



Claude Haas

Der König,
sein Held
und
ihr Drama

Politik und Poetik der
klassischen Tragödie

Wallstein

Der König, sein Held und ihr Drama
Politik und Poetik der klassischen Tragödie

Claude Haas

Der König, sein Held
und ihr Drama

Politik und Poetik
der klassischen Tragödie



WALLSTEIN VERLAG

Für Helmut J. Schneider

Inhalt

1	Einleitung	9
2	Der Tag des Herrn: Klassische Dramaturgie und der Anfang vom Ende des Helden in Corneilles <i>Le Cid</i>	19
2.1	Einleitung	19
2.2	Medienwechsel und Zeichenumstellung: Alte und neue Helden	29
2.2.1	Heldenbücher und Schandmale	29
2.2.2	Zur »souveränen« Untheatralität des klassischen Dramas	36
2.3	Ein Held, der König heißt? Umbenennung des <i>Cid</i> und Botenbericht über die Schlacht gegen die Mauren	38
2.3.1	Der Name und sein Gebrauch	40
2.3.2	»Schlüpfriger Glanz«? Exkurs über das Begnadigungsrecht	42
2.3.3	Name und Ohrfeige	45
2.3.4	Botenbericht und klassische Regelpoetik	50
2.4	Die Politik der drei Einheiten	57
2.4.1	Die Einheit der Zeit und ihre Medien: Exkurs zu Jean Chapelain	59
2.4.2	Das Problem der Chronopolitik in <i>Le Cid</i>	65
3	Die Mauern der Klassik: Medialität der Kriegsbühne und Dramaturgie der Herrschaft in <i>Horace</i>	77
3.1	Die Medialität der klassischen Theaterbühne und die Opposition zwischen Drama und Spektakel	79
3.2	Die Botenberichte	87
3.3	Das Heldentum des weiblichen Zuschauerblicks und sein Ende: die Ermordung Camilles	91
3.4	Der souveräne Rechtsakt als Gipfel klassischer Dramaturgie	94
4	Dramen aus dem Off: Volk und Bühne bei Jean Racine	107
4.1	Einleitung	107
4.2	Volkssicht und Volksdarstellung: Zur klassischen Imagination der Dramenbühne	114
4.3	Kein Platz für Oreste: Die Bluthochzeit in <i>Andromaque</i>	124

4.4	Griechenland oder Rom?	132
4.5	Die Zeit von Drama und Spektakel: <i>Britannicus</i>	135
4.5.1	Die jüngere Vorgeschichte	142
4.5.2	Die ältere Vorgeschichte	146
4.5.3	Drama und Spektakel	149
4.5.4	Zeit und Teleologie	153
5	Humanisierte Klassik? Gesittetes Off, listiges Heldentum und verjährtes Recht in Goethes <i>Iphigenie auf Tauris</i>	157
5.1	Einleitung	157
5.2	Das sedierte Volk: Goethes Domestizierung des Off	160
5.3	Die heroisch-souveräne Konfliktlinie und die Reste der klassischen Dramaturgie	168
5.3.1	Duellforderung und neues Recht	168
5.3.2	Teleologie und Orakelumdeutung bei Goethe und Racine	170
5.3.3	Heldentum und List	175
5.3.4	Begnadigung und verjährtes Recht	178
5.3.5	Gestik und Schlussapplaus	182
6	Schiffbruch mit Staatssekretär: Dichterheldentum, souveräne Motivik und vergehende Zeit in <i>Torquato Tasso</i>	185
6.1	Umarmungen und Handschläge	188
6.2	Vollendung oder Ründung? Figuren der Ganzheit in Goethes <i>Torquato Tasso</i> und in Torquato Tassos <i>Über die Dichtkunst</i>	191
6.3	Dichterheldentum und souveräne Klassik	195
6.3.1	Der Dichterheld als Fremdkörper im literarischen Verfahren des dramatischen Textes	195
6.3.2	»köstliches Gewebe« und klassische Dramenform	200
6.4	»Wir bleiben lieber eine Stunde länger.«: <i>Torquato Tasso</i> als Nachspiel des klassischen Dramas	202
6.4.1	Umsetzung und Aushöhlung der Einheit der Zeit	202
6.4.2	Der Einbruch des modernen Geschichtsbewusstseins	209
6.5	Fazit	213
7	Der Halt der Subversion: Revolution, Unzeit und Tragödienpoetik in <i>Die Natürliche Tochter</i>	217
7.1	Einleitung	217
7.2	»Gnadenfülle« und »Heldenschmuck«	222

7.3	Die »Anhänglichkeit an diesen unübersehbaren Gegenstand«: Goethes Dramatik angesichts der Französischen Revolution . . .	224
7.4	Zeitdarstellung und Dramaturgie	230
7.4.1	Die Wiederkehr des Königs im Mantel eines Gerichtsrats	230
7.4.2	Goethes Voltaire-Übersetzungen	234
7.4.3	»Unzeit« und Ausfall der Teleologie: Die Schmuckszene	237
7.5	»Von keinem Geist der Ordnung mehr beherrscht«: <i>Die Natürliche Tochter</i> als Trauerspiel	247
7.5.1	Der Botenbericht über die Verstümmelung der Hauptfigur	247
7.5.2	Zerschmetterte Leichen – »klassisch gedämpft«. Goethes Dialog mit Racines <i>Phèdre</i>	250
7.5.3	Trauerspiel und Tragödie	256
8	»Als eine Königin und Heldin sterben«. Verpasste Zeit, heroischer Katholizismus und Trauer in Schillers <i>Maria Stuart</i> . . .	261
8.1	Einleitung	261
8.2	»Jetzt nicht«. Schillers Dramaturgie verpasster Zeitpunkte . . .	265
8.2.1	Verfehlt Augenblicke und symmetrischer Dramenbau	265
8.2.2	Umsetzung und Verkehrung der Einheit der Zeit	270
8.2.3	Die Zeit der Menge	275
8.3	Heldenkult und Gespensterzeit: <i>Maria Stuart</i> als Trauerspiel	278
8.4	Die Klassik, der Kult und das Volk	287
9	Im Zirkus der Klassik: Restauration, Revolution und ausgeschlagene Tragik in <i>Wilhelm Tell</i>	289
9.1	Die Revolution als Restauration	289
9.1.1	Die heroische Neugründung der Schweiz	290
9.1.2	Revolution, Restauration und klassische Form	294
9.2	Klassische Kunststücke: Die Travestie des heroisch-souveränen Bundes	298
9.2.1	Der Apfelschuss	301
9.2.2	Der zweite Pfeil: Tell als »Jedermann«	303
9.3	Der lange Schatten des Königs: Zur Funktion der doppelten Handlung	305
9.4	Trauer und Tragik der Klassik	308

10	Marionettentheater: Kleists <i>Prinz Friedrich von Homburg</i> als klassisches Drama	313
10.1	Einleitung	313
10.2	Zum Problem des Vernichtungskriegs	319
10.3	Der Held	324
10.3.1	Die Zeit des Helden und die Zeit des Dramas	324
10.3.2	Aufbruch und Ohnmacht des Helden: Die Symmetrie von Eröffnung und Schluss	325
10.3.3	Unsterblichkeit: die Verlockungen des Heldentodes	329
10.4	Der König	332
10.4.1	Der Letzte seines Geschlechts	332
10.4.2	Der Kurfürst und sein Schimmel	336
10.4.3	Verurteilung und Begnadigung	341
10.5	Rebellion und Verschwörung: Natalie von Oranien und die nackte Macht	348
11	Literaturverzeichnis	355
11.1	Literarische Texte	355
11.2	Historische Quellentexte	358
11.3	Wissenschaftliche Texte	360
	Danksagung	387
	Personenregister	389

1 Einleitung

Aus der Sicht gläubiger Begriffshistoriker dürfte die vorliegende Studie auf Sand gebaut sein. In ihrem Zentrum steht ein Begriff, der sich zur Entstehungszeit der hier behandelten Dramen in seinen heute gängigen Bedeutungen und Assoziationen noch gar nicht gebildet hatte: der der ›Klassik‹ und des ›Klassischen‹.¹ Wenn im Folgenden Dramen der französischen und der deutschen Klassik untersucht und miteinander konfrontiert werden, dann gilt es in Rechnung zu stellen, dass weder Corneille noch Racine wussten, dass sie klassische Dramen vorlegten. Auch betrachteten Goethe und Schiller deren Werke genauso wenig als ›klassische‹, wie sie ihrem Selbstverständnis nach ihrerseits eine klassische Dramenproduktion vorantrieben.² Die Geschichte des Klassik-Begriffs – das Substantiv ›Klassik‹ und das Adjektiv ›klassisch‹ sind weder gleichursprünglich noch ursprünglich gleichbedeutend – ist komplex und wird bis heute differenziert und kontrovers diskutiert.³ Robuste Schwerpunkte bilden dabei das Verhältnis von Historizität und Normativität unterschiedlicher europäischer Klassiken, die nationalen, anthropologischen oder soziohistorischen Grundlagen einer historisch in der Regel nachträglichen Zuschreibung der Klassik an eine bestimmte Literatur, die wechselseitigen Implikationen des Verständnisses von Klassik und literarischer Epoche⁴ oder auch nur der »nachgerade dramatische Prozeß der Banalisierung«, dem sich der Klassik-Begriff heute von den »Klassiker[n] der Herrenmode« bis hin zu den »klassischen Urlaubsländern« unweigerlich ausgesetzt sieht.⁵

- 1 Vgl. zu begriffshistorischen Studien Wilhelm Voßkamp: Klassisch/Klassik/Klassizismus, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 289–305; Gerhard Schulz/Sabine Doering: Klassik. Geschichte und Begriff, München 2003; Heinz Otto Burger (Hg.): Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, Darmstadt 1972.
- 2 Freilich ist es in der deutschen Tradition interessant zu sehen, dass »das Konzept des ›deutschen Klassikers‹ der deutschen (oder Weimarer) Klassik voraus[geht].« (Daniel Fulda: Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells. Zwei Voraussetzungen der ›deutschen Klassik‹, in: Marie-Therese Mäder/Chantal Metzger/Stefanie Neubert u.a. [Hg.]: Brücken bauen – Kulturwissenschaft aus interkultureller Perspektive. Festschrift für Dorothee Röseberg zum 65. Geburtstag, Bielefeld 2016, S. 183–201, hier S. 185).
- 3 Vgl. v.a. die Polemik von Heinz Schlaffer: Wilhelm Voßkamp (Hg.). Klassik im Vergleich [Rez.], in: Poetica 25 (1993), H. 3/4, S. 441–446.
- 4 Vgl. nach wie vor grundlegend Wilhelm Voßkamp (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990, Stuttgart/Weimar 1993; Ders. (Hg.): Theorie der Klassik, Stuttgart 2009.
- 5 Hartmut Stenzel: Geschichte auf Distanz oder sublimiert? Vergleichende Überlegungen zur deutschen und französischen Klassik, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 17 (1993), S. 56–73, hier S. 56.

Zur Geschichte des Klassik-Begriffs hat die vorliegende Studie nichts beizutragen. Diese Geschichte verläuft nicht koextensiv mit der Geschichte des ›klassischen‹ Dramas. Meine Arbeit beschäftigt sich mit literarischen Texten, und Literatur wird nicht aus Begriffen gemacht. Sehr wohl aber hat die Literaturwissenschaft Rechenschaft über ihre eigenen Begriffe abzulegen und ihre Gegenstände zu diesen zu positionieren. ›Klassisch‹ bezeichnet hier und im Folgenden keine Epoche, sondern einen konkreten historischen Dramentyp, der auf die frühneuzeitliche Regelpoetik verpflichtet wird, wie sie sich im 17. Jahrhundert in Frankreich herausgebildet hat und wie sie Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland wiederentdeckt wurde. Im Mittelpunkt meines Interesses stehen die politischen Implikationen dieser Poetik und einer mit ihr im Verbund stehenden teleologisch ausgerichteten Dramaturgie.⁶

Präziser wäre mithin von ›Klassizismus‹ und einem ›klassizistischen‹ Drama zu sprechen gewesen, doch bleiben diese Begriffe im deutschen Sprachgebrauch mit der Tragödie der Frühaufklärung verknüpft. Im Gegensatz zu Goethe und Schiller stellte sich insbesondere die Gottsched-Schule zwar programmatisch in die Tradition der *doctrine classique*. Sie musste diese im Hinblick auf ihre moralischen Anliegen jedoch bereits grundlegend modifizieren. Die politischen Einsätze der klassischen Form hat Gottsched letztlich verkannt.⁷ Die klassische Dramaturgie, die bei Corneille wesentlich um das Problem der Staatsgründung und der Legitimation von Herrschaft kreist, wird von der Tragödie der deutschen Frühaufklärung oft zugunsten einer primär szenisch – und nicht teleologisch – organisierten moralischen Unterweisung aufgebrochen.⁸ Dem-

6 ›Dramaturgie‹ meint hier und im Folgenden die Vermittlung der dramatischen Handlung.

7 Vgl. hierzu ausführlich Claude Haas: Gottsched und der französische Klassizismus, in: Carolin Rocks/Sebastian Meixner (Hg.): Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2023, S. 27–38; Claude Haas: Der sterbende Cato, in: ebd., S. 401–410.

8 Vgl. grundlegend Wolfgang Ranke: Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung, Würzburg 2009. Vgl. zu Ranke meine umfangreiche Rezension, in: *arbitrium* 30 (2012), H. 1, S. 51–56. Dabei begegnen in der Frühaufklärung natürlich Dramen, in deren Zentrum eine heroisch-souveräne Konfliktlinie steht, aber auch diese zeigt sich weniger von souveränen Rechtsakten als von moralischen Problemen geprägt. Das prominenteste Beispiel ist zweifellos *Canut* von J.E. Schlegel. Vgl. dazu grundlegend Steffen Martus: Transformationen des Heroismus. Zum politischen Wissen der Tragödie im 18. Jahrhundert am Beispiel von J.E. Schlegels *Canut*, in: Ders./Thorsten Burkard/Markus Hundt u.a. (Hg.): Politik – Ethik – Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens, Berlin 2011, S. 15–42. Auffällig ist, dass die Tragödie der Aufklärung auf souveräne Gründungsakte in der Regel selbst dort verzichtet, wo diese thematisch über Corneille-Adaptationen vorgegeben scheinen. Vgl. mit Blick auf den Horatier-Stoff Claude Haas: Kampf um Rom. Medialität der Kriegsbühne und Dramaturgie der Herrschaft

gegenüber blieben Goethes und Schillers Äußerungen zur *tragédie classique* meist reserviert und auch ihre Dramen unterlaufen in entscheidenden Konstellationen die Normpoetik und die klassische Dramaturgie, aber sie wiederentdecken in meinen Augen deren ursprünglich staatspolitisches Potenzial. Aus diesem Grund mussten sie sich für das Drama der Frühaufklärung nie sonderlich interessieren,⁹ weshalb es aus dem Untersuchungsbereich dieser Arbeit herausfallen kann und auf den Begriff des ›Klassizismus‹ zu verzichten ist.¹⁰

Mein Augenmerk gilt dem spezifischen Zusammenhang von politischer und dramatischer *Gründung* und dem Zuschnitt der Regelpoetik, der konsequent in deren Dienst gestellt wird. Dabei sind zum einen die drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung zentral. Zwei dieser Einheiten – die von Zeit und Handlung – gehen auf die Poetik des Aristoteles zurück, aber erst im Drama Pierre Corneilles werden sie systematisch mit souveränitätspolitischen Intentionen zur Deckung gebracht. Am wichtigsten ist dabei die Einheit der Zeit. Dass diese den Brennpunkt der gesamten normpoetischen Diskussion des 17. Jahrhunderts bildet, liegt daran, dass die Legitimation der Souveränität in erster Linie ein zeitliches Problem darstellt. Es ist der temporale Ursprung eines absolutistischen Königtums, der über dessen Rechtmäßigkeit entscheidet und der zugleich offenbart, dass es eine derartige Rechtmäßigkeit nicht geben kann. Zur Verschleierung dieser Aporie wurde die Einheit der Zeit im 17. Jahrhundert erfunden; ihre wichtigste Funktion bestand darin, die Wahrnehmung der Spielzeit aufseiten der Zuschauer auszuschalten und zeitliche Dimensionen der Staatsgründung zu invisibilisieren. Auf diese Weise erhält die Einheit der

in Horatier-Stücken vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (Corneille, Glaubitz, Behrmann, Collin), in: Michael Auer/Claude Haas (Hg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*. Stuttgart/Weimar 2018, S. 97–127; vgl. zur Tragödie der deutschen Frühaufklärung in wirkungsästhetischer Perspektive immer noch Albert Meier: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1993.

⁹ Dass insbesondere Goethe gelegentlich Gottscheds *Critische Dichtkunst* konsultierte, ändert hieran nichts Grundlegendes. Vgl. hierzu Steffen Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*, 2. Aufl., Berlin 2015, S. 314.

¹⁰ Damit will ich selbstverständlich keinem nationalistischen Klassik-Verständnis das Wort reden, das eine deutsche Klassik zu profilieren versuchte, die sich von einem französischen »volksfremden Klassizismus« loslösen sollte. Vgl. Ernst Bertram: *Möglichkeiten deutscher Klassik*, in: Ders.: *Deutsche Gestalten. Fest- und Gedenkreden*, Leipzig 1934, S. 246–279, hier S. 248. Ähnlich hatte der junge Kommerell zu argumentieren versucht. Vgl. Max Kommerell: *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock – Herder – Goethe – Schiller – Jean Paul – Hölderlin*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1982 [1928]. Vgl. hierzu Claude Haas: *Hölderlin contra Goethe. Gemeinschaft und Geschichte in Max Kommerells »Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik«*, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* XXVII (2017), H. 1, S. 149–162.

Zeit eine Bedeutung, die zu dem berühmten ›Sonnenumlauf‹ aus der Poetik des Aristoteles kaum noch einen Bezug aufweist.¹¹

Zum anderen bilden die Stücke Corneilles eine heroisch-souveräne Spannungslinie aus, die ebenfalls auf die politische Gründungsproblematik des klassischen Dramas abgestimmt wird. Held und König treten im klassischen Drama als zwei Idealtypen des Politischen auf. Der Held ist für Krieg und Kampf, der König für Staat und Recht zuständig. Dabei geraten sie im Verlauf klassischer Stücke sowohl miteinander als auch mit geltendem Recht in Konflikt. Helden und Könige sind Verbrecher und sie stiften als Verbrecher Recht. Das klassische Drama schließt in der Regel mit einem heroisch-souveränen Bund.

Auf diesen Bund läuft die streng teleologisch organisierte Dramenhandlung zu, und dieser Bund hat meinem Buch seinen Titel gegeben.¹² Im engeren Sinn charakterisiert er die dramatische Produktion ausschließlich Pierre Corneilles. Aber die heroisch-souveräne Konfliktlinie bleibt in der klassischen Dramatik Racines, Goethes und Schillers (und im Übrigen auch Kleists) als ein Modell wirksam, an dem sie sich unablässig abarbeiten muss. Dieser Konfliktlinie ist es zu verdanken, dass die *tragédie classique* Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland nach den großen Generalabrechnungen Lessings, Herders und des Sturm und Drang überhaupt noch einmal wirkmächtig werden konnte.¹³ Angesichts der Zeitenwende der Moderne und der mit ihr einhergehenden politischen Turbulenzen besannen sich Goethe und Schiller auf eine Tradition, die mit klassischen Dramenmitteln einst hatte Recht gründen wollen. Dabei waren es maßgeblich die Aporien und Paradoxien dieser Tradition, denen das besondere Interesse der deutschen Klassik galt. Von kaum zu überschätzender Tragweite ist in diesem Kontext die Französische Revolution. Die deutsche Wiederentdeckung der klassischen Dramenform hängt von ihr zwar nicht unmittelbar ab, sie wird ab 1789 aber zu ihrer wichtigsten Triebfeder.

Ohne Corneille ist das klassische Drama politisch nicht zu begreifen. Der Befund mag überraschen, da Corneille (mehr noch als Racine) seit Lessings

11 Vgl. zum Nachleben des aristotelischen ›Sonnenumlaufs‹ im Drama des 17. Jahrhunderts grundlegend Juliane Vogel: Solare Orientierung. Sonnenzeit in der Tragödie des 17. Jahrhunderts, in: Michael Gamper/Peter Schnyder (Hg.): Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert, Hannover 2017, S. 19–29.

12 Insofern bleiben meine Untersuchungen einem gehaltsästhetischen Formbegriff verpflichtet. Vgl. zu dessen Aufkommen, Niedergang und Nachleben seit dem 19. Jahrhundert grundlegend Ingo Stöckmann: Form, Theorie, Modell. Die formale Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: DVjs 90 (2016), H. 1, S. 57–108; Ders.: Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik, Stuttgart/Bad Cannstatt 2022.

13 Vgl. hierzu die bis heute konziseste Rekonstruktion des deutschen Disputs über die *tragédie classique* im 18. Jahrhundert in Eva Miriam Simon: Literarische Bearbeitungen des Phaedra-Mythos von Euripides bis A.W. Schlegel, Würzburg 2014, S. 179–229.

bekannten Invektiven in der *Hamburgischen Dramaturgie* in Deutschland vielfach als bereits im 18. Jahrhundert abgewickelter Autor galt.¹⁴ Zu diesem Credo hat sich eine literaturwissenschaftliche Forschung, die sich Lessing zum Gründungsvater der modernen deutschen Dramatik erkor, immer wieder bekannt. Nun bleibt Lessings Kritik an Corneille aber durchgehend wirkungsästhetisch motiviert; auch dort, wo er auf die Amoralität des Corneille'schen Heroismus zu sprechen kommt.¹⁵ Fragen des klassischen Dramenbaus interessieren Lessing in der Auseinandersetzung mit den ›Franzosen‹ bezeichnenderweise nur am Rande; und in diesem Zusammenhang ist seine eigene dramatische Produktion Corneille viel affiner, als er selbst geglaubt haben mag. Die von Lessing ebenfalls perhorreszierte Tragödie der deutschen Frühaufklärung steht der *tragédie classique* formal oft entschieden ferner als Lessings eigene Dramatik. In einer fulminanten Zuspitzung Max Kommerells: »Der heftige theoretische Kampf gegen Corneille, den die Großen unserer Literatur geführt haben, verdeckte uns, wie viel von unsrer dramatischen Formenlehre, bis herab zu den Anfangsgründen, die der Schulunterricht über den Aufbau des Dramas vermittelt, von Corneille gefunden ist.«¹⁶

Allerdings verkannte auch Kommerell die politischen (Ab-)Gründe der Corneille'schen »Formenlehre«. Sie sind nicht zwangsläufig an die klassische Form gebunden. Wo Lessing an dieser Form partiell festhält, beerbt er also nicht ihre ursprünglichen politischen Implikationen. Diese kehren erst in der klassischen Dramatik Goethes, Schillers und Kleists in die Form zurück.

Sofern die *tragédie classique* bisher überhaupt für ein systematisches Verständnis der deutschen Klassik herangezogen wurde, stand unweigerlich Racine als der vermeintlich modernere der beiden französischen Tragiker im

14 Dieses Urteil wurde von einer komparatistisch orientierten Corneille-Forschung bisher allenfalls zaghaft korrigiert. Eine monumentale von Valentin herausgegebene Studie zum Nachwirken Corneilles in Deutschland enthält nicht eine einzige Untersuchung zu Goethe. Vgl. Jean-Marie Valentin (Hg.): *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles)*, Paris 2007. Vgl. dazu meine ausführliche Rezension, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 58 (2008), H. 2, S. 238–244.

15 »Es ist wahr, alles atmet bei ihm [Corneille, C.H.] Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte, und wirklich auch keines fähig ist: das Laster.« (Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders.: *Werke*. Bd. 4. *Dramaturgische Schriften*, hg. v. Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1996 [1767–1769], S. 229–707, hier S. 369 [30. Stück]). Vgl. aus der umfangreichen Forschung zu Lessings Aversion der *tragédie classique* zuletzt grundlegend Friedrich Vollhardt: *Gotthold Ephraim Lessing. Epoche und Werk*, Göttingen 2018, insbes. S. 239–262.

16 Max Kommerell: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1984 [1940], S. 143.

Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.¹⁷ Tatsächlich lässt das Drama Racines dasjenige Corneilles förmlich kollabieren; es bleibt ohne eine Erkenntnis seiner Rückbezüge auf Corneille allerdings kaum verständlich. Racine potenziert eine Corneille'sche Formstrenge und diskreditiert zugleich die politischen Gründungsbemühungen von dessen Drama. Racine setzt das klassische Drama enorm unter Druck: Einerseits hält er penibel die drei Einheiten und die Ständeklausel ein, andererseits lauern im Off seiner Stücke die Massen von Volk und Heer, die die politische Bühnenhandlung vor sich hertreiben. Aus diesem Grund kommt der immanenten Medialität der klassischen Dramenbühne in der folgenden Untersuchung eine entscheidende Bedeutung zu. Das Beispiel Racines offenbart, dass König und Held *auf* der Bühne etwas unter sich aus-

- 17 Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Forschung erfolgt in den Einzelkapiteln. Es sei an dieser Stelle lediglich darauf hingewiesen, dass die großen Gesamtdarstellungen der Weimarer Klassik allenfalls pauschal auf die *tragédie classique* zu sprechen kommen. Vgl. Cornelia Zumbusch: Weimarer Klassik. Eine Einführung, Stuttgart 2019; Cornelia Zumbusch: Die Immunität der Klassik, Frankfurt a.M. 2012; Peter André Alt: Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers, München 2008; Rolf Selbmann (Hg.): Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt 2005; Ortrud Gutjahr/Harro Segeberg (Hg.): Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche, Würzburg 2001; Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994; Wolfgang Wittkowski (Hg.): Verlorene Klassik? Ein Symposium, Tübingen 1986; Winfried Barner/Eberhard Lämmert/Norbert Oellers (Hg.): Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart 1984; Karl Richter/Jörg Schönert (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß, Stuttgart/Weimar 1983. Mit der Rezeption der französischen Tradition bei Goethe und Schiller haben sich schwerpunktmäßig v.a. beschäftigt: Theo Buck: Goethe und Frankreich, Köln 2019, S. 169–192; Alexander Pleschka: Theatralität und Öffentlichkeit. Schillers Spätdramatik und die Tragödie der französischen Klassik, Berlin/Boston 2012; Alexander Nebrig: Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung, Göttingen 2007; Karl Maurer: Goethe und die romanische Welt, Paderborn/München/Wien u.a. 1997, insbes. S. 11–44 u. S. 181–343; Peter André Bloch: Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs, Düsseldorf 1968; Achim Geisenhanslüke: »Drum sind auch alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst«. Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei Schiller und Goethe, in: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2002/2003, S. 9–32; Hartmut Stenzel: Geschichte auf Distanz oder sublimiert? Vergleichende Überlegungen zur deutschen und französischen Klassik, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 17 (1993), S. 56–73; Eugen Lerch: Lessing, Goethe, Schiller und die französische Klassik, Mainz 1948; Ernst Merian-Genast: Das Problem der Form in der französischen und deutschen Klassik, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift XXVII (1939), S. 100–119; Carl Steinweg: Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Ein Beitrag zur Erklärung der *Iphigenie* und des *Tasso* sowie zur Geschichte des deutschen und des französischen Dramas, Halle a.S. 1912.

zuhandeln versuchen, was *hinter* oder jenseits der klassischen Bühne keinerlei Geltung besitzt. Seine Prachtbauten an Maß, Ordnung und Zucht führt das Racine'sche Drama unter politischem Gesichtspunkt als eine Fassade vor, die sich permanent in Einsturzgefahr befindet. Der Racine'schen Radikalität verdanken Goethe und Schiller wichtige Impulse; sie setzen die klassische Form aber nicht den Extrembelastungen seiner Dramatik aus. Racine bleibt in der Geschichte der klassischen Dramentradition ein unerreichter Autor.

Goethe und Schiller restaurieren in keinem ihrer klassischen Stücke die *tragédie classique*. Sie befragen die klassische Dramenform auf ihre herkömmlichen politischen Möglichkeiten und stellen in der Regel deren historische Uneinholbarkeit aus. Es ist die Entdeckung eines modernen Geschichtsbewusstseins, die in die Zeit zwischen der französischen und der deutschen Klassik fällt und sie voneinander trennt. Die immanente tragödienpoetologische Reflexion Goethes und Schillers hängt von diesem Bewusstsein maßgeblich ab.

Die Geschichte des klassischen Dramas lässt sich nicht als Geschichte der Kontinuität einer literarischen Form erzählen. Die klassische Dramenform wird vom deutschen Barock über die Tragödie der Frühaufklärung bis hin zur Weimarer Klassik zuverlässig unterlaufen und variiert, aber sie war von Beginn an nicht heil oder selbstidentisch.¹⁸ Nichts ist irriger, als das klassische Drama für eine besonders gediegene und verbindlich fixierte literaturpolitische Erscheinung oder gar für das Produkt einer »finishing school« zu halten.¹⁹ Wie sich herausstellen wird, pulsiert in der normpoetischen Diskussion bereits bei Corneille eine erhebliche politische Nervosität; und diese ist es, die die klassischen Dramen Goethes und Schillers noch einmal ausspielen. Sie begründet die Form und setzt ihr zugleich so stark zu, dass jedes klassische Drama stets neu eruieren muss, was ein klassisches Drama überhaupt ist. Bau und Abbau der Form sind gleichursprünglich.

Das lässt sich in der – klassischen – Dramatik Goethes und Schillers sehr genau beobachten, und es stellt eine politische Einschätzung ihrer Stücke oft vor erhebliche Probleme. Die Gründungsnöte des Corneille'schen wie des Racine'schen Dramas mögen mit Blick auf den modernen Absolutismus subversiv anmuten, und im Fall insbesondere Racines sind sie das zweifelsohne auch. Angesichts der Französischen Revolution scheinen solche Nöte retrospektiv aber stets auch eine Zuflucht zu bieten. Die dramaturgische Auslotung der »alten«

18 Vgl. zur Bedeutung Corneilles für die deutsche Literatur von Aufklärung und Barock grundlegend Valentin (Hg.): Pierre Corneille et l'Allemagne, sowie zum Nachwirken Racines im 17. u. 18. Jahrhundert Nebrig: Rhetorizität des hohen Stils.

19 So Leo Spitzer bereits ablehnend in einer Paraphrase Hermann Keyserlings. (Leo Spitzer: Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: Ders.: Romanische Stil- und Literaturstudien, Marburg a. L. 1931, S. 135–270, hier S. 256).

Aporien einer ›klassischen‹ Souveränität verheißt Revolutionsskeptikern – wie Goethe es immer gewesen war und wie Schiller es zusehends wurde – eine Art politische Selbstvergewisserung. Hierin kann man nicht zuletzt eine gewisse Aktualität des klassischen Dramas erblicken. In Zeiten großer Umbrüche erfolgen letzte Versuche der Selbstvergewisserung oft in Form der Selbstsubversion oder -demontage.²⁰ Dass solche Versuche damit politisch nicht bereits diskreditiert sind, lässt sich am klassischen Drama ebenfalls eindrucksvoll studieren.

Das klassische Drama bleibt bei all seinen Unsicherheiten und Unwägbarkeiten eine streng zerebrale Form.²¹ Seinem poetologischen Selbstverständnis nach will es weniger erlebt oder gesehen als gelesen und verstanden werden. Dieses Phänomen haben jüngere Studien zur Theatralität oder Repräsentation der Klassik oft bewusst marginalisiert oder aus dem Blick verloren.²² Zwar kommt ihnen das unstrittige Verdienst zu, den politischen Grund der klassischen Form wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt zu haben. Allerdings begründet der ›klassische‹ König seine Macht nicht mittels des theatralen Auftritts seiner teil- oder scheintranszendentalen Körperlichkeit, sondern mittels dramaturgisch sorgfältig platzierter Rechtsakte.²³ Das hat der Jurist Corneille

20 Das lässt sich neben den Künsten v.a. an theoretischen Diskursen wie der Dekonstruktion oder den *postcolonial studies* beobachten. Diese zielen sehr zu Recht kritisch auf kulturelle Hegemonien ab, tun dies jedoch zu einer Zeit, wo deren weltpolitisches Ende besiegelt sein könnte.

21 Dies musste in erster Linie eine stark wirkungsästhetisch orientierte Forschung in der Regel übersehen. Zwar kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die poetologische und theoretische Reflexion von Corneille bis Schiller sich in eminent wirkungsästhetischen Parametern vollzieht. Das ändert aber nichts daran, dass das klassische Drama selbst auch im 17. Jahrhundert und lange vor der Hegel'schen Ästhetik bereits gehaltsästhetische Interessen verfolgt. Vgl. dagegen insbesondere Wilm, die an einer Prädominanz der Wirkungsästhetik auch nach dem Aufkommen einer Gehaltsästhetik der Tragödie festhält (Marie-Christin Wilm: *Ultima Katharsis. Zur Transformation des Aristotelischen Tragödiensatzes nach 1800*, in: Daniel Fulda/Thorsten Valk [Hg.]: *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, Berlin u. New York 2010, S. 85–105). Vgl. zu einer frühen wirkungsästhetisch ausgerichteten Vorstufe der vorliegenden Arbeit Claude Haas: *Indianer weinen (nicht). Zu Poetik und Dramaturgie der Träne bei Corneille, Schiller und Racine*, in: Marcel Krings/Roman Luckscheiter (Hg.): *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Würzburg 2007, S. 131–145.

22 Vgl. für die *tragédie classique* dagegen Jean-Marie Apostolides: *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1985; vgl. ders.: *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981; Hélène Merlin-Kajman: *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps: passions et politique*, Paris 2001.

23 Das Theater bleibt in der Dramaturgie der klassischen Form somit oft disparat und ist ihr nie vollständig assimilierbar. Vgl. mit Blick auf das Problem des Auftritts maßgeblich Juliane Vogel: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Leiden/Boston 2018; vgl. dies./Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege*

(der übrigens der Urgroßvater Charlotte Cordays gewesen ist) dem klassischen Drama ins Stammbuch geschrieben und die klassische Form auf diese Weise auf eine hermeneutische Rezeption verpflichtet. Ein Verständnis des klassischen Dramas kann allein aus der inneren Verschachtelung seiner Szenen und Dialoge und aus seiner Finalstruktur heraus erfolgen. Das klassische Drama setzt die Idee eines Werkganzen voraus.²⁴ Aus diesem Grund stehen textnahe Gesamtinterpretationen einzelner Dramen im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit; und aus diesem Grund ist diese Arbeit über weite Strecken doch nur eine Geschichte des letzten Akts.

So sehr die höfische Repräsentation seit Ludwig XIV. einen willkommenen Anlass zur Aufführung der *tragédie classique* bilden mochte, so selten wurde sie bereits im 17. Jahrhundert zum Gegenstand des klassischen Dramas.²⁵ Das bildet ein Novum erst der deutschen Tradition angesichts der Französischen Revolution. Mit ihr hält der absolutistische Repräsentationsbetrieb Einzug ins klassische Drama. Dass aus männlichen Helden im Zuge dessen verstärkt weibliche werden, hängt damit eng zusammen.

Ein Wort zur Textauswahl und zum methodischen Zugriff: Ausgewählt wurden hinsichtlich der *tragédie classique* Dramen, die für das Schaffen Corneilles und Racines repräsentativ sind und die bis ins 18. Jahrhundert hinein eine gewisse Bühnenpräsenz auch in Deutschland besaßen.²⁶ Dabei konnte es nicht um Einflussforschung gehen. Ich verfolge einen formhistorischen Ansatz und unterstelle dem klassischen deutschen Drama, nicht aber den Autor-subjekten Goethe und Schiller ein tiefes Verständnis dieser Form.²⁷ Goethes und Schillers Äußerungen zur *tragédie classique* bleiben eher marginal, sind oft inkohärent und für das Verständnis ihrer eigenen Dramen größtenteils unergiebig. Die Auseinandersetzung mit der *tragédie classique* findet demnach nicht in Briefwechseln, Gesprächen mit Eckermann oder philosophischen Schriften, sondern in klassischen Dramen statt.

auf die Bühne, Berlin 2014; vgl. hinsichtlich einer Verselbstständigung und Autonomie der Szene dies.: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der ›großen Szene‹ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br. 2002.

24 Vgl. dagegen mit Blick auf Racine unter rhetorischem Gesichtspunkt Nebrig: Rhetorizität des hohen Stils.

25 Eine tendenzielle Ausnahme bildet insbesondere Racines *Bérénice*. Vgl. grundlegend Ethel Matala de Mazza: Die helle Kammer. Zur Exposition in Racines *Bérénice*, in Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, Freiburg i.Br. 2012, S. 277–297.

26 Vgl. die zuverlässige Aufarbeitung der historischen Spielpraxis von Elsa Jaubert: La place de Corneille dans le répertoire des troupes du monde germanique au XVIII^e siècle, in: Valentin (Hg.): Pierre Corneille et l'Allemagne, S. 173–192.

27 Mit den Namen Corneille, Racine, Goethe und Schiller sind folglich Textkorpora und nicht Personen gemeint.

Anders als vielfach angenommen, war die *tragédie classique* für Goethe bedeutender als für Schiller. Das klassische Drama blieb bei Goethe zwar auf einen relativ kurzen Werkabschnitt und streng genommen auf gerade einmal drei Texte begrenzt, doch liegen mit *Iphigenie auf Tauris*, *Torquato Tasso* und *Die Natürliche Tochter* Stücke vor, die sich besonders intensiv auf die französische Tradition einlassen. Im Fall Goethes wird die klassische Produktion im Folgenden vollständig aufgearbeitet, im Fall Schillers beschränke ich mich auf *Maria Stuart* und *Wilhelm Tell*. Wenn Friedrich Nietzsche einmal giftete, Schiller »verdanke« der französischen Klassik »die ungefähre Sicherheit seiner Form«,²⁸ dann ist dies ein geistreicher Einfall, der an der Schiller'schen Dramatik indes vorbeiläuft. Zwar mag sich diese tatsächlich nicht immer durch die größte formale (oder sprachliche) Sicherheit auszeichnen, doch sind es nicht die Rückgriffe auf die *tragédie classique*, die Schillers Dramen die nötige Fassung verleihen. Auffällig ist vielmehr, dass viele seiner Stücke direkte Anspielungen auf die *tragédie classique* zu enthalten scheinen, diese aber nicht zwangsläufig eine dramaturgische Wirksamkeit entfalten. Das springt gerade dort in Auge, wo sich thematische Affinitäten zur französischen Tradition ergeben. So inszeniert die *Wallenstein*-Trilogie einen heroischen Krieger, der zum Souverän aufsteigen will, aber schon die Form der Trilogie ruiniert die klassische Dramenform. *Wallenstein* besitzt weder eine einheitliche dramaturgische Konfliktlinie noch kann das Stück als Trilogie die drei Einheiten respektieren. Ähnlich verhält es sich mit der *Ständeklausel*. *Die Jungfrau von Orleans* wiederum ist zwar der Musterfall eines Dramas, in dem eine heroische Kriegerin einem alten König zur Neugründung seiner Herrschaft verhilft. Das Stück verstößt allerdings so eklatant gegen die Kategorie der *vraisemblance*, dass es zur klassischen Tradition in keinem Verhältnis mehr steht. Auch *Wilhelm Tell* ist streng genommen kein klassisches Drama, setzt sich mit diesem jedoch so exzessiv auseinander, dass es in den Horizont der vorliegenden Studie gehört. Ähnliches gilt für Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Da ich das klassische Drama nicht als ein Epochen-, sondern als ein Formphänomen begreife, bildet Kleists Stück eine (späte) Realisierung dieser Form und eine Untersuchung dieses Dramas den Abschluss der vorliegenden Studie.

28 »Schiller verdankt die ungefähre Sicherheit seiner Form dem unwillkürlich verehrten, wenn auch verleugneten Vorbilde der französischen Tragödie und hielt sich ziemlich unabhängig von Lessing [...].« (Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* I u. II, in: Ders.: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 2, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 2., durchges. Aufl., München 1988, S. 181).

2 Der Tag des Herrn: Klassische Dramaturgie und der Anfang vom Ende des Helden in Corneilles *Le Cid*

2.1 Einleitung

In einem letzten Exkurs zu seiner 1956 erschienenen Shakespeare-Lektüre *Hamlet oder Hekuba*, einem Exkurs zu Walter Benjamins Trauerspielbuch, kommt Carl Schmitt (merkwürdig beiläufig) auf den Zusammenhang zwischen souveränem Staat und klassischem Theater zu sprechen:

Erst in diesem souveränen Staat kann das klassische Theater von Corneille und Racine entstehen, mit seiner klassischen oder genauer gesagt juristischen oder – wiederum genauer gesagt – legistischen Einheit von Ort und Zeit und Handlung. Von ihm aus gesehen ist es begreiflich, dass Voltaire in Shakespeare einen »betrunkenen Wilden« sieht. Der deutsche Sturm und Drang des 18. Jahrhunderts dagegen berief sich für den Kampf gegen das französische Drama auf Shakespeare. Das war möglich, weil die Zustände im damaligen Deutschland zum Teil noch vor-staatlich waren [...].¹

Für Schmitt steht demnach fest, dass Staatsformen Dramenformen vorgeben. Denn legt man seinen Ausführungen eine implizite Gegenüberstellung von Drama und Theater zugrunde, kann Schmitt mit der Überzeugung einer »legistischen« Grundierung der *tragédie classique* streng genommen nicht genuin theatrale Bedingungen des absolutistischen Repräsentationsbetriebs im Blick haben, wie sie in den letzten Jahren und Jahrzehnten beinahe schon exzessiv untersucht worden sind.² Mit der Erwähnung der drei Einheiten und der

1 Carl Schmitt: *Hamlet oder Hekuba*. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, 3. Aufl., Stuttgart 1999, S. 66.

2 Vgl. zu Untersuchungen, die aus unterschiedlichen Perspektiven stark auf die Theatralität der *tragédie classique* abheben, v.a. Jean-Marie Apostolides: *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1985; vgl. ders.: *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981; vgl. anschließend an Ernst Kantorowicz Hélène Merlin-Kajman: *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps: passions et politique*, Paris 2001; vgl. anschließend an Louis Marin Friedrich Balke: *Figuren der Souveränität*, München 2009, insbes. S. 335–396; Sylvaine Guyot: *Opacity of Theater: Reading Racine with and against Louis Marin*, in: *Modern Language Quarterly* 77 (2016), H. 2, S. 219–246; vgl. zum Problem von Repräsentation, Zeremoniell und Theatralität in der *tragédie classique* und im Drama des deutschen Barock Burkhardt Wolf: *Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers*

Regelpoetik beharrt Schmitt auf einem historischen Wechselspiel zwischen dramatischen und rechtlichen Kategorien. Zumindest auf medialer Ebene hat er den Kern der *tragédie classique* damit präziser erfasst als weite Teile der (neueren) Forschung.

Während eine um die Dramenform kreisende Forschungstradition politisch nämlich oft desinteressiert geblieben ist³ und politische Lektüren des klassischen Dramas sich umgekehrt kaum um dessen Form kümmerten,⁴ richtete insbesondere die Theaterwissenschaft ihren Blick zwar durchaus auf politische (und im übrigen auch auf philosophische) Voraussetzungen und Substrate des klassischen Theaters, hielt den dramatischen Text in der Regel allerdings für ein überschätztes, da über seine eigene Theatralität gerade hinwegtäuschendes Phänomen.⁵ Damit lag sie richtiger, als ihr verschiedentlich bewusst gewesen

Zürich/Berlin 2004, S. 23–46; vgl. zu einer sehr knappen Gegenüberstellung von Kantorowicz, Schmitt und Marin als drei Möglichkeiten, die *tragédie classique* zu begreifen, Alexander Pleschka: *Theatralität und Öffentlichkeit. Schillers Spätdramatik und die Tragödie der französischen Klassik*, Berlin/Boston 2013, S. 9–16.

3 Dies gilt v.a. für eine stark wirkungsästhetisch orientierte Forschung, vgl. etwa Georges Forestier: *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris 2003; vgl. als letzte monumentale Gesamtschau Charles Mazouer: *Le théâtre français de l'âge classique II. L'apogée du classicisme*, Paris 2010. Von dieser Kritik auszunehmen ist v.a. eine literatursoziologische Tradition, die den Erfolg der Regelpoetik allerdings oft bereits von einem aufstrebenden Bürgertum abhängig machen wollte und deren souveränitätspolitische Grundierung in den Dramen selbst damit gewissermaßen von Haus aus verkennen musste. Vgl. etwa Hartmut Stenzel: *Die französische »Klassik«*. Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat, Darmstadt 1995; vgl. zur historischen Konstruktion (und Imagination) des Publikums vor soziologischem Hintergrund Hélène Merlin-Kajman: *Public et littérature en France au XVII^e siècle*. 2. Aufl., Paris 2004; vgl. dagegen zur systematischen Verschränkung von Politik und Form in der *tragédie classique* Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Thomas Frank/Ethel Matala de Mazza: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a.M. 2007, S. 200–218; vgl. zum Wechselspiel von Regelpoetik, politischem Imaginären und zeitgenössischer Regierungspraxis auch Katherine Ibbett: *The Style of the State in French Theater, 1630–1660. Neoclassicism and Government*, Farnham/Burlington 2009.

4 Mit Blick auf die vorliegende Studie lässt sich das v.a. den beiden (gewichtigen) Monografien ablesen, die ihr thematisch am nächsten stehen. Prigent und Minel haben das Verhältnis zwischen König und Held bei Corneille bereits in den Mittelpunkt ihrer Analysen gerückt, blieben für dramaturgische und formale Prinzipien der Konstellation indes weitestgehend blind (vgl. Michel Prigent: *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, 2. Aufl., Paris 1998; Emmanuel Minel: *Pierre Corneille. Le héros et le roi. Stratégies d'héroïsation dans le théâtre de Corneille*, Paris 2010).

5 Zu den subtilsten Vertretern dieser Richtung gehört Lehmann, der in seiner monumentalen Studie entsprechend von einem »dramatischen« Theater spricht, dem er stringenterweise auch die klassische Tradition zuschlägt. (vgl. Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013; vgl. hierzu meine umfangreiche Rezension in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 134 [2015], H. 2, S. 313–319).

sein mag, denn genau hierin besteht dessen tiefste Intention.⁶ Die *tragédie classique* ist ihrem eigenen Selbstverständnis zufolge eine programmatisch un-, wenn nicht antitheatralische *literarische* Form, und sie setzt ihre untheatralische Literarizität aus eminent politischen Gründen um und durch. Zwar reflektiert sie immanent unablässig auf ihre eigene Bühne, aber sie tut das v.a. in dem Maße, wie sie dieser jeden Spektakelcharakter systematisch versagt. Theatral ist die *tragédie classique* gerade in der Verbannung alles Theatralischen von der Bühne. In diesem Sinne hat sie die Konzeption nicht allein eines später als »klassisch« apostrophierten Dramas maßgeblich geprägt. Aufgrund ihrer Eskamotierung des Theaters wurde sie letztlich sogar zum Muster und zum Inbegriff des Dramas als solchem.⁷ Die Opposition zwischen Drama und Theater, die bis heute die Disziplinen der Literatur- und der Theaterwissenschaft bis in die Animosität hinein spaltet, ist nicht wissenschaftlichen, sondern dramatischen Ursprungs.

Ein klassisches Drama will nicht so sehr gesehen, sondern vielmehr gründlich gelesen werden; die von ihm selbst angestoßene Rezeptionshaltung ist eine hermeneutische. Das lässt sich im 17. Jahrhundert bereits der konstanten Berufung auf Aristoteles als oberster normpoetischer Autorität ablesen. Schließlich hatte Aristoteles seine gesamte Poetik wesentlich auf den dramatischen Text und nicht etwa auf die Aufführungspraxis von Theaterstücken hin zugeschnitten.⁸ Es ist aber erst die dezidiert politische Neukonfiguration der antiken Poetik wie des Dramas, die dessen klassischer Karriere den Weg bereitet.

Mit Blick auf das 17. Jahrhundert soll damit nicht gesagt sein, dass das höfische Repräsentationswesen des Absolutismus ohne seine theatralen und bildlichen Manifestationen denkbar gewesen wäre, im Gegenteil.⁹ In höchstem Maße trügerisch ist es allerdings, eine tiefe Affinität zwischen der vielfach beschworenen *Theatralität* des Absolutismus und der *tragédie classique*

6 In den treffenden Worten von Bettine Menke und Christoph Menke: »Und zwar kann das Drama eine strukturell *beschränkte* Form des Theaters genannt werden, weil es darauf beruht und fortwährend darin besteht, seinerseits das Theater, dessen Form es ist, strukturell zu beschränken [...].« Vom »Drama« schlechtweg lässt sich in diesem Kontext freilich nur dann reden, wenn das klassische Drama mit diesem bewusst oder unbewusst bereits identifiziert worden ist (Bettine Menke/Christoph Menke: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen*, in: Dies. [Hg.]: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin 2007, S. 6–15, hier S. 6).

7 Das lässt sich beobachten bis hin zu Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas* (1880–1950), Frankfurt a.M. 1963. Zu den unerschwelligen Beziehungen der Szondi'schen Theorie zur Dramenproduktion ihrer Zeit vgl. Kai Bremer: *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*, Bielefeld 2017.

8 Dies erklärt seinen notorisch schlechten Leumund in der Theaterwissenschaft. Vgl. etwa Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 15 u.ö.

9 Vgl. hierzu aus theaterwissenschaftlicher Perspektive grundlegend Doris Kolesch: *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt a.M. 2006.

zu veranschlagen. Unter medialem Gesichtspunkt stehen das klassische Drama und der moderne Absolutismus in einer irreduziblen Spannung. Dort, wo die *tragédie classique* politische Sympathien für eine absolutistische Herrschaftsform erkennen lässt – und in dem für ihre gesamte spätere Entwicklung maßgeblichen Frühwerk Pierre Corneilles ist das zweifelsohne der Fall –, werden diese mitnichten anhand theatraler Repräsentationstechniken zur Darstellung gebracht. Sie erschließen sich tatsächlich erst über die von Schmitt sogenannten ›legistischen‹ Korrelate der *Dramaturgie*.¹⁰ Koextensiv ist der medialen Spannung zwischen klassischem Drama und Absolutismus eine Spannung zwischen Recht und Repräsentation.¹¹

So sehr Carl Schmitt den medialen Zuschnitt der *tragédie classique* intuitiv richtig erfasst hat, so sehr irrte er allerdings bei der Einschätzung ihrer exakten staatsrechtlichen Implikationen. Denn die drei Einheiten werden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht geschmeidig auf eine von Schmitt prämierte Vorstellung von Souveränität abgebildet. Nicht in der erfolgreichen Ausrufung und Bewältigung eines ›Ausnahmezustands‹ liegt der Grund der drei Einheiten, sondern in dessen Vermeidung oder besser gesagt Überblendung. Bemerkenswert ist das v.a. insofern, als Schmitt an den Ursprung seiner eigenen Theorie der Souveränität wiederholt eine historische Staatslehre gesetzt hat, die sich für ein Verständnis der politischen Voraussetzungen der klassischen drei Einheiten m.E. als unverzichtbar erweist. Die Rede ist von den 1576 von Jean Bodin vorgelegten *Six Livres de la République*. Diese galten Schmitt nicht nur als Wegbereiter *der*, sondern auch als Kronzeuge *für die* absolutistische Monarchie und die eigene Theoriebildung gleichermaßen, da sie die Souveränität ganz aus dem Akt einer dezisionistischen Selbstermächtigung des Souveräns hervorgehen

10 Mit ›Dramaturgie‹ ist hier und im Folgenden die *Vermittlung* der dramatischen Handlung gemeint. Auch wenn das Drama der klassischen Tradition dabei als *Text* in Augenschein genommen wird, unterstelle ich folglich, dass der *dramatische* Text eine Eigenlogik besitzt. Vgl. dagegen aus methodischer Sicht die ambitionierte Studie Webers, die das Drama narratologisch zu inventarisieren versucht. (Alexander Weber: *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*, Berlin/Boston 2017). Vgl. aus theaterwissenschaftlicher Perspektive auch Jan Horstmann: *Theater-narratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin/Boston 2018.

11 Dies legen neuere Studien gerade zu ikonografischen und imaginären Verschiebungen im zeitgenössischen Rechtswesen nahe, deren Bedeutung für die *tragédie classique* bereits diskutiert wurde. Bilis etwa hält treffend fest: »[...] over the course of the first half of the seventeenth century, the French monarch is increasingly depicted as the head of a vast administration of justice. The proximity of the feudal arbitrator-king's body is replaced by a corpus of officers who enforce legal decisions in the name of a physically absent king.« (Hélène E. Bilis: *Passing Judgment: The Politics and Poetics of Sovereignty in French Tragedy from Hardy to Racine*, Toronto/Buffalo u.a. 2016, S. 17).

ließen. Während Schmitt einen solchen Akt jedoch emphatisch begrüßt, wird die *tragédie classique* Corneille'schen Zuschnitts alles daransetzen, den bloßen Anschein einer derartigen Ermächtigung zu vermeiden.

Es ist der Umgang mit der jeder Form von Gründungspolitik eignenden *Temporalität*, die Corneille von Schmitt – wie von einer Schmitt'schen Bodin-Lektüre – maßgeblich unterscheidet. Dass im Rahmen der Konstitution der *tragédie classique* im früheren 17. Jahrhundert über die ›Einheit der Zeit‹ weit heftiger gestritten wurde als über die anderen Einheiten und dass zentrale normpoetische Kategorien wie die *vraisemblance* von der Temporalitätsdarstellung direkt abhängen, ist in erster Linie darauf zurückzuführen, dass mit dem Zuschnitt der klassischen Form immer das Gründungsproblem von Staat und Recht zur Verhandlung steht. Hieraus erklärt sich auch überhaupt erst, warum eine heroisch-souveräne Konfliktlinie im Zentrum des klassischen Dramas steht; und zwar selbst dort, wo diese aufgekündigt oder variiert wird. Helden und Könige nehmen im Zuge ihrer Machtergreifungen nämlich ein grundverschiedenes Verhältnis zur Zeit ein. Helden haben sehr wenig, Könige hingegen sehr viel Zeit, zumindest der eigenen Präention nach.

Blickt man von der *tragédie classique* aus auf Carl Schmitt (zurück), ließe sich denn auch die Frage aufwerfen, ob Schmitt den Souverän nicht vielleicht grundsätzlich mit dem Helden verwechselt hat und sich seine ›politische Theologie‹ schon aufgrund der eruptiven Logik des ›Ausnahmestands‹ letzten Endes nicht als bloße ›heroische Theologie‹ zu entpuppen droht.¹² Trotz seiner treffenden Grundeinschätzung der drei Einheiten dürfte es die systematische Verwechslung des Souveräns mit dem Helden gewesen sein, die Schmitts Ausführungen zur *tragédie classique* unterschwellig prägt. Zum einen hält die erwähnte Verwechslung Schmitt offenkundig nicht davon ab, die Medialität

12 Diese scheint mir *ex negativo* auch noch Schmitts Hamlet-Lektüre zu grundieren, der es zunächst freilich nicht um die harte Dezision, sondern um das Zögern zu tun ist. Vgl. hierzu anschließend an das Schmitt-Verständnis Walter Benjamins Jürgen Fohrmann: Feindschaft/Kultur, Bielefeld 2017, S. 35–105; vgl. zu einer Gegenüberstellung von Shakespeare und *tragédie classique* bei Schmitt Michael Auer: Wege zu einer planetarischen Linientreue? Meridiane zwischen Jünger, Schmitt, Heidegger und Celan, München 2013, S. 107–116; vgl. zu Benjamin und Schmitt mit Blick auf Bodin grundlegend auch Bettine Menke: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen, Bielefeld 2010, insbes. S. 69–94. Dass Schmitts Souveränitätskonzept immer wieder in eine heroische Fantasmatik abstürzt, lässt sich natürlich prominent auch seiner Freund-Feind-Unterscheidung und seinen Einlassungen zum Krieg ablesen. Vgl. hierzu im Kontext einer Gegenüberstellung von Schmitt und Jünger Claude Haas: Der kollabierte Feind. Zur historischen Poetik des Kriegshelden von Jünger bis Goethe, in: Nikolas Immer/Mareen van Marwyck (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, Bielefeld 2013, S. 251–273, hierzu insbes. S. 270–273.

der *tragédie classique* richtig zu beurteilen, während er ihre Voraussetzungen auf seinem ureigenen Terrain der Staatslehre ebenso verkennt wie die Voraussetzungen dieser Staatslehre selbst. Zum anderen und v.a. aber hatte bereits Pierre Corneille penible Vorkehrungen getroffen, exakt dieses Missverständnis seines dramatischen Werks auszuschließen. Seinem klassischen Œuvre war es nämlich nicht um eine – sei es verkappte – Ermächtigung, sondern um eine systematische Unterwerfung des Helden zu tun. Auf diese läuft die gesamte Neukonzeption der drei Einheiten zu, und sie ist es, die deren ›legistisches‹ Fundament transparent zu machen vermag. Das klassische Drama kann sehr unterschiedliche Spielarten ausbilden und sehr unterschiedliche politische Absichten verfolgen, aber es bleibt eine Form der heroischen Verzichtleistung.

Nun ist es interessant zu sehen, dass Carl Schmitt bereits in der *Politischen Theologie* von 1933 im Zuge ausgerechnet seiner Bodin-Analyse ein philologischer Fehler unterlaufen war, der ihm eine genauere Einsicht in den später in *Hamlet oder Hekuba* behaupteten Zusammenhang zwischen den drei Einheiten der *tragédie classique* und dem Bodin'schen Souveränitätsmodell versperrt haben dürfte:

Mehr als mit seiner oft zitierten Definition (*la souveraineté est la puissance absolue et perpétuelle d'une République*) ist er mit seiner Lehre von den ›Vraies remarques de souveraineté‹ (Cap. X des 1. Buches der Republik) der Anfang der modernen Staatslehre.¹³

In der Tat wird man das 10. Kapitel des Ersten Buches von Bodins *Les six livres de la République* für das Verständnis (auch) der Spannungen zwischen klassischer Dramenform und absolutistischem Recht als eines der wichtigsten erachten dürfen. Nur heißt das erwähnte Bodin-Kapitel nicht ›vraies remarques de souveraineté‹ – ›wahre Bemerkungen zur Souveränität‹ –, sondern ›Des vraies marques de souveraineté‹, also von den wahren Merkmalen, Zeichen, Markierungen, Abdrücken oder auch Spuren der Souveränität.¹⁴ Der – zeichentheoretisch noch genauer zu konturierende – Begriff der ›marque‹ spielt im Rahmen der Herrschaftsdiskurse der frühen Corneille-Dramen eine enorme Rolle, und zwar auf zwei auf das Engste miteinander zusammenhängenden Ebenen. Erstens wird die Austreibung des Theaters aus dem Drama wesentlich semiotisch durchgeführt und anhand souverän codierter ›marques‹ lesbar

13 Carl Schmitt: *Politische Theologie*. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, 8. Aufl., Berlin 2004, S. 15.

14 Jean Bodin: *Les six livres de la République*, texte revu par Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet et Henri Rochais, 6 Bde., Paris 1986, hier Bd. 1, S. 295 [zuerst Paris 1576, hier Nachdruck der 10. Aufl. Lyon 1593; Hervorhebung C.H.].

gemacht. Zweitens hängt die Temporalität der souveränen Gesetzgebung von diesen ›marques‹ ebenso kategorial ab wie eine systematische Domestizierung des Heroischen.

Eine zeitliche Dimension eignet der vielleicht wichtigsten aller souveränen ›marques‹ – nämlich dem ›Gesetz‹ als exklusivem Ausweis der Souveränität – überdeutlich bereits bei Bodin selbst. Nachdem Bodin festgestellt hat, die erste ›marque‹ der Souveränität, aus der sich alle weiteren ableiten ließen, sei die Fähigkeit des Souveräns, sowohl der Allgemeinheit als auch jedem Einzelnen das Gesetz zu geben (›la puissance de donner loy à tous en general, et à chacun en particulier‹)¹⁵ – dies mit den für Carl Schmitt besonders wichtigen Zusätzen, dass dafür keinerlei Zustimmung notwendig sei und notfalls auch geltendes Recht gebrochen werden dürfe (›donner et casser la loy‹)¹⁶ –, kommt Bodin auf die zeitliche Problematik des Gesetzes zu sprechen, indem er die Zeit des Gesetzes von der Zeit der Gewohnheit und der Zeit des Brauchs (›coustume‹) unterscheidet:

Or il est certain que la coustume n'a pas moins de puissance que la loy: et si le prince souverain est maistre de la loy, les particuliers sont maistres des coustumes. Je reponds que la coutume prend sa force peu à peu, et par longues années d'un commun consentement de tous, ou de la plus part: mais la loy sort en un moment, et prend sa vigueur de celui qui a puissance de commander a tous: la coustume se coule doucement, et sans force: la loy est commandee et publiee par puissance, et bien souvent contre le gré des sujets.¹⁷

Mit dieser zeitlichen Bestimmung des souveränen Gesetzes im Unterschied zur Gewohnheit dürfte Bodin eine sehr komprimierte Bestandsaufnahme der dramenpolitischen Problematik insbesondere des frühen Corneille antizipiert haben.¹⁸ Diese Dramen versuchen in der Tat, ein souveränes Gesetz gegen feu-

15 Ebd., S. 306.

16 Ebd., S. 309.

17 Ebd., S. 307f. (›Es ist gewiss, dass die Gewohnheit nicht weniger Macht hat als das Gesetz, und wenn der Souverän der Herr über das Gesetz ist, dann sind die Untertanen die Herren über die Gewohnheit. Die Gewohnheit gewinnt ihre Gewalt nach und nach und über das gemeinsame Einverständnis aller oder wenigstens der meisten, das Gesetz hingegen taucht in einem einzigen Augenblick auf und gewinnt seine Kraft durch denjenigen, der die Macht hat, allen zu befehlen; die Gewohnheit fließt langsam, ruhig und ohne Gewalt dahin, das Gesetz wird durch Macht und oft gegen den Willen der Untertanen durchgesetzt.« [Übersetzung CH.]).

18 Es sei an dieser Stelle auf die Corneille-Deutung von Werner Krauss hingewiesen, der bereits 1936 Gemeinsamkeiten zwischen der Bodin'schen Souveränitätslehre und

dal-heroische Bräuche und Gewohnheiten durchzusetzen und sie versuchen dies in erster Linie mittels der Organisation der dramatischen Zeit. Wie bereits angedeutet, erklärt sich eine politische Funktion der zentralen Kategorie der ›Einheit der Zeit‹ überhaupt erst aus dieser Gemengelage.

Die infrage stehenden Zusammenhänge sind oft schwer durchschaubar, da ihre Wahrnehmung und Reflexion vom klassischen Drama selbst blockiert wird. Mittels der Einheit der Zeit machen klassische Dramen den temporalen Einsatz souveräner Gründungspolitik in der Regel nämlich unsichtbar und tauchen ›Gesetze‹ ins Licht von ›Gewohnheiten‹, während ›Gewohnheiten‹ komplementär als ein genuin heroisches Phänomen ausgewiesen werden, das die Souveränität gerade überwinden muss. Umgekehrt agieren Helden durchaus nach dem Muster der von Bodin in Augenschein genommenen ›Gesetze‹: Sie tauchen mit Gewalt (›force‹) in *einem* Augenblick (›moment‹) auf und hätten durchaus die Macht, allen zu befehlen (›puissance de commander a tous‹). Corneilles Könige hingegen erlassen zwar Gesetze, setzen sich ins Recht und ›befehlen allen‹, geben offiziell allerdings vor, dass ihre Macht *nicht* zu einem bestimmten Zeitpunkt emergiert, sondern im Gegenteil immer schon auf Gewohnheiten und Bräuchen fußt.

Dies bleibt zwangsläufig ein zwielichtiges Unterfangen, denn zum Herrn über die (angeblichen) Gewohnheiten muss sich jeder König wohl oder übel, mit Bodin gesprochen, »en un moment« emporschwingen. Je ruhiger und unspektakulärer ein klassisches Drama sich ausnimmt, desto mehr hat es sich dieser souveränen Prätentation am Ende bemächtigt und die ›Gewohnheiten‹ seiner Herrscher zum eigenen Formprinzip erhoben. Wenn klassische Dramen eine große Gelassenheit ausstrahlen, gilt es politisch jedenfalls auf der Hut zu sein. Denn seine Gründungsabsichten versucht das klassische Drama in dem Fall unbemerkt zu vollziehen, indem es den Blick auf seine Temporalität schlechterdings ausschaltet.

Deshalb wird diese Studie eröffnet mit der Lektüre eines Stücks, das an zentraler Stelle um den Mittagsschlaf seines Helden kreist und das die prospektierte Umsetzung seiner eigenen Zeitvergessenheit und Ruhe mit einem Disput über die Dauer dieses ›heroischen‹ Mittagsschlafs zugleich konterkariert. Die Rede ist von der 1636 in Paris uraufgeführten ›Tragikomödie‹ *Le Cid*

dem Corneille'schen Drama ausmachte, die er allerdings nicht wie Schmitt über den ›Ausnahmezustand‹, sondern über eine ›liberale‹ Affinität beider Autoren einzuholen versuchte (vgl. Werner Krauss: Corneille als politischer Dichter, Marburg 1936, hierzu insbes. S. 20f. Vgl. zu einer wissenschaftshistorisch und politisch sensiblen Rekonstruktion von Krauss' Corneille-Lektüre im Rahmen der *tragédie classique*-Forschung der 1930er-Jahre Peter Jehle: Werner Krauss und die Romanistik im NS-Staat, Hamburg/Berlin 1996, S. 81 ff.).

von Pierre Corneille.¹⁹ *Le Cid* wird in der Regel zu Recht als ein verhaltenes Gründungsdokument des klassischen Dramas betrachtet. Bezeichnenderweise wird Corneille das Stück wiederholt überarbeiten und die ›Klassik‹ des Stücks im Lauf der Jahre regelrecht zu forcieren versuchen.²⁰ Da dies eine Arbeit über das klassische Drama ist, zitiere ich den *Cid* im Folgenden nicht nach der Erstfassung, sondern nach der Ausgabe letzter Hand von 1660, wohl wissend, dass das Stück sich nie vollständig in das klassische Korsett zwängen ließ. Aus diesem Grund kommt dem Drama hier allerdings eine Schlüsselrolle zu. Denn es sind nicht zuletzt die darstellerischen und die politischen Nöte und Ungeheimtheiten des Stücks, aus denen sich die klassischen Bemühungen um deren Tilgung oder Glättung adäquat überhaupt erst erfassen lassen. Das gilt v.a. für das gesamte Problem der Temporalität, das deshalb im Zentrum meiner Analyse stehen wird.

Den erwähnten Nöten gilt es eine besondere Beachtung zu schenken, denn aus ihnen schlagen alle auf Corneille folgenden klassischen Dramen ihr Kapital. Corneilles Schwierigkeiten im Rahmen der Konstitution der Klassik werden bei Racine, Goethe und Schiller zum Einfallstor ihrer Kritik, Neukonfiguration, Verabschiedung oder gar Demontage. Das Hauptinteresse gilt dabei stets der politischen Infiltration der dramatischen Form. Da Corneille den Versuch unternimmt, das klassische Drama systematisch in den Dienst einer verhohlenen Staatsgründung zu stellen, bilden politische und dramatische Gründung in seinem Werk eine Einheit. Und es dürften dieses Einheitsversprechen sowie die Einsicht in seine fundamentale Uneinlösbarkeit sein, die eine neue Attraktivität der Form im ausgehenden 18. Jahrhundert maßgeblich bewirkt haben.

Bau, Umbau und Abbau des klassischen Dramas sind gleichursprünglich. Eine Destitution der Klassik im Gewand der Klassik wird bereits das gesamte Œuvre Racines auszeichnen, und Goethe wie Schiller greifen solche Tendenzen systematisch auf. Bei aller Ausstrahlung von Ruhe erweist sich das klassische Drama genau besehen als eine geradezu experimentelle Form. Vielleicht bildet die Herstellung von Ruhe sogar ihr wichtigstes Experiment. Auch dies zeigt bereits das Beispiel von *Le Cid*.

Die Handlung des Dramas sei kurz in Erinnerung gerufen: Im Spanien des 11. Jahrhunderts kommt es zum erbitterten Streit zwischen zwei illustren Fa-

19 Vgl. zur Gattungsmarkierung in historischer und textgenetischer Perspektive Jean Serroy: *Le Cid*, comi-tragédie, in: Pierre Ronzeaud (Hg.): Pierre Corneille *Le Cid*. Anthologie critique, Paris 2001, S. 72–82.

20 Vgl. grundlegend Milorad R. Margitic: Les deux *Cid*: de la tragi-comédie à la pseudo-tragédie classique, in: Ronzeaud (Hg.): *Le Cid*, S. 83–93; René Pintard: De la tragi-comédie à la tragédie: l'exemple du *Cid*, in: ebd., S. 94–103; vgl. allgemein zur Entwicklung Corneilles in formaler und dramaturgischer Perspektive nach wie vor auch Marie-Odile Sweetser: *La dramaturgie de Corneille*, Genf 1977.

milien, die eigentlich kurz davorstanden, sich über eine Vermählung von Don Rodrigue (dem erst später sogenannten Cid) und Chimène dauerhaft zu vereinigen. Als Familienoberhäupter firmieren Don Diègue, der Vater von Rodrigue, und Don Gomès, der Vater Chimènes. Dieser wird oft einfach der ›Graf‹ (›comte‹) genannt. Während über die Mütter der Hauptfiguren nichts bekannt ist, wurde Don Diègue vom König kürzlich in den Rang des Erziehers des Thronfolgers erhoben; eine Aufgabe, die ihm Don Gomès mit dem Hinweis auf sein zu hohes Alter streitig zu machen versucht. Ein Fürst müsse unbedingt heroisch erzogen werden, Don Diègue sei hierzu körperlich nicht mehr in der Lage. Ein erhitzter Dialog endet damit, dass Don Gomès Don Diègue auf offener Bühne ohrfeigt. Dieser bittet daraufhin seinen Sohn, ihm Genugtuung zu verschaffen. Entgegen der Erwartung gelingt es dem unerfahrenen Rodrigue, Don Gomès in einem vom König nicht autorisierten Duell zu töten. Chimène, so heftig sie Rodrigue auch nach wie vor lieben mag, fordert nun ihrerseits Genugtuung für ihren Vater. Währenddessen wird Spanien von den Mauren überfallen. Rodrigue zieht als heroischer Anführer von dreitausend Soldaten in die Schlacht, besiegt die Feinde am Strand in nur drei Stunden und nimmt zwei maurische Könige gefangen. Diese verleihen ihm seinen (neuen) Namen Cid, der allerdings – hierauf insistiert der Text – erst vom Souverän sanktioniert werden muss. Rodrigues Rückkehr in die Stadt fällt triumphal aus, Chimène lässt von ihren Forderungen indes nicht ab. Der König zeigt sich schließlich einverstanden, einen weiteren Zweikampf stattfinden zu lassen. Wenn Rodrigue sich vorher ein bis zwei Stunden ausgeruht habe, solle er gegen Don Sanche antreten, der seinerseits unglücklich in Chimène verliebt ist und deren Rechte vertreten will. Dem Sieger wird eine Eheschließung mit Chimène in Aussicht gestellt. Rodrigue kann auch diesen Kampf für sich entscheiden, er lässt Don Sanche allerdings am Leben. Chimène scheint endlich besänftigt, kann sich indes trotz ihrer Leidenschaft immer noch nicht dazu entschließen, den Mörder ihres Vaters zu heiraten. Der König rät zu einem Aufschub und delegiert die Letztentscheidung über die Ehe, die einer Letztentscheidung über das eigene souveräne Recht entspricht, an die Zeit: »Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi«,²¹ so lautet der denkwürdige Schlussvers des Stücks.

21 »Lass es die Zeit richten, sowie deinen Mut und deinen König.« Ich zitiere den Text der leichten Greifbarkeit wegen nach der Ausgabe: Pierre Corneille: *Le Cid*. Tragikomédie en cinq actes. Der Cid. Tragikomödie in fünf Aufzügen, übersetzt und hg. v. Hartmut Köhler. Stuttgart 1997. – Ich modifiziere hier und im Folgenden punktuell (und stillschweigend) die – im Übrigen vorzügliche – Übersetzung Hartmut Köhlers. Die Verszahlen werden im laufenden Text nachgewiesen, die Übersetzung liefere ich jeweils in den Anmerkungen.

2.2 Medienwechsel und Zeichenumstellung: Alte und neue Helden

2.2.1 Heldenbücher und Schandmale

Den Konflikt zwischen souveränem Gesetz und feudal-heroischen Gewohnheiten tragen gleich im ersten Akt die Väter von Rodrigue und Chimène in ihrer Diskussion über eine angemessene Erziehung des Thronfolgers aus. Es ist dieser Streit, der die gesamte Dramenhandlung anstößt und *in nuce* auch bereits in sich enthält.²² Der Streit dreht sich um eine angemessene Einschätzung des Heldentums und um die Medien und Zeichen, die dieses idealerweise transportieren. Das gesamte Problem wird von vornherein temporal zugespitzt. Während Don Gomès fest davon überzeugt ist, der künftige Souverän müsse bei einem ›aktuellen‹ und ›aktiven‹ Heros in die Schule gehen und als Souverän der größte und mutigste Krieger seines Volks werden, setzt Don Diègue im Gegenteil auf eine Unterweisung, die sich vergangene heroische Leistungen als Traditionen zunutze zu machen weiß. Der Thronfolger müsse in erster Linie am Beispiel der *Lebensgeschichte* Don Diègues lernen, wie man Kriege und Völker führe. Don Diègue greift dabei explizit auf Lese- und Texturmetaphern zurück:

Il *lira* seulement l'histoire de ma vie.
Là, dans un long *tissu* de belles actions,
Il verra comme il faut dompter des nations,
Attaquer une place, ordonner une armée
Et sur de grands exploits bâtir sa renommée. (V. 186–190)²³

Don Diègue schafft sich hier buchstäblich seine eigene Helden*legende*, und vornehmlich diese Legende soll dem zukünftigen Souverän zum Beispiel des eigenen Ruhmerwerbs dienen. Der Heroismus wird zu einem Text- und Leseerlebnis, das sowohl für den altgedienten Helden als auch für den kommenden König zukunftsweisend sein soll. Hier taucht freilich ein denkwürdiger Widerspruch auf, wenn Don Diègue darauf hinweist, der Souverän lerne auf diese Art und Weise das Kriegshandwerk. Denn streng genommen laufen seine Überlegungen auf die Notwendigkeit einer personalen Aufspaltung von heroischem

²² Dafür hat er in der stattlichen Forschung zu *Le Cid* wenig Beachtung gefunden.

²³ »Er wird allein die Geschichte meines Lebens *lesen*. / Dort, in einem langen *Stoff* prächtiger Taten, / Wird er sehen, wie man Völker zähmt, / Wie man einen Ort angreift und Armeen befiehlt / Und wie man seinen Ruhm auf große Leistungen aufbaut.« [Hervorhebungen C.H.]

Ruhm, militärischer Organisation und Souveränität hinaus. Zur praktischen militärischen Unterweisung kann das ›Buch‹ eines heroischen Alumnus kaum taugen.

Es ist die Spannung zwischen einem imaginären und einem ›veritablen‹ Heroismus, den die Überzeugungen Don Diègues bereits deutlich evozieren, aber noch nicht offensiv ausspielen. Tatsächlich wird der amtierende Souverän – und wird auch die Dramaturgie des *Cid* – einer groß angelegten Arbeitsteilung zwischen König und Held systematisch zuzuarbeiten versuchen. Während Don Diègue dies zumindest zu Beginn des Stücks vielleicht bereits erahnt und aus Eigennutz auch durchaus begrüßt, zeigt sich Don Gomès ganz und gar unverständlich.²⁴ Er bleibt ein ›aktiver‹ Held und lehnt die Überzeugungen seines Gegenübers ebenfalls anhand zeitlicher Argumente rundherum ab:

Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir,
Un prince dans un livre apprend mal son devoir.
Et qu'a fait après tout ce grand nombre d'années,
Que ne puisse égaler une de mes journées? (V. 191–194)²⁵

Das Heroismusverständnis des Grafen verdankt sich also einem durchaus emphatischen Begriff von Gegenwart und Aktualisierung. Nicht nur hat er nichts für ein heroisches ›Buch‹ übrig, auch ist ein einziger heroischer Tag ihm wichtiger als heroische Leistungen und Verdienste, die sich über Jahre erstreckt haben, die gegenwärtig im Fall Don Diègues jedoch nicht mehr wiederholbar, sondern nur noch literarisch stilisierbar sind. Der Streit über angemessene Formen des Heldentums wird nun systematisch mit einem Streit über souveräne Herrschaft verschränkt. Im Verlauf des Dialogs erweist sich Don Diègue als mustergültiger Anhänger eines ›absolutistischen‹ Souveräns. Als Don Gomès Zweifel an der Eignung Don Diègues zum Fürstenerzieher anmeldet, antwortet dieser:

Mais on doit ce respect au pouvoir absolu,
De n'examiner rien quand un roi l'a voulu. (V. 163 f.)²⁶

24 Auf diesem Eigennutz gilt es zu insistieren. Insbesondere Willis macht zu Recht darauf aufmerksam, dass den Grafen und Don Diègue »als Vertreter des gleichen Standes mit Blick auf den Wert, der dem Heroischen beigemessen wird, nichtsdestotrotz eine identische Ideologie« verbindet (Jakob Willis: Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des *Siècle classique*, Bielefeld 2018, S. 148).

25 »Die lebenden Beispiele haben eine ganz andere Macht, / Ein Fürst lernt seine Pflicht nur schlecht in einem Buch / Und was hätten all diese Jahre zu tun vermocht, / Was auch nur einem einzigen meiner Tage gleichkäme?«

26 »Aber man ist der absoluten Herrschaft den Respekt schuldig / Nichts zu untersuchen, wenn ein König es gewollt hat.«

›Recht‹ wie ›Gerechtigkeit‹ des »pouvoir absolu« hatte Don Diègue bereits unmittelbar im Vorfeld über den Begriff der »marque« (im Sinne Bodins) begründet und dabei die »marque« der Souveränität unmittelbar an das heroische Ideal der »Ehre« gebunden. Das Zeichen der Ehre (»marque d'honneur«), das der Souverän über den Erziehungsauftrag seiner Familie aufgeprägt habe, so hatte er Don Gomès erklärt, würde der Welt hinlänglich zeigen, dass der König gerecht sei und vergangene Dienst zu belohnen wisse:

Cette marque d'honneur qu'il met dans ma famille
Montre à tous qu'il est juste et fait connaître assez
Qu'il sait récompenser les services passés. (V. 154–156)²⁷

Don Gomès seinerseits will keineswegs akzeptieren, dass die Ehre eines Geschlechts allein von den Zeichen eines Königs abhängen könnte. Einen Unterschied zwischen ›aktuellem‹ heroischem Adel und Souverän erkennt er nicht an:

Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes:
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes
Et ce choix sert de preuve à tous les courtisans
Qu'ils savent mal payer les services présents. (V. 157–160)²⁸

Die Unmöglichkeit gegenwärtiger heroischer Dienste Don Diègues hat das souveräne Zeichen in den Augen von Don Gomès also förmlich überblendet. Unterschwellig entfaltet seine Rede damit eine Opposition zwischen einem ›tatsächlichen‹ Heldentum und dem Prinzip der Souveränität. Und figuriert wird diese Opposition wiederum zeitlich. Allein der vergangene heroische Dienst kann vom Souverän anerkannt werden, der gegenwärtige gerät mit der souveränen Ordnung unmittelbar in Konflikt, da er jede Akzeptanz einer Vorrangstellung des Souveräns ausschließt. Unterstützt der Souverän die Etablierung heroischer Legenden und Traditionen – indem er Don Diègue zum Fürstenerzieher bestellt –, so wird dieser Akt über die Position des Don Gomès bereits als latente Entmachtung noch einsatzfähiger Helden lesbar. Die Stiftung heroischer Legenden und die Entheroisierung der ›alten‹ Helden fallen zusammen und werden von den souveränen »marques« gleichermaßen

27 »Dieser Abdruck der Ehre, den er in meiner Familie hinterlässt / Zeigt allen, dass er gerecht ist und bekundet hinlänglich, / Dass er vergangene Dienste zu belohnen weiß.«

28 »So groß die Könige auch sein mögen, sie sind, was wir sind: / Sie können sich irren wie andere Menschen / Und diese Wahl beweist allen Höflingen / Dass sie gegenwärtige Dienste schlecht zu bezahlen wissen.«

befördert. Die heroische Ehre wird zu einem Zeichen, das der Verwaltung ausschließlich des Souveräns obliegt.²⁹

Mit der berühmten Ohrfeige, die Don Gomès Don Diègue nach dem Streitgespräch über die richtige Fürstenerziehung verpasst, gerät gleich zu Beginn die Gültigkeit dieser »marque« für Don Diègue und für das gesamte Drama in eine massive Krise. Diese Krise erlaubt es, die »marque« des Souveräns zeichentheoretisch wie zeitlich zu spezifizieren. Die Ohrfeige wird dabei in ein komplexes semiotisches Beziehungsgeflecht eingebettet, das das gesamte Drama unter medialem Gesichtspunkt in die Nähe der Buch- und Texturmetaphorik Don Diègues bringt.

Die Ohrfeige offenbart, wie tendenziös *Le Cid* sowohl mit Helden und Königen als auch mit Drama und Theater verfährt und wie all diese Größen bereits vom ersten klassischen Drama miteinander verschaltet und in Gegensatzpaare aufgeteilt werden. Da die beiden Duelle genau wie die Schlacht gegen die Mauren hinter die Bühne verlegt werden, bildet die Ohrfeige das wichtigste – und streng genommen sogar das einzige – *theatralische* Moment des gesamten Stücks. Wenn hierbei ein Verstoß gegen die *bienséance* vorliegt, ist dieser Corneille keineswegs zufällig oder unfreiwillig unterlaufen. In der Ohrfeige kondensiert sich alles, was das *Drama* politisch, semiotisch und medial am *Theater* perhorresziert. Mit ihr raubt ein auf der Seite der Souveränität stehendes Drama einem potenziell heroischen Theater jede Würde, auch *weil* die Ohrfeige einen zutiefst würdelosen und unheroischen Akt darstellt.

Die Ohrfeige des Grafen versinnbildlicht auch und nicht zuletzt eine poetologische Ohrfeige, die das klassische Drama dem Theater verpasst. Zur Darstellung kommt sie in durchaus diskreditierender Absicht. Sie bildet zwar die dramaturgische Grundlage von Rodrigues späterem Heldentum wie von der Gründungspolitik des Souveräns, aber als Tat kann die Ohrfeige des Grafen keinerlei identifikatorisches oder auch nur prestigeträchtiges Potenzial entfalten.

Corneille organisiert sein Stück wesentlich nach den Mustern eines von Don Diègue sogenannten »tissu«. Das klassische Drama ist seinem eigenen politischen Selbstverständnis zufolge ein »Lesedrama«, auch dort, wo es gesehen

29 Diese m.E. zentrale zeichen- und medienpolitische – und in letzter Instanz auch dramaturgische – Dimension des gesamten Diskurses über die Ehre hat die Forschung größtenteils übersehen. Vgl. zur Funktion der Ehre in der *tragédie classique* grundlegend Kablitz, der die Leistung des frühen Corneille in der »Verknüpfung einer philosophischen Ethik mit einer aristokratischen Standesethik« erblickt, die maßgeblich über das Konzept der Ehre zum Ausdruck gebracht werde (Andreas Kablitz: Corneilles *theatrum gloriae*. Paradoxien der Ehre und tragische Kasuistik [*Le Cid* – *Horace* – *Cinna*], in: Joachim Küpper/Friedrich Wolfzettel [Hg.]: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München 2000, S. 491–552, hier S. 493).

wird.³⁰ Eine ihm angemessene Rezeption erfolgt über die systematische Entschlüsselung von Textrelationen und Zeichen, wobei sich für den *Cid* die zusätzliche Besonderheit ergibt, dass der *Status* dieser Zeichen jeweils mitgelesen und mitverstanden sein will.³¹ Das Stück braucht nämlich mehrere Anläufe, die »marque« seines Souveräns durchzusetzen. Nachdem Rodrigue Don Gomès in dem illegalen Duell getötet hat, ist Don Diègue nicht nur stolz auf seinen Sohn. Er hegt zudem die Hoffnung, dass die Schmach der Ohrfeige *semiotisch* wettgemacht werden konnte. Don Diègue begründet dies wiederum über einen Begriff aus dem Umfeld der »marque«, welcher der und den »marques« des Souveräns jedoch diametral entgegengesetzt ist:

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue et reconnais la place
Où fut empreint l'affront que ton courage efface. (V. 1036–1038)³²

Das Mal der Schande wird hier unter semiotischem Gesichtspunkt eindeutig als Index ausgewiesen. Schließlich handelt es sich Don Diègue zufolge um genau die Stelle seiner Wange, die von der Ohrfeige des Grafen getroffen worden war. Die Ohrfeige hat auf der Wange eine Spur hinterlassen, die Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem erweist sich als physisch und motiviert gleichermaßen. Wenn Rodrigue dieses Schandmal mittels des siegreich verlaufenen Duells »ausradieren« konnte, so deutet dies zwar auf eine prinzipiell metaphorische Ausrichtung von Schmach und ›Heilung‹ hin. Diese ändert allerdings nichts am indexikalischen Status des Schandmals.

- 30 Insofern täte man in meinen Augen gut daran, eine Unterscheidung zwischen »schriftlichem« Dramentext und »visuellem« Theatertext« nicht nur von außen an das Phänomen des ›Lesedramas‹ heranzutragen und dieses von hier aus zu bestimmen, sondern verstärkt auch die poetologischen Selbstauskünfte in Betracht zu ziehen, die Drama (und Theater) in solchen Zusammenhängen erteilen. Vgl. Dirk Niefanger: Metadramatische Anfänge im Lesedrama des 18. Jahrhunderts, in: Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, Freiburg i.Br. 2012, S. 233–250, hier S. 233; vgl. ders.: Drama als Werk, in: Lutz Danneberg/Anette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.): Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, Berlin/Boston 2019, S. 191–209.
- 31 Selbstverständlich ließe sich das gesamte Problem mühelos (und einmal mehr) mithilfe der Foucault'schen Analysen zur ›klassischen‹ Episteme der ›Repräsentation‹ aufrollen. Vgl. zu deren Bedeutung für das klassische Theater überaus nuanciert am Beispiel Racines Rudolf Behrens: Racines *Britannicus*. Der Trug der Zeichen, das Theater und die Macht, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.): Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag, Heidelberg 2014, S. 269–294.
- 32 »Streich über diese weißen Haare, denen du die Ehre wiedergibst, / Komm' diese Wange küssen und erkenne die Stelle wieder / die von jenem Affront geprägt war, den dein Mut ausradiert hat.«

Motivierte Abdrücke der Ehre im Gesicht kennt der Zuschauer zum Zeitpunkt des Empfangs, den Don Diègue seinem Sohn nach dem Duell bereitet, bereits hinlänglich aus einem anderen Kontext. Es war bezeichnenderweise Don Gomès, der seine Zustimmung zur Eheschließung seiner Tochter mit Rodrigue vor dem Streit mit Don Diègue wesentlich indexikalisch fundiert hatte. Zu Elvire, der Erzieherin und Vertrauten seiner Tochter, die seine Rede in der ersten Szene des ersten Akts Chimène gegenüber wörtlich wiedergibt, hatte er über Rodrigue gesagt:

La valeur de son père, en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille;
Ses rides sur son front ont gravé ses exploits
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire. (V. 34–38)³³

Es ist in den Augen von Don Gomès demnach mitnichten eine »marque« des Souveräns, die heroische Leistungen zu zertifizieren hat. Diese müssen vielmehr über Abdrücke auf der Stirn ihre unmittelbare Beglaubigung finden; und eine solche hatte der Graf auf der Stirn Don Diègues ursprünglich auch ausgemacht. Die zeichentheoretische Affinität zwischen den Stirnfalten und dem späteren Schandmal sowie ihre implizite Opposition zur souveränen »marque« offenbart bereits als solche, dass die vom König gesetzten Zeichen wesentlich arbiträr sein müssen, wenn sie sich von einer heroischen Zeichenpraxis unterscheiden sollen.

Nun erfordert zwar auch diese Praxis die sorgfältige Entschlüsselung von Zeichen, denn sie fußt auf heroischen Konventionen. Diese werden vom Drama allerdings nicht im Sinn einer stabilen Tradition oder »Legende«, sondern in Form einer stets aufs Neue drohenden soziopolitischen Dissoziation figuriert. Die Ohrfeige ist durch einen Heldenkuss nicht heilbar, sie generiert Zeichenketten, die immer nur die »Ohrfeige« selbst zu reproduzieren drohen. Man erkennt dies bereits an der Ausradierung der heroischen Stirnfalten durch die Ohrfeige. Schließlich war es Don Gomès selbst, der in den Stirnfalten Don Diègues zunächst noch den Abdruck einer generationenübergreifenden heroischen Tradition erblickt hatte. Kurze Zeit später löscht seine eigene Ohrfeige

33 »Die Tapferkeit seines Vaters, zu seiner Zeit ohnegleichen, / Galt, solange seine Kraft anhielt, als ein Wunder; / Seinen Stirnfalten bleiben seine Taten eingraviert / Und sie sagen uns immer noch, was er einst war. / Ich verspreche mir vom Sohn, was ich vom Vater gesehen habe; / Und meine Tochter, mit einem Wort, kann ihn lieben und mir damit gefallen.«

dieses Versprechen vollständig aus. Das siegreiche Duell und der Heldenkuss Rodrigues mögen hier zwar restaurativ wirken, aber in der Logik heroischer Indices können sie Bestand immer nur bis zur nächsten Provokation haben. Die heroische Konvention des Zeichens kann die Dauer weder einer heroischen noch die einer anderen politischen Ordnung verbürgen. Heroische Gewohnheiten verlangen nach fortwährenden Umstürzen des ehemals heroisch Etablierten.³⁴ Streng genommen konstituieren sie ihre eigene Geschichtslosigkeit, wie die fundamentale Unassimilierbarkeit von »vergangenen« und »gegenwärtigen Diensten« aus der Perspektive des Don Gomès unmissverständlich verrät. Vergangene Dienste mögen Stirnfalten zwar präsent machen, doch reicht eine einzige Ohrfeige, um sie jeder heroischen Präention zu berauben. Don Diègue hatte dies nach dem Affront selbst denkbar klar ausgesprochen:

Ô cruel souvenir de ma gloire passée,
Œuvre de tant de jours en un jour effacée! (V. 245 f.)³⁵

Heroische Zeichenkonventionen und heroische Gewohnheiten bleiben notorisch instabil. Langlebig sind heroische Gewohnheiten allenfalls insofern, als

34 Prigent schreibt treffend zu dem von Don Gomès propagierten Herrschaftsmodell, dieses stelle »un système politique incapable d'affronter l'épreuve du temps et de l'histoire« dar (Prigent: *Le héros et l'État*, S. 121). Auch seine Vermutung, der Text spreche sich schon insofern gegen dieses Machtverständnis aus, als er Don Gomès lediglich eine Tochter zuweise, um die Kurzlebigkeit seiner Herrschaft im Versiegen des eigenen Namens zu bekräftigen (vgl. ebd.), halte ich für richtig. Problematisch scheint mir aber Prigents These, das Drama verurteile den Grafen nicht »pour des raisons politiques mais pour des raisons heroïques« (ebd., S. 119). Dies heißt verkennen, dass der gesamte Disput über die Fürstenerziehung die heroische Auseinandersetzung von vornherein souveränitätspolitisch rahmt. Vgl. dagegen v.a. Minel, der zum Status des Helden bei Corneille an sich durchaus treffend bemerkt: »Ainsi, le héros cornélien est d'abord un rôle; c'est dans le système dramatique qu'il a une fonction politique précise [...]« (Minel: *Le héros et le roi*, S. 261). Stärker noch als heroismuszentrierte Deutungen haben solche Untersuchungen die politische Dimension des Textes übersehen (oder gar geleugnet), die den Liebeskonflikt in den Mittelpunkt stellten. Am weitesten entfernt sich meine Lektüre vermutlich von Stegmann, der feststellt: »Mais Corneille ne songe guère alors à un théâtre politique. Il concentre tout l'intérêt sur le problème individuel du couple déchiré. La trame historique ne forme qu'un fragile toile de fond. Ce caractère intemporel de la belle histoire d'un amour douloureux valut et conserva le succès mérité d'un beau sujet [...]« M.E. verhält es sich exakt umgekehrt: Die Liebeshandlung bildet den Hintergrund des vom Text propagierten Souveränitätsmodells, indem sie dessen Konfrontation mit heroischen Werten in der Chimène-Figur über den Tod ihres Vaters hinaus sichert, diese Konfrontation aber immer wieder zugunsten des Souveräns aufzulösen versucht. André Stegmann: *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*, 2 Bde. Paris 1968, hier Bd. 2, S. 580f.

35 »O grausame Erinnerung an meine vergangene Ehre, / Das Werk so vieler Tage an einem einzigen Tag ausgelöscht.«

sie ihre Träger permanent untergehen lassen. Ironischerweise wird ausgerechnet Don Gomès dies mit Bezug auf seinen eigenen Fall nicht begreifen. Als er nach der Ohrfeige zu ahnen beginnt, dass er in ernsthafte Schwierigkeiten geraten könnte, meint er seinem Vertrauten Don Arias gegenüber:

Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.
Que toute sa [Don Diègue, C.H.] grandeur s'arme pour mon supplice,
Tout l'État périra, s'il faut que je périsse. (V. 376–378)³⁶

Hier fallen heroische Selbstüberschätzung und Verkenntung der (neuen) politischen Lage unmittelbar in eins. Heroisch-feudale Gewohnheiten werden vom Drama demnach von Anfang an wesentlich negativ gefasst. Und mit Blick auf Bodin werden sie dies vornehmlich in dem Maße, wie die (heroische) ›Gewohnheit‹ sich vom souveränen ›Gesetz‹ temporal gerade nicht unterscheiden lässt. Denn es ist die heroische Gewohnheit, die sich grundsätzlich über Plötzlichkeit (›sort en un moment‹) manifestiert, und diese Plötzlichkeit findet politisch keinen Halt. Wenn nun aber Helden wie Don Gomès das souveräne ›Gesetz‹ usurpieren, muss der König seinerseits die Hoheit über heroische ›Gewohnheiten‹ gewinnen. Das Drama Corneilles unterstützt ihn dabei maßgeblich.

2.2.2 Zur ›soveränen‹ Untheatralität des klassischen Dramas

Tatsächlich hatte die souveräne »marque« mit einer heroischen Zeichenpraxis offenkundig Schluss zu machen versucht. Sie sollte die »vergangenen« heroischen Dienste Don Diègues ehren und diese über den Erziehungsauftrag institutionell festigen und neu konfigurieren. Der souveräne Abdruck der Ehre konnte sich folglich nicht über eine Präsenz heroischer Indices beglaubigen, er setzte im Gegenteil auf eine Art Musealisierung und Domestizierung des Heldenveterans. Er machte diesem ein Legenden- und ein Geschichtsangebot und stellte ihn darüber *als* Helden ein für allemal still. Nicht der Index war sein Zeichen, sondern die Schrift. Die Text-, Buch- und Lesemetaphorik, die den Streit zwischen Don Diègue und Don Gomès durchzogen hatte, wird erst vor diesem Hintergrund in ihrer vollen Tragweite fassbar. Die »marque« des Souveräns muss auf arbiträre Schriftzeichen und nicht auf motivierte Indices setzen. Zeitlich kann und will die »marque« keine (theatrale) Präsenz schaffen; sie referiert im Gegenteil auf ein

36 »Ein einziger Tag stürzt einen Mann wie mich nicht ins Verderben. / Soll er doch seine ganze Größe zum Behuf meines Untergangs ins Feld führen, / Der ganze Staat wird verrotten, wenn ich verrotten muss.«

Abwesendes, zu dem sie keine motivierte Beziehung unterhält. Der souveräne Ehrabdruck ist nichts, was sich unmittelbar ertasten oder ersehen ließe. Dass das klassische Drama auf den Text und nicht auf die Aufführung setzt, gewinnt von hier aus noch einmal eine eigene Pointe. Denn die Flüchtigkeit einer Aufführung entspricht einer heroischen Temporalität, während das Drama auf die Dauer der Schrift setzt. Unter medialem Gesichtspunkt steht es im Verbund mit der Souveränität und der souveränen Domestizierung des Helden.

Die souveräne »marque d'honneur« stiftet idealerweise Ordnung und Tradition, da sie heroische Verdienste als Legende – und folglich als ein zu Lesendes – generiert. Schließlich soll diese Legende nicht nur den ehemaligen Helden beglaubigen, sondern in und mit ihm auch die Fürstenerziehung, und damit die Souveränität der nächsten Generation, prägen. Den Helden gibt es in diesem Sinn idealerweise nur als Veteran und als Buch. In dem Maße, wie das klassische Drama mit der souveränen »marque« sympathisiert, legt es sich zwangsläufig als un- oder sogar antitheatral fest. Der Absolutismus wird von Corneille nicht über die Repräsentation von Helden- oder Herrschaftskörpern, sondern über die Lesbarkeit von Herrschaftszeichen zur Darstellung gebracht.

Er bleibt gleichsam fleischlos.³⁷ Ein mit dem absolutistischen Souverän im Verbund stehendes klassisches Drama treibt seinen Helden den Heroismus ebenso konsequent aus wie sich selbst seine Theatralität. Beide Größen werden als vergangene und überwundene vorgeführt. Dem arbeitet die gesamte dramaturgische Anlage systematisch zu. War die souveräne »marque« zunächst noch ausgesprochen fragil, wird sie über die weitere dramaturgische Entwicklung zusehends gefestigt und buchstäblich ins Recht gesetzt. Diesen Prozess führt die vielleicht wichtigste Szene des Dramas eindringlich vor: die Umbenennung Rodrigues durch den Souverän und der auf diese unmittelbar folgende Botenbericht Rodrigues über die Schlacht gegen die Mauren. König und Held gehen hier unter der Hand einen neuen Bund ein, der ›Gewohnheit‹ und ›Gesetz‹ so vollständig zu vermitteln versucht, dass sich beide Phänomene auch und gerade temporal nicht mehr unterscheiden lassen. Möglich wird dies allerdings über einen genuin dramaturgischen – und genuin klassischen – Kunstgriff. Die Temporalität von ›Gewohnheit‹ und ›Gesetz‹ wird in dramaturgische Teleologie überführt. Diese muss die Temporalität sowohl des ›Gesetzes‹ als auch der ›Gewohnheit‹ unterschlagen. Die Neugründung von Herrschaft wird als deren *Begründung* präsentiert. Zu bewerkstelligen ist dieser Akt nicht mit Mitteln der Theatralität, sondern anhand einer streng kausal organisierten Dramaturgie.³⁸

37 Vgl. dagegen v.a. Merlin-Kajman: L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps.

38 Aus diesem Grund muss methodisch zwischen ›Theatralität‹ und ›Dramaturgie‹ in der klassischen Tradition (und darüber hinaus) systematisch differenziert werden. Das

2.3 Ein Held, der König heißt?

Umbenennung des *Cid* und Botenbericht über die Schlacht gegen die Mauren

Nachdem Rodrigue auf Drängen seines Vaters, und ohne jeden offiziellen Auftrag vonseiten des Königs, die in das Reich über Nacht eingefallenen Mauren besiegt und zwei Könige gefangen genommen hat, wird der Souverän auf der Bühne seine »marque« über die Umbenennung des Titelhelden neu einführen. Die Umbenennung Rodrigues in »le Cid« ist *die* »marque« des Souveräns. Ausgewiesen wird die gesamte Szene dabei unmissverständlich als Rechtsakt. Genau besehen stellt sie ein (wenn auch implizit bleibendes) Urteil über das verbotene Duell dar. Schließlich kehrt Rodrigue zwar als heroischer Sieger, zugleich aber als Verbrecher an den Hof zurück. Die Umbenennung des Helden fällt mit dem Rechtsakt seiner *Begnadigung* unmittelbar in eins.

Wie bereits angedeutet, wird Rodrigues Kampf gegen die Mauren nicht auf der Bühne zur Darstellung gebracht, er fällt in die Zeit zwischen drittem und viertem Akt. Als der König und Rodrigue in der dritten Szene des vierten Akts schließlich auf der Bühne erscheinen, wissen die Zuschauer allerdings längst vom siegreichen Ausgang der Schlacht. Die Wissensvergabe erfolgt in den beiden vorangehenden Szenen durch die Frauenfiguren, einmal anhand der Unterredungen von Chimène mit ihrer Vertrauten Elvire und einmal anhand der Unterredungen dieser beiden mit der Infantin und ihrer eigenen Vertrauten Léonor. Diese Gespräche haben nicht allein die Funktion, Wissen nachzutragen und ein Loblied auf den siegreichen Helden zu singen. Unschwerwiegend bringen sie den Zuschauern die innenpolitischen Gefahren zur Kenntnis, die vom Sieg Rodrigues ausgehen. Indem dieser das Reich vor den Mauren bewahrt hat, konnte er eine Machtbasis entfalten, die überaus konflikträchtig ist und zur unmittelbaren Gefahr für den amtierenden Souverän zu werden droht. Rodrigue konnte nämlich nicht nur die ganze Armee an sich binden, das Volk feiert ihn sogar bereits als seinen »Schutzengel« und »Befreier«. Als Chimène Elvire fragt, woher sie über den Verlauf der Schlacht so gut Bescheid wisse, antwortet diese:

Du peuple, qui partout fait sonner ses [Rodrigue, C.H.] louanges,
Le nomme de sa joie et l'objet et l'auteur,
Son ange tutélaire et son libérateur. (V. 1114–1116)³⁹

Corneille'sche Drama erhebt Theatralität und Dramaturgie sogar zu gänzlich antagonistischen Kategorien. Vgl. dagegen v.a. Apostolidès: *Le prince sacrifié*, S. 27–53.

³⁹ »Vom Volk, das überall sein Loblied erklingen lässt. / Das ihn als Gegenstand wie als Auslöser (Autor) seiner Freude nennt, / Seinen Schutzengel und seinen Befreier.«

Diese Verse laden heutige Leser leicht zu Missverständnissen ein. Wenn das Volk Rodrigue seinen »Befreier« nennt, ist damit keine moderne Vorstellung von Volkssouveränität avisiert. Der Ausdruck bezieht sich nicht auf die spanische Monarchie, sondern auf die von den Mauren ausgehende Bedrohung, die Rodrigue abwenden konnte. Dennoch hat Rodrigue hinter den Kulissen dank der erfolgreichen Schlacht offenkundig eine enorme Anhängerschaft zu mobilisieren vermocht, die ihn in Konkurrenz zum amtierenden König bringt.⁴⁰ Das versteht in erster Linie Chimène sehr genau. Sie unterbricht die Rede ihrer Vertrauten mit der alles entscheidenden Frage: »Et le Roi, de quel œil voit-il tant de vaillance?« (V. 1117)⁴¹ Elvire antwortet, Rodrigue traue sich nicht, vor dem König zu erscheinen. Den offiziellen Grund hierfür stellen nach wie vor das illegale Duell und die Ermordung des Don Gomès dar. Auffällig ist allerdings, dass das Stück den gesamten politischen Disput des ersten Akts anhand des Kriegsheldentums von Rodrigue neu konstellierte. War die Gegenüberstellung von alten und neuen Helden und die Gegenüberstellung auch von Heroismus und Souveränität im Fall Don Diègues und Don Gomès' eine gleichsam innerheroische Angelegenheit geblieben, wird das Problem jetzt anhand von Rodrigue und dem König selbst durchgespielt. Und das Drama schlägt sich dabei dezent, aber nachdrücklich auf die Seite des Königs.

Es verhilft in einem ersten Schritt nämlich nicht dem Helden, sondern dem König zu einem denkbar machtvollen Auftritt. Bevor Rodrigue ausgiebig von seinen Heldentaten erzählen darf, hat der Souverän die ganze Diskurshoheit über die Schlacht anhand der Umbenennung des Helden bereits selbst angetreten. Man kann die dritte Szene des vierten Akts, in den sowohl die Umbenennung Rodrigues als auch der Botenbericht fallen, mit gutem Recht als den Höhepunkt des ganzen Stücks betrachten. Aber es ist ein Höhepunkt des Königs weit mehr als ein Höhepunkt des Helden. Da in der Umbenennung zugleich eine Begnadigung liegt – und damit der vielleicht souveränste, da exklusivste aller souveränen Rechtsakte –, hat sich der König Rodrigue schon vor der (mittelbaren) Darstellung der eigenen heroischen Leistungen bereits vollständig unterworfen. Der König sorgt dafür, dass Rodrigue seinen heroischen Botenbericht als ein von ihm umbenannter »Heldenbeamter« spricht.

Dass das Stück sich in seinem Verlauf zusehends auf die Seite des Königs schlägt, zeigt sich an insbesondere zwei dramaturgischen Kunstgriffen. Zum einen steht der König *vor* dem Helden im Mittelpunkt der Szene, er ermäch-

40 Dies umso mehr, als das Drama zwischen heroischer Tat und »gesellschaftliche[r] Sonderstellung des Helden« prinzipiell nicht unterscheidet, wie Gelz in seiner Analyse der *éclat*-Semantik gezeigt hat (Andreas Gelz: *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2016, S. 14).

41 »Und mit welchem Auge schaut der König auf so viel Tapferkeit?«

tigt ihn überhaupt erst zu seinem eigenen Botenbericht über die Schlacht. Zum anderen besteht ein weiterer höchst tendenziöser Schachzug von *Le Cid* darin, den Helden seinen eigenen Botenbericht sprechen zu lassen. Wie noch zu zeigen sein wird, arbeitet das Drama damit nicht etwa einer imaginären Vergrößerung, sondern einer systematischen Verkleinerung des Helden zu.⁴² Obwohl dem König wie dem Helden in der erwähnten Szene große Auftritte beschert sind, werden diese ihrer potenziellen Theatralität doch von vornherein beraubt. Ihre Reden werden ganz im Sinn des klassischen Dramas streng durchliterarisiert. Wenn das Volk Rodrigue (in der Rede Elvires) als »auteur« seiner eigenen »joie« bezeichnet hatte, wird das Drama ihn tatsächlich mehr als einen »Autor« denn als einen Helden präsentieren. Es ist aber keine (und sei es noch so verkappte) moderne Künstlerfigur, zu der Rodrigue auf diese Weise avanciert. Eine »Autorschaft« Rodrigues steht immer schon im Dienst des Königs – und eines klassischen Dramas, das sich seinerseits in dessen Dienst gestellt hat.

2.3.1 Der Name und sein Gebrauch

In der Umbenennung des Helden durch den König verdichten sich die souveränitätspolitischen Sympathien und die antiheroische Grundtendenz des klassischen Dramas. Mit Blick auf die Kulturgeschichte allein des Heroismus dürfte dies unmittelbar einleuchten. Denn spätestens seit Achill gehört der Name zu den wichtigsten heroischen Signaturen.⁴³ Der Held *macht* seinen Namen und bildet folglich den Inbegriff einer Figur, die nicht umbenannt werden kann. Ein Held, der seinen Namen ändern lässt, ist keiner.⁴⁴ Der strategische

⁴² Ambitionierte Typologien des Botenberichts sind bisher eine exklusive Domäne der Altphilologie geblieben. Vgl. Dorothea Zeppzauer: *Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen und der griechischen Tragödie*, Berlin/Boston 2011; Margaret Dickin: *A Vehicle for Performance. Acting the Messenger in Greek Tragedy*, Lanham/Boulder u.a. 2009; James Barrett: *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley/Los Angeles u.a. 2002; vgl. für die *tragédie classique* den Überblick bei Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*. Nouvelle édition. *Bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer*, Paris 2001 [1950], S. 229–244.

⁴³ Zu einem »Urbild des Heldentums« ist Achill auch und nicht zuletzt durch seinen Wunsch geworden, dem eigenen Namen Unsterblichkeit verleihen zu wollen. Dass die kulturhistorische Imagination Achills zahlreiche Momente des Homer'schen Textes unterschlagen musste, ist dabei sekundär. Vgl. dazu Arbogast Schmitt: *Achill – ein Held?*, in: Karl Heinz Bohrer/Kurt Scheel (Hg.): *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma*, Stuttgart 2009 (Sonderheft Merkur), S. 860–870.

⁴⁴ Soweit ich sehe, wurde der Bedeutung des Heldennamens in den heroischen Typologien der neueren Forschung merkwürdigerweise kaum Rechnung getragen. Vgl. ansonsten grundlegend die »Bausteine einer Theorie des Heroischen« von Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*, Berlin 2020, S. 19–75.

Coup des Königs in *Le Cid* wird freilich darin bestehen, Rodrigue anhand der Umbenennung die Offerte seiner eigenen Helden*legende* zu machen. Der anti-heroische Akt gibt sich als heldenaffin aus.

Auf einer eher banalen Ebene durchschlägt der König mit der Umbenennung Rodrigues die alten heroischen Genealogien, wenn er sich selbst als Namensgeber und somit als symbolischer Vater Rodrigues inthronisiert. Dabei sanktioniert er allerdings den Namen, den bereits die besieigten maurischen Könige Rodrigue verliehen hatten. Diese hatten ihn nach ihrer Niederlage ihren »Cid« genannt. Die Prinzipien der Arbitrarität des Zeichens und der souveränen Gesetzgebung werden vom König nun gerade auf zeitlicher Ebene miteinander verschränkt. Genau besehen legt er den neuen Heros mit seiner Umbenennung als »immer schon« – oder zumindest als längst schon – mustergültigen Untertanen fest, auch wenn er genau diesen Akt selbst überhaupt erst einleitet. Bei aller Gewalt und aller Autorität, die der Souverän an den Tag legt, bleibt doch auffällig, dass er darum bemüht scheint, diese nie offensiv auszuspielen. Hierzu passt, dass er gerade den Ursprung seiner (Selbst-)Ermächtigungen konsequent vernebelt:

Le pays délivré d'un si rude ennemi,
Mon sceptre dans ma main par la tienne affermi
Et les Mores défaits *avant qu'*en ces alarmes
J'eusse dû donner ordre à repousser leurs armes,
Ne sont point des exploits qui laissent à ton roi
Le moyen ni l'espoir de s'acquitter vers toi.
Mais deux rois tes captifs feront ta récompense.
Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence:
Puisque Cid en leur langue est autant que seigneur,
Je ne t'envierai pas ce *beau titre d'honneur.*
Sois *désormais* le Cid: qu'a ce *grand nom* tout cède,
Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède
Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois
Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois. (V. 1215–1228)⁴⁵

- 45 Sämtliche Hervorhebungen stammen von mir. »Das Land von einem so gewaltigen Feind befreit, / Das Szepter in meiner Hand durch deine Hand gestärkt / Und die Mauren entwaффnet, *bevor* in dieser Bestürzung / *ich hätte den Befehl erteilen müssen*, sie zurückzuschlagen, / Das sind keine Leistungen, die deinem König / Das Mittel und die Hoffnung lassen, dich je angemessen zu belohnen. / Aber die beiden von dir gefangenen Könige seien deine Belohnung. / Sie haben dich beide in meiner Gegenwart ihren Cid genannt: / *Da Cid in ihrer Sprache so viel wie Herr bedeutet*, / Werde ich Dir diesen *schönen Titel der Ehre* nicht neiden. / Sei *fortan* der Cid: auf dass *diesem großen Namen* alles nachgebe; / auf dass er Granada und Toledo mit Schrecken erfülle

Unter zeitlichem Aspekt fällt auf, dass der Souverän die eigenen Befehle von seinem Untertanen antizipieren und die Namensgebung vom Feind präfigurieren lässt. Rodrigue hält er besonders zugute, dass er den Widerstand gegen die Mauren organisierte, *bevor* er selbst ihn hierzu hätte ermächtigen können, und den neuen Namen des »Cid« übernimmt der König ausdrücklich von den beiden gefangenen maurischen Königen. Jeder eruptive Zug eines »Gesetzes« wird ebenso sorgfältig vermieden wie dessen zeitlich und sachlich klar lokalisierbarer Ursprung im Willen und in der Figur des Königs. Seinen Befehlen wird gehorcht, bevor er sie erteilt hat; ein Name zirkuliert, bevor er ihn *vergibt*. Der Souverän tritt nicht als eine inaugurierende, sondern als eine Gebrauch und Konsens lediglich sanktionierende Instanz auf. Offiziell kommt seiner gesamten Rede auf temporaler Ebene nicht ansatzweise der Status einer Neugründung oder eines gewaltsamen Umsturzes zu, wie sie der Ohrfeige des Don Gomès abzulesen war. Und doch besteht kein Zweifel, dass diese Rede des Königs gerade aufgrund ihrer impliziten Negation heroischer Gründungen eine Gründung darstellt. Als solche zementiert sie ein für allemal die Opposition zwischen heroischer und souveräner Ordnung.⁴⁶

2.3.2 »Schlüpfriger Glanz«? Exkurs über das Begnadigungsrecht

Nun darf nicht übersehen werden, dass in der gesamten Umbenennung des Helden ein immanenter Rechtsakt schlummert. Indem er Rodrigue einen neuen Namen gibt, spricht der König indirekt Recht über das verbotene Duell. Mit der Umbenennung fällt eine *Begnadigung* des heroischen Delinquenten zusammen. Strukturell erweist sich die Begnadigung als der zur Umbenennung des Helden wie zur Selbstermächtigung des Souveräns absolut passende Akt. Schließlich stellt die Begnadigung nichts anderes als einen legitimen Rechtsbruch der Souveränität dar. Zur Darstellung wie zur Maskierung jener Usurpation und jenes Gründungsverbrechens, das am Ursprung vielleicht *jeder* politischen Ordnung steht, ist die Begnadigung geradezu prädestiniert, da

/ Und auf dass er allen, die unter meinen Gesetzen leben, zeige / Was du mir wert bist und was ich dir schulde.« [Hervorhebungem C. H.]

- ⁴⁶ Der aktive Part, den der Souverän in der Umbenennung Rodrigues spielt, wird in der Forschung grundsätzlich verkannt. Dies gilt auch (und vielleicht sogar gerade) für psychoanalytische Lektüren wie jene Greenbergs, die das gesamte Drama auf die Anerkennung des ödipalen Schemas und des väterlichen »Gesetzes« engzuführen versucht, dabei aber keinerlei Sensibilität für das über den Namen sich manifestierende Gesetz des Souveräns erkennen lässt. Vgl. Mitchell Greenberg: *Corneille, Classicism and the Ruses of Symmetry*, Cambridge/London u. a. 1986, S. 37ff.

Rechtsprechung und Rechtsbruch in ihr unweigerlich zusammenfallen.⁴⁷ Dieser Bruch kommt aber nicht plötzlich (»sort en un moment«), aus dem Nichts, sondern setzt den Konsens über ein bestehendes Recht – wie einen solchen auch über die Hoheit eines möglichen Bruchs mit ebendiesem Recht – bereits voraus. Wenn es eine Rechtsfigur gibt, die die temporale Logik von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ im Bodin'schen Sinn zu vermitteln vermag, dann ist es tatsächlich die Begnadigung.⁴⁸

Als aufschlussreich für ihre exakte Funktionsweise erweist sich dabei eine genuin aufklärerische Kritik an ihr. So bezeichnete Kant das Begnadigungsrecht als »wohl unter allen Rechten des Souveräns das schlüpfrigste, um den Glanz seiner Hoheit zu beweisen und dadurch doch in hohem Maße unrecht zu tun.«⁴⁹ Das Corneille'sche Drama setzt alles daran, den Anschein einer derartigen ›Schlüpfrigkeit‹ und eines derartigen ›Glanzes‹ zu vermeiden. Anders als später Kant reagiert Corneille mit dieser Zurückhaltung allerdings nicht auf moralische Bedenken. Ganz im Gegenteil macht sich der König das Begnadigungsrecht aus Gründen der politischen Opportunität zunutze. Mittels der Begnadigung des Helden verdeckt er jenen Bruch mit geltendem Recht, der letztlich jede Rechtsgründung charakterisiert. Die Begnadigung des Helden ist in Wahrheit eine wegen seiner Selbstlegitimation nötige Selbstbegnadigung des Souveräns. Zugleich unterwirft der König auf diese Weise den Helden, indem er ihn buchstäblich zum Rechtssubjekt macht. Der König darf, was der Held nicht (mehr) darf: Recht brechen und Recht gründen. Das wiederum heißt auch und nicht zuletzt, dass der König im klassischen Drama Positionen zu besetzen beginnt, die ursprünglich als genuin heroische gelten durften.⁵⁰ Alles,

47 Vgl. hierzu Ethel Matala de Mazza: Die Regeln der Ausnahme. Zur Überschreitung der Souveränität in Fénelons *Télémaque* und Mozarts *Idemeneo*, in: Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.): Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg i.Br. 2003, S. 257–286.

48 Im strengen rechtsphilosophischen Sinn wird diese Vermittlung vom Corneille'schen Drama natürlich selbst ›dezisionistisch‹ konzipiert, da sie die Dezision nicht zu suspendieren, sondern lediglich zu verschleiern versucht. Vgl. gegen eine solche Reduktion der Begnadigung in theoretischer Perspektive grundlegend Christoph Menke: Spiegelungen der Gleichheit. Politische Philosophie nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M. 2004, S. 311–318. Mit Blick auf die Forschung zum *Cid* gilt es festzuhalten, dass sie den König grundsätzlich unterschätzt und die Behutsamkeit seiner Justiz mit Langsamkeit und Ineffizienz verwechselt. Bilis etwa hält fest: »The benefits of idealized chivalric action are opposed to the ineffective and slow justice dispensed by the monarch.« (Bilis: *Passing Judgment*, S. 113)

49 Immanuel Kant: Die Metaphysik der Sitten, in: Ders.: Werkausgabe Bd. 8, hg. v. Wilhelm Weischedel, 11. Aufl., Frankfurt a.M. 1997, S. 459f.

50 Die prominenteste Ausprägung einer solchen Konzeption des Heroischen bildet die Hegel'sche Philosophie, die den Helden als dezidiert vorstaatliche Gründungsfigur imaginiert: »So treten z.B. die griechischen Heroen in einem vorgesetzlichen Zeitalter

was dem Helden ausgetrieben wird, wird nunmehr dem Souverän und seinem Rechtsmonopol zugeschlagen.

Für ein politisches Verständnis des klassischen Dramas bleibt das Begnadigungsrecht bis weit in die deutsche Tradition hinein zentral. Die Könige der Klassik gründen ihre Macht in der Regel nicht auf ihren Körper und dessen theatrale Erscheinung oder Repräsentation, sie gründen Recht. Ihr Medium ist nicht das Theater, sondern das Drama. Mit dieser Feststellung verbinden sich nicht zuletzt weitreichende religionshistorische Voraussetzungen. Denn selbstverständlich stellt das Begnadigungsrecht den zum Rechtsakt geschrumpften, betont säkularen Ableger eines souveränen Gottesgnadentums dar, zu dem der moderne Absolutismus vielfach in Spannung steht.⁵¹ Anders als der absolutistische Repräsentationsbetrieb kompensiert *Le Cid* den Verlust eines liturgischen Königtums indes nicht mit Festen, Theatern oder Bildern.⁵² Das Stück ersetzt die alte ›charismatische‹ Souveränität durch eine Dramaturgie, in deren Zentrum der Akt einer Begnadigung steht. Diese erlaubt es dem amtierenden König, sich und seinen Staat neu zu gründen.⁵³ Die ›klassischen‹ Könige agieren nicht liturgisch, rituell oder theatral, sie sprechen Recht und holen im Lauf der Dramen auf diese Weise ihre Legitimation mittels verkappter Gründungsakte nach.⁵⁴

auf oder werden selber Stifter von Staaten, so daß Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte von ihnen ausgehen und sich als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt, verwirklichen.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Ders.: Werke 13, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 244). Diese Sicht der Dinge wird vom klassischen Drama indirekt vielfach bestätigt, denn es muss zahlreiche Anstrengungen unternehmen, den Helden im Staat heimisch zu machen. Andererseits bleibt die vorstaatliche Positionierung des Helden oft eine tendenziöse Handlung des Souveräns. Vgl. zu einem guten Überblick über Hegels Heldenkonzeption Bröckling: *Postheroische Helden*, S. 78–87. Es sei an dieser Stelle auch auf die monumentale Studie Doubrovskys hingewiesen, die das Corneille'sche Drama ganz vor dem Hintergrund der Hegel'schen Philosophie zu begreifen sucht, die allerdings primär bewusstseins- und subjekttheoretisch verfährt und sich für Recht und Staat nur beiläufig interessiert. Doubrovskys Herzstück bildet die Herr-Knecht-Dialektik (vgl. Serge Doubrovsky: *Corneille et la dialectique du héros*, Paris 1963).

51 Vgl. nach wie vor Otto Brunner: *Vom Gottesgnadentum zum monarchischen Prinzip*, in: Ders.: *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*. 2. Aufl., Göttingen 1968, S. 160–186.

52 Vgl. v.a. Louis Marin: *Das Porträt des Königs*, Berlin 2005.

53 ›Charismatisch‹ ist hier zunächst eher in seinem ursprünglichen Sinn als in demjenigen Max Webers zu verstehen, der seine viel beachtete Konzeption charismatischer Herrschaft in Abgrenzung zur theologischen Tradition entfaltet. Vgl. Eva Horn: *Introduction*, in: *Narrating Charisma. An Issue of New German Critique* 114 (2011), H. 3, S. 1–16, hierzu insbes. S. 5–11.

54 Mit Blick auf die spätere deutsche Tradition gibt es hierzu freilich eine ›unklassische‹ Gegengeschichte. Die Gnade ist nicht nur die Mutter des Begnadigungsrechts, sondern

In *Le Cid* erkennt man das nicht zuletzt daran, dass das Stück die Umstände der ›tatsächlichen‹ Einsetzung des Königs vollkommen ausspart. Das Personenregister weist darauf hin, dass Don Fernand der »erste« König Kastiliens sei und er selbst spricht einmal von den »dix ans« (V. 618), seit denen er auf dem Thron sitze, aber sein ursprünglicher Machtantritt bleibt gänzlich nebulös. Wollte man die Zusammenhänge partout anhand der bekannten Typologie Max Webers exemplifizieren, wäre es jedenfalls kein »Erb-«, sondern ein »Amtscharisma«, mit dem der König im Verlauf des Stücks sowohl sich selbst als in letzter Instanz auch seinen Helden ausstattet.⁵⁵ Denn seine Bemühungen verfolgen sichtlich den Zweck, ein potenziell ›persönliches‹ ›Charisma‹ des Helden zu begrenzen und von sich selbst ausgehen zu lassen.

Die Genealogie und die ›eigentliche‹ Legitimation (wie Inthronisation) des Königs muss in *Le Cid* folglich aus dem Grund unerwähnt bleiben, da diese erst im Verlauf des Dramas – und anhand genuin dramaturgischer Mittel – erfolgt und vom klassischen Drama selbst durchgeführt wird. Corneille hat das klassische Drama so angelegt, dass es mit den in ihm auftretenden Königen einen Verbund bildet und seine Form konsequent in deren Dienst stellt. Der verkappten Gründung des Königs entspricht eine Gründung der klassischen Dramenform.

2.3.3 Name und Ohrfeige

Wenn Rodrigue sich nach der Schlacht als Bedrohung für den König erwiesen hatte, legt dieser mit der Begnadigung und der Umbenennung des (genauer gesagt: *seines*) Helden die Positionen von Held und König neu fest. Dies zeigt sich wiederum am sprachlichen Zeichen. Während der Index eine Art Garant des Heroischen gewesen war – dieses sich jedoch dadurch auszeichnete, dass ihm keine Dauer beschieden sein konnte –, wird der Name zum Garanten

(wiederum seit Kant) die Mutter auch der ästhetischen Anmutsdiskurse. Vgl. hierzu für das Theater des 18. Jahrhunderts unter dem Rückgriff auf Shakespeare grundlegend Kenneth S. Calhoun: *Affecting Grace. Theatre, Subject, and the Shakespearean Paradox in German Literature from Lessing to Kleist*, Toronto/Buffalo u.a. 2013; vgl. Eckart Göbel: *Charis und Charisma. Gewalt und Grazie von Winckelmann bis Heidegger*, Berlin 2006; vgl. Mareen van Marwyck: *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*, Bielefeld 2010; vgl. dazu meine Rezension in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* XXI (2011), H. 1, S. 185–187.

55 Vgl. Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. 1. Halbband, 5. revidierte Aufl., Tübingen 1976, S. 140–148. Wenn Weber seine Überlegungen zur ›charismatischen Herrschaft‹ auf das Problem ihrer ›Veralltäglicung‹ zulaufen lässt, ist von vornherein die Grenze benannt, die ihn vom klassischen Drama trennt. Denn auf die Probe ihrer ›Veralltäglicung‹ kann und will dieses seine Herrscher nicht stellen.

der souveränen Ordnung und einer von ihr erhofften zeitlichen Stabilität. Der Name zeichnet sich dabei nicht etwa durch eine strukturelle Affinität zum Index aus, wie man mit Blick auf moderne Theorien des (Eigen-)Namens vor- schnell annehmen könnte. Schließlich richteten sich kulturtheoretische Auratisierungsversuche des Namens v. a. zu Beginn des 20. Jahrhunderts oft gegen die Neuentdeckung der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens.⁵⁶ Die Schwierigkeit von Corneilles Drama besteht wesentlich darin, dass es um eine solche Gegensätzlichkeit von Name und Arbitrarität bereits zu wissen scheint, dass es dieses Wissen jedoch nutzt, um dem Namen jede Verheißung einer semiotischen Motivation aus politischen Gründen auszutreiben. Eine derartige Motivation darf nicht im Zeichen selbst, sondern muss in der Verfügungsgewalt ausschließlich des Souveräns liegen.

Ersichtlich wird dies an der komplexen Pendelbewegung zwischen (fremdsprachlichem) Titel und Namen, die die Rede des Königs wiederholt vollzieht. Zunächst insistiert der Souverän geradezu auf der *bedeutenden* und damit auch arbiträren Dimension des neuen Namens (und Titels), wenn er erklärt, »Cid« würde in der fremden Sprache »Herr« (»seigneur«) bedeuten. Der Hinweis auf unterschiedliche Bedeutungen desselben Signifikats in unterschiedlichen Sprachen führt vor, dass es dem König nicht darum zu tun sein kann, dem Namen seine Arbitrarität auszutreiben. Dieser Impetus wird im darauffolgenden Vers sogar noch verstärkt, wenn er unmissverständlich erklärt, bei dem Namen handle es sich um einen Titel: »Je ne t'envierai pas ce *beau titre d'honneur*.« Wird das Prinzip der Ehre von einem Titel verbürgt, so entfernt sich der Souverän hier maximal von dem heroischen und indexikalischen Ehrbegriff eines Don Gomès. Schließlich schwingt er sich selbst als oberster Verwalter des neuen Titels empor. Er verteilt eine »marque d'honneur«. Dies scheint auch dringend nötig, denn ursprünglich dürften es wesentlich der neue Name und der neue Titel gewesen sein, die den Helden nach der Schlacht in direkte Konkurrenz zum Souverän gebracht hatten. Wenn der Held nämlich »Herr« heißt, dann heißt er in letzter Instanz »König«. Der König aber schneidet den Helden von jedem potenziellen Machtanspruch ab, indem er – und allein *er* – seinen neuen Namen nicht etwa ausschlägt oder verbietet, sondern sanktioniert.

So nimmt es denn auch nicht wunder, dass der Souverän am Ende seiner Rede eine Bezeichnung ins Feld führt, die den Zuschauern aus dem Streit zwischen Don Diègue und Don Gomès ebenfalls bestens vertraut ist. Nachdem er Rodrigue ein weiteres Mal mit Emphase »Cid« genannt, den Titel somit als Eigen-

56 Diesen Punkt haben sehr luzide akzentuiert: Tatjana Petzer/Sylvia Sasse/Franziska Thun-Hohenstein/Sandro Zanetti: Einleitung, in: Dies. (Hg): *Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne*, Berlin 2009, S. 7–15, hierzu S. 9.

namen ausgewiesen (»ce grand nom«) und die Verwendung des Eigennamens als fortan allgemein verbindlichen Gebrauch (»Sois désormais le Cid«) festgelegt hat, bestimmt er dessen Funktion (wenn auch in Verbform) als »marque« des neuen Bundes zwischen König und Heros: »Et qu'il [der Name] marque à tous ceux qui vivent sous mes lois / Et ce que tu me vaux, et ce que je te dois.« Zirkulieren wird der Name in der vom Souverän bestimmten Form folglich unter denen, die bereits – aber auch weiterhin – »unter [s]einen Gesetzen leben.«

Als interessant erweist sich einmal mehr die temporale Struktur dieser Verse. Die Namensgebung als solche führt der Souverän als »fortan« und »ab jetzt« (»désormais«) geltenden Gebrauch ein. Der Eindruck einer präsentischen Gründung, den die Rede des Königs zu Beginn zu vermeiden versucht hatte, wird spätestens hier erkennbar. Ebenso erkennbar ist allerdings, dass der Name als Zeichen eine solche ›Präsenz‹ auch immer schon unterlaufen muss – und soll. Über die Pendelbewegung zwischen Titel und Eigenname wird der neue Name der bedeutenden und arbiträren Dimension der Sprache gerade nicht entzogen.⁵⁷ Der König erklärt sich unterschwellig im Gegenteil zum Wächter über genau diese Arbitrarität. Der neue Name ist folglich semiotisch wie temporal das negative Pendant der Ohrfeige des Don Gomès. Bis ins kleinste Detail richtet er sich gegen jede heroische Gründung. So sehr »Cid« auch »Herr« heißen mag: der Akt der Namensgebung entpuppt sich in der Rede des Königs als souveräne Unterwerfung heroischer Größe.⁵⁸ Friedrich Nietzsche spricht in der *Genealogie der Moral* einmal beiläufig vom »Herrenrecht, Namen zu geben«.⁵⁹ Der König im *Cid* macht von diesem Recht insofern Gebrauch, als er seinen obersten Helden »Herrn« nennt, ihm im Zuge dessen aber jede Aspiration auf ein eigenes ›Herrenrecht‹ kategorisch entzieht.

57 Insofern verrät die Pendelbewegung zwischen Name und Titel eine andere Strategie als die der »Verschmelzung des Namens mit dem Titel«, wie sie in theologischer Tradition steht. Mit Blick auf Jesus Christus hält Ratzinger hierzu fest: »In diesem Vorgang der Verschmelzung des Namens mit dem Titel, des Titels zum Namen, spielt sich etwas weitaus anderes ab als eine der vielen Vergesslichkeiten der Geschichte, für die wir hier ein Beispiel mehr erhielten. Darin kommt vielmehr der tiefste Kern jenes Verstehens zum Vorschein, das der Glaube hinsichtlich der Gestalt Jesu von Nazareth vollzogen hat. Die eigentliche Aussage des Glaubens ist nämlich eben diese, dass es bei jenem Jesus nicht möglich ist, Amt und Person zu unterscheiden.« (Joseph Ratzinger: Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis. Mit einem neuen einleitenden Essay, 17. Aufl., München 2023, S. 190). Der Cid wird vom König indes nicht zum Erlöser ausgerufen, sondern zum Untertanen degradiert.

58 Dies v.a. gegen Doubrovsky, der schreibt: »Cet agrandissement historique du héros, qui laisse son attitude propre inchangée et sa nature inaltérée, – tel sera le passage de Rodrigue au ›Cid‹ [...]« (Doubrovsky: Corneille et la dialectique du héros, S. 124).

59 Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: Ders.: Kritische Studienausgabe, Bd 5, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 3. Aufl., München 1997, S. 245–412, hier S. 260.

Nun spielen Namen im Drama nicht erst in der Umbenennung Rodrigues eine Rolle. Der Name war im ersten Akt bereits als fester Bestandteil des heroischen Selbstverständnisses von Don Gomès ins Spiel gebracht worden, und in diesem Sinn war er nichts weniger als arbiträr. Don Gomès betrachtete seinen Namen als »Schutzwall« des gesamten Staates: »Mon nom sert de rempart à toute la Castille.« (V. 198)⁶⁰ Und dies hatte Rodrigue Don Gomès vor dem Duell sogar bestätigt, wenn er meinte: »Oui, tout autre que moi / Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi.« (V. 411 f.)⁶¹ Nach der Schlacht ist es bezeichnenderweise Rodrigue, der erwähnt, dass sich die maurischen Könige unmittelbar ergeben sollten, nachdem er seinen Namen ausgesprochen hat: »Ils demandent le chef: je me nomme, ils se rendent.« (V. 326)⁶² Alle drei Verse zeugen von einer geradezu magischen und zutiefst motivierten Qualität des heroischen Namens. Der heroische Name bezeichnet nicht den Helden, er *ist* gleichsam bereits der ganze Held.

Dieses Zeichenverhältnis wird der Souverän allerdings durchschlagen, wenn er Rodrigue umbenennt. Der König gibt Rodrigue nicht nur einen neuen Namen, er modifiziert mit und über seine »marque« auch dessen semiotische Struktur. Dabei ist es interessant zu sehen, dass der als arbiträr ausgewiesene Gebrauch des neuen Namens dem Souverän zufolge nur innerhalb der Staatsgrenzen Gültigkeit besitzt. Für den Feind und gleichsam als Kriegsschrei darf der (neue) Name das Potenzial alter Heldennamen annehmen. Als am Ende des Stücks die innenpolitischen Verhältnisse geklärt scheinen, befiehlt der König dem Cid im Sinn einer (Re-)Affirmation der souveränen Gewalt, das Land der Mauren zu »verwüsten«. Eine wesentliche Rolle spielt dabei sein Name: »Va jusqu'en leur pays leur reporter la guerre, / Commander mon armée et ravager leur terre: / À ce nom seul de Cid ils trembleront d'effroi« (V. 1825–1827).⁶³

Umbenennung und Begnadigung des Cid können auch aus dem Grund ein und dieselbe Funktion erfüllen, weil sie eine strukturelle Analogie aufweisen. Denn die Arbitrarität der souveränen »marque« leistet hier offenbar eine zeitliche Nivellierung zwischen ›Gesetz‹ und ›Gebrauch‹. Zum einen legt der König den neuen Namen selbst als künftigen Gebrauch fest. Zum anderen übernimmt er diesen Namen offiziell aus einem bereits bestehenden und geltenden Gebrauch. Der Gründungsakt des Souveräns versucht folglich, sich zeitlich

60 »Mein Name dient ganz Kastilien als Schutzwall.«

61 »Ja, jeder andere als ich, / müsste beim bloßen Laut deines Namens vor Schreck zittern.«

62 »Sie fragen nach dem Anführer, ich nenne mich, sie ergeben sich.«

63 »Dringe in ihr Land ein und bringe ihnen den Krieg, / Nimm den Befehl über meine Armee und verwüste ihr Land, / Beim bloßen Namen Cid sollen sie vor Schrecken zittern.« [Hervorhebung C.H.].

als solcher selbst unsichtbar zu machen.⁶⁴ Dafür bedarf er eines Zeichens, das nicht selbstpräsent ist, sondern über dessen Bedeutung und Gebrauch allein der König verfügt. Damit wird die Umbenennung Rodrigues im Rückblick ein weiteres Mal als ein fundamental gegen die Instabilität heroischer Gründungen gerichteter Akt lesbar. Mit der neuen »marque« unterbreitet der König dem Helden ein Legendenangebot, das dessen Heldentum (angeblich) überhaupt erst als neue und stabile Tradition sichert. Es ist der neue Name, der den Cid zu einer Legende macht, aber diese Legende autorisiert einzig und allein der Souverän. Auch wenn der König vorgibt, lediglich auf Bräuche und Gewohnheiten zu reagieren, kann an seinen umfassenden Machtansprüchen kein Zweifel bestehen.

Obwohl das Stück mit seinem Souverän sympathisiert und es seine Form auf dessen Ansprüche sorgfältig abstimmt, folgt es den Anweisungen des Königs nicht immer bedingungslos. Das vielleicht größte Schnippchen, das das Drama seinem König schlägt, ist zugleich das unscheinbarste. Der dramatische Text vollzieht die Umbenennung des Cid nämlich nicht mit. Zwar verbürgt diese den Titel des Dramas, doch werden die Redeanteile des Helden vom ersten bis zum letzten Akt mit DON RODRIGUE überschrieben. Dieser Name steht im Übrigen auch im Personenverzeichnis.⁶⁵ Dabei ist es sicher aufschlussreich, dass das Drama aus dieser tendenziellen Aufmüpfigkeit wiederum keinerlei theatrales Kapital schlägt. Eine eigene, dem Souverän gegenläufige Heroisierungs-

64 Unzählige Lektüren, die den Souverän als schwache und auf die Ereignisse lediglich reagierende Figur ausweisen, verdoppeln streng genommen genau diese Unsichtbarkeit. Besonders problematisch wird dies bei Prigent, der Rodrigue irrigerweise als Staatsgründer deutet und über den König apodiktisch festhält: »Le monarque aura subi l'action tout au long de la pièce. A aucun moment il n'aura maîtrisé le cours des événements.« (Prigent: *Le héros et l'État*, S. 124). – Ähnliches gilt für die ausgewiesene politische Interpretation Clarkes, die die Konfliktlinie des Stücks nicht als solche zwischen Held und König, sondern als Spannung zwischen Recht und Zeitumständen (»the nature of justice and its relationship to time and circumstance«) zu bestimmen versucht. (David Clarke: *Poetics and Political Drama under Louis XIII*, Cambridge 1992, S. 137). Die politische Dimension der Umbenennung des Cid verfehlt Clarke vollständig, wenn er feststellt: »Rodrigue may have been called ›Le Cid‹ by the Moors, but the King has no reason to mistrust such a title and will urge Rodrigue to yet greater conquests.« (ebd., S. 148). – Demgegenüber hat in der neueren Forschung vor allem Sick in einer wissenschaftlich breit dokumentierten Lektüre des Textes zu Recht von einer prinzipiellen Depotenzierung des Corneille'schen Helden gesprochen: »Heros ist Rodrigue nur als depotenzierter Held, oder als Held, der dem Staat unterworfen ist.« (Franziska Sick: »Pierre Corneille, *Le Cid* (1637)«, in: Henning Krauß/Till R. Kuhnle/Hanspeter Plocher [Hg.]: 17. Jahrhundert. Theater, Tübingen 2003, S. 35–69, hier S. 40).

65 Vgl. zu dem systematisch interessierten Versuch, die dramatische Figur in breiter medialer Perspektive als Fundament einer neuen Gattungstheorie zu begreifen, grundlegend Max Roehl: *Theorie der dramatischen Figur. Beitrag zur allgemeinen Gattungstheorie des Dramas*, Hannover 2020.

strategie verfolgt es nicht mittels heroischer Prunkauftritte auf der Bühne, sondern allenfalls mittels der Buchstaben des dramatischen Textes.

2.3.4 Botenbericht und klassische Regelpoetik

Diesen gesamten Eindruck festigt der wichtigste Auftritt des Cid auf der Bühne: der bereits erwähnte Botenbericht über die Schlacht gegen die Mauren, der unmittelbar auf die Umbenennung des Helden folgt. Rodrigue nimmt die Traditions- und Legendenangebote des (genauer gesagt: *seines*) Königs dankbar an. Von den eigenen heroischen Leistungen erzählt er als ein bereits Unterworfener. Dabei ist es der König, der ihn zu seinem Botenbericht selbst auffordert: »Apprends-moi plus au long la véritable histoire.« (V. 1242)⁶⁶ Die souveräne Aufteilung der Rede- und der Zuhörerpositionen erweist sich für ein Verständnis der gesamten Szene als zentral. Obwohl immerhin fünf Figuren auf der Bühne stehen, soll Rodrigue nicht allen gleichberechtigt, sondern in erster Linie dem König von der Schlacht erzählen. Der Clou dieser Konstellation liegt weniger in einem Ausschluss des anderen Bühnenpersonals als vielmehr darin, dass die Zuschauer des Stücks somit in die Zuhörerposition des Souveräns gedrängt werden. Der Held berichtet, was der Souverän hören will, und genau dies hören auch die Zuschauer.

Auf der Ebene der Darstellung kommt etwas anderes hinzu. Es scheint bemerkenswert, dass der Held in *Le Cid* seinen eigenen Botenbericht sprechen darf – oder muss. Auf diese Art wird Rodrigue dazu angehalten, mit der Vergewärtigung des eigenen Heldentums von vornherein zu haushalten. Würde die Schlacht aus der Perspektive eines Dritten nachgetragen, wäre eine Überhöhung des Helden weit einfacher zu bewerkstelligen als aus der Perspektive des Helden selbst. Wenn man den Botenbericht Rodrigues auf die für das Corneille'sche Drama maßgebliche wirkungsästhetische Kategorie der »*admiration*« verpflichten will, gilt diese einem Heldentum, das seinem eigenen Selbstverständnis nach immer schon souverän gefiltert worden ist.⁶⁷

66 »Belehre mich genauer über die wahre Geschichte.«

67 Vgl. dagegen Matzat, der die souveränitätspolitische Konstellation des Botenberichts übersieht, wenn er meint: »Es handelt sich hier um eine Lobrede, in der Rodrigue seine eigenen Taten feiert, und diese Rede ist natürlich auch nach den für diese Redegattung geltenden Kunstregeln ausgestattet, so daß die *admiration* hier gleichermaßen den Taten des Rodrigue wie der sich damit verbindenden Demonstration der Redekunst gilt.« (Wolfgang Matzat: Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik, München 1982, S. 103). Mit der »Redekunst« Rodrigues wird auch und v.a. der König bewundert, der Rodrigue überhaupt erst das Wort erteilt hat. Allgemein lässt sich feststellen, dass die Rhetorikforschung innerhalb der *tragédie classique* eine

Zwar wäre die Schlacht auf der Bühne schon aus technischen Gründen kaum darstellbar gewesen; es sollen an ihr immerhin über dreitausend Soldaten allein auf kastilischer Seite beteiligt gewesen sein. Eine Darstellung der Kämpfe selbst wäre also ohne Verstoß gegen die *vraisemblance* kaum möglich gewesen. Und auch die berüchtigte *bienséance*, die das klassische Drama zur Dezenz in der Repräsentation etwa von Blutvergießen anhält, hätte unter diesem Gesichtspunkt nur unter Aufwand eingehalten werden können. Mit einem Hinweis auf entsprechende Konventionen ist die Anlage der Szene und des Botenberichts in *Le Cid* aber nicht hinlänglich erfasst. Zum einen steht der exakte Zuschnitt selbst regelpoetischer Meisternormen wie der *vraisemblance* und der *bienséance* letztverbindlich das gesamte 17. Jahrhundert hindurch nicht fest.⁶⁸ Zum anderen ist es oft erst ihre jeweilige politische Funktionalisierung im konkreten Rahmen der Dramaturgie, die über den Umgang der klassischen Stücke mit derartigen Normen aufzuklären vermag.

Zumindest indirekt lässt sich dies bereits der zeitgenössischen Rezeption des Stücks ablesen. So drehte sich die gesamte, vermutlich auch vom Cardinal de Richelieu vorangetriebene, *Querelle du Cid* über weite Strecken um Corneilles tatsächliche oder vermeintliche Verstöße gegen regelpoetische Vorgaben. Der Umstand etwa, dass das Drama die Schlacht gegen die Mauren über einen Botenbericht vermittelt, konnte Corneilles eifrigsten Kritiker Georges de Scudéry – der die Polemik um das Stück mit seinen *Observations sur le Cid* 1637 eröffnet hatte – *an sich* noch keineswegs davon abhalten, in der gesamten Konstellation massive Verstöße gegen die *vraisemblance* zu erblicken. Er führte sie darauf zurück, dass der Souverän als erster König Kastiliens nicht bereits jene fünfhundert Edelleute an seinem Hof hätte versammeln können, die Rodrigue schließlich auf eine Armee von dreitausend Mann anschwellen lässt. Scudéry schien dies »une chose entierement esloignée du vray-semblable.«⁶⁹

bedeutende Sparte darstellt, die politisch gänzlich desinteressiert geblieben ist, auch und gerade dort, wo sie Rhetorik und Dramaturgie engzuführen suchte. Vgl. grundlegend Marc Fumaroli: *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. 2. Aufl., Genf 1996, insbes. S. 261–491.

68 Vgl. aus streng literarhistorischer Sicht nach wie vor René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1966 [1926], hierzu insbes. S. 191–230; vgl. zu den dramaturgischen Implikationen von *bienséance* und *vraisemblance* grundlegend Scherrer: *La dramaturgie classique en France*, insbes. S. 367–421. Vgl. zu den reichen Debatten, die der Ausbildung der *doctrine classique* in Frankreich vorangegangen waren und die sich maßgeblich in den Vorworten der im Druck erschienenen Stücke abgespielt hatten, Giovanni Dotoli: *Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Paris 1996. Vgl. speziell zur Entwicklung der *bienséance* in intermedialer Perspektive und zu einer treffenden Kritik an der traditionellen Forschung zur Regelpoetik auch Ibbett: *The Style of the State*, insbes. S. 27–58 u. S. 123–153.

69 Georges de Scudéry: *Observations sur le Cid*, in: Armand Gasté (Hg.): *La Querelle*

Scudéry erkennt demnach vollständig die politische Bedeutung des Neueinsatzes der kastilischen Herrschaftsdynastie und schließt aus seinem Unverständnis heraus auf einen Verstoß gegen die *vraisemblance*. *Ex negativo* führt er damit vor, dass sich eine Einschätzung der klassischen Normpoetik immer nur situativ aus der politischen Funktion ihrer jeweiligen dramaturgischen Anlage ergeben kann. Die Frage, ob bestimmte Normen in bestimmten Dramenszenen eingehalten werden oder nicht, ist als solche in der Regel müßig. Von ganz groben Verstößen abgesehen, finden sich so gut wie immer Argumente, die die eine oder die andere Richtung ins Recht setzen können. Wäre sie jemals verbindlich fixiert worden, hätte sich die Polemik um die Regelpoetik ja auch erübrigt.⁷⁰

Bemerkenswert an den zeitgenössischen Debatten und der gesamten *Querelle du Cid* ist noch etwas anderes. *Regelbrüchen* wird meist ein weit größeres Gewicht beigemessen als einer Einhaltung der Normen. Fatalerweise hat die wissenschaftliche Forschung zur *doctrine classique* diese Perspektive größtenteils übernommen und sie unter ästhetischem Gesichtspunkt mitunter sogar schlicht umzuwerten versucht. Aus moderner Perspektive konnten vermeintliche Regelverstöße dann als geradezu frivole Innovationen des klassischen Dramas erscheinen.⁷¹ Derartige Gewichtungen von Normbefolgung und Normbruch müssen im Fall Corneilles – und übrigens mehr noch im Fall Racines – auf den Kopf gestellt werden. Den Schlüssel zum Verständnis ihres Dramas bilden nicht die Verstöße gegen die Regelpoetik, sondern umgekehrt deren

du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction, Hildesheim/New York 1974 [1898], S. 71–111, hier S. 92. Vgl. zu dem Versuch, die unterschiedlichen Stellungnahmen zur *vraisemblance* in der *Querelle du Cid* vor rechtshistorischem Hintergrund zu lesen und sie in einem zeitgenössischen Spannungsfeld von Recht und Moral zu situieren, grundlegend Bilis: *Passing Judgment*, S. 22–42.

⁷⁰ Diese Banalität wurde nicht selten vergessen. Auf ihr gilt es aber schon deshalb zu beharren, weil nicht um die Existenz, sondern um den Zuschnitt der Regeln gestritten wird. Zwar kann man in der Regelpoetik »eine Art poetologische Polizei« am Werk sehen, aber diese Polizei agiert das ganze 17. Jahrhundert hindurch ziemlich autonom. Anders als Wolf meint, wird sie auch nicht von Boileaus *Art Poétique* gesteuert, denn diese Schrift von 1674 ist weiten Teilen der Dramenproduktion nachträglich. Vgl. Wolf: *Die Sorge des Souveräns*, hier S. 41.

⁷¹ Geradezu abwegig scheinen mir Versuche, den reduzierten Heroismus des Stücks nicht in der Intention des Dramas, sondern in einer angeblichen Fremdbestimmung Corneilles durch die Regelpoetik zu verorten. Vgl. Philippe Sellier: *Le Cid et le modèle héroïque de l'imagination*, in: Ronzeaud (Hg.): *Le Cid*, S. 60–71, hierzu S. 63. Von einer derartigen Kritik auszunehmen ist Forestier, der aus textgenetischer Perspektive sehr schön zeigen konnte, dass Corneille insbesondere die *bienséance* systematisch in den Dienst seiner Dramaturgie stellt (vgl. Georges Forestier: *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996, S. 156–163).

politische Instrumentalisierung. Die Innovationen Corneilles (wie Racines) liegen nicht etwa in der Missachtung, sondern umgekehrt in der spezifischen Art der Befolgung normpoetischer Vorgaben.

