

- Kriegel, Blandine: Kantorowicz und die Entstehung des modernen Staates. In: Wolfgang Ernst, Cornelia Vismann (eds.): *Geschichtskörper*. Zur Aktualität von Ernst H. Kantorowicz, München 1998, 119-127.
- Locke, John: *Two Treatises of Government* [1692]. Ed. Mark Goldie. London 1997.
- Mahler, Andreas. A Lost World, No New-Found Land – Disorientation and Immobility as Social Criticism in Early Seventeenth-Century Tragedy. In: *Jacobean Drama as Social Criticism*. Ed. James Hogg. Lewiston, New York, Salzbürg 1995, 27-43.
- Profanierung des Sakralen – Sakralisierung des Profanen. Beobachtungen zur Entsubstantialisierung des religiösen Diskurses in der frühen Neuzeit. In: *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West* (1991), 24-45.
- Mayer, Jean-Christophe: Royauté et souveraineté: Shakespeare et la politique. In: *Figures de la royauté en Angleterre de Shakespeare à la Glorieuse Révolution*. Ed. François Laroque, Franck Lessay. Paris 1999, 33-48.
- Painter, William. *The Palace of Pleasure* [1567]. Hildesheim 1968.
- Plowden, Edmund: *Commentaries or Reports*. London 1816
- Riccobono, Salvatore (ed.): *Fontes Iuris Romanis Anteiusiniani vol. 1: Leges*. Firenze 1968.
- Rowe, Katherine. ›God's handy worke‹. Divine Complicity and the Anatomist's Touch. In: *The Body in Paris. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. Ed. David Hillmann, Carla Mazzio. New York, London 1997, 285-309.
- Sawday, Jonathan: *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London, New York 1995.
- Scholz, Bernard F.: ›Ownerless Legs or Arms Stretching from the Sky‹: Notes on an Emblematic Motif. In: *Andrea Alciato and the Emblem Tradition: Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*. Ed. Peter M. Daly. New York 1989, 249-283.
- Smith, Molly: *Breaking Boundaries: Politics and Play in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Aldershot et al. 1998.
- Steen, Sara Jayne. The Crime of Marriage: Arbellia Stuart and *The Duchess of Malfi*. In: *Sixteenth Century Journal* 22/1 (1991), 61-76.
- Sutton, Christopher. *Disce Mori, learne to die*. London 1600.
- Tennenhouse, Leonard. Strategies of State and Political Plays: *A Midsummer Night's Dream, Henry IV, Henry V, Henry VIII*. In: *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Ed. Jonathan Dollimore, Alan Sinfield. Manchester 1985, 109-128.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi* [1964]. Ed. Brian Gibbons. London, New York 2003.

Wolfgang Matzat

Welttheater und Bühne der Gesellschaft

Überlegungen zur Tragödie der französischen Klassik

1.

Die Theatermetapher hat in der Frühen Neuzeit Konjunktur. Die Welt ist eine Bühne, die Menschen sind Schauspieler, das Leben eine Theaterveranstaltung – das sind die Bilder, die wir aus den Texten von Erasmus und Montaigne, von Shakespeare und Calderón, von La Rochefoucauld und La Bruyère kennen.¹ Diese Bildlichkeit ist schon in der Antike belegt, doch erfreut sie sich in der Frühen Neuzeit einer besonderen Beliebtheit. Sie entspricht offenbar besonders dem Lebensgefühl der Zeit und sie kann daher auch einen Schlüssel für das Verständnis des Theaters der Frühen Neuzeit bilden. Vor allem kann sie möglicherweise begreiflich machen, weshalb die Zeitspanne zwischen den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts, dem Beginn des Schaffens von Shakespeare und Lope de Vega und den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts – 1678 schreibt Racine sein letztes weltliches Stück, die *Phèdre*, 1681 stirbt Calderón – die größte europäische Theaterwoche überhaupt bildet.

Wie ist nun die Funktionsweise der Theatermetaphorik? Wie bei jeder Metapher kommt es zu einem Transfer von semantischen Merkmalen, in diesem Fall von Merkmalen aus dem Bereich des Theaters, die auf das menschliche Leben übertragen werden. Das Resultat des metaphorischen Prozesses besteht darin, daß der Merkmalskomplex, den wir mit dem Begriff des menschlichen Lebens verbinden, in bestimmter Weise akzentuiert oder auch erweitert wird. Lassen wir die durch die Theatermetaphorik hervorgehobenen Aspekte der menschlichen Existenz kurz Revue passieren. Als erstes Merkmal ist wohl die Uneigentlichkeit oder

¹ Zur Geschichte der Theatermetapher siehe Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948]. Bern, München 1984, 148-154; und – im Hinblick auf ihre rhetorischen Wurzeln – Heinrich F. Plett: *Theatrum Rhetoricum*. Schauspiel – Dichtung – Politik. In: Plett (Hrsg.): *Renaissance-Rhetorik*. Berlin, New York 1993, 328-368; zu ihren Verwendungsweisen in der frühen Neuzeit Irene Pieper: *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*. Berlin 2000, 31-42; und Martin Euringer: *Zuschauer des Welttheaters. Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der Frühen Neuzeit*. Darmstadt 2000. Einen bis ins 20. Jahrhundert reichenden Überblick bietet Franz Link, Günter Niggel (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 1981. – Vgl. auch Wolfgang Matzat: Die menschliche Komödie in La Bruyères *Caractères*. In: Birgit Tappert, Willi Jung (Hrsg.): *Heitere Mimesis. Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*. Tübingen 2003, 413-429.

die Scheinhaftigkeit zu nennen. Theaterstücke sind Fiktionen, die Theaterveranstaltung steht im Zeichen des »als ob«. Begreift man das Leben als Rolle in einem Theaterstück, so wird damit die Frage nach seinem Realitätsstatus und darüber hinaus überhaupt nach seinem Sinn gestellt. Die Theatermetapher impliziert immer eine Metaperspektive, die Perspektive des Zuschauers oder des Regisseurs, welche die Frage nach dem ontologischen Fundament des menschlichen Lebens zum Vorschein bringt. Und zugleich wird damit natürlich betont, daß der Mensch sein eigener Regisseur und sein eigener Zuschauer sein kann. So verweist die Theatermetapher auch immer auf die Abständigkeit des Menschen zu sich selbst, mit Helmuth Plessner gesprochen auf sein anthropologisch fundiertes Doppelgängertum.²

Zusammen mit diesen Basismerkmalen kann mehr oder weniger deutlich eine Reihe von anderen Aspekten der Lebenserfahrung und -gestaltung durch die Theatermetapher aufgerufen werden: Aufgrund seiner zeitlichen Begrenztheit erinnert das Theaterstück an die Vergänglichkeit des Lebens; da der Schauspieler vorgibt, ein anderer zu sein, und dabei seine Identität verbirgt, verweist er auf die Verstellung als Grundtatsache des sozialen Lebens mit ihren beiden Seiten der Simulation und der Dissimulation; indem er verschiedene Rollen spielt, macht er auf die Unbeständigkeit und Wandlungsfähigkeit des Menschen aufmerksam; als Spiel vor Zuschauern bringt das Theaterspiel die Publikumsbezogenheit des menschlichen Verhaltens zum Vorschein; die Tatsache schließlich, daß der Schauspieler sich seine Rolle häufig nicht auswählen kann und, wenn er sie übernommen hat, den Vorgaben gemäß zu Ende spielen muß, kann die Fremdbestimmtheit des menschlichen Lebens – sowohl durch Gott bzw. die Götter oder das Schicksal als auch durch gesellschaftliche Faktoren – zur Darstellung bringen. Auch die affektiven Bewertungen, die eine solche Betrachtung des Lebensganzen nahelegt, können insofern in der Theaterbildlichkeit zum Ausdruck kommen, als sie uns die Möglichkeit gibt, das Leben als Komödie oder als Tragödie zu begreifen.

Innerhalb dieses Merkmalkomplexes, der sicher noch zu erweitern wäre, können bei den konkreten Verwendungen der Metapher die Merkmale in ganz unterschiedlicher Weise aktualisiert und kombiniert werden. Dabei sind wohl zwei Hauptrichtungen zu unterscheiden. Die Merkmale der Scheinhaftigkeit, der Schicksalsunterworfenheit und der Vergänglichkeit situieren das menschliche Leben in einem metaphysischen oder existentiellen Kontext. Beispielhaft ist die Rede des Jacques in Shakespeares *As You Like It* (2.7), die mit den berühmten Zeilen einsetzt: »All the world's a stage, / And all the men and women merely players«. Dort wird ausgeführt, daß das Stück, das die Menschen auf der Weltbühne aufzuführen haben, aus sieben Akten besteht, welche die sieben Lebensalter des Menschen repräsentieren und in denen sie die jeweils angemessene Rolle – Lebensabschnittsrolle würden wir heute wohl sagen – zu spielen haben. Hier steht also die Vergänglichkeit im Mittelpunkt, sowohl des Lebensganzen als auch der einzelnen

² Siehe Helmuth Plessner: Soziale Rolle und menschliche Natur. In: Plessner: *Diesseits der Utopie*. Frankfurt/M. 1974, 25–35.

Lebensphasen. Daß solche Vergänglichkeit immer auch Vorläufigkeit und in diesem Sinn Scheinhaftigkeit bedeutet, wird besonders deutlich sichtbar in Calderóns Fronleichnamsspiel *El gran teatro del mundo*. Die Theatermetapher bildet hier die Grundlage für die allegorische Struktur des gesamten Textes, der vorführt, wie Gott als Theaterrichter das Spiel der Menschen veranstaltet, um im Anschluß darüber zu urteilen, ob sie ihre Rollen richtig gespielt haben. Auf diese Weise wird die irdische Existenz des Menschen als ein Auftritt charakterisiert, aufgrund dessen Qualität über seine Erlösung oder Verdammung entschieden wird. Das menschliche Leben erscheint so nicht nur als vorläufig und vergänglich, sondern auch als fremdbestimmt, da der Mensch an einer von Gott organisierten Veranstaltung teilzunehmen hat und dabei seine Rolle – die des Königs, des Bauern oder des Bettlers – zugewiesen erhält. Allerdings hat der Mensch dann doch insofern eine gewisse Gestaltungsfreiheit, als es ihm selbst überlassen bleibt, ob er sich an das ihm mitgegebene Losungswort »Obrar bien que Dios es Dios« – gut handeln, denn Gott ist Gott – zu halten vermag. Übrigens kann man der in diesem Zusammenhang geäußerten Beschwerde der Menschen, man habe ihnen gar keine Gelegenheit zur Probe gegeben, die Berechtigung kaum absprechen.

