Entstehen einer neuen und übergreifenden gesellschaftlichen Einheit deutlich zu machen (...) in dieser neuen Einheit zeigt uns Auerbach – wenn wir hegelisch sprechen dürfen – nicht die »Aufhebung«, sondern die »Vernichtung« der ihr zugrunde liegenden Bestandteile: des Adels und des Bürgertums, weil er nicht in der neugeknüpften Beziehung zum Ganzen, sondern allein in dem Verfall ihrer ständischen Sonderverfassung das Motiv ihres Zusammenschlusses erblickt.«¹⁰⁰

Diese neue Beziehung zum Ganzen, welche die Bildung eines integrierten Publikums im Zeichen des ständisch-indifferenten *honnêteté*-Ideals ermöglichte, definiert Krauss mit den folgenden Worten:

Der Verlust der Zunftgerechtigkeit und der municipalen Selbständigkeit (...) bedeutete für das Bürgertum etwas Ähnliches wie der Verlust der territorialen Gewalt für den Adel. Einer aufsteigenden Klasse konnte indessen jede Veränderung nur neuen Vorteil verheißen. Die Preisgabe der Autonomie war durch die neue Machtstellung in einem zentralisierten Staat (vor allem in den Parlamenten!) bald aufgewogen. Dagegen konnte die Monarchie dem Adel keine Entschädigung dieser Art mehr gewähren; er wurde mit fühlbarem Zwang, wie La Bruyère und Saint-Simon übereinstimmend berichten, an den Hof gebunden. Die Dienste, deren man sich von ihm versah, waren militärischer und repräsentativer Art. Der heraldische Glanz der von ihrem wirklichen Geltungsraum abgezogenen Namen wurde die Aura des Herrschers. Dem Stande, der für sich selbst nichts mehr zu leisten hatte, wurde die bloße Gegenwart, das Vorhandensein zur Aufgabe gemacht: es war die höchste, die der Monarch ihm einräumen konnte, ohne sich einem neuen Angriff auf die mühsam erkämpfte Souveränität auszusetzen. Weder die Liebe zum Bürgertum noch der Haß auf den Adel bestimmte nämlich die Politik dieses Fürsten, sondern allein, wie Saint-Simon in der Biographie des Königs ausführt, die Rücksicht auf seinen Staat: er befand sich am sichersten in den Händen von Männern, die außer der geliehenen Macht keinerlei Geltung besaßen, und wurde am glanzvollsten von denen vertreten, die im jahrhundertelangen Genuß der Macht sicher geworden waren.¹⁰¹

Dies möge zur Charakteristik des klassischen Publikums genügen.¹⁰²

¹⁰⁰ Werner KRAUSS, »Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert«, in: W. KRAUSS, op. cit., S. 327.

¹⁰¹ ebd., S. 326f.

¹⁰² Vgl. auch Norbert ELIAS, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied – Berlin 1969.

Jansenismus und mondäne Gesellschaft

Seine Zusammensetzung, sein Funktionswandel nach dem Scheitern der alten ständischen Ansprüche im Bannkreis des absolutistischen Königtums sind auch nicht unwichtig für das Verständnis des Jansenismus. Es gilt für uns nicht nur, den Inhalt dieser Lehre kennenzulernen, sondern auch zu begreifen, weshalb eine solche rigorose Form des Christentums so tief in die mondäne Gesellschaft eindringen konnte. Wenn der theologische Streit, den die Männer von Port-Royal entfesselten, die ganze profane Welt zu beunruhigen vermochte, dann müssen wesentliche Voraussetzungen dieses Streits in der Situation der Gesellschaft selbst vorhanden gewesen sein. Gerade aus diesem Grunde wird der Jansenismus zu einer religiösen Bewegung, von der beständig Impulse auf das gesamte geistige Leben ausgehen. Ich muß im folgenden vereinfachen, schicke aber voraus, daß es eine dogmatisch einheitliche Doktrin des Jansenismus im strengen Sinne gar nicht gibt. In der umfassendsten Untersuchung dieses Themas ist gezeigt worden, daß man eigentlich von mehreren Jansenismen neben- und nacheinander sprechen müßte: J. Orcibal, *Les origines du Jansénisme*.¹⁰³

Ich skizziere zuerst die äußere Geschichte. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts war das Frauenkloster Port-Royal-des-Champs, in der Nähe von Versailles, ein Kloster, das sich von anderen Institutionen gleicher Art nur dadurch unterschied, daß die Regeln klösterlicher Askese gar nicht streng gehandhabt wurden. Die Nonnen brauchten nicht auf alle Annehmlichkeiten des Weltlebens zu verzichten; sie konnten sich gelegentlich sogar ein Tanzvergnügen mit den Mönchen eines nahegelegenen Männerklosters gestatten. Das änderte sich auch zunächst noch nicht, als die – sage und schreibe – zehnjährige Angélique Arnauld Äbtissin von Port-Royal wurde. Mit 16 Jahren begann Angélique Arnauld jedoch, ihre Aufgabe zu begreifen: sie wurde von den starken religiösen Bewegungen zur Wiederverchristlichung erfaßt und führte, zuerst unter dem Einfluß des Heiligen Franz von Sales, dann unter dem des Kardinals de Bérulle, eine strengere Disziplin ein.

1626 flüchteten die Nonnen vor einer Epidemie nach Paris, wo sie ein Tochterkloster gründen, das zur Unterscheidung von Port-Royal-des-Champs Port-Royal de Paris genannt wurde.

1636 berief die Mère Angélique als Prediger und Beichtvater für ihre Nonnen den Benediktiner Jean Duvergier de Hauranne, Abt von Saint-Cyran, einen Mann von unerbittlicher Glaubens- und Sittenstrenge, Proselytenmacher in bestem Sinne, ein hochgebildeter, intelligenter Heiliger. Was er predigte, war ein jansenistisches Christentum, denn Saint-Cyran war während seiner Studien in Löwen in enger Freundschaft mit dem späteren Bischof von Ypern, Cornelius Jansen – Jansenius – verbunden gewesen. Das Hauptwerk des Jansenius, der voluminöse, lateinisch geschriebene Augustinus, erschien 1640 postum. Aber schon um 1636 stand das Kloster Port-Royal völlig unter dem Einfluß des Jansenismus, kraft der Wirksamkeit Saint-Cyrans. Saint-Cyran fand seine treuesten Anhänger unter den Verwandten der Äbtissin Angélique Arnauld. Deren Vater, Antoine Arnauld, ein berühmter Advokat, hatte es auf rund zwanzig legitime und illegitime Kinder gebracht, die fast

¹⁰³ J. ORCIBAL, *Les origines du Jansénisme*, 3 Bände, Paris 1947-1948.

ausnahmslos von der neuen Lehre erfaßt und zu deren bedeutendsten Stützen wurden. Ein Enkel dieses Antoine Arnauld, Antoine le Maistre, gab mit siebenundzwanzig Jahren unter der Wirkung Saint-Cyrans eine glänzende Karriere auf und zog sich in die Nähe von Port-Royal zurück, um in dessen Geist nur noch für sein Seelenheil zu leben. Das war der Beginn einer Art von Sektenbildung, der Gruppe der berühmten *Solitaires*. Es folgten die beiden Brüder Le Maistres, der junge Offizier Le Maistre de Sacy, dessen Name durch Pascals *Entretien avec M. de Sacy* der Nachwelt erhalten blieb. Fast um die gleiche Zeit rückten auch zwei Onkel der soeben Genannten an: Antoine Arnauld, bereits berühmter Theologe der Sorbonne, zur Unterscheidung von Vater und Brüdern »Le grand Arnauld« – genannt, und dessen Bruder Arnauld d'Andilly – beide Brüder der Äbtissin Angélique Arnauld. Das jansenistische Port-Royal erscheint also zunächst wie ein Familienunternehmen. Bald aber schlossen sich andere an, Gelehrte von großem Ruf und untadeliger Frömmigkeit – unter ihnen Nicole, Philosoph und Humanist, ferner der Gräzist und Latinist Lancelot und schließlich Blaise Pascal. Die *Solitaires* begründeten ein Erziehungsinstitut, vor dessen Ruf bald das Renommé aller anderen Schulen, selbst derjenigen der Jesuiten, zu erblassen begann.

Die *Solitaires* wohnten zwar in der Nähe des Klosters, aber strengstens abgeschieden von dessen weiblichen Insassen. Gemeinsam war nur der Beichtvater. Die Anziehungskraft der *Solitaires* war ganz erstaunlich, vor allem auf Leute, die sich im weltlichen Leben früh ihre Hörner nach allen Richtungen abgestoßen hatten. Ein Herr de la Rivière, verdienter Offizier, wurde Waldhüter von Port-Royal und verbrachte seine Freizeit in Gebet und Meditation. Der Baron von Pontchateau, einst Hofmann und Diplomat, verdingte sich nach abenteuerlichem Leben unter falschem Namen als Klostergärtner. Bemerkenswert ist die absolute Harmonie unter diesen Menschen. 1644 belief sich ihre Zahl auf rund zweihundert.

Zu den Nonnen und den *Solitaires* trat eine dritte Gruppe: diejenige der vornehmen Damen und Herren des Hofes, die sich nur vorübergehend der strapaziösen jansenistischen Askese unterwarfen, um den Verführungen des mondänen Gesellschaftslebens wieder besser gewachsen zu sein. Wir finden Namen darunter, die aus der Fronde bekannt sind: der Prince de Conti und seine Schwester, die Duchesse de Longueville, der Herzog de Luynes und seine Frau, Duc und Duchesse de Liancourt und viele andere. Inzwischen hatte Port-Royal die ersten Verfolgungen über sich ergehen lassen müssen. Richelieus graue Eminenz, der Jesuitenpater Joseph, hatte 1638 die Verhaftung des Abbé de Saint-Cyran veranlaßt. Selbst der Prinz von Condé bat vergebens um seine Freilassung, die Antwort des Kardinals lautete, er sei gefährlicher als sechs Armeen. Erst nach dem Tod Richelieus wurde Saint-Cyran aus Vincennes entlassen, um kurz darauf – 1643 – zu sterben.

Die Jesuiten ließen nicht locker, und sie wurden erst recht böse, als sie sich in ihrer ureigenen Domäne, nämlich der seelischen Betreuung der vornehmen Welt- und Hofkinder, bedroht sahen. Der Anlaß war ein äußerer, aber sehr bezeichnender: die Princesse de Guéméné weigerte sich, einen Ball zu besuchen, weil sie kurz zuvor kommuniziert hatte. Ihr Beichtvater war der Abbé de Saint-Cyran. Die Marquise de Sablé befand sich in genau der gleichen Lage, aber sie hatte einen jesuitischen Beichtvater, der ihr beigebracht hatte, daß man den Vergnügungen eines Hofballs auch mit einer frischen Hostie im Magen frönen dürfe. Die Angele-

genheit erregte Aufsehen, und Antoine Arnauld, der große Arnauld, verfaßte seine Schrift *De la fréquente communion* (1643). Sie wurde ein großer Erfolg, erstens weil sie in einer klaren, nüchternen, messerscharfen Prosa eine erste große Abrechnung mit der laxen Moralauffassung der Jesuiten brachte, und zweitens, weil eben das Ereignis, das den Anlaß bildete, die religiösen Praktiken bzw. das Verhältnis zwischen Weltleben und Religionsausübung der herrschenden Schicht unmittelbar anging. Sainte-Beuve nannte diese Schrift Arnaulds in seiner *Histoire de Port-Royal*: »L'œuvre de Malherbe en théologie«.

Schon 1642 hatte eine päpstliche Bulle den *Augustinus* des Jansenius als ketzerisch verurteilt. Arnaulds *De la fréquente communion* provozierte die Jesuiten zum offenen Kampf. 1649 griff die Sorbonne fünf Lehrsätze des Jansenismus heraus und legte sie der römischen Kurie vor: der Papst verdammt sie 1653 als häretisch. Als ein Pfarrer der Gemeinde Saint-Sulpice dem Herzog von Liancourt die Absolution verweigerte, weil dieser enge Beziehungen zu Port-Royal pflegte, reagierte Arnauld mit einer *Lettre à une personne de condition*, die eine ganze Reihe von Streitschriften hervorrief. Arnauld wurde wegen häretischer Anschauungen aus der Liste der Doktoren der Sorbonne gestrichen und aus der theologischen Fakultät ausgestoßen. Inzwischen aber hatten die Jansenisten einen Mitstreiter gefunden, der zu ihren größten Ruhmestiteln gehört: 1656 griff Pascal mit seinen ersten *Lettres provinciales* in den Streit ein. Seine scharfe, bohrende Polemik, die unter den Zeitgenossen einen enormen Eindruck machte, reizte die Gegner zu energischen Gegenmaßnahmen. Nach jahrelangen Versuchen, die Jansenisten zu einer freiwilligen Unterwerfung zu bewegen, veranlaßten sie den Papst, dem gesamten Klerus eine Verdammung der jansenistischen Lehrsätze zur Unterschrift vorlegen zu lassen. Arnauld und seine Freunde weigerten sich, desgleichen die Nonnen von Port-Royal. Vertreibung und Gefangensetzung drohten, da fanden die Jansenisten eine wirksame Hilfe in der Herzogin von Longueville. Diese vielliebende Heroine der Fronde, Prinzessin von Geblüt, die wir kennen, hatte sich mit der gleichen Inbrunst in die Arme der Religion geworfen, die zuvor ihre politischen und amourösen Abenteuer kennzeichnete. Sie versteckte Arnauld und Nicole in ihren eigenen Gemächern. Dabei geschah es, daß die frommen Jansenisten mit ihren biedereren häuslichen Gebräuchen den aristokratischen Geschmack ihrer Gönnerin zuweilen verletzten. So berichtet Mme de Sévigné, die große klassische Briefschreiberin, daß Arnauld sich einmal in Gegenwart der Herzogin jene lästig gewordenen Kleidungsstücke auszog, die wir heute Sockenhalter nennen würden – »ce qui la faisait un peu souffrir«.