Kategorien wie die *vraisemblance* oder die *bienséance* nutzt das Corneille'sche Drama konsequent politisch. Wenn die Schlacht gegen die Mauren in *Le Cid* über einen Botenbericht vermittelt wird, den der Held aufgrund des königlichen Willens selbst vorträgt, erhalten *vraisemblance* und *bienséance* ihre Bedeutung erst von dieser szenischen Konstellation aus. Sie tun dem klassischen Drama keine Gewalt an, vielmehr stellt dieses sie in seinen eigenen Dienst. Schließlich kommen *vraisemblance* und *bienséance* genau jener ›Depotenzierung‹ des Helden⁷² und jener Selbsteinsetzung des Souveräns zupass, auf die das gesamte Stück von Anfang an zuläuft und die in Umbenennung und Botenbericht kulminieren. Denn nicht nur neutralisiert Rodrigue die heroischen Bindungskräfte, die ihn zum Anführer der eigenen Armee und zum potenziellen Konkurrenten des Souveräns emporgehoben hatten. Er bringt dem König wie den Zuschauern die gesamte Schlacht auch eher im Sinn einer taktisch-organisatorischen Unternehmung als in dem einer grandiosen heroischen Leistung zu Gehör. Rodrigue ist weniger ein außerordentlich mutiger und starker Kämpfer als ein logistisch begabter Militär. Insofern verwandelt die ›Heldenlegende‹ den Helden unter der Hand in einen Beamten, der sich dem Machtapparat des Souveräns selbst bereits gefügt hat. Der Botenbericht arbeitet konsequent einer Überführung von heroischer Größe in ein souveränes Gewaltmonopol zu, in letzter Instanz ist er ein »gouvernementale[s] Aufputzmittel.«⁷³

Dabei durchschreitet und komprimiert Rodrigue in seinem Bericht noch einmal den Prozess des bisherigen Dramas. Zu Beginn erwähnt er bezeichnenderweise die »Stirn« (V. 1258) und das »Gesicht« (V. 1261), die ihn selbst und seine von fünfhundert bald auf dreitausend Soldaten angewachsene Armee als dezidiert heroische »Truppe« (V. 1257) beglaubigen. Hier flackert das alte Heldenverständnis eines Don Gomès noch einmal deutlich auf; dies umso mehr, als es die unmittelbare und spontane Kampfbereitschaft sowohl des Anführers als auch seiner Gefolgschaft ist, die deren gemeinsamen Heroismus verbürgt. Von einem »prompt renfort« (V. 1259) – einer schnellen und unvermittelten Verstärkung oder Anhäufung – der Truppe ist die Rede, und der Vers verweist

72 Sick: Pierre Corneille, *Le Cid*, S. 40.

73 Bröckling: Postheroische Helden, S. 73. Bröckling prägt den Begriff mit Bezug auf eine grundlegende gesellschaftspolitische Funktionalisierung von »Heldennarrative[n]« (ebd.). Zu fragen wäre, ob solche Narrative als ›Aufputzmittel‹ Helden nicht immer schon reduzieren müssen. Möglicherweise ließe sich zwischen Heroismus und Postheroismus dann systematisch kaum noch differenzieren. Das klassische Drama zumindest arbeitet derartigen Nivellierungen in meinen Augen kategorisch zu.

unmissverständlich auf die heroische Eigenschaft, die Rodrigue zu dem illegalen Duell mit Don Gomès getrieben hatte. Sein Vater hatte in diesem Sinne anerkennend von der »ardeur si *prompte*« (V. 265) gesprochen, die Rodrigue an den Tag legte, um die Schande der Ohrfeige zu rächen. Die prompte Bereitschaft zur heroischen Leistung – die notorische Schnelligkeit des Helden, die seinen bedingungslosen Mut fundiert – wird Rodrigue in seiner Erzählung aber bald mit einer ganz anderen Form von Temporalität konterkarieren. Sie ist es, die ihn als Anführer der Armee der souveränen Instanz unterstellt.

Rodrigue greift nämlich die Deutung des Königs auf, die besagt hatte, dass der Held von Anfang an auf Wunsch des Souveräns hin gehandelt habe, in seinem eigenen Botenbericht ausdrücklich auf. Rodrigue wandelt den Wunsch sogar ausdrücklich in einen Befehl um: »Et je fins hardiment d'avoir reçu de vous / L'ordre qu'on me voit suivre et que je donne à tous.« (V. 1271 f.)⁷⁴ Rodrigue gibt also vor, dass seine heroische Anführung der Truppen nur deshalb erfolgreich verlaufen konnte, weil er einer königlichen Unterweisung unterstellt war. Er macht seine Gefolgschaft kausal von einer Unterweisung abhängig, die es gar nicht gab. Es handelt sich um eine nachgetragene – souveräne – Ursprungserzählung der eigenen – heroischen – Größe.

Da die Soldaten die Finte Rodrigues offenkundig geglaubt hatten, werden auch sie *in* ihrer Ignoranz der wahren Umstände retrospektiv zu ›immer schon‹ mustergültigen Anhängern des Königs. Es ist paradoxerweise der Akt einer Usurpation, mit dem sich Rodrigue als getreuer Untertan empfiehlt. Zudem weist dieser Akt ihn gerade nicht als ›schnellen‹ Helden, sondern als sorgfältig kalkulierenden Hofbeamten aus. Temporal folgt seine Begründung der eigenen Machtbildung damit exakt jener, die der König für sich selbst in Anspruch genommen hatte. Der Souverän hatte schließlich den eigenen Willen ebenfalls wiederholt als schiere Reaktion auf anderweitig bereits existierende Machtzentren ausgewiesen. Zugleich offenbart diese Analogie zwischen König und Held einen wesentlichen Unterschied: Während der König seine Machtergreifung nämlich von Bräuchen und *Gewohnheiten* hatte antizipieren lassen, lässt der Held seine Führung der Armee vom souveränen *Gesetz* antizipieren. Genau wie der König bricht er auf diese Weise mit geltendem Recht – denn einen entsprechenden Befehl hatte es schlechterdings nicht gegeben –, aber nur, um sich dem neuen Recht des Souveräns umso nachhaltiger unterordnen zu können. Hierin besteht eine genuin heroische Verzichtleistung, deren kulturhistorische Funktion (unabhängig von der *tragédie classique*) am präzisesten von Bröckling auf den Punkt gebracht wurde: Die »Größe« des Helden »be-

74 »Und ich täusche kühn vor, dass ich von Euch / Den Befehl erhielt, den man mich befolgen sieht und den ich allen erteile.«

steht darin, die Ordnung zu bejahen, obwohl er sie ebenso verneinen könnte.«⁷⁵ Und zuzustimmen ist Bröckling auch darin, dass auf diese Weise unweigerlich die »Kontingenz« ebendieser Ordnung »sichtbar« wird.⁷⁶

Allerdings wird das klassische Drama Corneilles enorme Anstrengungen unternehmen, diese ›Sichtbarkeit‹ nicht etwa auszuspielen, sondern sie ganz im Gegenteil zu kassieren. Mangels einer verbindlichen oder zumindest zuverlässigen Fremdlegitimation legitimieren und ›motivieren‹ sich Held und König wechselseitig mithilfe eines Gründungspakts, der jenes (doppelte) Gründungsverbrechen verschleiert, das er zugleich doch unweigerlich ist. Die Dramaturgie Corneilles unterstützt nicht etwa bloß diese Konstellation, sie generiert sie. Umbenennung, Begnadigung und Botenbericht werden szenisch so miteinander verschaltet, dass eine ehemals auf motivierte Indices setzende heroische Zeichenordnung von einer souveränen dramaturgischen Ordnung regelrecht gekapert wird. Zwar operiert der König mit arbiträren Zeichen, aber die Dramaturgie lässt ihn in seiner eigenen Arbitrarität dabei nicht im Regen stehen, sondern täuscht mittels der Motivation von Handlungssequenzen über diese systematisch hinweg. Hierin besteht die wichtigste Aufgabe des klassischen Dramas Corneille'schen Zuschnitts. Seinen ›Grund‹ findet es darin, die fehlende Begründung souveräner Herrschaft zu verschleiern und sie durch einen heroisch-souveränen Bund zu ersetzen. Dieser bildet durchaus eine Art Staatsvertrag, den der Held mit seinem König eingeht. Dabei ist es interessant zu sehen, dass das Volk von Elvire zwar als wichtigster Träger von Rodrigues Macht erwähnt worden war, dass es im Pakt zwischen Held und König aber keine Erwähnung findet. Recht und Politik werden – buchstäblich exklusiv – von zwei Figuren ausgehandelt.

Dramaturgisch ist das Stück (mit) dem von ihm zur Darstellung gebrachten Pakt ›immer schon‹ verbunden. Auf struktureller Ebene beerbt *Le Cid* auf diese Weise jedoch unweigerlich die Position seiner Titelfigur. Das Drama bejaht eine Ordnung, die es ebenso verneinen könnte. Bei aller politischen Sympathie für den Souverän bleibt die Ermächtigungsgeste des klassischen Dramas eine heroische.

In seiner Detailschilderung der Schlacht setzt Rodrigue das Wechselspiel von heroischer Unterwerfung und propagierter (Selbst-)Legitimation des Königs konsequent fort. Wie bereits angedeutet, rückt er in erster Linie seine strategische Leistung ins rechte Licht. Rodrigue hat nämlich »zwei Drittel« seiner Soldaten (V. 1263) während der Nacht versteckt, um die Mauren unmittelbar nach ihrer Ankunft am Meeresufer überraschen und vernichtend schlagen

75 Bröckling: Postheroische Helden, S. 30.

76 Ebd.

zu können. Schlachtverlauf und Sieg werden nicht als heroische Taten, sondern als militärische Organisationsfragen präsentiert. Der Held agiert nicht mehr »prompt«, sondern nach Kalkül. Und diese Eigenschaften sind in seinen eigenen Augen ausschlaggebend für den Ausgang der Schlacht. Während Rodrigue seine Einheiten im Griff hat und Zeitpunkt wie Schlachtverlauf penibel koordiniert, lassen die Mauren entsprechende Kommandostrukturen vermissen.⁷⁷ Von ihrer »désordre« (V. 1296) ist die Rede, es fehlt den Mauren offenkundig an verlässlichen Zuständigkeiten und an einer zentralen Befehlsgewalt: »les Mores se confondent.« (V. 1286)

Spätestens von hier aus dürfte sich denn auch der höchst tendenziöse Kunstgriff erschließen, der darin besteht, dass das Drama wiederholt auf den *zwei* Königen insistiert, mit denen die Mauren angereist waren. In *Le Cid* wird eine politische Ordnung anhand der Etablierung stabiler Differenzen zwischen Held und König gegründet. Wenn die Mauren zwei Könige an ihrer Spitze haben, waren sie selbst zur Schaffung einer entsprechenden Ordnung offenkundig nicht in der Lage.⁷⁸ Zumindest in diesem Sinn wird der gesamte Botenbericht zur Gründungsurkunde einer »absolutistischen« Monarchie. Mit Blick auf den Streit zwischen Don Gomès und Don Diègue im ersten Akt erscheinen die Mauren als eine Art Vorstufe der von Held und König im Verlauf des Dramas inaugurierten Ordnung. Es fehlt ihnen an innenpolitischer Disziplin. Den Krieg gegen Kastilien müssen sie verlieren, weil sie es versäumt haben, ihre Macht nach dem Muster eines heroisch-souveränen Bunds zu verteilen.

Die Befehlsgewalt der Mauren ist unentschieden geblieben. Das klassische Drama duldet aber keine Doppelspitzen, und so setzt der gesamte Botenbericht des Helden jene Politik fort, die der König mit seiner Umbenennung angestoßen hatte. Die Mauren schließen als äußerer Feind nicht allein die innenpoli-

77 Insofern ist von Herrmann vorbehaltlos zuzustimmen, wenn er in *Le Cid* bereits eine grundlegende »Verstaatlichung des Krieges« am Werk sieht (vgl. Hans-Christian von Herrmann: Staatstheater, Kriegstheater [Corneille, Schiller, Clausewitz, Grabbe], in: Claude Haas/Michael Auer [Hg.]: Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike, Stuttgart 2018, S. 83–95, hier S. 83); vgl. zum Krieg im Frankreich des 17. Jahrhunderts unter kultur- und literarhistorischen Gesichtspunkten Jean Gaparon (Hg.): *Armées, guerres et société dans la France du XVII^e siècle*, Tübingen 2006; Joël Cornette: *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris 1993.

78 Dabei ist es interessant zu sehen, dass Corneille die Zahl der maurischen Könige unter stoffgeschichtlichem Gesichtspunkt auf zwei reduziert. Guillén de Castro hatte in seinen *Las mocedades del Cid* (1605) noch von vier maurischen Königen berichtet. Corneille richtet die Zahl der maurischen Könige demnach eindeutig nach der heroisch-souveränen Konfliktlinie seines Dramas aus. Vgl. zur Stoffgeschichte Suzanne Guellouz: *Une nouvelle lecture des Mocedades et du Cid: El Honorar de su padre de J.B. Diamante*, in: Alain Niderst (Hg.): *Pierre Corneille*, Paris 1985, S. 83–92.

tischen Reihen. Dramaturgisch wird die gesamte Szene auch so angelegt, dass es vornehmlich interne Kämpfe und Querelen sind, die die Kriegshandlung spiegelt – und mittels eines heroisch-souveränen Bunds auch bewältigt. Es ist weniger ein äußerer Feind als die Gefahr eines Bürgerkriegs, den der Musterheld Rodrigue mit seinem Botenbericht abwendet.

Mit diesem Botenbericht hat Rodrigue zugleich jenes ›Heldenbuch‹ geliefert, das sein Vater selbst noch hatte *sein* wollen. Aus Rodrigues Botenbericht kann der künftige Thronfolger tatsächlich lernen, wie, und v.a. mit wessen Hilfe, er seine Schlachten am besten führt. Die ursprüngliche Spannung zwischen Heroismus und Souveränität scheint nunmehr gelöst. Held und König haben unterschiedliche Aufgaben und kommen sich nicht länger ins Gehege. Denn in der Heldenlegende, die den Souverän und seine Nachfahren stützt, hat sich der Held ›immer schon‹ zuverlässig domestiziert.

Genau besehen ist es natürlich das klassische Drama, das das ›Heldenbuch‹ des ersten Akts beerbt und *in toto* ersetzt. Wenn mit Blick auf die Mauren der Begriff der »désordre« fällt, und wenn von den ›Konfusionen‹ die Rede ist, die die maurische Armee schließlich auflösen, dann ist die poetologische Schlagkraft solcher Wendungen mit Händen zu greifen. »Désordre« ist das Horrendum eines jeden Regeldramas und dieses arbeitet nicht mit ›Konfusionen‹, sondern von der Dramaturgie über den Alexandriner bis in den Paarreim hinein mit sauber gesetzten Differenzen, Distinktionen und Variationen. Was Kastilien den Mauren in erster Linie voraushat, ist eine Klassik.

2.4 Die Politik der drei Einheiten

Auch wenn Corneille *vraisemblance* und *bienséance* zumindest mittels des Botenberichts Rodrigues problemlos auf seine politischen Absichten hin abzustimmen vermag, gilt dies mit Blick auf das gesamte Drama hinsichtlich der drei Einheiten nicht in gleichem Maße.⁷⁹ Zwar erfüllen auch diese urpolitische Zwecke, aber mit ihrer Umsetzung tut sich *Le Cid* streckenweise noch recht schwer. Hermeneutisch ist dies insofern ein Glücksfall, als sich bestimmte Kalamitäten im Umgang mit den drei Einheiten für das exakte Verständnis ihrer politischen Funktion als ausgesprochen nützlich erweisen.

Im ersten klassischen Drama Corneilles nehmen sich die drei Einheiten noch sehr unterschiedlich aus. Da *Le Cid* an mehreren Orten spielt, kann von einer

⁷⁹ Damit will ich nicht unterstellen, dass die drei Einheiten einem prinzipiell anderen Register zugehören würden als *vraisemblance* oder *bienséance*. Im Gegenteil gehört die Erfüllung der *vraisemblance* zu den wichtigsten Zielen gerade der Einheit der Zeit.

Einhaltung der Einheit des Ortes streng genommen gar keine Rede sein. Bekanntlich hatte die Einheit des Ortes keinerlei Entsprechung in der *Poetik* des Aristoteles.⁸⁰ Erst mit seinem zweiten klassischen Stück *Horace* wird Corneille erkennen, in welchem Maß die Einheit des Ortes der Konstitution einer klassischen Dramenbühne und einer politisch opportunen Untheatralität seiner Stücke systematisch Vorschub zu leisten vermag. Die Darstellung dieser Zusammenhänge bleibt dem nächsten Kapitel vorbehalten.

Anders als man annehmen könnte, bildet weniger die Einheit der Handlung als vielmehr die Einheit der Zeit die wichtigste und politischste Kategorie der klassischen Regelpoetik. Genau besehen ist die Einheit der Handlung sogar eine Art Derivat der Einheit der Zeit, denn eine möglichst ›geschlossene‹ teleologische Verknüpfung der Handlungssequenzen – und vornehmlich dies meint ›Einheit der Handlung‹ im klassischen Diskurs – stellt sich immer erst dort ein, wo die Einheit der Zeit bereits ihre perfekte Umsetzung erfahren hat.⁸¹ Wie zu zeigen sein wird, ist dies zuverlässig dann der Fall, wenn das Drama das Vergehen der Zeit sowohl der Darstellung als auch des Dargestellten hat vergessen machen können, indem dargestellte Zeit und Zeit der Darstellung möglichst zur Deckung gebracht worden sind.⁸² Die Einheit der Zeit ist genau besehen folglich eine Einheit *gegen* die Zeit oder eine Einheit der Zeitlosigkeit. Ihre Aufgabe besteht darin, die »Chronologie [in] eine Funktion der Teleologie« umzuwandeln.⁸³

80 Vgl. zum literarhistorischen Stand der Einheiten von Ort und Zeit im 17. Jahrhundert Bray: *Formation de la doctrine classique*, S. 253–288.

81 Insofern hat Klotz zwar in gewisser Weise Recht, wenn er feststellt, die Zeit bilde in der von ihm sogenannten ›geschlossenen‹ Tradition des Dramas lediglich den »Rahmen, in dem sich Handlung vollzieht«, aber die Produktion (oder besser gesagt Suggestion) dieses idealerweise unscheinbaren ›Rahmens‹ stellt das klassische Drama vor erhebliche Herausforderungen und Probleme; keineswegs findet es ihn einfach vor (Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 14 Aufl., München 1999, S. 40).

82 Historisch vorbereitet wurde eine solche Konzeption der Einheit der Zeit von den Aristoteles-Kommentaren der italienischen Renaissance, insbesondere von dem Lodovico Castelvetro von 1570. Vgl. grundlegend Forestier: *Passions tragiques et règles classiques*, S. 87f.

83 Ethel Matala de Mazza/Stefanie Retzlaff: Einheit der Zeit. Überlegungen zu einem anachronistischen Dogma, in: Michael Gamper/Eva Geulen/Johannes Grave u.a. (Hg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016, S. 19–35, hier S. 25. Zum methodischen Problem wird dies m.E. in der bis heute viel zitierten Studie von Pütz, die ›Zeit‹ über weite Strecken als Metapher für Teleologie benutzt und sich der Erkenntnis des Zusammenhangs von Zeit und Teleologie dadurch entzieht. Ein solcher Zusammenhang wird über die Einheit der Zeit hinaus als eine Art naturwüchsige Bedingung des Dramas veranschlagt (vgl. Peter Pütz: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970). Vgl. für die ältere Forschung auch die sensiblen Inventarisierungsversuche von Franz H. Link: *Dramaturgie der Zeit*, Freiburg i.Br. 1977.

Ein höchst aufschlussreicher Text für die infrage stehenden Zusammenhänge ist *Le Cid* vornehmlich insofern, als das Stück genuin politische Chancen der Einheit der Zeit erahnt, ohne sie allerdings bereits realisieren zu können. Der temporalen Spezifik eines souveränen Gründungsrechts, das sein ›Gesetz‹ systematisch als ›Gewohnheit‹ camouffiert, muss die Einheit der Zeit eigentlich wie gerufen kommen, denn sie erlaubt es, alle zeitlichen Probleme zu überblenden, die sich in diesem politischen Kontext stellen. Und die Zeit bleibt hier das durchaus gewichtigste Problem, denn sie macht zwangsläufig auf eine Differenz aufmerksam, über die der König und sein klassisches Drama partout hinwegsehen wollen. Auch über Corneille hinaus sind es maßgeblich die souveränitätspolitischen Implikationen der Zeit, die erklären, warum in den Poetiken des 17. Jahrhunderts über die dramatische Zeitdarstellung viel engagierter und viel nervöser gestritten wird als über die Einheiten von Ort und Handlung. Diese Tendenz setzt sich bis weit in die Weimarer Klassik hinein fort. Auch hier kommt der Darstellung der Zeit hinsichtlich ihrer gründungspolitischen Voraussetzungen eine (neue) Schlüsselstellung zu.⁸⁴

2.4.1 Die Einheit der Zeit und ihre Medien: Exkurs zu Jean Chapelain

Nicht zufällig beschäftigt sich eines der bedeutendsten Gründungsdokumente der *doctrine classique* ausschließlich mit der idealen Darstellung der Zeit im klassischen Drama. Die Rede ist von der von dem Schriftsteller Jean Chapelain 1630 verfassten *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*.⁸⁵ Obwohl in diesem Brief von politischen Implikationen der Einheit der Zeit ausdrücklich gar nicht die Rede ist, erweisen sich die von Chapelain skizzierten Zusammenhänge für ein Verständnis Corneilles wie der gesamten klassischen Dramentradition als

84 Vgl. dagegen den textontologischen Ansatz von Polaschegg, die Phänomene der Temporalität auch in der dramatischen Tradition auf analytischer Ebene durch die Prinzipien des ›Verlaufs‹ und der ›Sukzession‹ ersetzt sehen will (Andrea Polaschegg: Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst, Göttingen 2020, hierzu insbes. S. 86–90 u. S. 245–367). Vgl. zu dem in den letzten Jahren sprunghaft gestiegenen Interesse am Phänomen der Zeit in dramenpolitischer Hinsicht grundlegend Michael Gamper/Peter Schnyder (Hg.): Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert, Hannover 2017; Lisa Bergelt: Politik als Spiel mit der Zeit. Zeit-Dramaturgien im politischen Theater 1773–1853, Hannover 2019.

85 Jean Chapelain: *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in: Ders.: *Opusculs critiques*, édition Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genf 2007, S. 222–234. Zu einer literarhistorisch wie poetikgeschichtlich ergiebigen Situierung des Textes vgl. insbes. Forestier: *Passions tragiques et règles classiques*, S. 29–70.

unabdingbar. Dies gilt in erster Linie für die Bredouille, in die die Einheit der Zeit jeden klassischen Dramatiker mit einer gewissen Zwangsläufigkeit bringt.

Chapelain reagiert mit seinem zunächst nicht zur Publikation bestimmten Brief auf ein (verschollenes) Schreiben des späteren Bischofs Antoine Godeau, in dem dieser die Nützlichkeit der Einheit der Zeit angezweifelt hatte. Bereits der Titel von Chapelains Brief ist missverständlich und hierin symptomatisch. Denn es ist gerade nicht mehr das der Poetik des Aristoteles entnommene Phänomen des sogenannten »Sonnenumschlufs«,⁸⁶ das das Drama auf die Darstellung einer definierten Zeitdauer verpflichtet, das Chapelain in Augenschein nimmt. Auch wenn er den Begriff der »Einheit« (»unité«) der Zeit nicht verwendet, ist es ihm streng genommen sogar um eine Aufkündigung des aristotelischen Sonnenumschlufs zu tun. Chapelain denkt die Zeit nämlich nicht von der Dauer der dargestellten Handlung, sondern von der Dauer der Darstellung aus.

Zwar bildet die Zeit in seinen Augen die wichtigste dramatische Kategorie überhaupt, doch legt er zugleich das Drama so an, dass es die Temporalität seiner Handlung idealerweise verbirgt. Die Zeit der Handlung sei der Zeit der Aufführung anzupassen, beide Zeiten gelte es auf der Ebene der Wahrnehmung jedoch auszuschalten. Als Zeit darf die Zeit für Chapelain zumindest vom Zuschauer gar nicht bemerkt werden. Die Einheit der Zeit ist eine dramatische Eigenzeit, die auf die Funktion festgelegt wird, die Zeit zu kassieren. Das heißt unweigerlich, dass die Zeit für die Einheit der Zeit zum massiven Problem geworden ist.

Chapelains oberstes Ziel stellt die Herstellung der vollkommenen dramatischen Illusion dar. Auch wenn er explizit nicht von »illusion«, sondern abwechselnd und synonym von »imitation«, »représentation« oder »figuration« spricht, scheint die oberste Verpflichtung des Dramas auf Illusion unverkennbar.⁸⁷ Das heißt selbstverständlich nicht, dass der Theaterzuschauer die Aufführung mit der Wirklichkeit seiner Lebenswelt verwechseln soll, sondern dass die Aufführung ihn in ihre eigene dramatische Realität hineinzieht. Die *Mittel*, anhand derer sich dieser Prozess vollzieht, gilt es laut Chapelain vollständig unsichtbar zu machen: »Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit

86 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2001, 1149b. Vgl. zu politischen und dramaturgischen Dimensionen des »Sonnenumschlufs« im 17. Jahrhundert grundlegend Juliane Vogel: Solare Orientierung. Sonnenzeit in der Tragödie des 17. Jahrhunderts, in: Gamper/Schnyder (Hg.): Dramatische Eigenzeiten des Politischen, S. 19–29.

87 Vgl. zum Verhältnis von Illusionssteigerung und Einheit der Zeit in *tragédie classique* und Melodram grundlegend Matala de Mazza/Retzlaff: Einheit der Zeit, S. 19–35; vgl. zum Problem der Illusion in wirkungsästhetischer Perspektive bei Aristoteles selbst Joachim Küpper: Verschwiegene Illusion. Zum Tragödiensatz der Aristotelischen *Poetik*, in: Poetica 38 (2006), H. 1/2, S. 1–30.

être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite [...].«⁸⁸

In Bezug auf das Drama schließt Chapelain dabei insbesondere barocke Opulenzen und Formen ausgestellter Theatralität aus, damit die Illusion nicht gestört und die zentralen Kategorien der *vraisemblance* und der *bienséance* gewahrt bleiben können. Der Dramatiker muss Sorge tragen, »d'ôter aux regardants toutes les occasions de faire réflexion sur ce qu'ils voient et de douter de sa réalité.«⁸⁹ Als Brennpunkt dieses Problems sieht Chapelain die Zeit an. Wenn eine dramatische Handlung etwa länger dauert als die Aufführung, wird der Zuschauer in seinen Augen zwangsläufig auf die Diskrepanz zwischen ›nachgeahmter‹ und ›nachahmender Sache‹ gestoßen.

Die Aufgabe der Einheit der Zeit besteht folgerichtig darin, eine möglichst vollständige Kongruenz zwischen gespielter Zeit und Spielzeit herzustellen.⁹⁰ Da das Drama nun aber unweigerlich eine zeitliche Ausdehnung kennt, die nur unter erheblichem Aufwand mit der Ausdehnung der dargestellten Handlung in Einklang gebracht werden kann, ist es Chapelain durchaus bewusst, dass die Einheit der Zeit in der ihm vorschwebenden Form kaum realisierbar ist. So spricht er davon, der Dramatiker müsse dargestellte Zeit und Zeit der Darstellung wenigstens »in etwa« (»à peu près«)⁹¹ zur Deckung zu bringen versuchen, um die Illusionsbildung aufseiten des Zuschauers nicht aufs Spiel zu setzen.

Solchen Konzessionen versucht später insbesondere der Abbé d'Aubignac in seiner wirkmächtigen *Pratique du théâtre* von 1657 ein Ende zu bereiten.

88 Chapelain: *Lettre sur le règle des vingt-quatre heures*, S. 223. »Ich formuliere also den Grundsatz, dass die Nachahmung in allen Gedichten so perfekt sein muss, dass keinerlei Unterschied zwischen nachgeahmter und nachahmender Sache erscheinen darf [...].« Man kann in dieser Grundüberzeugung Chapelains ein Paradox der *doctrine classique* insofern erkennen, als die Kunst einerseits auf die perfekte Nachahmung, andererseits aber auf die ›Wahrscheinlichkeit‹ verpflichtet wird, die die Poetiken der ›Wahrheit‹ grundsätzlich überordnen. Vgl. hierzu Forestier: *Passions tragiques*, S. 75–96.

89 Chapelain: *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, S. 224. »[...] den Zuschauern alle Gelegenheiten zu nehmen, die sie zum Nachdenken über das, was sie gerade sehen, verleiten und die sie an dessen Realität zweifeln lassen könnten.«

90 Vgl. ebd., S. 227. »Aber ich glaube, es gibt nichts weniger Wahrscheinliches als das, was der Theaterdichter anhand der Darstellung (›représentation‹) eines Geschehens, das sich über zehn Jahre erstreckt hat, in einem Zeitraum von zwei oder drei Stunden zu komprimieren versuchte. Denn da das Abbild (›figure‹) dem Abgebildeten (›chose figurée‹) unter allen Umständen so ähnlich (›semblable‹) wie möglich sein muss und da die Zeit zu den wichtigsten dieser Umstände zählt, muss das Theater, das wesentlich auf der Nachahmung (›profession d'imiter‹) beruht, die Zeit in ihr rechtes Verhältnis (›juste proportion‹) setzen, das heißt die zeitliche Erstreckung von Aufführung und nachgeahmter Sache sind einander anzugleichen.«

91 Ebd., S. 229.

So berichtet d'Aubignac, er habe in seiner Jugend Stücke sehen müssen, die sich über mehrere Jahre erstreckten. Diese seien besonders schlechte Beispiele für die »Unordnungen«, welche die zeitgenössische Bühne lange beherrscht hätten (»le mauvais exemple des désordres que nous avons vu régner en notre temps«).⁹² In einem zweiten Schritt bezeichnet er solche Dramen gar als »ouvrages monstrueux«, denen man noch nicht einmal einen *Namen* verleihen könne: »ils ne pouvaient pas avoir de nom«.⁹³ »Désordre« und Name stellen in *Le Cid* urpolitische Kategorien dar. D'Aubignac hält apodiktisch fest, dass ein gutes Stück drei Stunden dauere. Und da dies der Zeitraum sei, in welchem ziemlich genau 1500 Verse gesprochen werden können, sei die dargestellte Zeit sowohl auf die Zeit der Darstellung als auch auf die in deren Rahmen mögliche Artikulation der Verszahl abzustimmen.⁹⁴ Die systematische Unterschlagung des Zeitempfindens des Zuschauers ist hier zur höheren Rechenaufgabe geworden. So sehr sich die Poetiken offiziell auf die Autorität des Aristoteles berufen, so ist doch unübersehbar, dass auch und gerade die mythische und die zyklische Dimension, die der Sonnenumlauf in der Antike zweifelsohne noch kannte, im 17. Jahrhundert auf die Präzision der Uhr umgestellt wird.⁹⁵ Dennoch besteht die Funktion jeder poetologischen Zeitmessung und Zeittak-

92 Abbé d'Aubignac: *La pratique du théâtre*, édité par Hélène Baby, Paris 2001, S. 177.

93 Ebd., S. 178.

94 Ebd., S. 172f. Freilich muss auch d'Aubignac konzedieren, dass zwischen den Akten Zeit (Zeit des Dargestellten) vergehen darf. D'Aubignac stand dem Werk Corneilles zeitlebens ausgesprochen kritisch gegenüber, das betraf in erster Linie eine unterschiedliche Gewichtung des Verhältnisses von »Wahrheit« und »Wahrscheinlichkeit«. In Sachen Zeitdarstellung laboriert d'Aubignac allerdings an exakt den Aporien und Paradoxien, mit denen auch Corneille oder Chapelain zu kämpfen haben. Auf d'Aubignacs Vorgabe von 1500 Versen pro Aufführung reagiert Corneille indirekt und ohne seinen Widerpart namentlich zu erwähnen in seinen *Trois discours sur le poème dramatique*. Dabei fällt auf, dass seinem despektierlichen Ton kein gravierender Unterschied in der Perspektive auf die Sache selbst entspricht (vgl. Pierre Corneille: *Les trois discours sur le poème dramatique*, in: Ders.: *Œuvres complètes III, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, Paris 1987, S. 115–204, hier S. 128. Vgl. zum Verhältnis von Corneille und d'Aubignac Mazouer: *Le théâtre français de l'âge classique*, S. 73–83).

95 Prinzipiell ist Kablitz zuzustimmen, wenn er die frühneuzeitliche Rezeption der aristotelischen Poetik als eine Umstellung von Mimesis auf Repräsentation begreift und zur *doctrine classique* festhält: »Was sich in dieser Abweichung gegenüber der *Poetik* indessen manifestiert, ist ein Systematisierungswille, der den Wortlaut dieses Textes in ein schlüssiges System fortentwickeln möchte, dessen Geltung sich dann seiner eigenen rationalen Ordnung verdankt.« Aus genau dem Grund kann m.E. aber keine Rede davon sein, dass eine »rationale Konsistenz des poetologischen Systems als Geltungskriterium an die Stelle von Autorität [gesetzt wird].« Zumindest das offizielle Anliegen besteht darin, die Autorität des Aristoteles über eine solche »rationale Konsistenz« lediglich neu zu fundieren (Andreas Kablitz: *Mimesis versus Repräsentation. Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption*, in: Otfried Höffe [Hg.]: *Aristoteles. Poetik*, Berlin 2009, S. 215–232, hier S. 225).

tung – dies kann nicht oft genug betont werden – ausschließlich darin, die Zeit aus dem Wahrnehmungshorizont der Zuschauer zu verbannen. Die Aufgabe der ›Uhr‹ besteht in der Suspendierung der Zeit.

Obwohl Chapelain wirkungsästhetisch argumentiert und er das Drama auf die Katharsis und auf eine Reinigung der »ungeregelten Leidenschaften« (»passions déréglées«)⁹⁶ verpflichtet, münden seine Ausführungen weniger in eine im traditionellen Sinn wirkungsästhetische als in eine wahrnehmungsästhetische Pointe und letztlich auch Aporie ein. So vergleicht er das Drama mit der Malerei und v.a. mit den sogenannten »tableaux réguliers« (»regelmäßigen Gemälden«) eines »bon desseigneur« (»guten Malers«).⁹⁷ Dabei bildet aber nicht eine ästhetische Unterscheidung der unterschiedlichen Künste im Kontext einer Raum-Zeit-Dichotomie sein Anliegen, wie sie im 18. Jahrhundert prominent etwa Lessings *Laokoon* formulierte. Nicht eine Unterscheidung der Künste wird hier mittels der Gegenüberstellung von Theater und Malerei avisiert, sondern ihre möglichst vollständige Identifikation. Die Malerei bildet für das Drama eine Art Muster. Da das Auge keine zeitliche Tiefendimension erfassen könne und da der »bon desseigneur« diesem Umstand Rechnung trage, indem er das Gemälde um die Abbildung einer »action principale« (»Haupt-handlung«)⁹⁸ herum zentriere, müsse auch das Theaterstück eine »action principale« kennen, deren Darstellung der Unfähigkeit eines Bildbetrachters, die Zeit zu verarbeiten, konsequent eingedenk zu bleiben habe. Die Einheit der Handlung unterwirft Chapelain demnach vollständig der Einheit der Zeit, die auf nichts anderem als auf der Ausschaltung von deren Perzeption, ja von deren bloßer Perzipierbarkeit beruht.

Wie das »tableau régulier« müsste schließlich auch das Theaterstück idealerweise auf einen Blick, auf einen Schlag gesehen werden können. Den gemeinsamen Hintergrund eines Vergleichs der Künste bildet bei Chapelain das Auge, »das immer nur einen Gegenstand auf einmal sehen kann« (»l'œil qui ne saurait bien voir qu'une chose d'un regard«).⁹⁹ Streng genommen dürfen also weder die Darstellung noch das Dargestellte eine Zeit kennen. Chapelains Beobachtungen der Malerei gehorchen dabei einer ganz anderen zeitlichen Logik als jener, die sich im 18. Jahrhundert insbesondere in Diderots Bemühungen um die theatrale Blickorganisation im Rahmen sogenannter *Tableaux* kondensiert. Rüdiger Campe bringt die Zeitlichkeit des Diderot'schen *Tableau* perfekt auf

96 Chapelain: Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, S. 223.

97 Ebd., 225. Vgl. zum Verhältnis von Theater und Malerei im 17. Jahrhundert grundlegend Françoise Siguret: *L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle*. Nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris 1993.

98 Chapelain: Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, S. 225.

99 Ebd.

den Punkt, indem er geltend macht, dass bei Diderot insbesondere *Tableau* und *coup de théâtre* zeitlich divergieren. Der *coup de théâtre* werde bei Diderot als ein »Jetztpunkt« konzipiert, während das *Tableau* ein »ausgespanntes Jetzt« zur Darstellung bringe: »Das Jetzt des Theatercoups ist [...] ein punktförmiges, ausdehnungsloses Präsens, das in das Kontinuum der Zeit einschneidet; und das Tableau vergegenwärtigt Gegenwart. Es konzipiert Gegenwart als Raum, in dem Vergangenheit ausläuft und Zukunft begonnen hat.«¹⁰⁰ Bei Chapelain ist das *Tableau* nichts weniger als ein »ausgespanntes Jetzt«. Seine Zeitlichkeit ist nicht die des Diderot'schen *Tableau*, sondern umgekehrt wesentlich die des Diderot'schen *coup de théâtre*.

Schließlich soll das dem »regelmäßigen Gemälde« nachempfundene Drama ein Jetzt nicht in seiner zeitlichen Ausdehnung vorstellen, sondern einen einzigen »Jetztpunkt« umsetzen und idealerweise auf einen einzigen Blick gesehen werden, der die Zeitlichkeit sowohl des Betrachteten als auch des Akts der Betrachtung resorbiert. Es ließe sich mithin davon sprechen, dass die Einheit der Zeit die Zeit *als* Theatercoup unterschlägt. Die Einheit der Zeit *ist* ein einziger Theatercoup, der sich als solcher aber natürlich nicht zu erkennen geben darf. Aus diesem Grund ist sie auch – und gerade – als Theatercoup denkbar untheatralisch. Die gesamten Bildanalogien und die prononcierte Theatersemantik Chapelains dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass er durchgehend von der Aufführung des idealen *Dramas* handelt.¹⁰¹

Den plötzlichen Zug des »Jetztpunktes«, der Campe zufolge bei Diderot in das »Kontinuum der Zeit einschneidet«, muss bei Chapelain zwangsläufig unbemerkt bleiben.

Die von Chapelain behauptete Entsprechung von Theater und Malerei mag nun zwar mustergültig seine Absichten veranschaulichen, als realisierbar dürfte sich das von ihm favorisierte Drama allerdings kaum erweisen. Denn streng genommen kann ein Stück, das Chapelains Postulate erfüllt, weder eine zeitliche Ausdehnung noch eine dramatische Handlung kennen. Die Einheiten von Zeit und Handlung verurteilen das Drama also zu Zeit- und Handlungslosigkeit gleichermaßen. Eine größere ästhetische und poetologische Reinheit oder Reduktion von Drama (und Theater) wurde möglicherweise denn auch nie formuliert.

¹⁰⁰ Rüdiger Campe: Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München 2007, S. 163–182, hier S. 176.

¹⁰¹ Daher ist es stringent, wenn die Theaterwissenschaft der Einheit der Zeit prinzipiell ablehnend gegenübersteht und sie ein wichtiges Kriterium etwa in der Unterscheidung von Dramatik und Postdramatik bildet. Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2008, S. 353–359.

Solche Aporien erweisen sich vor dem Hintergrund einer souveränen Chronopolitik Corneilles als besonders aufschlussreich. Es ist bezeichnenderweise der König, der enorme Anstrengungen unternimmt, jeden Eindruck eines zeitlich eruptiven Einsatzes seines Gründungsrechts zu vermeiden. Daher dürfte sich die Einheit der Zeit im Sinn einer Identität von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung für die Repräsentation zeitlich nebulöser ›Gewohnheiten‹ zum einen zwar als optimal erweisen. Zum anderen aber bewegt sich eine solche Repräsentation zwangsläufig auf dünnem Eis. Denn wird die Einheit der Zeit gebrochen – und das wird sie aufgrund ihrer tendenziellen Unrealisierbarkeit beinahe zwangsläufig –, droht immer auch die Temporalität und mit ihr die Innovation, die Unselbstverständlichkeit und damit auch die potenzielle Historizität souveränen Rechts aufzuscheinen. Wird gegen die Einheit der Zeit verstoßen, dann erweist sie sich nicht länger als ein verdeckter, sondern als ein manifester Theatercoup; und dieser droht auch und nicht zuletzt, das gesamte souveräne Recht als einen einzigen Theatercoup vorzuführen. Theatercoup und Staatscoup fallen dann in dem Maße in eins, wie der Theatercoup das souveräne Recht unweigerlich als Staatscoup präsentiert.¹⁰²

2.4.2 Das Problem der Chronopolitik in *Le Cid*

Nichts wäre irriger, als in *Le Cid* bereits jene – und sei es noch so aporetische – Umsetzung der Einheit der Zeit gewährleistet zu sehen, wie sie einige Jahre vor der Uraufführung des Stücks Chapelain vorgeschwebt hatte. Es verhält sich eher umgekehrt: Auf zeitlicher Ebene zeigt sich das Drama noch von dermaßen großen Unsicherheiten und von einem solchen Durcheinander geprägt, dass die Einheit der Zeit in Form einer Ausschaltung der Zeitwahrnehmung unerschwerlich als einzige Möglichkeit erkennbar wird, der ganzen *désordre* ein Ende zu bereiten. Wie bereits angedeutet, sind es in *Le Cid* wesentlich Corneilles Schwierigkeiten im Rahmen der Zeitdarstellung, die die verdeckte *politische* Funktion der Einheit der Zeit transparent zu machen vermögen. Dass *Le Cid* von solchen Schwierigkeiten stark geprägt bleibt, gilt in der gesamten *Querelle du Cid* als ausgemacht. Nicht nur Corneilles Gegner wie Scudéry

102 Insofern erweist sich Michel Foucaults viel zitierte Intuition, nach welcher das »klassische Theater in der Hauptsache um den Staatsstreich herum gestaltet [ist]«, als richtig und falsch zugleich. Präziser müsste davon gesprochen werden, dass das klassische Theater um den zeitlich verdeckten und den seinem eigenen Anschein nach vermiedenen Staatsstreich herum gestaltet ist. Michel Foucault: Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesungen am Collège de France, hg. von Michel Sennelart, übers. von Jürgen Schröder u. Claudia Bredekonsersmann, Frankfurt a.M. 2004, S. 384.

wiesen hierauf hin. Es war vielmehr ausgerechnet Chapelain, der seinerzeit die offizielle Stellungnahme der *Académie française* zum *Cid* verantwortete, und obwohl er das Drama über weite Strecken gegen die Invektiven seiner schärfsten Kritiker in Schutz nahm, kam auch er um die Feststellung nicht umhin, dass das Stück mit zwei Duellen und einem Krieg für einen einzigen Tag zu viele Ereignisse aufweise.¹⁰³ Die Einheit der Zeit setzt Corneille demnach buchstäblich unter Zeitdruck. Damit besteht von vornherein eine Spannung zwischen dramatischer und souveräner Zeit, denn schließlich will der König seine Macht maßgeblich auf Gewohnheiten gründen. Diese zeichnen sich Bodin zufolge aber dadurch aus, dass sie »gemächlich dahinfließen«.

Die Vielzahl der Ereignisse in *Le Cid* tangiert neben und mit der Zeitdarstellung maßgeblich die dramaturgische Komposition. Von Corneilles späteren Dramen aus besehen offenbart die des ersten klassischen Stücks noch massive Unsicherheiten. Denn streng genommen hätte der Botenbericht des *Cid* in der dritten Szene des vierten Akts bereits einen sehr passablen Dramenschluss abgegeben. Der König hat den Helden umbenannt, der *Cid* antizipiert in seiner auf die Umbenennung unmittelbar folgenden Darstellung der Schlacht »immer schon« den Willen des Souveräns, und die »Konfusionen« der Mauren werden sogar poetologisch dergestalt aufbereitet, dass die Zuschauer mit dem Schluss des Botenberichts auch jenes klassische Drama beklatschen könnten, das sie dem Feind nunmehr voraushaben. Würde das Stück mit der dritten Szene des vierten Akts enden, hätten die Zuschauer am Schluss einem Tag des Herrn beigewohnt; nicht der bloßen Ankündigung eines solchen wohlgemerkt, sondern seiner vollen Realisierung *im* und *als* Drama. Der »Tag« wäre in dem Fall keine rein temporale Größe mehr, sondern eine Art Metapher für Teleologie. In der Tat wird Corneille seine auf *Le Cid* folgenden Dramenenden systematisch nach solchen Mustern organisieren und sie stark auf eine Finalstruktur verpflichten, die dem Rechtsakt des Souveräns vorbehalten bleibt. Der Schlussapplaus der Zuschauer gilt damit stets auch einem souveränen Gründungsrecht, das so nicht heißen und das als solches zeitlich nicht aufscheinen darf. Am Ende entpuppt sich die Chronologie idealerweise als Teleologie.

Nun fällt nach dem Botenbericht Rodrigues aber nicht der Vorhang, es bricht ganz im Gegenteil ein neuer Streit ausgerechnet über die Zeit aus. Genauer gesagt: Ein Streit über den angemessenen Zeitpunkt eines weiteren Duells, in

103 »Et certes l'Autheur ne peut nier icy que l'Art ne luy ait manqué, lors qu'il a a compris tant d'actions remarquables dans l'espace de vingt-quatre heures, et qu'il n'a pu autrement fournir les cinq Actes da sa Pièce, qu'en entassant tant de choses l'une sur l'autre en si peu de temps.« (Jean Chapelain: Les sentiments de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du *Cid*, in: Gasté [Hg.]: *La Querelle du Cid*, S. 355–417, hier S. 369).

dem Rodrigue ein zweites Mal antreten soll. Don Sanche will hier offiziell die Rechte Chimènes und des toten Grafen vertreten, der Sieger dieses vom König nunmehr autorisierten zweiten Duells soll Chimène heiraten dürfen. Während der König der Idee zu diesem Duell nur sehr verhalten zustimmt, da es den »Staat schwäche« (V. 1408) und er eine weitere Kampfhandlung aufgrund der hinter Rodrigue liegenden Strapazen zumindest auf den nächsten Tag verschieben will, beharrt der Vater des Cid auf einem unmittelbaren Vollzug. Sein Argument: Rodrigues Botenbericht hätte diesem doch bereits als Verschnaufpause gedient: »Rodrigue a pris haleine en vous la [bataille, C.H.] racontant.« (V. 1448) Der König ist allerdings nicht davon überzeugt, dass diese Pause lang und erholsam genug gewesen sei, und so will er seinem Helden wenigstens eine weitere ein- bis zweistündige Rast gewähren: »Du moins une heure ou deux je veux qu'il se délasse.« (V. 1449) Dieser unscheinbare und weithin übersehene Disput über die *Dauer* der Ruhe, über die Dauer mithin eines kleinen Mittagsschlafs des Cid, lässt noch einmal *alle* politischen Probleme des Dramas kulminieren.

2.4.2.1 Der Mittagsschlaf des Cid

Erstens führt die Diskussion über die Angemessenheit des Zeitpunkts wie der Dauer von Rodrigues Rast ein weiteres Mal die Fragilität der souveränen *marque* vor Augen. Obwohl der König sich den Helden unterworfen und er über das erste verbotene Duell zumindest indirekt auch bereits Recht gesprochen hat, wird dieses Recht nicht von allen Figuren anerkannt. Die vom König selbst sogenannte »vieille coutume« (V. 1406) des Duells findet auch nach dem Pakt zwischen König und Held noch Anklang und Anhänger. Der souveräne Vermittlungsversuch von ›Gewohnheit‹ und ›Gesetz‹ hat folglich noch keine allgemein verbindliche ›Gesetzeskraft‹ zu entfalten vermocht.

Zweitens ist das vom König aufgebrachte Thema der Ruhe und der Pause des Helden in höchstem Maße hintsinnig. Der Souverän setzt seine Depotenziierungsstrategie heroischer Größe auf diese Weise konsequent fort. Helden brauchen keine Pause. Die Erwähnung körperlicher Bedürfnisse muss der Darstellung echten Heldentums somit abträglich bleiben. Am genauesten hat dies – wenn auch mit Blick keineswegs auf Corneille – übrigens Hegel verstanden. Dabei setzte Hegel für einen den Helden latent entheroisierenden Blick auf dessen Physis keinen König, sondern im Gegenteil den ›Kammerdiener‹ ein: »Es gibt keinen Helden für den Kammerdiener; nicht aber weil jener nicht ein Held, sondern weil dieser – der Kammerdiener ist, mit welchem jener nicht als Held, sondern als Essender, Trinkender, sich Kleidender, überhaupt in der

Einzelheit des Bedürfnisses und der Vorstellung zu tun hat.«¹⁰⁴ Wenn der König sich einen von Hegel traditionell dem Kammerdiener attribuierten Blick auf die Kreatürlichkeit des Helden aneignet, darf dies freilich weder als Empathie noch als Dienstpflicht oder Bescheidenheit missverstanden werden. Tatsächlich versucht der Souverän, sich den Helden auch auf diese Weise gefügig zu machen. Mit der Erwähnung seines Ruhebedarfs korrigiert er nicht allein Tendenzen einer heroischen Übermacht, er setzt sich selbst auch als obersten Wächter von Rodrigues körperlichen Bedürfnissen ein. Erfolg ist dem König damit allerdings nicht beschieden. Zwar mag er über die Dauer von Rodrigues Rast verfügen, doch lassen sich die anderen Figuren einen Kammerdiener-Blick auf den Helden keineswegs aufzwingen. Sie begreifen genau wie Hegel ganz im Gegenteil, dass es der Ausschaltung allein dieses Blicks bedarf, damit der Held unmittelbar wieder Held sein kann. Das Beharren auf der Durchführung eines weiteren Duells stellt die Integrität von Rodrigues Heldentum wieder her.

Drittens ist es eine temporale Bredouille, in die sich der König mit seinen Anweisungen wie mit seiner Nachsicht fortwährend bringt, und die sich in der Debatte über die Dauer von Rodrigues Mittagsschlaf verdichtet. Diese Bredouille muss ein Drama, das auf der Ebene der Darstellung mit seinem König so offenkundig paktiert wie *Le Cid*, zwangsläufig beerben. Tatsächlich wird Corneille in seiner 1660 publizierten theoretischen Hauptschrift *Les trois discours sur le poème dramatique* das Problem der eigenen dramatischen Zeitökonomie am Beispiel just von Rodrigues Mittagsrast exemplifizieren. Dabei bespricht er die Einheit der Zeit zunächst nicht im Chapelain'schen Sinn einer Synchronisierung von Spielzeit und gespielter Zeit, sondern im aristotelischen Sinn der Tagesdauer. Dabei verfährt Corneille vergleichsweise großzügig, wenn er eine Ausdehnung der dargestellten Zeit auf dreißig Stunden erlaubt.¹⁰⁵ Er konzidiert allerdings, dass eine größtmögliche zeitliche Konzentration der Handlung jedem Stück zum Vorteil gereiche.¹⁰⁶ Als besonders interessant erweist sich der Umstand, dass Corneille vehement dagegen plädiert, im Stück

¹⁰⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Phänomenologie des Geistes, in: Ders.: Werke 3, Redaktion Eva Moldenhauer u. Markus Michel, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1989, S. 489. In den Vorlesungen zur Geschichtsphilosophie greift Hegel den Gedanken mit einer interessanten Erweiterung auf: »Für einen Kammerdiener gibt es keinen Helden, ist ein bekanntes Sprichwort; ich habe hinzugesetzt – und Goethe hat es zehn Jahre später wiederholt –, nicht aber darum, weil dieser kein Held, sondern weil jener ein Kammerdiener ist.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, in: Ders.: Werke 12, Redaktion Eva Moldenhauer u. Markus Michel, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1995, S. 48).

¹⁰⁵ Corneille: *Les trois discours*, S. 183.

¹⁰⁶ Ebd., S. 184.

selbst Zeitangaben vorzunehmen.¹⁰⁷ Als *negatives* Beispiel nennt er nun selbst den *Cid*, in erster Linie den Ratschlag des Königs, Rodrigue möge sich doch nach der Schlacht gegen die Mauren ein bis zwei Stunden ausruhen. Corneille fügt hinzu, er habe diese Angabe seinerzeit nur vorgenommen, um den Zuschauern zu beweisen, dass er die Einheit der Zeit trotz der vielen Ereignisse durchaus einhalte. Dies sei aber strategisch unklug gewesen, weil er sie dadurch auf das Problem der Dauer überhaupt erst aufmerksam gemacht habe.¹⁰⁸

Zwischen den Zeilen lässt sich auch diesen Bemerkungen ablesen, dass der Einheit der Zeit die Aufgabe zukommt, jede Zeitwahrnehmung vonseiten der Zuschauer auszuschalten. Eine möglichst vollständige Synchronisierung von Spielzeit und gespielter Zeit ist das beste Mittel, dieser Aufgabe zu genügen. Wenn Corneille in den *Trois discours* das Problem der Zeitmarkierung aber am Beispiel des Mittagsschlafs und des heroischen Duells durchspielt, wird die politische Grundierung der gesamten Zeitproblematik offenkundig. Ebenso offenkundig ist, dass die Einheit der Zeit auf der Seite des heroisch-souveränen Pakts und nicht etwa auf der Seite eines herkömmlichen Heldentums situiert wird. Schließlich betrachtet Corneille die die Einheit der Zeit unfreiwillig konterkarierenden Zeitangaben in *Le Cid* retrospektiv als dilettantischen Fehler. Da die Dauer des Mittagsschlafs wesentlich für das vom Drama selbst propagierte Souveränitätsverständnis bleibt, verrät Corneilles spätere Selbstkritik freilich eher ein Dilemma oder eine Aporie als einen bloßen Anfängerfehler. Und tatsächlich hat Corneille die Klassik von vornherein in eine derartige Aporie hineinmanövriert. So einfach wie möglich gefragt: Wie kann ein König – und zwar buchstäblich – Zeit geben, ohne dies ausdrücklich kundtun zu dürfen? Welche temporale Struktur kann den Eindruck einer Vermittlung von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ erwecken, ohne diese in ihrer je eigenen Temporalität überhaupt aufscheinen zu lassen? Wie gründet man, ohne zu gründen?

Solche Fragen lassen sich weder beantworten noch überzeugend zur Darstellung bringen. Die Einheit der Zeit in Form einer Ausschaltung der Zeitwahrnehmung wird in Antworten und Darstellungen im engeren Sinn auch gar nicht bestehen. Der Einheit der Zeit kommt im Gegenteil die Funktion zu, über das gesamte temporale Problem der Souveränität hinwegzutäuschen. In gewisser Weise hatte die szenische Anlage von Umbenennung und Boten-

107 Ebd., S. 184 u.ö.

108 »Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au Roi dans *Le Cid*, qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures, avant que de combattre don Sanche. Je l'avais fait pour montrer que la pièce était dans les vingt-quatre heures, et cela n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde.« (Ebd., S. 171 f.).

bericht genau dies bereits zu bewerkstelligen versucht. König und Held hatten den Eindruck erweckt, sich »immer schon« wechselseitig legitimiert zu haben und auf der Bühne lediglich etwas bekräftigt, was angeblich bereits galt. Hätte Corneille das Drama mit dem Botenbericht enden lassen, hätte die Finalität des Stücks den Eindruck erweckt, seine Temporalität zu absorbieren. Insofern laufen viele der zeitgenössischen Debatten am eigentlichen Problem von *Le Cid* durchaus vorbei: Dieses besteht nicht darin, zu viele Ereignisse in einen zu kurzen Zeitraum gepresst zu haben, sondern im Ausbleiben einer dramaturgischen Konstellation, die die Chronologie zumindest dem Anschein nach in Teleologie überführen könnte.

Wohlgemerkt bildet diese Konfiguration als solche keine Innovation der französischen Klassik. Deutlich angelegt ist sie bereits in der *Poetik* des Aristoteles,¹⁰⁹ und ihre prägnanteste Paraphrase sollte sie in der Aristoteles-Deutung des Wiener Dramatikers Heinrich Joseph Collin finden. In einem Aufsatz über die Einheiten von Zeit und Ort von 1813 hielt Collin fest: »Es ist also nicht genug, daß die Gemählde, die uns der Dichter vorführt, *aufeinander* folgen; *auseinander* müssen sie folgen [...].«¹¹⁰ Die spezifische Leistung des Corneille'schen Dramas besteht indes darin, den Transpositionsversuch von Zeit in Kausalität systematisch mit dem Gründungsproblem der Souveränität zu verschränken. Es ist eine dramaturgische *Begründung* von Macht und Herrschaft, die die Temporalität von deren *Gründung* überblendet. Die vielleicht wichtigste souveräne Handlung des klassischen Dramas bildet dementsprechend eine Verhüllung der Uhr.

Die dramatische Tradition hat dies oft genauer begriffen als die literaturwissenschaftliche Forschung. Dies gilt neben dem Drama der Weimarer Klassik insbesondere für das Theater der französischen Romantik. Victor Hugo traf das Œuvre Corneilles ins Mark, als er in seinem 1830 uraufgeführten Drama *Hernani* dem herrschenden König die Frage in den Mund legte: »Quelle heure est-il?«¹¹¹ Wenn die vom Souverän angesprochene Figur antwortet, es sei bald Mitternacht, dann ist dies ein deutlicher Hinweis darauf, dass mit der Frage nach der Uhrzeit vonseiten eines Königs die Stunde des klassischen Dramas unweigerlich geschlagen hat.¹¹²

109 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 1452a.

110 Heinrich Joseph von Collin: Über die Einheit des Ortes und der Zeit im Drama, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, S. 57–72, hier S. 64.

111 Victor Hugo: *Hernani*, in: Ders.: *Théâtre complet* I. Préface par Roland Purnal. Notices et notes par J.-J. Thierry et Josette Méléze, Paris 1963, S. 1145–1319, hier S. 1190.

112 Soweit ich sehe, hat allein Auerbach eine Verbindung dieses Dialogs zur *tragédie classique* hergestellt und ihn auch bereits zu Recht als programmatische Absage gelesen. Seine Begründung ist indes verkürzt, der Ausschluss der Uhrzeit geht nicht auf in einem Ausschluss des »alltäglichen Lebensverlauf[s]« (Erich Auerbach: *Mimesis*.

Zulässig kann die Frage nach der Uhrzeit vonseiten eines Souveräns folgerichtig allein in einem die klassische Tradition aufkündigenden oder in einem prä- oder unklassischen Dramentyp sein. In diesem Sinn hat Hugos König einen denkbar prominenten Vorläufer. Es ist Shakespeares Julius Caesar, der sich kurz vor seiner Ermordung bei den Verschwörern nach der Uhrzeit erkundigt: »What is't a clock?«¹¹³ Bei Shakespeare ist es nicht Mitternacht, sondern acht Uhr morgens, wie Brutus seinen ehemaligen Förderer sogleich belehrt: »Caesar, 'tis strucken eight.«¹¹⁴ Zwar kommt in der Frage Caesars auch bei Shakespeare bereits ein mithin wenig staatstragender Zug des Herrschers zum Ausdruck, und zwar bezeichnenderweise unmittelbar vor dem Zeitpunkt, zu dem er sich als Alleinherrscher hatte inthronisieren lassen wollen. Allerdings kann diese Frage in *Julius Caesar* (noch) in keinem Spannungsverhältnis zu einer souveränen Chronopolitik stehen, die eine Einheit der Dramenzeit zu bewerkstelligen hat. Caesars Frage mag den bevorstehenden Ruin seines Königskörpers anzeigen, aber sie steht in keinem Verhältnis zur formalen Anlage des gleichnamigen Stücks.

2.4.2.2 Aus »Dummheit« eine Klassik?

Die Zeitpolitik und das Geschichtsverständnis des klassischen Dramas

So paradox oder kontraintuitiv es anmuten mag: Die Funktion einer größtmöglichen zeitlichen Konzentration des klassischen Dramas besteht darin, seinem König die nötige Ruhe zu verschaffen und das Zeitempfinden der Zuschauer auszuschalten. Auch vor diesem Hintergrund ist es symptomatisch, dass der König in *Le Cid* den Versuch unternimmt, gerade die *Rast* seines Helden unter Kontrolle zu bringen, und dass Corneille es später bereuen wird, ausgerechnet diese mit präzisen Zeitangaben versehen zu haben. Denn in der Tat: Somit macht das Drama auf genau jenes Problem aufmerksam, das es partout hätte bedecken müssen. Der zeitliche Einsatz der Souveränität soll schließlich unerkannt bleiben; und das Recht, das der König in *Le Cid* unermüdlich setzt und spricht, bleibt schon aufgrund der konstatierten Fragilität seiner *marque* unweigerlich Gründungsrecht. Zur Verhandlung und zur Disposition steht immer die Herrschaft des Königs selbst.

Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 9. Aufl., Tübingen/Basel 1994 [1946], S. 360).

¹¹³ William Shakespeare: Julius Caesar. Englisch/Deutsch, übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort hg. v. Dietrich Klose, Stuttgart 2006, S. 68, V. 114.

¹¹⁴ Ebd.

Das Ziel der zeitlichen Kürze des klassischen Dramas ist die Vermittlung des Eindrucks einer prinzipiell endlosen Dauer des von ihm gestützten Herrschaftsmodells. Es ist der von Campe so genannte ›Jetztpunkt‹, den ein klassisches Drama *in toto* und idealerweise als einen einzigen Theatercoup umsetzen muss, damit es die Temporalität jener souveränen Gründung zu unterschlagen vermag, die in seinem Zentrum steht. Die Einheit der Zeit täuscht über die Gründungs- und über die Legitimationsprobleme der Souveränität hinweg. Dass dies zwangsläufig ein aporetisches und nur unter äußerstem Aufwand zu bewerkstellendes Unterfangen bildet, versteht sich.

Auf den politischen Gründen dieser Aporie gilt es zu insistieren. Während das Drama der deutschen Klassik für diese ein ausgeprägtes Problembewusstsein an den Tag legt, sind sie in der zeitgenössischen Rezeption ebenso untergegangen wie in der literaturwissenschaftlichen Forschung. Man könnte daraus schließen, dass der Akt der Verschleierung und Mystifikation Corneille besser geglückt ist, als er selbst zeitweilig ahnen mochte. Das vielleicht krasseste Fehlurteil zur Einheit der Zeit stammt ausgerechnet von Max Kommerell, der für den Einfluss der Corneille'schen Dramaturgie auf die gesamte weitere Entwicklung gerade des deutschen Dramas ansonsten ein exzellentes Gespür besaß. Zum Versuch einer Synchronisierung von gespielter Zeit und Spielzeit aber hält Kommerell allen Ernstes fest, dass es »bemerkenswert zu sehen [sei], aus welchen Dummheiten eine Klassik entstehen kann.«¹¹⁵ Die Einheit der Zeit gehört ganz im Gegenteil zu den subtilsten und niederträchtigsten Techniken der Weltliteratur. Entstanden ist die Klassik nicht aus »Dummheiten«, sondern aus einem staatstragenden Bluff heraus.

Die Einheit der Zeit schaltet bei Corneille die Aufmerksamkeit für die größte Legitimationsnot der von seinem Drama favorisierten Souveränität ›einfach‹ aus. Zeit geben können Könige dann in dem Maße, wie sie prätendieren, dass die Zeit sie selbst immer schon gegeben hat. Zu exakt dieser Schlussvolte wird sich *Le Cid* in den letzten vom Souverän gesprochenen Versen tatsächlich versteigen. Wie kaum anders zu erwarten, hat nämlich auch das zweite von Rodrigue wiederum erfolgreich bestandene Duell nicht alle ›heroischen‹ Konflikte gelöst. Obwohl sie ihn abgöttisch liebt, kann sich Chimène immer noch nicht recht entschließen, Rodrigue zu heiraten, so sehr das zweite Duell ihr dies letztlich vorschreibt. Als Chimène dem König gegenüber einmal mehr auf der Schuld Rodrigues am Tod ihres Vaters beharrt, spricht dieser die denkwürdigen Verse:

115 Max Kommerell: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. 5. Aufl, Frankfurt a.M. 1984 [1940], S. 154.

Le temps assez souvent a rendu légitime
Ce qui semblait d'abord ne se pouvoir sans crime. (V. 1813f.)¹¹⁶

Mit diesen Versen spricht der König nicht nur erneut Recht, er klärt zudem über das Gründungsverständnis einer Souveränität auf, die das Stück als klassisches Drama selbst hätte umsetzen müssen. Obwohl es sich beim Souverän als erstem König Kastiliens um eine ausgewiesene Gründungsfigur handelt, gründet diese ihrem eigen Selbstverständnis zufolge gerade nicht(s). Sie delegiert die Entscheidung über die Legitimität des eigenen Rechts im Akt einer Rechtsprechung an die Dauer der Zeit, die den Rechtsakt in seiner eigenen Temporalität absorbiert. Der König tritt als ein Richter auf, der das Recht schlechterdings der Zeit überantwortet. Er prätendiert folglich, gerade kein Recht zu setzen, sondern ein Recht allenfalls zu sanktionieren, das von der Zeit (vor-)gegeben wird.

Es ist allein die Zeit, die das Recht macht, und der Souverän tritt als jene Figur auf, die der rechtgebenden Instanz der Zeit gleichsam Recht gibt. Er stellt sich und seinen Staat in den Dienst von Dauer und Beständigkeit, da er die Zeit als ein gleichförmiges Kontinuum betrachtet, in das sein Recht nicht einschneiden darf, sondern dem es vielmehr Rechnung zu tragen hat. Diesen Impetus bekräftigt maßgeblich noch einmal der allerletzte, nicht zu Chimène, sondern zum Helden gesprochene Vers des Königs: »Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.« (V. 1840)¹¹⁷ Hier fallen der Held und der König im angeblichen Kontinuum der Zeit förmlich zusammen. Alle rechtlichen und politischen Probleme wird die Zeit regeln – und hat die Zeit immer schon geregelt.

Dabei deutet in der Rede des Königs freilich schon der Begriff des »Verbrechens« darauf hin, dass er selbst zumindest ahnen dürfte, dass er gegen Recht verstößt, indem er vermeintlich zeitunabhängiges Recht setzt. Zugleich aber unterschlägt er systematisch die zeitliche Komponente jeder Rechtsetzung. Wann ein Verbrechen Recht wird, entscheidet allein die Zeit, aber zeitlich lokalisierbar ist dieser Prozess in den Augen des Königs nicht. Es handelt sich nicht um einen temporal eindeutigen Akt, sondern um einen undeterminierbaren Verlauf.

Die Vorstellung einer die Souveränität beglaubigenden Kontinuität der Zeit wirft zwangsläufig die Frage nach dem Geschichtsverständnis auf, das einer derartigen Vorstellung zugrunde liegt. Ein modernes Geschichtsverständnis, wie es Historiker wie Reinhart Koselleck und Lucian Hölscher im späten 18. Jahrhundert erst mit der Emergenz der Idee einer »offenen Zukunft« auf-

116 »Oft schon hat die Zeit Recht werden lassen, / Was zunächst nicht ohne Verbrechen zu gehen schien.«

117 »Lass es die Zeit richten, sowie deinen Mut und deinen König.«

kommen sahen, kann für die Aussagen des Corneille'schen Königs nicht veranschlagt werden.¹¹⁸ Schließlich verwahrt sich dieser ausdrücklich gegen jene Eingriffe in Zeit und Geschichte, die für ein modernes Geschichtsbewusstsein gerade konstitutiv werden.¹¹⁹

Dennoch zeigen die Zeit-Reflexionen des Corneille'schen Königs – und des Corneille'schen Dramas –, dass die Historizität von Zeitvorstellungen auf systematischer und wissenschaftlicher Ebene eine bleibende Herausforderung darstellt. Statt immer neue Einsätze, Anfänge oder gar »Geburten« eines modernen Zeitverständnisses auszurufen,¹²⁰ sollte der Blick auf Übergänge, Unentschiedenheiten und Diskontinuitäten gerichtet werden. Einerseits lassen sich die Überzeugungen des Königs als Abgrenzung zu einem modernen Zeit- und Geschichtsbegriff lesen, der mit der klaren Unterscheidung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht mehr auf einen endlosen Bestand der Zeit wie des Rechts bauen kann. Das gilt gerade angesichts der Kategorie der politischen Entscheidung, die etwa Niklas Luhmann zufolge in Zeiten der funktionalen Ausdifferenzierung nur dann zustande kommen kann, wenn »Vergangenheit und Zukunft divergieren. Stünde die Übereinstimmung von Vergangenheit und Zukunft fest [...], gäbe es keinen Spielraum für Entscheidungen.«¹²¹ Andererseits aber gewinnt man den Eindruck, dass der König im *Cid* alles daransetzt, exakt diese Absenz von »Spielraum« im vollen Wissen um dessen potenzielle Existenz und damit im vollen Wissen auch um die Temporalität modernen Entscheidens durchzusetzen.

Genau besehen schwingt sich der Souverän mehrfach zum Statthalter eines solchen fehlenden Spielraums empor. Mehr und anderes als ein Statthalter oder Anwalt eines gleichförmigen Zeitflusses will und darf er seiner eigenen Einschätzung zufolge gar nicht sein. Ankündigen könnte sich ein modernes Entscheidungs- und Zeitverständnis hier folglich im Modus seiner strikten Negation. Womöglich antizipiert die *tragédie classique* Zeitvorstellungen des 18. Jahrhunderts, indem sie über die Rede ihres Souveräns versucht, solche Vorstellungen im Keim zu ersticken.

118 Dieser scheint im Gegenteil ein Paradebeispiel für Kosellecks Überzeugung darzustellen, dass sich im »Horizont fürstlich-souveräner Politik [...] nichts prinzipiell Neues ergeben [konnte].« (Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989 [1979], S. 32).

119 Vgl. Lucian Hölscher: *Die Entdeckung der Zukunft*. 2. Aufl., Göttingen 2016, hierzu insbes. S. 38–52.

120 Vgl. etwa Achim Landwehr: *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2014.

121 Niklas Luhmann: *Die Politik der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2002, S. 145. Vgl. zum Phänomen der Entscheidung aus kultur- und rechtshistorischer Perspektive auch Cornelia Vismann/Thomas Weitin (Hg.): *Urteilen/Entscheiden*, München 2006.

Denn Luhmanns durchaus eingängiger Einsicht, dass die moderne politische Entscheidung »nicht nur *in* der Zeit [stattfindet]«, sondern dass sie sich auch selbst »mit *Hilfe der Zeit* [erzeugt]«, stehen die Verse des Corneille'schen Souveräns genau spiegelverkehrt gegenüber. Nicht ein »re-entry der Zeitdifferenz in die Zeitdifferenz«,¹²² sondern der Ausschluss jeder Differenz aus der Zeit konstituiert hier die Entscheidung, die sich konsequenterweise *als* Entscheidung gar nicht ausweisen kann. Ihre Temporalität wird mit Blick auf den potenziell ewigen und gleichförmigen Fluss der Zeit verneint. Die Entscheidung findet weder in der Zeit noch mithilfe der Zeit statt, vielmehr soll es die Kontinuität der Zeit selbst sein, die die zeitliche Undeterminierbarkeit aller Entscheidungen und mit dieser Undeterminierbarkeit auch die Gültigkeit souveränen Rechts verbürgt. Systemtheoretisch gesprochen wäre es letztlich die Blockade einer funktionalen Ausdifferenzierung von Politik und Recht, der der Souverän und sein Drama zuzuarbeiten versuchten.¹²³

Alles in allem dürfte es gleichwohl das Fehlen eines modernen Geschichtsbegriffs sein, der die Bemühungen um die Einheit der Zeit im 17. Jahrhundert noch denkbar macht.¹²⁴ Das zeigt sich schon an der Autorität des Aristoteles, die offiziell ja durchaus intakt bleibt. So wenig die gesamte Diskussion um die Einheit der Zeit mit seiner Poetik im Einzelnen noch zu tun haben mag: Letztlich unternehmen alle Autoren den Versuch, eine ›Einheit‹ auch und gerade zwischen ihren eigenen Überlegungen und der antiken Poetik wie Tragödien-tradition zu behaupten.¹²⁵ Die Einheit der Zeit spannt nicht zuletzt einen Bo-

122 Luhmann: Die Politik der Gesellschaft, S. 150.

123 Dass sich im klassischen Diskurs des 17. Jahrhunderts »gewissermaßen horizonthaft« Zeitkonzeptionen abzeichnen, die auf ein modernes Geschichtsbewusstsein vorausweisen, ohne mit einem solchen allerdings identisch zu sein, hat Kablitz in einem ganz anderen Begründungszusammenhang am philosophischen Zeitdenken Pascals herausgearbeitet. Zwar gewinne die Geschichte hier »als Wahrheitsgarantie [...] eine herausragende Bedeutung«, doch bleibe sie aus genau dem Grund zugleich »eine Instanz, die über die Zeiten hinweg Stabilität schafft.« Bei allen diskursiven Unterschieden ließe sich in diesem Zusammenhang zwischen Corneille und Pascal eine strukturelle Affinität beobachten (Andreas Kablitz: Pascals Zeiten. Zeitanalyse und Geschichte in den *Pensées*, in: Rudolf Behrens/Andreas Gipper/Viviane Mellinghoff-Bourgerie [Hg.]: *Croisements d'anthologies. Pascals Pensées im Geflecht der Anthropologien*, Heidelberg 2005, S. 111–129, hier S. 125 f.).

124 Vgl. dagegen v. a. Niefanger, der die Idee eines einheitlichen modernen Geschichtsbewusstseins im Hinblick zumindest auf das Geschichtsdrama der frühen Neuzeit und der Frühaufklärung problematisiert. Dirk Niefanger: *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*, Tübingen 2005, insbes. S. 9–45.

125 Fundamental andere Strategien verfolgt hier das Drama des deutschen Barock. Autoren wie Andreas Gryphius bringen durchaus unterschiedliche Zeitebenen zur Darstellung und spielen diese unter formästhetischen Gesichtspunkten verschiedentlich sogar gegeneinander aus. Vgl. grundlegend Michael Gamper: *Dramatische Zeit-Form*

gen von der Antike bis zur Moderne, d.h. *historisiert* werden weder Aristoteles noch die eigene Regelpoetik und das von ihr transportierte souveräne Recht. Die Entdeckung der Antike als Geschichte, der die Entdeckung auch der eigenen Gegenwart als Geschichte entspricht, bleibt auf literarästhetischer Ebene der *Querelle des Anciens et des Modernes* vorbehalten, die zur Zeit der Diskussion um die Einheit der Zeit noch aussteht.¹²⁶ In der behaupteten Relevanz, v.a. aber in der außerordentlichen Fragilität der Einheit der Zeit tickt aber leise schon eine moderne Uhr, die die potenzielle Historizität der Zeit selbst wenigstens erahnt.

der Revolution in Gryphius' *Carolus Stuardus*, in: Ders./Geulen/Grave (Hg.): *Zeiten der Form*, S. 175–298, hierzu insbes. S. 290.

¹²⁶ Vgl. zum Verhältnis von historischem Bewusstsein und *Querelle* nach wie vor Hans Robert Jauf: Schlegels und Schillers Replik auf die *Querelle des Anciens et des Modernes*, in: Ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, S. 67–106.

3 Die Mauern der Klassik: Medialität der Kriegsbühne und Dramaturgie der Herrschaft in *Horace*

Nachdem im letzten Kapitel der Blick vornehmlich auf die politischen Bedingungen der Regelpoetik gerichtet worden war, steht im vorliegenden die Organisation der klassischen Bühne im Mittelpunkt. Selbstverständlich gehört beides zusammen, wie sich mit Blick auf die drei Einheiten zeigt. Zum einen hängt die immanente Imagination einer Dramenbühne unweigerlich von der Einheit des Ortes ab, zum anderen bilden die drei Einheiten untereinander eine Einheit, sodass die Bühne zumindest indirekt auch die Darstellung von Zeit und Handlung tangiert. Will man die Bühnenmedialität des klassischen Dramas analysieren, ist zunächst ein Vorurteil zu verabschieden, das sich bis heute für ein Verständnis auch der Regelpoetik als ruinös erwiesen hat. Die Entleerung der Bühne und die Konzentration des dargestellten Geschehens auf einen einzigen, meist kargen Ort dürfen nicht als äußere – technische – Zwänge des Theaters betrachtet werden, die dem klassischen Drama äußerlich blieben und auf die es lediglich reagierte. Eine solche Sicht mag für die klassizistische Tragödie der Aufklärung ihre Berechtigung haben, denn in dieser sinken die Organisation der Bühne und die Regelpoetik tatsächlich zu mehr oder weniger sinnentleerten Konventionen herab, aber das klassische Drama baut sich die Bühne, die es haben will, und es stimmt diese auf seine politischen Intentionen exakt ab.

Auf hintsinnige Weise verrät dies Corneilles Drama *Horace* von 1640, das mit dem Horatier-Stoff einen Krieg ins Zentrum seiner Handlung stellt. Traditionellerweise geht man davon aus, dass Kriegshandlungen ein Drama vor erhebliche technische Herausforderungen stellen, da ganze Heere oder breit angelegte Kampfszenen auf der Bühne nur unter Aufwand zur Darstellung gebracht werden können. Die Prominenz der mittelbaren Darstellungstechniken der Mauerschau oder des Botenberichts wurde oft mit den medialen Nöten und Zwängen des Theaters erklärt.¹ Wenn Corneille ausgerechnet den Horatier-Stoff wählt, um die klassische Bühne kriegsfähig zu machen, verfolgt er damit Absichten, die diese gängige Meinung *ad absurdum* führen.

Der Stoff erlaubt es ihm nämlich, sich einer visuellen Vergegenwärtigung von Krieg, Kampf oder Schlacht offensiv dort zu entziehen, wo diese medial oder technisch ohne größere Schwierigkeiten zu bewerkstelligen gewesen wäre.

1 Vgl. zu diesen Zusammenhängen in kulturhistorischer Perspektive Michael Auer/Claude Haas (Hg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*, Stuttgart 2018.

Vergleicht man das Stück mit der von Corneille explizit genannten Vorlage, der berühmten Schilderung des Kriegs zwischen Rom und Alba Longa aus der *Römischen Geschichte* von Titus Livius, springt auf der Ebene der Darstellung zwischen antiker Quelle und frühneuzeitlichem Drama eine bemerkenswerte Diskrepanz ins Auge. Während die Episode nämlich zu den spektakulärsten des ganzen Livius gehören dürfte, und man bei der Lektüre den Eindruck gewinnt, der Historiker habe sie selbst schon so aufbereitet, dass sie jedem Bühnenautor entgegenkommen müsste, schlägt Corneille genau jene stoffliche Handreichung aus, die den Krieg zwischen Rom und Alba Longa *unmittelbar* bühnentauglich gemacht hätte.

Die potenzielle Bühnentauglichkeit des Stoffes ist darin zu sehen, dass der Krieg hier an zwei Drillingspaare – die für Rom kämpfenden Horatier und die für Alba Longa kämpfenden Curiatier – delegiert wird. Zur Vermeidung weiterer blutiger Verluste der jeweiligen Heere und angesichts des gemeinsamen Feinds, der Etrusker, entschließen sich die Könige, den Krieg zu unterbrechen und ihn stellvertretend von sechs ausgewiesenen Helden austragen zu lassen. Der Kampf substituiert bei Livius Krieg und Schlacht, und es wird vertraglich festgesetzt, dass die siegreiche Partei sich das unterlegene Volk nach der Kampfhandlung vollständig unterwerfen darf. In dieser Abmachung erblickt Livius übrigens die »älteste Kunde von einem Vertrag«.²

Der dramatisch – etwa von Shakespeare – oft genutzte Kunstgriff, einen Krieg gleichsam ausschnittartig und stellvertretend über Zweikämpfe ausfechten zu lassen, zeichnet hier demnach überdeutlich den »historischen« Stoff selbst aus.³ Und tatsächlich forciert Livius geradezu die spektakulären und theatralen Momente des Kampfes. Wiederholt bezeichnet er das Geschehen als »Schauspiel« (»spectaculum«; L 76f.). Nicht minder bedeutend als das Spannungsmoment des Kampfes im engeren Sinn ist dabei schon im antiken Text der Fokus auf die *Zuschauer*. Livius weist unablässig auf deren »Schauder« (»horror«; ebd.), Zurufe oder gar Freudenschreie (vgl. L 79) hin und präpariert die Kampfzone unmissverständlich als öffentliche Bühne, auf die das gesamte Rom und das gesamte Alba Longa zu blicken haben:

Während die Ihren sie [die Kämpfer, C.H.] daran mahnen, daß die heimatlichen Götter, das Vaterland und die Eltern, alles, was an Bürgern zu Haus

2 Titus Livius: *Ab urbe condita* Liber I. Römische Geschichte 1. Buch. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Robert Feger, Stuttgart 2015, S. 75. Zitate hieraus werden im Folgenden mit der Sigle L und Seitenzahlen im laufenden Text nachgewiesen.

3 Vgl. Björn Quiring: »God and not we hath safely fought today«: Theologisch-politische Undarstellbarkeiten in Shakespeares Kriegstheater, in: Auer/Haas (Hg.): *Kriegstheater*, S. 49–64.

und was davon im Heer sei, auf ihre Waffen, auf ihre Hände schaue, treten sie, trotzig von Natur, aber auch befeuert von den Zurufen der Antreibern, vor in den Raum zwischen den Fronten. (L 77)

Der »Raum zwischen den Fronten«, jener Geländeabschnitt, an dem ursprünglich die Heere hätten aufeinandertreffen sollen, wird bei Livius zum Inbegriff des öffentlichen Raums. Hier wird ein Kampfspektakel geboten, das über die künftigen Machtverhältnisse Roms entscheidet, das alle Blicke auf sich zieht und alle Bürger aus den Häusern holt.

3.1 Die Medialität der klassischen Theaterbühne und die Opposition zwischen Drama und Spektakel

Demgegenüber nimmt sich die Kriegsdarstellung in *Horace* aus wie ein Affront. Dieser Affront liegt aber nicht etwa in Regelbrüchen, sondern in der systematischen Befolgung oder Errichtung von bühnendramatischen Regeln. Zwar bleibt Corneille Livius motivisch weitgehend treu, doch verlegt er das Geschehen nicht in den öffentlichen, sondern in den privaten Raum. Corneille holt die Bürger nicht aus den Häusern heraus, er schließt seine Figuren während des Kampfs vielmehr ausdrücklich in einem Haus ein, das zugleich die Bühne seines Stücks darstellt.⁴ Auf diese Weise bekommen auch die Dramenzuschauer statt des Kampfes die vom Kampf ausgeschlossenen und im Haus eingeschlossenen Bürgerinnen Roms zu sehen. Wie wir noch sehen werden,

4 Ich untersuche die Medialität der Bühne im Folgenden unter den Gesichtspunkten, unter denen sie vom Damentext selbst figuriert wird. Zeitgenössische Aufführungspraxis und historische Bühnenformen können für das Verständnis des klassischen Theaters zwar sehr hilfreich sein, doch geht die dramatische Konstitution wie Reflexion der eigenen Bühne in diesen Phänomenen nicht auf. Vgl. zu den theatergeschichtlichen Hintergründen und zur Theaterarbeit Corneilles Myriam Dufour-Maitre (Hg.): *Pratiques de Corneille*, Rouen/Le Havre 2013; Vgl. zur frühneuzeitlichen Bühnenarchitektur in kultur- und theaterhistorischer Perspektive Ulrike Haß: *Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005; vgl. zum Problem von »Grenzziehung« und »Rahmung« mit Blick auf die räumliche Konstitution der Bühne Kirsten Kramer/Jörg Dünne: Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit, in: Dies./Sabine Friedrich (Hg.): *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg 2009, S. 15–32, hierzu insbes. S. 23–26; vgl. zum Zusammenhang von Blickrelation und Souveränität und ihrer Transgression mittels einer neuen Bühne bei Hölderlin Jörn Etzold: *Gegend am Aetna. Hölderlins Theater der Zukunft*, Leiden/Boston 2019, hierzu insbes. S. 48–52.

handelt es dabei tatsächlich um Frauen. An die Stelle des Spektakels tritt bei Corneille ein veritables Zuchthaus.

»La scène est à Rome dans une Salle de la maison d'Horace«, heißt es in der einzigen Szenenanweisung, und die Einheit des Ortes verbietet es, diesen Saal zu verlassen.⁵ Nichts wäre irriger, als in der Einheit des Ortes eine normpoetische Vorgabe zu sehen, der ein durch sie fremdbestimmtes Drama Folge leisten würde. Es verhält sich genau umgekehrt: Corneille nutzt den Livius entnommenen Kriegsstoff, um eine normpoetische Kategorie wie die Einheit des Ortes – und mit ihr auch die Einheiten von Zeit und Handlung – mit diesem Stück ebenso voranzutreiben wie die *bienséance*-Regel, die die Vorführung von Blutgemetzel auf der Bühne untersagt oder zumindest erschwert. Aus gutem Grund wurde *Horace* im Vergleich insbesondere mit *Le Cid* oft als erstes *vollendetes* Beispiel der *tragédie classique* betrachtet.⁶ Ein solches Beispiel stellt das Stück hinsichtlich des Kriegs in der Form eines gänzlich enttheatralisierten und entspektakularisierten *Dramas* dar.⁷ Genauer gesagt stellt es die Form des *Dramas* systematisch in den Dienst einer möglichst vollständigen medialen Reduktion, ja beinahe schon Absorption des Theaters.⁸ Damit folgt es einem

5 Pierre Corneille: *Horace. Tragédie*. In: Ders.: *Œuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*. 3 Bde., Paris 1980–1987, Bd. 1, S. 831–901, hier S. 844. Zitate hieraus werden im Folgenden mit Angabe der Verse im laufenden Text nachgewiesen, meine eigene Übersetzung längerer Passagen liefere ich jeweils in den Anmerkungen.

6 Vgl. etwa die forschungs- wie zeithistorisch nach wie vor interessante Darstellung der dramatischen Entwicklung Corneilles bei Victor Klemperer: *Pierre Corneille*. München 1933, S. 205. Greenberg hält prägnant fest: »*Horace* marks an epiphanous moment in the history of theater. In this, Corneille's first *tragédie régulière*, Classicism, full blown and triumphant, emerges as the paragon of a new esthetic.« (Mitchell Greenberg: *Corneille, Classicism and the Ruses of Symmetry*, Cambridge 1986, S. 66).

7 Vgl. zum Drama als einer »strukturell beschränkte[n] Form des Theaters« Bettine Menke/Christoph Menke: *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen*. In: Dies. (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin 2007, S. 6–15, hier S. 6; vgl. aus theaterwissenschaftlicher und tragödientheoretischer Perspektive Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013.

8 Vgl. zur Einheit des Ortes als »Feindin spektakulärer Elemente« im Theater des 17. Jahrhunderts Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*. Nouvelle édition. Bibliographie mise à jour par Colette Scherer, Paris 2001 [1950], S. 160. Ähnlich spricht Ziegler mit Blick auf die Bühne des klassischen Dramas von »einer hochgradigen Entleiblichung und Entsinnlichung, Entstofflichung und Entgegenständlichung der dramatischen Darstellung.« (Klaus Ziegler: *Zur Raum- und Bühnengestaltung des klassischen Dramentyps*, in: Werner Keller [Hg.]: *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 14–29, hier S. 16). Vgl. zur frühneuzeitlichen Konstitution der Einheit des Ortes nach wie vor René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1966 [1926], S. 283–288; vgl. zur Einheit des Ortes in *Horace* im Rahmen der Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Raum Hélène Merlin-Kajman: *L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris 2000, S. 90–101.

Kalkül, das zunächst einmal der rudimentären Forderung nach einem Primat des Politischen über den Krieg entspringt. Für die heroisch-souveräne Konfliktlinie – die für das klassische Drama konstitutiv ist – bedeutet dies einmal mehr, dass der Krieg als bewährter Tummelplatz des Helden in den Kontrollbereich eines Königs überführt werden muss.

Zu den wichtigsten Begriffen des Stücks gehört nicht zufällig der der »Mauer«. Und tatsächlich betreibt *Horace* die konsequente Einmauerung seines Bühnenpersonals. Bereits in der ersten Szene betritt Sabine, die (von Corneille erfundene) ursprünglich aus Alba Longa stammende Frau des Titelhelden Horace mit ihrer Vertrauten Julie die Bühne, und Julie berichtet sogleich von dem Belagerungszustand, in dem sich Rom befindet. Die spätere Entscheidung, den Krieg durch einen Kampf zu ersetzen, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht gefallen. Beide Heere haben sich Julie zufolge »am Fuß der Stadtmauern« gegeneinander positioniert: »Les deux camps sont rangés au pied de nos murailles« (V. 19).

Der Mauer wird mittels der Figurenrede bereits in dieser Szene ein medien- und theaterreflexiver Zug eingeschrieben, wenn Sabine die Worte Julies unmittelbar aufgreift und das Unbehagen schildert, das sie ergreift, wenn sie bedenkt, dass ihr Mann in der einen und ihre drei Brüder – die später ausgewählten Curiatier – in der anderen Armee kämpfen. Dieses Unbehagen stellt sich beim Blick über die Stadtmauern ein: »Quand je vois de tes [Rome, C.H.] murs leur Armée et la nôtre« (V. 35). Nun legt das Drama den Saal im Haus von Horace und folglich seine eigene Bühne so an, dass sie gerade keine Mauerschau erlaubt. Tatsächlich kommt das gesamte Drama ohne diese Technik aus und verzichtet auch auf architektonischer Ebene auf sie. So schauen auch Julie und Sabine in der ersten Szene nicht über die Stadtmauer, sondern schildern, was sie sahen oder empfanden, als sie dies in der Vergangenheit noch außerhalb des Hauses hatten tun dürfen. Die Bühne wird vom Kriegsgeschehen visuell vollständig abgeschnitten. Krieg und Kampf werden in die Backstage oder präziser gesagt ins Off verlegt; und zwischen Bühne und Off verläuft eine Mauer, die dicker und undurchlässiger ist als die Stadtmauer.⁹ Im Gegensatz zu dieser er-

9 Unter systematischem Gesichtspunkt ist Armin Schäfer vorbehaltlos zuzustimmen, wenn er das Off von der Backstage mit Blick auf die Diegese radikal unterscheidet, da das Off zur diegetischen Welt eines Stücks gehört, während die Backstage diegetisch unmarkiert bleibt. Eine wesentliche Anstrengung der *tragédie classique* dürfte allerdings darin bestehen, diegetisch unmarkierte Orte in der Backstage – und damit die Backstage selbst – letzten Endes gar nicht mehr zuzulassen. Vgl. Armin Schäfer: Nachrichten aus dem Off. Zum Auftritt im barocken Trauerspiel, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin 2014, S. 216–232, hier S. 216. Vgl. zur Backstage grundlegend auch Stefanie Diekmann: Backstage. Konstellationen von Theater und Kino, Berlin 2013.

öffnet der Saal keinerlei Blick auf das Heer. Die Bühne wird in *Horace* zu einer fensterlosen Festung.

Das Drama vollzieht demnach eine im Vergleich zu Livius strikt gegenläufige Bewegung. Es öffnet das ›Haus‹ nicht in Richtung Kampfplatz, sondern schließt seine Figuren auf der eigenen Bühne konsequent ein. Manifest wird dies im Vorfeld der Kampfhandlung im engeren Sinn. Der nunmehr vom römischen Souverän als Kämpfer offiziell ausgewählte Horace bittet seinen Vater, den alten Horace, die Frauen im Haus festzuhalten, damit sie als Zuschauerinnen mit ihren Tränen oder Schreien unter keinen Umständen auf den Kampf einwirken. Als potenzielles Störmoment des Kampfes ist Trauer im Rahmen des Horatier-Stoffes insofern prädestiniert, als Rom und Alba Longa vielfältige Verwandtschaftsbeziehungen unterhalten und auch Horatier und Curiatier familiär gleich doppelt miteinander verbunden sind. Nicht nur ist Sabine als Frau von Horace die Schwester der ausgewählten Curiatier, einer ihrer Brüder ist zudem der Verlobte von Horaces Schwester Camille. So wird verständlich, warum der Krieg zwischen beiden Städten »Bürgerkrieg« (»guerre civile«; V.292) genannt wird. Damit die Frauen nicht zu affektgeladenen Zuschauerinnen werden, dürfen sie gar nicht erst aus dem Haus:

Mon père, retenez des femmes qui s'emportent,
Et, de grâce, empêchez surtout qu'elles ne sortent;
Leur amour importun viendrait avec éclat
Par des cris et des pleurs troubler notre combat,
Et ce qu'elles nous sont ferait qu'avec justice
On nous imputerait ce mauvais artifice. (V. 695–700)¹⁰

Für das Stück selbst hat dies gewichtige Folgen. Denn während der Dauer des Kampfes, der dramaturgisch maximal exponiert in den dritten Akt fällt, sehen die Zuschauer eben nicht die ›eigentliche‹ Handlung, sondern ausschließlich die von dieser sorgfältig ausgeschlossenen Frauen samt ihrem Zuchtwächter, dem alten Horace. Auf struktureller Ebene wird den Zuschauern des Dramas auf diese Weise eine weiblich codierte Blickrelation aufgezwängt. Schließlich sehen sie nicht nur die Frauen, sie sehen auch ausschließlich das, was diese – nicht – zu sehen bekommen. Damit werden die Zuschauer des Dramas in maximale Distanz zur heroisch-souveränen Konfliktlinie gebracht. Da sich der Hero-

10 »Mein Vater, haltet Frauen zurück, die in Erregung geraten, / Und sorgt um Gottes Willen vor allem dafür, dass sie das Haus nicht verlassen; / Ihre unangebrachte Liebe würde blitzartig / Durch Schreie und Tränen unseren Kampf stören, / Und ihre Bedeutung für uns würde zu Recht dazu führen, / Dass man uns selbst dieses schlechten Kunstgriffs zeihete.«

ismus genau wie in *Le Cid* nämlich mittels kriegerischer Handlungen bewähren muss, kann ein weibliches Heldentum im Rahmen zumindest der Corneille'schen *tragédie classique* keine Option bilden. Zwar wird einer der Coups von *Horace* darin bestehen, den rigiden Ausschluss der Frauen und der Zuschauerinnen des Dramas von der Kampfhandlung einer enormen – heroischen – Bewährungsprobe auszusetzen, aber das eigentliche Geschehen wird ihrem gemeinsamen Blick in einem ersten Schritt vollständig entzogen.¹¹

Wenn August Wilhelm Schlegel zu Beginn des 19. Jahrhunderts in seinen *Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur* festhält, »[b]ey manchen französischen Trauerspielen möchte den Zuschauer ein Gefühl anwandeln, als ob wirklich große Dinge vorgingen, er säße aber gerade an einem übel gewählten Platz, um Augenzeuge davon zu sein«,¹² dürfte *Horace* das Stück sein, das diesen Grundsatz am rigorosesten bedient. Hierin liegt aber mitnichten eine ästhetische Unbeholfenheit oder eine Art Versehen. Den »übel gewählten Platz«, der die Zuschauerinnen davon abhält, »Augenzeuge wirklich großer Dinge« zu sein, errichtet dieses Drama anhand der spezifischen Organisation seiner Bühne mit schlicht atemberaubender Stringenz.¹³

Auf dem Höhepunkt der Handlung sehen die Zuschauer des Stücks auf der Bühne nichts anderes als die verhinderten Zuschauerinnen des Kampfes.¹⁴ Nun war die Begründung der Exklusion der Frauen in der Rede von *Horace*

11 Aus diesen Gründen lässt sich die Frage nach einem genuin weiblichen Heroismus bei Corneille in meinen Augen auch nicht ohne die systematische Berücksichtigung der medialen und formalen Bedingungen seines Dramas aufwerfen. Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen öffentlich-männlichem und weiblich-privatem Raum ist dafür zwar grundlegend, aber nicht ausreichend. Vgl. Josephine A. Schmidt: *If there are no more Heroes, there are Heroines. A Feminist Critique of Corneille's Heroines 1637–1643*, Lanham/New York u.a. 1987, hierzu insbes. S. 58–76.

12 August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Kritische Ausgabe. Eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Giovanni Vittorio Amoretti, 2 Bde., Bonn/Leipzig 1923 [1809], Bd. 2, S. 27.

13 Die Forschung hat die Bedeutung der innerdramatischen Zuschauerinszenierung Corneilles größtenteils verkannt. Vgl. zu einer tendenziellen Ausnahme in strukturalistischer Perspektive, die sich indes vornehmlich wirkungsästhetisch interessiert zeigt, Wolfgang Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*, München 1982, S. 72–137; vgl. zur Formation des Publikums unter soziohistorischem wie politischem Gesichtspunkt Hélène Merlin-Kajman: *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, 2. Aufl., Paris 2004.

14 Insbesondere Pavel spricht in seiner monumentalen Studie über die für die klassische Imagination in seinen Augen zentralen Formen der »Dämpfung« (Leo Spitzer), Distanzierung oder Entfernung von der historischen Realität hinsichtlich von *Horace* bereits zutreffend von einer »evidenten Marginalität der Bühne im Vergleich zum tatsächlichen Handlungsort« (Thomas Pavel: *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris 1996, S. 165). Vgl. hierzu auch Greenberg, der den dritten Akt – und folglich den Zeitpunkt des Kampfes – unter genderpolitischem Gesichtspunkt als

vielsagend. Er befürchtete nicht so sehr, als Kämpfer von ihrem Leid selbst erweicht zu werden, sondern war der Meinung, »man« (»on«) könne es den Kämpfern eventuell vorwerfen, dieses Leid selbst gezielt eingesetzt zu haben, um den Kampf zu unterbrechen und die Entscheidung, den Krieg stellvertretend von einzelnen Kämpfern austragen zu lassen, möglicherweise zu revidieren. Diese Entscheidung, die auf die Herrscher sowohl Roms als auch Alba Longas zurückgeht, erfreut sich nämlich keiner allgemeinen Akzeptanz im jeweiligen Heer. In beiden Armeen sei, wie Julie zu berichten weiß, Unmut ausgebrochen, man habe beide Lager »murren« hören: »On a dans les deux camps entendu murmurer.« (V. 782) Überhaupt sei die Macht der jeweiligen Könige als solche noch »zweifelhaft« (»douteux«; V. 812).

Dies ist insofern zentral, als Corneille Kampf und Krieg in *Horace* – genau wie in *Le Cid* – von vornherein als politisches Gründungsgeschehen anlegt. Sabine weist bereits in der ersten Szene darauf hin, dass Rom sich noch in seiner Geburtsstunde befinde und der Krieg das einzige Mittel darstelle, seine Macht zu festigen: »Je sais que ton État encore en sa naissance. / Ne saurait sans la guerre affermir sa puissance.« (V. 39f.) Der später dann zum Kampf domestizierte Krieg soll folglich eine neue Gründungsurkunde Roms liefern. Diese Dimension macht das Drama (im Gegensatz übrigens zu Livius') auch in dem Maße explizit, wie es den Krieg mit der ersten Gründung Roms durch Romulus verbindet.

Romulus stammte Sabine zufolge selbst aus Alba Longa, er ist also der gemeinsame Ahnherr beider Städte. Dem Blut seiner Nachkommen verdanke Rom »seinen Namen, seine Mauern und seine ersten Gesetze« (»ton nom, tes murs, et tes premières lois«; V. 54). *Horace* ist es nicht um die Behandlung eines bloßen kriegerischen Machtkampfs, sondern um die Inauguration eines neuen Souveränitätsmodells *mittels* Krieg und Kampf zu tun.¹⁵ Dabei schwingt sich das Drama allerdings nicht zu jener Gründungsphase auf, die bereits *Le Cid* zu vermeiden versucht hatte. Im Gegenteil: Wenn Sabine davon spricht, Rom befinde sich im Zustand der Geburt, wird die Gründung als ein Prozess imaginiert, der bereits »läuft«. Und auch die Allusionen auf die Romulus-Mythe erfüllen vornehmlich die Funktion, den König mit einer Autorität auszustatten, die er offiziell nicht erst schaffen muss (oder darf), sondern die er lediglich zu

»absent center« des Stücks deutet (Greenberg: Corneille, Classicism and the Ruses of Symmetry, S. 79).

- 15 Mit der Figur der Gründung, Neugründung oder wiederholten Gründung schreibt sich *Horace* darüber hinaus tatsächlich in einen prominenten »römischen« Diskurs ein, den vielfach bereits die antiken Quellen belegen und der sich bis in die moderne politische Theorie hinein beobachten lässt. Vgl. grundlegend Michèle Lowrie: Rom immer wieder gegründet. In: Tobias Döring/Barbara Vinken/Günter Zöllner (Hg.): Übertragene Anfänge. Imperiale Figurationen um 1800, München 2010, S. 23–47.

bestätigen hat. Temporal taucht also auch *Horace* das souveräne Gründungsgesetz von vornherein in den Nebel von ›Gewohnheiten‹.

Eine *Neugründung* Roms durch den Krieg muss das Drama nun auch auf formaler Ebene durchführen. Da Romulus seinen Bruder Remus ermordet hatte, als dieser über die ersten von ihm selbst errichteten *Mauern* Roms gesprungen war, ruft die Rede Sabines unmittelbar die Verbindung zwischen Gründung, Gewalt und Verbrechen auf. Vor allem aber spielt das Drama das der Romulus-Mythe entnommene Motiv der Mauer somit unterschwellig an die eigene mediale und darstellungstheoretische Kategorie der Mauer zurück. Die Neugründung Roms wird anhand einer Neugründung auch und gerade der klassischen Dramenbühne zur Darstellung gebracht. Die systematische Verschaltung von politischer und dramatischer Gründung aus *Le Cid* greift *Horace* demnach konsequent auf.

Durch die Mauer, die Off und Bühne trennt und den Kampf von der Bühne ausschließt, versucht das Corneille'sche Drama auch und nicht zuletzt jene Mauer zu stabilisieren, die es im Theater gar nicht gibt und die man im 18. Jahrhundert so gern als ›vierte Wand‹ bezeichnet hat.¹⁶ Damit kein Blickkontakt und keine Konspiration zwischen den Zuschauern des Dramas und den Zuschauern des Spektakels im Off entstehen kann, wird der Blick der Dramenzuschauer durch die ›vierte Wand‹ auf die *verhinderten* Spektakelzuschauerinnen auf der Bühne gerichtet. Die Transparenz der ›vierten‹ Wand steht folglich im Dienst der Stabilisierung aller Mauern und aller Wände, mit denen sich die klassische Bühne von einer sie umgebenden Welt abschottet. Zwar wird noch zu zeigen sein, dass das Drama diese Blickdisziplinierung an entscheidender Stelle einer enormen Belastung aussetzt, aber es tut dies nur, um sie umso nachhaltiger durchsetzen zu können.

16 Freilich formiert die ›vierte Wand‹ Corneilles den Zuschauerblick ganz anders als das bürgerliche Trauerspiel Diderots oder Lessings. Polaschegg hat überzeugend gezeigt, dass die ›vierte Wand‹ dem Zuschauer des 18. Jahrhunderts den »Status eines externen Beobachters aufnötigt«, sofern sie ihn als eine dem dargestellten Geschehen *zufällig* beiwohnende Figur festlegt. Demgegenüber markiert Corneille den strikten Gegenpol, weil er den Blick der Zuschauer durchgehend auf die eigenen Darstellungsmittel lenkt und diese sich permanent auf Reflektorfiguren auf der Dramenbühne verwiesen sehen. Vgl. Andrea Polaschegg: Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus. Doppelte *dissimulatio* in Briefroman und bürgerlichem Trauerspiel. In: Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, Freiburg i.Br. 2012, S. 189–213, hier S. 203; vgl. zur Medialität der ›vierten Wand‹ im 18. Jahrhundert grundlegend auch Johannes F. Lehmann: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing, Freiburg i.Br. 2000.

Nun darf die eminent politische Dimension dieser *tour de force* nicht übersehen werden. Horace tut in seiner Rede über die vom Spektakel auszuschließenden Frauen nicht etwa eine beliebige Meinung kund. Er schafft als Figur den Rahmen dafür, eine souveräne Entscheidung durchzusetzen, die unpopulär ist und deren Unpopularität durch eine Multiplikation von Bühnensituationen im Umfeld des Kampfplatzes in eine offene politische Gefahr umschlagen könnte. Schließlich argumentiert er vom Blick eines Dritten aus, der nicht dem Spektakel selbst, sondern den dem Spektakel potenziell zuschauenden Frauen zuschaut und damit unter den Zuschauern eine Art Nebenbühne errichtet, die zur Gefahr für den Ablauf des Geschehens auf der Hauptbühne werden könnte. Dies hätte im schlimmsten Fall einen Boykott des Spektakels zur Folge, der den Bürgerkrieg neu aufbrechen lassen könnte, statt ihn wie geplant in eingetragener Form zum Abschluss zu bringen. Das heißt zum einen, dass die Überführung eines Bürgerkriegs in ein politisches Gründungsgeschehen im Sinn dieses Stücks zunächst einmal von nichts anderem als von disziplinierten Zuschauern abhängt, die auf *eine* Bühne schauen, die sie *als* Bühne betrachten und anerkennen. Und das heißt zum anderen, dass das Spektakel zwar ein Horrendum für das klassische Drama bildet, dass es für die Konstitution einer von diesem selbst favorisierten politischen Ordnung aber unabdingbar bleibt. Deshalb muss das klassische Drama alles daransetzen, das Spektakel unter seine Kontrolle zu bringen.

Eine von Horace befürchtete Multiplikation von Zuschauerblicken kann das Drama aus diesem Grund nicht kategorisch umgehen, es muss sie in transformierter Form sogar zu seinem eigenen Zentrum erheben. Das Stück formiert seine Zuschauer denn auch gezielt mittels des Kollapses von Zuschauerrollen auf der Dramenbühne selbst. Der Blick, der das Spektakel *als* Spektakel zu gefährden droht, wird zum Strukturmoment des klassischen Dramas.¹⁷ Er wird im Verlauf des Stücks so lange in seinen Möglichkeiten und Konsequenzen durchgespielt, bis sich ganz zum Schluss alle Blicke perspektivisch zentralisieren und auf den amtierenden König richten.

17 Vgl. zur Gegenüberstellung von Drama und Spektakel und zu möglichen Typen der Verankerung des Spektakels im Drama den systematischen Inventarisierungsversuch von Georges Forestier: *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Paris 1996, S. 125–171.

3.2 Die Botenberichte

Das Spektakel hinter der Bühne vermittelt das Drama über zwei Botenberichte. Genau wie in *Le Cid* bildet diese Technik einen der dramaturgischen Höhepunkte, sie wird vom Auftritt des Souveräns in *Horace* indes sorgfältig getrennt. Dem König kommt erst der Schlussauftritt im letzten Akt zu, d.h. das Drama wird sorgfältig jener Finalstruktur unterworfen, die *Le Cid* letztlich noch verfehlt hatte. Dass das Stück die Botenberichte gegenüber der (von vornherein verworfenen) Mauerschau favorisiert, ist kein Zufall. Denn während eine Mauerschau die Mauer, die das Stück zwischen Bühne und Off zieht, visuell überwindet, scheinen Botenberichte herausragend dazu geeignet, diese umgekehrt zu zementieren. Schließlich lassen sie den Blick sowohl des Dramenpersonals als auch den der Zuschauer an der Mauer abprallen.

Darüber hinaus sorgen Botenberichte für ein zeitliches Intervall zwischen dem Geschehen und seiner szenischen Präsentation. Zwar läuft das Spektakel im Off im dritten Akt zeitgleich zum Drama ab, doch verhindern die Botenberichte auf der Wahrnehmungsebene der Zuschauer zugleich eine vollständige Synchronisierung von Drama und Spektakel.¹⁸ In der Vermittlung des »eigentlichen« Geschehens hinkt das Drama dem Spektakel leicht hinterher. Boten berichten, was sich gerade zugetragen *hat*: Der Inhalt ihrer Rede ist zum Zeitpunkt des Vortrags bereits abgeschlossen. Da das Spektakel einen Kampf zum Gegenstand hat, der als neues Gründungsgeschehen ausgewiesen wird, dürfte der Botenbericht der politischen Intention geschuldet sein, dieses Geschehen als *fait accompli* auf die Bühne zu bringen. Somit entspricht der Botenbericht auf struktureller Ebene von vornherein der »klassischen« Souveränität. Er kommt, wenn angeblich alles schon gemacht ist.

Die enorme Spannung, die das Drama über die Botenberichte aufbaut, ist weniger inhaltlich als medial motiviert. *Horace* spielt in immer neuen Anläufen die Frage durch, ob sich das Bühnenpersonal mit seiner Zuschauerrolle und mit den von den Botenberichten vermittelten *faits accomplis* tatsächlich abzufinden bereit ist. Die Neugründung Roms und die Form des Dramas fügen sich zu einer Einheit. Mögliche Verstöße gegen die prospektierte Staatsgründung werden in Form von Verstößen gegen Zuschauerrollen selbst dort inszeniert, wo diese nicht mehr dem Spektakel, sondern den vom Spektakel berichtenden Boten gelten.

¹⁸ Diese darf wohlgemerkt nicht mit einer Synchronisierung von Spielzeit und gespielter Zeit verwechselt werden, wie sie im ersten Kapitel am Beispiel der Einheit der Zeit diskutiert wurde. Wie noch zu zeigen sein wird, hält *Horace* die Einheit der Zeit gerade in dem Maße ein, in dem die Temporalität zur Funktion der Teleologie avanciert.

Obwohl Corneille die zentralen Momente der Kampfhandlung von Livius so gut wie vollständig übernimmt, ist es ihm um eine rigide Zweiteilung des Kampfes zu tun, die über eine Aufteilung auf zwei Botenberichte zum Ausdruck gebracht wird. Der von Julie fällt in die letzten Szenen des dritten Akts, der von Valère – dem unglücklichen Geliebten von Horaces Schwester Camille – eröffnet den vierten. Zum Zeitpunkt des zweiten Botenberichts ist das Spektakel aber bereits vorbei.

Julie berichtet zunächst, dass sich Rom Alba Longa nunmehr unterwerfen müsse. Von den drei Horatiern seien zwei gleich zu Beginn gefallen, woraufhin Horace selbst die Flucht ergriffen habe. Der alte Horace reagiert fassungslos. Er spricht von »Schande« (*»deshonneur«*; V. 1019) und wundert sich darüber, dass das römische Heer die Flucht seines Sohnes überhaupt geduldet habe, statt ihn sogleich zu töten: *»Et nos soldats trahis ne l'ont point achevé!«* (V. 1006). Da das Heer der Pflicht, den »Feigling« (V. 1029) umgehend zu bestrafen, nicht nachgekommen sei, wolle und müsse er dies als Vater nun selbst übernehmen. Zwar versuchen die Frauen, ihn von diesem Plan abzubringen, aber am Ende des dritten Akts stehen der Zorn des alten Horace und seine Ankündigung, den eigenen Sohn zu töten.

Der alte Horace findet sich also nicht damit ab, dass das römische Heer angesichts der Flucht des eigenen Sohnes Zuschauer bleiben konnte. Deshalb will er ihn selbst töten und das Spektakel auf diese Art vollenden. Er überschreitet damit seine Rolle als Zuchtmeister der Zuschauerinnen wie seine Rolle als Zuschauer (oder Zuhörer) des ersten Botenberichts. An dieser Stelle eröffnet das Drama den Blick auf die Möglichkeit genau jener medialen Transgression, auf deren Vermeidung es bisher angelegt gewesen war. Diese Möglichkeit wiegt umso schwerer, als just der alte Horace die Aufgabe hatte, während des Kampfes auf die Frauen aufzupassen und die Mauer zwischen Off und Bühne zu sichern. Dass der Aufseher nun selbst zum Ausbrecher zu werden droht, bildet den Höhepunkt des dritten Akts. Die Spannung des Stücks wird nicht um das Geschehen, sondern um die Medialität der vom Drama selbst imaginierten Bühne herum zentriert. Auf dem Spiel steht einmal mehr die Konstitution des klassischen Dramas. Würde der alte Horace aus der Rolle fallen, wäre jene Gründung, der die Zuschauer beiwohnen, unmittelbar hinfällig.

Demgegenüber lässt Valères Botenbericht zu Beginn des vierten Akts den Versuch erkennen, diese Gefahr vom alten Horace abzuwenden, sie innerhalb des dramatischen Personals aber neu aufzuteilen. Während anhand der Figur des alten Horace die Transgression der Zuschauerrolle vornehmlich im Hinblick auf Spektakel und Off figuriert wird, wird die gleiche Konstellation im vierten Akt auf der Dramenbühne selbst durchgespielt. Und die Figur, die diesen Wandel zu versinnbildlichen hat, ist Horaces Schwester Camille. Wie

sich noch herausstellen wird, erweist sich ihre Übertretung dabei als wesentlich stärker handlungsorientiert als die des alten Horace, dessen Absichten nach dem Botenbericht Valères dramaturgisch schlicht verpuffen.

Valère weiß zu berichten, dass Horace keineswegs geflohen sei, um sich dem Kampf zu entziehen, sondern um diesen gegen die drei Curiatier allein überhaupt bestehen zu können. Seine Flucht sei eine »List« (»ruse«; V. 1107) gewesen, und tatsächlich habe er auf diese Weise einen Curiatier nach dem anderen besiegt und totgeschlagen.¹⁹ Zwar weist Valère wiederholt auf die von den Heeren ausgestoßenen Schreie hin, doch führten diese hinter der Bühne offenkundig zu keinerlei Übertretung in Richtung Spektakel. Dass man die Schreie der zuschauenden Heere auf der Dramenbühne nicht vernimmt, setzt diese einer gespenstischen Stille aus, die mit dem Hinweis auf den Lärm im Umfeld des Spektakels gleichsam vernehmbar wird.²⁰

Mittels seiner List hat Horace Valère zufolge die Neugründung Roms in der vom Souverän intendierten Form vollzogen und dies auch selbst ausgesprochen. Noch vor der Tötung des letzten Curiatiers habe er das Publikum darauf hingewiesen, dass er die beiden ersten Gegner den Manen seiner Brüder, den letzten hingegen Rom zum Opfer bringen werde (vgl. V. 1131–1133) – ein Ausspruch, der sich in ähnlicher Form auch bei Livius findet (vgl. L 79). Angesichts des »Glanzes« (»éclat«; V. 1162), der ihn selbst und sein gesamtes Geschlecht jetzt unerwarteterweise überstrahlt, zeigt sich der alte Horace nach dem zweiten Botenbericht begeistert.²¹ Als eigenmächtiger Vollstrecker seines Sohnes und als eigenmächtiger Vollender des Spektakels ist er damit neutralisiert. Die Mauer zwischen Bühne und Off scheint unüberwinbarer als je zuvor.

Politisch kann das Drama hierbei nicht stehen bleiben. Da das gesamte Gründungsgeschehen bisher eine Angelegenheit des Off geblieben war, bedarf

19 Dabei hängt schon die schiere Unterstellung einer strategischen Intention der Figur von einem temporalen Intervall zwischen Geschehen und Präsentation direkt ab. Als »List« kann die Flucht Horaces immer nur nachträglich (um)gedeutet werden. Vgl. hierzu John D. Lyons: *The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford 1996, S. 45.

20 Vgl. Menkes akustische Unterscheidung zwischen Backstage und Off, deren Implikationen sich ohne Weiteres auf *Horace* übertragen ließen: »Während das Off akustisch (zuweilen) im von Zuschauern und Akteuren geteilten theatralen Zeit-Raum »vor Ort« vernehmbar werden darf, steht die Backstage unter dem strikten Gebot der Stille. Die vermeintlich von innen gehaltene Handlung ist modelliert durch den *nichtinkludierbaren* Bezug auf das Abgeschiedene, das als Bedrohung oder Versprechen gedacht wird.« (Bettine Menke: *On/Off*. In: Vogel/Wild [Hg.]: *Auftreten*, S. 180–188, hier S. 183).

21 Vgl. zum »éclat« des Helden Jakob Willis: *Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des *Siècle classique**, Bielefeld 2017; vgl. in historisch breiterer Perspektive Andreas Gelz: *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2016.

es einer Bestätigung dieses Geschehens auf der Bühne.²² Und eingelassen in die Opposition zwischen Bühne und Off wird nun die gesamte heroisch-souveräne Konfliktlinie. Dabei zementiert *Horace* auf dramaturgischer Ebene endgültig die Arbeitsteilung zwischen Held und König, die bereits *Le Cid* charakterisiert hatte. Während das Stück den Helden im Off agieren lässt, behält es die Bühne dem Souverän vor.

Die Bestätigung des Souveräns erfolgt mit genuin dramaturgischen Mitteln. Nach dem Abschluss des Kampfes wird das Stück auf eine Finalstruktur hin ausgerichtet, die dem Souverän retrospektiv die volle Hoheit über das gesamte dramatische Geschehen sichert und alle Zuschauerblicke auf sich vereint. Um diesen Prozess in seiner vollen Tragweite zu erfassen, gilt es zunächst zu sehen, dass die Position des Königs nach dem Spektakel trotz des glücklichen Ausgangs des Kampfes und trotz der gelungenen Unterwerfung Alba Longas nach wie vor fragil ist. Schließlich geht nicht der König, sondern der Held Horace als strahlender Sieger aus diesem Kampf hervor. Die Ausgangslage erinnert somit deutlich an den Kampf gegen die Mauren aus dem *Cid*, sie erfährt aber eine entscheidende Modifikation. Da der Botenbericht in *Horace* tatsächlich von einem Dritten und nicht vom Helden selbst gesprochen wird, kann dieser in einem Glanz erstrahlen, der Rodrigue durch die eigene Rede verwehrt geblieben war. Gleichzeitig fällt auf, dass Valère sehr darum bemüht ist, Horace nicht ausdrücklich und nicht zu stark in Opposition zum König zu bringen. Im Gegenteil hebt er an zentraler Stelle sogar auf das »gute Betragen« (»bonne conduite«; V. 1083) des Helden ab, womit er diesem genau besehen eher ein Schulzeugnis als ein Heldenzertifikat ausstellt. Die Depotenzierung des Helden fällt demnach auch in *Horace* mit der Schilderung seiner Glanzleistung unmittelbar zusammen, und nötig wird sie wiederum wegen einer möglichen machtpolitischen Konkurrenz zwischen Held und Souverän.

Von hier aus präsentieren sich die Medialität der Kriegsbühne und die Technik der Botenberichte noch einmal in einem anderen Licht. Indem die Zuschauer des Dramas im Gegensatz zu den Heeren vom Blick auf den heroischen Glanz des Horace völlig abgeschnitten werden und sie die Leistung des Helden immer schon in distanzierter und narrativierter Form vorgestellt bekommen, sehen sie sich unmittelbar auch nicht mit einem solchen Zuschau-

22 Insofern bemerkt Minel treffend, dass »der Endzweck des Kriegs bei Corneille nicht der Krieg ist«. Und hierin kann man unter zeithistorischem Gesichtspunkt in der Tat eine »Entsolidarisierung Corneilles mit der aristokratischen Kriegsethik« erblicken (Emmanuel Minel: *La guerre pour la paix: images de l'héroïsme guerrier et de la sagesse politique chez Corneille (et Racine)*. In: Jean Garapon [Hg.]: *Armées, guerre et société dans la France du XVII^e siècle. Actes du VIII^e colloque du Centre international de Rencontres sur le XVII^e siècle*, Tübingen 2006, S. 127–138, hier S. 131).

erkollektiv in Einklang, das den Helden als Herrscher ausrufen könnte. Dies könnten allein die Zuschauer des ›Spektakels‹ im Off. Dass die Zuschauer des Stücks von den Zuschauern des Spektakels durch eine dicke Mauer getrennt werden, dürfte also von vornherein souveränitätspolitisch motiviert sein. Hier zeigt sich auch noch einmal die Funktion der weiblichen Codierung des Zuschauerblicks: Diese schneidet die Zuschauer von jeder – und sei es noch so indirekten – Machtpartizipation ab.

Dies kann allerdings nicht vollständig gelingen. Nach der Heimkehr des Helden betritt eine weibliche Heroine die Bühne, die das Potenzial besitzt, das klassische Drama zum Absturz zu bringen und die heroisch-souveräne Konfliktlinie zu ruinieren. Wie sich herausstellen wird, spielt das Stück jedoch auch diese Position nur aus, um sie in einem zweiten Schritt destituieren und sich selbst als klassisches auf diese Weise festigen zu können. *Horace* ist ein Drama, das jede Transgression des klassischen Dramas in den Dienst seiner klassischen Dramaturgie zu stellen weiß.

3.3 Das Heldentum des weiblichen Zuschauerblicks und sein Ende: die Ermordung Camilles

Dies gelingt anhand einer rigorosen teleologischen Verknüpfung und anhand einer nicht minder rigorosen Verrechtlichung der gesamten auf die Botenberichte folgenden Handlung. Wenn das Gründungsspektakel den Status des Souveräns sowohl stabilisiert als auch (mit Blick auf die Glanzleistung des Helden) neuerlich prekär macht und es den König mithin selbst zum Zuschauer des von ihm ursprünglich eingesetzten Helden verurteilt, dann übernimmt die Dramaturgie die grundlegende Funktion, den Souverän mittels eines Rechtsakts als Alleinherrscher neu zu inthronisieren und vollgültig zu legitimieren. Die Neugründung Roms wird ab dem vierten Akt mehr und mehr vom Spektakel im Off abgezogen und in einen souveränen Auftritt der Schlusszene hinein verlagert.

Um den Souverän überhaupt als staatsgründenden Richter auftreten lassen zu können, bedarf es jedoch zunächst einmal eines ordentlichen Verbrechens. Ein solches scheint unter teleologischem Gesichtspunkt bereits mit Blick auf die Romulus-Mythe vonnöten, die das Stück schon zu Beginn an die Darstellung seines eigenen Gründungsgeschehens zu binden versucht hatte. Und es ist tatsächlich eine Ökonomie von Gründungsverbrechen und Gründungsoffer, die das Drama ab dem vierten Akt konsequent an- und ausspielt. Die Positionen von Romulus und Remus integriert es dabei wiederum in die Reflexion seiner

eigenen Medialität, indem es den Sprung über die Mauer bildlich neu in Szene setzt. Es ist Horaces Schwester Camille, die nach dem Botenbericht Valères in die Rolle des Remus gebracht wird, weil sie die Zuschauerrolle, die Horace ihr nunmehr auf der Dramenbühne zuweist, kategorisch ablehnt. Unübersehbar ist dabei der Versuch, Camille als weibliche Heroine in Szene zu setzen.

Dabei übernimmt Corneille auch hier wesentliche Elemente von Livius' Überlieferung, arrangiert sie auf der Ebene der Darstellung wie auf der der immanenten Darstellungsreflexion jedoch neu. Der Kampf der Curiatier gegen die Horatier hatte auch schon bei Livius mit dem Sieg des letzten Horatiers nicht geendet. Dieser war, wie es in der *Römischen Geschichte* heißt, nach dem Kampf am Capenischen Tor seiner einem der drei Curiatier versprochenen Schwester begegnet. Beim Anblick von dessen Rüstung, die der Bruder nun stolz als Beute trägt (»spolia«), »löst [sie] ihre Haare und ruft klagend den Namen des toten Verlobten.« (L 81) Der Horatier durchbohrt die eigene Schwester wutentbrannt mit seinem Schwert.

Während die Schwester der Horatier bei Livius eine blasse Figur bleibt, verleiht Corneille Camille nach dem zweiten Botenbericht eine enorme Bühnenpräsenz. Camille klagt unablässig über die enormen Verluste, die der Kampf bewirkt hat und die mit dem Glanz des eigenen Geschlechts wie des römischen Staates in keiner Weise aufzuwiegen seien. Dabei sind es bezeichnenderweise die Fundamente und die *Mauern* Roms, die sie gegebenenfalls mithilfe einer Verschwörung seiner Feinde zum Einsturz bringen will: »Puissent tous ses [Rome, C.H.] voisins ensemble conjurés / Saper ses fondements encor mal assurés!« (V. 1305 f.) Camille spricht hier deutlich aus, dass die Gründung noch immer »schlecht abgesichert« ist; und so kann es nicht überraschen, dass sie sogar den Wunsch äußert, Rom möge seine Mauern selbst stürmen, der Bürgerkrieg möge also wieder ausbrechen: »Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles, / Et de ses propres mains déchire ses entrailles.« (V. 1311 f.)

In Camilles Rede liegt eine enorme politische wie bühnenpoetologische Brisanz. Wenn nämlich die Zuschauer des Stücks von vornherein in die Position der sowohl aus- als auch eingeschlossenen Frauen gezwängt worden waren, dann dürfte die heroische Aufmüpfigkeit Camilles ihnen hier ein offenes Identifikationsangebot zur Überwindung ihrer eigenen Sequestration unterbreiten. Dies umso mehr, als Camille diese Position nicht nur selbst überschreiten will, sondern sie ganz Rom zum Einreißen aller vom Drama so mühsam errichteten Mauern aufruft. Dadurch unterscheidet sich Camille maßgeblich von einer Figur wie Chimène aus *Le Cid*. Diese vertritt zwar unablässig die Rechte ihres heroischen Vaters und gefährdet dadurch ebenfalls den neuen heroisch-souveränen Bund; in dieser Eigenschaft weist sie das Stück allerdings als eine Art Statthalterin lediglich einer heroischen Archaik aus. Demgegenüber steigt Ca-

mille an entscheidender Stelle zur genuin heroischen und transgressiven Figur auf. Im Gegensatz zu ihrem Bruder schert sie sich nicht ansatzweise um eine »bonne conduite«.²³

Die Mauer wird in dem gesamten Disput mit ihrem glorreichen Bruder sowohl von Camille als auch von Horace durchgehend medial figuriert. Nach dem Botenbericht und bevor Horace als Sieger überhaupt auftritt, hatte Camille sich schon dagegen verwahrt, ihre Trauer aufzugeben und dem Sieger zu »applaudieren« (V. 1233). Sie übernimmt folglich nicht jene Zuschauerrolle, die der Botenbericht (und der Bruder selbst) für sie vorgesehen hatte, sondern verweigert Horace mit dem Applaus die Akklamation seines heroischen Triumphs. Genau dies verlangt Horace jedoch wiederholt ausdrücklich von ihr. Als er voller Stolz die Schwerter der gefallen Curiatier heimbringt, sagt er, Camille solle sich diese »Zeichen der Ehre, diese Zeugen [s]eines Ruhmes ansehen« (»Vois ces marques d'honneur, ces témoins de ma gloire«; V. 1255); später verlangt er gar von ihr, aus seinen »Trophäen« künftig ihre »einzige Unterhaltung« (»unique entretien«; V. 1276f.) zu machen. Camille soll also lebenslang – oder vielleicht besser gesagt lebenslänglich – Zuschauerin ihres heroischen Bruders sein.

Damit ist eine Theatersituation imaginiert, die sich in gewisser Weise als Fortsetzung des Spektakels ausweist, die nun aber direkt auf der Dramen Bühne selbst vorgeführt wird. Zwar kommt nachträglich kein Kampf zur Darstellung, aber der Sieger bereitet sich hier eine Bühne, auf der er dem eigenen Willen zufolge vom dramatischen Personal wie von den Zuschauern des Stücks beklatscht werden kann. Wenn Camille diese Zuschauerposition genauso ablehnt, wie sie die Mauern Roms einstürzen sehen will, wird sie tatsächlich zu einer Reinkarnation von Remus;²⁴ und sie wird dies insbesondere in dem medialen Sinn, den das Stück der Mauer immer wieder einschreibt. Camille »springt« über jene imaginäre Mauer, mit der sich Horace die Bühne seines Triumphs auf der Bühne des Dramas zu errichten versucht. Mit der lautstarken Ablehnung der eigenen Zuschauerrolle verhöhnt Camille somit nicht nur den eigenen Bruder. Sie wird tatsächlich, wie dieser sagt, als er sie mit dem Schwert erschlägt, zum »römischen Feind« (»ennemi romain«; V. 1322), denn die Neugründung Roms hatte das Drama an die Stabilität der Mauer sowohl zwischen Bühne und Off

23 Auch wenn sich das Drama Corneilles gegen Camille auf die Seite einer derartigen »bonne conduite« zu schlagen versucht, muss deren Umsetzung natürlich prekär bleiben. Vgl. zu diesem Problem mit Blick auf die Aufführungspraxis und auf spätere Anverwandlungen Corneilles Juliane Vogel: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br. 2002, S. 87–93.

24 Dieser zentrale Aspekt ist in der Forschung in der Regel unterbelichtet geblieben. Die wohl wichtigste Ausnahme findet sich bei Lyons: *Tragedy of Origins*, S. 63.

als auch zwischen Bühne und Zuschauerraum gebunden. Das wiederum heißt, dass Camille in ihrer Eigenschaft als »ennemi romain« unweigerlich auch zum »ennemi« der *tragédie classique* mutiert. Dieser ebenso wie Rom und Horace sagt sie einen heroischen Kampf an.

Tatsächlich greift das Heldentum hier von Horace auf Camille über. Der dem Bruder explizit verweigerte triumphale Auftritt gehört implizit Camille. Sie geht an diesem aber auch zugrunde, denn Horace durchbohrt sie mit dem Schwert. Das kurzzeitige heroische Spektakel Camilles lässt das Stück mit dem Schwestermord in einen Rechtsverstoß münden, den es dramaturgisch an jene Gründungsbewegung zurückspielen muss, die jetzt ihrerseits das gesamte Spektakelwesen ein für allemal zu substituieren beginnt. War dieses bereits eine Substitution des Bürgerkriegs, wird die dramatische Handlung nun zur Substitution dieser ursprünglichen Substitution.

Camille schwingt sich zur Reinkarnation des Remus empor und Horace affirmiert diese Position über den Mord, mit dem er selbst in die Position eben des Romulus gelangt und Camille zum neuen Gründungsoffer des Staates aufsteigen kann. Damit wird ein »aktives« heroisches Potenzial Camilles unmittelbar wieder still gestellt. Dramaturgisch überführt das Stück die von ihr ausgegangene *Gefahr* für die neue Staatsgründung in eine *Verehrung* just des neu konstituierten Staates – und Dramas. Ihr heroisches Verbrechen erhält einen festen Platz in einer dramenteleologischen Entwicklung.

Freilich muss das Stück nach der Ermordung Camilles auch ihrem Bruder einen solchen Platz zuweisen. Mit Blick auf die Romulus-Mythe ist dieser nämlich alles andere als ein beliebiger Verbrecher. Schließlich war Romulus nach der Ermordung von Remus zum Souverän (!) aufgestiegen. Hatte sich der Kämpfer Horace durch seine »bonne conduite« dem König noch empfohlen, so gerät er als zweiter Romulus mit diesem unweigerlich in Konflikt. Und zwar in den »alten« heroischen Konflikt um die Position des Souveräns.

3.4 Der souveräne Rechtsakt als Gipfel klassischer Dramaturgie

Tatsächlich setzt das Stück nach der Ermordung Camilles alles daran, dem König die rechtliche Hoheit über die Tat des Horace zu sichern und so den Kriegshelden und Mörder als potenziellen Machthaber definitiv auszuschalten. Auch wenn sich Camille als »Feindin Roms« erwiesen hatte, ist das Drama sichtlich darum bemüht, Horaces Reaktion nicht einfach zu entschuldigen. Diese stellt ein veritables Verbrechen dar, das der König zu ahnden hat, das

unter dramenteleologischem Gesichtspunkt (und gleichsam retrospektiv) aber auch nötig wird, damit das Stück seinen König als einzig legitimen Herrscher einzusetzen vermag. Es ist die Ermordung Camilles, die dem Souverän mit seinem finalen Auftritt als Richter über Horace nicht allein die rechtliche Deutungshoheit über den Helden, sondern damit einhergehend auch die imaginäre Hoheit über den Krieg, das Gründungsgeschehen und das gesamte Drama zuweist.²⁵ Der dem Helden verweigerte triumphale Auftritt bildet also die Grundlage eines triumphalen Finalauftritts des Souveräns. Damit schlägt das Drama die ›heroischen‹ Angebote, die es am Beispiel Camilles kurzzeitig seinen eigenen Zuschauerinnen unterbreitet hatte, wieder nachdrücklich aus. ›Entschädigt‹ werden sie mit einer Verehrung Camilles als Gründungsoffer und mit einer Gerichtsszene über den Verbrecher Horace. Der Triumph gehört also einmal mehr nicht der Repräsentation, sondern dem Recht.

Unter dramaturgischem Gesichtspunkt ist die Mordtat des Helden für eine Neugründung Roms nicht weniger bedeutend als das Spektakel, aus dem sie resultiert und das sie ersetzt und vollendet. Corneilles Versuch, die Dramaturgie seines Stücks systematisch auf politische Intentionen abzustimmen, wurde von seinen Zeitgenossen auch im Fall von *Horace* weithin verkannt. So hatte der Abbé d'Aubignac Corneille nach einer ersten Lesung des Stücks dazu geraten, die Ermordung Camilles doch lieber in einen Freitod umzuwandeln.²⁶ Hierbei geht es nicht um eine Geschmacks- oder Detailfrage. Corneille unterwirft die Handlungsstränge seines Dramas einer so lückenlosen Teleologie, dass mit einer entsprechenden Modifikation die politische Grundierung des klassischen Dramas – und damit das klassische Drama selbst – in sich zusammenbrechen würde. Denn der finale Rechtsakt des Souveräns, der den Staat und das Drama sanktioniert, wäre damit gegenstandslos geworden.²⁷

25 In ihrer reich dokumentierten Arbeit über die Figur des richtenden Souveräns übersieht Bilis m.E. die Funktion der permanenten Überblendung von Rechtspolitik und Symbolpolitik bei Corneille. Vgl. Hélène E. Bilis: *Passing Judgment: The Politics and Poetics of Sovereignty in French Tragedy from Hardy to Racine*, Toronto/Buffalo/London 2016, insbes. S. 120–130. Darüber hinaus gemahnt die Finalstruktur hier natürlich an die Idee der poetischen Gerechtigkeit, wie sie im 17. Jahrhundert primär mit Blick auf die Komödie diskutiert wurde. Corneille bildet hier allerdings insofern einen interessanten Sonderfall, als er die eigene Komödie auf diesen Topos gerade nicht festlegen will. Vgl. grundlegend Stephan Kraft: *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*, Göttingen 2011, hierzu v.a. S. 77f.

26 Vgl. hierzu Georges Couton: *Richelieu et le théâtre*, Lyon 1986, S. 19.

27 Dieser macht das Drama aber überhaupt erst zu einem klassischen und hieran schließen weder die klassizistischen Horatier-Tragödien der deutschen Frühaufklärung noch die Römertragödie des 19. Jahrhunderts an. Deshalb fallen beide Traditionen aus dem Kanon der vorliegenden Studie heraus. Vgl. dazu Claude Haas: *Kampf um Rom. Medialität der Kriegsbühne und Dramaturgie der Herrschaft in Horatier-Stücken vom*

Corneille spricht in der Vorrede zu seinem Drama selbst von einer »doppelten Handlung« (»action double«)²⁸ seines Stücks: Der erste Teil entfalle auf den Kampf, der zweite auf Horaces Ermordung von Camille und auf die juristischen Folgen dieses Verbrechens. Präziser hätte Corneille von einer »gedoppelten« Handlung sprechen müssen, denn der zweite Teil affirmiert und wiederholt über die geschickte Verknüpfung beider Handlungssequenzen die ursprünglich im Spektakel ausgetragene Neugründung Roms. Unübersehbar im Vergleich zu *Le Cid* ist demnach der Versuch, die gesamte Handlung zu straffen und sie dramaturgisch streng kausalen Relationen zu unterwerfen. Die Überführung von Chronologie in Teleologie, mit der sich *Le Cid* noch schwertat, treibt *Horace* zur Perfektion. Kampf, Mord und Gericht folgen nicht (nur) »aufeinander«, sondern wesentlich »auseinander«, um es mit dem Aristoteles-Kommentar Heinrich Joseph Collins zu sagen. All diese Bemühungen laufen auf eine Neutralisierung der heroisch-souveränen Konfliktlinie als *Konfliktlinie* und auf eine zeitlich verdeckte Neugründung des Staatsdramas gleichermaßen zu.

Dabei ist es unter medialem Gesichtspunkt zunächst interessant zu sehen, dass Corneille lange gezögert hat, die Ermordung Camilles ins Off zu verlegen. Erst die Ausgabe von 1660 versieht er mit einer entsprechenden Anweisung, wobei er in seiner Vorrede selbst hier noch die Verbindlichkeit jener Regel anzweifelt, die *jedes* Blutvergießen auf der Bühne untersagt.²⁹ Wenn er sich schließlich zu diesem Schritt entscheiden kann, mag das nicht zuletzt in der Einsicht wurzeln, dass er der Gründungsintention des eigenen Dramas damit durchaus gerecht wird. Denn unter dramaturgischem Gesichtspunkt muss das Stück eine teleologische Verbindung zwischen Krieg, Kampf und Spektakel auf der einen und der Ermordung Camilles auf der anderen Seite herstellen; und diese Verbindung markiert es schon dadurch, dass es all diese Taten ins Off verlegt.³⁰ Die berühmte *bienséance* bildet folglich auch in *Horace* keine rigide, dem Drama äußerlich bleibende Regel, sie wird systematisch in den Dienst der politischen Dramaturgie gestellt.

17. bis zum 19. Jahrhundert (Corneille, Glaubitz, Behrmann, Collin), in Auer/Haas (Hg.): *Kriegstheater*, S. 97–127, hierzu S. 117–127; Vgl. dagegen zu Gerichtsszenen bei Corneille und im Drama der deutschen Frühaufklärung Thomas Wirtz: *Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell in Trauerspielen der Frühaufklärung*, Würzburg 1994.

28 Pierre Corneille: *Examen*. In: Ders.: *Horace*, S. 839–843, hier S. 840.

29 Ebd., S. 839f.

30 Wenn Merlin-Kajman einen großen Unterschied zwischen Livius und Corneille darin sieht, dass die Ermordung der Schwester in der antiken Quelle im öffentlichen, im Corneille'schen Drama hingegen im privaten Raum erfolge, verkennt dies m.E. die spezifische Medialität des Off in *Horace*. Vgl. Hélène Merlin-Kajman: *Réécriture cornélienne du crime: le cas d'Horace*. In: *Littératures classiques* 67/3 (2008), S. 101–114, hier S. 103f.

Alles, was sich hinter der Bühne abgespielt hat – und es hat sich bisher *alles* hinter der Bühne abgespielt –, wird im letzten Akt mittels der Rede des Souveräns auf offener Bühne neu und abschließend verhandelt. Insofern ist es bezeichnend, dass der Mord die *letzte* Tat im Off darstellt, denn das gesamte Geschehen im Off findet zum Schluss Eingang in die Dramaturgie des Stücks. Die Handlung läuft auf einen souveränen Rechtsakt zu, mit dem sich der König als Herr der Mauer und als Garant wie als Chefhermeneutiker des Dramas inthronisiert.

Dabei lässt der in einen finalen Auftritt des Souveräns einmündende letzte Akt des Dramas wiederum eine im Vergleich zu Livius strikt inverse Entwicklung erkennen. Bei Livius beruft der König die »Volksversammlung« (»consilio populi«; L 82f.) und Duumvirn ein, um den Helden zu richten. Aufgrund der Unpopularität des Urteils will der Souverän nicht selbst als dessen Vollstrecker in Erscheinung treten. Der Horatier wird in einem ersten Schritt für schuldig befunden, er legt Berufung ein, der Prozess wird an das Volk delegiert, und dieses spricht ihn schließlich frei – allerdings »mehr aus Bewunderung für seinen Mannesmut [admiratione magis uirtutis] als nach dem Recht seines Prozesses [quam iure causae].« (L 84f.) Während der König bei Livius die rechtliche Hoheit an die Repräsentanten des Volks abtritt, schließt Corneille das Volk als richtende Instanz kategorisch aus. Dieses gilt in seinen Urteilen als unstat und »stupid« (V. 1711), wie der alte Horace sagt. Von *Le Cid* aus gesehen lässt dies für den Helden nichts Gutes ahnen, denn dessen Machtbasis bildete schließlich nicht das Recht, sondern das Volk. Der Depotenzierung des Helden entspricht bei Corneille unweigerlich der Ausschluss des Volks aus der »großen« Politik.

Auffällig ist denn auch, dass sich der König im letzten Akt zusehends zum Alleinherrscher aufschwingt. Hatte er etwa im Rahmen der Auswahl der Kämpfer noch den Senat konsultiert (vgl. V. 327), so entscheidet im letzten Akt exklusiv der Souverän über Horaces Verbrechen. Die Rolle des alleinigen Richters nimmt der König bereitwillig an, wenn er davon spricht, die Durchsetzung von Recht und Gerechtigkeit hoben einen König zum »demi-Dieu« (V. 1478) empor.³¹ In der Tat kommt im letzten Akt keine beliebige Rechtsprechung zur Darstellung, sondern, genau wie im *Cid*, die sorgfältig als Reaffirmation

31 Dass sich der König an dieser entscheidenden Stelle selbst als Halb Gott imaginiert, scheint mir Ausdruck nicht zuletzt einer strikt säkularen, da dezidiert nicht christlichen Stoßrichtung des avisierten Herrschaftsmodells zu sein. Vgl. dagegen v.a. Fumaroli, der den Horatier-Stoff von Livius über Augustinus und Machiavelli bis hin zu Aretino untersucht und dem Corneille'schen König eine »dignité sacrée« unterstellt, die ihn zu einer Mittlerfigur zwischen der »cité terrestre« und der »volonté du vrai Dieu« emporhebe. Marc Fumaroli: La tragédie de la cité terrestre dans *Horace*. In: Ders.: Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry, Paris 2006, S. 189–224, hier S. 218; vgl. zu diesem Problem auch die viel zitierte Studie Merlin-Kajmans, die

getarnte Gründung eines politischen Herrschaftsmodells. Der König spricht nicht nur Recht über Horace, er gibt sich als Souverän auch selbst das Gesetz. Rechtsprechung, Gesetzgebung und Neugründung Roms bilden eine untrennbare Einheit.

Zunächst lässt der König die anderen Figuren ausgiebig zu Wort kommen. Diese tragen in den beiden letzten Szenen sowohl einander wechselseitig als auch dem Souverän die Argumente vor, die für oder gegen eine Verurteilung des Horace sprechen. Nachdem Valère für schuldig plädiert und er Horace als »barbarischen Sieger« (»barbare vainqueur«; V. 1501) und »Verwandtenmörder« (»parricide«; V. 1532) bezeichnet, von dem im Fall eines Freispruchs weitere Greuelthaten zu befürchten seien (»La suite est à craindre«; V. 1533), fordert der König zunächst Horace auf, sich zu verteidigen.

Horace selbst macht sich weniger rechtliche als heroische Argumente zu eigen. Durchaus akzeptiert er den König als oberste rechtliche Instanz und durchaus ist er bereit zu sterben, aber nicht um seiner Schwester und seines Verbrechens, sondern um seines eigenen Ruhmes willen: »Je m'immole à ma gloire, et non pas à ma sœur.« (V. 1594) Horace erkennt deutlich, dass sein Tod seinem Ruhm und seinem Andenken (»illustre mémoire«; V. 1579) förderlicher sein könnte als ein Überleben, das er zwangsläufig nicht sich selbst, sondern dem König verdankt. Mit der Aussicht auf seinen Tod dient sich Horace hier folglich selbst als ein weiteres – dezidiert heroisches – Gründungsopfer an.³²

Dass eine solche Position imaginationspolitisch für den Souverän und den gegründeten Staat wiederum unbeherrschbar werden (oder besser gesagt bleiben) könnte, erkennt niemand deutlicher als der alte Horace. Denn im Gegensatz zu Camille, die bereits tot ist, müsste Horace ja überhaupt erst getötet werden. Der alte Horace weist entsprechend darauf hin, dass ein Todesurteil schon rein praktisch schwer zu vollziehen sein dürfte, denn es gäbe für eine entsprechende Vollstreckung buchstäblich keinen Ort. An Valère gewandt sagt er: »Où tu penses choisir un lieu pour son supplice?« (V. 1688) Eine Hinrichtung des Helden könnte aufgrund seines Ruhmes neue Unruhen sowohl im Volk als auch in den Heeren bewirken und den Bürgerkrieg neu entflammen. Der alte Horace kommt nicht weniger als drei Mal auf die »Mauern« Roms (V. 1689; 1696; 1709) zu sprechen. Weder innerhalb noch außerhalb der Stadtmauern wäre eine Hinrichtung des Sohnes zu bewerkstelligen, Alba Longa wie Rom würden ein solches »spectacle« (V. 1699) unter keinen Umständen dulden. Die

den Corneille'schen Souverän noch von einem liturgischen Königtum affiziert sieht (Merlin-Kajman: L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps).

³² Vgl. zu einem semantisch gegliederten Inventarisierungsversuch der »gloire« in Horace H[enry] T[homas] Barnwell: The Tragic Drama of Corneille and Racine. An Old Parallel Revisited, Oxford 1982, S. 186f.

Mauern, die der Held eben noch so mächtig gestützt hatte (»puissant appui«; V. 1709), würde sein Opfertod unmittelbar wieder einreißen. Eine Tötung Horaces würde das Off folglich nicht befrieden, sondern neuerlich in Aufruhr versetzen. Rom wie Alba Longa würden politisch in die Zeit vor dem Kampf zurückfallen. Auch in dieser Grundeinschätzung des Heroischen bleibt sich Corneille demnach treu. Schließlich hatten sich heroische Ordnungen bereits in *Le Cid* durch ihre notorische Unbeständigkeit ausgezeichnet.

Der alte Horace widerlegt damit weniger die Argumente Valères als vielmehr die des eigenen Sohnes. Das heroische Versprechen, das dieser in seinem Tod und in der Unsterblichkeit seines Gedächtnisses erblickt hatte, weist er entschieden zurück:

C'est aux Rois, c'est aux Grands, c'est aux esprits bien faits,
À voir la vertu pleine en ses moindres effets,
C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire,
Eux seuls des vrais Héros assurent la mémoire. (V. 1717–1720)³³

Das heroische Gedächtnis darf in den Augen des alten Horace demnach nicht vom Helden selbst, es muss im Gegenteil vom König »gesichert« werden. Es muss übergehen in eine politische Ordnung, die von einem »gut gemachten Kopf« geregelt wird. Der »esprit bien fait« gewinnt hier unterschwellig, aber nachdrücklich poetologische Dichte, indem er sich von zeitgenössischen Vorstellungen über eine dem Spektakel eigene Geistesferne entschieden abhebt. So hatte bereits Chapelain in seiner *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures* jedes unregelmäßige »spectacle« als Vergnügen ausschließlich für »Idioten« bezeichnet.³⁴ Der »esprit bien fait«, der allein über das Heldengedächtnis zu befinden hat, wird damit einmal mehr Statthalter der Opposition zwischen Drama und Spektakel. Herr über den Helden und Herr über das klassische Drama ist niemand anderes als der König, der die »Idioten« definitiv ins Off

33 »Es ist an den Königen, an den Großen, an den gut gemachten Köpfen, / Die volle Tugend noch in ihren kleinsten Wirkungen zu erblicken, / Von ihnen allein erhält man den wirklichen Ruhm, / Sie allein sichern das Gedächtnis der wahren Helden.«

34 Jean Chapelain: *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*. In: Ders.: *Opuscules critiques*. Édition Alfred C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genf 2007, S. 222–234, hier S. 232. Diese Affinität zwischen Corneille und Chapelain hinsichtlich des Spektakels hielt Letzteren übrigens nicht davon ab, den Schlussakt von *Horace* scharf zu kritisieren. Vgl. zur ersten Aufnahme des Stücks unter den Zeitgenossen mit einem Rückblick auf die *Querelle du Cid* die umfassende Dokumentation bei Georges Couton: Notice. In: Corneille: *Œuvres complètes*. Bd. 1, S. 1533–1552, hierzu insbes. S. 1536–1539.

verbannt und das Drama vom Volk, vom Spektakel und vom Volksspektakel reinigt.

Der König muss es schaffen, der Leistung wie dem Verbrechen des Horace eine stabile Position im Rahmen einer kausal streng organisierten dramatischen Handlung zuzuweisen, die dessen »Tugend« noch in ihren »kleinsten Effekten« erblickt, ja die nur noch Sinn und Notwendigkeit kennt.³⁵ Die Gründung muss zu einer *Begründung* werden, die alle Taten und alle Handlungsstränge des Dramas umfasst und abschließend souverän besiegelt. Eine derartige Begründung von Herrschaft findet idealerweise auf einer Bühne statt, über deren Mauerschutz allein der König verfügt. Dieser stellt das kriegerische und auf-rührerische Off ein für alle Mal still, indem er das dort vollzogene Geschehen retrospektiv als »Effekt« einer vom Drama kausallogisch verknüpften Handlung ausweist.

Die 52½ Verse umfassende Rede des Königs, die das Drama beschließt, vollzieht genau diesen Akt. Der König spricht Horace in einem ersten Anlauf nicht einfach frei. Dass er seine Schwester im Affekt (»premier mouvement«; V. 1735) getötet habe, gilt dem Souverän nicht als hinlängliche Rechtfertigung. Es sei vielmehr die Staatsrason, der eine Einschätzung des Mordes angepasst werden müsse, denn dieser sei von *der* Hand und von *dem* Schwert ausgegangen, die den Souverän zum Herrscher zweier Staaten haben aufsteigen lassen: »Sans lui j'obéirais où je donne la loi, / Et je serais Sujet où je suis deux fois Roi.« (V. 1745 f.)

Der König trennt nun aber bezeichnenderweise die Ermordung der Schwester von der heroischen Glanzleistung nicht einfach ab, er stellt zwischen beiden Taten ein kausales Verhältnis her. Die Rede des alten Horace aufgreifend, nennt er das Verbrechen (»forfait«; V. 1761) ein Produkt und einen »Effekt« (»effet«; V. 1762) der »schönen« heroischen und staatspolitischen »Ursache« (»cause si belle«; V. 1762). Diese Form der Kausalität bezieht sich in erster Linie nicht auf eine heroische Affektivität, sie wird unmittelbar (be)gründungspolitisch genutzt. Denn vor diesem Ausspruch hatte der König ausdrücklich selbst an Romulus erinnert, als dessen Nachfolger er Horace jetzt offiziell sanktioniert:

35 Vgl. zu der bisher ausgiebigsten Untersuchung der beiden letzten Akte des Stücks Minel, der zwar die Folie der Romulus-Mythe ebenso erkennt wie die dramenpoetologische Dichte der juristischen Argumentation, der aber zu Recht auf eine »nécessité structurelle« von Kampf, Ermordung und souveränem Recht verweist. Emmanuel Minel: Pierre Corneille. Le héros et le roi. Stratégies d'héroïsation dans le théâtre de Corneille, Paris 2010, S. 312–327, hier S. 313. Vgl. zum Zusammenhang von Politik und dramaturgischer Kohärenzstiftung bei Corneille aus produktionsästhetischer Sicht auch Georges Forestier: Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre, Paris 1996, insbes. S. 89–101; vgl. in kritischer Auseinandersetzung mit Forestier Jean Rohou: Dramaturgie, morale et politique chez Corneille. In: Dufour-Maître (Hg.): Pratiques de Corneille, S. 553–574.

