

Wolfgang Matzat

Racines Liebestragödie

Racines Tragödie ist im wesentlichen eine Liebestragödie. Dies ist deshalb besonders zu betonen, da noch Racines großer Vorgänger Corneille dem Liebesaffekt die Bedeutung absprach, die ihn erst tragödienfähig machen würde. Für Corneille erforderte die Tragödie erhabenere Leidenschaften als die Liebe, die aristokratischen Affekte des Ruhm- und Machtstrebens oder auch des Strebens nach Rache.¹ Das Theater der Corneilleschen Leidenschaften ist die historische Welt – die von ihm bevorzugten Stoffe entstammen der römischen Geschichte –, wo sich mit den Schicksalen von Einzelnen auch die von Staaten und Völkern entscheiden. Racine bleibt zwar diesem Modell treu, indem auch er seine Tragödien in einer antiken historischen oder mythischen Welt und damit auch in einer Welt der Fürsten situiert, doch zeigt er aristokratische Menschen, deren Affekte nicht mehr nur auf die Verfolgung der dem Stand entsprechenden Lebensziele ausgerichtet sind. Dabei schafft er eine Form der Liebestragödie, die – neben den Tragödien Shakespeares – im europäischen Kontext als paradigmatisch gelten kann, zugleich aber wegen ihrer Radikalität eine Sonderstellung einnimmt. Denn im Gegensatz zu dem durch Shakespeares „Romeo und Julia“ repräsentierten Typus bindet Racine das tragische Scheitern der Liebe nicht in erster Linie an äußere Hindernisse, seien sie gesellschaftlicher oder schicksalhafter Art. Vielmehr stellt sich seine Tragik als Beziehungstragik dar, deren wichtigste Ursachen in der zwischenmenschlichen Sphäre und in der tiefgreifenden Ambivalenz der Liebesgefühle zu finden sind. Der ebenso zwanghafte wie destruktive Charakter der Leidenschaften, der die Racinesche Tragik begründet, soll im folgenden in einigen Aspekten beleuchtet werden. Am Beispiel der „Andromaque“ möchte ich Überlegungen zur Genese der Racineschen Liebeskonzeption anstellen, die

¹ Vgl. Corneille. Discours du poème dramatique: „Sa dignité [der Tragödie] demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse.“ Pierre Corneille. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1958. S. 46.

Besprechung von „Bérénice“ soll dazu dienen, den Zusammenhang von Leidenschaft und höfischem Raum zu erörtern, im Zusammenhang mit „Phèdre“ wird abschließend die Frage aufgeworfen, inwieweit die sexuelle Natur der Liebe bei Racine eine besondere Abgründigkeit aufweist.

I.

Die im Jahre 1667 uraufgeführte „Andromaque“ gilt als erste der großen Tragödien Racines. Racine wählt einen Stoff aus dem Umkreis der Trojasage, den bereits Euripides in seiner „Andromache“ bearbeitet hatte. Der Schauplatz ist der Hof des Pyrrhus, des Sohns des vor Troja gefallenen Achilles, im dem an der griechischen Adria-Küste gelegenen Epirus. Die weiteren Hauptfiguren sind Hektors Witwe Andromaque, die mit ihrem kleinen Sohn Astyanax am Hof des Pyrrhus das Dasein einer fürstlichen Gefangenen fristet, dann Hermione, die mit Pyrrhus verlobte Tochter des Menelaus, und schließlich Oreste, der Sohn Agamemnons, der als Botschafter der griechischen Fürsten an den Hof des Pyrrhus kommt, um die Auslieferung des Hektor-Sohns zu fordern. Diese Figurenkonstellation ist schon dadurch bezeichnend, daß es sich hier teils um Überlebende des großen Krieges, teils um Kinder der Kriegshelden handelt. „Andromaque“ ist ein Nachkriegsstück, es stellt Figuren einer Nachkriegsgeneration dar, für die nicht mehr politische und kriegerische Machtkämpfe den wichtigsten Lebensinhalt bilden, sondern die Liebe. Hierin zeigt sich also die für Racine typische Konzeption der Tragödien-thematik. Racine erteilt in „Andromaque“ den Corneilleschen Heroen eine Absage, indem er Figuren auf die Bühne bringt, für die an die Stelle des Krieges die Liebe bzw. der Liebeskrieg getreten ist. So sind alle vier Protagonisten durch Liebe und Eifersucht aneinander gefesselt: Pyrrhus liebt seine Gefangene Andromaque, die jedoch vom Andenken Hektors nicht lassen will. Hermione, Pyrrhus' Verlobte, fühlt sich dadurch gedemütigt, bleibt aber Pyrrhus verfallen. Oreste schließlich liebt Hermione schon seit langem und hat vergeblich versucht, sie zu vergessen. Orestes Ankunft in Epirus bildet den Funken, der die gespannte Lage explodieren läßt. Aufgrund der als Kette angeordneten Liebesverhältnisse hängt nun alles von der Entscheidung Andromagues ab. Sie entscheidet sich zunächst gegen Pyrrhus und dann für ihn – allerdings nur zum Schein, da sie sich nach der Hochzeit, die Astyanax zum Sohn des Pyrrhus machen soll, das Leben nehmen will. Zweimal werden daher alle Figuren wie von einer Kettenreaktion erfaßt, bis dann Oreste zum Mörder von Pyrrhus wird und Hermione in Verzweiflung versinkt.

Wesentliche Merkmale von Racines Liebeskonzeption lassen sich bereits aus der Figurenkonstellation und dem Gang der Handlung erschließen. In „Andromaque“ ist die Liebe in allen Fällen unerwidert und daher unerfüllbar; doch sind die Figuren auch nicht in der Lage, aus der Aussichtslosigkeit ihrer Gefühle die vernünftigen Konsequenzen zu ziehen; vielmehr erhält die Liebe hier den Rang eines Schicksals, dessen man sich nicht erwehren kann. Neben der Unerfüllbarkeit und der Unüberwindlichkeit ist schließlich als drittes Merkmal die aggressive und destruktive Qualität der Racineschen Leidenschaften hervorzuheben. Die aussichtslose Liebe ist mörderisch, sie will zerstören, was sie nicht besitzen kann. Dieser Typ der Liebe behält in den folgenden Stücken zwar nicht die exklusive Stellung, die er in „Andromaque“ innehat – neben ihm tritt der Typus einer zärtlichen gegenseitigen Liebe, der den Ruf des *tendre Racine* begründet hat² –, doch er bleibt letztlich das beherrschende Paradigma.

Die Besonderheit des Racineschen *amour-passion* läßt sich am deutlichsten erkennen, wenn man einen kurzen Blick auf die Genese dieser Liebeskonzeption wirft. Als Liebe von höfischen Menschen, von Fürsten, steht sie unverkennbar in der Nachfolge der höfischen Liebe des Mittelalters. Diese Liebe definiert sich bekanntlich als Dienst für eine mehr oder minder unnahbare Herrin. Die wichtigsten Qualitäten des höfischen Liebenden sind daher entsagungsvolle Verehrung und unbedingte Opferbereitschaft. Liebe ist hier gebunden an den besonderen Status der Dame – sie vereint Schönheit und Güte und verkörpert als Herrin die Werte der Feudalgesellschaft – und an die ritterlichen Qualitäten des Liebenden, die er im Liebesdienst immer wieder unter Beweis zu stellen hat. Die höfische Tradition wird in der Renaissance in unterschiedlicher Weise abgewandelt. In der Lyrik Petrarcas und seiner Nachfolger wird sie entheroisiert, durch den Einfluß des Neoplatonismus in neuer Weise idealisiert. Schließlich tritt im Zuge der für die Renaissance typischen Pluralisierung der Liebesdiskurse auch die erotische Dimension stärker in den Vordergrund.³ Höchst aufschlußreich für die Liebes-

² Roland Barthes schlägt daher die Unterscheidung zwischen einem sanften, harmonischen „Éros sororal“ und einem heftigen „Éros-Événement“ vor (*Sur Racine*, Paris: Seuil, 1963, S. 21). Zur Rezeptionsgeschichte siehe Wolfgang Theile, *Die Racine-Kritik bis 1800*. München: Fink, 1974.