Solche Verstöße gegen die *bienséance* konnten indessen den Eifer der Duchesse de Longueville nicht vermindern: sie setzte durch, daß Port-Royal wieder besiedelt werden durfte, die *Solitaires* zurückkehren konnten und der Unterricht wieder aufgenommen wurde.

Nach ihrem Tod begannen die Verfolgungen aufs Neue. Nicole, Lancelot und Sacy wurden exiliert. Arnauld emigrierte nach Holland, die Nonnen wurden vertrieben. Eine päpstliche Bulle ordnete die Auflösung des Klosters an. Und 1710 ließ Ludwig XIV. das Kloster und alle anliegenden Gebäude abreißen.

Ich habe das Schicksal des Klosters Port-Royal nachgezeichnet und damit auch die äußeren Geschicke des Jansenismus im 17. Jahrhundert. Was aber ist der

Jansenismus? Was wollen seine Vertreter? Ich will, um diese Frage zu beantworten, zuerst in knappster Form die Grundzüge der Lehre des Jansenius anführen und dann den Jansenismus mit der Lehre der Jesuiten konfrontieren, und zwar letztere in der spezifischen Fassung, – gegen welche sich der Jansenismus richtet: den Molinismus. Es ist klar, daß es uns dabei nicht darum gehen kann, ein moralisches oder gar theologisches Werturteil zu fällen.

Jansenius vertritt in seinem *Augustinus* die Auffassung, daß die Lehre des berühmten nordafrikanischen Kirchenvaters die einzig orthodoxe sei. Daraus ergibt sich für Jansenius:

- Der Vernunft darf in Fragen der Religion keinerlei Urteilsfähigkeit zugeschrieben werden. Das bedeutet die Abkehr von Aristoteles, von der Scholastik, vom Thomismus.
- Die menschliche Natur ist verderbt; der Mensch ist – Folge des Sündenfalls – unfähig, kraft eigener Willensanstrengung die Folgen der Erbsünde zu tilgen. Er ist – augustinisch gesprochen – im Zustand des »non posse non peccare«.
- Der Mensch hat, wenn er gleichwohl zu seinem jenseitigen Heil gelangen will, seine Verderbnis durch ein Leben strengster Religiosität und durch permanente Bußübungen zu bekämpfen. Ob ihm dies gelingt, ist jedoch nicht eine Frage seines Willens, sondern hängt davon ab, ob er die Gnade hat.
- Alle Anstrengung des Willens ist umsonst, wenn der Mensch nicht von Gott auserwählt ist, wenn ihm nicht die gr^{ace} efficace, die wirkende Gnade zuteil wird. Auf sie hat niemand Anspruch. Gott verteilt sie nach unerforschlichem Ratschluß. Er ist ein verborgener Gott, ein deus absconditus. Nur ganz wenige sind auserwählt, und diese sind ihrer Auserwähltheit keineswegs sicher. Alle anderen, die überwiegende Mehrheit der Menschen, sind hoffnungslos verdammt. – Es gilt also ein heiligmäßiges Leben zu führen, auf die Gefahr hin, dadurch gar nichts zu erreichen, trotzdem verdammt zu sein, mit diesem Leben aber, im Falle des Auserwähltseins durch die Gnade Gottes, sich das eventuelle Heil zu sichern. Das ist auch der Sinn der berühmten »Wette« Pascals.
- Daraus ergibt sich die rigorose Forderung der Jansenisten an die Welt, stets so zu leben, als sei man auserwählt. Echt christliche Haltung ist demnach ein beständiges Lauschen auf die Stimme eines Gottes, der doch völlig willkürlich über Heil oder Verdammnis befindet. Für die Lebenspraxis der Jansenisten galt freilich, daß die Fähigkeit, ein heiligmäßiges Leben dieser Art zu führen, bereits eine Art von Zeugnis für die Auserwähltheit darstellte. Das menschliche Geschick für Diesseits und Jenseits war also nach jansenistischer Auffassung prädestiniert. Damit schließt sich der Kreis: im Determinismus hat das »liberum arbitrium« keinen Platz.

Im Mittelpunkt der theologischen Auseinandersetzung steht also letztlich die Frage nach dem Verhältnis zwischen menschlicher Natur und übernatürlicher Gnade, oder anders gesagt: zwischen Willensfreiheit und Gnadenwahl. Zur Orientierung sei an dieser Stelle die offizielle Lehrmeinung der katholischen Kirche angeführt. Ich zitiere nach dem Buch der Jesuitenpatres Josef Neuner und Heinrich Roos: *Der Glaube der Kirche in den Urkunden der Lehrverkündigung*. Dieses Buch richtet sich in allem nach dem maßgeblichen *Enchiridion symbolorum* von Denzinger. Bei Neuner-Roos heißt es:

- »Darüber hinaus wird dem Menschen in der Rechtfertigung die Gnade mitgeteilt. Sie ist das freie Geschenk Gottes, kraft dessen er Kind Gottes wird, Tempel des Heiligen Geistes, teilhaft an der göttlichen Natur. Dies Leben der Gnade übersteigt alle An-

sprüche der menschlichen Natur. Dem unmündigen Kind wird auch tatsächlich in der Taufe die Gnade ohne jedes eigene Zutun mitgeteilt. Der Erwachsene aber muß zur Erlangung der Gnade auch selber mitwirken. So steht die Gnadenlehre vor der im Grunde nie restlos auflösbaren Frage nach der Möglichkeit und nach der Art des Zusammenwirkens von göttlicher Gnade und menschlicher Freiheit. Von sich aus ist der Mensch nie imstande, einen Anfang des übernatürlichen Lebens zu setzen. Übernatürliches Leben gehört einer ganz neuen Ebene an, auf die der Mensch erst erhoben sein muß, um in ihr wirken zu können. Der Mensch muß aber mit der zuvor-kommenden Gnade diese sich tätig zu eigen machen.«¹⁰⁴

Wie man sieht, hat die kirchliche Gnadenlehre sich über das genaue Maß jenes Zusammenwirkens von göttlicher Gnade und menschlicher Freiheit nie festgelegt, sie hat jedoch alle extremen Auslegungen als häretisch verurteilt. Neuner-Roos verweisen darauf, daß die reformatorische Leugnung der menschlichen Mitwirkung zur Erlangung des Seelenheils die Kirche beim Konzil von Trient zu einer Darlegung über das Wesen der Gnade veranlaßte, und sie fügen hinzu: »Aber auch sie beschränkt sich auf die wesentlichsten Punkte, ohne in Einzelheiten oder gar in theologischen Streitfragen eine Entscheidung zu geben.«¹⁰⁵

Die große Auseinandersetzung hatte begonnen, als zu Beginn des 5. Jahrhunderts in Rom der britische Mönch Pelagius gegen die Gnadenlehre des Heiligen Augustinus auftrat. Der Mensch könne – so erklärt der Pelagianismus – sein Heil ganz aus eigener Kraft erwirken; seine Freiheit in der Entscheidung zwischen Gut und Böse sei absolut. Die Sünde sei allein Folge seiner freien Willensentscheidung. Die Erbsünde Adams und Evas lastet über der Menschheit nicht als ein Verhängnis, sondern als ein schlechtes Beispiel. Auch ohne helfende Gnade kann der Mensch sein Heil erwerben, sie kann ihm höchstens dabei helfen.

Der Pelagianismus wurde auf mehreren Kirchenversammlungen verurteilt, trat aber in der gemäßigten Form des Semipelagianismus immer wieder auf. Der Semipelagianismus anerkennt theoretisch – im Gegensatz zum Pelagianismus – die Notwendigkeit der Gnade zu jedem guten Werk, tut es aber in der Praxis doch nicht, weil er die Mitteilung der ersten Heilsgnade nicht als Gottes freies Geschenk betrachtet, sondern als Lohn für menschliches Verdienst. Die Gnade Gottes wird also erst durch menschlichen Willen herausgefordert und erworben.

»Semipelagianismus« wird der Vorwurf heißen, den die Jansenisten gegen die Jesuiten erheben.

Ich erinnere daran, daß die Reformatoren umgekehrt die menschliche Fähigkeit zur Erlangung der Gnade leugneten oder doch stark einschränkten. Zu den Sätzen Luthers, die Papst Leo X. 1520 verurteilte, gehört der folgende:

Liberum arbitrium post peccatum est res de solo titulo; et dum facit, quod in se est, peccat mortaliter.

¹⁰⁴ Josef NEUNER, Heinrich ROOS, *Der Glaube der Kirche in den Urkunden der Lehrverkündigung*, Regensburg ⁶1961, S. 385f.

¹⁰⁵ ebd., S. 386.

Der freie Wille ist nach der Sünde nur noch eine Sache des bloßen Namens, und wenn er tut, was an ihm liegt, dann sündigt er schwer.¹⁰⁶

Ich nenne Ihnen jetzt die fünf Lehrsätze des Jansenismus, die von Papst Innozenz X. im Jahre 1653 auf Betreiben der Jesuiten und der Sorbonne verurteilt wurden. Ich zitiere abermals im Wortlaut von Neuner-Roos:

- Einige Gebote Gottes sind für die gerechten Menschen, auch wenn sie wollen und sich bemühen, mit den ihnen im jetzigen Zustand zur Verfügung stehenden Kräften unerfüllbar, und sie haben auch nicht die Gnade, durch die sie erfüllbar werden.
- Im Zustand der gefallenen Natur findet die innere Gnade niemals einen Widerstand.
- Im Zustand der gefallenen Natur ist für Verdienst und Mißverdienst nicht die Freiheit des Menschen von innerer Nötigung erforderlich, sondern es genügt die Freiheit von äußerem Zwang.
- Die Semipelagianer gaben die Notwendigkeit der zuvorkommenden inneren Gnade für die einzelnen Akte, auch für den Beginn des Glaubens zu. Ihr Irrtum bestand darin, daß sie von dieser Gnade behaupteten, der menschliche Wille könne ihr widerstehen und gehorchen.
- Semipelagianisch ist die Behauptung, Christus habe für alle Menschen den Tod erlitten oder sein Blut vergossen.¹⁰⁷

Es war nicht leicht für die Jansenisten, sich gegen die Verurteilung dieser Lehrsätze zur Wehr zu setzen. Arnaulds Stellungnahme war die folgende: die fünf Propositionen seien, so wie sie vorliegen, mit Recht verurteilt worden. Aber sie fänden sich in dieser Gestalt nicht im Werk des Jansenius. Das ist zwar richtig, aber ebenso richtig ist, daß ihr Wortlaut den Sinn der Lehre des Jansenismus durchaus trifft. Bossuet, der Bischof von Meaux, hatte Recht, als er sagte, jene Propositionen fänden sich zwar nicht wörtlich im *Augustinus*, aber doch in dem Sinn, »qu'elles en sont l'âme«.

Arnauld und seine Freunde kamen in Bedrängnis. Da griff Pascal in den Kampf ein. Bevor wir seine *Lettres provinciales* betrachten, noch eine Erläuterung der Haltung der Jansenisten und eine Skizze der Position der Jesuiten.

Die Leugnung der Willensfreiheit bedeutet einen radikalen Pessimismus, der bei den Jansenisten, weit über den verwandten Calvinismus hinaus, überdies noch die überwiegende Zahl der Menschen unwiderruflich verdammt. Die *gratia* Gottes ist *gratuita* und bezeugt sich in einer unüberbietbaren Virtuosität der moralischen Leistungen der wenigen Auserwählten, deren Auserwähltsein absolut irrational ist. Vom krassen Fatalismus ist diese Lehre eigentlich nur dadurch unterschieden, daß sie von allen Menschen verlangt, so zu leben, als wären sie auserwählt. Die *Solitaires* von Port-Royal taten es, und daher genossen sie, obwohl dogmatisch verurteilt, die höchste moralische Autorität. An ihre Integrität konnte sich kein Zweifel wagen.