De pareils serviteurs sont les forces des Rois,
 Et de pareils aussi sont au-dessus des lois.
 Qu'elles se taisent donc, que Rome dissimule
 Ce que dès sa naissance elle vit en Romule;
 Elle peut bien souffrir en son libérateur
 Ce qu'elle a bien souffert en son premier auteur. (V. 1753–1759)³⁶

Zur Verhandlung steht hier streng genommen überhaupt nicht mehr die Schuldfrage, sondern vielmehr die kausale Notwendigkeit des Verbrechens im Rahmen einer Neugründung Roms. Und diese kann für den Helden keine andere Position mehr vorsehen als die des obersten Dieners des Königs. Heroische Machtansprüche kommen nicht einmal mehr zur Sprache. Auch wenn der König erwähnt, dass Rom über den Mord von Horace ebenso hinwegsehen solle wie über den von Romulus, ist es die eigene Rede, die Romulus an dieser Stelle überhaupt erst wieder heraufbeschwört. Der performative Selbstwiderspruch ist jedoch zwingend, um Horace in die Nachfolge des Romulus stellen und das vom Stück selbst durchgespielte Gründungsgeschehen zum allein vom Souverän geregelten Abschluss bringen zu können. Der König verknüpft zum Schluss noch einmal die Handlungsstränge des Stücks und unterwirft sie einer klaren Hierarchie.

Diese Tendenz gipfelt in einer vollständigen imaginären Depotenzierung des Helden.³⁷ Wenn der König Horace gleich zweimal »über« den Gesetzen (V. 1754; 1760) angesiedelt wissen will, dann bedarf diese Sonderstellung doch eindeutig einer souveränen Legitimation. Und die dafür zuständige Rechtsfigur kann auch in *Horace* ausschließlich die Begnadigung bilden. Begnadigung und (Be-)Gründung Roms fallen zusammen. Der Souverän suspendiert folglich bestehendes Recht, um neues – eigenes – Recht setzen zu können. Er annulliert hierüber aber nicht das Verbrechen des Helden, sondern hebt lediglich jenes Gesetz einmalig und exemplarisch aus, das eine Verurteilung verlangt (hätte). Dass Horace ein Verbrecher bleibt, kommt der symbolpolitischen Deutungshoheit, die der Souverän über den Helden beansprucht, dabei sehr entgegen. Denn indem der Held in die Position des Romulus gebracht wird und mit Blick auf diese Position überleben darf, schaltet der König den Helden als poten-

36 »Solche Diener machen die Kraft der Könige aus, / Und solche stehen auch über den Gesetzen. / Sie mögen denn auch schweigen und Rom mag verdecken, / Was es seit seiner Geburt in Romulus erblickte; / Es kann sehr wohl an seinem Befreier dulden, / Was es an seinem ersten Gründer erduldet hat.«

37 Vgl. zur souveränen Unterwerfung des Helden bei Corneille bereits Franziska Sick: *Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille*. In: Dufour-Maître (Hg.): *Pratiques de Corneille*, S. 541–552, insbes. S. 545.

ziell heroisches Gründungsopfer ebenso aus wie als Konkurrenten der eigenen Souveränität.³⁸ Strukturell gesehen ist die Begnadigung zwar genau wie im *Cid* unweigerlich auch eine Selbstbegnadigung des Souveräns, aber über dieses Problem täuscht sie – wiederum wie im *Cid* – zugleich vollständig hinweg. Konflikte mit dem Recht werden ausschließlich im Helden verdichtet, damit der Recht setzende Rechtsbruch des Königs als solcher überblendet werden kann.

Indirekt erinnert der König auf diese Weise aber noch einmal an Remus und an dessen Sprung über die Stadtmauern, wenn er Horace explizit »über« die Gesetze stellt, denn eine Verbindung von Gesetz und Mauer hatte bereits die erste Erwähnung der Mythe vonseiten Sabines unmissverständlich evoziert. Als Mörder seiner Schwester (die ihrerseits als Remus figuriert worden war) macht der König den Helden zu einem einmalig souverän autorisierten Remus und zu einem gefesselten Romulus in einem. Und es ist allein der König, der darüber befindet, welche Sprünge über Mauern und Gesetze retrospektiv wie prospektiv zulässig waren und sind. Die Mauern der Bühne sind damit endgültig fixiert: Sämtliche Blicke sowohl des dramatischen Personals als auch der Zuschauer des Stücks sind jetzt ausschließlich auf den amtierenden König gerichtet. Dabei bekommen sie nicht viel zu sehen, sie hören das Drama eines »esprit bien fait«. Es ist demnach auch in *Horace* mitnichten die vielfach beschworene »Theatralität« oder »Repräsentation« des absolutistischen Souveräns, anhand derer sich der Corneille'sche König ein- und durchsetzt. Er gewinnt seine Legitimation im Gegenteil über ein von ihm selbst verbürgtes und nahezu vollständig enttheatralisiertes Drama.³⁹

Hatte die Darstellung des Kriegs wie der Freispruch des Horatiers bei Livius die Empörung interessanterweise v.a. Machiavellis hervorgerufen, indem er geltend machte, die juristische Vermischung und Vereinigung von heroischer Glanzleistung und Mord müsse den Helden unweigerlich zu immer weiteren

38 Vgl. dagegen v.a. Merlin-Kajman, die davon ausgeht, der König stelle den Helden zum Schluss »auf eine der seinen ebenbürtige souveräne Position«. Merlin-Kajman: *Réécriture cornélienne du crime*, S. 106; vgl. dagegen auch Kablitz, der den Helden an diesen Stellen in den Stand eines »legibus solutus« aufsteigen sieht. Das heißt übersehen, dass es der König ist, der dem Helden diese Position zuweist, um sich als Rechtsbrecher unsichtbar zu machen (Andreas Kablitz: *Corneilles theatrum gloriae. Paradoxien der Ehre und tragische Kasuistik [Le Cid – Horace – Cinna]*, in: Joachim Küpper/Friedrich Wolfzettel [Hg.]: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, München 2000, S. 491–552, hier S. 529).

39 Vgl. dagegen v.a. Oster, die eine Diskrepanz zwischen der Form des Stücks und der heroischen Ethik veranschlagt und in *Horace* »eine sich beständig potenzierende Destabilisierung« erblickt (Patricia Oster: »Que vouliez-vous qu'il fit contre trois? Qu'il mourût.« Ethos und Form in den Tragödien Corneilles, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider [Hg.]: *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2014, S. 247–267, hier S. 258).

Verbrechen anstiften und drohe »jede bürgerliche Ordnung auf[zu]lösen«,⁴⁰ so versucht das Corneille'sche Drama mit der Herstellung einer klaren kausalen Relation zwischen Kampf und Verbrechen exakt diese Gefahr zu umgehen. Es schiebt das Machiavelli'sche Argument auf der Figurenebene Valère unter. Dabei kommt es aber nicht etwa zu einer Vermischung von Kampf und Verbrechen. Vielmehr lässt das Drama beide über die Rede des Königs in die Teleologie einer Gründungsbewegung ein, die retrospektiv auf den Helden zwar angewiesen bleibt, die ihn zugleich aber vollständig domestiziert. Philosophischen Theoriemodellen in der Nachfolge Hegels, die den Helden als prinzipiell vorstaatliche, durchaus aber staatsstiftende Figur begreifen, ist vom klassischen Drama her denn auch mit einer gewissen Skepsis zu begegnen. Denn es sind die Könige, die den Helden eine solche Position auferlegen.⁴¹

Eine kultische Dimension wird dem Helden in *Horace* zum Schluss verweigert. Zu Objekten einer kultischen Verehrung avancieren allerdings die von ihm ermordete Camille und ihr toter Geliebter Curiace. Den Schluss der souveränen Rede wie des gesamten Dramas bildet der Ausblick auf ein gemeinsames Grab, in dem Camille und Curiace bestattet werden sollen: »Je veux qu'un même jour témoin de leurs deux morts / En un même tombeau voie enfermer leurs corps.« (V. 1781f.) Nicht ein hingerichteter Heros, sondern die beiden Liebenden werden auf diese Art zu den vollgültigen Gründungsopfern des Stücks. Ihr Grab ist es, das das Off befriedet, ja mit der Aussicht auf ihr gemeinsames Grab verwandelt der König das Off in einen einzigen Friedhof. An die Stelle von Krieg und Bürgerkrieg tritt eine Pilgerstätte, an der mit den Gründungsopfern auch der neuen souveränen Herrschaft gehuldigt werden kann, die diese Stätte eingerichtet hat.

Nun weist der König in seinen letzten Versen gleich zweimal auf den »même jour« (V. 1779; 1781) hin, der Camille und Curiace das Leben gekostet hat. Dies ist ein deutlicher poetologischer Hinweis auf die Einheit der Zeit, die das Stück mustergültig einhält und die es in der Einheit der Handlung auflöst. Auch und gerade der »Tag« erweist sich hier weniger als eine temporale, denn

40 Niccolò Machiavelli: *Discorsi*. Gedanken über Politik und Staatsführung. Deutsche Gesamtausgabe übersetzt, eingeleitet und erläutert von Rudolf Zorn mit einem Geleitwort von Herfried Münkler. 3. Aufl, Stuttgart 2007, S. 79.

41 »So treten z.B. die griechischen Heroen in einem vorgesetzlichen Zeitalter auf oder werden selber Stifter von Staaten, so daß Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte von ihnen ausgehen und sich als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt, verwirklichen.« (Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke 3. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 244). Vgl. zu einer stark auf Hegel fußenden Kulturgeschichte des Heldens in der Moderne grundlegend Josef Früchtel: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt a.M. 2004.

als eine teleologische Größe. Schließlich erlaubt es der Hinweis dem König einmal mehr, eine notwendige Verbindung zwischen dem Kampf und der Ermordung Camilles herzustellen, die jenes Grab auf Dauer stellt und beglaubigt, den der »Tag« des Dramas inauguriert. Die »action double« wird hier wiederum insofern zu einer »action doublée«, als das Grab den Zusammenhang beider Handlungen emblematisch versinnbildlicht. Es begräbt das Spektakel und alle heroischen Verbrechen. Der »Tag« ist somit ein Ausdruck nicht etwa von Flüchtigkeit, vielmehr birgt er das Versprechen einer vom Drama vollzogenen Gründung, die politische Stabilität auch über das Drama hinaus verspricht. Das klassische Drama ist die Form, die die von ihr favorisierte Souveränität begründet. Staatsgründung und Dramengründung bilden eine Einheit. Während bei Livius das gesamte Spektakel kaum Folgen zeitigt – es heißt, der Friede zwischen Rom und Alba habe »nicht lange [ge]dauert« (L, 85) –, greift der wiederholte Hinweis auf den »Tag« poetologisch hier ein letztes Mal die Opposition zwischen Drama und Spektakel auf. Das Drama verleiht Kampf und Spektakel der Teleologie einer Handlung ein, die deren politische Unbeherrschbarkeit neutralisiert und sie in einen dramatischen Gründungsakt überführt.

Wenn auf die Schlussverse des Königs der Applaus des Publikums des Stücks folgt, gibt sich das Ende des Dramas darüber hinaus noch einmal deutlich als Umkehr des vierten Akts zu erkennen. Jenen »Applaus«, den Camille dem *Helden* nach dem Kampf verweigert hatte, können Bühnenpersonal wie Publikum nun der rechtlichen wie imaginationspolitischen Generosität des (besser gesagt: *ihres*) Königs entgegenbringen.⁴² Der Applaus wird zur Akklamation des Souveräns und des von (s)einem »esprit bien fait« sowohl gegründeten wie von diesem retrospektiv auch bereits zeugenden *Dramas*. Jener Triumph, der dem heroischen Sieger verweigert worden war, geht in vollem Umfang über auf den König und sein Drama.⁴³

42 Auf diese Art wird m.E. aber weder imaginär noch »faktisch« die Überschreitung der Schwelle zwischen Bühne und Zuschauerraum oder zwischen König und Zuschauern avisiert. Vgl. dagegen die Lektüre v.a. Merlin-Kajmans zu dem ebenfalls mit einem souveränen Gnadenakt endenden Stück *Cinna* (1641), den die Autorin im Sinn einer Vereinigung von Publikum und Dramenbühne als »épiphanie« und als »totalité mystique« zu fassen versucht (Merlin-Kajman: *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, S. 288–305, hier S. 300).

43 Wenn Juliane Vogel die Tragödie grundsätzlich als »anti-triumphalistische Gattung« untersucht, würde ein Stück wie *Horace* trotz des abschließenden Triumphs des Souveräns gegen diesen Befund nicht unbedingt verstoßen. Dies allerdings nicht, weil – wie etwa bei Aischylos, Shakespeare oder Kleist – der Triumph ausbliebe, sondern weil das Stück über den souveränen Gnadenakt und folglich über den Triumph die Tragödie zu suspendieren scheint. Freilich hängt eine derartige Einschätzung maßgeblich von der für sie in Anschlag gebrachten Tragödienkonzeption ab (vgl. Juliane Vogel: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Leiden/Boston u.a. 2018,

Vor diesem Hintergrund ist es signifikant, dass Corneille in der an Richelieu gerichteten Widmung von *Horace* den den französischen Absolutismus maßgeblich vorantreibenden Kardinal als idealen Zuschauer der eigenen Stücke betrachtet. Dem Gesicht Richelieus habe er während der Aufführung seiner Stücke jeweils »ablesen« können (»lisant sur son visage«)⁴⁴, was an diesen »bon« oder »mauvais« gemacht gewesen sei; und vom Gesichtsausdruck Richelieus habe er auf die »unumstößlichen Regeln« (»règles infaillibles«) der Dramenkunst zu schließen versucht. Den »applaudissement du Public« verdanke er nichts anderem als der eigenen Hermeneutik des Richelieu'schen Gesichts. In seinem Widmungsbrief antizipiert und verkehrt Corneille folglich die zentrale Befürchtung seiner Horace-Figur hinsichtlich des Spektakels. Während der alte Horace einen Zuschauer imaginiert hatte, der anderen Zuschauern zuschaut und dadurch das Spektakel als Spektakel jederzeit zu sprengen droht, wird das eigene Zuschauen des Zuschauers Richelieu im Theatersaal zum Fundament des Dramas als Drama.⁴⁵ Fluchtpunkt dieses Prozesses ist aber unweigerlich eine Zentralisierung der anderen Zuschauerblicke in Richtung ausschließlich der Dramenbühne, die auf eine Akklamation der sich hier zentralisierenden Machtinstantz sowohl zuläuft als sie von dieser auch »immer schon« abhängt.

hierzu v.a. S. 203–240). Vgl. zu einer tragödienpoetologischen Lektüre des Stücks unter dem Rückgriff auf Walter Benjamin Claude Haas: *The Dramaturgy of Sovereignty and the Performance of Mourning. The Case of Corneilles Horace*. In: *Yale French Studies* 124 (2013), S. 121–134; vgl. zum Ausfall des Tragischen bei Corneille nach wie vor Jacques Maurens: *La tragédie sans tragique. Le néostoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris 1966. Tragische Corneille-Lektüren pflegen bezeichnenderweise einen wenig konturierten (anthropologisch oder metaphysisch ausgerichteten) Begriff sowohl des Tragischen als auch der Tragödie. Vgl. stellvertretend für viele andere Michel Prigent: *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*. 2. Aufl., Paris 1998, insbes. S. 137; vgl. zu einer Lektüre des *Cid* als »pseudo-tragedy« unter dem Aspekt dramaturgischer Motivation Lionel Abel: *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, New York 2003, S. 36–45, hier S. 43.

44 Pierre Corneille: *A Monseigneur, Monseigneur le Cardinal Duc de Richelieu*. In: Ders.: *Horace*, S. 833–835, hier S. 834.

45 In der Widmung liegt eine subtile Ironie insofern, als sich Corneille hier bestenfalls an sein eigenes Wunschbild des Kardinals adressieren kann. Dieser hatte wenig Gefallen an seinem *Cid*-Drama von 1636 gefunden und (wahrscheinlich) die berüchtigte *Querelle du Cid* hinter den Kulissen zumindest mitangestoßen. Vgl. zu diesen Zusammenhängen die eingehende Untersuchung der Widmung bei David Clarke: *Pierre Corneille. Poetics and Political Drama under Louis XIII.*, Cambridge 1992, S. 67–75. Dennoch kann es m.E. keinem Zweifel unterliegen, dass *Horace* ein Konzept der Staatsräson propagiert, für das Richelieu in letzter Instanz das politische Vorbild darstellt. Insofern ist der absolutistischen Lektüre Coutons, die in der Bestätigung Richelieus die wesentliche Bedeutung dieses Stücks erblickt, nach wie vor zuzustimmen (vgl. Couton: *Notice*, S. 1548).

Bei aller Ausrichtung auf den König und bei aller Neutralisierung und Depotenzierung des Heroischen *im* klassischen Drama bleibt dieses bei Corneille zumindest auf struktureller Ebene eine streng heroische Form. Es bejaht eine Ordnung, die es auch hätte verneinen können. Sollte es mit und neben einem anders gelagerten Bühnengeschmack nicht doch vielleicht diese Brisanz gewesen sein, die einen Richelieu zuverlässig davon abhielt, seinerseits zum vorbehaltlosen Bewunderer der Corneille'schen Klassik zu werden?⁴⁶ So oder so: An Corneilles Ermächtigung des klassischen Dramas wird keiner seiner Nachfolger mehr anschließen. Aber er hinterlässt der Tradition eine ›heroische‹ Bürde, über die sie nie wieder ganz hinwegsehen kann.

46 Freilich muss dies der Spekulation überlassen bleiben. Richelieus Einschätzung Corneilles ist über weite Strecken undurchsichtig. Vgl. Couton: Richelieu et le théâtre, insbes. S. 19–25.

4 Dramen aus dem Off: Volk und Bühne bei Jean Racine

4.1 Einleitung

Racine und Corneille wurden und werden von Öffentlichkeit, Kritik und Forschung in der Regel als große Antipoden betrachtet. Als eine Art Gründungslegende dieser Überzeugung wird bis heute gern tradiert, dass Corneille von Racines 1669 uraufgeführtem Stück *Britannicus* wenig angetan war und sich sogar an einer handfesten Intrige zu dessen Verunglimpfung beteiligte.¹ Die verständlichen (und durchaus wechselseitigen) Vorbehalte und Aversionen dürften in dem speziellen Fall von *Britannicus* nicht zuletzt auf das Genre der ›Römertragödie‹ zurückzuführen sein, musste Corneille sich hier doch unmittelbar, und im Übrigen auch sehr zu Recht, in seiner ureigenen Domäne angegriffen wähnen. Schließlich hatte er seine legitimations- und gründungs-politischen Interessen seit *Horace* (1640) und *Cinna* (1641) immer wieder anhand römischer Stoffe durchgespielt.

Umso erstaunlicher scheint, dass zwischen Corneille und Racine bis heute oft weniger politische als allgemeine thematische Differenzen veranschlagt werden. Ausgehend von der enormen Rolle, die der Liebeshandlung bei Racine zukommt, hat man seine Stücke fast schon gebetsmühlenartig als inhaltliche Demontage der bekannten Tragödiendefinition Corneilles anzupreisen versucht. War Corneille der Auffassung, die »Würde« der Tragödie verlange nach einer Art »Staatsinteresse« und nach der Darstellung solcher »Leidenschaften, die edler und männlicher seien als die Liebe«, ² wurde die Leistung Racines in einer Umkehr exakt dieser Vorstellung von ›Würde‹ erblickt. Es sei in seinen

¹ Die genaueste theaterhistorische Aufarbeitung der entsprechenden Zusammenhänge liefert Georges Forestier: Jean Racine, Paris 2006, S. 370–373; vgl. den konzisen Überblick über die Gegenüberstellung Corneilles und Racines in rezeptionshistorischer Perspektive bei Mariane Bury: Aux origines du parallèle Corneille-Racine: une question de temps, in: Gilles Declercq/Michèle Rosellini (Hg.): Jean Racine 1699–1999, Paris 2003, S. 703–717; vgl. zu eher dramaturgisch interessierten Gegenüberstellungen von Racine und Corneille auch die älteren Monografien von H[enry] T[homas] Barnwell: The Tragic Drama of Corneille and Racine. An Old Parallel Revisited, Oxford 1982 und Gordon Pocock: Corneille and Racine. Problems of Tragic Form, Cambridge 1973.

² Die viel zitierte Definition lautet im Original: »Sa [la tragédie, C.H.] dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition et la vengeance; et veut donner à craindre des malheurs plus grands, que la perte d'une maîtresse.« (Pierre Corneille: Les trois discours sur le poème

Dramen nicht mehr der Staat, der die ›Würde‹ der Tragödie garantiere, sondern die Liebe.³ Eher implizit hatte eine angebliche Vormacht der Leidenschaften in der Rezeption häufig auch die vermeintliche ›Modernität‹ Racines zu tragen, zumindest wenn diese anthropologisch (und nicht etwa politisch) fundiert wurde.⁴ V.a. die neuere Forschung wendete die inhaltlichen Unterschiede zwischen beiden Dramenmodellen gelegentlich dramaturgisch. Als repräsentativ erweist sich das Urteil des wohl bekanntesten zeitgenössischen Racine-Forschers Georges Forestier,⁵ der zur dramaturgischen Anlage etwa von *Phèdre* anmerkt: »der politische Konflikt steht zwar am Ursprung des Liebeskonflikts, aber nur um von diesem verdoppelt und dann sogar subvertiert zu werden.«⁶

Parallel und quer zu solchen Überlegungen wurde die Überzeugung einer Prädominanz der Liebesdramaturgie über die politische Dramaturgie bei Racine in den letzten Jahrzehnten verschiedentlich jedoch auch in Zweifel gezogen. So wies François-Xavier Cuche 1994 darauf hin, dass der angeblich allein um die Schilderung der Leidenschaften bemühte Racine vielleicht der einzige Dramenautor seiner Zeit gewesen sei, der fast immer Königinnen oder Könige als Hauptfiguren seiner Stücke auserkoren habe.⁷ Tatsächlich gehen Liebe und

dramatique, in: Ders.: *Œuvres complètes III, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, Paris 1987, Bd. 3, S. 115–190, hier S. 124).

3 Vgl. stellvertretend für zahlreiche weitere Deutungen Wolfgang Matzat: Racines Liebestragödie, in: Volker C. Dörr/Helmut J. Schneider (Hg.): *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*, Bielefeld 2006, S. 39–58; Franziska Sick: *Dramaturgie et tragique de l'amour dans le théâtre de Racine*, in: *Œuvres & Critiques* 24 (1999), H. 1, *Présences de Racine*, S. 75–94.

4 Vgl. etwa Karlheinz Stierle: Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil, in: Ders./Fritz Nies (Hg.): *Französische Klassik. Theorie – Literatur – Malerei*, München 1985, S. 81–133, hierzu insbes. S. 100–112.

5 Forestier hat Racine u.a. eine umfangreiche Biografie gewidmet und die neuere Pléiade-Ausgabe seiner Werke besorgt. Vgl. Forestier: *Jean Racine*; vgl. *Jean Racine: Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999.

6 »[...] c'est le conflit politique qui est posé à l'origine du conflit passionnel, mais pour se voir doublé puis subverti par lui.« (Georges Forestier: *Phèdre et Hippolyte*. Notice, in: *Jean Racine: Œuvres complètes I. Théâtre, Poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999, S. 1611–1639, hier S. 1630 u. S. 1633). Vgl. zu meiner Kritik an dieser These im Hinblick auf *Phèdre* Kap. 7.5.2.

7 F. Xavier Cuche: *Racine et l'État moderne: Genèse de la tragédie*, in: Emmanuel Jacquot (Hg.): *Théâtre et création*, Paris 1994, S. 75–86, hier S. 77. Wichtig in diesem Kontext war auch die Monografie Vialas, die Racine vor dem zeithistorischen Hintergrund seiner Stücke analysierte. Vgl. Alain Viala: *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris 1990. Auffällig bleibt, dass genuin politische Interessen an Racine bis in die 1990er-Jahre hinein oft außerhalb der akademischen Literaturwissenschaft formuliert wurden. Zu nennen ist in erster Linie Jean-Marie Apostolides: *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1985, S. 90–131; vgl. zu einem immer noch lesenswerten Überblick über die Spaltung der Forschung angesichts des ›politischen‹ Racine Pierre

Staat in den Dramen Racines eine unheilvolle und oft auch unauflösbare *Liaison* ein. In diesem Sinn sollte bereits die viel zitierte doppelte mathematische Gleichung verstanden werden, in der Roland Barthes Racines Stücke hatte kondensiert sehen wollen: »A a tout pouvoir sur B. A aime B, qui ne l'aime pas.«⁸ Über diesen formalistischen Minimalgriff, der sich für die meisten Racine-Dramen übrigens als erstaunlich belastbar erweist, werden die Machthaber wegen ihrer unglücklichen Leidenschaften oft als ganz und gar Ohnmächtige präsentiert.⁹

Anders als Barthes meinen mochte, bilden die Leidenschaften aber weniger den *Ursprung* als vielmehr bloß den *Ausdruck* der erwähnten Ohnmacht. Das lässt sich an der dramaturgischen Entwicklung vieler Stücke Racines deutlich ablesen. In der Regel ist es keineswegs die Liebeshandlung, die die politische Handlung untergräbt oder dominiert. Es verhält sich exakt umgekehrt: Die Oberhand gewinnt im Lauf der Dramen oft die politische Handlung.

Damit soll nicht gesagt sein, dass Racine Corneille näherstünde als allgemein angenommen. Ganz im Gegenteil attackiert sein Drama dessen Werk weit heftiger und weit systematischer, als es auf den ersten Blick scheint und als es die Prominenz bestimmter zeitgenössischer Theateranekdoten suggeriert. Racines Dramen müssen tatsächlich als eine »stumme oder offene, durchaus aber kontinuierliche Konfrontation mit Corneille begriffen werden.«¹⁰ Seinen Hauptangriffspunkt bildet dabei mitnichten die Staatsthematik als solche, sondern deren spezifisch legitimationspolitischer Zuschnitt. Es sind vornehmlich die heroisch-souveräne Dramaturgie und die poetologische Imagination der Corneille'schen Dramen Bühne, die Racine in immer neuen Anläufen unterspült.

Auffällig ist zunächst, dass Racine Corneilles Arbeitsteilung zwischen heroischen und souveränen Figuren nicht aufgreift oder fortsetzt. Die Königinnen und Könige, die die Hauptfiguren seiner Stücke darstellen, werden oft mit dezidiert heroischen Attributen oder auch mit heroischen Vorgeschichten versehen. Ebenso treten ihnen andere heroische (wie souveräne) Figuren gegenüber. An die Stelle von stabilen Differenzen tritt eine unkonturierte Gemengelage.

Ronzeaud: Racine et la politique: la perplexité de la critique, in: *Œuvres & Critiques* 24 (1999), H. 1, S. 136–158.

8 »A hat die ganze Macht über B. A liebt B, der ihn (oder sie) seinerseits nicht liebt.« (Roland Barthes: *Sur Racine*, Paris 1963, S. 29).

9 Dabei ist das Spektrum natürlich reicher als es die Gleichung will, v.a. unter kulturgeschichtlichem Gesichtspunkt. Vgl. etwa zur Bedeutung der Galanterie und der Pastorale für die Racine'schen Liebeskonstellationen Volker Schröder: *La tragédie du sang d'Auguste. Politique et intertextualité dans Britannicus*, Tübingen 1999, S. 205–254.

10 Charles Mazouer: *Le Théâtre français de l'âge classique. L'apogée du classicisme*, Paris 2010, S. 395. Leider tragen Mazouers Deutungen der einzelnen Dramen seiner Einsicht kaum Rechnung.

Heroismus und Souveränität kristallisieren sich nie als zwei unterschiedliche Möglichkeiten des Politischen heraus, von denen eine favorisiert wird, sondern bleiben auch und gerade dramaturgisch ineinander verkeilt. Von hier aus erschließt sich oft überhaupt erst die Funktion der Liebeshandlung. Diese bildet nicht nur eine Art Kleister, der Helden und Könige affektiv ununterscheidbar macht, sondern erniedrigt sie im Zuge dessen auch konsequent. Es ist Racine nicht um die Depotenzierung heroischer Figuren durch souveräne zu tun, sondern um eine konsequente Demontage beider.

Dass sich sein gesamtes Werk des von Corneille etablierten dramaturgischen Griffs einer heroischen Unterwerfung mittels souveräner Begnadigungsakte entledigt, dürfte dabei nicht zuletzt theologisch motiviert sein. Racine stand der jansenistischen Gnadenkonzeption nahe. Diese zehrte maßgeblich von der Prädestinationslehre des Augustinus und hielt an der Überzeugung einer völligen Unverfügbarkeit der göttlichen Gnade strikt fest. Einen säkularisierten Rechtsakt wie die – nach dem Muster der göttlichen Gnade gebildete – Begnadigung konnte der Jansenismus aus dem Grund vermutlich von vornherein nicht anerkennen.¹¹ Obwohl der entsprechende Rechtsakt auch bei Corneille unverfügbar bleibt, verrät er doch zuverlässig ein politisches Kalkül, das von der Dramaturgie seiner Stücke gestützt wird.

Das Ausstehen dieses rechtspolitischen Mechanismus führt bei Racine aber nicht zu einer neuen Selbstbehauptung des Helden. Wenn Paul Bénichou das Kapitel über die Maximen La Rochefoucaulds in seinem erstmals 1948 erschienenen und bis heute viel zitierten Buch über die französische Moralistik des 17. Jahrhunderts mit »La démolition du héros« überschreibt, so hat er damit die Heroismus-Darstellung auch Racines auf den Begriff gebracht.¹² Da sie ihrer Leidenschaften kaum Herr oder Frau werden, zerstören die Helden und Heldinnen Racines ihre heroischen Eigenschaften geradezu eigenmächtig. Und in dem Maße, wie sie als Souveräne fungieren, führen sie über ihre unglückliche Liebe stets auch ihre tendenzielle Machtlosigkeit vor Augen. Ihre Affekte

11 Soweit ich sehe, hat dieses Problem in der umfangreichen Forschung zum Jansenismus bei Racine keine Beachtung gefunden. Vgl. unter marxistischem Gesichtspunkt nach wie vor Lucien Goldmann: *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1955; vgl. unter dem Rückgriff auf Blumenbergs Neuzeit-Konzeption Marie-Florine Bruneau: *Racine. Le jansénisme et la modernité*, Paris 1986; vgl. mit Bezug auf die Herrschaftsdarstellung Pierre Zoberman: *Ethics, Politics, and Metaphysics: Representations of Power in Racine's Theatre*, in: Roland W. Tobin (Hg.): *Racine et/ou le classicisme*, Tübingen 2001, S. 369–388; vgl. zu möglichen Parallelen zwischen Jansenismus und Existenzphilosophie vor dem Hintergrund einer *Phèdre*-Lektüre Simon Chrichtley: *I Want to Die, I Hate My Life – Phaedra's Malaise*, in: Rita Felski (Hg.): *Rethinking Tragedy*, Baltimore 2008, S. 170–195.

12 Paul Bénichou: *Morales du grand siècle*, Paris 1997, S. 128.

lassen ihnen den eigenen Staat zusätzlich, nicht aber ausschließlich oder ursprünglich entgleiten.

Somit gewinnen nicht zuletzt die weiblichen Figuren eine Bedeutung, die sie bei Corneille – abgesehen vielleicht von Rodogune, Camille und von Emilie in *Cinna* – in der Regel nicht gekannt hatten. Im Drama Corneilles verkörperten die Frauen nicht selten eine Art heroische Archaik, während die Dramen selbst sich der Darstellung von deren Überwindung vonseiten *beider* Geschlechter zu verschreiben suchten. Wollte man Racines Dramen im Gegenzug mit einem einzigen Satz charakterisieren, ließe sich am besten vielleicht sagen, dass sie (so gut wie) nie irgendetwas überwinden. Das Ausgeliefertsein an die eigenen nicht zu kalmierenden Leidenschaften bildet in diesem Zusammenhang ein wichtiges Strukturmoment, und zumindest in der (Selbst-)Demütigung herrscht bei Racine denn auch Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau.¹³ Formal bestätigt wird diese oft über die berüchtigten szenischen Symmetrien, die seine Stücke charakterisieren. Man denke etwa an die bekannten Doppelungen der Liebesgeständnisse in der *Phèdre*, die auch geschlechtlich paritätisch angelegt werden. Die Geständnisse werden *von* Frauen und Männern (*Phèdre* und *Hippolyte*) *zu* Frauen und Männern (*Cenone* und *Théramène*) gesprochen.

Wie bereits angedeutet, erschöpft sich eine ›démolition‹ von Heroismus *und* Souveränität nicht in der Leidenschaftsdarstellung. *Auf* der Bühne mag dies verschiedentlich so aussehen, aber die politische Entwicklung läuft bei Racine vornehmlich *hinter* der Bühne ab. Hatte das Drama Corneilles – das Musterbeispiel hierfür bleibt *Horace* – alles darangesetzt, sein eigenes Off politisch wie dramaturgisch in den Griff zu bekommen, so bleibt es bei Racine ein diffuses Geschehen im Off, das Szene und Dramaturgie unablässig heimsucht. Die erwähnten Selbstdemütigungen der liebenden Figuren bilden lediglich den sichtbaren Ableger einer Selbstdemütigung der klassischen Dramenbühne, die nun zusehends von ihrem eigenen Off aus in Bedrängnis gerät.

13 Seit der viel zitierten Studie Starobinskis zu Auge und Blick wurden die für Racine charakteristischen Gefühle der Demütigung und der Scham immer wieder anhand der Ökonomie eines von den Figuren permanent antizipierten Zuschauerblicks beschrieben und analysiert. In einer solchen hatte Starobinski den wesentlichen Unterschied auch bereits zwischen Corneille und Racine ausgemacht. Während der Held Corneilles sich den Blicken der anderen aussetze, damit er selbst der eigenen Größe vollends gewahr werde, impliziere der Blick bei Racine »nicht den Ruhm, sondern die Scham.« (Jean Starobinski: *L'œil vivant*. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal. Édition augmentée, Paris 1999 [1961], S. 75). Vgl. zum Verhältnis von Scham und Blick in Racines *Phèdre* auch Claudia Benthien: *Tribunal der Blicke*. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 83–103; vgl. zur Bedeutung der Frauenfiguren bei Racine Marie-Odile Sweetser: *Les femmes dans la vie et l'œuvre de Racine*, in: *Œuvres & Critiques* 24 (1999), H. 1, S. 193–215.

Auf diese Art und Weise lässt das Drama Racines die gesamte politische Legitimationsthematik Corneilles leerlaufen. Sicher wird in seinen Stücken unablässig über Legitimation gestritten und einige Figuren mögen den Zuschauern vor dem Hintergrund der rechtshistorischen Diskurse ihrer Zeit legitimer vorkommen als andere. *Dramaturgisch* schlagen sich die Stücke aber in den seltensten Fällen auf eine bestimmte Seite. Wo das Drama Corneilles politische Herrschaft mittels einer heroisch-souveränen Konfliktlinie so verhalten wie beharrlich zu gründen versucht, stellt das Drama Racines die Unbegründbarkeit jeder politischen Ordnung aus. Im Hinter- und im Untergrund seiner Dramen wird jede Ordnung torpediert. Abgesehen von den großen Ausnahmen v.a. der *Bérénice* und der *Phèdre* steht am Ende der Stücke Racines in der Regel kein Staat, sondern ein Blutbad.¹⁴ Dieses Blutbad setzt sein Drama aber ganz gezielt an die Stelle, an der bei Corneille noch der (neu) konstituierte oder konsolidierte Staat gestanden hatte. Es ist die souveräne Finalstruktur des Corneille-Dramas, auf die die Stücke Racines in der Regel strikt negativ bezogen bleiben.

Wenn etwa *Andromaque* in dem gleichnamigen Stück von 1667 den eigenen Sohn ihrer Vertrauten Céphise gegenüber an zentraler Stelle als »Rest des Blutes von Hektor« bezeichnet,¹⁵ ist dies mit Blick auf Corneille eine poetologisch sinnfällige Wendung. Tatsächlich sinkt dessen Drama bei Racine zu einer politischen Konkursmasse, zu einer Art heroisch-souveränen »Resterampe« herab. Was Corneille mühsam und behutsam auseinandergehalten hatte – König und Held –, führt Racine mit der bloßen Erwähnung Hektors unmittelbar zusammen. Schließlich war dieser Thronanwärter und herausragender Heros in einem. Nach dem Untergang Trojas kann Hektors Sohn Astyanax aber mehr und anderes als der »Rest« eines Helden und Herrschers gar nicht mehr sein. Und dieser »Rest« bildet das Zentrum des Racine'schen Dramas. In ihm darf folglich nicht der Versuch einer Neukonfiguration oder einer staatstragenden Synthese von Held und König erblickt werden. Racine lässt beide Figuren keinen Bund und keine Einheit eingehen, sondern überführt sie in ein groß angelegtes Einerlei. Hinter der legendären Formstrenge seiner Dramen lauert das

14 Auf den Sonderfall der *Phèdre* wird später im Rahmen des letzten Goethe-Kapitels einzugehen sein, da das Stück einen bedeutenden Prätext für *Die natürliche Tochter* darstellt. Vgl. zu einer szenisch und dramaturgisch interessierten souveränitätspolitischen Lektüre von *Bérénice* grundlegend Ethel Matala de Mazza: Die leere Kammer. Zur Exposition in Racines *Bérénice*, in: Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, Freiburg. Br. 2012, S. 277–297.

15 »Il [Astyanax, C.H.] est du sang d'Hector, mais il en est le reste.« (Racine: *Andromaque*. Tragédie, in: Ders.: *Œuvres complètes*, S. 193–298, hier S. 237, V. 1126). Ich zitiere das Drama im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Angabe der Verszahlen im laufenden Text.

Amorphe, das permanent vom Off auf die Bühne überzugreifen droht. Auch wenn die klassische Regelpoetik einer solchen Gefahr zuverlässig einen Riegel vorschiebt, lassen sich die Mächte im Off bei Racine dramaturgisch doch nicht kanalisieren und setzen die gesamte Handlung seiner Dramen erheblich unter Druck.¹⁶ Statthalter des Amorphen sind vornehmlich nicht die Leidenschaften. Es ist das im Off verbleibende Volk.

Während sich das Volk bei Corneille einen Helden »wählt«, der zur Gefahr für den amtierenden Souverän werden kann und der »Wille« das Volks somit allenfalls indirekt Eingang in eine heroisch-souveräne Dramaturgie findet, die den Helden am Ende neutralisiert haben wird, bleibt das Volk im Racine'schen Off eine blinde gewaltbereite Masse. Es lässt sich von Helden und Königen zeitweilig manipulieren, es figuriert sich aber nicht zuverlässig, geschweige denn dauerhaft in diesen. *Ex negativo* bleiben Heroismus und Souveränität als privilegierte Imaginationen des Politischen dadurch bestehen. Sie sind das, was eine Kanalisierung der Macht bei Racine stets aufs Neue verfehlt. In letzter Instanz wird das Corneille'sche Drama von Racine auf diese Weise der politischen Naivität überführt. Die Lösungen, die Corneille angeboten, und die Gründungsspiele, die seine Dramaturgie durchexerziert hatte, laufen am Politischen genauso konsequent vorbei wie am klassischen Drama selbst. Dieses verliert bei Racine jeden Grund.

Wenn das Volk bisher nicht als der eigentliche »Akteur« des Racine'schen Dramas erkannt wurde, liegt das neben einem tendenziellen Desinteresse an Fragen der immanenten Bühnenimagination und der Politik an einem verkürzten Verständnis der Regelpoetik und v.a. der Ständeklausel. Die Klausel mag »niederer« Figuren den Bühnenzutritt untersagen, aber damit sind diese noch lange nicht aus dem Horizont eines Dramas verbannt.¹⁷ Die Norm- und Regelpoetik wird bis heute fast ausschließlich in ihren reduktionistischen und repressiven Zügen betrachtet.¹⁸ Unter diesem Gesichtspunkt mögen dann radikale Liebeshandlungen als der letzte Schrei dramaturgischer Innovation er-

16 Auch theaterwissenschaftlich orientierte Untersuchungen zur Racine'schen Bühne haben die Bedeutung des Off bisher nicht hinreichend beleuchtet. Maskell etwa interessiert sich für das Off ausschließlich im Rahmen der Auftritte und Abgänge der Figuren (vgl. David Maskell: *Racine. A Theatrical Reading*, Oxford 1991, S. 44–60).

17 Dies hat am genauesten Nelson in einem älterem und bis heute kaum rezipierten Aufsatz gezeigt. Vgl. Mary Beth Nelson: *Racine's Invisible Crowds*, in: *Papers on Seventeenth Century Literature* 12 (1979/80), S. 67–77.

18 Als repräsentativ erweist sich das Urteil von Klotz, der zur Ständeklausel apodiktisch festhält: »Einseitig sind die Personen des geschlossenen Dramas gestaltet. Gerade so viel wird von ihnen sichtbar, als für ihre bestimmte Stellung im Ganzen des Dramas und für ihren Bezug zum übergeordneten Konflikt von Belang ist.« (Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 14. Aufl., München 1999, S. 59f).

scheinen. Verbote können aber sehr unterschiedlich genutzt und durchaus produktiv gemacht werden. Dies hatte Corneille bereits gezeigt. In dem Maße, wie er alle Normen, alle Beschränkungen und alle Verbote in seinen ureigenen defätistischen Dienst zu zwingen vermag, übertrifft ihn Racine hierbei um ein Vielfaches. Auch bei Racine sind es folglich nicht die Regelverstöße, sondern die Regelbefolgungen, die ins Zentrum seines Dramas führen.

Goethes und Schillers Dramen lassen für diese Zusammenhänge einen luzideren Blick erkennen als weite Teile einer romanistischen wie germanistischen Forschung. Da in erster Linie Goethe sich in seinen eigenen klassischen Stücken mit einzelnen Werken Racines – dies gilt v.a. für *Iphigénie* und *Phèdre* – sehr genau auseinandergesetzt hat, werden diese erst im Rahmen der entsprechenden Goethe-Kapitel analysiert. Im Folgenden gilt es also weniger, einzelne Racine'sche Dramen zu untersuchen, als ein dramaturgisches und bühnenpoetologisches Modell vorzustellen. Dass dieses von Racine unterschiedlich genutzt wurde, versteht sich.

4.2 Volkssicht und Volksdarstellung: Zur klassischen Imagination der Dramenbühne

In den Tragödien der französischen Klassik herrscht [...] die schärfste Abschließung der tragischen Personen und des tragischen Vorgangs nach unten; schon aus der nächsten Umgebung des Fürsten werden nur wenige, für die Handlung unentbehrliche Figuren ausgewählt, Minister oder Vertrauenspersonen, und alles übrige ist »on«.¹⁹

Diese denkwürdigen Sätze aus Erich Auerbachs *Mimesis* erweisen sich in dem Maße als aufschlussreich für ein politisches Verständnis Racines, wie sie an seinen Dramen tendenziell vorbeilaufen. Für ein bis heute gängiges Missverständnis der gesamten *tragédie classique* sind sie jedoch symptomatisch. Natürlich betreten bei Racine »das« Volk oder auch nur ausgewählte Repräsentanten des Volks kaum jemals die Bühne.

Vom Volk als von einer anonymen Masse ist in den Dramen Racines allerdings erstaunlich oft und viel die Rede, und zwar nicht nur dort, wo explizit der Begriff »Peuple« oder eben das von Auerbach genannte »on« ins Spiel gebracht wird. Auffällig ist vielmehr, dass in den meisten Stücken Volk und Heer eine

¹⁹ Erich Auerbach: *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 9. Aufl., Tübingen/Basel 1994 [1946], S. 360.

Einheit bilden. Wenn in *Andromaque* etwa unablässig von »les Grecs« (V. 89 u.ö.) gesprochen wird, sind damit zunächst die von Oreste in Epirus befehligten griechischen Truppen gemeint. Diese sinnieren nach wie vor auf Rache für ihre blutigen Verluste in Troja und fordern als eine Art Sühneopfer die Auslieferung des Sohnes von Hektor. V.a. in *Iphigénie* ist in einem vergleichbaren Sinn metonymisch häufig von »le Camp«, also vom Lager,²⁰ die Rede, und hier ist es das Opfer Iphigenies, das das Lager fordert, um überhaupt erst einmal nach Troja zu kommen. Zwischen »Camp«, »Peuple« oder »Armée« – wie zwischen dem »Peuple« von Epirus, Troja und Griechenland – wird begrifflich kaum differenziert, und auffällig ist nicht zuletzt, dass all diese Begriffe in der Regel mit Majuskel geschrieben werden. Mitunter können auch die Bürger Athens, und sogar exponierte Vertreter der Polis, als ›Volk‹ firmieren.²¹ Als Volk gilt gleichsam alles, was keinen Namen hat und was nicht auf der Bühne erscheinen darf. In diesem Sinn sind die bei Racine obligaten Vertrauten oder Berater der Herrscher streng genommen *nicht* Bestandteil des Volks.²² Das Volk bleibt unfigurierbar.

Es setzt Handelnden und Herrschenden und es setzt v.a. deren Drama genau deshalb jedoch unablässig zu. Dass es als politische Größe ernst genommen wird, zeigt sich bereits daran, dass die Souveräne sich oft strategisch auf die Macht des Volks berufen, indem sie ihren eigenen Willen als den der Menge auszugeben versuchen. Diese Strategie ist riskant, denn das Volk lässt sich zwar leicht manipulieren, bleibt in seinem Begehren jedoch volatil. Die vom Volk ausgehende Bedrohung fußt wesentlich darauf, dass es sich in seinen Aktivitäten als inkalkulabel erweist und in erster Linie als sicherheitspolitische Ka-

20 Jean Racine: *Iphigénie*, in: Ders.: *Œuvres complètes*, S. 695–813, hier S. 729, V. 803 u.ö. Ich zitiere das Drama im Folgenden nach dieser Angabe im laufenden Text.

21 Dies hat am genauesten Schiller erkannt, der in seiner *Phèdre*-Übersetzung Wendungen wie »Chefs d'Athènes« u. dgl. konsequent mit »Volk« wiedergibt (Friedrich Schiller: *Phädra*, in: Ders.: *Übersetzungen und Bearbeitungen*, hg. v. Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a.M. 1995, S. 613–673, hier S. 639, V. 774).

22 Vgl. dagegen v.a. die Überlegungen Declercqs zur ›Öffentlichkeit‹ bei Racine, die in meinen Augen erstens einen zu modernen Volksbegriff veranschlagen und zweitens keine hinreichende Sensibilität für die immanente Medialität der Bühne erkennen lassen (Gilles Declercq: *Une voix doxale: l'opinion publique dans les tragédies de Racine*, in: *XVII^e siècle 182* [1994], H. 1, S. 105–120, hierzu S. 107). Beides lässt sich auch gegen das Racine-Kapitel von Beise einwenden, wenn er mit Blick auf *Athalie* von der »Würde des Volks, sein[em] Recht auf politische Teilhabe, seine[m] Anspruch auf ein gutes Leben und seine[r] Fähigkeit als Subjekt der Geschichte aufzutreten« spricht (Arnd Beise: *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Berlin/New York 2010, S. 104). Letztlich führt die Ständeklausel dazu, dass das Volk in der frühneuzeitlichen Tragödie zwangsläufig eine – zudem buchstäblich – undifferenzierte Masse bleibt, für andere Gattungen wie die Komödie oder den Schelmenroman gilt das selbstverständlich nicht. Vgl. grundlegend Roman Widder: *Pöbel, Poet und Publikum. Figuren arbeitender Armut in der Frühen Neuzeit*, Konstanz 2020.

tastrophe in Augenschein genommen wird. Die quasi ›natürlichen‹ oder ›normalen‹ Manifestationsformen des Volks sind Aufruhr, Krieg und Bürgerkrieg. V.a. die unablässig drohenden Bürgerkriege werden vom Racine'schen Drama in keinen souverän-heroischen Pakt im Sinne Corneilles, geschweige denn in einen Staatsvertrag im Sinne der politischen Theorie eines Thomas Hobbes überführt. Ein Leviathan, der das Grauen sogenannter Naturzustände beenden oder auch nur in Schach halten könnte, liegt gänzlich außerhalb der politischen Imaginationen des Racine'schen Theaters.

Damit bleibt Racines Sicht des Volks gleichwohl eine typisch frühneuzeitliche. Dem politischen Diskurs zur Zeit Ludwig XIV. galt das Volk größtenteils als eine »masse obtuse et facile à duper«.²³ Selbstverständlich beschränkt sich diese Sicht weder auf Frankreich noch auf das *siècle classique*, und sie kommt auch in anderen und früheren Dramen zum Zug. Man denke nur an die Organisation der großen Massenverblödung von Antonius in Shakespeares *Julius Caesar* oder an ähnliche Konstellationen aus *Coriolanus*.

Auf der Ebene der Darstellung beschreitet das Racine'sche Drama indes andere Wege: Indem es dem Volk die Bühne, anders als Shakespeare, konsequent verweigert und es das Volk dem Blick der Zuschauer kategorisch entzieht, lässt Racine die Macht der Massen nur umso größer und beklemmender erscheinen. Und hier liegt trotz einer scheinbaren Affinität auch der Hauptunterschied zum klassischen Drama Corneilles. Zwar betritt das Volk auch bei Corneille nicht die Bühne, und auch bei ihm ist sein Einfluss auf das politische Geschehen innerhalb der einzelnen Dramen nicht von der Hand zu weisen. Bei Corneille finden die Regungen des Volks im Verlauf der Stücke aber Eingang in die dramaturgische Entwicklung. Die Begeisterungstürme, die Helden wie der Cid auslösen, werden vom König sorgfältig in Rechnung gestellt und im Rahmen der finalen Machtergreifung und *Machtaufteilung* berücksichtigt.

Racines Machthabern hingegen gelingt es fast nie, das Volk im Lauf der Stücke unter Kontrolle zu bringen. Auch die Helden binden imaginär zumindest auf Dauer keine vom Volk ausströmende Energie. Deshalb entsteht bei Racine fortwährend der Eindruck einer regelechten Prädominanz des Off über die dramaturgische Entwicklung. Oft genug sind es nämlich die blinden Massen im Off, die das gesamte Geschehen bis zum Schluss – und in Form von Ausblicken verschiedentlich sogar weit über den Schluss hinaus – zu bestimmen vermögen. Für die vom Volk immer wieder geforderten Blutbäder oder Opfer bedeutet dies, dass sie am Ende der Dramen nicht als Gründungsoffer eines neuen Staates erscheinen können (wie etwa in *Horace*), sondern dass sie buch-

23 Pierre Ronzeaud: *Peuple et représentation sous le règne de Louis XIV*, Aix-en-Provence 1988, S. 23.

stäblich grundlos bleiben. Sie leiten keine Institutionalisierung von Gewalt in die Wege, sondern stellen lediglich deren ungehobelten Ausdruck dar.²⁴

Dabei geht Racine in seiner Eskamotierung des Volks von der Bühne denkbar weit; so weit, dass er Volk und Heer selbst im Off nicht vernehmbar werden lässt. Wenn Bettine Menke in einer systematischen bühnenphänomenologischen Studie darauf hinweist, dass zwischen Backstage und Off nicht zuletzt akustisch differenziert werden sollte, weil das Off mitunter über Geräusche als Bestandteil der diegetischen Welt eines Stücks erscheint, verweigert Racine dem Volk nicht nur die Bühne, sondern auch jede Verlautbarung im Off.²⁵ Bemerkenswert ist das v.a. aus dem Grund, dass das Volk in der Figurenrede immer wieder als *lärmende* Menge imaginiert wird. Lärm, Aufruhr und Krieg bilden im Drama Racines eine unauflösbare Einheit. »Tumulte«, »cris« und »bruit« sind die im Rahmen der Erwähnung von Volk und Armee am häufigsten fallenden Worte des Racine'schen Theaters.²⁶

Nun dürfte es für die Zuschauerinnen und Zuschauer kaum einen unheimlicheren Lärm geben als den, den sie gar nicht hören, auf dessen bedrohliche Intensität auf der Bühne dennoch unablässig referiert wird. Racine errichtet zwischen Off und Bühne eine zwar undurchlässige, dadurch aber gänzlich überspannt wirkende Scheidewand. Dies erkennt man auch daran, dass es in seinen Stücken kaum je eine Mauerschau gibt. Der akustischen Unvernehmbarkeit des Off entspricht eine zwischen Off und Bühne etablierte Sichtbarriere, die den gehemmten Blick von Figuren und Zuschauern verbindet. Die doppelte Grenze zwischen Off und Bühne depotenziert aber nicht etwa das Off, sondern steigert im Gegenteil den Eindruck einer aus diesem unablässig drohenden Belagerung der Bühne selbst. Wenn Armin Schäfer das Off des barocken Trauerspiels im Verhältnis zur Bühne in zwei unterschiedliche räumliche Ausprägungen unterteilt – die des »Nebenan« und die des »Anderswo« –, dann ist mit Blick auf Racine festzustellen, dass sich sein Off unabhängig von konkreten Orten jederzeit in ein bedrückendes und undifferenziertes »Nebenan« verwandeln kann.²⁷ Alle Gefahren lauern in unmittelbarer Nähe der Bühne, ein »Anderswo« sieht diese überhaupt nicht vor.

24 Vgl. hierzu grundlegend Chihaia, der das Problem am klarsten akzentuiert hat, dabei die Opferproblematik m.E. aber zu stark in der Liebeshandlung verankert (Matei Chihaia: *Institution und Transgression. Inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines*, Tübingen 2002).

25 Vgl. Bettine Menke: *On/Off*, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014, S. 180–188, hier S. 183.

26 Vgl. zum »bruit« exzessiv etwa Racine: *Iphigénie*, V. 174, 180 u. ö.

27 Armin Schäfer: *Nachrichten aus dem Off. Zum Auftritt im barocken Trauerspiel*, in: Vogel/Wild (Hg.): *Auftreten*, S. 216–232, hier S. 216f.

Das (wenn man so will) *sichtbare* Pendant dieser Tendenz bildet jener fortwährende Dämmerzustand, dem Racine sein Bühnen grundsätzlich aussetzt und dem das Fehlen jeder »perspektivischen Tiefenillusion« der historischen Bühne im Hôtel de Bourgogne zugutekam, auf der viele seiner Dramen aufgeführt wurden. In den Worten Juliane Vogels: »Damit ist eine vollständige Inversion höfischer Bühnenverhältnisse eingeleitet, die alle Darstellungsebenen der Tragödie affiziert. Ihren Anordnungen nach ist sie als eine Negation jener repräsentativen Öffentlichkeit angelegt, die von den großen und kleinen Entrées des Hofes bestimmt wurde.«²⁸

Diese Dimensionen erhalten m.E. aber erst dadurch eine enorme Wucht, dass sie dramaturgisch nicht aufgefangen werden. Volk und Off bleiben bei Racine gänzlich amorphe und politisch unkanalisierbare Größen, die für die gesamten Verwicklungen der Stücke vielfach bedeutender sind als die auftretenden Figuren und die undurchsichtige Anlage der Szenerie selbst. Schon hinsichtlich des Lärms gelingen Racine solche Suggestionen mit einem Kunstgriff, den er zunächst der französischen Sprache verdankt, deren Bedeutungsnuancen er trotz (oder wegen) seines minimalistischen Vokabulars mit ungeheurer Akribie nachspürt.²⁹ Denn das Wort ›bruit‹ bedeutet im Französischen bekanntlich

28 Juliane Vogel: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Leiden/Boston u.a. 2018, S. 64f. Vgl. zur historischen Bühnenpraxis Racines auch Hans-Thies Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin 2013, S. 329. Bereits Barthes hatte für die Trennlinie zwischen Bühne und Außen suggestive Wendungen gefunden: »Ainsi la ligne qui sépare la tragédie de sa néagation est mince, presque abstraite; il s'agit d'une *limite* au sens rituel du terme: la tragédie est à la fois prison et protection contre l'impur, contre tout ce qui n'est pas elle-même.« (Barthes: Sur Racine, S. 11). Barthes irrte allerdings, wenn er den eigentlichen Machtraum bei Racine in jener Kammer vermutete, zu der die Bühne als *Anti-Chambre* (lediglich) hinführe, denn das eigentliche Zentrum liegt m.E. außerhalb des Palasts. Vgl. an Barthes (kritisch) anschließend Matala de Mazza: Die leere Kammer; Romain Jobez: Krieg um die Paläste. Die poetologische Befriedung der Bühne und unterschwellige Konflikte im französischen Theater des 17. Jahrhunderts, in: Michael Auer/Claude Haas (Hg.): Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike, Stuttgart 2018, S. 65–81, hierzu v.a. S. 72–77; vgl. zu der bei Racine von einem »hinterszenischen Raum« ausgehenden »Bedrohung« auch Matzat, der diese allerdings rein auf die Liebeshandlung hin überdenkt (Wolfgang Matzat: Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik, München 1982, S. 166).

29 Vgl. nach wie vor Jean-Gabriel Cahen: Le vocabulaire de Racine, Paris 2011 [1946]; vgl. Charles Bernet: Le vocabulaire des tragédies de Jean Racine. Analyse statistique, Genf/Paris 1983. Bernet konnte das traditionelle Bild von Racines sehr geringem Wortschatz zwar etwas relativieren, mit 2941 Wörtern und 333 Eigennamen dürfte Racines Vokabular dennoch unweigerlich zu den kleinsten der Weltliteratur gehören. Vgl. Michael Hawcroft: Le langage racinien, in: Œuvres & Critiques 24 (1999), H. 1, S. 49–74, zu den exakten Zahlen S. 60–64.

nicht nur ›Geräusch‹ oder ›Lärm‹, sondern auch ›Gerücht‹. Und es sind tatsächlich oft Gerüchte, anhand derer das Volk in der Figurenrede alludiert wird, v.a. wenn die Machthaber solche streuen, um den eigenen Willen durchzusetzen. Indem das Französische zwischen Gerücht und Lärm nicht stabil differenziert, verweist das Gerücht zumindest indirekt stets auch auf den ungehörten Lärm im Off. Der ›bruit‹ im Off droht den ›bruit‹ auf der Bühne immer schon zu vereinnahmen und jeder (noch so) potenziellen höfischen Kontrolle zu entziehen.

Damit ist das Gerücht bei Racine nicht einfach ein politisches Machtinstrument, über das ein Herrscher, ein Beamtenapparat oder ein Beraterstab (mehr oder weniger souverän) verfügen könnte. Auch geht es primär nicht in nachrichtentechnischen Dimensionen auf.³⁰ Seine Medialität ist wesentlich basaler: Die Erwähnung des ›bruit‹ erinnert an die Trennlinie zwischen Bühne und Off und lässt diese zugleich als zutiefst porös erscheinen; und zwar paradoxerweise, *indem* sie diese Trennlinie gleichsam nachzieht und festigt. Das Drama Racines hat immer schon so viel Lärm geschluckt, dass es den Eindruck erweckt, vor lauter Ruhe zu platzen. Die viel beachtete Metapher der ›klassischen Dämpfung‹, mit der Leo Spitzer das Racine'sche Theater wiederholt zu charakterisieren versuchte, trifft sein Werk folglich genauer und v.a. wörtlicher als Spitzer selbst ahnen mochte.³¹ Denn die ›Dämpfung‹ charakterisiert nicht allein Racines sprachliche Techniken einer Depotenzierung alles Eruptiven und Grausigen. Es sind die schalldichten Mauern zwischen Bühne und Off, die jeden Auftritt und jede Äußerung der Racine'schen Figuren immer schon ›gedämpft‹ haben.³²

Aufgrund dieser Eigenarten setzt Racine seine dramatische Sprache und die spezifische Medialität seiner Bühne einer beinahe schon grotesk anmutenden Spannung aus. Denn der sehr regelmäßige Alexandriner mit seiner stabilen Zäsur und der bei Racine obligate Paarreim reden gegen einen indistinkten Lärm an, der auf der Bühne selbst ungehört bleibt, der die dramatische Entwicklung aber wesentlich beherrscht und das klassische Drama samt seiner elaborierten Sprache insgeheim als Budenzauber vorführt.³³ Für diese Diskrepanz geben

30 Dies würde das Gerücht bei Racine vom Gerücht im Drama des deutschen Barock grundlegend unterscheiden. Vgl. hierzu Albrecht Koschorke: Das Volk als Gerücht: Zur Labilität souveräner Herrschaft im Barockdrama, in: Jürgen Brokoff/Jürgen Fohrmann u.a. (Hg.): Die Kommunikation der Gerüchte, Göttingen 2008, S. 68–78.

31 Vgl. Leo Spitzer: Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: Ders.: Romanische Stil- und Literaturstudien, Marburg a. L. 1931, S. 135–268. Vgl. dazu auch Kap. 7.5.2.

32 Für Fragen der Bühnenmedialität ließ Spitzer genauso wenig Sensibilität erkennen wie eine rhetorikgeschichtliche Kritik an seinen Analysen. Vgl. v.a. Klaus W. Hempfer: Spitzers ›klassische Dämpfung‹. Ein ›klassisches‹ Mißverständnis der Affektrhetorik, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.): Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag, Heidelberg 2014, S. 317–336.

33 Dass die sehr elaborierte Forschung zu Metrik, Reim und Deklamation bei Racine bisher keinerlei politische Interessen zu formulieren wusste, ist denn auch nicht weiter

Racines Stücke ein ganz eigenes poetologisches Gespür zu erkennen. Über ihre prominente Metaphorik der Ordnung und der Distinktion etwa weisen sie unablässig auf die Kluft zwischen Volk und Dramaturgie, zwischen Off und Dramenbühne hin. Nicht zufällig wird die erwähnte Metaphorik denn auch wiederholt akustisch zugeschnitten.

Bereits das Drama Corneilles hatte das Volk wesentlich als eine »murrende« Masse imaginiert. Davon, dass man die beiden feindlich sich gegenüberstehenden Lager hätte »murren hören«, war etwa in *Horace* an zentraler Stelle die Rede.³⁴ Racine übernimmt und steigert diese Semantik. So spricht Oreste gleich in der Eingangsszene von *Andromaque* davon, dass sich Pyrrhus als Herrscher enormen Verwerfungen vonseiten des griechischen Volks ausgesetzt sieht: »J'entends de tous côtés qu'on menace Pyrrhus. / Toute la Grèce éclate en murmures confus.« (V. 67f.)³⁵ Dass Oreste das »Murren« ausdrücklich als »konfus« bezeichnet, ist eine poetologisch sinnfällig Wendung. Denn die Dramenverse Racines sind schon aufgrund ihrer rigiden Differenzen, Variationen und Wiederholungen nichts weniger als »konfus«. Seine Sprache steht dem »konfusen Murren« damit aber nicht allein kontrastiv gegenüber. Wichtig ist vielmehr, dass Racines Dramen ein Off imaginieren, an dem ihre Sprache und ihre Ordnung vorbeilaufen. Die Distinktionen des Alexandriners können gegen die Konfusionen des Murrens schlechterdings nichts ausrichten und behaupten sich in einer Strenge, die politisch am Ende nicht das Mindeste bewirkt haben wird. Dass in den zitierten Versen Orestes »confus« auf »Pyrrhus« reimt und der Paarreim wegen der nur einmaligen Betonung des Konsonanten (bei »Pyrrhus«) nicht ganz so sauber ausfällt, wie es in Racines Reimpraxis die Regel ist, bildet gleichsam das Maximum dessen, was sein Versbau an Angleichung an das »Murren« überhaupt zulassen kann. Das heißt aber gerade nicht, dass dieses »Murren« harmlos bleiben und allenfalls einmal einen Reim verwackeln lassen könnte. Seine Übermacht behauptet sich gerade dadurch, dass es sich der Bühnensprache nicht assimilieren lässt.³⁶

Racines Figuren kommen wiederholt ausdrücklich auf Fragen der »Ordnung« zu sprechen, mit Blick auf Off und Volk dann bezeichnenderweise auch auf deren Gegenpart, die »Unordnung«. Eine feste und sehr oft wiederkehrende

erstaunlich. Denn mehr und anderes als eine kategoriale Diskrepanz oder Kluft lässt sich zwischen den beiden Ebenen kaum konstatieren. Vgl. Valérie Baudouin: *Mètre et rythmes du vers classique*. Corneille et Racine, Paris 2002.

34 Vgl. Kap. 3.1.

35 »Ich höre von allen Seiten, dass Pyrrhus bedroht wird. / Ganz Griechenland bricht in konfuses Murren aus.«

36 Vgl. zu den (im Einzelnen durchaus strittigen) Funktionen des Reims in der *tragédie classique* den exzellenten Überblick bei Baudouin: *Mètre et rythmes du vers classique*, S. 77–150.

Formel in diesem Kontext bildet die »désordre extrême«. Kontext und Wiederholung der Wendung erlauben nicht zuletzt einen Hinweis auf das Verhältnis von Liebeshandlung und politischer Handlung. In der bereits erwähnten ersten Szene von *Andromaque* folgt wenige Verse nach der Erwähnung der »murmures confus« die einer »désordre extrême« (V. 121), wenn auch nicht aus dem Mund Orestes, sondern aus dem seines Freundes und Begleiters Pylades. Der Ausdruck bezieht sich hier allerdings noch gar nicht ausdrücklich auf die politischen Geschehnisse, sondern auf das Herz des Königs Pyrrhus, das sich seiner Geliebten Hermione und seiner Gefangenen Andromaque gegenüber als sehr unstat erweise. Dabei greift Pylades zur Charakterisierung von Pyrrhus bereits ausdrücklich auf politisches Vokabular zurück, wenn er davon spricht, man habe ihn sich den eigenen »Gesetzen« trotz seiner inneren Unruhe doch oft wieder »fügen« sehen (V. 115f.).³⁷ Im fünften Akt taucht die Wendung in einer Rede Hermiones wieder auf, wenn sie auf die Vereitelung ihrer geplanten Heirat mit Pyrrhus zu sprechen kommt: »Je ne choisirais point dans ce désordre extrême. / Tout me sera Pyrrhus, fût-ce Oreste lui-même.« (V. 1497f.).³⁸ Diesmal bezeichnet die »désordre extrême« keine erotische Verwirrung in politischer Metaphorik, vielmehr sind Leidenschaften und Politik hier endgültig ununterscheidbar geworden. Die »désordre extrême« verschlingt alle Unterscheidungen zwischen Liebe und Politik und findet ihren passgenauen Ausdruck in jenem Massaker, mit dem das Stück dann tatsächlich endet. »Bruit« und »murmures confus« werden das letzte Wort (gehabt) haben.

»Murmures confus« und »désordre extrême« benennen zugleich aber extreme Gegenpole des Racine'schen Dramas: Gegenpole seines Verses, seines Reims und seiner sorgfältigen Akt- und Szenenanlage gleichermaßen. All diese Phänomene zeichnen sich nicht durch »Unordnung«, sondern, einer überaus treffenden Wendung Hans-Thies Lehmanns zufolge, durch einen »Exzeß an Ordnung selbst« aus.³⁹ Nur wird dieser Exzess gegen das vom Drama selbst imaginierte Bühnennorm nie etwas bewirken. Die Ordnung bleibt in ihren Exzessen gratis.

Wenn der zu Beginn dieses Unterkapitels zitierte Erich Auerbach davon gesprochen hatte, dass bei Racine »die schärfste Abschließung der tragischen Personen und des tragischen Vorgangs nach unten [herrsche]«, hat er folglich zweierlei nicht bedacht. Erstens nämlich ist diese »schärfste Abschließung« keine feststehende Tatsache, die Racine einfach vorfindet, sondern selbst ein

37 »Hermione elle-même a vu plus de cent fois / Cet Amant irrité revenir sous ses lois.« (V. 115f.)

38 »Ich werde in dieser extremen Unordnung keine Wahl treffen / Alles wird mir Pyrrhus sein, und sei es [nur] Orest.«

39 Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, S. 343.

»Vorgang«, den seine Dramen in ihren eigenen Voraussetzungen und Implikationen immer wieder neu ausspielen. Zweitens ist es Auerbachs eigene Metaphorik, die ihm ein genaueres Verständnis dieser »Abschließung« versperrt. Wirksam wird sie bei Racine nämlich keineswegs einfach, geschweige denn eindeutig, »nach unten«. Die Metapher ist bezüglich der hierarchischen Vorstellungen von Politik und »Gesellschaft« im Frankreich des 17. Jahrhunderts (und weit darüber hinaus) so berechtigt wie banal. Gerade deshalb verstellt sie den Blick auf die Position des Volks im Umfeld der Racine'schen Bühnenimagination gerade dort, wo sie beim Wort genommen wird. Das Volk ist nämlich weder »unten« noch »hinten«, noch lässt es sich überhaupt in ein konkret bestimmbares Verhältnis zur Szene setzen. Das Volk ist gleichsam überall dort, wo keine Bühne ist, und dies steigert zusätzlich den Eindruck von deren Fragilität in dem sie umgebenden Raum.⁴⁰

Der kargen und in der Regel auch requisitenfreien Dramenbühne steht ein überdimensioniertes Off gegenüber, das der Bühne aus allen Richtungen und von allen Seiten aus zusetzt. Es ist die Rigidität, mit der die Dramen die Abschottung des eigenen Bühnenraums durchführen, die die Labilität exakt dieser Abschottung vorführt.

Auch dies hatte sich den beiden Versen Orestes über das »Murren« der Griechen bereits ablesen lassen, schließlich hatte dieser davon gesprochen, dass das Volk Pyrrhus »de tous côtés« (»von allen Seiten«) bedrohte. Solche und ähnliche Wendungen durchziehen sämtliche Stücke Racines. Oft beschränkt sich der vom Volk ausgehende Druck nicht auf die »Seiten« im konkreten Sinne von Bühneneingängen als offenen Flanken. Am Ende von *Britannicus* etwa heißt es, das Volke »fliege von überall« (»vole de toutes parts«) auf die Bühne, um die geflüchtete Junie vor dem grausamen Nero zu retten.⁴¹ In diesem Akt darf freilich keinerlei für das Volk etwa charakteristisches Schutzbedürfnis, geschweige denn ein gegen den Tyrannen gerichteter emanzipatorischer Akt oder dergleichen vermutet werden.⁴² Dafür hat sich das Volk das ganze Stück hindurch als viel zu manipulierbar, zugleich aber auch als unberechenbar erwiesen. So fällt zum Schluss die Rettung Junies auch mit dem brutalen Lynchmord von Neros

⁴⁰ Sofern dieses Problem in der Forschung überhaupt bemerkt wurde, gelangte seine Konturierung über Verlegenheitsfloskeln kaum hinaus. Zu der im Off sich abspielenden Hochzeit in *Andromaque* etwa schreibt Cavallin: »la cérémonie nuptiale se déroule derrière la scène – derrière la scène ou au-dessus – dans un espace fantasmatique.« (Cavallin: *Le tragédie spéculative de Racine*, S. 126).

⁴¹ Jean Racine: *Britannicus*, in: Ders.: *Œuvres complètes* S. 369–445, hier S. 438, V. 1760. Ich zitiere das Drama im Folgenden nach dieser Ausgabe unter der Angabe von Verszahlen im laufenden Text.

⁴² Vgl. dagegen v.a. die bekannte Deutung Goldmanns, der aus marxistischer Perspektive zu diesem Ergebnis kommt (Goldmann, *Le dieu caché*, S. 370).

Berater Narcisse in eins, wie die Vertraute Agrippinas berichtet. Das Volk wird im Drama Racines ausgesperrt, und es droht doch dessen Bühnen unablässig zu stürmen und zu sprengen.

Die rigide Umsetzung der Ständeklausel macht die Racine'sche Dramenbühne zu einem *panic room*, der für die kurze Dauer der Dramenhandlung eine fragile Sicherheit verheißt. Die Einheit des Ortes steht dabei nie im Dienst der Stabilisierung einer politischen Ordnung, sondern verleiht den gesamten Stücken einen zutiefst beklemmenden Grundzug.⁴³ Das Volk bleibt im Œuvre Racines eine strikt negative Kraft, die jede institutionalisierte Form von Politik in den Abgrund zu reißen droht. Es sind wesentlich die Imagination des Volks und das spezifische Verhältnis von Dramaturgie und Off, die gut hundert Jahre nach ihrer Entstehung v. a. in Deutschland eine neue Attraktivität der Racine'schen Dramen angesichts der Französischen Revolution bewirken. Das scheint naheliegend, weil Racine spätestens seit dem Aufkommen der *Terreur* zwei komplementäre Bedürfnisse stillen konnte. Zum einen ließ sich eine epochale Bedeutung der Revolution anhand einer allein auf Blutbäder sich kaprizierenden Sicht des Volks leugnen. Die Revolution stellte unter diesem Gesichtspunkt kein einmaliges und gänzlich neues Ereignis dar, sondern fügte sich ein in eine politische Tradition des Bürgerkriegsdenkens. Zum anderen und v. a. aber ließ sich Racines Radikalität gut im gepflegt umzäunten Bereich seiner Dramenklassik verorten und hier auch belassen. Denn die Imagination des Volks als einer amorphen und unfigurierbaren Masse war von Racine so akkurat gegen die Fundamente der eigenen Bühnenkunst entworfen worden, dass sie letztlich doch als deren ureigener Effekt erscheinen konnte. Als das Andere einer klassischen ›Ordnung‹ behielt das Volk eine rein ästhetische Funktion, die den Blick auf eine neue historische Wirkmacht des Volks zumindest sporadisch zu verstellen erlaubte. Mit der Einsicht just in die Radikalität Racines ließ sich eine Radikalität des zeitgenössischen politischen Geschehens hervorragend überblenden. Daneben bot sich freilich noch eine dritte Möglichkeit des Umgangs mit Racine an: Man brauchte nur das Off zu befrieden, um dem klassischen Drama jede politische Spannung zu nehmen und es förmlich zu sedieren. Wie sich noch herausstellen wird, beherrschte in erster Linie Goethe gleich alle drei Spielarten einer entsprechenden Anverwandlung Racines.

43 Vgl. dagegen Niderst, der meint, die Realisierung der Einheit des Ortes habe Racine verschiedentlich »gehemmt« (»gêné«). (Alain Niderst: *Racine et la tragédie classique*, Paris 1995 [1978], S. 21).

4.3 Kein Platz für Oreste: Die Bluthochzeit in *Andromaque*

Während die Ständeklausel zuverlässig dafür sorgt, dass das Volk der Bühne fernbleibt – und die Dramen zugleich den enormen Druck vorführen, den das für ebendiese Bühne bedeutet –, kann von einem entsprechenden Ausschluss des Volks auf der Ebene der Handlung keine Rede sein. Anders als die Stücke Corneilles, die ihre dramaturgische Entwicklung als einen geregelten Übergang (auch) vom Willen des Volks in eine politische Ordnung ausweisen, ist es bei Racine maßgeblich das Volk, das die Bildung einer stabilen Ordnung torpediert. Seine Stücke führen nicht die dramaturgische Domestizierung ihres eigenen Off vor Augen, sondern stellen fortwährend den Antagonismus gerade von Off und Dramaturgie aus. Dieser Antagonismus potenziert allerdings die vom Volk ausgehende Bedrohung; keineswegs ist er dazu angetan, sie in Schach zu halten.

Diese Zusammenhänge zeigen sich v.a. an den Schnittstellen, an denen das Volk die Liebeshandlung durchkreuzt und an denen diese in eine politische Handlung umzuschlagen beginnt. Am Bild des Leidenschaftsdichters Racine kann folglich nur festhalten, wer die Funktion sowohl des Volks als auch der immanenten Bühnenimagination seines Dramas erkennt.⁴⁴ Offenkundig wird dies in der 1667 uraufgeführten Tragödie *Andromaque*, die unter werkchronologischem Gesichtspunkt gemeinhin als das erste Meisterstück Racines gilt.⁴⁵ *Andromaque* ist, wie im Übrigen auch *Iphigénie* (1674), ein veritables Belagerungsstück, das maßgeblich um einen Opfervollzug kreist. In *Iphigénie* kann von einem Belagerungsstück sogar wörtlich gesprochen werden, insofern das Drama tatsächlich im Lagerzelt Agamemnons spielt. Über die konsequente Amalgamierung der Begriffe »Peuple«, »Armée« und »Camp« droht das Lager – und folglich die Bühne – nun aber selbst permanent belagert zu werden, wenn sich die Opferpolitik des Herrschers mit der seiner Armee oder anderer Figuren nicht länger deckt.

Ganz ähnlich gestaltet sich die Ausgangslage in *Andromaque*. Unter der Führung Orestes ist die griechische Armee nach Epirus gelangt, wo Pyrrhus, der Sohn des Achilles, herrscht und wo *Andromaque*, die Witwe Hektors, und

44 Der hier vorgeschlagenen Lektüre diametral entgegen steht diejenige von Niderst, der anmerkt: »La politique – la pièce le signifie clairement – n'est pas une activité sérieuse; elle donne simplement un masque et un arsenal d'arguments à des hommes égoïstes et passionnés.« (Niderst: Racine et la tragédie classique, S. 66.)

45 Eingefleischte Racine-Anhänger gehen dabei natürlich noch weiter. Tobin etwa hält fest: »The date 17 November 1667 is one of the signal moments in the history of world theatre because *Andromaque* premiered on that date and changed the conception of tragedy.« (Ronald W. Tobin: Jean Racine Revisited, New York 1999, S. 42).

ihr gemeinsamer Sohn Astyanax als Gefangene leben. In mehreren Anläufen fordern die Griechen die Auslieferung von Astyanax, damit das von Hektor in Troja vergossene griechische Blut gesühnt werden könne. Diese Ungeduld ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Astyanax nach dem Willen der Griechen schon vor Jahren hätte getötet werden sollen. Überlebt hatte er seinerzeit wegen einer List Andromaque, der es ursprünglich gelungen war, den Griechen ein anderes Kind unterzuschieben. Einer Herausgabe des Astyanax verweigert sich nun aber Pyrrhus, da er unglücklich in Andromaque verliebt ist, sie unbedingt heiraten will und sogar bereit scheint, Astyanax in die eigene Genealogie aufzunehmen.

Das Hochzeitsfest von Pyrrhus und Andromaque am Ende des fünften Akts schlagen die Griechen unmittelbar nach der Eheschließung blutig nieder. Aus diesem Grund kann die Hochzeit auf der Bühne nicht zur Darstellung gebracht werden. Vielmehr bleibt es Botenberichten sowohl Orestes als auch Andromaque (die anders als ihr Ehemann Pyrrhus überlebt hat) vorbehalten, das Geschehen zu vermitteln. Die letzten Szenen von *Andromaque* sind dabei insofern singulär, als sie die Trennung von Off und Bühne latent aufweichen, denn Oreste betritt tatsächlich mit einigen seiner Soldaten die Bühne. Im Gegensatz zu ihrem Anführer ergreifen diese zwar nicht das Wort, aber sie stehen zum Schluss als lebendige und paradoxe Allegorien einer Prädominanz des Off auf der Bühne und stellen dessen dramaturgische Undisziplinierbarkeit aus.

Dies ist bemerkenswert, da die gesamte Handlung um Oreste zunächst als Liebeshandlung angelegt worden war. Als solche läuft sie am Ende jedoch leer; sie wird mit einer politischen Handlung konterkariert. Genau besehen scheint die Liebeshandlung um Oreste keine andere Funktion zu besitzen, als politisch durchkreuzt zu werden. Es verhält sich nämlich nicht allein so, dass Pyrrhus unglücklich in Andromaque verliebt ist, dieser Zweierkonstellation wird eine weitere beigesellt. Oreste liebt ausgerechnet die Pyrrhus bereits versprochene Hermione, eine Tochter der Helena. Hermione liebt aber nicht etwa Oreste, sondern Pyrrhus. Zwischenzeitlich willigt Pyrrhus in eine eigene Heirat mit Hermione sogar kurz ein, um Druck auf Andromaque ausüben zu können. Andromaque wiederum fügt sich einer prospektierten Eheschließung mit Pyrrhus nur, weil sie ihrerseits den geheimen Plan hegt, sich unmittelbar nach der Zeremonie umzubringen, damit sie ihrem Sohn auf diese Art und Weise das Überleben und die potenzielle Herrschaft zu sichern vermag, ohne dem toten Hektor untreu werden zu müssen.

Dass in der Konstellation von Andromaque und Pyrrhus Liebeshandlung und politische Handlung kaum getrennt werden können, scheint evident. Schließlich ist mit der geplanten Heirat die Herrschaft in Epirus verbunden. Anders sieht es auf den ersten Blick mit dem Paar Oreste und Hermione aus.

Zwar liebt Hermione in Pyrrhus zweifellos auch (und gerade) den Machthaber, Oreste allerdings scheint sich jeder Laune Hermiones willig fügen und seine militärpolitischen Ambitionen dem eignen Begehren jederzeit unterordnen zu wollen. Umso signifikanter ist es, dass die Trennung wie die Untrennbarkeit sowohl von Liebe und Politik wie auch die zwischen Off und Dramaturgie am Ende gerade an der Oreste-Figur durchgespielt werden. Volk und Armee sind nämlich nicht allein dafür verantwortlich, dass die Eheschließung zwischen Pyrrhus und Andromaque zur Bluthochzeit wird und folglich nicht auf die Bühne gebracht werden kann. Sie sorgen auch dafür, dass sich die Liebeshandlung von Oreste und Hermione nicht realisieren lässt. Dies nicht etwa aus dem Grund, dass beide nicht zueinander finden könnten. Es sind Volk und Armee, die im Off einen rein privaten Plan Hermiones systematisch vereiteln. Volk und Armee unterspülen die Liebeshandlung und transformieren diese in eine politische Handlung.

Hermione hatte Orest gegenüber wiederholt darauf bestanden, dass Pyrrhus nicht als politisches Opfer sterben dürfe, sondern dass er ausschließlich an ihrer rein persönlichen Rache zugrunde gehen müsse. Oreste hatte von seiner Geliebten den Auftrag erhalten, dies Pyrrhus vor seinem Tod *expressis verbis* mitzuteilen. Oreste sollte Pyrrhus ermorden und ihn im Zuge dessen darauf hinweisen, dass er *nicht* dem griechischen Staat, sondern einzig und allein dem Hass Hermiones zum Opfer gefallen sei. Ausdrücklich hatte Hermione ihre Vertraute Cléone damit beauftragt, Oreste entsprechende Anweisungen zu erteilen:

Ah! Si du moins Oreste, en punissant son [Pyrrhus] crime,
Lui laissait le regret de mourir ma Victime.
Va le trouver. Dis-lui qu'il apprenne à l'Ingrat,
Qu'on l'immole à ma haine, et non pas à l'État. (V. 1273–1276)⁴⁶

Oreste war durchaus bereit, diesem Wunsch Genüge zu tun. Er scheitert aber schließlich daran, dass sich der Blutdurst der Griechen vor dem Hochzeitsaltar von Andromaque und Pyrrhus verselbstständigt. Oreste gelingt es weder, Hermiones Rachespruch aufzusagen, noch schafft er es, Pyrrhus eigenmächtig zu erschlagen. Dessen Ermordung geht in einem allgemeinen Tumult unter und kennt keinen identifizierbaren Akteur mehr. Wie Oreste Hermione berichtet,

46 »Ach, wenn wenigstens Orest Pyrrhus' Verbrechen so bestrafen könnte / Dass es ihm gelänge, ihn bedauern zu lassen, als mein alleiniges Opfer zu sterben / Finde ihn! Und sag' ihm, er möge dem Undankbaren beibringen, / dass man ihn meinem Hass und nicht dem Staat zum Opfer bringe.«

ist das Volk »ausgerastet« (V. 1550), nachdem Pyrrhus Andromaque geheiratet und Astyanax als kommenden Herrscher Trojas anerkannt hatte. Für Oreste bedeutet dies:

L'Infidèle s'est vu partout envelopper,
Et je n'ai pu trouver de place pour frapper.
Chacun se disputait la gloire de l'abattre. (V. 1551–1553)⁴⁷

Diese Verse mögen einer latenten (unfreiwilligen) Komik nicht entbehren. Ein oberster Feldherr, der nicht den Platz findet, den untreuen Geliebten der von ihm selbst Angebeteten niederstechen zu können, scheint eher ins Inventar einer Farce als in das einer Tragödie zu gehören. Dennoch verdichten sich Poetik und Politik des Racine'schen Dramas in der Rede Orestes auf gleich zwei Ebenen. Erstens zeugt sein Bericht über die Hochzeit von Andromaque und Pyrrhus davon, dass bei Racine die politische Handlung nicht von der Liebeshandlung absorbiert wird, sondern dass es sich genau umgekehrt verhält. Von einer Oberhand der Liebeshandlung könnte schließlich allenfalls dann die Rede sein, wenn Oreste Pyrrhus den tödlichen Schlag hätte versetzen und er ihm von der rein privaten Rache Hermiones hätte berichten können. Im Rückblick und unter dramenteleologischem Gesichtspunkt hat es aber den Anschein, als wäre dieses Anliegen Hermiones nur formuliert worden, damit es umso nachhaltiger torpediert werden kann.

Zweitens und v.a. aber ist es das Verhältnis von Off, Bühne und Dramaturgie, das hier in extrem komprimierter Form durchgespielt wird. Wichtig ist zunächst, dass die gesamte Hochzeit, wie bereits angedeutet, allein wegen des von Volk und Armee ausgehenden Massakers nicht auf die Bühne gebracht werden kann. Von hier aus zeigt sich die Relation von Liebe und Politik noch einmal in einem anderen Licht. Denn wäre Oreste der Vollzug einer rein persönlichen Rache Hermiones geglückt, hätte die Szene größtenteils auf der Bühne stattfinden können. Allein der Schlag selbst wäre in dem Fall dem Off vorbehalten geblieben. So hatte es auch Corneille in *Horace* mit der Ermordung Camilles gehalten. Da die Ermordung des Königs aber von der griechischen Armee ausgeht und in einem allgemeinen Blutbad endet, ist es letztlich die Ständeklausel, die der gesamten Hochzeitsdarstellung einen Riegel vorschiebt. Damit wird der Antagonismus zwischen Off und Dramaturgie zwar zementiert, zugleich aber eine Dominanz des Off über die Dramaturgie behauptet. Schließlich ist für die Tötung des Pyrrhus und für den weiteren Handlungsverlauf nicht Oreste ver-

47 »Der Untreue sah sich von überall umringt, / Und ich konnte keinen Platz finden, um zuzuschlagen. / Alle machten sich den Ruhm strittig, ihn niederzumetzeln.«

antwortlich, sondern die von ihm selbst nicht unter Kontrolle zu bringenden Truppen.

Bühne und Off werden dabei strikt spiegelverkehrt angeordnet. Während Soldaten und Volk *auf* der Bühne keinen Platz finden (sieht man von der Entourage Orestes in den beiden Schlusszenen einmal ab), findet Oreste *hinter* der Bühne keinen Platz, um Pyrrhus zu ermorden. Entscheidend für die dramaturgische Entwicklung ist aber nicht das Geschehen auf der Bühne, sondern das Geschehen im Off. Es ist nicht Oreste, es sind die anonymen Massen von Armee und Volk, die das klassische Drama Racines nachhaltig prägen.⁴⁸

Dass hier eine radikale Abkehr, oder präziser gesagt, eine radikale Verkehrung von Corneille vorliegt, zeigt sich nicht zuletzt an einer völlig neuen Funktionalisierung sowohl des Botenberichts als auch des Verhältnisses von Drama und ›Spektakel‹. Genau wie die Dreikämpfe in *Horace* wird die Hochzeit in *Andromaque* wiederholt als »spectacle« (V. 1515 u.ö.) bezeichnet. Im Gegensatz zu den Kämpfen in *Horace* läuft das »spectacle« in *Andromaque* jedoch tatsächlich aus dem Ruder. Eine tendenzielle Unversöhnbarkeit von Drama und Spektakel treibt Racine folglich auf die Spitze, *indem* er das ausufernde Spektakel über das Drama die Oberhand gewinnen lässt. Der Botenbericht von Oreste stößt in seiner mittelbaren Darstellung des »spectacle« im letzten Akt von vornherein keine Entwicklung mehr an, die politisch von ihm selbst oder von einem (letztlich beliebigen) Souverän noch einmal sanktioniert werden und das »spectacle« einhegen könnte.⁴⁹ Die Dramaturgie kann bei Racine dem »spectacle« nur noch hinterherhecheln. Das zeigt sich auch am (anti-)heroischen Subtext der Szenerie. Wenn Oreste keinen »Platz« für eine Bewährungsprobe der eigenen »gloire« findet, heißt dies, dass sich im Off auch kein Held herausbildet, der seiner dramaturgischen Institutionalisierung vonseiten eines Souveräns entgegenblicken könnte. Am Ende von *Andromaque* steht kein konsolidiertes Recht, am Ende steht die Aussicht auf neue und weitere Gemetzel.

48 Dieses politische Skandalon Racines hat die Forschung immer wieder zu neutralisieren versucht, sofern sie es überhaupt bemerkte. Cavallin etwa hält zur Bühnenorganisation im letzten Akt der *Andromaque* pathetisch fest: »Cette scénographie clivée entre un théâtre catastrophique, qui se déchaîne sous nos yeux, et un théâtre sublime, qui n'est qu'un récit rapporté, est la figure allégorique de l'anthropologie tragique qu'*Andromaque* a inauguré et qui restera celle de Racine.« (Cavallin: Le tragédie spéculative de Racine, S. 129f.). Offenbar ist Racines Perhorreszierung des Volks einem aufgeklärten Denken so unerträglich, dass sie lieber ins Anthropologische verschoben als politisch (und historisch) beim Namen genannt wird.

49 Vgl. hierzu den wertvollen Hinweis von Chihaia, der zu dem Massaker ganz richtig feststellt: »Aus dem kollektiven Mord hebt sich kein richtendes Individuum als Repräsentant einer unsichtbaren Institution hervor, wie Exupère in *Héraclius*. Im Gegenteil, Oreste, der als Anführer der Gesandtschaft alleine das Recht zu einem Urteil hätte, hält sich zurück.« (Chihaia: Institution und Transgression, S. 202).

Sinnfällig wird das nicht zuletzt in der Ankündigung einer künftigen Herrschaft Andromaque. Andromaque ist am Ende des Stücks zwar die Königin von Epirus, aber damit verbindet sich nicht ansatzweise ein Corneille'scher Gründungsakt. So lässt Pylades keinen Zweifel daran, dass die Anerkennung Andromaque als Königin ausschließlich vom Volk ausgeht: »Ils la traitent en Reine.« (V. 1632) Es sind demnach nicht Heros und Souverän, die hier mittels eines verdeckten Pakts ihre Macht untereinander aufteilen, es ist das Volk, das Andromaque eigenmächtig als Königin ausruft. Hierin darf aber einmal mehr nichts weniger erblickt werden als ein emanzipatorischer Akt. Pylades lässt keinen Zweifel daran, dass die Herrschaft von Andromaque eine Gewalt-herrschaft in der allerursprünglichsten Bedeutung dieses Wortes sein wird. Als Königin hat sich Andromaque offenbar dem Vollzug der Rache sowohl von Pyrrhus als auch von Hektor verschrieben:

Andromaque elle-même à Pyrrhus si rebelle,
 Lui rend tous les devoirs d'une Veuve fidèle,
 Commande qu'on le venge. Et peut-être qu'encore,
 Elle poursuit sur nous la vengeance d'Hector. (V. 1633–1636)⁵⁰

Diese Verse vollziehen die Verkehrung einer dramatischen Tradition, die sich bis zur *Orestie* des Aischylos zurückverfolgen lässt. War es dieser um die dramaturgische Aufbereitung eines rechtspolitischen Gründungsakts zu tun gewesen, der maßgeblich um die *Suspendierung* von Rache kreiste, so scheint am Ende von *Andromaque* die Rache nicht nur nicht kanalisiert, sie wird staatlich freigesetzt. Zwischen Dramenanfang und Dramenende hat sich politisch buchstäblich nichts getan. Zu Beginn des Stücks forderten die Griechen aus Rache das Opfer des Astyanax, am Ende stehen die Racheforderungen der neuen Königin Andromaque. Bezeichnenderweise kollabieren im Rahmen dieser Entwicklungslosigkeit basalste politische Differenzen, insbesondere die zwischen Krieg und Bürgerkrieg.⁵¹

50 »Andromaque selbst, die sich Pyrrhus gegenüber so rebellisch verhalten hatte, / Erfüllt jetzt die Pflichten einer treuen Witwe, / Befiehlt, dass man ihn rächt. Und vielleicht wird sie sogar / Noch uns selbst mit der Rache Hektors verfolgen.«

51 Dass die Opferpraxis des Dramas unablässig scheitert, da sie sich institutionell nicht auffangen lässt, wurde verschiedentlich als Ausdruck einer »*crise sacrificielle*« gedeutet (vgl. Bernhard Teuber: Die frühneuzeitliche Tragödie als Opfer auf dem Theater? Inszenierungsformen ritueller Gewalt im spanischen Barock und in der französischen Klassik, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel [Hg.]: Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München 2000, S. 79–99, hier S. 96).

Das Drama Corneilles war darum bemüht, innenpolitische Stabilität mithilfe »äußerer« Kriege durchzusetzen. Die Terminierung der Rache und die Gründung innerer Sicherheit gehen bereits im *Cid* einher mit der Identifikation zu bekriegender Feinde. Es ist die Anzettelung eines Kriegs, die dem inneren Aufruhr und den drohenden Bürgerkriegen ein Ende setzt. Eine entsprechende Aufteilung der Gewalt hatte bereits *Die Orestie* unmissverständlich propagiert. Schließlich ist es bei Aischylos Athene selbst, die am Ende nicht nur Recht spricht, sondern die die Eumeniden und die gesamte Stadt davon zu überzeugen versucht, die »blutige Aufruhr« nicht länger innerhalb der Stadtmauern zu dulden, sondern sie nach außen zu »schleudern«. Athene verbindet dies ebenfalls bereits mit genuin heroischen Versprechen:

Und siedle Ares nicht in ihrer Mitte [der Stadt, C.H.] an,
 Daß einer sich im Jähzorn wider den andern kehrt.
 Der Krieg entbrenne vor den Toren, daß in ihm
 Sich sättige die ungeheure Gier nach Ruhm.⁵²

Diese Rede Athenes antizipiert den Rat, den der König am Ende von *Le Cid* seinem Helden erteilt, und sie antizipiert eine entsprechende Konstellation in *Horace*. Bei Racine hingegen wird die Rache mittels einer Unterscheidung zwischen Innen und Außen nicht institutionalisiert, vielmehr ist es genau diese – und ist es streng genommen *jede* – politische Differenz, die in der Ankündigung der umfassenden Rachegelüste der neuen Königin unterminiert wird. Wenn Andromaque sowohl Hektor als auch den Sohn von dessen Todfeind rächen will, dann sind am Ende des Stücks die Unterschiede nicht allein zwischen Griechenland und Troja, sondern auch die zwischen Griechenland, Troja und Epirus (als ehemals griechischem Territorium) hinfällig geworden. Damit schwindet jede Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Krieg und Bürgerkrieg. Zum Schluss ist denn auch kein konsolidierter Staat in Sicht, vielmehr steht ein wahnsinnig gewordener Oreste auf der Bühne.⁵³ Die »ruisseaux

52 Aischylos: *Die Orestie*. Agamemnon. Die Totenspende. Die Eumeniden. Deutsch von Emil Staiger. Mit einem Nachwort des Übersetzers, Stuttgart 2003, S. 139.

53 In dieser personellen Aufspaltung von Rache (Andromaque) und Furor (Oreste) und der Ferne gleich beider Phänomene zu jeder Form von institutionalisiertem Recht lässt sich gleichwohl eine Art Antizipation der von Vogel für das 19. Jahrhundert systematisch aufgedeckten Dramaturgie von Furie und Gesetz erblicken. Vgl. grundlegend Juliane Vogel: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br. 2002; vgl. zum kritischen Umgang des modernen Dramas mit der *Orestie* und zur Persistenz der Rache auch Charlotte Kurbjuhn: *Grabbes Anti-Orestie? Verlaufsdynamiken der Rache in Herzog Theodor*

de sang« (V. 1672), die Oreste in seiner Schlussvision allorten fließen sieht, dürften im Sinn des Dramas bald ›Wirklichkeit‹ werden.⁵⁴

Dabei sind es nicht zuletzt die berühmten ›Mauern‹ Corneilles, die Racine mit seinen ›Blutströmen‹ flutet. Solche Ströme müssen auf der Bühne der *tragédie classique* zwar der Imagination der agierenden Figuren und der Zuschauer überantwortet bleiben, aber sie führen als solche doch unweigerlich die Fragilität jener ›Mauern‹ vor Augen, mit denen Corneille seine Bühne umgeben und auf die er sein Drama gebaut hatte. Racine lässt seine Stücke bezeichnenderweise nicht selten an genau dem Punkt enden, der bei Corneille am Ende (mehr oder weniger) glücklich überwunden wird. Denn die »ruisseaux de sang« hatten wörtlich insbesondere auch bereits im *Cid* Erwähnung gefunden. Es waren hier aber die Blutströme der Mauren, die der Cid mit seiner Armee besiegt hatte und die er in seinem großen Botenbericht über die Schlacht an zentraler Stelle ins Feld führt.⁵⁵ Geflossen waren die Blutströme, weil die Mauren wegen des Überraschungsangriffs des Cid kurzzeitig jede Orientierung, jede Disziplin und jede Unterscheidungskraft eingebüßt hatten: »Les Mores se confondent« (V. 1286). Während das Blut der Mauren am Ende den Staat neu gründet und der Pakt zwischen Heros und Souverän alle politischen und alle dramatischen Mauern neu zieht, bleibt das Drama Racines beim Ausblick auf Blutströme und Konfusionen stehen. Der Wahnsinn Orestes verschafft diesen ein medial und regelpoetisch zulässiges Ventil. Es ist folglich der Wahnsinn nicht einer einzelnen Figur, es ist der Wahnsinn schlechweg, dem alles Politische und alles Dramatische bei Racine anheimfällt. Sein Drama erweckt den Eindruck, dass die Mauern, die die eigene Bühne umgeben, über die Dauer der Stücke hinaus keinen Bestand haben.

von Gothland, in: Lothar Ehrlich/Detlev Kopp (Hg.): Grabbe-Jahrbuch 2018, Bielefeld 2019, S. 9–30.

54 Vgl. dagegen insbesondere Chihaia, der den Wahnsinn Orestes im Anschluss an Foucault als Ausstellung eines »ethischen Mangel[s]« liest, der für das defizitäre Verständnis des Wahnsinns im »âge classique« charakteristisch sei und folglich allein noch als »Überschuß der Leidenschaft aktualisiert« werden könne. In meinen Augen trifft sich der Wahnsinn Orestes mit der politischen Aussage des Stücks (Chihaia: Institution und Transgression, S. 216 u. 219); vgl. zum »tragischen Ausschluss des Wahnsinns« bei Foucault in gattungstheoretischer Zuspitzung unter dem Rückgriff auf Nietzsche Gwendolin Engels: Gattungsdiskurs und Subjekt bei Michel Foucault, Freiburg i.Br. 2013, S. 47–55, hier S. 47.

55 Vgl. Pierre Corneille: Der Cid. Französisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Hartmut Köhler, Stuttgart 1997, S. 178, V. 1291. Vgl. Kap. 2.3.

4.4 Griechenland oder Rom?

Wenn dies in einem ersten Anlauf vornehmlich an *Andromaque* gezeigt wurde, könnte man leicht auf die Idee verfallen, dass Racine mehr vom ›griechischen‹ Mythos, Corneille hingegen mehr vom ›römischen‹ Staat zehrt, dass es in letzter Instanz also doch die Wahl der Stoffe ist, die eine politische und poetologische Gegnerschaft der beiden Klassiker begründet. In der Tat hatte sich in dem Kapitel über Corneilles *Horace* gezeigt, dass die Option für Rom politisch konkret motiviert war. Bedingt dadurch, dass Rom eine Fülle unterschiedlicher Gründungslegenden aufbietet und die Herrschaftsfolge historisch flexibel gehandhabt wurde, schien die römische Antike zur Darstellung und zur Reflexion imaginärer wie institutioneller Bedingungen von Gründungspolitik prädestiniert. Wird die Abkehr Racines von Corneille also darin greifbar, dass er römisch-historische Stoffe durch griechisch-mythische ersetzt; und sollte es vornehmlich diese Verlagerung sein, die die hinter der Bühne sich abspielenden Gewaltexzesse erklärt? Dieser Eindruck wäre höchst trügerisch. Denn mit *Britannicus*, *Mithridate* und *Bérénice* hat Racine seinerseits Römertragödien vorgelegt.⁵⁶ Die unterschiedlichen Antiken haben auf das Racine'sche Drama keinen nachhaltigen Einfluss, da ihm das für deren Differenzierung unabdingbare historische Bewusstsein fehlt.⁵⁷

Bemerkenswert ist das v.a. aus dem Grund, dass im Rahmen der *Querelle des Anciens et des Modernes* auch im späten 17. Jahrhundert bereits Stimmen laut geworden waren, die nicht nur eine Verbindlichkeit der Antike gegenüber der Moderne behaupteten oder bestritten, sondern die auch bereits unterschiedliche Antiken gegeneinander zu positionieren versuchten. Mit Blick auf das Drama ist hier die Bedeutung insbesondere Charles de Saint-Évremonds hervorzuheben, der 1692 eine viel beachtete Schrift mit dem Titel *De la tragédie ancienne et moderne* vorgelegt hatte.⁵⁸ Er gehörte zu den ›Modernen‹ und verpflichtete die ›Modernen‹ gegen Griechenland ganz auf Rom. Saint-Évremond

56 Vgl. hierzu die Nummer der *Littératures classiques* 26 (1996), die sich exklusiv den *tragédies romaines* von Racine widmet, die dadurch aber den missverständlichen Eindruck erweckt, diese stellten eine Art Werkblock *sui generis* dar.

57 In den treffenden Worten Néraudaus: »L'histoire romaine fonctionne en réalité comme un mythe littéraire aussi libre d'interprétation que le mythe mythologique.« (Jean-Pierre Néraudau: Mais où sont ces Romanis que fait parler Racine?, in: *Littératures classiques* 26 [1996], S. 75–90, hier S. 89). Vgl. zu dem Problem auch Henry Phillips: Racine et l'histoire: personnage, sujet, texte, in: Marie-Claude Canova-Green/Alain Viala (Hg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen 2004, S. 37–54; Christian Delmas: *Histoire et Mythe*, in: ebd., S. 57–68; vgl. aus quellenphilologischer Perspektive Emmanuel Bury: *Les Antiquités de Racine*, in: *Œuvres & Critiques* 24 (1999), H. 1, S. 29–48.

58 Diese Schrift ist der gesamten Produktion der *tragédie classique* demnach nachträglich. Es ist mir (auch) hier und im Folgenden allerdings nicht um Einflussforschung,

verurteilt ausgiebig die in seinen Augen abergläubischen Orakel und die mythischen Grausamkeiten der griechischen Tragödie. Diese würden eine genuin »griechische« Lust an Trauer und Klage bedienen (»l'envie de se lamenter«).⁵⁹ Die in seinen Augen verheerende Wirkung der griechischen Tragödie erblickt Saint-Évremond darin, dass sie mittels der Katharsis sogar die griechischen Armeen aufgeweicht und den Untergang Athens bewirkt hätte. Sparta und Rom sieht er gegen derartige Auswüchse gefeit, denn hier sei man zu der Einsicht gelangt, der Öffentlichkeit ausschließlich Beispiele von Tugend und Standhaftigkeit (»des exemples de valeur et de fermeté«) vor Augen zu führen.⁶⁰

Nun ist es mit Blick auf strukturell vergleichbare, wenn auch bereits konsequent geschichtsphilosophische Diskurse v.a. des 19. Jahrhunderts interessant zu sehen, dass das Christentum für Saint-Évremond noch keine Antike bildet.⁶¹ Vielmehr stellt es einen – von der historischen Entwicklung selbst untangiert bleibenden – Maßstab dar, der es erlaubt, die anderen Antiken auf ihren Wert oder Unwert hin zu beurteilen. In diesem Sinne sieht Saint-Évremond »den Geist des Christentums in direkter Opposition zu dem der [griechischen] Tragödie.«⁶² Auch für Racine wäre das Christentum sicherlich keine Antike gewesen.⁶³ Genauso wenig kann es aber eine verlässliche Größe für deren eigene Binnendifferenzierung bilden. Als aufschlussreich in diesem Kontext erweist sich sein Vorwort zu *Britannicus*, in dem er ausgiebig auf die Vorzüge des

sondern um diskursive Gemengelagen im historischen *Umfeld* der *tragédie classique* zu tun.

59 Vgl. Charles de Marguetel de Saint-Denis Saint-Évremond: De la tragédie ancienne et moderne, in: Ders.: Œuvres de Saint-Évremond, hg. v. Pierre des Maizeaux, Paris 1692, Bd. 3, S. 147–162, hier S. 156. Naheliegenderweise hat man Saint-Évremond oft als Adepten Corneilles und als Gegner Racines begriffen, eine Tendenz, die die neuere Forschung mitunter kritisch einschätzt. Vgl. v.a. Forestier: Racine, S. 253–255; vgl. zur Kritik Saint-Évremonds am Frühwerk Racines und deren potenziellen Implikationen für *Andromaque* auch Cavallin: La tragédie spéculative de Racine, S. 40–44.

60 Saint-Évremond: De la tragédie, S. 155.

61 Vgl. für die deutschsprachige Dramenentwicklung hierzu grundlegend Friederike Krippner/Andrea Polaschegg/Julia Stenzel (Hg.): Die andere Antike. Altertumsfigurationen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts, Leiden/Boston 2018. Vor dem Hintergrund von Saint-Évremonds Zuschreibungen und der Entwicklung entsprechender Diskurse könnte sich ein Vergleich zwischen Saint-Évremond und Hegel als lohnend erweisen, denn Hegel lehnt das gesamte römische Theaterwesen unter den genau umgekehrten Vorzeichen ab. Vgl. hierzu Claude Haas: Die Sphinx heim nach Berlin holen. Hegels Antike(n), in: ebd., S. 25–50, hierzu v.a. S. 40–44.

62 Saint-Évremond: De la tragédie, S. 150.

63 Am Beispiel von Racines späteren Bibeldramen wäre diese These genauer zu belegen, möglicherweise aber auch zu differenzieren. Da die entsprechenden Stücke zum klassischen Werk in Spannung stehen, fallen sie aus dem Gegenstandsbereich der vorliegenden Studie heraus.

eigenen Bühnenwerks zu sprechen kommt. Über die idealen Theaterzuschauer heißt es hier:

Car, pour me servir de la pensée d'un Ancien, voilà les véritables spectateurs que nous devons nous proposer, et nous devons sans cesse nous demander: Que diraient Homère et Virgile s'ils lisaient ces vers? Que dirait Sophocle s'il voyait représenter cette Scène?⁶⁴

Beachtenswert sind diese Sätze in mehrfacher Hinsicht. Erstens gibt es für Racine keinen Unterschied zwischen Griechenland und Rom: Homer, Vergil und Sophokles stellen in der Beurteilung der eigenen Kunst eine Einheit dar. Zweitens kann sich aus diesem Grund ein historisches Bewusstsein noch nicht einmal als Problem stellen. Wenn die antiken Dichter auch im 17. Jahrhundert die idealen Zuschauer ›moderner‹ Dramen geblieben sind, hatten die Zeiten auf die Entwicklung wie auf die Einschätzung späterer Werke keinen nennenswerten Einfluss. Drittens zeigen die zitierten Zeilen (noch) keinerlei Gespür für ein modernes Verständnis von Form oder Gattung. Zwischen den Epikern Homer und Vergil und dem Tragödiendichter Sophokles wird kein substanzieller Unterschied erkennbar. Viertens spielt es für das Racine'sche Drama keine Rolle, ob es gelesen oder gesehen wird. Vergil und Homer werden als mustergültige Leser, Sophokles als mustergültiger Zuschauer des eigenen Werks imaginiert, ohne dass diese Unterscheidung eine mediale Bedeutung oder Funktion aufwiese.

Tatsächlich werden die immanente Medialität der Bühne und die gesamte politische Stoßrichtung der Stücke Racines nicht von der Vorstellung unterschiedlicher Antiken geprägt. Sie bleiben strikt an die Corneille'sche Disziplinierung des klassischen Dramas gebunden, das Racine konsequent als Staffage vorführt. Die Sprengkraft und die tendenzielle Hinterhältigkeit seines Dramas resultieren aber erst daraus, dass es sich hierfür durchgehend Corneille'scher Mittel bedient. Wenn es nämlich keinen Unterschied macht, ob ein Drama gelesen oder gesehen wird, liegt das schlechterdings daran, dass es (auch) bei Racine überhaupt nichts zu sehen gibt. Nur gestaltet er diesen Entzug im Gegensatz zu Corneille als katastrophischen. Die ›leere‹ oder zumindest untheatrale Bühne Racines steht mit der ›Welt‹ hinter ihr nicht in Einklang, sie steht zu dieser in maximalem Kontrast.

64 Jean Racine: Préface, in: Ders.: *Britannicus*, S. 372–376, hier S. 375. (»Denn, um mich des Gedankens eines Alten zu bedienen: Das sind die wahrhaftigen Zuschauer, die wir uns vorstellen müssen und wir müssen uns unablässig fragen: Was würden Homer und Vergil sagen, wenn sie diese Verse läsen? Was würde Sophokles sagen, wenn er der Vorstellung dieser Szene beiwohnte?«)

4.5 Die Zeit von Drama und Spektakel: *Britannicus*

Auch wenn es zwischen den einzelnen Dramen Racines trotz ihrer berühmten Formstrenge teils gravierende Unterschiede oder zumindest Neuakzentuierungen auch in politischer Hinsicht gibt, erschließen sich diese also nicht über die Wahl der Stoffe. Dies sei im Anschluss an *Andromaque* anhand einer eingehenden Lektüre von *Britannicus* gezeigt – einer ausgewiesenen Römertragödie, die politisch ganz ähnliche Interessen verfolgt wie das »griechische« Stück und die vom Barock bis zur Klassik eine reiche deutsche Rezeption angestoßen hat.⁶⁵

Insbesondere Schiller hat sich mit *Britannicus* wiederholt beschäftigt. So hatte er 1804 ursprünglich geplant, dieses Drama ins Deutsche zu übertragen, bevor die Unternehmung zugunsten einer Übersetzung der *Phèdre* aufgegeben wurde.⁶⁶ Außerdem ist aus Schillers Nachlass ein nicht präzise zu datierendes Fragment mit dem Titel *Agrippina* überliefert, das im Umfeld der Beschäftigung mit Racines Stück entstanden sein dürfte.⁶⁷ Auf die Dramenproduktion der deutschen Klassik hat *Britannicus* indes weit über diese beiden Versuche Schillers hinaus eingewirkt. Von Interesse ist *Britannicus* im Hinblick sowohl einer für das klassische Drama obligaten Opposition von Off und Dramaturgie als auch und vielleicht mehr noch hinsichtlich seines Bruchs mit der politischen Zeitökonomie Corneilles. Dabei dürfte *Britannicus* genau wie *Andromaque* eher als dramaturgisches Modell denn als konkretes Stück interessiert haben. Eingegangen ist es in zahlreiche deutsche Dramen auch dort, wo es zu diesen thematisch oder stofflich kaum einen Berührungspunkt aufweist. Studieren konnten die deutschen Klassiker (auch) an diesem Stück, wie sich der Normpoetik politisch mit der Übererfüllung – und nicht etwa mit der Zerschmetterung – ihrer eigenen Mittel zusetzen ließ. Es ist dieser Kunstgriff Racines, ohne den es das Drama einer deutschen Klassik vielleicht nie gegeben hätte. Denn es waren die politischen Spannungen der Form, die die Produktion Goethes und Schillers maßgeblich prägten.

65 Vgl. für das Drama des deutschen Barock grundlegend Rüdiger Campe: Der Befehl und die Rede des Souveräns im Schauspiel des 17. Jahrhunderts. Nero bei Busenello, Racine und Lohenstein, in: Armin Adam/Martin Stingelin (Hg.): Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Klostheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen, Berlin 1995, S. 55–71.

66 Vgl. Friedrich Schiller: *Britannicus*, in: Ders.: Übersetzungen und Bearbeitungen, hg. v. Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a.M. 1995, S. 601–612 u. S. 1152–1184.

67 Vgl. Friedrich Schiller: *Agrippina*, in: Ders.: Dramatischer Nachlass, hg. v. Herbert Kraft und Mirjam Springer, Frankfurt a.M. 2004, S. 141–146.

Mit Blick auf *Britannicus* zeigt sich das auch und gerade an der für das Drama Corneilles so wichtigen Einheit der Zeit. Während deren Einhaltung Corneille extreme Mühen bereitet hatte, gelingt ihre Umsetzung Racine geradezu spielend. Allerdings kehrt er auch diese regelpoetische Norm gegen ihre ursprüngliche politische Intention. Es ist nicht zuletzt das bereits in *Andromaque* auffällige *Ausstehen* jeder politischen Entwicklung, das Racine in *Britannicus* systematisch aufgreift und in gewisser Weise sogar zuspitzt. Das zeigt sich in erster Linie anhand der Darstellung von Temporalität und anhand zweier konträrer Vorgeschichten, die vor dem Beginn des Stücks abgeschlossen scheinen, die seinen Verlauf allerdings wesentlich bestimmen. *Britannicus* bildet in dem Maße ein Drama ohne politische Entwicklung, wie es vergangenheitszentriert bleibt. Zugleich bedingt der Einbruch der Vergangenheit eine enorme Hast, die v. a. das Ende des Stücks charakterisiert.

Von Georges Poulet, der in den 1950er-Jahren eine monumentale Studie über die historischen Vorstellungen der Zeit in der abendländischen Literatur und Philosophie vorgelegt hat, stammt ein schönes Bonmot über Racine.⁶⁸ Poulet zufolge hat die Zeit in Racines Dramen »keine Zeit, Zeit zu sein«:

Le moment racinien se trouve ainsi devenir l'esclave d'une durée antérieure ou postérieure qui l'aspire et le fixe en son extrémité. Extrême pointe d'un passé finissant, d'un futur, d'un monstre »naissant«, il est comme étouffé entre deux murailles d'événements qui se rejoignent, qui déjà se touchent. Il n'a pas le temps d'être temps.⁶⁹

Die Eigenart der Racine'schen Zeitökonomie erblickt Poulet demnach darin, dass sie keine Ausdehnung der Gegenwart zulässt, da die schiere Potenzialität

68 Wolfgang Theile hatte dieses Kapitel von 1949 in den Racine-Band der seinerzeit sehr einflussreichen WBG-Reihe *Wege der Forschung* aus dem Jahr 1976 aufgenommen. Soweit ich sehe, hat die neuere und neueste Racine-Forschung Poulet dann aber gründlich vergessen. Vgl. Georges Poulet: *Notes sur le temps racinien*, in: Wolfgang Theile (Hg.): *Racine*, Darmstadt 1976, S. 99–114. Ich zitiere den Text im Folgenden nach dieser Ausgabe. Vgl. zu einer knappen wissenschaftshistorischen Einschätzung Poulets und einem ersten Niederschlag der folgenden Beobachtungen Claude Haas: »Keine Zeit, Zeit zu sein.« Überlegungen zur politischen Dramaturgie Jean Racines, in: Rahel Villinger/Christian Jany (Hg.): *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*, Leiden/Boston 2019, S. 17–35, hierzu v. a. S. 17–19.

69 »Der Racine'sche Augenblick wird somit zum Sklaven einer ihm vorgängigen oder nachträglichen Dauer, die nach ihm trachtet und die ihn an seinem Ende festhält. Als extreme Spitze einer endenden Vergangenheit, einer Zukunft, eines »zur Welt kommenden« Monsters wird er gleichsam erstickt zwischen zwei Wänden von Ereignissen, die zusammentreffen, die sich bereits berühren. Er hat keine Zeit, Zeit zu sein.« (Poulet: *Notes sur le temps racinien*, S. 104).

eines (gelassenen) Augenblicks zwischen den Anforderungen von Vergangenheit und Zukunft förmlich erstickt werde. Diese in erster Linie auf ihre Vergangenheitsfixierung zurückgeführte Unmöglichkeit eines präsentischen Augenblicks oder auch nur eines Verweilens in der Zeit bei Racine veranschaulicht Poulet sodann an einem Gleichnis. Die Stücke Racines ähnelten Blitzstrahlen, deren man erst gewahr werde, wenn sie bereits erloschen seien:

La tragédie racinienne est une action *au passé*. [...] Au moment où nous en prenons conscience, elle a déjà eu lieu. Elle apparaît foudroyante, comme l'éclair que l'on ne reconnaît que lorsqu'il s'est éteint et est devenu du passé. Par là la tragédie de Racine diffère de tous les autres théâtres, qui, par nature, donnent l'action dans un temps qui s'accomplit, qui est en train d'être.⁷⁰

Zwar redet Poulet mit Blick auf die Vergangenheitshörigkeit des Racine'schen Dramas zumindest implizit einem tragischen Determinismus das Wort, den die Racine-Forschung mittlerweile zu Recht kritisch sieht.⁷¹ Die Figuren Racines sind keineswegs Spielbälle eines blinden Schicksals oder gar eines mythisch zertifizierten Verhängnisses. Dass aber die Zeit bei Racine »keine Zeit hat, Zeit zu sein«, bildet die vielleicht komprimierteste Einsicht, die zu seinem Œuvre jemals formuliert worden ist. Streng genommen prägt sein Drama lediglich unterschiedliche Facetten dieses temporalen Grundproblems aus; eines Problems, das sich wiederum erst im Rahmen der engen Auseinandersetzung Racines mit Corneille erschließt: »Le temps assez souvent a rendu légitime / Ce qui semblait d'abord ne se pouvoir sans crime.«⁷² Diese beiden Verse hatte der König am Ende von *Le Cid* zu seinem Helden gesprochen. Der Souverän hatte mit dieser Aussage die Entscheidung über die Legitimität einer Ehe – und damit indirekt die über die Legitimität des eigenen Rechts – im Akt einer Rechtsprechung an die Dauer und an die Kontinuität einer Zeit delegiert, die den Rechtsakt in der ihm selbst eigenen Temporalität absorbieren oder zumindest verdecken konnte. Eine Legitimation von Herrscherfiguren mittels der

70 »Die Racine'sche Tragödie ist eine Handlung in der Vergangenheit. [...] Zu dem Zeitpunkt, zu dem wir ihr gewahr werden, hat sie bereits stattgefunden. Sie erscheint schrecklich, wie der Blitz, den man erst erkennt, nachdem er erloschen und Vergangenheit geworden ist. Dadurch unterscheidet sich die Tragödie Racines von allen anderen Theatern, die die Handlung naturgemäß in einer Zeit wiedergeben, die sich vollendet, die dabei ist, zu sein.« (ebd., S. 107).

71 Vgl. zum Klassiker der fatalistischen Racine-Lektüren nach wie vor Thierry Maulnier: Racine, 43. Aufl., Paris 1954. Vgl. zu einer treffenden Kritik dieser Sicht aus dramaturgischer Perspektive v.a. Georges Forestier: *Dramaturgie racinienne*. (Petit essai de génétique théâtrale), in: *Littératures Classiques* 26 (1996), S. 13–38.

72 Corneille: *Le Cid*, S. 230, V. 1813f. »Oft schon hat die Zeit rechtmäßig gemacht / Was zunächst nicht ohne Verbrechen zu gehen schien.« Vgl. Kap. 2.4.2.2.

Kontinuität der Zeit, ja die Idee – in letzter Instanz – einer Souveränität der Zeit *selbst*, ließ sich vom klassischen Drama jedoch allenfalls unter Aufwand beglaubigen, wenn dieses sich doch durch die normative *Kürze* seiner (gespielten) Zeit auszeichnen musste. Das ändert nichts daran, dass der König am Ende des *Cid* unter der Hand die Souveränität in der Zeit verortet und dass er damit in seinen Augen zwangsläufig auch alle Zeit der Welt hat. Die Schlussverse des Dramas lauten: »Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.«⁷³ Diese Gelassenheit steht in krassem Widerspruch zu zahlreichen Dramenenden Racines. Diese zeichnen sich nicht selten dadurch aus, dass sich in der letzten Szene alles noch einmal überstürzt und oft explizit von Eile die Rede ist. »[L]e temps nous presse«, sagt Pylades im viertletzten Vers der *Andromaque* (V. 1689); und die Wendung kehrt am Ende der letzten Szene von *Britannicus* beinahe wörtlich wieder: »Le temps presse« (V. 1783) warnt ihre Vertraute Albine hier die Kaisermutter Agrippina.

Die Zeit wird am Ende bei Racine demnach nicht nur nichts gerichtet haben; die Stücke enden im Gegenteil mit dem Hinweis auf eine nochmalige Beschleunigung der Zeit. Ferner kann ein Drama der verhaltenen Gründungspolitik Corneilles kaum stehen. Es sind aber nicht allein souveräne Aussagen zur Zeit, die Racine mit seiner Figurenrede avisiert. Zur Verhandlung – und zumindest politisch auch zur Disposition – steht auch deren formales Pendant: die ›Einheit‹ der Zeit. Wie in den entsprechenden Corneille-Kapiteln gezeigt wurde, war es die ›Einheit‹ der Zeit, die die Möglichkeit bot, die (vergehende) Zeit schlechterdings in dramatische Kausalität umzuwandeln und die Chronologie zumindest dem Anschein nach in Teleologie aufzulösen. Die umsichtige Anlage der Akte und Szenen und die Ausrichtung des Dramas auf eine geradezu prunkvolle Finalstruktur, die in Stücken wie *Horace* oder *Cinna* nicht zufällig einem Großauftritt des jeweiligen Machthabers vorbehalten bleibt, vermochte der Vorstellung einer Souveränität der Zeit selbst wenigstens insofern Rechnung zu tragen, als sie über den zeitlichen Einsatz und damit über die wesentliche Aporie dieser Souveränität (mehr oder weniger ›souverän‹) hinwegtäuschte. Eine politische Gründung ergab sich weniger *zu* einem konkreten Zeitpunkt als *aus* einer bestimmten formalen Anordnung der Ereignisse heraus. Die politische Gründung wurde am Ende der Dramen als *Begründung* präsentiert.

Dass der Einheit der Zeit am besten gerecht wird, wer die Dinge so anzulegen versteht, dass sie »nicht aufeinander, sondern auseinander folgen«,⁷⁴ wusste auch – und wusste vermutlich sogar niemand besser – als Racine. Sein

73 Ebd., S. 232, V. 1840. »Lass' es die Zeit richten sowie deinen Mut und deinen König.«

74 So Collins glückliche Paraphrase der entsprechenden Passage aus der Poetik des Aristoteles. Heinrich Joseph von Collin: Über die Einheit des Ortes und der Zeit im Drama, in: Ders.: Sämtliche Werke, Wien 1813, Bd. 5, S. 57–72, hier S. 64.

Drama verwandelt Zeit unablässig in Kausalität und versinnbildlicht enttemporalisierte Formen von Teleologie konsequent sogar in ›architektonisch‹ anmutenden Szenerien.⁷⁵ Einer genuin *räumlichen* Imagination des Dramas dürfte kaum ein Œuvre jemals energischer zugearbeitet haben als das seine. Parallele Szenenanordnungen, Symmetrien, Variationen und Kontraste charakterisieren Racines Stücke maßgeblich; und ihre Kanonisierung bleibt derartigen Kategorien (oft genug übrigens auch nur deren schierer Anhäufung) bis heute verhaftet.⁷⁶ Wenn seine *Phèdre* von 1677 nach wie vor als Racines Hauptwerk gilt, dürfte dies ganz wesentlich auf den ›Bau‹ des Stücks zurückzuführen sein, das um sechs große Liebesgeständnisse herum zentriert ist. Diese Geständnisse werden von den Liebenden Hippolyte und seiner Stiefmutter Phèdre zuerst ihren jeweiligen Vertrauten, dann gegenüber den Geliebten selbst und schließlich von beiden auch noch dem König vorgetragen. Das erste Geständnis fällt in die erste Szene des ersten, das letzte in die letzte Szene des letzten Akts. Die Geständnis-Struktur umspannt folglich das gesamte Drama und verleiht diesem eine geradezu nahtlose symmetrische Ordnung und Form.⁷⁷

Es ist in der Regel aber nicht die Begründung, sondern eine systematische Unbegründbarkeit des Politischen, die Racine mittels einer teleologischen Ausrichtung der Chronologie vorführt.⁷⁸ Ein statischer oder zumindest räumlicher

75 Die gesamte (auch und gerade wissenschaftliche) Rede von der Dramentektonik speiste sich oft aus einem Begehren nach absorbierte Temporalität. Vgl. Claude Haas: Tektonik. Architekturen der Malerei im Drama, in: Trajekte 24 (2012), S. 25–29.

76 Die Symmetrien zwischen Szenen und Akten wurden in der Forschung immer wieder bildlich festgehalten und exemplifiziert, vgl. für *Andromaque* etwa Tobin: Jean Racine Revisited, S. 53.

77 Hierin darf m.E. aber gerade nicht der Versuch erblickt werden, in den Dramen eine Totaleinheit zu schaffen, da sowohl die Bühnenimagination als auch die Temporalität deren ›Architektur‹ stets torpedieren. Vgl. dagegen v.a. Brodsky, die prägnant festhält: »Racinian drama throws the notion of just such a [temporal structure, C.H.] into doubt by appearing to return the term to its concrete and architectural rather than discursive sense. It could be said of these ›static‹ dramas that they alone take the rules of tragic unity seriously by first taking the very concept of unity literally. For instead of merely limiting their action arbitrarily to one place and one day, Racine's tragedies represent unity absolutely, as a oneness essentially dependent upon simultaneity.« (Claudia Brodsky: »The Impression of Movement«: Jean Racine, Architecte, in: Yale French Studies 76 [1986], S. 162–181, hier S. 174).

78 Die Radikalität dieser Unbegründbarkeit wird m.E. erkannt, wenn Racines Dramatik ausschließlich im Hinblick auf konkrete Staatsformen analysiert wird. So bemerkt Behrens in einer forschungsgeschichtlich exzellent dokumentierten Lektüre zu den Unsicherheiten einer höfischen Zeichenpraxis in *Britannicus*: »Ob damit nur eine deviante Pervertierung des politischen Machtsystems angezeigt ist, oder ob mit Nérons Fall die Begründung des zeitgenössischen Absolutismus in seinem theatralen, zeichenhaften Kern durch die Überspitzung zumindest indirekt tangiert wird, das läßt die Tragödie letztlich offen.« (Rudolf Behrens: Racines *Britannicus*. Der Trug der Zeichen,

Eindruck des Dramas entsteht folglich nicht aufgrund eines teleologischen Bindungsversuchs von Temporalität. Im Gegenteil steht der gesamte symmetrische Aufwand zur Darstellung der dramatischen Zeit in massiver Spannung. Er strahlt eine Ruhe aus, die für die gesamte Dramaturgie gerade nicht typisch ist, obwohl diese auf politischer Ebene nicht einer Entwicklung folgt, sondern die Absenz einer solchen vor Augen führt.

Ihre größte Dichte gewinnen diese Dimensionen in *Britannicus*. Einer viel beachteten Wendung von Racine selbst zufolge setzt sein Stück den frühen Nero als ein »monstre naissant« in Szene.⁷⁹ Soweit ich sehe, wurde am Beispiel dieser von der Forschung bis heute exzessiv zitierten Selbstdeutung durchgehend übersehen, dass Racine in ihr einen prominent platzierten Vers Corneilles persifliert. Nach seiner Ermordung der eigenen Schwester hatte Horace seine Tat nämlich mit dem Hinweis gerechtfertigt, die Unterordnung des Staatsinteresses unter eigene Bedürfnisse sei ein »monstre qu'il faut étouffer en naissant« (V. 1334). Zwar schlägt sich das Stück selbst nicht vorbehaltlos auf die Seite dieser Einschätzung der Hauptfigur, da die Ermordung ein Verbrechen darstellt; indem dieses aber den Anlass zu genau jener Begnadigung liefert, mit deren Hilfe sich der König am Ende seinen Helden unterwirft und den eigenen Staat neu gründet, bringt *Horace* tatsächlich das »Ersticken« eines angehenden »Monsters« zu Darstellung. Dieses »Monster« ist im Sinne des Dramas symbolisch sicher nicht minder Horace selbst als seine aufmüpfige und von ihm als »Monster« titulierte Schwester. Gleichwohl werden am Ende alle »Monster« an einer politischen Entwicklung partizipiert haben, die sie als solche neutralisiert. Racine hingegen holt mit Nero nun genau jene »Monster« wieder hervor, die das Drama Corneilles so sorgfältig »erstickt« hatte. Und dafür kopiert und konterkariert er ein bewährtes Corneille'sches Mittel: die Transformation von Chronologie in Teleologie.

Mit Blick auf die Temporalitätsdarstellung heißt dies, dass eine gedämpfte Gründungsbewegung durch das Nachwirken einer so hektischen wie katastrophischen Vorgeschichte ersetzt wird und dass die tendenzielle Entwicklungslosigkeit des Stücks in ihrer zeitlichen Akzeleration von dieser Vorgeschichte vorgegeben wird. Nero tritt bei Racine tatsächlich als ein »monstre naissant« insofern auf, als er noch nicht der spätere Mörder der eigenen Mutter

das Theater und die Macht, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider [Hg.]: Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag, Heidelberg 2014, S. 269–294, hier S. 289). Vgl. zu diesem Problem auch die faszinierende *Andromaque*-Deutung von Apostolidès, der das Stück als Wiederkehr feudaler Verdrängungen des Absolutismus deutet. (Apostolidès: *Le prince sacrifié*, S. 94–101, hierzu v.a. S. 94).

79 Racine: Préface, S. 372.

ist. Dieser Akt bleibt dem Drama selbst nachträglich. Neros Gräuelherrschaft kündigt sich allerdings deutlich an, da er im Lauf des Stücks seinen Adoptivbruder Britannicus umbringen lässt. Dies übrigens – wie sich noch herausstellen wird – weniger aus erotischer Eifersucht, da beide in dieselbe Frau verliebt sind, als aus Sorge um den eigenen Machterhalt. Da Britannicus der leibliche Sohn von Neros Vorgänger Claudius ist, Nero selbst von diesem aber lediglich adoptiert worden war, muss Britannicus eine permanente Gefährdung der eigenen Legitimität darstellen.⁸⁰ Dies umso mehr, als die mit Claudius verheiratete Agrippina Nero mittels einer ganze Reihe von Intrigen und Verbrechen überhaupt erst zur Macht verholfen hatte und sie aufgrund ihres schwindenden Einflusses nun damit droht, die eigenen Bemühungen rückgängig zu machen. Sie will Nero an zentraler Stelle sogar von dem von ihr selbst kalt gestellten Britannicus ablösen lassen.

Wenn der Blick Racines auf das ›Werden‹ des Monsters gerichtet bleibt, ist damit nicht eine um Dezenz bemühte Aussparung von Neros späteren Grausamkeiten intendiert, sondern die systematische Aufteilung dieser Grausamkeiten auf mehrere Figuren. An der über die Figurenrede wiederholt eingespielten Vorgeschichte des Dramas wird zusehends ersichtlich, dass an einer ›Monster‹-Werdung Neros zahlreiche andere ›Monster‹, v. a. natürlich Agrippina, beteiligt waren und sie dies das ganze Stück über auch bleiben. Wenn Georges Poulet den dramatischen Augenblick Racines von einer Last sowohl der Vergangenheit als auch von der eines futurisch angelegten »monstre naissant« – dies folglich eine deutliche Anspielung auf *Britannicus* – regelrecht »zerquetscht« gesehen hatte, steht diese Überzeugung nicht etwa im Widerspruch zu seiner These, dass das Racine'sche Drama in letzter Instanz vollständig von der Vergangenheit beherrscht bleibt. Ein Blick auf *Britannicus* zeigt im Gegenteil, dass selbst prospektiv anmutende Momente bei Racine stets unter dem Bann von Vorgeschichten stehen und dass paradoxerweise sogar die extreme Beschleunigung der dramatischen Zeit eine Folge der Vergangenheitsfixierung des gesamten Dramas bildet.

80 Die Schwierigkeiten des Stücks sind partiell darauf zurückzuführen, dass es die römische Geschichte und eine moderne politische Genealogie – v. a. natürlich das salische Recht – permanent überblendet und interagieren lässt. Vgl. zu den politischen Hintergründen in theatergeschichtlicher Perspektive Forestier: Jean Racine, S. 346–382; vgl. speziell zum genealogischen und dynastischen Diskurs auch Richard E. Goodkin: Birth Marks. The Tragedy of Primogeniture in Pierre Corneille, Thomas Corneille, and Jean Racine, Philadelphia 2000, S. 171–193; vgl. Christian Biet: Racine et le roi: Histoire, tragédie, historiographie, in: Canova-Green/Viala (Hg.): Racine et l'Histoire, S. 17–36, hierzu v. a. S. 18–26; vgl. Schröder: La tragédie du sang d'Auguste, insbes. S. 83–104.

Unter strukturellem Gesichtspunkt bildet die Vergangenheitsfixierung in Form einer oder mehrerer Vorgeschichten das temporale Pendant zum bühnenmedialen Stellenwert des Off. Während dieses auf szenischer Ebene die dramaturgische Entwicklung beherrscht, ohne selbst jemals sichtbar werden zu können, erfüllt die Vorgeschichte eine ähnliche Funktion auf der Ebene der Zeitdramaturgie. Das Racine'sche Drama arbeitet folglich dem Eindruck einer kompletten räumlichen und zeitlichen Fremdsteuerung seiner selbst zu.

4.5.1 Die jüngere Vorgeschichte

Britannicus gibt gleich mehrfach vor, an genau dem Punkt anzuheben, an dem die Dramen Corneilles geendet hatten. Sogar eine potenziell geglückte Souveränität Neros wird wiederholt als Teil der dramatischen Vorgeschichte ausgewiesen. Es ist aber keineswegs der römische Kaiser selbst, der diese im Lauf des Stücks sanktionieren könnte. Sie wird im Gegenteil in der Rede ausschließlich von Nebenfiguren vorgebracht und muss in ihren ›positiven‹ Möglichkeiten dramaturgisch verpuffen.

In der ersten Szene des ersten Akts ist es Albine, die Vertraute von Neros Mutter Agrippina, die Nero als Urheber eines gelungenen Herrschaftsmodells anpreist und im Zuge dessen wiederum mit einer unverhohlenen Corneille-Anspielung aufwartet. Als Agrippina sich darüber beklagt, dass Nero dabei sei, sich von ihr abzuwenden, weist Albine auf die ersten »drei Jahre« (V. 25) seiner erfolgreichen und besonnenen Herrschaft hin. Der junge Nero besitze alle Tugenden des alternden Augustus: »Enfin Néron naissant / A toutes les vertus d'Auguste vieillissant« (V. 29f.).⁸¹

Die Tugenden des alternden Augustus hatte Corneille überaus effektiv in seinem Stück *Cinna* von 1641 auf die Bühne gebracht.⁸² *Cinna* folgt insofern dem Souveränitätsverständnis des Königs im *Cid*, als aus dem Verbrecher und Usurpator Octavian im letzten Akt mittels einer Begnadigung der Titelfigur Cinna ein rechtmäßiger Herrscher namens Augustus wird. Die souveräne Begnadigung ist bei Corneille schließlich immer auch eine Art Selbstbegnadigung des Souveräns. Diesen Standpunkt vertritt in *Cinna* zumindest Livia, die Frau des Kaisers; und das Drama selbst folgt ihr hierin, da der Begnadigungsakt einer Finalstruktur einverleibt wird, die zum Schluss alle Protagonisten (und idealerweise auch die Zuschauer) als mustergültige Anhänger des (neuen) Sou-

81 Schließlich hat der junge Nero / Alle Tugenden des alternden Augustus.«

82 Dass *Cinna* einen bedeutenden Prätext für *Britannicus* darstellt, ist unstrittig; vgl. v.a. Schröder: La tragédie du sang d'Auguste, S. 77–81; Viala: Racine, S. 131–136.

veräns präsentiert.⁸³ Livia ist der Meinung, dass die Begnadigung ein hervorragendes Mittel bilde, einen Herrscher zu legitimieren: »la clémence est la plus belle marque / Qui fasse à l'Univers connaître un vrai Monarque.«⁸⁴

Milde und Gnade sind weniger moralische als staatspolitische Kategorien. Ihre Funktion besteht nicht zuletzt darin, jenen Usurpationsakt zu überblenden, den *jede* (Selbst-)Inauguration von Macht darstellt. Dies geht im Fall von Augustus in den Augen seiner Ehefrau mit einem regelrechten Identitätswechsel einher. Livia versucht Emilie – das heimliche Haupt der Verschwörung, deren Vater einst von Augustus ermordet worden war – davon zu überzeugen, dass die Verbrechen des Kaisers Taten nicht des Augustus, sondern (noch) Octavians gewesen wären, dass sie also in eine Vergangenheit fielen, in der Augustus noch einen anderen Namen trug und noch nicht Herrscher war: »Sa mort [gemeint ist der Vater von Emilie], dont la mémoire allume ta fureur / Fut un crime d'Octave, et non de l'Empereur« (V. 1607f.).⁸⁵ Natürlich darf sich ein derartiger Identitätswechsel im Corneille'schen Sinn nicht allzu abrupt vollziehen. Seine eigene Temporalität bleibt für das Corneille'sche Souveränitätskonzept eine massive Herausforderung.

Der Coup von Racines *Britannicus* besteht darin, einen derartigen Prozess nicht vom Stück selbst vollziehen zu lassen, sondern ihn in der eigenen Vorgeschichte bereits als schiere Möglichkeit des Politischen zum Abbruch zu bringen. Racine »erstickt« keine »Monster«, sondern alle Gelegenheiten, die diese hätten disziplinieren können. Nicht allein die *Verbrechen* des Herrschers werden der Vergangenheit zugeschlagen (wie bei Corneille), sondern v.a. jener Prozess, der aus diesen hätte *Recht* machen können.

Das zeigt sich neben Albine an den falschen Hoffnungen einer weiteren Nebenfigur: an derjenigen von Neros Erzieher Burrhus. Dieser geht ebenfalls davon aus, dass die ersten Jahre von Neros Herrschaft den Grundstein einer ordentlichen staatspolitischen Tugend gelegt haben könnten, wenn es Nero nur ja gelingt, sich ihrer stets aufs Neue zu vergewissern. Hierauf weist Burrhus bereits in seinem ersten Auftritt hin, in dem er sich mit Agrippina um eine Deutung *von* und um einen jeweiligen Einfluss *auf* Neros Amtsausübung streitet. Nicht auf seine Mutter soll der junge Kaiser länger hören, sondern auf sich

83 Vgl. zu einer souveränitätspolitischen Lektüre von *Cinna* Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Ethel Matala de Mazza/Thomas Frank: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a.M. 2007, S. 200–210.

84 »Die Milde ist das schönste Zeichen, das dem Universum den wahren Monarchen zu erkennen gibt.« (Pierre Corneille: *Cinna ou la clémence d'Auguste*, in: Ders.: *Œuvres complètes*, S. 903–969, hier S. 952, V. 1265f.).

85 »Sein Tod, dessen Erinnerung deine Wut anfeuert / War ein Verbrechen des Octavian und nicht des Kaisers.«

selbst, und zwar in stetem Gedenken der angeblich so glücklich und erfolgreich verlaufenen frühen Jahre:

Pour bien faire, Néron n'a qu'à se ressembler;
Heureux, si ses vertus l'une à l'autre enchaînées
Ramènent tous les ans ses premières années! (V. 218–220)⁸⁶

Dies wird Burrhus das ganze Stück hindurch wiederholen. Nero soll nur darauf achten, die frühen Jahre als Muster der eigenen Herrschaft zu betrachten und damit die Kontinuität einer Herrschaft zu sichern, die *dem* Souverän – und in der *der* Souverän – wesentlich Zeit gibt. Auch Nero selbst versucht Burrhus davon zu überzeugen, an eine solche Zeit fortwährend anzuknüpfen und mit Blick auf Corneille ist es gewiss kein Zufall, dass er den Machthaber im Zuge dessen sogar an seinen Begnadigungsversuch eines Verbrechers erinnert, der seinerzeit an der Härte des römischen Senats gescheitert war.⁸⁷ (Ausgerechnet) Nero hätte also das Potenzial zum Corneille'schen Souverän gehabt, hätte er es nicht vor dem Anfang des Stücks bereits gründlich verwirkt.

Einen ruhigen und tugendhaften Souverän, der prätendiert haben mag, die Zeit das Recht machen zu lassen, gibt es in dieser Form bereits *vor* der ersten Szene nicht mehr. Der souveräne *Schlussauftritt* des Dramas Corneilles wird im Drama Racines Teil der *Vorgeschichte* und kommt in dieser bereits zu seinem Ende. Hierauf reagiert das szenische Arrangement des ersten Akts. Während Agrippina in der Eröffnungsszene nämlich glaubt, auf den *schlafenden* Nero zu warten – noch ruhiger kann ein Souverän ja kaum agieren –, stellt sich später heraus, dass der Kaiser der eigenen Mutter den Zugang zu seinen Räumen bewusst versperrt. Der ›repos‹ (V. 8) Neros war also möglicherweise nur vorgetäuscht und stand in keinerlei Widerspruch zum Bild eines »impatient Néron« (V. 11).

Der Abbruch jeder souveränen Ruhe und Geduld vor dem Einsatz des Dramas hat massive Konsequenzen für die Dramaturgie der Zeit. Unschwerlich zeigt sich dies bereits an den auch poetologisch lesbaren Versen von Burrhus. Denn wenn Neros Erzieher von den »ineinander *verketteten* Tugenden« des Kaisers gesprochen hatte, dann evoziert er hierüber auf dramaturgischer Ebene natürlich auch die »Verkettung« der Handlungssequenzen und Szenen (›enchaînement des scènes‹). Diese »Verkettung« stellt Racine nicht im mindesten in den Dienst einer temporalen Absorption souveräner Gründungsakte.

86 »Um erfolgreich zu sein, muss Nero nur sich selbst ähnlich werden, / Glücklich wenn seine Tugenden ineinander verkettet / Alle Jahre seine ersten Jahre zurückbringen.«

87 Vgl. Racine: Britannicus, V. 1367–1372.

Beobachten lässt sich vielmehr das Gegenteil. Die von Corneille so mühsam aneinander geschmiedeten Kategorien oder besser gesagt *Einheiten* von Zeit und (teleologisch organisierter) Handlung reißt Racine gleichsam spielend auseinander. *Britannicus* wahrt die Einheit der Zeit: Zeit der Darstellung und dargestellte Zeit fallen in etwa zusammen. Allerdings hat die Einheit der Zeit mitnichten die Funktion, die (vermeintliche) Zeitlosigkeit souveränen Rechts zu vergegenwärtigen. Es ist nicht die Ruhe, sondern die Eile, die Spielzeit und gespielte Zeit bei Racine synchronisiert. Diese Eile infiziert maßgeblich auch die Racine'schen Machthaber, weil sie nie die Ruhe finden, ihre Macht auf Ruhe zu gründen. Dadurch wiederum bleiben sie genau jenen Verbrechen verhaftet, von denen das Drama Corneilles sie hatte reinwaschen wollen.

Im Hinblick auf eine potenzielle Legitimation von Verbrechen durch Zeit folgt Racine jedenfalls weder den Corneille'schen Königen noch einem Gewohnheitsrecht Jean Bodins, das Corneille mit dem modernen Absolutismus dramaturgisch in Einklang zu bringen versucht hatte. Hält man nach einem theoretischen Vorbild Racines Ausschau, dürfte man am ehesten noch bei Machiavelli fündig werden, zumindest was den Zusammenhang von Verbrechen und Rechtsgründung oder Machtergreifung betrifft.⁸⁸ Im Rahmen eines systematischen Vergleichs unterschiedlicher Staatsgründungen handelt Machiavelli insbesondere im achten Kapitel des *Principe* ausführlich »[v]on Solchen, die durch Verbrechen zur Herrschaft gelangen.«⁸⁹ Machiavelli hat gegen »solche« gar keine prinzipiellen politischen oder moralischen Bedenken, rät aber zur Vorsicht im Hinblick auf ihren späteren Machterhalt. Jedenfalls dürfen sie seiner Staatstheorie zufolge Verbrechen und Grausamkeiten nicht endlos wiederholen, wenn sie ihre Herrschaft festigen und auf Dauer stellen wollen. Interessanterweise figuriert Machiavelli das gesamte Problem als ein temporales:

Eine wohl angebrachte Grausamkeit [...] ist diejenige, welche ein einziges Mal zu eigner Sicherheit ausgeübt und nächst dem, soviel möglich, zum Vorteile der Untertanen benutzt wird. Schlecht angebrachte Grausamkeit ist diejenige, die klein anfängt und mit der Zeit eher ab- als zunimmt. Solche, welche den ersten Weg einschlagen, können mit Gottes und anderer Menschen Hilfe ihre üble Lage verbessern [...]. Die anderen können sich gar nicht halten. Es ist also wohl zu merken, dass derjenige, der sich der Herr-

88 Vgl. zu dem unterschiedlichen Status von Machiavelli bei Racine und Corneille grundlegend Alain Viala: *Péril, conseil et secret d'État dans les tragédies romaines de Racine: Racine et Machiavel*, in: *Littératures classiques* 26 (1996), S. 91–113, hierzu S. 95–99.

89 Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*. Aus dem Italienischen v. August Wilhelm Rehberg, Frankfurt a.M. 2010 [1532], S. 36–40.

schaft in einem Staate bemächtigen will, alle Grausamkeiten mit einem Mal vollführen muss, um nicht alle Tage wieder anzufangen [...].⁹⁰

Man kann die Zeitdramaturgie Racines über weite Strecken als eine Radikalisierung dieser Passage aus dem *Principe* betrachten; als eine Radikalisierung zunächst insofern, als Racine angesichts von Machtergreifungen, die *nicht* auf Verbrechen fußen, bereits an sich skeptisch bleibt; als eine Radikalisierung aber auch und v.a. in dem Sinn, dass jede Umsicht und jede gezielte Ökonomie in der zeitlichen Aufteilung oder Anlage der ›Grausamkeiten‹ in seinem Drama mitnichten die Garantie für die spätere Sicherheit oder zeitliche Kontinuität einer ehemals auf Verbrechen basierenden Herrschaft enthält.⁹¹ Anders gesagt: Es ist der fehlende Glaube an die Möglichkeit und an die Leistung *eines* Gründungsverbrechens, die Racine maßgeblich von Corneille unterscheidet und die ihn mit Machiavelli zumindest partiell verbindet. Bekanntlich hatte Corneille entsprechende Bedenken Machiavellis just am Horatier-Stoff anhand seiner klassischen Aneignung desselben zu neutralisieren versucht.

4.5.2 Die ältere Vorgeschichte

Der Unterschied zu Corneille wird in *Britannicus* daran ersichtlich, dass Racine genau diese Machiavelli'sche Möglichkeit ebenfalls bereits in die Vergangenheit des Stücks verlegt, ja mehr noch, dass er sie als Vorgeschichte der Vorgeschichte von Neros zeitweilig tugendhafter Herrschaft ausweist. Denn es waren die Verbrechen Agrippinas, insbesondere Täuschungen wie Verführungen von Volk und Senat sowie die Ermordung des Kaisers und eigenen Ehemanns, die Nero überhaupt erst zur Krone verholfen hatten. Da Agrippina ihre Verbrechen also tatsächlich alle mehr oder weniger auf einmal begangen oder zumindest wohl dosiert hatte⁹² – sie sich Machiavellis Empfehlungen also durchaus zu Herzen genommen zu haben scheint –, resultierte hieraus zwar eine ›Ordnung‹, die den Grundstein für die wenigen glücklichen Jahre von Neros Herrschaft gelegt hatte. Diese Ordnung kommt im Stück selbst nun allerdings an ihr Ende, da die alten Verbrechen permanent neue erzwingen.

⁹⁰ Ebd., S. 39.

⁹¹ Vgl. zum Stellenwert des ›richtigen‹ Zeitpunkts der Machtanwendung im Hinblick auf die Beherrschbarkeit der Menge bei Machiavelli Michael Gamper: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas, Göttingen 2016, hierzu insbes. S. 30f.

⁹² Ironischerweise insistiert Agrippina wiederholt darauf, wie schwierig es seinerzeit war, für ihre Verbrechen jeweils den richtigen Zeitpunkt zu finden. Vgl. etwa V. 1148, 1194.