Eine zweite Merkmalsreihe, die vor allem die mit dem Rollenspiel des Schauspielers einhergehende Verstellung, Publikumsbezogenheit und Wandlungsfähigkeit umfaßt, bezieht die Theatermetapher eher auf spezifisch gesellschaftliche Aspekte des menschlichen Lebens. Im sozialen Kontext ist der Mensch mit einem Schauspieler vergleichbar, weil er sein Verhalten an den gesellschaftlichen Erwartungen, insbesondere am Blick seiner Bezugspersonen, orientieren muß und weil dabei ein gewisses Maß an Verstellung fast unumgänglich ist. In dem Maße, wie sich der soziale Akteur dem Blick des anderen ausgeliefert fühlt, kann auch Fremdbestimmtheit in diesem Kontext wiederum thematisch werden. Es handelt sich hier also um die Merkmale, die es den Gesellschaftswissenschaften erlaubt haben, sich die Theatermetapher mit dem Begriff der sozialen Rolle zueigen zu machen und zu einem Schlüsselwort für die Beschreibung des gesellschaftlichen Verhaltens zu erheben. Diese Applikationsmöglichkeit wurde natürlich nicht erst durch die Rollentheorie entdeckt, sondern ist bereits in den frühneuzeitlichen Verwendungsweisen der Metapher angelegt. Dies kann das folgende Montaigne-Zitat belegen:

La plus part de nos vacations sont farcesques: »Mundus universus exercet histrioniam.« Il faut jouer deuement nostre role, mais comme role d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle, ny de l'étranger le propre. [...] J'en vois qui se transforment et se transsubstantient en autant de nouvelles figures et de nouveaux estres qu'ils entreprennent de charges [...]. Ils enflent et grossissent leur ame et leur discours naturel à la hauteur de leur siege magistral. Le Maire et Montaigne ont tousjours esté deux, d'une separation bien claire.³

Die meisten unserer Tätigkeiten sind einem Possenspiel vergleichbar: »Die ganze Welt spielt Possen.« Wir müssen unsere Rolle anständig spielen, aber eben als die Rolle einer Theaterfigur: aus der Maske und der Aufmachung soll man nicht ein wirkliches Lebewesen machen wollen; aus dem Fremden nicht das Eigene: [...]. Manche formen sich

³ Zitiert nach der von M. Rat herausgegebenen Ausgabe (Paris 1962, Bd.2, 456f.).

um und verwandeln sich in so viele neue Gestalten und neue Wesen, wie sie Ämter übernehmen; [...] sie werden aufgeblasen, und ihre natürliche Redeweise wird hochgeschraubt, je nach Höhe ihres Amtssessels. Der Herr Bürgermeister und der Herr Montaigne sind immer zweierlei gewesen, sauber geschieden.⁴

Montaigne wählt – auch aufgrund seiner eigenen Tätigkeit als Bürgermeister von Bordeaux – das Beispiel der »Berufsrolle«, die man als Inhaber eines öffentlichen Amtes zu spielen hat. Hier wird die soziale Rolle nicht wie in Calderóns *Gran teatro del mundo* aus einer transzendenten Perspektive betrachtet – dort ist es Gott, der die Struktur der Ständegesellschaft garantiert –, sondern aus menschlicher Perspektive, aus der Perspektive des Amtsträgers und aus der Perspektive von denjenigen, die ihn beobachten. Die Metapher betont damit in ganz modern anmutender Weise die Differenz zwischen der sozialen Rolle und dem menschlichen Individuum, das sich gerade auf der Basis dieser Differenz definiert.⁵ Wenn Montaigne dabei die Gefahr hervorhebt, sich zu sehr mit seiner Rolle zu identifizieren bzw. sich an diese Rolle zu verlieren, so rückt er damit den Nexus von Rollenspiel und Geltungsdrang in den Vordergrund, der sich aus der Publikumsbezogenheit des menschlichen Verhaltens ergibt. Man erkennt, wie durch diese Dimension der Theatermetapher das komplexe Verhältnis von Individuum und Gesellschaft thematisch wird. Weniger deutlich zeigt diese Stelle allerdings den Aspekt der Dissimulation, der, wie wir später sehen werden, bei der Gesellschaftsdarstellung auf der Bühne häufig eine wichtige Rolle spielt.

Die beiden Dimensionen der Theatermetapher, die metaphysische und existentielle Dimension auf der einen Seite und die soziale Dimension auf der anderen, wurden hier entfaltet, da sie auf zwei Grundtendenzen des frühneuzeitlichen Theaters verweisen. Denn die beiden Applikationsfelder der Theatermetapher im Hinblick auf das menschliche Leben illustrieren ja zugleich die Vorstellungen, die man vom Theater und seinen Gestaltungsmöglichkeiten hatte, zumal der Bildempfänger – das Leben – auf den Bildspender⁶ – das Theater bzw. den ihm entsprechenden Merkmalskomplex – zurückwirken kann. Das Theater selbst läßt sich dann einerseits als große Weltbühne begreifen, die das Bild des menschlichen Lebens in seiner Gesamtheit veranschaulicht, andererseits aber auch als Ort, wo die gesellschaftliche Existenz des Menschen zur Darstellung kommt.

Beispielhaft für die erste Tendenz ist – jedenfalls aus der Perspektive des Romanisten – das spanische Theater des *Siglo de Oro*, auf das oben bereits durch den Verweis auf Calderóns *El gran teatro del mundo* Bezug genommen wurde. Welttheater bedeutet dabei einerseits im Sinne des Titels des Fronleichnamsspiels, daß

⁴ Michel de Montaigne: *Die Essais*. Übers. v. Arthur Franz. Stuttgart 1989, 347.

⁵ Jedenfalls wenn es sich um den Typ der von Niklas Luhmann so genannten »Exklusionsindividualität« handelt, der sich im Lauf der Neuzeit durchsetzt (siehe hierzu Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3, Frankfurt/M. 1993, 149–258).

⁶ In der Begrifflichkeit von Harald Weinrich: Semantik der kühnen Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1983. 316–339.

das menschliche Leben im umfassenden Kontext der göttlichen Schöpfung und Heilsordnung situiert wird. Andererseits kann der Begriff aber auch darauf gegründet sein, daß die Weltgeschichte als Theater aufgefaßt wird. Die Akteure sind dann nicht Jedermann-Figuren, sondern historische Gestalten, Fürsten und Heroen, die Stoffe sind die historischen Katastrophen, die sich mit ihren Namen verbinden und die das historische Schicksal des Menschen, seine Heimsuchung durch Tyrannei, Krieg und Insurrektion veranschaulichen. So hat Walter Benjamin in seinem Trauerspielbuch nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die Figur des Tyrannen für das Barocktheater eine besondere Anziehungskraft besitzt, da sie den Selbstbehauptungswillen und die Schicksalsunterworfenheit des Menschen besonders prägnant zusammenführt.⁷ Das gilt auch für Calderón, der Herrscherfiguren wie Herodes und Semiramis auf die Bühne bringt.⁸ Im Zusammenhang mit seinem Herodes-Drama wird die hier vorliegende weltgeschichtliche Perspektive besonders deutlich artikuliert. So behauptet Herodes schon zu Beginn, daß man seine Liebe zu seiner Gemahlin Mariene den »futuras edades« – den künftigen Zeitaltern – überliefern werde »grabado con letras de oro/ en lámimas de diamante« (mit Goldlettern in Diamanttafeln eingeschrieben).⁹ Später, als dann die Katastrophe ihren Lauf nimmt, bezeichnet er sein Schicksal als eine »trágica farsa«, als Tragödie, die auf den »teatros del mundo« (2.1725–1727) – auf den »Bühnen der gesamten Welt« – zur Aufführung kommen werde. Die barocke Bühne erscheint somit als Telos einer Weltgeschichte, die aufgrund ihres immer schon theatralischen Charakters dazu berufen ist, auf der Bühne diese Theatralität vollends zu enthüllen.

Wie schon Hugo Friedrich feststellte, kann jedoch im spanischen Theater des *Siglo de Oro* die Perspektive durchaus auch eingeschränkt bzw. verkürzt werden, so daß der Mensch vor allem als Gesellschaftsmensch erscheint.¹⁰ Das ist sowohl im Ehrendrama als auch – besonders deutlich – in der Mantel- und Degenkomödie der Fall. Noch stärker ist allerdings die französische Bühne durch eine solche Verschiebung und Verengung des Fokus geprägt, so daß hier auch die Tragödie mit ihren historischen und mythologischen Stoffen von dieser Transformation erfaßt wird, auch wenn die Tradition des Welttheaters durchaus lebendig bleibt. Für diese Betonung der gesellschaftlichen Dimension sind sowohl sozialgeschichtliche als auch dramengeschichtliche Gründe geltend zu machen. So erreicht, wie Norbert Elias gezeigt hat, die gesellschaftliche Prägung des Individuums im Kontext der höfischen Gesellschaft in Frankreich eine besondere Intensität,¹¹ was auch

⁷ Siehe Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M. 1972; insbes. 60ff., 136ff.

⁸ Herodes in *El mayor monstruo del mundo/El mayor monstruo los celos*, Semiramis in *La hija del aire*.

⁹ Calderón: *El mayor monstruo los celos*. Hrsg. von Everett W. Hesse, Madison 1955, 1.512–514.

¹⁰ Siehe Hugo Friedrich: *Der fremde Calderón* [1955]. Freiburg 1966, 34ff.

