



ACHIM GEISENHANSLÜKE

„Drum sind auch alle französische Trauerspiele
Parodien von sich selbst.“
Racine und die Rezeption der klassischen
französischen Tragödie bei Schiller und Goethe

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft 2002/2003, S. 9-32.

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/tragoedie_geisenhanslueke.pdf>

Eingestellt am 10.07.2006

Autor

Prof. Dr. Achim Geisenhanslüke

Universität Regensburg

Universitätsstraße 31

93053 Regensburg

e-mail: achim.geisenhanslueke@sprachlit.uni-regensburg.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Achim Geisenhanslüke: „*Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst.*“ *Racine und die Rezeption der klassischen französischen Tragödie bei Schiller und Goethe.* In: Goethezeitportal.

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/tragoedie_geisenhanslueke.pdf
(Datum Ihres letzten Besuches).

ACHIM GEISENHANSLÜKE

„Drum sind auch alle französische Trauerspiele
Parodien von sich selbst.“
Racine und die Rezeption der klassischen
französischen Tragödie bei Schiller und Goethe

I.

„Wenn man die Meisterstücke des *Shakespeare*, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem *Corneille* und *Racine* so bekannt gemacht hat.“¹ Mit diesen Worten formuliert Lessing eine Kritik an der französischen klassischen Tragödie, die für die Herausbildung der deutschen Nationalliteratur von kaum zu unterschätzender Bedeutung gewesen ist. Sie hat dazu beigetragen, daß die Vorbildfunktion der französischen Tragödie im ausgehenden 18. Jahrhundert durch das Naturgenie *Shakespeare* und dessen melancholischen Helden *Hamlet* abgelöst wird. Von einem Einfluß der französischen auf die deutsche Bühne ist seither kaum noch die Rede.² Dabei sind die literaturgeschichtlichen Veränderungen, die sich in Lessings Diktum abzeichnen, in einem übergreifenden Paradigmenwechsel verankert, den Michel Foucault in *Les mots et les choses* auf den Begriff der Ablösung der klassischen Kunst der Repräsentation durch die moderne Anthropologie gebracht hat.³ Die von Foucault diagnostizierte Abkehr von der Repräsentation läßt sich an der Kritik der höfischen Gesellschaft nachvollziehen, die Lessing auf dem Weg zu einer deutschen Nationalliteratur vorgibt: „Ich habe es schon lange geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann“⁴. Mit dem Begriff der Natur setzt Lessing das Paradigma ein, das die neue Lehre vom Menschen bestimmt. Natur steht dabei nicht nur für einen Rückgang auf die Tradition der aristotelischen Poetik ein, das Ideal der Natürlichkeit repräsentiert darüber hinaus eine tiefgreifende Veränderung der sozialen Kommunikations- und Affektregulierung. An die Stelle der höfischen Kunst der *dissimulation*, des Verbergens der eigenen Affekte, tritt in der bürgerlichen Gesellschaft das Ideal der natürlichen Aufrichtigkeit. So ist es nicht nur die Kritik an der starren Regelgebundenheit des klassischen Theaters, die die Abwendung der deutschen Literatur vom französischen Vorbild leitet, sondern

¹ G. E. Lessing, Briefe, die neuere Literatur betreffend. In: Werke. Zweiter Band. Schriften I, hg. von K. Wölfel, Frankfurt/Main 1967, S. 616.

² Eine Ausnahme bildet Robert Minders Beitrag zum Verhältnis Racine und Schiller: R. Minder, Schiller, Frankreich und die Schwabenväter. In: Kultur und Literatur in Deutschland und Frankreich. Fünf Essays, Frankfurt/Main 1977, S. 108-137.

³ Vgl. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966.

⁴ G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie. In: Werke. Zweiter Band, S. 361.

zugleich die Abwehr spezifisch höfischer Umgangsformen im Kontext einer bürgerlich-moralischen Haltung, die Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater* stellvertretend für eine ganze Generation formuliert:

Ich öffne also das vierte Departement, und da erscheint – ach schöne Spielwerk! da erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, der rasende Oedip, in jeder Hand ein Auge, und ein großes Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel und und seidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weiße Schnupftücher jedem Christenmenschen das Herz brechen müssen, in den galantesten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flammen, daß sie sterben, ganz gewiß und unausbleiblich den Geist aufgeben sich genötigt sehen, falls diese nicht.⁵