Britannicus bleibt in dem Maße vergangenheitszentriert, wie sich das Drama unablässig an der Konkurrenz *zweier* Vorgeschichten abarbeitet. Die eine (zeitlich jüngere) Vorgeschichte besteht aus den ›guten‹ Jahren von Neros Herrschaft, die andere bilden die Verbrechen von Neros eigener Mutter, die seine ›guten‹ Jahre zwar ermöglicht hatten, die diese aber nicht dauerhaft fundieren konnten. Von dieser zweiten, weiter zurückliegenden Vorgeschichte wird das Stück in seinem Verlauf zusehends heimgesucht, und sie ist es, die die Unruhe und die Hektik des Stücks maßgeblich bewirkt.⁹³ Wenn Machiavelli anmerkt, dass eine unglückliche zeitliche Verteilung der Verbrechen dazu führe, dass der souveräne Verbrecher »alle Tage wieder« mit neuen Schandtaten »anfangen« müsse, dann treibt *Britannicus* exakt diesen Prozess auf die Spitze.⁹⁴

Tatsächlich ist Agrippina eine Figur, die immer auf der Hut und immer bereit ist, neue Verbrechen zu begehen. Diese Tendenz setzt sich ausgehend aus der Vorgeschichte bis weit in das Drama selbst hinein fort. So besteht das wichtigste Anliegen Agrippinas bezeichnenderweise darin, den Kaiser *jederzeit* sehen zu dürfen. Ihr Zorn zu Beginn des Stücks resultiert daraus, dass Nero und seine Berater ihr den freien Zutritt zu seinen Gemächern verwehrt hatten; in einem langen Gespräch zwischen Mutter und Sohn in der zweiten Szene des vierten Akts ringt sie ihrem Sohn dann das Versprechen ab, ihn endlich wieder zu »jeder Stunde« sehen zu dürfen: »Que vous me permettiez de vous voir à toute heure« (V. 1292).

Dabei ist es mitnichten eine umsichtige Beratung, die Agrippina ihrem Sohn »à toute heure« zuteil lassen werden will, in ihrem eigenen egoistischen Machtstreben geht dieses Begehren aber ebensowenig auf. Mit ihren ursprünglichen Verbrechen konnte Agrippina die von Machiavelli in Rechnung gestellten Gefahren der kriminellen Machtergreifung nämlich nicht eindämmen. Die von Agrippina inaugurierte Ordnung konnte sich nicht festigen. Folglich muss sie jederzeit dazu bereit sein, die staatliche Ordnung *erneut* umzustürzen. Agrippina steht politisch für eine Art Ausnahmezustand in Permanenz. Dieser macht niemanden zum Souverän, sondern lässt alle Machtaspiranten einer souveränen Ordnung unablässig nachjagen.

Agrippina ist denn auch stets bereit, eine neue Ordnung zu inaugurieren und den amtierenden Herrscher schlankerhand auszuwechseln. So droht sie

93 Vgl. dagegen v.a. jene Forschungstradition, die den Konflikt des Stücks maßgeblich im Innern von Nero zu verorten sucht. Tobin etwa erblickt im »struggle within Néron's soul« das »heart of the tragedy« (Tobin: Jean Racine Revisited, S. 69).

94 Vgl. zur Akzeleration der Zeit bei Racine auch Jacques Scherer: Racine et/ou la cérémonie, Paris 1982, S. 34 u. S. 215–219. Freilich beherrscht Racine auch das Gegenmodell. In seiner *Bérénice* (1670) wird er das Politische nicht qua Beschleunigung, sondern – wie Matala de Mazza überzeugend gezeigt hat – qua »Verödung« ausspielen (Matala de Mazza: Die leere Kammer, S. 286).

an zentraler Stelle damit, Britannicus als neuen Kaiser inthronisieren zu lassen. Für den Fall, dass ihr Einfluss bei Hof nicht wieder wachse, will sie Nero schlechterdings durch Britannicus ersetzen, indem sie diesen der Armee vorführt: »J'irai, n'en doutez point, le [Britannicus] montrer à l'Armée« (V. 839). Diese Warnung schleudert Agrippina Neros Erzieher Burrhus ungeduldig entgegen.⁹⁵ Die Armee muss den legitimen Herrscher in ihren Augen nur kurz gezeigt bekommen, damit Nero als Herrscher stürzt.⁹⁶ Es sind demnach einmal mehr Volk und Armee, die im Off als eigentliche Akteure des Politischen erscheinen.⁹⁷ Agrippinas Herrschaft beruht von vornherein auf nichts anderem als einer systematischen Manipulation von Volk und Armee. Diese sind aber viel zu chaotisch strukturiert, um sich *dauerhaft* manipulieren zu lassen. Agrippinas Herrschaft bleibt damit notwendigerweise eine Herrschaft immer nur des jeweiligen Augenblicks.

In dem Hinweis auf ihre Absicht, Britannicus der Armee zu zeigen und dadurch einen ihr opportun scheinenden Herrschaftswechsel zu bewirken, berühren sich gleichsam das Off und die zweite Vorgeschichte des Dramas. Denn so wie Agrippina im Lauf des Stücks damit droht, Volk und Armee – im Off – auf ihre Seite zu ziehen, so hatte sie ihre eigene Position in der Vergangenheit ebenfalls bereits auf exakt diese Art zu festigen versucht. Ihre Verbrechen – allen voran die Vergiftung des eigenen Ehemanns Claudius – hatte sie mit einer konsequenten Irreführung des Volks geschickt zu flankieren gewusst. Daran erinnert sie Nero im Verlauf ihres langen Zwiegesprächs im vierten Akt, und nicht zufällig fällt in diesem Kontext an zentraler Stelle einmal mehr der Begriff

95 »Ich werde ihn, zweifelt nicht daran, der Armee zeigen gehen.«

96 Es mag durchaus sein, dass das Stück im 17. Jahrhundert trotz seiner negativen Darstellung des Souveräns spielbar war, weil das Publikum in Britannicus den legitimen und in Nero den illegitimen Herrscher erblickte. Es hieße in meinen Augen die Radikalität Racines aber gründlich verkennen, wenn man diese Sicht der Dinge vom Stück grundsätzlich bestätigt sehen wollte. Eine Legitimation von Herrschaft – auch von einer Herrschaft des Britannicus – liegt außerhalb seines Horizonts. Vgl. zu dem Problem v. a. Forestier: Jean Racine, S. 353.

97 Soweit ich sehe, wurde dies auch für *Britannicus* flächendeckend übersehen, selbst dort, wo Unsicherheiten bezüglich der im Stück evozierten Räume im Zentrum der Aufmerksamkeit standen. Behrens etwa hält fest: »Die Kammern und Säle des Herrschaftspalasts bleiben abstrakt, schemenhaft und konditionieren dennoch in starkem Maße das Geschehen. Sie bilden unsichere Handlungsorte, die besetzt und geflohen, geräumt, usurpiert, als einsehbar oder uneinsehbar umkämpft werden.« (Behrens: Racines *Britannicus*, S. 272). Vgl. zu dem nicht näher systematisierten Hinweis auf das »hors-scène« in *Britannicus* auch Ralph Albanese: *Britannicus: une dramaturgie de l'espace*, in: Tobin (Hg.): Racine et/ou le classicisme, S. 125–135, hier S. 127; vgl. zu einer Auffächerung der in den Römertragödien erwähnten Räume auch Jean Émelina: L'espace dans les tragédies romaines de Racine, in: *Littératures classiques* 26 (1996), S. 125–138.

des »Spektakels«: »Les Spectacles, les dons, invincibles appâts / Vous attiraient les cœurs du Peuple et des Soldats.« (V. 1169f.)⁹⁸

Es war neben und mit den eigenen Verbrechen hauptsächlich die Ausrichtung von Spielen und Spektakeln, anhand derer Agrippina sich Volk und Armee gefügig zu machen und anhand derer sie beide zeitweilig zu »ködern« gewusst hatte. Agrippinas Manipulationen bestimmen die gesamte Vorgeschichte des Dramas und sie bestimmen ebenso sein Off. Wie in Corneilles *Horace* und wie in *Andromaque* lauert im Off das Drama permanent das Bedürfnis nach einem Spektakel, das als Bedrohung jeder dramatischen und jeder politischen Ordnung imaginiert wird. Anders als bei Corneille lässt sich dieses Spektakel bei Racine in eine derartige Ordnung aber nicht überführen. Die Unruhe von *Britannicus* resultiert maßgeblich aus der Suggestion, dass das Drama nie die Herrschaft über sein eigenes Off anzutreten vermöge. Die Dominanz von Vorgeschichte und Off festigt den Eindruck, dass das Drama von Größen bestimmt wird, die außerhalb seiner Reichweite liegen.

4.5.3 Drama und Spektakel

In gewisser Weise treibt Racine die antitheatrale Stoßrichtung des klassischen Dramas auf die Spitze, *indem* er auf einer kategorialen Unversöhnbarkeit von Drama und Spektakel beharrt.⁹⁹ Die bekannten Vorwürfe, mit denen im 18. Jahrhundert in erster Linie Jean-Jacques Rousseau gegen das gesamte Theaterwesen zu Felde zieht und nunmehr jede Form des Schauspiels als »spectacle« denunziert, besitzen für eine klassische Unterscheidung zwischen Drama und Spektakel kein Organ mehr. Konsequenterweise fallen auch Corneille und Racine den Rousseau'schen Verdikten anheim, da ihre moralisch an sich gut gemeinten Stücke doch unbotmäßig die Leidenschaften der Zuschauer zu entfachen drohten.¹⁰⁰ Der frühe Klassizismus hatte den Diskurs gegen

98 »Die Spektakel, die Geschenke, diese unschlagbaren Köder, / Haben Euch die Herzen des Volks und der Soldaten zufliegen lassen.«

99 Vgl. dagegen v.a. Pleschka, der das politisch subversive Potenzial Racines just in den Verstößen gegen seine eigene Antitheatralität erblickt und in der Spannung zwischen den Stücken und dem höfischen Repräsentationsbetrieb eine Art Entlastungsfunktion des Racine'schen Dramas für die höfischen Zuschauer ausmacht (Alexander Pleschka: Schillers Spätdramatik und die Tragödie der französischen Klassik, Berlin/Boston 2013, hierzu v.a. S. 46–57).

100 Jean-Jacques Rousseau: Lettre à d'Alembert sur les spectacles, in: Ders.: Œuvres complètes. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bd. 4, Paris 1964 [1768], S. 3–125, hierzu insbes. S. 18, 48–50, 64–67, 107f. Dabei ist es interessant zu sehen, dass spätere Vorstellungen von Volkssouveränität bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ausgesprochen theater- und dramenskeptisch bleiben und eine

die ›Spektakel‹ noch mit ganz anderen Koordinaten geführt. Jean Chapelain etwa unterschied kategorisch die »falschen Vergnügen« (»faux plaisirs«), denen populäre Spektakel zuarbeiteten, von den »richtigen« (»véritables«) Vergnügen jener Dramen, die sich auf die »Regel der 24 Stunden« verpflichteten.¹⁰¹ Als abschreckendes Beispiel dienten Chapelain die Künste des bekannten Pariser Gauklers Tabarin. Jeder Dramenautor, der den Freuden nachzueifern suche, die die »spectacles« Tabarins ihren Zuschauern bereiteten, könne immer nur »jenen Idioten und jenem Gesindel gefallen, das den Eindruck erweckt, das wirkliche Volk zu sein und das doch nichts anderes ist als dessen Abschaum und dessen Müll.«¹⁰²

Vor dem Hintergrund solcher Überzeugungen wird die politische Brisanz Racines greifbar. Obwohl er die ›Spektakel‹ in das Off seiner Dramenbühne verlegt und an einer Einhaltung (auch) der »Regel der 24 Stunden« festhält, sind es in letzter Instanz die alten und neuen Spektakel, die die politische Handlung des Dramas *Britannicus* vollständig prägen. »Idioten, Gesindel, Abschaum und Müll« betreten zwar nicht die Bühne, ziehen in deren Hintergrund aber systematisch die Fäden des gesamten politischen Geschehens. Racine überdreht und unterminiert die Corneille'sche Unterscheidung von Drama und Spektakel. Die Antitheatralität seines Dramas gibt nämlich vor, auf die von diesem zur Darstellung gebrachte politische Entwicklung keinen Einfluss mehr zu besitzen.¹⁰³

theatrale Repräsentation des Volks ein anhaltendes Horrendum ›republikanischer‹ Diskurse bildet. Das mag daran liegen, dass das Volk sich streng genommen in einer oder in wenigen Figuren aus politischen Gründen nicht repräsentieren darf, da es damit die alte Position des (absolutistischen) Souveräns besetzen würde. Daneben und damit einher gibt es aber gerade in Frankreich möglicherweise die (bestenfalls komplementäre) Befürchtung, dass sich das Volk auf der Bühne als genau jener unfigurierbare Pöbel entpuppen könnte, dem die *tragédie classique* ihre Bühnen verschlossen hatte. Vgl. zur Theaterfeindschaft insbesondere von Michelet grundlegend Maud Meyzaud: Die stumme Souveränität. Volk und Revolution bei Georg Büchner und Jules Michelet, München 2012, insbes. S. 96–104.

¹⁰¹ Jean Chapelain: Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, in: Ders.: Opuscules critiques. Édition Alfred C. Hunter. Introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genève 2007, S. 222–234, hier S. 231.

¹⁰² »[...] [je] ne conseillerai jamais à mon ami de se faire Tabarin plutôt que Roscius, pour complaire aux idiots et à cette racaille qui passe en apparence pour le vrai peuple et qui n'est en effet que sa lie et son rebut.« (ebd., S. 232).

¹⁰³ Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund scheint mir die These Nebrigs, der anhand der deutschsprachigen Übersetzungen Racines einen »Weg vom Deklamationstheater zum Lesedrama« konstatiert, differenzierungsbedürftig. Zwar untersucht Nebrig völlig überzeugend den rhetorischen Überbau sowohl Racines als auch der ersten deutschen Übersetzungswelle seines Werks im Umfeld der Gottsched-Schule. Ein antitheatrales ›Lesedrama‹ ist das Racine'sche Werk – und ist letztlich die gesamte *tragédie classique* – in meinen Augen aber bereits ihrer eigenen Intention zufolge. Dies zeigen nicht zuletzt die gesamten Bemühungen um die drei Einheiten, die an einer

Könige und Helden werden nicht auf der Bühne, sondern in den Spektakeln hinter der Bühne gemacht. Ihre Herrschaft bleibt flüchtig und prekär. Das Drama wird bei Racine nicht als ein politischer Korrektiv des Spektakels bemüht, das diese Prekarität zu beheben wüsste. Das Drama protokolliert im Gegenteil das unablässige Scheitern eines jeden Bemühens um ein derartiges Korrektiv. Das Drama sondert sich vom Spektakel zwar maximal ab, aber nur um zu zeigen, dass es doch stets unter dessen Räder geraten wird. Den Spektakeln der dramatischen Vorgeschichten entspricht das grausige Spektakel der dramatischen Nachgeschichte.

Wie in *Andromaque* wird auch in *Britannicus* die Grenze zwischen Drama und Spektakel ein Mal porös. Es ist aber nicht die Unreinheit eines Reims oder eine einmalige soldatische Präsenz auf der Schlussbühne, die diese Grenze kurz als unstabil erscheinen lässt, sondern die Körperhaltung Agrippinas. Agrippina scheint schon zu Beginn ihrer Unterredung mit Nero im vierten Akt so erschöpft, dass sie sich »hinsetzen« muss, damit sie ihn über die Techniken ihrer seinerzeitigen Machtergreifung instruieren kann.¹⁰⁴ Die Regieanweisung zu Beginn der zweiten Szene des vierten Akts lautet tatsächlich: »Agrippine, s'asseyant«.¹⁰⁵ Das ist ein unerhörter *Faux pas*, denn in der *tragédie classique* wird im Stehen und nicht im Sitzen deklamiert, und so verrät die Körperhaltung Agrippinas einen zeitweiligen Kollaps des klassischen Dramas angesichts der Übermacht jener »Spektakel«, die die Mutter des Kaisers einst »souverän« zu steuern glaubte und von denen sie jetzt selbst – sitzend – heimgesucht wird. Ihre Position auf der Bühne evoziert das Gegenteil ihrer eigenen Rede. Anders als sie Nero glauben machen will, hatte sie die Spektakel nie vollständig im Griff, da sie gar nicht in den Griff zu bekommen sind. Die Spektakel schaffen keine Ruhe und keine Ordnung, sondern fordern immer neue Spektakel. Wohlgermerkt geht die Bedeutung der Szene über die Aussage der Agrippina-Figur damit weit hinaus. Mit dem »Stuhl« Agrippinas verstößt Racine gegen die

Ganzheit der dramatischen Werke und nicht an einer tendenziellen Selbstständigkeit rhetorisch organisierter Redeblocke interessiert sind. Diese Ganzheit bleibt politisch motiviert, kann politisch aber sehr unterschiedlich ausgespielt werden (Alexander Nebrig: Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung, Göttingen 2007, S. 341). Es dürfte aber zweifellos die um moralische Persuasion bemühte Tragödie der deutschen Frühaufklärung gewesen sein, die die Werkeinheit der *tragédie classique* (wieder) verspielte. Vgl. hierzu grundlegend Wolfgang Ranke: Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung, Würzburg 2009. Vgl. zu Ranke meine umfangreiche Rezension, in: *arbitrium* 30 (2011), H. 1, S. 51–56.

¹⁰⁴ Die Brisanz, die in dem scheinbar banalen Akt des Sich-Hinsetzens liegt, hat Vogel mit Blick auf *Phèdre* zu Recht deutlich akzentuiert (vgl. Vogel: Aus dem Grund, S. 69f.).

¹⁰⁵ Racine: *Britannicus*, S. 416.

Rigorosität seiner eigenen Dramenklassik. Ihr ›Sitz‹ scheint zugleich aber auch bereits das Maximum dessen, was das Racine'sche Drama *auf* der Bühne an Bruch mit der eigenen Poetik zulassen kann. Die Wucht dieses Bruchs liegt in seiner Unscheinbarkeit. Die Unterredung zwischen Agrippina und Nero wird förmlich zum Spektakel im Drama.

Mit dieser Szene lässt sich eine grundsätzliche Aussage über das Racine'sche Werk verbinden. Das Werk ist so streng und so sorgfältig komponiert, dass kleinste Aussetzer oder Übertritte unmittelbar als Horrendum erscheinen. Es suggeriert aber zugleich, dass es von einem Phänomen dominiert wird, das keinerlei Zucht und keinerlei Ordnung kennt. Diese Grundspannung erklärt überhaupt erst die Intensität jedes noch so kleinen *Faux pas* und sie potenziert sie noch einmal, da zwischen den Regeln des Dramas und der Zügellosigkeit des Off nicht der Hauch einer Vermittlung möglich scheint.

Freilich bleibt das soeben erwähnte Spektakel im Drama schon deshalb von kurzer Dauer, weil Agrippina das eigene Machtvakuum nicht einfach ›aussitzen‹ kann. Genau besehen hat sie mit den Hinweisen auf ihre eigenen Verbrechen, Spektakel und Manipulationen denn auch ihren eigenen Untergang in die Wege gleitet. Schließlich wird Nero sich dieser Machttechniken jetzt selbst zunehmend bedienen. In der Konfiguration liegt tragische Ironie: Nero wendet sich von seiner Mutter ab, indem er sich ihre eigenen Praktiken zunutze macht und selbst auf Volk und Verbrechen zu setzen beginnt.

Dies zeigt sich an seiner Reaktion auf eine Bemerkung des Intriganten Narcisse nach dem Gespräch mit Agrippina. Narcisse erzählt ihm, Agrippina würde sich allerorten rühmen, dass sie Nero nur »einen Augenblick« zu sehen brauche, um ihren Einfluss erneut geltend zu machen: »Elle s' [...] est vantée publiquement / [...] Qu'elle n'avait que vous voir un moment« (V. 1417f.). Agrippina glaubt demnach erneut, dass sie die ›Öffentlichkeit‹ mittels der Manipulation von »Augenblicken« dauerhaft wird lenken können, und Nero scheint davon überzeugt, genau dies verhindern und selbst in die Hand nehmen zu müssen.¹⁰⁶ Damit rückt er selbst an die Stelle von Agrippina, wie die dramaturgische Anlage der Wissensvergabe verdeutlicht. An exakt dieser Stelle nämlich steigt Nero zum ›Monster‹ auf.

Denn es ist erst die soeben zitierte Aussage von Narcisse, die dazu führt, dass Nero seinen alten Plan, Britannicus ermorden zu lassen, wieder aufgreift.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Vgl. (in kritischer Auseinandersetzung mit Habermas) zu Inkohärenzen und Spannungen im Rahmen des Begriffs des ›public‹ im 17. Jahrhundert grundlegend Hélène Merlin-Kajman: *Public et littérature en France du XII^e siècle*, Paris 2004, hierzu insbes. S. 17–114.

¹⁰⁷ Dass die gesamte Liebeshandlung in diesem Kontext gerade *keine* entscheidende Rolle spielt, hat unter dramaturgischem Gesichtspunkt am genauesten Baby herausgearbei-

Dieser Mord ist demnach weniger erotisch als eindeutig politisch motiviert.¹⁰⁸ Nero muss den Versuch unternehmen, Volk und Heer in den Griff zu bekommen und seiner Mutter ihre eigene Machtbasis zu entreißen. Britannicus darf nicht Gegenstand irgendwelcher Spektakel werden, die ihn als Souverän etablieren könnten. Genau wie in *Andromaque* ist es folglich auch in *Britannicus* die Funktionalisierung maßgeblich des Off, die die Prädominanz einer politischen Handlung über eine Liebeshandlung anzeigt. Den definitiven Ausschlag für die Ermordung gibt erst der Versuch einer Stabilisierung der eigenen Herrschaft und einer Vereitelung der Pläne Agrippinas. Nur geht diese Vereitelung, das kann nicht oft genug betont werden, eben mit einer Kopie von Agrippinas Machtpraxis einher.

4.5.4 Zeit und Teleologie

Damit ist die dramaturgische Bedeutung insbesondere des Mordmotivs aber nicht erschöpft. Denn es ist nicht allein eine Prädominanz der Politik über die Liebe, die die Szenenanordnung an dieser Stelle anzeigt. Deren eigentliche Pointe besteht in der Gestaltung der Zeit. Wenn Neros Mordplan und seine Geburt als »Monster« ihren eigentlichen Ausgang von der soeben zitierten Aussage von Narcisse nehmen, ist dies ein schönes Beispiel für die Umwandlung von Chronologie in Teleologie und für die Modifikation, die Racine auch und gerade an dieser Grundintention des Corneille'schen Dramas vornimmt.

Die denkbar unheroische Vergiftung von Britannicus folgt schließlich weniger *auf die* als *aus der* Rede von Narcisse, diese stellt die *Ursache* von Neros Geburt als »Monster« dar. Nur resultiert hieraus mitnichten die enttemporalisiert anmutende Form einer buchstäblich staatstragenden Teleologie Corneille'schen Zuschnitts. Ganz im Gegenteil greift der zutiefst unstete Charakter von Agrippinas Machttechnik hier über auf die Dramaturgie des Stücks. Das erklärt die Hektik der auf die Ermordung folgenden Szenen. Die dramaturgische Kausalität verdrängt keine Zeit, sie setzt die Zeit als politisch unbeherrschbare Akkumulation von »Augenblicken« frei. Es sind die ältere Vorgeschichte und die Gewohnheit Agrippinas, »à toute heure« auf der Hut zu sein, die nun

tet. Vgl. Hélène Baby: Racine sait-il composer? De l'unité d'action dans la tragédie racinienne, in: Declercq/Rossellini (Hg.): Jean Racine 1699–1999, S. 81–98, hier S. 87. Vgl. dagegen v.a. Sick, die prägnant feststellt: »Dans *Britannicus*, l'assassinat de Britannicus constitue un simple épisode de l'histoire amoureuse.« (Franziska Sick: Une Poétique de la ruse: l'Histoire dans les tragédies de Racine, in: Canova-Green/Viala [Hg.]: Racine et l'Histoire, S. 69–81, hier S. 73).

¹⁰⁸ Dies auch insofern, als die Ermordung zu den Befehlen gehört, die Nero erst »zur Souveränität bringen.« (Campe: Der Befehl und die Rede des Souveräns, S. 66).

den Takt des restlichen Dramas angeben.¹⁰⁹ Die Überzeugung einer fundamentalen Nicht-Institutionalisierbarkeit der Zeit bildet die vielleicht einzige Form zeitlicher und politischer ›Kontinuität‹, die das Racine'sche Drama aufzubieten weiß.

Während Corneille Mühe hat, die Zeit dramaturgisch zu absorbieren, damit sein Drama das Gründungsmoment einer vermeintlich zeitunabhängigen Herrschaft formal zu beglaubigen vermag, macht Racine umgekehrt eine radikal unverfügbare und endlos beschleunigte Zeit zur Basis wie zum Telos seiner Dramaturgie. Wenn er die Einheit der Zeit gleichwohl spielend einhält, liegt das nicht zuletzt daran, dass seine Vorstellung des Politischen mit der Kürze einer normpoetischen Dramenzeit mehr oder weniger umstandslos in eins fallen kann.

Dies betrifft freilich ausschließlich die Synchronisierung von Spielzeit und gespielter Zeit und heißt nicht, dass die Racine'sche Zeitökonomie kongruent mit dem Versuch einer reinen Augenblicksherrschaft Agrippinas sein könnte oder wollte. Eine solche könnte bei Racine wohl allenfalls dem Spektakel, nicht aber dem Drama eignen. Die politische Grund- und Bodenlosigkeit seines Dramas führt Racine jedenfalls zuverlässig mit genuin dramatischen Mitteln durch. Schließlich bleibt eine intime Kenntnis der klassischen Dramaturgie die strikte Bedingung für das Verständnis eines politischen Racine. Seine Stücke unterminieren und verkehren die *Absichten* einer klassischen Transformation von Chronologie in Teleologie, nicht aber das Strukturmoment als solches.

Insgesamt scheint Racine so oder so weniger daran gelegen, formale Kongruenzen des Dramas mit seinem eigenen Blick auf das Politische herzustellen, als zwischen beiden schärfste Kontraste und irreduzible Unversöhnlichkeiten auszustellen. Seine Meisterstücke an Zucht und Formstrenge sind mit einem von ihnen selbst unablässig imaginierten Außen oder Anderen nicht in Einklang zu bringen. Während es Corneille nur unter enormem Aufwand gelingt, das klassische Drama einer souverän-absolutistischen Gründungs politik an- und einzupassen, spricht Racine einer solchen Politik mit seiner ›souveränen‹ Formbeherrschung regelrecht Hohn. Seine Stücke bilden Prachtfassaden, hinter denen ihrem eigenen poetologischen Selbstverständnis zufolge nichts als Trümmer liegen und die in einer auf die Dramenhandlung folgenden Zeit ihrerseits in Trümmer fallen werden.¹¹⁰ Hinter oder unter der dramatischen Ord-

109 Vgl. zur Oszillation von Chronologie und Teleologie bei Racine in ganz anderer Perspektive auch John D. Lyons: Racine et la dramaturgie du temps, in: Declercq/Rossellini (Hg.): Jean Racine 1699–1999, S. 127–137, insbes. S. 133; vgl. zum Verhältnis von Spielzeit und gespielter Zeit in essayistischer Perspektive Eugène Vinaver: Racine et la poésie tragique, 2. Aufl., Paris 1963, S. 188f.

110 Das heißt jedoch nicht, dass wir es hier mit einem ›zyklischen‹ Zeitmodell zu tun

nung Racines verbirgt sich keine politische Ordnung, sondern, in den Worten Agrippinas, ein »stets aufs Neue fließendes Blutmeer.« (V. 1706) Racine ist der Dichter des *failing state*. Dass seine Stücke dem höfischen Repräsentationsbetrieb Ludwig XIV. einverleibt werden konnten, während zumindest der frühe Corneille teils mit erheblichen politischen Verwerfungen zu kämpfen hatte, ist denn auch der vielleicht größte Treppenwitz der abendländischen Literaturgeschichte.¹¹¹ Und wenn Lessing Racine angeblich nicht einen »Prince des poètes«, sondern einen »Poète des princes« genannt haben soll, ist dies ein geistreiches Missverständnis, das ganz im Radius dieses Treppenwitzes verbleibt.¹¹²

hätten, denn ein solches setzt die Vorstellung einer Geschlossenheit voraus, die Racines politischen »Momentanismus« erkennt. Vgl. Jules Brody: *Lectures classiques*, Charlottesville 1996, S. 183f.

- 111 Diesen wird sie auch nicht los, obwohl bis heute manche Anekdote zirkuliert, die dazu angetan scheint, eine machtpolitische Unassimilierbarkeit Racines bereits im höfischen Bewusstsein seiner Zeit zu verankern. Am häufigsten diskutiert wurde der Hinweis Boileaus, Ludwig XIV. habe aufgrund der Aufführung von *Britannicus* jede Lust am eigenen Tanz auf der höfischen Bühne verloren. Statt in immer neuen Anläufen die Plausibilität dieser Geschichte zu untersuchen, täte man gut daran, sie als Symptom jener Verlegenheiten und jener Herausforderungen zu begreifen, vor die der politische Racine seine Zuschauerinnen und Zuschauer bis heute stellt. Vgl. zu den historischen Implikationen und zur Tradierung der erwähnten Anekdote neben Behrens: Racines *Britannicus*, S. 289f. v.a. Forestier: Jean Racine, S. 373–376.

- 112 Das berichtet Charles de Villers in seinem Vorwort zu Madame de Staëls *De l'Allemagne*. Vgl. Madame de Staël/Charles de Villers/Benjamin Constant: *Correspondance*, hg. v. Kurt Kloocke, Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 1993, S. 288–301, hier S. 297. Schwierig wird es, wenn solche *misreadings* in die Wissenschaft eingehen und sich dort hartnäckig halten. So heißt es im DKV-Kommentar zu Schillers *Agrippina*-Fragment allen Ernstes: »Racines *Britannicus* (1669), die klassische französische Tragödie, war ein Lehrstück gewesen für den zu moralisierenden absolutistischen Herrscher.« (Herbert Kraft/Mirjam Springer: *Agrippina*. Deutungsaspekte, in: Schiller: *Dramatischer Nachlass*, S. 826–832, hier S. 832).

5 Humanisierte Klassik?

Gesittetes Off, listiges Heldentum und verjährtes Recht in Goethes *Iphigenie auf Tauris*

5.1 Einleitung

Das Drama *Iphigenie auf Tauris*, das Goethe in seiner Versfassung nach jahrelanger Arbeit 1786 in Rom fertigstellte und das auf Betreiben Herders und Göschens 1787 in Druck ging, gilt gemeinhin als Paradebeispiel des deutschen klassischen Dramas.¹ In der Tat scheint Goethe in diesem Stück die drei Einheiten so akkurat einzuhalten und einem Ideal wie dem der *bienséance* so demütig zu huldigen, dass es wenig überraschend wirkt, wenn der Autor selbst *Iphigenie auf Tauris* programmatisch in die Tradition der *doctrine classique* stellte. In einem später für Napoleon Bonaparte zusammengeführten Inventar der eigenen Werke nennt er seine *Iphigénie en Tauride* eine »tragédie en cinq actes, tout à fait selon les règles.«² Die Forschung ist ihm hierin weitgehend gefolgt, blieb genaue Nachweise und Differenzierungen mit Blick auf die genauere Funktion dieser ominösen »règles« bis heute jedoch schuldig.³

1 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigenie auf Tauris*. Ein Schauspiel. (Versfassung), in: Ders.: *Iphigenie – Egmont – Tasso*. Dramen 1776–1790 (Sämtliche Werke in 40 Bänden. I. Abt. Bd 5), unter Mitarbeit von Peter Huber hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 553–619 u. S. 1006–1052. Ich zitiere das Drama im Folgenden unter der Angabe von Verszahlen im laufenden Text.

2 Ebd., S. 1027f.

3 Als paradigmatisch erweist sich das Urteil Borchmeyers, der zwar konzidiert, *Iphigenie auf Tauris* greife »nicht nur [...] in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch bezüglich der ›geschlossenen‹ dramatischen Form« auf die *tragédie classique* zurück, der in der Erläuterung der Implikationen dieser Feststellung über die Auflistung einiger weniger Gemeinplätze indes nicht hinauskommt (Borchmeyer: Goethe. Der Zeitbürger, München/Wien 1999, S. 122). Erstaunlicherweise hat sich die Forschung zu *Iphigenie auf Tauris* mit Blick auf die klassizistische Tradition stärker für das Drama Voltaires als für dasjenige Corneilles oder Racines interessiert. Dies mag im thematischen Rahmen einer aufgeklärten Mythenkritik auf den ersten Blick verständlich sein, doch können auf diese Art und Weise weder die formalen noch die politischen Dimensionen der *tragédie classique* in den Blick gebracht werden. Sie sind es aber, die Goethes Interesse an der Form überhaupt geweckt haben dürften (vgl. zu Voltaire v.a. Wolfdietrich Rasch: Goethes *Iphigenie auf Tauris* als Drama der Autonomie, München 1979, S. 71–89; Hans Reiss: Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien, Würzburg 1993, S. 189f.). Vgl. zur reichsten Aufarbeitung des Iphigenie-Stoffes im klassizistischen Drama der deutschen und französischen Aufklärung grundlegend Frick, der zu Goethes Stück freilich nicht mehr vorstößt (Werner Frick: Die Schlächterin und der Tyrann: Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jahrhunderts, in: Goethe-Jahrbuch 118

Das ist verständlich und unverständlich zugleich; denn so klassisch *Iphigenie auf Tauris* Goethe und seiner wissenschaftlichen Rezeption verschiedentlich vorgekommen sein mag: Man könnte mit gutem Recht auch das glatte Gegenteil behaupten und dem Stück eine Zugehörigkeit zur *doctrine classique* vollends absprechen. Zwar befolgt Goethe normpoetische Vorgaben, doch höhlt er parallel die Kernbestände der klassischen Dramaturgie beharrlich aus. Zumindest auf den ersten Blick scheint *Iphigenie auf Tauris* das klassische Drama seiner traditionellen Konflikt- und Spannungslinie förmlich zu berauben und sich der im Mittelpunkt der *tragédie classique* stehenden politischen Gründungsproblematik vollends zu entschlagen. Schließlich tritt hier kein Held einem König gegenüber. Seinen Titel verdankt das Stück einer aufgeklärten griechischen Priesterin, die in Tauris die grausamen Menschenopfer abgeschafft haben soll. Diese ›humane‹ Leistung der Hauptfigur zeugt nicht allein von einer Sicht der griechischen Mythologie, die im Drama v. a. Racines schlechterdings undenkbar gewesen wäre.⁴ Sie findet auch keinen Eingang in die Stringenz einer

[2001], S. 126–141). Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf die umfangreiche Studie von Buck, der einem Einfluss Voltaires (und Molières) auf Goethe mehr Platz einräumt als einem Einfluss Corneilles oder Racines, der diesen aber weniger in Drama und Theater als in der Figur des aufklärerischen Großschriftstellers erblickt. Bucks verdienstvolle Studie krankt daran, dass sie die genaue Textlektüre scheut (vgl. Theo Buck: Goethe und Frankreich, Wien/Köln/Weimar 2019, insbes. S. 169–191).

- 4 Umso befremdlicher scheint, dass die Forschung oft eine Parallele zwischen Goethe und Racine just in einer ›Verinnerlichung‹ der mythischen Konfliktstrukturen ihres Dramas zu erblicken meinte. Paradigmatisch für die ältere Forschung ist Gundolf, der apodiktisch festhält: »Was bei Euripides kultische Entsühnung war nahm er [Goethe, C.H.] als Symbol für sittliche Läuterung.« (Friedrich Gundolf: Goethe, 17. Aufl., Berlin 1920, S. 317). Als wichtiges Scharnier zwischen antiker Tragödie und Goethe gilt vielen Interpreten in diesem Kontext dann die *tragédie classique*. Borchmeyer etwa hält fest: »Die französischen Dramatiker haben durch den Wegfall des Chors und die Reduktion der Zahl der Akteure sowie die Einführung psychologischer Motive den Weg bereitet für Goethes Privatisierung und Verinnerlichung des dramatischen Konflikts.« (Dieter Borchmeyer: *Iphigenie auf Tauris*, in: Walter Hinderer (Hg.): Interpretationen. Goethes Dramen, Stuttgart 1993, S. 117–157, hier S. 135). Etwas breiter argumentiert Maurer, der Goethes Leistung in einer »vergeistigenden Umdeutung« des Mythos kulminieren sieht. Damit partizipiere *Iphigenie auf Tauris* an einer Tradition, in der auch Racine stehe, die aber bereits mit »so glanzvollen Namen wie Ronsard und Calderón« angehoben habe (Karl Maurer: Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte, Paderborn/München/Wien u. a. 1997, S. 29). Es sei an dieser Stelle auch auf die Arbeit Carl Steinwegs hingewiesen, die bis heute die umfangreichste zur Auseinandersetzung Goethes mit der *tragédie classique* geblieben ist und die ganz um die Phänomene der ›Verinnerlichung‹ und des sogenannten ›Seelendramas‹ kreist, die Steinweg auf Racine zurückführt. Sein Buch ist analytisch unbrauchbar und fällt hinter die Erkenntnisse der Goethe-Forschung auch seiner eigenen Zeit zurück. Die bedeutendste Gemeinsamkeit Goethes und Racines identifiziert er in ihrer ›Gestalt‹: »Auch die Pose war ihm [Goethe, C.H.] nicht fremd, und das hing zum guten

dramaturgischen Entwicklung. Die Einheit einer teleologisch organisierten Dramenhandlung lässt sich in *Iphigenie auf Tauris* kaum ausmachen. Das liegt weniger daran, dass das Stück in unterschiedliche, wenig verbundene Handlungsstränge zerfällt, als dass es eine dramatische Handlung im strengen Sinn überhaupt nicht kennt. Die humane taurische Staatsordnung wird im Verlauf des Stücks zwar einigen Belastungsproben ausgesetzt, aber weder nachträglich beeinträchtigt noch am Ende neu begründet.

Die Pointe von Goethes Stück besteht darin, dass es die enttheatralisierende Strategie des klassischen Dramas mit einer grundlegenden Entdramatisierung des politischen Geschehens korreliert. In dem Maße, wie diese Tendenz im klassischen Drama bereits latent angelegt war, lässt sich *Iphigenie auf Tauris* als ein Stück begreifen, das die klassische Tradition sowohl untergräbt als auch überbietet. Eine Deutung des Dramas hat dieser doppelten Bewegung konsequent eingedenk zu bleiben. Das Ziel der hier vorgeschlagenen Lektüre kann folglich nicht darin bestehen, das Drama im Rahmen von Goethes Napoleon übermittelter Selbsteinschätzung in seiner vermeintlich klassischen Reinheit zu prämiieren und einen poetologisch ungedeckten Scheck nach langen Jahrhunderten mit den Mitteln der Wissenschaft endlich einmal zu validieren. Goethes Drama bekennt sich nicht emphatisch zur klassischen Tradition, indem es diese gegen Lessing, den Sturm und Drang und das eigene dramatische Frühwerk zu reinaugurieren versuchte. Es bedient sich der klassischen Form als einer Konkursmasse, die ihm politisch in hohem Maße zupasskommt. Die Gewohnheiten, auf die sich die Corneille'schen Könige berufen, um über ihr Gründungsgesetz hinwegtäuschen zu können, scheinen in *Iphigenie auf Tauris* Realität geworden. Als Statthalter dieser Gewohnheiten setzt Goethe maßgeblich das Volk ein. In diesem Sinn stellt *Iphigenie auf Tauris* einen Sonderfall im klassischen Œuvre Goethes dar. Dabei verschreibt sich das Stück nicht etwa einem aufgeklärten Verständnis von Volkssouveränität. »Human« ist das Volk nicht aufgrund eines aufgeklärten Bewusstseins, sondern aufgrund von Gewohnheit und Brauch.

Eine doppelte Bewegung von Subversion und Überbietung des klassischen Dramas zeigt sich auch an den Rudimenten der klassischen Dramaturgie, die in ihrer heroisch-souveränen Spielart in *Iphigenie auf Tauris* partiell aktiviert wird. Politisch wirkmächtig ist weniger die Titelfigur Iphigenie – die Titel-

Teil damit zusammen, daß er ein schöner Mensch war, von apollinischer Gestalt. Darin begegnet er sich wieder mit Racine. Ihnen beiden kam das Gefühl für Rhythmus und Musik, für die belleza lineare schon von ihrem eignen Körper her, und Winckelmanns Ästhetik der Ruhe und des selbstsicheren Zustands ruhiger Heiterkeit schien eigens wie für Goethe geschaffen. Eine schöne Seele in einem schönen Körper, das empfahl Racine und Goethe gleichermaßen bei Hofe.« (Carl Steinweg: Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Ein Beitrag zur Erklärung der *Iphigenie* und des *Tasso* sowie zur Geschichte des deutschen und des französischen Dramas, Halle a.S. 1912, S. 252).

figuren von Goethes klassischen Dramen sind übrigens nie wirkmächtig – als Iphigenies Bruder Orest. Dieser steigt im letzten Akt unvermittelt zur heimlichen Hauptfigur des Dramas auf; und zwar bezeichnenderweise insofern, als er einen direkten Konflikt mit König Thoas sowohl vom Zaun bricht als schließlich auch beizulegen hilft. Der heroisch-souveräne Pakt blitzt am Ende des Stücks als Schwundstufe des klassischen Dramas auf; und *als* Schwundstufe bleibt er für ein Verständnis von Goethes Umgang mit der klassischen Dramenform unverzichtbar.

Nicht minder bedeutend für ein genaueres Verständnis des Stücks ist die klassische Organisation der Dramenbühne. *Iphigenie auf Tauris* hält die Einheit des Ortes rigoros ein und es stellt sie in den Dienst einer vollständigen Absonderung der Bühne von ihrem eigenen Off. Genau wie in der *tragédie classique* zeigt sich das dramatische Geschehen in *Iphigenie auf Tauris* maßgeblich von im Off verbleibenden Kräften dominiert. Das hat massive Konsequenzen für den im Zentrum des Stücks stehenden Humanitäts- oder Autonomiediskurs, der in erster Linie, wie bereits angedeutet, um eine Abschaffung oder Aussetzung der Menschenopfer kreist.⁵ Die vielfach konstatierte ›Humanisierung‹ des Mythos darf deshalb nicht allein aus der Perspektive der agierenden Figuren – auch nicht aus der Perspektive Iphigenies – heraus begriffen werden. Vorangetrieben wird eine ›Humanisierung‹ von Tauris vornehmlich von den unsichtbaren Mächten hinter der Dramenbühne. Hierin und nicht etwa in der platten Machtdialektik eines aufgeklärten Bewusstseins liegt die politische Herausforderung von Goethes Drama.

5.2 Das sedierte Volk: Goethes Domestizierung des Off

Blickt man von der medialen Imagination der klassischen Bühne aus auf *Iphigenie auf Tauris*, fällt zweierlei auf. Erstens respektiert Goethes Stück klassische Vorgaben. Es hält die Ständeklausel mit großer Strenge ein, auf der Bühne selbst treten gerade einmal fünf Figuren auf. Auch spielt die Handlung an einem ein-

5 Vgl. immer noch maßgeblich Wolfdietrich Rasch: *Iphigenie auf Tauris* als Drama der Autonomie, sowie in breiterer Perspektive Volker C. Dörr/Michael Hofmann (Hg.): ›Ver-teufelt human‹? Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik, Berlin 2008. Vgl. zu einer interessanten spätaufklärerischen Lektüre des Stücks, die nicht die Autonomie des Bewusstseins, sondern das gesellschaftliche Problem der Anerkennung ins Zentrum rückt, Walter Erhart: Drama der Anerkennung. Neue gesellschaftstheoretische Überlegungen zu Goethes *Iphigenie auf Tauris*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 140–165.

zigen Ort, einem »*Hain vor Dianens Tempel*.«⁶ Zweitens ist das Off als von der Bühne exkludierter Handlungsbereich für die politischen Konflikte des Dramas von entscheidender Bedeutung. Wie im Drama Corneilles und Racines wird das Off von Volk und Heer dominiert. Sie finden in der Figurenrede unablässig Erwähnung, auch bewegen sie sich spätestens ab dem vierten Akt in unmittelbarer Nähe des Hains. Obwohl sie den Zuschauerblicken entzogen bleiben, bilden Volk und Armee demnach einen wichtigen Bestandteil der diegetischen Welt des Dramas. Einen veritablen Einfluss übt das Volk in *Iphigenie auf Tauris* nun aber nicht etwa auf die Handlung, sondern auf die Handlungslosigkeit des Dramas aus. Dies unterscheidet das Stück fundamental vom Drama insbesondere Racines. Trotz medialer und formaler Affinitäten setzt Goethes Stück in der Einschätzung des Volks einen wesentlich neuen Akzent, indem es politische Positionen der *tragédie classique* in ihr exaktes Gegenteil verkehrt. Das Volk ist nicht volatil oder blutrünstig. Es ist vielmehr das Volk, das als Akteur einer vielfach beschworenen taurischen ›Humanität‹ eingesetzt wird und das im Hintergrund dafür sorgt, dass alle Kalamitäten, die zwischen den handelnden Figuren im Lauf des Stücks in Erscheinung treten, am Ende neutralisiert werden können.

Auf Tauris herrschte dem Mythos zufolge lange ein Brauch, der vorschrieb, jeden fremden Ankömmling zu töten. Diesen bereits lange vor Beginn der Handlung suspendierten Brauch will König Thoas im Verlauf des Dramas wieder einführen. Das Volk hat an den Menschopfern allerdings längst jedes Interesse verloren; und wie noch zu zeigen sein wird, hängt diese Haltung von dem ›humanen‹ Wirken einer Iphigenie unmittelbar gar nicht ab.⁷

6 Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, S. 554. Vgl. zur Einheit des Ortes in *Iphigenie* die faszinierende Lektüre von Politzer, der Tauris als das »zentrale Symbol der Handlung« ausmacht, indem er die Insel sowohl als Gegenspielerin wie auch als Identifikationsfläche Iphigenies offenlegt. (Politzer: »Kein Mensch ist ein Eiland«. Zu Goethes *Iphigenie*, in: Ders.: *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*, Stuttgart 1968, S. 285–311, hier S. 287). Vgl. zum Ort unter medialem Gesichtspunkt und mit Blick auf den prekären Status des Schutzraums in *Iphigenie* Juliane Vogel: *Fluchtauftritte. Goethes Theater des Asyls*, in: Dies./Bettine Menke (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*, Berlin 2018, S. 188–202, hierzu S. 188–191.

7 Das hat die Forschung komplett verkannt; und zwar unabhängig davon, ob sie im Stück eher moderne Diskurse der Humanität oder Autonomie umgesetzt sah oder ihren Blick umgekehrt auf eine Persistenz der Gewalt richtete. Es ist das Verdienst in erster Linie Winklers, die für das Drama zentrale Dimension des Menschenopfers gegen sämtliche vorschneilt auf Autonomie oder aufgeklärte Pädagogik setzenden Lektüren in Stellung gebracht und dabei den Dramentext exakt befragt zu haben. Winkler spürt mit Blick auf die mythische Tradition wie auf die euripideische Tragödienpraxis zahlreichen Spannungen und Paradoxien im Verhältnis von ›Barbarischem‹ und ›Hellenisch‹-Zivilisatorischem im Goethe'schen Drama nach, übersieht in meinen Augen aber erstens die entscheidende Rolle des Volks in diesem Zusammenhang und traut deshalb zweitens

Während das Drama Racines eine Trennlinie zwischen Bühne und Off sowohl etabliert als auch als fragil ausweist, da das Volk die Bühnenhandlung vor sich hertreibt, entwirft Goethes Stück das Bild einer Bühne, die an ihrem eigenen Off wiederholt vorbeigiert und im Verlauf der Handlung überhaupt erst auf dessen Niveau gebracht werden muss. Hatten die Stücke Racines den Eindruck erweckt, ihre Bühnen könnten vom Off aus permanent gestürmt werden, ist *Iphigenie auf Tauris* der singuläre Fall eines klassischen Stücks, dessen Bühne vom Off aus befriedet wird. Politisch steht das Drama hierüber in massiver Spannung zu Racine, weniger zu Corneille. Was Corneilles Könige im Rahmen ihrer Selbstlegitimation als Gewohnheit oder als ›Zeit‹ ins Feld geführt hatten, kehrt in *Iphigenie auf Tauris* in der Figurenrede über das Volk teilweise wörtlich wieder. Hatten Corneilles Könige sich auf bestehende Gewohnheiten und Bräuche berufen, um über die Neugründung ihres Staates hinwegtäuschen zu können, so macht das Volk in *Iphigenie auf Tauris* alle Gründungs- und Legitimationsansprüche der Souveränität nachgerade überflüssig. König Thoas scheint sich nicht präntendierten, sondern tatsächlichen Gewohnheiten fügen zu müssen.

Dass Goethe dem Volk eine derartige Wirkmacht in einem Drama verleiht, in dem es aus formalen Gründen gar nicht auftreten darf, mag erstaunlich wirken. Hieran zeigt sich allerdings die Zugehörigkeit des Stücks zur klassischen französischen Tradition, und zwar mit Blick sowohl auf Goethes stoffliche Vorlagen – die beiden Iphigenien-Dramen von Euripides – wie mit Blick auch auf seine eigene frühere Dramatik. Den euripideischen Vorlagen steht die immanente Bühnenimagination von *Iphigenie auf Tauris* durchaus fern, denn mittels der Zusammensetzung des Chors oder der für die dramatische Wissensvermittlung zentralen Figur eines Rinderhirten gelangt das Volk bei Euripides stets selbst auf die Bühne. Hinzu kommt, dass im Off des antiken Dramas spektakuläre Ereignisse stattfinden, die bei Goethe keinerlei Pendant finden. Die Verfolgungsjagd, die sich hinter den Kulissen in *Iphigenie bei den Taurern* Griechen und Taurer liefern und die schließlich von Athena unterbrochen werden muss, liegt im Off von *Iphigenie auf Tauris* jenseits des Vorstellbaren. Hier bleibt es ruhig, und es sind Volk und Heer, die für diese Ruhe verantwortlich gemacht werden.

Wenn A.W. Schlegel der Meinung war, die *tragédie classique* würde ihre Bühne so arrangieren, dass sie den Zuschauer in den irrigen Glauben versetze, er sitze auf einem »übel gewählten Platz«, da er die auf ihr sich abspielenden »großen Dinge« nicht zu sehen bekomme,⁸ dann besteht der vielleicht größte Kunst-

der Hauptfigur eine Wirkmacht in der Abschaffung der Opfer zu, die das Drama unter-schwellig in immer neuen Anläufen relativiert (vgl. Markus Winkler: Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer, Tübingen 2009, S. 100–166).

8 Vgl. zur analytischen Potenz von Schlegels Position Kap. 3.1.

griff von *Iphigenie auf Tauris* darin, diese Perspektive auf das Off auszuweiten. Bei Goethe tut sich nicht nur *auf* der Bühne, sondern auch *hinter* der Bühne nichts. Wo der Zuschauer zu sitzen meint, ist damit gleichgültig geworden.

Dies wurde oft missverstanden. So hat Schiller *Iphigenie auf Tauris* 1802 für die Weimarer Bühne bearbeitet und Goethe im Vorfeld in einem bis heute viel zitierten Brief mitgeteilt, »daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Kulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist und gleichsam vor die Augen gebracht wird.«⁹ Stichhaltig ist Schillers Analyse in keiner Hinsicht. Auch »hinter den Kulissen« von *Iphigenie auf Tauris* herrschen das »Sittliche« und die »Gesinnung«, »vor die Augen gebracht« werden sie den Zuschauern nicht.¹⁰ Das Stück wird von einem Off dominiert, das »eigentliche Handlungen« kaum noch zulässt.

Ein knapper Seitenblick auf Goethes *Egmont*-Drama kann den Bruch verdeutlichen, den *Iphigenie auf Tauris* im Vergleich zum dramatischen Frühwerk vollzieht und der das Stück zu einem klassischen macht. *Egmont* zeichnet sich durch mehrere groß angelegte Volks- oder besser gesagt Bürgerszenen aus, ja das Volk figuriert und differenziert sich in *Egmont* sogar in unterschiedliche politische Positionen.¹¹ Konfrontiert man die Volksszenen aus *Egmont* mit dem im Off verbleibenden Volk in *Iphigenie auf Tauris*, sieht man sich freilich rasch mit einer das aufgeklärte Bewusstsein herausfordernden – für Goethe nicht ganz untypischen – Zumutung konfrontiert. Denn dem unsichtbaren und stummen Volk in *Iphigenie auf Tauris* gesteht Goethe einen weit dominanteren Part zu als den realiter auftretenden niederländischen Bürgern in *Egmont*. Das kommt darin zum Ausdruck, dass der szenischen Relevanz des Volks in *Egmont* weder eine dramaturgische noch eine politische Relevanz entspricht. Der erste, der zweite und der vierte Akt des *Egmont*-Dramas werden mit groß angelegten Volksszenen eröffnet, doch demaskiert der Schluss die Vorstellung einer politischen Wirkmächtigkeit des Volks als realitätsferne Fantasie der Hauptfigur. Wenn sich Egmont in der letzten Szene von seiner Geliebten Clärchen im Traum einen »Lorbeerkrantz« aufsetzen lässt,¹² er seine unmittelbar

9 Schiller an Goethe am 22. Januar 1802, in: Friedrich Schiller/Johann Wolfgang Goethe: »Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung«. Briefwechsel in den Jahren 1794 bis 1805. 2 Bde., hg. von Manfred Beetz, München 1990, Bd. 1, S. 878.

10 Mediale Spannungslosigkeit und Handlungsarmut sind freilich wohl kalkuliert, von zahlreichen »imperfections of plot« kann keine Rede sein (Ronald Peacock: Goethe's Major Plays, Manchester 1959, S. 57).

11 Vgl. Peter Michelsen: Egmonts Freiheit, in: Euphorion 65 (1971), S. 274–297, hierzu insbes. S. 277–280; Arnd Beise: Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts, Berlin u. New York 2010, S. 378–393.

12 Goethe: Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Ders.: Iphigenie – Egmont – Tasso. Dramen 1776–1790, S. 459–551, hier S. 550.

bevorstehende Hinrichtung als »ehrenvollen Tod« ansieht und davon überzeugt ist, er »opfre« sich »für die Freiheit«, ¹³ dann bleibt diese Freiheit seltsam fleisch- und ergebnislos. Seine Apostrophe »Braves Volk!« ¹⁴ ist von subtiler Doppeldeutigkeit, denn das hohe Ansehen, das Egmont als heroische Figur in weiten Teilen des Volks genoss, scheint am Ende des Dramas vollends hinfällig. »Brav« ist das Volk insofern, als es nicht aufbegehrt. Egmont jedenfalls konnte im Volk keinerlei Kräfte binden, die dem von seinem Widersacher Alba neu errichteten »Wall der Tyrannei« ¹⁵ etwas entgegenzusetzen vermocht hätten. Egmont bleibt politisch naiv, in den Tod geht er als ein Verblendeter. Das Volk bleibt in seiner Verehrung des Helden genauso blind wie der Held in seiner Verehrung des Volks. An politischer Wirkmacht gebricht es beiden.

In *Iphigenie* wird Goethe eine szenische Bedeutung des Volks wieder kasieren. Diesem Verlust entspricht ganz im Sinn der klassischen Dramentradition jedoch eine erhebliche Steigerung seines politischen Gewichts. Das zeigt sich an den Stellen, an denen sich die Figurenrede an die *tragédie classique* und damit an eine negative Sicht des Volks direkt anzulehnen scheint. Die Vorstellung eines politisch schwer zu bändigenden Volks wird in *Iphigenie auf Tauris* dabei zwar verschiedentlich anzitiert, dramaturgisch allerdings wiederholt als unglaublich zurückgewiesen. Durchgespielt wird dies in erster Linie pikanterweise an König Thoas. So kehrt die obligat dem Volk bei Corneille wie bei Racine zugeschriebene Tätigkeit des »Murrens« (»murmurer«) im ersten Dialog zwischen Thoas und Iphigenie wörtlich wieder. Thoas wirft Iphigenie vor, dass sie mit einer Aussetzung der Menschenopfer gegen den Willen der Diana verstoßen habe und dass eine Wiederaufnahme der Opfer zwecks Aufrechterhaltung der politischen Stabilität nach dem Tod seines Sohnes und Thronfolgers unabdingbar sei. In den Augen des Königs entspricht das Menschenopfer dem Willen des Volks:

Du hattest mir die Sinnen eingewiegt,
 Das Murren meines Volks vernahm ich nicht;
 Nun rufen sie die Schuld von meines Sohnes
 Frühzeit'gem Tode lauter über mich.
 Um deinetwillen halt' ich länger nicht
 Die Menge, die das Opfer dringend fordert. (V. 516–521)

Auf dramaturgischer Ebene führt das Stück diese Rede von Thoas als strategische Mystifikation vor. Dass Thoas nicht die Wahrheit sagt, zeigt schon die

¹³ Ebd., S. 550f.

¹⁴ Ebd., S. 550.

¹⁵ Ebd.

Szenenfolge. Vor dem Auftritt des Königs (I, 3) hatte sein oberster Beamter Arkas mit Iphigenie gesprochen (I, 2) und keinen Zweifel daran gelassen, dass sie mit einer Suspendierung der Menschenopfer weder Diana »entzürnt« (V. 128) noch das Volk im Mindesten vor den Kopf gestoßen habe. Vielmehr sieht Arkas von Iphigenies »Wesen / Auf Tausende herab ein Balsam träufel[n].« (V. 138f.) Wenn Iphigenie die Menschenopfer auf Tauris ausgesetzt hat, verstößt sie demnach nicht gegen Grundintentionen des Volks, sondern befindet sich mit diesem vollständig in Einklang. Dass Arkas in der Einschätzung des Volks eine weit höhere Glaubwürdigkeit zukommt als dem König, wird bereits daran ersichtlich, dass er von den im Stück auftretenden Figuren die sozial am tiefsten und dem Volk am nächsten stehende ist. In seiner Einschätzung des Volks ist Arkas eine wesentlich verlässlichere Figur als König Thoas.

Bereits im ersten Akt hatte Arkas keinen Zweifel daran gelassen, dass Thoas hinsichtlich des Opferkultes eigennützig argumentiert und das Volk ihm lediglich als Vorwand dient, um Iphigenie zur Heirat bewegen zu können. Wenn die politische Lage auf Tauris prekär scheint, hat dies strikt dynastische Gründe. Potenzielle Unruhen keimen nicht etwa im Volk, sondern bleiben auf eine kleine Adelsclique beschränkt:

Seitdem der König seinen Sohn verloren,
 Vertraut er wenigen der Seinen mehr,
 Und diesen Wenigen nicht mehr wie sonst.
 Mißgünstig sieht er jedes Edeln Sohn
 Als seines Reiches Folger an; er fürchtet
 Ein einsam hülflos Alter, ja vielleicht
 Verwegnen Aufstand und frühzeit'gen Tod. (V. 157–163)

Arkas sieht folglich keinerlei Zusammenhang zwischen den Menschenopfern, dem Volksbegehren und der Möglichkeit eines politischen »Aufstands«. Ganz im Gegenteil gehen die aktuellen politischen Probleme in seinen Augen ausschließlich vom Adel (»die Seinen«, »die Wenigen«, »die Edlen«) und vom »mißgünstigen« König aus. Diese Rede von Arkas weist die späteren Invektiven von Thoas bereits im Vorfeld als glatte Lüge aus. Mit dem Hinweis auf die Menschenopfer mag der König Iphigenie unter Druck setzen wollen (und können); dass aber vom Volk für den herrschenden König auch nur der Hauch einer Bedrohung ausgeht, bestätigt das Drama in keiner Weise. Den »Wenigen« stehen die »Tausende« gegenüber, für die Iphigenie schlicht ein »Balsam« ist. Das lässt sich bis in die tendenzielle Identifikation von Volk und Heer hineinverfolgen, die *Iphigenie auf Tauris* ebenso selbstverständlich vornimmt wie weite Teile der *tragédie classique*.

Es ist die Wiederaufnahme des Gesprächs zwischen Arkas und Iphigenie im vierten Akt, die die erste Rede des obersten taurischen Beamten bestätigt und die ausdrücklich (und nicht zum ersten Mal) das Heer ins Spiel bringt. Zu diesem Zeitpunkt hat sich die Situation insofern zugespitzt, als die Opfer auf Befehl des Königs anhand ausgerechnet von Iphigenies Bruder Orest und seinem Freund Pylades wieder eingeführt werden sollen; obwohl kein Zweifel daran besteht, dass Thoas diesen Befehl höchst widerwillig erteilt hat. Auch Arkas legt mit seinem Auftritt zunächst das Zeugnis einer interessanten Wandlung ab. Er betritt die Bühne mit den Worten: »Beschleunige das Opfer, Priesterin! / Der König wartet und es harret das Volk.« (V. 1421f.) An diesem Standpunkt wird Arkas bezeichnenderweise noch nicht einmal eine Szene lang festhalten. Nach einigem Hin und Her versucht er erneut, Iphigenie zu einer Eheschließung mit Thoas zu überreden, damit die Opferhandlung doch wieder abgewendet werden kann:

Des Königs aufgebrachter Sinn allein
Bereitet diesen Fremden bitteren Tod.
Das Heer entwöhnte längst vom harten Opfer
Und von dem blut'gen Dienste sein Gemüt. (V. 1466–1469)

Die Aussetzung der Menschenopfer ist Arkas zufolge in Tauris demnach »längst« Gewohnheit geworden, ihr (temporaler) Ursprung hat sich verflüchtigt. Eine »Entwöhnung« ist ja nicht etwa das Gegenteil der »Gewohnheit«, sondern entspricht deren zeitlicher Logik und Struktur. Der Brauch der Menschenopfer ist in Tauris längst dem Brauch ihrer Aussetzung gewichen. Wenn Arkas zu Beginn der Szene seinerseits aus strategischen Gründen gemeint hatte, das Volk »harre« der Opfer, ist dies genauso unglaublich wie die Rede des Königs. Wäre das Volk im Off tatsächlich in Opferlaune, ließe es sich so schnell kaum umstimmen. Arkas' Versuche, Iphigenie zu einer Heirat zu bewegen und der geplanten Opferung auf diese Weise Einhalt gebieten zu können, wären wenig aussichtsreich. Vom Off geht keine tatsächliche Bedrohung aus. Es ist im Gegenteil das im Off verbleibende Volk, das die »Humanität« in Tauris wesentlich vorantreibt.

Dies erlaubt Rückschlüsse auf die Rolle, die Iphigenie im Rahmen der Opfersuspendierung zukommt. Die Ankunft Iphigenies in Tauris wird im Drama nie als emphatischer Gründungszeitpunkt neuen Rechts beschworen. Vielmehr fallen in diesem Kontext Wendungen wie »[v]or so viel Jahren« (V. 98), »schon Jahre lang« (V. 68) oder »längst« (V. 1468). Aus diesem Grund musste die Aussetzung der Menschenopfer bislang auch nie offiziell sanktioniert werden. Wenn Thoas und Iphigenie in einem längeren Disput im fünften Akt mit

Blick auf die Menschenopfer ausdrücklich von einem »Gesetz« (V.1832) oder »Gebot« (V.1835) sprechen, läuft dies streng genommen auf eine Verkenntung der rechtspolitischen Lage hinaus. Die Suspendierung der Menschenopfer ist ein Volksbrauch. In der Form eines »Gesetzes« musste dieser bislang nie erlassen oder bestätigt werden, weil hierzu schlechterdings keine Notwendigkeit bestand. Der »alte[] grausame[] Gebrauch« (V. 122) ist »längst« durch einen neuen humanen »Gebrauch« ersetzt worden. Wie alle Gebräuche und Gewohnheiten ist auch dieser zeitlich gewachsen, sein Einsatz lässt sich zeitlich aber nicht genau datieren: »[V]on Jahr zu Jahr« (V. 125), so Arkas, habe Iphigenie entsprechend gewirkt. Im Rahmen der Suspendierung der Opfer kommt Iphigenie keine exklusive Handlungsmacht zu.¹⁶ Sie fördert einen Brauch, für den es schon vor ihrer Ankunft eine hohe Bereitschaft gegeben haben muss und der mit ihrem Abgang kaum enden würde. Bezeichnenderweise kreisen Iphigenies Zweifel und Skrupel angesichts einer geplanten Flucht aus Tauris nach Griechenland zu keinem Zeitpunkt um die Menschenopfer. Iphigenie hat ernsthafte Bedenken, den König zu enttäuschen. Die Befürchtung, dass Tauris ohne sie erneut einem blutigen Opferkult anheimfallen könnte, hegt sie kein einziges Mal; und es steht im Sinne des Dramas auch nicht zu erwarten. Wäre die Suspendierung der Menschenopfer abhängig allein von ihrem aufgeklärten Priesterdienst, könnte sie Arkas gegenüber auch nicht ernsthaft auf das »unnütz Leben« (V.115) zu sprechen kommen, das sie in Tauris in ihren eigenen Augen führt.

Die »Humanität« in Tauris gestaltet sich signifikant anders als vielfach angenommen. Die agierenden Figuren mögen sich aufgeklärtem Gedankengut verpflichtet fühlen. Dennoch erscheint die »Humanität« in erster Linie nicht als die Kategorie einer moralischen Selbstverpflichtung, die vom Goethe'schen Drama

16 Diesem gängigen Missverständnis sind auch kulturwissenschaftliche Studien zum Opfer-Problem überraschend oft aufgesessen. Neumann etwa zeigt sich davon überzeugt, dass es »Goethe gelingt, die performativen Ereignisse *Opfer* und *Anagnorisis* in einer Art Engführung miteinander zu korrelieren und zu einem aus der schöpferischen Sprache Iphigenies geborenen Modell utopischer Humanität umzuschmelzen.« (Gerhard Neumann: Erkennungsszene und Opferritual in Goethes *Iphigenie* und in Kleists *Penthesilea*, in: Günther Emig/Anton Philipp Knittel [Hg.]: Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800, Heilbronn 2000, S. 38–80, hier S. 48). Gutjahr hält in kritischerer Perspektive fest, »Goethes Drama inszenier[e] [...] an der Figur Iphigenies Erzeugungsregeln von Kultur, wie sie in den gegenwärtigen Kulturwissenschaften theoretisch reflektiert werden.« In meinen Augen wird genau diese Einsicht jedoch verspielt, wenn Iphigenie die volle und alleinige Autonomie in der Suspendierung der Menschenopfer attestiert wird (Ortrud Gutjahr: *Iphigenie – Penthesilea – Medea*. Zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer, in: Marianne Henn/Britta Hufeisen [Hg.]: *Frauen: MitSprechen, MitSchreiben*, Stuttgart 1997, S. 223–243, hier S. 226).

auf ihre machtkritischen Implikationen im Sinn einer grundlegenden Dialektik der Aufklärung hin ausgespielt würde.¹⁷ Es sind nicht die Griechen, die Tauris unter kulturimperialistischem Gesichtspunkt mit ihrer ›Humanität‹ überrannt hätten. Die eigentliche Konfliktlinie verläuft überhaupt nicht zwischen Griechen und Taurern, sondern zwischen dem taurischen König und seinem Volk. Die ›Humanität‹ stellt weniger ein moralisches als ein innenpolitisches Problem dar. Sie hat in *Iphigenie auf Tauris* die Form einer Gewohnheit angenommen, die ›längst‹ im Volk verbreitet ist und der sich das Bühnenpersonal fügen muss. Dieser Umstand wird vom Drama nicht etwa als latente Gefährdung der ›Humanität‹ ausgewiesen, Volk und Heer garantieren umgekehrt deren Beständigkeit.

5.3 Die heroisch-souveräne Konfliktlinie und die Reste der klassischen Dramaturgie

5.3.1 Duellforderung und neues Recht

Für die Handlung des Stücks hat dies bemerkenswerte Konsequenzen. Dort, wo diese punktuell an Spannung oder Dynamik gewinnt, läuft sie am Off und an der tatsächlichen Lage vorbei. Die politischen Verhältnisse werden von den agierenden Protagonisten zeitweilig entweder verkannt oder zu strategischen Zwecken umgewertet. Bezeichnenderweise haben jedoch alle Figuren ein Interesse daran, sich mit dem Volk ins Einvernehmen zu setzen. Die wenigen szenischen Konstellationen, die einem solchen zuwiderlaufen, werden am Ende vollständig neutralisiert.

Dies zeigt sich auch an den Rudimenten der heroisch-souveränen Konfliktlinie, die *Iphigenie auf Tauris* vom klassischen Drama beerbt. Pylades und Orest treten beide als ausgewiesene heroische Figuren in Erscheinung und als solche geraten sie in Konflikt mit dem herrschenden Souverän. Die Konfrontation dreht sich nicht allein um ihre Flucht nach Griechenland und den Raub des

17 Vgl. dagegen nach wie vor maßgeblich Theodor W. Adorno: Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*, in: Ders.: *Noten zur Literatur*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, *Gesammelte Schriften* Bd. 11, Frankfurt a.M. 1997, S. 495–514; vgl. zu einem m.E. weit angemessenen Verständnis der Iphigenie-Figur, die ihre moralische Wahrhaftigkeit rituell und rhetorisch verorten kann, Rüdiger Campe: *Der Mut zum Klassizismus. Vom Verfahren, die Wahrheit zu sagen*, in: Schillers *Don Karlos* und Goethes *Iphigenie*, in: Ders./Malte Wessels (Hg.): *Bella Parrhesia. Begriff und Figur der freien Rede in der Frühen Neuzeit*, Freiburg i.Br. 2018, S. 243–271, hierzu insbes. S. 263–266.

Bildnisses der Diana. Das delphische Orakel hatte Orest bekanntlich eine Sühnung des Atridenfluchs in Aussicht gestellt, wenn es ihm gelinge, den Taurern dieses Bildnis zu entwenden und es nach Mykene zu bringen. Orest verfolgt im Lauf des Stücks aber weit umfassendere Absichten. Im letzten Akt fordert er auf offener Bühne Thoas zum Duell heraus, um in Tauris neues Recht gründen zu können. Der Ausgang des Duells soll nicht nur über Bildnis und Flucht, sondern auch darüber entscheiden, ob in Tauris das Menschenopfer wieder eingeführt oder seine Suspendierung umgekehrt endlich institutionalisiert wird:

So beginne

Die neue Sitte [die Abschaffung des Menschenopfers, C.H.] denn von dir
[Thoas] zu mir!

Nachahmend heiligt ein ganzes Volk

Die edle Tat der Herrscher zum Gesetz.

Und laß mich nicht allein für unserer Freiheit,

Laß mich, den Fremden für die Fremden, kämpfen.

Fall' ich, so ist ihr Urteil mit dem meinen

Gesprochen: aber gönnet mir das Glück

Zu überwinden; so betrete nie

Ein Mann dies Ufer, dem der schnelle Blick

Hülfreicher Liebe nicht begegnet, und

Getröstet scheide jeglicher hinweg! (V. 2046–2057)

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Orest seine Duellforderung ebenso ernst meint wie die ihr unterlegte Intention. Mit Blick auf die taurischen Verhältnisse geben seine Verse allerdings eine beinahe schon groteske Fehleinschätzung der politischen Situation zu erkennen. In Tauris muss keine »neue Sitte« und kein »Gesetz« gegründet werden, die ein Volk »[n]achahmend heiligt«. Vielmehr verhält es sich umgekehrt so, dass das Volk den »Herrschern« eine derartige Sitte immer schon »vorgeahmt« hat. Eine formelle Sanktionierung des »humanen« Brauchs mittels eines Duells erweist sich als heroisches Phantasma, das an der realen Lage vorbeiläuft.

Dies zeigt der weitere Verlauf der Szene. Zwar geht Thoas in einem ersten Schritt auf die Forderung ein. Anders als Orest vorschlägt, will er für den Kampf keinen Stellvertreter benennen, sondern »dem Feinde« trotz seines höheren Alters sogar selbst »stehe[n]« (V. 2061 f.). Der im Drama Corneilles sorgsam ausgesparte offene Machtkampf zwischen König und Held scheint hier voll aufzubrechen. Dort, wo bei Corneille im letzten Akt der heroisch-souveräne Bund steht, steht bei Goethe eine Duellforderung. Bemerkenswert ist das nicht zuletzt insofern, als mit Thoas und Orest zwei heroische Könige auf der

Bühne stehen, denn Thoas will als Herrscher selbst kämpfen und Orest formuliert seine heroische Duellforderung schließlich als potenzieller König von Mykene. Damit wird dem Duell eine doppelte Gründungsdimension unterlegt. Der Gründung neuen ›Menschenrechts‹ in Tauris korrespondiert die Inauguration der Herrschaft Orests in Mykene, die er ohne das Bildnis der Diana nicht antreten kann. Hier scheint kurzzeitig alles zu kollabieren, was die klassische Dramaturgie Corneilles mühsam aufgebaut hatte: Die Arbeitsteilung zwischen König und Held ebenso wie deren Einvernehmen im Rahmen einer Begründung von Herrschaft. Schließlich fällt Orests Forderung in die letzte Szene des letzten Akts, was den Kontrast zur Finalstruktur des klassischen Dramas umso markanter erscheinen lässt. Dort, wo in der *tragédie classique* der heroisch-souveräne Bund steht, steht in *Iphigenie auf Tauris* ein Duell.

5.3.2 Teleologie und Orakelumdeutung bei Goethe und Racine

Bezeichnenderweise lässt sich Orest von seinem heroischen Plan aber schneller abbringen, als er ihn kundgetan hatte. Zum Abbruch kommt die gesamte Spannungslinie dabei weniger durch einen Einspruch Iphigenies als durch Orests bekannte Umdeutung des delphischen Orakels. Es sei gar nicht das Bildnis der Diana, sondern die eigene Schwester Iphigenie, die er heim nach Griechenland bringen müsse. Das Orakel hatte in diesem Kontext mysteriös von der »Schwester« (V. 2113) geraunt; und Orest hatte dies in seinen eigenen Worten zunächst irrtümlich auf die Schwester Apollos (also auf Diana) statt auf seine eigene Schwester Iphigenie bezogen: »Wir legten's von Apollens Schwester aus, / Und er [der Gott, C.H.] gedachte *dich!*« (V. 2116f.) Orests geniale und gänzlich unvermittelte Eingebung setzt dem Duellvorhaben ein jähes Ende.

Unter dramaturgischem Gesichtspunkt ist die Orakelumdeutung aus zwei Gründen bemerkenswert. Zum einen ist in ihrem Umfeld nur noch von Griechenland, nicht aber mehr von Tauris die Rede. Auf seine Idee, in Tauris neues Recht gründen zu wollen, kommt Orest im Rahmen der Orakelauslegung nicht mehr zu sprechen. Dies verrät einmal mehr, dass die Suspensierung der Menschenopfer in Tauris nie wirklich zur Disposition stand.

Zum anderen nimmt sich die gesamte Umdeutung des Orakels mit Blick auf die klassische Dramaturgie beinahe wie eine Farce aus. Ihr gänzlich unvermittelter und unmotivierter Charakter geht zu Lasten einer Stimmigkeit sowohl der Handlung als auch der Orest-Figur. Hatte sich Orest zu Beginn des Stücks Pylades gegenüber in seinem heroischen Selbstverständnis vehement gegen jeden Gebrauch von »List und Klugheit« (V. 766) ausgesprochen, so scheint die Umdeutung des Orakels List und Klugheit urplötzlich als seine dominanten

Eigenschaften zu offenbaren.¹⁸ Wo die klassische Dramaturgie das gesamte Geschehen lückenlosen Motivationen unterwirft und die Handlungsstränge im letzten Akt vom Souverän zusammengeführt werden, reißt Goethes Drama mit dem listigen Wandel Orestes eine massive Begründungskluft auf. Die Neuauslegung des Orakels wird keiner teleologischen Entwicklung eingepasst.

Die Funktion dieses Affronts erschließt sich mit Blick weniger auf die euripideische Vorlage als auf die *tragédie classique*. Bei Corneille mündete eine streng teleologisch ausgerichtete Dramaturgie zum Schluss in die Begründung des Staates ein. Gegen diese Intention rebellieren beinahe alle Dramen Racines, aber sie tun dies in dem Maße, wie sie an einer Forderung nach dramaturgischer Motivation strikt festhalten. Die dramaturgische Motivation kreist bei Corneille wie bei Racine stets zuverlässig um die Begründung oder Unbegründbarkeit einer politischen Ordnung. Wenn Goethes Drama auf eine dramaturgische Motivation der Orakelumdeutung bewusst verzichtet, liegt das daran, dass eine Begründung des Politischen im Sinn dieses Dramas schlechterdings verzichtbar geworden ist. Strukturell hält Goethe an einer Verbindung zwischen dramaturgischer und politischer Motivation fest, indem er sie aufkündigt.

Ein Seitenblick auf Racines eigene – aulische – *Iphigénie* mag dies verdeutlichen; denn dem Racine'schen Stück verdankt Goethe offenkundig überhaupt erst die Idee der Orakelumdeutung, auch wenn er diese ganz anders zuschneidet. Zweifelsohne stellt Racines *Iphigénie* für *Iphigenie auf Tauris* ein »konkurrierende[s] Vorbild« dar.¹⁹

Auffällig ist zunächst, dass die Neuauslegung des Orakels bei Racine wesentlich brutalere Züge annimmt als bei Goethe, da sie auf der bloßen Substitution eines Menschenopfers beruht. Sollte ursprünglich Iphigénie geopfert werden, damit der griechischen Flotte endlich günstige Winde wehen, so kann die Tochter Agamemnons aufgrund einer Orakelumdeutung am Ende durch ihre Kusine Ériphile ersetzt werden. Dies verrät bezeichnenderweise der listige Ulysse Iphigénies Mutter Clytemnestre, er zitiert dabei aber wörtlich die Rede des Priesters Calchas. Die Umdeutung des Orakels scheint bei Racine folglich metaphysisch abgesichert.²⁰ Auch hatte Ériphile das ganze Stück hindurch eine

18 Meyer zufolge übt Pylades einen maßgeblichen Einfluss sogar auf Iphigenie aus, während traditionellere Deutungen die beiden Figuren in ein Oppositionsverhältnis rücken (Malte Hendrik Meyer: »Ich hör' Ulyssen reden.« Zur Funktion des Pylades in Goethes *Iphigenie auf Tauris*, in: Euphorion 116 [2022], H. 2, S. 193–214).

19 Hans Robert Jauss: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1984, S. 715. Jaussens rezeptionsästhetische Konfrontation Goethes mit Racine zeigt sich an der dramatischen Form leider ebenso desinteressiert wie an politischen Anliegen der klassischen Tradition, sodass seine Ausführungen zu Mythos und Vernunft kaum an Konturen gewinnen.

20 Davon kann bei Goethe freilich keine Rede sein. Vgl. grundlegend Albrecht Koschorke:

so intrigante und unheilvolle Rolle gespielt, dass ihre Opferung den Eindruck einer gerechtfertigten Strafe erweckt.²¹

Von dramaturgischer Relevanz ist in erster Linie Racines Begründung der Orakelumdeutung. Racine kritisiert das Ende des euripideischen Dramas in seinem Vorwort zu *Iphigénie* als »trop absurde et trop incroyable parmi nous«,²² da Euripides die Göttin Artemis hatte auftreten lassen, um Iphigenie zu retten und auf einer Wolke von Aulis nach Tauris zu bringen. Glaubwürdig sei der Auftritt einer Göttin jedoch allenfalls »au temps d'Euripide« gewesen. Racine hält den Schluss des antiken Dramas demnach für historisch überholt, wobei sich in diesem Kontext die für das 17. Jahrhundert typischen Uneindeutigkeiten ergeben. Denn nur eine Seite später heißt es, dass »le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles.«²³ Bedeutender als solche Ambivalenzen im Rahmen des historischen Bewusstseins an der Schwelle seiner modernen Entdeckung ist jedoch die spezifische Art des Ungenügens, die Racine am Schluss seiner selbst-erklärten Vorlage ausmacht.²⁴ Er scheint sich weniger an der Göttin zu stoßen als an der Tatsache, dass deren Auftritt durch die vorherige Dramenhandlung von

Das Politische und die Zeichen der Götter. Zum »Lied der Parzen« in *Iphigenie auf Tauris*, in: Gerhard Neumann/David E. Wellbery (Hg.): Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne, Freiburg i.Br. 2008, S. 143–159.

21 Vgl. hierzu die psychoanalytisch und kulturanthropologisch interessierte Lektüre Guénouns, die in Niedrigkeit und Heimtücke der schließlich geopfert Figur den Rationalisierungsversuch einer patriarchalen Ordnung erblickt (Solange Guénoun: *Archaïque Racine*. New York/San Francisco/Bern u.a. 1993, S. 195). Ähnlich, wenn auch ohne kritischen Unterton, urteilt Forestier, wenn er den Racine'schen Schluss als »véritable rationalisation du mythe« bezeichnet und mit maximaler Prägnanz feststellt: »Racine a bien tué Iphigénie à la fin de sa pièce; mais il a tué une Iphigénie coupable.« (Georges Forestier: Jean Racine, Paris 2006, S. 488). Vgl. darüber hinaus die an René Girard anschließende Lektüre Ériphiles als »Sündenbock« von Catherine Spencer: *La tragédie du prince. Étude du personnage médiateur dans le théâtre de Racine*, Paris/Seattle/Tübingen 1987, S. 145–162.

22 Racine: Préface, S. 698. – Vgl. zu Racines Freiheiten im Umgang mit der antiken Tradition mit Blick auf den unterschiedlichen Stellenwert des Mythos in der attischen Tragödie und der *tragédie classique* Suzanne Saïd: *Mythes et tragédies: les leçons de l'Antiquité*, in: Gilles Declercq/Michèle Rosellini (Hg.): Jean Racine 1699–1999. Actes du colloque Île-de-France – La Ferté-Milon 25–30 mai 1999, Paris 2003, S. 493–516, hierzu insbes. S. 502f.

23 Racine: Préface, S. 699.

24 Vgl. zum Problem des Geschichtsverständnisses im 17. Jahrhundert Kap. 2.4.2.2 u. Kap. 4.4. Vgl. zu einer faszinierenden Lektüre *Iphigénies* vor dem Hintergrund der *Querelle des anciens et des modernes* grundlegend Jean-Christophe Cavallin: *La tragédie spéculative de Racine*, Paris 2014, S. 169–218. Cavallin zufolge ist es Racine darum zu tun, die attische Tragödie gegen »moderne« Kritiker wie Saint-Évremond in Schutz zu nehmen und die Positionen der *Querelle* allegorisch auf verschiedene Figuren im Stück zu verteilen. Vgl. zu Racines Geschichtsverständnis auch den aufschlussreichen Band von Marie-Claude Canova-Green/Alain Viala (Hg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen 2004.

Euripides nicht hinreichend motiviert worden war. In letzter Instanz sind es Racine zufolge also die dramaturgische Motivation und die Einheit der Handlung, gegen die Euripides verstößt. Mit der Substitution Iphigénies durch Ériphile hält sich Racine zugute, diesen Fehler vermieden zu haben: »Ainsi le dénouement de la Pièce est tiré du fond même de la Pièce.«²⁵ Die teleologische Strenge steht dabei ganz im Dienst einer für Racine typischen Diskrepanz zwischen dramaturgischer und politischer Ordnung. Ériphile ist kein Gründungsoffer wie Camille in Corneilles *Horace*. Ihr Tod erhält keine Sinnzuschreibung im Rahmen eines zu konsolidierenden Staates, er bereitet im Gegenteil einem völlig sinnlosen Krieg zwischen Griechenland und Troja den Boden.

Ganz im Sinn der erwähnten Diskrepanz wird die Orakelumdeutung im Racine'schen Drama mit großer formaler Akkuratessse vorbereitet. Die Ersetzung Iphigénies durch Ériphile beruht auf einer Orakelumdeutung, die genau besehen aus dem dramaturgisch sorgfältig verschränkten Konglomerat zweier Orakel resultiert.²⁶ Diese zirkulieren von Anfang an durch das Stück. Da ist zum einen das Orakel, das das Opfer Iphigénies einfordert, damit den Griechen günstige Winde zuteilwerden. Genannt wird in diesem ersten Orakel explizit nicht Iphigénie, es ist lediglich von einer »Tochter vom Blut der Helena« (V. 59.) die Rede. Zum anderen findet wiederholt ein zweites Orakel Erwähnung, das dem unbekannten Flüchtlings- und Waisenkind Ériphile Auskunft über seine hohe Abstammung verspricht. Dieses Orakel besagt zugleich, dass Ériphile ihre Herkunft nicht kennen lernen könne, ohne im Zuge dessen zu sterben (vgl. V. 427–430).

Ériphiles Vertraute Doris versucht, sie hierüber hinwegzutrusten mit dem Hinweis, dass Orakel oft doppeldeutig seien: »Un Oracle toujours se plaît à cacher. / Toujours avec un sens il en présente un autre.« (V. 432f.)²⁷ Die dramatische Ironie liegt nun wesentlich darin, dass dieses zweite Orakel gerade nicht »doppeldeutig« ist. Der Priester Calchas findet nämlich heraus, dass Ériphile aus einer Liaison von Theseus und Helena hervorgegangen war. Somit verbindet Ériphile eine wesentlich direktere Verwandtschaft mit Helena als Iphigénie. Das erste Orakel erweist sich in dem Maße als doppeldeutig, wie es von einem ganz und gar eindeutigen zweiten Orakel überlagert und durch dieses schließlich ersetzt werden kann. Die Opfersubstitution fußt bei Racine auf einer Ora-

25 Racine: Préface, S. 698.

26 Mit der Vorhersage des Todes von Achille lässt sich im Stück sogar ein drittes Orakel ausmachen. Vgl. dazu Cavallin: *La tragédie spéculative de Racine*, S. 214. Vgl. ausführlich auch die prononciert existentialistische Orakellektüre von Michael Moriarty: *Iphigénie: histoire des oracles*, in: Canova-Green/Viala (Hg.): *Racine et l'Histoire*, S. 101–116, hierzu S. 103.

27 »Einem Orakel gefällt es immer, [etwas] zu verbergen. / Mit dem einen Sinn zeigt es immer auch einen anderen.«

kelsubstitution, die am Ende erstaunt, die dramaturgisch jedoch mit größter Sorgfalt vorbereitet worden war.²⁸

Dies reflektiert das Stück auch poetologisch. Wenn Agamemnon im Zuge bereits seines ersten Auftritts die Vorbereitung einer von ihm selbst fingierten Eheschließung von Iphigénie und Achille als »fürchterlichen Kunstgriff« (»funeste artifice« [V. 92]) bezeichnet, dann hat er damit zugleich die poetologische Meistermetapher für die Orakelumdeutung wie für das gesamte Drama annonciert.²⁹ Rückblickend erweisen sich unzählige Aussprüche der Figuren als hochartifizuell platzierte Vorhersagen des Dramenausgangs und der Orakelsubstitution. Als Doris Ériphile etwa mit dem Hinweis auf die unmittelbar bevorstehende Opferung Iphigénies zu trösten versucht, antwortet diese: »Non, te dis-je, les Dieux l'ont en vain condamnée, / Je suis, et je serais la seule infortunée.« (V. 1125 f.)³⁰ Was an dieser Stelle auf der inneren Figurenebene noch wie eine für Ériphile typische Mixtur aus fehlender Empathie, Neid – sie ist selbst unsterblich verliebt in Achille – und Larmoyanz aussieht, wird sich später als korrekte Einschätzung der äußeren Lage herausstellen.

An einer dramaturgischen Vorbereitung der Orakelumdeutung fehlt es auch bei Goethe nicht ganz. Sie wird aber nicht nur weniger streng durchgeführt, sondern ganz anders funktionalisiert. Goethes Drama exponiert mit früheren Anspielungen auf die spätere Neuauslegung nicht eine Stringenz oder Geschlossenheit der dramatischen Handlung, sondern umgekehrt einen in der Orakelumdeutung zum Ausdruck kommenden dramaturgischen Bruch. Das zeigt sich an dem intertextuellen Dialog, den *Iphigénie auf Tauris* in diesem Kontext mit *Iphigénie* unterhält. In negierter Form taucht die Rede von Doris über die Doppeldeutigkeit von Orakeln in *Iphigénie auf Tauris* wieder auf. Als Orest zu

28 Vgl. zu einer intensiven kulturanthropologischen Lektüre des Opfer-Tauschs Tom Bruyer: *Le sang et les larmes. Le suicide dans les tragédies profanes de Jean Racine*, Amsterdam/New York 2012, hierzu insbes. S. 226–236.

29 In anderen Kontexten und Begründungszusammenhängen wurde verschiedentlich betont, dass *Iphigénie* noch strenger durchgearbeitet scheine und noch künstlicher anmute als die anderen Stücke Racines. Die originellste Deutung der Artifizialität des Dramas hat Bolduc vorgelegt, indem er das Phänomen theatergeschichtlich vor dem Hintergrund der Aufführungspraxis im »palais de verdure« von Versailles zu entfalten versuchte (vgl. Benoît Bolduc: *Iphigénie: de la vaine éloquence à l'artifice efficace*, in: Ronald W. Tobin [Hg.]: *Racine et/ou le classicisme. Actes du colloque conjointement organisé par la North American Society for Seventeenth-Century French Literature et la Société Racine*, Tübingen 2001, S. 94–112). Vgl. zur Machart und zu produktionsästhetischen Dimensionen des Stücks auch Viala, der meint, Racine reize in *Iphigénie* die Grenzen der Tragödie aus und schmiege sich mit Motiven wie gefälschten Briefen, göttlichem Donner etc. dem galanten Roman an (Alain Viala: *Racine. La stratégie du caméléon*, Paris 1990, S. 156).

30 »Nein, sage ich dir, die Götter haben sie vergebens verurteilt, / Ich bin die einzige Unglückliche und werde das auch bleiben.«

Beginn des Stücks Pylades gegenüber das delphische Orakel und den Sinn ihrer Unternehmung in Tauris offen anzweifelt, beruhigt dieser ihn mit den Worten: »Der Götter Worte sind nicht doppeldeutig.« (V. 613) Orest überzeugt das nicht. Nach weiteren Überlegungen seines Freundes meint er schließlich: »Mit seltener Klugheit flich(t)st du der Götter Rat / Und deine Wünsche klug in eins zusammen.« (V. 740f.) Dieser Dialog verhält sich inhaltlich wie dramaturgisch exakt spiegelverkehrt zu demjenigen von Doris und Ériphile in *Iphigénie*. Während sich die Doppeldeutigkeit des Orakels bei Racine auf der Figurenebene als irrige Hoffnung herausstellt, ist es bei Goethe der zunächst ausgeschlagene Verdacht der Doppeldeutigkeit, der sich am Ende gerade bewahrheitet. Racine fügt die Orakelumdeutung mittels zahlreicher Ankündigungen in eine stringente dramaturgische Entwicklung ein, während Goethe mittels einiger weniger Anspielungen den dramaturgisch *unmotivierten* Aspekt der Neuauslegung betont. Dies zeigt sich nicht zuletzt an der Orest-Figur selbst. Schließlich nimmt Orest am Ende hinsichtlich des Orakels exakt die Position ein, die er zu Beginn an Pylades kritisiert hatte. Er selbst ist es, der zum Schluss »der Götter Rat / Und seine Wünsche klug in eins zusammen[flicht].« Diese hermeneutische Kompetenz der Figur bleibt dramaturgisch genauso bodenlos wie die Neuauslegung als solche. Racine hätte dies nicht gefallen. Zwar übernimmt Goethe aus seinem Stück das Motiv der Orakelumdeutung. Im Gegensatz zu Racine schließt er anhand der Neuauslegung aber nicht die dramaturgische Lücke, die Racine am Auftritt der Göttin bei Euripides moniert hatte. Bei Goethe kommt am Ende nicht die Göttin, sondern die Hermeneutik ex machina.³¹

5.3.3 Heldentum und List

Mit seinem abrupten Wandel zum Hermeneuten verabschiedet Orest nicht zuletzt sein heroisches Selbstverständnis.³² Schließlich kündigt er das eigene Duellvorhaben mit der Neuauslegung des Orakels unvermittelt auf. Der Über-

31 Dass Goethes Umgang mit der klassischen Dramaturgie scheinbar lax ausfällt, lässt sich nicht allein an der Orakelumdeutung beobachten. Vgl. zum »weitgehende[n] Auseinanderbrechen des Stücks in zwei unabhängig voneinander verlaufende Handlungsstränge« Alexander Honold: Zweifache Iphigenie, fortwährendes Opferspiel. Zur dramatischen Ökonomie von Aufschub und Stellvertretung, in: Ders./Anton Bierl/Valentina Luppi (Hg.): Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel, München 2012, S. 213–236, hier S. 223.

32 Das heißt allerdings nicht, dass das Drama einen grundlegenden Antagonismus von Heroismus und Humanität behaupten würde. Vgl. Rudolf Brandmeyer: Heroik und Gegenwart. Goethes klassische Dramen, Frankfurt a.M./Bern/New York u.a. 1987, hierzu S. 29–35.

gang vom Helden zum listigen Orakelausleger ist für das Verständnis der Orest-Figur und des gesamten Dramas von entscheidender Bedeutung. Er erschließt sich mittels eines knappen Ausblicks auf die traditionelle Spannung zwischen Heldentum und Klugheit, an der das klassische Drama vielfach partizipiert. Auch in diesem Kontext nähert sich Goethe der klassischen Tradition, indem er sie aufricht.

Zwar bieten Kultur- und Literaturgeschichte eine Fülle von Helden auf, die List oder Klugheit an den Tag legen. Das prominenteste Beispiel ist der von Orest zu Beginn des Stücks höchst despektierlich erwähnte Odysseus (vgl. V. 762), der in Racines *Iphigénie* die Orakelumdeutung selbst auf der Bühne vorträgt. Allerdings muss die genuin heroische List in der Regel an eine Bewährung in Krieg oder Kampf gebunden bleiben. Ablesen lässt sich dies dem bemerkenswerten Traktat *El Héroe*, das Baltasar Gracián 1637 vorgelegt hat. Gracián versucht den Helden (wie man heute sagen würde) ›anschlussfähig‹ für die moderne höfische Tradition zu machen. Eine höfische Karriere setzt kluges Verhalten in hohem Maße voraus, doch hat dieses unter heroischem Gesichtspunkt in der Regel keinen guten Leumund. Das beste klassische Beispiel für dieses Problem bildet Don Gomès in *Le Cid*, wenn er Don Diègue verdächtigt, sich die Stelle des Prinzenenerziehers listig erschlichen zu haben und er im Gegenzug an einer exklusiv heroischen Pädagogik festhält. Demgegenüber unternimmt Gracián den Versuch, List und Klugheit zu synthetisieren und die List sogar heroisch zu fundieren. Apodiktisch hält er fest: »Jedem Helden kommt ein Übermaß an Ingeniösem zu. Alexanders Sprüche sind Glanzlichter seiner Taten. Schlagfertig war Caesar im Denken und im Handeln.«³³

Auch das Drama Corneilles war darum bemüht, Klugheit und Heldentum als Einheit zu präsentieren. Schließlich firmierte Don Gomès mit der Behauptung einer prinzipiellen Unversöhnlichkeit von Heroismus und Klugheit in *Le Cid* als strikt negatives Beispiel. Die politisch favorisierten Helden mussten einen Antagonismus von List und Heldentum folgerichtig überwinden. Horace überlistet die Curiatier ebenso wie der Cid die Mauren, auch weiß der Cid den Willen seines Königs immer schon vorwegzunehmen und sein eigenes Verhalten klug auf dessen Interessen abzustimmen.

Orest hingegen wirft seine heroischen Ansprüche mit der listigen Umdeutung des Orakels förmlich über Bord, da die Umdeutung die Duellforderung unmittelbar hinfällig macht. Genau hierin dürfte jedoch Orests geheime In-

33 Baltasar Gracián: Der Held. Aus dem Spanischen von Elena Carvajal Díaz u. Hannes Böhringer, Berlin 1996, S. 19. Vgl. zum Heroismus in der Traktatistik der Frühen Neuzeit grundlegend Martin Disselkamp: Barockheroismus. Konzeptionen ›politischer‹ Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002, hierzu insbes. S. 369–422.

tention liegen, denn wie der Cid oder Horace kommt er auf diese Weise dem König entgegen. Seine eigentliche List besteht in der kongenialen Verknüpfung der eigenen Interessen mit denen des Souveräns. Ein heroisches Duell könnte Thoas schließlich in eine ernsthafte Bredouille bringen; und zwar nicht, weil ihm als dem wesentlich Älteren im Zweikampf eine Niederlage drohte. Als weit problematischer könnte sich für den König im Gegenteil ein siegreicher Verlauf des Duells herausstellen. Dieser würde ihn zwingen, gegen die Intentionen seines Volks – und letztlich auch gegen die eigenen Intentionen – die Menschenopfer wieder einzuführen. Diese bilden denn auch den eigentlichen Fluchtpunkt der List Orests. Obwohl von der Suspendierung der Opfer im Kontext der Orakelumdeutung ausdrücklich keine Rede ist, weist Orest Thoas einen Ausweg aus seiner eigenen Drohung, diese in Tauris wieder etablieren zu wollen. Orest erlaubt es dem König, sich in die Usancen seines eigenen Volks endlich wieder einzufinden.³⁴

Iphigenie auf Tauris ist der außerordentliche Fall eines Dramas, in dessen Zentrum eine gänzlich leere Drohung steht. Am prägnantesten hat dies Grillparzer auf den Punkt gebracht, wenn er meinte, Thoas sehe »nicht darnach [aus], daß ein neues Menschenopfer irgend von [ihm, C.H.] zu befürchten stünde.«³⁵ Ein solches steht aber nicht allein von Thoas nicht zu befürchten. Wie am Beispiel von Off und Szenenfolge gezeigt wurde, hat niemand in Tauris die Absicht, einen Menschen zu opfern. Politisch hätte Thoas für eine Wiedereinführung der Opfer kaum den nötigen Rückhalt. Dies zeigt sich an einer schönen szenischen Konstellation, die der Duellforderung Orests unmittelbar vorausgeht. Arkas und Pylades werden in der fünften Szene des letzten Akts von der Bühne geschickt, um dafür zu sorgen, dass das griechische und das taurische Heer nicht aneinandergeraten. Schließlich wollen die Taurer das Bild der Diana behalten. Wie nicht anders zu erwarten, bleibt es im Off den ganzen weiteren Dramenverlauf über aber mucksmäuschenstill. Der Disziplin und der Friedfertigkeit der Heere im Off muss sich die Dramenbühne überhaupt erst angleichen.

34 Vor diesem Hintergrund drängt sich der Verdacht auf, dass nicht erst Orests Orakelumdeutung, sondern bereits die Duellforderung Ausdruck seiner unvermittelt auftauchenden List gewesen sein könnte. Vermutlich hat Orest die Forderung nur formuliert, um sie umso effektvoller wieder aufkündigen zu können. Im engeren Sinn belegen lässt sich dies jedoch nicht. Wenn Winkler im Duell allerdings »ein archaisches, dem Menschenopfer-Ritual noch ähnliches Mittel der Eindämmung von Gewalt« erblickt, erkennt er mit und neben der Kulturgeschichte des Duells m.E. auch den dramaturgischen Status der Forderung Orests. (Winkler: Von Iphigenie zu Medea, S. 157).

35 Franz Grillparzer: Friedrich der Große und Lessing, in: Ders.: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, hg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, 6 Bde, Bd. 3, München 1960, S. 50–57, hier S. 55.

Orest leistet hierzu einen wichtigen Beitrag, wenn er Thoas mit der Umdeutung des Orakels aus einer für den König überaus misslichen Lage befreit. Orest erlaubt es Thoas, von den eigenen Drohungen ohne politischen Gesichtsverlust wieder abrücken zu können. Insofern wird der letzte Akt von *Iphigenie auf Tauris* nicht trotz, sondern wegen seiner Aufkündigung der klassischen Dramaturgie als Schwundstufe des heroisch-souveränen Bundes lesbar. Auch wenn Orest nach der von ihm selbst stornierten Duellforderung als künftiger Souverän von Mykene und nicht (mehr) als Held auf der Bühne steht, antizipiert er genau wie die Helden Corneilles die Bedürfnisse des Königs und verhilft diesem zu einer neuen Festigung der von ihm selbst gefährdeten Macht. Wenn diese Bewegung just als Bruch mit der – stets im Dienst einer *Begründung* von Herrschaft stehenden – klassischen Dramaturgie vollzogen wird, liegt das daran, dass die stabilen taurischen Gewohnheiten auf eine solche Begründung nicht angewiesen sind.

Wo Goethes Stück dramaturgisch mit der klassischen Tradition bricht, steht es der Corneille'schen Spielart dieser Tradition gar nicht so fern. *Iphigenie auf Tauris* kann die Aporien und Paradoxien der klassischen Dramaturgie beseitigen, ohne mit deren politischen Grundintentionen in einen nennenswerten Konflikt zu geraten. Die Neugründung eines Staates muss in ihrer Temporalität bei Goethe nicht mühsam unterschlagen und in dramaturgische Teleologie überführt werden, da die Stabilität der Verhältnisse eine Neugründung des Staates als unnötig erscheinen lässt. Auf poetologischer Ebene übt sich Goethes Drama auf diese Art in maximaler Bescheidenheit. Während Corneille seine Könige am Zipfel des eigenen Dramenmodells hängen lässt und seine klassischen Stücke eine Einheit von dramatischer und politischer Gründung prätendieren, muss sich Goethes Drama in letzter Konsequenz als genauso überflüssig empfinden wie eine potenzielle Neugründung des in seinem Mittelpunkt stehenden Staates.

5.3.4 Begnadigung und verjährtes Recht

Die neuere Forschung hat unermüdlich betont, dass der gute Ausgang von Goethes Stück für König Thoas einen hohen Preis hat.³⁶ Solche Behauptungen müssen sich allerdings viel zu stark auf psychologische Dimensionen der Figur kaprizieren. Der König mag zum Schluss unglücklich sein, sein Staat steht. Die politische Lage in Tauris scheint von Anfang an geklärt, und es war maßgeblich

36 Dies gilt v.a. für den wirkmächtigen Aufsatz Adornos, der zur Schlusszene anmerkt, »daß der Skythenkönig, der real weit edler sich verhält als seine edlen Gäste, allein, verlassen übrig [sei].« (Adorno: Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie, S. 509).

der König, der deren Stabilität selbst zugesetzt hatte. Mit der Neuauslegung des Orakels entlässt Orest Thoas nicht nur aus einer brenzligen innenpolitischen Situation, er erlaubt ihm auch einen offenen, das Drama abschließenden Machtbeweis. Eine rechtliche Sanktionierung der Orakelumdeutung und der aus ihr resultierenden Reise der Griechen nach Mykene bleibt schließlich dem König vorbehalten. Die bereits erwähnte Schwundstufe der heroisch-souveränen Dramaturgie ist im letzten Akt von *Iphigenie auf Tauris* interessanterweise auch darin erkennbar, dass Thoas bekannter Schlusspruch »Lebt wohl!« (V. 2174) eine Art Abglanz der souveränen Begnadigung bildet, die die Dramen Corneilles zuverlässig beschlossen hatte. Der König bestätigt nun seinerseits auf rechtlicher Ebene noch einmal die politischen Verhältnisse, denen Orest den Weg geebnet hat. Damit verschont er einerseits die griechischen Delinquenten. Schließlich waren diese heimlich in Tauris eingefallen, sie hatten versucht, das Bildnis der Diana zu rauben und Orest hatte den König sogar zum Duell herausgefordert. Rechtlich müsste die Orakeldeutung den König keineswegs binden und von einer Bestrafung der griechischen Bagage abhalten. Andererseits setzt sich Thoas mit dem in der Begnadigung zwangsläufig liegenden Rechtsbruch wieder selbst ins angestammte Recht.

Es ist Iphigenie, die in der letzten Szene den Begnadigungsdiskurs ausdrücklich ins Spiel bringt, wenn sie an die »Milde« (V. 2167) des Königs appelliert. Begriffe aus dem Umfeld der *clementia* hatten zu Beginn des fünften Akts in einem kurzen Monolog von Thoas bereits eine bedeutende Rolle gespielt. Thoas hatte sich hier von Iphigenie sichtlich enttäuscht gezeigt und ihr vorgeworfen, dass sie mit seiner »Nachsicht« oder »Güte« (V. 1786) immer schon fest kalkuliere. Die »Güte« des Königs scheine Iphigenie »ein alt verjährtes Eigentum.« (V. 1803) Diese Sicht der Dinge bestätigt Thoas ganz am Ende des Dramas allerdings selbst, wenn er sich in die eigene von Iphigenie unterstellte »Milde« wieder einfindet.

Wenn die Begnadigung am Ende als Bestätigung einer »Verjährung« angesehen wird, ist dies mit Blick auf das gesamte Problem der Menschenopfer signifikant. Schließlich hatte das Drama die Suspendierung der Opfer als zeitlich gewachsenen Volksbrauch ausgewiesen. Die Aussetzung der Menschenopfer ist ihrerseits ein »verjährtes Eigentum«, das der König mit seiner »verjährten« Milde am Ende bekräftigen darf.³⁷ So sehr Thoas zu Beginn des letzten Akts Iphigenie vorwerfen mag, dass sie stets auf seine Güte vertraue: Mit seinem finalen Begnadigungsakt affirmiert Thoas exakt diese Position. Der König fügt

37 Vgl. dagegen insbes. Brokoff, der darauf aufmerksam macht, dass die »Milde« zur »Vorgeschichte« der »Dramenhandlung« gehört, sie m.E. jedoch zu Unrecht als »Leistung« Iphigenies betrachtet (Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2019, insbes. S. 105).

sich den gängigen Erwartungshaltungen, die Iphigenie, sein Volk und sein eigener Machtapparat an ihn herantragen und die er bis zum Tod seines Sohnes stets zuverlässig bedient zu haben scheint. Anders als das Drama Corneilles muss *Iphigenie auf Tauris* über die verkappte souveräne Gründung eines vermeintlich »verjährten« Rechts auf diese Weise freilich gar nicht erst hinwegtäuschen. Eine derartige »Verjährung« hatte tatsächlich vor dem Einsatz des Dramas längst stattgefunden, so wie eine »Verjährung« sich zwangsläufig dadurch auszeichnet, dass sie keinen determinierbaren Beginn kennen kann.³⁸

In diesem Sinn kommt dem Begriff der »Verjährung« eine fundamentale Bedeutung in der – konservativen – politischen Theorie des 18. Jahrhunderts zu. Der von Goethe sehr geschätzte Justus Möser etwa brachte die Vorstellung »verjährten« Rechts gegen einen zentralen Absolutismus und gegen kurrente Positionen der politischen Philosophie – insbesondere den Kontraktualismus – gleichermaßen in Stellung. Wo dieser auf Rechtsgründungen durch Verträge setze, verstößt er Möser zufolge gegen ältere und beständigere Prinzipien der »Verjährung«. In seinen *Gedanken über den jetzigen Hang zu allgemeinen Gesetzen und Verordnungen* von 1772 etwa heißt es mit wünschenswerter Klarheit:

Die philosophischen Theorien untergraben alle ursprünglichen Contrakte, alle Privilegien und Freyheiten, alle Bedingungen und *Verjährungen*, indem sie die Pflichten der Regenten und Unterthanen und überhaupt alle gesellschaftlichen Rechte aus einem einzigen Grundsatz ableiten, und um sich Bahn zu machen, jede hergebrachte, verglichene oder *verjährte* Einschränkungen, als so viele Hinderungen betrachten, die sie mit dem Fuße oder mit einem systematischen Schlusse aus ihrem Weg stossen können.³⁹

Einem derartigen Verständnis von »Verjährung« schmiegt sich *Iphigenie auf Tauris* anhand der Thoas-Figur im letzten Akt unmissverständlich an. Am Ende des Stücks steht die »verjährte« Güte von Thoas – und vor seinem An-

38 Vgl. dagegen grundlegend Simon, der die Probleme von Tradition und Überlieferung im Stück auf die Tantalidenfamilie beschränkt und in ihr den »gesteigerte[n] Testfall der kulturellen Dialektik von stabiler Identität und Innovationsbruch« erblickt (Ralf Simon: Schuldzusammenhang und relative Autonomie. Zu Goethes Kulturbegriff im Zusammenhang von »Iphigenie« und »Pandora«, in: Sabine Schneider/Juliane Vogel [Hg.]: Epiphanie der Form. Goethes »Pandora« im Licht seiner Form- und Kulturkonzepte, Wallstein 2018, S. 132–158, hier S. 148).

39 Justus Möser: Gedanken über den jetzigen Hang zu allgemeinen Gesetzen und Verordnungen, in: Ders.: Politische und juristische Schriften, München 2001, S. 245–250, hier S. 248.; Möser's Einfluss auf Goethe ist unstrittig, bisher aber vornehmlich für *Götz*, *Egmont* und das Romanwerk herausgearbeitet worden. Vgl. v.a. Renate Stauff: Justus Möser's Konzept einer deutschen Nationalidentität. Mit einem Ausblick auf Goethe, Tübingen 1991, S. 373–428.

fang hatte sie ebenfalls schon gestanden. Wenn Möser moderne absolutistische Staatsverfassungen sogar direkt mit der *tragédie classique* vergleicht und moniert, diese versuchten, sich der »unmannigfaltigen Schönheit eines französischen Schauspiels« anzubiedern,⁴⁰ muss das erste klassische Drama Goethes einem solchen Verdikt nicht zwangsläufig anheimfallen. Dies weniger, weil es genau wie Möser offen mit der politischen Vorstellung »verjährten« Rechts sympathisierte, denn diesen Grundzug teilt *Iphigenie auf Tauris* eindeutig mit dem Drama Corneilles. Auffällig ist vielmehr, dass Goethe die klassische Dramaturgie aufbricht, um die klassische Souveränitätspolitik als Rest oder Rudiment noch einmal zu sich selbst kommen zu lassen. In der Aufkündigung dramaturgischer Motivation und im Verzicht einer Überführung von Chronologie in Teleologie ließe sich im Sinne Mösers folgerichtig eine gewisse »Mannigfaltigkeit« erblicken.

In letzter Instanz kommt diese in einer vollständigen Entdramatisierung der klassischen Tradition zum Ausdruck, denn mit dem dramaturgischen Motivationsverzicht beraubt Goethe sein Stück der Aporien und der Paradoxien, die das klassische Drama gerade auf politischer Ebene ausgezeichnet hatten. Bei Corneille hatte die Form eine Staatsgründung umzusetzen, die keine sein durfte; und Racine erging sich in der Vorführung eines unhintergehbaren Zwiespalts zwischen dramaturgischer und politischer Ordnung. Von derartigen Spannungen vermittelt *Iphigenie auf Tauris* kaum noch einen Eindruck. Zwar lässt sich in der doppelten Bewegung von Aufkündigung und Bedienung der klassischen Tradition auch und gerade bei Goethe eine grundlegende Paradoxie ausmachen. Da diese ihr Zentrum aber nicht in der Geschlossenheit einer Dramaturgie, sondern in deren Aushöhlung findet, präsentiert Goethes Stück das klassische Drama als einen Schatten seiner selbst.

Dies erkennt man deutlich nicht zuletzt an der Einheit der Zeit. Die Einheit der Zeit wird in *Iphigenie auf Tauris* zwar eingehalten. Spielzeit und gespielte Zeit dürften im Sinne Chapelains »in etwa« zur Deckung gebracht worden sein. Da sich eine Neugründung des taurischen Staates jedoch als überflüssig erweist, muss eine potenzielle Wahrnehmung von deren Temporalität angesichts einer prätendierten »Verjährung« souveränen Rechts auch nicht mehr unterschlagen werden. Hierin hatte die politische Funktion der Einheit der Zeit in der *tragédie classique* bestanden. Bei Goethe ist die Einheit der Zeit schlechterdings funktionslos geworden. Das sticht v.a. deshalb ins Auge, weil eine Diskrepanz zwischen kurzer Dramenzeit und »verjährtem« Recht in *Iphigenie auf Tauris* natürlich bestehen bleibt. Sie verliert als Diskrepanz aber jede politische Brisanz oder Dynamik.

40 Möser: Gedanken über den jetzigen Hang, S. 246.

5.3.5 Gestik und Schlussapplaus

Entsprechende Tendenzen lassen sich bis in die immanente Imagination des Schlussapplauses hinein beobachten. In *Iphigenie auf Tauris* folgt der Schlussapplaus unweigerlich auf das schmallippige »Lebt wohl!« von Thoas, das in maximalem Kontrast zu der 52 Alexandriner umfassenden souveränen Abschlussrede etwa aus Corneilles *Horace* steht.⁴¹ Im letzten Akt von *Horace* hatte der König selbst abschließend alle Handlungsfäden des Dramas zusammengeführt und damit unterschwellig eine Einheit von dramatischer und politischer Gründung ausgerufen. Auf seine Rede folgte ein Applaus, der als Akklamation eines finalen souveränen Rechtsakts zu begreifen war, indem er die Temporalität einer Staatsgründung in der Teleologie ihrer Begründung aufhob. Dem mageren »Lebt wohl!« von Thoas hingegen korrespondiert die ebenso magere Akklamation eines politischen *status quo ante*. Diesen hatte das Drama allenfalls einer Art Stresstest unterzogen; und wie kaum anders zu erwarten, haben der taurische Staat und der taurische König diesen Test bestanden.

Die hierin liegende Spannungslosigkeit wird ganz am Ende des Dramas gestisch anhand just einer letzten kleinen Dissonanz vorgeführt. Iphigenie will ein Einvernehmen zwischen Tauris und Mykene in Form eines »freundlich[en] Gastrecht[s]« (V. 2153) etablieren und dieses sogleich auch gestisch beglaubigt sehen. Ihre letzten zu Thoas gesprochenen Verse lauten: »Leb' wohl und reiche mir / Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte.« (V. 2172f.)

Hieran ist zweierlei bemerkenswert. Erstens spricht Thoas sein »Lebt wohl!« Iphigenie lediglich nach, sie darf die Wendung in ihrer letzten Rede sogar gleich zwei Mal vorsprechen (vgl. auch bereits V. 2168). Der König stiftet mit seiner Begnadigung also kein neues Recht, sondern stimmt lediglich in andere Meinungen ein. Zweitens gibt es keine Regieanweisung, die festlegen würde, dass Thoas mit seiner »Rechten« auf Iphigenies Angebot tatsächlich eingeht. Hierin mag eine persönliche Irritation zum Ausdruck kommen. Bezeichnenderweise korrespondiert dieser allerdings keine politische Irritation des Dramas. Dass Iphigenies »Rechte« womöglich in der Luft hängen bleibt, deutet vielmehr darauf hin, dass es einer formalen Besiegelung der souveränen »Milde« gar nicht bedarf. Der Applaus der Zuschauer affirmiert die Unnötigkeit einer ordentlichen Verrechtlichung und Neugründung jener politischen Zustände, die das Drama selbst zur Darstellung gebracht hatte. Es dürfte maß-

⁴¹ Vgl. dagegen Vogel, die die Formel in einem anderen Begründungszusammenhang als »erste[n] Satz des aus der Verstrickung gelösten Dramas« deutet (Juliane Vogel: Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens, in: Poetica 40 [2008], H. 3–4, S. 269–288, hier S. 286).

geblich die Corneille'sche Behauptung auch einer Einheit von politischer und dramatischer Gründung sein, die *Iphigenie auf Tauris* auf diese Weise leerlaufen lässt. Seinem immanenten Selbstverständnis nach kann Goethes Stück zur politischen Entwicklung des von ihm selbst dargestellten Geschehens als Drama nichts beitragen.

Wenn Hegel in seiner stets auf Agonalität setzenden Geschichtsphilosophie Verjähungen und Gewohnheiten einmal als »politische Nullität und Langeweile« bezeichnet,⁴² entledigt sich *Iphigenie auf Tauris* weitgehend der Spannungen der klassischen Dramaturgie, um eine derartige »Nullität« würdigen zu können.⁴³ Der Versuch bleibt in Goethes gesamter Auseinandersetzung mit dem klassischen Drama singulär. Aus der Perspektive sowohl von *Torquato Tasso* als auch (und mehr noch) von *Die Natürliche Tochter* erscheint eine dramatische Bestätigung von Verjähungen retrospektiv als politisches Wunschenken, dem allein das erste klassische Stück noch einmal huldigen konnte.

In einer viel zitierten Stelle aus *Dichtung und Wahrheit* bezeichnet Goethe die französische Kultur und das klassische Drama einmal als »vornehm« und »bejährt«.⁴⁴ Anders als man vorschnell annehmen könnte, harmonisiert die Vorstellung einer »bejährten« Form nicht mit der eines »verjäherten« Rechts. Beide stehen im Gegenteil in massiver Spannung. Denn die Idee, dass eine Form in die Jahre gekommen sei, situiert diese historisch, während ein Corneille'sches Zeit- und Rechtsverständnis auf Kontinuitäten bauen muss, die einem modernen Geschichtsbewusstsein kaum assimilierbar sind. Ein derartiges Bewusstsein und die politische Lage lassen ein Zutrauen in »Verjähungen« bald nicht mehr zu und modifizieren Goethes Interessen an der klassischen Form von Grund auf.

42 G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke 12. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 100. Freilich pflegt Hegel keinen rein negativen Begriff der »Gewohnheit«, diese zeichnet sich in seinem Œuvre vielmehr durch ihre »Ambivalenz« und »Doppelstruktur« aus, wie Ruda mit Blick insbesondere auf den Konnex von »Gewohnheit« und »Freiheit« überzeugend herausgearbeitet hat (Frank Ruda: Hegels Pöbel. Eine Untersuchung der *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Konstanz 2011, hier S. 120).

43 Vgl. dagegen insbes. Segebrecht, die das Geschichtsbewusstsein des Dramas als Emanzipationsgeschichte der Hauptfigur auszuweisen versucht (Ursula Segebrecht: Götter, Helden und Goethe. Zur Geschichtsdeutung in Goethes *Iphigenie auf Tauris*, in: Karl Richter/Jörg Schönert [Hg.]: Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Festschrift für Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag, Stuttgart 1983, S. 175–193, hierzu insbes. 182–185).

44 Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 2007 [1808–1831], S. 530.

6 Schiffbruch mit Staatssekretär: Dichterheldentum, souveräne Motivik und vergehende Zeit in *Torquato Tasso*

Konfrontiert man *Iphigenie auf Tauris* mit dem 1790 im Druck erschienenen *Torquato Tasso* – auch dieses Stück trägt offiziell die Gattungsmarkierung »EIN SCHAUSPIEL«¹ –, dürfte zunächst dreierlei ins Auge springen. *Erstens* scheint die äußere Handlung hier sogar noch frugaler auszufallen als in Goethes erstem klassischen Stück. Standen in *Iphigenie* zumindest vordergründig noch Menschenopfer auf dem Spiel, werden in *Tasso* lediglich ein paar Lorbeerkränze verteilt, Tasso selbst gerät nach einer Duellforderung kurzzeitig unter Arrest und fällt zum Schluss stürmisch einer Prinzessin um den Hals, die ihn aufgrund dieses *Faux pas* »von sich stößt.«² Womöglich erklärt die Lust an der (vermeintlichen) Petitesse oder Bagatelle, warum das Stück verschiedentlich, übrigens auch von Goethe selbst, mit Racines *Bérénice* verglichen wurde, dem vermutlich handlungsärmsten Drama der Weltliteratur.³

Zweitens avanciert in *Torquato Tasso* die höfische Repräsentationskultur zu einem bedeutenden Bestandteil des Stücks. Das ist mit Blick auf die *tragédie classique* bemerkenswert, denn anders als gemeinhin angenommen, verrät dieser Aspekt nicht etwa eine Affinität, sondern eine Distanz zur klassischen Tradition. Zwar ist die *tragédie classique* bereits unter Ludwig XIV. ein bedeutender Bestandteil des absolutistischen Repräsentationswesens, aber dieses ist kaum je *Thema* der infrage stehenden Dramen;⁴ ein Aspekt, der besonders in Deutschland wegen der auch von Goethe selbst verbreiteten Imagination Racines als *Hofpoeten* schnell in Vergessenheit geriet.⁵ In *Torquato Tasso* hin-

1 Johann Wolfgang Goethe: *Torquato Tasso*. Ein Schauspiel, in: Ders.: *Iphigenie – Egmont – Tasso*. Dramen 1776–1790, unter Mitarbeit von Peter Huber hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 731–834, hier S. 731. Das Drama wird im Folgenden nach dieser Ausgabe mit Angabe der Verszahlen im laufenden Text zitiert.

2 Goethe: *Torquato Tasso*, S. 829.

3 Dem Vergleich ist u.a. Staiger nachgegangen – mit dem wenig überraschenden Ergebnis, dass er Goethe im Vergleich zu Racine für den »tieferen« hält. Vgl. Emil Staiger: *Goethe 1749–1786*, Zürich u. Freiburg i.Br. 1952, S. 415. Vergleiche zwischen *Bérénice* und *Tasso* fallen in der Regel unsystematisch aus. Vgl. Karl Maurer: *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte*, Paderborn/München/Wien u.a. 1997, S. 313–342. Vgl. zu einer faszinierenden souveränitätspolitischen Lektüre der »Öde« von *Bérénice* hingegen Albrecht Koschorke/Susanne Lüdemann/Ethel Matala de Mazza/Thomas Frank: *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a.M. 2007, S. 210–218.

4 Vgl. zu Racines Stellenwert am Hof Ludwig XIV. insbes. Georges Forestier: *Jean Racine*, Paris 2006, S. 446–600.

5 Zu erinnern ist dabei v.a. an die Jarno-Kapitel aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: »Man

gegen wird einer der höfischen Anlässe des klassischen Dramas – die höfische Repräsentation – selbst zum Gegenstand. Dies führt zu einer, zumindest tendenziellen, (Re-)Integration theatraler Momente, wie v.a. der erste Akt deutlich zeigt. Schließlich sind die bekannten Bekränzungsszenen – zunächst die der Dichterbüsten von Vergil und Ariost und sodann die des Dichters Tasso und des Staatssekretärs Antonio – deutlich als Spiel im Spiel angelegt.⁶ Der fundamental unfestliche Impetus von *Iphigenie auf Tauris* scheint hier partiell zurückgenommen. Es ist der Herzog, der dies zu Beginn des Stücks in aller Deutlichkeit ausspricht. Als Tasso ihm das unter seinem Mäzenatentum entstandene Epos *Das befreite Jerusalem* überreicht, meint er löblich: »Du überraschst mich mit deiner Gabe / Und machst mir diesen schönen Tag zum Fest.« (V. 391 f.) Indem der »schöne Tag« unmittelbar auf die Einheit der Zeit und auf den Zeitrahmen des Dramas verweist, geriert sich dieses zunächst als ein einziges – in letzter Instanz freilich furios scheiterndes – Fest.

Drittens erweckt der erste Akt aufgrund seiner Prachtentfaltung den Eindruck eines klassischen Finales. Dieser Aspekt lässt sich mit Blick auf das Drama Corneilles weiter spezifizieren. Schließlich endeten Corneilles klassische Stücke mit der Integration des Helden in eine höfische Ordnung; ein Phänomen, das Goethes Drama im ersten Akt aufzugreifen scheint, da sich Tasso, wenn auch irrtümlich, als *Dichterheld* begreift. Das Drama hebt mit einem klassischen Schluss förmlich an, die folgenden vier Akte erwecken über weite Strecken den Eindruck eines bloßen Nachspiels. In diesem Sinne muss einer der letzten Verse der Tasso-Figur auf das Stück selbst bezogen werden: »Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe.« (V. 3445) Anders als bei Corneille bestimmen »Glanz« und »Ruhe« den Auftakt des Dramas, am Ende sind sie in der Tat »verschwunden« und »entflohen«.

hatte Wilhelmen gesagt, daß er gelegentlich des Prinzen Liebling, Racine, loben und dadurch auch von sich eine gute Meinung erwecken solle. Er fand dazu an einem solchen Nachmittage Gelegenheit, da er auch mit vorgefordert worden war, und der Prinz ihn fragte, ob er auch fleißig die großen französischen Theaterschriftsteller lese? Darauf ihm denn Wilhelm mit einem sehr lebhaften Ja antwortete. [...] Corneille hat, wenn ich so sagen darf, große Menschen dargestellt, und Racine vornehme Personen. Ich kann mir, wenn ich seine Stücke lese, immer den Dichter denken, der an einem glänzenden Hofe lebt, einen großen König vor Augen hat, mit den Besten umgeht, und in die Geheimnisse der Menschheit dringt, wie sie sich hinter kostbar gewürkten Tapeten verbergen.« (Johann Wolfgang Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Ders.: Sämtliche Werke, I. Abteilung, Bd 9, hg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann, Frankfurt a.M. 1992, S. 355–992, hier S. 538).

- 6 Vgl. zu dieser Konstellation mit Blick auf die in der Bekränzung zum Ausdruck gebrachte Symbolisierungsproblematik Bernhard Greiner: *Mit meinen Augen hab ich es gesehn, / Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne*. Das Schöne als Symbol des Klassischen Theaters: *Torquato Tasso*, in: Euphorion 86 (1992), S. 171–187.

Die wichtigste Auseinandersetzung Goethes mit der klassischen Dramenform findet in *Torquato Tasso* allerdings weder auf der Ebene der Handlungsführung noch der immanenten Bühnenorganisation statt. Im Gegensatz zur gesamten klassischen Tradition und im Gegensatz auch zu *Iphigenie auf Tauris* bleibt *Torquato Tasso* interessanterweise ein Stück ohne Off. Das bedeutet nicht etwa, dass sich in seinem Off politisch nichts ›Dramatisches‹ abspielt (wie in *Iphigenie*), sondern dass es ein solches tatsächlich überhaupt nicht kennt. Aus diesem Umstand auf eine höhere politische Dignität des eigentlichen Bühnengeschehens schließen zu wollen, wäre allerdings falsch. Dem fehlenden Off korrespondiert in *Torquato Tasso* eine systematische Schwächung der klassischen Dramaturgie. Diese wird mit einem textuellen Verfahren überblendet, das die heroisch-souveräne Konfliktlinie neu konfiguriert. Nicht der amtierende Souverän und sein Sekretär Antonio sind die wichtigsten Kontrahenten der Tasso-Figur, sondern ein unterschwellig als ›soverän‹ sich ausweisendes Textprinzip. In diesem Sinn wird das klassische Drama und wird die heroisch-souveräne Dramaturgie in *Torquato Tasso* so radikal abgewandelt, dass sich von einer Neufundierung der klassischen Form sprechen ließe. Diese fällt keineswegs emphatisch aus. Sie wird poetologisch nicht als traditionsbildend markiert, sondern im Rahmen einer Verabschiedung der klassischen Form durchgeführt. *Torquato Tasso* begreift sich als *Neukonfiguration* und als *Nachspiel* des klassischen Dramas in einem.⁷

Seine politische Dynamik bezieht das Stück wesentlich aus dieser Doppelung oder Ambivalenz. An die Gelassenheit von *Iphigenie auf Tauris* vermag *Torquato Tasso* dabei nicht mehr anzuschließen, so nichtig sich die Anlässe seiner Handlung bei oberflächlicher Betrachtung im Einzelnen auch ausnehmen mögen.

7 Meine Lektüre von *Tasso* als ›Nachspiel‹ des klassischen Dramas unterscheidet sich deutlich von Alts Konzeption der Weimarer Klassik als Theater ›klassischer Endspiele‹. Alt hält fest: »Die Dramen der Weimarer Klassik sind Endspiele, in denen Schrecken und Schönheit, Trauer und Hoffnung gleichermaßen zum Zuge kommen. Endspiele leben aus der Dynamik der Entscheidung, die ein absolutes Entweder-Oder erzwingt und jeglichen Kompromiß a priori ausschließt.« (Peter André Alt: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, S. 11). M.E. verhält es sich umgekehrt: Bedingt dadurch, dass offene Entscheidungssituationen (insbesondere übrigens bei Goethe) penibel vermieden werden, stehen die Dramen der Weimarer Klassik in einer von Corneille inaugurierten Tradition, die sie als solche jedoch nicht mehr ungebrochen fortzusetzen vermögen. Aus diesem Grund reflektieren sie sich immanent selbst bereits oft als Spät-, End-, oder gar Nachspiele.

6.1 Umarmungen und Handschläge

Eine im Vergleich zu *Iphigenie* höhere politische Intensität offenbart schon ein Blick auf die Gestik, die in *Torquato Tasso* eine weit unheilvollere Rolle spielt als im ersten klassischen Stück. Vollzogene wie vereitelte Handschläge und Umarmungen strukturieren weite Teile des Dramas. Hatte *Iphigenie auf Tauris* die eigene politische Spannungslosigkeit zum Schluss in der ausgestreckt bleibenden Hand der Hauptfigur gleichsam auf Dauer gestellt, so zeigt sich *Torquato Tasso* umgekehrt von einer Fülle gestischer *Interaktionen* dominiert.⁸ Sie bilden den Ausdruck nicht etwa von Vertrautheit oder Verbundenheit, sondern verraten grundlegend gestörte Zweierbeziehungen, persönlich wie politisch.

Mittels einer Konfrontation der Gestik in beiden Dramen lässt sich das Ende von *Iphigenie* noch einmal genauer verstehen. In der letzten Szene dieses Stücks wurde in eine ausgestreckt bleibende Hand *nicht* eingeschlagen. Die ausgestreckt bleibende Hand stand für eine politische Eintracht, die der formalen Besiegelung durch eine Erwidern gar nicht bedurfte. Insofern versinnbildlichte sich in einer fehlenden gestischen Symmetrie paradoxerweise die politische Spannungslosigkeit des gesamten Dramas.

In der letzten Szene von *Torquato Tasso* hingegen schließt sich auf den ersten Blick eben der Kreis, den *Iphigenie auf Tauris* offengelassen hatte. Lautet die allerletzte Regieanweisung des Stücks doch unmissverständlich: »Antonio tritt zu ihm [Tasso, C.H.] und nimmt ihn bei der Hand.«⁹ Dass die Initiative an dieser Stelle vom Staatssekretär ausgeht, ist bemerkenswert, da der wichtigste Konflikt des Dramas aus einem von diesem zunächst *verweigerten* Handschlag resultiert hatte. In der dritten Szene des zweiten Akts hatte Tasso Antonio zur Besiegelung der von ihm erwünschten Freundschaft »ohne Zögern Herz und Hand« (V. 1200) angeboten. Antonio »zögert« (V. 1204) allerdings sehr wohl und setzt Tassos Verlangen nach einer neuerlichen Aufforderung (»Hier ist meine Hand! Schlag ein!«; V. 1283) ein denkbar kühles und beinahe schon beleidigendes Ende. Nicht in einem Handschlag besteht seine Antwort, sondern in der überheblichen Kommentierung von Tassos Anliegen: »Du gehst mit vollen Segeln!« (V. 1288) Im Verlauf dieses Wortgefechts kommt es kurze Zeit später zur Duellforderung vonseiten Tassos. Dass die von Antonio ausge-

8 Soweit ich sehe, ist das bisher nicht bemerkt worden. Dabei ließe sich die Geschichte von Goethes Dramen über die Gesten des Handschlags und der Umarmung möglicherweise neu schreiben. Für *Götz von Berlichingen* hat dies in erster Linie Rocks deutlich erkannt. Vgl. Carolin Rocks: *Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800* (Goethe, Schiller, Kleist), Berlin/Boston 2020, S. 231–237; vgl. zu einer eher metaphorisch interessierten Analyse der Hand in *Torquato Tasso* Jochen Hörisch: *Hände. Eine Kulturgeschichte*, München 2021, S. 203–213.)

9 Goethe: *Torquato Tasso*, S. 833.

schlagene Hand in diesem Kontext eine entscheidende Rolle spielt, ist evident, und auf der Ebene der Handlung bildet die Duellforderung den wichtigsten Konflikt des Stücks. Aus ihr geht der vom Herzog kurzzeitig verfügte Arrest Tassos hervor. Darüber hinaus kondensiert sich die politische Problematik des klassischen Dramas oft in der souveränen Hoheit über eine heroische Duellpraxis.¹⁰ Anders als in *Iphigenie* steht die verweigerte Hand in *Tasso* demnach nicht für politische Stabilität, sie indiziert im Gegenteil ungeklärte Verhältnisse und stößt über weite Strecken das dramatische Geschehen an.

Wenn Antonio in der letzten Szene Tasso schließlich doch noch »bei der Hand nimmt«, hat es den Anschein, als lösten sich die gestisch figurierten Verstörungen und Zerrüttungen am Ende des Stücks endlich auf. Die Geste Antonios scheint förmlich eine Allianz zwischen Sekretariat und Dichtung zu verbürgen.

Dieser Schein trägt freilich. Zum einen nämlich nimmt Antonio Tasso bei der Hand, nachdem die Prinzessin seine eigene stürmische Umarmung mit einem schlichten »Hinweg!« (V. 3285) empört zurückgewiesen hatte. Diese innere Blessur kann die Umarmung Antonios nicht heilen. Zum anderen ist es aber Tassos Reaktion – und sind es die viel zitierten letzten Verse des Dramas –, die eine maßgebliche Differenz zur bedächtig ausgestreckten Hand Iphigenies fast überdeutlich offenbaren. Zwar scheint sich Tasso den Handschlag Antonios gefallen zu lassen, doch tut er dies mit den Worten:

Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
Und schäme mich nicht mehr es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte. (V. 3446–3453)

Wenn Tasso Antonio mit »beiden Armen anfasst«, ist damit folglich keine Verbrüderung besiegelt, wie das bekannte Schiffer-Gleichnis unmissverständlich verrät. Wichtiger als das Deutungspotenzial des Gleichnisses für die Tasso-Figur ist seine motivische Funktion.¹¹ Die eingangs erwähnte Aufweichung

¹⁰ Am pointiertesten hat dies Klotz formuliert, auch wenn seine Begründung von der hier vorgestellten abweicht: »Äußerer Kampf der Gegner, innerer Kampf des Gewissens und der Leidenschaften in klarer, übersichtlicher Gegnerschaft – das ist die eigentliche Begebenheit des geschlossenen Dramas; Kampf, Duell mit einem *erkannten, profilierten* Gegner, nach festen Spielregeln, die Grundfigur des dramatischen Geschehens.« (Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 14. Aufl., München 1999, S. 29).

¹¹ Die Forschung hat sich bisher eher in allegorisierenden Deutungen von Tassos Gleich-

der klassischen Dramaturgie resultiert in *Torquato Tasso* maßgeblich aus ausufernden und sich mitunter geradezu verselbstständigenden Metaphern- und Motivketten. Die gesamte Schiffsmetaphorik kennen Leser oder Zuschauer bereits aus dem ersten *gescheiterten* Handschlag aus dem zweiten Akt. Antonio hatte Tasso hier schließlich kühl attestiert: »Du gehst mit vollen Segeln!« Und Tassos Schlussversen lässt sich in der Tat ablesen, dass er nach wie vor in einer Motivik der »vollen Segel« verharret. Der Handschlag ist also nicht das Signal einer wie auch immer zu fassenden Versöhnung oder Verständigung, sie zeigt im Gegenteil, dass eine solche an Tassos notorischen seelischen Schiefslagen unweigerlich scheitern muss. In anderen Worten: Die realisierte Umarmung am Ende des Stücks fällt entschieden trostloser aus als der vereitelte Handschlag am Ende von *Iphigenie auf Tauris*.

Es ist erstaunlich selten bemerkt worden, dass Tassos Befinden und sein letzter Ausspruch in einer empfindlichen Diskrepanz zu den äußerst sorgfältig platzierten Motivketten stehen, in deren Rahmen sie zum Ausdruck gebracht werden. Die Schiffs- und Felsenmetaphorik zieht sich durch das ganze Stück und wird nicht allein von dem bereits zitierten Segel-Vers Antonios antizipiert.¹² Bereits in einem Gespräch mit der Prinzessin, das dem Streit mit Antonio im zweiten Akt vorangegangen war, hatte Tasso bemerkt:

Begierig horcht ich auf, vernahm mit Lust
Die sichern Worte des erfahrenen Mannes [Antonio, C.H.],

nis zu überbieten versucht, als dass sie dieses gründlich auf seine motivischen Korrelate und das sie tragende literarische Verfahren hin überprüft hätte. Vgl. zu der bis heute umfangreichsten Auslegung der Schlussverse Wolf Dietrich Rasch: Goethes *Torquato Tasso*. Die Tragödie des Dichters, Stuttgart 1954, S. 168–180. Eine systematische Rekonstruktion der entsprechenden Motivik liegt nicht vor, und sie kann auch hier nicht erschöpfend nachgetragen werden.

- 12 Alles in allem hat sich die Forschung für die Sprache und für die Metaphorik des Stücks wenig interessiert. Als kanonisch kann nach wie vor die frühe Monografie Neumanns gelten, der zur Metaphernbildung ganz richtig festhält: »Goethes Metaphernkunst im *Torquato Tasso* gehorcht klassischen Gesetzen: Seine Metaphern und Vergleiche bestechen weder durch Extravaganz noch durch sinnliche Fülle. Sie sind konventionell und widersprechen nirgends der Welt des natürlich Erfahrbaren.« (Gerhard Neumann: Konfiguration. Studien zu Goethes *Torquato Tasso*, München 1965, S. 105). – Vgl. spezifisch zur Anhäufung von Sentenzen und Maximen im *Tasso* Heinz Gockel: Goethes *Tasso* – die Sprache des Symbols, in: DVjs 54 (1980), H. 4, S. 636–655, hierzu insbes. S. 639–645; vgl. zur Sprache unter grammatischen, kommunikationstheoretischen und rhetorischen Aspekten auch den ideologiekritischen Ansatz von Gabriele Girschner: Goethes *Tasso*. Klassizismus als ästhetische Regression, Königstein/Ts. 1981, S. 200–359; vgl. zu einer gründlichen Analyse von Grammatik und Rhythmus, die die Textinterpretation indes oft scheut, Johannes Manthey: Der Sprachstil in Goethes *Torquato Tasso*, Berlin 1959, hierzu insbes. S. 163–175.

Doch ach, je mehr ich horchte, mehr und mehr
Versank ich vor mir selbst, ich fürchtete
Wie Echo an den Felsen zu verschwinden,
Ein Widerhall, ein Nichts mich zu verlieren. (V. 795–800)

Rückblickend antizipieren auch diese Verse bereits den Schluss. Diese Bewegung findet ihr Zentrum aber nicht etwa in einer besonderen Hellsicht der Figuren oder in einer besonderen Stringenz des dramatischen Geschehens. An der Schiffs- und Felsenmotivik von *Torquato Tasso* fällt vielmehr auf, dass sie die dramatische Handlung streckenweise förmlich zu resorbieren droht. Dies zeigt sich schon mit Blick auf ihr Verhältnis zur Gestik. Einerseits scheint sie diese zuverlässig zu untermalen, andererseits verunklart sie sie auch permanent. Die Verflechtung sprachlicher und bildlicher Details kapert in *Torquato Tasso* die dramaturgische Entwicklung. Dieses Verfahren wirft unmittelbar ein Problem auf, das in der Auseinandersetzung der Hofgesellschaft mit Tassos eigener Dichtung eine entscheidende Rolle spielt: die Frage nach der Vollendung oder Geschlossenheit des dichterischen Werks.

6.2 Vollendung oder Ründung? Figuren der Ganzheit in Goethes *Torquato Tasso* und in Torquato Tassos *Über die Dichtkunst*

Die Frage der Werkvollendung beschäftigt das gesamte Drama. Bevor der Herzog im ersten Akt den Erhalt von Tassos Epos zum »Fest« ausruft, hatte Tasso noch gemeint: »Ich weiß zu wohl, noch bleibt es unvollendet / Wenn es auch gleich geendigt scheinen möchte.« (V. 382f.) Und in der Tat wird seine größte Sorge bald darin bestehen, sein »Gedicht« (V. 3018) oder »Lied« (V. 3025) zurückzubekommen, v.a. mit Blick auf seine geplante Abreise. Sein Gespräch mit dem Herzog im letzten Akt verrät, dass beide Figuren sehr unterschiedliche Vorstellungen von dichterischer Vollendung pflegen. Während Alphons davon überzeugt ist, Tasso müsse nur »hie und da / Bescheiden [s]eine Feile brauchen«, steht in den Augen Tassos die schiere Realisierung seines Epos noch aus:

Ich wiederhole nur beschämt die Bitte:
Laß mich die Abschrift eilig haben, ganz
Ruht mein Gemüt auf diesem Werke nun.
Nun muß es werden, was es werden kann. (V. 3051–3054)

Der weit ausholende Kunstdiskurs des Stücks verdichtet sich in diesen Versen. Dabei springt durchgehend eine Diskrepanz zwischen den produktionsästhetischen Sorgen und Interessen der Figur und der Machart oder der herkömmlichen Zuordnung ihres Werks auf. Mit Werner Michler lässt sich die moderne Autonomisierung von Kunst im Kontext der Gattungsreflexion u.a. als ein Prozess fassen, »der das Produziertsein über dem Produkt hatte vergessen wollen.«¹³ Im Zuge dieser Entwicklung kommt es Michler zufolge historisch wiederholt zu einer regelrechten »Eskamotierung von Gattung«, denn Gattung war bis Mitte des 18. Jahrhunderts eben »etwas, was man tat.«¹⁴ Paradoxerweise steht in *Torquato Tasso* zwar der Produktionsprozess von Kunst im Vordergrund, aber dieser löst sich von herkömmlichen Poetiken des »Produziertseins« vollständig ab. Ein moderner Dichter ist Goethes Tasso insofern, als er keinerlei Affinität zu einem *poeta faber* offenbart.

Man muss die Rede der Tasso-Figur nur kursorisch mit Torquato Tassos eigener Schrift *Über die Dichtkunst* vergleichen, um der zentralen Differenzen gewahr zu werden, die zwischen dem »dramatischen« und dem historischen Tasso bestehen. Die Frage nach der »Vollendung« oder »Vollkommenheit« der Dichtung stellt sich beiden auf fundamental unterschiedlichen Ebenen. Während »Vollkommenheit« für Goethes Tasso eine Vision bildet, die die Dichtung selbst zwangsläufig verfehlt, bleibt sie für den historischen Tasso ein Problem der Fabel-Konstruktion. Dabei argumentiert Tasso gut aristotelisch, wenn er meint:

Ein Ganzes oder abgerundet muß die Fabel sein, weil man von ihr Vollkommenheit verlangt. Vollkommen aber kann etwas nicht sein, das nicht abgerundet ist. Abgerundet wird man eine Fabel finden, wenn sie Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang heißt das, was notwendig nicht nach etwas anderem ist und worauf die anderen Dinge folgen. Ende heißt, was auf die anderen Dinge folgt und wobei nichts mehr aussteht. Die Mitte liegt zwischen dem einen und dem anderen; sie folgt auf einiges, und einiges folgt auf sie.¹⁵

Tassos Ausführungen zur Fabelkonstruktion finden sich schon aufgrund ihrer Nähe zur aristotelischen Poetik in dieser Form auch in den Überlegungen Corneilles oder d'Aubignacs zur Machart des Dramas.¹⁶ Was der Renaissance-

13 Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*, Göttingen 2015, S. 90.

14 Ebd., S. 87.

15 Torquato Tasso: *Über die Dichtkunst*, insbesondere das Heldenepos, in: Ders.: *Werke und Briefe*, übersetzt und eingeleitet von Emil Staiger, München 1978, S. 735–774, hier S. 753.

16 Erstaunlicherweise hat Corneille Tasso offenbar nie explizit erwähnt, auch hat sich

Dichter ›Ganzes‹ oder ›Vollkommenheit‹ nennt, würde hier in der Regel als ›Einheit‹ (›unité‹) adressiert werden. Jedenfalls wird die Idee der Werk Ganzheit um Fragen der Anordnung und der inneren Organisation der Teile herum zentriert.¹⁷ Wollte man das Problem rhetorisch schematisieren, ließe sich davon sprechen, dass der historische Tasso das ›Ganze‹ auf der Ebene der *dispositio* verhandelt, während Goethes Tasso auf eine kaum noch zu bändigende *inventio* fixiert bleibt.¹⁸ Da seine Dichtung die eigenen Ansprüche streng genommen gar nicht mehr einholen kann, bleibt ihr eine ›Vollendung‹ (in den Augen zumindest des Künstlers) notwendigerweise versagt. Hierauf gilt es zu insistieren, denn auch wenn Tasso dem Herzog zu Beginn des Stücks ein (fast) fertiges Epos überreicht, präsentiert das Drama seine Hauptfigur streng genommen als einen Künstler ohne Werk.¹⁹ Nicht zuletzt Goethes viel zitiertes Bonmot von Tasso als »gesteigertem Werther« hat über dieses Phänomen gründlich hinweggetäuscht.²⁰ Denn es ist die Werklosigkeit, die Tasso Werther strukturell

die Forschung bisher leider nur für thematische Parallelen zwischen seinen Dramen und Tassos Epik interessiert. Vgl. A. Donald Sellstrom: Corneille, émule du Tasse, in: Alain Niderst (Hg.): Pierre Corneille, Paris 1985, S. 137–144; Elena Garofolo: Corneille et la Jérusalem délivrée, in: PFSCS XXXV 68 (2008), S. 103–113; vgl. zu Gattungshierarchien in der italienischen Renaissance mit Blick auf Tasso grundlegend Gerhard Regn: Die Tragödie im Epos. Tassos *Tancredi*, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.): Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag, Heidelberg 2014, S. 137–164.

17 Vgl. zu Transformationen dieses Diskurses um 1800 und mit Blick auf Goethe grundlegend Carlos Spoerhase: Teile. Mereologie und Poetik, in: Eva Geulen/Claude Haas (Hg.): Formen des Ganzen, Göttingen 2022, S. 177–195.

18 Vgl. zum gebrochenen Fortleben der rhetorischen Tradition in der Poetik der *tragédie classique* v.a. Georges Forestier: Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française, Paris 2003, insbes. S. 96–117; Marc Fumaroli: Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes, Genf 1996, insbes. S. 262–491.

19 Dies v.a. gegen die unzähligen Deutungen, die Tasso partout mit Goethe identifizieren wollen. Vgl. v.a. Lawrence Ryan: Die Tragödie des Dichters in Goethes *Torquato Tasso*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 9 (1965), S. 283–322, hierzu S. 312; Rudolf Brandmeyer: Heroik und Gegenwart. Goethes klassische Dramen, Frankfurt a.M., Bern u.a. 1987, S. 55. – Rasch hat der »Werkleidenschaft« Tassos in seiner Deutung des Dramas einen bedeutenden Stellenwert beigemessen, m.E. aber übersehen, dass Tassos »Hingabe an seine künstlerische Arbeit« seinem ›Werk‹ in letzter Instanz abträglich bleibt. Auch scheint mir Tassos »Werkleidenschaft« in erster Linie nicht in »der Spannung zwischen Tasso und der Hofgesellschaft« zum Ausdruck zu kommen, sondern in der Spannung zwischen Hauptfigur und dramatischem Text. (Rasch: Goethes *Torquato Tasso*, S. 47).

20 Vgl. zu der bis heute gründlichsten Rekonstruktion und Kontextualisierung dieses Spruchs, die sich dessen letzter Konsequenz allerdings nicht stellt, Elizabeth M. Wilkinson: »Tasso – ein gesteigerter Werther«. Im Lichte des Goetheschen Prinzips der Steigerung, in: Dies./Leonard A. Willoughby (Hg.): Goethe. Dichter und Denker, Frankfurt a.M. 1974, S. 244–281.

durchaus annähert. Bei beiden Figuren vereitelt der dichterische Überschwang die tatsächliche Produktion.²¹

Nun ist es interessant zu sehen, dass Gedanken des *historischen* Tasso auch in Goethes Stück auftauchen, dass sie bezeichnenderweise aber nicht von Tasso, sondern von der Hofgesellschaft artikuliert werden. Als der Herzog seinen Unmut darüber kundtut, dass Tasso »nicht enden, nicht fertig werden [kann]« (V. 265), versucht seine Schwester ihn zu beschwichtigen mit den Worten: »Es soll sich sein Gedicht zum Ganzen ründen. / Er will nicht Märchen über Märchen häufen.« (V. 275 f.)

Diese dem historischen Tasso möglicherweise direkt entlehnte Semantik der ›Ründung‹ geht an den Absichten der Goethe'schen Tasso-Figur völlig vorbei. Für diese ist die ›Vollkommenheit‹ gerade keine Kategorie der Fabel und noch nicht einmal eine solche der Gattungsklassifikation, sondern eine Größe, die traditionelle Poetiken vollständig transzendiert.²² Vollkommenheit oder Vollendung werden von Tasso schlicht dem Kairos überantwortet: »Nun muß es werden, was es werden kann«. Dichterische Vollendung ist für die Tasso-Figur nichts, was sich herstellen ließe. Und aus diesem Grund bleibt sie Tasso im Verlauf des Stücks versagt. Obwohl Goethes Tasso zweifelsohne zu den am gründlichsten sich selbst verkennenden Figuren der Weltliteratur zählt, ist dies zumindest ihm durchaus bewusst. Nachdem Tasso den Plan gefasst hat, nach Rom zu gehen, um sein Werk in neuer Umgebung fertig stellen zu können, kommen ihm ob der Realisierbarkeit rasch Zweifel:

Vollend' ich *da* [in Rom, C.H.] nicht mein Gedicht, so kann
Ich's nie vollenden. Leider, ach, schon fühl' ich
Mir wird zu keinem Unternehmen Glück!
Verändern werd' ich es, vollenden nie. (V. 3129–3132)

21 Man denke v.a. an den bekannten Brief vom 10. Mai: »Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin niemals ein grösserer Mahler gewesen als in diesen Augenblicken.« (Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: Ders.: *Die Leiden des jungen Werthers*. Die Wahlverwandschaften. Kleine Prosa, in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M. 1994, S. 9–267, hier S. 14).

22 Das hat am gründlichsten vielleicht Emil Staiger (der mit eigenen Tasso-Übersetzungen hervorgetreten ist) ignoriert, wenn er bezüglich des Ganzheitsproblems die Verse der Prinzessin einfach auf das Selbstverständnis der Tasso-Figur überträgt. Vgl. Emil Staiger: *Goethe 1749–1786*, S. 397. Ähnliches wäre an der (sorgfältigen) Arbeit Travnickes zu monieren, die Goethes Tasso systematisch mit der Poetik und der Dichtung Torquato Tassos zu konfrontieren versucht, die Radikalität der Unterschiede zwischen beiden mit Blick insbesondere auf das Ganzheitsproblem m.E. jedoch übersieht (vgl. Reinhard Travnick: *Goethes Torquato Tasso und die historische Dichtergestalt*, Frankfurt a.M./Bern/Bruxelles u.a. 2014, hierzu insbes. S. 49–86).