Unter den religiösen Erneuerungsbewegungen, die das 17. Jahrhundert kennt, ist also der Jansenismus diejenige, die nicht nur dem Weltleben keine Konzessionen

¹⁰⁶ H. DENZINGER, K. RAHNER (Hrsg.), *Enchiridion Symbolorum*, Freiburg ³¹1960, S. 277, Übersetzung in: NEUNER – ROOS, op. cit., S. 399.

¹⁰⁷ Josef NEUNER, Heinrich ROOS, op. cit., S. 424 f.

macht, sondern sich ihm unversöhnlich entgegenstellt. Voltaire hat in seiner Pascal-Kritik als erster klar ausgesprochen, daß die unerbittlichen Postulate des Jansenismus Anforderungen sind, die Ausnahmenaturen an sich stellen können, die aber für den Durchschnittschrsten unerfüllbar sind.

Voltaire war kein Jansenistenfreund – er hielt die Jansenisten für intolerante Fanatiker –, aber er achtete ihre sittliche und religiöse Integrität. Er war noch weniger ein Freund der Jesuiten, aber deren verständnisvolles Eingehen auf die Sünden der Weltkinder lag ihm doch näher.

Die Gegenposition der Jesuiten

Betrachten wir nun die Gegenposition der Jesuiten. Ich schicke voraus, daß die Jansenisten niemals den Heiligen Ignatius von Loyola selbst angegriffen haben, sondern immer nur den Molinismus, der auch innerhalb der *Societas Jesu* nicht unbestritten blieb. Der spanische Jesuit Luis Molina, nicht zu verwechseln mit dem Begründer des Quietismus, dem spanischen Mystiker Molinos, hatte seine Lehre 1588 in seinem Hauptwerk *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis* niedergeschrieben. Sie wurde ausgelegt und kasuistisch perfektioniert von seinem Schüler Escobar, vor allem in dessen *Liber theologiae moralis*. Gegen diese beiden richtet sich die theologische Polemik der Jansenisten und besonders Pascals in dessen *Lettres provinciales*. Der Titel von Molinas Hauptwerk ist ein Programm: *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis* – Übereinstimmung des freien Willens mit den Gnadengaben.

Der Molinismus bezieht die extreme Gegenposition zu den Reformatoren, was ihn zugleich zum Antipoden des Jansenismus macht. Der freie Wille des Menschen ist der Hebel für seine Selbsterlösung. Trotz Sündenfall und Erbsünde ist dem Menschen die Fähigkeit der Entscheidung für die Tugend und der Erkenntnis Gottes geblieben; er hat die volle Entscheidungsfreiheit angesichts des Bösen und des Guten. Während im Jansenismus ein Mensch, den Gottes Gnade auserwählt hat, selbst bei schlechtestem Willen nichts gegen die Gnade vermöchte, die ihm das Heil sichert, während andere sich noch so anstrengen mögen und trotzdem verdammt bleiben, hat nach der Lehre Molinas jeder Mensch eine *gratia sufficiens*, die sich der Mensch durch falsche Willensentscheidungen verscherzen kann. Diese *grâce suffisante*, die allen zuteil wird, ist die Grundlage dafür, daß der Mensch kraft seines Willens sich wieder von dem Niveau der menschlichen Natur, auf das er durch den Sündenfall herabgesunken war, zum übernatürlichen Zustand erheben kann.

Der Molinismus kennt jedoch eine wesentliche Einschränkung des freien Willens. Sie liegt darin, daß der Mensch, auch der bestens gewillte, nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit nicht hundertmal hintereinander das Richtige tun kann. Die menschliche Handlungsdimension ist diejenige der Wahrscheinlichkeit, derzufolge die menschliche Entscheidungsfreiheit auch danebengreifen kann und muß, ohne daß dem Träger dieser Entscheidung, die dann ja eine Sünde ist, gleich die Verdammnis blüht. Daraus ergibt sich die molinistische Probabilitätstheorie. Die Wahrscheinlichkeit in dem genannten Sinne ist offenbar das Gesetz des Lebens. Die je-

suitische Theorie erweist sich damit als eine Anerkennung des realen Lebens als eines gegebenen. Der Mensch wird nicht überfordert, sondern als ein natürliches und sündiges Weltkind von vorneherein entschuldigt. Die Folge ist logischerweise eine großzügige Beicht- und Absolutionspraxis. Ich habe zu Eingang dieses theologischen Exkurses gesagt, daß wir uns aller moralischen Werturteile enthalten wollen. Dabei soll es bleiben! Ich möchte jedoch anfügen, daß die Jesuiten dem natürlichen Wesen des Menschen ungleich näher stehen als die Jansenisten, weil sie an seiner natürlichen Fähigkeit zum Sittlichen festhalten und zugleich seine naturbedingte Schwäche respektieren. Nicht für jede gute Tat ist bereits die übernatürliche Gnade erforderlich. Es hat eben keiner die Wahrheit ganz für sich gepachtet!

Aus der Probabilitätstheorie ergibt sich nun für die Jesuiten noch eine wichtige Konsequenz: da der menschliche Wille nach dem Wahrscheinlichkeitsgesetz mit Sicherheit nicht immer sich für das Richtige entscheiden kann, ist er auf die Gnadenmittel der Kirche angewiesen. Die Kirche als Gnadeninstitution ist also logischerweise die letzte Instanz, die alle Defizienz des menschlichen Strebens nach dem Heil ausgleicht. Folgerichtig sind die Jesuiten großzügig im Gebrauch dieser Gnadenmittel. Ich erinnere daran, daß der jesuitische Beichtvater der Marquise de Sablé höchst generös war in seiner Beurteilung der Grenze zwischen Religiosität und Welt. Der Jansenismus dagegen, obwohl in der Lehre der Eucharistie völlig orthodox, wollte den Zugang zu ihr doch erschweren. Daher Arnaulds Polemik gegen die *fréquente communion*.

In der Hitze des theologischen Gefechts übertreiben beide Seiten, namentlich die Jansenisten. Liest man ihre Polemik gegen die Jesuiten, dann sieht es so aus, als hätten diese die Devise propagiert: »Schnell eine Hostie in den Bauch, und hinein in die Orgie«.

Den Jesuiten kam es darauf an, die Erfordernisse des Lebens mit denen des Glaubens zu harmonisieren. Es galt dabei, die Autonomie der menschlichen Willensfreiheit möglichst auszudehnen, den Begriff der sittlichen Verantwortlichkeit des Tuns unter Anerkennung der natürlichen Schwäche des Fleisches bei den Weltkindern zu stärken. Dementsprechend beruht die berühmte Erziehungspraxis der Jesuiten, beruhen ihre Exerziten, auf einer Erziehung zur Stärkung des Willens.

Es lag in der Konsequenz dieser Lehre, daß der Mensch, nach der Wahrscheinlichkeit, gegebenenfalls vor der Wahl zwischen Gut und Böse auch einmal für die wahrscheinlich weniger gute Handlung entscheiden darf. Die moralische Beurteilung erfolgt dann von Fall zu Fall verschieden. Dafür zwei Beispiele aus der Lehre Molinas und Escobars. Die Entscheidung eines Mannes, sich für einen Affront durch ein Duell zu rächen, ist weniger gut als die Verzeihung, aber sie ist zu entschuldigen. Pascal macht aus dieser Kasuistik eine fürchterliche Waffe: für die Jesuiten ist, so folgert er, der Mensch ein Wesen, das getötet werden darf: er ist *tua-ble*.

Escobar stellt die Behauptung auf, daß ein Diener, dem von seinem Herrn befohlen wird, ihm beim Fensterln die Leiter zu halten, also Beihilfe zum Sündigen zu leisten, zu entschuldigen ist, wenn er aus Angst vor Entlassung gehorcht. Es ist klar, daß der jesuitische Standpunkt hier geradezu einen sozialen Schutz für die

Bediensteten darstellt. Für Pascal, hierin unerbittlicher Jansenist, ist eine solche Lossprechung von der Sünde ein Musterfall kasuistischer Konzession an die Sündigkeit der Welt, ein Musterfall laxer Moralauffassung.

Wir sind damit schon bei Pascals Kampfschrift gegen die Jesuiten. Arnauld war in diesem Stadium der Auseinandersetzung wenn nicht mit seiner Weisheit, so doch mit seinem polemischen Geschick am Ende. Er hatte, wie Sainte-Beuve von ihm sagen wird, alle Eigenschaften des großen Mannes, aber keine vom Genie. Pascal trat in die Arena, von Arnauld und Nicole mit theologischem Material und Argumenten versehen. Wie es mit der persönlichen Gnade bei Pascal aussah, haben wir hier nicht zu entscheiden, wohl aber zu sagen, daß Pascal ein Schriftsteller von Gnaden war. Seine *Lettres provinciales* scheuchten kraft eines faszinierenden polemischen Stils die jesuitischen Gegner in die entferntesten Ecken. Pascal machte sie vor den Augen der Welt lächerlich. Er scheute auch nicht davor zurück, das zu sein, was wir heute unfair nennen würden – so wie es seine Gegner auch waren. Der Molinismus hatte seine Kasuistik nur auf solche Fälle von sittlichen Entscheidungen angewendet wissen wollen, die nicht dogmatisch erfaßt waren. Pascal ignoriert diesen Umstand einfach und wirft ihnen vor, ihre Großzügigkeit in der Beurteilung der Sünde sei generell verbrecherisch und unchristlich. Er vergiftet seine Waffen und geniert sich auch nicht, nationalistische, antispanische Ressentiments gegen die Jesuiten auszuspielen.

Pascals »Lettres provinciales«

Die hinreißende Verve des Stils läßt den Enthusiasmus ahnen, der Pascal beflügelte. Die wunderbare Heilung seiner kranken Nichte Marguérite Périer nach der Berührung einer Reliquie ließ Pascal glauben, Gott billige seine Angriffe gegen die Jesuiten als eine Rettungstat für das bedrohte Christentum.

Von Januar 1656 bis März 1657 veröffentlichte Pascal anonym bzw. unter Pseudonymen insgesamt achtzehn Briefe. Sie wurden illegal gedruckt und schließlich vereinigt unter dem Titel *Lettres de Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux R.R.P.P. Jésuites sur la morale et la politique de ces pères*. Die Wirkung auf die Zeitgenossen war gewaltig. Ich zitiere nur ein Zeugnis, einen Passus aus den Briefen der Mme de Sévigné:

(...) nous lisons les *Petites Lettres* – so schreibt sie – (...) quel charme! (...) Peut-on avoir un style plus parfait, une raillerie plus fine, plus naturelle, plus délicate, plus digne fille de ces dialogues de Platon qui sont si beaux? Mais après les dix premières lettres, quel sérieux, quelle solidité, quelle force, quelle éloquence, quel amour pour Dieu et pour la vérité! quelle manière de la soutenir et de la faire entendre (...)!¹⁰⁸

Mme de Sévigné's Urteil war dasjenige der gebildeten Gesellschaft ihrer Zeit; es hat noch heute Gültigkeit. Die Begeisterung entzündete sich am Stil, an der moralischen Kraft der Wahrheitssuche und der Integrität eines gläubigen Christen. In den *Lettres provinciales* hat die klassische französische Prosa vielleicht erstmals den höchsten Grad der Natürlichkeit erreicht.

Pascal bedient sich der folgenden Fiktion: ein junger Mann aus der Provinz, neugierig auf die theologischen Streitigkeiten, schützt frommes Interesse vor und wendet sich zwecks Aufklärung und Unterrichtung an mehrere Theologiekundige, vor allem an einen Jesuiten. Der fromme Pater offenbart dem Fragesteller etwas naiv alle Geheimnisse der Moraltraktate, mit deren Regeln sich der Jesuitenorden den Bedürfnissen der schwachen Weltkinder anpaßt. Es handelt sich um die Methode, die Sünder mit Samthandschuhen in den Himmel zu geleiten – »dans un chemin de velours«, wie La Fontaine in einer Ballade die frommen Zubringerdienste der Molinisten kommentiert. Für jedes Geschlecht, für jeden Stand, für jeden Beruf, für jeden Charakter, hat der Orden seine besonderen Heilmittel bereit, so daß der jesuitische Gesprächspartner sagen kann:

Enfin rien n'a échappé à leur prévoyance.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Mme DE SÉVIGNÉ, *Correspondance* (hrsg. Roger DUCHÊNE), Paris 1972-1978, Bd. 3, S. 786.

¹⁰⁹ Blaise PASCAL, op. cit., S. 720.

Vom zehnten Brief an gibt Pascal die Funktion des Dialogs auf, wendet sich direkt an die Jesuiten und wechselt vom beißenden Spott über zur vernichtenden Attacke. Sehen wir uns einige Beispiele an!