¹¹ Siehe Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1983; *Über den Prozeß der Zivilisation* [1939], Frankfurt/M. 1978, Bd. 2, 312–434. – U.a. ausgehend von Norbert Elias interpretiert auch Erika Fischer-Lichte das Theater der französischen Klassik als

eine entsprechende theoretische Reflexion ausgelöst hat.¹² Der zweite – mit dem ersten wohl durchaus zusammenhängende – Aspekt besteht darin, daß man sich in Frankreich, anders als in Spanien und England, mit Entschiedenheit für die aristotelische Form des Dramas entschied. Denn die Regeln der sogenannten *doctrine classique*, die sich dann im 18. Jahrhundert in großen Teilen Europas durchsetzten, sind besonders dazu geeignet, die Dimension der Gesellschaftsbühne in den Vordergrund zu rücken. Das gilt ganz offensichtlich für die Forderung nach *bien-séance*, nach Schicklichkeit, die man aus der aristotelischen Bestimmung von der Angemessenheit der Charaktere ableitete und nun ins Zentrum der Gattungspoetik rückte. Auf der Bühne sollten somit dieselben Anstandsregeln wie in der guten Gesellschaft gelten. Aber auch die Forderung nach *vraisemblance*, nach Wahrscheinlichkeit, die sich vor allem auf die Einhaltung der drei Einheiten bezog und die die zweite Säule der *doctrine classique* bildete, läßt sich nur im Kontext der neuen Akzentuierung einer primär gesellschaftlich determinierten *conditio humana* angemessen verstehen. Denn sie bewirkte eine strukturelle Transformation der Dramenform, die maßgeblich dazu beitrug, daß die Perspektive des Welttheaters zugunsten einer gesellschaftsimmanenten Perspektive zurückgedrängt werden konnte, indem sie etwa den Raum für die Darstellung der mit der gesellschaftlichen Existenz verbundenen psychischen Konflikte schuf.

Auf diese strukturellen Implikationen meiner Unterscheidung zwischen Welttheater und Gesellschaftsbühne ist daher zum Abschluß des Einleitungsteils noch kurz hinzuweisen.¹³ Das Welttheater ist, wie wir gesehen haben, in hohem Maße selbstreferentiell, es muß seinen sinnbildhaften Status – die Tatsache, daß es deshalb die ganze Welt darstellen kann, weil diese Welt einem Theater gleicht – ständig präsent halten, um seine Wirkung entfalten zu können.¹⁴ So darf der Schauspieler auch zeigen, daß er eine Rolle spielt – mit outrierter Gestik und Rhetorik –, da der Mensch auf der Weltbühne immer schon ein Rollenspieler ist und da zu diesem Rollenspiel keine Alternative besteht. Die Zuschauer schließlich sind integraler Bestandteil der Veranstaltung, indem sie entweder an der Metaperspektive des göttlichen Theaterdirektors partizipieren oder aber im historischen Schauspiel die normalen Sterblichen verkörpern, die den sich im Schicksal fürst-

Auseinandersetzung mit den im Zuge der sozialen Evolution des 17. Jahrhunderts sich ausbildenden neuen Formen der gesellschaftlichen Identität (*Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Tübingen 1990, Bd. 1, 187–248).

¹² Der vor allem im moralistischen Schrifttum von Autoren wie Pascal, Nicole, La Rochefoucauld und La Bruyère entwickelte Grundgedanke besteht darin, daß der Mensch aufgrund seiner Selbstliebe – *amour-propre* – auf die Anerkennung seiner Mitmenschen angewiesen ist.

¹³ Ich nehme hier aus einer etwas veränderten Perspektive die Überlegungen zur Differenz zwischen einem theatralischen, die fiktive Welt explizit im Rahmen des Theaters situierenden und einem die fiktive Welt als autonom begreifenden dramatischen Darstellungsmodus auf, die ich in *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München 1982 (insbes. 13–71), entwickelt habe.

¹⁴ Siehe auch Richard Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste* [1959]. München ²1985, 87ff.

licher Figuren zeigenden Wechselfällen der Geschichte ihre *admiratio* bezeugen. Demgegenüber tendiert die Gesellschaftsbühne zu jener Form der Absolutheit der dargestellten intersubjektiven Welt, die Peter Szondi als merkmalshaft für das neuzeitliche Drama bezeichnet hat.¹⁵ So plädiert der Abbé d'Aubignac, einer der wichtigsten Vertreter der *doctrine classique*, für eine strikte Trennung zwischen der fiktiven Handlung und der Aufführung.¹⁶ Der Schauspieler soll hinter der Rolle verschwinden, der Zuschauer zum unsichtbaren Voyeur werden. Auch dieser Zusammenhang kann durch das Theatergleichnis erhellt werden. Das gesellschaftliche Rollenspiel, das geprägt ist durch die Differenz zwischen Individuum und sozialer Rolle, tendiert zur Dissimulation. Der Gesellschaftsmensch darf nicht – jedenfalls nicht zu deutlich – zeigen, daß er eine Rolle spielt, denn sonst wird er nicht ernst genommen, und häufig darf er auch nicht zeigen, was sich hinter der Rolle verbirgt. Dasselbe gilt nun für den Schauspieler, der auf der Gesellschaftsbühne agiert. Er kann zwar den Menschen hinter der gesellschaftlichen Rolle und somit auch die das gesellschaftliche Rollenspiel begleitende Dissimulation zur Darstellung bringen, doch muß er dazu das eigene Spiel verbergen, da ja sonst das Individuelle wieder zur Rolle wird und so die Differenz zwischen Individuum und Rolle kollabiert – was bedeutet, daß die Tragödie oder das Drama in die Komödie umschlägt.

Die Tragödie der französischen Klassik ist, wie ich nun an einigen Beispielen demonstrieren will, durch die Interaktion der beiden Paradigmen geprägt. Sie knüpft, wie sich sowohl an der Wahl der großen historischen Stoffe als auch an ihrer rhetorischen Gestaltung erkennen läßt, deutlich an die Tradition des Welttheaters an. Wenn man so will, kann man hierin die barocke Komponente des klassischen Theaters sehen. Doch zugleich werden diese Stoffe in Kontexte eingerückt, die es ermöglichen, das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft und somit das Phänomen des gesellschaftlichen Rollenspiels in neuer Weise zur Geltung zu bringen. Auch der formale Zwitterstatus der französischen Tragödie des 17. Jahrhunderts läßt sich so erklären. Sie ist einerseits eine Form des höfischen Zeremoniells, in dem der Anspruch der aristokratischen Gesellschaft auf Erhabenheit und Würde vor Augen geführt wird, andererseits weist sie aber auch den Weg zur *pièce bien faite* und damit zum bürgerlichen Illusionstheater.

¹⁵ Siehe Peter Szondi: *Die Theorie des modernen Dramas* [1963]. Frankfurt/M. ⁹1973, 14–19.

¹⁶ Siehe François Hédelin Abbé d'Aubignac: *La pratique du théâtre: und andere Schriften zur Doctrine classique*. Nachdruck der dreibändigen Ausgabe [Amsterdam 1715], mit einer einleitenden Abhandlung von Hans-Jörg Neuschäfer. München 1971, 37: »Je dis donc qu'il ne faut jamais mêler ensemble ce qui concerne la representation d'un Poëme avec l'action véritable de l'histoire representée.« – »Hierauf gründet sich nun dasjenige, was ich gesagt habe, daß man niemals die Vorstellung des Gedichtes mit der Wahrheit der vorgestellten Sache vermengen müsse.« (François Hédelin Abbé d'Aubignac: *Gründlicher Unterricht von Ausübung der Theatral-Dichtkunst*. Übers. von Wolf Balthasar Adolph von Steinwehr. Hamburg 1737, 55).

2.

Corneille hat sich in seinen Reflexionen über die Theorie der Tragödie ausdrücklich dafür ausgesprochen, daß das tragische Theater sich mit großen politischen und historischen Stoffen beschäftigen solle. Die Erhabenheit der Gattung erfordere es, daß ein »grand intérêt d'Etat« im Mittelpunkt der Tragödienhandlung stehen müsse.¹⁷ In seiner Praxis als Theaterautor hat er dieses Postulat immer wieder realisiert. So hat er in der Serie von großen Tragödien, die auf den phänomenalen Erfolg des *Cid* folgten, berühmte Episoden aus der römischen Geschichte behandelt, in *Horace* aus den Anfängen dieser Geschichte die Auseinandersetzung zwischen Rom und Alba Longa, die durch einen von jeweils drei Drillingsbrüdern ausgefochtenen Entscheidungskampf ein Ende fand, in *Cinna* das Mißlingen einer letzten gegen Augustus gerichteten republikanischen Verschwörung und damit den endgültigen Sieg des Kaisertums, in *La Mort de Pompée* das tragische Ende von Cäsars großem Gegenspieler. Auch später hat Corneille immer wieder auf Stoffe aus dem Umkreis der römischen Geschichte zurückgegriffen und dabei wiederholt die – für das barocke Trauerspiel besonders charakteristische – Figur des Tyrannen in den Mittelpunkt gerückt, so in den Tragödien *Rodogune* und *Héraclius*. Ich will im Folgenden am Beispiel von *Horace* und *Cinna* zeigen, wie die in diesen Stoffen angelegte weltgeschichtliche Perspektive mit einem neuen Blick auf die individuelle Grundlage des gesellschaftlichen Rollenspiels verbunden wird.