³ Vgl. Klaus W. Hempfer, „Die Pluralität des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 69 (1988), S. 251-264; „Intertextualität, Systemreferenz

konzeptionen der Renaissance ist die Schäferliteratur, die alle diese Entwicklungen in sich aufnimmt und darüber hinaus auch eigene Akzente setzt. Für unseren Zusammenhang ist die Bukolik deshalb besonders wichtig, weil Racine aus dem Schäferroman das Vorbild für seine Figurenkonstellation bezogen hat. Im Schäferroman nämlich wird die Anordnung der Liebesverhältnisse entwickelt, die man als Liebeskette bezeichnet.⁴ Sie ergibt sich dann, wenn in einer Figurengruppe jede Figur sich einen Partner ausersehen hat, der diese Liebe nicht erwidert, weil er jemanden anderen liebt, wie das auch in der „Andromaque“ der Fall ist.

Die Implikationen der schäferlichen Liebeskette zeigen sich mit aller Deutlichkeit in dem Roman, der die europäische Welle der Schäferromane auslöste, in der 1559 auf spanisch erschienenen „Diana“ von Jorge de Montemayor. Beispielhaft ist dort vor allem die Erzählung der Schäferin Selvagia, in der sie schildert, wie die Liebeskette, in der sie sich verfangen hat, entstanden ist.⁵ Ausgelöst wird die Liebesverwicklung durch einen raffinierten Fall von *cross-dressing* bzw. eher eines *Pseudo-cross-dressing*. Die Schäferin Ismenia treibt mit Selvagia ein frivoles Spiel, indem sie sich ihr gegenüber als Mann in Frauenkleidern ausgibt, wobei sie die Identität ihres Cousins und Freundes Alanio usurpiert. Das führt aber dazu, daß Alanio, dem Ismenia ihren Schwank anvertraut, nun Interesse für Selvagia schöpft, bei der seit der Begegnung mit dem vermeintlichen Alanio Entflammten schnell auf Gegenliebe stößt und so Ismenia untreu wird. Um ihn zurückzugewinnen, geht Ismenia zum Schein auf die Werbung von Montano ein – mit zweifelhaftem Erfolg, denn der eifersüchtige Alanio will nun zwar zu ihr zurückkehren, doch ist inzwischen aus der gespielten Liebe Ismenias zu Montano echte Liebe geworden. Damit nicht genug: Montano wird Ismenias Liebe bald überdrüssig und verliebt sich nun in die von Alanio verlassene, ihn aber immer noch liebende Selvagia. Die Kette ist damit zum Kreis geschlossen: Selvagia liebt Alanio, Alanio Ismenia, Ismenia Montano und Montano Selvagia.

und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissancelyrik (Ariost, Du Bellay, Ronsard)“. *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer, 1991. S. 7-43.

⁴ Darauf hat bereits Harald Weinrich aufmerksam gemacht. *Tragische und komische Elemente in Racines ‚Andromaque‘*. München: Aschendorff, 1958.

⁵ Vgl. Jorge de Montemayor. *La Diana*. Hg. Juan Montero. Barcelona: Crítica, 1996. S. 43-61.

Diese intrikate Geschichte ist in mehrerer Hinsicht äußerst aufschlußreich. Zunächst verweist sie darauf, daß auch die Schäferliebe noch weitgehend dem höfischen und petrarkistischen Typus der unerfüllten Leidensliebe folgt. Dem entsprechen die lyrischen Liebesklagen, in denen die Schäfer ihr Leiden zum Ausdruck bringen; dem entspricht auch die Tatsache, daß es sich insofern um eine hohe und edle Liebe handelt, als die Sexualität ganz ausgeklammert bleibt. Zugleich aber ist das höfische und petrarkistische Modell nachhaltig verändert. An die Stelle des treuen Dienstverhältnisses zwischen dem ehrerbietigen Liebenden und der auf ihre Tugend bedachten, hoheitsvollen Dame ist ein von zufälligen Launen, von Unbeständigkeit und Eifersucht geprägtes Liebeswerben getreten. Von diesem Wertverfall sind beide Seiten der Liebesrelation betroffen: Die Herren haben ihre Treue und Entsagungsbereitschaft verloren, die Damen den Status der Adelstugenden des Mannes bildenden und prüfenden Herrin; beide Seiten, Frauen und Männer, sind nun gleichermaßen Werbende und Umworbene, sie sind dabei gleichermaßen unbeständig und eigensüchtig. Liebe ist somit zu einem galanten Spiel geworden, das vom Zufall und von egoistischen Launen regiert wird. Weder der besondere Wert der Liebespartner noch die Vorstellung einer vorherbestimmten Gegenseitigkeit, wie sie vor allem im Kontext des neoplatonischen Diskurses entwickelt wurde, können dieser Liebe Legitimität verleihen. Vielmehr ist sie zum Modellfall einer verabsolutierten Intersubjektivität geworden. Sie steht – mit Luhmann gesprochen – im Zeichen einer „doppelten Kontingenz“.⁶

Es ist für uns nicht von Belang, ob Racine die bukolische Liebeskette direkt aus Montemayors „Diana“ – bzw. einer der französischen Übersetzungen – bezog oder ob er sich an Honoré d'Urfés „Astrée“, dem wichtigsten französischen Schäferroman, orientierte, in dem man ähnliche Figurenkonstellationen finden kann. Jedenfalls ist seine Tragödie von der in der Schäferliteratur beispielhaft demonstrierten Transformation der hohen Leidensliebe zur Galanterie zutiefst geprägt. Allerdings setzt er einen neuen Akzent. Für die Liebe im schäferlichen Kontext gilt, daß sie, auch wenn ihr die ernstesten Züge nicht fehlen, einen eher komödienhaften Charakter hat – nicht zuletzt aufgrund des idyllischen und gesellschaftsfernen Ambientes der pastoralen Literatur. Die Affinität zur Komödie wird zudem dadurch nahegelegt, daß es sich im Schäferroman

⁶ Niklas Luhmann. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. S. 35, 60ff.

überwiegend um Liebeskonflikte unverheirateter Paare handelt, bei denen eine glückliche Lösung durch Eheschließung nicht ausgeschlossen ist. So bildet sich auch im Falle der Liebeskette in Montemayors „Diana“ letztendlich eine Reihe von Paaren. Racines neue Wendung innerhalb der skizzierten Traditionslinie besteht nun darin, daß er die in der Schäferliebe zutage tretende Entwertung beibehält, der Liebe zugleich aber den schicksalhaften Ernst zurückgibt, der ihr schon im Mittelalter innewohnte. Was daraus resultiert, ist eine verabsolutierte Form der intersubjektiven Abhängigkeit jenseits der Spielregeln der höfischen Liebe.⁷

Diese neue Tragik der Liebe weist unterschiedliche Aspekte auf. Ein erster besteht darin, daß Racine die Liebe in die höfische Sphäre zurückversetzt und sie somit in den korrumpierenden Kontext des politischen Machtkalküls einrückt. Die Konsequenzen zeigen sich besonders deutlich bei Pyrrhus' Werbung um Andromaque. Als Oreste ihm die Forderung der Griechen nach Auslieferung des Astyanax überbringt, macht sich Pyrrhus zunächst in scheinbar ritterlicher Manier erbötig, Andromaque und ihren Sohn zu schützen, koste es, was es wolle:

Coûtât-il tout le sang qu'Hélène a fait répandre,
Dussé-je après dix ans voir mon Palais en cendre,
Je ne balance point, je vole à son secours,
Je défendrai sa vie aux dépens de mes jours. (V. 285-288)⁸

Doch folgt auf dieses Anerbieten die ganz und gar unritterliche Forderung, daß er dafür auch den entsprechenden Lohn erwarte.