Hinter Lenzens kritischem Urteil über das französische Theater, das nicht weniger auf Wieland als auf Corneille und Racine gemünzt ist, scheint deutlich die Tendenz einer Abwehr höfischer Liebeskunst durch. Die Kritik des französischen Theaters ist zugleich die einer bestimmten sozialen, auf Galanterie, äußerem Anstand und Konversationskunst beruhenden Verhaltenslehre, die der protestantische Pfarrersohn Lenz in Übereinstimmung mit „jedem Christenmenschen“ nicht akzeptieren kann. Nicht verzeihbar scheint ihm insbesondere zu sein, daß bei Racine die griechischen Heroen im Mantel des Höflings auftreten und auch noch dessen Sprache sprechen. „A force de parler d’amour, on devient amoureux; il n’y a rien si aisé, c’est la passion la plus naturelle à l’homme“⁶, faßte Pascal die Vernetzung von Liebe und Sprache im höfischen Diskurssystem zusammen. In dem kritischen Bild, das Lenz von der französischen Tragödie zeichnet, erscheint die französische Konversations- und Liebeskunst hingegen nur noch als Inbegriff der Verstellung und als Verstoß gegen die neue Norm der Natürlichkeit.

II.

Daß die Verhaltenslehren der höfischen Gesellschaft im Unterschied zu dem kritischen Urteil der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts nicht nur negativ zu werten sind, hat bereits Norbert Elias unterstrichen. Für Elias ist die höfische Gesellschaft durch einen Zwang zur Affektkontrolle und Selbstdistanzierung geprägt, dem in der Geschichte der europäischen Rationalität eine hervorragende Funktion zukommt:

Der Druck des Hoflebens, die Konkurrenz um die Gunst des Fürsten oder der ‚Großen‘, dann ganz allgemein die Notwendigkeit, sich von Anderen zu unterscheiden und mit relativ friedlichen Mitteln, durch Intrigen und Diplomatie, um Chancen zu kämpfen, erzwang eine Zurückhaltung der Affekte, eine Selbstdisziplin oder ‚self-control‘, eine eigentümliche höfische Rationalität, die dem oppositionellen Bürgertum des 18. Jahrhunderts, besonders in Deutschland, aber auch in

⁵ J. M. R. Lenz, *Anmerkungen übers Theater*. In: *Werke und Brief 2*, hg. von S. Damm, Frankfurt/Main 1992, S. 643.

⁶ B. Pascal, *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par J. Chevalier, Paris 1954, S. 540f.

England, den Hofmann zunächst immer als Inbegriff des Verstandesmenschen erscheinen ließ.⁷

Elias' These, daß sich die sozialen und anthropologischen Voraussetzungen der höfischen Gesellschaft⁸ durch die Forderung nach einer umfassenden Beherrschung der Leidenschaften kennzeichnen, läßt sich durch die cartesianische Affektenlehre belegen: „ceux même qui ont les plus faibles âmes pourraient acquérir un empire très absolu sur toutes leurs passions, si on employait assez d'industrie à les dresser et à les conduire“⁹, versichert Descartes in seinem Spätwerk über die *Passions de l'âme*. „Überlegung, Berechnung auf längere Sicht, Selbstbeherrschung, genaueste Regelung der eigenen Affekte, Kenntnis der Menschen und des gesamten Terrains werden zu unerläßlichen Voraussetzungen jeden sozialen Erfolges“¹⁰, kommentiert Elias die sozialgeschichtlichen Grundlagen der klassischen französischen Anthropologie, derzufolge der höfische Mensch seine Leidenschaften zu verbergen, sein Herz zu verleugnen und gegen sein Gefühl zu handeln lernt. Die Verstandesgebundenheit der Leidenschaften in der höfischen Gesellschaft schließt eine rein natürliche Begründung der Affekte, wie sie sich in Deutschland im 18. Jahrhundert durchsetzt, dagegen aus: „L'amour donne de l'esprit, et il se soutient par l'esprit. Il faut de l'adresse pour aimer“¹¹, formuliert wiederum Pascal den unauflöselichen Zusammenhang von Liebe und Geist im klassischen Zeitalter. Bloße Liebe reicht hier nicht aus. Um erfolgreich sein zu können, muß Liebe vielmehr im Rahmen der höfischen Gesellschaft kultiviert und sprachlich inszeniert werden. Führt die französische klassische Tragödie mit ihren Leitbegriffen der *gloire* und der *amour-passion* die Notwendigkeit und die Schwierigkeit der Affektdisziplinierung am dramatischen Konflikt vor, so übernimmt die bürgerliche Literatur in Deutschland dagegen eine umgekehrte Rolle, indem sie die höfische Affektkontrolle durch das Ideal der natürlichen Aufrichtigkeit des Menschen außer Kraft setzt: Fortan reicht es im Leben wie auf der Bühne aus, wirklich und aufrichtig zu lieben. Niklas Luhmann hat diese tief einschneidende Veränderung auf die Formel einer dreistufigen Entwicklung gebracht: „Die Form des Code ändert sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von *Idealisierung* zu *Paradoxierung*. Sie ändert sich erneut im Übergang zur romantischen Liebe um 1800 in eine Form der *Reflexion* von *Autonomie* bzw. *Selbstreferenz*. Die Einheit des Code ist entsprechend zunächst ein Ideal, dann ein Paradox, und schließ-