In seiner Gestaltung des historisch-legendären Sujets des *Horace* hat sich Corneille vor allem auf den Bericht von Titus Livius gestützt. Demnach wollte man dem bürgerkriegsähnlichen Konflikt zwischen den Nachbarstädten Rom und Alba dadurch ein verhältnismäßig unblutiges Ende setzen, daß jede Seite drei Kämpfer benennt, die die Sache unter sich ausfechten. Der Zufall oder das Schicksal wollte es, daß auf beiden Seiten drei Drillingsbrüder ausgewählt wurden, auf der römischen Seite die Horatier, auf der Seite von Alba die Curiatier. Die Römer behielten die Oberhand, da der letzte Horatier nach dem Tod seiner Brüder die drei Curiatier allein besiegen konnte. Allerdings wurde seine heroische Tat im Anschluß ihres Glanzes beraubt, da er seine Schwester, die mit einem der Curiatier verlobt war und daher ihren siegreichen Bruder verfluchte, im Affekt tötete. Bei diesem Sujet handelt es sich offensichtlich um einen historischen Fall, bei dem sich die Schicksals- und Leidenschafterunterworfenheit des Menschen in exemplarischer Weise zeigt und der daher der Perspektive des barocken Welttheaters besonders entgegenkommt. Corneille verleiht dem Stoff eine zusätzliche weltgeschichtliche Bedeutung, indem er auf die große Zukunft Roms verweist – zu Recht: denn diese Geschichte hätte ja möglicherweise nicht stattgefunden und die Weltgeschichte hätte einen anderen Verlauf genommen, wenn die Curiatier und mit ihnen Alba Longa den Sieg davon getragen hätten. Diese welthistorische Perspektive wird mit zwei prophetischen Ausblicken vor und nach dem Entschei-

¹⁷ Pierre Corneille: Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique. In: *Théâtre complet*, Bd. 1. Hrsg. von Georges Couton. Paris 1971, 13–32, 18.

ungskampf entworfen. Zu Beginn ist es Sabine, die Frau des Horace, die bei Corneille ebenfalls aus dem Hause der Curiatier stammt, welche die ruhmreiche römische Geschichte voraussieht. In einer emphatischen Apostrophe spricht sie ihr neues römisches Vaterland an, um es darum zu bitten, in seinem Siegeslauf ihre Heimatstadt Alba – zugleich die Heimat des Staatsgründers Romulus – zu verschonen:

Je voudrais déjà voir tes troupes couronnées,
D'un pas victorieux franchir les Pyrénées.
Va jusqu'en l'Orient pousser tes bataillons;
Va sur les bords du Rhin planter tes pavillons:
Fais trembler sous tes pas les colonnes d'Hercule;
Mais respecte une ville à qui tu dois Romule. (1.1.47–52)¹⁸

O daß ich doch dein Heer im Siegeslauf
Die Pyrenäen überschreiten säh!
Auf, auf zum Orient ihr Legionen!
Pflanzt eure Fahnen über'n Rhein hinaus!
Laßt zittern unter eurem Schritt die Säulen
Des Hercules: doch ehret eine Stadt,
Der ihr den Vater Romulus verdankt.¹⁹

Das Gegenbild zeichnet Camille, als sie erfährt, daß der von ihr geliebte Curiatier das Opfer ihres Bruders geworden ist. In einer hyperbolischen Verfluchung ihrer Vaterstadt beschwört sie deren Untergang herauf, wobei sie auf Bürgerkriege, auf den Brand der Stadt – wahrscheinlich ist das von Nero gelegte Feuer gemeint – und vor allem auf die dem römischen Imperium ein Ende setzende Völkerwanderung verweist:

Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la [Rome] détruire et les monts et les mers!
Qu'elle même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles;
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux! (4.5.1309–1314)

O daß die Völker doch aus allen Zonen
Vereint, Gebirg' und Meere überschritten,
Um dich in Schutt und Asche zu verwandeln!
O stürztest unter deinen eignen Mauern
Du doch zusammen und zerfleischtest dich
Mit eigner Hand in deinen Eingeweiden!
Des Himmels Zorn, entflammt durch meine Bitten,
Mög' über dich ergießen Feuerfluten!

Diesem großen Kontext des Welttheaters entsprechen auch die Reaktionen der ausgewählten Kämpfer, von denen Corneille stellvertretend jeweils einen Horatier, den Mann der Curiatierin Sabine, und einen Curiatier, den Verlobten der Horatierin Camille, auf die Bühne bringt. Als die beiden Schwager von der zweifelhaften Ehre

¹⁸ Pierre Corneille: *Horace*. Ebd., Bd. 1, 807–888.

¹⁹ Pierre Corneille: *Horatius*. Übers. von Karl Theodor Gaedertz. Leipzig 1937.

erfahren, gegen die Brüder der ihnen so nahe stehenden Familie aus dem gegnerischen Lager kämpfen zu müssen, sehen sie hierin eine außerordentliche Herausforderung des Schicksals. Curiaze schleudert den Schicksalsmächten und der Menschheit die Herausforderung entgegen, daß sie auch in einer gemeinsamen Anstrengung nicht in der Lage seien, ihnen etwas noch Schlimmeres anzutun.²⁰ Horace seinerseits sieht im tödlichen Entscheidungskampf der miteinander verschwägerten Brüder eine einmalige Chance auf unerhörten Ruhm, die nur wenigen Sterblichen vergönnt sei. Während also Curiaze die menschliche Fremdbestimmtheit durch das sich in der Historie manifestierende Schicksal emphatisch beklagt, begrüßt Horace die Rolle, die sich solchermaßen für ihn auf der Weltbühne bietet. Unabhängig von ihren konträren Reaktionen begreifen sie beide das Geschehen, in das sie verstrickt sind, als großen emblematischen Fall, in dem sich die schicksalhafte Bedingtheit des menschlichen Lebens in zugespitzter Weise zeigt.

Aufgrund seiner strukturellen Anlage stellt Corneilles *Horace* eine deutliche Replik auf die griechische Schicksalstragödie bzw. auf ihre theoretische Beschreibung in der aristotelischen Poetik dar. Aristoteles bezeichnet es ja als besonders erstrebenswert für die Tragödie, daß sie blutige Konflikte zwischen sich nahe stehenden Personen behandelt. Dabei sind die schönsten Möglichkeiten eines solchen Sujets für Aristoteles dann gegeben, wenn diese Auseinandersetzungen erfolgen, ohne daß die Betroffenen wissen, mit wem sie es zu tun haben – wie es beispielhaft im *König Ödipus* geschieht, wo der Sohn den ihm unbekanntem Vater an der Wegkreuzung erschlägt.²¹ Corneille wendet bei der Erläuterung seiner eigenen Tragödienkonzeption mit Entschiedenheit gegen Aristoteles ein, es sei vorzuziehen, daß die Gegner von Anfang an über ihre Identität Bescheid wissen. Denn dann biete sich die Möglichkeit, die inneren Konflikte, in die die Figuren angesichts ihrer Situation geraten, in den Mittelpunkt des Dramas zu rücken.²² Diese inneren Konflikte werden näherhin definiert als »Les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion, ou à la sévérité du devoir« (»[D]ie natürlichen Empfindungen [werden] der Heftigkeit der Leidenschaften oder der Strenge der Pflichten entgegengesetzt«).²³ *Horace* entspricht diesem theo-

²⁰ 2.3.423–430: »Que désormais le ciel, les enfers et la terre/ Unissent leurs fureurs à nous faire la guerre;/ Que les hommes, les dieux, les démons et le sort/ Préparent contre nous un général effort;/ Je mets à faire pis, en l'état où nous sommes,/ Le sort, et les démons, et les dieux, et les hommes./ Ce qu'ils ont de cruel, et d'horrible, et d'affreux,/ L'est bien moins que l'honneur qu'on nous fait à tous deux.« (»Von nun an mögen Himmel, Hölle und Erde/ Uns zu bekriegen, ihre Wuth vereinen,/ Gemeinsam gegen uns die Menschen, Götter,/ Dämonen und das Schicksal sich erheben!/ Ich fordere jetzt, noch Schlimmeres zu thun,/ Das Schicksal, die Dämonen, Götter, Menschen/ Heraus; was es auch grausam, schrecklich, scheußlich/ An ihnen gibt, es ist noch weit geringer,/ Als diese Ehre, die man uns erweist.«)

²¹ Siehe Aristoteles: *Poetik*. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. München 1976, 70–72 (Kap. 14).

²² Corneille: Discours de la tragédie. In: *Théâtre complet*, Bd. 1, 33–56, 42f.

²³ Ebd., 40; dtsh. Übers. Pierre Corneille: Die zweyte Abhandlung von den Trauerspielen insbesondere, und von den Mitteln, sie nach der Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit auszuführen. Übers. von Gotthold Ephraim Lessing. In: *Beyträge zur Historie und*

retischen Postulat zunächst insofern, als die Horatier und Curiatier rechtzeitig genug erfahren, wer ihre Gegner sein werden, um sich bewußt für den Kampf entscheiden zu können. Dabei haben sie abzuwägen zwischen den natürlichen Gefühlen, die den familien- und liebesbedingten Bindungen entspringen, und der vaterländischen Pflicht. Diesen Widerstreit hat Corneille zudem dadurch besonders akzentuiert, daß er die in der historisch überlieferten Figurenkonstellation schon angelegte Problematik – dort ist ja ein Curiatier mit einer Tochter aus der Horatierfamilie verlobt – dadurch verschärft, daß er darüber hinaus seinen Horace zum Ehemann der Curiatierin Sabine machte. Dies ermöglicht ihm, am Beispiel seiner vier Hauptfiguren vier unterschiedliche Formen, mit der Konfliktsituation umzugehen, darzustellen. Die Männer entscheiden sich für die Pflicht, Horace ohne zu zaudern, Curiaze mit Bedenken, die Frauen vertreten demgegenüber die natürlichen Gefühle, wobei sich Sabine besonders hin- und hergerissen fühlt, während Camille als radikale Advokatin der Liebe auftritt. Die inneren Konflikte verbinden sich auf diese Weise mit einer Reihe von Diskussionen, die zwischen diesen Figuren erfolgen und in denen sie ihre jeweilige Haltung und die damit verbundene Entscheidung – für oder gegen den Kampf – durchzusetzen suchen.