6.3 Dichterheldentum und souveräne Klassik

6.3.1 Der Dichterheld als Fremdkörper im literarischen Verfahren des dramatischen Textes

Über die Kunstthematik in *Torquato Tasso* wurde viel geschrieben. Die meisten Analysen krankten allerdings daran, dass sie den Kunstdiskurs des Stücks vornehmlich auf der Ebene der Figurenperspektive rekonstruieren und ihn nie systematisch mit den Verfahren oder auch nur mit der poetologischen Selbstpositionierung des dramatischen Textes abgleichen.²³ Auf diese Weise geraten die politischen Dimensionen der gesamten Rede über Dichtung wie die des zwangsläufig als Dichtung sich begreifenden Dramas nicht in den Blick.²⁴

Wie bereits angedeutet, besteht eine wesentliche Pointe des Stücks darin, dass es die heroisch-souveräne Spannungslinie des klassischen Dramas auf der Ebene seines literarischen Verfahrens rekonfiguriert. Dabei fällt auf, dass es sich von den heroischen Gelüsten seiner Hauptfigur in ästhetischer Hinsicht durchaus distanziert, dass es mit deren Ganzheits- und Geschlossenheitsvorstellungen strukturell aber sympathisiert. Die immanente Idee seiner Ganzheit oder Vollendung bindet das Drama genau wie Tasso jedenfalls nicht an

- 23 Dies geben am deutlichsten jene Arbeiten zu erkennen, die das Stück mit Blick auf die unglückliche Rolle der Hauptfigur als ›Tragödie‹ zu lesen versuchen. Nach form- oder gattungstheoretischen Reflexionen sucht man in den entsprechenden Studien fast völlig vergebens. In der Regel pflegen sie einen eher metaphorischen Begriff der ›Tragödie‹ oder des ›Tragischen‹, der den Weg von der Hauptfigur zur Form des sie darstellenden Textes gerade versperrt. Vgl. Rasch: Goethes *Torquato Tasso*. Die Tragödie des Dichters; Ryan: Die Tragödie des Dichters in Goethes *Torquato Tasso*; Walter Hinderer: *Torquato Tasso*, in: Ders. (Hg.): Interpretationen. Goethes Dramen, Stuttgart 1993, S. 199–253, hierzu insbes. S. 207f. u. S. 249–253. Vgl. zu einem genuinen Interesse am ›Tragischen‹ der *Tasso*-Forschung v.a. der Nachkriegszeit Irmgard Wagner: *Critical Approaches to Goethe's Classical Dramas. Iphigenie, Torquato Tasso and Die natürliche Tochter*, Columbia 1995, S. 117–134.
- 24 Dies zeigen eine ganze Reihe von bis heute zu Recht kanonischen Studien. Vgl. zum Kunstdiskurs des Adels im Stück Hans Rudolf Vaget: Um einen Tasso von außen bittend: Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara, in: DVjs 54 (1980), S. 232–258; vgl. spezifisch zur ästhetischen Theorie der Frauen Avital Ronell: *Taking it philosophically. Torquato Tasso's Women as Theorists*, in: Dies.: *Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium*, Lincoln/London 1994, S. 129–158; vgl. zur Grundspannung zwischen ästhetischer Autonomie und höfischer Konvention Christa Bürger: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt a.M. 1977, S. 167–177; Gerhard Kaiser: *Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller*, Göttingen 1977, S. 175–208; Dieter Borchmeyer: *Goethe. Der Zeitbürger*, München 1999, insbes. S. 151–155; Alt: *Klassische Endspiele*, S. 112–125.

die Integrität einer Fabel oder Dramaturgie.²⁵ Vielmehr löst es diese über sich verselbstständigende Motiv- und Metaphernketten in immer neuen Anläufen auf. Während Tasso sich fortwährend in uneinholbaren heroischen Visionen ergeht, codiert das Stück sein eigenes literarästhetisches Verfahren vor dem Hintergrund der klassischen Damentradition konsequent ›souverän‹. Tasso hechelt heroischen Ganzheitsansprüchen hinterher, die ihn sein eigenes Werk schließlich verfehlen lassen. Demgegenüber ersetzt das Drama eine klassische dramaturgische Geschlossenheit durch eine bildlich-motivische, die es gegen seine eigene Hauptfigur ausspielt.

Die Grundspannung zwischen Hauptfigur und dramatischem Text zeigt sich zunächst am heroischen Selbstverständnis des Dichters, das das Stück selbst als Irrweg markiert. Heroisch ist Tasso nämlich ausschließlich seinem eigenen Selbstempfinden zufolge. Deutlich wird dies bereits im Verlauf seines ersten Auftritts, in dem er sein Heldentum zunächst noch als rhetorischen Topos im Rahmen des Herrscherlobs zu bemühen scheint. Nachdem Tasso Alphons sein Werk überreicht hat, stimmt er ein Loblied auf den Fürsten an, das ihn selbst als Dichter heroisiert:

Du warst allein der aus dem engen Leben
Zu einer schönen Freiheit mich erhob;
Der jede Sorge mir vom Haupte nahm,
Mir Freiheit gab daß meine Seele sich
Zu mutigen Gesang entfalten konnte. (V. 417–421)

Bezeichnend v.a. an dem letztzitierten Vers ist, dass Tasso eine Identifikation von Gegenstand und Performativität seiner eigenen literarischen Produktion auf heroischer Ebene vornimmt. Sein »Gesang« handelt nicht nur von »mutigen« Begebenheiten, er wird als Gesang selbst »mutig«. Diese Einschätzung fügt sich zunächst noch ganz den rhetorischen Parametern der panegyrischen Tradition:

25 Wenn ich recht sehe, hat die Forschung für diesen m.E. entscheidenden Punkt bisher keine Sensibilität erkennen lassen. Die Untersuchungen zu Tassos Kunstverständnis konfrontieren dieses kaum mit den ästhetischen Verfahren des dramatischen Textes. Vgl. Müller: Das Elend der Dichterexistenz, insbes. S. 206–213; vgl. aus systemtheoretischer Perspektive Jürgen Fohrmann: Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der ›Kunstperiode‹, München 1998, S. 55–70, insbes. S. 60–62; vgl. Uwe Japp: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Berlin/New York 2004, S. 51–70.

O könnt' ich sagen wie ich lebhaft fühle
 Daß ich von Euch nur habe was ich bringe!
 Der tatenlose Jüngling – nahm er wohl
 Die Dichtung aus sich selbst? Die kluge Leitung
 Des raschen Krieges – hat er die ersonnen?
 Die Kunst der Waffen die ein jeder Held
 An dem bescheidenen Tage kräftig zeigt,
 Des Feldherrn Klugheit und der Ritter Mut
 Und wie sich List und Wachsamkeit bekämpft,
 Hast du mir nicht, o kluger tapfrer Fürst,
 Das alles eingeflößt [...]? (V. 426–436)

Der weitere Verlauf der Szene offenbart jedoch, dass Tassos Selbstheroisierung als Dichter nicht in herkömmliche Topoi des Herrscherlobs eingebunden bleibt.²⁶ Auch wenn er seine Kunst schließlich sogar rezeptionsästhetisch in einer genuin höfischen Erwartung aufgehen lässt (»Euch zu ergötzen war mein letzter Zweck.«; V. 446), kippt die Bewegung bald darauf. Das wird in der bekannten Bekränzung manifest. Alphons erinnert daran, dass der Held des Dichters »stets bedarf« und der Herrscher als Mäzen diesem Bedürfnis Rechnung zu tragen hat. Symbolisch mögen Held und Dichter damit im Kranz zwar zusammengeführt werden; indem der Herzog von ihrer Wechselbeziehung – und nicht etwa von ihrer Identifikation – spricht, überführt er die gesamte Symbolik zugleich aber explizit ihres konventionellen und artifiziellen Grundcharakters. Der Dichter *ist* gerade kein Held. Genau das versteht Tasso jedoch nicht, wenn er unmittelbar nach der Bekränzung klagt: »O nehmt ihn weg von meinen Haupte wieder, / Nehmt ihn hinweg! Er sengt mir meine Locken.« (V. 488f.)

Es ist eine heroische Last, der sich Tasso nicht gewachsen fühlt, der er fortan als Dichter allerdings zu genügen versucht.²⁷ Damit ist seine dichterische Pro-

26 Vgl. zum Herrscherlob in literarhistorischer Perspektive Norbert P. Franz (Hg.): *Das literarische Lob. Formen und Funktionen, Typen und Traditionen panegyrischer Texte*, Berlin 2014.

27 Vgl. dagegen v.a. Michelsen, der zwar treffend von Tassos »Beschämung« angesichts der Bekränzung spricht, diese aber gattungspoetisch im Hinblick auf genuin moderne Probleme (mit) der heroischen Epik betrachtet (vgl. Peter Michelsen: *Goethes Torquato Tasso: poeta delaureatus*, in: Achim Aurnhammer [Hg.]: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin/New York 1995, S. 65–84, hierzu S. 71). Vgl. zur Bekränzung auch die originelle Lektüre Pornschlegels, der die historische Krönung Petrarcas einbezieht und von hier aus auf Legitimitätsprobleme der Krönung in Ferrara (im Vergleich zu einem von Alphons in Aussicht gestellten Nachspiel in Rom [V. 484f.]) abhebt (vgl. Clemens Pornschlegel: *Der literarische Souverän. Studien zur politischen Funktion*

duktion in seinen eigenen Augen tatsächlich eine Angelegenheit nicht mehr des ›Machens‹, sondern die einer potenziell uneinholbaren heroischen Vision. Dies zeigt sich an der an die Bekrönung unmittelbar anschließenden Beschwörung der eigenen Produktion:

O sah' ich die Heroen, die Poeten
Der alten Zeit um diesen Quell versammelt!
O sah' ich hier sie immer unzertrennlich
Wie sie im Leben fest verbunden waren!
So bindet der Magnet durch seine Kraft
Das Eisen mit dem Eisen fest zusammen,
Wie gleiches Streben Held und Dichter bindet.
Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
War der Betrachtung zweier Männer heilig,
Und Alexander in Elysium
Eilt den Achill und den Homer zu suchen.
O daß ich gegenwärtig wäre, sie
Die größten Seelen nun vereint zu sehen! (V. 545–557)

Das Drama versagt seiner Hauptfigur systematisch die Erfüllung des Wunsches nach einer derartigen »Gegenwärtigkeit«, den es als chimärisch ausweist. Eine neue Einheit von Achill, Homer und Alexander wird als haltlose und rückwärtige Projektion exklusiv der Tasso-Figur erkennbar.²⁸

Hinzu kommt, dass Tassos Verständnis der eigenen Dichtung mit gängigen heroischen Vorstellungen kaum in Einklang zu bringen ist. Das liegt in erster Linie daran, dass der Heroismus seine Beglaubigung in der Regel erst über Fremdzuschreibungen findet. Heroische Selbstansprüche konstituieren noch keinen Heroismus: »Ein Held kann man nur sein, aber nicht sein *wollen*.«²⁹ Goethes Drama kehrt diese kulturhistorische Grundbedingung des Heroischen um. Seine Hauptfigur will partout ein Held sein und ist bereits aus diesem

der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis, Freiburg i.Br. 1994, S. 101–115, hierzu v.a. S. 110f.).

28 Werle, der das Drama unter dem Aspekt des Ruhms analysiert, hält zu diesen Zusammenhängen treffend fest: »Der antike Dichter verstand sich als derjenige, der den Helden rühmte, aber nicht selbst Held war. Tasso will alles auf einmal und scheitert damit.« (Dirk Werle: *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte* [1750–1939], Frankfurt a.M. 2014, S. 200).

29 Ralf Konersmann: *Rousseaus dritte Abhandlung von 1751*, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 3 (2009), H. 1, S. 129–134, hier S. 131. Vgl. zu diesem Problem auch Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*, Berlin 2020, insbes. S. 53–61.

Grund keiner.³⁰ Bei aller Empathie, die das Stück der Tasso-Figur v.a. psychologisch gewährt: literarästhetisch stellt es sie regelrecht bloß.³¹

In literarischen Angelegenheiten bleibt es in erster Linie der Prinzessin vorbehalten, Tasso in die Schranken zu weisen. Die von Tasso sogenannte »alte« oder »goldene« Zeit ist in ihren Augen das Produkt ausschließlich der eigenen irregeleiteten Imagination. Bevor die Prinzessin denkbar prägnant feststellt, die goldene Zeit sei »so wenig [gewesen] als sie ist« (V.1000), hatte sie deren Projektionscharakter bereits deutlich betont:

[...] mehr

Und mehr verwöhnt sich das Gemüt, und strebt
Die goldene Zeit, die ihm von außen mangelt,
In seinem Innern wieder herzustellen. (V. 973–976)

Nun kann diese Überzeugung der Prinzessin natürlich nicht ohne Weiteres auf den dramatischen Text selbst übertragen werden. Schließlich war es just die Prinzessin, die sich mit ihren Vorstellungen dichterischer »Ganzheit« und »Ründung« als verkappte Schülerin des historischen Tasso und implizit auch als Anhängerin späterer Normpoetiken empfohlen hatte. Ihre ästhetischen Überzeugungen stehen damit in massiver Spannung nicht nur zu Tasso, sie sind auch mit dem literarischen Verfahren und der Poetik des Dramas keineswegs deckungsgleich. In poetischen Belangen ist die Prinzessin keine zuverlässige Figur.³² Auch kann natürlich keine Rede davon sein, dass sich das Drama in literarischen Fragen gegen Tasso schlicht auf die Seite des Hofes schlagen würde.

30 Streng genommen alludiert die heroische Selbstverkenning des Dichters sogar ein altes Komödienmotiv. Vgl. Bernhard Zimmermann: Der Dichter als Held. Politik und Poetik in den Komödien des Aristophanes, in: Barbara Beßlich/Nicolas Detering/Hanna Klessinger u.a. (Hg.): Geistesheld und Heldengeist. Studien zum Verhältnis von Intellekt und Heroismus, Baden-Baden 2020, S. 17–29.

31 Dabei darf Tasso auch psychologisch nicht undifferenziert der Moderne zugeschlagen werden, wie insbesondere der die Figurenrede durchziehende Melancholie-Diskurs deutlich zeigt. Vgl. Borchmeyer: Goethe. Der Zeitbürger, S. 155–159.

32 Die Grundschwierigkeit, aus den Figuren unterschiedliche Ansichten heraus zu destillieren, ist nicht zuletzt dadurch bedingt, dass sie alle ganz ähnlich reden. Neumann hält treffend fest: »Die Interpretation mußte [...] mit der Tatsache rechnen, daß die Figuren durch ihre Sprache kaum geschieden sind. Sie alle sprechen fast das gleiche, hochentwickelte, durchdachte, blaß-sinnliche Idiom.« (Neumann: Konfiguration, S. 143).

6.3.2 »köstliches Gewebe« und klassische Dramenform

Auffällig ist vielmehr, dass der dramatische Text motivische Netze ausbreitet, die die gesamte Figurenrede umfassen und eine dramatische Entwicklung konsequent ablösen, ohne sie jedoch ganz zum Verschwinden zu bringen. Die Figuren vertreten durchaus distinkte Standpunkte und treten als eigenständige Individuen auf.³³ Mit Metaphern- und Motivkomplexen wie denen von Schiff und Fels partizipiert ihre Rede zugleich aber an Sprachbildern, die ihre subjektiven Ansichten immer schon transzendieren. Es ist die Sorgfalt solcher Bilder, die der dramatische Text gegen das heroische Dichtungsverständnis seiner Hauptfigur in Stellung bringt. Dem Ganzheitswahn Tassos begegnet das Drama mit der »Vollendung« und Geschlossenheit seiner eigenen Motivik. Diese Tendenz wird wiederholt poetologisch beglaubigt. Wenn Tasso zu Beginn des zweiten Akts meint, »Gedanken ohne Maß / Und Ordnung reg[t]en sich in [s]einer Seele« (V. 755), dann spricht das Drama schon allein mit seinen akkurat gesetzten motivischen Variationen der heroischen Zügellosigkeit seiner Hauptfigur regelrecht Hohn.

Selbstverständlich hat Tassos eigene Rede selbst einen maßgeblichen Anteil an dieser Akkuratesse, wie allein die Schiffmetaphorik hinlänglich gezeigt hat. Schließlich spricht Tasso selbst zum Schluss das bekannte Gleichnis von dem an seinen eigenen Unglücksfelsen sich klammernden Schiffer und er darf dieses Gleichnis ebenso alludieren (vgl. V. 799) wie Antonio oder die Prinzessin (vgl. V. 810). Es ist aber eindeutig ein textuelles Verfahren, das die Rede seiner heroischen Hauptfigur auf diese Weise bändigt und literarästhetische Formen der Einheit und Ganzheit herstellt, über die nicht mehr Tasso, sondern über die exklusiv der dramatische Text verfügt. Vor dem Hintergrund der klassischen Dramen-tradition wird dieser Versuch als dramenpoetische Spielart einer souveränen Depotenzierung des Heroischen erkennbar. Der sich irrtümlich als Held begreifende Dichter findet Eingang nicht in die Gründungsbewegung eines Staates, sondern eines ästhetischen Verfahrens.

Mit Blick auf die verkappte heroische Ermächtigungsgeste des klassischen Dramas Corneilles ist dies ein denkwürdiger Befund. Auch wenn sich der dramatische Text Goethes in der Diskreditierung seiner heroischen Hauptfigur unterschwellig als souverän markiert – und er die heroisch-souveräne Konflikt-

33 Vgl. die nach wie vor lesenswerte Interpretation von Peacock, der *Tasso* mit Blick auf die Titelfigur als Elisabethanisches Charakterdrama deutet: »Tasso is portrayed in great detail. He is as fully and roundly drawn, from the point of view of psychology and character, as the characters of Elizabethan drama, when truth and intricacy of motive were a prime interest of a play.« (Ronals Peacock: *Goethe's Major Plays*, Manchester 1959, S. 97).

linie des klassischen Dramas auf diese Weise neu konfiguriert –, verbindet sich mit diesem Gestus nicht ansatzweise die Behauptung einer klassischen Einheit von Drama und politischer Gründung. Die hier infrage stehende Souveränität ist letztlich die eines selbstgenügsamen dramatischen Spiels. Mit der Demaskierung des als heroisch sich verkennenden Tasso verabschiedet das Stück auch und nicht zuletzt die Liaison von klassischer Form und ›aktiver‹ Staatspolitik.

Interessanterweise lässt das Drama seine eigene politische Verzichtsleistung allerdings in eine ambitionierte historische und literarhistorische Reflexion ein, die seine politische Bescheidenheit einer gewissen Unruhe aussetzt. Als Neukonfiguration des klassischen Dramas stellt sich das Stück zugleich bereits als das Produkt einer Spät- oder Endzeit aus. Poetologisch wird dies an einem weiteren Gleichnis der Tasso-Figur sinnfällig, das eine intrikate Affinität zwischen dem künstlerischen Selbstverständnis der Hauptfigur und dem des dramatischen Textes offenbart. Als der Herzog Tasso im fünften Akt von seiner geplanten Abreise und von seinen gänzlich haltlosen Verdächtigungen gegen die Hofgesellschaft abzubringen versucht, vergleicht sich Tasso mit einem »Seidenwurm«, der sich in und mit seiner Produktion selbst abtöten muss:

Ich halte diesen Drang vergebens auf
Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt.
Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr.
Verbiète du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt.
Das köstliche Geweb entwickelt er
Aus seinem Innersten und lässt nicht ab
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
O geb ein guter Gott uns auch dereinst
Das Schicksal des beneidenswerten Wurms,
Im neuen Sonnental die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten. (V. 3079–3091)

Die Metapher des Gewebes gibt die Selbsteinschätzung Tassos zugleich als eine des dramatischen Textes aus. Das Gewebe wird hier als gleichsam ›organische‹ Textur-Metapher bemüht und allein in seiner Motivik erweist sich der dramatische Text tatsächlich als das »köstliche Geweb«, das Tasso der spinnenden Seidenraupe attestiert. Bemerkenswert an diesen Versen ist einmal mehr die Art, wie die Dramenpoetik die Figurenrede in Dienst nimmt und überwuchert. Während das ›Spinnen‹ Tassos auf irrige heroische Visionen und paranoide Wahnvorstellungen fixiert bleibt – und das Seidenraupengleichnis in diesem

Sinne seinerseits bereits als »heimliche[s] Gewebe« (V. 2470) vielfach antizipiert worden war –, spinnt das Drama einen Faden, an dem Tasso hängt und mit dem es sein eigenes poetisches Verfahren transparent macht.

Aufhorchen lässt hier sicher die Metapher des Sarges, in dem sich Tasso zufolge die Seidenraupe selbst »einschließt«. Allegorisch alludiert Tasso mit diesem Bild seine grenzenlose Selbstverausgabung, die ihn schließlich um die Vollendung des eigenen Werks bringt. Das Drama selbst imaginiert sich mit diesem Bild *in* seiner Vollendung allerdings als ein »köstliches Geweb«, das das letzte seiner Art bleiben wird. Diesen Schluss legt jedenfalls die dramatische Reflexion der klassischen Tradition nahe, die *Torquato Tasso* in erster Linie anhand der Einheit der Zeit durchführt. Das »köstliche Geweb« mag weite Teile der eigenen Dramaturgie unterminieren, es setzt diese aber nicht vollständig außer Kraft. *Torquato Tasso* nutzt maßgeblich die Einheit der Zeit – bekanntlich die Meistereinheit des klassischen Dramas –, um sich selbst als das literarische Produkt einer historischen Endzeit auszustellen. In diesem Sinne weist sich das Drama als Nachspiel der klassischen Tradition aus. Es schließt sich während seines Ablaufs in seinen eigenen Sarg ein.

6.4 »Wir bleiben lieber eine Stunde länger.«: *Torquato Tasso* als Nachspiel des klassischen Dramas

6.4.1 Umsetzung und Aushöhlung der Einheit der Zeit

Auch wenn das Stück die heroische Ermächtigungsgeste des klassischen Dramas aufkündigt, bleibt die Reflexion seiner eigenen Temporalität eminent politisch. Die ursprünglichen rechtlichen Voraussetzungen und Implikationen der Einheit der Zeit hat möglicherweise kein dramatischer Text je genauer durchschaut als *Torquato Tasso*. Als vertrackt präsentieren sich die Einsichten des Dramas allerdings in dem Maße, wie es die dramatische Einheit der Zeit wahrt, *indem* es den politischen Grund der Einheit der Zeit fortwährend bloßlegt.

Das Drama zeigt mithin ständig, wie lange es noch dauert und es bezieht diese Dauer konsequent nicht nur auf seine Spielzeit, sondern auch auf das spezifische Zeit- und Politikverständnis, das die Einheit der Zeit im Drama der französischen Klassik generiert hatte. Wie bereits wiederholt angedeutet, siedelt sich *Torquato Tasso* in einer Spät- und Endzeit an; und anderes als die eigene Dramenzeit weiß das Stück dem sich abzeichnenden Ende seiner eigenen Epoche nicht mehr entgegenzusetzen. Mit anderen Worten: Ein modernes Zeit- und Geschichtsbewusstsein, das sich bei Chapelain oder Corneille im

Rahmen just seiner Abblendung zaghaft angekündigt haben mag, schlägt hier voll durch, und zwar in dem Sinn, dass sich das klassische Drama nunmehr selbst bereits als historisch begreift.³⁴ Diese Einsicht wird mittels der Einheit der Zeit aber nicht mehr aufgehalten, vielmehr spielt sie das Drama gerade anhand der Einheit der Zeit in immer neuen Anläufen durch.

Torquato Tasso ist wesentlich ein Drama über die Zeit. Man wird kaum ein Theaterstück finden, in dem so oft von der »Zeit« die Rede ist.³⁵ Neben der bereits thematisierten Präsenz der »goldenen Zeit« (V. 23 u.ö.), fallen Begriffe wie »alte Zeit« (V. 546 u.ö.), »gute Zeit« (V. 1724 u.ö.) oder »rechte Zeit« (V. 3421). Hinzu kommt eine massive Semantik der »Gegenwart« und des »Gegenwärtigen« (vgl. V. 555–565 u.ö.) sowie des »Augenblicks« (V. 348 u.ö.), die oft mit Begriffen wie »Zukunft« (V. 1879 u.ö.), »Vorwelt« (V. 108 u.ö.), »Nachwelt« (V. 453 u.ö.) oder »Ewigkeit« (V. 1573 u.ö.) flankiert oder kontrastiert wird. Wiederholte Erwähnung finden die »Stunde« (V. 2182 u.ö.), der »Tag« (V. 2609 u.ö.) und das »Jahr« (V. 704 u.ö.). Auffällig ist weiterhin eine ausgewiesene Begrifflichkeit der »Ruhe« (V. 1626 u.ö.), der »Ungeduld« (V. 264 u.ö.), der »Eile« (V. 1178 u.ö.), der »Dauer« (V. 1228 u.ö.) und der »Muße« (V. 2002); und auffällig ist sicher auch eine schier endlose Zahl temporaler Adverbien wie »jetzt«, »später«, »bald«, »früher«, »vorher«, »nachher« usw.

Vor dem Hintergrund der klassischen Regelpoetik mag man einen geradezu unverfrorenen Zug unzähliger der Goethe'schen Zeitbezüge darin erblicken, dass sie sich so gut wie immer auch auf die konkrete Zeit des Stücks beziehen lassen. Wenn sich Corneille gegen zeitliche Markierungen der vom Drama dargestellten Zeit ausgesprochen hatte und wenn Chapelain das Drama vor jeder Form einer auch und gerade zeitlich zum Ausdruck gebrachten Selbstreflexivität zu bewahren versuchte, dann scheint *Torquato Tasso* derartige Anweisungen förmlich zu verhöhnen. Und zwar v.a., da das Drama eine als Kongruenz zwischen dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung konzipierte Einheit der Zeit trotz seiner Zeitbezüge durchaus herstellt.

Das Stück reflektiert die Einheit der Zeit im Rahmen seines wichtigsten dramatischen Konflikts und es ist die zeitliche Dimension dieses Konflikts, die Aufschluss über die politischen Fundamente der Zeitdarstellung des Dramas erlaubt. Nun kann man sich vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen zu der die Dramaturgie überblendenden Motivik sicher die Frage stellen,

34 Insofern trägt das Stück dem fundamentalen Einbruch Rechnung, den die Entdeckung der Geschichte im 18. Jahrhundert für die Modellierung der dramatischen Eigenzeiten des Politischen bewirkt. Vgl. hierzu grundlegend Michael Gamper/Peter Schnyder (Hg.): *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, Hannover 2017.

35 Vgl. Goethe: *Torquato Tasso*, V. 279, 730, 888, 1270, 1716, 1742, 2698, 2971, 2994, 3043, 3057, 3071 u.ö.

ob *Torquato Tasso* einen dramatischen Konflikt überhaupt kennt. Bereits Hugo von Hofmannsthal beschied in seiner viel zitierten *Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe*: »Es geschieht nichts. *Es entschleiert sich etwas.*«³⁶ Mit Blick auf die Handlung im engeren Sinn müsste es präziser allerdings heißen: »Es geschieht nichts. *Es versandet* etwas.« Und was versandet, ist die souveräne Entscheidung über eine Duellforderung, die zumindest das Rudiment eines dramatischen Konflikts offenbart.³⁷

Tasso zieht am Ende der dritten Szene des zweiten Akts gegen den Staatssekretär Antonio bekanntlich den Degen, weil dieser ihm nicht hatte die Hand reichen wollen, und er im Gegensatz zu den drei anderen Figuren auch keine tiefere Neigung für Tassos Dichtung an den Tag legt. Daraufhin greift Alphons in den Streit ein und erteilt Tasso Hausarrest. Obwohl Antonio den Herzog in der daran anschließenden Szene dazu auffordert, Tasso freizulassen und dem Duell stattzugeben, verweigert Alphons sich einer Entscheidung, indem er diese aufschiebt. Das Drama kommt auf diesen Aufschub in seinem weiteren Verlauf explizit nicht mehr zurück. Als Tasso bereits kurze Zeit später sein Zimmer wieder verlassen darf, ist vom Duell nicht mehr die Rede. Die Entscheidung versandet.

Mit dem Duell liegt bereits thematisch eine interessante Affinität zur frühen *tragédie classique* im Besonderen und zu einem grundsätzlichen rechtspolitischen Problem des Absolutismus im Allgemeinen vor. Schließlich stand dieser vor der Herausforderung, seine Zentralgewalt gegen die feudale Duellpraxis durchsetzen zu müssen.³⁸ Aus diesem Grund ist es auch kein Zufall, dass der Corneille'sche *Cid* seine (sei es noch so verdeckte) souveräne Rechtsprechung um die Illegalität eines ersten und um die potenzielle Legalität eines zweiten Duells herum gruppiert.

Dass sich *Torquato Tasso* mit der Duellthematik eng an die klassische Regelpoetik anlehnt, zeigt ein weiteres Beispiel. Als Tasso Antonio dazu auffordert, ihm »zu stehen« (vgl. V. 1384), antwortet der Sekretär: »Du weißt so wenig wer als wo du bist.« (V. 1385) Auf diese Weise wird nicht nur das falsche Helden-tum der Titelfigur einmal mehr zurückgewiesen. Mit dem Hinweis auf den Ort (»wo du bist«) hat der Sekretär auch die Bühne des klassischen Dramas im

36 Hugo von Hofmannsthal: *Unterhaltung über den Tasso von Goethe*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von Anne Bohnenkamp, Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, u.a., 42 Bde., Frankfurt a.M. 1975ff., Bd. 26, hg. von Ellen Ritter, S. 107–117, hier S. 113.

37 Insbesondere Rasch spricht mit Blick auf die Duellforderung zu Recht von einer »Kulmination des dramatischen Vorgangs« (Rasch: *Goethes Torquato Tasso*, S. 81).

38 Vgl. zur historischen Duellpraxis und zur Bedeutung Richelieus im Kontext des absolutistischen Duellverbots Uwe Schultz: *Richelieu. Der Kardinal des Königs. Eine Biographie*, München 2009, 158–161.

Blick. In letzter Instanz wirft er Tasso an dieser Stelle vor, gegen die *bienséance*-Regel des klassischen Dramas zu verstoßen.

Es ist aber nicht allein das Thema des Duells, das anzeigt, dass sich *Torquato Tasso* im Horizont absolutistischer Politik ansiedelt und dass das Drama permanent den politischen Untergrund der klassischen Dramenzeit verhandelt. Darüber darf der Umstand, dass Goethe die Handlung in die italienische Renaissance verlegt, nicht hinwegtäuschen.³⁹ Der Herzog schiebt seine Entscheidung über das Duell nämlich mit einem Hinweis auf, der eine entscheidende Parallele zum Verständnis von Recht und Zeit des Corneille'schen Königs zu erkennen gibt. Er delegiert die Entscheidung und damit das Recht direkt an die Dramenzeit. Antonios Wunsch, ein Duell zwischen ihm und Tasso tatsächlich stattfinden zu lassen, hält Alphons am Ende des zweiten Akts die Überzeugung entgegen: »Wir bleiben lieber eine Stunde länger« (V. 1636). Wie bei Corneille wird die souveräne Gabe der Zeit keineswegs dezisionistisch ausgespielt. Vielmehr »verwaltet« Alphons in seinen Augen lediglich Brauch, Gewohnheit oder Konsens.⁴⁰ Denn als Antonio ihm in einem ersten Anlauf empfohlen hatte, das Duell stattfinden zu lassen, hatte der Herzog bezeichnenderweise erwidert: »Wenn es die Meinung fordert, mag es sein.« (V. 1610) Hiermit hebt der Herzog selbstverständlich nicht auf die an eine moderne Öffentlichkeitsvorstellung gebundene Form der politischen Meinungsbildung ab, sondern auf die in der Duellpraxis gängige »Meinung« höfischer Konventionen.⁴¹

Dabei ist es interessant zu sehen, dass Alphons den beiden Kontrahenten sogar ausdrücklich vorwirft, überhaupt Recht sprechen zu müssen: »Ihr hättet schöner eure Pflicht getan / Wenn ich dies Urteil nicht zu sprechen hätte.« (V. 1521f.) Ironischerweise *spricht* Alphons hier aber streng genommen gar kein Urteil, sondern wartet darauf, dass Antonio wie Tasso ihrer zunächst versäumten Pflicht letztlich doch noch nachkommen mögen.

Bevor der Herzog ausdrücklich Recht spricht oder Entscheidungen trifft, bleibt er also lieber eine Stunde länger. Wie bei Corneille ist es demnach die Zeit, die das Recht in den Augen des Souveräns schon irgendwie richten wird.

39 Es dürfte vornehmlich der Renaissance-Bezug gewesen sein, der der Forschung den Blick für den politischen Absolutismus des 17. Jahrhunderts oft verstellt hat, sodass der Adel beinahe ausschließlich vor dem Hintergrund des Mäzenatentums und des Repräsentationsgedankens thematisiert wurde. Vgl. zur Bedeutung der Renaissance im Drama Angelica Jacobs: *Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*, München 1997, S. 131–225.

40 Vgl. dagegen v.a. Rothe, der Goethe ein letztlich charismatisches Modell der Monarchie unterstellt. Wolfgang Rothe: *Der politische Goethe*, Göttingen 1995, hierzu insbes. S. 102–133.

41 Vgl. zu Meinung und Öffentlichkeit grundlegend Kirk Wetters: *The Opinion System. Impasses of the Public Sphere from Hobbes to Habermas*, New York 2008.

Vor allem aber entspricht der zusätzlichen Stunde hier mehr oder weniger genau die restliche Zeit des Stücks. Der Herzog markiert in seinem Vers also nicht nur die Zeit, sondern zugleich auch die *Einheit* der Zeit. Und die Einheit der Zeit wird das Recht machen, indem sie eine souveräne Entscheidung versanden lässt. Genauer gesagt: Die souveräne Entscheidung besteht darin, die souveräne Entscheidung versanden zu lassen. Sie soll *im* Drama und *als* Drama versanden.⁴²

Formal wie politisch erfüllt das Stück mit diesem Vers also klassische Forderungen, sieht man davon ab, dass es seine Einhaltung der Einheit der Zeit unter keinen Umständen explizit kundtun dürfte. Genau hier liegt aber die Crux, die Corneilles Unbehagen hinsichtlich einer dramatischen Zeitmarkierung noch einmal hinlänglich erklärt. Da der Text über die Rede des Herzogs nämlich genau das sagt, was er verschweigen müsste, überträgt er die Imagination der zeitlichen Undeterminierbarkeit souveränen Rechts an die spezifische Zeitdauer des Dramas. Das heißt freilich auch, dass einer vermeintlichen Zeitunabhängigkeit souveränen Rechts eine messbare Dauer untergeschoben wird: nämlich die Dauer des Dramas selbst. Der Einheit der Zeit weist Goethe folglich eine im Vergleich zu Corneille wie zu Chapelain exakt konträre Funktion zu, *indem* er die Einheit der Zeit gerade erfüllt. Sie setzt nicht mehr eine prätendierte Zeitunabhängigkeit souveränen Rechts um, sondern sie spielt die uneingestandene Temporalität dieser vermeintlichen Zeitunabhängigkeit *als* Dramenzeit aus.⁴³ Der bei Corneille und Chapelain verdeckte Theatercoup wird hier folglich zum offenen Theatercoup. An die Stelle des klassischen ›Bluff‹ tritt die Selbstdemaskierung.⁴⁴

Die Zeitökonomie von *Torquato Tasso* offenbart, dass die Selbstlegitimation des klassischen Souveräns am Zipfel der Einheit der Zeit und folglich am eigenen Drama hängt. Indem das Stück diese Einsicht aber nicht etwa verdeckt, sondern im Gegenteil vorführt, fällt seine Einhaltung der Einheit der Zeit mit

42 Folglich erschöpft sich der souveräne Umgang mit dem Duell im Stück keineswegs im Ausdruck einer höfischen »Rationalisierung des Verhaltens.« (Dieter Borchmeyer: Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg/Ts. 1977, S. 97).

43 Mit einer viel beachteten Unterscheidung Wellberys ließe sich diese Dynamisierung als Übergang eines »eidetischen« zu einem »endogenen« Formverständnis begreifen. War der Einheit der Zeit ursprünglich die Aufgabe zugefallen, die Zeit zu absorbieren, und hatte Chapelain ihre Funktion in den Parametern des Gemäldes zu veranschaulichen gesucht, spielt Goethes Stück die Einheit der Zeit gegen Versuche ihrer »bildlichen« Fixierung aus (vgl. David E. Wellbery: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfelds um 1800, in: Jonas Maatsch [Hg.]: Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, Berlin/Boston 2014, S. 17–42).

44 Vgl. zum Bluff der Einheit der Zeit Kap. 2.4.2.2.

ihrer Demontage unweigerlich zusammen. Die Bedeutung dieses Prozesses erschließt sich erst über die Zeitreflexion der einzelnen Figuren. Denn auch in diesem Kontext steht die Figurenrede in einer enormen Spannung zur Formpoetik der Einheit der Zeit, wie sie das Drama selbst realisiert.

Eine Schlüsselstellung kommt hier dem Staatssekretär Antonio zu. So sehr dieser den Konflikt mit Tasso provozieren und er von Alphons im Anschluss zunächst eine *veritable* Entscheidung einfordern mag: Auf spekulativer Ebene überantwortet auch der Sekretär Recht und Politik immer schon der Kontinuität der Zeit. So kommt Antonio vor seinem ersten Auftritt gerade aus Rom zurück, wo er mit dem Papst konferiert hatte und lästige Grenzstreitigkeiten zwischen Ferrara und dem Vatikan beilegen konnte. Ausgerechnet den Papst präsentiert das Drama in den Worten Antonios als den Musterfall eines klassischen Souveräns:

Wenn man ihn [Papst Gregor XIII.] handeln sieht, so lobt man ihn
Und freut sich wenn die Zeit entdeckt was er
Im Stillen lang bereitet und vollbracht. (V. 636–638)

Auf den ersten Blick mögen diese Verse in einer latenten Spannung zur Zeitvorstellung des Königs insbesondere aus *Le Cid* stehen. Schließlich ist nicht die Zeit, sondern der Papst das Subjekt der Politik und des Rechts. Bezeichnenderweise trifft aber auch Gregor keine temporal lokalisierbaren Entscheidungen. Gregor und seine Entscheidungen waren gewissermaßen immer schon da (»lang bereit«) und werden idealerweise auch immer da sein. Was »die Zeit« hier »entdeckt«, ist nichts anderes als die angebliche Zeitlosigkeit von Bräuchen oder Gewohnheiten, die von genau jenen Vorstellungen der Zeit als eines gleichförmigen Kontinuums zehren, wie sie das Recht bei Corneille fundiert hatten und wie sie auch in *Iphigenie auf Tauris* wirksam geblieben waren.

Solche politischen Temporalitätsvorstellungen ruft *Torquato Tasso* auf der Ebene der Figurenrede immer wieder auf und weist sie keineswegs als Spezifikum kirchlicher Macht aus. Von der eruptiven Hauptfigur abgesehen wissen sich alle Figuren des Dramas mit einer derartigen Zeitsicht in Einklang.⁴⁵ Zu ihren wichtigsten Anhängerinnen gehört Leonore Sanvitale, die Tasso an entscheidender Stelle zu einer Abreise nach Florenz ermuntern und selbst zu einer bedeutenden Figur seiner Dichtung aufsteigen will. Man kann in Leonore eine Intrigantin sehen, weil sie Tasso dem Hof von Ferrara abspenstig machen und ihn in ihren eigenen Dienst zu zerren versucht. Ihre Überlegungen zur

45 Vgl. dagegen insbes. die ideologiekritische Lektüre Girschners, die politisch in erster Linie Antonio abkanzelt: »[...] so erklärt sich aus seinem Angewiesensein auf das Gesetz jene übermäßige Verehrung desselben.« (Girschner: *Goethes Tasso*, S. 176).

Zeit bleiben dramaturgisch aber sehr wohl gegen die Dringlichkeit und damit gegen den zeitlichen Vollzug einer souveränen Entscheidung über Tassos Duellforderung gerichtet. Sie bemüht sich nach Kräften zum Versandungsprozess dieser Entscheidung beizutragen, indem sie die Kontinuität der Zeit gegen die potenzielle Temporalität einer Rechtsprechung in Stellung bringt. Folgerichtig spricht sie von der »gute[n] Zeit [...], die vieles gibt« (V. 1724) oder von der »stille[n] Kraft« der »guten Zeit«. (V. 1898f.)

Auch die gesamte Auseinandersetzung zwischen Antonio und Tasso wird wesentlich temporal figuriert. Tasso erscheint dem Sekretär durchgehend als zu ungeduldig oder nervös. Als Tasso Antonios Freundschaft einfordert und er vom Sekretär unmittelbar in den »Gebrauch des Lebens« (V. 1268) eingeweiht werden will, hält Antonio ihm entgegen: »In Einem Augenblicke forderst du / Was wohlbedächtig nur die Zeit gewährt.« (1269f.) Antonios Überzeugung eignet natürlich eine politische Dimension, denn »heroisch« ist Tasso nicht allein als Dichter. Er verwechselt auch die notorische »Ruhe« eines klassischen Dramenabsolutismus grundsätzlich mit einer heroischen und bellizistischen Politik. So will er ausgerechnet am Hof von Ferrara die Muster seiner Dichtung vorgefunden haben: »Die kluge Leitung / Des raschen Krieges« (V. 429f.) ist ihm seinem Selbstverständnis zufolge von seinem »tapfere[n] Fürst« (V. 435) »eingeflüßt« (V. 436) worden. Dies entspricht nicht im Mindesten dem Politikbegriff des Herzogs oder des Sekretärs. Die besondere Leistung von Antonios Rombesuch wird vielmehr darin gesehen, dass die Staatsgrenze im Einvernehmen mit dem Papst »[o]hne Schwertschlag« (V. 681) erweitert werden konnte. So überrascht es nicht, dass Antonio nach seiner kurzen Erregung und nach seiner Aufforderung an den Herzog, ein Duell zu erlauben, bald alles unternimmt, dieses Duell und mit ihm auch eine souveräne Entscheidung vergessen zu machen. Leonore wird er förmlich bitten: »Tu' was du kannst daß dieser Mann [Tasso, C.H.] sich finde / Und alles wieder bald im Gleichen sei.« (V. 2176f.) Ihr eigenes Recht- und Politikverständnis hätten Corneille'sche Könige nicht prägnanter zum Ausdruck bringen können. Auch sie setzen alles daran, dass »alles wieder bald im Gleichen sei.«

Während Corneille aber enorme Anstrengungen unternehmen musste, einen Dramentyp zu schaffen, der das Zeitverständnis seines Königs über die Einheit der Zeit zu realisieren vermag, höhlt Goethe dieses Zeitverständnis mittels der Einheit der Zeit fortwährend aus. Es ist die Emergenz eines modernen Geschichtsbewusstseins, die die Vorstellung einer – vermeintlichen – Zeitunabhängigkeit souveränen Rechts und ihrer dramaturgischen Korrelate nicht mehr zulässt. In diesem Kontext unterscheidet sich *Torquato Tasso* deutlich nicht zuletzt von *Iphigenie auf Tauris*. In diesem Stück hatte am Ende tatsächlich alles noch einmal »ins Gleiche« gebracht werden können.

6.4.2 Der Einbruch des modernen Geschichtsbewusstseins

Die Prominenz eines modernen Geschichtsverständnisses lässt sich in *Torquato Tasso* auf einer inhaltlichen Ebene bereits an der gesamten Rede über die »alte« oder die »goldene« Zeit beobachten. Wohl haben die Figuren ein unterschiedliches Verständnis dieser »alten« oder »goldenen« Zeit. Für die Frauen meint sie wesentlich Arkadien. Gleich in der Eröffnungsszene spielen Leonore und die Prinzessin als »beglückte Schäferinnen« (V. 7) auf die Schäferliteratur der Renaissance an, die das Goldene Zeitalter der Hesiod'schen *Theogonie* anzitiert und die von Goethe als unmissverständliche Allusion auf Torquato Tassos Schäferspiel *Aminta* ausgewiesen wird.⁴⁶ Für Tasso hingegen liegt der Reiz der »alten« Zeit wesentlich darin begründet, dass hier Held und Dichter in seinen Augen noch eine Art Symbiose gebildet hatten. Wie gezeigt wurde, versucht die Prinzessin ihn immer wieder eines Besseren zu belehren, aber ihre Ansichten gehen in einem Korrektivversuch der Hauptfigur nicht vollständig auf. Sie lässt nämlich keinen Zweifel daran, dass alle Reaktivierungsversuche der »alten« oder »goldenen Zeit« nunmehr buchstäblich *müßig* geworden sind:

Mein Freund [Tasso, C.H.], die goldene Zeit ist wohl vorbei:
Allein die Guten bringen sie zurück;
Und soll ich dir gestehen wie ich denke,
Die goldne Zeit womit der Dichter uns
Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig als sie ist,
Und war sie je, so war sie nur gewiß
Wie sie uns immer wieder werden kann. (V. 995–1002)

Bezieht man diese Verse der Prinzessin auf die Ausführungen Corneilles oder auch Racines zu einer die Antike und die eigene Regelpoetik gemeinsam umschließenden gleichförmigen Zeit, dann lässt sich ermessen, was sich zwischen den *Trois discours* von 1660 und *Torquato Tasso* von 1789 ereignet hat. Ein modernes Geschichtsbewusstsein erlaubt nicht mehr die Imagination einer gleichsam naturwüchsigen zeitlichen Kontinuität zwischen Antike und eigener Zeit. Die Prinzessin weiß sehr genau, dass ihre Gegenwart zur Antike keinen

46 Vgl. Helmut J. Schneider: Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* und Tassos Hirtenspiel *Aminta*. Eine Skizze zum Fortleben der pastoralen Tradition, in: Willi Hirdt/Birgit Tappert (Hg.): Goethe und Italien, Bonn 2001, S. 313–327; vgl. zur Bedeutung *Amin-tas* und der Dichtung des historischen Tasso für die Stellen über die »goldene Zeit« – mit cursorischen Seitenblicken auf Racine – Travnicek: Goethes *Torquato Tasso* und die historische Dichtergestalt, S. 26–47, hierzu S. 41.

authentischen Zugang mehr finden kann und sie weist die gesamte ›alte‹ oder ›goldene‹ Zeit als eine gegenwärtige Projektion aus.⁴⁷

Was die Prinzessin im Gegensatz zum Drama selbst aber nicht ahnt (oder zumindest nicht ausspricht), ist der Umstand, dass auch ihre eigene Zeit bereits in den Strudel der Geschichte hineingezogen wurde und dass die Stunde der Einheit der Zeit – und mit ihr auch die Stunde des klassischen Dramas – geschlagen hat. Mit dieser Einsicht erhebt sich das Drama, wie gesagt, über all seine Figuren, indem es wiederholt zeigt, dass die gesamte Reflexion über den Bestand der Zeit allein noch von der Dauer der eigenen Aufführung abhängt, von der sie zugleich konterkariert wird. Diese formpoetische Strategie findet ihren Ausdruck in erster Linie in der doppelten Lesbarkeit fast sämtlicher Zeitbezüge im Rahmen der Figurenrede. So hatte die Prinzessin ihren Bruder gleich im ersten Aufzug dazu aufgefordert, Tasso hinsichtlich der Vollendung seines im Entstehen begriffenen Epos mit Geduld zu begegnen: »Laß ihn, mein Bruder! denn es ist die Zeit / Von einem guten Werke nicht das Maß« (V. 279f.).

Vordergründig beziehen sich diese Verse auf die Zeitdauer, die ein Künstler zur Fertigstellung seines Werks benötigt; eine Zeitdauer, die in den Augen der Prinzessin angesichts eines abgeschlossenen und vollendeten Kunstwerks nichts mehr gelten kann. Nun rückt aber zum einen ihre eigene spätere Rede über die authentische Uneinholbarkeit der ›alten‹ Zeit die Hoffnung der Prinzessin auf eine ewige Dauer des »guten Werkes« in ein fragwürdiges Licht. Denn so wenig ihre Gegenwart an eine ›alte‹ Zeit unmittelbar anknüpfen kann, so wenig kann es in der Logik ihrer eigenen Geschichtsvorstellung eine historisch uniforme »Nachwelt« (V. 281) geben, die ein zeitloses Überdauern etwa von Tassos Epik garantiert. Zum anderen spricht das Stück in den Versen der Prinzessin einmal mehr über sich selbst, indem es exemplifiziert, dass die Zeitimagination der Figur nicht der des dramatischen Textes entspricht. Das »Maß«, an dem sich das Drama selbst orientiert, ist in erster Linie kein anderes als das der Zeit seines eigenen Ablaufs: »Wir bleiben lieber eine Stunde länger«. Vom Drama *Torquato Tasso* »ist die Zeit« also sehr wohl »das Maß«, und das Stück spielt die Zeit an seine eigene Dauer wie an die Erkenntnis seiner Historizität permanent zurück. Das Drama zeigt, dass mit seiner Spielzeit auch seine historische Zeit abläuft.

Es ist folglich die Entdeckung der Historizität der Zeit selbst, die eine Imagination der Zeit als gleichförmiges Kontinuum ruiniert. Das historische

47 Daher überrascht es nicht, dass die Geschichtsreflexionen im *Tasso* immer wieder mit der geschichtsphilosophischen Poetik Schillers, v.a. mit *Über naive und sentimentale Dichtung*, konfrontiert worden sind. Vgl. v.a. Alexander Weiszflog: *Zeiterfahrung und Sprachkunst. Goethes Torquato Tasso im Kontext der Ästhetik Schillers und Schlegels*, Würzburg 1997.

Bewusstsein überführt nicht nur das souveräne Recht seiner eigenen uneingestanden Temporalität, es weist die vermeintliche Zeitunabhängigkeit dieses Rechts selbst als historisch und das klassische Drama als eine Form aus, in der sich eine ›alt‹ gewordene – souveräne – Zeit noch einmal entfalten kann. Es ist dies aber eine sehr kurze Zeit. Hierin liegt eine weitere unverhohlene Pointe der zentralen Markierung, ja des »Maßes« der Einheit der Zeit vonseiten des Herzogs am Ende des zweiten Akts. Als Suspendierung einer souveränen Entscheidung über Tassos Duellforderung überträgt Alphons' Ausspruch (»Wir bleiben lieber eine Stunde länger«) das Recht zwar an die Zeit, aber die Markierung offenbart, dass diese Zeit zur Dauer des Stücks selbst geworden und dass dem Stück und der Souveränität der Zeit die Dauer eben nur noch einer »Stunde« vergönnt ist. Goethe siedelt die Zeitpolitik, die sein Drama maßgeblich prägt, unter historischem Gesichtspunkt damit konsequent in einer Spät- oder Endzeit an. *Torquato Tasso* ist ein Nachspiel des klassischen Dramas. Es aktiviert die Temporalität des klassischen Dramenmodells und zeigt zugleich, dass dieses ebenso *passé* ist wie seine eigene ›souveräne‹ Neukonfiguration der klassischen Dramaturgie.

Diese doppelte Bewegung findet ihren Ausdruck nicht zuletzt darin, dass das Herrschaftsmodell des Stücks im Horizont eines aussterbenden Geschlechts präsentiert wird. Ferrara mag dank der Besonnenheit und der Ruhe Antonios und des Papstes gerade seine Staatsgrenzen erweitert haben, eine Zukunft hat Ferrara nicht. Die gesamte Herrschaftsfamilie befindet sich auf dem Weg in die Sterilität. Mit einem auf Lessings *Nathan der Weise* gemünzten Bonmot Rudolf Borchardts ließe sich auch *Torquato Tasso* als ein »Junggesellendrama« bezeichnen.⁴⁸ Neben Antonio und Tasso hat auch der Herzog weder Frau noch Kind, und auch die kränkliche Prinzessin wird wahrscheinlich weder heiraten (vgl. V. 1058f.) noch potenzielle Nachfolger zur Welt bringen. Dieser Punkt einer ausbleibenden Prokreation ist dem Drama so wichtig, dass es seine mit Abstand bedeutendste *nicht* auftretende Figur, die einzige Schwester des Herzogs und der Prinzessin, ebenfalls als kinderlos ausweist. Im Gegensatz zur Prinzessin handelt es sich bei der sogenannten Schwester von Urbino – einer unmissverständlichen Präfiguration der Luciane aus den *Wahlverwandtschaften* – zwar um eine ausgesprochen lebenslustige und eine die gesamte adlige Fest- und Repräsentationskultur versinnbildlichende Person, aber »[s]ie bringt dem jüngern Manne keine Kinder« (V. 1789).

⁴⁸ Rudolf Borchardt: Lessing, in: Ders.: Prosa III, hg. v. Marie L. Borchardt unter Mitarbeit von Ernst Zinn, 2. Aufl., Stuttgart 1996 [1929], S. 291–306, hier S. 303. Vgl. zu den geschichtsphilosophischen und dramaturgischen Implikationen von Zeugung und Geburt bei Lessing grundlegend Helmut J. Schneider: *Genealogie und Menschheitsfamilie. Dramaturgie der Humanität von Lessing bis Büchner*, Berlin 2011, S. 175–199.

Überhaupt insistiert das Drama immer wieder darauf, dass die gesamte Figurenrede über eine zeitliche Kontinuität und Beständigkeit auch ihrerseits bereits eine Alterserscheinung darstellt. So ist der Inbegriff und das Vorbild souveräner Politik, Papst Gregor, ein »Greis« (V. 604). In den Wortgefechten zwischen Tasso und Antonio spielt das Alter eine entscheidende Rolle. Antonio beruft sich auf sein fortgeschrittenes Alter nicht ohne eine leise Resignation, wenn er Leonore Sanvitale anvertraut: »Das Alter muß doch einen Vorzug haben« (V. 2171). Und doch stellt auch Tassos »übereilte[s] Knabe[ntum]« (V. 1364) politisch wie ästhetisch kein probates Gegenmodell zum hohen »Alter« dramenabsolutistischer Herrschaft dar. Ganz im Gegenteil weist das Stück Tassos Träume von einer Einheit zwischen Held und Dichter als baren Unsinn zurück. Eine Verjüngungskur wird Tasso der siechen Klassik folglich am wenigsten verpassen können.

Die Stunden von Ferrara sind ebenso gezählt wie die Stunden des klassischen Dramas, ja das klassische Drama zählt mit seinen eigenen Stunden auch die Stunden derer von Ferrara. Unablässig unterspült es auf poetologischer Ebene die Sehnsucht nach Beständigkeit, die seine Protagonisten immer wieder vorbringen. Nicht nur die Einheit der Zeit spielt es gegen solche Sehnsüchte aus, sondern auch die Einheit des Ortes, die es konsequent mit der Einheit der Zeit verknüpft. Das Stück spielt auf dem Lustschloss Belriguardo, und die »holden Stunden« (V. 42), die man dort zu verbringen gedenkt, fallen in den Frühling. Jahreszeitlich gesehen ist die Gesellschaft sogar etwas zu *früh* auf Belriguardo eingetroffen. »Mein Bruder«, so sagt die Prinzessin gleich in der ersten Szene, »ist gefällig daß er uns / In diesen Tagen *schon* aufs Land gebracht.« (V. 20f.) Angesichts des weiteren dramatischen Verlaufs kann man diesen Hinweis nur ironisch verstehen. Das Drama zeigt keinen (frühen) Frühling, sondern einen (späten) Herbst. Damit baut es von vornherein eine enorme Kluft zwischen der Zyklik der Jahreszeiten und seiner eigenen Zeitdarstellung auf. Bieten die Jahreszeiten aufgrund ihrer Wiederkehr generell ein »Gefühl des Beharrens in der Zeit«,⁴⁹ so kündigt das Stück dieses Gefühl schon in dem Maße auf, wie es ein derartiges »Beharren« als »vergreistes« Zeitverständnis seiner Figuren präsentiert, das mit der Jahreszeit des Frühlings nicht ansatzweise harmoniert. Mit der Erwähnung des Frühlings stellt das Stück also nichts anderes aus als die kategorische Unabbildbarkeit der historischen Zeit auf die Jahres- und vielleicht sogar auf die Weltzeit.

Darüber hinaus erweist sich Belriguardo auf der Handlungsebene nicht als ein Ort der Ruhe, sondern als ein regelrechter Taubenschlag. Die Figuren sind

49 Rüdiger Safranski: *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*, München 2015, S. 133. Vgl. zum Verhältnis von Zeitempfinden und Jahreszeit auch Alexander Demandt: *Zeit. Eine Kulturgeschichte*, Berlin 2015, S. 272–300.

von Anfang an auf dem Sprung. Leonore Sanvitale steht kurz vor der Abreise nach Florenz, einer Stadt, die im Gegensatz zu Ferrara interessanterweise nicht »durch seine Fürsten groß [ward]« (V. 55), sondern einer Stadt vielmehr, die »das Volk [...] zur Stadt gemacht [hat]« (V. 54). Tasso will ab einem bestimmten Zeitpunkt auch seinerseits unbedingt abreisen, zunächst nach Rom (V. 3118), dann nach Neapel (V. 3137). Antonio wiederum kommt, wie bereits gesagt, gerade aus Rom, soll aber noch am gleichen Tag mit dem Herzog wieder in Richtung Stadt aufbrechen (V. 347). Nach dem Stück wird also voraussichtlich allein die kränkliche Prinzessin dauerhaft auf Belriguardo übriggeblieben sein. Die Einheit des Ortes wird damit zwar insofern eingehalten, als die gesamte Handlung auf Belriguardo stattfindet, aber sie wird vom Stück genau wie die Einheit der Zeit systematisch gegen jede Hoffnung auf Ordnung und Beständigkeit vonseiten der Figuren ausgespielt.⁵⁰ Politisch wie sozial bringt das Drama eine Gesellschaft auf die Bühne, deren Zeit abläuft; und es zeigt die letzten Augenblicke dieser ablaufenden Zeit.

6.5 Fazit

Eine politische Einschätzung des Stücks fällt nicht leicht. Einerseits klärt es mit beispielloser Luzidität über die souverän-absolutistischen Unter- und Abgründe der klassischen Regelpoetik auf. *Torquato Tasso* übertrifft an Weitsicht bis heute alle poetologischen Kommentare und alle wissenschaftlichen Untersuchungen zur Einheit der Zeit und ist insofern ein eindrucksvolles Beispiel für das Wissen der Künste. Andererseits versagt sich der Text jeder aus diesem Wissen resultierenden politischen und letztlich auch ästhetischen Schlussfolgerung. Restaurativ wird man das Drama zwar nicht nennen dürfen. Dafür fällt die Diskrepanz, die es zwischen seinen formalen Strukturen und seiner Figurenrede im Kontext schon allein der politischen Zeitreflexion aufbaut, zu versiert, zu verspielt, vielleicht auch zu lustvoll aus. Mehr oder auch nur anderes als die angezählte Zeit seines Personals und seiner selbst stellt das Stück seinen Zuschauern indes weder vor Augen noch in Aussicht. Vielmehr hübscht es

50 Darüber hinaus kündigt Goethe seit *Torquato Tasso* verstärkt die »leere Tiefe der höfischen Perspektivbühne« auf, indem er »an die Stelle des Gegensatzes von Hintergrund und Vordergrund eine bewegte Gradation« setzt. Dem entspricht eine theatrale »Verunklärung der Raumkoordination«, die zur Destabilisierung der Einheit des Ortes entscheidend beitragen dürfte. Vgl. maßgeblich Juliane Vogel: »Nebulistische Zeichnungen«. Figur und Grund in Goethes Weimarer Dramen, in: Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, München 2012, S. 316–327, hier S. 319f., speziell zu *Tasso* S. 321f.

diese Zeit mit seinen Büsten, Bekrönungsszenen, Liebeserklärungen, Wehleidigkeiten, Duellforderungen ebenso auf wie mit seinen intrikaten Motivketten. Das klassische Drama bleibt eben noch einmal »eine Stunde länger« und zeigt in dieser Stunde die politischen, historischen und dramatischen Implikationen dessen, was war. Es misst seine eigene Zeit angesichts ihres historischen Endes ohne jeden Anflug von Trauer.⁵¹ Der sporadischen Angst der Prinzessin vor »[d]er Zukunft Schrecken« (V. 1879) begegnet das Stück selbst mit einer eher verhaltenen, ja mit einer geradezu entspannten Panik.

Auch die Tasso-Figur bringt das Stück nicht eindeutig gegen seine eigene selbstausgestellte klassische und politische Spätform in Stellung, jedenfalls nicht im Sinn eines Ausblicks auf ästhetische Innovation. Mit Tassos Dichterheldentum weiß das Stück selbst wenig anzufangen und es verweigert seiner Hauptfigur, wie gezeigt wurde, streng genommen überhaupt ein Werk. Auch die spezifisch politische Zerrissenheit Tassos ist mitnichten die des Stücks. Denn für Tasso besteht ein gravierender Unterschied zwischen seiner Dichtung und seinen von dieser letztlich unabhängigen politischen Ansichten. Dieses Problem kondensiert sich in seinem Verständnis von Freiheit. Der Prinzessin erklärt er im zweiten Akt:

Er [Alphons, C.H.] ist mein Fürst! – Doch glaube nicht daß mir
Der Freiheit wilder Trieb den Busen blähe.
Der Mensch ist nicht geboren frei zu sein,
Und für den Edlen ist kein schöner Glück
Als einem Fürsten, den er ehrt, zu dienen. (V. 928–932)

Diese Gelassenheit und Selbstbescheidung wird Tasso im Verlauf des Stücks allerdings verlieren, zumindest soweit seine Dichtung involviert ist. Leonore verrät er:

[...] Einen Herrn
Erkenn' ich nur, den Herrn der mich ernährt,
Dem folg' ich gern, sonst will ich keinen Meister.
Frei will ich sein im Denken und im Dichten
Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein. (V. 2302–2306)

Hier ist das »schönste Glück« (»dem Fürsten, den er ehrt, zu dienen«) bereits der Anerkennung allein noch der adligen Mäzenatenfunktion (»den Herrn der mich ernährt«) gewichen. Der »Freiheit wilder Trieb« wird zwar auch an dieser

51 Vgl. dagegen v.a. Bohrer, der das Stück von einer »unendliche[n] Melancholie« durchtränkt sieht. (Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin, Frankfurt a.M. 1996, S. 361.)

Stelle keineswegs auf die Torpedierung einer politischen Ordnung übertragen, aber »im Denken und im Dichten« wenigstens scheint dieser »wilde Trieb« nunmehr durchaus zulässig.⁵² Die im Gefolge Kosellecks oft repetierte These, dass eine historisch verpasste Revolution in deutschen Landen literarisch und philosophisch durchgeführt und überboten worden sei, ließe sich mit diesen letztzitierten Versen der Tasso-Figur schön ausmalen.⁵³ Für das Drama selbst hat sie indes keine Valenz. »Wilden Trieben« steht dieses literarästhetisch denkbar fern. Und auch seine politische Frivolität besteht ausschließlich darin, das Ende des von ihm selbst noch einmal entfalteten Herrschaftsmodells vorzuführen.⁵⁴ So wie Kakanien im *Mann ohne Eigenschaften* einmal als ein »Staat« bezeichnet wird, »der sich selbst irgendwie nur noch mitmachte«,⁵⁵ ließe sich auch über *Torquato Tasso* sagen, dass es ein klassisches Drama ist, das sich selbst irgendwie nur noch mitmacht. Zumindest seinem eigenen poetologischen Selbstverständnis zufolge überantwortet es die eigene Neukonfiguration der klassischen Form unmittelbar der Logik eines Nachspiels ebendieser Form. Das Drama stellt sich in den Dienst einer schmuckvollen Reflexion dessen, was war und was es selbst als klassisches Drama gerade noch ist. Von Figuren wie Alphons oder Antonio unterscheidet es sich weniger über eine der Kunst attribuierte Funktion der Zier und der Repräsentation als über die Erkenntnis, dass deren Zeit und mit ihr auch die eigene Zeit abläuft.

Vielleicht will das Stück seinen Zuschauern die eigene Zeit lediglich etwas verkürzen;⁵⁶ und vielleicht findet es hierin sein politisches wie ästhetisches Genügen. Allerdings offenbart ein Rückblick auf *Iphigenie auf Tauris* unmittelbar die Unruhe, die in einem solchen Genügen doch zwangsläufig liegt. Schließlich war hier die das ganz Stück beherrschende politische Spannungslosigkeit

52 Vgl. zur Spannung von »Tradition« und »Freiheit« bei Tasso bereits Hans Reiss: Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien, Würzburg 1993, hierzu insbes. S. 214f.

53 Vgl. Reinhart Koselleck: Kritik und Krise. Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt a.M. 1973.

54 Dies hat (in anderen Begründungszusammenhängen) am präzisesten Borchmeyer beschrieben: »Tasso bildet gewissermaßen den poetischen Ausklang des Ancien Régime, sein letztes Werk, das von der Revolution noch unberührt ist [...].« (Borchmeyer: Goethe. Der Zeitbürger, S. 149).

55 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman, hg. v. Adolf Frisé, 2 Bde., Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 35.

56 Mit der angestrebten Kurzweiligkeit würde *Torquato Tasso* der ursprünglichen Intention der Einheit der Zeit zumindest partiell noch entsprechen. Matala de Mazza und Retzlaff erkennen in der Poetik des 17. Jahrhunderts »den Reflex eines geschärften Zeitbewusstseins [...], das sich im Angesicht der Gefahr regt, dass dem Theaterpublikum die Zeit lang werden kann.« (Ethel Matala de Mazza/Stefanie Retzlaff: Einheit der Zeit. Überlegungen zu einem anachronistischen Dogma, in: Michael Gamper/Eva Geulen/Johannes Grave u.a. [Hg.]: Zeiten der Form – Formen der Zeit, Hannover 2016, S. 19–35, hierzu S. 27).

historisch gerade nicht terminiert worden. So wie die Abschaffung der Menschenopfer in Tauris zeitlich nebulös geblieben war, so zeichnete sich auch ein Ende guter politischer Gewohnheiten in diesem Drama in keiner Weise ab. Die Einheit der Zeit wurde in *Iphigenie auf Tauris* noch ganz vor dem Hintergrund einer ›Verjährung‹ entfaltet, die politische Stabilitäten verhieß und die das Off des Stücks gleichsam garantierte. Indem *Torquato Tasso* ein Off gar nicht kennt und sein Geschehen zumindest räumlich von einer die eigene Bühne umgebenden Welt radikal abgeschnitten wird, eignet der Selbstgenügsamkeit des Dramas gerade politisch ein zutiefst gespenstisches Moment. In diesem Sinne baut es, wie die Seidenraupe, tatsächlich den Sarg, in dem es spielt und der es ist.

Wenn Goethe Eckermann 1825 anvertraute, er würde »ein ganzes Dutzend Stücke wie die *Iphigenie* und den *Tasso* geschrieben« haben, wenn sie auf der Weimarer Bühne nur mehr »Wirkung gemacht« hätten,⁵⁷ bestätigt *Torquato Tasso* diesen Befund in keiner Weise. Mit diesem Stück hatte Goethe das klassische Drama bereits verabschiedet. Es dauerte mehr als zehn Jahre, bis er sich ihm angesichts der Französischen Revolution noch einmal stellen sollte.

57 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. v. Otto Schönberger, Stuttgart 1994 [1835], S. 585.

7 Der Halt der Subversion: Revolution, Unzeit und Tragödienpoetik in *Die Natürliche Tochter*

7.1 Einleitung

In seiner 1822 erschienenen *Campagne in Frankreich* berichtet Goethe ausgiebig von seiner Teilnahme an den sogenannten Koalitionskriegen gegen das revolutionäre Frankreich und wirft wiederholt Rückblicke auf das eigene Œuvre und auf die fundamentalen Herausforderungen, vor die die Französische Revolution und ihre Folgen dieses stellen sollten.¹ Zu *Torquato Tasso* findet sich hier die interessante Einschätzung: »Glücklicherweise ward mein *Tasso* noch abgeschlossen, aber alsdann nahm die weltgeschichtliche Gegenwart meinen Geist völlig ein.«² Mit der »weltgeschichtlichen Gegenwart« ist selbstverständlich die Revolution gemeint, die Goethe bis zum Ende seines Lebens in der Tat nicht mehr losließ, vor der er *Torquato Tasso* als letztes Werk retrospektiv indes noch bewahrt wähnte. Wie im letzten Kapitel gezeigt wurde, ist *Tasso* dabei keineswegs ein so unzeitgemäßes Drama wie der spätere Goethe glauben (machen) wollte. Jedenfalls weist er das Stück politisch wie poetologisch deutlich als Produkt bereits einer Spät- oder Endzeit aus.

Goethes ablehnende Haltung der Revolution gegenüber ist bekannt; weniger bekannt sind die vielfältigen und oft zutiefst widersprüchlichen Arten des Niederschlags, die das revolutionäre Geschehen bis tief in Form- und Darstellungsfragen der literarischen, politischen und naturwissenschaftlichen Schriften hinein finden sollte.³ Diese werden im Zentrum der folgenden Analyse des 1803

1 Darüber hinaus offenbart auch die *Campagne* eine politisch zutiefst hintersinnige Darstellung des Heroismus. Vgl. Claude Haas: Der kollabierte Feind. Zur historischen Poetik des Kriegshelden von Jünger bis Goethe, in: Nikolas Immer/Mareen von Marwyck (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, Bielefeld 2013, S. 251–273.

2 Johann Wolfgang Goethe: *Campagne in Frankreich – Belagerung von Mainz – Reise-schriften*, hg. v. Klaus-Detlev Müller, Frankfurt a.M. 1994 [1822], S. 566.

3 Diese sind erst von der Forschung der letzten Jahre ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt worden. Vgl. Eva Geulen: *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin 2016, insbes. S. 123–152; Joel B. Lande: *Anomaly and Danger: Politics of the Impure in Goethe's Hermann und Dorothea*, in: *Modern Language Notes* 134 (2019), H. 3, S. 572–590. Generell kann man feststellen, dass eine ambitionierte Monografie, die die Bedeutung der Revolution für Goethes Œuvre systematisch aufzuarbeiten versuchte, zu den vielleicht erstaunlichsten Lücken (und Desideraten) der Forschung gehört. Vgl. allgemein zur Bedeutung der Französischen Revolution für

in Weimar uraufgeführten Dramas *Die Natürliche Tochter* stehen. Dem Stück kommt im Rahmen der vorliegenden Studie eine besondere Bedeutung zu, weil es sich als erstes – und letztes – Drama nach *Torquato Tasso* und nach der Revolution noch einmal ausgiebig und differenziert mit der *tragédie classique* auseinandersetzt. Nicht zufällig fällt seine Entstehungszeit mit Goethes Übersetzung zweier klassizistischer Tragödien Voltaires zusammen.

Eine neue (oder gar neuerliche) Attraktivität der *tragédie classique* angesichts der Französischen Revolution dürfte sich denn auch weniger der Rückbesinnung auf vermeintlich ›klassische‹ Verheißungen eines »Allgemein-Menschliche[n]«⁴ als den konkreten politischen Umständen verdankt haben. Es war Goethe selbst, der sein Stück ganz auf eine Verhandlung der Revolution verpflichtete. Er habe sich mit der *Natürlichen Tochter* »ein Gefäß [bereitet], worin ich alles, was ich so manches Jahr über die Französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte.«⁵ Wie noch zu zeigen sein wird, ist die poetologische Metapher vom Gefäß in dem Maße aufschlussreich, wie sie partiell in die Irre führt. Als Drama umfasst und umschließt *Die Natürliche Tochter* die Revolution nicht wie ein wohlbehaltenes ›Gefäß‹; das Stück zeigt sich vom politischen Geschehen im Gegenteil vollständig irritiert und durchsetzt. Obwohl Goethe mit seinem Drama an die frühere klassische Produktion vielfach anzuschließen sucht, er-

Goethe v.a. Theo Buck: Goethe und Frankreich, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 64–103; Dieter Borchmeyer: Goethe. Der Zeitbürger, München 1999, S. 177–216; Nicholas Boyle: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Bd. 2 1791–1803, München 1999, S. 13–315; Wolfgang Rothe: Der politische Goethe, Göttingen 1998, S. 62–101; Hans Reiss: Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien, Würzburg 1993, S. 272–290.

- 4 So schreibt Fink in einer Studie zu Goethes Voltaire-Übersetzungen. Gonthier-Louis Fink: Goethe und Voltaire, in: Goethe-Jahrbuch (1984), S. 74–111, hier S. 95.
- 5 Johann Wolfgang Goethe: Die Natürliche Tochter, in: Ders.: Groß-Cophta – Natürliche Tochter – Pandora. Dramen 1791–1832, hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber, Frankfurt a.M. 1993, S. 301–393 u. S. 1116–1175, hier S. 1123. Das Drama wird im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Angabe der Verszahlen im laufenden Text zitiert. Die Forschung ist Goethe in seiner Beurteilung des eigenen Stücks oft gefolgt. Studien, die den politischen Bezug systematisch mit der formalen und dramaturgischen Problematik des Stücks verbunden haben, sind allerdings vergleichsweise spärlich geblieben und blendeten die *tragédie classique* in der Regel vollständig aus. Vgl. zu politischen Lektüren des Stücks v.a. Bernhard Böschenstein: Goethes *natürliche Tochter* als Antwort auf die Französische Revolution, in: Johann Wolfgang Goethe: Die natürliche Tochter. Trauerspiel. Mit den Memoiren der Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti und drei Studien von Bernhard Böschenstein, Frankfurt a.M. 1990, S. 346–363; Bernhard Böschenstein: Hoher Stil als Indikator der Selbstbezweiflung der Klassik, in: ebd., S. 364–401; Borchmeyer: Goethe. Der Zeitbürger, S. 202–213; Hans-Jürgen Schings: Revolutionsetüden. Schiller, Goethe, Kleist, Würzburg 2012, S. 147–177; Eva Geulen: Natürliche Töchter (Goethes und Kleists), in: Modern Language Notes 129 (2014), S. 535–548.

legt ihm die Revolution zugleich eine neue und andere Funktionalisierung der klassischen Form auf. Mit einem emphatischen Innovationswillen geht diese wiederum nicht einher. Der ›Blick‹ auch der *Natürlichen Tochter* bleibt eminent rückwärtsgewandt.

Schematisch gesprochen: Während *Iphigenie auf Tauris* die klassische Dramaturgie abbaut, um sich ihrer politischen Implikationen noch einmal vergewissern zu können und *Torquato Tasso* sie neu konfiguriert und sich zugleich bereits als Nachspiel des klassischen Dramas begreift, stellt *Die Natürliche Tochter* die Unmöglichkeit einer nochmaligen Erfüllung der Form angesichts der Revolution aus.⁶ Streng genommen ist *Die Natürliche Tochter* denn auch weniger ein klassisches Drama als ein Stück *über* das klassische Drama.

Im Gegensatz zur *Natürlichen Tochter* hatten sich die unmittelbar auf *Torquato Tasso* folgenden Dramen Goethes von weitreichenden formalen Verunsicherungen angesichts der politischen Ereignisse zunächst noch seltsam unberührt gezeigt. Der 1791 uraufgeführte *Groß-Cophta* mag in einem ersten Anlauf als Oper geplant gewesen sein, um als Lustspiel zu enden, aber von einer an *Iphigenie* oder an *Tasso* angelehnten politischen Reflexion der dramatischen Form zeugt dieses Werk genauso wenig wie die beiden 1793 fertig gestellten Stücke *Die Aufgeregten* oder *Der Bürgergeneral*.

Das ist in doppelter Hinsicht bemerkenswert. Erstens ist die Revolution in diesen Dramen im Gewand einer scharfen (wenn auch größtenteils wohlfeilen) Adelskritik unmittelbar oder mittelbar zum wichtigsten Thema geworden. Zweitens laden die komödienhaften und streckenweise sogar satirischen Züge, die diese Stücke unzweifelhaft auszeichnen, einem herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Verständnis zufolge eher zu einer Kritik an einem (vermeintlich) fest gefügten dramatischen Genre ein als ein Stück, das sich der *tragédie classique* verschreibt. Experimentelle Einsprengsel sind den erwähnten Dramen an sich auch keineswegs fremd, aber sie scheinen mehr den subversiven Erwartungen der niederen Formkonvention als dem »weltgeschichtlich« bedeutenden Phänomen der Revolution geschuldet. Anders gesagt: Es dürften die zutiefst konventionellen Konventionsbrüche der entsprechenden Genres gewesen sein, die es Goethe erlaubten, sich die Revolution trotz ihrer thematischen Präsenz hier letztlich vom Hals zu halten. Wenn Goethe Eckermann 1824 erklärt, eine »große Revolution« sei niemals »Schuld des Volkes [...], sondern der Regie-

6 Vgl. dagegen insbes. Buschmeier, der *Die Natürliche Tochter* und *Iphigenie* interessanterweise kursorisch zur *tragédie classique* in Beziehung setzt und die Spezifik des späteren Stücks in der »Einsicht in die Vergeblichkeit einer [...] Humanitätspoetik« erblickt (Matthias Buschmeier: Familien-Ordnung am Ende der Weimarer Klassik. Zum Verhältnis von Genealogie, Politik und Poetik in Schillers *Braut von Messina* und Goethes *Die natürliche Tochter*, in: DVjs 82 [2008], S. 26–57, hier S. 56).

rung«, bebildern *Der Groß-Cophta*, *Die Aufgeregten* und *Der Bürgergeneral* inhaltlich exakt diesen Standpunkt. Auf der Ebene der Darstellung hingegen haben sie sich der Revolution vollständig versagt.⁷

Hiervon kann für *Die Natürliche Tochter* keine Rede mehr sein. Anders als *Der Groß-Cophta*, *Der Bürgergeneral* und *Die Aufgeregten* bringt das Drama die Zeitgeschichte jedoch nicht – oder kaum – thematisch in den Blick. Es lässt im Gegenteil das Bemühen erkennen, die in ihm verhandelten politischen Umbrüche als bloße Hof- oder Palastintrige aufzuführen und die im Hintergrund erkennbare Zeitenwende gezielt ins Nebulöse zu tauchen. In einem ersten Anlauf mag es demnach sogar die Verlockung einer Leugnung epochaler Umwälzungen gewesen sein, der Goethe das klassische Drama angesichts der Revolution noch einmal als Option erscheinen ließ. Auf der Ebene der dramatischen Form löst das Stück ein solches Bemühen allerdings nicht ein. Zum einen höhlt es die klassische Dramaturgie genau wie *Iphigenie* und *Tasso* in entscheidenden Konstellationen aus. Zum anderen führt es wiederholt vor, dass es bereits als bloßer Versuch eines klassischen Dramas der politischen Entwicklung seiner Zeit nicht mehr gerecht werden kann. Die Personalisierbarkeit von Herrschaft im Rahmen einer Adelsfamilie und die Eingrenzung politischer Turbulenzen auf ein höfisches Milieu können der »weltgeschichtlichen Gegenwart« der Revolution nicht mehr Rechnung tragen.

Mit Blick auf Dramen wie *Der Groß-Cophta* oder *Die Aufgeregten* soll damit nicht gesagt sein, dass *Die Natürliche Tochter* auf formaler Ebene jene Revolution nachholte, der es sich auf der Handlungsebene entschlägt. Auf diese Weise ließe sich Goethes Dramen unter werkchronologischem Gesichtspunkt zwar ein possierlicher Chiasmus unterstellen, da eine thematische Aussparung der Revolution zur Bedingung ihrer formalen Realisierung avanciert wäre. Die These würde der *Natürlichen Tochter* indes nicht gerecht. Das Drama verschreibt sich keinem politischen Aufbruch, sondern ergeht sich in politischer und ästhetischer Ratlosigkeit gleichermaßen.

Wollte man mit *Die Natürliche Tochter* literaturgeschichtlich ein neues Genre eröffnen, ließe sich am besten vielleicht von einem Verlegenheitsdrama sprechen. Fundamentale Unentschiedenheiten beherrschen die Dramaturgie so

7 Dieser Werkblock stand in der Goethe-Forschung wie bei einer literarisch interessierten Öffentlichkeit nie hoch im Kurs. Seit den 1970er-Jahren lassen sich zaghafte Umdeutungs- oder Rehabilitationsversuche beobachten, die m.E. allerdings so lange zum Scheitern verurteilt bleiben, wie sie die unüberbrückbare Diskrepanz zwischen den thematischen und den formalen Anliegen der Stücke nicht systematisch reflektieren. Vgl. den nach wie vor lesenswerten Überblick von W. Daniel Wilson: Dramen zum Thema der Französischen Revolution, in: Bernd Witte/Theo Buck/Hans-Dietrich Dahnke u.a. (Hg.): Goethe-Handbuch. Bd 2. Dramen, Stuttgart/Weimar 1997, S. 258–287.

stark, dass diese über weite Teile wie eine Experimentierstube anmutet.⁸ Nun hatte die Skepsis angesichts einer politischen Wirkmächtigkeit der klassischen Form bereits die früheren klassischen Stücke gekennzeichnet. Während entsprechende Bedenken in *Iphigenie auf Tauris* jedoch der Zuversicht in geordnete politische Verhältnisse diesseits von Staat und Recht entsprungen waren, schlugen sie in *Die Natürliche Tochter* in die Überzeugung einer historischen Uneinholbarkeit solcher Verhältnisse um. Die Auffassung einer politischen Unnötigkeit des klassischen Dramas wird in *Die Natürliche Tochter* abgelöst vom Bewusstsein einer Unmöglichkeit der Form angesichts der neueren politischen Entwicklung. Mit Blick auf die Revolution und die Nöte der *Natürlichen Tochter* erscheinen die Aufweichungsversuche der klassischen Dramaturgie, wie sie die früheren Stücke realisiert hatten, beinahe als Luxusübungen.

Andererseits – und hiermit hängt die beachtliche Komplexität des Stücks eng zusammen – scheinen es die dramaturgischen Subversionen von *Iphigenie* und *Tasso* zu sein, an denen Goethe sich in der *Natürlichen Tochter* wiederholt festzuklammern versucht. Nicht die vermeintliche Integrität einer von der Revolution hinweggefügten klassischen Form verleiht seinem Stück einen gewissen politischen Halt. Es sind vielmehr die in *Iphigenie* und *Tasso* erprobten Momente eines dramaturgischen Aufbrechens der Form, die angesichts der Revolution eine Art Selbstvergewisserung zu verheißen scheinen.⁹ Mit Blick auf *Torquato Tasso* liegt die Vermutung nahe, dass Subversionsversuche der klassischen Dramaturgie es Goethe erlauben, sich und sein Drama immer noch in einer Spätzeit zu wännen, von deren Ende er doch bereits weiß. Was vor der Revolution formpolitisch anrühlich erschienen sein mag, mutet angesichts der Revolution geradezu anheimelnd an. Es ist nicht die Befolgung, sondern die Demontage klassischer Formkonventionen, die in *Die Natürliche Tochter* partiell konservativ wirkt.

8 Solche Unentschiedenheiten haben in Goethes Drama einen präzisen historischen und politischen Ort. Keineswegs dürfen sie einfach mit einer Feier grundsätzlicher Unentscheidbarkeiten gleichgesetzt werden, die moderne theoretische Diskurse oft (aus durchaus nachvollziehbaren Gründen) als Konstituens der Literatur als solcher veranschlagt haben.

9 Das übersieht insbesondere Böschenstein, wenn er davon spricht, dass eine »restaurative Affirmation [...] die paradoxe Struktur des Werks zerstör[e].« Die konservativen und punktuell »restaurativen« Momente des Stücks fallen mit der von Böschenstein sogenannten »Selbstbezweifelung der Klassik« oft so vollständig in eins, dass von einer »Zerstörung« der »paradoxen Struktur« keine Rede sein kann. Es ist im Gegenteil just die »paradoxe Struktur«, die sich in diesem Sinn partiell als »restaurativ« erweisen könnte. Böschensteins Arbeiten zur *Natürlichen Tochter* haben zu Recht Maßstäbe gesetzt, ihr Hauptproblem besteht darin, dass sie die Klassizität des Stücks ohne systematische Berücksichtigung der *tragédie classique* verhandeln (vgl. Böschenstein: Selbstbezweifelung der Klassik, S. 383).

Wie problematisch sich die Klassizität des Dramas im Einzelnen ausnimmt, erkennt man nicht zuletzt an dem paradoxen Umstand, dass sie sich ausgerechnet seinem fragmentarischen Charakter verdankt. Ursprünglich hatte Goethe das Drama als Auftakt einer Trilogie geplant. Fertiggestellt wurde jedoch allein der erste Teil, der auf diese Weise zum selbstständigen – und damit überhaupt klassikfähigen – Drama avancieren konnte. Die Einheiten von Ort, Zeit und Handlung sind im Rahmen einer Trilogie schlechterdings nicht einzuhalten, sodass die klassische Tradition ausschließlich als ›Einzelstück‹ beispielbar sein dürfte. Der fragmentarische Charakter der *Natürlichen Tochter* garantiert seine äußerliche Zugehörigkeit zur klassischen Tradition und führt zugleich vor, dass diese zur Darstellung der politischen Verhältnisse nicht mehr taugt und ebenso notwendig verfehlt wird wie eine ursprünglich prospektierte ›unklassische‹ Fortsetzung. Es war die Revolution, die in den beiden anderen Teilen des Werks auch thematisch Einzug halten sollte. Die Revolution bedingt und verhindert den spezifischen Zuschnitt der Klassizität von Goethes letztem klassischen Stück. Schon in diesem sehr einfachen produktionsästhetischen Sinn darf man *Die Natürliche Tochter* getrost als ein unmögliches Drama bezeichnen.

7.2 »Gnadenfülle« und »Heldenschmuck«

Der markanteste Unterschied zwischen der *Natürlichen Tochter* und der *tragédie classique* besteht zweifelsohne darin, dass die Bereiche der höfischen Repräsentation und der Theatralität in Goethes Stück zu bedeutenden Bestandteilen der dramaturgischen Entwicklung avancieren. Die Hauptfigur Eugenie, die illegitime Tochter eines Herzogs, soll nach dem Tod ihrer Mutter im Rahmen eines königlichen Geburtstagsfestes endlich legalisiert werden. Die im Drama Corneilles ausgesparte Abstammung des Souveräns scheint bei Goethe zum Dreh- und Angelpunkt des Politischen aufzusteigen. Dabei spielt das Drama die Bereiche des Rechts und der Repräsentation nicht etwa gegeneinander aus, sondern versucht, sie zu konglomerieren. Das Geburtstagfest wird eindeutig als »Legitimationsfest«¹⁰ angelegt, die Legalisierung des Bastards spiegelt die Affirmation einer souveränen Legitimation. Bezeichnenderweise hält Goethes Stück in diesem Zusammenhang rudimentär an der Vorstellung sowohl eines heroisch-souveränen Bunds als auch an der bei Corneille obligaten Figur der

¹⁰ Böschenstein: Goethes *Die natürliche Tochter* als Antwort auf die Französische Revolution, S. 357.

Begnadigung fest. Von der »Gnade« (V. 45) oder »Gnadenfülle« (V. 101) des Königs ist mit Blick auf eine Anerkennung Eugenies wiederholt die Rede.

Eugenie begreift sich ihrerseits als eine ausgewiesene heroische Figur. Dabei ist es nicht die alte Corneille'sche Arbeitsteilung zwischen König und Held, die mittels der höfischen Repräsentation reaktiviert wird. Heroismus und Souveränität fallen vielmehr in eins. Eugenie spricht hinsichtlich der königlichen Familie ausdrücklich vom »alten Heldenstamm« (V. 439) und das Geburtstagsfest des Souveräns soll ihr die Gelegenheit bieten, sich als Heroine in diesen Stamm einzufügen. Als sie sich vor dem Geburtstagsfest heimlich einkleidet, um sich auf dieses vorbereiten zu können und ihre Erzieherin sie davon abzuhalten versucht, da ihr Vater es verboten hatte, antwortet Eugenie:

Was zieret mehr den Mann, als wenn er sich,
Im Heldenschmuck zu seinem Könige,
Sich unter seinesgleichen stellen kann;
Was reizt das Auge mehr? Als jenes Kleid,
Das kriegerrische lange Reihen zeichnet;
Und dieses Kleid und seine Farben sind
Sie nicht ein Sinnbild ewiger Gefahr?
Die Schärpe deutet Krieg, womit sich, stolz
Auf seine Kraft, ein edler Mann umgürtet.
O! meine Liebe! Was bedeutend schmückt,
Es ist durchaus gefährlich. Laß auch mir
Das Mutgefühl, was mir begegnen kann,
So prächtig ausgerüstet, zu erwarten. (V. 1134–1146)

Diese Verse gemahnen deutlich an die heroische Selbstverknennung eines Torquato Tasso. Genau besehen radikalisieren sie diese sogar. Während Tasso glaubte, durch seine Dichtung zum Helden aufsteigen und sich am Hof »unter seinesgleichen« bewegen zu können, ist Eugenie der Meinung, dies könne schon dank ihres »Heldenschmucks« gelingen. Die Pointe des Stücks besteht allerdings darin, das Geburtstagsfest gar nicht mehr stattfinden zu lassen. Eugenie wird von einer höfischen Gruppierung, die sich um ihren eigenen Halbbruder herum gebildet hatte, entführt und verbannt, bevor sie bei Hof auftreten und der König seine »Gnadenfülle« öffentlich unter Beweis stellen kann. Hatte sich *Torquato Tasso* über weite Strecken wie ein gescheitertes Fest ausgenommen, so steht im Mittelpunkt von *Die Natürliche Tochter* ein ausfallendes Fest. Die avisierten Realisierungen einer Synthese sowohl von Heroismus und Souveränität als auch von Theatralität, Repräsentation und Recht kommen nicht zustande.

Obwohl sie nie beim Namen genannt wird, macht das Drama als historischen Grund für diesen Kollaps die Französische Revolution aus. Diese konfrontiert Goethe in erster Linie mit einem umfassenden Darstellungsproblem des Politischen. Das erklärt, warum die Bereiche der Repräsentation, der Theatralität und der Personalisierbarkeit von Herrschaft überhaupt eine so wichtige Rolle zu spielen beginnen. Einzug ins klassische Drama halten diese Phänomene erst zum Zeitpunkt der Revolution. *Iphigenie auf Tauris* hatte Repräsentationsprobleme noch vollständig ausgespart und war hier der *tragédie classique* weitgehend treu geblieben. Somit hat auch die Weiblichkeit der ›natürlichen‹ Tochter eine ganz andere Funktion als die Iphigenies. Iphigenie mag die ein oder andere heroische Eigenschaft an den Tag legen, aber sie steht nicht als Heroine im Mittelpunkt des gleichnamigen Stücks. Die heroisch-souveräne Konfliktlinie verlief zwischen Thoas und Orest. Politisch blieb Iphigenie letztlich eine wirkungslose Figur. Wenn Goethe sich angesichts der Französischen Revolution und nach *Torquato Tasso* erneut für eine weibliche Hauptfigur entscheidet, mag dies zwar ebenfalls der Intention geschuldet sein, Eugenie aus einem ›aktiven‹ politischen Wirkungsbereich zu exkludieren und ihren Heroismus von vornherein als furiose Selbstverkennerung zu markieren.¹¹ Die tiefere Intention dürfte indes darin liegen, Eugenie als politischem Körper eine größere Wirkungsmacht unterstellen zu können als jeder heroisch agierenden Figur.

7.3 Die »Anhänglichkeit an diesen unübersehbaren Gegenstand«: Goethes Dramatik angesichts der Französischen Revolution

Auch wenn Goethe selbst, wie bereits angedeutet, der Überzeugung war, sich mit der *Natürlichen Tochter* ein »Gefäß« bereitet zu haben, in dem er alles, was er »über die Revolution geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernst niederzulegen hoffte«, scheint evident, dass diese Metaphorik die Revolutionsproblematik nicht überzeugend umsetzt. Man kann das bei allem »geziemen-

¹¹ Diese Anmerkungen beziehen sich strikt auf die klassische Dramentradition und beanspruchen keinerlei Gültigkeit über diese hinaus. In ›unklassischen‹ Dramen der Zeit können Heroinnen wesentlich differenzierter zur Darstellung gebracht werden und ganz andere politische Funktionen erfüllen. Vgl. grundlegend Mareen van Marwyck: *Gewalt und Ästhetik. Weiblicher Heroismus in der Literatur um 1800*, Bielefeld 2010. Vgl. zu der Studie meine Rezension in: *Zeitschrift für Germanistik* XXI (2011), H. 1, S. 185–187; vgl. zu Heroismus und Geschlecht auch Oliver Jahraus: *Held(inn)en der Klassik*, in: Rolf Selbmann (Hg.): *Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2005, S. 208–230.

den Ernst« schon dem tendenziell schiefen Charakter des Gefäß-Bildes ablesen, denn in einem Gefäß lässt sich ja streng genommen gar nichts »niederlegen«. Die Metapher will nicht recht passen. Vordergründig dürfte sie der Hoffnung Ausdruck verleihen, die Revolution darstellerisch *fassen* zu können, aber als Metapher weckt sie Zweifel an ihrem eigenen Potenzial. Tatsächlich zeugt Goethes postrevolutionäre Produktion unablässig von dem Bemühen *und* vom Scheitern des Bemühens, der Revolution habhaft werden zu können.

Das »schrecklichste aller Ereignisse« stellte die Französische Revolution für Goethe in dem Maße dar, wie sie sich literarisch – zumindest mit den literarischen Mitteln Goethes – nicht anverwandeln lassen wollte. Entsprechend sprach Goethe selbst von seinem »grenzenlose[n] Bemühen [...] die Anhänglichkeit an diesen unübersehbaren Gegenstand [...] dichterisch zu gewältigen.«¹² Eva Geulen hat den »unübersehbaren Gegenstand« im Hinblick auf Goethes Schriften zur Morphologie wörtlich genommen und die Französische Revolution für Goethe einen »Gegen-stand im strikten Sinne« genannt.¹³ Als solcher behauptet er auch in *Die Natürliche Tochter* »unübersehlich« sein Recht; und zwar mit einer Radikalität, die seine potenzielle »Gegen-ständigkeit« immer schon torpediert. »Strikt« ist dieser »Gegen-stand«, weil sich die Revolution gar nicht objektivieren lässt und ihre Darstellung den Sprung ins Gegenständliche gar nicht schafft. Die Revolution ist der Inbegriff des Gestaltlosen, Fluiden und Amorphen.

Die zahlreichen Anspielungen auf die Französische Revolution bleiben in *Die Natürliche Tochter* betont diffus. Ihren privilegierten Ausdruck finden sie in Anhäufungen von substantivierten Adjektiven oder Verben, die alles Politische einer unkonturierbaren Anonymität überantworten. Grammatisch dominiert das Neutrum. So ist von *dem* »Mächtige[n]« (V. 706), *dem* »Waltende[n]« (V. 715), von »ein[em] Herrschende[n]« (V. 853), von »Schreckliche[m]« (V. 1240), »Zerstörende[m]« (V. 1540), »Unerträgliche[m]« (V. 1598), »wiederkehrend Schwebende[m]« (V. 2011), »ungeheuer Unerwartete[m]« oder »künftig Drohende[m]« (V. 2246) die Rede. Gegen diese unfigurierbaren Kräfte weiß gerade der auftretende König nichts aufzubieten.¹⁴ Sie reißen seine eigene

12 Goethe: *Die Natürliche Tochter*, S. 1122.

13 Geulen: *Aus dem Leben der Form*, S. 143.

14 In einer reaktionären Lektüre des Stücks hat Emrich diesen Komplex als Zentrum des Dramas auszuweisen versucht, da er das Unfigurierte als »moderne[] Vision[] vom Ende unserer Gesellschaft durch einen Atomkrieg bis in die Details vorweggenommen[]« sah. Wilhelm Emrich: *Goethes Trauerspiel Die natürliche Tochter*. Zur Ursprungsgeschichte der modernen Welt, in: Ders.: *Poetische Wirklichkeit. Studien zur Klassik und Moderne*, Wiesbaden 1979, S. 47–60, hier S. 48. Es dürfte maßgeblich Emil Staiger gewesen sein, der solchen Deutungen Vorschub geleistet hatte, auch wenn er selbst das Stück mittels seiner Verhandlung des Gestaltlosen von (allzu) konkreten

machtpolitische Distinktionslogik unweigerlich in ihren Strudel und lösen sie (und ihn) förmlich auf. Das spricht der König selbst Eugenie gegenüber deutlich aus:

O! diese Zeit hat fürchterliche Zeichen,
Das Niedere schwillt, das Hohe senkt sich nieder,
Als könnte jeder nur am Platz des andern
Befriedigung verworrener Wünsche finden,
Nur dann sich glücklich finden,
Nur dann sich glücklich fühlen, wenn nichts mehr
Zu unterscheiden wäre, wenn wir alle,
Von einem Strom, vermischt dahingerissen,
Im Ozean uns unbemerkt verlören. (V. 361–368)

Die Pointe dieser Verse liegt nicht etwa darin, dass sie auf begriffshistorischer Ebene die Revolution im modernen und nachastronomischen Sinn nicht mehr als wohl geregelten Kreislauf, sondern als ›Umkehrung‹ oder ›Umwälzung‹ der politischen Verhältnisse (»Das Niedere schwillt, das Hohe senkt sich nieder«) bemühen.¹⁵ Die Pointe besteht vielmehr darin, dass sie die (als solche ungenannt

zeitgeschichtlichen Bezügen gerade in Schutz zu nehmen suchte. Vgl. zum zentralen Stellenwert Staigers im Rahmen der modernen Rezeptionsgeschichte des Dramas den nach wie vor exzellenten Forschungsbericht von Irmgard Wagner: *Critical Approaches to Goethe's Classical Dramas. Iphigenie, Torquato Tasso and Die natürliche Tochter*, Columbia 1995, S. 144–205, hierzu v.a. S. 173–175.

- 15 Die Semantik und die Metaphorik der »Staatsumwälzung« oder ›Umkehrung‹ ist in der zeitgenössischen deutschen Reflexion der Französischen Revolution von Anfang an präsent, etwa bei Campe. Vgl. Joachim Heinrich Campe: *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution* geschrieben, in: *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*, hg. v. Horst Günther, Frankfurt a.M. 1985, S. 9–102, hier S. 41, 95 u.ö. Borchmeyer weist zu Recht darauf hin, dass der astronomische Revolutionsbegriff im Sinn einer »Wiederherstellung [...] ›alten Rechts‹« für den früheren Goethe (insbesondere in *Egmont*) durchaus attraktiv gewesen war, während er den modernen Revolutionsbegriff ausschließlich in seinen destruktiven Tendenzen fokussierte. Borchmeyer: *Goethe der Zeitbürger*, insbes. S. 101–105. Dieser Befund trifft sich mit zentralen Überlegungen Hannah Arendts, die geltend macht, dass der alte astronomische Revolutionsbegriff »eigentlich Restauration meint« (Hannah Arendt: *Über die Revolution*, 6. Aufl., München/Zürich/Berlin 2016, S. 52). Vgl. zur Revolution aus begriffsgeschichtlicher Perspektive nach wie vor Reinhart Koselleck u.a.: *Revolution. Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg*, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 653–788. Vgl. zum Revolutionsdrama in astronomischer Perspektive grundlegend Lars Friedrich: *Theorie des Revolutionsdramas. Politische Astronomie von Gryphius bis Heiner Müller*, Berlin/Boston 2022.

bleibende) Französische Revolution als eine Größe erscheinen lassen, die alles Gegenständliche und alles Distinkte sprengt. Man erkennt dies an der spezifischen Zuspitzung der bereits im 18. Jahrhundert für die Revolution sehr prominent eingesetzten Metaphorik der Naturgewalten, v.a. des Stroms, der Flut oder des Gewitters. Diese wurde in erster Linie nicht etwa von den Gegnern, sondern von den Befürwortern der Revolution verwandt. So sprach schon Desmoulin von einem »torrent« und Robespierre von einer »tempête révolutionnaire«.¹⁶

Hannah Arendt hat zu Recht darauf hingewiesen, dass diese Bildlichkeit ein tiefgreifendes Problem im Selbstverständnis der revolutionären Akteure verrät. Einerseits entspringt die Revolution dem Bewusstsein einer menschlichen Machbarkeit von Geschichte, andererseits setzt die Imagination der Naturgewalten einer tatsächlichen Handlungsmacht der Revolutionäre engste Grenzen.¹⁷ Mit den Naturgewalten verbindet sich die Idee einer Notwendigkeit oder Unausweichlichkeit des politischen Geschehens, die in Kategorien nicht des Schicksals, sondern der modernen Geschichte gefasst werden. Die Französische Revolution bildet einen historischen Bruch oder Einschnitt, der zwar unterschiedlich bewertet werden kann, aber als unumkehrbar gilt.¹⁸

Bemerkenswert an Goethes Stück ist, dass es eine solche Imagination übernimmt, sie auf der Ebene der Figurenrede aber wiederholt auch abzuweisen versucht. Das zeigt sich schon daran, dass es ausgerechnet dem König vorbehalten bleibt, die Revolution in Parametern der Naturgewalten zu fassen. Der König bedient zwar die Metaphorik des Stroms, wendet sie aber auch ab, indem er den Herzog und Eugenie zum ›Widerstand‹ aufruft:

O! lasst uns widerstehen, laßt uns, tapfer,
Was uns und unser Volk erhalten kann,
Mit doppelt neuvereinter Kraft, erhalten!
Laßt endlich uns des alten Zwists vergessen,

¹⁶ Vgl. Arendt: Über die Revolution, S. 59f.

¹⁷ »Die wesentlichen Metaphern, in welchen die Revolution nicht als Menschenwerk, sondern als unwiderstehlicher Prozeß beschrieben und gedeutet wird, also die Metaphern des reißenden Stromes, des Sturmwindes, des anschwellenden Flusses, stammen alle noch von den Handelnden selbst, und sie bezeugen deutlicher als alle Reflexionen, daß, wie trunken sie auch vom Wein der Freiheit theoretisch gewesen sein mochten, sie sich praktisch keine Illusionen darüber machten, daß sie längst aufgehört hatten, in Freiheit zu handeln.« (Arendt: Über die Revolution, S. 60).

¹⁸ Arendt hat dies für die sogenannte Konterrevolution in Rechnung gestellt, da diese »von der Revolution so abhängig und vorbestimmt [bleibt] wie die Reaktion von der Aktion. De Maistres berühmtes Wort: ›La contre-révolution ne sera point une révolution contraire, mais le contraire de la révolution‹, ist heute wie zur Zeit seiner Formulierung im Jahre 1796 nicht mehr als ein geistreicher Einfall.« (Arendt: Über die Revolution, S. 19).

Der Große gegen Große reizt; von innen
Das Schiff durchbohrt, das, gegen äußre Wellen
Geschlossen kämpfend, nur sich halten kann. (V. 369–375)

Der eigentliche ›Widerstand‹ findet auf der Ebene der Darstellung statt. Bemerkenswert ist zunächst die Spannung, in der diese Verse zu den vorangegangenen im Bereich der Metaphorik stehen. Wenn nämlich die Verflüssigung aller politischen Unterscheidungen in einem Strom oder Ozean droht, dürfte das gute alte Staatsschiff kaum das geeignete Bild abgeben, hier noch einmal Rettung zu verheißen. Auch wird die Beherrschbarkeit der Naturgewalten in diesen Versen unversehens ans Innere des Schiffs und an die herrschenden politischen Mächte delegiert. Wenn diese sich vereinen, könne die alles miteinander »vermischende« Kraft des Stroms aufgehalten werden.

Nun ist die Metapher des Staatsschiffs in den zeitgenössischen Schriften zur Französischen Revolution durchaus prominent. Goethes großer Widersacher Georg Forster etwa verhandelte die Revolution unter politisch umgekehrten Vorzeichen wiederholt in genau dieser Bildlichkeit. In seinen 1793 publizierten *Parisischen Umrissen* erblickt Forster das Versprechen der Revolution darin, dass sie »alle Dämme durchbrochen« und einen »brausenden Orkan« gebildet habe.¹⁹ Dies hieß für Forster unweigerlich auch, dass die Metapher des »Staatsschiffs«, das in einen »Hafen« »wohlgemut einlaufen und abtakeln soll«, zur Veranschaulichung der Zeitumstände gänzlich untauglich geworden ist.²⁰ Das liegt im Fall Forsters sicher auch daran, dass das »Staatsschiff« mit Ideen der Volkssouveränität allenfalls unter Aufwand in Deckung gebracht werden könnte.²¹

Solche Ideen lagen wiederum jenseits von Goethes Vorstellungskraft. Das »Schiff«, das gegen »äußere Wellen« ankämpfen soll, hat eine überschaubare und hochstehende Besatzung. Gefahr droht dem König zufolge von einem inneren »Zwist« ausschließlich der »Großen«. Kann dieser beigelegt werden, scheinen alle Gefahren von »Strom« und »Ozean« gebannt. Signifikanterweise steigt das »Schiff« in diesem Sinn zu einer poetologischen Metapher für das gesamte Drama auf, denn die Entführung und Verbannung Eugenes wird mittels einer Hofintrige zur Darstellung gebracht. Das »Schiff« scheint demnach

19 Georg Forster: *Parisische Umriss*, in: *Die Französische Revolution*, S. 597–649, hier S. 598 u. S. 599. Vgl. zu Forsters politischem Standort und seiner diesem entsprechenden innovativen Darstellungspraxis Michael Gamper: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*, München 2007, S. 179–195.

20 Forster: *Parisische Umriss*, S. 599.

21 Vgl. zu diesem Problem unter dem Rekurs auf Blumenberg Felix Heidenreich: *Politische Metaphorologie*. Hans Blumenberg heute, Berlin 2020, S. 85–91.

tatsächlich »von innen durchbohrt«. Zugleich ist evident, dass die Metapher genauso wenig trägt wie die vom ›Gefäß‹. Wenn nämlich »Strom« und »Ozean« die Revolution versinnbildlichen und diese sich in erster Linie dadurch auszeichnet, dass sie für Goethes Produktion amorph bleiben muss, dann haben wir es hier mit Flüssigkeiten zu tun, die sich nicht abfüllen lassen und auf denen es sich auch nicht navigieren lässt. Zugleich bleiben ›Schiff‹ und ›Gefäß‹ alles, was ein klassisches Drama gegen sie aufzubieten weiß. Politisch setzt Goethe jede Deutung seines Stücks enormen Belastungsproben aus. Oft ist kaum zu entscheiden, ob bestimmte szenische oder dramaturgische Arrangements der Revolution Rechnung zu tragen oder sie sie auf Abstand zu halten versuchen. Ein Blick auf die Rolle des Volks mag dies verdeutlichen.

Im Kontext des »Schiffs« war der König auch auf »unser Volk« zu sprechen gekommen. Terminologisch wird das Volk im Lauf des Dramas mehr und mehr, wenn auch nicht durchgehend, durch die »Menge« ersetzt. Diese erscheint als Statthalterin alles Anonymen und Unfigurierbaren.²² Der Gerichtsrat und spätere Ehemann Eugenies etwa spricht an zentraler Stelle vom »Unge- stüm / Des rohen Drangs der Menge.« (V. 2176f.)²³ Eugenies Selbstverken- nung reicht so weit, dass sie sich ausgerechnet von der Menge ihre Freiheit und eine Wiederherstellung der alten Verhältnisse erhofft. Auch sie spricht nach ihrer Flucht von der »rohe[n] Menge.« (V. 2350) Dem erwidert die Hofmeisterin:

Die rohe Menge hast du nie gekannt,
Sie starrt und staunt und zaudert, läßt geschehn;
Und regt sie sich; so endet ohne Glück,
Was, ohne Plan zufällig sie begonnen. (V. 2352–2355)

22 Auf begriffshistorischer Ebene lässt sich feststellen, dass der Begriff der ›Menge‹ bei Goethe damit in etwa deckungsgleich mit dem der »Masse« sein dürfte, der in Deutschland Ende des 18. Jahrhunderts durch die Burke-Übersetzung von Gentz – v.a. bei konservativen Autoren – prominent wurde. Vgl. Reinhart Koselleck u.a.: Volk, Nation, Nationalismus, Masse, in: Brunner/Conze/Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 7, Stuttgart 1997, S. 141–431. Daneben und damit einhergehend lässt sich bei Revolutionsgegnern die Tendenz erkennen, die Menge als präzivilisatorisch oder gar als das »Andere der Kultur« zu stilisieren. Vgl. Gamper: *Masse lesen, Masse schreiben*, S. 125–211, hier S. 143.

23 Interessanterweise hat Goethe eine Metaphorik von Wasser und Schiff verschiedentlich im Kontext von Massendarstellungen erprobt, prominent etwa im *Römischen Carneval*. Anders als in der *Natürlichen Tochter* kann sie hier aber noch in eine ›Dramatisierung‹ der Erzählung überführt werden. Es dürfte folglich die Revolution gewesen sein, die eine entsprechende Bildlichkeit für Goethe unbeherrschbar machte. Vgl. grundlegend Gamper: *Masse lesen, Masse schreiben*, hierzu insbes. S. 155 f.

Die Hofmeisterin wird Recht behalten. Als Eugenie das Volk um Hilfe ruft, »staunte« dieses sie »nur an und schwieg und ging.« (V. 2397) An der Imagination des Volks ist zweierlei beachtenswert. Zum einen verraten diese Stellen einen deutlichen Bruch mit *Iphigenie auf Tauris*. Hier war es schließlich das im Off verbleibende Volk, das disziplinierend auf das Bühnengeschehen einwirken durfte. Demgegenüber nähert sich die Volksvorstellung in *Die Natürliche Tochter* unweigerlich wieder dem Racine'schen Drama an. Zwar wird nicht ausdrücklich auf eine blinde Gewalt der Menge hingewiesen, aber politisch bleibt sie volatil. »Regt« sich die Menge, so »endet ohne Glück / Was, ohne Plan sie zufällig begonnen.« Zum anderen versperrt das Stück dem Volk die Bühne. Es bleibt unfiguriert und damit im Off so opak und amorph wie die Revolution. Da *Die Natürliche Tochter* diese Konstellation aber vom klassischen Drama beerbt, kann sich das Stück der Vorstellung einer genuin revolutionären Potenz des Volks somit gerade entziehen. Die Revolution erscheint auf diese Art nicht als ein spezifisch modernes oder auch nur konkretes Geschehen, sondern als weitere und ewig gleiche Manifestation brachialer Labilität.

Völlig auflösen lassen sich solche Spannungen und Ambivalenzen in *Die Natürliche Tochter* nicht. In letzter Instanz verrät aber die dramaturgische Entwicklung des Stücks, dass die Französische Revolution für Goethe tatsächlich ein Ereignis von »weltgeschichtlicher« Dimension gewesen ist, hinter das es politisch kein Zurück mehr gab. Dort, wo er die klassische Tradition belehnt, stellt er stets aufs Neue fest, dass sie sich für eine Darstellung der zeitgenössischen Entwicklung als fundamental untauglich erweist.

7.4 Zeitdarstellung und Dramaturgie

7.4.1 Die Wiederkehr des Königs im Mantel eines Gerichtsrats

»Nichts ist beständig! Manches Mißverhältnis / Lös't, unbemerkt, indem die Tage rollen, / Durch Stufenschritte sich in Harmonie.« (V. 2140–2142) Diese denkwürdigen Verse spricht im vierten Akt der (namenlos bleibende) Gerichtsrat und designierte Ehemann Eugenies. Denn ihre Verbannung wird am Ende des letzten Akts schließlich vereitelt und sie willigt in eine bürgerliche Eheschließung ein. Mit dem Hinweis auf eine »Mißverhältnisse lösende« Potenz der Zeit versucht der Gerichtsrat, Eugenie den Ehestand als einzig denkbare Option gegen eine Einschiffung nach Übersee schmackhaft zu machen.

Die Verse des Gerichtsrats lesen sich an dieser Stelle aber auch fast schon wie eine Parodie auf den späten Goethe selbst; allzu rasch ließe sich der Ausspruch

der Figur mit der Position des alternden Autors identifizieren. Schließlich wird die zu Beginn beschworene Unbeständigkeit in den folgenden Versen in eine temporale Entwicklung integriert, die das Veränderliche als Ausdruck des Unveränderlichen ausweist und alles Flüchtige einem guten Ende zuführt: ›Dauer im Wechsel‹.

In diesem Impetus besitzen die zitierten Verse mit Blick auf die Französische Revolution unverkennbar einen politischen Subtext. Schließlich wurde diese von Anfang an als eine Revolution auch und gerade der Zeit und als Beginn einer fundamental neuen Zeitökonomie betrachtet.²⁴ Der Gerichtsrat bricht mit beiden Überzeugungen gleichermaßen, wenn er nicht den Menschen, sondern die Zeit selbst als eine Art Subjekt der Geschichte zu begreifen versucht, das zudem nicht mit emphatischen Brüchen, sondern mittels weitgehend ›unbemerkter‹ ›Stufenschritte‹ operiert.

In diesen Punkten trifft sich der Gerichtsrat keineswegs zufällig mit konservativen zeitgenössischen Intellektuellen. Für den Burke-Übersetzer Friedrich Gentz etwa bestand das »Ur-Verbrechen« der Revolutionäre darin, zwischen »neue und alte Ordnung eine scheidende Kluft zu setzen.«²⁵ Als Gegenbild pflegte Gentz eine Vorstellung der Zeit, die das Recht – mit Goethes Gerichtsrat zu sprechen, »indem die Tage rollen« – selbst hervorbringt und regelt. Als überzeugtem Kontraktualisten stellt sich ihm das Verhältnis von Zeitfluss und Gesetzesbildung folgendermaßen dar:

Das Gesetz, welchem er [der Unterzeichner des Staatsvertrags, C.H.] gehorchen soll, ist oft, indem er ihm Gehorsam verspricht, noch nicht vorhanden oder existiert in einer ganz andern Gestalt, als die kommenden Jahre ihm beilegen werden. In dem Augenblick, da er, es sei durch freie Wahl, es sei durch stillschweigenden Beitritt im Herausgehen aus der Unmündigkeit ein Mitglied des Staates wird, war vielleicht manches erlaubt, was weiterhin Verbrechen wurde, manches gleichgültige Handlung, was sich in der Folge in heilige Pflicht verwandelte.²⁶

24 Vgl. aus der reichen Forschung zu diesem Komplex Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989; Lucian Hölscher: *Die Entdeckung der Zukunft*, Göttingen 2016; Ernst Wolfgang Becker: *Zeit der Revolution! – Revolution der Zeit? Zeiterfahrungen in Deutschland in der Ära der Revolutionen 1789–1848/49*, Göttingen 1999.

25 Friedrich Gentz: *Über die Moralität in den Staatsrevolutionen*, in: Ders./Edmund Burke: *Über die französische Revolution. Betrachtungen und Abhandlungen*, hg. und mit einem Anhang versehen von Hermann Klemmer, Berlin 1991 [1793], S. 431–459, hier S. 443.

26 Ebd., S. 443.

Zwar mag der Staatsvertrag hier unschwellig eine Art Urszene des Politischen bilden, die ihrerseits als »scheidende Kluft« einmalig und eruptiv in die Zeit eingeschnitten und das Recht gleichsam in Gang gesetzt hatte. Sowie dieser Vertrag Geltung besitzt, bleibt es allerdings ausschließlich dem Lauf der Zeit (»kommende Jahre«; »weiterhin«; »in der Folge«) überlassen, Recht und Unrecht zu unterscheiden.²⁷ Manches Recht wird mit der Zeit Verbrechen, manches Verbrechen Recht, »heilige Pflicht«, oder, noch einmal mit Goethes Gerichtsrat, vielleicht sogar »Harmonie.«

Offensichtlich werden hinsichtlich der Revolution hier politische Einstellungen formuliert, die vor der Revolution eine genuin »konservative« Kritik am zentralistischen Absolutismus gekennzeichnet hatten. Trotz einer unterschiedlichen Einschätzung des Kontraktualismus schließen die Beobachtungen von Gentz nahtlos an Justus Möser's Apologien von »Mannigfaltigkeit« und »verjährtem« Recht an.²⁸ Damit bestätigen zeitgenössische rechts- oder staats-theoretische Schriften über Absolutismus und Revolution zumindest indirekt bereits eine These, die Alexis de Tocqueville im späteren 19. Jahrhundert am Beispiel der politischen Institutionen und der Verwaltung zu exemplifizieren versucht, wenn er den modernen Absolutismus als unabdingbare Voraussetzung der Revolution betrachtet.²⁹ Dies nicht etwa aufgrund des auch von Goethes Komödien ventilierten Verdachts, der Adel habe durch Korruption und Verschwendung seinen eigenen Untergang bewirkt. Zur Verhandlung stehen die strukturellen und institutionellen Gemeinsamkeiten absolutistischer und revolutionärer Politik. Diese Gemeinsamkeiten beschränken sich nicht auf ein zentralisiertes Verwaltungswesen. Aus »konservativem« Blickwinkel besteht der gemeinsame Sündenfall von Absolutismus und Revolution vielmehr in einem eruptiv gegründeten Recht.

Auf diese Weise ergibt sich eine denkwürdige Parallele zwischen dem »konservativen« politischen Diskurs des späten 18. und 19. Jahrhunderts und der

27 Vgl. zu einer systematischen Rekonstruktion des politischen Denkens wie der politischen Tätigkeit von Gentz grundlegend Harro Zimmermann: Friedrich Gentz. Die Erfindung der Realpolitik, Paderborn/München/Wien 2012.

28 Vgl. Kap. 5.3.4. Diesem Problem hätte sich insbesondere eine zeitgenössische Diversitätsforschung systematisch zu stellen, denn es ist nicht auszuschließen, dass der Ursprung der »Diversität« im Konservatismus des 18. Jahrhunderts liegt. In ökonomischen und wissenschaftsgeschichtlichen Konstellationen wurden Affinitäten zwischen Dezentralisierung und Konservatismus in letzter Zeit zu Recht verstärkt in den Fokus gerückt. Vgl. Monika Wulz/Max Stadler/Nils Güttler u.a. (Hg.): Deregulation und Restauration. Eine politische Wissensgeschichte, Berlin 2021.

29 Vgl. Alexis de Tocqueville: L'ancien régime et la révolution, in: Ders.: Œuvres complètes, Bd. 3, hg. u. kommentiert von François Furet u. Françoise Mélonio, Paris 2004 [1856], S. 41–451, hierzu v.a. S. 101–134.

Position des klassischen Königs. Schließlich war dieser seit dem *Cid* darum bemüht, das souveräne Gründungsgesetz mit althergebrachten Formen des Gewohnheitsrechts zu vermitteln. Der Prävention nach machte nicht der Souverän das Recht, sondern die ›Zeit‹. Allein sie entscheidet über Verbrechen und Recht: »Souvent le temps a rendu légitime / Ce qui semblait d'abord ne se pouvoir sans crime.«³⁰ Diese Grundüberzeugung kehrt bei Gentz zwar in umgekehrter Anordnung, aber in völliger sachlicher Entsprechung beinahe wörtlich wieder: »war vielleicht manches erlaubt, was weiterhin Verbrechen wurde.«

Auch Goethes Gerichtsrat erweist sich in diesem Sinne als Reprise des klassischen Souveräns. Es gibt kaum ein ›Mißverhältnis‹, das die Zeit nicht in ihr Gegenteil verkehren kann. Entsprechend bejaht er ausdrücklich Eugénies Frage, ob er in »[s]einem Hause Fürst« (V. 2188) sei und er begründet auch seine dortige Macht nach dem Muster der Corneille'schen Herrscher, wenn er keine kategoriale Unterscheidung zwischen »Gesetz« und »Gewohnheit« anerkennen will: »Notwendigkeit, Gesetz, Gewohnheit«, so erklärt er der ›natürlichen‹ Tochter, »gaben / Dem Mann so große Rechte.« (V. 2200f.) Schon syntaktisch künden seine Verse von einer angestrebten Einheit all dieser Größen.

Mit Blick auf die Eheschließung lässt das Drama zwar deutliche Anklänge an die Komödie und damit auch an die ›tragi-comédie‹ erkennen, als die Corneille den *Cid* aus diesem Grund zunächst selbst noch bezeichnet hatte. Zugleich ist offensichtlich, dass *Die Natürliche Tochter* nicht zu einem Ende kommt, für das der *Cid* noch ein verlässliches Modell bilden könnte. War die souveräne Entscheidung über die Eheschließung in *Le Cid* eine maskierte Staatsgründung, so weist die Ehe in *Die Natürliche Tochter* zur politischen Entwicklung keinen Bezug mehr auf. Für die gänzlich entwicklungslose Eugénie bildet sie lediglich den Anlass, im Verborgenen weiterhin auf einen großen heroisch-souveränen Auftritt warten zu können:

Sobald ich mich die Deine nenne, laß
 Von irgend einem alten zuverläss'gen Knecht
 Begleitet, mich, in Hoffnung einer künft'gen,
 Beglückten Auferstehung, mich begraben. (V. 2911–2914)

Eugénie befindet sich demnach auch am Ende des Stücks noch in einer Wartestellung, der die politische Entwicklung längst den Boden – und die Bühne –

30 »Oft schon hat die Zeit rechtmäßig gemacht, was zuerst nicht ohne Verbrechen zu gehen schien« (Pierre Corneille: *Le Cid*, in: Ders.: *Œuvres complètes, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton*, Paris 1980, Bd. 1, S. 708–777, hier S. 776, V. 1839f.). Vgl. zur Bedeutung dieser Verse für die politische Zeitökonomie des *Cid* Kap. 2.4.2.2.

entzogen hat.³¹ Dem hat der Gerichtsrat privat wie politisch nichts entgegenzusetzen. Sein Zeitverständnis gemahnt zwar an den Corneille'schen Souverän und enthält schon von Berufswegen eine enge Beziehung zum Recht. Es entfaltet aber keinerlei dramaturgische Wirksamkeit im Rahmen einer politischen Neugründung, auch nicht einer unterschlagenen oder transformierten.

7.4.2 Goethes Voltaire-Übersetzungen

Das ist nicht zuletzt deshalb auffällig, weil Goethe zur Zeit der Arbeit an der *Natürlichen Tochter* mit *Mahomet* und *Tancred* zwei Tragödien Voltaires übersetzt, in denen er die klassische Tradition behutsam zu restaurieren versucht. Zwar war er mit den Übersetzungen in erster Linie einem Begehren Carl Augusts nachgekommen, der ihn als glühender Anhänger Voltaires hierzu wiederholt aufgefordert hatte.³² *Mahomet* wie *Tancred* werden in Goethes Fassung 1800 und 1801 jeweils an den Geburtstagen der Herzogin Louise am Weimarer Hoftheater uraufgeführt. Schon der Umstand, dass Eugenie ihrerseits am Geburtstag des Königs legitimiert werden soll, deutet auf engere Verbindungen zwischen den Voltaire-Übersetzungen und *Die Natürliche Tochter*, als man gemeinhin annimmt.³³ Anders als in *Die Natürliche Tochter* vermengt er in den

31 Geulen spricht treffend von einem »Zustand der Latenz«, in den sich Eugenie zum Schluss des Dramas beuge (vgl. Geulen: *Natürliche Töchter*, S. 536); vgl. zum Schluss des Dramas auch Brandmeyer, der Eugenie in der Ehe mit dem Gerichtsrat eine Entwicklung von der Heroine zur Heiligen zu attestieren versucht (Rudolf Brandmeyer: *Heroik und Gegenwart. Goethes klassische Dramen*, Frankfurt a.M./Bern/New York u.a. 1987, S. 83–92).

32 Die historischen (und anekdotischen) Begleitumstände der Übersetzungen sind gut dokumentiert bei Friedrich Sengle: *Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 175–189; vgl. zu der Konstellation aus neuerer Perspektive Sigrid Damm: *Goethe und Carl August. Wechselfälle einer Freundschaft*, Berlin 2020. In seiner Jugend hatte Goethe noch ein sehr polemisches Verhältnis zu Voltaire gepflegt (vgl. Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literartheoretische Schriften 1771–1789*, Tübingen 2001, S. 77–80).

33 Die reiche Forschung zu Goethes Voltaire-Übersetzungen hat sich für *Die Natürliche Tochter* kaum interessiert. Zu einer partiellen Ausnahme vgl. Böschstein: *Goethes Die natürliche Tochter als Antwort auf die Französische Revolution*, S. 350. Insgesamt fällt auf, dass die *Mahomet*-Übersetzung unter religionsgeschichtlichem Blickwinkel öfter im Mittelpunkt stand als *Tancred* und dass das gesamte Problemfeld des Klassizismus kaum je den Anlass zu politischen Reflexionen geboten hat. V.a. Goethes indirekter Rückgriff auf Corneille blieb unerkannt. Vgl. neben Fink: *Goethe und Voltaire insbes. Jürgen von Stackelberg: Ein Mahomet aus Fleisch und Blut: Zu Goethes Übersetzung von Voltaires Tragödie Le fanatisme ou Mahomet le prophète*, in: *Colloquium Helveticum* 18 (1993), S. 19–38; Bernard Franco: *Ambivalences du classicisme*.

Übersetzungen aber nicht grundlegend die Bereiche von Recht und Repräsentation. Vielmehr spielt er am Weimarer Hof mit Voltaire noch einmal das Spiel Corneilles. Die Repräsentation bildet den Anlass der Aufführungen, sie wird aber nicht zum Gegenstand der Stücke.

Es ist das Interesse an einer politischen Semantik der klassischen Temporalität, das Goethes Übersetzungen in erster Linie charakterisiert und von den Originaltexten teils deutlich unterscheidet. Genau besehen sind es genuin Corneille'sche Standpunkte, die Goethe in die Tragödie Voltaires einträgt. Dies betrifft einmal mehr die Versöhnung oder die latente Identifikation von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹. Goethe lässt es demnach nicht etwa auf einen Bruch zwischen dem Aufklärer Voltaire und der *tragédie classique* ankommen.³⁴ Überspitzt ließe sich genau umgekehrt behaupten, dass er Voltaire insbesondere in *Tancred* an einigen entscheidenden Stellen förmlich zu ›corneilleisieren‹ versucht.³⁵ Dies dürfte dem Umstand geschuldet sein, dass klassisches Drameninventar wie die drei Einheiten – und folglich die Modellierung auch und gerade der dramatischen Zeit – bei Voltaire zu starren oder entleerten Konventionen herabgesunken war und es einer Rückbesinnung auf Corneille bedurfte, um ihren genuin politischen Einsatz überhaupt erst wieder zu verstehen.

Wie bereits angedeutet, ist es eine Vermittlung von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ oder Brauch, die Goethe an Voltaire interessiert oder die er in dieser Deutlichkeit überhaupt erst in Voltaire einführt. So spricht Arsir, den das Personenverzeichnis von *Tancred* als »älteste[n] des Ritterchors von Syracus«³⁶

Mahomet, de Voltaire à Goethe, in: *Études Germaniques* (2006), S. 267–280; Marcel Krings: »Ein sonderbares Unternehmen«. Goethes Übersetzung des *Mahomet* von Voltaire, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 43 (2011), S. 81–100; Ingeborg H. Solbrig: *The Theatre, Theory, and Politics. Voltaires Le Fanatisme Ou Mahomet le Prophète and Goethe's Mahomet* Adaption, in: *Michigan Germanic Studies* 16 (1990), S. 21–43; Katharina Mommsen: *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt a.M. 1988, S. 218–238.

34 Vgl. zu einem nach wie vor lesenswerten Überblick über das Verhältnis des Klassikers Voltaire zu Corneille und Racine Jürgen von Stackelberg: *Voltaire und die französische Klassik* (Mit einem Postscriptum über Diderot und Rousseau), in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, S. 419–439.

35 Zur Zeit der Arbeit an *Die Natürliche Tochter* und an den Voltaire-Übersetzungen hatte Goethe übrigens Wilhelm von Humboldts Aufsatz *Über die gegenwärtige Französische Bühne* in den *Propyläen* abdrucken lassen. Zwar handelt Humboldt hier nicht von der *tragédie classique*, sondern von zeitgenössischen Eigenarten der französischen Schauspielkunst, doch gehört *Le Cid* zu den ganz wenigen Dramentexten, die er in der Schrift überhaupt erwähnt. Es mag also sein, dass Goethe den Corneille'schen Text seinerzeit noch einmal konsultiert hat. Vgl. Wilhelm von Humboldt: *Über die gegenwärtige Französische Bühne*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Berlin 1904, S. 377–400, hierzu S. 381 f.

36 Johann Wolfgang Goethe: *Tancred. Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Voltaire von*

führt – und dessen Rede, genau wie die des Sopir in *Mahomet*, wiederholt an Corneille'sche Könige gemahnt –, zu seiner aufmüpfigen Tochter Amenaide in Goethes Fassung die Verse: »In andern Landen mag es Sitte sein; / Doch hier versagt's Gewohnheit und Gesetz.«³⁷ Diese Parallelisierung von ›Gewohnheit‹ und ›Gesetz‹ greift Amenaide unmittelbar auf, wenn sie antwortet: »Gesetz, Gewohnheit, Sitte darfst du nennen, / Ich fühle mich erhoben über sie. / An diesem ungerechten Schreckenstage / Soll mir mein Herz allein Gesetze geben.«³⁸ Goethe greift an beiden Stellen massiv in den Voltaire'schen Text ein. In *Tancrède* ist in den entsprechenden Versen von der »Gewohnheit« nämlich überhaupt nicht die Rede, sondern lediglich von ›Gesetzen‹ – »lois« – und ›Sitten‹ – »mœurs«.³⁹

Goethe scheint demnach das Bedürfnis zu leiten, die temporalen Legitimationsversuche Corneille'scher Könige zum festen Bestandteil des Voltaire'schen Textes zu erheben. Damit verstößt er nicht unbedingt gegen politische Grundintentionen von Voltaire selbst. Angesichts der Französischen Revolution gewinnen solche Amalgamierungen von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ für Goethe jedoch offenkundig an Attraktivität. Auch lassen seine Voltaire-Übertragungen für die angestammten Herrscher-Figuren eine mitunter tiefere Neigung erkennen als die Originaltexte.

Die Identifikationsversuche von Gewohnheiten, Sitten, Bräuchen und Gesetzen, die der Übersetzer Goethe an den Voltaires'schen Dramen vornimmt, können als unverhohlene Kritik an einschlägigen politischen und moralphilosophischen Reflexionen aufklärerischer Diskurse verstanden werden. Das gilt v.a. für eine transzendentalphilosophische Grundierung universaler ›Sittengesetze‹ im Sinne Kants, es gilt aber auch für die kategoriale Unterscheidung von ›Sitten‹ (›mœurs‹ oder ›manières‹) und ›Gesetzen‹ im Sinne der politischen Philosophie Montesquieus. Gewohnheiten und Sitten stehen bei Montesquieu zwar in hohem Ansehen, geraten durch die Propagierung der politischen Gewaltenteilung aber auch leicht in Konflikt mit den ›Gesetzen‹, v.a. im Bereich der Legislative.⁴⁰ Wenn Goethe in diesem Kontext noch einmal deutlich an Corneilles Vereinheitlichung von Gesetz und Brauch anzuschließen versucht,

Gothe, in: Johann Wolfgang Goethe: Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I., hg. von Hans-Georg Dewitz u. Wolfgang Proß, Frankfurt a.M. 1998, S. 527–588 u. S. 589–653, hier S. 590.

37 Ebd., S. 639, V. 1550f.

38 Ebd., S. 639f., V. 1552–1555.

39 Vgl. Voltaire: *Tancrède*, in: Ders.: *Théâtre contenant tous ses chefs-d'œuvre dramatiques*, Paris 1869 [1760], S. 660–717, hier S. 705 (IV, 7).

40 »[...] lorsqu'on veut changer les mœurs et les manières, il ne faut pas les changer par les lois: cela paroîtroit trop tyrannique: il vaut mieux les changer par d'autres mœurs et d'autres manières.« (Charles de Montesquieu: *De l'esprit des lois*, in: Ders.: *Œuvres complètes II*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris 1951, S. 225–995, hier S. 564).

weist er die Idee einer modernen Gewaltenteilung ebenso ab wie alle von ihr bedingten Spannungen zwischen Sitten, Gesetzen und Gewohnheiten.

Allerdings fängt er sich auf diese Weise die temporale Darstellungsproblematik des Corneille'schen Dramas ein. Wenn Amenaide im zweiten Teil ihrer oben zitierten Rede den »Schreckenstag« erwähnt, lässt sich dies unschwer als ein Hinweis auf die normpoetische »Einheit der Zeit« lesen. Bezeichnenderweise spricht Amenaide mit Bezug auf den »Schreckenstag« jedoch ausschließlich noch vom »Gesetz«, nicht aber mehr von der »Gewohnheit«. Dies scheint schlüssig, denn schließlich können Gesetze an einem Tag erlassen werden, aber Gewohnheiten oder Sitten bilden sich in einem solchen Zeitraum nicht. Corneille hatte die Einheit der Zeit in den Dienst der Invisibilisierung dieser darstellerischen Aporie gestellt. In seinen Voltaire-Übersetzungen folgt ihm Goethe hierin, doch gilt dies mitnichten für *Die Natürliche Tochter*.

Zu repräsentativen Anlässen führt Goethe in Weimar die *tragédie classique* auf. In seiner eigenen Dramatik insistiert er auf deren Uneinholbarkeit. Die Revolution hat der Klassik den Garaus gemacht.

7.4.3 »Unzeit« und Ausfall der Teleologie: Die Schmuckszene

Zwar hat Goethe souveränitätspolitische wie zeitliche Grundüberzeugungen des Corneille'schen Dramas auch der Figur des Gerichtsrats in *Die Natürliche Tochter* auf den Leib geschrieben. Der Versuch einer Identifikation von »Gesetz« und »Gewohnheit« aus dem *Tancred* war in dessen Rede fast wörtlich wieder aufgetaucht: »Notwendigkeit, Gesetz, Gewohnheit gaben / Dem Mann so große Rechte.« Diese Tendenz wird von der *formalen* Zeitökonomie seines Stücks allerdings nicht bestätigt.⁴¹ Während die frühe *tragédie classique* alles daran setzt, der politischen Rede ihrer Könige ein dramaturgisches Pendant zu verschaffen und die »Einheit der Zeit« für die Etablierung (vermeintlich) althergebrachter Rechte zu nutzen, kündigt Goethe jeden potenziellen Bezug zwischen dramatischer Zeit und souveräner Zeit in *Die Natürliche Tochter* vollständig auf. Man erkennt dies bereits daran, dass sein Drama der klassischen Aporetik zwischen politischer Gewohnheit und Beständigkeit auf der einen und formaler Zeitnot auf der anderen Seite gar nicht mehr Rechnung zu tragen scheint.

41 Die Strategie, den Bereich der höfischen Repräsentation am Weimarer Hoftheater einerseits zu bespielen, ihn in den eigenen Werken andererseits politisch aber konsequent zu unterlaufen, lässt sich bei Goethe oft beobachten. Vgl. mit Blick auf die Maskenzüge und auf *Faust II* grundlegend Juliane Vogel: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Leiden/Boston u. a. 2018, S. 182–199.

Zwar dürfte die Spielzeit von *Die Natürliche Tochter* klassischen Anforderungen alles in allem genügen, auch wenn das Drama um etwa ein Drittel umfangreicher ist als Goethes Voltaire-Übersetzungen oder mustergültige Corneille-Stücke wie *Horace* oder *Cinna*. Dass Goethe die gespielte Zeit auf die Spielzeit abstimmen oder sie ins Korsett eines Tages zwingen wollte, ist in *Die Natürliche Tochter* allerdings noch nicht einmal als Bemühen ersichtlich. Es dürfte ein Ding der Unmöglichkeit sein, die Dauer der Dramenhandlung verbindlich zu rekonstruieren. Zeitliche Markierungen sind spärlich, bleiben vage oder erweisen sich als handfeste Lüge. Wenn der Sekretär zu Beginn des dritten Akts etwa zum Weltgeistlichen sagt, »[v]or wenig Stunden kam die Nachricht an, / Eugenie sei tot.« (V. 1160f.), dann wissen beide Figuren, und wissen längst auch die Zuschauer, dass dies nicht der Wahrheit entspricht. Poetologisch steht die Zeitangabe (sofern sie den Namen in diesem Fall überhaupt verdient) im Dienst einer vollständigen Verunklarung des Zeitbezugs in doppelter Hinsicht: Die Dauer der Vorgänge lässt sich nicht bestimmen und es lässt sich auch nicht angeben, zu welcher Zeit (und an welchen Orten) sie sich abspielen.

Aus derartigen Unbestimmtheiten darf freilich nicht auf ein grundsätzliches politisches Desinteresse des Dramas geschlossen werden.⁴² Die betonte Nonchalance im Umgang mit der Zeitdarstellung verrät ganz im Gegenteil, dass das Stück keinerlei Möglichkeit sieht, das politische Zeitverständnis seines Gerichtsrats dramaturgisch umzusetzen. Hatte Corneille in *Le Cid* noch die Zeit markiert, um zu beweisen, dass er die Einheit der Zeit krampfhaft einzuhalten versuchte, so führt Goethe mit vergleichbaren Markierungen genau umgekehrt vor, dass rechtspolitische Zeitvorstellung und dramatische Zeitdarstellung nicht mehr in Einklang zu bringen sind. Denn anders als man bei oberflächlicher Betrachtung mit Blick auf die *tragédie classique* vielleicht annehmen könnte, verzichtet *Die Natürliche Tochter* darauf, die Ungewissheit über ihre zeitliche Ausdehnung mit der (angeblichen) zeitlichen Vagheit im Rahmen von Rechtsgründungen zu parallelisieren.⁴³ Zwar mögen sich Goethes Figuren Recht und ›Gesetz‹ als zeitlich nie völlig determinierbare ›Gewohnheiten‹ präsentieren, aber die Unmöglichkeit, die Dramenzeit zu rekonstruieren, steht

42 Dies suggerieren in unterschiedlichen Begründungszusammenhängen Klaus Weimar: Der Blick und die Gewalt der Stimme. Zu *Die Natürliche Tochter*, in: DVjs 75 (2001), S. 39–59, hier S. 39f., sowie Norbert Oellers: *Ein fernes Grollen nur der Revolution?* Goethes *Die natürliche Tochter*. Trauerspiel, in: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke (Hg.): Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag, Berlin 2000, S. 9–21, hier S. 14.

43 Diese Vagheit lässt sich bis in Bereiche der Logo-Syntax hinein beobachten. Vgl. Böschensteins Analyse der ›Wenn-So-Konstruktionen, die auf eine zeitliche ›Aktualisierung‹ und damit Spezifizierung gerade verzichteten (Böschenstein: Hoher Stil als Indikator der Selbstbezweiflung der Klassik, S. 394).

zu solchen Positionen in gar keinem Verhältnis mehr. Zwischen Figurenrede, dramatischer Zeit und Dramaturgie reißt Goethe eine unüberwindbare Kluft.

Dies wird v.a. daran ersichtlich, dass das Drama seine gespielte Zeit häufig als ›Unzeit‹ ausweist. Mit der ›Unzeit‹ reagiert das Stück formal auf den fundamentalen Einschnitt, den die Französische Revolution im modernen Zeit- und Geschichtsbewusstsein hinterlassen hat. Das Stück bekennt sich nicht zu diesem Einschnitt, kann sich ihm auf der Ebene der Darstellung aber auch nicht mehr entziehen.

Eugenie spricht an zentraler Stelle davon, dass ihr Vater ihr verboten habe, ihre bevorstehende Einführung am Hof »[u]nzeitig« (V. 1021) Dritten zu verraten, was sie aber nicht davon abhält, ihren Schmuck anzulegen und ihre selbstorganisierte Investitur vor den Augen der Hofmeisterin zu vollziehen. Ironischerweise benutzt Eugenie das Argument des ›Unzeitigen‹ selbst, um den ominösen vom Herzog geschickten »Putzkasten« zu öffnen, da die Hofmeisterin über das bevorstehende Fest ja eh schon Bescheid wisse, die ›Unzeit‹ also gleichsam vorbei sei. Das Drama insistiert demgegenüber allerdings darauf, dass seine eigene Zeit eine derartige ›Unzeit‹ bleibt und deren von der Hauptfigur an dieser Stelle (fälschlich) erblicktes Ende mitnichten gekommen ist.

Wiederholt ist die Rede vom »große[n] Tag« (V. 966), an welchem Eugenie bei Hof eingeführt werden soll. Wie eingangs erwähnt, kann man diesen Tag mit gutem Grund als »Legitimationsfest«⁴⁴ bezeichnen, denn unverkennbar zieht Goethe Recht und Repräsentation auf der Gegenstandsebene seines Stücks in diesem Kontext zusammen.⁴⁵ Bis zu einem bestimmten Grad hat das prospektierte Geburtstagsfest strukturell denselben Stellenwert, der in der *tragédie classique* der finalen Rechtsprechung des Souveräns vorbehalten geblieben war. Nicht zufällig wird auf diesen poetologisch in der Regel ebenfalls als »großer Tag« (»grand jour«) verwiesen, den das Drama *mit der* und *über die* Einheit der Zeit realisiert. Der große Coup von Goethes Stück besteht jedoch darin, den »großen Tag« bei aller Identifikation von Repräsentation und Recht aus der Spielzeit auszuschließen: Der »große Tag« ist hochgradig überdeterminiert, und er findet nicht (mehr) statt.

Der »große Tag« ist im Drama tatsächlich als ›Unzeit‹ in einem gleich dreifachen Sinn ›präsent‹. *Erstens* bleibt er schiere Erwartung. *Zweitens* wird er am Ende des zweiten Akts durch die Schmuckszene antizipiert und ersetzt. Die Antizipation des »großen Tags« in der Schmuckszene hat auf dieser Ebene v.a. die Aufgabe, sein faktisches Ausbleiben zu markieren. *Die Natürliche Tochter*

44 Böschenstein: Goethes *Die natürliche Tochter* als Antwort auf die Französische Revolution, S. 357.

45 Vgl. zur Legitimation Eugénies auch die rechtshistorischen Darlegungen von Buschmeier: Familien-Ordnung am Ende der Weimarer Klassik, insbes. S. 40.

scheint dem »großen Tag« des klassischen Dramas erfolglos hinterherzujagen. *Drittens* wird die gesamte Schmuckszene vom Drama jedoch als ein Ereignis ausgewiesen, das *historisch* überholt ist. Eine Antizipation des unwiederbringlich Vergangenen: Das ist ›Unzeit‹ schlechthin.

In diese ›Unzeit‹ lässt das Drama nun auch die Verhandlung von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ ein weiteres Mal ein. Genau besehen bleibt es sogar der Spezifik der ›Unzeit‹ vorbehalten, die Bereiche des Rechts und der Repräsentation miteinander zu verbinden, indem die Schmuckszene die temporalen Paradoxien souveränen Rechts hier auf den souveränen Auftritt hin abbildet. Zugleich hebt die Schmuckszene jede potenzielle Vereinigung beider Sphären nachdrücklich aus.⁴⁶

Doch zunächst zur Verhandlung der ›Gewohnheit‹. Eine der häufigsten temporalen Wendungen des Stücks lautet »nach und nach«. Vor allem Eugenes Vater ist daran gelegen, seine Tochter bei Hof nicht unvermittelt einzuführen, sondern sie »nach und nach« ihrer neuen Rolle anzupassen:

Erst nach und nach, so hofft' ich, würdest du
Dich aus Beschränkung an die Welt gewöhnen,
Erst nach und nach den liebsten Hoffnungen
Entsagen lernen, manchem holden Wunsch.
Und nun auf einmal, wie der jähe Sturz
Dir vorbedeutet, bist du in den Kreis
Der Sorgen, der Gefahr hinabgestürzt. (V. 461–467)

Dass dieses »nach und nach« explizit mit der ›Gewöhnung‹ (V. 462) korreliert wird, kann ebenso wenig überraschen wie der Umstand, dass der Herzog allem Plötzlichen (»nun auf einmal«) und ›Jähen‹ abhold bleibt. Alles Unvermittelte erinnert ihn an Eugenes Reitunfall, mit welchem das Drama angehoben hatte. Der Herzog hat hier Ähnliches im Sinn wie der (früh-)absolutistische Souverän. Eugenie soll zu einem bestimmten Zeitpunkt – dem Geburtstag des Königs – bei Hof eingeführt werden, aber idealerweise soll dieses Fest zugleich einer Zeitökonomie immer schon des »nach und nach« gehorchen. Gründung wird als Gewohnheit camoufliert.

Die Wendung »nach und nach« kehrt in der Schmuckszene an zwei entscheidenden Stellen wieder. Eugenie bittet die Hofmeisterin, ihr ihre Kleidungs- und Schmuckstücke »nach und nach« (V. 1046) zu reichen und sie will den Widerwillen ihres missgünstigen Bruders »nach und nach« (V. 1107) besiegen. Genau

46 Indem Auftritte in der Regel nicht unvermittelt, sondern »nach und nach« erfolgen, kommen sie diesem Impuls souveräner Temporalität strukturell nahe. In der Regel dürften sie auf der Theaterbühne aber genutzt werden, um diese zu konterkarieren. Vgl. grundlegend Vogel: Aus dem Grund.

wie der König, der Herzog und später der Gerichtsrat setzt auch Eugenie mit Blick auf ihre eigene Legitimation auf eine Versöhnung von ›Recht‹, ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ im ›nach und nach‹:

Wenn sie [die Partei des Bruders, C.H.] bisher mein Glück zu hindern suchte;
Tritt nun Entscheidung unaufhaltsam ein
Und in's Geschehne fügt sich jedermann. (V. 1111–1113)

Der eruptive Charakter einer »Entscheidung« wird hier sowohl affirmiert als auch zurückgenommen: Wenn die Entscheidung »eintritt«, soll sie idealerweise Bestandteil zugleich eines bereits »Geschehenen« sein. Diese klassische Temporalität macht sich der dramatische Text jedoch nicht zu eigen, sie bleibt auch in der Schmuckszene bloße Figurenrede. Die Szene ist nicht der ›große Tag‹, der eine derart paradoxe oder aporetische Zeitstruktur selbst noch einmal umsetzen könnte, sondern lediglich dessen schimärische Antizipation. Der Versöhnungsversuch zwischen eruptivem Gesetz und gleichmäßig fortschreitender Gewohnheit wird von der ›Unzeit‹ kassiert. Während das klassische Drama die erwähnte Aporie im Rahmen eines ›grand jour‹ selbst realisieren konnte, lässt *Die Natürliche Tochter* das gesamte Problemfeld semantisch in einer Szene kulminieren, die ein Ereignis antizipiert, welches das Drama auf Handlungsebene nicht mehr einholen wird und dadurch als historisch verlorenes markiert.

Die ›Unzeit‹ definiert sich hier also, anders als im Rahmen der ›Einheit der Zeit‹, nicht über einen Suspendierungsversuch der Chronologie, sie wird im Gegenteil als deren Effekt vorgeführt. Auch die Unbestimmbarkeit der gespielten Zeit setzt eine Linearität der Zeit nicht aus, sondern macht sie als solche überhaupt erst wahrnehmbar. Die Notwendigkeit eines systematischen Unterschlagens der ›Uhr‹ – wie es von Corneille propagiert wurde, nachdem er den kontraintuitiven Gestus von expliziten Zeitmarkierungen erkannt hatte – steht in *Die Natürliche Tochter* nicht im Dienst souveräner Gründungspolitik, sondern stellt nur noch eine politische Unspielbarkeit der linearen und mechanischen Zeit aus. Das klassische Spiel ist nicht mehr zu spielen, auch und gerade politisch erweist sich die ›Einheit der Zeit‹ angesichts der Französischen Revolution als nicht restituierbar. Diese Einsicht bleibt von Uneindeutigkeiten und Verlegenheiten nicht frei. Angesichts der temporalen Logik der dramatischen Antizipation könnte man schließlich leicht auch auf eine ganz andere – politisch reaktionäre – Idee verfallen. Es müsste nicht zwangsläufig die *Antizipation* einer höfischen Legitimation, es könnte schlicht auch deren *Vereitelung* sein, die dem Drama politisch Unbehagen bereitete. In dem Fall würde es mit dem Ausspielen seiner eignen ›Unzeit‹ *ex negativo* eine ›Zeit‹ idealisieren, in

der ein präntendierter Zusammenfall von Gesetz und Gewohnheit noch Staaten und Dramen machen konnte.

Alles in allem schottet Goethe sein Drama gegen den Verdacht derartiger Restaurationsversuche einer absolutistischen Rechts- und Dramenpraxis jedoch so vehement ab, dass man in ihnen kaum die politische Position des Stücks wird ausmachen dürfen. Die ›Unzeit‹ der Schmuckszene kommt nämlich nicht nur prospektiv, sondern auch retrospektiv zum Zug. Das Drama weist den ›großen Tag‹ – und mit ihm auch die klassische Dramenzeit – in mehreren Anläufen als historisch überholt aus. Schließlich hat sogar Eugenes Vater schon erkannt, dass der herrschende König einem »alte[n] Heldenstamme« (V. 439) angehört und dem »späten Zweige« wohl »[d]ie Kraft entgeht« (V. 440). Hier liegt eine regelrechte Verkehrung der Corneille'schen Herrschaftslage vor. Der König im *Cid* war der *erste* König Kastiliens, auch Tullus in *Horace* und Augustus in *Cinna* (be-)gründen überhaupt erst ihren Staat in *den* und mittels *der* betreffenden Dramen.

Mit dem ›Alter‹ des Herrschers ist bei Goethe nicht allein ein konkretes Geschlecht, sondern – wie im Übrigen auch schon in *Torquato Tasso* – ein politisches Souveränitätsmodell avisiert. Das Herrschaftsgeschlecht steht idealtypisch für das ›Alter‹, die ›Schwäche‹ und die ›Kraftlosigkeit‹ einer politischen Ordnung, die abgewirtschaftet hat und die das Drama nicht mehr zu bestätigen vermag. Ablesbar wird dies nicht zuletzt an der familiären Konstellation. Während der Sohn des Herzogs zumindest hinter den Kulissen ein entscheidender Akteur bleibt, ist von einem für die politische Kontinuität wesentlich relevanteren Sohn des Königs im Drama gar nicht erst die Rede. In seiner direkten Linie scheint das herrschende Geschlecht ein aussterbendes zu sein, und mit ihm sterben eine politische und eine dramatische Ordnung gleichermaßen aus.