Mais parmi ces périls, où je cours pour vous plaire,
Me refuserez-vous un regard moins sévère?
Haï de tous les Grecs, pressé de tous côtés,
Me faudra-t-il combattre encor vos cruautés?
Je vous offre mon Bras. Puis-je espérer encore
Que vous accepterez un Coeur qui vous adore? (V. 289-294)

Die Sprache bleibt zwar höfisch-petrarkistisch; doch verbirgt sich hinter der topischen Klage über die ‚grausame Dame‘ die zynische Drohung

⁷ Dieser unvermittelte Charakter der Liebesrelation bei Racine wird besonders betont von Franziska Sick. „Étranger et aimé : l'autre dans les tragédies de Racine.“ *L'autre au XVII^e siècle. Actes du 4^e Colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII^eme Siècle.* Hg. Ralph Heyndels/Barbara Woshinsky. Tübingen: Narr, 1999. S. 425-439.

⁸ Zitiert wird nach der Ausgabe. Racine. *Oeuvres complètes.* Bd. 1: *Théâtre-Poésie.* Hg. Georges Forestier. Paris: Gallimard, 1999.

dessen, der hier der Herr ist und sich nicht scheut, seine Macht in rücksichtsloser Weise auszunützen. Die ritterliche Geste wird damit zur Erpressung, der ritterliche Liebende zum rücksichtslosen Tyrannen. In dieser Passage wird damit die Demontage des Helden Corneillescher Prägung, die von Paul Bénichou so genannte „démolition du héros“, in beispielhafter Weise vorgeführt.⁹

Diese Bindung der Liebe an den höfisch-politischen Kontext geht – das ist der zweite Aspekt, den ich am Beispiel der „Andromaque“ hervorheben möchte – mit einer Radikalisierung der Ohnmachtserfahrung einher, die in der abendländischen Geschichte der Leidenschaftslicbe schon immer eine maßgebliche Rolle spielte. Wie Roland Barthes gezeigt hat, wird diese Ohnmachtserfahrung durch eine spezifische Figurenkonstellation, die Racine in immer neuen Varianten durchspielt, zum Paradox gesteigert. Es handelt sich wie im Falle von Pyrrhus und Andromaque um die Liebe eines Mächtigen zu einer Person, die seine Liebe nicht erwidert, ihm aber schutzlos ausgeliefert ist.¹⁰ Paradoxerweise ist nun aber der Mächtige ohnmächtiger als der Machtlose. Denn die Macht des Mächtigen befähigt ihn weder zur Durchsetzung der Erfüllung noch zur Entsagung. Dabei ist die innere Ohnmacht gegenüber den eigenen Trieben natürlich die gravierendere Komponente.

Die Aktualität und Radikalität dieses Liebesmodells erklären sich aus dem augustinish-jansenistischen Menschenbild, das die psychologischen Reflexionen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich wesentlich prägte. In diesem Zusammenhang ist ein kurzer Exkurs zur französischen Moralistik angezeigt, dem Textcorpus also, in dem dieses Menschenbild ausgearbeitet wurde. Das moralistische Textcorpus des 17. Jahrhunderts konstituiert sich vor allem durch die jansenistisch geprägten Texte von Blaise Pascal und Pierre Nicole und dann durch die säkularisierte Moralistik, wie sie am prägnantesten durch La Rochefoucaulds „Maximen“ repräsentiert wird. Das Grundaxiom der moralistischen Anthropologie besteht darin, daß sich der Mensch nach dem Sündenfall ganz und gar seiner Selbstliebe, dem *amour-propre* verschrieben hat. In den meisten Untersuchungen zur Moralistik wird nun hervorgehoben, daß sie einerseits lange vor Freud der menschlichen Psyche eine

⁹ Vgl. Paul Bénichou. *Morales du grand siècle.* Paris: Gallimard, 1948. S. 155ff.

¹⁰ *Sur Racine* (wie Anm. 2), S. 34ff.

besondere Tiefendimension zuweist¹¹ und daß sie andererseits die tradierten moralischen Wertmaßstäbe zersetzt, indem sie die anerkannten gesellschaftlichen Tugenden als Ausdrucksformen des *amour-propre* beschreibt.¹² Die Menschen sind nur deshalb mutig, selbstlos, standhaft oder keusch – so der Tenor von La Rochefoucaulds *Maximen* –, weil sie auf diese Weise die eigene Eitelkeit befriedigen können.¹³ Weniger häufig ist bemerkt worden, daß das Implikat dieser egoistischen Motivierung paradoxerweise gerade darin besteht, daß man völlig in die Abhängigkeit seiner Mitmenschen gerät. Das vom *amour-propre* entworfene positive Selbstbild – das Ich-Ideal, wie man heute sagen würde – beruht, wie Pascal in einer schonungslosen Analyse feststellt, auf einer geradezu kriminellen Selbsttäuschung, denn der Mensch ist von Grund auf schwach, elend und wertlos.¹⁴ Dieses gebrechliche *moi humain* kann daher die Selbsttäuschung nicht alleine aufrecht erhalten. Hierin liegt auch der Grund dafür, daß man, wie es an einer berühmten Textstelle heißt, nicht in der Lage ist, alleine in seinem Zimmer zu bleiben, sondern sich ständig auf der Suche nach Zerstreuung (*divertissement*) befindet.¹⁵ Vor allem bedarf das Ich in seinen Allmachtsphantasien der Unterstützung durch die anderen und sucht deren Anerkennung und Bewunderung.¹⁶ Die

¹¹ Siehe hierzu die ausführliche Diskussion (mit entsprechenden Literaturhinweisen) bei Kai-Ulrich Hartwich. *Untersuchungen zur Interdependenz von Moralistik und höfischer Gesellschaft am Beispiel La Rochefoucaulds*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1997. S. 197-221.

¹² Vgl. z.B. Paul Geyer. *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*. Tübingen: Narr, 1997. S. 62ff.; Jean Starobinski. „La Rochefoucauld et les morales substitutives“. *La Nouvelle Revue française* 14 (1966). S. 16-34, 211-229.

¹³ Siehe z.B. die *Maximen* 15, 16, 18, 46, 62, 63, 83, 247, 254, 263, 285, 298 der Ausgabe von 1678.