Diese inneren und zwischenmenschlichen Konflikte, die Corneille zum Zentrum seines Stücks macht, lassen sich auch beschreiben als Rollenkonflikte, als Konflikte zwischen der Rolle des Staatsbürgers – bzw. der Bürgerin – auf der einen Seite und der Familienrolle auf der anderen. Die neue Perspektive, in die das welthistorische Geschehen auf diese Weise eingetrückt wird, hat Corneille mit der Wahl des Schauplatzes besonders verdeutlicht. *Horace* ist Corneilles erste regelmäßige Tragödie, in der insbesondere die Regeln der Einheit der Zeit und der Einheit des Ortes strikt gewahrt werden. Für die zeitliche Gestaltung hat das zur Folge, daß das dargestellte Geschehen auf den Tag des Entscheidungskampfes beschränkt ist. Wichtiger sind allerdings in unserem Zusammenhang die Konsequenzen, die sich aus der Beachtung der Ortseinheit ergeben. Das ganze Stück ist von Corneille nicht etwa ins Feldlager vor der Stadt oder in die Räumlichkeiten des römischen Generalstabs verlegt, sondern in das Innere des Hauses der Horatier. Dort erhalten die Frauen die Nachricht, daß ein Waffenstillstand anberaumt sei und an Stelle der Entscheidungsschlacht ein Kampf weniger ausgewählter Kämpfer stattfinden solle. Dort erfährt Curiaze, der den Waffenstillstand dazu nutzt, um seine Braut zu besuchen, zusammen mit Horace, daß sie und ihre Brüder für den Kampf ausgewählt wurden. Dieser Kampf selbst wird im Anschluß durch Botenberichte geschildert, bevor das übrige Geschehen, Horace' Mord an seiner Schwester und das anschließende Gerichtsverfahren, dann wieder direkt in diesem Hause entfaltet wird. Die Wahl dieses Schauplatzes impliziert offensichtlich, daß die familiäre Perspektive, die von den Frauen vertreten wird, besonders betont wird, und sie hat darüber hinaus zur Folge, daß auch im Falle der Männer die Familienrolle als Gegengewicht zu ihrer öffentlichen Funktion immer präsent

Aufnahme des Theaters. Zweytes Stück. Hrsg. von Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart 1750, 211–265, 227.

bleibt. Die Differenz zwischen Privatsphäre und öffentlicher Sphäre und der ihnen entsprechenden Rollen wird von Sabine nach dem Tod von Camille besonders hervorgehoben, indem sie die Trauer ihres Hauses von der öffentlichen Freude abgrenzt: »Prenons part en public aux victoires publiques, / Pleurons dans la maison nos malheurs domestiques [...].« (4.7.1371–1372, »Laß öffentlich die öffentlichen Siege/ Uns feiern, drinnen aber in den Häusern/ Nur unser häuslich Leiden uns beweinen!«)

Indem das Stück solchermaßen den welthistorischen Fall im Rahmen eines familiären Kontextes entwickelt, schafft es neue Bedingungen des Rollenverständnisses und des Rollenspiels. Denn mit der Differenz von Privatsphäre und öffentlicher Sphäre wird die gesellschaftliche Rolle erst als solche fassbar. Die familiäre Existenz erscheint dabei als natürliche Basis – sie ist der Bereich der »sentiments de la nature« –, von der sich das öffentliche Leben als äußerliche Form der Existenz abhebt. Der an dieser Stelle entworfenen Opposition zwischen dem Bereich des Hauses und dem Außenbereich, wo man sich »en public« befindet, korrespondiert die Opposition zwischen dem persönlichen Innenbereich des Menschen und seiner sozialen Außenansicht. Wenn somit jenseits der gesellschaftlichen Sphäre ein anderer Standpunkt bezogen werden kann, so hat das zur Folge, daß die gesellschaftliche Rolle nicht als von Gott oder dem Schicksal auferlegt, sondern als Ergebnis menschlicher Inszenierung und Verhandlung erscheint. Dieser Zusammenhang wird in der Diskussion, die Horace und Curiace miteinander führen, als sie die Nachricht von ihrer Nominierung erhalten, deutlich erkennbar. Wenn Horace sich ganz für die Rolle des Römers entscheidet, so impliziert das, daß er den anderen Standpunkt, den der familiären Relationen, negieren muß. Er will seinen Schwager Curiace nur noch als Bürger von Alba Longa und damit als Gegner wahrnehmen: »Albe vous a nommé, je ne vous connais plus« (2.3.502, »Alba's Heer/ hat dich ernannt: ich kenne dich nicht mehr!«), lautet seine Konklusion. Curiace hingegen will weiterhin zwischen dem Menschen und dem Staatsbürger unterscheiden. Er dankt den Göttern, nicht ein solcher Römer zu sein wie Horace, dafür aber »quelque chose d'humain« (2.3.482, »ein wenig Menschlichkeit«) zu bewahren.

Auch in *Cinna*, Corneilles nächster Tragödie, deren Uraufführung im Jahr 1640 oder 1641 stattfand, wird am welthistorischen Zuschnitt des Sujets kein Zweifel gelassen. Die von Seneca berichtete Begnadigung des Pompejus-Nachfahren Cinna, der das Haupt einer gegen Augustus gerichteten republikanischen Verschwörung bildete, deutet Corneille als epochalen Triumph des absoluten Herrschertums, das dazu bestimmt ist, die nicht mehr zeitgemäße republikanische Staatsform abzulösen und Rom zu neuer Größe zu führen. Natürlich hatte Corneille dabei auch die zeitgenössische französische Situation vor Augen, in der sich die absolute Monarchie ja ebenfalls – nach dem bei der Abfassung des Stücks noch bevorstehenden Zwischenspiel der Fronde – endgültig durchsetzen sollte. Augustus ist in dieser Sicht der Protagonist des Stücks. Sein Gnadenakt, zu dem er sich auf Anraten seiner Frau Livia durchringt, wird von ihm selbst als welthistorisches Beispiel präsentiert:

Je suis maître de moi comme de l'univers;
Je le suis, je veux l'être. O siècles, ô mémoire!
Conservez à jamais ma dernière victoire!
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous. (5.3.1696–1700)²⁴

Herr bin ich über mich und über's Weltall,
Ich bin's und will es sein. Bewahr', o Zeit,
Das Angedenken meines letzten Sieges.
Zum Zorn hab' ich das höchste Recht, doch ich
Bemeistre ihn, seid dessen stets gedenk.²⁵

Es ist wiederum deutlich erkennbar, wie sich diese Apostrophe an die historische Erinnerung und an die künftigen Jahrhunderte, denen sowohl Augustus' nur zu berechtigter Zorn als auch seine Selbstüberwindung überliefert werden sollen, zugleich an die im Theater anwesenden Zuschauer als Repräsentanten der in Erstauenen versetzten Nachwelt richtet. Livia schließt sich ihrerseits mit einer prophetischen Vision an, in der sie vorhersagt, daß dies in der Tat die letzte Verschwörung in dem fortan befriedeten Staat gewesen sei und daß das vom republikanischen Irrtum befreite Rom jetzt nur noch Wünsche für den Erfolg der Monarchie hege. Auch diese Tirade kulminiert mit dem Blick auf die Nachwelt: »Et la postérité, dans toutes les provinces, / Donnera votre exemple aux plus généreux princes.« (5.3.1773–1774, »Die Nachwelt wird in allen Landen dich/ Den Fürsten als ein edles Vorbild zeigen.«)

Allerdings hat Corneille auch in diesem Fall die welthistorische Perspektive mit einer spezifisch gesellschaftlichen Perspektive in dem oben explizierten Sinne verbunden, mit einer Perspektive also, welche hinter den Rollen des historischen Theaters eine persönliche Sphäre erkennbar werden läßt. Diese Perspektive wird zunächst vor allem im Hinblick auf Cinna, den Anführer der Verschwörer, entfaltet, der in den ersten Akten im Mittelpunkt des Bühnengeschehens steht. Seine heroische Rolle erhält dadurch eine menschliche Dimension, daß sein republikanisches Engagement weniger aus seinen politischen Überzeugungen als aus einer Liebesbeziehung resultiert. Seine Liebe gilt Émilie, der Tochter eines Patriziers, der Augustus' Proskriptionen zum Opfer fiel, die nun von Cinna fordert, sich ihre Gunst dadurch zu verdienen, daß er den Tod ihres Vaters an Augustus rächt. Als jedoch Cinnas Freund Maxime, der mit ihm zusammen die Verschwörung geplant hat, von dessen persönlichen Motiven erfährt, fühlt er sich hintergangen, zumal er selbst ebenfalls in Émilie verliebt ist, und verrät das gemeinsame Vorhaben. Hinter der politischen Intrige entspinnt sich hier also ein Eifersuchtsdrama, das zum Scheitern der republikanischen Sache führt. Bedeutsam aus unserer die strukturellen Bedingungen des Rollenspiels fokussierenden Sicht ist dabei vor allem, daß Corneille so das Auseinandertreten von politischer Rolle und persönlichem Motiv vorführt.

²⁴ Pierre Corneille: *Cinna*. In: *Théâtre complet*, Bd. 1, 889–968.

²⁵ Pierre Corneille: *Cinna, oder die Milde des Augustus*. Übers. von Adolf Laun. Leipzig 1880.

Für die Frage des Rollenverständnisses und des Rollenspiels, die aus dieser Konstellation resultieren, ist wiederum die Wahl des Schauplatzes von zentraler Bedeutung. Das Stück spielt am Hof des Augustus, allerdings wohl in verschiedenen Gemächern und Sälen, so daß die Ortseinheit nur annähernd gewahrt ist. Der Hof ist der Ort von Cinna persönlichen Gesprächen mit Émilie, die am Hofe lebt, da Augustus sie nach dem Tod ihres Vaters zu sich geholt hat; er ist der Ort, an dem sich Cinna mit seinem Mitverschwörer Maxime bespricht, da sie als enge Vertraute des Kaisers hier ein und ausgehen; er ist natürlich auch der Ort, an dem sich Augustus mit diesen seinen Vertrauten berät. Im Gegensatz zu *Horace*, wo die private und die öffentliche Sphäre räumlich voneinander getrennt waren, kommt es an dem in *Cinna* dargestellten Kaiserhof zu einer Überlagerung verschiedener gesellschaftlicher Handlungskontexte, der Machtsphäre des Kaisers, der republikanischen Opposition und der privaten Liebesverhältnisse, und der ihnen entsprechenden Rollen. Damit tritt hier ein Aspekt des gesellschaftlichen Rollenspiels in den Vordergrund, auf den eingangs schon verwiesen wurde, der aber in *Horace* keine Bedeutung hatte: Am höfischen Schauplatz verbindet sich das soziale Rollenspiel mit Verstellung. Die Verschwörer verbergen ihre Pläne vor dem Kaiser, sie verbergen untereinander ihre persönlichen affektiven Motive. Vor allem Letzteres bringt die Kluft zwischen persönlicher und gesellschaftlicher Sphäre zu Geltung, da die persönliche Motivation der politischen Rolle des Verschwörers ihre Glaubwürdigkeit entzieht.