Die ersten vier Briefe sind als Verteidigung Arnaulds gedacht. Im Mittelpunkt steht die Gnadenlehre. Pascal hat Abstand genug, um seinen jungen Provinzler im zweiten Brief mit einem Jansenisten zu konfrontieren und in diesem Gespräch erst einmal die heillose Verwirrung des theologischen Meinungsstreits zu demonstrieren. Der Briefschreiber, der über seine ersten Erkundungen berichtet, steht vor lauter unbeantworteten Fragen, d.h. er versetzt sich genau in die Ratlosigkeit des Laien angesichts einer Situation, in welcher jede Partei die andere für ketzerisch erklärt.

Où en sommes-nous donc? m'écriai-je, et quel parti dois-je ici prendre? Si je nie la grâce suffisante, je suis *Janséniste*. Si je l'admets comme les Jésuites, en sorte que la *grâce efficace* ne soit pas nécessaire, je serai *hérétique*, dites-vous. Et si je l'admets, comme vous, en sorte que la *grâce efficace* soit nécessaire, je pêche contre le sens commun, et je suis *extravagant*, disent les Jésuites. Que dois-je donc faire dans cette nécessité inévitable d'être *ou* extravagant, *ou* hérétique, *ou* janséniste?¹¹⁰

Das Ende dieses Briefes berichtet von der Konsultation eines Dominikaners, der natürlich auf den Heiligen Thomas schwört und sagt, auch er glaube, wie die Jesuiten, an die *grâce suffisante*, sei aber, anders als die Jesuiten, der Ansicht, daß diese *grâce suffisante* nicht ausreiche, also gar nicht *suffisante* sei. Diese subtile Auskunft kann den Fragesteller begrifflicherweise nicht befriedigen.

Im vierten Brief geht es um die *grâce actuelle*. Die *grâce suffisante* haben nach jesuitischer Lehre alle Menschen, aber sie reicht nicht immer aus. Um stets die Sünde zu vermeiden, müßte bei jeder Entscheidung eine *grâce actuelle*, direkt von Gott für den jeweiligen Fall, hinzukommen, d.h. die Klarheit darüber, ob die Handlung, die man vorhat, sündig oder gut ist. Wenn diese *grâce actuelle* ausbleibt, dann begeht man eine sündige Tat, ohne ein Sünder zu sein. Der jesuitische Gesprächspartner führt demgemäß aus:

Nous soutenons donc, comme un principe indubitable – und nun zitiert er einen Ordenstheoretiker – qu'une action ne peut être imputée à péché, si Dieu ne nous donne, avant que de la commettre, la connaissance du mal qui y est, et une inspiration qui nous excite à l'éviter.¹¹¹

Der Fragesteller ist nicht wenig erstaunt über diese Möglichkeit, Sünden zu begehen, ohne deshalb ein Sünder zu werden. Es genügt ja einfach, nicht an Gott zu denken, dann fehlt die *grâce actuelle*, und die Sünde ist keine mehr. Er hat immer gemeint, die gottfernen Spitzbuben seien verdammt, und jetzt darf er hören, daß ihnen das Heil viel sicherer ist als denjenigen, die beim Begehen einer bösen Tat ein schlechtes Gewissen haben und nachher Reue empfinden:

Béni soyez-vous, mon Père, qui justifiez ainsi les gens! Les autres apprennent à guérir les âmes par des austérités pénibles: mais vous montrez que celles qu'on au-

¹¹⁰ ebd., S. 679.

¹¹¹ ebd., S. 693.

rait cru le plus désespérément malades se portent bien. O la bonne voie pour être heureux en ce monde et en l'autre!¹¹²

Wer an Gott denkt, hat ein schlechtes Gewissen – und ist vielleicht verdammt, wenn er trotzdem Übel tut. Wer gar nicht an ihn denkt, für den ist alles rein und daher nicht sündig, und deshalb ist ihm der Himmel sicher.

Der junge Fragesteller ist begierig zu erfahren, auf welche Weise die Sünden im einzelnen nach der jesuitischen Kasuistik entschuldigt werden können, d.h. a priori, so daß man sie doch begehen kann. Er gesteht, daß ihm die Einhaltung des Fastengebotes beträchtliche Schwierigkeiten mache. Der Jesuit ist gerührt, schlägt in seinen Büchern nach und findet schließlich auch etwas Passendes. Ob sein junger Freund etwa nicht einschlafen könne, ohne vorher soupiert zu haben? – Ja.

Je suis bien aise (...) d'avoir trouvé ce moyen de vous soulager sans péché: (...) venez à la bibliothèque.¹¹³

Der Retter ist Escobar. Bei ihm steht es schwarz auf weiß geschrieben:

Celui qui ne peut dormir s'il n'a soupé, est-il obligé de jeûner? Nullement.¹¹⁴

Und auch für den Fall, daß man durch eine Umstellung der Mahlzeiten das Fastengebot doch einhalten könnte, aber nicht gern möchte, gibt es eine Bestimmung bei Escobar:

On n'est point encore obligé à jeûner; car personne n'est obligé à changer l'ordre de ses repas.¹¹⁵

Ich möchte hier anmerken, daß die Zitate keineswegs erfunden, sondern echt sind. Pascals Gegner haben vergeblich versucht, ihm pure Erfindungen nachzuweisen. Arnauld und Nicole hatten ihn gut beliefert, und er selbst war nicht gewillt, sich Blößen zu geben.

Das Fastenthema wird im neunten Brief mit der Erörterung des Gebots der Mäßigung im Essen und Trinken weitergeführt. Der Fragesteller bekennt, daß er wie so viele Zeitgenossen der Freude an opulenten Mahlzeiten huldigt. Was ist da zu machen? Dafür gibt wieder Escobar Auskunft, der seinerseits sich auf seinen Confrater Sanchez beruft:

Est-il permis de boire et de manger tout son saoul sans nécessité, et pour la seule volupté? Qui certainement, selon Sanchez, pourvu que cela ne nuise point à la santé, parce qu'il est permis à l'appétit naturel de jouir des actions qui lui sont propres (...) ¹¹⁶

Der lateinische Urtext aus Sanchez schließt sich an. Das läßt sich hören! Der Fragesteller ist entzückt:

¹¹² ebd., S. 695 f.

¹¹³ ebd., S. 707.

¹¹⁴ ebd., S. 708.

¹¹⁵ ebd., S. 708.

¹¹⁶ ebd., S. 759.

O mon Père! lui dis-je, voilà le passage le plus complet et le principe le plus achevé de toute votre morale, et dont on peut tirer d'aussi commodes conclusions. Eh quoi! la gourmandise n'est donc pas même un péché véniel?¹¹⁷

Hier muß der freundliche Jesuit indessen enttäuschen: denn bei Escobar steht geschrieben, daß die Völlerei immerhin doch in dem Augenblick zu einer läßlichen Sünde wird, wenn man sich übergeben muß:

(...) si quis se usque ad vomitum ingurgitet.¹¹⁸

Die bisher angeführten Beispiele zeigen einen Pascal, der seine Gegner durch den Kakao zieht, in einer Art von grimmiger Heiterkeit. An anderen Stellen wird die Ironie bissig und tödlich. Die Jesuiten haben sich für alle irgendwie denkbaren Fälle einen Ausweg zurechtgelegt. So auch für den Fall, daß ein Ordensgeistlicher sich einmal seines Ordenskleides entledigt. Darauf steht nach päpstlicher Verordnung die Exkommunikation. Bei den Jesuitenvätern wird Ausschau gehalten, wie man darum herumkommt:

En quelles occasions un religieux peut-il quitter son habit sans encourir l'excommunication?¹¹⁹

Unter den Fällen, die ihn von der Exkommunikation befreien, ist auch der etwas ungewöhnliche Fall aufgezählt, daß der geistliche Herr auf Diebstahl ausziehen oder in ein Bordell gehen will. Der Fragesteller glaubt, nicht mehr recht zu hören, aber er bekommt es schwarz auf weiß gezeigt, sogar zweimal aus verschiedenen kompetenten Schriften:

Sie habitum dimittat ut furetur occulte, vel fornicetur (...)

und:

Ut eat incognitus ad lupanar.¹²⁰

Die Erklärung ist einfach: würde ein Geistlicher bei solchen Taten überrascht und auf Grund seiner Kleidung als Geistlicher erkannt, dann wäre dies ein Skandal. Besser also ist es, ihn für solche Fälle von der Strafe der Exkommunikation zu befreien und ihm Zivil zu gestatten.

Mit dem sechsten Brief beginnt die Auseinandersetzung mit der molinistischen Probabilitätstheorie. Ein Mönch, der seinem Superior nicht gehorchen will, ist nicht schuldig, wenn er seine Meinung für *probablement* richtig hält. Zwar ist objektiv das Verlangen des Superiors *plus probable*, während die Gehorsamsverweigerung des Untergebenen nur *probable* ist – aber es besteht zwischen beiden Meinungen

¹¹⁷ ebd., S. 759 f.

¹¹⁸ ebd., S. 760.

¹¹⁹ ebd., S. 716.

¹²⁰ ebd., S. 717.

kein essentieller, sondern nur ein relativer Unterschied. Der Mönch ist also »probabiliter obligatus, et probabiliter deobligatus«. ¹²¹

Der Fragesteller erkundigt sich, ob die Jesuiten denn auch für andere Abhängige so barmherzige Entschuldigungen bereithielten und nicht etwa nur für die Geistlichkeit. Darauf antwortet ihm sein Gesprächspartner mit dem schon erwähnten Beispiel des Dieners, der seinem Herrn beim Fensterln die Leiter halten muß.

Die Probabilitätsfrage wird im achten Brief wieder aufgenommen, und zwar als Rechtfertigung der aktiven und passiven Bestechung der Justiz:

Un juge peut-il, dans une question de droit, juger selon une opinion probable, en quittant l'opinion la plus probable? ¹²²

Die Antwort lautet: wenn die *opinion probable* gut bezahlt wird, kann sie der *opinion la plus probable* vorgezogen werden. Das wirkliche Motiv für diese Kasuistik sieht Pascal im politischen Bündnis zwischen Justiz und Jesuiten:

Car vous leur donnez par là le même pouvoir sur la fortune des hommes que vous vous êtes donné sur les consciences. ¹²³

Im neunten Brief attackiert Pascal die berüchtigte Lehre von der *reservatio mentalis*, die nun in der Tat kein Prachtstück in der Geschichte jesuitischer Moraltheologie darstellt. Gewährsmann ist Sanchez: man kann beschwören, eine Handlung nicht begangen zu haben, obwohl man sie tatsächlich begangen hat. Man muß nur beim Schwören im Geiste hinzusetzen, daß man es nicht an diesem oder jenem Tag getan hat.

Comment! mon Père, et n'est-ce pas là un mensonge, et même un parjure? Non, dit le Père: Sanchez le prouve au même lieu, et notre Père Filiutius aussi, tr. XXV, ch. XI, n. 331; parce, dit-il, que *c'est l'intention qui règle la qualité de l'action*. Et il y donne encore, n. 328, un autre moyen plus sûr d'éviter le mensonge. C'est qu'après avoir dit tout haut: *Je jure que je n'ai point fait cela*, on ajoute tout bas: *aujourd'hui*, ou qu'après avoir dit tout haut: *Je jure*, on dise tout bas: *que je dis*, et que l'on continue ensuite tout haut: *que je n'ai point fait cela*. Vous voyez bien que c'est dire la vérité. ¹²⁴

Vom elften Brief ab gibt Pascal, wie schon erwähnt, die Fiktion des Dialogs und damit auch die Form des Dialogs auf. Inzwischen ist er von seinen Gegnern, wie zu erwarten, heftig angegriffen worden. Sie werfen ihm vor, heilige Dinge lächerlich gemacht zu haben. Pascal schlägt zurück mit wichtigen Sätzen, die man auch heute manchem eifernden Zensor, der den Angriff auf die Vertreter und die Mißbräuche der Religion mit dem Angriff auf die Religion selbst verwechselt, ins Stammbuch schreiben möchte.

Quoi! mes Pères, les imaginations de vos auteurs passeront pour les vérités de la foi, et on ne pourra se moquer des passages d'Escobar, et des décisions si fantas-

¹²¹ ebd., S. 723.

¹²² ebd., S. 741.

¹²³ ebd., S. 741.