¹⁴ Vgl. Blaise Pascal. *Pensées*. Hg. Georges Ferreyrolles. Paris: Librairie Générale Française, 2000 (Le Livre de poche classique). S. 563 (Fragment 743): „La nature de l'amour-propre et de ce moi humain est de n'aimer que soi et ne considérer que soi. Mais que fera-t-il ? Il ne saurait empêcher que cet objet qu'il aime ne soit plein de défauts et de misère [...]. Cet embarras où il se trouve produit en lui la plus criminelle passion qu'il soit possible d'imaginer; car il conçoit une haine mortelle contre cette vérité qui le reprend, et qui le convainc de ses défauts. Il désirerait de l'anéantir, et, ne pouvant la détruire en elle-même, il la détruit, autant qu'il peut, dans sa connaissance et dans celle des autres [...].“

¹⁵ Ebenda. S. 121 (Fragment 168): „j'ai dit souvent que tout le malheur vient d'une seule chose, qui est de ne savoir demeurer en repos dans une chambre.“

¹⁶ Vgl. Pierre Nicole. „La connaissance de soi-même“. Ders. *Oeuvres philosophiques et morales*. Hildesheim: Olms, 1970 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1845). S. 11-69. Zitat: S. 14: „S'il ne les [qualités] a pas effectivement, il se les donne par son imagination; et

Selbstliebe manifestiert sich daher vor allem, wie Pierre Nicole feststellt, als „*désir d'être aimé*“, als Bedürfnis, von den anderen geliebt zu werden.¹⁷ Das Konzept des *amour-propre* vermittelt somit den Jansenisten und Moralisten wesentliche Einsichten in die intersubjektive Verfaßtheit des individuellen Selbstbildes. Ich sehe bei ihnen daher weniger die Entdeckungen Freuds als die Grundaxiome der modernen Sozialpsychologie vorweg genommen: vor allem die Feststellung, daß man den anderen zur Stabilisierung seines eigenen Selbstbildes braucht.

Die Moralistik liefert somit die psychologische Beschreibung des Dilemmas, in dem sich Pyrrhus befindet. Er kommt – als elendes *moi humain* – nicht gegen sein vom *amour-propre* geprägtes Bedürfnis nach Liebe und Anerkennung an und ist daher aufgrund des Widerstands von Andromaque den schlimmsten narzißtischen Kränkungen ausgeliefert. Auf dieselbe Weise ergibt sich bei Hermione und Oreste eine Form der Verfallenheit, die aufgrund ihrer Selbstbezogenheit unmittelbar in eifersüchtigen Haß¹⁸ umschlagen und so zu den tödlichen Konsequenzen führen kann, die sich in der Katastrophe offenbaren. Diese Fixierung auf das unerreichbare Liebesobjekt adelt daher die Racineschen Liebenden nicht und findet auch nicht – nach petrarkistischem Muster – eine Kompensation in der Süßigkeit des Leidens. Vielmehr wird der Wertverfall, dem die Liebe im Schäferroman unterliegt, durch die jansenistische Psychologie nur noch weiter gesteigert. Das gilt im Fall des Pyrrhus vor allem für den Liebenden, im Falle von Hermione und Oreste auch für das Liebesobjekt. Hermione bleibt dem Pyrrhus hörig, obwohl sie sich über seine charakterlichen Defizite – zu seiner Treulosigkeit kommt die im Text wiederholt thematisierte Grausamkeit, die er bei der Eroberung von Troja an den Tag legte – völlig im klaren ist. Und ebenso wenig täuscht sich Oreste über den egoistischen und hochmütigen Charakter der Hermione. Liebe wird auf diese Weise bei Racine zu einem völlig willkürlichen und sinnlosen Fatum. Die radikale Entwertung der Leidenschafts-liebe eröffnet den Blick auf die sehr modern anmutende Erfahrung, daß man unlösbar an jemanden gefesselt ist, der dies gar nicht verdient.

s'il ne les trouve pas dans son propre être, il les va chercher dans les opinions des hommes [...].“

¹⁷ Nicole. „De la charité et de l'amour-propre“. Ebd. S. 184.

¹⁸ Den Zusammenhang zwischen *amour-propre* und Eifersucht benennt La Rochefoucauld in der *Maxime* 324 der Ausgabe von 1678: „Il y a dans la jalousie plus d'amour-propre que d'amour.“ *Maximes*. Hg. J. Truchet. Paris: Garnier, 1967. S. 79.

II.

Während das Beispiel der „Andromaque“ einen Einblick in die Genese der Racineschen Liebeskonzeption geben sollte, kann die Besprechung der „Bérénice“ dazu dienen, der Verflechtung von Liebe und gesellschaftlichem Raum nun noch etwas weiter nachzugehen. Der Gegenstand dieser im Jahr 1670 uraufgeführten Tragödie ist die von Sueton überlieferte Trennung zwischen dem römischen Kaiser Titus und der jüdischen Königin Bérénice, die mit Titus' Übernahme der Kaiserwürde vollzogen wurde, da die römischen Gesetze einer Ehe mit der Königin im Wege standen. Der Schauplatz ist ein geheimes Kabinett im Kaiserpalast, das zwischen den Gemächern des Kaisers und der Königin gelegen ist; der ausgewählte Zeitabschnitt ist der Tag, an dem Titus eine Woche nach dem Tod seines Vaters Vespasian die Regierungsgeschäfte übernimmt und der langjährigen Freundin die Notwendigkeit einer sofortigen Trennung eröffnet. Der Gang der Handlung besteht ausschließlich in der Entfaltung der inneren und zwischenmenschlichen Konflikte, die mit dieser Entscheidung verbunden sind. Wir sehen in den ersten beiden Akten des Stücks eine Bérénice, die erwartet, daß Titus sie nun um ihre Hand bittet, während Titus sich im Gespräch mit einem Berater endgültig zur Trennung durchringt. Die weitere Tragödienhandlung dreht sich dann nur noch um die Frage, wie Titus seiner Freundin diese Entscheidung mitteilen und begreiflich machen kann. Daß ihm dies im ersten Anlauf nicht gelingt, ist nur zu verständlich, auch wenn diese Art männlicher Feigheit eines Kaisers kaum würdig ist. Im dritten Akt betraut Titus daher seinen Freund Antiochus mit der heiklen Aufgabe. Der aber – er stammt wie Bérénice aus dem Orient – ist schon lange heimlich in sie verliebt, was die Angelegenheit natürlich nicht einfacher macht. Bérénice jedenfalls reagiert als Frau, nicht als Königin, also gekränkt und mißtrauisch. Zunächst bezichtigt sie Antiochus, er wolle aus Eifersucht die Beziehung mit Titus stören; dann zitiert sie Titus herbei, um ihm vorzuwerfen, sein kaiserliches Pflichtgefühl sei ein Vorwand, in Wahrheit wolle er sie nur loswerden. Als auch dies nichts nützt, droht sie mit Selbstmord, was der sich mißverstanden fühlende und völlig verzweifelte Titus mit einer analogen Drohung erwidert. Erst jetzt hat Bérénice ein Einsehen, und die beiden sind in der Lage, zum fürstlichen Betragen zurückzukehren und in würdiger Form voneinander Abschied zu neh-

men.¹⁹ Wenn Racine hier also – in diesem einzigen Fall – seinen Figuren im Einklang mit der Stofftradition die Fähigkeit zur Entsagung verleiht, dann erst, nachdem er die zerstörerische Dimension ihrer Liebe unmißverständlich zur Darstellung gebracht hat.