Cinna spielt in diesem Stück eine falsche Rolle, und das in doppelter Hinsicht: Er ist ein falscher Verschwörer, da er den gemeinsamen Plan des Attentats als persönlichen Liebesbeweis für Émilie instrumentalisiert, und er spielt als Republikaner darüber hinaus eine falsche historische Rolle, da die Zeiten der Republik vorüber sind. Diese Doppelung ist insofern von Bedeutung, als Corneille auf diese Weise dem historischen Scheitern seinen schicksalhaften Charakter nimmt und ihm stattdessen eine persönliche Dimension gibt, welche die historische Rolle als selbst gewählt und damit der menschlichen Eigenverantwortung unterstellt erscheinen läßt. Das hat aber auch zur Folge, daß die Rollenkonstellation neu ausgehandelt werden kann. Diese Neubestimmung ist der Inhalt des letzten Akts. Hier führt Augustus dem untreuen Gefolgsmann, der nach der Entdeckung seiner Pläne die Verschwörerrolle heroisch zu Ende spielen will, vor Augen, daß er seinen politischen Werdegang ganz und gar der kaiserlichen Gnade verdankt. Dies hat einerseits einen persönlichen Aspekt – Cinna erscheint gegenüber Augustus als Verräter –, verweist aber andererseits auf die historisch-politische Konstellation, und zwar, wie oben schon angedeutet, weniger auf die römische zu Beginn der Kaiserzeit als auf die französische des 17. Jahrhunderts. Denn zu dieser Zeit findet die von Norbert Elias beschriebene Transformation des Status des Adelsstandes statt, der unter den Bedingungen des Absolutismus seine gesellschaftliche Position nicht mehr nur durch eigene – d. h. vor allem militärische – Verdienste, sondern vor allem durch die Gnade des Monarchen sichern kann.²⁶ Cinna wird also be-

²⁶ Siehe Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, 351ff. Vgl. auch Matzat: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle*, 126–132.

deutet, daß es zur Position des höfischen Adligen keine Alternative gibt, und da dies schließlich einsieht, kann das Stück glücklich enden. Trotz dieser konformistischen Lösung, die uns heute nicht mehr so behagen mag, ist das Stück insofern erstaunlich modern, als diese Lösung nicht nur mit Hilfe der von Livia bemühten göttlichen Vorsehung, sondern auch durch intersubjektive Verhandlung und persönliche Einsicht erfolgt.

3.

Die sich in Corneilles Theater vollziehende strukturelle Veränderung wird bei seinem großen Nachfolger Racine weitergeführt und in verschiedener Weise neu akzentuiert. Dies soll am Beispiel von drei Stücken verdeutlicht werden, die auf je verschiedene Weise zeigen, wie die Vorstellung von der öffentlichen Existenz durch den Blick auf eine menschliche Sphäre jenseits der Fürstenrolle eine besondere Kontur erhält: *Andromaque*, mit der die Serie von Racines großen Tragödien einsetzt, der auf sie folgenden Tragödie *Britannicus* und schließlich *Phèdre*, Racines letzter weltlichen und zugleich berühmtester Tragödie.

In *Andromaque* setzt sich der schon in *Cinna* zeigende Prozeß der Aushöhlung der öffentlichen Rolle fort. Die Fürstenrolle ist hier nur noch eine Maske für persönliche Leidenschaften, die nun einen völlig selbststüchtigen Charakter annehmen. Während die unbedingte gegenseitige und aufopferungsvolle Liebe, die Cinna mit Émilie verbindet, seinem Doppelspiel doch eine gewisse Noblesse verleiht, zeigt Racine entsprechend seiner Prägung durch die augustinische Theologie des Jansenismus in *Andromaque* ein völlig negatives Bild der Liebesleidenschaft. Die sich daraus ergebende Kluft zwischen Fürstenrolle und persönlichem Affekt wird dadurch hervorgehoben, daß auch bei Racine – wie in den Tragödien Corneilles – jeweils ein *grand intérêt d'Etat*, »ein großes Staatsinteresse«, auf dem Spiele steht. So geht es hier in dem wenige Jahre nach dem Fall Trojas spielenden Stück um eine diplomatische Auseinandersetzung zwischen den griechischen Fürsten und dem in Epirus residierenden Pyrrhus, dem Sohn des Achilles, der sonst meist Neoptolemos heißt und nach dem Tod seines Vaters maßgeblich zur Eroberung Trojas beigetragen hat. Pyrrhus, der mit der Menelaos-Tochter Hermione verlobt ist und sie schon an seinen Hof geholt hat, zögert die Hochzeit hinaus, da er seiner Gefangenen Andromache verfallen ist. Dies ist deshalb besonders gravierend, weil Pyrrhus damit auch Hektors Sohn Astyanax, der entgegen den antiken Quellen hier noch am Leben ist, zu seinem Schutzbefohlenen macht. Nun senden die griechischen Fürsten Orest als Botschafter nach Epirus, um Pyrrhus wieder auf die griechische Linie zu bringen. Er soll Astyanax ausliefern, damit Andromache abschwören und Hermione heiraten. Orest jedoch hat diese Mission vor allem deshalb übernommen, weil er schon seit langem Hermione vergeblich liebt und sie nun für sich zu gewinnen hofft. Damit sind die Figuren durch die berühmte Liebeskette miteinander verbunden: Orest liebt Hermione, Hermione liebt Pyrrhus, Pyrrhus liebt Andromache, Andromache liebt den toten Hektor; und damit

sind die Voraussetzungen dafür geschaffen, daß unter der politischen Ebene ein Leidenschaftsdrama ablaufen kann, das dazu führt, daß die Figuren ihre politischen Zielsetzungen immer wieder dementieren und daß schließlich der Botschafter das ihm garantierte Gastrecht flagrant verletzt, indem er Pyrrhus bei der Hochzeitszeremonie, die ihn mit Andromache verbinden soll, am Altar ermordet.

Die Gegenläufigkeit von politischer Rolle und persönlichen Intentionen zeigt sich schon zu Beginn mit aller Deutlichkeit. Orest will ja gar nicht, daß seiner Mission Erfolg beschieden ist; vielmehr hofft er, bei einer Ablehnung der griechischen Forderung zusammen mit Hermione nach Griechenland zurückkehren zu können. Auch Pyrrhus kommt das griechische Auslieferungsersuchen aus persönlichen Gründen durchaus gelegen, da er so Druck auf Andromache ausüben kann. So ist schon die erste offizielle Unterredung von Pyrrhus mit Orest, bei der der Botschafter die griechische Forderung vorträgt und Pyrrhus sie als nicht statthafte politische Einmischung zurückweist, durch beiderseitige Dissimulation geprägt. Im Anschluß trifft Pyrrhus auf Andromache, die von der Ankunft und vom Anliegen Orests gehört hat und nun das Schlimmste befürchtet. Pyrrhus spielt zunächst den ritterlichen Beschützer:

Madame, mes refus ont prévenu vos larmes.
Tous les Grecs m'ont déjà menacé de leurs Armes.
Mais dussent-ils encore, en repassant les Eaux,
Demander votre Fils, avec mille Vaisseaux:
Coûtât-il tout le sang qu'Hélène a fait répandre,
Dussé-je après dix ans voir mon Palais en cendre,
Je ne balance point, je vole à son secours,
Je défendrai sa vie aux dépens de mes jours.
Mais parmi ces périls, où je cours pour vous plaire,
Me refuserez-vous un regard moins sévère? (1.4.281–290)²⁷

Mein Spruch kam deinen Thränen schon zuvor,
Und meine Weig'ung bringt mir Krieg und Streit.
Doch kämen sie, um deinen Sohn zu holen,
Mit tausend Schiffen, flösse so viel Blut
Als schon um Helena geflossen ist,
Säh' ich zuletzt auch meine Burg in Flammen;
Ich schwanke nicht, ihm ist mein Beistand sicher,
Mit meinem Leben werd' ich ihn verteid'gen.
Und solchen Eifer sollte nicht dein Auge
Mit freundlicherem Blicke mir belohnen?²⁸

Wir sehen, wie Pyrrhus hier die weltgeschichtliche Dimension des nun drohenden Konflikts betont, indem er einen zweiten trojanischen Krieg evoziert, um dann in einer plötzlichen Wendung auf sein Verhältnis zu Andromache bzw. ihre Weigerung, ihn zu erhören, zu sprechen zu kommen. Als Andromache ihn im Anschluß auf die generöse Rolle dessen, der für sein ritterliches Anerbieten keinen Lohn erwarten sollte, festlegen will, kommt schließlich der Egoismus von Pyrrhus' Liebe

²⁷ Jean Racine: *Andromaque*. In: *Œuvres complètes*, Bd. 1: *Théâtre – Poésie*. Hrsg. von Georges Forestier. Paris 1999, 193–256.

²⁸ Jean Racine: *Andromache*. Übers. von Theodor Wegener. Leipzig 1879.

zum Durchbruch. Er droht Andromache offen damit, Astyanax auszuliefern, wenn sie seiner Werbung nicht nachgibt. Die ritterliche Geste wird nun vollends als Erpressungsversuch kenntlich gemacht. Diese Szene ist somit beispielhaft für das, was Paul Bénichou die «*démolition du héros*», die «Zerstörung – eigentlich Zertürmmerung – des Helden» genannt hat.²⁹ Die heroische Fürstenrolle ist nur eine Fassade, die immer dann eingerissen wird, wenn die egoistischen persönlichen Affekte die Oberhand gewinnen. Diese Fassadenhaftigkeit der politischen und historischen Existenz seiner Figuren bringt Racine besonders überzeugend zur Darstellung, indem er die Tragödie als Nachkriegsstück stilisiert. Pyrrhus möchte seine Rolle bei der Eroberung Trojas, wo er sich durch besondere Grausamkeit hervortat, nicht mehr wahrhaben, Orest und Hermione gehören der folgenden Generation an, die nicht mehr persönlich vom Krieg betroffen ist und sich daher mit der heroischen Statur ihrer Väter nicht messen kann. Damit sind hier Figuren auf die Bühne gebracht, für die an die Stelle der die Fürstenrolle definierenden Staatsaffären und welthistorischen Auseinandersetzungen die Liebesintrigen und der Liebeskrieg getreten sind.