⁷ N. Elias, Über den Prozeß der Zivilisation: soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Band 2. Wandlungen der Gesellschaft; Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Frankfurt/Main 1976, S. 7.

⁸ Vgl. auch K.-H. Stierle, Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil. In: F. Nies/K.-H. Stierle (Hg.): Französische Klassik, Theorie Literatur Malerei, München 1985, S. 81-127.

⁹ R. Descartes, Les passions de l'âme. In: Oeuvres Philosophiques III. 1643-1650, Paris 1989, S. 996.

¹⁰ N. Elias, Über den Prozeß der Zivilisation II, S. 370.

¹¹ B. Pascal, Oeuvres Complètes, S. 541.

lich eine Funktion, nämlich die Funktion, Autonomie zur Reflexion zu bringen.“¹² Beruht die mittelalterliche Idealisierung Luhmann zufolge noch auf der genauen Kenntnis des Liebesobjektes, die Paradoxierung des Liebescodes in der höfischen Gesellschaft dagegen auf der trügerischen Kraft der Imagination, so gründet sich die Autonomie der Liebe auf die simple Tatsache, daß man sich liebt. Mit dieser Öffnung der Affektdisziplinierung geht eine Umstrukturierung des Liebescodes einher, die von der außerehelichen Erfüllung der *amour-passion* in der höfischen Gesellschaft zum bürgerlichen Idyll der Kleinfamilie führt.¹³ Dabei verändert sich insbesondere das Ideal der Frau, das die Literatur zeichnet. Es entspricht nicht mehr dem Bild der selbstbewußten und intrigesicheren Hofdame, sondern dem der empfindsamen Weiblichkeit, das Sophie de La Roche im *Fräulien von Sternheim* zeichnet und das Caroline Flachsland in einem Brief an ihren zukünftigen Gatten Johann Gottlieb Herder folgendermaßen zusammenfaßt: „sanft, zärtlich, wohlthätig, stolz und tugendhaft und betrogen“¹⁴. Da Liebe sich im bürgerlichen Kommunikationssystem allein durch die demütige Aufrichtigkeit der Frau zeigen kann, wandelt sich ihr Bild von dem der Betrügerin zu dem der Betrogenen, die dem Mann um so teurer wird, je tiefer sie fällt: „Dieser Fehltritt macht sie mir nur noch teurer – macht ihr Herz nur noch englischer – [...] O was hab ich von einer solchen Frau anders zu erwarten als einen Himmel?“¹⁵, formuliert Lenz am Schluß des *Hofmeisters* die Aporien des neuen Liebesdiskurses zwischen tragischer Verführung und natürlicher Unschuld des Herzens.

III.

Die Ablösung der höfischen Kunst der *dissimulation* durch die bürgerliche Kunst der Aufrichtigkeit läßt sich exemplarisch am Übergang von der cartesianischen zur kantischen Anthropologie nachvollziehen. In seiner *Anthropologie* lehrt Kant das einzige Ideal der Natürlichkeit: „Man nennt die Freimütigkeit in der Manier, sich äußerlich zu zeigen, die zu keinem solchen Verdacht Anlaß gibt, das natürliche Betragen (*welches darum* doch nicht *alle* schöne Kunst und Geschmacksbildung *ausschließt*), und es gefällt durch die bloße Wahrhaftigkeit in Äußerungen.“¹⁶ Der natürlichen Wahrhaftigkeit setzt Kant die täuschende Kunst der Repräsentation entgegen: „Der, welcher sich so stellt, als ob er sich vor dem Spie-

¹² N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main 1982, S. 51.

¹³ „Auch die Sexualität wird im Prozeß der Zivilisation mehr und mehr hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens verlegt und in einer bestimmten Enklave, der Kleinfamilie, gleichsam eingeklammert“. N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes*, Frankfurt/Main 1976, S. 247.

¹⁴ Zit. nach N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation I*, S. 26.

¹⁵ J. M. R. Lenz, *Der Hofmeister*. In: *Werke und Briefe I*, hg. von S. Damm, Frankfurt/Main 1992, S. 122.