Das völlig auf die zwischenmenschliche Sphäre beschränkte Stück ist einerseits beispielhaft für Racines Umgang mit der Einheit der Zeit, andererseits läßt es auch die Bedeutung der Ortseinheit für seine Tragödie klar erkennen. Für unseren Zusammenhang ist die Gestaltung der räumlichen Verhältnisse von besonderem Interesse. Wie schon erwähnt, spielt das Stück in einem geheimen Kabinett des Kaiserpalasts zwischen den Gemächern der Liebenden. Hierher zog sich Titus immer wieder zurück, so erfahren wir gleich zu Beginn, um Bérénice zum vertrauten Gespräch zu treffen:

C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa Cour,
Lorsqu'il vient à la Reine expliquer son amour. (V.5-6)

In den Zeilen, in denen Titus seinem Vertrauten seinen Umgang mit Bérénice schildert, nimmt die an diesen Ort gebundene Beziehung Züge empfindsamer Innigkeit an:

Étrangère dans Rome, inconnue à la Cour,
Elle passe ses jours, Paulin, sans rien prétendre
Que quelque heure à me voir, et le reste à m'attendre.
Encor si quelquefois un peu moins assidu
Je passe le moment, où je suis attendu,
Je la revois bientôt de pleurs toute trempée.
Ma main à les sécher est longtemps occupée. (V. 534-540)

Obwohl eine Königin, scheint Bérénice schon den Typ der bürgerlichen Ehefrau zu verkörpern, deren Lebensinhalt allein darin besteht, darauf zu warten, daß der beschäftigte Gatte für sie Zeit hat. Bleibt er zu lange aus, hat er ausgiebige Tröstungsarbeit zu leisten. Dieses Kabinett ist also ein privater Rückzugsort, wo man versucht, den Zwängen der öffentlichen Rolle zu entgehen. Doch ist sein Status ambivalent. Wenn es in den ersten Zeilen des Dramas als „cabinet superbe et solitaire“ (V. 3) be-

¹⁹ Dieses Resümee läßt erkennen, daß Racine in diesem Stück eine zentrale poetologische Regel der französischen Dramenpoetik des 17. Jahrhunderts, die Regel der *bien-séance*, die eine standesgemäße Darstellung der Figuren verlangt, systematisch unterläuft.

zeichnet wird, so ist darin impliziert, daß es trotz seiner Abgelegenheit mit höfischem Prunk ausgestattet ist. So können die Figuren hier ihrer Fürstenrolle keineswegs völlig entfliehen. Vielmehr müssen sie sich im Verlauf der Handlung der schmerzlichen Erfahrung stellen, daß es in der höfischen Sphäre keinen Evasionsraum gibt.

Dieser Zustand betrifft sowohl den äußeren Raum als auch den eng mit ihm verklammerten psychischen Innenraum der Affekte und der Intersubjektivität. Beginnen wir mit dem letzteren. Worin besteht hier die Alternative zur Sphäre höfischer Öffentlichkeit? In einer Sphäre des Gefühls, die alles andere als eine sichere Zuflucht darstellt. Dies wird besonders deutlich beim ersten Auftritt der Bérénice, bei dem sie auf den Freund Antiochus trifft:

Enfin je me dérobe à la joie importune
De tant d'Amis nouveaux, que me fait la Fortune;
Je fuis de leurs respects l'inutile longueur,
Pour chercher un Ami, qui me parle du cœur. (V. 135-139)

In ihrer Erleichterung, daß sie sich der „joie importune“ eines Hofes, der sie bereits als neue Kaiserin beglückwünschen will, hat entziehen können, sucht Bérénice in Antiochus einen „Ami, qui me parle du coeur“ – einen Vertrauten, mit dem sie über ihre Herzensdinge reden kann –, wie sie in einer schon empfindsam anmutenden Sprache formuliert. Antiochus kommt diesem Wunsch dann auch nach, aber ironischerweise nicht in dem von Bérénice gemeinten Sinn. Denn es stellt sich nun heraus, daß der langjährige Freund sie leidenschaftlich liebt und angesichts ihrer scheinbar bevorstehenden Heirat mit Titus seinem eigenen Herzen Luft machen will. Bérénice findet das äußerst unpassend und fertigt ihn ziemlich mitleidslos ab, ohne zu ahnen, daß sie sich bald in einer ähnlichen Situation befinden wird. Liebe ist bei Racine grundsätzlich vom *amour-propre* beherrscht und daher selbstbezogen, auch die der so rührenden Königin; und völlig selbstbezogen reagiert sie daher dann auch gegenüber Titus, wenn sie ihm unredliche Motive unterstellt. Bei beiden zeigt sich schließlich der ganze Egoismus ihrer Leidenschaft, als sie die gegenseitige emotionale Erpressung bis zur Selbstmorddrohung steigern. Dem Hof bzw. den Konventionen der öffentlichen Rolle steht hier also nicht – wie dann häufig in der Literatur der Aufklärung – eine durch schöne Gefühle geprägte Innerlichkeit gegenüber; vielmehr verbirgt sich unter den sozialen Formzwängen eine menschliche Natur, die ihren eigenen Zwängen, den Zwängen der sie beherrschenden Affekte ausgeliefert ist.

Dieser Mangel an Alternativen zu der bei Racine vorherrschenden pessimistischen Anthropologie findet darin seinen Ausdruck, daß jenseits des Hofes – als privilegierter Anschauungsort für dieses illusionslose Menschenbild – die Welt buchstäblich aufhört. Hier gibt es keine idyllischen Gegenwelten wie in der Renaissance-Bukolik, und wenn einmal die Rede davon ist, dann geschieht dies – wie etwa im Fall der Monime in „Mithridate“²⁰ – im Zuge von Erinnerungen an eine unwiederbringliche Kindheit oder Jugend. Und natürlich gibt es auch keine bürgerlichen Gegenwelten wie im bürgerlichen Trauerspiel. Vielmehr ist der Raum jenseits der höfischen Macht- und Liebesspiele ganz überwiegend ein Raum der Ungnade und ein Raum der schmachvollen Einsamkeit.²¹ In „Bérénice“ ist dieser Gegenraum zum Kaiserhof ein verlassener Orient, wie es in einer berühmten Zeile heißt. „Dans l'Orient désert quel devint mon ennui“ (V. 234) – so schildert Antiochus sein Leben fern des römischen Kaiserhofs und fern von Bérénice. In diesen „Orient désert“ kehren beide am Ende des Stücks zurück, und da sie in gleicher Weise durch ihre unerfüllbare Leidenschaft vereinzelt sind, ist es kein Trost, daß sie Rom gemeinsam verlassen müssen.

Wie schon Jean Giraudoux feststellte, gleicht Racines Bühne einem Käfig bzw. einem Gefängnis.²² Das gilt schon in wörtlichem Sinn für viele seiner Protagonisten: Andromaque ist die Gefangene des Pyrrhus, Junie in „Britannicus“ ist die Gefangene des Nero, Bajazet in dem gleichnamigen Stück ist gefangen in einem türkischen Serail. Doch ihre Situation ist nur ein Bild für die Lage, in der sich alle Figuren Racines

²⁰ Vgl. V. 1528ff., wo Monime beklagt, vom „doux sein de la Grèce“ in das „climat barbare“ von Mithridates Reich verbracht worden zu sein. Es handelt sich hier also um eine vorgesellschaftliche Welt und nicht um eine tatsächliche Alternative zur gesellschaftlichen Welt des Hofes.

²¹ Das gilt auch für *Britannicus*, wo die Liebe zwischen Junie und Britannicus, dem möglicherweise rührendsten jungen Paar in Racines Theater, ihre besondere Qualität der Tatsache verdankt, daß sie sich fern vom Kaiserhof Neros – im *palais* von Junie – entwickelt hat. Doch ist jener andere Raum, der als Raum der *sinérite* dem höfischen Raum der Verstellung gegenübersteht, zugleich charakterisiert durch die Ungnade des rechtmäßigen Thronfolgers Britannicus. So weist Junie ihrer Liebe vor allem die Funktionen des Trosts und des Ersatzes zu: „Britannicus est seul. Quelque ennui qui le presse/ Il ne voit dans son sort que moi qui s'intéresse,/ Et n'a pour tous plaisirs, Seigneur, que quelques pleurs/ Qui lui font quelquefois oublier ses malheurs“ (V. 655-659).