Die ›Unzeit‹ der Schmuckszene bestimmt zwar die Temporalität des Stücks, aber Goethe unternimmt keinerlei Anstrengung, sie dramaturgisch in die Motivationskette(n) seines Dramas einzugliedern, still zu stellen oder aufzuheben. Dies verdient deshalb besondere Beachtung, weil es erst die Transformation von Chronologie in Teleologie und Finalität – und damit die Verschmelzung der Einheit der Zeit mit der Einheit der Handlung – gewesen war, die das klassische Drama als solches konstituiert hatte. Die unterschlagene Gründungspolitik der klassischen Form kommt bei Corneille in erster Linie über diese Operation zum Zug. Und *ihr* verweigert sich *Die Natürliche Tochter* nun auf fast schon spektakuläre Weise, wie ein letzter Blick auf die Schmuckszene zeigt.

Die Schmuckszene hat dramaturgisch überhaupt keine Funktion und erweist sich für den auf sie folgenden Handlungsverlauf letztlich als überflüssig.⁴⁷

47 Diese Pointe blieb in der Forschung nicht nur unentdeckt. Verschiedentlich wurden

Verglichen mit den finalen Rechtsakten Corneille'scher Souveräne, als deren strukturelles Pendant der Auftritt Eugénies firmiert, sollte man sich vor Augen führen, was das heißt. Aber auch weit über Corneille hinaus birgt dieser Funktionsverzicht provokatorisches Potenzial, denn in der gesamten dramatischen Tradition von der *Orestie* des Aischylos bis in die Dramatik Kleists hinein zeichnen sich gerade Antizipationsszenen in der Regel durch ihre *dramaturgische* Wirksamkeit aus.⁴⁸ Deren Elimination kommt einer Bankrotterklärung jeder tektonischen Handlungsführung gleich.

Erstaunlich ist das nicht zuletzt aus dem Grund, dass Goethe selbst der Meinung war, die spezifische Theaterferne von *Die Natürliche Tochter* sei das Ergebnis eines Übermaßes an dramaturgischer *Motivation*. Eckermann soll er 1825 anvertraut haben: »Daß ich dagegen oft zu viel motivierte, entfernte meine Stücke vom Theater. Meine Eugenie ist eine Kette von lauter Motiven, und dies kann auf der Bühne kein Glück machen.«⁴⁹ Ähnlich, wenn auch eher hinsichtlich einer möglichen Vermittlung von ›Bühne‹ und Dramaturgie, hatte übrigens Schiller Goethes Bemühungen um einen deutschen Voltaire eingeschätzt:

Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze.
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.⁵⁰

Nun mag man in *Die Natürliche Tochter* – dies gilt in erster Linie wiederum für die Schmuckszene – manche »Bewegung« und vielleicht sogar manchen

sogar latente Schuldzuweisungen an Eugénie formuliert, die die Szene dramaturgisch unterschwellig (und m.E. in völligem Widerspruch zur Textintention) motivieren. Alt etwa schreibt: »Die Sehnsucht nach einem pompösen öffentlichen Auftritt, der ihre neue gesellschaftliche Position dokumentieren soll, trägt vermessene Züge und wandelt sich im Fortgang des Geschehens zum Zeichen des Glückswechsels [...].« (Peter André Alt: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, S. 129). Verkürzt fällt m.E. auch die Lektüre Böschensteins aus, der der Eugénie der Schmuckszene gleichsam eine Schuld zweiten Grades attestiert: »Daß Eugénie den Schein dieser Zeremonie gegenüber seinem Wesen überbetont, ist nur in einem vordergründigen Sinn eine Schuld, aus der Unheil folgt. Eugénie macht sich in einem tieferen Sinn zur Komplizin der historischen Stunde, wenn sie zu einer bloßen Schmückungsszene entwirkt, was ihr bevorsteht.« (Böschstein: *Hoher Stil als Indikator der Selbstbezweiflung der Klassik*, S. 382).

⁴⁸ Vgl. nach wie vor grundlegend Beda Allemann: Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell, Bielefeld 2004, hierzu insbes. S. 27–36.

⁴⁹ Goethe: *Die Natürliche Tochter*, S. 1124.

⁵⁰ Friedrich Schiller: An Goethe als er den *Mahomet* von Voltaire auf die Bühne brachte, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1987, Bd. 1, S. 211–213, V. 69–72.

»Reiz vom Tanze« finden. Keine Rede kann allerdings davon sein, dass Goethe in diesem Drama »zu viel motiviert« hätte und »in edler Ordnung Glied in Glied greifen« würde. Wenn Goethe mit Blick auf sein Stück Dramaturgie und Bühnenwirksamkeit kontrastiv verhandelt, ist *Die Natürliche Tochter* dafür gleichwohl ein eindrucksvolles Beispiel. Das liegt allerdings nicht daran, dass das Stück die Bühne über zu starke dramaturgische Motivationsketten unbotmäßig verödete, sondern daran, dass sich selbst noch die Aufkündigung der dramaturgischen Motivation durchgängig in klassischen und denkbar untheatralen Parametern vollzieht. Die von Goethes Stück eingeforderte Rezeptionshaltung bleibt auch dort die des klassischen Dramas, wo er dessen »Klassizität« konsequent unterläuft. Die Aushöhlung der klassischen Dramaturgie bedarf bis in die kleinste Verästelung hinein eines klassisch geschulten Blicks, den das Stück sowohl bedient als auch irritiert.

Mittels der Subversion des klassischen Dramas scheint sich Goethes Stück der klassischen Tradition also auch stets noch einmal zu vergewissern. Affirmation und Subversion lassen sich mitunter gar nicht stabil unterscheiden. Dies begründet maßgeblich die politische Komplexität des Stücks. Neben Abwendungsversuche der Revolution tritt eine Aufweichung der klassischen Dramaturgie, die Goethe auch vor und unabhängig von der Revolution bereits erprobt hatte. Der Gestus mag politisch frivol scheinen, dürfte aber stets auch der Hoffnung entspringen, *business as usual* betreiben und sich der Revolution möglicherweise gerade dort entziehen zu können, wo klassische Dramenpolitik nicht renoviert, sondern unterminiert wird.

Dennoch muss die Aufkündigung jeder klassischen Motivationsstruktur hinsichtlich des antizipierten Auftritts der Hauptfigur in ihrer politischen Brisanz ernst genommen werden. Da die Antizipation des höfischen Festes in der Schmuckszene keinen Einfluss auf die Verbannung Eugenies und auf den *Ausfall* des königlichen Geburtstagsfestes hat, scheint das Stück Recht und Repräsentation nur deshalb aufeinander zu beziehen, um sie gleichermaßen kollabieren zu lassen.

Dass es keine kausallogische Verbindung zwischen Schmuckszene, Festvereitelung und Verbannung gibt, führt das Drama an mehreren Stellen vor. Bereits das lange Gespräch zwischen dem Sekretär und der Hofmeisterin zu Beginn des zweiten Akts, und folglich *vor* der Schmuckszene, verrät hinlänglich, dass die Gegenseite sowohl über die Absichten des Königs als auch über die Rolle des herzoglichen Schmuckkästchens (V. 837–847) bestens Bescheid weiß und eine Verbannung oder gar eine Ermordung Eugenies längst beschlossene Sache ist. So sehr das Drama also mit der Idee spielt, Eugenie begehe mit ihrer Antizipation einen *Faux pas*: dramaturgische Handlungsrelevanz besitzt dieser in keiner Weise.

Wenn die Hofmeisterin im vierten Akt zum Gerichtsrat sagt, ihr Zögling sei zwar »[u]nschuldig« (V. 1774), aber »vieler Übel Ursach« (V. 1775), gehört Eugenies heimliche Selbsteinkleidung *nicht* zu diesen ›Ursachen‹. Bemerkenswert bleibt das in erster Linie, weil der Herzog alles darangesetzt hatte, einen ›unzeitigen‹ Auftritt seiner Tochter zu vereiteln. Eugenie mag sich dem Verbot widersetzen und die ›Unzeit‹ irrtümlich für eine – für ihre – ›Zeit‹ halten. Geltung für den weiteren Dramenverlauf besitzt ihre Überschreitung nicht.

Die Hauptfigur beharrt bis zum Schluss auf einer Schuld und auf einer Handlungsmacht, die das Drama ihr systematisch verweigert. Vielleicht mehr noch als mit ihrem Auftritt im zweiten Akt bleibt Eugenie mit einer falschen Einschätzung der Dramaturgie eine Vertreterin des *Ancien Régime*. Sie versteht als Protagonistin das Stück nicht, in dem sie auftritt. In dieser Hinsicht ist sie Ebenbild und Abbild Torquato Tassos. Eugenie erblickt jedenfalls Kausalitäten und Motivationsketten, wo keine sind. Während ihrer Flucht denkt sie mit den folgenden Worten an die Schmuckszene zurück:

Nur wenig Ruhe! wenige Geduld!
Und alles war, so darf ich glauben, mein.
Doch übereilt' ich's, überließ mich, rasch,
Zudringlicher Versuchung. – War es das? –
Ich sah, ich sprach, was mir zu sehn, zu sprechen
Verboten war. Wird ein so leicht Vergehn
So hart bestraft? Ein läßlich scheinendes,
Schmerzhafter Probe gleichendes Verbot,
Verdammt's den Übertreter ohne Schonung? (V. 1911–1919)

Auch wenn sich Eugenie im weiteren Verlauf ihrer Rede sogar noch in die Folge der Erbsünde stellt (vgl. V. 1921), lässt die Anlage der Akte und Szenen keinen Zweifel daran, dass ihre ›Übertretung‹ mit ihrer Verbannung nichts zu tun hat. Während im klassischen Drama einer teleologischen Ausrichtung der Dramaturgie die Funktion zukommt, die aporetische Temporalität souveränen Rechts zu absorbieren, reißt *Die Natürliche Tochter* in die dramaturgische Motivationsstruktur eine Lücke gerade dort, wo souveränes Recht sich *als* Repräsentation hätte entfalten können. Die ›Unzeit‹ der Schmuckszene wird dramaturgisch nicht aufgefangen oder transformiert, sondern gleichsam freigesetzt. Dem liegt die Einsicht zugrunde, dass das Drama seiner historisch bedingten ›Unzeit‹ nichts mehr entgegenzusetzen vermag.

An die Stelle einer möglichst nahtlosen Verknüpfung von Handlungssequenzen treten in *Die Natürliche Tochter* wiederum relativ autonome Metaphern- oder Motivketten. Die »Kette von lauter Motiven«, die Goethe mit einigem

Abstand in seinem Drama zu erblicken meinte, ist jedenfalls – anders als es der Beginn seiner Aussage suggerieren mag – keine Verkettung dramaturgischer *Motivationen*. Im Gegenteil stellen die das Stück dominierenden Motive etwa des ›Netzes‹, des ›Gewebes‹ oder der ›Kette‹ ihrerseits den Ausfall dramaturgischer Funktionen vor. Sie lösen sich von der Handlungsführung nahezu vollständig ab oder treten sogar an deren Platz.⁵¹ Anders als noch in *Torquato Tasso* wird eine »Kette von lauter Motiven« nicht mehr als Neukonfiguration der heroisch-souveränen Konfliktlinie ausgespielt. Sie indiziert allein noch den Zusammenbruch der klassischen Dramaturgie.

Das lässt sich nicht zuletzt an dem mit dem Bereich der Textur stets in einem spannungsgeladenen Verhältnis stehenden Wortfeld des ›Knotens‹ beobachten. Der dramatische Knoten hebt traditionell bekanntlich auf dramaturgische ›Verknüpfungen‹, ›Verstrickungen‹, aber auch auf deren ›Auflösungen‹ ab.⁵² Er verweist grundsätzlich auf Motivation und Teleologie, in der klassischen Tradition ganz besonders auch auf ›Übersichtlichkeit‹, ›Kombination‹ und ›antagonistische Struktur‹.⁵³ In *Die Natürliche Tochter* ist es der Gouverneur, der zu Beginn des fünften Akts seine Hilfe mit den Worten anbietet: »[...] Wie soll ich nun / Des wunderbaren Knotens Rätselschlinge, / Die euch umstrickt, zu lösen unternehmen?« (V. 2452–2454)

Poetologisch erweisen sich diese Verse als wesentlich ›verwickelter‹, als es den Anschein hat. Zum einen nämlich besteht eines »Knotens Rätselschlinge« hier ausschließlich für den Gouverneur. Für die Zuschauer und für die (meisten) anderen Figuren sind ›Rätsel‹ und ›Knoten‹ an dieser Stelle nicht mehr die Figurationen, mit denen zeitgenössischen politischen Entwicklungen dramatisch noch begegnet werden könnte. Zum anderen verschwindet die Hilfsbereitschaft des Gouverneurs umgehend, als die Hofmeisterin ihm das Schreiben zeigt, das die Verbannung Eugenies anordnet. Was sich dem Gouverneur zunächst als ›Knoten‹ darstellen mag, findet ebenso unvermittelt Erwähnung wie es dramaturgisch verpufft.

Mit Blick auf das gesamte Stück erweist sich der ›Knoten‹ demnach nicht als dramaturgische Meistermetapher, sondern als ein Motiv, das poetologisch anzeigt, dass eine solche Meistermetapher nicht mehr trägt. Und so dürfte es

51 Geulen spricht zu Recht von »frei flottierende[n] Sprechakte[n]«. (Geulen: *Natürliche Töchter*, S. 540).

52 Vgl. grundlegend Juliane Vogel: *Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens*, in: *Poetica* (40) 2008, S. 269–288, hierzu S. 282–287; vgl. zur traditionellen Bedeutung des Knotens und des *dénouement* für die Dramaturgie der französischen Klassik Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*, nouvelle édition, bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer, Paris 2001, S. 62–90.

53 Vgl. Vogel: *Verstrickungskünste*, S. 275–277.

nicht zuletzt das Band zwischen ›Knoten‹ und (dramatischer) ›Handlung‹ sein, das die Französische Revolution in der Perspektive von *Die Natürliche Tochter* zerhauen hat. Aber auch wenn neuen – politischen – ›Unzeiten‹ dramaturgisch nicht mehr beizukommen ist, lassen sich Gründe für solche Unzulänglichkeiten im *Drama* allemal noch darstellen. Sicher behilft sich Goethe *auch* aus diesem Grund mit einer Form, der er politisch (sonst) nichts mehr zutraut.

7.5 »Von keinem Geist der Ordnung mehr beherrscht«: *Die Natürliche Tochter* als Trauerspiel

7.5.1 Der Botenbericht über die Verstümmelung der Hauptfigur

Gleichwohl lassen sich die politischen Spannungen des Stücks in den Reflexionsschleifen seiner Metadramatik nicht dauerhaft still stellen.⁵⁴ *Die Natürliche Tochter* ist ein Stück über die Unmöglichkeit des klassischen Dramas angesichts der Revolution, aber es findet sich auf der Ebene der Darstellung mit dieser Unmöglichkeit nicht einfach ab, sondern experimentiert parallel mit Konstellationen, die die Revolution beherrschbar machen könnten.

Die Schmuckszene stellt nicht das einzige szenische Pendant des ausfallenden königlichen Geburtstagsfestes dar. Ein Vexierbild findet dieses in dem langen Botenbericht des Weltgeistlichen über die angebliche Verstümmelung Eugenies. Die Entführung Eugenies wird ihrem Vater bewusst verschwiegen, man erzählt ihm, sie sei nach einem Reitunfall zu Tode gekommen. Der Botenbericht des Weltgeistlichen bildet den Höhepunkt der höfischen Intrige gegen Eugenie und er fällt prominent in den dritten Akt. Dabei gehorcht er von einem dramaturgischen Standpunkt aus gesehen jedoch nicht den Anforderungen einer klassischen Peripetie, sondern bringt als grausame Heuchelei die Handlung um den Herzog zum Abbruch. Die folgenden beiden Akte drehen sich um die Flucht Eugenies und der Hofmeisterin und stehen dramenteleologisch nicht nur zur Schmuckszene, sondern auch zum Botenbericht in keinem Verhältnis mehr. Der Herzog verschwindet nach dem dritten Akt nicht weniger unvermittelt aus dem Stück als der König nach dem ersten. Die szenischen Symmetrien veranschaulichen anders als in der *tragédie classique* nicht die Geschlossenheit der Dramaturgie, sondern deren klassischen Niedergang.

54 Goethes Stück führt eindringlich vor, dass Poetologie und ästhetische Selbstreflexivität nicht mit der (vermeintlichen) Potenz eines selbstidentischen Bewusstseins gleichgesetzt werden dürfen. Vgl. zu einer Kritik der Kategorie der Selbstreflexivität vor diesem Hintergrund Eva Geulen/Peter Geimer: Was leistet Selbstreflexivität in Literatur, Kunst und ihren Wissenschaften?, in: DVjs 89 (2015), H. 4, S. 521–533.

Damit ist die Bedeutung des Botenberichts nicht erschöpft. In diesem werden die politischen Ambivalenzen und Verlegenheiten des Dramas besonders deutlich sichtbar. Den Bezugspunkt des Botenberichts bildet unweigerlich die Französische Revolution.⁵⁵ Die Verstümmelung Eugénies muss allegorisch auf die revolutionäre Zerstörung souveräner Bild- und Körperpolitik bezogen werden, auch wenn sie das Resultat eines bloßen Unfalls gewesen sein soll. Dem Bericht des Weltgeistlichen fehlt es nicht an Drastik. Als der Herzog nach dem genauen Verlauf des Unfalls und dem Zustand der Leiche fragt, antwortet ihm der Weltgeistliche:

Laß mich's verhehlen, wie sie durchs Gebüsch,
Durch Felsen hergeschleift, entstellt und blutig,
Zerrissen und zerschmettert und zerbrochen,
Unkenntlich, mir im Arm, zur Erde hing. (V. 1505–1508)

Wenn die Revolution Goethes Dichtung in seinen eigenen Augen mit der Herausforderung des Amorphen konfrontiert, scheint sich der Botenbericht dieser Herausforderung intensiv zu stellen. Die tote Eugénie wird der Gestaltlosigkeit überantwortet, sie ist »zerrissen und zerschmettert und zerbrochen«. An die Stelle eines souveränen Auftritts im Rahmen des königlichen Geburtstagsfests ist eine verstümmelte Leiche getreten. Allerdings – und dessen muss jede Deutung des Botenberichts gewahr bleiben – bildet die gesamte Rede des Weltgeistlichen eine glatte Lüge, wie die Zuschauer von Anfang an genau wissen. In der szenischen Konstellation liegt demnach ein politisch tendenziöses Moment; denn eine revolutionäre Verstümmelung der Souveränität wird auf diese Weise als höfisches Schmierentheater ausgewiesen. Dort, wo sich das Drama auf die Revolution darstellerisch einzulassen scheint, versucht es zugleich, sie auf Distanz zu rücken und sie im Rahmen einer Hofintrige zu begrenzen.⁵⁶

Wenn die Revolution aber dramaturgisch zeitweilig unter Kontrolle gebracht scheint in einem Stück, das dramaturgisch alles außer Kontrolle geraten

55 Die vielleicht faszinierendste Deutung der angeblichen Verstümmelung Eugénies und des Botenberichts hat Schings vorgelegt, indem er sie als Anspielung auf die Verstümmelung der *Princesse de Lamballe* (einer engen Vertrauten Marie Antoinettes, deren grausame Tötung seinerzeit viel diskutiert wurde) liest. Einen entscheidenden Schönheitsfehler hat seine Interpretation jedoch insofern, als sie nicht plausibel machen kann, warum Tod und Defiguration der Hauptfigur bei Goethe dramaturgisch als Lüge ausgewiesen werden (vgl. Schings: *Revolutionsetüden*, insbes. S. 154–162).

56 Vgl. gegen das hier veranschlagte politische und dramaturgische Verständnis der Intrige insbes. von Matt, der die Intrige aus theologischer und moralphilosophischer Perspektive beleuchtet und sie als gattungsübergreifendes Phänomen verstanden wissen will (Peter von Matt: *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München 2006).

lässt, scheint das Versprechen einer derartigen Begrenzung trügerisch. Tatsächlich kann der Botenbericht die darstellerischen Nöte, mit denen die Revolution Goethes literarische Produktion konfrontiert, nicht einhegen. Dabei ist es interessant zu sehen, dass in dem an den Botenbericht anschließenden Dialog zwischen dem Weltgeistlichen und dem Herzog an zentraler Stelle eine Metapher auftaucht, die Goethe seiner späteren Selbstdeutung des Dramas zugrunde gelegt hatte: die des Gefäßes. Wie eingangs erwähnt, wollte sich Goethe mit der *Natürlichen Tochter* ein »Gefäß« bereitet haben, »worin er alles, was er über die Revolution geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernst niederzulegen hoffte.« Nachdem der Herzog sich von seinem ursprünglichen Plan einer Einbalsamierung der toten Tochter aufgrund des Zustands ihrer Leiche verabschieden muss, setzt er seine letzten Hoffnungen auf ein »Gefäß«:

O! sammle mir, in köstliches Gefäß,
 Der Asche, der Gebeine trüben Rest,
 Daß die vergebens ausgestreckten Arme
 Nur etwas fassen, daß ich dieser Brust,
 Die, sehnsuchtsvoll, sich in das Leere drängt,
 Den schmerzlichsten Besitz entgegendrücke. (V. 1553–1558)

Hier erscheint das Gefäß als eine Art Urne, in der die Asche der verstümmelten Tochter aufbewahrt werden soll. Konfrontiert man die Passage mit Goethes eigener Interpretation des Stücks, wird die Gefäß-Metapher hier einer signifikanten Umdeutung unterzogen. Das Gefäß umschließt nämlich nicht etwa die Revolution, sondern das Trugbild einer verstümmelten Souveränität. Das Gefäß des Herzogs muss schließlich leer bleiben, weil Eugenie gar nicht tot ist. Ein amorphes Potenzial der Revolution lässt sich im Sinn eines falschen Scheins allerdings nicht fassen oder bannen. Das Gefäß enthält und begrenzt kein Simulakrum, es wird selbst zu einem solchen.

Der eigentliche Clou des Botenberichts besteht jedoch darin, dass Eugenie als Überlebende das Drama wesentlich stärker »zerreißen und zerschmettern und zerbrechen« muss denn als realiter Verstümmelte. Als ein ausschließlich für den Herzog aufbereitetes Trugbild kann ihr Kadaver nicht in eine heroische Opferlogik überführt werden, sondern bleibt in seiner Amorphität im dritten Akt einfach liegen. Von hier aus zersetzt er das »Gefäß« der klassischen Dramaturgie. Auffällig ist, dass die gesamte Episode wiederholt poetologisch reflektiert wird. So spricht der Herzog davon, dass der Weltgeistliche besser daran getan hätte, ihm »diese Form« nicht »grausam« zu »zerstümmel[n]« (V. 1522). Den Leichnam der eigenen Tochter sieht er in der Schilderung des Weltgeistlichen »[v]on keinem Geist der Ordnung mehr beherrscht.« (V. 1534)

Das sind deutliche Allusionen auf das klassische Drama im Allgemeinen und auf die größte Verstümmelungsszene der klassischen Tradition im Besonderen.

7.5.2 Zerschmetterte Leichen – »klassisch gedämpft«. Goethes Dialog mit Racines *Phèdre*

Die Rede ist von der Verstümmelung Hippolytes und ihrer dramatischen Vermittlung anhand des opulenten, 91 Verse umfassenden Botenberichts seines Erziehers Thérémène im letzten Akt von Racines *Phèdre*.⁵⁷ Racines Stück wurde 1667 uraufgeführt. Zahlreiche Wendungen von Thérémènes Botenbericht kehren in dem des Weltgeistlichen wörtlich wieder. Dass bei Racine eine männliche und bei Goethe eine weibliche Figur verstümmelt wird, darf über die tiefe Affinität der Konstellation schon aus dem Grund nicht hinwegtäuschen, dass Hippolyte und Eugenie gleichermaßen in die Nähe der Amazonen gerückt werden.⁵⁸ Der Herzog bezeichnet Eugenie bereits im ersten Auftritt als »Amazonen-Tochter« (V. 127), Hippolyte stammt seinerseits direkt von einer Amazone ab.⁵⁹ Auch zeichnen sich Hippolyte und Eugenie durch eine besondere Beherrschung der Reitkunst und eine große Vorliebe für Pferde aus; und es sind ihre Pferde, die beide Figuren buchstäblich zu Fall bringen. Ihre Leichen werden semantisch und metaphorisch ganz ähnlich gefasst und poetologisch durchgehend auf die klassische Dramenform bezogen, für die die verstümmelte Leiche das Horrendum schlechthin bilden muss.

57 Die im Folgenden vorgestellte *Phèdre*-Lektüre steht zu traditionellen Deutungen des Stücks in massiver Spannung. Diese rücken in der Regel die Leidenschaften und die Schuldproblematik ins Zentrum und führen die besondere Qualität des Dramas bis heute oft auf seine angeblich transhistorische anthropologisch fundierte Gültigkeit zurück. Als repräsentativ erweist sich nach wie vor der ausführliche Pléiade-Kommentar von Forestier, der das Drama als »allégorie de la condition humaine« betrachtet und zum Verhältnis von Politik und Liebe prägnant festhält: »dans *Phèdre*, c'est le conflit politique qui est posé à l'origine du conflit passionnel, mais pour se voir doublé puis subverti par lui.« (Georges Forestier: *Phèdre et Hippolyte*. Notice, in: Jean Racine: *Œuvres complètes I*. Théâtre, Poésie, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999, S. 1611–1639, hier S. 1630 u. S. 1633.) In meinen Augen kann hiervon keine Rede sein. Zwar wird das Stück in erster Linie tatsächlich von seinen legendären Liebesgeständnissen strukturiert, doch gewinnt zum Schluss eindeutig die politische Thematik die Oberhand über die Liebesthematik. Diesen Dimensionen gilt m.E. auch das Interesse von Goethes Stück.

58 Vgl. zu Eugénies Heldentum vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund der Amazonen Brandmeyer: Heroik und Gegenwart, S. 66–72.

59 Jean Racine: *Phèdre et Hippolyte*. Tragédie, in: Ders.: *Œuvres complètes I*, S. 815–904, hier S. 827, V. 204. Im Folgenden wird nach dieser Aufgabe im laufenden Text unter der Angabe der Verszahlen zitiert.

So spricht Théràmène mit Blick auf den von seinen eigenen Pferden zu Tode gezogenen und verstümmelten Hippolyte von einem »corps défiguré« (V. 1568) und von einer Leiche »sans forme et sans couleur« (V. 1579). Selbstverständlich wird in der gesamten Szenerie bei Racine, mehr noch als bei Goethe, die Diskrepanz zwischen Dargestelltem (»sans forme«) und formaler Strenge der Darstellung augenfällig.⁶⁰ Das aus dem Meer aufschießende Monster, das Hippolytes Pferde scheu macht, seinen Tod verschuldet und seine Verstümmelung bewirkt, kontrastiert vollständig mit der sprachlichen und dramaturgischen Ordnung, in die es eingelassen wird, es scheint von dieser aber auch gebändigt zu werden. Auffällig sind neben dem üppigen Vokabular und der sorgfältig aufgebauten Spannung die metrische Regelmäßigkeit sowohl des Alexandriners als auch des Paarreims.⁶¹ Auch motivisch bildet der Botenbericht die Herzkammer der *Phèdre*, weil er die gesamten mythologischen Hintergründe – dies gilt v.a. für die Bedeutung Neptuns und der Venus – noch einmal aufruft und dramaturgisch systematisch miteinander verschaltet. In diesem Sinn konnte Leo Spitzer in seiner minuziösen (und m.E. bis heute unerreichten) Interpretation des Botenberichts mustergültig das Prinzip der »klassischen Dämpfung« exemplifiziert sehen.⁶² In der Tat federt die klassische Form das grausige Geschehen ab mit einer Disziplin, die die deutsche Klassik in dieser Extremform

60 Vgl. zum Problem von Figuration und Auftritt bei Racine Vogel: Aus dem Grund, S. 64–76.

61 Aufgrund seiner Opulenz wurde der Botenbericht Théràmènes verschiedentlich nicht als »klassisch«, sondern als »barock« (oder als Höhepunkt eines genuin französischen »Barockklassizismus«) bezeichnet. Vgl. zu diesem Begriff aus germanistischer Perspektive nach wie vor Walter Rehm: Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland, in: Ders.: Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung, Salzburg 1951, S. 11–61; vgl. zu dem Begriffspaar in der französischen Tradition Victor-L. Tapié: Baroque et classicisme, Paris 1980, insbes. S. 254–292; Jürgen Grimm: Französische Klassik. Lehrbuch Romanistik, Stuttgart/Weimar 2005, S. 1–11; Hartmut Stenzel: Die französische »Klassik«. Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat, Darmstadt 1995, S. 35–44.

62 Leo Spitzer: Der »Bericht des Théràmène« in Racines *Phèdre*, in: Wolfgang Theile (Hg.): Racine, Darmstadt 1976, S. 43–98, hier S. 75 u.ö. Freilich spricht Spitzer mit Blick nicht exklusiv auf den Botenbericht – und mit Blick noch nicht einmal exklusiv auf Racine – von »Dämpfung«. Diese Kategorie ist ganz im Gegenteil zentral für die Literaturtheorie, die seine gesamten Stiluntersuchungen unterschwellig charakterisiert. Vgl. Claude Haas: Blüten. Stil bei Leo Spitzer, in: Ders./Eva Geulen (Hg.): Fallstudien zum Stil in der Literaturwissenschaft. Sonderheft ZfdPh 2021, S. 43–58. Die epochale Leistung von Spitzers zweiter großer Racine-Studie besteht darin, den Botenbericht nicht allein stilistisch, sondern auch dramaturgisch als Zentrum der *Phèdre* ausgewiesen zu haben. Dies traf auf den energischen Protest Erich Auerbachs, der die Rede Théràmènes als bloße »Unterbrechung« der Handlung betrachtete (Erich Auerbach: Leo Spitzer: Essays in Historical Semantics [Rez.], in: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern/München 1967, S. 344–354, hier S. 352).

schon aufgrund des Blankverses und des fehlenden Reims kaum wiederholen konnte.⁶³

Womöglich hatte Boileau in seiner bekannten, 1674 in Versform erschienenen Normpoetik den Racine'schen Botenbericht im Blick, als er über die klassischen Darstellungsmöglichkeiten des Hässlichen und Grausamen dekretierte:

Il n'est point de Serpent, ni de Monstre odieux,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.⁶⁴

Durch die Sprach- und Verskunst wie durch die Kunst des motivischen und dramaturgischen Arrangements werden das Monster und die verstümmelte Leiche in Thérémènes Botenbericht tatsächlich zum »objet agréable«.⁶⁵ Dass die deutsche Klassik ein solches Register in dieser Form gar nicht mehr ziehen konnte, lässt sich zumindest indirekt an der *Phèdre*-Übersetzung Friedrich Schillers ablesen, die nur anderthalb Jahre nach der *Natürlichen Tochter* entstanden ist. Diese nimmt die sprachliche Drastik der Racine'schen Schilderung

63 Vgl. zu Vers und Metrik der *tragédie classique* grundlegend Valérie Baudouin: *Mètre et rythmes du vers classique*. Corneille et Racine, Paris 2002.

64 Nicolas Boileau-Despéaux: *L'art poétique*, in: Ders.: *Œuvres complètes. Épîtres, Art Poétique, Lutrin*, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, 3. Aufl., Paris 1976, S. 81–117, hier S. 96. »Es ist keine Schlange und kein grausiges Monster, / Das durch die nachahmende Kunst den Augen nicht zu gefallen wüsste, / Mit feinem Pinsel macht der angenehme Kunstgriff, / Aus dem widerwärtigsten Gegenstand einen liebenswerten Gegenstand.« Vgl. zu einer literarhistorischen Situierung Boileaus mit Blick auf die dramatische Produktion der Klassik Charles Mazouer: *Le Théâtre français de l'âge classique II. L'apogée du classicisme*, Paris 2010, S. 89–94; vgl. zur Produktion, Aufführungspraxis und Rezeption des Stücks vor kultur- und literaturgeschichtlichem Hintergrund ausgiebig Georges Forestier: *Jean Racine*, Paris 2006, S. 538–572.

65 Es sei darauf hingewiesen, dass die französischen Spitzer-Übersetzungen diesem Umstand ausdrücklicher Rechnung zu tragen vermögen als das Original. Alain Coulon hat »Dämpfung« kongenial mit »effet de sourdine« übersetzt, wörtlich also mit »Betäubung«, sodass die gesamte ästhetische Depotenzenierung zumindest in wörtlicher Zuspitzung als genuin akustisches Phänomen erscheint. Vgl. Leo Spitzer: *L'effet de sourdine dans le style classique: Racine*, in: Ders.: *Études de style, précédé de Leo Spitzer et la lecture stilistique* de Jean Starobinski, traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Paris 1970, S. 208–335. Vgl. zu einer Kritik Spitzers aus affektrhetorischer Sicht, die das Konzept der »Dämpfung« der Anachronistik zu zeihen versucht, Klaus W. Hempfer: Spitzers »klassische Dämpfung«. Ein »klassisches« Missverständnis der Affektrhetorik, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.): *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2014, S. 317–336.

leicht zurück, weil die weniger rigorose Metrik und der fehlende Reim sie nicht mehr aufzufangen scheinen.⁶⁶ Zwar übersetzt Schiller das »sans forme« treffend mit »gestaltlos« (V. 1717) und den »corps défiguré« gibt er mit »ein entstellter Leichnam« (V. 1704) wieder. Dort, wo Thérémène bezüglich des toten Hippolyte allerdings von einem bloßen »triste objet« (V. 1569) spricht, entscheidet sich Schiller für das wesentlich noblere »traurig Denkmal« (V. 1705).⁶⁷ Beachtenswert ist in diesem Kontext sicher auch, dass Schiller bereits in *Wallensteins Tod* in dem ebenfalls deutlich an *Phèdre* angelehnten Botenbericht über den heroischen Tod Max Piccolominis – auch Max stürzt vom Pferd – eine Schilderung der Leiche ausgespart hatte. Max kommt von der vom »ganzen Heer begleitete[n]« »Bahre« unmittelbar in einen mit »Lorbeer [ge]schmückte[n]« »Sarg« zu liegen, ohne dass der Botenbericht einen Blick auf seine Überreste preisgeben würde.⁶⁸

Demgegenüber stellt sich Goethe in *Die Natürliche Tochter* dem Racine'schen Grausen mit der größtmöglichen Konsequenz. Genau besehen überbietet er es sogar. Um diese Bewegung in ihrer vollen Tragweite zu verstehen, gilt es zunächst zu sehen, dass *Phèdre* ein für Racines Verhältnisse vergleichsweise optimistisches Drama darstellt.⁶⁹ In den allerletzten Versen des Stücks keimt

66 Vgl. zu einer literar- wie forschungshistorisch reich dokumentierten *Phèdre*-Lektüre, die ausgiebig auch auf die deutsche Tradition zu sprechen kommt, die für die politischen Dimensionen des Stücks aber bewusst blind bleibt, Henning Krauß: Jean Racine, *Phèdre* (1677), in: Ders./Till R. Kuhnle/Hanspeter Plocher (Hg.): 17. Jahrhundert. Theater, Tübingen 2003, S. 245–276; vgl. zu einer sehr sensiblen metrischen Analyse von Schillers Racine-Übersetzung Alexander Nebrig: Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung, Göttingen 2007, S. 298–340; vgl. zu einer primär motivgeschichtlich interessierten Analyse der Übersetzung Eva Maria Simon: Literarische Bearbeitungen des Phaedra-Mythos von Euripides bis A.W. Schlegel, Würzburg 2014, S. 179–255; vgl. zur Übersetzung v.a. der Liebesgeständnisse und des Botenberichts Achim Geisenhanslüke: »Drum sind auch alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst«, Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei Schiller und Goethe, in: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2002/2003, S. 9–32, hierzu S. 16–21.

67 Friedrich Schiller: Phädra, in: Ders.: Übersetzungen und Bearbeitungen, hg. v. Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a.M. 1995 [1804], S. 613–673. Ich zitiere oben unter der Angabe der Verszahlen nach dieser Ausgabe.

68 Friedrich Schiller: Wallenstein, hg. v. Frithjof Stock, Frankfurt a.M. 2000, S. 153–293, hier S. 262, V. 3064f.

69 Das hat auch Spitzer übersehen, wenn er *Phèdre* »die tragischste aller Tragödien« nennt (vgl. Spitzer: Der »Bericht des Thérémènes«, S. 45). Das vertrackte Verhältnis von Botenbericht und Dramenende haben auch motivgeschichtliche Lektüren erkannt; und zwar interessanterweise selbst dort, wo Vergleiche der Botenberichte (etwa zwischen Euripides, Seneca und Racine) im Zentrum standen. Vgl. Simon: Literarische Bearbeitungen des Phaedra-Mythos, hierzu insbes. S. 161–177; Otto Zwierlein: Hippolytos und Phaidra: Von Euripides bis D'Annunzio, Paderborn 2006; Hans-Gün-

eine für Racine völlig untypische politische Hoffnung auf, indem die verstümmelte Leiche Hippolytes in eine Art Opferlogik überführt wird.

Diese Möglichkeit wird selbstverständlich nicht im Sinn Corneille'scher Triumphe ausgespielt. Hippolyte ist kein Gründungsoffer wie Camille oder Curiace.⁷⁰ Sein Tod findet nicht Eingang in eine souveräne Prachtrede, die die Verstümmelung seines Kadavers als unabdingbares Moment einer teleologisch ausgerichteten Dramaturgie ausweisen und politisch salvieren könnte. Das ist schon deshalb ausgeschlossen, weil es Thésée, der König und Vater Hippolytes, gewesen war, der Neptun um die Bestrafung des eigenen Sohnes gebeten hatte. Er war dabei auf eine Intrige von Phèdres Amme hereingefallen, die Hippolyte eine geheime Liebe für die eigene Stiefmutter unterstellt hatte.

So sinn- und trostlos wie das Opfer Ériphiles am Ende der *Iphigénie* ist der Tod Hippolytes aber offenkundig nicht. Unübersehbar ist jedenfalls, dass ganz am Ende von *Phèdre* die Möglichkeit einer Aussöhnung zwischen Thésée und Hippolytes Geliebter Aricie aufblitzt, während Aricie das ganze Stück hindurch von Thésée verfolgt und gefangen gehalten worden war. Aricie und ihre von Thésée ermordeten Brüder verkörpern als Erdgeburten in Troizen ein autochtones Souveränitätsmodell und bildeten für die Legitimität Thésées eine ständige Bedrohung.⁷¹ Der sterbende Hippolyte hatte seinen Erzieher gebeten, sich bei seinem Vater für Aricie einzusetzen.⁷² Thésée bedauert am Ende ausdrücklich, dass er Hippolyte verflucht, Neptun um Rache angefleht und die

ter Funke: Die französische *tragédie classique*: Racines *Phèdre*, in: Werner Frick (Hg.): Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur, Göttingen 2003, S. 179–201.

70 Die Untersuchungen zu Opfermechanismen Racines (und Corneilles) sind eher anthropologisch und kultur- oder religionsgeschichtlich als politisch interessiert geblieben. Vgl. Matei Chihaia: Institution und Transgression. Inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines, Tübingen 2002, zu *Phèdre* S. 227–264; Bernhard Teuber: Die frühneuzeitliche Tragödie als Opfer auf dem Theater? Inszenierungsformen ritueller Gewalt im spanischen Barock und in der französischen Klassik, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): Lesbarkeit der Kultur – Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München 2000, S. 79–99. Vgl. zur Opferdifferenz bei Racine und Corneille auch bereits Eugène Vinaver: Racine et la poésie tragique. Essai, 2. Aufl., Paris 1963, hierzu insbes. S. 125f.

71 Barthes will diese Dimension sogar auf Thésée und Hippolyte ausweiten: »Thésée, Hippolyte, Aricie et ses frères descendent tous de la Terre.« (Roland Barthes: Sur Racine, Paris 1963, S. 62.)

72 Vgl. dagegen v.a. die moralisierenden Lektüren des Schlusses, die die Staatsthematik in der Regel ausblenden und vornehmlich diskutieren, ob Racine für oder gegen den Jansenismus Partei ergreife. Sie finden sich mit wertvollen Hinweisen auf die jansenistische Theaterkritik gut dokumentiert (und wiederholt) bei Krauß: Jean Racine: *Phèdre*, S. 266–273; vgl. dagegen aus politischer Perspektive auch die Lektüre von Tobin, der mutmaßt, Phèdres Söhne würden gegen die von Thésée (re-)inaugurierte Ordnung sicher aufbegehren. Da der Text hierauf keinerlei Hinweise ausstreut, muss dies m.E.

Verstümmelung des eigenen Sohnes selbst verschuldet hatte. Auf diese Weise scheint der Tod Hippolytes zur Voraussetzung zumindest der Möglichkeit einer neuen oder anderen Politik aufzusteigen. Die Schlussverse des Königs lauten in Schillers Übersetzung:

Kommt, laßt uns nunmehr, da wir unser Unrecht
 Ach nur zu hell! Erkennen, mit dem Blut
 Des lieben Sohnes unsre Tränen mischen!
 Kommt, seine teuren Reste zu umfassen
 Und unseres Wunsches Wahnsinn abzubüßen.
 Wie er's verdient soll ihm Ehre werden,
 Und kann es seine aufgebrachten Manen
 Besänftigen, *sie*, die er liebte, nehm ich
 Zur Tochter an, was auch ihr Stamm verschuldet. (V. 1790–1798)⁷³

Diese Verse bleiben im klassischen Œuvre Racines singulär. Nicht nur die »Reste« von Hippolytes Kadaver sollen öffentlich verehrt werden (»honours; V. 1651), sein Tod bildet auch die Grundlage für eine Aussöhnung zwischen Thésée und Aricie.⁷⁴ Es sind die verhaltenen Sinndimensionen der Racine'schen Verstümmelungsepisode, die Goethe in *Die Natürliche Tochter* konsequent tilgt. Da Eugenies Verstümmelung nur als Lügengeschichte existiert, muss die Figur als Gründungsoffer genauso furios ausfallen wie als auftretende Heroine. Für die politischen Grundambivalenzen des Stücks ist der Botenbericht überaus aufschlussreich. Einerseits erlaubt es die Hofintrige, die Revolution auf ein adliges Trugunternehmen einzuschränken. Andererseits entzieht Goethe

Spekulation bleiben (vgl. Ronald W. Tobin: *Jean Racine Revisited*, New York 1999, S. 140f.).

73 »Allons de mon erreur, hélas! Trop éclaircis / Mêler de nos pleurs au sang de mon malheureux Fils. / Allons de ce cher Fils embrasser ce qui reste, / Expier la fureur d'un vœu que je déteste. / Rendons-lui les honneurs qu'il a trop mérités. / Et pour mieux apaiser ses Mânes irrités, / Que malgré les complots d'une injuste Famille / Son Amante aujourd'hui me tienne lieu de Fille.« (V. 1645–1654)

74 Eine subtile Analyse der Adoption und des gesamten Legitimationsdiskurses in *Phèdre* hat Goodkin vorgelegt. Für ihn besteht kein Zweifel daran, dass Aricie die ältesten Ansprüche auf den Thron besitzt, da Thésée bereits seinerseits ursprünglich nur durch Adoption in die Herrschaftslinie eingerückt (worden) sei. Die von einem Adoptierten ausgehende Adoption macht den Schluss des Stücks laut Goodkin enigmatisch: »This enigmatic doubled adoption marks a double separation from the land and it's original masters that is as much a return to origins as a further distancing from origins.« (Richard E. Goodkin: *Birth Marks. The Tragedy of Primogeniture in Pierre Corneille, Thomas Corneille, and Jean Racine*, Philadelphia 2000, S. 239).

seinem Drama damit die Möglichkeit, an eine klassische Opferdramaturgie selbst dort anzuschließen, wo diese tentativ geblieben war.

Wie tiefgreifend die Verunsicherung gewesen ist, die die Französische Revolution auf Goethe ausübte, erkennt man dabei nicht zuletzt mit Blick auf die beiden früheren klassischen Dramen. In *Iphigenie auf Tauris* war die Suspension der Menschenopfer so stark als politische Selbstverständlichkeit markiert worden, dass die Vorstellung eines potenziell sinnbeladenen Gründungsopfers jenseits des politisch und dramaturgisch Denkbaren liegen musste. Dem war *Torquato Tasso* treu geblieben. Wenn sich Tasso an einer Stelle – genau wie übrigens bereits Orest – als »Opfertier« bezeichnet,⁷⁵ bleibt dies der Ausdruck einer vollständigen Selbstverkenning, der eine nicht minder große Verkenning der politischen Lage am Hof von Ferrara entspricht.⁷⁶ In *Die Natürliche Tochter* muss sich Goethe demgegenüber die politischen *Hoffnung* versagen, die in einem Opfer der Hauptfigur hätte liegen *können*.

7.5.3 Trauerspiel und Tragödie

Da eine verstümmelte Eugenie allein für den Herzog »existiert«, kann von ihrem Tod keinerlei politisches oder gemeinschaftliches Potenzial ausgehen. Als markierte Lüge muss der Tod Eugénies eine private Angelegenheit ausschließlich für den Herzog bleiben. Konfrontiert man den Botenbericht des Weltgeistlichen mit jenem Thérémènes springt eine bedeutende Differenz auf der Ebene der Adressierung ins Auge. Der wichtigste Adressat des Botenberichts *auf* der Bühne ist bei Racine Thésée in seiner doppelten Eigenschaft als Vater Hippolytes und als König. Wenn er am Ende Hippolyte verehren lassen will und Aricie vergibt, hat der Botenbericht zumindest den Ausblick auf eine latente politische Wirkmächtigkeit von Hippolytes Tod eröffnet. Demgegenüber spricht der Weltgeistliche seinen Botenbericht zu einem ganz und gar Ohnmächtigen. Diese Rolle beansprucht der Herzog schließlich auch ausdrücklich für sich selbst. Nach dem Tod Eugénies will er nur noch seinen »Schmerz verewg'en« (V. 1569) und den Rest seines Lebens trauern. Hierin liegt sogar seine letzte Hoffnung: »Durch Trauren wird die Trauer zum Genuß.« (V. 1560)

Nun hat Goethe *Die Natürliche Tochter* ein »TRAUERSPIEL« genannt.⁷⁷ Diese

75 Vgl. Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, V. 576; vgl. Goethe: *Torquato Tasso*, V. 3314.

76 Vgl. hierzu in gattungspoetologisch breiterer Zuspitzung Vogel, die offenlegt, dass die Tasso-Figur anhand mehrerer »aristotelische[r] Formmanöver« ihre eigene Tragödie inszeniert (Juliane Vogel: *Die große Loslösung. Tassos Begehren nach der Tragödie*, in: Frauke Berndt/Sebastian Meixner (Hg.): *Form, Genre, and Time in Goethe. Goethe: Form, Gattung und Zeit*, Göttingen 2024, S. 10. [23 S.; im Druck]).

77 Goethe: *Die natürliche Tochter*, S. 301.

Gattungsmarkierung kann nicht einfach auf eine Trauerlust des Herzogs anspielen, denn im Gegensatz zu diesem wissen die Zuschauer sehr genau, dass Eugenie am Leben ist. Vor dem Hintergrund der Racine-Allusionen scheint vielmehr auffällig, dass das Drama am Phänomen der Trauer bereits eine immanente tragödienpoetologische Reflexion entspinnt, wie sie für die späteren Tragödientheorien insbesondere Hegels und Walter Benjamins charakteristisch ist. Zum einen findet die Trauer bei Hegel wie bei Benjamin ihre spezifische Dignität darin, dass sie den Verlust der Tragödie zum Zentrum hat.⁷⁸ Das Trauerspiel betrauert nicht ausschließlich, aber stets auch einen historischen Verlust der Tragödie.⁷⁹ Zum anderen gilt die Tragödie beiden als uneinholbare Form aufgrund einer Sinnhaftigkeit des tragischen Todes oder Opfers. An diese kann eine moderne Tradition nicht mehr anschließen.

Die Argumentation steht in der Hegel'schen *Ästhetik* und in Benjamins Trauerspielbuch in unterschiedlichen Begründungszusammenhängen und als Musterbeispiel der Tragödie wird von beiden keineswegs die *tragédie classique*, sondern die attische Tragödie veranschlagt. Mit Blick auf Goethes Auseinandersetzung mit Racine ließe sich allerdings die Frage aufwerfen, ob die moderne Theorie der Tragödie nicht vielleicht von spezifischen Problemen der klassischen Dramatik zehrt, indem sie diese auf die antike Tradition oder das barocke Trauerspiel rückprojiziert.⁸⁰ Damit soll nicht gesagt sein, dass die *tragédie classique* das geheime Zentrum einer modernen Tragödientheorie bilden würde oder dass die *tragédie classique* bereits selbst eine solche Theorie in sich enthielte. Davon kann keine Rede sein, weil dem Drama des 17. Jahrhunderts das hierfür unabdingbare geschichtsphilosophische Bewusstsein fehlt. Wohl aber kann die *tragédie classique* im Drama der deutschen Klassik für politische

78 Vgl. zu den Affinitäten zwischen Hegel und Benjamin vor dem Hintergrund ihrer Trauerkonzeption Marc Sagnol: *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, Paris 2003, S. 77–88.

79 Vgl. zu einer umfassenden Rekonstruktion von Trauerspiel und Tragödie bei Benjamin Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010, S. 27–38; vgl. zu Menke und zum analytischen Potenzial Benjamins für das Theater der Frühen Neuzeit meine Rezension ihrer Studie in: *ZfdPh* 132 (2013), H. 4, S. 615–620; vgl. zu Benjamin und der *tragédie classique* Hall Bjornstad/Katherine Ibbett (Hg.): *Walter Benjamin's Hypothetical French Trauerspiel*, Yale French Studies 124 (2013); vgl. zu dem Versuch, die moderne dramatische Tradition vor dem Hintergrund des Trauerspielbuchs zu befragen, Claude Haas/Daniel Weidner (Hg.): *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben*, Berlin 2014.

80 Freilich bedürfte deren Beantwortung oder Klärung weiterer und umfassender Studien. Im Rahmen allein der klassischen Tradition ist sie nicht zu leisten.

Versprechen einer ›Tragödie‹ eingesetzt werden, die diesem Drama selbst un-
erreichbar geworden sind.⁸¹

In *Die Natürliche Tochter* schreibt Goethe der *Phèdre* Racines immanent
einen Status zu, der Benjamins Ausführungen zum tragischen Opfer partiell
antizipiert. Benjamin lässt die attische Tragödie fußen auf einer »Opferidee«:

Die tragische Dichtung ruht auf der Opferidee. Das tragische Opfer aber
ist seinem Gegenstande nach – dem Helden – unterschieden von jedem
anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühne-
opfers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der
stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich
ankündigen.⁸²

Der positive Hinweis auf das Volksleben dürfte eine moderne ›demokratische‹
Zuschreibung bilden, für die es in der attischen wie in der klassischen Tragödie
kaum belastbare Anhaltspunkte gibt. Die Hoffnung, dass sich ein tragisches
Opfer allerdings »von jedem anderen« Opfer unterscheiden muss, lässt sich
unmittelbar an das Goethe'sche Dramenwerk zurückspielen. Mit Blick auf
Iphigenie auf Tauris bliebe es sonst unverständlich, dass *Die Natürliche Toch-
ter* der Verstümmelung Hippolytes überhaupt ein Sinnpotenzial attestieren
könnte, das sie selbst nicht mehr einzuholen vermag. Auch kann das Opfer
Hippolytes in *Phèdre* Anlass zu der Erwartung geben, es sei ein »erstes und
letztes zugleich«. Mithilfe Neptuns und des Monsters bleibt es in mythische
Zusammenhänge verstrickt. Zugleich scheint in ihm aber die Möglichkeit einer
Durchbrechung nicht allein mythischer, sondern auch jener umfassenden Ge-
waltexzesse aufzublitzen, die das Œuvre Racines grundsätzlich charakterisiert.
Diese Hoffnung bleibt fragil. In diesem Sinne stellt auch Benjamin später fest:
»Aber es klingt zum Schluß der Tragödie ein non liquet stets mit. Die Lösung
ist zwar jeweils auch Erlösung; doch nur jeweilige, problematische, einge-
schränkte.«⁸³

Auch hierfür bliebe das Ende der *Phèdre* in der impliziten Lesart der *Natür-
lichen Tochter* ein Beispiel; und zwar insofern, als Goethes Drama selbst an
den prekärsten Status einer im tragischen Tod liegenden Hoffnung nicht mehr

81 Entsprechend tut eine dramenwissenschaftlich interessierte Tragödienforschung gut
daran, sich eines ahistorischen Begriffs der Tragödie oder des Tragischen zu enthal-
ten. Vgl. Daniel Fulda/Thorsten Valk: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Die Tragödie der
Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, Berlin/New York
2010, S. 1–20, hierzu insbes. S. 11–16.

82 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann,
7. Aufl., Frankfurt a.M. 1996, S. 87.

83 Ebd., S. 98.

anschließen kann.⁸⁴ In diesem präzisen Sinn kann das Stück als ein Trauerspiel verstanden werden, das den Verlust einer klassischen Racine'schen Tragödie beklagt. Als Überlebende und Nicht-Verstümmelte lässt sich Eugenie in keinerlei ›tragisches‹ Opfergeschehen überführen. Das heißt unweigerlich auch, dass ihre ›eigentliche‹ Verstümmelung in ihrem Überleben besteht.

Als konkreten historischen Grund für die Unmöglichkeit eines Einholens des tragischen Opfers identifiziert Goethes Drama die Französische Revolution. Das zeitgenössische Geschehen konfrontiert seine Produktion mit der Erfahrung des Amorphen, und diese lässt sich in einem tragischen Gründungsopfer nicht mehr aufheben. Wenn die moderne Theorie der Tragödie vom klassischen Drama präfiguriert wird, heißt das auch, dass diese Theorie mit der Behauptung eines historischen Verlusts der Tragödie gleichursprünglich war.⁸⁵

Diese Intention von Goethes letztem klassischen Stück hat pikanterweise niemand gründlicher verkannt als Walter Benjamin. Benjamin gehört zwar bis heute zu den wenigen Autoren, die sich mit Blick auf *Die Natürliche Tochter* Gedanken über die Gattungsmarkierung gemacht haben, doch verfehlen diese vollständig die politischen und darstellerischen Nöte von Goethes Stück. Zur Uneinholbarkeit des tragischen Opfers in der Moderne hält Benjamin fest:

Diesen typischen Untergang, der so verschieden von dem außerordentlichen des tragischen Helden ist, haben die Dichter im Auge gehabt, wenn sie – mit einem Wort, das die Dramatik planvoller als die Kritik gehandhabt hat – ein Werk als ›Trauerspiel‹ bezeichnet haben. So ist's [...] nicht Zufall, wenn die »Natürliche Tochter«, die weit entfernt ist, von der weltgeschichtlichen Gewalt des revolutionären Vorgangs, welchen sie umspielt, bewegt zu werden, ein »Trauerspiel« heißt. Insofern aus dem staatspolitischen Ereignis zu Goethe nur das Grauen eines periodisch nach Art der Naturgewalten sich regenden Zerstörungswillens sprach, stand er dem Stoff wie ein Poet des XVII. Jahrhunderts gegenüber.⁸⁶

84 Vgl. dagegen Geisenhanslüke, der *Phèdre* vor dem Hintergrund Benjamins liest und mit Blick auf den Botenbericht eine der meinen diametral entgegen gesetzte Position vertritt, da er diesen als »Umschlag der Tragik in Trauer« bezeichnet (Achim Geisenhanslüke: Trauer-Spiel. Walter Benjamin und das europäische Barockdrama, München 2016, S. 145).

85 Bei Benjamin selbst fällt diese Bewegung denkbar komplex aus. Denn erstens muss im Trauerspielbuch eine »Asymmetrie« zwischen »dem historischen Ende der Tragödie und dem Ende *in* der Tragödie« veranschlagt werden und zweitens (und damit einhergehend) weicht Benjamin eine Opposition zwischen Trauerspiel und Tragödie (auch) aus diesem Grund selbst wiederholt auf. Vgl. Eva Geulen: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel, Frankfurt a.M. 2002, S. 88–100, hier S. 94.

86 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 70.

Benjamin geht recht in der Annahme, dass Goethe und die »Dramatik« die Gattungsmarkierung des »Trauerspiels« »planvoller gehandhabt« haben als die »Kritik«. Seine Begründung dieser Umsicht könnte irriger jedoch kaum sein. Erstens wird *Die Natürliche Tochter* von der »weltgeschichtlichen Gewalt des revolutionären Vorgangs« sehr wohl maßgeblich »bewegt« und sogar bis ins dramenpolitische und tragödientheoretische Mark hinein erschüttert. Aus genau diesem Grund kann das Stück den »Vorgang« direkt auch gar nicht zur Darstellung bringen, sondern ihn tatsächlich nur »umspielen«. Zweitens stehen die von Benjamin sogenannten »Naturgewalten« dem »revolutionären Vorgang« nicht kontrastiv gegenüber. Vielmehr wurde die Revolution von Anfang an im Sinn einer »Naturgewalt« imaginiert. Das mit dieser verbundene »Grauen« bestand allerdings darin, dass es gerade nicht mehr »periodisch« als ein Immergleiches auftauchen konnte, sondern einen welthistorischen Einschnitt markierte, hinter den es kein Zurück mehr gab. Wenn es für Benjamin zu den herausragendsten Signaturen des deutschen Barock gehört, dass »die Geschichte [...] in den Schauplatz hinein [gewandert] ist«, ⁸⁷ dann dürfte dies das barocke mit dem Goethe'schen Trauerspiel unweigerlich verbinden. Die Bedeutung dieser »Geschichte« bestand darin, dass sie vom klassischen Drama nicht mehr anzueignen war. Dieses musste sich vielmehr auf die Darstellung der Unmöglichkeit dieser Aneignung beschränken und konnte sie auf diese Art auch redlich betrauern. ⁸⁸

Dass Goethe sich nach *Die Natürliche Tochter* auf die klassische Dramen-tradition nicht mehr einlassen wollte, kann man ihm vor diesem Hintergrund kaum vorwerfen. Er hatte sich der Erkenntnis einer historischen Untauglichkeit dieser Tradition mit dramatischen Mitteln gestellt und sie auf diese Weise wohl auch maximal ausgereizt. An dem Problem des Unzeitgemäßen der klassischen Tradition arbeitet sich auch, obgleich anders, die weitgehend zeitgleich zur *Natürlichen Tochter* entstandene klassische Dramatik Friedrich Schillers ab.

⁸⁷ Ebd., S. 73.

⁸⁸ Somit bilden Trauerspiel und Tragödie seit dem 18. Jahrhundert in der Regel eine Art Mischform. Vgl. Claude Haas: Tragödie, Trauerspiel, in: Daniel Weidner (Hg.): Handbuch Literatur und Religion, Stuttgart 2016, S. 275–283.

8 »Als eine Königin und Heldin sterben«. Verpasste Zeit, heroischer Katholizismus und Trauer in Schillers *Maria Stuart*

8.1 Einleitung

Auf den ersten Blick mag es verwundern, Friedrich Schillers im Jahr 1800 in Weimar uraufgeführtes Drama *Maria Stuart* in einer Studie über die heroisch-souveräne Dramaturgie analysiert zu sehen. Schließlich stellt das Stück nicht einen Helden einem König gegenüber, es lässt mit Maria Stuart und Elisabeth I. zwei Königinnen gegeneinander antreten. Auch gehen diese nicht etwa einen Bund ein, das Drama endet vielmehr mit der Hinrichtung der schottischen Königin. Obwohl die Frage politischer Legitimität im Zentrum des Stücks steht, scheint sich diese in einem Rahmen zu vollziehen, der in den ersten Kapiteln dieser Arbeit als vom klassischen Drama exkludierter Bereich ausgewiesen wurde: dem der höfischen Repräsentation. Aus *Maria Stuart* wird das Repräsentationswesen nicht verbannt und durch Akte souveräner Rechtsprechung ersetzt, vielmehr scheint es sich genau umgekehrt zu verhalten. Fragen der politischen Legitimation werden von vornherein dynastisch figuriert und der im Drama prominente Schönheitsdiskurs rettet alte charismatische Vorstellungen eines souveränen Gottesgnadentums hinüber in eine idealistische Ästhetik. Insofern unterscheiden sich die beiden Königinnen fundamental von den männlichen wie von den weiblichen Machthaberinnen und Machthabern der *tragédie classique*.

Dies lässt sich auch am Heroismus-Diskurs des Stücks beobachten. Zwar ist der für Maria brennende Mortimer eine ausgewiesene heroische Figur. Mortimer stirbt einen heroischen Selbstmord, nachdem seine Rettungspläne gescheitert sind und klar geworden ist, dass er Maria weder zu der ihr in seinen Augen zustehenden Herrschaft noch auch nur zu einer Flucht nach Frankreich wird verhelfen können. Allerdings zeigt das Beispiel Mortimers eine aufschlussreiche Ferne zur Heroismusdarstellung der *tragédie classique*. Mortimer hält Maria für die legitime Königin und er lässt nichts unversucht, sie ins Amt zu heben. Legitim ist sie in seinen Augen jedoch nicht als oberste rechtliche Instanz eines neu zu gründenden Staates, sondern als erotische Manifestation eines liturgischen Königtums.¹ Schließlich hatte Mortimer in Frankreich den »ho-

1 Freilich will Mortimer diese Realisation durch das Recht abgesichert wissen. Vgl. zur Mortimer-Figur bereits Michael Gamper: Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas, Göttingen 2016, insbes. S. 136f.

he[n] Bildnergeist«² und die »heitre Wunderwelt« (V. 429) des Katholizismus entdeckt und das »weiblich Bildnis« (V. 503) Marias gilt ihm als deren perfektes Zeugnis. Die Protestantin und »Afterkönigin« (V. 522) Elisabeth ist in seinen Augen keine rechtmäßige Königin, weil ihr eine Symbiose aus göttlicher und erotischer Erscheinung versagt geblieben ist. Die Helden Corneilles aber bleiben trotz ihrer amourösen Verstrickungen zuverlässig Helden ohne Unterleib und sie bezogen ihre Macht über die Gefolgschaft, die sie im Volk zu aktivieren vermochten. Mortimers Heldentum hingegen bewegt sich in einem engen höfischen Radius, womit die gesamte politische Konstellation von Schillers Stück an der *tragédie classique* vorbeizurauschen scheint. Dies gilt auch mit Blick auf Racine. Denn die sexuelle Raserei von dessen Figuren bleibt ein streng säkulares Phänomen. Sie bildet ein Fundament weder der Souveränität noch des Heldentums, vielmehr bringt sie beide Größen zuverlässig zum Einsturz. Eine dramaturgische Figuration des klassischen Gründungsrechts im Sinne Corneilles oder die Verweigerung einer entsprechenden Dramaturgie im Sinne Racines scheint bei Schiller also einer Mixtur aus Charisma und Sexualität zu weichen, die zeitgenössischen Schönheitsdiskursen eingepasst und in ästhetisch oder gar moralisch sublimierter Form bühnentauglich gemacht wird. Dies erklärt wohl auch, warum Herrscherinnen in den Mittelpunkt rücken müssen. In den Worten Helmut J. Schneiders:

Schillers Drama krönt Maria zu einer moralisch-ästhetischen Königin (auch *moralischen*, insofern sie die rein körperliche Schönheit läutert), die der »amtierenden«, nüchtern-bürokratischen Leistungs-Konkurrentin die politische Realität überlässt. Anders gewendet: *Maria Stuart* verschafft dem im aufgeklärten Absolutismus rationalisierten und in der Französischen Revolution beseitigten traditionellen Königtum ein dramaturgisches Überleben im Bühnencharisma.³

Transformationsversuche eines »traditionalen Königtums« bleiben in *Maria Stuart* allerdings punktuell. Auf formaler Ebene werden sie vom Stück nicht bestätigt. Anders als Schneider meint, »krönt« Schillers Drama niemanden, auch nicht symbolisch oder metaphorisch. Es führt im Gegenteil vor, dass ihm als klassischem Drama jeder Bezug zu der von ihm selbst zur Darstellung gebrachten politischen Entwicklung zu entgleiten droht. Über diesen Gestus

2 Friedrich Schiller: *Maria Stuart*. Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Ders.: *Klassische Dramen*, hg. v. Matthias Luserke-Jacqui, Frankfurt a.M. 2008, S. 9–148, hier S. 24, V. 428. Im Folgenden wird unter der Angabe der Verszahlen aus dieser Ausgabe zitiert.

3 Helmut J. Schneider: *Genealogie und Menschheitsfamilie. Dramaturgie der Humanität von Lessing bis Büchner*, Berlin 2011, S. 226.

setzt sich das Stück mit jener ominösen Einheit von dramatischer und politischer Gründung auseinander, die das Drama Corneilles als klassisches ausgezeichnet hatte.⁴ Unter formalem Gesichtspunkt ist auffällig, dass Schiller sein Drama deutlich in die klassische Tradition stellt, er diese aber tatsächlich mit dem ihr ursprünglich disparaten Bereich einer souveränen Gnadenherrschaft und ihren Repräsentationsformen konfrontiert. Die Eigenart *Maria Stuarts* besteht darin, diesen tendenziellen Antagonismus unaufgelöst zu lassen und ihn sogar zu potenzieren.

Keineswegs fügt sich *Maria Stuart* der simplen Restaurationsbewegung, die Schiller drei Jahre später in seiner viel zitierten Vorrede zur *Braut von Messina* der dramatischen Kunst zuschreiben wird. Die entsprechende Passage ist einem genaueren Verständnis *Maria Stuarts* allenfalls in dem Maße zuträglich, wie sich das Drama den hier geäußerten Desideraten größtenteils entzieht:

Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Paläste wieder auf tun, er muß die Gerichte unter freiem Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen [...].⁵

Schiller geizt in der Vorrede zur *Braut von Messina* nicht mit Invektiven gegen »die Franzosen und ihre Nachbeter.«⁶ Zweifellos stellt die Wiedereinführung des Chors, der *Die Braut von Messina* bis heute vornehmlich im Gespräch hält, als solche bereits einen massiven Bruch mit der klassischen Tradition dar. *Maria Stuart* verfolgt noch andere Strategien. Das Stück mag bis zu einem bestimmten Grad die »Paläste wieder auf tun«, aber es »stellt« weder »Götter

4 Vgl. zu Schiller und Corneille bereits René-Marc Pille: Friedrich Schiller, Cornélien malgré lui?, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles), Paris 2007, S. 405–415; vgl. zur Corneille-Rezeption in Schillers Frühwerk Gilles Darras: »En France, la maudite bienséance a châtré l'homme naturel«. La réception de Corneille dans les premières œuvres de Friedrich Schiller, in: ebd., S. 391–404. Beide Studien bleiben formal desinteressiert und veranschlagen zwischen Corneille und Schiller Affinitäten, die ich für beliebig halte.

5 Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, in: Ders.: Klassische Dramen, S. 281–291, hier S. 287.

6 Ebd., 286.

auf« noch »führt es die Gerichte unter freiem Himmel heraus«. Auch das Volk ist in *Maria Stuart* nichts weniger als eine »sinnlich lebendige Masse«, tatsächlich »wirkt« es ganz im Gegenteil »als rohe Gewalt«. Schiller unternimmt in *Maria Stuart* nicht den Versuch, ein prärevolutionäres Königtum mit ästhetischen Mitteln zu renovieren. Das Stück stellt vielmehr die Aussichtslosigkeit eines solchen Unterfangens mit klassischen Dramenmitteln aus. Die *tragédie classique* bildet in diesem spezifischen Kontext einen zentralen Bezugspunkt. Unschwer lässt sich dies der Vorrede zur *Bräut von Messina* bereits ablesen. Denn es war nicht zuletzt eine Einheit von ›Palast‹ und ›Gericht‹, die die klassische Dramaturgie v.a. Corneilles charakterisiert hatte. Politik und Recht fielen im finalen Auftritt der Figur des Königs zusammen, und es war die Behauptung ihrer Einheit, die eine Integrität von dramatischer und politischer Gründung überhaupt erst verbürgte. *Maria Stuart* holt derartige Formen von Ganzheit nicht mehr ein. Dem ›Palast‹ Elisabeths ist das ›Gericht‹ abhanden gekommen, dieses funktioniert nicht »unter freiem Himmel«, sondern mittels einer administrativen Zirkulation von »Schrift« und Unterschrift. Entsprechend ließen sich weite Teile der Vorrede zur *Bräut von Messina* als ein späteres Ungenügen an *Maria Stuart* lesen.

Genau wie Goethe bedient Schiller in *Maria Stuart* die klassische Dramenform, indem er sie zugleich untergräbt. Diese Subversion bleibt auch bereits bei Schiller Ausdruck einer gewissen Ratlosigkeit, die in erster Linie der Französischen Revolution geschuldet scheint. Hierüber darf die Ansiedlung des Stücks im England des 16. Jahrhunderts nicht hinwegtäuschen.

Das zeigt sich auch daran, dass der gesamte Komplex der Repräsentation in den tragödienpoetologischen Parametern gefasst wird, wie sie im vorigen Kapitel am Beispiel der *Natürlichen Tochter* entfaltet wurden. *Maria Stuart* spielt ebenfalls schon die Frage durch, ob einer historischen Uneinholbarkeit des klassischen Dramas eventuell Tragödienpotenzial eignen könnte. Anders als Goethe ließ Schiller die Heldinnen und Helden seiner Stücke nur ungern am Leben, aber der Status tragischer Gründungsoffer war seinen Figuren in der Regel nicht vergönnt. Auch Schillers Werk ist über weite Strecken ein anschauliches Beispiel dafür, dass eine im tragischen Tod erblickte Versöhnungsleistung bereits die rückwärtige Beschwörung einer Möglichkeit bildet, die sich das klassische Drama des 18. Jahrhunderts aus historischen Überlegungen heraus selbst versagt. Bezeichnenderweise war es niemand anders als Hegel, der in einem frühen Text über *Wallenstein* bündig konstatiert hatte: »Dies ist nicht tragisch, sondern entsetzlich.«⁷

7 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: [Über *Wallenstein*], in: Ders.: Frühe Schriften. Werke 1. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 618–620, hier S. 620.

Schiller nennt *Maria Stuart* ein »TRAUERSPIEL«. ⁸ Wie zu zeigen sein wird, bildet Marias Tod nicht einfach das strukturelle Pendant zum späteren Überleben Eugenies oder zum früheren Überleben Tassos. Im Gegenteil gesteht das Stück Maria in ihrem Tod sogar den Heroismus zu, den Goethe seinen Figuren zuverlässig verweigert, indem er ihn als Selbstverkenntung markiert. Dies ändert aber nichts daran, dass *Maria Stuart* ein »Trauerspiel« in dem präzisen Sinne ist, dass es den Verlust der Tragödie beklagt. Marias Hinrichtung steht zu der vom Stück verhandelten politischen Entwicklung in kaum einem Verhältnis. Insofern bricht Schiller radikal mit den Gründungsoffern einer Camille in *Horace* oder eines Hippolyte in *Phèdre*. An sinnbeladene tragische Opfer kann *Maria Stuart* so wenig anschließen wie an die politischen Ermächtigungsgesten, für deren Beglaubigung das klassische Drama einst erfunden worden war. Manifest wird dies einmal mehr an Schillers Umgang mit der wichtigsten normpoetischen Kategorie der Klassik: der Einheit der Zeit. Diese hält sein Stück unter geradezu spektakulären Bedingungen ein.

8.2 »Jetzt nicht«. Schillers Dramaturgie verpasster Zeitpunkte

8.2.1 Verfehlte Augenblicke und symmetrischer Dramenbau

Maria Stuart ist ein Stück, in dem unablässig über den richtigen Zeitpunkt debattiert wird und in dem doch beinahe alles zum falschen Zeitpunkt geschieht. ⁹ Dies gilt in herausragender Weise auch für die beiden Großereignisse des Dramas: die Begegnung der Königinnen im dritten und die Hinrichtung Marias im fünften Akt. »Jetzt – Nein – Nein – Jetzt nicht«, mit diesen Worten versucht Elisabeth Graf Leicester abzuwimmeln, als er sie zu einem Treffen mit Maria drängt. »Jetzt bin ich nicht darauf gefaßt, jetzt nicht.« (V. 2163), entgegnet Maria ihrerseits ihrem Bewacher Paulet, als dieser ihr das unmittelbar bevorstehende Eintreffen Elisabeths im Park von Fotheringhay ankündigt.

Halten Elisabeths Gefolgsleute Leicester und Paulet den Zeitpunkt einer Begegnung der Königinnen demnach für gekommen, so halten die Königinnen selbst diesen für falsch, obwohl Maria (im Gegensatz zu Elisabeth) in der Vergangenheit wiederholt auf ein direktes Treffen hinzuwirken versucht hatte. Der

⁸ Schiller: *Maria Stuart*, S. 9.

⁹ Die nachfolgende Untersuchung der Zeitökonomie der *Maria Stuart* verdankt zahlreiche Anregungen der Tagung und dem aus dieser erwachsenen Sammelband von Helmut Hühn/Dirk Oschmann/Peter Schnyder (Hg.): *Schillers Zeitbegriffe*, Hannover 2018.

desaströse Verlauf der Begegnung scheint den Königinnen denn auch Recht zu geben. Ihr Treffen wäre an dem Tag und zu der Stunde besser unterblieben, auch wenn es sich zu einem früheren oder späteren Zeitpunkt vermutlich nicht signifikant anders abgespielt hätte – es eine ›richtige‹ Zeit für eine Begegnung der beiden also möglicherweise gar nicht gab.

Freilich offenbart ein Blick auf den Zeitpunkt des Treffens der Königinnen im dritten Akt sogleich eine aufschlussreiche Diskrepanz zwischen der subjektiven Sicht der Figuren und der kompositorischen Ebene des Dramas. Denn obwohl Maria und Elisabeth sich »jetzt nicht« begegnen wollen, führt ihre wechselseitig fehlende innere Bereitschaft zu einer ›großen Szene¹⁰ des Dramas, ja sie führt förmlich zu dessen in der Mitte angelegtem Höhepunkt und über das hiermit verbundene Einläuten der Katastrophe zum Musterbeispiel einer sogenannten ›Peripetie‹.

Nun spiegelt und wiederholt sich der subjektiv falsche, dramaturgisch aber richtige Zeitpunkt der Begegnung der Königinnen in der Hinrichtung Marias. In der Einschätzung der ›richtigen‹ Zeit klaffen hier Figuren- und Dramenperspektive neuerlich auseinander, wenn auch auf eine im Vergleich zum dritten Akt verschobene und sicher auch komplexere Art. Während paradoxerweise ausgerechnet Maria den Zeitpunkt ihres Todes für den richtigen hält – sie besteigt das Schafott mit dem im ganzen Drama gänzlich singulär stehenden Vers »Ja, nun ist es Zeit!« (V. 3794) –, können die anderen Figuren kaum anders, als *diesen* Zeitpunkt geschlossen als verfehlt anzusehen. Auf den ersten Blick zumindest beruht er schlicht auf Missverständnissen, Versehen und einer zu spät aufgefliegenen Intrige. Maria wird hingerichtet, bevor ihre Unschuld an einer gegen Elisabeth gerichteten Verschwörung ans Licht kommt. Die Falschaussage von Marias ehemaligem Schreiber Kurl wird offengelegt, als Marias Gang aufs Schafott entweder bereits erfolgt ist oder logistisch nicht mehr aufgehalten werden kann. Jedenfalls haben die Zuschauer der Hinrichtung Marias – vermittelt über die Reaktion Leicesters – szenisch bereits beigezogen (V, 10), als Falschaussage und Widerruf Kurls an Elisabeths Hof ruchbar werden (V, 13). Die Zuschauer wissen, dass das Blatt nicht mehr zu wenden ist. Vor diesem Hintergrund erweist sich Elisabeths Ausruf »Gut, daß es noch Zeit

10 Vgl. zur Dramaturgie und zur Komposition des dritten Akts in affektanalytischer Perspektive grundlegend Juliane Vogel: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*, Freiburg i.Br. 2002, S. 211–235; vgl. zur Begegnung der Königinnen auch Ulrich Port: *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*, München 2005, S. 233–242; vgl. zum Furor der Königinnen unter dem Rückgriff auf Corneilles *Rodogune* Alexander Pleschka: *Theatralität und Öffentlichkeit. Schillers Spätdramatik und die Tragödie der französischen Klassik*, S. 202–207.

ist!« (V. 3957) als Gipfel der tragischen Ironie.¹¹ Denn die Zeit, zu der es »noch Zeit« war, ist nunmehr definitiv vorbei.

Mit dem Zeitpunkt der Hinrichtung am Schluss steht unweigerlich mehr und anderes auf dem Spiel als mit dem der Begegnung der Königinnen in der Mitte des Dramas. Denn genau besehen müsste zumindest retrospektiv gerade der Zeitpunkt von Marias Tod elementar über dessen Bedeutung – und damit über die Bedeutung letztlich des ganzen Stücks – entscheiden. Ist Maria vor dem Bekanntwerden ihrer Unschuld und demnach schlicht zu früh und gleichsam überflüssigerweise hingerichtet worden, erscheint ihr Tod als der Inbegriff des Sinn- und Zwecklosen. Wenn die Haupt- und Titelfigur gänzlich grundlos stirbt, dann trägt das Drama seiner Gattungsmarkierung des »Trauerspiels« offenbar in dem Maße Rechnung, wie es sich jeden Ausblick auf eine wie auch immer geartete Hoffnung, auf einen wie auch immer gearteten »tragischen« Sinnüberschuss am Ende versagt. Die zumindest tendenzielle Kontingenz des – eben lediglich zur falschen Zeit vollzogenen – Todesurteils müsste Marias Tod streng genommen als einen höheren Unfall ausweisen, so sehr dieser Tod Elisabeth auch zupasskommen mag. Die Frage, die das Drama über seine Zeitökonomie am Beispiel der Spiegelung zwischen drittem und fünftem Akt aufwirft, besteht im Wesentlichen darin, ob sich das Drama zum Schluss auf die Seite Marias oder auf die Seite der übrigen Figuren schlägt. Es ist demnach der Zeitpunkt von Marias Hinrichtung, der in letzter Instanz die Gattungsmarkierung des Dramas zu beglaubigen hat.

Einer kontingenten Sicht ihres Todes diametral entgegen steht jedenfalls die Einschätzung von Maria selbst. Die schottische Königin hat zum Schluss nicht nur an ihrer Hinrichtung, sie hat auch und gerade am Zeitpunkt ihrer Hinrichtung nichts zu beanstanden. Um die Einzigartigkeit von Marias Zuversicht zu verstehen, gilt es zunächst zu sehen, dass das Stück tatsächlich aus einer einzigen Anhäufung verfehlter Zeitpunkte besteht oder dass bezüglich der Sicht einer richtigen oder falschen Zeit für bestimmte Handlungen oder Unterlassungen zumindest kategorischer Dissens unter den Figuren herrscht. Die im Drama vorherrschende Temporalitätsfigur ist zweifelsohne das »Jetzt nicht«.

Sinnfällig wird dies in dem oft konstatierten Symmetrie-Verlangen, von dem das Drama auf beinahe schon penetrante Art zeugt und zehrt. So wie der gesamte Aufbau spiegelbildlich organisiert wird – der erste Akt gehört Maria, der zweite Elisabeth, im dritten Akt treffen die beiden aufeinander, der vierte steht erneut im Zeichen Elisabeths, der fünfte wiederum (fast) ganz in jenem Marias –, ordnet das Stück auch bestimmte Zweierfiguren gerade dort spiegel-

11 Daneben aber möglicherweise auch als der Gipfel der Heuchelei. Eine der größten Schwierigkeiten des Dramas besteht zweifelsohne darin, dass oft kaum entscheidbar ist, »wann Elisabeth die Wahrheit sagt und wann nicht.« (Karl S. Guthke: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis, 2. Aufl., Tübingen 2005, S. 217).

bildlich an, wo sie mit ihren unterschiedlichen Auffassungen zur Zeit aneinandergeraten. Im Hinblick sowohl auf die Hinrichtung als auch auf eine geplante Flucht Marias lassen sich das ganze Stück hindurch treibende von säumenden Protagonisten unterscheiden.¹² Insbesondere Mortimer versucht wiederholt, Leicester zu einer gewaltsamen Befreiung Marias zu drängen, während Leicester den Zeitpunkt für solche Aktionen für falsch hält und zögerlich bleibt. Ähnlich verhält es sich mit Burleigh und Shrewsbury. Kann Marias Schafott in den Augen Burleighs gar nicht schnell genug aufgestellt werden, rät Shrewsbury demgegenüber unablässig zur Besonnenheit.

Dabei kommt es zu Dialogen, die in perfekter Entsprechung konstruiert sind und sich beinahe wörtlich wiederholen. Ist Leicester etwa davon überzeugt, dass der Vollzug des Todesurteils bedingt durch eine Intrige Mortimers erst einmal an Dringlichkeit verloren hat und Zeit »gewonnen« werden konnte – »das Todesurtheil / Bleibt unvollstreckt, und wir gewinnen Zeit« (V. 1897f.) –, hält Mortimer ihm bezeichnenderweise »*ungeduldig*« entgegen: »Nein, wir verlieren Zeit« (V. 1898). In den Aussprüchen Burleighs und Shrewsburys kehren diese Verse in leichten Variationen mehrfach wieder. Burleigh bescheidet kurz und bündig: »Keine Zeit ist zu verlieren« (V. 2652). Shrewsbury beharrt seinerseits auf einem Aufschub der Hinrichtung: »Ich will die Stimme der Gerechtigkeit / Jetzt nicht erheben, jetzt ist nicht die Zeit« (V. 3111f.).

Den durchaus angestregten Formwillen des Stücks erkennt man nicht allein an der symmetrischen Anordnung der Figuren und der ebenso symmetrisch angelegten Variation zentraler Dialoge, sondern auch an deren jeweiliger Platzierung im Drama. Die soeben zitierten Debatten über den richtigen Zeitpunkt von Flucht oder Hinrichtung, in denen jeweils eine von zwei Figuren den Zeitpunkt für gekommen und die jeweils andere diesen für verfehlt hält, rahmen ihrerseits das Treffen der Königinnen, und damit das doppelte und von beiden ausgesprochene »Jetzt nicht«, im dritten Akt. Der Dissens über den zuvor von Zweierpaaren ausgetragenen richtigen oder falschen Zeitpunkt wird just in der Mitte des Dramas am Beispiel der beiden Hauptfiguren zum Konsens, zum Konsens aber gerade über die falsche Zeit: »Jetzt nicht«. Im fünften Akt wird dieser Konsens erneut Anlass zur Zwietracht, denn Marias »Ja, nun ist es Zeit!« (V. 3794) steht kontrastiv Elisabeths »Gut, dass es noch Zeit ist.« (V. 3957) gegenüber – ein Vers, den Elisabeth, wie gesagt, erst ausspricht, nachdem das Todesurteil bereits vollstreckt wurde.

12 Die Forschung hat für die in *Maria Stuart* zentrale Darstellung der Zeit kaum Sensibilität erkennen lassen. Soweit ich sehe, stellt allein die (wenig beachtete) Monografie Hells eine gewichtige Ausnahme dar, die den Stellenwert der Zeit zumindest für bestimmte Figurenkonstellationen akzentuiert. Vgl. Victor Hell: Friedrich von Schiller. *Théories esthétiques et structures dramatiques*, Paris 1974, S. 323–328.

Hinzu kommt, dass sich das in der Regel auf Zweierpaare verteilte Ringen um einen angemessenen Zeitpunkt am Ende des vierten Akts in einer einzigen Figur, nämlich im Staatssekretär Davison, kondensiert. Davisons Gutdünken überlässt Elisabeth nämlich die Zeit der Urteilsvollstreckung, nachdem sie das entsprechende Schriftstück unterschrieben hat. Das Stück fällt zeitlich größtenteils in ein Intervall zwischen der Verkündung des Todesurteils im ersten und der Unterschrift unter dieses Urteil am Ende des vierten Akts. Als Burleigh Davison das Urteil aus der Hand reißen will und er den Staatssekretär mit den Worten zu überzeugen versucht: »Gebt her! Ihr seid verlohren, wenn ihr säumt.« (V. 3345), antwortet Davison sichtbar resigniert: »Ich bin verlohren, wenn ichs übereile« (V. 3346). Zeitökonomisch stellt die Davison-Figur demnach eine Art Synthese sowohl von Leicester und Mortimer als auch von Shrewsbury und Burleigh dar. Nicht das ›Ob‹ oder das ›Wie‹, sondern ausschließlich das ›Wann‹ der Hinrichtung treibt den Staatssekretär in die Verzweiflung.

Indem es aber der Verbund von Davison und Burleigh – und folglich Elisabeths Administration – ist, die für den Zeitpunkt der Hinrichtung Marias verantwortlich zeichnet, bekommt die Frage nach der falschen oder richtigen Zeit dieser Hinrichtung unweigerlich eine politische und rechtliche Dimension.¹³ Marias emphatisches »Ja, nun ist es Zeit!« müsste den unzähligen »Jetzt nicht«-Formulierungen streng genommen ein Ende setzen. Ihr Tod könnte womöglich sogar eine ganz neue und substanziell andere Zeit ankündigen; eine Zeit, die die Zeit der souveränen Amtsstube transzendiert.

Diesen Eindruck scheint ein Blick auf den beinahe durchgehend spiegelbildlichen Aufbau des Stücks zunächst zu bestätigen. Da die unzähligen Symmetrien und Kontraste – sowohl in den Figurenkonstellationen als auch in der Anordnung der Szenen und der Akte – zum einen maßgeblich über die Temporalitätsfigur des »Jetzt nicht« strukturiert werden, da sie den Aufbau des Stücks zum anderen aber geradezu architektonisch figurieren, liegt der Verdacht nahe, dass *Maria Stuart* die Zeit auf formaler Ebene systematisch in Raum zu überführen versucht, und dass die permanente Unruhe der Zeit (»Jetzt nicht«) in der symmetrisch angelegten Architektur oder Tektonik des Stücks buchstäblich still gestellt werden könnte.¹⁴ Die Chronologie würde in diesem Sinn als Funktion einer makellosen Teleologie der dramatischen Form ausgewiesen.

13 Vgl. dagegen v.a. Borchmeyer, der die »individuelle Selbständigkeit des Regenten« in *Maria Stuart* vom »Staatsapparat« noch in keiner Form bedroht sieht. Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche, Weinheim 1994, S. 438.

14 Vgl. zum dramenanalytischen Begriff der »Tektonik« und seinen raum-zeitlichen Implikationen Claude Haas: Tektonik. Architekturen der Malerei im Drama, in: Trajekte 24 (2012), S. 25–29.

Diese Suggestion erbt Schiller vornehmlich von Racine. Und wie bei Racine ist sie in höchstem Maße trügerisch. Unter politischem Gesichtspunkt bleibt der prachtvolle Aufbau des Stücks Fassade.

8.2.2 Umsetzung und Verkehrung der Einheit der Zeit

Dass eine symmetrisch-räumlich vorstellbare Ordnung des Dramas dessen zeitliche Nervosität gerade nicht transformiert, aufhebt oder auch nur zügelt, verrät eine Analyse von Schillers Umgang mit der Kategorie der Einheit der Zeit. Zwar taktet Schiller in *Maria Stuart* die Spielzeit nicht exakt auf die gespielte Zeit. Die ominöse ›Regel der 24 Stunden‹ hält das Drama in ihrer ursprünglichen Bedeutung jedoch ein: *Maria Stuart* spielt vom Morgen eines ersten bis ins Morgengrauen eines zweiten Tages.¹⁵ Dass Schiller parallel hierzu seine Figuren indes unablässig über den richtigen Zeitpunkt debattieren lässt, ja dass solche Debatten den spiegelbildlichen Aufbau des Stücks überhaupt erst verbürgen, erweist sich vor dem Hintergrund der klassischen Dramenpoetik als Affront, der unmittelbar an *Torquato Tasso* gemahnt. Da die Einheit der Zeit die Zeitwahrnehmung im 17. Jahrhundert gerade zu unterschlagen hatte, kann diese in ihrer herkömmlichen Intention nicht mittels unablässiger Debatten über adäquate Zeitpunkte und damit anhand von Markierungen der Dramenzeit realisiert werden.¹⁶ Dass *Maria Stuart* sich in diesem Kontext nicht etwa in einem Glasperlenspiel ergeht, sondern der Untergrund der Zeitökonomie die politischen und rechtlichen Dimensionen des Corneille'schen Dramentyps bilden, dürfte bereits über den zentralen Stellenwert der Davison-Figur ersichtlich geworden sein. Den Fluchtpunkt der Einheit der Zeit stellt schließlich die Vollstreckung eines souveränen Urteils dar. Zugleich zieht das Drama das Wachen über die Einheit der Zeit von der Figur des Souveräns ab und delegiert sie gleichsam an dessen Administration.

Selbstverständlich handelt es sich beim Urteil über Maria nicht um einen beliebigen Rechtsakt Elisabeths. Die gesamte politische Situation des Dramas erinnert deutlich an die politischen Umstände der *tragédie classique*. Die Herrschaft Elisabeths ist zum Zeitpunkt der Handlung wenig gefestigt und sieht sich durch die Ankunft der schottischen Königin massiven Bedrohungen ausgesetzt. Ausdrücklich spricht Elisabeth von der »Blöße meines Rechts« (V. 3222); auch von der Gefahr eines »Bürgerkriegs« (V. 66) ist das ganze Drama

15 Es sei darauf hingewiesen, dass Schiller in diesem Kontext auf der Ebene der temporal-deiktischen Adverbien allerdings einige Unstimmigkeiten unterlaufen, das gilt insbesondere für den Gebrauch von ›gestern‹ und ›heute‹ (vgl. etwa V. 2130).

16 Vgl. Kap. 2.4.2.2.

hindurch immer wieder die Rede. Anders gesagt: Mit der Hinrichtung Marias – und mit dem Rechtsakt, aus dem sie resultiert – steht nichts anderes als eine Neugründung der Herrschaft Elisabeths auf dem Spiel.¹⁷ Allerdings wird diese nicht mittels einer souveränen Rechtsprechung durchgesetzt, sondern mittels eines Schriftstücks, dessen Zirkulation der königlichen Administration obliegt. Der bis in die zeitgenössische politische Theorie und Theologie hinein diskutierte »Hiatus zwischen Stiftungsereignissen und ihrer legalisierenden Kodifizierung als neue[m] Recht«,¹⁸ den das Drama Corneilles anhand der Einheit der Zeit auszuschalten versucht hatte, stellt Schiller auf diese Art und Weise umgekehrt gerade bloß. Unter temporalem Gesichtspunkt ist das gesamte Drama ein derartiger »Hiatus«.

Damit zeigen sich Affinitäten wie Differenzen insbesondere zu *Torquato Tasso* und zu *Die Natürliche Tochter*. Wie *Torquato Tasso*, hält auch *Maria Stuart* die Einheit der Zeit ein, indem es ihre ursprüngliche Funktion in ihr Gegenteil verkehrt. Den Fluchtpunkt dieser Bewegung bildet aber in erster Linie nicht eine Historisierung der klassischen Form und des eigenen ästhetischen Verfahrens. Schillers Interesse bleibt stärker auf das Legitimationsproblem von Herrschaft fixiert, die es als klassisches Drama jedoch nicht mehr realisieren kann. Mit der Einhaltung der Einheit der Zeit unterscheidet sich das Stück nicht zuletzt von *Die Natürliche Tochter*. Die unzähligen »Jetzt nicht«-Konstruktionen in *Maria Stuart* mögen aufgrund der temporalen Verfehlung an die Goethe'sche »Unzeit« gemahnen, sie fallen aber noch nicht deren Radikalität anheim. Hierfür sorgt neben der Einhaltung der Einheit der Zeit auch die symmetrische Anlage der Wendungen. Diese verheißen eine Ordnung, die sich als trügerisch erweist, aber das Stück lotet die politischen Möglichkeiten der klassischen Form dadurch weit behutsamer aus als *Die Natürliche Tochter*.

Insbesondere den integren und stets zur Vorsicht mahnenden Shrewsbury präsentiert *Maria Stuart* als einen beinahe schon rührenden Befürworter Corneille'scher Zeitpolitik. Shrewsbury rät Elisabeth wiederholt, sich zu einem »klassischen« König aufzuschwingen. Dabei durchschaut er die rechtspolitischen Zusammenhänge, die den Souverän im klassischen Drama überhaupt erst

17 Die Probleme des Rechts, der politischen Legitimation und der Gründung werden in den meisten Interpretationen nur gestreift. Dort, wo sie im Zentrum stehen, geraten wiederum die formalen Aspekte des Dramas rasch aus dem Blick. Vgl. Walter Müller-Seidel: Friedrich Schiller und die Politik, München 2009, S. 146–158; Gérard Laudin: Le droit et la force. L'instrumentalisation du droit, de la recherche du bien général, de la volonté du peuple et de l'opinion publique dans *Marie Stuart*, in: Revue Germanique Internationale 22 (2004), S. 71–85; Francis John Lampont: Krise und Legitimitätsanspruch. *Maria Stuart* als Geschichtstragödie, in: ZfdPh 109 (1990), S. 134–145.

18 Eva Geulen: Gründung und Gesetzgebung bei Badiou, Agamben, Arendt, in: Dies./Kai Kauffmann/Georg Mein (Hg.): Hannah Arendt und Giorgio Agamben. Parallelen, Perspektiven, Kontroversen, München 2008, S. 59–74, hier S. 59.

als solchen konstituiert hatten, nämlich eine exklusiv dem König vorbehaltene Rechtsprechung, die in Form der Begnadigung mit einer Neugründung des Staates einhergeht. Im zweiten Akt rät Shrewsbury Elisabeth:

Du selbst mußt richten, du allein. [...]
[...]
Der eigenen Milde folge du getrost.
Nicht Strenge legte Gott in's weiche Herz
Des Weibes – Und die Stifter dieses Reichs,
Die auch dem Weib die Herrscherzügel gaben,
Sie zeigten an, daß Strenge nicht die Tugend
Der Könige soll seyn in diesem Lande. (V. 1340–1347)

Genau besehen propagiert Shrewsbury hier eine absolutistische Mixtur aus englischer und französischer Verfassungspolitik. Er plädiert dafür, die Judikative allein dem Souverän zu überlassen und den souveränen Urteilsspruch als Reaktivierung des Gründungsrechts auszuweisen.¹⁹ Zugleich aber trägt Shrewsbury genuin englischen Besonderheiten Rechnung, wenn er die Rechtsfigur der Begnadigung in einem Gründungsgedanken verankert, der Frauen als Souveräne zuließ und der der »Milde« dadurch vermeintlich immer schon besonders affin war. Dabei ist es interessant zu sehen, dass Shrewsbury gleichwohl auf den »Herrscherzügeln« Elisabeths insistiert. Es kann also keine Rede davon sein, dass die Souveränität im Stück im Sinn eines präabsolutistischen Gottesgnadentums figuriert oder in idealistischen Schönheitsdiskursen aufgelöst wird. Ihr Zentrum bleibt der königliche Rechtsakt.

Nun kann sich Shrewsbury aber nicht durchsetzen. Die Einheit der Zeit und seine klassische Form verpflichtet das Drama nicht auf die Umsetzung Corneille'scher Dramenpolitik. Interessanterweise ist dem Stück der Aufweis einer Differenz zwischen seiner Form und dieser Politik so wichtig, dass es ganz am Ende – nach der Hinrichtung Marias – auf das Phänomen der souveränen Begnadigung noch einmal ausdrücklich zurückkommt. In der letzten Szene verbannt Elisabeth Burleigh nämlich explizit mit dem Hinweis darauf, es habe ihm nicht gebührt, »Der Milde unseres Herzens vorzugreifen –« (V. 4004f.). Das Stück wahrt demnach zwar die Einheit der Zeit, aber diese steht nicht mehr in einem zwingenden sachlichen oder kausalen Zusammenhang mit einem in der

19 Vgl. dazu auch von Ingen, der Shrewsburys Verse vor dem Hintergrund der Bodin'schen Staatslehre liest. Ferdinand von Ingen: Macht und Gewissen. Schillers *Maria Stuart*, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit, Tübingen 1988, S. 283–309, hierzu S. 289f.

Begnadigung zutage tretenden souveränen Rechts- wie Gründungsakt.²⁰ Mag Elisabeth als Figur mit ihrem Ausspruch an dieser Stelle heucheln oder nicht: Auf struktureller Ebene erinnert ihr Diktum deutlich an das Fehlen eines souveränen Akts am Ende des Stücks; und dieses Fehlen wird wiederum zeitlich ausgespielt. Schließlich stellt Elisabeth die Begnadigung erst dann in Aussicht, als dieser bereits jede Grundlage entzogen wurde. Die amtierende Königin ist in *Maria Stuart* eindeutig nicht mehr Herrin der Zeit, und die Einheit der Zeit steht nicht mehr im Dienst einer souveränen Zeitökonomie. Hierzu passt, dass die letzte Szene des Dramas aus einer Unterredung Elisabeths mit Shrewsbury besteht. Dieser kündigt seinen Dienst aufgrund seines hohen ›Alters‹ (vgl. V. 4022) und seiner »starr[en] Hand« (V. 4023). Vordergründig mag es die moralische Empörung aufgrund der Hinrichtung Marias sein, die Shrewsbury seinen Dienst quittieren lässt. Parallel bilden seine Verse aber unweigerlich einen Metakommentar zum klassischen Drama. Dieses ist für eine Darstellung der politischen Zeitumstände zu ›alt‹ und zu ›starr‹ geworden.²¹

Tatsächlich wird Schiller auch und gerade die Einheit der Zeit durchaus zu dynamisieren versuchen. Mit diesem Gestus partizipiert er deutlich an einer seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts grundlegend sich durchsetzenden Tendenz zur Verzeitlichung der literarischen Form, die auch darin ihren Niederschlag findet, dass Kunstwerke »gerade mit den Erwartungen an formierte Zeit in einzelnen Gattungen spielen oder sie unterlaufen«.²² *Maria Stuart* treibt ein solches Spiel mit den »Erwartungen an die formierte Zeit« der *tragédie classique* des 17. Jahrhunderts, die es in ihrer Statik historisch und politisch als unzeitgemäß ausweist.

Denn schließlich spielt – fast – das gesamte Stück in einem zeitlichen *Intervall* zwischen der Verkündung und der Ratifikation eines Todesurteils. Maria wurde von dem sogenannten »Gericht / Der zwey und vierzig« (V. 693f.) der Beteiligung an einer Verschwörung für schuldig befunden und zum Tode verurteilt, wie Figuren und Zuschauer im Verlauf des ersten Akts erfahren. Elisabeth wird das Urteil jedoch erst am Ende des vierten Akts unterschreiben, den

20 Vgl. zur Begnadigung unter kompositionsdramaturgischem Gesichtspunkt Vogel: *Die Furie und das Gesetz*, S. 217–222. Vgl. zum Problem der Begnadigung in *Maria Stuart* unter rechtsphilosophischem Aspekt grundlegend auch Oliver Bach: »Der freie Wille der Elisabeth allein«. Politik und Recht in Friedrich Schillers *Maria Stuart*, in: Matthias Löwe/Gideon Stiening (Hg.): *Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk*, Baden-Baden 2021, S. 103–141, hierzu S. 104–106.

21 »Starr« bezeichnet den Gegenpol zu modernen Poetiken des Dynamischen und Beweglichen, denen auch Schiller zugehört. Vgl. grundlegend Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller, Kleist*, München 2007.

22 Dirk Oschmann: Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert, in: Michael Gamper/Eva Geulen/Johannes Grave u.a. (Hg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016, S. 37–62, hier S. 61.

Zeitpunkt seiner Zirkulation und seines Vollzugs aber selbst dann noch ihrem Staatssekretär überantworten.

Auch wenn in *Maria Stuart* keine moderne Gewaltenteilung herrscht, hat die Administration des Souveräns hier eine Eigenmacht und eine ›Eigenzeit‹ erlangt, die in der *tragédie classique* undenkbar gewesen wäre. Für den Konnex von Dramenzeit und Rechtszeit hat dies gewichtige Implikationen. Die Produktion des Gesetzes, auf dessen Basis Maria verurteilt wird, liegt dem Stück ebenso voraus wie die Verurteilung Marias. Allein die Bekanntmachung, die Sanktionierung und die Vollstreckung des Urteils fallen überhaupt noch in die knappe Zeit des Dramas. Die Einheit der Zeit verbürgt dabei aber keine Einheit der souveränen Gewalt im Recht. Es ist im Gegenteil die Administration, die die Zeit und die Form von *Maria Stuart* umsetzt und trägt; und es ist die Administration, die die ›alte‹ Einheit der Zeit damit zugleich *ad absurdum* führt. Einerseits sorgen Davison und Burleigh – und demnach ausgewiesen ›administrative‹ und ›bürokratische‹ Figuren – dafür, dass die Hinrichtung Marias zu einem Zeitpunkt stattfindet, der die dargestellte Zeit in Einklang mit klassischen Forderungen bringt. Andererseits fällt die dargestellte Zeit aber in exakt das Intervall und in exakt die Lücke(n), die die Einheit der Zeit im 17. Jahrhundert immer schon zu schließen hatte.

Die – sei es noch so tendenzielle oder bruchstückhafte – Auslagerung des Rechts aus der Person der Königin begründet bei Schiller die klar reglementierte Ausdehnung einer Spielzeit, der Corneille die genau umgekehrte Aufgabe zugewiesen hatte. Dabei sind es nicht zuletzt mediale Phänomene, die die Einheit der Zeit in beiden Dramen ganz unterschiedlich zuschneiden. Bei Corneille ist es zwangsläufig die Rede des Souveräns im letzten Akt, die eine zeitliche Einheit seiner Gewalt(en) und eine rechtzeitige Terminierung des Dramas bewirkt. An die Stelle dieser Stimme ist bei Schiller die Unterschrift unter ein Schriftstück getreten, das aus der Administration kommt und das in die Administration auch wieder eingehen muss, damit Recht überhaupt vollstreckt werden kann. In dem Maße, wie Corneille das klassische Drama immer schon als ›Lesedrama‹ fundiert hatte, kann in solchen medialen Verschiebungen freilich ebenso eine Radikalisierung der klassischen Tradition wie ein Bruch mit dieser gesehen werden.

In letzter Instanz lässt sich zwischen Radikalisierung und Bruch auch bei Schiller auf dieser Ebene gar nicht stabil differenzieren. Dies verraten sämtliche Aporien und Ambivalenzen im Umfeld der dramatischen Zeitökonomie. Als Begründungsinstanz von souveräner Politik hat die Einheit der Zeit und mit ihr das klassische Drama schlechterdings abgewirtschaftet. Schiller vermittelt diese Überzeugung jedoch *anhand* der Einheit der Zeit und *im* klassischen Drama. *Maria Stuart* begründet als klassisches Drama keinen Staat und kein Recht, das

Stück führt unter dem Rückgriff auf die klassische Form im Gegenteil vor, dass mit derselben *kein* Staat mehr zu machen ist.

8.2.3 Die Zeit der Menge

Dass Schiller an einer Form festhält, der er politisch zugleich nicht mehr viel zutraut, dürfte wie später bei Goethe maßgeblich dem Eindruck der Französischen Revolution geschuldet sein. Anders als Goethe war Schiller zwar nicht zeitlebens ein Revolutionsskeptiker. Bekanntlich hatte die französische Nationalversammlung den als »M. Gille Publiciste allemand« titulierten Schiller aufgrund seines notorischen Freiheitspathos und seiner republikanischen Sympathien 1792 sogar zum »Citoyen François« ernannt.²³ Spätestens seit der Hinrichtung Ludwig XVI. und der *terreur* sah Schiller die politische Entwicklung jedoch zunehmend kritisch. Dies führt auch in seinem Fall zu einer Rückbesinnung auf genuin frühneuzeitliche Konzeptionen des Volks.²⁴ Dieses erscheint in *Maria Stuart* nicht als eine prinzipiell aufklärungsfähige, sondern als eine zutiefst volatile politische Größe. So spricht Elisabeth von der »wankelmütige[n] Menge, / Die jeder Wind herumtreibt!« (V. 3260f.) Als Davison Elisabeth kundtut, dass es Shrewsbury gelungen ist, die aufgebrachten Massen nach einem missglückten Attentat auf sie zu beruhigen, warnt sie: »Wehe dem, / Der auf dies Rohr sich lehnt.« (V. 3261f.) Dies ist insofern aufschlussreich, als Elisabeth sehr genau weiß, dass »dies Rohr« ihre wichtigste, wenn auch profoundly unzuverlässige Stütze ist.

Tatsächlich ist *Maria Stuart* auch und nicht zuletzt insofern ein klassisches Drama, als das Volk durchgehend im Off verbleibt, es in seiner Unbeherrschbarkeit aber als zentraler politischer Akteur firmiert. Bedingt dadurch, dass das Drama die Einheit des Ortes nicht einhält und wesentlich mehr Figuren zu einem Auftritt gelangen als in der *tragédie classique*, erweckt das Stück allerdings von vornherein den Eindruck, dass sich das von ihm dargestellte politische Geschehen in einer gewaltigen Schieflage zu den *nicht* dargestellten Bewegungen im Off befindet. Anders gesagt: Die dargestellte Handlung hat die Gewalt über

23 Das entsprechende Diplom erreichte Schiller freilich erst 1798. Vgl. hierzu und zu Schillers Einschätzung der Revolution Nobert Oellers: Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst, Stuttgart 1995, S. 84–87; Ute Frevert: Europas Schiller, in: Peter-André Alt/Marcel Lepper (Hg.): Schillers Europa, Berlin/Boston 2017, S. 6–19; Nikolas Dörr: Friedrich Schiller und die französische Revolution. Die Rezeption der französischen Revolution bei Schiller und anderen deutschen Intellektuellen, in: MenschenRechts Magazin 11 (2006), H. 1, S. 36–46.

24 Vgl. dagegen Bach, der den Volksdiskurs im Stück unter dem Rückgriff auf Rousseaus Unterscheidung zwischen der *volonté générale* und der *volonté de tous* zu rekonstruieren versucht (Bach: »Der freie Wille der Elisabeth allein«, S. 123–126).

die politische Entwicklung längst verloren. Das kommt auch darin zum Ausdruck, dass diese Entwicklung nicht vollständig exkludiert werden kann.

Denn der Wille und die »Meinung« des Volks (vgl. V. 1015, 1051, 1052, 2049)²⁵ liefern in *Maria Stuart* einen wesentlichen Beitrag zu der spezifischen Anlage der dramatischen Zeit. Elisabeth und ihre Administration bringen immer wieder das Volk ins Spiel, wenn es um den Zeitpunkt von Marias Hinrichtung geht. Dabei verfolgen alle Figuren zwar eigene machtpolitische Interessen, wenn sie die Ansichten oder Bedürfnisse des Volks zur Unterstützung ihrer Argumente heranziehen. Zugleich ist aber offenkundig, dass sich das Volk imaginär wie dramaturgisch nicht disziplinieren lässt. Hier spielt Schiller nicht die Karte Corneilles, sondern die Karte Racines. Das Volk ist grausam, unstet und unkalkulierbar. Dem hat die Regierung zwar unbedingt Rechnung zu tragen, doch der Ausgang bleibt ungewiss. So herrscht bezüglich der potenziellen Reaktion vonseiten des Volks auf eine Hinrichtung Marias die ganze Zeit über Zwietracht. Eine Figur wie Paulet – Ähnliches gilt insbesondere für Burleigh – ist fest davon überzeugt, dass nur eine Hinrichtung Marias die politischen Unruhen wird beenden können:

Die Blutgerüste füllen sich für sie
Mit immer neuen Todesopfern an,
Und das wird nimmer enden, bis sie selbst,
Die Schuldigste, darauf geopfert ist. (V. 79–82)

Dem widerspricht der Standpunkt in erster Linie Shrewsburys, der Elisabeth bis zum Schluss von einem Urteilsvollzug abrät. Dies liegt zum einen, wie gezeigt wurde, an den politischen Verheißungen, die er im souveränen Begnadigungsrecht erblickt. Zum anderen ist er der Meinung, eine hingerichtete Maria könnte im Volk Kräfte entfalten, die der Herrschaft Elisabeths erst recht zusetzen würden:

Dieß eine nur vernimm! Du zitterst jetzt
Vor dieser lebenden Maria. Nicht
Die Lebende hast du zu fürchten. Zittre vor
Der Todten, der Enthaupteten. Sie wird
Vom Grab' erstehen, eine Zwietrachtsgöttin,
Ein Rachegeist in deinem Reich herumgehn,
Und deines Volkes Herzen von dir wenden. (V. 3114–3120)

²⁵ Vgl. zu »Meinung« und »Öffentlichkeit« im Drama vor dem Hintergrund ihrer historischen Semantik Laudin: *Le droit ou la force*, S. 79–85.

Mit Blick auf die *tragédie classique*, als deren Befürworter Shrewsbury sich bereits mit dem Rat zur Begnadigung empfohlen hatte, sind diese Verse aufschlussreich. Schließlich erinnern sie an die Vorbehalte des alten Horace im Hinblick auf den Vollzug einer gegen den eigenen Sohn potenziell verhängten Todesstrafe.²⁶ Während der junge Horace hierin die Möglichkeit der Ruhmsteigerung erblickt hatte, äußerte der Vater sicherheitspolitische Bedenken, die er ebenfalls auf eine imaginäre Unbeherrschbarkeit des ›Opfers‹ zurückgeführt hatte.

Shrewsburys Vorbehalte Elisabeths Entscheidung gegenüber – oder besser gesagt der ständigen Suspension dieser Entscheidung gegenüber – wirken auf diese durchaus ein, auch wenn er sich am Ende nicht durchsetzen kann. Shrewsburys Diktum »jetzt ist nicht die Zeit« (V. 3112) beeinflusst maßgeblich die zeitliche Ausdehnung des Stücks. Es ist demnach die politische Unkalkulierbarkeit des Volks im Verbund mit der diese Unkalkulierbarkeit ständig in Betracht ziehenden Administration, die die Einheit der Zeit in *Maria Stuart* realisiert, die sie ihrer ehemaligen Aufgabe dadurch aber zwingend beraubt. Während das Drama Corneilles die Zeit auf die ›Gewohnheit‹ zu gründen versucht, gibt in *Maria Stuart* die politische Unbeherrschbarkeit den Takt vor.

Auf dramaturgischer Ebene lehnt sich *Maria Stuart* – trotz der Corneille-Sympathien eines Shrewsbury – hinsichtlich des Volks an das Racine'sche Drama an. Das Volk setzt das Stück erheblich unter Druck und bestimmt letzten Endes über die politische Entwicklung und die formale Struktur gleichermaßen. Und es tut dies gerade insofern, als Politik und Drama das Volk nicht zu fassen bekommen. Seine Macht besteht darin, dass es sich weder figurieren noch dramaturgisch kanalisieren lässt. Die Unbeständigkeit des Volks treibt Elisabeth und ihre Verwaltung vor sich her, und das Drama kann dieser Unbeständigkeit auf der Ebene der Zeitdarstellung nur noch Rechnung tragen. Entgegenzusetzen hat es ihr nichts.

Das Drama bekräftigt dies mit einem subtilen Hinweis darauf, dass es nicht etwa subjektive moralische Bedenken sind, die Elisabeth mit Blick auf eine Hinrichtung Marias wiederholt zaudern lassen und die die Dramenzeit folglich strukturieren könnten. Elisabeth ist von Anfang an bereit, Maria heimlich so schnell wie möglich umbringen zu lassen. Sowohl Paulet als auch Mortimer werden entsprechende Aufträge erteilt. Dass die Königin mit solchen Plänen indes scheitert und sie keinerlei Einfluss auf den Ausgang und auf die Form des Stücks ausüben, zeigt, dass das Drama eine politische Wirkmächtigkeit zusehends vom Souverän abzieht und eine solche dem Volk und der Administration überträgt.

26 Vgl. Kap. 3.4.

Auch und gerade auf struktureller Ebene wird das notwendige Verfehlen eines günstigen Zeitpunkts, wird ein permanentes »Jetzt nicht« oder »jetzt ist nicht die Zeit« damit politisch zur dominanten Temporalitätsfigur in *Maria Stuart*. »Jetzt nicht« heißt, dass Wort, Gesetz, Urteil, Recht, Legitimation und (Selbst-)Gründung des Souveräns wie des Staates zeitlich nicht mehr koinzidieren können und dass die Einheit der Zeit eben nicht mehr eine ursprüngliche Einheit all dieser Größen zu realisieren, sondern allein noch deren Unsynchronisierbarkeit vorzuführen vermag. Es ist diese politische Dimension, die letztlich alle Debatten über den richtigen Zeitpunkt in *Maria Stuart* gründiert, die aber zugleich dazu führt, dass alle Debatten an diesem Punkt auch immer schon zuverlässig enden. Die Möglichkeiten etwa einer politischen Gewaltenteilung oder einer Ausdifferenzierung von Politik und Recht kann das Drama als klassisches gar nicht erst in Betracht ziehen. Es bescheidet sich mit der Einsicht in eine fundamentale Unassimilierbarkeit der politischen Entwicklung mit der klassischen Form.

Dennoch fällt auf, dass *Maria Stuart* – und dies ist ein bedeutender Gegensatz zum Drama Racines – nicht einfach mit einem Ausblick auf gut gefüllte Blutgerüste endet. Schließlich ist es Maria selbst, die die »Jetzt nicht«-Ketten mit der Beschwörung des »richtigen« Zeitpunkts ihrer Hinrichtung terminiert. Diese Haltung der Titelfigur ist in höchstem Maße deutungsbedürftig, denn es scheint schwer vorstellbar, dass Maria ihre Hinrichtung samt des Zeitpunkts dieser Hinrichtung nur aus dem Grund bereitwillig hinnimmt, dass sie einer Rolle als ewiger »Zwietrachtsgöttin«, als ewigem Destabilisator »elisabethanischer« Politik etwas abgewinnen könnte. Schillers Dramen sind gewiss nicht das Zeugnis des »sentimentalischen« Idealisten, als das weite Teile der Rezeption sie missverstanden haben. Aber ein Zyniker war Schiller nicht.

8.3 Heldenkult und Gespensterzeit: *Maria Stuart* als Trauerspiel

Es ist die Untersuchung von Marias Hinrichtung, mit der jede Interpretation des Schiller'schen Dramas steht und fällt. Dabei verlassen sich die Deutungen allerdings nach wie vor viel zu stark auf den subjektiven und moralischen Standpunkt und vor allem auf eine vermeintliche »innere Entwicklung« ausschließlich der Maria-Figur, mögen sie diese nun als geglückt ausweisen oder nicht. Benno von Wiese im Jahr 1948 auf *Maria Stuart* gemünzter Begriff des »Läuterungs dramas« beherrscht weite Teile der Schiller-Forschung (in oft uneingestandener Form) bis heute.²⁷ Auch wenn das Stück hieran zumindest nicht

²⁷ Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 4. Aufl., Hamburg 1958, S. 236 u.ö. In der neueren Forschung schließt insbesondere Sautermeister an diese

ganz unschuldig sein mag, darf nicht übersehen werden, dass die Hinrichtung noch im letzten Akt anhand politischer und rechtlicher – und nur höchst sekundär anhand moralischer – Kategorien verhandelt wird. Ihre Amme erklärt am Ende stolz, Maria werde »[a]ls eine Königin und Heldin sterben.« (V. 3380) Wenn dies zutrifft, wäre Maria Stuart die figurgewordene Synthese eines politischen Grunddualismus, der am Ursprung der klassischen Dramaturgie gestanden hatte. Maria würde in ihrem Tod die Figuren der Heldin und der Königin vereinen und hierüber maßgeblich über das klassische Drama hinausweisen. Schließlich hatte dieses seine Dramaturgie auf eine – auch und nicht zuletzt symbolpolitische – Arbeitsteilung von Held und König gebaut.

Dabei dreht sich alles um die Frage, ob die Hinrichtung ein sinn- oder gemeinschaftsstiftendes *Opfer* bildet, das jene Gründung oder Legitimation ersetzt, verschiebt oder nachholt, die Einheit der Zeit und klassische Form aufgrund ihrer signifikanten Abwandlungen gerade verfehlen mussten.²⁸ Endet *Maria Stuart* also mit einer neuen Gründung – und damit mit dem Ausblick auf eine neue politische Zeit – oder bietet das Stück zum Schluss nichts anderes als eine Einsicht in die »dramatische« Unbegründbarkeit souveräner Herrschaft angesichts der Französischen Revolution?

Klären lassen sich diese Fragen nicht ohne die Berücksichtigung eines Phänomens, das das Drama immer wieder einspielt und das der klassischen Dramenzeit gänzlich konträr gegenübersteht: die Rede ist von der Figur des »Gespensts« und einer zyklischen gespenstischen Zeit. Die Figur des Gespensts wird dabei direkt mit dem Problem einer politischen Neugründung verknüpft, wie sich am deutlichsten an Elisabeth beobachten lässt. Der Königin zufolge muss Maria sterben, um die »Blöße meines Rechts [zu] bedecken« (V. 3222), denn, so hatte sie Mortimer anvertraut: »[...] ewig wankt die Kron' auf meinem Haupt, / So lang *sie* lebt« (V. 1587). Und diese »Ewigkeit« markiert in den Augen Elisabeths das Gespenst. In ihrem langen Monolog im vierten Akt sagt sie zu sich selbst, Maria sei ein »ewig drohendes Gespenst« (V. 3227).

Elisabeth hofft demnach, mittels einer Tötung Marias dieses Gespenst zu bestatten, um ihre Herrschaft endgültig – und sei es noch so fantasmatisch –

Deutung an, wenn er die Maria des letzten Akts als »schöne Seele« auszuweisen versucht. Vgl. Gert Sautermeister: *Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort, in: Walter Hinderer (Hg.): *Schillers Dramen*, Stuttgart 1992, S. 280–335, hierzu S. 320f. Zu einem wesentlich differenzierteren Bild vgl. v. a. Nikolas Immer: *Der inszenierte Held*. Schillers dramenpoetische Anthropologie, Heidelberg 2008, S. 360–365; Karl S. Guthke: *Schillers Dramen*, S. 226–233; Lothar Pikulik: *Der Dramatiker als Psychologe*. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie, Paderborn 2004, S. 250–252.

²⁸ Vgl. zu der prononciertesten Interpretation Marias im Rahmen einer tragischen Opferdialektik (unter Rückgriff auf Hegel und Benjamin) Peter-André Alt: *Klassische Endspiele*. Das Theater Goethes und Schillers, München 2008, S. 136–155.

begründen und Staat wie Volk ruhig stellen zu können. Das Gespenst Marias steht in der Rede Elisabeths für eine in endloser Wiederholung sich aufdrängende Erinnerung an die Illegitimität der eigenen Herrschaft. Strukturell gesehen kontrastiert die schiere Zyklik und Endlosigkeit einer gespenstischen Zeit dabei maximal mit der dramatischen Einheit der Zeit als einmaliger Legitimationsinstanz der souveränen Gewalt.

Da es eine größere Opposition als die zwischen Einheit der Zeit und gespenstischer Zeit nicht geben kann, ist folglich zu untersuchen, welche der beiden Zeiten am Ende von *Maria Stuart* obsiegt. Dies umso mehr, als die unterschiedlichen Figuren exakt dieses Problem unablässig diskutieren, indem sie entweder (wie Elisabeth) der Meinung sind, die Hinrichtung würde das Gespenst der Maria unter die Erde bringen, oder indem sie (wie Shrewsbury) umgekehrt darauf beharren, ihr Tod würde die schottische Königin im Volk erst recht als »Rachegeist« (V. 3119) aufsteigen lassen. Es ist also wiederum das Volk, das indirekt über die Möglichkeit der politischen Legitimation entscheidet oder das für eine solche Entscheidung von Elisabeths Beraterstab zumindest aus strategischen Gründen herangezogen wird.

Dabei sind es in der Tat die von Shrewsbury erwähnten »Rachegeister«, die das gesamte Drama von Anfang an einer Logik des Gespenstischen aussetzen. Eingeführt wird die Motivik nicht erst von Elisabeth und ihrer Regierung, sondern bereits im ersten Akt von Maria selbst. Von ihrer Amme nach dem Grund ihrer »Schwermut« (V. 271) gefragt, kommt Maria auf die Tötung ihres ehemaligen, ungeliebten Gatten König Darnley zu sprechen, in dessen Ermordung sie selbst verstrickt gewesen war:

Es ist der blut'ge Schatten König Darnleys,
Der zürnend aus dem Gruftgewölbe steigt,
Und er wird nimmer Friede mit mir machen,
Bis meines Unglücks Maaß erfüllt ist. (V. 272–275)

Maria zufolge geht ihres »Gatten Racheforderndes Gespenst« (V. 288) keineswegs zufällig an jenem Tag – und damit am Tag des Dramas (!) – um. Maria motiviert die Wiederkehr des alten Rachegeistes jedenfalls eindeutig zeitlich, wenn sie der Kennedy erklärt: »Der Jahrestag dieser unglückseligen That / Ist heute abermals zurückgekehrt« (V. 278f.). Die klassische Dramenzeit fällt in *Maria Stuart* also auf den Jahrestag der Ermordung König Darnleys, ja sie fällt auf den Tag, an dem dieser als Rachegeist aus seiner Gruft steigt.²⁹ Einheit der

29 Vgl. hierzu Oellers, der den »blut'ge[n] Schatten« Darnleys kultur- und literarhistorisch vor dem Hintergrund der »Bahr- oder Blutprobe« deutet (Oellers: Schiller. Elend der Geschichte, S. 235f.).

Zeit und gespenstische Zeit koexistieren demnach in ihrer strikten Gegenläufigkeit das ganze Stück hindurch, schließlich entspricht der Dauer des Dramas (mehr oder weniger) die Dauer des betreffenden Jahrestags.

Nun haben Rachegeister in Gründungsdramen traditionellerweise einen überaus prominenten Status, und zwar ganz unabhängig davon, ob sie tatsächlich die Bühne betreten oder eher metaphorisch ihr Unwesen treiben. In der *Orestie* des Aischylos sind es die Furien, die im letzten Teil unter die Erde gebracht und zu Eumeniden domestiziert werden, damit der Begnadigung des Muttermörders Orest und der Gründung des athenischen Stadtstaates nichts mehr im Weg steht. Wie gezeigt wurde, variiert das klassische Drama Corneilles vielfach dieses Modell, indem im letzten Akt in der Regel eben eine souveräne Rechtsprechung *zugleich* Verbrecher begnadigt und die alten »Manen«³⁰ verabschiedet, die jene zu ihren Gesetzesbrüchen oder gar Attentaten verleitet hatten. Staatsgründung, Begnadigung und Domestizierung der Rachegeister bilden im herkömmlichen Gründungs drama eine unhintergehbare Einheit. Das ist insofern verständlich, als die Begnadigung »sachlich« wie zeitlich das strikte Gegenteil der Rache bildet. Fordert die Rache meist Gegenrache und setzt sie endlose Ketten der Wiederholung und der Zyklik von Gewalt in Gang (und ist schon aus dem Grund das Gespenst ihre passende zeitliche Figuration), so *unterbricht* die Begnadigung derartige Wiederholungen und lässt sie dem eigenen Gründungsverständnis nach idealerweise ein für alle Mal *abbrechen*.³¹

Maria Stuart unternimmt den unerhörten Gewaltstreich, Gespenst und Gründung im letzten Auftritt seiner Hauptfigur bis zu einem gewissen Grad zu synthetisieren, dabei aber auf ein gemeinschafts- oder staatsbildendes Potenzial dieser Synthese ausdrücklich zu verzichten. Auch wenn Maria mit ihrem eigenen Tod Gespenster unter die Erde bringen will und sie in dieser Absicht ironischerweise mit Elisabeth übereinstimmt, inauguriert sie parallel dazu einen Kult ihrer eigenen Person, der unter zeitlichem Gesichtspunkt nicht zufällig an einen Gespensterkult gemahnt. Maria gründet eine eigene Herrschaft, die nicht (mehr) über einen einmaligen, in das Drama selbst fallenden souveränen Rechtsakt zustande kommt, sondern die mittels eines Heroenkults aktiviert wird, der einen Blick auf die Zeit eröffnet, die auf das Drama folgen wird.³² In diesem Sinne ist tatsächlich Marias Amme zuzustimmen, wenn sie darauf hinweist, Maria werde das Schafott »als Königin und Helden« (V. 3380) betreten.

30 Vgl. Kap. 3.4.

31 Vgl. zur Rache bei Schiller Charlotte Kurbjuhn: Der Auftritt des Rächers bei Schiller und Kleist als Auftritt der Moderne, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 91–118.

32 Gamper hält treffend fest: »Gerade die programmatische Absage an politische ›Größe‹, die ganz wesentlich den Einsatz im Kampf der beiden Königinnen bezeichnet, eröffnet für Maria aber Wege zu alternativen Formen von ›Größe‹«. (Gamper: Der große Mann, S. 140)

Maria versucht zum Schluss zu einer Kultfigur aufzusteigen, und Kultfiguren erweisen sich politisch betrachtet in der Regel eher als heroisch denn als souverän geprägt. Es ließe sich auch davon sprechen, dass Maria als Königin stirbt, um als Heldin wiederauferstehen zu können. Ihre sowohl heroische als auch gespenstische Wiederauferstehung – und dieser Punkt ist entscheidend – gründet und legitimiert im Sinn sowohl der Figur als auch des Dramas aber keinen Staat, sondern eine an den Katholizismus angelehnte Privatreligion. Dies hat entscheidende Konsequenzen nicht zuletzt für die Gattungsfrage. Tatsächlich bleibt das Drama seinem Selbstverständnis nach ein ›Trauerspiel‹, das sich jeder Verheißung von ›Tragik‹ entschlägt. Maria rettet ihr Andenken in einen privatistischen Trauerkult hinüber.³³ Zum gemeinschaftsstiftenden ›tragischen‹ Gründungsoffer taugt sie nicht. Will man der Figur im Verlauf des Stücks partout eine moralische oder intellektuelle Steigerung attestieren, so ist diese in erster Linie darin zu sehen, dass Maria ihre Untauglichkeit als sinnstiftendes Opfer als solche durchaus erkennt. Bei allen heroischen Gelüsten begreift sie, dass sie »als Königin und Heldin« keine größere Gemeinschaft mehr zu begründen vermag. Im Gegensatz zu Tasso oder Eugenie versteht Maria Stuart das Drama, als dessen Hauptfigur sie firmiert. Maria wird zur Statthalterin des Trauerspiels.

Dabei gilt es zunächst zu sehen, dass Maria zum Schluss eine rechtliche Konzeption der Souveränität transzendiert, *indem* sie sich einer solchen in einem ersten Schritt gerade annähert. Wenn sich Maria mit ihrer Hinrichtung selbst als Königin einsetzt, vollzieht sie dies nämlich mittels eines Rechtsakts. Sie gibt (sich) selbst ein Gesetz und spricht ihr eigenes Urteil. Ihrem Beichtvater Melvil verkündet sie, dass sie zwar unschuldig an der Verschwörung sei, dass sie ihren Tod wegen der Ermordung Darnleys aber bereitwillig akzeptiere: »Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod / Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen« (V. 3735f.). Auch wenn Maria wiederholt Gott als oberste rechtliche Instanz anruft (vgl. V. 3719), schwingt sie sich rechtlich hier tatsächlich zur »Königin« (V. 3380) auf. Dies auch insofern, als sie die Begründung ihres Todesurteils eigenständig uminterpretiert, denn verurteilt wurde sie ja nicht wegen des Gattenmords, sondern wegen der Beteiligung an einer angeblichen Verschwörung.

Hinzu kommt, dass der Zusammenfall von Urteil und Gesetz angesichts des Schafotts einer früheren Überzeugung Marias kategorisch widerspricht. Als Burleigh sie im ersten Akt über das Urteil informiert hatte, lehnte Maria dieses

33 In meinen Augen markiert das privatistische Moment dieses Kults den vielleicht wichtigsten Unterschied, den das Stück zum barocken Märtyrerdrama zu erkennen gibt. Vgl. zu diesem Komplex grundlegend Cornelia Zumbusch: Weimarer Klassik. Eine Einführung, Berlin 2019, hierzu v.a. S. 174–178.

noch mit einem zwar indirekten, aber doch deutlichen Hinweis auf die Notwendigkeit einer Trennung der staatlichen Gewalten ab: »Wehe / Dem armen Opfer, wenn derselbe Mund, / Der das Gesetz gab, auch das Urteil spricht!« (V. 858f.) Zum Schluss fallen Gesetz und Urteil in ihrer eigenen Person und in demselben Mund jedoch emphatisch zusammen. Die Möglichkeit der politischen Gewaltenteilung, die im ersten Akt kurzzeitig aufgeblitzt war, wird zum Schluss negiert. In der »Königin« Maria fallen alle Gewalten in eins.

Dem Corneille'schen Souverän nähert sich Maria damit unter strukturellem Gesichtspunkt bis zu einem hohen Grad an, auch und gerade insofern, als die (zumindest tendenzielle) Koinzidenz von Urteil und Gesetz in den letzten Akt fällt. Die Rolle, die das Drama Elisabeth versagt, scheint es Maria angesichts des eigenen Todes partiell zu gewähren. Zeitlich und formal betrachtet springen dabei aber sogleich wieder massive Differenzen zur herkömmlichen Aufgabe und zur Figuration der klassischen Dramenzeit ins Auge. Denn auf die Realisierung der Einheit der Zeit und auf die politische Dramaturgie des Stücks hat Marias »souveräner« Rechtsakt nicht den Hauch eines Einflusses. Die Koinzidenz von Urteil und Gesetz beendet zwar pünktlich das Drama, teleologisch besteht zwischen dieser Koinzidenz und dessen Ausgang jedoch keinerlei Zusammenhang. Im klassischen Drama war es bekanntlich erst die Überführung der Chronologie in Teleologie, die die Souveränität fundierte, indem sie ihren zeitlichen Einsatz unterschlug. Für die dramaturgische Teleologie bleiben in *Maria Stuart* aber die Administration und das Volk zuständig. Mit welchen Worten und mit welcher Gesinnung Maria in den Tod geht, ist für die Realisierung der Einheit der Zeit wie für den Ausgang des Stücks schlicht bedeutungslos.

So nimmt es nicht wunder, dass Maria ihr Andenken und ihren »Nachruhm« (V. 3499) im fünften Akt zwar selbst organisiert, dass sie dessen Pflege aber einem intimen kultischen Kreis vorbehält. Maria stirbt für wenige. Eine Statthalterin des Trauerspiels ist sie folglich in dem Maße, wie sie den politischen Verlust eines nunmehr unterschwellig als *Tragödie* begriffenen klassischen Dramas vorführt – und betrauert.³⁴ Die Unwiederholbarkeit des klassischen Dramas weist das Stück als Unwiederholbarkeit der Tragödie aus. Marias Tod ist kein Ereignis, das einer Neugründung der Souveränität zuträglich sein könnte; auch soll dem von ihr inaugurierten Trauerkult keine kategorial neue politische Ordnung entspringen.

34 Vgl. zu dem bis heute umfangreichsten Versuch, Schillers Tragödienpoetik unter dem Rückgriff auf die *tragédie classique* zu untersuchen, Bloch, der allerdings nicht politisch, sondern metaphysisch interessiert ist, wenn er *Maria Stuart* durch eine »Versachlichung des Schicksals« charakterisiert sieht (Bloch: Schiller und die französische klassische Tragödie, S. 270).

Für das Verständnis des kultischen – und in letzter Instanz tatsächlich gespenstischen – Moments ihres »Nachruhms« erweisen sich der Katholizismus und die Eucharistie-Handlung während Marias letztem Auftritt als zentral. Diese stellen als solche ein höchst disparates Moment innerhalb der klassischen Dramentradition dar und riefen nicht von Ungefähr die Empörung des Weimarer Herzogs Carl August – des obersten zeitgenössischen Hüters der *doctrine classique* in Deutschland – hervor.³⁵ Zumindest indirekt stellt sich Maria in die Nachfolge Christi, wenn sie noch vor dem Empfang der Kommunion und bevor Melvil sich als geweihter Priester zu erkennen gibt, fast wörtlich aus dem Matthäus-Evangelium zitiert: »Wo zwey versammelt sind in *meinem* Namen, / Da bin ich gegenwärtig unter ihnen« (V. 3635f.). Im Vergleich zur Luther-Bibel nimmt Schiller zwei signifikante Änderungen an diesen Versen vor, heißt es doch dort: »Denn wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen« (Matth. 18, 20).

Das Drama bindet diese Aussage, anders als Matthäus, zum einen in die Opferhandlung der Kommunion ein, zum anderen suggeriert Maria, dass ihre Worte Geltung nicht nur für das Andenken Christi beanspruchen, sondern eine Art Muster im Hinblick auf das – über die Eucharistie – nunmehr eindeutig kultisch perspektivierte eigene Andenken abgeben. In diesem Kontext erschließt sich die von Schiller vorgenommene Variation. Dort, wo die Bibel die Zeitlichkeit des Andenkens nicht explizit macht, insistiert Maria (gut katholisch) auf ihrer eigenen Realpräsenz in einer ihrer gedenkenden Gemeinschaft. Maria wird nicht nur »mitten unter«, sondern »gegenwärtig unter« den Mitgliedern eines solchen Kreises sein. Dies bedeutet freilich auch, dass sie *im* kultischen Andenken idealerweise immer wieder auferstehen wird und dass sie folglich zu einer Art Gespenst mutieren muss – und das auch will. Die permanente zeitliche Verfehlung eines einmalig Recht setzenden souveränen Gründungsakts (»Jetzt nicht«) überführt das Drama zum Schluss also gerade in die zyklische, wiederholbare und sogar abrufbare Zeit eines parakatholischen Helden- wie Heiligenkults. Und Marias »Ja, nun ist es Zeit!« kündigt die mithin fröhliche Realpräsenz ebendieses Kultes an. Schon angesichts der Tatsache, dass Maria »Rachgedanken« (V. 3677) zum Schluss ausdrücklich aufgibt und sie Elisabeth ebenso ausdrücklich verzeiht (vgl. V. 3782f.), ist es natürlich kein Rache-, sondern gewissermaßen ein »Gnadengeist«, in den sie sich nach ihrem Tod zu verwandeln beabsichtigt.

Hatte der zentrale Stellenwert der souveränen Begnadigung als einer streng rechtlichen Figur in der *tragédie classique* die mittelalterliche Vorstellung eines

35 Im Rahmen der Uraufführung musste die Eucharistie-Handlung stark abgewandelt werden, Herder hatte entsprechend bei Carl August interveniert. Vgl. zu den Zusammenhängen Peter André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit. Bd. 2, München 2000, S. 495.

souveränen Gottesgnadentums unter dem Gesichtspunkt der Legitimation von Herrschaft grundlegend säkularisiert, so schmiegt sich Maria als Gnadengeist an diese Vorstellung wieder ganz unverhohlen an. In ihrem Heldentum kehren Gottesgnadentum und liturgisches Königtum im doppelten Sinn »gespenstisch« zurück. Einmal, indem sie über einen Heldenkult zyklisch aktiviert werden und temporal wie Gespenster agieren; und einmal, indem das Gottesgnadentum, politisch betrachtet, als eine vergangene, aber nicht gänzlich abgegoltene und folglich untote Figuration von Herrschaft ausgewiesen wird. Wichtig ist aber vor allem, dass die Mixtur aus Heldenkult, Realpräsenz und gespenstischer Zeit keine Politik mehr (be-)gründet, sondern von Maria strikt für den privaten Gebrauch inauguriert wird. War es in der *tragédie classique* der heroisch-souveräne Bund, der eine klare Spaltung von Heroismus und Souveränität bewirkt und den Helden imaginations- und machtpolitisch still gestellt hatte, so nimmt *Maria Stuart* diese beiden Grundtendenzen der klassischen Dramaturgie zurück. Es tut dies aber nicht im Hinblick auf eine neue und andere Gründungs-politik, sondern im Hinblick auf die kultische Praxis eines intimen Zirkels.

Signifikanterweise schafft Maria im letzten Akt ihre eigenen Reliquien, deren wichtigste zweifelsohne ihr Herz ist, das nach ihrem Tod aus der Leiche herausgeschnitten und nach Frankreich gebracht werden soll (vgl. V. 3779). Dass Maria ausgerechnet ihrem Herzen – und damit metaphorisch dem Sitz der Innerlichkeit *par excellence* – einen so prominenten Stellenwert einräumt, verrät deutlich, dass das Stück in seinem letzten Akt keine Läuterungsgeschichte auf die Bühne bringt. Ihre »innere« Größe scheint Maria mit dieser Absicht nämlich buchstäblich zu »veräußern«. Reliquie und Heldenkult fallen in eins, Maria organisiert ihren »Nachruhm« (V. 3499) in Form einer konsequenten Liaison »katholischer« und heroischer Attribute.³⁶

Dem heroischen Opfer korrespondiert aber kein ambitioniertes Stiftungsergebnis. In diesem Kontext erschließt sich die zweite Änderung, die Schiller am biblischen Text vornimmt. Maria trägt in das kultische Gedenken der eigenen Person die Figur der Realpräsenz ein: »Wo zwei versammelt sind in *meinem* Namen / Da bin ich gegenwärtig unter ihnen.« Und die Reliquie des Herzens mag eine derartige Realpräsenz schon auf semiotischer Ebene verbürgen, steht

36 Vgl. zum Heroismus Marias in wirkungsästhetischer Perspektive Paul Barone: Schiller und die Tradition des Erhabenen, Berlin 2004, S. 295–309; vgl. auch die tragödienpoetologisch interessierte Schluss-Lektüre Bennetts, die den Katholizismus Marias in den Mittelpunkt rückt, diesen als primär wirkungsästhetisch fokussiertes Phänomen m.E. aber um seine politische Pointe zu bringen droht (Benjamin Bennett: *Modern Drama and German Classicism. Renaissance from Lessing to Brecht*, Ithaca/London 1979, S. 200–210); vgl. zu einer subtilen Analyse von Marias Schmuck im Rahmen der »Sinnlichkeit theatraler Darstellung« Pleschka: *Theatralität und Öffentlichkeit*, S. 207–213, hier S. 209.

sie doch geradezu mustergültig für eine im letzten Akt beschworene ›katholische‹ Substitution des arbiträren und »tot[en]« »Wort[es]« (V. 3600) durch körperliche Insignien ein. Auch in diesem Sinn erweist sich das gesamte Geschehen als deutliches Kontrastprogramm zu der Souveränitätspolitik der *tragédie classique*, hatte doch der König bereits in *Le Cid* mit allen nicht arbiträren Zeichen Schluss zu machen versucht. Zugleich reduziert Maria die biblische Gemeinschaft der »zwei oder drei«, die im Namen Christi »versammelt« sind, hinsichtlich des eigenen Kults ausdrücklich auf »zwei«. Sie verkleinert also schon numerisch die ihrer selbst kultisch gedenkende Gemeinschaft, und diesen Akt einer kultischen Reduktion, Privatisierung oder Familiarisierung vollzieht sie – und vollzieht auf struktureller Ebene auch das Drama – an zwei weiteren zentralen Stellen.

Ihr nach Frankreich zu schickendes Herz legt Maria zwar eindeutig als Reliquie fest. Die Anbetung dieser Reliquie will sie indes einem kleinen Kreis vorbehalten wissen: »Mein Herz nach Frankreich bringe *zu den Meinen*« (V. 3779; Hervorhebung C.H.). Dass aus Marias Reliquie gerade keine größere sie verehrende oder anbetende Gemeinschaft, geschweige denn ein Staat erwachsen soll, bestätigt das Stück in seinem allerletzten Vers. Wenn Elisabeth den stets vorsichtigen und eher im erotischen Geplänkel als in der politischen Aktion versierten Leicester rufen lässt, Kent jedoch erklärt, der Graf sei »zu Schiff nach Frankreich« (V. 4032), dann ist dies ein unmissverständlicher Wink darauf, dass mit Leicester in Frankreich keine Figur auf Marias Reliquie treffen wird, die diese für kollektive und gegen Elisabeths Staat gerichtete Zwecke zu nutzen verstehen könnte.

Eine ähnliche Tendenz lässt sich am Schicksal von Marias zweiter Reliquie beobachten: jenem Tuch, das sie im Kerker »gestickt« (V. 3562) und in das sie ihre »heißen Thränen eingewoben« (V. 3563) hat. Nach ihrem Tod soll das Tuch in den Besitz ihrer Amme übergehen, nachdem diese ihr vor der Hinrichtung mit demselben noch die Augen verbunden hat. Zwar wird das Tuch unter semiotischem Gesichtspunkt über die Tränen wiederum zu einem indexikalischen Zeichen, das einer reinen Arbitrarität des ›Wortes‹ entgegensteht und das im konfessionellen Koordinatensystem des Dramas folglich kultisches, präsentisches und katholisches Potenzial besitzt. Allerdings bleibt die Verehrung dieses Tuches ausschließlich der Amme vorbehalten.

Maria hegt am Ende keinerlei politische Ambitionen, und sie bekräftigt dies über die Organisation einer streng im Privaten verbleibenden Verehrung, welche die schottische Königin als freundliches Gespenst buchstäblich *kultiviert*. Bei aller ›katholischen‹ Verbrämung wird Maria zum Schluss streng genommen zu einer Eumenide, zu einer Wohlgesinnten mit kalkuliert eng bemessenem Wirkungsradius.

8.4 Die Klassik, der Kult und das Volk

Eine signifikant andere Frage ist jedoch die, ob dem ›traurigen‹ Gründungsverzicht Marias in der politischen Realität Englands nach ihrem Tod, und damit in einer vom Drama angekündigten, über das Drama aber auch bereits hinausweisenden Zeit, überhaupt etwas zu entsprechen vermag. Anders formuliert: Kann Maria ihr eigenes Gespenst in der politischen Logik des Stücks überhaupt im Griff haben? Das Volk, das »unstet schwanke Rohr« (V. 1341), dürfte nämlich intuitiv und situativ selbst entscheiden, mit welchen Reliquien, mit welcher Bildpolitik und auch mit welcher Dramenliteratur es (sich) politisch gründet, ruhig stellt oder aufbegehrt. Nur hat diese Vision in *Maria Stuart* nichts Erbauliches. Dass das Volk im Rahmen einer politischen (Selbst-)Ermächtigung zur Ausgrabung von Götzenbildern und Gespenstern neigen kann, dürfte mit Blick wiederum auf die Französische Revolution (und auch darüber hinaus) kaum ein abwegiger Gedanke sein. Nur bleiben solche Gespenster in der Regel keine für den Privatgebrauch katholisierten Eumeniden.

Für die *Darstellung* einer vom Volk ausgehenden Zeit- und Gründungspolitik kann sich *Maria Stuart* als *klassisches* Drama formal so oder so nicht mehr zuständig fühlen, ja in Anbetracht einer solchen Politik kann das Stück nur noch vorführen, dass ein vormals bestehendes Band zwischen politischer und dramatischer Gründung zerrissen ist. Das gilt freilich nicht allein für die kulturellen Interessen Marias, sondern auch für die weitere Herrschaft Elisabeths. Ob diese durch die Hinrichtung Marias gefestigt oder umgekehrt gerade bedroht wird, lässt sich nicht entscheiden. Während ein Stück wie Corneilles *Horace* noch den Versuch unternehmen konnte, einen Trauerkult um Camille und Curiace vom Souverän regeln zu lassen – und das Off des Stücks am Ende wie ein politisch gepflegter Friedhof wirkte –, hat *Maria Stuart* jede rechtliche und kulturelle Kontrolle über das Volk (und über sein Off) verloren. Das Drama kann auf das »wankelmütige Volk« keinen kalkulierbaren Einfluss ausüben. Zwar gesteht Schillers Stück dem Volk eine massive Wirkung in der Verkehrung der klassischen Dramaturgie zu, aber es attestiert sich selbst umgekehrt keinerlei Einwirkung auf das Volk.

In diesem – historischen – Sinn ist die das gesamte Drama beherrschende Temporalitätsfigur des »Jetzt nicht« auch immer schon ein »Jetzt nicht mehr«. Und die neue von Maria angekündigte Zeit im Rahmen just ihrer Hinrichtung ist auch die Zeit einer Grablegung der klassischen Dramenform. Von dieser gilt auf poetologischer Ebene, was Mortimer auf politischer und ästhetischer Ebene einmal zu Maria gesagt hatte: »Die Krone ist von deinem Haupt gefallen« (V. 2567) und »Nichts blieb dir als die rührende Gestalt« (V. 2571). Das klassische Drama ist ein politisch wirkungsloser Prachtbau, der die zeitgenössische

Politik und der auch ein zeitgenössisches Zeitverständnis nicht mehr zu binden und zu bannen vermag. Zumindest insofern ist das klassische Drama in Schillers Zuspitzung längst selbst – ein Gespenst. Und so kann die Gattungsmarkierung des ›Trauerspiels‹ im Fall der *Maria Stuart* denn auch nicht wörtlich genug genommen werden.

9 Im Zirkus der Klassik: Restauration, Revolution und ausgeschlagene Tragik in *Wilhelm Tell*

9.1 Die Revolution als Restauration

In ihrer großen Studie über die Revolution hat Hannah Arendt wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass die Revolutionen des 17. und 18. Jahrhunderts »ursprünglich als Restauration gemeint und geplant« waren.¹ In dieser Grundtendenz erblickte Arendt sogar eine bedeutende Gemeinsamkeit zwischen der Amerikanischen und der Französischen Revolution:

[Wir] dürfen dabei nicht vergessen, daß die Männer dieser beiden Revolutionen sich vor allem dadurch von allen ihnen folgenden »Revolutionären« unterscheiden, daß sie die Revolution in der Überzeugung begannen, sie stellten nicht mehr als eine alte Ordnung der Dinge wieder her, welche von der Monarchie im Zeitalter des Absolutismus verletzt und vergewaltigt worden war. Wenn sie vor allem in den Anfangsstadien der Revolutionen immer wieder versicherten, sie wollten den Prozeß des Absolutismus rückgängig machen und eine Ordnung restaurieren, welche zu Beginn der Neuzeit verloren gegangen war, so ist an ihrer Aufrichtigkeit nicht im mindesten zu zweifeln.²

Das letzte zu Lebzeiten fertiggestellte Stück Friedrich Schillers, das im Jahr 1804 uraufgeführte »SCHAUSPIEL« *Wilhelm Tell*, liest sich wie eine Bebilderung dieser These Hannah Arendts;³ dies auch in dem Sinne, dass an der restaurativen »Aufrichtigkeit« Schillers und der Rädelsführer seines Stücks »nicht im mindesten zu zweifeln« ist. Damit es die Revolution als Restauration ausweisen kann, scheint das Drama die Revolution in ihrem »Anfangsstadium« förmlich einzufrieren: Es bleibt im Gründungsproblem des Politischen regelrecht stecken. Restaurativ mutet das eidgenössische Gründungsgeschehen dabei nicht zuletzt in dem Maße an, wie die klassischen Aporien souveräner Legitimation sein Zentrum bilden. Im Mittelpunkt der vorliegenden Lektüre steht die Frage,

1 Hannah Arendt: *Über die Revolution*. 6. Aufl., München/Zürich/Berlin 2016, S. 52.

2 Ebd., S. 53.

3 Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*. Schauspiel, in: Ders.: *Klassische Dramen*, hg. v. Matthias Luserke-Jaqui, Frankfurt a.M. 2008, S. 385–505, hier S. 385. Ich zitiere das Drama im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Angabe der Verszahlen im laufenden Text.

ob der Restauration der politischen Verhältnisse in *Wilhelm Tell* eine Restauration auch der klassischen Dramenform entspricht.

9.1.1 Die heroische Neugründung der Schweiz

Der zu Beginn des 14. Jahrhunderts sich abspielende Aufstand der Eidgenossen gegen die vom Kaiser neu eingesetzten Vögte kommt dadurch zustande, dass diese tatsächlich »absolutistisch« und tyrannisch zu walten beginnen und jene »alte[] Freiheit« (V. 186) ruinieren, die sich die Schweiz bereits vor Urzeiten mittels eines Bunds mit dem Kaiser gesichert hatte.⁴ Obwohl das Drama mit Anspielungen auf die Französische Revolution geradezu gespickt ist, liegt seinen Protagonisten nichts ferner als der gewaltsame Umsturz einer bestehenden Ordnung.⁵ Ihrem Selbstverständnis nach restaurieren oder reinstallieren sie eine Ordnung, die von den Vögten des letzten Kaisers »verletzt und vergewaltigt« worden ist. In der bekannten Rütli-Szene im zweiten Akt, der politischen Herzkammer des Stücks, verkündet der Eidgenosse Werner Stauffacher ganz in diesem Sinne:

Wir stiften keinen neuen Bund, es ist
Ein uralt Bündnis nur von Väter Zeit,
Das wir erneuern! (V. 1155–1157)⁶

Mit Blick auf das klassische Drama zeigen diese Verse unmittelbar, wie schwierig es ist, zwischen modernem Absolutismus und »uralten Bündnissen« saubere Differenzen einzuziehen. Zwar zeichnet sich Schillers Stück durch eine moderne »Freiheits«-Emphase aus, die in dieser Form im 17. Jahrhundert nicht

4 Die Forschung datierte die Handlung des Stücks historisch wie dramaturgisch oft falsch oder diffus. In einer bahnbrechenden Studie zu Schillers Zeitökonomie konnte Schnyder in diesem Kontext mit etlichen Fehlern aufräumen und Klarheit schaffen (Peter Schnyder: »Die Zeit bringt Rath.« Schillers *Wilhelm Tell* als Drama der Temporalität, in: Michael Gamper/Helmut Hühn [Hg.]: *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, S. 245–269, hierzu v. a. S. 252–257).