¹⁶ I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: *Werke XII*, hg. von W. Weischedel, Frankfurt/Main 1977, BA 12. Im folgenden sind Zitate im Text durch Klammern angegeben.

gel beurteilen wolle, wie es ihm lasse, oder so spricht, als ob er sich (nocht bloß als ob ein anderer ihn) sprechen höre, ist eine Art Schauspieler. Er will repräsentieren und erkünstelt einen Schein von seiner eigenen Person; wodurch, wenn man diese Bemühung an ihm wahrnimmt, er im Urteil anderer einbüßt, weil sie *den* Verdacht einer Absicht zu betrügen erregt.“ (BA 12) Die höfische Kunst der Selbstdarstellung wird dem bürgerlichen Tugendwächter zum Ausdruck bloßen Betrugs. Trotz dieser scheinbar eindeutigen Gegenüberstellung von natürlicher Wahrheit und täuschendem Schein der Repräsentation muß auch Kant anerkennen, daß der von ihm geforderten Natürlichkeit gerade in Liebesdingen enge Grenzen gezogen sind:

Ein Akteur, der selbst kalt ist, übrigens aber nur Verstand und starkes Vermögen der Einbildungskraft besitzt, kann durch einen affektierten (gekünstelten) Affekt oft mehr rühren als durch den wahren. Ein ernstlich Verliebter ist in Gegenwart seiner Geliebten verlegen, ungeschickt und wenig einnehmend. Einer aber, der bloß den Verliebten macht und sonst Talent hat, kann seine Rolle so natürlich spielen, daß er die arme Betrogene ganz in seinen Schlingen bringt; gerade darum, weil sein Herz unbefangen, sein Kopf klar und er also im ganzen Besitz des freien Gebrauchs seiner Geschicklichkeit und Kräfte ist, den Schein des Liebenden sehr natürlich nachzumachen. (B 224)

Kant scheint in seiner *Anthropologie* zwar das Hohelied der unverstellten Natürlichkeit zu singen. Seine kritische Einschätzung des Liebesschauspiels weist jedoch zugleich darauf hin, daß das neue Paradigma von Offenheit und Ehrlichkeit nicht immer von Vorteil ist, daß die Überwindung höfischen Scheins durch das bürgerliche Vorbild der Wahrhaftigkeit nicht nur als Fortschritt zu werten ist. So kommt Kant zu Einsichten, die sein Lob der natürlichen Wahrhaftigkeit Schritt für Schritt zurücknehmen: „Die Menschen sind insgesamt, je zivilisierter, desto mehr Schauspieler.“ (BA 42) Was zunächst nur die menschliche Kultur zu betreffen scheint, gilt aber mehr noch für die Natur selbst: „Die Natur hat den Hang, sich gerne täuschen zu lassen, dem Menschen weislich eingepflanzt, selbst um die Tugend zu retten, oder doch zu ihr hinzuleiten.“ (BA 44) Vor diesem Hintergrund schließt Kant mit einer äußerst realistischen Einschätzung der menschlichen Tugendhaftigkeit:

Der gute ehrbare Anstand ist ein äußerer Schein, der andern Achtung einflößt (sich nicht gemein zu machen). Zwar würde das Frauentzimmer damit schlecht zufrieden zu sein, wenn das männliche Geschlecht ihren Reizen nicht zu huldigen schiene. Aber Sittlichkeit (pudicitia), ein Selbstzwang, der die Leidenschaft versteckt, ist doch als Illusion sehr heilsam, um zwischen einem und dem andren Geschlecht den Abstand zu bewirken, der nötig ist, um nicht das eine zum bloßen Werkzeuge des Genusses des anderen abzuwürdigen. – Überhaupt ist alles, was man Wohlständigkeit (decorum) nennt, von derselben Art, nämlich nichts als schöner Schein. (BA 45)

Kants Thesen über den gesellschaftlichen Umgang der Geschlechter miteinander sind von einer beispiellosen Offenheit: Das Ideal der Sittlichkeit, das er in der *Kritik der praktischen Vernunft* entwickelt, gerinnt ihm in der *Anthropologie* zu einem bloßen Mittel der Selbsttäuschung. Kants kritische Gesellschaftsdiagnose kulminiert in der resignativen Einsicht in die unüberwindbare Herrschaft des