Auch bei der Besprechung von *Britannicus* liegt es nahe, an die obigen Ausführungen zu Corneilles *Cinna* anzuknüpfen, zumal Racine mit der Wahl eines Sujets aus der römischen Kaiserzeit offen mit seinem großen Vorgänger in Wettbewerb trat. Der Titelheld *Britannicus* ist ein aus zweiter Ehe stammender Sohn des Kaisers Claudius, dem auf Betreiben von dessen dritter Ehefrau Agrippina ihr eigener, von einem anderen Mann stammender Sohn Nero als Nachfolger vorgezogen wurde. Das Stück stellt dar, wie Junie, eine von Racine erfundene Figur, die mit *Britannicus* durch eine gemeinsame Liebe verbunden ist, von Nero gegen ihren Willen an den Kaiserhof geholt wird, wie Nero sich in seine Gefangene verliebt – hier eine offensichtliche Parallele zu *Andromaque* – und schließlich seinen Rivalen *Britannicus* ermorden läßt, worauf sich Junie durch die Flucht in den Vesta-Tempel seiner Macht entzieht. Die politische Dimension der Tragödie besteht vor allem darin, daß Nero sich mit dem Mord an *Britannicus* vom Einfluß seiner Mutter und seiner tugendhaften Berater freimacht, um definitiv die Tyrannenlaufbahn einzuschlagen. Während Corneille also in seinem *Cinna* Augustus als strahlendes Beispiel des absoluten Herrschertums präsentiert, wählt Racine mit Nero die wohl bekannteste Tyrannenfigur aus der römischen Kaiserzeit als Protagonisten. Damit knüpft er einerseits noch deutlicher als Corneille an die Stofftradition des barocken Welttheaters an, andererseits gilt sein Interesse aber nicht nur der schicksalhaften Rolle des Tyrannen, sondern wiederum auch – und in sehr viel prägnanterer Weise als bei Corneille – der Kluft zwischen dem Hof als Bühne des öffentlichen Lebens und den persönlichen Lebensperspektiven. Letzteres zeigt sich vor allem an der rührenden Darstellung des jungen Liebespaars Junie und *Britannicus*, die fern vom Hof zueinander gefunden haben, nun aber von Nero auf grausame Weise auseinandergerissen werden. Der Hof erscheint in diesem Zusammenhang als Ort der generalisierten Dissimulation und einer daraus resul-

²⁹ Siehe Paul Bénichou: *Morales du grand siècle*. Paris 1948, 155ff.

tierenden Selbstentfremdung. Junie bringt das mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck:

Je ne connais Néron et la Cour que d'un jour.
Mais (si je l'ose dire) hélas! dans cette Cour
Combien tout ce qu'on dit est loin de ce qu'on pense!
Que la bouche et le cœur sont peu d'intelligence!
Avec combien de joie on y trahit sa foi!
Quel séjour étranger et pour vous et pour moi! (5.1.1521–1526)³⁰

Ich kenne Nero und den Hof nur einen Tag;
jedoch wie fern, darf ich es sagen, steht an diesem Hof
das, was man ausspricht, allem, was man denkt.
Wie wenig ist der Mund in Einklang mit dem Herzen!
Mit welcher Freude bricht man hier gegebene Versprechen!
Wie fremd ist dieser Ort für Euch und mich!³¹

Einmal mehr ist die Behandlung der Einheit des Ortes von besonderer Bedeutung. Denn ihre Einhaltung hat zur Folge, daß jener andere Bereich, auf den hier implizit Bezug genommen wird, der Bereich also, wo Mund und Herz übereinstimmen und wo man sein Wort nicht bricht, gar nicht zur Darstellung kommt. Vielmehr bewirkt die Ortseinheit eine Generalisierung des »séjour étranger«. Die Sehnsucht des Individuums nach einem persönlichen Ort der Authentizität wird somit negiert, die schöne Liebe von Junie und Britannicus bleibt ortlos. Im Gegensatz zu *Horace* gibt es hier keinen räumlichen und sozialen Kontext für eine persönliche Gefühlssphäre, die gleichwohl den Maßstab für die Kritik des gesellschaftlichen Rollenspiels am Hof bildet. So wie es für die gesellschaftliche Elite unter Ludwig XIV, der natürlich kein Tyrann war wie Nero, keine Alternative zur höfischen Gesellschaft gab, so bleibt auch an dem von Racine dargestellten römischen Kaiserhof die Vorstellung von einem anderen Raum eine sehnsüchtige Vision.

Ein abschließender Blick auf *Phèdre* kann dazu dienen, auf einen weiteren Aspekt des in diesem Fall nicht nur gesellschaftlichen, sondern auch existentiellen Rollenspiels zu verweisen, der mit der beschriebenen Strukturveränderung des frühneuzeitlichen Theaters einhergeht. Pauschal läßt sich *Phèdre* als jansenistische Schicksalstragödie beschreiben,³² womit dann auch schon ihre Nähe zum Barocktheater bezeichnet ist. Der Mensch erscheint hier als Spielball eines *Deus absconditus*, ohne dessen Beistand er seinen Leidenschaften hilflos ausgeliefert ist. In den

³⁰ Jean Racine: *Britannicus*. In: *Œuvres complètes*, Bd. 1, 369–438.

³¹ Jean Racine: *Britannicus*. In: Racine: *Berenike. Britannicus*. Übers. von Simon Werle. Frankfurt/M. 1987, 67–135.

³² Bei dieser Einschätzung ist weniger an den – meines Erachtens zu detaillierten – Versuch Lucien Goldmanns gedacht, eine Strukturhomologie zwischen dem tragischen Konflikt bei Racine und dem jansenistischen Weltverhältnis herzustellen (siehe *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris 1959), als vielmehr an Paul Bénichous schon oben zitierte Herleitung der Racineschen Figuren- und Handlungskonzeption aus der pessimistischen Anthropologie des Jansenismus.

antiken Versionen ist Phädra, die Gattin des Theseus, von Aphrodite als Instrument der Rache an ihrem Stiefsohn Hippolytos ausersehen, der als Anhänger der Artemis es versäumt hat, der Liebesgöttin den ihr gebührenden Respekt zu bezeugen. Daher muß Phädra in einer ehebrecherischen und darüber hinaus quasi-inzestuösen Liebe zu ihm entbrennen, die sie beide in die Katastrophe reißt. Racine hat diese Ausgangssituation in der Weise verändert, daß auch Hippolytos der Liebe nicht abgeneigt ist, aber eine andere liebt, womit dem Motiv der von der Liebesgöttin organisierten Rache-Intrige der Boden entzogen ist.³³ Statt dessen läßt er Phädra die – ebenfalls schon in den antiken Quellen angelegte – Vorstellung entwerfen, daß ihre Familie schon des längeren vom Zorn der Venus verfolgt werde, wozu vor allem die fatale Leidenschaft von Phädras Mutter Pasiphae für einen Stier Anlaß gibt. Wenn Racine in Anlehnung an die antiken Vorlagen immer wieder auf das Wirken der heidnischen Götter Bezug nimmt, so verweist er damit einerseits auf den in seinem Heilsplan unbeeinflussbaren jansenistischen Gott, andererseits aber auch auf die Macht der Affekte, die sich hier nun im Gegensatz zu *Andromaque* nicht nur als Ausdrucksformen eines egoistischen, die Beherrschung des Liebesobjekts anstrebenden Machttriebs darstellen, sondern zunehmend auch einen Grund sexueller Triebhaftigkeit aufscheinen lassen.

Auf der Basis dieser Voraussetzungen führt die Tragödie vor, wie sich die Leidenschaft in einer Serie von Geständnissen Bahn bricht, die darin kulminieren, daß Phädra aufgrund der Meldung vom Tod des abwesenden Theseus sich dazu hinreißen läßt, dem konsternierten Hippolytos ihre Liebe zu gestehen. Nach der überraschenden Rückkehr von Theseus nimmt die Katastrophe ihren vorherbestimmten Lauf: Hippolytos wird das Opfer eines auf Bitten seines Vaters von Neptun entsandten Meeresungeheuers, Phädra setzt ihrem Leben durch Gift ein Ende. Die Figuren, insbesondere Phädra, sind somit in doppelter Weise fremdbestimmt: durch ein tückisches Schicksal – Theseus wird erst als tot gemeldet und kehrt dann plötzlich wieder – und durch ihre eigenen Triebe. Dieser Akzentuierung einer vom Schicksal im Verein mit der eigenen leidenschaftlichen Natur auferlegten Rolle wird von Racine nun aber ein besonderes moralisches Bewußtsein der Figuren entgegengesetzt. So ist Phädra von Beginn an so über ihre Leidenschaft für den Stiefsohn entsetzt, daß sie sich zu Tode hungern will; dennoch muß sie erleben, wie alle ihre Versuche der Selbstkontrolle versagen und sie das Geständnis nicht nur gegenüber ihrer Amme, sondern auch gegenüber Hippolytos nicht zurückhalten kann. Trotz der momentanen Illusion, ihre Liebe könne nach Theseus' vermeintlichem Tod Erfüllung finden, kehrt sie angesichts von Hippolytos' entsetzter Reaktion schnell wieder zu ihren strengen moralischen Wertmaßstäben zurück:

³³ Zu den Quellen und den von Racine vorgenommenen Veränderungen siehe Wolf-Hartmut Friedrich: Racines »Phèdre« und ihre antiken Vorbilder. In: Jürgen v. Stackelberg (Hrsg.): *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Düsseldorf 1968, Bd. 1, 182–200.