¹²⁴ ebd., S. 760.

ques et si peu chrétiennes de vos autres auteurs, sans qu'on soit accusé de rire de la religion? (...) En vérité, mes Pères, il y a bien de la différence entre rire de la religion et rire de ceux qui la profanent par leurs opinions extravagantes.¹²⁵

Er appelliert an das Urteilsvermögen der *honnêtes gens*:

Qu'ils considèrent donc devant Dieu combien la morale que vos casuistes répandent de toutes parts, est honteuse et pernicieuse à l'Eglise, combien la licence qu'ils introduisent dans les moeurs est scandaleuse et démesurée.¹²⁶

Im sechzehnten Brief, bemerkenswert durch sein offenes Bekenntnis zu Port-Royal und das Pathos der Anklage, schreckt Pascal nicht vor Injurien zurück:

Vous êtes donc des imposteurs, mes Pères (...)¹²⁷

Er entlarvt die planmäßige Verketzerung, welche die Solitaires durch die Jesuiten erfahren müssen:

Voilà ce que c'est, mes Pères, d'avoir des Jésuites par toute la terre. Voilà la pratique universelle que vous y avez introduite et que vous y voulez maintenir. Il n'importe que les tables de Jésus-Christ soient remplies d'abominations, pourvu que vos églises soient pleines de monde.¹²⁸

Jeder Abschnitt beginnt mit einem Hieb:

Vous me faites pitié, mes Pères. Faut-il vous expliquer cela davantage? N'entreprenez donc plus de faire les maîtres. Vous n'avez ni le caractère ni la suffisance pour cela.¹²⁹

Hätten die Jesuiten einen ebenbürtigen Gegner hervorgebracht, es wäre eine wahre Pracht. Aber diesem Stil war niemand gewachsen. Die zahlreichen Verteidigungsschriften der Jesuiten blieben ohne jeden Eindruck. Sie erreichten zwar, daß Rom die *Lettres provinciales* bereits 1657 verdamnte und daß 1660 in Paris eine von Nicole angefertigte lateinische Übersetzung öffentlich verbrannt wurde – der Erfolg war jedoch nur, daß die *Lettres provinciales* weiterhin in aller Hände waren. Sie wurden zu einem Schlag, von dem sich die *Societas Jesu* bis heute noch nicht völlig erholt hat, denn bis in die jüngste Zeit bieten sie ein ganzes Arsenal von Waffen gegen die spezifischen Formen, mit denen sich, die Jesuiten in der Welt engagieren. Die antijesuitische Welle, die von Pascals Streitschrift ausging, zwang schließlich die Kirche selbst zum Einschreiten. Als 1773 eine päpstliche Bulle den Orden aufhob, gehörte zu den wichtigsten Begründungen für diesen Schritt diejenige, daß die kasuistische Moral in der religiösen Praxis verhängnisvolle Folgen zeitigte.

¹²⁵ ebd., S. 779 f.

¹²⁶ ebd., S. 785.

¹²⁷ ebd., S. 847

¹²⁸ ebd., S. 854.

¹²⁹ ebd., S. 856, S. 859.

Pascal hat sich sehr wohl gehütet, den Patres selbst eine laxe Moralpraxis vorzuwerfen. Seine Polemik spitzt sich vielmehr darauf zu, daß sie das menschliche Gewissen unter willfährigem Eingehen auf die Schwächen des Fleisches unter die Herrschaft Roms zwingen wollen.

Er denunziert die Kasuistik als eine Herrschaftsmethode im Zeichen verführerischen Nachgebens, das an den wahren Prinzipien der christlichen Moral Verrat begeht und somit im Tiefsten unchristlich ist. Pascal ist einseitig bis zur offenen Ungerechtigkeit, aber er trifft die entscheidenden Schwächen, und er tut dies mit der Überzeugungskraft, welche der intransigente reformatorische Ernst jederzeit bewirken muß. Das ist freilich nicht der einzige und nicht der ausschlaggebende Grund für den kaum vorstellbaren Erfolg der *Lettres provinciales*.

Die wahre Ursache dieser Wirkung ist darin zu suchen, daß erstmals eine theologische Streitfrage, die an die Lebensproblematik der Gesellschaft der französischen Klassik rührte, mit literarischen Mitteln in die öffentliche Diskussion geworfen wurde, und zwar in einer Sprache, in deren Eigenschaften diese Gesellschaft den adäquaten Ausdruck ihrer kulturellen Aspirationen erkennen mußte. Pascals Sprache ist die Sprache des *honnête homme*, der gebildeten Gesellschaft von *la cour et la ville*; es ist die ideale Sprache der gehobenen Konversation, realisiert im lebendigen Dialog, frei von jeder fachsprachlichen Pedanterie trotz der schwierigen theologischen Probleme. Der verworrene Theologenstreit wurde dem Urteil der *raison* unterworfen, in einer Präzision des *mot juste* und des *mot propre*, die auf die Gesellschaft der französischen Klassik wie eine Offenbarung wirkte. Der *bon sens*, die gemeinsame Urteilsbasis der neutralisierten Gesellschaft, bemächtigte sich hier gleichsam der strittigen Voraussetzungen der eigenen veränderten Lebensgrundlage.

Es ist kein Zufall, daß die Jansenisten in ihren Schriften eine ausgesprochene Affinität zum Cartesianismus erkennen lassen. Auch die kritische Auseinandersetzung Pascals mit Descartes kann darüber nicht hinwegtäuschen. Die neue Selbstgewißheit, die Descartes für den Menschen durch das *Cogito ergo sum* begründete, erstellte die Basis für eine rationale Beurteilung der Dinge. Die Bewältigung der Welt durch das Denken tritt an die Stelle der verlorenen Bewältigung im realen gesellschaftlichen Sein. Pascals Stil ist der Stil der Evidenz des kritischen Selbstbewußtseins. Er hat sich in den *Lettres provinciales* zusätzlich eines raffinierten Verfahrens bedient, das von der *Satire ménippée*, einer religiös-politischen Streitschrift des 16. Jahrhunderts entlehnt sein dürfte: er läßt die Gegner für sich selbst sprechen, und das ist dann das Schlimmste, was ihnen passieren kann: ihre Verteidigung wird dadurch zur Selbstentblößung, ja Selbstanklage.

Natürlich fühlten sich die Weltkinder, die Pascals Kampfschrift bejubelten, in der Lebenspraxis unter einer jesuitischen Führung ungleich wohler als unter jansenistischer Direktion. Die jansenistische Kritik am Molinismus verrät ja in der Tat auch eine rigoristische Blindheit gegenüber der Notwendigkeit einer gewissen Anpassung der christlichen Moralvorschriften an die geschichtlichen Veränderungen der Gesellschaft.

Was indessen skandalös war, war die doppelbödige Moral des Molinismus, der erstmals dem großen Publikum enthüllte Rattenschwanz von kasuistischen Entschuldigungen, die es erlaubten, nach dem Austritt aus dem Gotteshaus und dem

Empfang der Sakramente unbeschwert weiter zu sündigen; ferner die mit Vehemenz enthüllte Absicht der Jesuiten, durch sanften Gewissenszwang die Menschen der Herrschaft Roms zu unterwerfen – eine Absicht, die auch beim gallikanisch gesinnten Säkularklerus Frankreichs Widerstand hervorrief.

Pascals *Lettres provinciales* hatten theologische Fragen in die öffentliche Diskussion geworfen, deren Problematik als Theologenstreit bisher dem Laien unzugänglich gewesen war, aber doch aus der gleichen Situation erwachsen war, welche die Welt der Laien selbst und die Thematik ihrer Literatur mitbestimmt. Ich komme daher noch einmal auf die Gnade, auf Racine und Phèdre zurück.

»Phèdre« – eine jansenistische Tragödie?

Die Diskussion der Frage, ob Racines *Phèdre* eine vom Jansenismus geprägte Tragödie sei oder nicht, hat die Literaturhistoriker bis heute beschäftigt, ohne daß eine Einigung erzielt worden wäre. Diese Frage ist keineswegs müßig, denn es gilt nicht nur, ein wichtiges Stadium in der Entwicklung Racines aufzuhellen; es gilt nicht nur, das Verhältnis zwischen antiker Mythologie bzw. tragischem Geist des antiken Dramas und christlicher Thematik zu bestimmen, sondern auch den Sinn von Racines fraglos größtem Bühnenwerk zu entschlüsseln.

Die Gegner dieser Auffassung haben wieder Auftrieb bekommen, nachdem von Henri Busson¹³⁰ nachgewiesen worden war, daß gerade diejenigen Verse der *Phèdre*, die im Sinne des Jansenismus gedeutet werden können, direkt Euripides entnommen sind. Die gleiche Folgerung, Racines Werk erscheine nur dort jansenistisch, wo er bei der antiken Tragödie Anleihen macht, zieht Antoine Adam in seiner *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. Diesmal erscheint als Gebender jedoch nicht Euripides, sondern Seneca:

(...) n'est-il pas significatif que de tous les vers de la tragédie, ceux qui pourraient nous paraître les plus visiblement inspirés par le Jansénisme, soient précisément la traduction d'un développement de Sénèque?¹³¹

Ob nun Euripides oder Seneca die Quelle ist, wenn Racine sich bei den Entlehnungen von seinen Vorbildern vorwiegend an solche Verse hält, in welchen man einen dem Jansenismus ähnlichen Geist erkennen kann, dann ist eben das Prinzip dieser Selektion vom Jansenismus selbst inspiriert. Und selbstverständlich kann es für die Beurteilung nicht genügen, sich auf einzelne Verse, und seien sie noch so charakteristisch, zu stützen, sondern es müssen die Haltungen und Charaktere der Personen, ihr Handeln, die Thematik, kurz das ganze Stück in Betracht gezogen werden.

Schon der sechzehnjährige Racine hat während seiner Plutarch-Lektüre seinen griechischen Text mit Randnotizen versehen, die eindeutig auf den religiösen De-

¹³⁰ Henri BUSSON, *La religion des classiques*, Paris 1948.

¹³¹ Antoine ADAM, op. cit., Bd. 4, S. 371.

terminismus Port-Royals hinweisen. So liest man dort von seiner Hand: *Grâce, grâce suffisante, De libero arbitrio, cela est semi-pélagien, Providence, Dieux auteurs des maux, Grace: les hommes n'ont point d'autres sentiments que ceux que Dieu leur donne, Péché originel* usw.

Wir dürfen wohl Karl Vosslers Meinung zustimmen:

Unverkennbar, ja unabweisbar sprang ihm aus Aischylos, Sophokles und Euripides die Tragödie der Gnadenwahl entgegen, am unverhülltesten, versteht sich, aus Euripides, als dem ernstesten und finstersten, dem τραγικώτατος, der wie kein anderer den Deus ex machina, den unberechenbaren Gott und den zerrütteten Menschen auf die Bühne zu rufen weiß. Racines Vorliebe für Euripides kann, wie mir scheint, nicht anders erklärt werden als aus Racines Eingenommenheit für den Gedanken der Gnadenwahl und der damit innig verbundenen erbsündlichen Gebrochenheit des Menschen.¹³²

Man gewinnt bei der Lektüre der *Phèdre* noch mehr als bei anderen Stücken Racines den Eindruck, daß die Verdammung der tragischen Personen durch eine grausame Gottheit mit ihrem Tod noch nicht zu Ende ist, daß es keine Erlösung gibt, weil es für den Gnadelosen auch keine Umkehr gibt. Diesen Eindruck hat Jean Giraudoux gültig formuliert und durch den Vergleich mit Corneille ergänzt:

Dans l'enfer de Racine, toutes les ombres de ses héros se retrouvent après leur mort avec des passions terriblement intactes et peuvent reprendre aussitôt entre ombres leur lutte obstinée, tandis qu'on sent la querelle du Cid et de Chimène conclue là haut à leur grande satisfaction, et qu'Horaces et Curiaces se reçoivent les mains tendues.¹³³

Das Verdammungsurteil des jansenistischen Gottes, der die Menschen, die er nicht auserwählt, zwar mit der Erkenntnis der Sündhaftigkeit ihres Tuns ausstattet, aber nicht mit der Fähigkeit, diesem Tun zu widerstehen, dieses Urteil konnte Racine in der griechischen Tragödie vorgebildet finden, wo eine unentrinnbare Fatalität über den tragischen Personen lastet, von der Feindschaft her, mit der die Götter sie verfolgen, wie schon ihre Vorfahren und wie sie auch ihre Nachfahren verfolgen werden. Es wird jetzt deutlich, welche Funktion die griechische Mythologie in der Tragödie Racines erfüllt. Und sie ist nirgends von einer solch atmosphärischen Dichte, von einer solchen Omnipräsenz im Leben der Personen wie in *Phèdre*. Nachdem wir den Inhalt der Auseinandersetzung zwischen Jansenisten und Jesuiten bereits kennengelernt haben, vor allem die Divergenzen in der Auffassung des Verhältnisses von Gnade und freiem Willen, fällt es nicht schwer zu verstehen, was Racine meint, wenn er im Vorwort seiner großen Tragödie von *Phèdre* sagt:

(...) [elle] n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir,

¹³² Karl VOSSLER, op. cit., S. 154.