²² Jean Giraudoux, „Racine“. Ders. *Tableau de la littérature de Corneille à Chénier*. Paris: Gallimard, 1939. S. 134-154; hier: S. 147.

befinden. Alle seine Figuren sind Gefangene, und zwar, wie das Beispiel der „Bérénice“ zeigt, in doppelter Hinsicht: Sie sind einerseits Gefangene der fürstlichen Rolle und der höfischen Etikette, sie sind andererseits aber auch Gefangene ihrer eigenen leidenschaftlichen Natur. Beides bildet einen unlöslichen Zusammenhang, weil diese leidenschaftliche Natur ihrerseits die Menschen an den Hof bindet und weil gemäß dem oben erläuterten Mechanismus die vom *amour-propre* gesteuerten Affekte nur dort ihre Nahrung finden. Wie Pascal in seinen scharfsinnigen Überlegungen zur Notwendigkeit des *divertissement* gezeigt hat, sind die höfischen Menschen ganz auf die gesellschaftliche Sphäre von Hof und Salon angewiesen, da man nur dort dem leidenschaftslosen *ennui* und dem sich im *ennui* einstellenden Bewußtsein des eigenen Unwerts entfliehen kann – allerdings um den Preis, daß man durch die Leidenschaften in die Abhängigkeit von den Mitmenschen getrieben wird.²³

III.

Das besondere Merkmal der „Phèdre“ (1677), der Tragödie, die allgemein als Höhepunkt von Racines Schaffen gilt, besteht darin, daß die zwischenmenschlichen Konflikte weitgehend hinter dem inneren Konflikt zurücktreten. Dabei kommt zum Moment der Ohnmacht gegenüber der Leidenschaft das der Schuld. In seinem Vorwort hat Racine das in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht: „Les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause“ (S. 819). Natürlich ist das negative Bild der Leidenschaft bereits durch den Stoff vorgegeben, den Racine aus den von Euripides und Seneca stammenden Phädra- bzw. Hippolytos-Tragödien bezog, und natürlich kam der schuldhaftige Charakter von Phädras ehebrecherischer und quasi-inzestuöser Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytos im Kontext des christlichen 17. Jahr-

²³ Siehe oben, S. 46f. – Aus sozialgeschichtlicher Perspektive hat Norbert Elias die Genese dieses Abhängigkeitsverhältnisses eindringlich beschrieben. Siehe *Die höfische Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. So begründet Elias die Notwendigkeit für die Adligen, ihre relativ unabhängige Existenz auf ihren Gütern zugunsten der Hofexistenz aufzugeben damit, daß „sie nur durch den Gang an den Hof und das Leben inmitten der höfischen Gesellschaft, diejenige Distanz zu allen anderen aufrecht erhalten konnten, an der das Heil ihrer Seele, ihr Prestige als höfische Aristokraten, kurzum ihre gesellschaftliche Existenz und ihre persönliche Identität hingen“ (S. 152). Vgl. auch *Über den Prozeß der Zivilisation*. 2 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979. Bd. 2. S. 351ff.

hunderts noch stärker zu Geltung. Racine tat ein übriges, indem er auch Hippolyte eine schuldhafte Liebe zuschrieb, die Liebe zu Aricie, einer Tochter aus einem mit Theseus rivalisierenden Fürstengeschlecht, der deshalb die Ehe- und Kinderlosigkeit auferlegt war.²⁴

Die Konzentration der Tragödie auf das Schuldproblem hat Racine dadurch besonders unterstrichen, daß er ein bereits in den antiken Vorlagen vorgegebenes Kompositionselement weiter ausbaute. Schon bei Euripides und Seneca sind die zentralen Szenen der Tragödie Geständnisszenen. Racine hat den Ablauf der dramatischen Handlung dann ganz und gar als eine Folge von Geständnissen gestaltet. In einer ersten Serie dieser Geständnisszenen gestehen Hippolyte und Phèdre jeweils einer Vertrauensperson ihre Liebe; in einer zweiten der geliebten Person selbst, wobei Aricie das Geständnis des Hippolyte huldvoll aufnimmt, während Phèdre von ihrem Stiefsohn zurückgewiesen wird. Eine dritte Serie wird durch die Rückkehr des totgeglaubten Thésée ausgelöst: Gegenüber der verleumderischen Anklage, er habe seiner Stiefmutter Gewalt antun wollen, versucht sich Hippolyte dadurch zu rechtfertigen, daß er dem Vater – als geringere Sünde – seine Liebe zu Aricie beichtet, doch findet er damit keinen Glauben. Phèdre will ihrerseits ihre ehebrecherische Leidenschaft vor Thésée gestehen, um Hippolyte zu retten; doch erfährt sie nun durch den Gatten von dessen Behauptung, Aricie zu lieben, und läßt daher den Dingen ihren Lauf. Erst nach dem Tod Hippolytes tritt sie vor Thésée, um sich zu ihrer Schuld zu bekennen, bevor das von ihr eingenommene Gift seine Wirkung tut.

Die Flut von Geständnissen, die uns Racine in seiner Tragödie präsentiert, lädt zu weiteren Überlegungen ein. Versucht man das Liebesgeständnis als Sprechakt zu beschreiben, so ergibt sich als Voraussetzung, daß hier wie in der Normalform des Geständnisses eine Form von Schuld vorliegen muß.²⁵ Dies hängt offensichtlich mit der geschlechtlichen Dimension der Liebe zusammen, die in den meisten Gesellschaften, die wir kennen, einer besonderen Kontrolle unterliegt. Der Wunsch nach Liebe kann deshalb nicht frei geäußert werden, weil er auch ein

²⁴ Zu einem ausführlichen Vergleich mit den Quellen siehe Wolf-Hartmut Friedrich. „Racines ‚Phèdre‘ und ihre antiken Vorbilder“. *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. Jürgen v. Stackelberg. 2 Bde. Düsseldorf: Bagel, 1968. Bd. 1, S. 182-200.

²⁵ Geht man von J.R. Searles Modell des Sprechakts aus, so würde dies die „Einleitungsregeln“ betreffen. Vgl. *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971 (insbes. Kap. 3.: „Die Struktur illokutionärer Akte“. S. 84-113).

Wunsch nach Sexualität ist. Wie Racine in seinem Vorwort hervorhebt, ist in „Phèdre“ der Zusammenhang zwischen Liebe und Schuld besonders eng, denn hier handelt es sich immer um eine grundsätzlich verbotene Liebe, die nicht durch die Ehe legitimiert werden kann. Hippolyte verstößt, indem er Aricie liebt, gegen das Gesetz des Vaters – eine Linie, die ich ob ihrer Offensichtlichkeit nicht weiter verfolge²⁶ –, Phèdres Liebe ist ehebrecherisch und zudem mit der Aura des Inzestuösen behaftet. Die Liebesgeständnisse sind daher hier immer Geständnisse im Vollsinn des Wortes: Geständnisse der Liebe und der Schuld. Dem entspricht es, daß die Liebenden – und dabei vor allem Phèdre – mit einem besonderen Schuldgefühl ausgestattet sind. In Racines vorhergehenden Tragödien suchten die Liebenden die Schuld vor allem bei den anderen, bei denen, von denen sie nicht wiedergeliebt wurden. Sie seien *ingrats*, undankbar, so lautete der Vorwurf; und *ingrat* ist daher, wie Erich Köhler zu Recht feststellte, ein Schlüsselwort der Racineschen Tragödie.²⁷ Doch Phèdre sieht – abgesehen von einigen Momenten eifersüchtiger Verblendung – die Schuld bei sich selbst. Sie ist schon zu Beginn so entsetzt über die Neigung zu ihrem Stiefsohn, daß sie sich zu Tode hungern will. Unfreiwillig läßt sie sich zum Geständnis zunächst gegenüber der Amme, dann gegenüber Hippolyte hinreißen, getrieben von der Amme willigt sie in die Verleumdung ein, überwältigt von rasender Eifersucht läßt sie es geschehen, daß Hippolyte ein schreckliches Ende findet. Doch all dies wird ihr immer wieder bewußt; und dieses Bewußtsein macht ihre eigentliche Qual aus. Als gleichermaßen helllichtige wie ohnmächtige Zeugin ihrer eigenen Taten muß sie miterleben, wie sie sich immer tiefer in die Schuld verstrickt.