Tremblante pour un Fils que je n'osais trahir,
 Je te venais prier de ne le point haïr.
 Faibles projets d'un cœur trop plein de ce qu'il aime!
 Hélas! je ne t'ai pu parler que de toi-même.
 Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour.
 Digne Fils du Héros qui t'a donné le jour,
 Délivre l'Univers d'un Monstre qui t'irrite.
 La Veuve de Thésée ose aimer Hippolyte? (2.5.695–702)³⁴

Die Sorge trieb mich her für meinen Sohn,
 Für ihn wollt' ich dein Herz erlehn – Umsonst.
 In meiner Liebe einzigem Gefühl
 Konnt' ich von nichts dir reden als dir selbst.
 Auf, räche dich und strafe diese Flamme,
 Die dir ein Greul ist; reinige, befreie,
 Des Helden wert, der dir das Leben gab,
 Von einem schwarzen Ungeheuer diese Erde.
 Des Theseus Witwe glüht für Hippolyt!³⁵

Phädra nimmt an dieser Stelle zunächst Bezug auf ihre politische Rolle: Als Königin wollte sie mit Hippolytos über die Frage sprechen, wer Theseus' Erbe antreten soll, und dabei insbesondere die Interessen ihres Sohnes wahren. Doch wird diese politische Intention, ähnlich wie wir das am Beispiel von Orest in *Andromaque* gesehen haben, durch das persönliche Motiv durchkreuzt. Im Folgenden betritt nun Phädra die Weltbühne. Sie redet Hippolytos als Sohn des Theseus an, sie spricht vom »univers«, das Hippolytos in der Nachfolge seines Vaters von einem weiteren Ungeheuer befreien solle, und schließlich formuliert sie in der dritten Person das ungeheuerliche Faktum – »La Veuve de Thésée ose aimer Hippolyte« (»Des Theseus Witwe wagt Hippolyt zu lieben«) –, um auf diese Weise in einer das Publikum mit einbeziehenden Zeigegeste die Szene zum welthistorischen Fall zu stilisieren. Die Kluft zwischen dem persönlichen Ausdruck der eigenen Affektlage – »Hélas! je ne t'ai pu parler que de toi-même« (»[Ich konnt'] von nichts dir reden als dir selbst«) – und der hyperbolischen Distanzierungsgeste könnte nicht größer sein. Damit aber betont Racine in besonders deutlicher Weise die Abständigkeit des menschlichen Verhaltens bzw. das anthropologische Doppeltgängerum.³⁶ Phädra macht sich zu ihrer eigenen Zuschauerin, und das in einem Moment, in dem sie sich in höchster affektiver Erregung befindet. Solche Abständigkeit ist wohl im rhetorischen Leidenschaftsausdruck immer schon angelegt, da ja der Rhetor im Zuge seiner Rede eine Affektrolle entwirft; und in entsprechender Weise – als Entwurf einer Affektrolle – wurde auch der Redevortrag der Schauspieler auf der klassischen Bühne begriffen.³⁷ Hier nun aber verbindet sich diese Affektrolle mit einer spezifisch subjektiven Perspektive, der Perspektive einer zwi-

³⁴ Jean Racine: *Phèdre*. In: *Œuvres complètes*, Bd. 1, 815–876.

³⁵ Jean Racine: *Phädra*. Übers. von Friedrich Schiller. Stuttgart 1971.

³⁶ Entsprechend den oben zitierten Ausführungen von Plessner: Soziale Rolle und menschliche Natur.

³⁷ Siehe hierzu Marc Fumaroli: *Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie classique*. In: *Revue d'histoire du théâtre* 24 (1972), 223–250.

schen Selbstmitleid und Entsetzen schwankenden Frau. Die große Fürstenrolle wird somit zum Medium für die Inszenierung einer Subjektivität, die gerade aus der Unverfügbarkeit des eigenen Ichs ihre Prägnanz gewinnt. Neben der Weltbühne und der Bühne der Gesellschaft wird somit eine dritte Bühne sichtbar, die wohl schon immer eine grundsätzliche Möglichkeit des Theaters darstellte, in der Frühen Neuzeit aber eine besondere Aktualität erhält: die Bühne des Bewusstseins, auf der neben die Beaufsichtigung durch Gott und die Kontrolle durch den Blick des anderen bzw. der Gesellschaft die Selbstbeobachtung tritt und die führende Rolle übernimmt.

Bibliographie

- Aristoteles: *Poetik*. Hrsg. von Manfred Fuhrmann. München 1976.
- Alewyn, Richard: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste* [1959]. München ²1985.
- Bénichou, Paul: *Morales du grand siècle*. Paris 1948.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928]. Frankfurt/M. 1972.
- Calderón: *El mayor monstruo los celos*. Hrsg. von Everett W. Hesse, Madison, WI 1955.
- Cornaille, Pierre: *Théâtre complet*. Bd. 1. Hrsg. von Georges Couton. Paris 1971.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948]. Bern, München ¹⁰1984.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* [1939]. 2. Aufl. Frankfurt/M. ⁶1978.
- *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie; mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Frankfurt/M. 1983.
- Euringer, Martin: *Zuschauer des Welttheaters. Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der Frühen Neuzeit*. Darmstadt 2000.
- Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Tübingen 1990.
- Friedrich, Hugo: *Der fremde Calderón* [1955]. Freiburg ²1966.
- Friedrich, Wolf-Hartmut: Racines »Phèdre« und ihre antiken Vorbilder. In: Jürgen v. Stakelberg (Hrsg.): *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Düsseldorf 1968, Bd. 1, 182–200.
- Fumaroli, Marc: *Rhétorique et dramaturgie: le statut du personnage dans la tragédie classique*. In: *Revue d'histoire du théâtre* 24 (1972), 223–250.
- Goldmann, Lucien: *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris 1959.
- Hédelin Abbé d'Aubignac, François: *La pratique du théâtre: und andere Schriften zur Doctrine classique*. Nachdruck der dreibändigen Ausgabe [Amsterdam: 1715]. München 1971.
- Link, Franz, Günter Niggel (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 1981.
- Luhmann, Niklas: *Individuum, Individualität, Individualismus*. In: Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3, Frankfurt/M. 1993, 149–258.
- Matzat, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München 1982.
- *Die menschliche Komödie in La Bruyères Caractères*. In: Birgit Tappert, Willi Jung (Hrsg.): *Heitere Mimesis. Festschrift für Willi Hirdt zum 65. Geburtstag*. Tübingen 2003, 413–429.

- Montaigne, Michel Eyquem de: *Essais*. Hrsg. von Maurice Rat. 2 Bde. Paris 1962.
- Pieper, Irene: *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*. Berlin 2000, 31–42.
- Plessner, Helmuth: Soziale Rolle und menschliche Natur. In: Plessner: *Diesseits der Utopie*. Frankfurt/M. 1974, 25–35.
- Plett, Heinrich F.: *Theatrum Rhetoricum. Schauspiel – Dichtung – Politik*. In: Plett (Hrsg.): *Renaissance-Rhetorik*. Berlin, New York 1993, 328–368.
- Racine, Jean: *Œuvres complètes*. Bd. 1: *Théâtre – Poésie*. Hrsg. von Georges Forestier. Paris 1999.
- Szondi, Peter: *Die Theorie des modernen Dramas* [1963]. Frankfurt/M. 1973.
- Weinrich, Harald: Semantik der kühnen Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt 1983, 316–339.

Bernhard Teuber

Die Tragödie als Theater der Macht

Repräsentation und Verhandlung königlicher Souveränität bei Seneca und im frühneuzeitlichen Drama der Romania*

1. Souveränität und Staat

»Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet.«¹ So der berühmte Einleitungssatz des Staatsrechtlers Carl Schmitt zum ersten Kapitel seiner Schrift über *Politische Theologie* von 1922. Bereits in seinem früheren Werk über *Politische Romantik* von 1919 hatte Schmitt überaus kritisch zum seiner Ansicht nach übertriebenen Subjektivismus der Romantiker Stellung genommen, insofern dieser über die Errichtung eines »privaten Priestertums« das Individuum nicht nur zum »eigenen Dichter«, zum »eigenen Philosophen«, zum »eigenen Dombaumeister an der Kathedrale seiner Persönlichkeit« mache, sondern auch zum »eigenen König« ausrufe.² Ein solcher König aber ist allemal zu denken als ein Souverän, als Inhaber von *maiestas* oder *regia potestas*, das heißt Souveränität. So deuten die Überlegungen des Staatsrechtlers Schmitt zum Politikverständnis der Romantiker im Grunde schon voraus auf seine kurz darauf entwickelten Thesen zur von ihm so genannten »Politischen Theologie« und zu der damit engstens verbundenen Theorie der Souveränität. Den herkömmlichen staatsgeschichtlichen und rechtshistorischen Darstellungen wirft Schmitt nämlich vor, den wahren Kernpunkt des Souveränitäts-Konzepts verkannt und mithin verharmlost zu haben. So fühlt er sich veranlaßt, die seiner Auffassung nach falschen Anschauungen richtig zu stellen und den Vorrang der souveränen Entscheidung des Machthabers vor der Bindung an eine bestehende Norm zu postulieren: Wahre Souveränität erweist sich für Schmitt deswegen am Grenzfall des »Ausnahmezustands«, weil dort eine Entscheidung getroffen wird, die den bestehenden Normen nicht verpflichtet ist, sondern diese umgekehrt außer Kraft zu setzen vermag.

Es liegt wohl auf der Hand, daß für Schmitt ein Vorbild des Souveräns, wie er ihn sich vorstellt, nicht allein der absolute Fürst des *Ancien Régime*, sondern ebenso und vielleicht mehr noch der römische Papst selbst ist, dessen gleichsam

* Der vorliegende Beitrag wurde für ein Symposium zu Ehren von Konrad Heldmann an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel verfaßt; er ist ursprünglich erschienen in: *Machtfragen – Zur kulturellen Repräsentation und Konstruktion von Macht*. Hrsg. von Alexander Arweiler, Bardo Maria Gauly. Stuttgart 2007.

¹ Carl Schmitt: *Politische Theologie – Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922]. 8. Aufl. Berlin 2004, 13. Vgl. hierzu weiterhin Heinrich Meier: *Die Lehre Carl Schmitts – Vier Kapitel zur Unterscheidung Politischer Theologie und Politischer Philosophie*, 2. Aufl. Stuttgart, Weimar 2001.

² Schmitt: *Politische Romantik* [1919], 6. Aufl. Berlin 1998.