¹³³ Jean GIRAUDOUX, »Racine«, in: *Nouvelle Revue Française* 33 (1929), S. 746.

elle en parle avec une confusion qui fait bien voir *que son crime est plutôt une punition des Dieux qu'un mouvement de sa volonté.*¹³⁴

Das ist vorsichtig ausgedrückt, und Racine hatte Grund dazu. Es konnte auch nicht gesagt werden, warum und vor allem wofür die Götter Phädra bestrafen, denn die Frage nach dem Warum der Gnadenwahl des jansenistischen Gottes ist nicht zu beantworten. Auf der mythologischen Ebene erscheint es als unerbittliche Verfolgung eines bestimmten Geschlechts durch die Götter, wobei eben der einzelne Betroffene ohne Schuld ist.

Wer jetzt noch an dem jansenistischen Charakter von Phèdre zweifeln möchte, der sei an den Schluß des Vorworts erinnert. Racine beruft sich darauf, daß das Theater der Antike eine Schule der Tugend gewesen sei und daß seine eigene Tragödie sich in diese große Tradition stelle. Er fährt fort:

Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur pitié et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.¹³⁵

Es gibt keinen Zweifel darüber, daß mit jenen »personnes célèbres par leur pitié et par leur doctrine« die *Solitaires* von Port-Royal gemeint sind und daß *Phèdre* die Versöhnung Racines mit seinen jansenistischen Lehrern bringt. Nach dem Gesagten dürfen wir sicher sein, daß Racines Weltbild in *Phèdre* ein willentlich jansenistisches ist. Das heißt nun noch keineswegs, daß Racine etwa einfach auf der Bühne den Jansenismus propagieren wollte. Racine war kein Jansenist mit allen Konsequenzen, aber er war ein Weltkind und ein Literat, der, weil er ein künstlerisches Genie war, die innere Problematik seiner Zeit, für welche er durch seine Erziehung in Port-Royal vorbereitet war, zutiefst erlebt hat – gerade im Zusammenstoß zwischen dem Wesen und dem Sein, dem Bewußtsein und der Wirklichkeit. Lucien Goldmann schreibt mit Recht:

Un janséniste conséquent n'aurait pas écrit des tragédies et, inversement, un homme intégré dans le monde, acceptant intellectuellement et affectivement les valeurs intramondaines, n'aurait pas écrit des *tragédies*.¹³⁶

Weder die eine Position, die des *Solitaire* von Port-Royal, noch die andere, die des puren höfischen Weltkindes, hätte die Tragödien Racines ermöglicht. Und genau dasselbe gilt ja für das Publikum, in dem Anhänger und Feinde Port-Royals vereint waren und auf dessen Zustimmung Racine gleichwohl zählen durfte, als er seiner Überzeugung Ausdruck gab, *Phèdre* sei sein bestes Werk.

Goldmann hat die These aufgestellt, daß der eigentliche Träger des tragischen Weltbilds in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die *noblesse de robe* sei. Diese These stellte ihn jedoch vor das schwierige Problem, wie das gesamte Publikum von *la cour et la ville* an den Tragödien Racines Gefallen finden konnte.

¹³⁴ Jean RACINE, op. cit., Bd. I, S. 745.

¹³⁵ ebd., S. 747.

¹³⁶ Lucien GOLDMANN, op. cit., S. 416.

Goldmann hat die Untersuchungen von Auerbach und Krauss, deren Ergebnisse ich referiert habe, nicht zur Kenntnis genommen. Hätte er dies getan, dann hätte er zwar an seiner These von der *noblesse de robe* festhalten können, sich aber nicht mehr über die Zustimmung des weltläufigen Adels wundern müssen. Die Entscheidung der *noblesse de robe* für ein pessimistisches Weltbild nach der Fronde ist auch diejenige des Adels, wie immer auch dessen Haltung von der glanzvollen Statistenrolle am Hofe verschleiert sein mag. Goldmanns Deutungen verlieren durch diese Korrektur nichts von ihrem Wert. Meine folgenden Darlegungen zu *Phèdre* sind mit von ihm angeregt, ohne daß dabei auf den Beitrag der seitherigen Racine-Interpretationen verzichtet würde. Goldmann glaubt, im Jansenismus drei chronologisch aufeinander folgende Haltungen unterscheiden zu können und zu müssen:

- Eine gemäßigte, die – cartesianisch – an die menschliche Vernunft glaubt und meint, in der Welt leben zu können, auch ohne daß die Welt verändert wird.
- Die weltverachtende Haltung der strengen *solitaires*, die persönlich kompromißlose und
- die absolute Ablehnung der Welt, die den unüberbrückbaren Abgrund zwischen der religiösen Anforderung und dem Gesetz des Weltlebens aufreißt, die Position Pascals.

Dieses Dreierschema wendet Goldmann auf die Tragödien Racines an: in *Andromaque*, *Britannicus* und *Bérénice* sieht er *tragédies du refus*, Tragödien, in denen die Unmöglichkeit eines Ausgleichs zur Darstellung gelangt. *Bajazet*, *Mithridate* und *Iphigénie* bezeichnet Goldmann als *tragédies intramondaines*, als innerweltliche Tragödien, weil in ihnen demonstriert werden soll, daß ein Leben in der Welt und mit der Welt möglich ist. *Phèdre* dagegen ist allein dichterischer Ausdruck der dritten Position, derjenigen, die Pascals Haltung nahesteht. Sie ist nach Goldmann »la tragédie de l'espoir de vivre dans le monde sans concession, sans choix et sans compromis, et de la reconnaissance du caractère nécessairement illusoire de cet espoir.«¹³⁷ Man kann sehr wohl bezweifeln, ob diese Adäquation der drei Haltungen des Jansenismus und von drei Etappen der dichterischen Entwicklung Racines berechtigt ist. Richtig erscheint uns auf alle Fälle die Charakterisierung der *Phèdre* als einer »Tragödie der Hoffnung, in der Welt zu leben ohne Konzession, ohne Alternative, ohne Kompromiß und der Erkenntnis, daß diese Hoffnung illusorisch ist«. Damit sind in stringenter Weise der Konflikt und das Thema dieser Tragödie bezeichnet. Und damit sind bereits auch der Charakter und das Schicksal Phädras definiert.

Es ist allen Racine-Interpreten aufgefallen, daß die Protagonistin dieser Tragödie, *Phèdre*, in einer bisher unerhörten Weise die Szene beherrscht, daß sie alle anderen Figuren sozusagen nicht bloß auf den zweiten, sondern auf einen dritten Rang verweist. Die Darstellerin der *Phèdre* hat rund fünfhundert Verse zu bewältigen und dies stets in äußerster Exaltation, in permanenter Krise. Sie steht – bereits szenisch-strukturell betrachtet – ganz allein gegen eine Welt, denn auch ihre Amme und Vertraute gehört zu der Welt, die eine Gegenwelt ist, auch und gerade wo sie Kompromisse vorschlägt. *Phèdre* repräsentiert, wie Goldmann nahelegt, den *juste*

¹³⁷ ebd., S. 421.

pécheur, den gerechten Sünder Pascals. In dem Oxymoron ist ihre Tragik beschlossen, und diese Tragik, erwachsen aus der geschichtlichen Bedingtheit der Auseinandersetzungen des 17. Jahrhunderts, weitet sich in Racines Tragödie zu einem universellen menschlichen Drama: Phèdre ist die eigentlich menschliche Gestalt, deren Absolutheitsanspruch am Gesetz der Welt scheitert und dieses Scheitern als fatales Schicksal erlebt. Um dies deutlich zu machen, gehen wir aus von der gegenseitigen Durchdringung von antiker Fatalität und christlich-jansenistischer Konzeption der Gnadenwahl.

Racines Vers- und Sprachkunst hat – darin sind sich alle Beurteiler einig – in *Phèdre* ihren Gipfel erreicht. Zu den berühmtesten, meistzitierten Versen gehört der folgende:

La Fille de Minos et de Pasiphaé. (I, 1)

Er gilt als ein Modellfall der *poésie pure*. Es gibt wenige Verse der Weltliteratur, über die soviel geschrieben wurde. Eine rhythmische, lautliche, musikalische Schönheit scheint eine Sinndeutung des Inhalts überflüssig zu machen. Der mythologische Zusammenhang jedoch legt es nahe, daß diesem Vers auch eine Bedeutung zukommt. Soziologisch orientierten Literarhistorikern wird – nicht immer ganz zu Unrecht – ein Mangel an ästhetischer Sensibilität vorgeworfen. Und doch ist es gerade Lucien Goldmann, der in diesem Vers die ästhetische Einheit dreier Schichten erkannte. Das Widerspiel von i, o, a und é vereinigt auf der akustisch-phonetischen Ebene die Gegensätze, die auf der Ebene der Bedeutung die Gegensätze von Himmel und Hölle sind – christlich. Diese letztere Ebene wird mythologisch konstituiert durch Minos, den antiken Höllenrichter, Vater Phädras, und durch Pasiphaë, ihre Mutter, durch die sie Nachfahrin des Sonnengottes Helios ist, Himmel und Hölle vereinigend. Minos, ihr Vater, ist von dessen Vater, dem Götterkönig Zeus, als Sachwalter der Gerechtigkeit zum Richter des Hades eingesetzt. Göttlicher Abkunft zwar, ist Phèdre doch, wie ihr ganzes Geschlecht, der Rache der Göttin Venus ausgesetzt. Und von Anfang an ist sie sich dieses Verhängnisses bewußt. Die Enkelin der Sonne erkennt im Licht ihres Bewußtseins, daß die Nacht der Hölle auf sie wartet:

Soleil, je te viens voir pour la dernière fois. (1, 3)

Und im vierten Akt, sechste Szene, in ihrer schlimmsten Stunde, da sie von Hippolytes Liebe zu Aricie erfahren hat, da die rasende Eifersucht sie quält, da sie in Gefahr ist, alle Skrupel zu verlieren und zur Verbrecherin zu werden, da erinnert sie sich, daß Zeus ihr Urahn, Helios ihr Ahn und Minos ihr Vater ist:

Misérable! et je vis? et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil dont je suis descendue?
J'ai pour aïeul le père et le maître des Dieux;
Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.
Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale (...)

Minos, ihr Vater, wird ihre Höllenqual bestimmen müssen:

Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau.
Pardonne. *Un Dieu cruel* a perdu ta famille:
Reconnais sa vengeance aux fureurs de ta fille. (IV, 6)

Un Dieu cruel heißt es – seltsam: Racine scheint plötzlich vergessen zu haben, daß die grausame Verfolgerin ja Venus ist, die den Untergang von Phèdres Geschlecht geschworen hat:

O haine de Vénus! O fatale colère! (...)
Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je péris la dernière, et la plus misérable. (I, 3)

Phèdre ist verdammt: die *fureurs* ihrer *passion*, von Venus eingepflanzt, sind unüberwindlich. Als Enkelin des Zeus und des Sonnengottes hat sie die volle Bewußtseinsklarheit über diesen Sachverhalt und verabscheut die Schuld, die sie unverschuldet eingeht:

J'ai conçu pour mon crime une juste terreur;
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.
Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une flamme si noire (...) (1,3)

Ihr Wille, sich dem Schicksal zu entziehen, bezeugt in der Flucht vor Hippolyte, ist ohnmächtig. Sie wird schuldig, weil ihr die Kraft des Widerstandes durch die Götter versagt wird. Nichts kann grausamer sein, als ohne Schuld schuldig zu werden. Aber – und das ist für das Verständnis wichtig – ihre unüberwindliche, weil determinierte Leidenschaft, bewahrt das Ideal einer Reinheit und einer Absolutheit, die vom Gegenstand der Liebe selbst furchtbar enttäuscht wird. In Hippolyte liebt Phèdre einen Mann, von dem sie glaubt, daß ihn, den Liebling der Diana, keine irdische *passion* je berührt hat. Aus dieser Unbeflecktheit bezieht Phèdre die moralische Rechtfertigung ihrer eigenen Leidenschaft. Als sie erfährt, daß Hippolyte seinerseits eine andere liebt, daß er überhaupt liebt, ist diesem Anspruch auf Reinheit und Absolutheit der Boden entzogen. Die Liebe enthüllt sich furchtbarerweise definitiv als fataler Trieb, den Venus zu ihrer Verderbnis dekretiert hat. Phèdre könnte, nachdem Hippolyte und Oenone tot sind, einen Kompromiß mit der Welt schließen. Ihr Gatte Theseus wäre bereit dazu; er will die Augen vor der finsternen Wahrheit verschließen. Aber Phèdre, deren totaler Anspruch auf Selbstverwirklichung gescheitert ist, sühnt die Schuld, die sie durch diesen Anspruch einging, weil die Welt nicht für ihn geschaffen ist, durch einen Tod, mit dem sie die ursprüngliche Reinheit ihres Wollens wiederherstellen will:

Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient toute sa pureté. (V, dern.)