5 Zahlreiche Lektüren haben die Französische Revolution denn auch als wichtigsten Bezugspunkt des Stücks ausgemacht. Vgl. v. a. Dieter Borchmeyer: *Altes Recht und Revolution*. Schillers *Wilhelm Tell*, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*, Tübingen 1982, S. 69–113; Albrecht Koschorke: *Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers Tell*, in: Ders./Uwe Hebekus/Ethel Matala de Mazza (Hg.): *Das Politische. Figurenlehre des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003, S. 106–122.

6 Politisch wie dramaturgisch kann man Stauffacher mit Fug und Recht als die Hauptfigur des Stücks betrachten. Vgl. R[aymond] C. Ockenden: *Wilhelm Tell as political drama*, in: *Oxford German Studies* 18/19 (1989/90), S. 23–44, hierzu S. 33–39.

denkbar gewesen wäre. Allerdings bleibt diese Emphase zum einen relativ hohl, während sie zum anderen von den Eidgenossen als die Kategorie weniger eines aufgeklärten Bewusstseins denn vielmehr als »alte[r] Brauch« (V. 1233) beschworen wird.⁷ Unter strukturellem Gesichtspunkt liegt in der Restauration des »uralten Bündnisses« demnach durchaus eine Affinität zum Rechts- und Gründungsverständnis des Corneille'schen Souveräns. Schließlich gehörten die Verleugnung einer eruptiven politischen »Stiftung« und der offizielle Ausweis eines Gründungsereignisses lediglich als »Erneuerung« einer angeblich längst bestehenden Ordnung zum Kernbestand der klassischen Dramaturgie. Es war die Suggestion genau dieser vom Drama selbst verbürgten politischen Ordnung, auf die der heroisch-souveräne Bund und die klassischen drei Einheiten abgestimmt worden waren.

Auffällig ist nun allerdings, dass ein derartiger Bund in *Wilhelm Tell* nur in pervertierter Form erkennbar wird – nämlich im Konflikt Wilhelm Tells mit dem Vogt Geßler – und dass er mit der gesamten Rütli-Handlung in keiner direkten dramaturgischen Verbindung steht. Das politische Gründungsgeschehen kulminiert nicht in einem heroisch-souveränen Bund, es wird von einem ausgewiesenen heroischen Volk vollzogen. In *Wilhelm Tell* ist die Ständeklausel ausgesetzt. Anders als noch in *Maria Stuart* bleibt das Volk demnach keine ins Off verbannte unfigurierbare und politisch volatile Masse. Im Gegenteil tritt es als eine politisch höchst besonnen agierende heroische Gemeinschaft in Erscheinung. Die Semantik des Unsteten, Unzuverlässigen und Schwankenden, die *Maria Stuart* dem Volk vorbehalten hatte, überträgt *Wilhelm Tell* wörtlich auf die korrumpierten Vögte und ihre Anhänger. So belehrt der alte und im Verlauf des Stücks schließlich sterbende Bannerherr Attinghausen seinen Neffen Rudenz, der zeitweilig mit den Vögten sympathisiert hatte, mit den Worten: »Dort in der fremden Welt stehst du allein, / Ein schwankes Rohr, das jeder Sturm zerknickt.« (V. 925f.) Wie wir gesehen hatten, war in *Maria Stuart* noch das Volk wiederholt als das »unstet schwanke Rohr« (V. 1341) bezeichnet worden.

Da die politische Unzuverlässigkeit vom Volk auf den Adel übergeht und das Volk die Bühne betreten darf, ist das Off in *Wilhelm Tell* kein bedeutendes Phänomen. Hier findet zum Schluss zwar der Kampf der Eidgenossen gegen die Vögte statt, aber auf politischer Ebene verliert das Off in Schillers letztem Drama die mediale Eigenlogik, die es im klassischen Drama seit Corneille ausgezeichnet hatte. Entscheidend ist in *Wilhelm Tell* das Geschehen auf der Bühne.

7 Deshalb sollten die manifesten Rousseau-Anspielungen und der immer wieder alludierte Naturrechtsdiskurs in meinen Augen nicht überschätzt werden. Vgl. zum Naturrecht im Stück zuletzt ausgiebig Matthias Löwe: »Gerächt hab ich die heilige Natur.« Naturrecht im Zwielficht in Schillers *Wilhelm Tell*, in: Ders./Gideon Stiening (Hg.): Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk, Baden-Baden 2021, S. 181–199.

In der zentralen Rütli-Szene erinnert dieses Geschehen nun aber frappierend an den Auftritt des Souveräns im klassischen Drama, auch wenn es kein König, sondern eine Heldengemeinschaft ist, die die Schweiz neu gründet. Als sich die Landleute aus Schwytz, Uri und Unterwalden im zweiten Akt zum Schwur treffen, stellen sie immer wieder fest, dass (fast) alle Rang und Namen haben, selbst die am Schwur sich beteiligenden Leibeignen. So stellt Meier aus Unterwalden dem aus Schwytz stammenden Stauffacher seinen »Schwestersohn« (V. 1073) Winkelried vor, woraufhin Stauffacher antwortet:

Ihr nennt mir keinen unbekannten Namen.
Ein Winkelried war's, der den Drachen schlug
Im Sumpf bei Weiler und sein Leben ließ
In diesem Strauß. (V. 1074–1077)

Im eidgenössischen Gründungsakt muss demnach nicht erst ein Souverän kommen, um Lorbeeren zu verteilen und den Helden Legendenangebote zu unterbreiten. Hier haben sich Figuren zusammengefunden, die schon seit Urzeiten legendär sind. In den Worten Melchthals: »Des ganzen Volks, die *Besten* sind zugegen.« (V. 1120)⁸ Dabei wird ein eidgenössisches Heldentum nicht ausschließlich mittels einer mythischen Vorzeit beglaubigt. Die Schweizer haben in der Vergangenheit nicht nur Drachen und Bären erschlagen, sondern ihre »Heldenkraft« (V. 895) auch in zahlreichen Kriegen unter Beweis gestellt. Auch darüber hatte Attinghausen seinen Neffen belehrt: »Lern' dieses Volk der Hirten kennen, Knabe! / Ich kenn's, ich hab' es angeführt in Schlachten.« (V. 909f.)

Die heroische Infiltration der Gründungsgemeinschaft überträgt sich im weiteren Verlauf des Stücks unmittelbar auf den Gründungsakt selbst. So wie Heldentaten immer schon Bestandteil von Legenden und Erzählungen sind, so werden auch der Rütli-Schwur und die an ihm teilhabenden Protagonisten unmittelbar legendär. Das gesamte Geschehen ist bald in allen Einzelheiten bekannt, und zwar auch Figuren wie Wilhelm Tell, die sich nicht an ihm beteiligt hatten. Im vierten Akt begegnet Tell einem Fischer mit den Worten: »– Habt ihr nicht auch im Rütli mit geschworen? / Mir dünkt, man nennt euch mir –.« (V. 2287f.) Bezeichnenderweise musste der Fischer sich Tell aber gar nicht erst vorstellen. Zum Wesen des Helden gehört es, unmittelbar erkannt zu werden, auch wenn Helden wie hier in der Schweiz hauptberuflich der Fischerei nach-

8 Ich gebe den Sperrdruck des Originals hier und im Folgenden über Kursivierungen wieder.

gehen.⁹ Der Rütli-Schwur wurde *von* Helden gemacht, und der Rütli-Schwur hat alle *zu* Helden gemacht.

Umso bemerkenswerter ist allerdings, dass die Schweizer Helden die Schweiz nicht unbefangen und heroisch gründen, sondern sichtlich um die Legitimität ihres Akts bemüht sind. Unter kulturhistorischem Gesichtspunkt tauchen Helden oft als Stifter von Gesetzen auf, denen sie selbst nicht unterworfen sind.¹⁰ Insbesondere die Hegel'sche Philosophie wird an dieser Vorstellung des Heroismus bis tief in ihre Tragödientheorie hinein festhalten. Die Eidgenossen treten jedoch als eine gleich zweifache Negation einer derartigen Konzeption des Heroischen in Erscheinung. Zumindest ihrer eigenen Intention nach stiften sie kein neues Recht, sie restaurieren altes; und sie fallen aus der von ihnen restaurierten Rechtsordnung nicht etwa heraus, vielmehr muss ihr eigener Gründungsakt auf diese sorgfältig abgestimmt werden.

Es sind die Aporien genau dieses Unterfangens, mit denen die Eidgenossen sich die Probleme des ›klassischen‹ Souveräns einfangen. Man erkennt das schon daran, dass diese Aporien wesentlich zeitlich figuriert werden. Indem die Eidgenossen ihrem Selbstverständnis nach nicht(s) gründen, sondern ein »uralte Bündnis« lediglich »erneuern«, wird das Problem der Legitimität unmittelbar zu einem solchen des eigenen Ursprungs.¹¹ Zum einen werden dabei die Lieder und die Erzählungen der »alten Hirten« (V. 1166) beschworen, in denen von der Einwanderung des »große[n] Heerzug[s]« in die Schweiz vor tausend Jahren (vgl. V. 1270) die Rede war. Zum anderen musste dem Rütli-Schwur eine Entscheidung zur Vereinbarung des entsprechenden Treffens vonseiten Stauffachers, Melchthals und Walther Fürsts bereits vorausgehen, wodurch sich der Ursprung des eigentlichen Rechtsakts verdoppelt und verunklart. Zum dritten sind die »alten Bräuche [...]« (V. 1111) und die »alten Sitte[n]« (V. 1117), nach denen die Eidgenossen nun zu »tagen« (V. 1111) gedenken, vollumfänglich offenbar gar nicht fixiert. Der »Brief«, der die »alte[] Freiheit« (V. 1326) verbürgt, liegt jedenfalls beim Kaiser, sodass sich die Eidgenossen mit Blick auf ihren Gründungsschwur mit dem Problem der Suche nach einer legitimen *symbolischen* Instanz konfrontiert sehen, auf die oder bei der geschworen werden kann.¹² Da es eine solche schlechterdings nicht zu geben scheint, be-

9 Natürlichen teilen Helden diesen Grundzug mit dem Messias. Mit Blick auf das Stück wäre es in meinen Augen folglich naheliegender, den Fischer als Messias-Allusion zu lesen, als die Tell-Figur in diesem Sinne zu interpretieren. Vgl. zu einem solchen Versuch Gert Ueding: *Wilhelm Tell*, in: Walter Hinderer (Hg.): *Interpretationen. Schillers Dramen*, Stuttgart 1992, S. 385–425, hierzu v. a. S. 407.

10 Vgl. zur breiten kulturhistorischen Entfaltung dieses Problems mit Blick auf Hegel Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*, Berlin 2020, S. 80.

11 Vgl. hierzu ausführlich bereits Koschorke: *Brüderbund und Bann*, insbes. S. 111–114.

12 Vgl. zu Schwur und Eid grundlegend Marcus Twellmann: »Über die Eide«. *Zucht und Kritik im Preußen der Aufklärung*, Konstanz 2010.

mühen sie im Verlauf der Szene gleich eine ganze Fülle davon. Juliane Vogel hat in diesem Kontext treffend von einem veritablen »Chaos der Instanzen« gesprochen: »Worauf zu schwören sei, ob auf die Sterne oder die Sonne, auf die Waffen oder die Bücher, ist auf dem Rütli nicht endgültig zu sagen.«¹³ Und so kann die Gründung auch nur jene Grunddichotomie sichtbar machen, die das klassische Drama seit Corneille charakterisiert. Was in immer neuen Wendungen als alter »Brauch« apostrophiert wird, entpuppt sich schließlich als neues »Gesetz«. Dies sehen die Eidgenossen schließlich auch ein. Den Verlegenheiten ihres Gründungsakts setzen sie mit feierlichem Verweis auf ihren Willen ein Ende: »Wir wollen es, das sei Gesetz!« (V. 1310)

9.1.2 Revolution, Restauration und klassische Form

Nun wird der eidgenössische Gründungsakt aber keineswegs im Sinn des klassischen Dramas vollzogen. Er fällt nicht in den letzten, sondern in den zweiten Akt und er wird auch nicht mit einem souveränen Rechtsakt vermengt, der jene Einheit von Brauch und Gesetz fingieren und bestätigen könnte, die das Ende des Corneille'schen Dramas charakterisiert. Die Eidgenossen restaurieren nämlich auch und nicht zuletzt die politische Gewaltenteilung, die ihre Urväter sich bereits auf die Fahnen geschrieben hatten. Zwar unterscheiden sie – im Gegensatz etwa zum Rousseau'schen *Gesellschaftsvertrag* – nicht kategorisch zwischen Gründungsrecht und Regierung,¹⁴ die Eidgenossen haben sich nicht nur das Gesetz gegeben, sie wollen »sich« künftig auch wieder »fröhlich selbst regieren« (vgl. V. 1232). Für die Jurisdiktion sind sie allerdings nicht zuständig. Die lag seit altersher in der Verantwortung des Kaisers und wird in exakt dieser Form auch wiederhergestellt – ein Problem, auf das ausführlich zurückzukommen sein wird.

Obwohl im eidgenössischen Gründungsakt die Nöte und die Aporien des »klassischen Souveräns« wiederkehren, scheint das Stück diese also keines-

13 Juliane Vogel: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br. 2002, S. 105.

14 Zu Beginn des bekannten 7. Kapitels des zweiten Buches hält Rousseau sehr schön fest: »Es bedürfte der Götter, um den Menschen Gesetze zu geben.« In Ermangelung von Göttern delegiert er diese Position dann allerdings an eine Instanz, die »weder Verwaltung noch Souveränität« sein darf (Jean Jacques Rousseau: Du contrat social/Vom Gesellschaftsvertrag. Französisch/Deutsch. In Zusammenarbeit mit Eva Pietzcker übersetzt u. hg. v. Hans Brockard, Stuttgart 2010 [1762], hier S. 87 u. S. 89). Vgl. zur Trennung von Gründungsinstanz und Regierung bei Rousseau nach wie vor Iring Fetscher: Rousseaus politische Philosophie. Zur Geschichte des demokratischen Freiheitsbegriffs, Frankfurt a.M. 1975, S. 146–151.

wegs mit einer konsequent durchgespielten heroisch-souveränen Dramaturgie und mit der Finalstruktur des klassischen Dramas aufzufangen. Überhaupt geriert sich *Wilhelm Tell* über weite Strecken als ein beinahe schon forciert *unklassisches* Stück. Es kündigt nicht nur die Ständeklausel, sondern auch alle drei Einheiten auf und es verbannt spektakuläre Szenen nicht von der Bühne, sondern bereitet solche wiederholt opulent auf. Im Gegensatz insbesondere zu *Iphigenie auf Tauris* trägt *Wilhelm Tell* seine Gattungsmarkierung des ›Schau-spiels‹ völlig zu Recht. Das Drama hebt an mit einer großen Rettungsszene. Tell rudert den vor den Vollzugsorganen der kaiserlichen Justiz geflohenen Baumgarten über den stürmischen Vierwaldstättersee. In der Rütli-Szene, die in einer mond hellen Nacht stattfindet – es ist sogar ein »Mondregenbogen« zu sehen¹⁵ –, stehen am Ende nicht weniger als 32 Leute auf der Bühne. Im dritten Akt schließlich muss Wilhelm Tell seinem eigenen Sohn auf Geheiß Geßlers einen Apfel vom Kopf schießen, im vierten Akt erschießt Tell auf offener Bühne Geßler und im fünften Akt feiern die Eidgenossen den endgültigen Sieg über die Vögte und damit die Wiedererlangung ihrer alten ›Freiheit‹. Hinzu kommt, dass das Drama sich durch zwei Handlungs linien auszeichnet, die relativ unverbunden nebeneinander stehen; die gesamte Tell-Handlung wird dramaturgisch mit der Rütli-Handlung nur äußerst lose verknüpft.

Wenn *Wilhelm Tell* gleichwohl in den Radius der vorliegenden Studie gehört, hat dies einen denkbar simplen Grund. Das Stück hat sich vom klassischen Drama nicht etwa bloß entfernt oder gar ›emanzipiert‹, es kündigt die klassische Tradition auf den unterschiedlichsten Ebenen vielmehr ganz gezielt auf. Als Negativfolie ist das klassische Drama in *Wilhelm Tell* förmlich über-präsent.

Auf diese Art und Weise wird die Verschachtelung von Revolution und Restauration zu einem ausgewiesenen Formproblem. Oberflächlich betrachtet mag sich *Wilhelm Tell* zwar in einer Art Revolution des klassischen Dramas versuchen, indem es dessen Konstitutionsbedingungen immer wieder negiert oder in ihr Gegenteil verkehrt. Aus eben dem Grund bleibt das Stück von einer klassischen Dramenpolitik zugleich jedoch abhängig. *Wilhelm Tell* restauriert das klassische Drama nicht etwa in seiner alten Einheit oder Integrität, sondern in seinen Aporien und Läsionen. Es siedelt sich nicht in einer Endzeit an, um die Unwiederholbarkeit des klassischen Dramas zu beschwören (wie *Torquato Tasso*), vielmehr klammert es sich an den politischen Aporien des klassischen Dramas regelrecht fest. Trotz manifester Affinitäten ergibt sich damit doch eine wesentliche Differenz zu einem Stück wie der *Natürlichen Tochter* und zum Revolutionsverständnis Goethes. Während die Revolution für Goethe

15 Schiller: *Wilhelm Tell*, S. 421.

etwas schlechthin Inkommensurables bildet, versucht Schiller sie in einen dramenpolitisch vertrauten Traditionszusammenhang zu stellen, *indem* er diesen dramaturgisch immer wieder abweist.

Wilhelm Tell entdeckt in der Revolution v.a. die alten Probleme des klassischen Gründungsrechts. Dort, wo das klassische Drama diese Probleme zu unterschlagen versucht hatte, leuchtet Schiller sie auf formaler Ebene permanent aus. Dadurch ist – und bleibt – sein Stück letztlich weit davon entfernt, eine Revolution der klassischen Form zu vollziehen. Als unklassisches Drama zeigt sich *Wilhelm Tell* so stark auf die Klassik fixiert, dass es sich einer Revolution der Darstellung gerade ent schlagen kann. Anders gesagt: Die dramatische Umsetzung der eidgenössischen ›Revolution‹ bleibt in einer Kritik am klassischen Drama regelrecht stecken.

Ein einfaches Beispiel mag dies verdeutlichen. Die Eidgenossen stoßen in der Rütli-Szene bekanntlich wiederholt auf die temporalen Dimensionen politischer Legitimation. Dies kommentiert der Pfarrer Rösselmann an entscheidender Stelle auf durchaus intrikate Weise, wenn er meint: »Was ungesetzlich ist in der Versammlung, / Entschuldige die Not der Zeit.« (V. 1113 f.) Im klassischen Drama wäre nicht nur dieser Spruch als solcher ein politisches Horrendum, es würde mittels der Einheit der Zeit eine »Not der Zeit« im Gegenteil sogar künstlich herstellen, um über den temporalen Einsatz des Gründungsrechts hinwegzutäuschen. Mit der Überzeugung Rösselmanns macht Schiller einem solchen Versuch unmittelbar den Garaus, auch hält *Wilhelm Tell* die Einheit der Zeit selbstverständlich nicht ein. Die dargestellte Handlung erstreckt sich je nach Zählweise über eine Dauer von anderthalb Jahren oder auch nur von »rund drei Wochen.«¹⁶ Mit der zeitlichen Ausdehnung seines Stücks straft Schiller sowohl das klassische Drama als auch die Überzeugung Rösselmanns buchstäblich Lügen. Der Ungesetzlichkeit der Rechtsgründung lässt sich prinzipiell nicht begegnen – auch nicht mit einer Ausdehnung der dramatischen Zeit –, sie lässt sich als solche allenfalls vorführen. Diese Möglichkeit nutzt *Wilhelm Tell* exzessiv. Deshalb kann das Stück von vornherein nicht eine Revolution der klassischen Form vollziehen (wollen), sondern immer nur deren Aporetik neu ausleuchten – und wieder herstellen.

Am zeitgenössischen Geschehen der Französischen Revolution droht Schillers Drama aus diesem Grund denn auch vorbeizulaufen, obwohl es dieses immer wieder alludiert. Das zeigt sich v.a. an den Gewaltexzessen der *Terreur*. Wenn Walther Fürst zufrieden konstatiert: »Denn billge Furcht erwecket sich ein Volk, / Das mit dem Schwerte in der Faust sich *mäßigt*« (V. 1374 f.), dürfte dies einen deutlichen Hinweis auf die Französische Revolution bilden. Indem

16 Schnyder: »Die Zeit bringt Rath«, S. 257.

das Stück die Eidgenossen von dieser kategorisch unterschieden wissen will, kann es ihrem Gründungsakt nicht mittels einer Revolution der dramatischen Darstellung begegnen. Damit schottet sich *Wilhelm Tell* von einer tieferen politischen Reflexion zwangsläufig ab. Dies erkennt man bereits an dem Ausspruch von Walther Fürst. Das Instrument der Französischen Revolution war nicht das »Schwert«, sondern die Guillotine. Die so naheliegende wie bis heute durchaus drängende Frage, ob diese lediglich eine Panne der Revolution darstellte oder ob sie in ihr politisches Zentrum führt, hat sich Schiller in *Wilhelm Tell* konsequent vom Hals gehalten.¹⁷ Und gelingen konnte ihm dies, weil er die politische Entwicklung seiner Zeit im Rahmen einer Aufklärung über die klassische Dramenpolitik zu vollziehen versuchte. Schiller versichert sich einer Hegemonie der klassischen Tradition, indem er sie in immer neuen Anläufen stellt.

Dabei weiß das Drama in seiner Unterwanderung klassischer Dramenpolitik ein durchaus reiches Register an darstellerischen Mitteln aufzubieten. Diese charakterisiert nicht nur die Exposition der Aporien eines »klassischen« Gründungsrechts in der Rütli-Szene, sondern auch die von dieser sauber separierte Tell-Handlung. Während die ältere Forschung den Protagonisten Tell oft irrtümlich für eine heroische Gründungsfigur der Schweiz gehalten hatte, herrscht heute in der Auffassung einer »Doppelsträngigkeit des Dramengeschehens« in *Wilhelm Tell* breiter Konsens.¹⁸ Tell nimmt am Rütli-Schwur nicht teil und seine Handlungen bleiben für die restaurative Revolution der Eidgenossen größtenteils folgenlos. Erklärt wird die Doppelung der Handlung in der Regel damit, dass Tells Ermordung Geßlers die Rütli-Handlung von physischer Gewalt fernhalten kann, sodass sie letztlich ebenfalls als Kritik an der Französischen Revolution lesbar wird.¹⁹

Diese – durchaus plausible – Interpretationslinie weist zwei signifikante Schwachstellen auf. Sie kann erstens nicht erklären, warum die Doppelung der Handlung oft unbemerkt geblieben ist, und sie übersieht in der Regel zweitens, dass die Eidgenossen selbst auf poetologischer Ebene eine zweigeteilte Dramaturgie des Stücks keineswegs bestätigen. In der letzten Szene sind sie es, die Tell einmütig als ihren »Erretter« (V. 3281) apostrophieren und ihn somit retrospektiv zur Gründungsfigur auch der Rütli-Handlung erklären. Die Eidgenos-

17 Vgl. zu diesem ausgiebig diskutierten Problem in theoretischer Perspektive v.a. Claude Lefort: *Essais sur le politique. XIX^e–XX^e siècles*, Paris 1986, insbes. S. 81–119. In diesem Punkt würde *Wilhelm Tell* hinter ein Stück wie *Die Natürliche Tochter* demnach zurückfallen.

18 Vogel: *Die Furie und das Gesetz*, S. 109.

19 Löwe konstatiert allerdings treffend, dass entsprechende Lektüren »die handlungsdynamische Zweiteilung des Dramas zur bloßen politischen Vorsichtsmaßnahme« erklären (Löwe: »Gerächt hab ich die heilige Natur.«, S. 194).

sen haben mit ihrer Bejubelung Tells Generationen von Zuschauern und Lesern in die Irre geführt, indem sie beide Handlungsstränge des Stücks am Ende miteinander verknüpften. Im Jubel der Eidgenossen kommt jedoch nicht allein eine dramaturgisch fragwürdige Deutung der Tell-Figur zum Ausdruck. Die Eidgenossen besetzen darüber hinaus am Ende die Position des ›klassischen‹ Souveräns. Ihr Jubel bildet einen verdeckten Rechtsakt, und ein solcher steht ihnen nach den Maßgaben ihrer eigenen Gründungspolitik in keiner Weise zu.

9.2 Klassische Kunststücke: Die Travestie des heroisch-souveränen Bundes

Damit diese Zusammenhänge transparent werden können, ist zunächst eine sorgfältige Analyse der Tell-Handlung vonnöten. In der neueren Forschung ist die Tell-Figur etwas in Vergessenheit geraten;²⁰ je mehr sich herausstellte, dass sie an der politischen Entwicklung des Stücks kaum einen Anteil hat, desto zuverlässiger verschwand sie aus dem literaturwissenschaftlichen Blickfeld. Unzählige Arbeiten bescheiden sich damit, Tell eine innere Entwicklung auf der Basis von Schillers theoretischen Schriften zu attestieren und ihm im Dramenverlauf einen »sentimentalischen Bruch«²¹ nachzuweisen, der seine anfängliche »Reflexionsscheu«²² transzendiere. Tatsächlich wird Tell aus der heroischen Selbstgenügsamkeit des Dramenanfangs im Verlauf des Stücks herauskatapultiert. Das ist allerdings das Ergebnis nicht einer Bewusstseinssteigerung, sondern eines pervertierten Rechtsakts. Eingebunden wird dieser in eine Szene, die die wichtigste Travestie des klassischen Dramas in der gesamten deutschen Tradition bilden dürfte. Die Rede ist vom Apfelschuss.

20 Wichtige Ausnahmen bilden Carolin Rocks: *Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800* (Goethe – Schiller – Kleist), Berlin/Boston 2020, S. 305–355; Achim Aurnhammer/Hanna Klessinger: Was macht Wilhelm Tell zum Helden? Eine deskriptive Heuristik des heroischen Handelns, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 63 (2018), S. 127–149. Ich folge in der Analyse der Apfelszene in wesentlichen Punkten meinem Aufsatz »Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettetest alle!« Zur Tragödienpolitik der (Lebens-)Rettung in Schillers *Wilhelm Tell*, in: Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring (Hg.): *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*, München 2015, S. 123–147.

21 Nikolas Immer: *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg 2008, S. 428.

22 Wolfgang Riedel: Unwiederbringlich. Elegische Konstruktion und unentwickelte Tragödie im *Wilhelm Tell*, in: Ders. (Hg.): *Würzburger Schiller-Vorträge* 2009, Würzburg 2011, S. 45–62, hier S. 57.

Zum Handlungsrahmen: In einer Wiese zu Altdorf hatte der Reichsvogt einen Hut aufstellen lassen, dem die »gleiche Ehre wie ihm selbst« (V. 396) widerfahren solle.²³ Passanten haben den Hut mit »gebognem Knie und mit / Entblößtem Haupt [zu] verehren.« (V. 397f.) Auf die Missachtung der Anordnung steht die Todesstrafe: »Verfallen ist mit seinem Leib und Gut / Dem Könige, wer das Gebot verachtet.« (V. 400f.) Als Tell mit seinem Sohn Walter in Altdorf an dem Hut vorbeizieht, versäumt er es, diesem seine Reverenz zu erweisen, ob unbedacht oder vorsätzlich, ist kaum zu entscheiden.²⁴ Dies beobachten die Söldner des Vogts, und sie verraten Tell. Geßler bestraft ihn mit einem selbst oberflächlichen Kennern des Stoffes bestens vertrauten Pakt. Tell soll seinem Sohn auf »hundert Schritte« (V. 1883) einen Apfel vom Kopf schießen und er muss diesen Apfel mit dem »ersten Schuß« (V. 1888) treffen. Der Vogt beharrt darauf, dass dies die einzige Möglichkeit für Tell bilde, sowohl sich selbst als auch seinem Sohn das Leben zu retten: »Du schießest oder stirbst mit deinem Knaben.« (V. 1890)

Mit Blick auf das klassische Drama ist es interessant zu sehen, dass der Vogt sein Anliegen explizit als Gnadenakt begriffen wissen will: »Dein Leben ist verwirkt, ich kann dich töten, / Und sieh', ich lege *gnädig* dein Geschick / In deine eigne kunstgeübte Hand.« (V. 1931–1933) Hier mag auf Figurenebene Zynismus mitschwingen, denn ein freier und bedingungsloser Gnadenakt – und seine (sei es prätendierte) Bedingungslosigkeit macht diesen streng genommen überhaupt erst aus – vollzieht der Vogt hier nicht ansatzweise. Strukturell liegt er mit der Gnadenallusion allerdings vollkommen richtig. Das zeigt nicht zuletzt die prononcierte Rettungssemantik der Apfelszene wie des gesamten Dramas.

Als Tell Geßler nämlich sein Leben anbietet, um das seines Sohnes zu retten, weist Geßler dies kategorisch zurück:

Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß.
 – Du kannst ja alles, Tell, an nichts verzagst du,
 Das Steuerruder führst du wie den Bogen,
 Dich schreckt kein Sturm, wenn es zu retten gilt,
 Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettetest alle! (V. 1986–1990)

23 Zur Ikonografie des Hutes zwischen Freiheits- und Herrschaftssymbol vgl. Gerold Walser: »Zur Bedeutung des Geßlerhutes«, in: Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte 13 (1955), S. 130–135.

24 Erklärt Tell seinem Sohn zunächst: »Was kümmert uns der Hut?« (V. 1816), beschwichtigt er kurze Zeit später Geßler mit den Worten: »Aus Unbedacht / Nicht aus Verachtung Eurer ists geschahn.« (V. 1870f.)

In der klassischen Dramaturgie bildete eine wechselseitige ›Rettung‹ von König und Held den Brennpunkt der souveränen Begnadigungsszene. Der König rettete mittels der Begnadigung den heroischen Delinquenten und erließ damit neues Recht in Form eines rechtmäßigen Rechtsbruchs. In diesem Sinne hatte bereits Seneca in seinem bekannten Traktat über Milde und Gnade (*De clementia*) die Begnadigung als ausschließlich dem Souverän vorbehaltene *Rettungs*-aktion begriffen, sofern sie *gegen* geltendes Recht verstoße. Der angehende Kaiser solle bei Anwendungen des Zorns um des innenpolitischen Friedens willen stets bedenken: »Töten kann jeder gegen das Gesetz, retten niemand außer mir.«²⁵ Diese Position macht sich Geßler hier in perversierter Form zu eigen, indem er sie als Bewährungsprobe an Tell delegiert. Der Vogt rettet Tell gegen das Gesetz, wenn es diesem gelingt, mittels seiner »kunstgeübten Hand« sich (und seinen Sohn) selbst zu retten.

Die gesamte Szene persifliert bis ins kleinste Detail den heroisch-souveränen Bund des klassischen Dramas.²⁶ Dies zeigt sich an der Position des Souveräns, v.a. aber am Stellenwert des Helden. Die Könige Corneilles hatten die Helden mittels von Begnadigungsakten stets depotenziert und ihnen zugleich ein heroisches Legendenangebot im Rahmen des neu zu gründenden Staates unterbreitet. Die Begnadigung des heroischen Verbrechers täuschte über das Gründungsverbrechen des Königs hinweg und wies dem Helden einen exklusiven Platz im neuen oder konsolidierten Staat zu. Schiller verkehrt diese Konstellation in ihr exaktes Gegenteil. Die perversierte Begnadigung Geßlers depotenziert Tells Heldentum nicht mittels einer symbolpolitischen Überhöhung, sondern mittels einer konsequenten Erniedrigung. Auch hebt sie ein Verbrechen Tells nicht auf, vielmehr macht sie aus Tell überhaupt erst einen Verbrecher. Schließlich wird Tell Geßler wegen der Anordnung später umbringen.

25 L. Annaeus Seneca: *De clementia*. Über die Güte. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Karl Büchner, Stuttgart 1970, S. 19. Der Satz lautet im Original: »Occidere contra legem nemo non potest, servare nemo praeter me.« (Ebd., S. 18). Ich habe die Übersetzung Büchners, der »servare« mit »bewahren« wiedergibt, oben modifiziert.

26 Sie ließe sich darüber hinaus als Perversion auch eines frühneuzeitlichen Kontraktualismus Hobbes'scher Prägung lesen, da dieser den Staatsvertrag unter sicherheitspolitischem Gesichtspunkt als einen Gründungsakt fasst, mit dessen Hilfe die Untertanen die wechselseitige Rettung ihres Lebens schließlich an den Souverän übertragen. Als Statthalter des Kaisers würde Geßler diesen Akt in der Apfelszene an Tell zurückspielen. Vgl. zur Lebensrettung bei Hobbes und Kleist Johannes F. Lehmann: *Rettung bei Kleist*, in: Nikolas Pethes (Hg.): *Ausnahmestand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist*, Göttingen 2011, S. 249–269.

9.2.1 Der Apfelschuss

Auch wenn der Apfelschuss ikonografisch oft in diesem Sinne ausgeschlachtet wurde, ist er kaum dazu angetan, Tell als eine heroische Figur zu beglaubigen. Genau besehen stellt der Apfelschuss kaum mehr dar als eine Zirkusnummer. Vollzogen wird er auf Geheiß Geßlers, doch leistet Tell selbst seiner eigenen Entheroisierung durchaus Vorschub.²⁷ Sicher führt Tell spektakuläre heroische Aktionen durch; das Musterbeispiel hierfür bildet die Rettung Baumgartens in der Eröffnungsszene des Stücks. Tell hat jedoch auch ein fatales Faible für Kunststücke. Auf dieses Faible rekurriert Geßler, wenn er von der »kunstgeübten Hand« spricht, mit der Tell sich und seinem Sohn das Leben retten soll. Tell war selbst stets der Meinung, ihm »fehl[e] der Arm«, wenn ihm »die Waffe fehlt«. (V. 1537) Unter kulturhistorischem Gesichtspunkt lässt sich Tells Armbrust – sie meint er, wenn er von der »Waffe« spricht – der heroischen Tradition keineswegs umstandslos einfügen. Zwar führen Helden oft genuin heroische Objekte mit sich, die sie wiedererkennbar machen und die ihre Singularität begründen.²⁸ Gleichwohl haftet v.a. Distanzwaffen wie einer Armbrust in heroischen Kontexten leicht etwas Halbseidenes an. Der Inbegriff der heroischen Bewährung bildet der Zweikampf, in dem zwei ebenbürtige Helden direkt aufeinandertreffen;²⁹ ihre privilegierte Waffe bildet unweigerlich das Schwert.³⁰

In diesem Sinne hatte auch das klassische Drama das Heldentum stets präsentiert. Wenn die Figuren Corneilles den eigenen Heroismus beschworen, redeten sie in der Regel von ihrem »bras«. Mit dessen Hilfe mochten sie im Off gekonnt das Schwert schwingen, doch in letzter Instanz bildete die Waffe lediglich eine Art Verlängerung ihres heroischen Körpers. Wenn Tell also meint,

- 27 Der Entheroisierung Tells steht freilich seine heroische Überhöhung vonseiten der Eidgenossen kontrastiv gegenüber. Vgl. zu diesem Aspekt Aurnhammer/Klessinger: Was macht Schillers Wilhelm Tell zum Helden?, S. 140–142.
- 28 Vgl. grundlegend Achim Aurnhammer/Ulrich Bröckling (Hg.): Vom Weihgefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte, Baden-Baden 2016.
- 29 Pikanterweise lässt sich ein solches Idealbild des Heroischen *ex negativo* bis tief in gegenwärtige kriegskritische Diskurse hinein verfolgen, etwa wenn der Einsatz von Distanzwaffen moralisch verworfen und der Zweikampf als implizites Ideal moderner Kriege beschworen wird. Den vorläufig letzten Kulminationspunkt dieses Problems bildet die Drohnen-Debatte. Vgl. Claude Haas: Zum Triumph des Helden in der Drohnen-Debatte, in: Merkur 793 (2016), S. 68–76.
- 30 Es liegen bisher keine belastbaren Studien zu den Requisiten des klassischen Dramas vor. Diese müssten nicht zuletzt eine Typologie »dramatischer« Waffen entwerfen. Vgl. zu einer ersten Orientierung Claude Haas: Fatale Requisiten in Tragödie und Trauerspiel, in: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin/Boston 2018, S. 197–205, hierzu insbes. S. 202f.

ihm »fehle« ohne Armbrust »der Arm«, dann hat er einer Überführung seines Heldentums ins Kunststück schon selbst vorgearbeitet. Dies umso mehr, als es seiner Armbrust an einer mythischen Zertifizierung gebricht. Man kann sich eine Armbrust schwerlich als von einem Hephaistos hergestellt imaginieren, und im Gegensatz zu Nothung wäre es auch undenkbar, dass ihr die Ehre eines Eigennamens zuteil wird. Insofern findet die Armbrust im Apfel (der in *Wilhelm Tell* wirklich nur ein Apfel ist) ihr schlüssiges Ziel. Ein Cid, ein Horace oder ein Achill hätten nie im Leben auf einen Apfel geschossen. Tells Tendenz zum Kunststück greift Geßler in seiner »Begnadigung« demnach gekonnt auf: Der Perversion der souveränen Begnadigung als Bewährungsprobe entspricht eine Perversion der heroischen Tat als Zirkusnummer. Das vom klassischen Drama exkludierte Spektakel bedient Schillers Stück folglich mit einer gewissen Spannweite: von heroischen Rettungsaktionen über politische Versammlungen bis hin zur Kleinkunst.³¹

Nun hat die Apfelszene, wie gesagt, keinerlei Konsequenz für die Neugründung der Schweiz. Gleichwohl zeitigt sie zwei bemerkenswerte und durchaus paradoxe Folgen. Erstens nämlich bringt sie Tell dazu, seinem Heldentum zu entsagen und Geßler als betont unheroische Figur zu ermorden und zweitens bildet sie den Ursprung einer imaginären Überhöhung Tells vonseiten der Eidgenossen. Diese werden nämlich das weitere Stück hindurch exakt das nachbeten, was Geßler Tell zynisch attestiert hatte: die Rettung »aller«. Noch in der allerletzten Szene werden »alle« im Chor die beiden Sätze sprechen: »Es lebe Tell! Der Schütz und der Erretter!« (V. 3281) Tell hat zur Rettung »aller« jedoch überhaupt nichts beigetragen.

Die heroische Überhöhung Tells erinnert durchaus an die Spektakelkritik des klassischen Dramas, in erster Linie Racines. Auch wenn der Apfelschuss auf der Bühne selbst stattfindet und nicht ins Off verbannt wird, lässt das Drama doch keinen Zweifel daran, dass die Söldner des Vogts genau wie die Eidgenossen mit ihrer Tell-Idolatrie einem Trug aufsitzen, der für die politische Volatilität des Volks typisch ist. Freilich mündet diese Tendenz bei Schiller nicht in die Behauptung einer prinzipiellen Unbegründbarkeit des Politischen ein. Ganz im Gegenteil erheben die Eidgenossen Tell zur Gründungsfigur ihres Staates. Dramaturgisch wird diese Sicht der Dinge allerdings in keiner Weise beglaubigt, und die Funktion der vielfach konstatierten Doppelung der Handlung in *Wilhelm Tell* erschließt sich erst vor diesem Hintergrund.

31 Zu weit treibt das Stück seine Hommage an Zirkus und Kleinkunst allerdings nicht, der Schuss selbst findet zwar auf der Bühne statt, wird aber nur in seinen Effekten sichtbar gemacht. Vgl. zu subtilen Analysen der szenischen Konstellation v.a. Rocks: *Heldentaten, Heldenträume*, S. 316–323; Aurnhammer/Klessinger: *Was macht Schillers Wilhelm Tell zum Helden?*, S. 141.

9.2.2 Der zweite Pfeil: Tell als »Jedermann«

Die beiden konträren Tendenzen einer von Geßler wie von Tell selbst zusehends bewerkstelligten Entheroisierung und einer heroischen Verehrung Tells durch die Eidgenossen keimen bereits in der Apfelszene selbst. Dabei fällt die Entheroisierung Tells wesentlich subtiler aus, als es das Kunststück des Apfelschusses zunächst vermuten lässt. Nach der soeben zitierten Rettungsrede Geßlers hat Tell nämlich »*einen zweiten Pfeil*« aus dem »*Köcher*« genommen, was der Vogt unmittelbar »*bemerkt*«. ³² Als er Tell nach dem gelungenen Apfelschuss nach der Absicht der Aktion fragt, antwortet dieser:

Mit diesem zweiten Pfeil durchschloß ich – Euch,
Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte
Und Eurer – wahrlich! hätt’ ich nicht gefehlt. (V. 2060–2062)

Benutzen wird Tell den »zweiten Pfeil« im darauffolgenden Akt. Nachdem Geßler ihn wegen seiner Tötungsabsichten zunächst festsetzt, Tell aber fliehen kann, lauert er ihm später in Küsnacht auf und erschießt ihn. Von einem rechtlichen Standpunkt aus gesehen erweist sich die Tötung als direkte Konsequenz der »Begnadigung« in der Apfelszene. Ikonografisch hat Geßler Tell definitiv zum Zirkuspferd, damit einher aber auch zum Rechtssubjekt gemacht. Auf struktureller Ebene bestand hierin zumindest bis zu einem bestimmten Grad das Anliegen auch bereits der Könige Corneilles. Während sie die heroischen Verbrecher mittels der Begnadigung allerdings in eine Rechtsordnung hineinzwang und die Helden als Konkurrenten der eigenen Souveränität eliminierten, geht Tell als Verbrecher aus einer derartigen Ordnung *hervor*. Die heroische Depotenzierung hebt ein Verbrechen Tells nicht auf, sie stößt es überhaupt erst an. Insofern setzt sich die Perversion der Begnadigung bis in eine rechtliche Logik hinein fort.

Ein Rückblick auf Seneca mag dies verdeutlichen. Wenn Seneca dekretiert, dass »jeder« (»*nemo non*«) gegen das Gesetz töten, ausschließlich der Souverän aber gegen das Gesetz »retten« kann, dann hat Geßler auf einer rein rechtlichen Ebene Tell die Position von »jedem« zugewiesen. Tell wiederum macht sich diese Position durchaus zu eigen, indem er sich den zweiten Pfeil einsteckt. Tell wird zu »jedem«, sofern er weder ein König noch ein Held ist, der jemals zu einem Souverän in Konkurrenz treten könnte. Spätestens in der Position eines »jeden« verliert Tell *jedes* heroische Potenzial.

³² Schiller: Wilhelm Tell, S. 457.

Zum Rechtssubjekt wird Tell folglich in exakt dem Augenblick, in dem er gegen das Gesetz (nur noch) töten, nicht aber gegen das Gesetz retten kann, denn formalistisch betrachtet bleibt dies bei aller Pervertierung und Travestie die Position ausschließlich Geßlers. Streng genommen hat sich Tell mit dem zweiten Pfeil aus einer heroischen und dem Recht vorgängigen Ordnung folglich bereits herauskatapultiert, bevor die Zirkusnummer des Apfelschusses diesen Akt imaginär nachholt und affirmiert. Wurde der Held oft als eine Figur betrachtet, die ein Recht stiftet, dem sie nicht unterworfen werden kann, unterwirft Geßler Tell einem Recht, das dieser nicht im Mindesten gestiftet hat.

Diese gesamten Verkehungen sowohl der Begnadigung als auch der heroisch-souveränen Dramaturgie fallen umso stärker ins Gewicht, als das Stück Tell vor der Apfelszene wiederholt als eine Art vorrechtliche Figur präsentiert hatte. Dies entsprach auch seinem eigenen heroischen Selbstverständnis, so zwiespältig sich dieses verschiedentlich ausnehmen mochte. Seiner Ehefrau Hedwig etwa hatte Tell emphatisch erklärt:

Rastlos muß ich ein flüchtig Ziel verfolgen,
Dann erst genieß ich meines Lebens recht,
Wenn ich mirs jeden Tag aufs neu erbeute. (V. 1488–1490)

Das Bedürfnis nach einer permanenten heroischen Selbstbestätigung dürfte jeder politischen Ordnung abträglich sein. Wo diese auf Dauer und Stabilität setzen muss, will sich Tell tagtäglich eines Heldentums vergewissern, das zum Politischen in keinem Verhältnis steht. Folgerichtig betrachtet sich Tell auch nicht als Mitglied einer eidgenössischen Gemeinschaft. Eidgenossen wie Melchtal stellen ihre heroischen Ambitionen stets in den Dienst einer höheren Gemeinschaftsidee: »Und jeder wagt mit Freuden Leib und Blut, / Wenn er am andern einen Rücken hat.« (V. 660f.) Dies entspricht nicht im Mindesten dem heroischen Selbstbild Tells: »Der Starke steht am mächtigsten *allein*.« (V. 435) Aufschlussreich bleibt in diesem Kontext auch seine Begründung für die eigene Nichtteilnahme am Rütli-Schwur. Als Stauffacher Tell auffordert, einem Bund gegen die Vögte beizutreten, antwortet er:

Doch *was* ihr tut, lasst mich aus eurem *Rat*,
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen
Bedürft ihr meiner zu bestimmter *Tat*,
Dann ruft den Tell, es soll an mir nicht fehlen. (V. 442–445)

Außer Baumgarten und Geßler ruft allerdings niemand Tell zu einer »bestimmten Tat« auf. Wenn der Apfelschuss Tells Heldentum den Garaus macht und

Tell als Verbrecher aus einer Ordnung hervorgeht, die er nicht gründen durfte, dann wird die gesamte Apfelszene als Negation der klassischen Begnadigungsdramaturgie lesbar. Dies wirft zwangsläufig die Frage nach dem Verhältnis von Apfel- und Rütli-Szene auf. Oberflächlich betrachtet scheinen sich beide Szenen strikt kontrastiv aufeinander zu beziehen. Dem Idealbild einer heroischen Rechtsgründung steht deren souveräne Perversion und Travestie unversöhnlich gegenüber. Das Stück verunklart eine derartige Opposition nun allerdings in doppelter Hinsicht. Zum einen hatte es im Rütli-Schwur die alten Aporien jener klassischen Souveränität aufgedeckt, die im Hintergrund auch der Apfelszene steht. Zum anderen, und vor allem aber, sind es am Ende des Stücks die Eidgenossen, die Wilhelm Tell als ihren »Schütz« und »Erretter« (V. 3281) feiern. Bemerkenswert ist dies insofern, als die Eidgenossen aus dem Apfelschuss und aus der Tell-Handlung eine ganz andere Schlussfolgerung zu ziehen scheinen, als es die szenischen Konstellationen nahelegen. Während Tell- und Rütli-Handlung getrennt werden und das Stück vorführt, dass Tell *keine* heroische Gründungsfigur sein kann, rufen die Eidgenossen ihn als eine solche aus. Poetologisch betrachtet stellen sie demnach eine Verbindung zwischen den beiden Handlungslinien her.

9.3 Der lange Schatten des Königs: Zur Funktion der doppelten Handlung

Wenn *Wilhelm Tell* sich durch zwei Handlungsstränge auszeichnet, die zum Schluss miteinander verbunden werden, rekurriert das Stück auf eine entsprechende Tendenz des klassischen Dramas. Anders als man vorschnell annehmen könnte, fügt sich die Doppelung der Handlung als solche nämlich nicht umstandslos einer Negation der klassischen Dramaturgie. Vielmehr greift sie eine ihrer privilegierten Spielarten konsequent auf.

Wie gezeigt wurde, hatte Corneille insbesondere in *Horace* bereits mit einer »action double« gearbeitet.³³ Die Hauptfigur Horace hatte ein Verbrechen begehen müssen – die Ermordung der eigenen Schwester –, damit dem König auf dramaturgischem Umweg die rechtliche Hoheit über das politische Gründungsgeschehen zugesichert und die Gründung Roms mittels eines souveränen Urteilsspruchs affirmiert werden konnte. Folgerichtig endete das Stück mit einer Begnadigung, die ein Urteil über Horace mit der königlichen Deutungshoheit über die Zweikämpfe des ersten Dramenteils verschränkte. Der

33 Vgl. Kap. 3.4.

souveräne Rechtsakt und die Neugründung Roms konnten somit eine Einheit bilden, die das Dramenende beglaubigte und auf die retrospektiv das gesamte Drama ›immer schon‹ zuzulaufen schien. Die Handlung des Stücks war zwar ›gedoppelt‹ worden, aber nur, damit beide Stränge am Ende teleologisch von der Figur des richtenden Königs umso nachhaltiger miteinander verschränkt werden konnten.

Diese Konstellation taucht am Ende von *Wilhelm Tell* in verschobener Form wieder auf. Es sind die Eidgenossen, die in den Schlusszenen die Position des klassischen Souveräns dramaturgisch neu besetzen und die beiden Handlungsstränge des Stücks kausal aneinanderbinden. Wenn die Eidgenossen Tell zu ihrem »Erretter« ausrufen, liegt hierin, wie bereits angedeutet, ein verdeckter Rechtsakt. Dieser kommt nicht nur in der prononcierten Rettungssemantik zum Tragen, die in pervertierter Form bereits die Apfelszene ausgezeichnet hatte. Zudem kehren die Eidgenossen zum Schluss die dramaturgischen Verhältnisse ebenso um wie die von ihnen selbst geschaffene Rechtslage. Tell ist nicht etwa *ihr* »Erretter«, sie retten mit dieser Zuschreibung – die das Drama zu dem Zeitpunkt längst als gänzlich bodenlos vorgeführt hat – *ihrerseits* Wilhelm Tell. Pikant ist dies nicht nur insofern, als die Eidgenossen Tell als Mörder Geßlers gegen das Gesetz retten und ihn folglich begnadigen. Das Skandalon des Dramenendes besteht vielmehr darin, dass die Eidgenossen im fünften Akt gegen exakt das Recht verstoßen, das sie im zweiten selbst gegründet hatten. Die Euphorie der Schlusszenen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass *Wilhelm Tell* in einem rechtsphilosophischen Desaster endet.

Ein Rückblick auf den Rütli-Schwur mag dies verdeutlichen. Restaurativ war die Neugründung der Schweiz auch und nicht zuletzt in dem Maße ausgefallen, als sie den Kaiser als oberste und einzige Instanz der eidgenössischen *Judikative* bestätigt hatte. Die gesamte Rütli-Szene könnte in diesem Kontext deutlicher kaum sein. Die Eidgenossen erneuern die alten Freiheitsbriefe, indem sie an die althergebrachte Funktion des Kaisers erinnern und sie mittels dieser Erinnerung affirmieren. Der entsprechende Redepart kommt nicht zufällig Stauffacher als der wichtigsten politischen Figur des Dramas zu:

Denn herrenlos ist auch der Freiste nicht.
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
Wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit.
Drum haben unsre Väter für den Boden,
Den sie der alten Wildnis abgewonnen,
Die Ehr' gegönnt dem Kaiser, der den Herrn
Sich nennt der deutschen und der welschen Erde. (V. 1216–1222)

Nun kann kein Zweifel daran bestehen, dass Tell als Mörder Geßlers vor ein Gericht gehört. Zwar vernebelt das Stück dieses Problem bis zu einem bestimmten Grad durch die Parricida-Handlung, die die Tell-Handlung selbst noch einmal verdoppelt; Parricida hat schließlich den Kaiser ermordet. Im letzten Akt taucht er als verkleideter Mönch auf, woraufhin Tell ihm den Weg nach Rom weist, damit er sich dort dem Papst »zu Füßen [werfen]« (V. 3234) kann. Auch wenn Tell davon überzeugt ist, dass zwischen seiner eigenen Ermordung Geßlers und der Ermordung des Kaisers ein wesentlicher Unterschied bestehe, da er »die heilige Natur« (V. 3182) lediglich »gerächt« (V. 3181), Parricida diese aber »[g]eschändet« (V. 3183) habe, wirft die Konstellation selbstverständlich die Frage auf, wer denn nun juristisch für die Mordtat Tells zuständig sein könnte.³⁴ Im Sinne der Rütli-Szene kann dies allein der künftige mit der Schweizer Jurisdiktion befasste Stellvertreter des designierten Kaisers – der Graf von Luxemburg (vgl. V. 3023) – sein. So wie Tell Parricida den Weg zum Papst verrät, müssten die Eidgenossen eigentlich Tell schleunigst den Weg zum Grafen von Luxemburg verraten. Dies ziehen sie aber offenkundig gar nicht erst in Betracht. Sie feiern Tell als ihren »Erretter« und retten damit in Wahrheit ihn. In ihrem Jubel steckt eine unverhohlene Begnadigung Wilhelm Tells und damit die im Sinne der Rütli-Szene illegitime Besetzung der Figur eines richtenden Souveräns. Genau wie der König in *Horace* leisten die Eidgenossen in *Wilhelm Tell* zum Schluss eine teleologische Verknüpfung zweier Handlungsstränge, indem sie ihren Gründungsakt mittels eines Urteilspruchs zu bestätigen versuchen.

Ganz im Gegensatz zu *Horace* spielt das Drama *Wilhelm Tell* dieses Spiel aber keineswegs mit. Dass eine Titulierung Tells als »Erretter« keine sachliche Grundlage besitzt, hat das Drama ebenso deutlich vorgeführt wie deren rechtlich prekäre Dimensionen. Auch rückt es den Schluss in eine so offenkundige Analogie zur Apfelszene und zu der pervertierten Begnadigung Tells vonseiten Geßlers, dass der eidgenössische Jubel am Ende einen bitteren Beigeschmack bekommt. Während Geßler Tells Heldentum zu einer Zirkusnummer degradiert hatte, bejubeln ihn die Eidgenossen als Maskottchen des eigenen Gründungsakts. Dadurch schafft das Drama eine Diskrepanz zwischen der Bejubelung Tells auf der Bühne und dem auf diese unmittelbar folgenden Applaus der Zuschauer. Anders als im Corneille'schen Gründungs-drama wiederholt und bestätigt der Applaus der Dramenzuschauer nicht den Triumph einer vom Drama dargestellten politischen Inauguration. Zuschauer und Eidgenossen

34 Viele Lektüren schreiben Parricida interessanterweise die gegenteilige Funktion zu. Als repräsentativ erweist sich das Urteil Koschorke, der prägnant feststellt, der Auftritt Parricidas »dien[e] ganz offensichtlich dazu, die Last der Schuld von Tells eigener Tat wegzunehmen.« (Koschorke: *Brüderbund und Bann*, S. 119).

klatschen aneinander vorbei. Die Zuschauer beklatschen ein Drama, das ihnen gezeigt hat, dass die Eidgenossen aus den sachlich falschen und aus rechtlich höchst problematischen Gründen jubeln.

9.4 Trauer und Tragik der Klassik

Walter Müller-Seidel hat einmal bemerkt, *Wilhelm Tell* sei »das einzige Drama Schillers, das an der Tragödie vorbeigeht.«³⁵ Dieser Feststellung – die sich in ähnlicher Form in unzähligen weiteren Beiträgen findet –³⁶ liegt ein unterkomplexer Tragödienbegriff zugrunde, der seinerseits an *Wilhelm Tell* »vorbeigeht«. Obwohl die Beobachtung als solche richtig ist, lässt sie die tragödienpoetologischen Dimensionen des Stücks außer Acht. Bezeichnenderweise findet eine entsprechende Überzeugung eine eindeutige Stütze noch nicht einmal in Schillers eigenen Überlegungen zu *Wilhelm Tell*. Während der Arbeit an seinem letzten Drama schwankte Schiller immer wieder selbst zwischen den Gattungsmarkierungen des »Schauspiels« und der »Tragödie«.³⁷

Sicher wird man *Wilhelm Tell* genauso wenig zur Tragödie erklären können wie die klassischen Dramen Goethes oder *Maria Stuart*. Als dezidiert unklassisches Stück verfehlt *Wilhelm Tell* die Tragödie jedoch aus ähnlichen Gründen wie die klassische Tradition, auf die es fixiert bleibt. Das Drama endet keineswegs so harmonisch wie vielfach angenommen. Wenn die Zuschauer nach dem Fall des Vorhangs zum Jubel der Eidgenossen auf Distanz gerückt werden, ist dies zunächst einmal mehr ein deutlicher Hinweis auf den Verlust einer Einheit von Drama und politischer Gründung, wie er für die deutsche Tradition typisch ist. Diesem Verlust entspricht in der Regel die Einsicht in eine Unwiederholbarkeit der Tragödie und eine (oft immanente) Selbstpositionierung des klassischen Dramas als Trauerspiel. Tatsächlich bildet die Trauer ein bedeutendes Strukturmoment auch von *Wilhelm Tell*. Das zeigt sich einmal mehr an der ausgewiesenen Rettungssemantik des Stücks. Diese wird von Schiller v.a. auf rechtlicher Ebene zwar ihrer blinden Flecke überführt, wenn das Drama eine Rettung Tells durch die Eidgenossen als nicht rechtens ausweist. Der eigentliche Clou besteht dabei darin, dass das Stück an der Rettungseuphorie der Eidgenossen nicht partizipiert, sondern eine Kluft zwischen der dargestellten

35 Walter Müller-Seidel: Friedrich Schiller und die Politik. »Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe«, München 2009, S. 192.

36 Vgl. zuletzt Horst Römer: Die Überwindung der Tragödie – Schillers *Wilhelm Tell* als »Schauspiel«, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 59 (2015), S. 135–155.

37 Vgl. hierzu ebd., S. 135f.

Rettung und der Rettung der dramatischen Darstellung zu erkennen gibt. Diese kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, dass die Eidgenossen mit ihrer Begnadigung Tells auch jede Möglichkeit eines tragischen Todes ihres Maskottchens ausschlagen. Als Überlebender bleibt Tell ein fundamental ›Ungeretteter‹.³⁸ Einer eidgenössischen Rettung Tells entspricht auf poetologischer Ebene die Einsicht in einen unrettbaren Verlust der Tragödie.

Der Vision einer Einheit von Drama und politischer Gründung korrespondiert in der späteren Theorie der Tragödie stets die einer Einheit von ›politischer‹ Rettung und tragischem Tod. In unterschiedlichen Begründungszusammenhängen findet sich dieser Gedanke bei Benjamin wie bei Hegel. Zum Tod des tragischen Helden hält Benjamin im Trauerspielbuch apodiktisch fest: »Tod wird dabei zur Rettung: Todeskrisis.«³⁹ Diese ›Krisis‹ dürfte für Benjamin wesentlich darin bestehen, dass der Tod des tragischen Helden nicht einfach im Rahmen einer transparenten politischen Opferlogik vollzogen werden darf, sondern Ausdruck des berüchtigten »non liquet« bleiben muss, das die Tragödie für Benjamin als eine in der Moderne uneinholbare Form charakterisiert.⁴⁰

Hegel wiederum betrachtete den Untergang des tragischen Helden ebenfalls ausdrücklich als eine Rettung, auch wenn er diese offiziell an die Schicksalsidee zurückspielte:

In der antiken Tragödie ist es die ewige Gerechtigkeit, welche als absolute Macht des Schicksals den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbständigenden Mächte *rettet* und aufrechterhält und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selbst befriedigt.⁴¹

Die Befriedigung eines Anblicks des »untergehenden Individuums« kann sich in *Wilhelm Tell* aus dem simplen Grund nicht einstellen, dass Wilhelm Tell am Leben bleibt. Anhand der eidgenössischen Begnadigung der Tell-Figur entschlägt sich das Drama jeder tragischen Verheißung einer ›Rettung‹. Insofern antizipiert auch *Wilhelm Tell* spätere tragödientheoretische Positionen.

38 Das Überleben des Helden stellt ein bedeutendes Strukturmoment moderner Aufkündigungsversuche der Tragödie dar. Vgl. zu diesem Problem die (theoretisch und historisch allerdings unsystematische) Arbeit von Emily R. Wilson: *Mocked with Death. Tragic Overliving from Sophocles to Milton*, Baltimore/London 2004.

39 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1996, S. 88.

40 Vgl. Kap. 7.5.3.

41 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 565. [Hervorhebung C.H.]

Das Drama betrachtet die Tragödie als historisch überholt und markiert sie als Form einer ›Rettung‹, die ihm selbst nicht mehr zur Verfügung stehen kann.

Die enge Analogie zwischen klassischem (oder forciert unklassischem) Drama und moderner Tragödientheorie zeigt sich in *Wilhelm Tell* auch daran, dass eine historische Uneinholbarkeit der Tragödie an die eines vorstaatlichen Heldentums gebunden wird. Schließlich wird Hegel die Tragödie wenige Jahre nach *Wilhelm Tell* in die Endphase eines heroischen Weltzustands zurückverlegen. In diesem treten zum letzten Mal »plastische Griechen[en]«⁴² und damit nicht gesplante Bewusstseine gegeneinander an. Hegel beharrt darauf, dass die Tragödie – so sehr sie einen Staatsgedanken in den Mittelpunkt ihres Konflikts und ihrer Kollision stellen mag – prinzipiell vorstaatlichen Charakter hat: »[D]ie allgemeinen sittlichen Mächte« dürfen »weder als Gesetze des Staats noch als moralische Gebote und Pflichten für sich fixiert« sein.⁴³ Nur so kann das »unentzweite Bewusstsein«⁴⁴ des Helden, »das Band zwischen Subjektivität und Inhalt des Wollens [...] unauflöslich«⁴⁵ bestehen bleiben, und nur so kann dieses unauflösliche Band einen sinnhaften (Opfer-)Tod des Helden anstoßen, der die »Rettung« einer sittlichen Substanz als Tragödie garantiert.

Hegel findet für die Unauflöslichkeit des Bandes zwischen Subjektivität und Inhalt des Wollens Formeln, die in *Wilhelm Tell* vor der Apfelszene und damit vor der Verrechtlichung des Helden direkte Entsprechungen besitzen.⁴⁶ »Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, dass sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das sind, was sie wollen und vollbringen.«⁴⁷ Tell hatte seine Nichtteilnahme am Rütli-Schwur bekanntlich bereits im Vorfeld mit dem Hinweis erläutert, er könne »nicht prüfen oder wählen.« Seiner fehlenden heroischen Wahlkompetenz setzt die Apfelszene jedoch ein jähes Ende. Als heroische Gründungsfigur kommt Tell folglich spätestens ab dem dritten Akt gar nicht mehr infrage. Die tragödienpoetologische Verdichtung dieser Konstellation ist unübersehbar. Tells Übergang von einem vorstaatlichen Heldentum in eine rechtliche Ordnung korrespondiert die Einsicht in einen Verlust der Tragödie, in der die Rettung des Helden mit seinem Tod hätte konvergieren können. In diesem Fall hätte Tell tatsächlich ein Recht gestiftet, dem er nicht unterworfen werden kann, da die Emergenz dieses Rechts mit seinem Tod zusammengefallen wäre. Da *Wilhelm Tell* eine entsprechende Konfigura-

42 Ebd., S. 545.

43 Ebd., S. 539.

44 Ebd., S. 540.

45 Ebd., S. 546.

46 Zu Affinitäten zwischen der Hegel'schen und der Schiller'schen Heroismuskonzeption vgl. nach wie vor Dieter Borchmeyer: *Tragödie und Öffentlichkeit – Schillers Dramaturgie*, München 1973, S. 178–184.

47 Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* III, S. 546.

tion jedoch in ihr striktes Gegenteil verkehrt und Tell im Verlauf des Stücks einem Recht unterworfen wird, das er selbst nicht hatte stiften dürfen, bildet das ›Schauspiel‹ *Wilhelm Tell* im Sinn späterer theoretischer Zuschreibungen unweigerlich ein Trauerspiel.

Als Trauerspiel stellt das Stück eine Uneinholbarkeit der Tragödie aus und bindet die Einsicht in diese Uneinholbarkeit an sein eigenes historisches Bewusstsein als modernes Drama. Dem vielfach konstatierten ›sentimentalischen Bruch‹ der Tell-Figur kommt die Funktion zu, die eigene historische Selbstsituierung des Dramas gleichsam zu spiegeln. Die Verlockungen, die eine Tragödie für Wilhelm Tell – wie für *Wilhelm Tell* – bereitgehalten hätte, sollten vor diesem Hintergrund jedoch durchaus ernst genommen werden. Das Stück versagt sich die Tragödie als eine Form, die sich noch nicht in die ›ewigen‹ Aporien des Gründungsrechts verstrickt gezeigt und die den leidigen Souverän noch gar nicht gekannt hatte. Beschworen wird diese Verlockung jedoch in der Form eines unhintergehbaren Verlustes. Auch *Wilhelm Tell* nimmt in diesem Sinn zentrale Positionen einer späteren Tragödientheorie vorweg.

Das Drama betrauert mit der Tragödie einen Verlust nicht zuletzt der Darstellung strikt heroischer Gründungen, die nicht zwangsläufig bereits um Fragen einer rechtlichen oder politischen Legitimität kreisen müssen. Dies ist das Idealbild der Tragödie, wie sie das klassische Drama in immer neuen Anläufen entwirft, sich versagt und wie es von der Tragödientheorie bald systematisiert und auf die Antike projiziert werden wird. Eine heroisch-souveräne Spannungslinie hätte die Tragödie in ihrer Reinform folglich noch gar nicht gekannt. In den Parametern der vorliegenden Studie bedeutet dies, dass es in der Klassik nie Tragödien, sondern nur noch Trauerspiele geben konnte. Wenn *Wilhelm Tell* an dieser Konstellation partizipiert, liegt das schlechterdings daran, dass das Drama als unklassisches gänzlich auf die klassische Tradition fixiert bleibt.

Es sind ihre eigenen poetologischen Volten, die eine politische Einschätzung der deutschen Klassik vor gravierende Probleme stellen. Die in diesem Buch untersuchten deutschen Dramen siedeln sich auf der Höhe einer Moderne an, der nicht allein die Tragödie, sondern der auch die klassische Form selbst längst zum Problem geworden ist. Die deutsche Klassik wittert, dass sich politische Gründungsfragen in heroisch-souveränen Spannungslinien nicht mehr kondensieren lassen und beschwört den Verlust einer heroischen Tragik als verlorenes Gegenmodell ihrer eigenen Dramaturgie. Angesichts der zeitgenössischen politischen Entwicklung vergewissert sich das klassische Drama historischer Traditionszusammenhänge, indem es diese permanent ausschlägt oder untergräbt. Mit Blick auf die Französische Revolution lässt sich hierin der Versuch eines gleichermaßen politischen und dramaturgischen Entzugs erblicken. Einer Revolution des Dramas wusste das klassische ›Trauerspiel‹ selbst

dort zu entkommen, wo es die klassische Tradition, wie im Fall *Wilhelm Tells*, zu negieren suchte.

Mit seiner Entscheidung, jedem tragischen Gründungsoffer abzuschwören und seine Dramaturgie doch weiterhin auf die Aporien politischer Legitimation zu bauen, bleibt das klassische Drama bis heute gleichwohl eine unabgeglichene literarische Form. Denn mit der Erkenntnis ihrer Aporetik hebt die Möglichkeit jeder modernen politischen Legitimation erst an; auch nachdem die Köpfe der Könige und der Helden längst gerollt sind und die Geschichte des klassischen Dramas vorbei ist.

10 Marionettentheater: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* als klassisches Drama

10.1 Einleitung

Heinrich von Kleists im Jahr 1810 fertiggestelltes, erst 1821 posthum in Wien uraufgeführtes Stück *Prinz Friedrich von Homburg* bietet noch einmal alles auf, was der klassischen Dramenform seit dem *Cid* teuer war. Im Mittelpunkt des Dramas stehen die Spannungen zwischen einem Helden und einem Souverän, und diese finden ihren Höhepunkt in einer verfahrenen Begnadigungshandlung. Der Prinz von Homburg hatte einem entscheidenden militärischen Befehl des Kurfürsten von Brandenburg zuwidergehandelt und mit seiner Reiterei zu früh in eine Kriegsschlacht eingegriffen. Historisch liegt dem Drama die Schlacht Brandenburgs gegen Schweden bei Fehrbellin (1675) zugrunde. Tatsächlich hatte der historische Friedrich II. von Hessen-Homburg (1633–1708) hier einen entsprechenden Befehl des sogenannten ›Großen Kurfürsten‹ (1620–1688) ignoriert. Anders als in Kleists Drama hatte dieses Vergehen jedoch keinerlei rechtliche Verwicklungen ausgelöst.¹ Die Intensität des heroisch-souveränen Konflikts samt seiner Einbettung in das Problem der Begnadigung sind Erfindungen Kleists; Erfindungen, die das Stück im Horizont der klassischen Dramen­tradition ansiedeln. Auch der Umstand, dass Kleist den seinerzeit immerhin bereits 42-jährigen Prinzen von Homburg in einen »Jüngling«² zurückverwandelt, gehört in diesen Kontext. Helden sind jung.

Die Befehlsmissachtung und der zu frühe Eingriff in die Schlacht weisen den Prinzen als heroische Transgressionsfigur aus. Helden kümmern sich nicht um Befehle oder Verordnungen, brechen Gesetze und agieren in der Regel zu schnell, auch und gerade im klassischen Drama. Wie in den Corneille-Kapiteln gezeigt wurde, reagiert die gesamte Zeitökonomie der klassischen Form mit der ›soveränen‹ Gelassenheit und der normpoetischen Kategorie der Einheit der Zeit auf diese ursprüngliche heroische Provokation. Folglich nehmen sich die Könige des klassischen Dramas Zeit und machen sich den Helden am Ende

1 Vgl. zum historischen Prinzen von Homburg und zu Kleists Drama in militär- und rechtsgeschichtlicher Perspektive Renate Just: Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg«, Göttingen 1993, insbes. S. 48–53.

2 Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel, in: Ders.: Dramen 1808–1811, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hg. v. Ilse-Maria Barth u. Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1987, S. 555–644 u. S. 1147–1305, hier S. 613, V. 1145. Das Drama wird im Folgenden unter der Angabe von Verszahlen im laufenden Text zitiert.

mittels einer Begnadigung gefügig.³ Ganz in diesem Sinn mahnt Kleists Kurfürst den Prinzen bereits im ersten Akt vor der alles entscheidenden Schlacht ausdrücklich zur »Ruhe«:

Herr Prinz von Homburg, Dir empfehl' ich Ruhe!
Du hast am Ufer, weißt Du, mir des Rheins
Zwei Siege jüngst verscherzt; regier Dich wohl,
Und laß mich heut den dritten nicht entbehren,
Der Mindres nicht, als Thron und Reich, mir gilt! (V. 348–352)

Diese Verse bemühen nicht allein den Gegensatz zwischen heroischer Hast und souveräner Umsicht. Sie scheinen den sich anbahnenden Konflikt zwischen König und Held auch in einen staatspolitischen Konsolidierungsakt zu integrieren, der wiederum an die Corneille'sche Traditionslinie der klassischen Form erinnert.⁴ Schließlich stehen mit der Schlacht gegen die Schweden für Brandenburg dem Souverän zufolge »Thron und Reich« auf dem Spiel. Tatsächlich wird der gesamten Auseinandersetzung zwischen Homburg und dem Kurfürsten eine rechts- und staatspolitische Dimension eignen. Hatte der Kurfürst den Prinzen in einem ersten Schritt zum Tode verurteilt, so delegiert er den Urteilsvollzug – und eine potenzielle Begnadigung – schließlich an den Prinzen selbst. Während dieser zunächst Todesangst verspürt und um Gnade fleht, will er davon nichts mehr wissen, als er sein eigenes Urteil sprechen darf (oder muss). Es sind maßgeblich Natalie, die Prinzessin von Oranien, und die hohen Militärs, die eine Hinrichtung des Prinzen am Ende verhindern. Im letzten Akt zerreißt der Kurfürst das Todesurteil und schwört sich und seine Armee auf die nächste Schlacht gegen die Schweden ein.

3 Vgl. gegen den hier vorgeschlagenen staats- und rechtspolitischen Deutungsversuch v.a. die Lektüre Greiners, der die Begnadigung im *Prinzen von Homburg* vom Problem der Grazie aus angeht (Bernhard Greiner: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst, Tübingen/Basel, S. 253–272).

4 Insofern wird man es erstaunlich finden dürfen, dass mit Blick auf den *Prinzen von Homburg* zwar bereits Dramen wie *Venceslas* (1648) von Jean Rotrou oder *Brutus* (1729) von Voltaire ins Spiel gebracht wurden, das Stück aber nie systematisch mit den »Urmodellen« der *tragédie classique* konfrontiert wurde. Vgl. Rosemarie Zeller: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* auf dem Hintergrund der literarischen Tradition, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 404–416, hierzu S. 404–409; vgl. zu Kleist und Voltaire auch Renate Homann: Selbstreflexion der Literatur. Studien zu Dramen von G.E. Lessing und H. von Kleist, München 1986, S. 396–398; vgl. zu einer tendenziellen Ausnahme mit sehr spezifischer Fragestellung Wolfgang Braungart: »Ich suche / Mich selbst, und finde mich nicht mehr«. Das Selbst und die Tragödie unter den Bedingungen des Christentums, in: Alexander Arweiler/Melanie Möller (Hg.): Vom Selbst-Verständnis in Antike und Neuzeit, Berlin/Boston 2008, S. 239–270.

Auch der für Brandenburg, den Helden und den König auf den ersten Blick so versöhnliche Schluss des Stücks weist klar identifizierbare Spuren einer klassischen Dramaturgie Corneille'scher Prägung auf. Zum einen nämlich unterwirft sich der Held im Lauf des Dramas einem wichtigen souveränen Rechtsakt. Zum anderen korrespondiert der souveränen Begnadigung des heroischen Delinquenten offenkundig ein gefestigter, unbedingt abwehr- und sogar erobereungsbereiter Staat; ein Zusammenhang, der sich in vielen Facetten durch die klassische Tradition zieht und auf den Corneille die Dramaturgie seiner frühen Stücke gebaut hatte.

Der bekannte Schlussvers des Stücks, »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« (V. 1858), gemahnt an die Aufforderung des Königs im *Cid*, der Held möge zum Zweck einer innenpolitischen Stabilisierung und (Re-)Affirmation der souveränen Gewalt nun auch noch das Land der Mauren »verwüsten«.⁵ Auch wenn die Schlachten gegen die Schweden auf brandenburgischem Staatsgebiet erfolgen, ist es im Kleist'schen Stück interessanterweise der Held, der am Ende zu einer ganz ähnlichen geografischen Ausweitung der Kriegshandlung aufruft, wenn er dem Kurfürsten empfiehlt: »Geh und bekrieg' o Herr, und überwinde / Den Weltkreis, der Dir trotzt – denn Du bist's wert!« (V. 1798f.)

Dass bei Kleist der Held und nicht wie herkömmlich der König oder die Recht sprechende Instanz diesen Rat erteilt, ist für sein Drama überaus typisch. Wie sich herausstellen wird, variiert Kleist die heroisch-souveräne Dramaturgie vornehmlich in der Weise, dass er die »klassischen« Positionen von Held und König stets aufs Neue vertauscht, beide Positionen in ein und derselben Figur vereint und nivelliert oder sie sogar in einer dritten Figur – der Prinzessin von Oranien – neu besetzt.⁶ Schon dass Held und König denselben Namen tragen –

5 Der König sagt im letzten Akt zum Cid: »Nachdem du die Mauren an unseren Ufern geschlagen hast, / Ihre Absichten umgestürzt, ihre Pläne zerstört hast, / Dringe in ihr Land ein und bringe ihnen den Krieg, / Nimm den Befehl über meine Armee und verwüste ihr Land.« (Pierre Corneille: *Der Cid*. Französisch/Deutsch, übersetzt und hg. v. Hartmut Köhler, Stuttgart 1997, V. 1823–1826, S. 230). Vgl. zu diesen Zusammenhängen Kap. 2.3.3.

6 Insbesondere Rocks hat den Konflikt zwischen Held und König in den Mittelpunkt ihrer sehr sensiblen Lektüre des Dramas gestellt. Auch sie kommt zu dem Ergebnis, dass die beiden Positionen einander nicht starr entgegengesetzt, sondern »stets reziprok-dynamisch [ausgehandelt]« werden. Allerdings stellt Rocks den *Homburg* mit Shakespeares *Measure for Measure* von vornherein in eine ganz andere Traditionslinie als die hier vorgestellte Deutung. Ihrer These, dass es ein »charismatischer« Heroismus sei, den das Stück zur Entfaltung bringe, folge ich nicht (Carolin Rocks: *Heldentaten – Heldenträume*. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800. Goethe – Schiller – Kleist, Berlin/Boston 2020, hier S. 453). Vgl. zu Shakespeares *Measure for Measure* und *Homburg* bereits Susanne Kaul: *Poetik der Gerechtigkeit*. Shakespeare – Kleist, München 2008, S. 171–201; vgl. zu *Hamlet* und *Homburg* Claudia Olk: *Prinz Friedrich von Homburg*. Kleists märkischer *Hamlet*, in: Kleist Jahrbuch 2017, S. 23–36.

nämlich Friedrich –, ist vor diesem Hintergrund symptomatisch. Die ›klassische‹ Arbeitsteilung von Held und König bricht *Prinz Friedrich von Homburg* systematisch auf, ohne sie allerdings für einen neuen politischen *Aufbruch* funktionalisieren zu können – oder auch nur zu wollen. Denn so paradox es angesichts der Verschiebung der Positionen von Held und König anmuten mag: In Kleists Drama zeitigt das nicht den Effekt einer Dynamisierung, sondern führt umgekehrt zu einer Stagnation von Heroismus und Souveränität.⁷

Die alte ›klassische‹, im Wesentlichen dramaturgisch eingeholte Arbeitsteilung von Held und König vermag das Stück politisch offenkundig nicht mehr zu überzeugen, aber ebenso wenig werden die Figuren von Held und König emphatisch neu synthetisiert. Während Corneille das klassische Drama auf Dimensionen der Gründung, der Konsolidierung und der Legitimation von absolutistischer Herrschaft verpflichtet hatte, kappt *Prinz Friedrich von Homburg* diese Elemente vollständig. Unter politischem und historischem Gesichtspunkt siedelt Kleist sein Drama in einer Endzeit an. In seinem Stillstand wird das absolutistische Herrschaftsmodell als ein fundamental labiles und in letzter Instanz auch als ein geschichtlich überholtes vorgeführt. Hier ergeben sich massive Parallelen zum klassischen Drama Schillers und mehr noch Goethes. Zu den wichtigsten Prätexten des *Homburg* gehört zweifellos *Torquato Tasso*; ein Stück, das Ressourcen wie Rudimente des heroisch-souveränen Konflikts ebenfalls bereits in einer End- oder Spätzeit verortet hatte und in dem Bekränzungsszenen ähnlich prominent waren wie später bei Kleist. Dem entspricht im *Prinzen von Homburg* genau wie in *Torquato Tasso* zwar eine partielle (Re-)Theatralisierung der klassischen Form. Politisch urbar gemacht wird diese jedoch nicht. Die Bekränzungen indizieren Stillstand. Im Vergleich zu *Torquato Tasso* wird der *Prinz von Homburg* diesen Aspekt sogar noch einmal dadurch forcieren, dass Bekränzungen am Anfang und am Schluss des Dramas stehen. Bewirkt haben werden sie letztlich nichts.

In einer Studie wie der vorliegenden, die das klassische Drama nicht als Epochen-, sondern als Formphänomen begreift, darf eine Lektüre des *Prinzen von Homburg* denn auch nicht fehlen. Das Stück ist der klassischen Tradition insofern zugehörig, als es erkennt, dass der Bau und der Abbau der klassischen Dramenform gleichursprünglich waren und auch weiterhin sind. Dies gilt mit Blick zumal auf deren politische Interessen. Die klassische Form kann in den

7 Aus eher pädagogischer und figurenpsychologischer Perspektive hat v.a. Beda Allemann (dessen *Homburg*-Lektüre ich im Übrigen für weithin unerreicht halte) bereits etwas Ähnliches festgestellt: »Die hier folgende Analyse geht davon aus, daß auch in diesem letzten Drama Kleists niemand etwas lernt, was er nicht vorher wußte. Der Kurfürst und der Prinz sind, jeder auf seine Weise, ebenso unbelehrbar wie alle Helden sämtlicher Kleistscher Dramen.« (Beda Allemann: Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell. Aus dem Nachlaß hg. v. Eckart Oehlenschläger, Bielefeld 2005, S. 235).

Dienst der Legitimation ebenso wie in den der Einsicht in eine prinzipielle Unbegründbarkeit von Souveränität gestellt werden. Genauso gut kann die Form zwischen diesen Standpunkten oszillieren und angesichts epochaler Umbrüche wie denen der Französischen Revolution politische Ratlosigkeiten oder Verlegenheiten widerspiegeln. Anders als vielfach angenommen, ist Kleists Drama ästhetisch und politisch nicht unbedingt radikaler oder ›moderner‹ als das Drama Goethes oder Schillers, geschweige denn als das Drama Racines.⁸ Wie bei diesen ist es eine weitreichende Demontage der klassischen Dramaturgie, die das Stück im Radius der klassischen Tradition verortet.⁹

Wie alle bisher analysierten Dramen muss *Prinz Friedrich von Homburg* über diesen Gestus als eine neue Realisierung der klassischen Form betrachtet werden. Neben der Aufkündigung einer heroisch-souveränen Arbeitsteilung und der Absage an ein politisches Legitimations- oder Gründungsgeschehen zeichnet sich Kleists Stück v. a. durch eine entscheidende Besonderheit aus: Sowohl der König als auch der Held werden im Lauf der Handlung von Natalie und den obersten brandenburgischen Militärs regelrecht entmachtet, obwohl sie formal und symbolpolitisch im ›Amt‹ bleiben. Sie verkommen zu Marionetten ihrer eigenen Armee. Die gesamte Begnadigungshandlung wird dem souveränen Akteur am Ende ebenso entzogen wie dem heroischen, auch wenn der Kurfürst den Prinzen in der letzten Szene noch einmal bekränzen und die Scheinstabilität jener Herrschaft bestätigen darf, die ihm auf der Ebene der schieren Amtsführung und Machtausübung gerade entrissen worden ist. Der

8 Vgl. zum Werk Kleists im Spiegel unterschiedlicher Vorstellungen von Modernität Tim Mehigan/Bernd Fischer: Introduction, in: Dies. (Hg.): Heinrich von Kleist and Modernity, Rochester 2011, S. 1–8.

9 Eine systematische Analyse des *Prinzen von Homburg* hinsichtlich der klassischen Form steht aus. In unzähligen Beiträgen begegnet man dem Hinweis, es handle sich um »Kleists formal klassischstes Drama«. Exakter konturiert wird diese Behauptung in der Regel nicht. Vgl. Bernd Hamacher: »Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?« 25 Jahre Homburg-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973–1998), in: Heilbronner Kleist-Blätter 6 (1999), S. 9–69, hier S. 10. – Gundolf hatte den *Prinzen von Homburg* in diesem Sinne bereits als Kleists »unkleistischste[s] Werk« bezeichnet und im Anschluss gemeint, »[e]s wäre wohl das einzige Werk Kleists[,] mit dem Goethe etwas hätte anfangen können.« (Friedrich Gundolf: Heinrich von Kleist, Berlin 1922, S. 140). Vgl. zu Kleist, Schiller und Goethe in übergeordneter und forschungsgeschichtlich reich dokumentierter Perspektive insbes. Claudia Benthien: Schiller und Kleist. Rivalität und Dialogizität in der ›deutschen Klassik‹, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 27–45; Anne Fleig: Kleist und Schiller, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 21–25; Helmut Koopmann: Kleist und Schiller, in: Heilbronner Kleist-Blätter 19 (2007), S. 50–70; Bernhard Böschstein: Der »Gott der Erde«. Kleist im Kontext klassischer Dramen: Goethe, Schiller, Hölderlin, in: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 169–181; Katharina Mommsen: Kleists Kampf mit Goethe, Frankfurt a.M. 1979; Dirk Grathoff: Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, Opladen 1999, S. 199–215.

Absetzung und Beibehaltung von König und Held kann eine Neugründung weder der Politik noch des Politischen entsprechen. Kleists Stück bringt einen Staatsstreich zur Darstellung, der am Ende zu nichts geführt haben wird. Es ist ein Staatsstreich zum Zweck der politischen Stagnation.

Dies erklärt die Faszination des *Prinzen von Homburg* für das Drama Corneilles. Schließlich hatten dessen Könige stets prätendierte, dass ihre Staatsgründung gerade keine Neugründung, sondern allenfalls eine rechtliche Institutionalisierung von Gewohnheiten gewesen war. Die politische Stabilität, die über diesen Akt in der frühen *tragédie classique* simuliert werden konnte, ist dem späten 18. Jahrhundert längst unerreichbar geworden. Die Diskreditierung ihres bloßen Anscheins verspricht Kleist – wie Goethe – jedoch eine verhaltene Zuversicht. Man kann Kleist und Goethe mit Fug und Recht konservativ nennen, aber sie sind nicht konservativ im Sinne einer Restauration, sondern wegen ihrer Auflösung der klassischen Form im Gewand der klassischen Form.

Die gespenstische politische Genügsamkeit, die ein Stück wie *Torquato Tasso* kennzeichnet, lässt sich auch im *Prinzen von Homburg* beobachten. Sie wird allerdings denkbar unterschiedlich kontextualisiert. Zwar erscheint Homburg als Figur ähnlich verträumt und ähnlich realitätsfern wie Tasso. Aber Homburg ist kein Künstler und noch weniger ein Genie. Homburg ist der große Idiot der klassischen Tradition. In seinen berühmten Todesmonologen darf er Verse sprechen, die sprachlich alles übertreffen, was der klassische Bühnenvers – und was im Übrigen auch Goethes Tasso-Figur – aufzubieten hatte.¹⁰ Anders als Tasso verwechselt sich Homburg jedoch nicht lediglich mit einem Helden, er agiert in (und mit) seiner intellektuellen Unbedarftheit tatsächlich wiederholt heroisch. Außerdem wird Homburg im Gegensatz zu Tasso nicht verhaftet, weil er ein Duell gegen einen Sekretär hatte anstrengen wollen, sondern weil er politisch und militärisch – aber nicht etwa heroisch – in einer ausgewiesenen Vernichtungsschlacht versagt.

Prinz Friedrich von Homburg ist ein Kriegsdrama. Dieser simple thematische Befund scheint der These, dass es dem Stück um die Darstellung eines staatspolitischen Leerlaufs zu tun ist, auf den ersten Blick eklatant zu widersprechen. Auch steht meine Einschätzung in maximaler Spannung zu jener prominenten Deutungstradition, die das Drama diskurshistorisch im Umfeld der preußischen Befreiungskriege gegen die napoleonische Besatzung ansiedeln will. Wolf Kittler hat den *Prinzen von Homburg* kriegs- und militärgeschichtlich als modernes Mobilisierungs- und Partisanenstück gelesen: »In der Tat

10 Man denke nur an seine Absage an herkömmliche Jenseitsversprechen: »Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch, / Und über bunte Felder noch, als hier: / Ich glaub's; nur Schade, daß das Auge modert, / Das diese Herrlichkeit erblicken soll.« (V. 1293–1296)

sind Ort und Zeit der Handlung von Kleists ›Homburg‹ nicht Brandenburg unter dem Großen Kurfürsten, sondern Preußen in den Jahren 1806–1811.«¹¹

Dies trifft in meinen Augen auf ganze andere Art zu, als Kittler meint. Der Hintergrund von Kleists Stück bildet zweifelsohne das Preußen des frühen 19. Jahrhunderts. Mit der Option für das klassische Drama entzieht sich Kleist auf der Ebene der Darstellung indes ganz gezielt den kriegspolitischen Innovationen seiner Zeit. Auf struktureller Ebene ist diese Strategie dem Umgang mit der Französischen Revolution im Drama Goethes in einem hohen Grad analog. Während Goethe auf das politische Geschehen seit 1789 in der *Natürlichen Tochter* allerdings noch deutlich anspielt und es mittels der klassischen Form zu zügeln versucht, versagt sich Kleist einer Verhandlung der zeitgenössischen militärhistorischen Entwicklungen. Vor dem Hintergrund der Befreiungskriege ist sein Drama von Grund auf eskapistisch.

Das zeigt sich am Phänomen just des Vernichtungskriegs, der im *Prinzen von Homburg* im Deckmantel eines ›klassischen‹ Kabinettskriegs aufgeführt wird. Ein Blick auf die kriegsgeschichtliche Spezifik des Stücks mag dies verdeutlichen.

10.2 Zum Problem des Vernichtungskriegs

Der Kurfürst führt gegen die Schweden erklärtermaßen einen Vernichtungsfeldzug. Es ist sogar dieses konkrete Schlachtziel, das der Prinz unabsichtlich vereitelt. Mit seiner vorzeitigen Teilnahme an der Schlacht ermöglicht er den schwedischen Truppen wahrscheinlich den Rückzug, während der Kurfürst deren vollständigen Untergang hatte bewirken wollen. Feldmarschall Dörfling hatte den obersten Militärs das Kriegsziel des Kurfürsten ganz in diesem Sinn eingebläut:

11 Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987, S. 264. Vgl. zum Kriegsdiskurs bei Kleist auch Peter Pauly: Über »das vordergründige Militärmachwerk« in Heinrich von Kleists Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg«, in: Heilbronner Kleist-Blätter 27 (2015), S. 76–119; Manfred Schneider: Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater, in: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 209–226; Hans-Christian von Herrmann: Bewegliche Heere. Zur Kalkulation des Irregulären bei Kleist und Clausewitz, in: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 227–243; Clemens-Carl Härle: Staat, Kriegsmaschine, Affekt. Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«, in: Studi Germanici 35 (1997), H. 2/3, S. 233–271.

Der Plan der Schlacht, ihr Herrn Obersten,
 Den die Durchlaucht des Herrn ersann, bezweckt,
 Der Schweden flücht'ges Heer, zu gänzlicher
 Zersplitterung, von dem Brückenkopf zu trennen,
 Der an dem Rhyndfluß ihren Rücken deckt. (V. 248–252)

Die Verhinderung ihrer Flucht erfüllt demnach die Funktion einer möglichst kompletten Vernichtung der schwedischen Truppen. Diese sollen »in den Sumpf [gejagt]« (V. 264) werden: »Der Kriegsplan eben ist, ihn [den Feind, C.H.] aufzureiben.« (V. 311) Unter diskursgeschichtlichem Gesichtspunkt mögen Vernichtungsschlachten seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vordergründig als Symptom einer modernen Radikalisierung des Kriegswesens erscheinen. Eine solche hängt aber maßgeblich von zwei Faktoren ab: einer ideologischen Mobilisierung der Massen und einer moralischen Geringschätzung des Feindes, den vernichtend zu schlagen nunmehr zum obersten Gebot einer kämpfenden Armee avanciert.¹² Auch die eigene Todes- und Opferbereitschaft intensiviert sich angesichts einer grundlegenden Moralisierung oder Ideologisierung von Feldzügen. Historisch lassen sich solche Entwicklungen mindestens bis zu den Koalitionskriegen im Ausgang der Französischen Revolution zurückverfolgen.¹³ Wie der preußische General Gerhard von Scharnhorst (1755–1813) 1797 mit Blick auf die neue Kriegsgesinnung des revolutionären Frankreich erstaunt feststellt:

Sie [die französische Nation, C.H.] hielt sich allein aufgeklärt, klug, frey und glücklich, und alle anderen Nationen ungebildet, viehisch und unglücklich. Das Glück der ganzen Menschheit, glaubte sie, wäre verlohren, wenn sie sich nicht gegen die verbundenen Armeen erhielte. Sie glaubte nicht allein für ihr ferneres Daseyn und Glück, sondern auch für das, der ganzen Menschheit zu streiten. Solche wirksame Motiven zur Aufopferung aller Art, hatten noch nie bey einer Nation statt gefunden und konnten auch bei keiner andern, minder lebhaften und stolzen, statt finden.¹⁴

12 Mir ist es hier und im Folgenden wohlgemerkt um das Zusammentragen wesentlicher Diskurselemente zu tun. Dass diese mit dem damaligen Kriegsgeschehen nicht immer deckungsgleich sind, versteht sich. Das gilt für die Koalitionskriege ebenso wie für die Befreiungskriege. Vgl. Alan Forrest/Etienne François/Karen Hagemann (Hg.): *War Memories: the Revolutionary and Napoleonic Wars in Modern European Culture*, Basingstoke 2012; Ute Planert: *Der Mythos vom Befreiungskrieg. Frankreichs Kriege und der deutsche Süden. Alltag, Wahrnehmung, Deutung 1792–1841*, Paderborn 2007.

13 Grundsätzlich lässt sich beobachten, dass es ausgerechnet aufklärerische Diskurse waren, die das Kriegswesen im Vorfeld der Französischen Revolution bereits radikalisiert hatten. Vgl. mit Blick auf den Siebenjährigen Krieg Steffen Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*, 2. Aufl., Berlin 2015, S. 632–680.

14 Gerhard von Scharnhorst: *Entwicklung der allgemeinen Ursachen des Glücks der*

Im letzten Punkt sollte sich Scharnhorst gründlich täuschen. Im Zuge der napoleonischen Besatzung gewinnt eine bedingungslose Aufopferungsbereitschaft im Krieg auch in Preußen an Zuspruch. Als Heeresreformer wird Scharnhorst selbst, ebenso wie August Neidhart von Gneisenau (1760–1831), für Preußen Lehren aus jener neuen Kriegskonzeption zu ziehen versuchen, die er erstmals bei den französischen Revolutionstruppen beobachtet hatte.¹⁵ Eine neue Brutalisierung des Kriegs und eine ideologische Mobilisierung der Massen muss nicht zwingend mit Blick auf eine aufklärerisch und universalistisch konzipierte ›Menschheit‹ erfolgen, sondern kann fatalerweise auch an anders orientierte nationalistische – und wesentlich später natürlich auch an rassistische – Diskurse andocken.

Während Kleist in der *Herrmannsschlacht* (1808) angesichts der napoleonischen Besatzung Preußens diesen modernen Kriegsdiskurs tatsächlich aufgegriffen und – zumindest bis zu einem bestimmten Grad – dramatisch bedient und umgesetzt hatte, weist *Prinz Friedrich von Homburg* m.E. trotz der erklärten Vernichtungsstrategie des Kurfürsten davon kein Spur auf.¹⁶ Das liegt zunächst einmal daran, dass die kalkulierte Vernichtung feindlicher Armeen als solche durchaus kein exklusiv modernes Phänomen bildet, das erst mit der Französischen Revolution oder den Befreiungskriegen gegen Napoleon angekommen wäre. Eine möglichst flächendeckende Vernichtung von Kriegsgegnern konnte historisch Bestandteil auch bereits rein ›instrumenteller‹ Kriegsvorstellungen sein, indem die maximale Schädigung des Feindes aus streng militärpolitischen Erwägungen heraus erfolgte.¹⁷

Franzosen in dem Revolutionskriege, und insbesondere in den Feldzügen von 1794, in: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Mit einer Einleitung hg. v. Ursula v. Gersdorff, Osnabrück 1983 [1797], S. 47–110, hier S. 57. Vgl. zum historischen Konnex von Feindschaftsimages und Aufopferungsbereitschaft in literarischen Kriegstexten Claude Haas: *Der kollabierte Feind. Zur historischen Poetik des Kriegshelden* von Jünger bis Goethe, in: Nikolas Immer/Mareen v. Marwyck (Hg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld 2013, S. 251–273.

15 Vgl. hierzu mit Blick auf *Die Hermannsschlacht* maßgeblich Kittler: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie*, S. 128–256.

16 Freilich kann sich auch *Die Hermannsschlacht* keinem radikalen politischen Neuanfang verschreiben. Vgl. hierzu grundlegend Caroline Pross: *Verschobene Anfänge. Bruch und Begründung in Kleists Hermannsschlacht*, Arnims *Die Vertreibung der Spanier* und Brentanos *Viktoria und ihre Geschwister*, in: Kleist-Jahrbuch 2003, S. 150–164. Vgl. zu Kriegs- und Herrschaftsmodellen des Stücks Eva Horn: *Herrmanns ›Lektionen‹. Strategische Führung in Kleists Hermannsschlacht*, in: Kleist Jahrbuch 2011, S. 66–90.

17 Vgl. zu der grundlegenden Unterscheidung zwischen ›instrumentellem‹ und ›existenziellem‹ Krieg Herfried Münkler: *Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion*, 5. Aufl., Weilerswist 2002, insbes. S. 91–115;

Auch ist von einer Rekrutierung des Volks und dem Plan einer Mobilisierung der Massen im *Prinzen von Homburg* bezeichnenderweise an keiner Stelle die Rede. Die gesamte Kriegshandlung wird aus der Perspektive der obersten Militärs auf die Bühne gebracht. Der Krieg bleibt dementsprechend die Angelegenheit von ›Berufssoldaten‹, ausgefochten wird er von einem ›stehenden Heer‹. Der Vernichtungsfeldzug des Kurfürsten bleibt von den Parametern eines absolutistischen Kabinettskrieges bestimmt.

Hierin liegt sogar eine der zahlreichen politischen Provokationen des Stücks, gerade mit Blick auf die klassische Tradition. Volk und Armee spielten im klassischen Drama von Corneille bis Goethe insofern eine wichtige Rolle, als sie als von der Bühne exkludierte Größen die heroisch-souveräne Dramaturgie vor sich hertreiben konnten, ohne sie grundlegend zu gefährden. Selbst bei Racine blieb diese Gefährdung ein Horrendum, das sein Drama konstituiert und jederzeit zur Auflösung bringen könnte, nicht aber realiter auflöst. Die Volksmassen lauern im Off und sie bedrohen jede auf der Bühne ausgehandelte Form von Politik. Zu den Gründen der Wiederentdeckung der klassischen Form durch Goethe und Schiller nach der Französischen Revolution dürften diese Sicht und diese Darstellung des Volks und der Armee wesentlich beigetragen haben. Wenn sich Kleist im Umfeld einer preußischen ›Mobilmachung‹ für eine Darstellung des Kriegs als Kabinettskrieg entscheidet, dann lässt er sein Stück an den militärischen und ideologischen Neuerungen des frühen 19. Jahrhunderts bewusst und konsequent vorbeilaufen. Der Hoffnung, dass sich Volk und Armee politisch disziplinieren und sie dramenhistorisch ihren ›klassischen‹ Status als unbeherrschbare und unfigurierbare Phänomene transzendieren könnten, entschlügt sich der *Prinz von Homburg* auf allen Ebenen.

Diese Tendenz bestätigt überdies das Feindbild des Dramas. Es ist, wie bereits angedeutet, in der Regel eine weltanschauliche Diffamierung des Gegners, von der ein moderner ›existenzieller‹ Kriegsbegriff konstitutiv abhängt. Ein konservativer General wie Scharnhorst hatte diesen Umbruch und den Konnex von Feind- und Kriegsvorstellungen früh und treffend erkannt. Angesichts derartiger Entwicklungen ist Kleists Drama kein Mobilisierungs- oder Propagandastück, das die Schweden allegorisch in das Korsett moralisch perhorreszierter oder gar kriminalisierter napoleonischer Truppen zwingen wollte. Beobachten lässt sich im *Prinzen von Homburg* vielmehr das exakte Gegenteil.

Brandenburg begegnet den Schweden durchgehend mit Respekt. Dies zeigt sich insbesondere an der Figur des Kurfürsten, auf den der Plan der Vernichtungsschlacht ursprünglich zurückgeht. So weiß Graf Sparren zu berichten,

vgl. mit Blick auf das Problem von (geordnetem) Rückzug und (potenziell chaotischer) Flucht Wolfgang Schivelbusch: Rückzug. Geschichte eines Tabus, München 2019, insbes. S. 13–22.

dass der Kurfürst nach der Schlacht bei Fehrbellin den Befehl erteilt hatte, »[d]ie Toten beider Heere zu begraben!« (V. 629) Gerade weil eine ordentliche Bestattung von Kriegstoten historisch keine geregelte rituelle Praxis war, sollten solche Verse aufhorchen lassen.¹⁸ Der Umgang des Kurfürsten mit den Schweden ist von Achtung geprägt, einem modernen Vernichtungsfeldzug steht die Figur – und steht das gesamte Drama – denkbar fern.

Kleists Stück plädiert auf diese Weise jedoch mitnichten für einen neuen ›Humanismus‹ im Umgang mit Kriegsgegnern oder für eine militärische ›Einhegung‹ von Kriegen auf der idealisierten Folie souverän-absolutistischer Kabinettskriege.¹⁹ Es führt im Gegenteil vor, dass der Krieg keinen Ausweg aus dem stagnierenden Herrschaftsmodell und aus den heroisch-souveränen Verwicklungen bietet, die in seinem Zentrum stehen. In diesem Sinn muss der Schlussvers (»In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!«) als eine reine Verlegenheitsfloskel verstanden werden.²⁰ Der Ausruf suggeriert aufseiten der Figuren eine bellizistische Aufbruchsstimmung, die nicht mit der dramaturgischen Entwicklung des Stücks kongruiert.²¹ Formal betrachtet ist ein Ausspruch wie »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« mit dem Schlussgebrüll der Eidgenossen in Schillers *Wilhelm Tell* vergleichbar. Während die Eidgenossen Tell als einen ›Helden‹ und einen ›Erretter‹ feiern, der er gar nicht ist, um damit über die rechtlichen und souveränitätspolitischen Probleme ihrer Neugründung der Schweiz hinwegzutäuschen, versagt sich Kleists *Homburg* allerdings von vornherein jeder politischen Legitimations- oder Gründungsabsicht. Anders als *Wilhelm Tell* hegt das Kleist'sche Drama nicht die Hoffnung, in einer

18 Vgl. zur Bestattungs- und Denkmaltradition von Kriegstoten im historischen Prozess grundlegend George L. Mosse: *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, Stuttgart 1993. Vgl. mit Blick auf den Ersten Weltkrieg (und seine komplizierte Vorgeschichte) Claude Haas: *Im Schatten des ›Unbekannten Soldaten‹. Trauer, Heldengedenken und Totenkult in der deutschen Literatur des Ersten Weltkriegs*, in: *Weimarer Beiträge* 61 (2015), H. 2, S. 202–228.

19 Dies bekanntlich der lebenslang unternommene *coup de force* von Carl Schmitt. Vgl. etwa Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. 8. Aufl., Berlin 2009.

20 Allemann hält zum prospektiven Charakter der Schlusszene treffend fest: »Nachdem die Aporien in der Beurteilung des Vergangenen voll entfaltet sind, bleibt nur noch der (gemeinsame) Weg in die Zukunft, wenn der Staat nicht aus den Fugen geraten soll.« (Allemann: Heinrich von Kleist, S. 266).

21 Damit soll nicht gesagt sein, der Schlussvers sei harmlos, im Gegenteil. Fehlende politische Stringenz hat oft schon die schlimmsten Blutbäder verursacht. Bumke schreibt zu der letzten Szene ganz richtig: »Auch wenn man die vaterländische Begeisterung am Schluss ernst nimmt, kann einen bei dem alles Abgründige übertönenden Jubel schon das Grauen überkommen, wenn so ein Drama endet, das so viele Wunden aufgerissen und so viele Widersprüche unerklärt gelassen hat.« (Joachim Bumke: *Der inszenierte Tod. Anmerkungen zu Prinz Friedrich von Homburg*, in: *Kleist-Jahrbuch* 2011, S. 91–109, hier S. 107.)

Neugründung des Politischen die Probleme und die Paradoxien einer ›alten‹ Souveränität wiederaufzuführen, die den Kern der klassischen Tradition gebildet hatten.

Prinz Friedrich von Homburg verkeilt und verknotet die Positionen von König und Held immer wieder neu, stellt sein eigenes *dénouement* aber in den Dienst nicht etwa einer totalen Mobilmachung, sondern eines totalen Stillstands. Das Drama bleibt in der Darstellung einer Unauflösbarkeit des heroisch-souveränen Konflikts gleichsam stecken. Wie viele andere klassische Dramen zeigt es, dass mit Königen und Helden kein Staat mehr zu machen ist; und wie viele andere klassische Dramen überlässt es ihnen doch noch einmal die Bühne.

10.3 Der Held

10.3.1 Die Zeit des Helden und die Zeit des Dramas

Prinz Friedrich von Homburg hebt denkbar unheroisch und denkbar unklassisch an. In den ersten Szenen tritt die Titelfigur – die *Hauptfigur* ist weitaus eher der Kurfürst als der Prinz – als Schlafwandler in Erscheinung. Zu Beginn des Stücks ist Homburg (noch) nicht zu schnell, sondern zu langsam. Dem Grafen Hohenzollern zufolge hatte er sich hingelegt, um »ein wenig / Die Glieder, die erschöpften, auszuruhen.« (V. 16f.) Anders als im *Cid* handelt es sich hierbei nicht um eine Rast des Helden, die vom Souverän sanktioniert worden wäre (oder werden müsste).²² Im Gegenteil verschläft der Prinz im ersten Akt einen wichtigen Termin. Eigentlich hatte er »Glock zehn zu Nacht« (V. 13) mit den Schwadronen die Stadt verlassen sollen, was ihm nicht gelang, weil die Nacht gar zu »lieblich« ihn »umfing« (V. 120).

Mit den zahlreichen Zeitangaben v.a. zu Beginn des Stücks – die soeben zitierten Verse etwa spricht der Prinz um halb zwölf Uhr nachts (vgl. V. 124) – scheint das Drama die klassische Tradition gleich mehrfach aufzukündigen. Da das Stück am späten Abend einsetzt, annulliert es von vornherein die Einheit der Zeit. Tatsächlich wird sich die Handlung über mehrere Tage erstrecken. Sowohl den aristotelischen ›Sonnenlauf‹ als auch eine Synchronisierung von

²² Vgl. Kap. 2.4.2.1. Die Forschung hat wiederholt und in unterschiedlicher Perspektive auf die Unversöhnbarkeit von Somnambulismus und Heldentum hingewiesen. Vgl. insbes. die neueren und forschungsgeschichtlich reich dokumentierten Arbeiten von Rocks: Heldentaten, Heldenträume, hierzu S. 437–443 u. Ingo Uhlig: Traum und Poiesis. Produktive Schlafzustände 1641–1810, Göttingen 2015, hierzu S. 274–278.

Spielzeit und gespielter Zeit schlägt *Prinz Friedrich von Homburg* schlechterdings aus. Die vielen Zeitangaben sind gegen eine souveräne Zeitökonomie und gegen eine souveräne *Verhüllung* der Uhr gerichtet, wie sie für die spezifischen Gründungsanliegen der Könige in der frühen *tragédie classique* unverzichtbar gewesen waren. Schließlich schwangen sich die Herrscher im Drama Corneilles in dem Maße zu Herren der Zeit auf, wie sie die Uhr abblendeten und ihre politische Selbstgründung als zeitunabhängige Selbstbegründung auszuweisen versuchten. Mittels der Einheit der Zeit, die eine Camoufflierung der Chronologie formal zu bewerkstelligen hatte, stand das klassische Drama politisch auf der Seite seines Souveräns. Chronologie wurde in dramaturgische Teleologie überführt.

Kleists Stück kassiert diese gesamte Tendenz. Es bleibt dabei aber im Rahmen der klassischen Tradition, die über den rastenden Helden ebenso angespielt wird wie über die legitimationspolitisch bedrohlichen Zeitangaben. Die Ruhe des Helden zu Beginn des Stücks wird vor dem Hintergrund des klassischen Dramas als tiefe politische Unruhe lesbar. Die Zeit ist nämlich nicht allein dem Helden entglitten, sondern auch dem König – und mit ihnen dem gesamten Drama.

Wenn Victor Hugo die Zeitökonomie des klassischen Dramas in *Hernani* zwanzig Jahre nach dem *Homburg* mit der Frage des Königs nach der Uhrzeit verspottet, antizipiert Kleist diesen – politisch nicht eben harmlosen – Witz auf der Ebene des Helden.²³ »Was ist die Glocke jetzo?« (V. 124), fragt Homburg Hohenzollern in der vierten Szene des ersten Akts. Genau wie später bei Hugo ist es bezeichnenderweise fast Mitternacht: »Halb auf zwölf.« (ebd.) Wenn Könige und Helden nicht mehr wissen, wie spät es ist, hat ihre Stunde geschlagen. Sie werden zu ihren eigenen Wiedergängern. Aktualisierbar ist das klassische Drama damit auch für Kleist allein noch als Aushöhlung des klassischen Dramas.

10.3.2 Aufbruch und Ohnmacht des Helden: Die Symmetrie von Eröffnung und Schluss

Dass *Prinz Friedrich von Homburg* die Frage nach der Uhrzeit allerdings dem Helden in den Mund legt, während sie selbst in ironisierter Form (wie bei Hugo) eher eine Frage des Souveräns sein müsste, ist kein Zufall. Denn wie bereits angedeutet, werden die Attribute von Held und König bei Kleist von Anfang an vermischt oder vertauscht. Erstaunlicherweise ist es sogar der

23 Vgl. Kap. 2.4.2.1.

Kurfürst selbst, der dem Prinzen immer wieder mit souveränen Emblemen zu Leibe rückt. Auch dies kündigt sich im ersten Akt deutlich an.

So unheroisch der Prinz als Schlafwandler zu Beginn des Stücks die Bühne betreten mag, so heroisch muten umgekehrt die Ambitionen an, die er sich schlafwandelnd erträumt.²⁴ Er flicht sich einen Lorbeerkranz. Hohenzollern bettet diesen Akt unmittelbar in eine Ikonografie des Heroischen ein, wenn er dem Kurfürsten und seinem Gefolge – sie alle beobachten den Prinzen – erklärt: »Der Lorbeer ist's, / Wie er's gesehen hat, an der Helden Bildern, / Die zu Berlin im Rüstsaal aufgehängt.« (V. 47–49)

Bei der Ausstellung einer unversöhnlichen Diskrepanz zwischen unheroischer Haltung und heroischem Wunsch bleibt das Drama in seinen Eröffnungsszenen nicht stehen. Eine entscheidende Regieanweisung klärt darüber auf, dass der Kurfürst das heroische Symbol des Lorbeerkranzes um ein souveränes Symbol ergänzt. Gegen Ende der Szene heißt es:

*Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der Prinz errötet und sieht ihn an. Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz und gibt ihn der Prinzessin; der Prinz steht lebhaft auf. Der Kurfürst weicht mit der Prinzessin, welche den Kranz erhebt, zurück; der Prinz mit ausgestreckten Armen folgt ihr.*²⁵

Der Kurfürst entwindet dem Prinzen demnach seinen Heldenschmuck und lädt diesen Schmuck mittels seiner Halskette zugleich souverän auf. Es scheint folglich eine Einheit von Heroismus und Souveränität zu geben, die der Kurfürst dem Helden auf symbolischer Ebene sowohl vorführt (oder vorgaukelt) als auch abspenstig macht. Schließlich händigt er Kranz und Kette nicht dem Prinzen, sondern seiner Nichte, der Prinzessin von Oranien, aus. Bemerkenswert ist nicht zuletzt, dass der Kurfürst den Prinzen auf diese Weise aus seinem Dämmerzustand reißt. Der Held steht auf.

Das Drama endet mit derselben Szenerie, mit der es begonnen hatte: an der Rampe des Schlosses. Halskette und Lorbeer tauchen dabei in höchst aufschlussreicher Verkehrung wieder auf:

Der Kurfürst gibt den Kranz, an welchem die Kette hängt, der Prinzessin, nimmt sie bei der Hand und führt sie die Rampe hinab. Herren und Damen folgen. Die Prinzessin tritt, umgeben von Fackeln, vor den Prinzen, welcher

²⁴ Vgl. hierzu mit Blick auf das Problem des Ruhms in bühnenmedialer Perspektive grundlegend Helmut J. Schneider: Kleists Ehrgeiz und Ruhmsucht, in: Kleist-Jahrbuch 2008/2009, S. 202–213.

²⁵ Kleist: Prinz Friedrich von Homburg, S. 560.

*erstaunt aufsteht; setzt ihm den Kranz auf, hängt ihm die Kette um, und drückt seine Hand an ihr Herz. Der Prinz fällt in Ohnmacht.*²⁶

Im direkten Vergleich offenbart sich die Ironie der beiden Bekrönungsszenen. Der *Entzug* der heroisch-souveränen Insignien zu Beginn des Stücks lässt den Prinzen wach werden, während ihre *Aushändigung* am Ende ihn körperlich zu Fall bringt. Das Stück beginnt nach einigen Verzögerungen mit einem heroischen Aufbruch und endet im heroischen Kollaps. Die Suggestion einer dramaturgischen Schließung oder Geschlossenheit, die über die Parallelisierung von Anfangs- und Schlusszene entsteht, erweist sich als trügerisch. Die szenische Analogie zwischen Anfangs- und Schlusszene ist der Ausdruck einer dramaturgisch wie politisch unauflösbaren und deshalb Stasis zeitigenden Gemengelage von Heroismus und Souveränität. Beide Sphären können im Kleist'schen Stück keiner dramaturgischen Entwicklungslogik unterworfen und nicht mehr auf zwei unterschiedliche Figuren aufgeteilt werden, die sich am Ende politisch ins Benehmen setzen. Der Prinz wird am Ende als heroisch-souveräner Bastard garniert.²⁷ Wenn er ob seiner heroisch-souveränen Insignien in Ohnmacht fällt, erschließt sich deren Bedeutung gleichwohl erst vor dem Hintergrund der klassischen Tradition, die sie buchstäblich veräußert, ohne sie abwerfen oder überwinden zu können.

Bekanntlich endeten die Stücke Corneilles zuverlässig mit souveränen Depotenzierungen des Helden. Im letzten Akt unterwarf der König sich den Helden, indem er ihn zu seinem obersten Kriegsbeamten machte. Durch die Begnadigung stand der Held im letzten Akt als ein Überlebender auf der Bühne. Der König war nunmehr definitiv für das Recht, der Held für die Schlacht zuständig. Mit der Ohnmacht des Prinzen von Homburg wird diese klassische Konstellation einer heroischen Entmächtigung noch alludiert, aber von einer symbolischen Ebene auf eine gleichsam buchstäbliche und körperliche

²⁶ Ebd., S. 644.

²⁷ Vgl. dagegen v.a. Schneider, der zur »Kreisform des Stücks« anmerkt, sie »[hole] die Glücksvision des schlafwandlerischen Prinzen zu Beginn zum Schluss in die Handlungswirklichkeit«. Bedingt durch die hohe Selbstreferenzialität der Szene wird die Frage nach ihrem utopischen Potenzial (und somit auch die, ob hier vonseiten des Kurfürsten eine Erhöhung oder eine Erniedrigung des Prinzen vorliegt) Schneider zufolge indes unentscheidbar (Helmut J. Schneider: Herrschaftsgenealogie und Staatsgemeinschaft: Zu Kleists Dramaturgie der Moderne im *Prinzen von Homburg*, in: Fischer/Mehigan [Hg.]: Kleist and Modernity, S. 113–130, hier S. 123). Demgegenüber haben sich zahlreiche andere jüngere Lektüren hier in der Regel schnell entschieden und die problematischen Akzente der Schlusszene deutlich akzentuiert. Vgl. etwa Gerhard Kluge: Die mißlungene Apotheose des Prinzen von Homburg, in: Neophilologus 82 (1998), S. 279–290; Jochen Strobel: Adel auf dem Prüfstand. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Kleist-Jahrbuch 2005, S. 216–232, hierzu S. 230f.

gezogen. Damit färbt sie ab auf den König, so souverän sich dessen Auftritt bei Kleist auf den ersten Blick auch ausnimmt. Die Ohnmacht der heroischen Figur kann für den König legitimationspolitisch nicht mehr instrumentalisiert werden. Sie signalisiert den Zusammenbruch jener heroisch-souveränen Arbeitsteilung und jener dramaturgisch eingeholten Gründungspolitik, für die die klassische Form einst erfunden worden war. Wie noch zu zeigen sein wird, täte der Kurfürst denn auch gut daran, in der letzten Szene gleich mit in Ohnmacht zu fallen. Er kann dem Prinzen noch einen Kranz umhängen, aber er hat in Brandenburg nichts mehr zu sagen.

Mit Blick zunächst auf den Helden hat die Ohnmacht noch eine weitere Pointe. Sie signalisiert nicht allein seine politische Bedeutungslosigkeit, sondern auch die Verweigerung seines heroischen Begehrens. Die Forschung hat über weite Strecken übersehen, dass der *Prinz von Homburg* für seinen Titelhelden denkbar unglücklich endet. Für den Prinzen von Homburg erweist sich die Ohnmacht am Ende auch als Schwund und zugleich Entzug des Heldentodes, den sich der Prinz ebenfalls gleich zu Beginn des Dramas erträumt hatte. Es blieb Hohenzollern vorbehalten, dies bereits in der ersten Szene auszusprechen. Als der Kurfürst und sein Gefolge den somnambulen Prinzen an der Rampe des Schlosses beobachten, kommentiert Hohenzollern dies mit den Worten:

Als ein Nachwandler, schau, auf jener Bank,
Wohin, im Schlaf, wie Du nie glauben wolltest,
Der Mondschein ihn gelockt, beschäftigt,
Sich träumend, *seiner eigenen Nachwelt gleich*,²⁸
Den prächt'gen Kranz des Ruhmes einzuwinden. (V. 24–28)

Diese Verse stellen den toten Prinzen eher als Helden denn als heroisch-souveränes Mischwesen vor. Zwar schwingt sich der Prinz selbst immer wieder zu einem solchen Mischwesen auf oder schlägt sich symbolpolitisch sogar ganz auf die Seite des Souveräns. So wird er Hohenzollern über seinen Traum verraten: »Mir war, als ob, von Gold und Silber strahlend, / Ein Königsschloß sich plötzlich öffnete.« (V. 141f.) Nach der Schlacht identifiziert er sich sogar kurzzeitig mit Cäsar: »O Cäsar Divus! / Eine Leiter setz' ich an, an deinen Stern!« (V. 713f.) Souveränen Ambitionen wird er im Lauf des Dramas indes abschwören.

28 Hervorhebung C.H.

10.3.3 Unsterblichkeit: die Verlockungen des Heldentodes

Die Komplexität des Kleist'schen Dramas zeigt sich u.a. darin, dass Homburgs Verzicht auf jeden souveränen Ehrgeiz gerade dort einzusetzen beginnt, wo er vom Kurfürsten in eine genuin souveräne Position gedrängt wird. Der Kurfürst lässt den Prinzen ab dem vierten Akt über seine eigene Begnadigung entscheiden. Wenn Homburg das Todesurteil, das seinen zu frühen Eingriff in die Schlacht ahndet, für ein »Unrecht« (V. 1311) hält, soll er sich selbst freisprechen. Er kommentiert dies Natalie gegenüber mit den Worten: »Mich selber ruft er [der Kurfürst, C.H.] zur Entscheidung auf!« (V. 1342) Die »Entscheidung« über Recht und Unrecht ist im klassischen Drama eine Aufgabe des Königs allein. Im *Prinzen von Homburg* überträgt der Kurfürst die souveräne Aufgabe dem Helden. Der Prinz von Homburg wiederum wittert hierin die Chance, einen reinen Heldentod sterben zu können. Mittels einer souverän codierten »Entscheidung« will er endlich zum Helden – und zwar ausschließlich zum Helden – avancieren. Die beste Möglichkeit hierfür bildet sein Tod.

Die Vollstreckung des Todesurteils, zu der sich der Prinz tatsächlich entschließt, würde ihn als Helden unsterblich machen, seine »Nachwelt« könnte endlich die »Kränze« für ihn »flechten«, die er sich zu Beginn des Stücks erträumt hatte. Die faktische Bekränzung des Helden durch den Kurfürsten in der letzten Szene vereitelt dies. An die Stelle des Heldentodes tritt die Ohnmacht. Für die Homburg-Figur könnte der Schluss des Dramas enttäuschender denn auch kaum sein.

In seinem letzten großen Monolog vor der Bekränzung hatte der Prinz sein Begehren in Worte gefasst, die an Klarheit nichts zu wünschen übrig lassen: »Nun, o Unsterblichkeit, bist Du ganz mein! / Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen, / Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!« (V. 1830–1832) Der Glanz, der »éclat«, des Helden war im klassischen Drama immer das, was der Held in seiner ursprünglichen Reinheit einbüßen musste und was er in sanktionierter Form vom Souverän als Kompensation für den Verlust seiner heroischen Wirkungsmacht erhielt. Im Tod hätte dieser Glanz Homburg zufallen können.²⁹

29 Vgl. dagegen v.a. Bumke, der aus dem Präsens-Gebrauch im Rahmen der Unsterblichkeitsfantasie darauf schließt, Homburg könne keinen künftig zu erwartenden Nachruhm, sondern allenfalls einen »Zustand zwischen Leben und Tod« avisieren (Bumke: Der inszenierte Tod, S. 97). Vgl. dagegen auch v. Mücke, die die »Differenz zwischen der politischen und der ästhetischen Dimension des Stückes« betont und zum Problem der »Unsterblichkeit« anmerkt: »Im Unterschied zur Arbeit des Epos am Ruhm, der auf vollbrachten Taten beruht, wird die Unsterblichkeitsthematik im *Prinzen von Homburg* entwickelt im Hinblick auf Bilder und im Kontext eines Insistierens auf gefälligem Äußeren, körperlichem Wohlbefinden, verstärkter Sinnlichkeit und Hoch-

Das hatte er zuvor im Übrigen auch dem Kurfürsten und den Offizieren erklärt: »Ich will das heilige Gesetz des Kriegs, / Das ich verletzt' im Angesicht des Heers, / Durch einen freien Tod verherrlichen.« (V. 1750–1752) Diese Verse dürfen nicht als innerer politischer oder pädagogischer Lernprozess oder als aufgeklärte Einsicht in irgendwelche Selbstzwänge missverstanden werden.³⁰ Homburg betrachtet seinen Tod nicht als Korrektiv oder als Ausgleich seines heroischen Gesetzesbruchs. Schließlich will er sich vom Gesetz mittels seines »freien Todes« nicht disziplinieren lassen, er will dieses imaginationspolitisch »verherrlichen«. Es ist ihm also nicht um eine Verinnerlichung des Gesetzes zu tun, sondern um dessen radikale Veräußerung. Der Prinz will einen Heldentod sterben und dank dieses Heldentodes unsterblich werden. Insofern erweist sich das viel zitierte Bonmot Bertolt Brechts, Homburg offenbare ein »Rückgrat, zerbrochen mit dem Lorbeerstock!«³¹ gerade in seiner metaphorischen Zuspitzung des »Rückgrats« als grundfalsch. Der Prinz sehnt sich am Ende nach einem heroischen Exzess. Sein Pech besteht darin, dass sein tatsächliches Rückgrat intakt bleibt.

Ursprünglich dürfte maßgeblich Natalie das Begehren nach einem Heldentod in Homburg geweckt haben. Zwar wird sie später nichts unversucht lassen, sowohl den Kurfürsten als auch Homburg von einer Vollstreckung des Todesurteils abzuhalten, doch war sie es, die erstmalig eine Verbindung von Hinrichtung und Heldentod hergestellt hatte. Während der Prinz im Anblick seines bereits offenen Grabes zunächst Todesfurcht empfindet, beruhigt sie ihn mit den Worten:

Geh, junger Held, in Deines Kerkers Haft,
Und, auf dem Rückweg, schau noch einmal ruhig
Das Grab Dir an, das Dir geöffnet ward!
Es ist nichts finsterer und um nichts breiter,
Als es Dir tausendmal die Schlacht gezeigt! (V. 1053–1057)

Kurze Zeit später fügt sie hinzu, der Prinz müsse »auch noch im Tod zu siegen wissen!« (V. 1074) Nach diesen Versen wird der Prinz auf seine Todesfurcht, die über weite Strecken den dritten Akt dominiert hatte, nicht mehr zu sprechen kommen. Die berühmten Todesmonologe des Prinzen von Homburg

schätzung der Schönheit.« (Dorothea von Mücke: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel* oder die Ästhetik der Verklärung, in: Kleist-Jahrbuch 2002, S. 70–93, hier S. 80f.).

³⁰ Vgl. zu einem auch heute noch lesenswerten Forschungsüberblick über diese Position Hamacher: »Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?«, S. 9–69.

³¹ Bertolt Brecht: Über Kleists Stück »Der Prinz von Homburg«, in: Ders.: Die Gedichte in einem Band, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 1997, S. 612f.

bleiben dramaturgisch gänzlich folgenlos.³² Insofern hatte der spätere deutsche Kaiser Wilhelm II. nicht ganz Unrecht, wenn er meinte, man könne den *Prinzen von Homburg* auch ohne die »Feigheitsszene« auf die Bühne bringen.³³ Unter dramenteleologischem Gesichtspunkt bleibt sie tatsächlich ein unbedeutendes Intermezzo. Verkompliziert wird dieser Umstand jedoch dadurch, dass das Kleist'sche Stück sich einer klassischen Teleologie durchgehend entzieht und es sich politisch auch unabhängig von »Feigheitsszenen« kaum in Dienst nehmen lässt. Das Diktum des deutschen Kaisers ist folglich banausisch auf andere Art als vielfach angenommen. Auch ohne Todesmonologe lässt sich mit dem Kleist'schen Drama weder einem Staat noch einem Krieg ein Sinnversprechen abtrotzen.

Nichtsdestotrotz steht die ursprüngliche Todesfurcht des Prinzen in unvermittelbarem Widerspruch zu seinen späteren (und später vereitelten) Unsterblichkeitsfantasmen. Der Prinz war zwischenzeitlich so weit gegangen, sich der Kurfürstin und Natalie gegenüber ein Leben als Bauer zu erträumen:

Ich will auf meine Güter gehen am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,
Daß mir der Schweiß herabtrieft, säen, ernten,
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen,
Und, wenn ich erntete, von Neuem säen,
Und in den Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt. (V. 1030–1036)

Auf eine derartige Nullstufe des Heroischen – der Bauer ist der Antagonist des Helden *par excellence* – wird der Prinz nach den Unterweisungen Natalies nicht mehr zurückkommen. Natalies Parallelisierung von Schlacht und Hinrichtung wird für Homburg bis zum Ende Bestand haben. »Unsterblichkeit«, »Glanz« und »Verherrlichung« bilden für ihn fortan die heroischen Ziele, nach denen er mittels eines »freien Todes« trachtet.

Die Bekränzung in der letzten Szene macht solchen Versprechen den Gar aus. Mit Lorbeer und Kette wird Homburg als ein Überlebender ausstaffiert. Seine Ohnmacht ist Schwundstufe und Suspendierung des Heldentodes in einem. Entscheidend ist allerdings nicht allein, dass der Prinz am Ende um sei-

32 Vgl. dagegen Horn, der zwischen Todesfurcht und Heldentod zumindest eine entwicklungspsychologische Folgerichtigkeit erblickt, wenn er schreibt: »Der phantasmatische Durchgang durch Todesfurcht und Tod ist die notwendige Passage zu dem imaginären Ziel, seine eigene Nachwelt zu sein.« (Peter Horn: »... Sich träumend seiner eigenen Nachwelt gleich ...« Verhinderte Tragik im Traum des Prinzen Friedrich von Homburg von seinem posthumen Ruhm, in: Kleist-Jahrbuch 1992, S. 126–139).

33 Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg, S. 1192.

nen Heldentod gebracht wird. Dieses Schicksal teilt er mit dem Cid, Horace, Orest, Tasso, Wilhelm Tell und vielen anderen. Entscheidend ist vielmehr die Art, wie dieser Prozess im *Prinzen von Homburg* vonstatten geht und welche politischen Ergebnisse (oder Nichtergebnisse) er zeitigt. Anders als in vielen klassischen Dramen entspricht der heroischen ›Ohnmacht‹ zum Schluss bei Kleist nicht ansatzweise ein Machtgewinn des Souveräns.

10.4 Der König

10.4.1 Der Letzte seines Geschlechts

Die Herrschaft des Kurfürsten wird vom Kleist'schen Drama zwar subtil, aber nachhaltig und wiederholt als labil und prekär ausgewiesen. In diesem Punkt weicht der *Prinz von Homburg* von herkömmlichen Geschichtsbildern des sogenannten ›Großen Kurfürsten‹ entschieden ab. Friedrich Wilhelm von Brandenburg gilt traditionell als Begründer oder zumindest als Wegbereiter der modernen preußischen Großmacht. Bereits Friedrich II. wird in seiner Geschichte des Hauses Brandenburg den eigenen Urgroßvater ganz in diesem Sinn feiern, und ihm zufolge hat Friedrich Wilhelm von Brandenburg den Grundstein einer späteren Geschichtsmächtigkeit Brandenburg-Preußens just in der Schlacht von Fehrbellin gelegt:

Dieser Kriegszug, so glanzvoll wie tapfer, verdient es, dass man das Cäsar'sche *Veni, Vidi, Vici* auf sie anwendet: er [der Große Kurfürst, C.H.] wurde von seinen Feinden gelobt und von seinen Untertanen gepriesen; und sein Nachleben und die Höhe, die das Haus Brandenburg in der Folgezeit erreichen, nehmen an diesem berühmten Tag ihren Anfang.³⁴

Dabei ist es interessant zu sehen, dass Friedrich II. den Großen Kurfürsten in seiner Geschichte des Hauses Brandenburg durchgehend mit heroischen Attributen versieht. Er leugnet keineswegs den Anteil, den der Prinz von Homburg durch seinen zu frühen Eingriff am siegreichen Verlauf der Schlacht von Fehrbellin gehabt hat. Das eigentliche Verdienst kommt in seinen Augen jedoch der

34 »Cette expédition, aussi brillante que valeureuse, mérite qu'on lui applique le *Veni, Vidi, Vici*, de César: il fut loué par ses ennemis, béni par ses sujets; et sa postérité date de cette fameuse journée, le point d'évélation où la maison de Brandenbourg est parvenue dans la suite.« (Frédéric le Grand: Mémoires pour servir à l'Histoire de la Maison de Brandenbourg, nouvelle édition, revue et corrigée, Leipzig 1875, S. 83. Die Übersetzungen stammen von mir).

heroischen Konstitution des Großen Kurfürsten zu, habe dieser doch bereits bei der Planung der Schlacht und der Aufstellung der Truppen »mehr Mut als Vorsicht« an den Tag gelegt.³⁵

Während der Alte Fritz im eigenen Urgroßvater folglich eine gestaltgewordene Harmonie zwischen heroischen Eigenschaften und souveräner Macht erblickt, enttäuscht das Kleist'sche Drama entsprechende Erwartungen konsequent. Zwar legt auch der Kurfürst im *Homburg* heroische Eigenschaften an den Tag, doch sie beschädigen unübersehbar seine Souveränität. So wie die Zusammenführung von Lorbeer und Kette den Prinzen heroisch destituiert, so kann auch der Kurfürst sein vermeintliches Heldentum nie souverän einholen.

Das wiegt besonders schwer, weil es um den Machtbestand des Kurfürsten nicht gut bestellt ist. Es ist erstaunlich oft übersehen worden, dass der Kleist'sche Kurfürst auf dynastischer Ebene als der letzte Souverän seines Geschlechts in Erscheinung tritt.³⁶ Diese – ganz entscheidende – Modifikation, die das Drama an der preußisch-brandenburgischen Geschichte vornimmt, ist für ein politisches Verständnis des *Prinzen von Homburg* zentral. Anders als der historische Große Kurfürst, dem in direkter Linie u.a. immerhin der sogenannte Soldatenkönig (1688–1740) und eben Friedrich der Große (1712–1786) entstammen, scheint der Kurfürst bei Kleist kinderlos zu sein.

Dies weist ihn zwar als typischen Souverän des klassischen Dramas aus. Die Königsfiguren sollen sich in der Regel nicht liturgisch oder dynastisch, sondern gründungsrechtlich legitimieren. Ihre Herrschaft steht auf diese Weise von vornherein unter Druck. Es ist dieser Druck, der den Raum für die heroisch-souveräne Dramaturgie seit Corneille eröffnet hatte.

Wie in den Kapiteln zur deutschen Klassik gezeigt wurde, steht mit den verlöschenden Geschlechtern auf den Dramen Bühnen des 18. Jahrhunderts noch einmal mehr und anderes auf dem Spiel als mit denen der *tragédie classique*. Da es in erster Linie ein modernes historisches Geschichtsbewusstsein ist, das beide Klassiken historisch voneinander trennt und unterscheidet, muss die Kinderlosigkeit der Könige im deutschen Drama immer auch als allegorischer Ausdruck eines geschichtlich niedergehenden Herrschaftsmodells gelesen werden. Während das Drama Corneilles den modernen Absolutismus vor genau diesem

35 »[...] il rétablit un combat engagé avec plus de courage que de prudence [...]« (Ebd., S. 83).

36 Eine wichtige Ausnahme bildet Schneider, der ganz richtig feststellt: »Die Ehe des Kurfürsten ist kinderlos, eine direkte genealogische Nachfolge erscheint somit ausgeschlossen.« Die Pointe dieser Konstellation erblickt Schneider darin, dass sie es Kleist erlaube, »zentrale Konfliktmuster der vorangegangenen bürgerlichen Familiendramatik auf[zugreifen] und sie ins Politisch-Staatliche« zu transponieren, in erster Linie das ödipale Schema (Schneider: Herrschaftsgenealogie und Staatsgemeinschaft, hier S. 120 u. S. 121 f.).

Hintergrund – verhalten – inauguriert und fundiert, bringen ihn Goethe und Schiller bereits als politische Konkursmasse zur Darstellung. An diese Tendenz knüpft Kleist im *Prinzen von Homburg* an.

Allerdings variiert das Stück die heroisch-souveräne Dramaturgie insofern, als es jede avisierte Arbeitsteilung von König und Held von Anfang an hintertreibt. Das zeigt sich u.a. an der (im weitesten Sinne) familiären Konstellation des Stücks. Mit dem Prinzen von Homburg und seiner Geliebten Natalie gehören zwei Figuren dem kurfürstlichen Hof an, die dort beinahe den Status symbolischer Adoptivkinder genießen. Beide sind Vollwaisen. Natalie ist eine Nichte des kurfürstlichen Ehepaars, Homburg der Sohn der besten und längst verstorbenen Freundin der Kurfürstin. Mit der immer wieder alludierten Verbindung von Homburg und Natalie werden beide Figuren als potenzielle Nachfolger des kurfürstlichen Paares imaginiert. Von daher ist es kein Zufall, dass der Prinz gleich in der Eröffnungsszene nach dem Entzug von Lorbeer und Kette einen Handschuh Natalies zu haschen kriegt.³⁷ Als Emblem ihrer erotischen Verbundenheit tritt der Handschuh gleichberechtigt neben Lorbeer und Kette. Eine Vermählung mit Natalie wäre ein Weg zur souveränen Machtübernahme und Herrschaftsnachfolge. Zugleich können solche Suggestionen auf dynastischer Ebene nicht greifen, weil sie nicht rechtens sind. Die souveränen Ambitionen des Prinzen bleiben ebenso bodenlos wie das Spiel, das der Kurfürst anhand der Bekränzungen mit ihm treibt. Mit den Bekränzungen des Prinzen täuscht der Kurfürst über den prekären Fortbestand der eigenen Herrschaft systematisch hinweg; er täuscht eine Souveränität vor, die er gar nicht haben kann.

Aus diesem Grund unterscheiden sich Lorbeer und Kette fundamental von den arbiträren ›marques‹, die der König im *Cid* vergeben hatte, indem er sich systematisch zum Herrn der Zeichen emporgeschwungen hatte.³⁸ Der Kurfürst bekränzt den Prinzen, aber er verfügt nicht eigenmächtig über den semiotischen und dramaturgischen Status der von ihm selbst gereichten Embleme. Mit der ersten Bekränzung löst er aufseiten des Prinzen offenbar Ambitionen aus, die er nicht in den Griff bekommt und die letzte Bekränzung geht dramaturgisch – wie noch zu zeigen sein wird – gar nicht mehr allein auf den Kurfürsten zurück.

Die heroisch-souveränen Insignien entfalten im engeren Sinn keine politische Wirksamkeit, sondern indizieren den geschichtlich ungesicherten Stand der kurfürstlichen Herrschaft. Sie schmücken eine prekäre Souveränität aus.

37 Vgl. hierzu in ambitionierter semiotischer Perspektive Dagmar Ottmann: »Das stumme Zeichen«. Zum dramatischen Requisit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 249–276.

38 Vgl. Kap. 2.2.1. u. 2.3.3.

Das gilt im Übrigen nicht allein für Lorbeer, Kette und Handschuh, sondern auch etwa für das kurfürstliche Schwert. Obrist Kottwitz wird dies dem Staatsoberhaupt direkt ins Gesicht sagen, wenn er auf das Schwert zu sprechen kommt, »[d]as tot in Deinem goldenen Gürtel ruht« (V. 1581). Zwar ruhten die Schwerter aller ›klassischen‹ Könige tot in ihren goldenen Gürteln. Doch hätte ihnen dies niemals jemand auf offener Bühne vorhalten dürfen. Darüber hinaus übernahm idealerweise bald der Held mit seinem Schwert die Sache des Königs. Im *Prinzen von Homburg* kann von all dem keine Rede sein. Souveränitätspolitisch endet das Stück mit Lametta. Der gemeinsame Kriegsschrei (»In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!«) täuscht über diese Verlegenheit lediglich hinweg.

Das Drama weist immer wieder auf die Fragilität der kurfürstlichen Herrschaft hin, sinnigerweise oft mittels regelrechter Lügen oder Halbwahrheiten, die sogar dem Kurfürsten selbst unterbreitet werden. Am weitesten treibt Natalie dieses Spiel, als sie ihren Onkel zur Revision des Todesurteils bringen will und ihn und seinen Staat mit Worten umschmeichelt, die jeder Grundlage entbehren:

Das Vaterland, das Du uns gründetest,
 Steht, eine feste Burg, mein edler Ohm:
 Das wird ganz andre Stürme noch ertragen,
 Fürwahr als diesen unberufenen Sieg;
 Das wird sich ausbaun herrlich, in der Zukunft,
 Erweitern unter Enkels Hand, verschönern,
 Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
 Der Freunde und zum Schrecken aller Feinde:
 Das braucht nicht diese Bindung, kalt und öd',
 Aus eines Freundes Blut, um Oheims Herbst,
 Den friedlich prächtigen, zu überleben. (V. 1131–1140)

Vom Kurfürsten als einer erfolgreichen Gründungsfigur erfahren die Zuschauer allein durch diese Verse. Selbst wenn Natalies Aussagen über die Anfänge des ›Vaterlands‹ zutreffen sollten, erweist sich die rosige Zukunftsvision, die sie ihrem Onkel ausmalt, als wenig plausibel. Der Kurfürst hat keine ›Enkel‹, die sein Reich erweitern könnten. Der Ausdruck kann an dieser Stelle allenfalls metaphorisch gemeint sein. Wenn es zu einer ›Erweiterung‹, ›Verschönerung‹ und ›Wonne‹ Brandenburgs kommt, hat der Kurfürst zumindest genealogisch daran keinerlei Anteil. Auch eine Neugründung seiner Herrschaft steht nicht zu erwarten. Insofern darf man Natalies Rede von ›Oheims Herbst‹ als durchaus vergiftetes Kompliment verstehen.

10.4.2 Der Kurfürst und sein Schimmel

Als Souverän begeht der Kurfürst im Lauf des Stücks gravierende Fehler. Das gilt zumal für sein Verhalten in der Schlacht von Fehrbellin. Genau besehen versagt der Kurfürst hier aus ähnlichen Gründen und letztlich sogar weit folgenreicher als der Prinz. Er agiert vorzeitig und leichtsinnig.³⁹ Er nimmt auf einem Schimmel an der Schlacht teil und scheint das Kriegsgeschehen mit einer Siegesparade zu verwechseln, die auf die Schlacht allenfalls folgen könnte.⁴⁰ Sein Versagen wird über zwei lange Botenberichte im zweiten Akt vermittelt. Der Kurfürst wird nach der Schlacht bei Fehrbellin sogar kurzfristig totgesagt. Schildert der Botenbericht des Rittmeisters Mörner den vermeintlichen Tod des Kurfürsten, so korrigiert der kurze Zeit später vorgetragene Bericht Graf Sparrens diese Annahme. Nicht der Kurfürst, sondern sein Stallmeister Froben ist in Fehrbellin ums Leben gekommen. Froben hatte mit dem Souverän das Pferd gewechselt, so kam es zu dem Missverständnis von dessen Tod.

Dem Botenbericht kam im klassischen Drama Corneilles eine entscheidende dramaturgische und souveränitätspolitische Funktion zu. Im *Cid* schildert der Held die Schlacht gegen die Mauren bereits so, dass seine Handlungen nachträglich sorgfältig auf die politischen Intentionen des Königs hin abgestimmt werden. In *Horace* gibt es wie im *Homburg* zwei Botenberichte, und genau wie bei Kleist korrigiert der zweite den ersten. Auch in *Horace* setzen die Botenbe-

39 Allemann hat die temporale Figur der Antizipation ins Zentrum seiner Deutung der Kleist'schen Dramaturgie gestellt, mit Blick auf *Homburg* erstaunlicherweise jedoch verkannt, dass sie nicht nur das Heldentum des Prinzen in der Eröffnungsszene charakterisiert, sondern maßgeblich auch das Verhalten des Kurfürsten steuert (vgl. Allemann: Heinrich von Kleist, insbes. S. 236–239).

40 Hans Jürgen Scheuer analysiert die Farbe der Pferde im *Homburg* in darstellungstheoretischer Absicht unter mittelalterlich-heraldischer Perspektive und bezeichnet den Kurfürsten wie den Prinzen als »*unmögliche Ritter*«. Zum Kurfürsten merkt er treffend an: »[er] mißachtet die Regeln des Kriegshandwerks und zeigt sich lieber während der Schlacht schon in der Pose des sakrosankten Triumphators auf strahlendweißem Schimmel, als die fatale Unangemessenheit des antiquierten Herrscherbildes zu bedenken angesichts einer Kriegsführung mit Gewehren und Geschützen, die aus dem Mittelpunkt höfisch-ritterlicher Repräsentation schlicht eine Zielscheibe macht.« (Hans Jürgen Scheuer: Pferdewechsel – Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Kleist-Jahrbuch 2003, S. 23–45, hier S. 34). Vgl. dazu auch Hinderer, der das Verhalten des Kurfürsten in der Schlacht als »*superbia*« deutet (Walter Hinderer: Prinz Friedrich von Homburg. »Zweideutige Vorfälle«, in: Ders. [Hg.]: Kleists Dramen, Stuttgart 1997, S. 144–183, hier S. 169). Vgl. ferner Geisenhanslücke, der die gescheiterte Selbstdarstellung des Kurfürsten während der Schlacht in ein »karnevaleske[s] Aussetzen aller Ordnungen« einbettet (Achim Geisenhanslücke: Infame Scherze. Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Hans Richard Brittnacher/Irmela von der Lühe [Hg.]: Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 345–368, hier S. 355).

richte die Interessen des Königs um, da das über sie vermittelte Kampfgeschehen den Anlass für genau jene teleologische Dramaturgie abgibt, die den König im Schlussakt als legitimes Staatsoberhaupt präsentiert. Der König tritt im letzten Akt darüber hinaus als der Superhermeneut der klassischen Dramaturgie auf, indem er die Handlungsstränge des Stücks kausal aufeinander bezieht und den auf der Bühne stehenden Figuren wie den Zuschauern jenen Dramentyp erläutert, der ihn selbst als Souverän einsetzt. Eine strikte Trennung und Arbeitsteilung von Held und König ist hierfür von entscheidender Bedeutung, und sie ist es, die der klassische Botenbericht dramaturgisch vorzubereiten hat.

Kleits Botenberichte nehmen sich als Persiflage dieser klassischen Funktionalisierung des Botenberichts aus. Der Kurfürst verfügt politisch in keiner Weise über das in den Botenberichten vermittelte Geschehen. Im Gegenteil lassen *beide* Botenberichte den Souverän als eine Figur erscheinen, die in Sachen Hybris und Leichtsinn dem Helden nicht nachsteht. Hatte der Alte Fritz in seinem Urgroßvater eine perfekte Symbiose von Heroismus und Souveränität erblickt, so sind es im *Prinzen von Homburg* vorwiegend heroische Allüren, die den Kurfürsten als Souverän um ein Haar zu Fall gebracht hätten. Bezeichnenderweise begeht der Kurfürst einen ganz ähnlichen *Faux pas* wie der Prinz. Während dieser zu schnell in die Schlacht eingreift, antizipiert der Kurfürst inmitten der Schlacht bereits deren siegreiches Ende.

Nicht als Strategie und oberster Befehlshörer seines Heeres nimmt er an der Schlacht teil, sondern bereits im vollen Siegesornat. Dieser Ornat bleibt souverän codiert; der Beweggrund, der den Kurfürsten dazu verleitet, es vor der Zeit anzulegen, ist jedoch ein heroischer. Den Aspekt werden beide Botenberichte akzentuieren. Mörner stellt einen diskreten, nichtsdestotrotz aber deutlichen Zusammenhang zwischen dem zu frühen Siegesgebaren und dem (vermeintlichen) Tod des Kurfürsten her:

In diesem Augenblick, dem Staub' entrückt,
Bemerken wir den Herrn, der, bei den Fahnen
Des Truch'schen Corps, dem Feind entgegenreitet;
Auf einem Schimmel herrlich saß er da,
Im Sonnenstrahl, die Bahn des Siegs erleuchtend.
Wir Alle sammeln uns, bei diesem Anblick,
Auf eines Hügels Abhang, schwer besorgt,
In Mitten ihn des Feuers zu erblicken:
Als plötzlich jetzt der Kurfürst, Roß und Reiter,
In Staub vor unsern Augen niedersinkt;
Zwei Fahnenträger fielen über ihn,
Und deckten ihn mit ihren Fahnen zu. (V. 537–548)

Ein Schimmel hat in einer Schlacht nichts verloren. Zwar ließ sich insbesondere Napoleon Bonaparte gern in heroischer Pose auf seinem berühmten Schimmel Marengo abbilden, der ihm tatsächlich als Schlachtross diente und der nach der Schlacht von Marengo (1800) benannt worden war.⁴¹ Möglicherweise wird das bekannte Gemälde Jacques-Louis Davids aus demselben Jahr, auf welchem Napoleon auf dem Rücken Marengos die Alpen überquert, in den Kleist'schen Botenberichten sogar bewusst aufgerufen.⁴² Dem Kurfürsten hätte es in dem Fall als nachgerade fatales Vorbild gedient. Denn die Botenberichte lassen keinen Zweifel daran, dass der Kurfürst in und mit seiner Selbstausstattung als Heldensouverän eklatant versagt. Auf einem Schimmel mag sich eine siegreich verlaufene Schlacht repräsentativ feiern lassen, wenn jede Gefahr gebannt ist. In der Schlacht selbst zieht der Kurfürst mit seinem Schimmel jedoch unweigerlich die feindlichen Blicke auf sich und exponiert sich selbst leichtfertig als Zielscheibe. Die »solare Bedeutung« des Schimmels im Sinn einer privilegierten Herrschaftsinsignie wird über den »Sonnenstrahl« in Mörners Botenbericht zwar anzitiert,⁴³ zugleich aber abgewiesen und in ihr Gegenteil verkehrt. Der Kurfürst stimuliert als »Sonnenkönig« keinen bewundernden Blick auf sich selbst zu Pferde, er zieht lediglich feindliche Kugeln auf sich. In Mörners Bericht stirbt der Kurfürst, *weil* er den eigenen Triumph antizipiert hatte, während die Schlacht gegen die Schweden noch in vollem Gange war. Es ist durchaus kein glanzvoller Tod, den Mörner mit seinem Botenbericht der Kurfürstin, Natalie und den Hofdamen zur Darstellung bringt. Der Kurfürst mag »herrlich« dagesessen haben auf seinem Schimmel; am Ende fallen zwei Fahnenträger über ihn und decken ihn mit ihren Fahnen zu.

Mit Juliane Vogel ließe sich hinsichtlich der Botenberichte von einem rundum gescheiterten »Auftritt« des Kurfürsten sprechen. Er befolgt in der Schlacht zu Fehrbellin schlicht das falsche »Auftrittsprotokoll«,⁴⁴ indem er eine heroisch-souveräne Ikonografie zum Vorbild für ein reales Kampfgeschehen nimmt. Es ist v.a. das Bild des vom Pferd gestürzten Kurfürsten, das rundum grotesk anmutet. Schließlich wird er in Mörners Botenbericht unter den eigenen Fahnen

41 Vgl. zu Marengo unter historischem und biografischem Gesichtspunkt maßgeblich Adam Zamojski: Napoleon. Ein Leben, München 2018, S. 330–346.

42 Vgl. zu Kleist und Napoleon den Überblick bei Grathoff: Kleist, S. 173–197. Grathoff bespricht hier einen möglichen Rückgriff Kleists auf das Brutus-Gemälde von David, vgl. ebd. S. 190–197.

43 Ulrich Raulff: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung, München 2015, S. 254. Vgl. ausführlich zu Napoleons Gebrauch des Schimmels ebd., S. 251–268.

44 Vgl. Juliane Vogel: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Leiden/Boston 2018, insbes. S. 16–21; und spezifisch zu den »triumphalen Trugbildern« der Kleist'schen Dramatik S. 226–239, hier S. 237.

begraben, oder, wie es ausdrücklich heißt, von diesen »zugedeckt« (V. 548). Erst als Toter verzichtet der Kurfürst auf seinen Schimmel und geht gleichsam endlich in »Deckung«. Die Vorstellung ist würdelos.

Die Pointe des zweiten Botenberichts liegt nun wesentlich darin, dass er eine derartige Würdelosigkeit vollends bestätigt, obwohl er den Tod des Kurfürsten als Irrtum und als Ergebnis einer Verwechslung offenlegt.⁴⁵ Mörner war beim Anblick des Kurfürsten nämlich etwas entgangen, das Graf Sparren hatte beobachten können. Stallmeister Froben hatte den Kurfürsten in letzter Minute davon überzeugt, vom Schimmel zu steigen und diesen gegen Frobens wesentlich dunkleren »Fuchs« (V. 664) zu tauschen, während Froben selbst den Schimmel übernahm. Die feindlichen Kugeln hatten folglich gar nicht den Kurfürsten, sondern Froben getroffen.