Phèdre verkörpert somit einen Typ von Subjektivität, in dem ein hohes Maß an intellektueller Selbsterkenntnis und ein ebenso hoher moralischer Anspruch an sich selbst mit der Erfahrung der äußersten Ohnmacht gegenüber den eigenen Leidenschaften gepaart sind. Mit dieser extremen Entgegensetzung des Anspruchs auf Selbstmächtigkeit und Mündigkeit auf der einen Seite und von absoluter Affektverfallenheit auf der anderen, also gewissermaßen mit dem Konflikt eines cartesianischen

²⁶ Diese psychoanalytische Perspektive legt Charles Mauron zugrunde in *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Jean Racine*. Gap: Ophrys, 1957.

²⁷ Erich Köhler. „Ingrat“ im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft“. *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*. Hg. Eberhard Leube/Ludwig Schrader. Berlin: E. Schmidt, 1972. S. 129-144.

und eines Pascalschen Ich, repräsentiert sie eine Form der inneren Zerrissenheit, die man als wohl spezifisch barocke Form der Subjektivität von späteren Formen unterscheiden kann.²⁸ Im Gegensatz etwa zu romantischen Figuren, die ihr schweres Schicksal immer auch als Auszeichnung empfinden, zieht Phèdre nicht den geringsten narzißtischen Gewinn aus ihrer fatalen Situation. Die Ohnmacht gegenüber der Liebesleidenschaft ist hier aber – entsprechend den obigen Ausführungen zum Nexus von Liebe und Schuld – zu einem guten Teil Ohnmacht gegenüber der Sexualität. In keiner anderen Tragödie Racines wird die sexuelle Dimension der Liebe so unmißverständlich zu erkennen gegeben wie in „Phèdre“²⁹ – natürlich immer noch unter einem Rest von höfischer Schicklichkeit. Sexualität ist in „Phèdre“ ungeheuerlich und abgründig. Die Schlüsselstelle für diese Auffassung ist die zentrale Geständnisszene des Stücks, Phèdres Geständnis gegenüber Hippolyte in der fünften Szene des zweiten Akts. Den Kontext bildet eine Unterredung mit dem Stiefsohn, in der Phèdre ihn angesichts der Gerüchte über Thésées Tod in seiner Eigenschaft als Thronfolger um Schutz für ihre Kinder bittet. Von Anfang an kann Phèdre ihre Gefühle dabei kaum verbergen, doch als Hippolyte versichert, Thésée sei zweifellos noch am Leben, bricht es aus ihr heraus: Ja er lebe noch, so greift sie den Einwand auf, weil er in ihm, in Hippolyte weiterlebe; in Hippolyte nämlich erkenne sie den jungen Thésée wieder, jenen Thésée, der auf Kreta den Minotaurus besiegt habe. Wäre nur er, Hippolyte, so fährt sie fort, damals nach Kreta gekommen, dann hätte sie – und nicht die Schwester Ariadne – ihm den Weg ins Labyrinth gewiesen:

C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours. (V. 655-656)

Und sie hätte sich nicht mit dem sprichwörtlichen ‚roten Faden‘ begnügt, sondern:

²⁸ Vgl. hierzu Verf. „Subjektivitätsmuster in Pascals *Pensées*“. *Croisements d'anthropologies. Pascals Pensées im Geflecht der Anthropologien*. Hg. Rudolf Behrens/Andreas Gipper/Viviane Mellinshoff-Bourgerie. Heidelberg: Winter, 2005. S. 203-216.

²⁹ Im Hinblick auf sein gesamtes tragisches Werk bezeichnet Jules Brody Racine als „le premier et le seul dramaturge qui ait fait de l'amour sexuel l'élément fondamental, pour ne pas dire exclusif, d'une vision tragique.“ Brody. „Freud, Racine et la connaissance classique“. Ders. *Lectures classiques*. Charlottesville: Rookwood Press, 1996. S. 223-241; hier: S. 226.

Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,
Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue. (V. 659-662)

Schon Seneca hatte in seiner Version der Tragödie Phädra sich in den Wunschtraum von der Kreta-Fahrt des Hippolytos hineinphantasieren lassen. Doch bricht Senecas Phädra bei der Vorstellung ab, daß Ariadne dann dem Hippolytos den Faden in die Hand gedrückt hätte.³⁰ Die zuletzt zitierten Verse sind also Racines Erfindung, und das verleiht ihnen besonderes Gewicht. Das Labyrinth, in das sich Phèdre in ihrer Phantasie mit Hippolyte begibt, ist bekanntlich das Gefängnis des Minotaurus. Der Minotaurus aber ist hervorgegangen – Racine unterläßt es nicht, darauf hinzuweisen³¹ – aus der Verbindung von Phädras Mutter Pasiphae mit einem Stier. Das Wort *monstre*, ein im Text ständig wiederkehrendes Schlüsselwort³², hat hier sein Bedeutungszentrum. Der Minotaurus ist das Ungeheuerliche schlechthin, das die zivilisierte Welt der griechischen Fürsten bedroht; und der Minotaurus ist ein Ungeheuer, weil er aus einer ungeheuerlichen sexuellen Verirrung hervorgegangen ist. Wenn Phèdre nun davon träumt, zum Minotaurus vorzudringen, möglicherweise sein Opfer zu werden, so spricht daraus ihre eigene Faszination durch das Ungeheuerliche in der sexuellen Leidenschaft. So bezeichnet sie sich wenig später auch selbst als *monstre*, als Ungeheuer, das Hippolyte zu bekämpfen habe.

Digne Fils du Héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'Univers d'un Monstre qui t'irrite,
La Veuve de Thésée ose aimer Hippolyte!
Crois-moi, ce Monstre affreux ne doit point t'échapper. (V. 700-703)

Damit identifiziert sie sich völlig mit dem Minotaurus als dem Symbol zerstörerischer Triebwünsche, und sie verweist schon auf das Meeresun-

³⁰ Seneca. *Phaedra*, V. 661-662 (*Sämtliche Tragödien*. Hg. Theodor Thomann. 2. Aufl. München: Artemis, 1978. Bd. 1. S. 358).

³¹ Phèdre selbst erinnert daran: „Dans quels égarements l'amour jeta ma mère“ (V. 250).

³² Zu diesem häufig behandelten Thema vgl. z.B. Patrick Dandrey. *Phèdre de Jean Racine*. Paris: Champion, 1999. S. 112f., 120f.; Maurice Delcroix. „La poétique du monstre dans le théâtre de Racine“. *Racine. Théâtre et poésie. Actes du troisième Colloque Vinaver. Manchester 1987*, Hg. Christine M. Hill. Leeds: Cairns, 1991. S. 175-190; Jean Rohou. *L'évolution du tragique racinien*. Paris: SEDES, 1991. S. 281ff.

geheuer, dem Hippolyte zum Opfer fallen wird. So wird das Labyrinth zum Sinnbild abgründiger Leidenschaft, zum Sinnbild von Phèdres ungeheuerlichen Wünschen; und der Gang ins Labyrinth wird zum Bild für den Gang in die verborgenen Zonen des eigenen Inneren.