Die Götter freilich – oder übertragen: der jansenistische Gott – sehen ungerührt der menschlichen Tragödie zu. Und die Welt geht, kaum erschüttert durch das Schauspiel der tragischen Gnadelosigkeit, zur Tagesordnung über Theseus, der von den Göttern begünstigte Monstrenbesieger und Schürzenjäger, versucht bis zum letz-

ten Augenblick, die Augen vor der Bedrohung seiner wohlgeordneten Welt zu verschließen. Nach dem Tod des Sohnes konzidiert er, obwohl die Wahrheit ahnend, seiner Gemahlin:

Jouissez de sa perte, injuste ou légitime.
Je consens que mes yeux soient toujours abusés.
Je le crois criminel, puisque vous l'accusez.
Son trépas à mes pleurs offre assez de matières,
Sans que j'aïlle chercher d'odieuses lumières,
Qui ne pouvant le rendre à ma juste douleur,
Peut-être ne feraient qu'accroître mon malheur. (V, dern.)

Die Hoffnung des Theseus, daß ihm die Enthüllung der Wahrheit und eine noch tiefere Störung seines Weltbilds erspart bleiben, wird durch das Geständnis der sterbenden Phädra zunichte gemacht. Aber auch jetzt noch beherrscht ihn der Wunsch, den Mantel des Schweigens über das tragische Geschehen auszubreiten:

D'une action si noire
Que ne peut avec elle [Phèdre] expirer la mémoire! (V, dern.)

Das ist der bemerkenswerte Kommentar eines Ehegatten zum Tod von Sohn und Frau. Es gilt, den status quo einer vermeintlichen Harmonie wiederherzustellen, die grausige Wahrheit der Gnadelosigkeit und der Verzweiflung über diese Gnadelosigkeit zu vertuschen. So schließt Racines *Phèdre* mit dem Sieg einer die Tragik ignorierenden Welt über die tiefere Wahrheit der individuellen Tragik, die als solche kein Entrinnen kennt, weil sie von einem unerbittlichen, grausamen Gott verhängt worden ist.

Bibliographie

1. Gesamtdarstellungen, Bibliographien, Forschungsberichte

- ADAM, A.: *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris 1946-1957 (5 Bde.).
- DERS.: *L'âge classique I. 1624-1660*, Paris 1968 (Litt. Franc., coll. dirig. p. C. Pichois).
- ARBOUR, R.: *L'ère baroque en France (1585-1643). Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*. Genève 1977-1980.
- BUCK, A. (Hrsg.): *Renaissance und Barock*, Frankfurt a. M. 1972 (2 Bde.) (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. 9 und 10).
- BÉNICHOU, P.: *Morales du grand siècle*. Paris 1967.
- CABEEN, D. C., BRODY, J.: *Critical Bibliography of French Literature, III: The Seventeenth Century*, Syracuse Univ. Press. 1961.
- CASTEX, P.-G., SURER, P. et BECKER, G.: *Manuel des études littéraires françaises, XVII^e siècle*, Paris 1966.
- CHASSANG, A. et. Senninger, Ch.: *Recueil de textes littéraires français, XVII^e siècle*, Paris 1966.
- CIORANESCU, A.: *Bibliographie de la littérature française au XVII^e siècle*, 1965-1966 (3 Bde.).
- CLARAC, P.: *L'âge classique II, 1660-1680*, Paris 1969 (Litt. Franç., coll. dirig. p. C. Pichois).
- GRENTE, G.: *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle*, Paris ²1954.
- Loos, E.: Die französische Literatur des 17. Jhs. Ein Forschungsbericht (1937-1957), in: *Deutsche Vierteljahresschr. für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 32 (1958), 445-469.
- Mongrédien, G.: *La vie littéraire au XVII^e siècle*, 1947.
- Moore, W. G.: *French Classical Literature: An Essay*, Oxford 1961.
- MORNET, D.: *Histoire de la littérature française classique*, Paris 1940.
- SAULNIER, V.-L.: *La littérature du siècle classique*, Paris ⁸1967.

2. Ideengeschichte, religiöse Bewegungen, Libertinismus

- ABERCROMBLE, N.: *Origins of jansenisme*, Oxford 1936.
- ADAM, A.: *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris 1935.
- DERS.: *Sur le problème religieux dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris 1964.

- DERS.: *Du mysticisme à la révolte. Les jansenistes du XVII^e siècle*, Paris 1968.
- ALBERTINI, R. v.: *Das politische Denken in Frankreich zur Zeit Richelieus*, Marburg 1951.
- BADER, F.: *Die Ursprünge der Transzendentalphilosophie bei Descartes*, Bonn 1979.
- BÉNICHOU, P.: *Morales du grand siècle*, Paris 1948 (auch als Livre de poche).
- BLOCH, O.-R.: *La philosophie de Gassendi*, La Haye 1971.
- BREMOND, H.: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris 1929-1936 (12 Bde.).
- BUSSON, H.: *La pensée religieuse française de Charron à Pascal*, Paris 1933.
- CARIOU, M.: *L'atomisme. Gassendi, Bergson et Lucrèce*, Paris 1978.
- COGNEZ, L.: *La jansénisme*, Paris 1964.
- DAGENS, J.: *Bérulle et les origines de la restauration catholique (1576-1611)*, Paris 1952.
- LEVI, A.: *French Moralists. The Theory of the Passions, 1585 to 1649*. Oxford 1964.
- LUBAC, H.: *Augustinisme et Théologie Moderne*, Paris 1965.
- ORCIBAL, J.: *Les origines du Jansénisme*, Paris 1947-1948 (3 Bde.).
- DERS.: *Le cardinal de Bérulle, évolution d'une spiritualité*, Paris 1965.
- PINTARD, R.: *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, Paris 1943.
- RAYMOND, M.: Du Jansénisme à la morale de l'intérêt, in: *Mercure de France*, Juni 1957, 238-255.
- SCHNEIDER, G.: *Der Libertin. Zur Geistes- und Sozialgeschichte des Bürgertums im 16. und 17. Jahrhundert*, Stuttgart 1970.
- STROWSKI, F.: *François de Sales*, Paris ²1928.
- TAVENEUX, R.: *Jansénisme et politique*, Paris 1965.

3. Politische Geschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte

- AUERBACH, E.: *La Cour et la Ville*, in: E. AUERBACH, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951.
- BATTIFOL, L.: *La vie de Paris sous Louis XIII*, Paris 1932.
- BONNEY, R.: *Political Change in France under Richelieu and Mazarin*, Oxford 1978.
- BONNIN, B.: *La France au XVII^e siècle*, Paris 1969.
- BORKENAU, F.: *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild. Studien zur Geschichte der Philosophie der Manufakturperiode*, Darmstadt 1971 (Reprint d. Ausgabe Paris 1934).
- BRAUDEL, F.: *Civilisation, Economie et Capitalisme XV^e-XVII^e siècle*, Bd. 1-3, Paris 1979.
- BRAUDEL, F. – LABROUSSE (Hrsg.): *Histoire économique et sociale de la France*, Paris 1976.
- BURCKHARDT, C. J.: *Richelieu*. 4 Bde., München 1933-1967.
- CHAUNU, P.: *La Civilisation de l'Europe classique*, Paris 1967.
- DEYON, P.: *Le mercantilisme*, Paris 1969.

- ELFAS, N.: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied und Berlin 1969.
- DERS.: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1 und 2, München 1969.
- FUNCK-BRENTANO, F.: *La Cour du roi soleil*, Paris 1937.
- GAXOTTE, P.: *La France de Louis XIV*, Paris 1946.
- GOUBERT, P.: *L'avènement du Roi-Soleil*, Paris 1961.
- HABERMAS, J.: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1976.
- KOSSELEK, R.: *Kritik und Krise*, Frankfurt/M. 1973.
- KOSSMANN, E.: *La Fronde*, Leyden 1964.
- LAVISSE, E.: *Louis XIV*, 2 Bde., Paris 1978.
- LEPENIES, W.: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1972.
- LEVRON, J.: *La vie quotidienne à la Cour de Versailles*, Paris 1965.
- MANDROU, R.: *Classes et luttes de classes au début du XVII^e siècle*, Florenz 1965.
- DERS.: *La France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1970.
- DERS.: *Introduction à la France moderne (1500-1640). Essai de psychologie historique*, Paris ²1977.
- MÉTHIVIER, H.: *Le siècle de Louis XIV.*, Paris 1971 (Que sais-je? 426).
- PERNOUD, R.: *Histoire de la bourgeoisie en France*, Paris 1962.
- RANKE, L. von: *Französische Geschichte vornehmlich im XVI. und XVII. Jahrhundert*. Ausgabe in zwei Bänden mit einer Einleitung von Otto VOSSLER, Stuttgart 1957.
- ROUPNEL, G.: *La Ville et la campagne au XVII^e siècle*, Paris 1955.
- TAPIÉ, V.-L.: *La France de Louis XIII^e et de Richelieu*, Paris 1967.
- THUAU, E.: *Raison d'État et pensée politique à l'époque de Richelieu*, Paris 1966.

4. Gattungs-, Begriffs- und Themengeschichte

- BRAY, R.: *La formation de la doctrine classique*, Paris 1953.
- DERS.: *L'art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans (1550-1700)*, Paris 1967.
- BUCK, A.: *Forschungen zur romanischen Barockliteratur*, Darmstadt 1980.
- BÜFF, R.: *Ruelle und Realität. Präziöse Liebes- und Ehekonzeptionen und ihre Hintergründe*, Heidelberg 1979 (Studia Romanica 35).
- BURCKHARDT, C. J.: Der Honnête Homme, in: C. J. BURCKHARDT, *Gestalten und Mächte, Reden und Aufsätze*, München o. J. S. 71 ff.
- CHARPENTRAT, P.: *Le mirage baroque*, Paris 1968.
- DUBOIS, C. G.: *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Paris 1973.
- FLOECK, W.: *Die Literarästhetik des französischen Barock*, Berlin 1979.
- FRANZ, A.: *Das literarische Porträt in Frankreich im Zeitalter Richelieus und Mazarins*, Leipzig 1905.
- FRIEDRICH, H.: Abendländischer Humanismus, in: H. FRIEDRICH, *Romanische Literaturen. Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1972, I, 1-17.
- FUMAROLI, M. (Hrsg.): *Critique et création littéraires en France au XVII^e siècle*, Paris 1968.

- JANIK, D.: *Geschichte der Ode und der »Stances« von Ronsard bis Boileau*, Bad Homburg 1968.
- KÖNIG, B.: *Die Begegnung im Tempel*, Hamburg 1960.
- KRAUSS, W.: Über die Träger der klassischen Gesinnung, in: W. KRAUSS, *Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1949.
- MACLEAN, J.: *Woman triumphant. Feminism in French literature 1610-1652*, London 1977.
- LEINER, W.: *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Heidelberg 1965.
- DERS.: *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature du dix-septième siècle*, Tübingen, Paris 1978.
- MAGENDIE, M.: *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté*, Paris 1925.
- DERS.: *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de l'Astrée au Grand Cyrus*, Genève 1932.
- MARTIN, H.-J.: *Livre, pouvoir et société à Paris au XVII^e siècle (1568-1701)*, Genève 1969 (2 Bde.).
- PABST, W.: Funktionen des Traums in der französischen Literatur des 17. Jhs., *ZFSL* 66 (1956), 154 ff.
- PELOUS, J. M.: *Amour précieux, amour galant. Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines (1657-1675)*, Paris 1980.
- PETRICONI, H.: Das neue Arkadien, in: *Antike und Abendland* 3 (1948), 187ff.
- PEYRE, H.: *Qu'est-ce que le classicisme?* Paris ²1965.
- PICARD, R.: *Les salons littéraires et la société française 1610-1789*.
- RAYMOND, M.: *Baroque et Renaissance poétiques*, Paris 1953.
- ROSS, W.: Die »précieuses« – Ihre Rolle in Gesellschaft und Literatur, in: *ZFSL* 67 (1956), 78-94.
- ROBINET, J.: *Le langage à l'âge classique*, Paris 1978.
- ROUSSET, J.: *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, Paris 1968.
- TAPIÉ, V.-L.: *Baroque et classicisme*, Paris 1967.
- THEILE, W.: Disparate Wirklichkeit und romaneskes Ereignis, in: W. THEILE, *Immanente Poetik des Romans*, Darmstadt 1980, S. 10-26.

5. Roman und Novelle

- BERGER, G.: *Die Gattung des komisch-satirischen Romans Frankreichs im 17. Jh. und seine Funktionen für das Primärpublikum*, Bielefeld 1979.
- COULET, H.: *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris 1967 (Collection U).
- DELOFFRE, F.: *La nouvelle en France à l'âge classique*, Paris 1967.
- GOEBEL, G.: *Zur Erzähltechnik in den »Histoires comiques« des 17. Jahrhunderts (Sorel, Furetière)*, Berlin 1965.
- HEIDENREICH, H. (Hrsg.): *Pikarische Welt, Schriften zum europäischen Schelmenroman*, Darmstadt 1969 (Wege der Forschung. 163).
- KOERTING, H.: *Geschichte des französischen Romans im XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1885.

KRÄMER, W.: *Kurzerzählungen und Novellen in den romanischen Literaturen bis 1700*, Berlin 1973.