Sparren betont mehr noch als Mörner den Leichtsinn und eine gänzlich fehlgeleitete Tapferkeit des Kurfürsten. Genau wie Mörner macht er dies an der für die Schlacht unangemessenen Ikonografie des Schimmels fest:

Der Landesherr, der, jeder Warnung taub,
Den Schimmel wieder ritt, den strahlend weißen,
Den Froben jüngst in England ihm erstand,
War wieder, wie bis heut noch stets geschah,
Das Ziel der feindlichen Kanonenkugeln.
Kaum konnte, wer zu seinem Troß gehörte,
Auf einen Kreis von hundert Schritt ihm nahn;
Granaten wälzten, Kugeln und Kartätschen,
Sich wie ein breiter Todesstrom daher,
Und Alles, was da lebte, wich an's Ufer:
Nur er, der kühne Schwimmer, wankte nicht,
Und, stets den Freunden winkend, rudert' er
Getrost den Höh'n zu, wo die Quelle sprang. (V. 641–653)

Sparren weist demnach ausdrücklich darauf hin, dass der Kurfürst umsichtige »Warnung[en]« in den Wind geschlagen und ganz auf die eigene heroische »Kühnheit« gesetzt hatte. Hierüber gefährdet er nicht nur den Verlauf der Schlacht und damit auch »Thron und Reich«, er bringt zudem den eigenen

45 Vgl. dagegen Rocks, die den diametral entgegengesetzten Standpunkt vertritt: »Die herrliche Gestalt des sonnenbeschienenen, auf seinem weißen Pferd in Siegerpose auftretenden Herrschers erhellt das Schlachtfeld. Sein Sturz in das Grau des Staubes kann seinem würdevollen Auftritt nichts nehmen, hat er sich doch aus freien Stücken ins Zentrum der Schlacht, in die Röte des Feuers, wenn man so will, begeben.« (Rocks: Heldentaten – Heldenträume, S. 458).

Stallmeister ins Grab. Auch daran lässt Sparren keinen Zweifel: Froben stirbt als »Opfer seiner Treue« (V. 676).

Die Botenberichte lassen am Souverän kein gutes Haar. So siegreich die Schlacht gegen die Schweden auch verlaufen sein mag: Der Kurfürst hat darin stärker versagt als der Prinz. Während nämlich offenbleibt, ob die Befehlsmissachtung des Prinzen das Schlachtgeschehen tatsächlich negativ beeinflusst hat, steht völlig außer Frage, dass es eines Stallmeisters bedurfte, den Tod des Souveräns zu verhindern. Anders als im Drama Corneilles bereiten die Botenberichte im *Prinzen von Homburg* keinen finalen Glanzauftritt des Souveräns vor, sie kartografieren bereits im Vorfeld dessen symbolpolitischen Bankrott.

Vor dem Hintergrund der klassischen Tradition des Botenberichts wird das Versagen des Kurfürsten demnach besonders sinnfällig. Denn nicht nur stand der Botenbericht dramaturgisch hier auf der Seite der Könige, während er bei Kleist den Kollaps der Souveränität markiert. Der Botenbericht war darüber hinaus (und damit einher) auf medialer Ebene zentral für die Konstitution der klassischen Bühne. Ihm fiel die Aufgabe zu, alles politisch von der Bühne Exkludierte im Off zu belassen, um es *auf* der Bühne dramaturgisch disziplinieren zu können. Das Off war der Ort u. a. der »unklassischen« Spektakel, auf die das klassische Drama seinem poetologischen Selbstverständnis nach strikt negativ bezogen blieb. Im Off lauerten die anonymen oder gar amorphen Massen von Volk und Heer, die das klassische Drama entweder mühsam bezwang (wie bei Corneille) oder die es jederzeit zu sprengen drohten (wie bei Racine). Im *Prinzen von Homburg* geht die politische Gefährdung im Off aber nicht etwa von der Armee oder vom Volk aus, sondern maßgeblich vom brandenburgischen Souverän. Der Kurfürst hat sich im Off das geleistet, was das klassische Drama stets zuverlässig perhorreszierte: ein theatralisches Spektakel. Damit gefährdet er den Schlachtverlauf und die Stabilität seines Staates, und es sind ausgerechnet die Botenberichte, die den Zuschauern dieses Scheitern vor Augen führen. Einem Stallmeister fällt die Aufgabe zu, »Thron und Reich« zu retten. Wenn der Kurfürst Homburg vor der Schlacht zugerufen hatte, er möge sich »wohl regier[en]« (V. 350), dann bringen die Botenberichte einen Kurfürsten zur Darstellung, der die Fähigkeit zur »Selbstregierung« eklatant vermissen lässt.⁴⁶

Nun sind die Schimmel-Episode und der Tod Frobens historisch belegt. Im Vergleich mit der Geschichtsschreibung insbesondere Friedrichs II. ist bemer-

46 Vgl. dagegen Zumbusch, die den Diskurs des »Lebens« und der »Selbstregierung« im *Homburg* unter dem Aspekt der Biomacht und dem historischen Wandel der Souveränität analysiert und pointiert feststellt: »An die Stelle der souverän ausgeübten Macht über Leben und Tod ist die Ideologie der Selbstregulierung getreten.« (Cornelia Zumbusch: »Nichts, als leben«. Affektpolitik und Tragödie in *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Nicolas Pethes [Hg.]: Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 270–289, hier S. 288).

kenswert, dass Kleists Botenberichte den Finger in eine Wunde legen, die der Urenkel des Großen Kurfürsten nonchalant bedeckt hält. Vom Leichtsinn des Souveräns ist in den *Mémoires de Brandenbourg* keine Rede. Friedrich II. weist lediglich darauf hin, dass der Kurfürst einen Schimmel bestiegen und sein Stallmeister bemerkt hatte, dass dieser die feindlichen Blicke und Kugeln auf sich ziehe. Den Tod des »getreuen Dieners« (»fidèle domestique«) Froben feiert der Alte Fritz als »belle action« und als »majesté de l'histoire«,⁴⁷ als eine Art Fatum also, an dem der Kurfürst glücklicherweise teilhat. Demgegenüber verfolgen Kleists Botenberichte die strikt gegenläufige Strategie. Die Schlacht von Fehrbellin ist kein Gründungsgeschehen, sondern ein imaginationspolitisches Desaster, dessen Einmündung in ein staatspolitisches Desaster ein besonnener Stallmeister gerade noch verhindern konnte.⁴⁸

10.4.3 Verurteilung und Begnadigung

Der ruinöse Auftritt des Kurfürsten in der Schlacht darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser immer wieder als begnadeter politischer Taktierer in Erscheinung tritt.⁴⁹ So gelingt es ihm unmittelbar nach der Schlacht, vom

47 »Il est digne de la majesté de l'histoire, de rapporter la belle action que fit un écuyer de l'électeur dans ce combat. L'électeur montait un cheval blanc: Froben, son écuyer, s'aperçut que les Suédois tiraient plus sur ce cheval; il pria son maître de le troquer contre le sien, sous prétexte que celui de l'électeur était ombrageux; et à peine ce fidèle domestique l'eut-il monté quelques moments, qu'il fut tué, et sauva ainsi par sa mort la vie à l'électeur.« (Frédéric le Grand: *Mémoires de Brandenbourg*, S. 82).

48 Vgl. dagegen grundlegend Moser, der die Froben-Anekdote des Botenberichts subtil mit der *Geschichte Brandenburgs* von Friedrich II. abgleicht und zu dem Ergebnis kommt, diese müsse »bei Friedrich II. und bei Kleist auf unterschiedliche Herrschaftstypen [bezogen werden].« Sei es Friedrich II. um die Instituierung einer »legalistischen Herrschaftsform« vor dem Hintergrund des »aufgeklärten Absolutismus« zu tun, so inszeniere Kleist eine »charismatische Vater- und Führergestalt« zum Zweck der Entfachung einer die »Krieger motivierende[n] Liebe zum Vaterland.« Unter dramaturgischem Gesichtspunkt scheint mir diese Deutung insofern problematisch, als sie Kleists Umfunktionalisierung des klassischen Botenberichts außer Acht lässt (Christian Moser: Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* und die europäische Tradition anekdotischer Geschichtsschreibung, in: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 24–44, hier S. 42 f.).

49 Wenn Kommerell den Kurfürsten mehr noch als Homburg als »rätselhafte Person« tituliert, dürfte das nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass seine strategische Intelligenz und sein »schlaffe[s] Unvermögen« (so Kommerell allerdings über den Prinzen) das gesamte Stück hindurch merkwürdig koexistieren (Max Kommerell: Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist, in: Ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1991, S. 243–317, hier S. 254).

eigenen Misserfolg geschickt abzulenken und die Aufmerksamkeit seiner Armee allein auf das Vergehen oder gar Verbrechen des Prinzen zu lenken. Wenn der Kurfürst den Prinzen in einem ersten Schritt zum Tode verurteilt und er in einem zweiten Schritt die Entscheidung über die Urteilstvollstreckung an den Verurteilten delegiert, scheint dies zunächst ein kluger Schachzug. Tatsächlich dreht sich ab dem Ende des zweiten Akts alles nur noch um den *Faux pas* des Prinzen. Der ›Schimmel‹ gerät unter den Militärs vollständig aus dem Blick.

Aufschlussreich ist allerdings, dass der Souverän im Kleist'schen Drama aus seinem strategischen Talent keinerlei dramaturgisches und staatspolitisches Kapital schlagen kann. Das unterscheidet ihn maßgeblich von den Königen Corneilles. Diese waren stets als gewiefte Taktierer und Strategen in Erscheinung getreten. Ihre Glanzleistung bestand in der Inauguration eines heroisch-souveränen Bundes, der am Ende der Dramen in der Begnadigung des heroischen Verbrechers sein gründungsrechtliches Zentrum fand. Das klassische Drama hatte den Souverän in seinem Machtstreben zuverlässig unterstützt und die Sache des Königs zur eigenen Sache gemacht. Im letzten Akt durfte der König sich den Helden unterwerfen, seine eigene Macht legitimieren und als ›esprit bien fait‹ die teleologische Dramaturgie erläutern, die sein (un-)verhohlener Gründungsakt vor den Augen der Zuschauer soeben vollzogen hatte.

Als, zumindest tendenziellen, ›esprit bien fait‹ lässt *Prinz Friedrich von Homburg* seinen Souverän hingegen im Regen stehen. Während im klassischen Drama die Begnadigung zum Schluss alle rechtlichen und alle machtpolitischen Probleme lösen oder über sie zumindest ›souverän‹ hinwegtäuschen konnte, wird die Begnadigungshandlung bei Kleist selbst zu einem neuen und ganz massiven Problem. Dramaturgisch schlägt sich das Stück nicht auf die Seite des Kurfürsten. Vielmehr bettet es dessen Begnadigungshandlung in rechts- und staatspolitische Verwicklungen ein, in denen es als Drama förmlich stecken bleibt.

Prinz Friedrich von Homburg insistiert in mehreren Anläufen auf der jeder Begnadigung notwendig zugrunde liegenden Willkür. Dabei ist es interessant zu sehen, dass das Stück das Problem der Willkür durchaus im Sinn einer aufklärerischen Kritik am Begnadigungsrecht exponiert, diese Kritik dramenteleologisch jedoch merkwürdig folgenlos bleibt. Wenn Kant das Begnadigungsrecht als das »schlüpfrigste« Recht der Souveränität gebrandmarkt hatte, weiß sich das Kleist'sche Drama einer derartigen Kritik auf szenischer Ebene offenkundig verpflichtet.⁵⁰ Es drängt aber weder auf eine Abschaffung des Begnadigungsrechts noch auf seine Modifikation, sondern buchstabiert

⁵⁰ Vgl. Kap. 2.3.2.

systematisch aus, dass die Begnadigung in Form einer ›klassischen‹ Rechtsfigur für jede politische Neugründung untauglich geworden ist.

Die der Begnadigung inhärente Willkür wird im *Prinzen von Homburg* wiederholt zum Thema. Das zeigt sich bereits an der Verurteilung des Prinzen, die seiner Begnadigung notwendig vorausgeht. Der Kurfürst gibt vor, sich mit der Verurteilung institutionell auf sicherem Terrain zu bewegen:

Doch wär er [der Sieg, C.H.] zehnmal größer, das entschuldigt
Den nicht, durch den der Zufall mir ihn schenkt:
Mehr Schlachten noch, als die, hab' ich zu kämpfen,
Und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei.
Wer's immer war, der sie zur Schlacht geführt,
Ich wiederhol's, hat seinen Kopf verwirkt,
Und vor ein Kriegsrecht hiemit lad' ich ihn. (V. 731–737)

Diesen Versen eignet ein signifikanter performativer Selbstwiderspruch. Der Kurfürst will ein »Kriegsrecht« – und folglich ein für das militärische Vorgehen zuständiges Gericht – einberufen und hat das Urteil dieses Gerichts einen Vers vorher doch bereits selbst und eigenmächtig gefällt, wenn er davon spricht, der Missetäter habe »seinen Kopf verwirkt«. Genau besehen offenbart dieser Ausspruch nicht nur die Willkür der souveränen Rechtsgewalt, sondern führt den Kurfürsten auch als Wiederholungstäter vor. So wie er mit seinem Schimmel den Sieg über die Schweden bereits mitten in der Schlacht vorweggenommen hatte, so nimmt er jetzt das Urteil des »Kriegsrechts« vorweg, bevor ein entsprechendes Gericht überhaupt getagt hätte. Die strukturelle Analogie zwischen dem Urteilsvollzug und dem Verhalten in der Schlacht ist insofern symptomatisch, als es erneut die Voreiligkeit ist, die den Kurfürsten auch als Richtersouverän kennzeichnet. Als traditionell heroische Eigenschaft nivelliert sie zudem einmal mehr den Unterschied zwischen Held und König und gibt darüber hinaus auf dramaturgischer Ebene die politische Stagnation des gesamten Dramas zu erkennen. Es passiert immer wieder das (mehr oder weniger) Gleiche. Das ist an dieser Stelle umso auffälliger, als der Kurfürst zunächst umsichtig gehandelt hatte. Schließlich vermochte er es, mit der Verurteilung des Prinzen vom eigenen Versagen in der Schlacht abzulenken. Der Kurfürst endet allerdings als Opfer der eigenen Ablenkungsstrategie, da Verurteilung und Begnadigung kein legitimationspolitisches Potenzial mehr entfalten.

Das wird auch dadurch offenkundig, dass die ›klassische‹ Position hinsichtlich des Begnadigungsrechts auf Figurenebene im Kleist'schen Drama an zentraler Stelle durchaus noch vertreten wird. Es ist (einmal mehr) Natalie, die den Kurfürsten ›klassisch‹ zu unterweisen versucht; und bezeichnenderweise gehen

politische und immanente poetologische Standpunkte in ihrer Rede eine denkwürdige Liaison ein. Als sie den Kurfürsten im vierten Akt bittet, den Prinzen zu begnadigen, der Kurfürst ob der Rechtsverbindlichkeit der Verurteilung mit Blick auf mögliche innenpolitische Unruhen indes Bedenken anmeldet, versucht seine Nichte, diese mit einer offenen Apologie der souveränen Willkür zu zerstreuen. Natalie spielt unverhohlen die Karte des klassischen Dramas Corneilles, wenn sie sagt:

O Herr! Was sorgst Du doch? Dies Vaterland!
Das wird, um dieser Regung Deiner Gnade,
Nicht gleich, zerschellt in Trümmern, untergehen.
Vielmehr, was Du, im Lager auferzogen,
Unordnung nennst, die Tat, den Spruch der Richter,
In diesem Fall, willkürlich zu zerreißen,
Erscheint mir als die schönste Ordnung erst. (V. 1122–1128)

Diese Verse rekurrieren hintergründig, aber deutlich auf die klassische Tradition. Deren »schönste Ordnung« hatte sich bei Corneille in der Tat dem souveränen Willkürakt der Begnadigung im letzten Akt verdankt. Natalie rät ausdrücklich zu genau dieser Willkür und zu genau diesem Dramenschluss.⁵¹ »[S]chönste Ordnung« ist zumindest vordergründig eine exakte Charakterisierung klassischer Formpolitik: Drama und absolutistischer Staat bilden mittels ihrer ›Ordnung‹ eine untrennbare Einheit.

Der Kurfürst wiederum dürfte sehr genau wissen, dass ein (innen-)politisch eingeforderter Willkürakt keiner souveränen Handlung mehr gleichkommen kann. Schließlich ist es nicht nur Natalie, die ihn zur Begnadigung drängt, auch Hofstaat und Armee vertreten diese Position. Dennoch scheint bezeichnend, dass der Kurfürst erst im Verlauf des Gesprächs mit Natalie auf die Idee verfällt, den Prinzen selbst über die eigene Verurteilung oder Begnadigung entscheiden zu lassen. Dieser Akt kommt paradoxerweise dem Versuch einer neuen souveränen Selbstermächtigung gleich, denn er ist an Willkür schlechterdings nicht zu überbieten.⁵² Mit der Delegation der Entscheidung über die Begnadigung an

51 Vgl. dagegen v.a. Just, die Natalie einen »christlich[...]lutherische[n]« Gnadenbegriff unterstellt und meint, Recht und Gnade würden von Natalie »als Gegensatz verstanden« (Just: Recht und Gnade, S. 104).

52 Rocks hält zur Delegation der Entscheidung treffend fest: »Die scheinbare Ermächtigung Homburgs entpuppt sich somit rasch als groß angelegte Entmachtung.« (Rocks: Heldentaten – Heldenträume, S. 474). Wenig plausibel finde ich demgegenüber ihre These, dass die Frage der Gnade hier »kein souveräner Willkürakt mehr« sei, »sondern [...] zur Rechtsfrage [werde]« (ebd., S. 473). Eine derartige Opposition zwischen Willkür und Gesetz (oder Recht) behaupten weite Teile der Forschung. Damit folgen

den zu begnadigenden Delinquenten bindet der Kurfürst die der Begnadigung inhärente Willkür wieder ganz an die eigene Entscheidungsgewalt.⁵³

Wo der Kurfürst mit einer ›einfachen‹ Begnadigung dem Druck seines Hofes stattgegeben und der Begnadigung somit kein freier souveräner Willkürakt mehr entsprochen hätte, vermag er mit der Übertragung der Entscheidung über das Todesurteil an den Prinzen die Rechtsfigur selbst zumindest noch eigenmächtig zu pervertieren. Damit lässt das Drama seinen König indes nicht durchkommen. Das gesamte Projekt scheitert daran, dass der Kurfürst mittels des willkürlichen Rechtsbruchs der Begnadigung gerade kein souveränes Recht mehr setzen kann. In der Einheit von Rechtsbruch und Rechtsgründung hatte der eigentliche Clou der Begnadigung bei Corneille bestanden. Dieser Clou war aber bereits in der *tragédie classique* heikel gewesen und die Willkür des souveränen Gründungsakts wurde als Gewohnheitsrecht maskiert. Eine solche Haltung – und eine auf sie sorgfältig abgestimmte Dramenform – ist aufgrund der staats- und rechtsphilosophischen Tradition der Aufklärung im *Prinzen von Homburg* nicht mehr tragfähig.⁵⁴

Sinnfällig wird dies in den Überlegungen des Kurfürsten selbst. Bevor er seine Entscheidung kundtut, der Prinz möge selbst über die eigene Verurteilung entscheiden, stellt er Natalie eine aufschlussreiche – offenkundig rhetorisch gemeinte – Frage: »Meint er [der Prinz, C.H.], dem Vaterlande gelt' es gleich, / Ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche?« (V. 1143f.)

sie zwar einem Standpunkt des Kurfürsten, verkennen in meinen Augen aber die der Begnadigung notwendig inhärente Grundparadoxie, v.a. dort, wo diese gründungsrechtlich ausgespielt wird.

53 Horn spricht in diesem Kontext treffend von einer »Legalisierung höchster Willkür« (Horn: »... sich träumend, seiner eigenen Nachwelt gleich ...«, S. 136). Vgl. dagegen v.a. Bunia, der dem Kurfürsten eine rechtsphilosophische Entwicklung (mit Rückfällen) unterstellt und im Rahmen der Willkür eine interessante (in meinen Augen jedoch unhaltbare) Differenz zwischen Kurfürst und Homburg veranschlagt: »Der Unterschied zwischen Kurfürst und Homburg liegt darin, daß der Kurfürst die Selbstvergottung und Willküranmaßung der Begnadigung vermeidet und Homburg dagegen wenig Zurückhaltung übt.« (Remigius Bunia: Vorsätzliche Schuldlosigkeit – Begnadete Entscheidungen. Rechtsdogmatik und juristische Willenszurechnung in »Der Prinz von Homburg« und »Die Marquise von O ...«, in: Kleist-Jahrbuch 2004, S. 42–61, hier S. 52). Vgl. auch Schmidts anregende (obgleich ebenfalls kaum tragfähige) Mutmaßung, der Kurfürst wolle Homburg mit der Delegation der Entscheidung gar nicht hinrichten lassen, sondern ihm eine »würdevolle statt der sonst schmählischen Begnadigung zukommen lassen.« (Jochen Schmidt: Heinrich von Kleist: Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 172).

54 Vgl. zum Problem des Begnadigungsrechts bei Kleist vor dem Hintergrund aufklärerischer Diskurse Just: Recht und Gnade, S. 101–110; Maria Carolina Foi: Die Souveränität aufs Spiel setzen. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Brittnacher/von der Lühe (Hg.): Risiko – Experiment – Selbstentwurf, S. 39–55.

Diese Frage ist hintersinniger und voraussetzungsreicher als gedacht. In der ›klassischen‹ Begnadigung bildeten »Satzung« und »Willkür« eine notwendige Einheit. Mittels eines Rechtsbruchs wurde Recht gesetzt. Wenn der Kurfürst beide Phänomene hier umgekehrt in ein unversöhnliches Oppositionsverhältnis rückt, gesteht er implizit ein, dass die Begnadigung ihm politisch im Sinn eines souveränen Akts der Selbstlegitimation und (Neu-)Gründung gar nicht mehr erreichbar ist. Da er eine »Satzung« *als* »Willkür« nicht durchsetzen kann, entscheidet er sich zu einer maßlosen Steigerung nicht etwa der »Satzung«, sondern der »Willkür«. Die Übertragung der Entscheidung über die Begnadigung an den Prinzen entzieht der rechtlichen Dimension, die die Begnadigung als *Rechtsbruch* unweigerlich besitzt, jede Grundlage. Insofern fällt die Delegation der Entscheidung an den Prinzen auch noch einmal wesentlich willkürlicher aus als der souveräne Urteilsspruch vor der Konsultation eines Kriegsgerichts.

Letztlich ist die Delegation der Entscheidung über eine Begnadigung an den zu begnadigenden Delinquenten eine nicht minder große Travestie der Begnadigung als die Apfelszene in Schillers *Wilhelm Tell*. Zwar muss Homburg keinem Sohn einen Apfel vom Kopf schießen, um sich selbst zu retten.⁵⁵ Aber Gefßler wie der Kurfürst knüpfen die Begnadigung an eine Bedingung und an eine Leistung der zu begnadigenden Figuren. Die ursprüngliche Willkür der Begnadigung liegt jedoch unweigerlich in ihrer Unverfügbarkeit und Bedingungslosigkeit.

Darüber hinaus sind es einmal mehr die Positionen von Held und König, die hier, initiiert wiederum durch den Kurfürsten, durcheinander gebracht oder neu distribuiert werden. Im klassischen Drama Corneilles hatte die Begnadigung zwei Aufgaben zu bewerkstelligen: Sie erlaubte es dem Souverän, Recht zu setzen und sich zugleich den Helden gefügig zu machen. Als Folie bleibt diese Konstellation im *Prinzen von Homburg* präsent, aber sie wird nicht reaktiviert, sondern grundlegend persifliert. Was der Kurfürst Homburg mit dem Zwang zur Selbstverurteilung oder Selbstbegnadigung auferlegt, ist eine heillos pervertierte, aber doch streng souveräne Position. Wenn Homburg diese Position annimmt und in ihr die Chance erblickt, einen reinen Heldentod sterben zu können, dann ist es in Kleists Stück der Held – und nicht der König – der am Ende für eine Trennung oder Arbeitsteilung von Heldentum und Souveränität optiert. Eine tragfähige Lösung des heroisch-souveränen Konflikts kommt in dieser Bereitschaft jedoch nicht zum Ausdruck. Homburg ist der Ansicht, er könne durch einen »freien Tod« das »heilige Gesetz des Kriegs / Verherrlichen.« Das Drama selbst lässt indes keinen Zweifel daran, dass Homburg auf

55 Vgl. Kap. 9.2.1.

diese Weise nichts anderes »verherrlichen« würde als einen bodenlosen souveränen Willkürakt. Der Held würde in und mit seinem Tod zum Gründungsoffer einer rechtspolitischen Farce. Wie in vielen klassischen Dramen unterlegt der *Prinz von Homburg* dem Überleben seiner Titelfigur auf diese Weise einen tragödienpoetologischen Kommentar. Unterschwellig schlägt das Drama jedes politische Sinnversprechen aus, das einem potenziell tragischen Tod Homburgs hätte eignen können.⁵⁶

Anders als viele Dramen Goethes und Schillers begreift sich der *Prinz von Homburg* auf diese Weise jedoch kaum als Trauerspiel. Die Idee einer historischen Uneinholbarkeit der Tragödie, die in Stücken wie der *Natürlichen Tochter*, *Maria Stuart* oder *Wilhelm Tell* in der Regel betrauert wird, scheint dem Kleist'schen Drama bereits zur völligen Selbstverständlichkeit geworden zu sein. Die Diskrepanz zwischen den heroischen Opferansprüchen der Homburg-Figur und dem Drama selbst ist jedenfalls zu eklatant, als dass sie eine poetologisch fundierte Form von Betrübnis auslösen könnte.

Darüber hinaus und damit einhergehend dürfte auch der Kurfürst an einem Tod Homburgs aus rein politischen Gründen kein allzu großes Interesse besitzen. Die »klassischen« Souveräne waren stets darum bemüht, heroische Gründungsoffer zu vermeiden, da sie um die Fährnisse von deren Kanalisierbarkeit wussten.⁵⁷ Solche Fährnisse bleiben in Kleists Drama natürlich bestehen. Insofern scheitert der Kurfürst als Recht sprechende Instanz. Er hat den Blick nach der Schlacht geschickt auf Homburg gelenkt, sich dabei aber in Verwicklungen hineinmanövriert, die kaum noch beherrschbar scheinen.

Es gehört zur dramaturgischen Grundironie des Kleist'schen Stücks, den Souverän mittels einer handfesten Verschwörung gegen ihn selbst aus den eigenen Fängen zu befreien. Natalie und das Militär werden sowohl dem König als auch dem Helden einen Strich durch die Rechnung machen, indem sie beide Figuren zu ihren Marionetten degradieren und sie politisch kaltstellen.⁵⁸

56 Insbesondere Zumbusch kommt gattungspoetisch mit Blick auf Homburgs Schluss-ohnmacht in ganz anderer Perspektive – der Analyse des Erhabenheits-Diskurses – zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn sie schreibt: »Wenn Homburgs Ohnmacht also den Absturz des Erhabenen ins Komische vor Augen führt, dann kehren die klassischen Bestandteile des Erhabenen in Kleists Schauspiel zwar wieder – diesmal aber nicht mehr als Tragödie, sondern bereits als Farce.« (Zumbusch: »Nichts, als leben«, S. 289). Vgl. zur Verortung des Dramas im Spannungsfeld zwischen Tragödie und Trauerspiel auch Alexander von Bormann: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* – Drama der Adoleszenz, in: Lubkoll/Oesterle (Hg.): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen, S. 277–302, hierzu insbes. S. 288–294.

57 Vgl. dagegen Allemann, der meint, es sei »aus der Perspektive der kurfürstlichen Ironie beinahe schon von untergeordnetem Interesse«, ob der Prinz »der Fahne tot oder lebendig voranschreite[]« (Allemann: Heinrich von Kleist, S. 278).

58 Vgl. dagegen Schunicht, der ausschließlich den Prinzen als »Marionette« versteht

Held und König werden dabei in ihren ›Ämtern‹ belassen, aber jeder realen Handlungsoption beraubt. Die treibende Kraft in diesem Prozess ist niemand anderes als Natalie, die vielleicht wirkmächtigste Frauenfigur der gesamten klassischen Tradition.⁵⁹

10.5 Rebellion und Verschwörung: Natalie von Oranien und die nackte Macht

Nachdem der Kurfürst Natalie mitgeteilt hat, dass der Prinz selbst über eine Vollstreckung des Todesurteils befinden soll, wird Graf Reuss bei ihr vorstellig. Er spricht sie ausdrücklich als Chefin ihres Dragonerregiments an und weiß zu berichten, dass mehrere Offiziere aus dem Umfeld von Kottwitz eine Bittschrift an den Kurfürsten zugunsten des Prinzen aufgesetzt haben. Natalies Name soll den »ersten Platz« (V. 1226) ebendieser Bittschrift »füllen« (V. 1227). Zwar weist Natalie darauf hin, dass es eines »solchen Schrittes« gar nicht mehr »bedarf« (V. 1230). Schließlich hat der Kurfürst sie zu diesem Zeitpunkt bereits über seine Absicht informiert, den Prinzen zu begnadigen, wenn er sich selbst begnadigen will. Da aber das Blatt, wie sie selbst sagt, »in des Herrn Entscheidung, klug gebraucht, / Als ein Gewicht kann in die Waage fallen« (1232f.), erklärt sich Natalie bald bereit, doch noch zu unterschreiben. Mit diesem umsichtigen Schritt versucht die Prinzessin von Oranien offenkundig, neuerlichen Missgeschicken sowohl des Kurfürsten als auch des Prinzen vorzubeugen. Das erreicht sie, indem sie sich selbst eine Vielfalt an Handlungsoptionen sichert. Damit zeigt sie sich äußerst machtbewusst, denn Macht bedeutet immer auch »Optionsvielfalt«.⁶⁰ Jedenfalls ist Natalie bereit, »in des Herrn Entscheidung« einzugreifen, sofern ihr dies nötig scheint; unverkennbar ein machtpolitisch frivoler und geradezu usurpatorischer Akt.

Natalie unterschreibt nicht allein die Bittschrift, sie lässt die Bittschrift in eine handfeste Verschwörung einmünden.⁶¹ Reuss gegenüber behauptet sie, der

(Manfred Schunicht: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Marionette, Patriot, Utopist? Paderborn/München/Wien u.a. 1996).

59 Die zentrale dramaturgische Rolle Natalies hat als erster Allemann erkannt (vgl. Allemann: Heinrich von Kleist, S. 251–260.) Dieses Unterkapitel über die Prinzessin von Oranien verdankt entscheidende Anregungen langen Gesprächen und Korrespondenzen mit Michael Auer, Eva Geulen und Maria Kuberger.

60 So Münkler wiederholt in seiner großen Studie zum Dreißigjährigen Krieg über Wallenstein (Herfried Münkler: Der Dreißigjährige Krieg. Europäische Katastrophe, Deutsches Trauma 1618–1648, Berlin 2017, S. 350 u.ö.).

61 Vgl. zur Dramengeschichte der Verschwörung, die *Homburg* jedoch ausblendet,

Kurfürst persönlich habe sie beauftragt, Kottwitz und seine Truppen, die noch in Arnheim weilen, nach Berlin zu beordern:

Zum Glück trug mir der Kurfürst, fällt mir ein,
Bedrängt von anderen Geschäften, auf,
An Kottwitz, dem die Stellung dort zu eng,
Zum Marsch hierher die Ordre zu erlassen! (V. 1265–1269)

Natalie befiehlt im Namen des Souveräns einer potenziell aufmüpfigen Armee – denn die Armee will eine Hinrichtung Homburgs partout verhindern –, vor die Tore des Schlosses zu ziehen und den Kurfürsten ggf. massiv unter Druck zu setzen.

Zum einen scheint sich Natalie auf diese Weise zu einer vollgültigen heroisch-souveränen Symbiose aufzuschwingen. Als solche unterscheidet sie sich fundamental von den heroisch-souveränen Mischwesen, als die das Drama immer wieder Homburg oder den Kurfürsten auf die Bühne bringt. Natalie verstößt heroisch gegen souveränes Recht und setzt sich selbst an die Stelle des Souveräns, ja sie usurpiert den Namen des Kurfürsten, um ihn mit seinem eigenen Heer in Bedrängnis bringen zu können.

Zum anderen aber ist es die Vorstellung einer rigorosen Aufspaltung von Macht und Herrschaft, die das Drama am Beispiel der Prinzessin von Oranien vorführt. *Prinz Friedrich von Homburg* lässt nämlich keinen Zweifel daran, dass Natalie sich niemals selbst offiziell in ein souveränes oder heroisches ›Amt‹ putschen könnte oder auch nur wollte. Die *Art* dieses Verzichts – weniger dieser Verzicht selbst – unterscheidet sie maßgeblich vom Cid. Der Cid hatte im Kampf gegen die Mauren auch seinerseits vorgegeben, einen entscheidenden Befehl des Königs zu befolgen, den dieser nie erteilt hatte. Genau wie Natalie hatte er auf diese Weise die politischen Interessen des Souveräns antizipiert und jenen heroisch-souveränen Bund vorbereitet, der am Ende des Stücks vom König selbst inauguriert wurde. Der Cid hatte »eine Ordnung bejah[t], obwohl er sie ebenso [hätte] verneinen könn[en].«⁶² Diese Dimension geht der Verschwörung Natalies entschieden ab. Die falsche Präntention eines souveränen Befehls kennt als Fluchtpunkt in ihren Machenschaften weder eine Gründungs-, noch eine Herrschaftsperspektive. Natalie setzt ihre volle Macht ein, um ein marodes Herrschaftsmodell retten zu können, in welchem für sie selbst in der ersten Reihe kein Platz vorgesehen ist. Ihre Verschwörung führt

Thorsten Hahn: Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008.

62 Ulrich Bröckling: Postheroische Helden. Ein Zeitbild, Berlin 2020, S. 30. Vgl. zu den Zusammenhängen im *Cid* Kap. 2.3.4.

aus diesem Grund allerdings umso eindringlicher vor, an welch seidenen Fäden dieses Herrschaftsmodell unweigerlich hängt. Die notdürftige Rettung des heroisch-souveränen Bundes führt dessen Läsionen mittels seiner Abhängigkeit vom Gutdünken einer an ihm unbeteiligten Dritten vielleicht nachdrücklicher vor Augen als es seine kategorische Sprengung jemals tun könnte.

Entscheidend ist, dass Natalie nicht allein den Kurfürsten, sondern auch Homburg rettet, indem sie beide außer Gefecht setzt. Genau besehen rettet sie Homburg, um den Kurfürsten retten zu können. Das zeigt sich an einem signifikanten dramaturgischen Detail. Natalie trägt Reuss auf, Kottwitz über seinen bevorstehenden Aufbruch nach Berlin nicht eher in Kenntnis zu setzen, als bis sie ihm ausdrücklich den »Auftrag« hierzu »erteilt« (V. 1276) hat. Unter dramaturgischem Gesichtspunkt liegt die Spannung ab diesem Dialog auf der Frage, ob, wann und v.a. mit welchem Motiv Natalie Reuss den Auftrag erteilen wird, Kottwitz samt Regiment in die Stadt zu bestellen. Die Antwort erfolgt zwei Szenen später. Nachdem Natalie mit Homburg gesprochen und sie ihn über die Entscheidung des Kurfürsten in Kenntnis gesetzt hat, trägt sie Reuss auf, Kottwitz in Arnheim aufzusuchen (vgl. V. 1392f.). Natalies Verschwörung richtet sich demnach zunächst eindeutig gegen den Prinzen. Dieser hat ihr zwischenzeitlich nämlich mitgeteilt, dass er das souveräne Angebot der Selbstbegnadigung ausschlagen wird, um seinen pathetischen Heldentod sterben zu können. Wenn Natalie Reuss erst nach dem Gespräch mit Homburg zu Kottwitz schickt, dann ist es zuerst diese Absicht des Prinzen, die sie durchkreuzen will und die sie am Ende auch tatsächlich durchkreuzt haben wird.

Dramaturgisch steigt Natalie ab dem vierten Akt zur eigentlichen handlungsleitenden Figur auf. Sie – und allein sie – sorgt für den Ausgang des Dramas. Zwar zeigt sich der letzte Akt durch einen langen Disput des Kurfürsten mit Kottwitz und Hohenzollern über das Vergehen des Prinzen und über das eigene Vergehen der Bekränzung im Rahmen der Eröffnungsszene geprägt. Diese Debatten bleiben in letzter Instanz jedoch folgenlos. Angesichts der Armee vor den Toren seines Schlosses hat der Kurfürst von vornherein keine andere Wahl, als das Todesurteil zu kassieren und den Prinzen um seinen Heldentod zu bringen. Beides geht ursächlich auf Natalie zurück. Sie hat das Off unter Kontrolle gebracht und es sind die Kräfte im Off, die darüber bestimmen, was auf der Bühne zu geschehen hat. Der Kurfürst und der Prinz werden zu Marionetten, und beide hängen am Ende des Stücks an jenen Fäden, die Natalie im Vorfeld des letzten Akts gezogen hat.

Diese mediale Konstellation verrät einmal mehr deutliche Parallelen, aber ebenso deutliche Unterschiede zum Drama sowohl Corneilles als auch Racines. Während v.a. bei Racine die amorphen oder zumindest unfigurierbaren Massen von Volk und Armee das Off dominiert hatten und das Bühnengeschehen je-

derzeit zu torpedieren drohten, hat Natalie einem Off Vorschub geleistet, aus dem heraus die Armee den amtierenden Souverän in Schach halten kann. Die politische Prädominanz des Off im letzten Akt kann bei Kleist wie bei Racine nicht mehr in eine staatspolitische Gründungshandlung überführt werden. Sie stellt im *Homburg* anders als im Drama Racines allerdings keine kategorische Unbegründbarkeit des Politischen aus, sondern sorgt für die vorläufige Herstellung eines – geschichtlich obsolet gewordenen – *Status quo ante*. In einem solchen hatte die legitimationspolitische Suggestion der Corneille'schen Könige bestanden. Kleists Drama bringt seinen Souverän aber um genau diese Suggestion, denn als Marionette seiner Armee kann er keine Gründungshandlung mehr anstrengen, auch keine, die prätendiert, lediglich Gewohnheiten zu institutionalisieren.

Die Schwäche des Kurfürsten zeigt sich nicht zuletzt an der Schein- oder Pseudosouveränität, die er im fünften Akt durchgehend an den Tag legt. Schon symbolpolitisch ist der Anfang des letzten Akts an Ironie kaum zu überbieten. Angesichts der Ankunft von Kottwitz wird der Kurfürst »*halb entkleidet aus dem Nebencabinet*«⁶³ gebracht, er hatte sich offenbar bereits zur Ruhe begeben. Der Souverän lässt sich im Lauf der Szene die Kleider anlegen, doch entpuppt sich seine symbolische Investitur als machtpolitische Devestitur. Der Kurfürst kann den politischen Entwicklungen Brandenburgs nur noch nachlaufen.

Taktisch agiert er dabei einmal mehr nicht direkt ungeschickt. Als der Feldmarschall offen von einer »Rebellion« (V. 1428) spricht, versucht der Kurfürst, den bloßen Eindruck einer solchen unbedingt zu vermeiden. Eine direkte Konfrontation mit Teilen des eigenen Heeres könnte er sich zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr leisten. Als Kottwitz zu dämmern beginnt, dass es nicht der Souverän gewesen sein kann, der ihn mit seinen Schwadronen in die Stadt beordert hat, gibt der Kurfürst sogar vor, die entsprechende Ordre selbst erlassen zu haben und lediglich über die Rolle des Vermittlers – des Grafen Reuss – im Ungewissen zu sein.

Allerdings legt der Kurfürst – wie so oft im Verlauf des Dramas – nicht die nötige Disziplin an den Tag, es bei dieser Selbstbescheidung dauerhaft zu belassen. Noch während des Gesprächs mit Kottwitz behauptet er, ihn mit seinen Schwadronen in die Stadt beordern zu haben, um dem Prinzen »[d]ie letzten Ehren morgen zu erweisen« (V. 1500) – eine glatte Lüge, da es ja Natalie gewesen war, die die Ordre erteilt hatte. Offenkundig verfolgt der Kurfürst die Absicht, mit dieser Lüge machtpolitisch wieder Fuß zu fassen, indem er eine Verschwörung gegen ihn als eigenen Plan ausweist. Bezeichnend ist nicht allein, dass dieser Plan angesichts der militärischen Konzentration im Off nur

63 Kleist: Prinz Friedrich von Homburg, S. 625.

scheitern könnte. Bezeichnend ist in erster Linie die dramaturgische Konfiguration, in die das Stück diese Lüge des Kurfürsten einlässt.

Im Gegensatz zum Bühnenpersonal haben die Zuschauer den Spruch aus anderem Mund nämlich bereits gehört. Es war Natalie, die Homburg exakt dieselbe Lüge aufgetischt hatte, um ihn von seinem prospektierten Heldentod abzuhalten. Als Homburg angesichts seiner Selbstbegnadigung zu zögern und die Chance eines heroischen Opfertodes zu wittern begann, hatte Natalie ihm vorgehalten:

Die Regung lob' ich, die Dein Herz ergriff;
Das aber schwör' ich Dir: das Regiment
Ist kommandiert, das, Dir Versenktem morgen,
Aus Karabinern, über'm Grabeshügel,
Versöhnt die Totenfeier halten soll. (V. 1361–1365)

Zu diesem Zeitpunkt hatte sie weder bereits Reuss aufgetragen, Kottwitz die Ordre zu überbringen, noch verfolgte sie im Mindesten das Ziel, dem Prinzen mit den Schwadronen eine Totenfeier halten zu lassen. Kottwitz und seine Truppe sollten eine Urteilstvollstreckung ganz im Gegenteil verhindern. Zwar hat sich Natalie mit ihrer Lüge bei Homburg offenkundig verspekuliert. Denn Homburg käme seine eigene Totenfeier – je pompöser, desto besser – längst zupass. Die Bedeutung der Totenfeier-Lüge erschöpft sich indes nicht auf der Ebene der Figurenperspektive, entscheidend ist ihre symmetrische Anlage auf der Ebene der Dramaturgie. Sie wird einmal Homburg von Natalie und einmal Kottwitz vom Kurfürsten aufgetischt, ohne dass die jeweils involvierten Figuren hiervon etwas wissen. Allein die Zuschauer oder Leser verfügen über das nötige Wissen, den dramaturgischen Stellenwert der Lüge auszudeuten. Seinen Rezipienten – die das klassische Drama seit Corneille zu einer strammen hermeneutischen Disziplin angehalten hatte – bleibt folglich auch die Interpretation einer dramaturgischen Funktion der doppelten Lüge von der Totenfeier vorbehalten.

Während die Lüge des Kurfürsten aus machtpolitischen Gründen schlechterdings leerlaufen muss, gelingt es Natalie mit ihrer Verschwörung, eine Hinrichtung Homburgs im Voraus zu verhindern. Dramaturgisch folgt auf die Lüge der Totenfeier im Fall Natalies volle Handlungsmacht und im Fall des Kurfürsten volle Ohnmacht. Die Schwadronen würden eine Verurteilung des Prinzen kaum zulassen, sodass dem Kurfürsten gar nichts anderes übrigbleibt, als das Todesurteil schließlich zu zerreißen. Diese Handlung weist ihn deutlich als Getriebenen aus, auch wenn er sie zu diesem Zeitpunkt nicht ohne subjektive Erleichterung vollziehen mag. Genau besehen ist es seine einzige Option,

zumindest äußerlich unbeschadet im Amt zu bleiben. Mit ihrer Verschwörung gegen ihn hilft Natalie ihrem Onkel demnach regelrecht aus der Patsche.

Der dramaturgischen Handlungsmacht Natalies entspricht im Kleist'schen Drama jedoch keine imaginationspolitische oder theatrale. Zu den vielleicht bemerkenswertesten politischen Pointen des Stücks gehört die, dass Natalie ab dem vierten Akt so gut wie ganz von der Bühne verschwindet. Sie hat zwar alles in ihrem Sinn *eingefädelt*, bleibt als Spielleiterin jedoch unsichtbar. Natalies machtpolitisches Genie fällt bühnenästhetisch dürr aus. In diesem Sinn erweist sich Natalie als strikte Kontrastfigur v.a. zu Goethes Eugenie. Während diese nichts anderes als eine souveräne Repräsentationskultur verkörpert, die nicht den Hauch eines Machtfundaments besitzt, steht Natalie für reine Handlungsmacht, die auf der Bühne unverkörpert bleibt. Im Gegensatz auch zu Schillers Maria Stuart inauguriert Natalie noch nicht einmal einen privaten Kult um ihre Person. Dies hat sie freilich auch gar nicht nötig. Die Prinzessin von Oranien ist pure, nackte Macht.⁶⁴

Selbstverständlich hält der *Prinz von Homburg* mit der Natalie-Figur am Glauben an eine prinzipielle Personalisierbarkeit von Politik durchaus fest. Diese kann allerdings Eingang weder in eine emphatische Form von Bild- oder Symbolpolitik noch (und damit einher) in eine ebenso emphatische politische oder dramatische Neugründung finden. Die dramaturgische Wirksamkeit Natalies ist eine Angelegenheit des Off. Sie nimmt die Position ein, die im klassischen Drama seit Corneille dem Volk und dem Heer vorbehalten gewesen war; und sie korrigiert die Fehler, die ihr eigener Onkel sowohl im Off als auch auf der Bühne begangen hatte. Allerdings verbinden sich damit weder Umsturzpläne noch ein politischer Gründungsbedarf. Natalie setzt den Kurfürsten und den Prinzen ab, und sie belässt sie zugleich im Amt.

Um Natalies Macht in ihrer vollen Tragweite zu erkennen, bedarf es der mühsamen hermeneutischen Rekonstruktion der Leser und Zuschauer. Anders als der Corneille'sche Souverän bekommt die Figur zum Schluss keinen Glanzauftritt, in dem sie selbst erläutern dürfte, wie gut sie den Ausgang des Dramas in die Wege geleitet hat. Aber auch allen anderen Figuren ist ein solcher Auftritt nicht vergönnt. Mit dem Kurfürsten und Homburg hängen am Ende Marionetten auf der Bühne. Der Held wird noch einmal mit heroisch-souveränem Lametta behängt, und es ist und bleibt der König, der ihn mit diesem behängen darf. Eine entsprechende Ausstaffierung hatte aber auch bereits den Anfang des Dramas gebildet. *Prinz Friedrich von Homburg* ist das klassische Drama eines staatspolitischen *non-lieu*. Held und König dürfen weiter träumen und weiter

64 Würde sie nicht die Monarchie stabilisieren, könnte man sie glatt für eine Merkelianerin halten.

regieren. Sie werden Schlachten gewinnen und Schlachten verlieren; und wenn sie Glück haben, werden ihre Stallmeister und ihre Schwadronen dafür sorgen, dass sie an ihrem eigenen Ungenügen nicht zugrunde gehen. Kleists *Homburg* ist ein klassisches Drama, das aus dem letzten Loch pfeift; so wie das klassische Drama spätestens seit Racine immer schon aus dem letzten Loch gepfiffen hatte. Es sind maßgeblich die Variationen auf ihr Siechtum, die die Vitalität der klassischen Form im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts verbürgen.

* * *

Die Gewissheit, dass die politischen Zeiten dabei waren, sich grundlegend zu verändern, und die leise Hoffnung, dass alles doch irgendwie so weitergehen könnte wie bisher, hatte zur Wiederentdeckung der klassischen Form im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts maßgeblich beigetragen. Allzu viel erwartet hatten sich Goethe und Schiller vom klassischen Drama nie. Das gilt auch für Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*. Goethe, Schiller und Kleist nutzen die Form zur Darstellung staatspolitischer Verhältnisse und Verwicklungen, die sie der historischen und dramenästhetischen Überholtheit zeihen, ohne sie aus diesem Grund jedoch gleich *ad acta* legen zu müssen. Für die Vorführung dieser Gemengelage schien das klassische Drama die adäquate Form, da sein Bau und sein Abbau bereits im 17. Jahrhundert gleichursprünglich gewesen waren. Die Subversion des klassischen Dramas im Gewand des klassischen Dramas verleiht seinen deutschen Autoren wie seinen Lesern und Zuschauern wenn schon keine größere Zuversicht, so doch womöglich einen bescheidenen Halt. Das deutsche klassische Drama ist über weite Strecken ein Drama *faute de mieux*.

Allein, wer weiß, vielleicht sind ihre politische Askese und ihr tendenzieller Respekt vor dem Leerlauf oder Stillstand sogar das größte Vermächtnis der klassischen Form. Oder ihre dümmste Illusion, wie man's nimmt.

II Literaturverzeichnis

II.1 Literarische Texte

- Aischylos: Die Orestie. Agamemnon – Die Totenspende – Die Eumeniden, übersetzt v. Emil Staiger, Stuttgart 2003.
- Brecht, Bertold: Über Kleists Stück »Der Prinz von Homburg«, in: Ders.: Die Gedichte in einem Band, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 1997, S. 612f.
- Corneille, Pierre: Le Cid, in: Ders.: Œuvres complètes I, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris 1980, S. 688–777 u. S. 1449–1508.
- : Der Cid. Französisch/Deutsch, übersetzt u. hg. v. Hartmut Köhler, Stuttgart 1997.
- : Horace, in: Ders.: Œuvres complètes I, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris 1980, S. 831–901 u. S. 1533–1573.
- : Cinna, in: Ders.: Œuvres complètes I, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris 1980, S. 903–969 u. S. 1573–1621.
- : Les trois discours sur le poème dramatique, in: Ders.: Œuvres complètes III, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris 1987, S. 115–190 u. S. 1391–1411.
- Goethe, Johann Wolfgang: Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Ders.: Iphigenie – Egmont – Tasso. Dramen 1776–1790 (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 5), unter Mitarbeit v. Peter Huber hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 459–551 u. S. 1233–1280.
- : Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. (Versfassung), in: Ders.: Iphigenie – Egmont – Tasso. Dramen 1776–1790 (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 5), unter Mitarbeit von Peter Huber hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 553–619 u. S. 1006–1052.
- : Torquato Tasso. Ein Schauspiel, in: Ders.: Iphigenie – Egmont – Tasso. Dramen 1776–1790 (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 5), unter Mitarbeit v. Peter Huber hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 731–834 u. S. 1374–1452.
- : Die Natürliche Tochter. Trauerspiel, in: Ders.: Groß-Cophta – Natürliche Tochter – Pandora. Dramen 1791–1832 (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 6), hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber, Frankfurt a.M. 1993, S. 301–393 u. S. 1116–1175.
- : Die Natürliche Tochter. Mit den Memoiren der Stéphanie Louise de Bourbon-Conti und drei Studien von Bernhard Böschenstein, Frankfurt a.M. 1990, S. 10–114.
- : Der Groß-Cophta, in: Ders.: Groß-Cophta – Natürliche Tochter – Pandora. Dramen 1791–1832 (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 6), hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber, Frankfurt a.M. 1993, S. 9–109.
- : Der Bürgergeneral, in: Ders.: Groß-Cophta – Natürliche Tochter – Pandora. Dramen 1791–1832 (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 6), hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber, Frankfurt a.M. 1993, S. 111–149.
- : Die Aufgeregten, in: Ders.: Groß-Cophta – Natürliche Tochter – Pandora. Dramen 1791–1832 (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 6), hg. v. Dieter Borchmeyer u. Peter Huber, Frankfurt a.M. 1993, S. 153–206.
- : Mahomet. Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Voltaire von Göthe, in: Ders.: Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 11),

- hg. v. Hans-Georg Dewitz u. Wolfgang Proß, Frankfurt a.M. 1998, S. 527–588 u. S. 1179–1252.
- : *Tancred. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, nach Voltaire von Göthe, in: Ders.: *Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I* (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 11), hg. v. Hans-Georg Dewitz u. Wolfgang Proß, Frankfurt a.M. 1998, S. 589–653 u. S. 1252–1283.
- : *Die Leiden des jungen Werthers*, in: Ders.: *Die Leiden des jungen Werthers – Die Wahlverwandtschaften – Kleine Prosa* (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 8), in: Zusammenarbeit mit Christoph Brecht hg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M. 1994, S. 9–267 u. S. 909–972.
- : *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Ders.: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung – Wilhelm Meisters Lehrjahre – Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 9), hg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann, Frankfurt a.M. 1992, S. 355–992 u. S. 1226–1502.
- : *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 14), hg. v. Klaus-Detlev Müller, Frankfurt a.M. 2007.
- : *Campagne in Frankreich*, in: Ders.: *Campagne in Frankreich – Belagerung von Mainz – Reiseschriften* (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 16), hg. v. Klaus-Detlev Müller, Frankfurt a.M. 1994, S. 386–572 u. S. 905–1003.
- : *Zum Shakespeares Tag (1771)*, in: Ders.: *Ästhetische Schriften 1771–1805* (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 18), hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S. 9–12.
- : *Literarischer Sansculottismus*, in: Ders.: *Ästhetische Schriften 1771–1805* (Sämtliche Werke. 40 Bde. I. Abt. Bd. 18), hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt a.M. 1998, S. 239–244.
- Grillparzer, Franz: *Friedrich der Große und Lessing*, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*, hg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, 6 Bde, Bd. 3, München 1960, S. 50–57.
- Herder, Johann Gottfried: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, in: Ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1993, S. 445–562.
- Hugo, Victor: *Hernani*, in: Ders.: *Théâtre complet I. Préface par Roland Purnal. Notices et notes par J.-J. Thierry et Josette Méléze*, Paris 1963, S. 1145–1319.
- Kleist, Heinrich v.: *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden*. Bd. 2, hg. v. Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba, Frankfurt a.M. 1987, S. 555–644 u. S. 1147–1305.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders.: *Werke*. Bd. 4. *Dramaturgische Schriften*, hg. v. Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1996, S. 229–707.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, hg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1996.
- Schiller, Friedrich: *Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in: Ders.: *Klassische Dramen (Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 5), hg. v. Matthias Luserke-Jacqui, Frankfurt a.M. 2008, S. 9–148 u. S. 536–597.
- : *Wilhelm Tell. Schauspiel*, in: Ders.: *Klassische Dramen (Werke und Briefe in 12 Bänden*, Bd. 5), hg. v. Matthias Luserke-Jacqui, Frankfurt a.M. 2008, S. 385–505 u. S. 735–850.
- : *Britannikus*, in: Ders.: *Übersetzungen und Bearbeitungen*, (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 9), hg. v. Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a.M. 1995, S. 601–612 u. S. 1152–1184.

- : Phädra, in: Ders.: Übersetzungen und Bearbeitungen. (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 9), hg. v. Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a.M. 1995, S. 613–673 u. S. 1152–1184.
- : Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht, in: Ders.: Wallenstein. (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 4), hg. v. Frithjof Stock, Frankfurt a.M. 2000.
- : Die Jungfrau von Orleans, in: Ders.: Klassische Dramen (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 5), hg. v. Matthias Luserke-Jacqui, Frankfurt a.M. 2008, S. 149–277.
- : Agrippina, in: Ders.: Dramatischer Nachlass (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 10), hg. v. Herbert Kraft und Mirjam Springer, Frankfurt a.M. 2004, S. 141–146 u. S. 822–837.
- : Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, in: Ders.: Klassische Dramen (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 5), hg. v. Matthias Luserke-Jacqui, Frankfurt a.M. 2008, S. 281–291.
- : Kallias, oder über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner, in: Ders.: Theoretische Schriften (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 8), hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, S. 276–329 u. S. 1303–1320.
- : Über Anmut und Würde, in: Ders.: Theoretische Schriften (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 8), hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, S. 330–394 u. S. 1321–1344.
- : Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Ders.: Theoretische Schriften (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 8), hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, S. 556–676 u. S. 1386–1414.
- : Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Ders.: Theoretische Schriften (Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 8), hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 2008, S. 706–810 u. S. 1420–1444.
- : An Goethe als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 1, hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1987, S. 211–213.
- Schiller, Friedrich/Goethe, Johann Wolfgang: »Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung«. Briefwechsel in den Jahren 1794 bis 1805. 2 Bde., hg. v. Manfred Beetz, München/Wien 1990.
- Schlegel, Johann Elias: Canut. Ein Trauerspiel, hg. v. Horst Steinmetz, Stuttgart 2009, S. 3–73.
- Shakespeare, William: Julius Caesar. Englisch/Deutsch, übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Dietrich Klose, Stuttgart 2006.
- Racine, Jean: Andromaque, in: Ders.: Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999, S. 193–298 u. S. 1317–1376.
- : Britannicus, in: Ders.: Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999, S. 369–445 u. S. 1397–1441.
- : Iphigénie, in: Ders.: Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999, S. 695–812 u. S. 1555–1610.
- : Phèdre et Hippolyte, in: Ders.: Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris 1999, S. 815–904 u. S. 1611–1664.
- Voltaire: Le Fanatisme ou Mahomet le prophète, in: Ders.: Théâtre contenant tous ses chefs d'œuvres dramatiques, Paris 1869, S. 275–331.
- : Tancrède, in: Ders.: Théâtre contenant tous ses chefs d'œuvres dramatiques, Paris 1869, S. 653–717.

11.2 Historische Quellentexte

- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übersetzt und hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994.
- Aubignac, Abbé de: La pratique du théâtre, édité par Hélène Baby, Paris 2001 [1657].
- Benjamin, Walter: Trauerspiel und Tragödie, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt a.M. 1972ff., Bd. II. 1, S. 133–137.
- : Ursprung des deutschen Trauerspiels, 7. Aufl., Frankfurt a.M. 1996.
- Bertram, Ernst: Möglichkeiten deutscher Klassik, in: Ders.: Deutsche Gestalten. Fest- und Gedenkreden, Leipzig 1934, S. 246–279.
- Bodin, Jean: Les six livres de la République, texte revu par Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet et Henri Rochais, 6 Bde., Paris 1986, Bd. 1 [zuerst Paris 1576, hier Nachdruck der 10. Aufl. Lyon 1593].
- Boileau-Despéaux, Nicolas: L'art poétique, in: Ders.: Œuvres complètes. Épîtres, Art Poétique, Lutrin, texte établi et présenté par Charles-H. Boudhors, 3. Aufl., Paris 1976 [1674], S. 81–165.
- Borchardt, Rudolf: Lessing, in: Ders.: Prosa III, hg. v. Marie L. Borchardt unter Mitarbeit von Ernst Zinn, 2. Aufl., Stuttgart 1996 [1929], S. 291–306.
- Campe, Joachim Heinrich: Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben, in: Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker, hg. v. Horst Günther, Frankfurt a.M. 1985 [1790], S. 9–102.
- Chapelain, Jean: Lettre sur la règle des vingt-quatre heures, in: Ders.: Opuscules critiques, Édition Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genf 2007 [1630], S. 222–234.
- : Les sentiments de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid [1637], in: Armand Gasté (Hg.): La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction, Hildesheim/New York 1974 [1898], S. 355–417.
- Collin, Heinrich Joseph von: Über die Einheit des Ortes und der Zeit im Drama, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5, Wien 1813, S. 57–72.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. v. Otto Schönberger, Stuttgart 1994.
- Forster, Georg: Parisische Umriss, in: Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker, hg. v. Horst Günther, Frankfurt a.M. 1985 [1793], S. 597–649.
- Frédéric le Grand: Mémoires pour servir à l'Histoire de la Maison de Brandenbourg, nouvelle édition, revue et corrigée, Leipzig 1875 [1761].
- Gentz, Friedrich: Über die Moralität in den Staatsrevolutionen, in: Ders./Edmund Burke: Über die französische Revolution. Betrachtungen und Abhandlungen, hg. u. mit einem Anhang versehen von Hermann Klemmer, Berlin 1991 [1793], S. 431–459.
- Gracián, Baltasar: Der Held. Aus dem Spanischen von Elena Carvajal Díaz u. Hannes Böhringer, Berlin 1996 [1637].
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich Hegel: [Über Wallenstein], in: Ders.: Frühe Schriften. Werke 1, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 618–620.

- : Phänomenologie des Geistes, in: Ders.: Werke 3, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1989.
- : Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, in: Ders.: Werke 12, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1995.
- : Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Ders.: Werke 13, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986.
- : Vorlesungen über die Ästhetik II, in: Ders.: Werke 14, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986.
- : Vorlesungen über die Ästhetik III, in: Ders.: Werke 15, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986.
- Hobbes, Thomas: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen oder bürgerlichen Staates, hg. u. eingeleitet von Iring Fetscher, übersetzt v. Walter Euchner, 8. Aufl., Frankfurt a.M. 1998 [1651].
- Hofmannsthal, Hugo von: Unterhaltung über den *Tasso* von Goethe, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, hg. von Anne Bohnenkamp, Heinz Otto Burger, Rudolf Hirsch, u.a., 42 Bde., Frankfurt a.M. 1975 ff., Bd. 26, hg. von Ellen Ritter, S. 107–117.
- Humboldt, Wilhelm, von: Über die gegenwärtige Französische Bühne, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 2, Berlin 1904, S. 377–400.
- Kant, Immanuel: Die Metaphysik der Sitten, in: Ders.: Werkausgabe Bd. 8, hg. v. Wilhelm Weischedel, 11. Aufl., Frankfurt a.M. 1997.
- Kommerell, Max: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock – Herder – Goethe – Schiller – Jean Paul – Hölderlin, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1982 [1928].
- Livius, Titus: Ab urbe condita Liber I. Römische Geschichte 1. Buch. Lateinisch/ Deutsch, übersetzt u. hg. v. Robert Feger, Stuttgart 2015.
- Locke, John: Zweite Abhandlung über die Regierung, übers. von Hans Jörn Hoffmann, durchgesehen, überarbeitet und kommentiert von Ludwig Siep, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2013.
- Machiavelli, Niccolò: Discorsi. Gedanken über Politik und Staatsführung. Deutsche Gesamtausgabe übersetzt, eingeleitet u. erläutert von Rudolf Zorn mit einem Geleitwort v. Herfried Münkler. 3. Aufl., Stuttgart 2007 [1531].
- : Der Fürst. Aus dem Italienischen v. August Wilhelm Rehberg, Frankfurt a.M. 2010 [1532].
- Montesquieu, Charles de: De l'esprit des lois, in: Ders.: Œuvres complètes II, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris 1951 [1748], S. 225–995.
- Möser, Justus: Gedanken über den jetzigen Hang zu allgemeinen Gesetzen und Verordnungen, in: Ders.: Politische und juristische Schriften, München 2001, S. 245–250.
- Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches I u. II, in: Ders.: Kritische Studienausgabe. Bd. 2, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, 2., durchgesehene Aufl., München 1988.
- : Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift, in: ebd., Bd. 5, 3. Aufl., S. 245–412.
- Rousseau, Jean-Jacques: Lettre à d'Alembert sur les spectacles, in: Ders.: Œuvres complètes. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bd. 4, Paris 1964 [1768], S. 3–125.
- : Du contrat social. Vom Gesellschaftsvertrag. Französisch/ Deutsch in Zusammenarbeit mit Eva Pietzcker übersetzt u. hg. v. Hans Brockard, Stuttgart 2010 [1762].

- Saint-Évremond, Saint-Denis, Marguetel, Charles de: De la tragédie ancienne et moderne, in: Ders.: Œuvres de Saint-Évremond, hg. v. Pierre des Maizeaux, Paris 1692, Bd. 3, S. 147–162.
- Scharnhorst, Gerhard von: Entwicklung der allgemeinen Ursachen des Glücks der Franzosen in dem Revolutionskriege, und insbesondere in den Feldzügen von 1794, in: Ders.: Ausgewählte Schriften. Mit einer Einleitung hg. v. Ursula v. Gersdorff, Osnabrück 1983 [1797], S. 47–110.
- Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Kritische Ausgabe, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Giovanni Vittorio Amoretti, 2 Bde., Bonn/Leipzig 1923 [1809].
- Schmitt, Carl: Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel, 3. Aufl., Stuttgart 1999.
- : Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, 8. Aufl., Berlin 2004.
- : Der Begriff des Politischen, 8. Aufl., Berlin 2009.
- Scudéry, Georges de: Observations sur le *Cid*, in: La Querelle du *Cid*. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux avec une introduction par Armand Gasté, Hildesheim u. New York 1974 [Paris 1889], S. 71–111.
- Seneca, Lucius Annaeus: De clementia. Über die Güte. Lateinisch/Deutsch, übersetzt u. hg. v. Karl Büchner, Stuttgart 1970.
- Staël, Madame de/Villers, Charles de/Constant, Benjamin: Correspondance. Établissement du texte, introd. et notes par Kurt Kloocke, Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 1993, S. 288–301.
- Tocqueville, Alexis de: L'ancien régime et le révolution, in: Ders.: Œuvres complètes, Bd. 3, hg. u. kommentiert v. François Furet u. Françoise Mélonio, Paris 2004 [1856], S. 41–451.

11.3 Wissenschaftliche Texte

- Abel, Lionel: Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form, New York 2003.
- Adorno, Theodor W.: Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*, in: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Bd. 11, Frankfurt a.M. 1997, S. 495–514.
- Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, Frankfurt a.M. 2002.
- Albanese, Ralph: Corneille à l'École républicaine: du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France 1800–1950, Paris 2008.
- : *Britannicus*: une dramaturgie de l'espace, in: Roland W. Tobin (Hg.): Racine et/ou le classicisme. Actes du colloque conjointement organisé par la *North American Society for Seventeenth-Century French Literature* et la *Société Racine*, Tübingen 2001, S. 125–135.
- Alleman, Beda: Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell. Aus dem Nachlaß hg. v. Eckart Oehlenschläger, Bielefeld 2005.

- Alt, Peter André: *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008.
- : *Schiller. Leben – Werk – Zeit*. Bd. 2, München 2000.
- Apostolidès, Jean-Marie: *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1985.
- : *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1981.
- Arendt, Hannah: *Über die Revolution*, 6. Aufl., München/Zürich/Berlin 2016.
- Aretz, Susanne: *Die Opferung der Iphigenia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart/Leipzig 1999.
- Assmann, Aleida: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.
- Auer, Michael E.: *Wege zu einer planetarischen Linientreue? Meridiane zwischen Jünger, Schmitt, Heidegger und Celan*, München 2013.
- : »Und eine Freiheit macht uns alle frei!« Das Polyphton in Schillers Freiheitsdenken, in: *Monatshefte* 100 (2008), H. 2, S. 247–265.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 9. Aufl., Tübingen/Basel 1994.
- : Leo Spitzer: *Essays in Historical Semantics* [Rez.], in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 344–354.
- Aurnhammer, Achim/Bröckling, Ulrich (Hg.): *Vom Weihgefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte*, Baden-Baden 2016.
- Aurnhammer, Achim/Klessinger, Hanna: Was macht Wilhelm Tell zum Helden? Eine deskriptive Heuristik des heroischen Handelns, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 63 (2018), S. 127–149.
- Baby, Hélène: *Racine sait-il composer? De l'unité d'action dans la tragédie racinienne*, in: Gilles Declercq/Michèle Rosellini (Hg.): *Jean Racine 1699–1999. Actes du colloque Île-de-France – La Ferté-Milon 25.-30. Mai 1999*, Paris 2003, S. 81–98.
- Bach, Oliver: »Der freie Wille der Elisabeth allein«. Politik und Recht in Friedrich Schillers *Maria Stuart*, in: Matthias Löwe/Gideon Stiening (Hg.): *Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk*, Baden-Baden 2021, S. 103–141.
- Balke, Friedrich: *Figuren der Souveränität*, München 2009.
- : Wie man einen König tötet. Oder: Majesty in Misery, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75 (2001), S. 657–679.
- Barner, Winfried/Lämmert, Eberhard/Oellers, Norbert (Hg.): *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, Stuttgart 1984.
- Barnwell, H[enry] T[homas]: *The Tragic Drama of Corneille and Racine. An Old Parallel Revisited*, Oxford 1982.
- Barone, Paul: *Schiller und die Tradition des Erhabenen*, Berlin 2004.
- Barrett, James: *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley/Los Angeles u.a. 2002.
- Barthes, Roland: *Sur Racine*, Paris 1963.
- Baudouin, Valérie: *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine*, Paris 2002.
- Becker, Ernst Wolfgang: *Zeit der Revolution! – Revolution der Zeit? Zeiterfahrungen in Deutschland in der Ära der Revolutionen 1789–1848/49*, Göttingen 1999.

- Behrens, Rudolf: Racines *Britannicus*. Der Trug der Zeichen, das Theater und die Macht, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.): *Ethos und Form der Tragödie*. Für Maria Moog-Grünewald zum 65. Geburtstag, Heidelberg 2014, S. 269–294.
- Beise, Arnd: *Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Berlin/New York 2010.
- Bénichou, Paul: *Morales du grand siècle*, Paris 1997.
- Bennett, Benjamin: *Modern Drama and German Classicism. Renaissance from Lessing to Brecht*, Ithaca/London 1979.
- Benthien, Claudia: Schiller und Kleist. Rivalität und Dialogizität in der ›deutschen Klassik‹, in: *Kleist Jahrbuch* 2019, S. 27–45.
- : *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*, Köln/Weimar/Wien 2011.
- Bergelt, Lisa: *Politik als Spiel mit der Zeit. Zeit-Dramaturgien im politischen Theater 1773–1853*, Hannover 2019.
- Bernet, Charles: *Le vocabulaire des tragédies de Jean Racine. Analyse statistique*, Genf/Paris 1983.
- Biet, Christian: Racine et le roi: Histoire, tragédie, historiographie, in: Marie-Claude Canova-Green/Alain Viala (Hg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen 2004, S. 17–36.
- : *Racine ou la passion des larmes. Essai*, Paris 1996.
- Bilis, Hélène E.: *Passing Judgement. The Politics of Sovereignty in French Tragedy from Hardy to Racine*, Toronto/Buffalo/London 2016.
- Bloch, Peter André: *Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs*, Düsseldorf 1968.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M. 2012.
- Bohrer, Karl Heinz: *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München 2009.
- : *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt a.M. 1996.
- Bohrer, Karl Heinz/Scheel, Kurt (Hg.): *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma*, Sonderheft Merkur 63 (2009).
- Bolduc, Benoît: *Iphigénie: de la vaine éloquence à l'artifice efficace*, in: Ronald W. Tobin (Hg.): *Racine et/ou le classicisme. Actes du colloque conjointement organisé par la North American Society for Seventeenth-Century French Literature et la Société Racine*, Tübingen 2001, S. 94–112.
- Borchmeyer, Dieter: *Goethe. Der Zeitbürger*, München/Wien 1999.
- : *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1994.
- : *Iphigenie auf Tauris*, in: Walter Hinderer (Hg.): *Interpretationen. Goethes Dramen*, Stuttgart 1993, S. 117–157.
- : »Altes Recht« und Revolution. Schillers *Wilhelm Tell*, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.): *Friedrich Schiller. Kunst, Politik und Humanität in der späten Aufklärung. Ein Symposium*, Tübingen 1982, S. 69–113.
- : *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik*, Kronberg/Ts. 1977.
- : *Tragödie und Öffentlichkeit – Schillers Dramaturgie*, München 1973.

- Bormann, Alexander von: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* – Drama der Adoleszenz, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, S. 277–302.
- Böschenstein, Bernhard: Der »Gott der Erde«. Kleist im Kontext klassischer Dramen: Goethe, Schiller, Hölderlin, in: *Kleist-Jahrbuch* 1991, S. 169–181.
- : Goethes *Die natürliche Tochter* als Antwort auf die Französische Revolution, in: Johann Wolfgang Goethe: *Die natürliche Tochter*. Mit den Memoiren der Louise de Bourbon-Conti und drei Studien von Bernhard Böschenstein, Frankfurt a.M. 1990, S. 346–363.
- : Hoher Stil als Indikator der Selbstbezweiflung der Klassik, in: ebd., S. 364–401.
- Boyle, Nicholas: Goethe. Der Dichter in seiner Zeit, Bd. 2 1791–1803, München 1999.
- Brandmeyer, Rudolf: Heroik und Gegenwart. Goethes klassische Dramen, Frankfurt a.M./Bern/New York u.a. 1987.
- Braungart, Wolfgang: »Ich suche / Mich selbst, und finde mich nicht mehr«. Das Selbst und die Tragödie unter den Bedingungen des Christentums, in: Alexander Arweiler/Melanie Möller (Hg.): *Vom Selbst-Verständnis in Antike und Neuzeit*, Berlin/Boston 2008, S. 239–270.
- Bray, René: *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1966 [1926].
- Bremer, Kai: *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*, Bielefeld 2017.
- Bröckling, Ulrich: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*, Berlin 2020.
- Brodsky, Claudia: »The Impression of Movement«: Jean Racine, Architecte, in: *Yale French Studies* 76 (1986), S. 162–181.
- Brody, Jules: *Lectures classiques*, Charlottesville 1996.
- Brokoff, Jürgen: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen 2019.
- Brown, Kathryn/Stephens, Anthony: »... Hinübergehen und unser Haus entsöhnen.« Die Ökonomie des Mythischen in Goethes *Iphigenie*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 32 (1988), S. 94–115.
- Bruneau, Marie-Florine: *Racine. Le jansénisme et la modernité*, Paris 1986.
- Brunner, Otto: Vom Gottesgnadentum zum monarchischen Prinzip, in: Ders.: *Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte*, 2. Aufl., Göttingen 1968, S. 160–186.
- Bruyer, Tom: *Le sang et les larmes. Le suicide dans les tragédies profanes de Jean Racine*, Amsterdam/New York 2012.
- Buck, Theo: *Goethe und Frankreich*, Wien/Köln/Weimar 2019.
- Bumke, Joachim: Der inszenierte Tod. Anmerkungen zu *Prinz Friedrich von Homburg*, in: *Kleist-Jahrbuch* 2011, S. 91–109.
- Bunia, Remigius: Vorsätzliche Schuldlosigkeit – Begnadete Entscheidungen. Rechtsdogmatik und juristische Willenszurechnung in »Der Prinz von Homburg« und »Die Marquise von O ...«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2004, S. 42–61.
- Bürger, Christa: *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Studien zum klassischen Goethe*, Frankfurt a.M. 1977.
- Burger, Heinz Otto (Hg.): *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, Darmstadt 1972.
- Bury, Emmanuel: Les Antiquités de Racine, in: *Œuvres & Critiques* 24 (1999), H. 1, S. 29–48.

- Bury, Mariane: Aux origines du parallèle Corneille-Racine: une question de temps, in: Gilles Declercq/Michèle Rosellini (Hg.): Jean Racine 1699–1999, Paris 2003, S. 703–717.
- Buschmeier, Matthias: Familien-Ordnung am Ende der Weimarer Klassik. Zum Verhältnis von Genealogie, Politik und Poetik in Schillers *Brant von Messina* und Goethes *Die natürliche Tochter*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 82 (2008), S. 26–57.
- Cahen, Jean-Gabriel: Le vocabulaire de Racine, Paris 2011 [1946].
- Calhoon, Kenneth S.: Affecting Grace. Theatre, Subject, and the Shakespearean Paradox in German Literature from Lessing to Kleist, Toronto/Buffalo u.a. 2013.
- Campe, Rüdiger: Der Mut zum Klassizismus. Vom Verfahren, die Wahrheit zu sagen, in Schillers *Dan Karlos* und Goethes *Iphigenie*, in: Ders./Malte Wessels (Hg.): Bella Parrhesia. Begriff und Figur der freien Rede in der Frühen Neuzeit, Freiburg i.Br. 2018, S. 243–271.
- : Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration, in: Gottfried Boehm/Gabriele Brandstetter/Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, München 2007, S. 163–182.
- : Der Befehl und die Rede des Souveräns im Schauspiel des 17. Jahrhunderts. Nero bei Busenello, Racine und Lohenstein, in: Armin Adam/Martin Stingelin (Hg.): Übertragung und Gesetz. Gründungsmythen, Kriegstheater und Unterwerfungstechniken von Institutionen, Berlin 1995, S. 55–71.
- Canova-Green, Marie-Claude/Viala, Alain (Hg.): Racine et l'Histoire, Tübingen 2004.
- Cavallin, Jean-Christophe: La tragédie spéculative de Racine, Paris 2014.
- Chihaia, Matei: Institution und Transgression. Inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines, Tübingen 2002.
- Chrichtley, Simon: I Want to Die, I Hate My Life – Phaedra's Malaise, in: Rita Felski (Hg.): Rethinking Tragedy, Baltimore 2008, S. 170–195.
- Clark, Christopher: Von Zeit und Macht. Herrschaft und Geschichtsbild vom Großen Kurfürsten bis zu den Nationalsozialisten, München 2018.
- Clarke, David: Pierre Corneille. Poetics und Political Drama under Louis XIII, Cambridge 1992, S. 67–75.
- Cornette, Joël: Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du *Grand Siècle*, Paris 2010.
- Couton, Georges: Richelieu et le théâtre, Lyon 1986.
- : Notice, in: Corneille: Œuvres complètes I. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris 1980, S. 1533–1552.
- Cuche, F. Xavier: Racine et l'État moderne: Genèse de la tragédie, in: Emmanuel Jacquart (Hg.): Théâtre et création, Paris 1994, S. 75–86.
- Damm, Sigrid: Goethe und Carl August. Wechselfälle einer Freundschaft, Berlin 2020.
- Därmann, Iris: Figuren des Politischen, Frankfurt a.M. 2008.
- Darras, Gilles: »En France, la maudite bienséance a châtré l'homme naturel«. La réception de Corneille dans les premières œuvres de Friedrich Schiller, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles), Paris 2007, S. 391–404.

- Declercq, Gilles: Une voix *doxale*: l'opinion publique dans les tragédies de Racine, in: XVII^e siècle 182 (1994), H. 1, S. 105–120.
- Deiters, Franz-Josef: Goethes klassische Dramen, in: Rolf Selbmann (Hg.): Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt 2005, S. 124–148.
- Delmas, Christian: Histoire et Mythe, in: Marie-Claude Canova-Green/Alain Viala (Hg.): Racine et l'Histoire, Tübingen 2004, S. 57–68.
- Demandt, Alexander: Zeit. Eine Kulturgeschichte, Berlin 2015.
- Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Der »mystische Grund der Autorität«, Frankfurt a.M. 1991.
- Dickin, Margaret: A Vehicle for Performance. Acting the Messenger in Greek Tragedy, Lanham/Boulder u.a. 2009.
- Diekmann, Stefanie: Backstage. Konstellationen von Theater und Kino, Berlin 2013.
- Disselkamp, Martin: Barockheroismus. Konzeptionen politischer »Größe« in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002.
- Dörr, Nikolas: Friedrich Schiller und die französische Revolution. Die Rezeption der französischen Revolution bei Schiller und anderen deutschen Intellektuellen, in: MenschenRechtsMagazin 11 (2006), H. 1, S. 36–46.
- Dörr, Volker C.: Die »Geburt des Sinnes inmitten der Sinnlosigkeit«. Benno von Wiese's Pantragismus, in: Ders./Helmut J. Schneider (Hg.): Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren der Gattung im europäischen Kontext, Bielefeld 2006, S. 213–234.
- Dörr, Volker C./Hofmann, Michael: »Verteufelt human«? Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik, Berlin 2008.
- Dotoli, Giovanni: Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du *Cid*, Paris 1996.
- Dobrovsky, Serge: Corneille et la dialectique du héros, Paris 1963.
- Dufour-Maître, Myriam (Hg.): Pratiques de Corneille, Rouen/Le Havre 2013.
- Düsing, Klaus: Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik, in: Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov/Luc de Vos (Hg.): Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste, München 2005, S. 145–158.
- Émelina, Jean: L'espace dans les tragédies romaines de Racine, in: Littératures classiques 26 (1996), S. 125–138.
- Emrich, Wilhelm: Goethes Trauerspiel *Die natürliche Tochter*. Zur Ursprungsgeschichte der modernen Welt, in: Ders.: Poetische Wirklichkeit. Studien zur Klassik und Moderne, Wiesbaden 1979, S. 47–60.
- Engels, Gwendolin: Gattungsdiskurs und Subjekt bei Michel Foucault, Freiburg i.Br. 2013.
- Erhart, Walter: Drama der Anerkennung. Neue gesellschaftstheoretische Überlegungen zu Goethes *Iphigenie auf Tauris*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 140–165.
- Ette, Wolfram: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung, Weilerswist 2011.
- Etzold, Jörn: Gegend am Aetna. Hölderlins Theater der Zukunft, Leiden/Boston 2019.
- : Die melancholische Revolution des Guy Ernest Debord, Zürich/Berlin 2009.
- Falkenhausen, Susanne von: Vom »Ballhausschwur« zum »Duce«. Visuelle Repräsen-

- tationen von Volkssouveränität zwischen Demokratie und Autokratie, in: Annette Gracyk (Hg.): *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, Berlin 1996, S. 3–17.
- Fetscher, Iring: Rousseaus politische Philosophie. Zur Geschichte des demokratischen Freiheitsbegriffs, Frankfurt a.M. 1975, S. 146–151.
- Fink, Gonthier-Louis: Goethe und Voltaire, in: *Goethe-Jahrbuch* 101 (1984), S. 74–111.
- Fleig, Anne: Kleist und Schiller, in: *Kleist-Jahrbuch* 2019, S. 21–25.
- Fohrmann, Jürgen: *Feindschaft/Kultur*, Bielefeld 2017.
- : *Schiffbruch mit Strandrecht. Der ästhetische Imperativ in der Kunstperiode*, München 1998.
- Foi, Maria Carolina: Die Souveränität aufs Spiel setzen. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Hans Richard Brittnacher/Irmela von der Lühe (Hg.): *Risiko – Experiment – Selbstentwurf*, Göttingen 2013, S. 39–55.
- Forestier, Georges: *Jean Racine*, Paris 2006.
- : *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris 2003.
- : *Phèdre et Hippolyte. Notice*, in: Jean Racine: *Œuvres complètes I. Théâtre, Poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georeges Forestier, Paris 1999, S. 1611–1639.
- : *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Paris 1996.
- : *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996.
- : *Dramaturgie racinienne. (Petit essai de génétique théâtrale)*, in: *littératures classiques* 26 (1996), S. 13–38.
- Forrest, Alan/François, Étienne/Hagemann, Karen (Hg.): *War Memories: the Revolutionary and Napoleonic Wars in Modern European Culture*, Basingstoke 2012.
- Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität I. Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesungen am Collège de France*, hg. v. Michel Sennelart, übers. v. Jürgen Schröder u. Claudia Brede-Konersmann, Frankfurt a.M. 2004.
- : *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76)*, Frankfurt a.M. 2001.
- Franco, Bernard: Ambivalences du classicisme. Mahomet, de Voltaire à Goethe, in: *Études Germaniques* (2006), S. 267–280.
- Franz, Norbert P. (Hg.): *Das literarische Lob. Formen und Funktionen, Typen und Traditionen panegyrischer Texte*, Berlin 2014.
- Frevert, Ute: Europas Schiller, in: Peter-André Alt/Marcel Lepper (Hg.): *Schillers Europa*, Berlin/Boston 2017, S. 6–19.
- Frick, Werner: Die Schlächterin und der Tyrann. Gewalt und Aufklärung in europäischen Iphigenie-Dramen des 18. Jahrhunderts, in: *Goethe-Jahrbuch* 118 (2001), S. 126–141.
- Friedrich, Lars: *Theorie des Revolutionsdramas. Politische Astronomie von Gryphius bis Heiner Müller*, Berlin/Boston 2022.
- : *Der Achill-Komplex. Versuch einer dekonstruktiven Gattungspoetik*, München 2009.
- Früchtl, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt a.M. 2004.
- Fulda, Daniel: *Autorität und Kritik des französischen Klassiker-Modells. Zwei Voraussetzungen der ›deutschen Klassik‹*, in: Marie-Therese Mäder/Chantal Metzger/Stefanie Neubert u.a. (Hg.): *Brücken bauen – Kulturwissenschaft aus interkultureller Perspektive. Festschrift für Dorothee Röseberg zum 65. Geburtstag*, Bielefeld 2016, S. 183–201.

- Fulda, Daniel/Valk, Thorsten: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose, Berlin/New York 2010, S. 1–20.
- Fumaroli, Marc: La tragédie de la cité terrestre dans *Horace*, in: Ders.: Exercices de lecture. De Rabelais à Paul Valéry, Paris 2006, S. 189–224.
- : Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes, Genf 1996.
- Funke, Hans-Günter: Die französische *tragédie classique*: Racines *Phèdre*, in: Werner Frick (Hg.): Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Literatur, Göttingen 2003, S. 179–201.
- Furet, François: Penser la Révolution française, Paris 1978.
- Galle, Roland: Tragödie und Aufklärung. Zum Funktionswandel des Tragischen zwischen Racine und Büchner, Stuttgart 1976.
- Gamper, Michael: Dramatische Zeit-Form der Revolution in Gryphius' *Carolus Stuardus*, in: Ders./Eva Geulen/Johannes Grave u. a. (Hg.): Zeiten der Form – Formen der Zeit, Hannover 2016, S. 275–298.
- : Der große Mann. Geschichte eines politischen Phantasmas, Göttingen 2016.
- : Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930, Paderborn 2007.
- Gamper, Michael/Schnyder, Peter (Hg.): Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert, Hannover 2017.
- Gaparon, Jean (Hg.): Armées, guerres et société dans la France du XVII^e siècle, Tübingen 2006.
- Garofolo, Elena: Corneille et la Jérusalem délivrée, in: PFSCS XXXV 68 (2008), S. 103–113.
- Geisenhanslüke, Achim: Trauerspiel. Walter Benjamin und das europäische Barockdrama, München 2016.
- : Infame Scherze. Heinrich von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Hans Richard Brittnacher/Irmela von der Lühe (Hg.): Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik, Göttingen 2013, S. 345–368.
- : »Drum sind auch alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst«. Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei Schiller und Goethe, in: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2002/2003, S. 9–32.
- Gelz, Andreas: Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts, Göttingen 2016.
- Gethmann-Siefert, Annemarie/Kwon, Jeong-Im/Berr, Karsten: Einführung, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826, hg. v. denselben, Frankfurt a.M. 2004, S. 7–44.
- Geulen, Eva: Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager, Berlin 2016.
- : Natürliche Töchter (Goethes und Kleists), in: Modern Language Notes 129 (2014), S. 535–548.
- : Gründung und Gesetzgebung bei Badiou, Agamben, Arendt, in: Dies./Kai Kauffmann/Georg Mein (Hg.): Hannah Arendt und Giorgio Agamben. Parallelen, Perspektiven, Kontroversen, München 2008, S. 59–74.
- : Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel, Frankfurt a.M. 2002.

- Geulen, Eva/Geimer, Peter: Was leistet Selbstreflexivität in Literatur, Kunst und ihren Wissenschaften?, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), H. 4, S. 521–533.
- Girschner, Gabriele: Goethes Tasso. Klassizismus als ästhetische Regression, Königstein/Ts. 1981.
- Göbel, Eckart: Charis und Charisma. Gewalt und Grazie von Winckelmann bis Heidegger, Berlin 2006.
- Gockel, Heinz: Goethes Tasso – die Sprache des Symbols, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), H. 4, S. 636–655.
- Goldhill, Simon: Generalizing About Tragedy, in: Rita Felski (Hg.): Rethinking Tragedy, Baltimore 2008, S. 45–65.
- Goldmann, Lucien: Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris 1955.
- Goodkin, Richard. E.: Birth Marks. The Tragedy of Primogeniture in Pierre Corneille, Thomas Corneille, and Jean Racine, Philadelphia 2000.
- Grathoff, Dirk: Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists, Opladen 1999.
- Greenberg, Mitchell: Corneille, Classicism and the Ruses of Symmetry, Cambridge 1986.
- Greiner, Bernhard: Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges. Grundlagen und Interpretationen, Stuttgart 2012.
- : Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen/Basel 2000, S. 253–272.
- : Mit meinen Augen hab ich es gesehn, / Das Urbild jeder Tugend, jeder Schöne. Das Schöne als Symbol des Klassischen Theaters: Torquato Tasso, in: Euphorion 86 (1992), S. 171–187.
- Grimm, Jürgen: Französische Klassik. Lehrbuch Romanistik, Stuttgart/Weimar 2005.
- Guellouz, Suzanne: Une nouvelle lecture des *Mocedades* et du *Cid*: *El Honorar de su padre* de J.B. Diamante, in: Alain Niderst (Hg.): Pierre Corneille, Paris 1985, S. 83–92.
- Guénoun, Solange: Archaïque Racine, New York/San Francisco/Bern u.a. 1993.
- Gundolf, Friedrich: Heinrich von Kleist, Berlin 1922.
- : Goethe, 17. Aufl., Berlin 1920.
- Guthke, Karl S.: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis, 2. Aufl., Tübingen 2005.
- Gutjahr, Ortrud: Iphigenie – Penthesilea – Medea. Zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer, in: Marianne Henn/Britta Hufeisen (Hg.): Frauen: MitSprechen, MitSchreiben, Stuttgart 1997, S. 223–243.
- Gutjahr, Ortrud/Segeberg, Harro (Hg.): Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche, Würzburg 2001.
- Guyot, Sylvaine: Opacity of Theater: Reading Racine with and against Louis Marin, in: Modern Language Quarterly 77 (2016), H. 2, S. 219–246.
- Haas, Claude: Gottsched und der französische Klassizismus, in: Carolin Rocks/Sebastian Meixner (Hg.): Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2023, S. 27–38.
- : Der sterbende Cato, in: Carolin Rocks/Sebastian Meixner (Hg.): Gottsched-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2023, S. 401–410.

- : Blüten. Stil bei Leo Spitzer, in: Eva Geulen/Claude Haas (Hg.): Der Stil der Literaturwissenschaft. Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie, Berlin 2021, S. 43–58.
- : »... indem die Tage rollen ...«. Zeit, Recht und ›Klassik‹ in Goethes *Die Natürliche Tochter*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2020), H. 2, S. 181–201.
- : Heldenpandemie oder Pandemiehelden? Bemerkungen zur neuesten Heroismusforschung, in: ZfL-Blog, 14.4.2020.
- : »Keine Zeit, Zeit zu sein«. Überlegungen zur politischen Dramaturgie Jean Racines, in: Rahel Villinger/Christian Janny (Hg.): Formen der Zeit in Poetiken der Moderne, Leiden/Boston 2019, S. 17–35.
- : »Jetzt nicht«. Gründungszeit und Dramenzeit in *Maria Stuart*, in: Dirk Oschmann/Helmut Hühn/Peter Schnyder (Hg.): Schillers Zeitbegriffe, Hannover 2018, S. 91–117.
- : Kampf um Rom. Medialität der Kriegsbühne und Dramaturgie der Herrschaft in Horatier-Stücken vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (Corneille, Glaubitz, Behrmann, Collin), in: Michael Auer/Claude Haas (Hg.): Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike, Stuttgart/Weimar 2018, S. 97–127.
- : Kriegstheater. Einleitung, in: Michael Auer/Claude Haas (Hg.): Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike, Stuttgart/Weimar 2018, S. 1–5.
- : Die Sphinx heim nach Berlin holen. Hegels Antike(n), in: Friederike Krippner/Andrea Polaschegg/Julia Stenzel (Hg.): Die andere Antike. Altertumsfigurationen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts, München 2018, S. 25–50.
- : Fatale Requisiten in Tragödie und Trauerspiel, in: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin/Boston 2018, S. 197–205.
- : Blockierte Gegenwart? Überlegungen zur Einheit der Zeit im 17. Jahrhundert, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 42 (2017), H. 1, S. 150–170.
- : Hölderlin contra Goethe. Gemeinschaft und Geschichte in Max Kommerells »Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik«, in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge XXVIII (2017), H. 1, S. 149–162.
- : Tragödie und Trauerspiel, in: Daniel Weidner (Hg.): Handbuch Literatur und Religion, Stuttgart 2016, S. 275–283.
- : »Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettetest alle!« Zur Tragödienpolitik der (Lebens-) Rettung in Schillers *Wilhelm Tell*, in: Johannes F. Lehmann/Hubert Thüring (Hg.): Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne, München 2015, S. 123–147.
- : Im Schatten des ›Unbekannten Soldaten‹. Trauer, Heldengedenken und Totenkult in der deutschen Literatur des Ersten Weltkriegs, in: Weimarer Beiträge 61 (2015), H. 2, S. 202–228.
- : Zum Triumph des Helden in der Drohnendebatte, in: Merkur 793 (2015), S. 68–76.
- : Die »Stunde des Absterbens«. Fälle des tragischen Todes im Trauerspiel von Schiller bis Brecht, in: Ders./Daniel Weidner (Hg.): Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben, Berlin 2014, S. 175–198.

- : Der kollabierte Feind. Zur historischen Poetik des Kriegshelden von Jünger bis Goethe, in: Nikolas Immer/Mareen van Marwyck (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden, Bielefeld 2013, S. 251–273.
- : The Dramaturgy of Sovereignty and the Performance of Mourning: The Case of Corneille's *Horace*, in: *Yale French Studies* 124 (2013), S. 121–134.
- : Heute ein König? Zur Dramenzeit des Souveräns, in: Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, Freiburg. i. Br./Berlin/Wien 2012, S. 253–276.
- : Indianer weinen (nicht). Zu Poetik und Dramaturgie der Träne bei Corneille, Schiller und Racine, in: Marcel Krings/Roman Luckscheiter (Hg.): Deutsch-Französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Würzburg 2007, S. 131–145.
- : [Rez.] Hans-Thies Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 134 (2015), H. 2, S. 313–319.
- : [Rez.] Bettine Menke: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen; Romain Jobez: Le théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 132 (2013), H. 4, S. 615–620.
- : [Rez.] Das Glück der Tragödie. Bernhard Greiner: Die Tragödie. Eine Literaturgeschichte des aufrechten Ganges, in: *DIE ZEIT* Nr. 3 (24. 1. 2013), S. 39.
- : [Rez.] Wolfram Ette: Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung, in: *Weimarer Beiträge* 58 (2012), H. 4, S. 627–631.
- : [Rez.] Wolfgang Ranke: Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung, in: *Arbitrium* 30 (2012), H. 1, S. 51–56.
- : [Rez.] Mareen van Marwyck: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800, in: *Zeitschrift für Germanistik* XXI (2011), H. 1, S. 185–187.
- : [Rez.] Karl Heinz Bohrer: Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59 (2009), H. 3, S. 449–452.
- : [Rez.] Jean-Marie Valentin (Hg.): Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles), in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 58 (2008), H. 2, S. 238–244.
- : [Rez.] Paul Barone: Schiller und die Tradition des Erhabenen. Erich Schmidt, Berlin 2004, 352 S., in: *Zeitschrift für Germanistik* XVI (2006), H. 1, S. 136–137.
- Hahn, Thorsten: Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008.
- Hamacher, Bernd: »Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt?« 25 Jahre Homburg-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973–1998), in: *Heilbronner Kleist Blätter* 6 (1999), S. 9–69.
- Hammond, Nicholas: Hippolyte's Coursiers oisifs: Poussin, Racine and Animals Untamed, in: *Seventeenth-Century French Studies* 33 (2011), H. 1, S. 39–48.
- Härle, Clemens-Carl: Staat, Kriegsmaschine, Affekt. Kleists »Prinz Friedrich von Homburg«, in: *Studi Germanici* 35 (1997), H. 2/3, S. 233–271.
- Haß, Ulrike: Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform, München 2005.

- Hawcroft, Michael: Le langage racinien, in: *Œuvres & Critiques* 24 (1999), H. 1, S. 49–74.
- Heidegger, Martin: Das Ding, in: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*, 8. Aufl., Stuttgart 1997, S. 157–179.
- Heidenreich, Felix: *Politische Metaphorologie. Hans Blumenberg heute*, Berlin 2020.
- Hell, Victor: Friedrich von Schiller. *Théories esthétiques et structures dramatiques*, Paris 1974.
- Hempfer, Klaus W.: Spitzers ›klassische Dämpfung‹. Ein ›klassisches‹ Missverständnis der Affektrhetorik, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.): *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2014, S. 317–336.
- Herrmann, Hans-Christian von: Staatstheater, Kriegstheater (Corneille, Schiller, Clausewitz, Grabbe), in: Claude Haas/Michael Auer (Hg.): *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*, Stuttgart 2018, S. 83–95.
- : *Bewegliche Heere. Zur Kalkulation des Irregulären bei Kleist und Clausewitz*, in: *Kleist-Jahrbuch* 1998, S. 227–243.
- Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zur Tragik*, Berlin 2006.
- Hinderer, Walter: Prinz Friedrich von Homburg. »Zweideutige Vorfälle«, in: Ders. (Hg.): *Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, S. 144–183.
- : *Torquato Tasso*, in: Ders. (Hg.): *Interpretationen. Goethes Dramen*, Stuttgart 1993, S. 199–253.
- Hölscher, Lucian: *Die Entdeckung der Zukunft*, 2. Aufl., Göttingen 2016.
- Homann, Renate: *Selbstreflexion der Literatur. Studien zu Dramen von G.E. Lessing und H. von Kleist*, München 1986.
- Honold, Alexander: *Die Zeit schreiben. Jahreszeiten, Uhren und Kalender als Taktgeber der Literatur*, Basel 2013.
- : *Zweifache Iphigenie, fortwährendes Opferspiel. Zur dramatischen Ökonomie von Aufschub und Stellvertretung*, in: Ders./Anton Bierl/Valentina Luppi (Hg.): *Ästhetik des Opfers. Zeichen/Handlungen in Ritual und Spiel*, München 2012, S. 213–236.
- Hörisch, Jochen: *Hände. Eine Kulturgeschichte*, München 2021.
- Horn, Eva: Introduction, in: *Narrating Charisma. An Issue of New German Critique* 114 (2011), H. 3, S. 1–16.
- : *Herrmanns ›Lektionen‹. Strategische Führung in Kleists Hermannsschlacht*, in: *Kleist-Jahrbuch* 2011, S. 66–90.
- Horn, Peter: »... Sich träumend seiner eigenen Nachwelt gleich ...«. Verhinderte Tragik im Traum des Prinzen Friedrich von Homburg von seinem posthumen Ruhm, in: *Kleist-Jahrbuch* 1992, S. 126–139.
- Horstmann, Jan: *Theaternarratologie. Ein erzähltheoretisches Analyseverfahren für Theaterinszenierungen*, Berlin/Boston 2018.
- Hühn, Helmut/Oschmann, Dirk/Schnyder, Peter (Hg.): *Schillers Zeitbegriffe*, Hannover 2018.
- Ibbett, Katherine: *The Style of the State in French Theater, 1630–1660. Neoclassicism and Government*, Farnham/Burlington 2009.
- Immer, Nikolas: *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg 2008.

- Ingen, Ferdinand von: Macht und Gewissen. Schillers *Maria Stuart*, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit, Tübingen 1988, S. 283–309.
- Jacobs, Angelica: Goethe und die Renaissance. Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion, München 1997.
- Jaeschke, Walter/Arndt, Andreas: Die klassische deutsche Philosophie nach Kant. Systeme der reinen Vernunft und ihrer Kritik 1785–1845, München 2012.
- Jahraus, Oliver: Held(inn)en der deutschen Klassik, in: Rolf Selbmann (Hg.): Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt 2005, S. 208–230.
- Japp, Uwe: Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Berlin/New York 2004.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1984.
- : Schlegels und Schillers Replik auf die *Querelle des Anciens et des Modernes*, in: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a.M. 1970, S. 67–106.
- Jehle, Peter: Werner Krauss und die Romanistik im NS-Staat, Hamburg/Berlin 1996.
- Jobez, Romain: Krieg um die Paläste. Die poetologische Befriedung der Bühne und unterschwellige Konflikte im französischen Theater des 17. Jahrhunderts, in: Michael Auer/Claude Haas (Hg.): Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike, Stuttgart 2018, S. 65–81.
- : Le Théâtre baroque allemand et français. Le droit dans la littérature, Paris 2010.
- Jofen, Jean B.: Elements of Homer and the Bible in Schiller's *Wilhelm Tell*, in: Canadian Modern Language Review 16 (1960), H. 4, S. 27–35.
- Judet de la Combe, Pierre: Les tragédies grecques sont-elles tragiques?, Montrouge 2010.
- Just, Renate: Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg«, Göttingen 1993.
- Kablitz, Andreas: Mimesis versus Repräsentation. Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption, in: Otfried Höffe (Hg.): Aristoteles. Poetik, Berlin 2009, S. 215–232.
- : Pascals Zeiten. Zeitanalyse und Geschichte in den *Pensées*, in: Rudolf Behrens/Andreas Gipper/Viviane Mellinghoff-Bourgerie (Hg.): Croisements d'anthropologies. Pascals *Pensées* im Geflecht der Anthropologien, Heidelberg 2005, S. 111–129.
- : Corneilles *theatrum gloriae*. Paradoxien der Ehre und tragische Kasuistik (*Le Cid* – *Horace* – *Cinna*), in: Joachim Küpper/Friedrich Wolfzettel (Hg.): Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?, München 2000, S. 491–552.
- Kaiser, Gerhard: Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller, Göttingen 1977.
- Kaufmann, Walter: Tragödie und Philosophie, Tübingen 1980.
- Kaul, Susanne: Poetik der Gerechtigkeit. Shakespeare – Kleist, München 2008.
- Kershner, Sybille: »Mein Schicksal ist an deines fest gebunden«. Rettung, Heilung und Entsöhnung in Goethes *Iphigenie*, in: Goethe-Jahrbuch 111 (1994), S. 23–34.
- Kittler, Wolf: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i.Br. 1987.
- Klemperer, Victor: Corneille, München 1993.

- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama, 14. Aufl., München 1999.
- Kluge, Gerhard: Die mißlungene Apotheose des Prinzen von Homburg, in: Neophilologus 82 (1998), S. 279–290.
- Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt a.M. 2006.
- Kommerell, Max: Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist, in: Ders.: Geist und Buchstabe der Dichtung. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1991 [1940], S. 243–317.
- : Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1984 [1940].
- Koopmann, Helmut: Kleist und Schiller, in: Heilbronner Kleist-Blätter 19 (2007), S. 50–70.
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt a.M. 2012.
- : Das Politische und die Zeichen der Götter. Zum »Lied der Parzen« in *Iphigenie auf Tauris*, in: Gerhard Neumann/David E. Wellbery (Hg.): Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne, Freiburg i.Br. 2008, S. 143–159.
- : Das Volk als Gerücht: Zur Labilität souveräner Herrschaft im Barockdrama, in: Jürgen Brokoff/Jürgen Fohrmann/Hedwig Pompe u.a. (Hg.): Die Kommunikation der Gerüchte, Göttingen 2008, S. 68–78.
- : Das Problem der souveränen Entscheidung im barocken Trauerspiel, in: Cornelia Vismann/Thomas Weitin (Hg.): Urteilen/Entscheiden, München 2006, S. 175–195.
- : Brüderbund und Bann. Das Drama der Inklusion in Schillers *Tell*, in: Ders./Uwe Hebekus/Ethel Matala de Mazza (Hg.): Das Politische. Figurenlehre des sozialen Körpers nach der Romantik, München 2003, S. 106–122.
- Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Frank, Thomas/Matala de Mazza, Ethel: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a.M. 2007.
- Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1989 [1979].
- : Revolution. Rebellion, Aufbruch, Bürgerkrieg, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 653–788.
- : Kritik und Krise. Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt a.M. 1973.
- Koselleck, Reinhart/Gschnitzer, Fritz/Schönemann, Bernd/Werner, Karl Ferdinand: Volk, Nation, Nationalismus, Masse, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 7, Stuttgart 1997, S. 141–431.
- Kraft, Stephan: Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends, Göttingen 2011.
- Kramer, Kirsten/Dünne, Jörg: Einleitung. Theatralität und Räumlichkeit, in: Dies./Sabine Friedrich (Hg.): Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv, Würzburg 2009, S. 15–32.
- Krauß, Henning: Jean Racine, *Phèdre* (1677), in: Ders./Till R. Kuhnle/Hanspeter Plocher (Hg.): 17. Jahrhundert. Theater, Tübingen 2003, S. 245–276.

- Krauss, Werner: Corneille als politischer Dichter, Marburg 1936.
- Krings, Marcel: »Ein sonderbares Unternehmen«. Goethes Übersetzung des Mahomet von Voltaire, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 43 (2011), S. 81–100.
- Krippner, Friederike/Polaschegg, Andrea/Stenzel, Julia (Hg.): Die andere Antike. Altertumsfigurationen auf der Bühne des 19. Jahrhunderts, Leiden/Boston 2018.
- Küpper, Joachim: Das Tragische der Racine'schen *Phèdre*, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.): Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag, Heidelberg 2014, S. 295–313.
- : Verschwiegene Illusion. Zum Tragödiensatz der Aristotelischen *Poetik*, in: *Poetica* 38 (2006), H. 1/2, S. 1–30.
- Kurbjuhn, Charlotte: Grabbes Anti-Orestie? Verlaufsdynamiken der Rache in *Herzog Theodor von Gothland*, in: Lothar Ehrlich/Detlev Kopp (Hg.): Grabbe-Jahrbuch 2018, Bielefeld 2019, S. 9–30.
- : Der Auftritt des Rächers bei Schiller und Kleist als Auftritt der Moderne, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 91–118.
- Lämmert, Eberhard: Der Dichterst. Metamorphosen einer Metapher in Deutschland, in: Ulrich Raulff (Hg.): Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien, München/Wien 2006, S. 144–185.
- Lamport, F[ran]cis J[ohn]: Krise und Legitimitätsanspruch. *Maria Stuart* als Geschichtstragödie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 109 (1990), S. 134–145.
- Lande, Joel B.: Anomaly and Danger: Politics of the Impure in Goethe's *Hermann und Dorothea*, in: *Modern Language Notes* 134 (2019), H. 3, S. 572–590.
- Landwehr, Achim: Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 2014.
- Laudin, Gérard: Le droit ou la force. L'instrumentalisation du droit, de la recherche du bien général, de la volonté du peuple et de l'opinion publique dans *Marie Stuart*, in: *Revue Germanique Internationale* 22 (2004), S. 71–85.
- Lefort, Claude: *Essais sur le politique XIX^e–XX^e siècles*, Paris 1986.
- Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013.
- : *Postdramatisches Theater*, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2008.
- Lehmann, Johannes F.: Rettung bei Kleist, in: Nicolas Pethes (Hg.): Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 249–269.
- : Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing, Freiburg i.Br. 2000.
- Lerch, Eugen: *Lessing, Goethe, Schiller und die französische Klassik*, Mainz 1948.
- Link, Franz H.: *Dramaturgie der Zeit*, Freiburg i.Br. 1977.
- Loraux, Nicole: *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 2001.
- Löwe, Matthias: »Gerächt hab ich die heilige Natur.« Naturrecht im Zwielficht in Schillers *Wilhelm Tell*, in: Ders./Gideon Stiening (Hg.): Ästhetische Staaten. Ethik, Recht und Politik in Schillers Werk, Baden-Baden 2021, S. 181–199.
- Lowrie, Michèle: Rom immer wieder gegründet, in: Tobias Döring/Barbara Vinken/Günter Zöllner (Hg.): Übertragene Anfänge. Imperiale Figuren um 1800, München 2010, S. 23–47.
- Luhmann, Niklas: *Die Politik der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2002.
- : *Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und*

- sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme, in: Hans Michael Baumgartner/Jörn Rüsen (Hg.): Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik, Frankfurt a.M. 1976, S. 337–387.
- Lyons, John D.: Racine et la dramaturgie du temps, in: Gilles Declercq/Michèle Rosellini (Hg.): Jean Racine 1699–1999. Actes du colloque Île-de-France – La Ferté-Milon 25–30 mai 1999, Paris 2003, S. 127–137.
- : The Tragedy of Origins. Pierre Corneille and Historical Perspective, Stanford 1996.
- Mandelartz, Michael: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800, Berlin 2011.
- Manthey, Johannes: Der Sprachstil in Goethes Torquato Tasso, Berlin 1959.
- Margitic, Milorad R.: Les deux *Cid*: de la tragi-comédie à la pseudo-tragédie classique, in: Pierre Ronzeaud (Hg.): Pierre Corneille *Le Cid*. Anthologie critique, Paris 2001, S. 83–93.
- Marin, Louis: Das Porträt des Königs, Berlin 2005.
- Martus, Steffen: Die Ästhetik des Kriegs in Goethes *Götz von Berlichingen*, in: Michael Auer/Claude Haas (Hg.): Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike, Stuttgart 2018, S. 159–171.
- : Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild, 2. Aufl., Berlin 2015.
- : Transformationen des Heroismus. Zum politischen Wissen der Tragödie im 18. Jahrhundert am Beispiel von J.E. Schlegels *Canut*, in: Ders./Thorsten Burkard/Markus Hundt u.a. (Hg.): Politik – Ethik – Poetik. Diskurse und Medien frühneuzeitlichen Wissens, Berlin 2011, S. 15–42.
- : Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert, Berlin/Boston 2007.
- Marwyck, Mareen van: Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800, Bielefeld 2010.
- Maskell, David: Racine. A Theatrical Reading, Oxford 1991.
- Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München 2006.
- Matala de Mazza, Ethel: Die leere Kammer. Zur Exposition in Racines *Bérénice*, in: Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, Freiburg i.Br. 2012, S. 277–297.
- : Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilletton, Frankfurt a.M. 2008.
- : Die Regeln der Ausnahme. Zur Überschreitung der Souveränität in Fénelons *Télémaque* und Mozarts *Idemeneo*, in: Gerhard Neumann/Rainer Warning (Hg.): Transgressionen. Literatur als Ethnographie, Freiburg i.Br. 2003, S. 257–286.
- Matala de Mazza, Ethel/Retzlaff, Stefanie: Einheit der Zeit. Überlegungen zu einem anachronistischen Dogma, in: Michael Gamper/Eva Geulen/Johannes Grave u.a. (Hg.): Zeiten der Form – Formen der Zeit, Hannover 2016, S. 19–35.
- Matzat, Wolfgang: Racines Liebestragödie, in: Volker C. Dörr/Helmut J. Schneider (Hg.): Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext, Bielefeld 2006, S. 39–58.
- : Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik, München 1982.
- Maulnier, Thierry: Racine, nouvelle édition, Paris 1947.

- Maurens, Jacques: La tragédie sans tragique. Le néostoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille, Paris 1966.
- Maurer, Karl: Goethe und die romanische Welt, Paderborn/München/Wien u.a. 1997.
- Mazouer, Charles: Le Théâtre français de l'âge classique II. L'apogée du classicisme, Paris 2010.
- Mehigan, Tim/Fischer, Bernd: Introduction, in: Dies. (Hg.): Heinrich von Kleist and Modernity, Rochester 2011, S. 1–8.
- Meier, Albert: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1993.
- Menke, Bettine: On/Off, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin 2014.
- : Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen, Bielefeld 2010.
- Menke, Bettine/Menke, Christoph: Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen, in: Dies. (Hg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, Berlin 2007, S. 6–15.
- Menke, Christoph: Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel, Frankfurt a.M. 2005.
- : Spiegelungen der Gleichheit. Politische Philosophie nach Adorno und Derrida, Frankfurt a.M. 2004.
- : Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel, Frankfurt a.M. 1996.
- Merian-Genast, Ernst: Das Problem der Form in der deutschen und französischen Klassik, in: Germanistisch-Romanische Monatsschrift XXVII (1939), S. 100–119.
- Merlin-Kajman, Hélène: Réécriture cornélienne du crime: le cas d'*Horace*, in: *Littératures classiques* 67 (2008), H. 3, S. 101–114.
- : Public et littérature en France au XVII^e siècle, 2. Aufl., Paris 2004.
- : L'absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique, Paris 2000.
- Meyer, Ingo: Benjamins Trauerspiel. Zur Problematik einer *never ending story*, in: *Daphnis* 46 (2018), S. 593–605.
- Meyer, Malte Hendrik: »Ich hör' Ulyssen reden.« Zur Funktion des Pylades in Goethes *Iphigenie auf Tauris*, in: *Euphorion* 116 (2022), H. 2, S. 193–214.
- Meyzaud, Maud: Die stumme Souveränität. Volk und Revolution bei Georg Büchner und Jules Michelet, München 2012.
- Michelsen, Peter: Goethes *Torquato Tasso: poeta delaureatus*, in: Achim Aurnhammer (Hg.): *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, Berlin/New York 1995, S. 65–84.
- : Egmonts Freiheit, in: *Euphorion* 65 (1971), S. 274–297.
- Michler, Werner: Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950, Göttingen 2015.
- Minel, Emmanuel: Pierre Corneille. Le héros et le roi. Stratégies d'héroïsation dans le théâtre de Corneille, Paris 2010, S. 312–327.
- : La guerre pour la paix: images de l'héroïsme guerrier et de la sagesse politique chez Corneille (et Racine), in: Jean Garapon (Hg.): *Armées, guerre et société dans la France du XVII^e siècle. Actes du VIII^e colloque du Centre international de Rencontres sur le XVII^e siècle*, Tübingen 2006, S. 127–138.

- Mommsen, Katharina: Goethe und die arabische Welt, Frankfurt a.M. 1988.
- : Kleists Kampf mit Goethe, Frankfurt a.M. 1979.
- Moriarty, Michael: *Iphigénie*: histoire des oracles, in: Marie-Claude Canova-Green/Alain Viala (Hg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen 2004, S. 101–116.
- Mortgat-Longuet, Emmanuelle: Racine et Shakespeare dans la bataille romantique: beaucoup de bruit pour rien, in: Gilles Declercq/Michèle Rosellini (Hg.): *Jean Racine 1699–1999*, Paris 2003, S. 645–666.
- Moser, Christian: Die supplementäre Wahrheit des Anekdotischen. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* und die europäische Tradition anekdotischer Geschichtsschreibung, in: *Kleist-Jahrbuch* 2006, S. 24–44.
- Mosse, George L.: Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben, Stuttgart 1993.
- Mücke, Dorothea von: *Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel* oder die Ästhetik der Verklärung, in: *Kleist-Jahrbuch* 2002, S. 70–93.
- Müller, Klaus-Detlef: Das Elend der Dichterexistenz. Goethes *Torquato Tasso*, in: *Goethe-Jahrbuch* 124 (2007), S. 198–214.
- Müller-Seidel, Walter: Friedrich Schiller und die Politik. »Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe«, München 2009.
- Münkler, Herfried: Der Dreißigjährige Krieg. Europäische Katastrophe, Deutsches Trauma 1618–1648, Berlin 2017.
- : Über den Krieg. Stationen der Kriegsgeschichte im Spiegel ihrer theoretischen Reflexion, 5. Aufl., Weilerswist 2002.
- Nancy, Jean-Luc: Nach der Tragödie. In memoriam Philippe Lacoue-Labarthe, Stuttgart 2008.
- Nebbrig, Alexander: La Rodogune de Pierre Corneille. Le style déclamatoire et le style littéraire. Analyse comparative des traductions de Friedrich Christian Bressand (1691) et d'Auguste Bode (1802), in: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles)*, Paris 2007, S. 330–345.
- : Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung, Göttingen 2007.
- Nelson, Mary Beth: Racine's Invisible Crowds, in: *Papers on Seventeenth Century Literature* 12 (1979/80), S. 67–77.
- Néraudau, Jean-Pierre: Mais où sont ces Romanis que fait parler Racine?, in: *Littératures classiques* 26 (1996), S. 75–90.
- Neuhaus, Stefan: Schillers klassische Dramen, in: Rolf Selbmann (Hg.): *Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2005, S. 149–177.
- Neumann, Gerhard: Erkennungsszene und Opferritual in Goethes *Iphigenie* und in Kleists *Penthesilea*, in: Günther Emig/Anton Philipp Knittel (Hg.): *Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*, Heilbronn 2000, S. 38–80.
- : Konfiguration. Studien zu Goethes *Torquato Tasso*, München 1965.
- Newman, Jane O.: Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque, Ithaca 2011.
- Niderst, Alain: *Racine et la tragédie classique*, Paris 1995 [1978].

- Niefanger, Dirk: Drama als Werk, in: Lutz Danneberg/Anette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin/Boston 2019, S. 191–209.
- : Metadramatische Anfänge im Lesedrama des 18. Jahrhunderts, in: Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*, Freiburg i.Br. 2012, S. 233–250.
- : Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773, Tübingen 2005.
- Ockenden, R[aymond] C.: *Wilhelm Tell* as political drama, in: *Oxford German Studies* 18/19 (1989/90), S. 23–44.
- Oellers, Norbert: Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst, Stuttgart 2005.
- : Ein fernes Grollen nur der Revolution? Goethes *Die natürliche Tochter. Trauerspiel*, in: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke (Hg.): *Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag*, Berlin 2000, S. 9–21.
- Olk, Claudia: *Prinz Friedrich von Homburg*. Kleists märkischer *Hamlet*, in: *Kleist-Jahrbuch* 17, S. 23–36.
- Oschmann, Dirk: Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert, in: Michael Gamper/Eva Geulen/Johannes Grave u.a. (Hg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, S. 37–62.
- Oster, Patricia: »Que vouliez-vous qu'il fit contre trois? Qu'il mourût.« Ethos und Form in den Tragödien Corneilles, in: Niklas Bender/Max Grosse/Steffen Schneider (Hg.): *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünwald zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2014, S. 247–267.
- Ottmann, Dagmar: »Das stumme Zeichen«. Zum dramatischen Requisit in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 249–276.
- Pauly, Peter: Über »das vordergründige Militärmachwerk« in Heinrich von Kleists Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg«, in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 27 (2015), S. 76–119.
- Pavel, Thomas: *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris 1996.
- Peacock, Ronald: *Goethe's Major Plays*, Manchester 1959.
- Petzer, Tatjana/Sasse, Sylvia/Thun-Hohenstein, Franziska/Zanetti, Sandro: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne*, Berlin 2009, S. 7–15.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*, 11. Aufl., München 2001.
- Phillips, Henry: Racine et l'histoire: personnage, sujet, texte, in: Marie-Claude Canova-Green/Alain Viala (Hg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen 2004, S. 37–54.
- Pikulik, Lothar: Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie, Paderborn 2004.
- Pille, René Marc: Friedrich Schiller, Cornélien malgré lui?, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles)*, Paris 2007, S. 405–415.
- Pintard, René: De la tragicomédie à la tragédie: l'exemple du *Cid*, in: Pierre Ronzeaud (Hg.): *Pierre Corneille Le Cid. Anthologie critique*, Paris 2001, S. 94–103.

- Planert, Ute: Der Mythos vom Befreiungskrieg. Frankreichs Kriege und der deutsche Süden. Alltag, Wahrnehmung, Deutung 1792–1841, Paderborn 2007.
- Pleschka, Alexander: Theatralität und Öffentlichkeit. Schillers Spätdramatik und die Tragödie der französischen Klassik, Berlin/Boston 2012.
- Pocock, Gordon: Corneille and Racine. Problems of Tragic Form, Cambridge 1973.
- Polaschegg, Andrea: Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst, Göttingen 2020.
- : Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus. Doppelte *dissimulatio* in Briefroman und bürgerlichem Trauerspiel, in: Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, Freiburg i.Br. 2012, S. 189–213.
- Politzer, Heinz: »Kein Mensch ist ein Eiland«. Zu Goethes *Iphigenie*, in: Ders.: Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur, Stuttgart 1968, S. 285–311.
- Pornschlegel, Clemens: Der literarische Souverän. Studien zur politischen Funktion der deutschen Dichtung bei Goethe, Heidegger, Kafka und im George-Kreis, Freiburg i.Br. 1994.
- Port, Ulrich: Goethe und die Eumeniden. Vom Umgang mit mythologischen Fremdkörpern, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 49 (2005), S. 153–198.
- : Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888), München 2005.
- Poulet, Georges: Notes sur le temps racinien, in: Racine, hg. v. Wolfgang Theile, Darmstadt 1976, S. 99–114.
- : Études sur le temps humain, 4 Bde., Paris 1949ff.
- Prigent, Robert: Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille, 2. Aufl., Paris 1998.
- Pross, Caroline: Vershobene Anfänge. Bruch und Begründung in Kleists *Hermannsschlacht*, Arnims *Die Vertreibung der Spanier* und Brentanos *Viktoria und ihre Geschwister*, in: Kleist-Jahrbuch 2003, S. 150–164.
- Pütz, Peter: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung, Göttingen 1970.
- Quiring, Björn: »God and not we hath safely fought today«: Theologisch-politische Undarstellbarkeiten in Shakespeares Kriegstheater, in: Michael Auer/Claude Haas (Hg.): Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike, Stuttgart 2018, S. 49–64.
- Ranke, Wolfgang: Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung, Würzburg 2009.
- Rasch, Wolfdietrich: Goethes *Iphigenie auf Tauris* als Drama der Autonomie, München 1979.
- : Goethes *Torquato Tasso*. Die Tragödie des Dichters, Stuttgart 1954.
- Ratzinger, Joseph: Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis. Mit einem neuen einleitenden Essay, 17. Aufl., München 2023.
- Raulff, Ulrich: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung, München 2015.
- Reemtsma, Jan Philipp: Hat Wilhelm Tell eigentlich die Schweiz befreit? Oder: Vom Wesen der Tangentialbegegnung, in: Literatur in Bayern 71 (2003), S. 25–32.

- Rehm, Walter: Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland, in: Ders.: Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch-antiken Begegnung, Salzburg 1951, S. 11–61.
- Reimers, Timm: Gelehrsamkeit, Politik und Spektakel. Transformationen der deutschen Römertragödie 1800–1900, Berlin/Boston 2016.
- Reinhard, Wolfgang: Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart, Frankfurt a.M./Wien 1999.
- Reiss, Hans: Formgestaltung und Politik. Goethe-Studien, Würzburg 1993.
- Richter, Karl/Schönert, Jörg (Hg.): Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß, Stuttgart/Weimar 1983.
- Riedel, Wolfgang: Unwiederbringlich. Elegische Konstruktion und unentwickelte Tragödie im *Wilhelm Tell*, in: Ders. (Hg.): Würzburger Schiller-Vorträge 2009, Würzburg 2011, S. 45–62.
- Rifkin, Jeremy: Time Wars. The Primary Conflict in Human History, New York 1989.
- Rocks, Carolin: Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800 (Goethe, Schiller, Kleist), Berlin/Boston 2020.
- Roehl, Max: Theorie der dramatischen Figur. Beitrag zur allgemeinen Gattungstheorie des Dramas, Hannover 2020.
- Römer, Horst: Die Überwindung der Tragödie – Schillers *Wilhelm Tell* als »Schauspiel«, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 59 (2015), S. 135–155.
- Rohou, Jean: Dramaturgie, morale et politique chez Corneille, in: Myriam Dufour-Maitre (Hg.): Pratiques de Corneille, Rouen/Le Havre 2013, S. 553–574.
- Ronell, Avital: Taking it philosophically. *Torquato Tasso's Women as Theorists*, in: Dies.: Finitude's Score. Essays for the End of the Millenium, Lincoln/London 1994, S. 129–158.
- Ronzeaud, Pierre: Racine et la politique: la perplexité de la critique, in: Œuvres & Critiques 24 (1999), H. 1, S. 136–158.
- : Peuple et représentation sous le règne de Louis XIV, Aix-en-Provence 1988.
- Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne, Frankfurt a.M. 2005.
- Rothe, Wolfgang: Der politische Goethe, Göttingen 1995.
- Ryan, Lawrence: Die Tragödie des Dichters in Goethes *Torquato Tasso*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 9 (1965), S. 283–322.
- Sander, Volkmar (Hg.): Tragik und Tragödie, Darmstadt 1971.
- Safranski, Rüdiger: Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen, München 2015.
- Sagnol, Marc: Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité, Paris 2003.
- Säid, Suzanne: Mythes et tragédies: les leçons de l'Antiquité, in: Gilles Declercq/Michèle Rosellini (Hg.): Jean Racine 1699–1999. Actes du colloque Île-de-France – La Ferté-Milon 25.–30. mai 1999, Paris 2003, S. 493–516.
- Sautermeister, Gert: *Maria Stuart*. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort, in: Walter Hinderer (Hg.): Schillers Dramen, Stuttgart 1992, S. 280–335.

- Schäfer, Armin: Nachrichten aus dem Off. Zum Auftritt im barocken Trauerspiel, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.): Auftreten. Wege auf die Bühne, Berlin 2014, S. 216–232.
- Scherer, Jacques: La dramaturgie classique en France. Nouvelle édition. Bibliographie mise à jour par Colette Scherer, Paris 2001 [1950].
- : Racine et/ou la cérémonie, Paris 1982.
- Scheuer, Hans Jürgen: Der Körper des Königs und der Leib des Herrn. Barockes Trauerspiel und mittelalterliches Fronleichnamsmysterium, in: Claude Haas/Daniel Weidner (Hg.): Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben, Berlin 2014, S. 123–141.
- : Pferdewechsel – Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Kleist-Jahrbuch 2003, S. 23–45.
- Schings, Hans-Jürgen: Revolutionsetüden. Schiller, Goethe, Kleist, Würzburg 2012.
- Schivelbusch, Wolfgang: Rückzug. Geschichte eines Tabus, München 2019.
- Schlaffer, Heinz: [Rez.] Wilhelm Voßkamp (Hg.). Klassik im Vergleich, in: *Poetica* 25 (1993), H. 3/4, S. 441–446.
- Schmidt, Jochen: Heinrich von Kleist: Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003.
- Schmidt, Josephine A.: If there are no more Heroes, there are Heroines. A Feminist Critique of Corneille's Heroines 1637–1643, Lanham/New York u.a. 1987.
- Schmitt, Arbogast: Achill – ein Held?, in: Karl Heinz Bohrer/Kurt Scheel (Hg.): Hel-dengedenken. Über das heroische Phantasma, Stuttgart 2009 (Sonderheft Merkur), S. 860–870.
- Schneider, Helmut J.: Genealogie und Menschheitsfamilie. Dramaturgie der Humanität von Lessing bis Büchner, Berlin 2011.
- : Herrschaftsgenealogie und Staatsgemeinschaft: Zu Kleists Dramaturgie der Moderne im *Prinzen von Homburg*, in: Bernd Fischer/Tim Mehigan (Hg.): Heinrich von Kleist and Modernity, Woodbridge 2011, S. 113–130.
- : Kleists Ehrgeiz und Ruhmsucht, in: Kleist-Jahrbuch 2008/2009, S. 202–213.
- : Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* und Tassos Hirtenspiel *Aminta*. Eine Skizze zum Fortleben der pastoralen Tradition, in: Willi Hirdt/Birgit Tappert (Hg.): Goethe und Italien, Bonn 2001, S. 313–327.
- Schneider, Manfred: Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater, in: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 209–226.
- Schnyder, Peter: »Die Zeit bringt Rath«. Schillers *Wilhelm Tell* als Drama der Temporalität, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014, S. 245–269.
- Schröder, Volker: La tragédie du sang d'Auguste. Politique et intertextualité dans Britannicus, Tübingen 1999.
- Schultz, Uwe: Richelieu. Der Kardinal des Königs. Eine Biographie, München 2009.
- Schulz, Gerhard/Doering, Sabine: Klassik. Geschichte und Begriff, München 2003.
- Schunicht, Manfred: Heinrich von Kleist. Prinz Friedrich von Homburg. Marionette, Patriot, Utopist? Paderborn/München/Wien u.a. 1996.
- Seibt, Gustav: Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung, 3. Aufl., München 2009.

- Selbmann, Rolf (Hg.): Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke, Darmstadt 2005.
- Sellier, Philippe: *Le Cid* et le modèle héroïque de l'imagination, in: Pierre Ronzeaud (Hg.): Pierre Corneille *Le Cid*. Anthologie critique, Paris 2001, S. 60–71.
- Sellstrom, A. Donald: Corneille, émule du Tasse, in: Alain Niderst (Hg.): Pierre Corneille, Paris 1985, S. 137–144.
- Sengle, Friedrich: Das Genie und sein Fürst. Die Geschichte der Lebensgemeinschaft Goethes mit dem Herzog Carl August, Stuttgart/Weimar 1993, S. 175–189.
- Serroy, Jean: *Le Cid*, comitragédie, in: Pierre Ronzeaud (Hg.): Pierre Corneille *Le Cid*. Anthologie critique, Paris 2001, S. 72–82.
- Sick, Franziska: Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille, in: Myriam Dufour-Maître (Hg.): Pratiques de Corneille, Rouen/Le Havre 2013, S. 541–552.
- : Une Poétique de la ruse: l'Histoire dans les tragédies de Racine, in: Marie-Claude Canova-Green/Alain Viala (Hg.): Racine et l'Histoire, Tübingen 2004, S. 69–81.
- : Pierre Corneille, *Le Cid* (1637), in: Henning Krauß/Till R. Kuhnle/Hanspeter Plocher (Hg.): 17. Jahrhundert. Theater, Tübingen 2003, S. 35–69.
- : Dramaturgie et tragique de l'amour dans le théâtre de Racine, in: Œuvres & Critiques 24 (1999), H. 1, Présences de Racine, S. 75–94.
- Siguret, Françoise: L'Œil surpris. Perception et représentation dans la première moitié du XVII^e siècle. Nouvelle édition entièrement revue et augmentée, Paris 1993.
- Simon, Eva Maria: Literarische Bearbeitungen des Phaedra-Mythos von Euripides bis A. W. Schlegel, Würzburg 2014.
- Simon, Ralf: Schuldzusammenhang und relative Autonomie. Zu Goethes Kulturbegriff im Zusammenhang von »Iphigenie« und »Pandora«, in: Sabine Schneider/Juliane Vogel (Hg.): Epiphanie der Form. Goethes »Pandora« im Licht seiner Form- und Kulturkonzepte, Göttingen 2018, S. 132–158.
- Solbrig, Ingeborg H.: The Theater, Theory, and Politics. Voltaires *Le Fanatisme Ou Mahomet le Prophète* and Goethe's *Mahomet* Adaption, in: Michigan Germanic Studies 16 (1990), S. 21–43.
- Söring, Jürgen: Tragödie. Notwendigkeit und Zufall im Spannungsfeld tragischer Prozesse, Stuttgart 1982.
- Spencer, Catherine: La tragédie du prince. Étude du personnage médiateur dans le théâtre de Racine, Paris/Seattle/Tübingen 1987.
- Spitzer, Leo: Der »Bericht des Thérémène« in Racines *Phèdre*, in: Wolfgang Theile (Hg.): Racine. Darmstadt 1976, S. 43–98.
- : L'effet de sourdine dans le style classique: Racine, in: Ders.: Études de style, précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* de Jean Starobinski, traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Paris 1970, S. 208–335.
- : Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: Ders.: Romanische Stil- und Literaturstudien, Marburg 1931, S. 135–270.
- Spoerhase, Carlos: Teile. Mereologie und Poetik, in: Eva Geulen/Claude Haas (Hg.): Formen des Ganzen, Göttingen 2022, S. 177–195.
- Stackelberg, Jürgen von: Ein Mahomet aus Fleisch und Blut: Zu Goethes Übersetzung von Voltaires Tragödie *Le fanatisme ou Mahomet le prophète*, in: Colloquium Helveticum 18 (1993), S. 19–38.

- : Voltaire und die französische Klassik (Mit einem Postscriptum über Diderot und Rousseau), in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.): Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei, München 1985, S. 419–439.
- Staiger, Emil: Goethe 1749–1786, Freiburg i.Br./Zürich 1952.
- Starobinski, Jean: L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal. Édition augmentée, Paris 1999 [1961].
- Stauf, Renate: Justus Möser's Konzept einer deutschen Nationalidentität. Mit einem Ausblick auf Goethe, Tübingen 1991.
- Stegmann, André: L'héroïsme cornélien. Genèse et signification, 2 Bde., Paris 1968.
- Steinweg, Carl: Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Ein Beitrag zur Erklärung der *Iphigenie* und des *Tasso* sowie zur Geschichte des deutschen und des französischen Dramas, Halle a.S. 1912.
- Stenzel, Hartmut: Die französische »Klassik«. Literarische Modernisierung und absolutistischer Staat, Darmstadt 1995.
- : Geschichte auf Distanz oder sublimiert? Vergleichende Überlegungen zur deutschen und französischen Klassik, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 17 (1993), S. 56–73.
- Stierle, Karlheinz: Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil, in: Ders./Fritz Nies (Hg.): Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei, München 1985.
- Stöckmann, Ingo: Form. Theorie und Geschichte der formalistischen Ästhetik, Stuttgart/Bad Cannstatt 2022.
- : Form, Theorie, Modell. Die formale Ästhetik des 19. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 90 (2016), H. 1, S. 57–108.
- Strobel, Jochen: Adel auf dem Prüfstand. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Kleist-Jahrbuch 2005, S. 216–232.
- Sweetser, Marie-Odile: Les femmes dans la vie et l'œuvre de Racine, in: Œuvres & Critiques 24 (1999), H. 1, S. 193–215.
- : La dramaturgie de Corneille, Genf 1977.
- Szondi, Peter: Versuch über das Tragische, in: Ders.: Schriften I, Frankfurt a.M. 1978, S. 149–260.
- Tapié, Victor-L.: Baroque et classicisme, Paris 1980.
- Taxidou, Olga: Tragedy, Modernity and Mourning, Edinburgh 2004.
- Teuber, Bernhard: Die frühneuzeitliche Tragödie als Opfer auf dem Theater? Inszenierungsformen ritueller Gewalt im spanischen Barock und in der französischen Klassik, in: Gerhard Neumann/Sigrid Weigel (Hg.): Lesbarkeit der Kultur – Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie, München 2000, S. 79–99.
- Thaler, Jürgen: Dramatische Seelen. Tragödientheorien im frühen 20. Jahrhundert, Bielefeld 2003.
- Thomä, Dieter: Warum Demokratien Helden brauchen. Plädoyer für einen zeitgemäßen Heroismus, Berlin 2019.
- Thomé, Horst: Römertragödien des 19. Jahrhunderts. Ein vorläufiger Bericht, in: Jürgen Lehmann/Tilman Lang/Fred Lönker u.a. (Hg.): Konflikt – Grenze – Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M./Berlin/Bern u.a. 1997, S. 157–172.

- Thun-Hohenstein, Franziska: »Auch der Tod kann Parteiarbeit sein«. Zum Phänomen einer ›Optimistischen Tragödie‹, in: Claude Haas/Daniel Weidner (Hg.): Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben, Berlin 2014, S. 218–257.
- Tobin, Ronald W.: Jean Racine Revisited, New York 1999.
- Travnicek, Reinhard: Goethes Torquato Tasso und die historische Dichtergestalt, Frankfurt a.M./Bern/Bruxelles u.a. 2014.
- Twellmann, Marcus: »Über die Eide«. Zucht und Kritik im Preußen der Aufklärung, Konstanz 2010.
- Ueding, Gert: *Wilhelm Tell*, in: Walter Hinderer (Hg.): Interpretationen. Schillers Dramen, Stuttgart 1992, S. 385–425.
- Uhlig, Ingo: Traum und Poiesis. Produktive Schlafzustände 1641–1810, Göttingen 2015.
- Vaget, Hans Rudolf: Um einen Tasso von außen bittend: Kunst und Dilettantismus am Musenhof von Ferrara, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 232–258.
- Valentin, Jean-Marie (Hg.): Pierre Corneille et l'Allemagne. L'œuvre dramatique de Pierre Corneille dans le monde germanique (XVII^e–XIX^e siècles), Paris 2007.
- Vedder, Ulrike: Gendered Objects, in: Dies./Susanne Scholz (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin/Boston 2018, S. 406–408.
- Vernant, Jean-Pierre: La belle mort et le cadavre outragé, in: Ders./Gherardo Gnoli (Hg.): La mort, les morts dans les sociétés anciennes, Cambridge/Paris/New York u.a. 1982, S. 45–76.
- Viala, Alain: Péril, conseil et secret d'État dans les tragédies romaines de Racine: Racine et Machiavel, in: Littératures classiques 26 (1996), S. 91–113.
- : Racine. La stratégie du caméléon, Paris 1990.
- Vinaver, Eugène: Racine et la poésie tragique. Essai, deuxième édition revue et augmentée, Paris 1963.
- Virilio, Paul: Geschwindigkeit und Politik, übers. v. Ronald Vouillé, Berlin 1980.
- Vismann, Cornelia/Weitin, Thomas (Hg.): Urteilen/Entscheiden, München 2006.
- Vogel, Juliane: Die große Loslösung. Tassos Begehren nach der Tragödie, in: Frauke Berndt/Sebastian Meixner (Hg.): Form, Genre, and Time in Goethe. Goethe: Form, Gattung und Zeit, Göttingen 2024 [23 S.; im Druck].
- : Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Leiden/Boston 2018.
- : Fluchtauftritte. Goethes Theater des Asyls, in: Dies./Bettine Menke (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden, Berlin 2018, S. 188–202.
- : Solare Orientierung. Sonnenzeit in der Tragödie des 17. Jahrhunderts, in: Michael Gamper/Peter Schnyder (Hg.): Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert, Hannover 2017, S. 19–29.
- : »Nebulistische Zeichnungen«. Figur und Grund in Goethes Weimarer Dramen, in: Gottfried Boehm/Matteo Burioni (Hg.): Der Grund. Das Feld des Sichtbaren, München 2012, S. 316–327.
- : Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens, in: Poetica (40) 2008, S. 269–288.
- : Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i.Br. 2002.

- Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, 3. Aufl., Zürich/Berlin 2008.
- Vollhardt, Friedrich: Gotthold Ephraim Lessing. Epoche und Werk, Göttingen 2018.
- Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Theorie der Klassik, Stuttgart 2009.
- : Klassik/klassisch/Klassizismus, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 289–305.
- : (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. DFG-Symposium 1990, Stuttgart 1993.
- Wagner, Irmgard: Critical Approaches to Goethe's Classical Dramas *Iphigenie, Torquato Tasso* and *Die natürliche Tochter*, Rochester 1995.
- Walser, Gerold: Zur Bedeutung des Geßlerhutes, in: Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte 13 (1955), S. 130–135.
- Weber, Alexander: Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie, Berlin/Boston 2017.
- Weber, Alfred: Das Tragische und die Geschichte, Marburg 1998 [1942].
- Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. 1. Halbband, 5. revidierte Aufl., Tübingen 1976.
- Weidner, Daniel: Trauer in der Tragik. Peter Szondis *Versuch über das Tragische* und Walter Benjamins Trauerspielbuch, in: Claude Haas/Daniel Weidner (Hg.): Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben, Berlin 2014, S. 78–105.
- : Einleitung. Walter Benjamin, die Religion und die Gegenwart, in: Ders. (Hg.): Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung, Berlin 2010, S. 7–35.
- Weigel, Sigrid: Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder, Frankfurt a.M. 2008.
- Weimar, Klaus: Der Blick und die Gewalt der Stimme. Zu *Die Natürliche Tochter*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75 (2001), S. 39–59.
- Weiszflog, Alexander: Zeiterfahrung und Sprachkunst. Goethes *Torquato Tasso* im Kontext der Ästhetik Schillers und Schlegels, Würzburg 1997.
- Wellbery, David E.: Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800, in: Jonas Maatsch (Hg.): Morphologie und Moderne. Goethes »anschauliches Denken« in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800, Berlin/Boston 2014, S. 17–42.
- Werle, Dirk: Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750–1939), Frankfurt a.M. 2014.
- Wetters, Kirk: The Opinion System. Impasses of the Public Sphere from Hobbes to Habermas, New York 2008.
- Widder, Roman: Pöbel, Poet und Publikum. Figuren arbeitender Armut in der Frühen Neuzeit, Konstanz 2020.
- Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 4. Aufl., Hamburg 1958.
- Wilkinson, Elizabeth M.: »Tasso – ein gesteigerter Werther«. Im Lichte des Goetheschen Prinzips der Steigerung, in: Dies./Leonard A. Willoughby: Goethe. Dichter und Denker, Frankfurt a.M. 1974, S. 244–281.
- Willis, Jakob: Glanz und Blendung. Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des *Siècle classique*, Bielefeld 2018.

- Wilm, Marie-Christin: Ultima Katharsis. Zur Transformation des Aristotelischen Tragödiensatzes nach 1800, in: Daniel Fulda/Thorsten Valk (Hg.): Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochen diagnose, Berlin/New York 2010, S. 85–105.
- Wilson, Emily R.: Mocked with Death. Tragic Overliving from Sophocles to Milton, Baltimore/London 2004.
- Wilson, W. Daniel: Dramen zum Thema der Französischen Revolution, in: Bernd Witte/Theo Buck/Hans-Dietrich Dahnke u.a. (Hg.): Goethe-Handbuch. Bd 2. Dramen, Stuttgart/Weimar 1997, S. 258–287.
- Winkler, Markus: Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer, Tübingen 2009.
- Wirtz, Thomas: Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell in Trauerspielen der Frühaufklärung, Würzburg 1994.
- Wittkowski, Wolfgang (Hg.): Verlorene Klassik? Ein Symposium, Tübingen 1986.
- Wolf, Burkhardt: Die Sorge des Souveräns. Eine Diskursgeschichte des Opfers, Zürich/Berlin 2004.
- Wolf, Norbert Christian: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789, Tübingen 2001.
- Wulz, Monika/Stadler, Max/Güttler, Nils u.a. (Hg.): Deregulation und Restauration. Eine politische Wissensgeschichte, Berlin 2021.
- Wyss, Beat: Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik, Köln 1997.
- Zamoyski, Adam: Napoleon. Ein Leben, München 2018.
- Zeller, Rosemarie: Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* auf dem Hintergrund der literarischen Tradition, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 404–416.
- Zeppzauer, Dorothea: Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen und der griechischen Tragödie, Berlin/Boston 2011.
- Ziegler, Klaus: Zur Raum- und Bühnengestaltung des klassischen Dramentyps, in: Werner Keller (Hg.): Beiträge zur Poetik des Dramas, Darmstadt 1976, S. 14–29.
- Zimmermann, Bernd: Der Dichter als Held. Politik und Poetik in den Komödien des Aristophanes, in: Barbara Beßlich/Nicolas Detering/Hanna Klessinger u.a. (Hg.): Geistesheld und Heldengeist. Studien zum Verhältnis von Intellekt und Heroismus, Baden-Baden 2020, S. 17–29.
- Zimmermann, Harro: Friedrich Gentz. Die Erfindung der Realpolitik, Paderborn/München/Wien 2012.
- Zoberman, Pierre: Ethics, Politics, and Metaphysics: Representations of Power in Racine's Theatre, in: Roland W. Tobin (Hg.): Racine et/ou le classicisme. Actes du colloque conjointement organisé par la *North American Society for Seventeenth-Century French Literature* et la *Société Racine*, Tübingen 2001, S. 369–388.
- Zumbusch, Cornelia: Weimarer Klassik. Eine Einführung, Berlin 2019.
- : Die Immunität der Klassik, Berlin 2012.
- : »Nichts, als leben«. Affektpolitik und Tragödie in *Prinz Friedrich von Homburg*, in: Nicolas Pethes (Hg.): Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 270–289.
- Zwierlein, Otto: Hippolytos und Phaidra: Von Euripides bis D'Annunzio, Paderborn 2006.

Danksagung

Helmut J. Schneider, Eva Geulen, Andrea Polaschegg, Juliane Vogel und Daniel Weidner danke ich herzlich dafür, dass es dieses Buch geben konnte. Für subtile und generöse Gutachten im Rahmen des Habilitationsverfahrens danke ich wiederum Eva Geulen, Ulrike Vedder und Michael Gamper, Ulrike Vedder zusätzlich für ihren umsichtigen Kommissionsvorsitz. Claudia Hein und Gwendolin Engels danke ich für ihr fantasievolles Lektorat weiter Teile des Manuskripts.

Berlin, im Dezember 2023

Personenregister

- Adorno, Theodor W. 168, 178
Aischylos 104, 129, 130, 243, 281
Alexander der Große 176, 198
Arendt, Hannah 226, 227, 289
Ariost 186
Aristoteles 11, 12, 21, 58, 60, 62, 68,
70, 75, 76, 96, 138, 192, 256, 324
Aubignac, François Hédelin, abbé de
61, 62, 95, 192
Auerbach, Erich 70, 114, 121, 122,
251
Augustinus 97, 110

Barthes, Roland 109, 118, 254
Bénichou, Paul 110
Benjamin, Walter 19, 23, 105,
257–260, 279, 309
Bertram, Ernst 11
Bodin, Jean 22–26, 31, 36, 43, 66,
145, 272
Boileau-Despéaux, Nicolas 252
Borchardt, Rudolf 211
Brecht, Bertold 330
Bröckling, Ulrich 40, 44, 53–55,
198, 293, 301, 349
Burke, Edmund 229, 231

Campe, Joachim Heinrich 226
Castro, Guillén de 56
Chapelain, Jean 59–66, 68, 99, 150,
181, 202, 203, 206
Carl August von Sachsen-Weimar-
Eisenach 234
Cäsar 176, 328, 332
Collin, Heinrich Joseph 70, 96, 138
Corday, Charlotte 17

Corneille, Pierre 9–17, 19, 20,
22–28, 32, 35–38, 43–46, 49–53,
55–59, 62, 65–72, 74, 75, 77–81,
83–85, 88, 90, 92, 93, 95–103,
105–107, 109–114, 116, 120, 124,
127–138, 140, 142–146, 149, 150,
153–155, 157–159, 161, 162, 164,
169–173, 176, 178–183, 186, 187,
192, 200, 202–209, 222, 223,
233–238, 241–243, 254, 262–264,
266, 270, 271, 274, 276, 277, 283,
287, 291, 294, 300, 301, 303, 305,
307, 313–316, 322, 325, 327, 333,
336, 340, 344–346, 350–353

Desmoulins, Camille 227
Diderot, Denis 63, 64, 85

Eckermann, Johann Peter 17, 216,
219, 243

Forster, Georg 228
Friedrich II. von Hessen-Homburg
313
Friedrich II. von Preußen 332, 333,
337, 340, 341
Friedrich Wilhelm von Brandenburg
313, 319, 332, 333, 341

Gentz, Friedrich 229, 231–233
Gneisenau, August Neidhardt von
321
Goethe, Johann Wolfgang 9–18,
27, 68, 112, 114, 123, 135, 157–164,
167, 169–171, 174–176, 178, 180,
181, 183, 185–188, 190–194, 198,

- 200, 203–206, 208, 209, 211, 213,
216–222, 224–239, 242–245,
247–251, 253, 255–260, 264, 265,
271, 275, 295, 308, 316–319, 322,
334, 347, 353, 354
Gottsched, Johann Christoph 10,
11, 150
Gracián, Baltasar 176
Grillparzer, Franz 177
Gryphius, Andreas 75
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
16, 43, 44, 67, 68, 103, 133, 183,
257, 264, 279, 293, 309, 310
Herder, Johann Gottfried 12, 157,
284
Hesiod 209
Hobbes, Thomas 116, 300
Hofmannsthal, Hugo von 204
Homer 40, 134, 198
Hugo, Victor 70, 71, 325
Humboldt, Wilhelm von 235
- Kant, Immanuel 43, 45, 236, 342
Kleist, Heinrich von 12, 13, 18,
104, 243, 300, 313–319, 321–323,
325–334, 336–338, 340–343,
345–347, 351–354
Kommerell, Max 11, 13, 72, 341
Koselleck, Reinhart 73, 74, 215,
226, 229, 231
- La Rochefoucauld, François de 110
Lehmann, Hans-Thies 20, 21, 64,
80, 118, 121
Lessing, Gotthold Ephraim 12, 13,
18, 63, 85, 155, 159, 211
Livius, Titus 78–80, 82, 84, 88, 89,
92, 96, 97, 102, 104
Ludwig XIV. 17, 116, 155, 185
Ludwig XVI. 275
Luhmann, Niklas 74, 75
- Machiavelli, Niccolò 97, 102, 103,
145–147
Montesquieu, Charles de 236
Möser, Justus 180, 181, 232
Musil, Robert 215
- Napoleon Bonaparte 157, 159, 318,
321, 322, 338
Nietzsche, Friedrich 18, 47, 131
- Pascal, Blaise 75
Poulet, Georges 136, 137, 141
- Racine, Jean 9, 12, 14, 15, 17, 19,
27, 33, 52, 53, 107–124, 127,
128–155, 157–159, 161, 162, 164,
170–176, 181, 185, 186, 209, 230,
235, 250–258, 262, 270, 276–278,
302, 317, 322, 340, 350, 351, 354
Richelieu, Cardinal de 51, 105, 106,
204
Robespierre, Maximilien de 227
Rousseau, Jean-Jacques 149, 275,
291, 294
- Saint-Évremond, Saint-Denis, Mar-
guetel, Charles de 132, 133, 172
Scharnhorst, Gerhard von 320–322
Schiller, Friedrich 9–18, 27, 114,
115, 135, 155, 163, 210, 243, 252,
253, 255, 260–265, 270, 271,
273–276, 278, 281, 283–285,
287–291, 295–298, 300, 302, 303,
308, 310, 316, 317, 322, 323, 334,
346, 347, 353, 354
Schlegel, August Wilhelm 83, 126,
162

Schlegel, Johann Elias 10
 Schmitt, Carl 19, 20, 22–26, 323
 Scudéry, Georges de 51, 52, 65
 Seneca, Lucius Annaeus 253, 300,
 303
 Shakespeare, William 19, 23, 45, 71,
 78, 104, 116
 Sophokles 134
 Spitzer, Leo 15, 83, 119, 251–253
 Szondi, Peter 21

 Tabarin 150
 Tasso, Torquato 186, 191–194, 209
 Tocqueville, Alexis de 232

 Vergil 134, 186
 Voltaire 19, 157, 158, 218, 234–238,
 243, 314

 Weber, Max 44, 45
 Wilhelm II. 331
 Winckelmann, Johann Joachim 159

Gefördert durch
den Open-Access-Publikationsfonds für Monografien der Leibniz-Gemeinschaft
und das Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Claude Haas, 2024
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

ISBN (Print) 978-3-8353-5539-2
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8021-9
DOI <https://doi.org/10.46500/83535539>