An der Gestaltung der Ortseinheit in „Bérénice“ ließ sich ablesen, daß sich Racines Tragödien in einem höfischen Raum abspielen, der vom *désert* – der gesellschaftsfernen Einöde – umgeben ist. Für „Phèdre“ trifft dies – wie übrigens auch schon für die in der Zeltstadt von Aulis spielende „Iphigénie“ – nicht ganz zu. Der Schauplatz ist hier die Sommerresidenz von Trözen, ein naturnaher Raum, an dem Hippolyte sich seinen Lieblingsbeschäftigungen, der Jagd und dem Lenken des Pferdewagens, widmete – bis er der Liebe zu Aricie verfiel. Phèdres Leidenschaft ist dem Ort entsprechend von bukolisch anmutenden Phantasien begleitet. Schon in ihrem Eingangsgeständnis gegenüber der Amme verbindet sich der Wunsch nach der Nähe Hippolytes mit der Vorstellung einer Waldszenerie: „Dieu que je ne suis assise à l'ombre des forêts!“ (V. 176) Während ihres Eifersuchtsanfalls kommt dann eine analoge Assoziation ins Spiel, da sich Phèdre fragt, wo Hippolyte und Aricie ihrer Liebe nachgingen – „Dans les fonds des bois allaient-ils se cacher?“ (V. 1236) –, um dann allerdings die Idealvorstellung einer unschuldigen Liebe zu entwickeln, die solcher Heimlichkeiten nicht bedarf. Jedenfalls wird auf diese Weise der für die Bukolik der Renaissance zentrale Nexus von Liebe und schöner Natur zitiert.³³ Doch mit der Thematik des *monstre* tritt nun das Konzept einer barbarischen und gewalttätigen Natur in den Vordergrund, das der Bukolik zwar nicht völlig fremd ist – vor allem die Nymphen sehen sich immer wieder von sexueller Gewalt bedroht –, aber doch mehr oder minder in die Kulissen verbannt war.

In diesem Zusammenhang ist zunächst nachzutragen, daß die Thematik des *monstre* bereits in der ersten Szene der Tragödie eingeführt wird, als Hippolyte bewundernd schildert, wie sein Vater als neuer Herakles die griechische Welt von Verbrechern und Ungeheuern gesäubert habe. Allerdings werden in diesem Kontext diese Ruhmestaten des Thésée sogleich parallel gesetzt zu den „faits moins glorieux“ (V. 83), nämlich zu seinen zahlreichen Liebesabenteuern. Mit dem Verweis auf diese „indigne moitié d'une si belle histoire“ (V. 94) wird das Projekt der

³³ Dieser Zusammenhang wird besonders betont von Helmuth Petriconi. Siehe „Das neue Arkadien“. *Antike und Abendland* 3 (1948). S. 187-200.

Beherrschung der unbotmäßigen äußeren Natur also von Anfang an mit der Frage nach der Kontrolle der eigenen Triebnatur verknüpft. Und der Text spielt von Anfang mit der Ironie, daß eben dieser Thésée, der den Minotaurus erlegt hat, mit der Tochter der Pasiphae³⁴ ein Ungeheuer in Frauengestalt in die eigene Familie geholt hat. Diese Ironie betrifft dann als Schicksalsironie neben ihm selbst vor allem den dem Meeresungeheuer zum Opfer fallenden Hippolyte. Dieses Ungeheuer, das ja auf Thésées eigenen Wunsch von Neptun entsandt wurde, steht somit in einer unübersehbaren bildlichen Relation sowohl zu Thésées eigener Schwäche für die Frauen als auch zu Phèdres monströser Leidenschaft. Schließlich wird auch Hippolytes Liebe zu Aricie insofern in dieses Verweisnetz eingebunden, als der verliebte Theseus-Sohn es unterlassen hatte, seine Pferdegespanne, die er dann bei der Konfrontation mit dem Ungeheuer nicht mehr halten konnte, in der gewohnten Weise zu trainieren.³⁵ Der von seinen eigenen Tieren zu Tode geschleifte Rosselenker ist das – im berühmten *récit de Thérémène* (V. 1488ff.) drastisch ausgemalte – Schlußbild, das die Bedeutung der Tragödie im allegorischen Modus resümiert. Diese letzte Liebestragödie Racines ist konzipiert als eine Tragödie der scheiternden Naturbeherrschung, bei der die besieigten äußeren Naturmächte in Gestalt monströser innerer Triebe wiederkehren. Ich kann daher mit dem Paradox schließen, daß die französische „Phèdre“ insofern eine barocke Fassung der *Dialektik der Aufklärung* bildet, als sie die Rückkehr der Barbarei ins Herz der Zivilisation zur Darstellung bringt.

³⁴ So erfolgt Phèdres erste Erwähnung durch Hippolyte in Form einer unheilsschwangeren Periphrase: „La fille de Minos et de Pasiphaé“ (V. 36).

³⁵ Vgl. V. 128ff.: „Et depuis quelques jours/ On vous voit moins souvent, orgueilleux, et sauvage,/ Tantôt faire voler un char sur le rivage,/ Tantôt savant dans l'art par Neptune inventé,/ Rendre docile au frein un Coursier indompté.“ Man sieht, daß in Thérémènes Bemerkungen zu Hippolytes ungewohntem Müßiggang bereits das Bild der Katastrophe enthalten ist.

Harald Steinhagen

Geschichte als Mythos. Zu den Trauerspielen des Andreas Gryphius

Den von ihm so genannten christlichen Trauerspielen spricht Lessing unmißverständlich sein Urteil. Er rät dazu, „alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt“ zu lassen. Denn ihm sind die Helden dieser Stücke schlicht zu „untheatralisch“, vor allem wenn sie für ihren christlichen Glauben zu Märtyrern werden. Ist diesen doch „gemartert werden und sterben“ – so die gern zitierte Stelle – nicht mehr als „ein Glas Wasser trinken“. Freilich: ein paar bittere Tropfen müßten schon drin sein, wenn das Wasser seine Wirkung tun soll. Lessing kommt gleich im ersten und zweiten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie“ auf das christliche Trauerspiel anlässlich der Aufführung von Cronégks „Olint und Sophronia“ 1767 in Hamburg und erwähnt außerdem noch den „Polyeukt“ von Corneille. Andere Werke nennt er in diesem Zusammenhang nicht, so daß unklar bleibt, ob sich seine Kritik auch gegen die Trauerspiele des 17. Jahrhunderts, etwa die des Andreas Gryphius, richtet.

Benno von Wiese macht sich in seinem monumentalen Werk „Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel“¹, um den Anfang seiner Darstellung zu rechtfertigen, Lessings Urteil zu eigen und bezieht es ausdrücklich auch auf das barocke Trauerspiel, insbesondere auf das des Andreas Gryphius, der immer schon als der christlichste der Barockdramatiker galt. Überzeugt davon, daß an der „grundsätzlichen Trennung von Tragödie und Christentum“ festzuhalten ist², rechnet er die Trauerspiele des 17. Jahrhunderts ausdrücklich zu jenen Werken, die Tragisches nicht kennen. Das soll heißen: Das Barockdrama ist „nicht im eigentlichen Sinne Tragödie, sondern vorwiegend *christlich-humanistisches Märtyrer- und Erlösungsspiel*“.³ Und von Gryphius heißt es: Er bleibe der „Tradition des Märtyrer- und Erlösungsdramas verknüpft. Tragiker im engeren Sinne ist er nicht.“⁴ Offenbar gehört er noch in den Dunstkreis des Mittelalters.

¹ Benno von Wiese. *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. 4. Aufl. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1958.

² Ebd. S. 14.

³ Ebd. S. 25.

⁴ Ebd. S. 26.