LE BRETON, A.: *Le roman au XVII^e siècle*, Paris 1890, Repr. 1970.

MORAWE, B.: Der Erzähler in den »Romans comiques«, in: *Neophilologus* 47 (1963), 187ff.

NERLICH, M.: *Kunst, Politik und Schelmerei*, Frankfurt a. M. – Bonn 1969.

REYNIER, G.: *Le roman réaliste au XVII^e siècle*, Paris 1914.

STACKELBERG, J. von: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans*, München 1970.

WENTZLAFF-EGGEBERT, H.: *Der französische Roman um 1625*, München 1973.

WURZBACH, W. von: *Geschichte des französischen Romans, Bd. I: Von den Anfängen bis zum Ende des 17. Jhs.*, Heidelberg 1913.

6. Untersuchungen zu einzelnen Autoren

Descartes

CHEVALIER, J.: *Descartes*, Paris ²1923.

DAVIDSON, H. M.: Descartes and the Utility of the passions, in: *Rom. Review* 51 (1960), 15-26.

GOUHIER, H.: *Descartes. Essais sur le »Discours de la Méthode«, la métaphysique et la morale*, Paris 1973.

LAPORTE, J.: *Le rationalisme de Descartes*, Paris 1945.

LÖWITH, K.: *Das Verhältnis von Gott, Welt und Mensch in der Metaphysik von Descartes und Kant*, 1964.

ROMANOWSKI, S.: *L'illusion chez Descartes. La structure du discours cartésien*, Paris 1974.

RODIS-LEWIS, G.: *La morale de Descartes*, Paris 1962.

DERS.: *L'œuvre de Descartes*, Paris 1971.

Madame de Lafayette

ASHTON, H.: *Madame de La Fayette, sa vie et ses œuvres*, Cambridge 1922.

BEYERLE, D.: *Die »Princesse de Clèves« als Roman des Verzichts*, Diss. Hamburg 1956.

DÉDÉYAN, C.: *Madame de Lafayette*, Paris ²1965.

DOUBROVSKY, S.: La Princesse de Clèves: une interprétation existentielle, in: *La Table Ronde* 138 (1959), 36-51.

DURRY, M.-J.: Le monologue intérieur dans »La Princesse de Clèves«, in: *La littérature narrative d'imagination (Colloque de Strasbourg 23-25 avril 1959)*, Paris 1961, 87-96.

- FRANCILLON, R.: *L'Œuvre romanesque de Madame de Lafayette*, Paris 1973.
- FRIEDRICH, K.: Madame de La Fayette in der Forschung (1950-1965), in: *Romanistisches Jahrbuch XVII* (1966), 112-149.
- KÖHLER, E.: *Madame de Lafayettes »Princesse de Clèves«*. *Studien zur Form des klassischen Romans*, Hamburg 1959. Auch in KÖHLER, *Vermittlungen*, München 1976, 122-202.
- KUIZENGA, D.: *Narrative Strategies*, in »*La Princesse de Clèves*«, Kentucky 1976.
- LAUGAA, M.: *Lectures de Mme de Lafayette*, Paris 1971.
- MAGNE, E.: *Le cœur et l'esprit de Madame de Lafayette*, Paris 1927.
- NIDERST, A.: *La Princesse de Clèves, le roman paradoxal*, Paris 1973.
- PETRICONI, H.: Der Verzicht auf Liebe, in: *Romanistisches Jahrbuch XVI* (1965) 115-127. Auch in: H. PETRICONI, *Metamorphosen der Träume*, Frankfurt 1971, 99 ff.
- POULET, G.: Mme de La Fayette, in: G. POULET, *Études sur le temps humain*, Paris 1965.
- PINGAUD, B.: *Madame de La Fayette par elle-même*, Paris 1959.
- ROUSSET, J.: *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris 1962.
- RUSSO, P.: La polemica sulla »Princesse de Clèves«, in: *Belfagor* 16 (1961) 555-602; 17 (1962) 271-298, 385-404.
- SCOTT, J. W.: The »Digressions« of the »Princesse de Clèves«, in: *French Studies* 11 (1957) 315-322.
- STACKELBERG: Plagiat oder Replik? Zur Stellung der »Princesse de Clèves« im Roman der französischen Klassik, in: *GRM N.F.* 16 (1966) 350-374.
- TIEFENBRUNN, S. W.: Analytische Dialektik in der »Princesse de Clèves«, in: *Poetica* 5 (1972), 183-190.

La Rochefoucauld

- BARTHES, R.: Einleitung zu LA ROCHEFOUCAULD: *Maximes et Reflexions*, Paris 1961 (Le club français du livre), S. XXIff.
- HESS, G.: *Zur Entstehung der »Maximen« La Rochefoucaulds*, Köln-Opladen 1957.
- HIPPEAU, L.: *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, Paris 1967.
- KRUSE, M.: *Die Maxime in der französischen Literatur. Studien zum Werk La Rochefoucaulds und seiner Nachfolger*, Hamburg 1960.
- LAFOND, J.: *La Rochefoucauld: Augustinisme et littérature*, Paris 1977.
- MAGNE, E.: *La vrai visage de La Rochefoucauld*, Paris 1923.
- MOORE, W.: *La Rochefoucauld, His Mind and Art*, Oxford 1969.
- THWEATT, V.: *La Rochefoucauld and the Seventeenth-Century Concept of the Self*. Genève 1960.

Pascal

D'ANGERS, J. E.: *Pascal et ses précurseurs. L'apologétique en France de 1580 à 1670*, Paris 1954.

BEGUIN, A.: *Pascal par lui-même*, Paris 1967.

DEMAREST, J. J.: L'honnête homme et le croyant selon Pascal, in: *Modern Philology* 53 (1956), Nr. 4, 217 ff.

FRIEDRICH, H.: Pascals Paradox. Das Sprachbild einer Denkform, in: *Zeitschrift f. Rom. Phil.* 56 (1936), 322-370.

GOLDMANN, L.: *Weltflucht und Politik. Dialektische Studien zu Pascal und Racine*, Neuwied und Berlin 1967.

LE GUERN, M.: *Pascal et Descartes*, Paris 1971.

MARIN, L.: *La critique du discours. Sur la »logique de Port-Royal« et les »Pensées« de Pascal*, Paris 1975.

MESNARD, J.: *Pascal*, Paris 1967.

SELLIER, P.: *Pascal et Saint Augustin*, Paris 1970.

STENZEL, K.: *Pascals Theorie des Divertissement*. Diss. phil., München 1966.

7. Theater, allgemein

HÜTHER, J.: *Die monarchische Ideologie in den französischen Römerdramen des 16. und 17. Jhs.*, München 1966.

KOMMERELL, M.: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a. M. 31960.

LANCASTER, H. C.: *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore 1929-1936.

LANSON, G.: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris ²1927.

MOREL, J.: *La tragédie*, Paris 1964.

SCHÉRER, J.: *La dramaturgie classique en France*, 1959.

8. Racine

AUERBACH, E.: Racine und die Leidenschaften, in: E. AUERBACH, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern-München 1967.

BAEHR, R.: L'aveu. Gedanken zu einem Motiv der französischen Ehe-Dichtung, in: *Die Neueren Sprachen* 11 (1962) 207-218.

BARTHES, R.: *Sur Racine*, Paris 1963.

BIERMANN, K. H.: *Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien Jean Racines*, Bad Homburg-Berlin-Zürich 1969 (Linguistica et Litteraria Bd. 3).

BRERETON, G.: *Jean Racine. A Critical Biography*, London-Toronto 1951.

BUTLER, P.: *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris 1959.

BUTOR, M.: Racine et les dieux, in: M. BUTOR, *Répertoire*, Paris 1960, 28-60.

COENEN, H. G.: *Elemente der Racineschen Dialogtechnik*, Diss. Münster 1961.

- DÉDÉYAN, C.: *Racine et sa Phèdre*, Paris 1965.
- FRANCIS, C.: *Le mythe de Phèdre dans la littérature française*, Diss. California Univ. 1965.
- FRIEDRICH, W.-H.: Phèdre, in: J. v. STACKELBERG (Hrsg.): *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf 1968, S. 182 ff.
- GIRAUDOUX, J.: *Racine*, Paris 1930.
- GOLDMANN, L.: *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les »Pensées« de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1961.
- GOLDMANN, L.: *Situation de la critique racinienne*, Paris 1971.
- HUBER, E.: Neuere Deutungen Racines in der französischen Literaturwissenschaft, in: *ZFSL* 73 (1963), 129-137.
- JASINSKI, R.: *Vers le vrai Racine*, Paris 1958.
- JAUSS, H. R.: Racines »Andromaque« und Anouilh »Antigone« (Klassische und moderne Form der französischen Tragödie), in: *Die Neueren Sprachen* 9 (1960) 428-444.
- KNIGHT, R.-C.: *Racine et la Grèce. Études de littérature étrangère et comparée*, Paris 1950.
- KÖHLER, E.: »Ingrat« im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch soziologische Literaturwissenschaft, in: *Interpretation und Vergleich. Festschrift f. W. Pabst*, Berlin 1972, 129-144, auch in: E. KÖHLER, *Vermittlungen*, München 1976, 203-218.
- LAPP, J. C.: *Aspects of Racinean Tragedy*, Toronto 1955.
- MATTAUCH, H.: Britannicus, in: *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1968, I, 164 ff.
- MAULNIER, Th.: *Racine*, Paris ³¹1947.
- MAURER, K.: Racine und die Antike, in: *ASNS* 193 (1956) 15-32.
- MAURIAC, F.: *La vie de Racine*, Paris 1928.
- MAURON, Ch.: *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap 1957.
- MOREAU, P.: *Racine, l'homme et l'œuvre*, Paris 1943.
- MOURGUES, O. de: *Racine or the Triumph of Relevance*, Cambridge 1967.
- ORLANDO, F.: *Lettura freudiana della »Phèdre«*, Torino 1971.
- OTT, K. A.: Andromaque, in: J. v. STACKELBERG (Hrsg.): *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf 1968, S. 137ff.
- OTT, K. A.: Phèdre, in: J. v. STACKELBERG (Hrsg.): *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Düsseldorf 1968, S. 201 ff.
- OTT, K. A.: Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine, in: *GRM* 42 (1961) 341-365.
- PETRICONI, H.: Die verschmähte Astarte, in: *Romanistisches Jahrbuch* 13 (1962) 149-185. Auch in: H. PETRICONI, *Metamorphosen der Träume*, Frankfurt a. M. 1971, 53 ff.
- PICARD, R.: *Corpus Racinianum. Recueil – Inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*, Paris 1956; Ergänzungsband *Nouveau Corpus Racinianum*, Paris 1976.
- DERS.: *La carrière de Jean Racine*, Paris 1956.
- POMMIER, J.: *Aspects de Racine, suivi de l'Histoire d'un couple tragique*, Paris 1954.

- POULET, G.: Notes sur le temps racinien, in: G. POULET, *Études sur le temps humain, I*, Paris 1950, 104121.
- SPITZER, L.: Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: L. SPITZER, *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Bd. 1, Marburg 1931.
- DERS.: The »Récit de Thérémène«, in: L. SPITZER: *Linguistics and Literary History. Essays in Stilistics*, Princeton Univ. Press 1948, 87-134; deutsch: »Der Bericht des Thérémène in Racines »Phèdre««, in: *Interpretationen 5: Französische Literatur von Ronsard bis Rousseau*, hrsg. v. D. STELAND, Frankfurt a. M. – Hamburg 1968, 114-155 (Fischer-Bücherei).
- STAROBINSKI, J.: Racine et la poétique du regard, in: J. STAROBINSKI, *L'œil vivant*, Paris 1961.
- STEINWEG, C.: *Racine. Kompositionsstudien zu seinen Tragödien*, Halle a.d.S. 1909.
- STONE, J. A.: *Sophocles and Racine – A Comparative Study in Dramatic Technique*, Genève 1965.
- THEILE, W.: Methoden und Probleme der Racineforschung, in: *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968) 97-132.
- DERS.: *Racine*, Darmstadt 1974 (Erträge der Forschung. 26).
- DERS.: *Die Racine-Kritik bis 1800*, München 1974.
- VINAVER, E.: *Racine et la poésie tragique*, Paris 1951.
- DERS.: *Racine. Principes de la tragédie en marge de la »Poétique« d'Aristote*, Manchester-Paris 1951.
- VOSSLER, K.: *Racine*, München 1926.
- WAIS, K.: Erlebnis und Dichtung bei Racine: Der Achilleus-Helena-Kontrast und der Hektor-Achilleus-Kontrast als seelische Leitmotive, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953/54), 110-132.
- WEINRICH, H.: *Tragische und komische Elemente in Racines »Andromaque«*, Münster 1958.
- ZONS-GIESA, M.: *Racine. Dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie*, München 1977 (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie. 34).