schönen Scheins menschlicher Kommunikationsformen: „Alle menschliche Tugend im Verkehr ist Scheidemünze; ein Kind ist der, welcher sie für Gold nimmt.“ (BA 45) Einen Ausweg aus dieser ausweglosen Situation kann allein die – für Kant allerdings den Männern vorbehaltene - „*Naturgabe* einer *Apathie*“ (B 207) schaffen: „Die Affektlosigkeit, ohne Verminderung der Stärke der Triebfedern zum Handeln, ist das Phlegma im guten Verstande: eine Eigenschaft des wackeren Mannes (*animi strenui*), sich durch jener ihrer Stärke nicht aus der ruhigen Überlegung bringen zu lassen.“ (B 203) So endet Kants moderne Neubewertung der klassischen Affekte mit ihrer Selbstaufhebung im Ideal einer von keinem Reiz des Geschlechtlichen mehr betroffenen Affektlosigkeit, einer *Apathie*, die nur noch eine einzige Form des Sinnengenußes als die ihre anzuerkennen vermag: „Der größte Sinnengenuß, der gar keine Beimischung von Ekel bei sich führt, ist, im gesunden Zustande, Ruhe nach der Arbeit.“ (B 241)

IV.

Klarer noch als Kant hat Nietzsche die Abgründe der bürgerlichen Tugendmoral erkannt. Süffisant kehrt er ihre an den jeweiligen Nationalcharakter gebundene Kehrseite hervor: „so liebt der Deutsche die ‚Offenheit‘ und ‚Biederkeit‘: wie bequem ist es, offen und bieder zu sein! – Es ist heute vielleicht die gefährlichste und glücklichste Verkleidung, auf die sich der Deutsche versteht, dies Zutrauliche, Entgegenkommende, die Karten-Aufdeckende der deutschen Redlichkeit: sie ist seine eigentliche Mephistopheles Kunst, mit ihr kann er es ‚noch weit bringen‘! Der Deutsche lässt sich gehen, blickt dazu mit treuen blauen leeren deutschen Augen – und sofort verwechselt das Ausland ihn mit seinem Schlafrocke!“¹⁷ Aus dem Einblick in die Abgründe der deutschen Seele zieht Nietzsche zugleich weitreichende Konsequenzen für die Geschichte des europäischen Theaters: „Der strenge Zwang, welchen sich die französischen Dramatiker auferlegten, in Hinsicht auf Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit, auf Stil, Vers- und Satzbau, Auswahl der Worte und Gedanken, war eine so wichtige Schule, wie die des Contrapunkts und der Fuge in der Entwicklung der modernen Musik oder wie die Gorgianischen Figuren in der griechischen Beredsamkeit.“¹⁸ Mit diesen Worten leistet Nietzsche eine in der deutschen Geistesgeschichte wohl einmalige Aufwertung der klassischen französischen Form. Sie geht mit einer entsprechenden Herabsetzung des deutschen Theaters einher:

Lessing machte die französische Form, das heisst die einzige moderne Kunstform, zum Gespött in Deutschland und verwies auf Shakespeare, und so verlor man die Stetigkeit jener Entfesselung und machte einen Sprung in den Naturalismus – das heisst in die Anfänge der Kunst zurück. Aus ihm versuchte sich Goethe zu retten,

¹⁷ F. Nietzsche, Kritische Studienausgabe. Band 5. Jenseits von Gut und Böse, hg. von G. Colli/M. Montinari, Berlin/New York 1980, S. 186.

¹⁸ F. Nietzsche, KSA 2, S. 180f.

indem er sich immer von Neuem wieder auf verschiedene Art zu binden wusste; aber auch der Begabteste bringt es nur zu einem fortwährenden Experimentieren, wenn der Faden der Entwicklung einmal abgerissen ist. Schiller verdankt die ungefähre Sicherheit seiner Form dem unwillkürlich verehrten, wenn auch verleugneten Vorbilde der französischen Tragödie und hielt sich ziemlich unabhängig von Lessing.¹⁹

Den Fortschritt, den die deutsche über die französische Bühne zu erringen meinte, buchstabiert Nietzsche auf einen barbarischen Naturalismus zurück. Sein Lob der französischen Tragödie verdankt sich zwar zu großen Teilen der Abwendung von der romantischen Kunst Wagners und ist ähnlich wie seine Wertschätzung Bizets nicht in allen Punkten für bare Münze zu nehmen. Mit dem Skandalon, daß „die Natur des Franzosen der griechischen viel verwandter ist, als die Natur der Deutschen“²⁰, formuliert Nietzsche jedoch eine Einsicht, die noch immer nichts an Brisanz verloren hat. Vor dem Hintergrund von Nietzsches grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis des deutschen und französischen Theaters läßt sich dabei nicht allein eine weitaus stärkere Berührung beider Tragödienformen herausstellen als gemeinhin angenommen wird.²¹ Schillers Übersetzung von Racines *Phädra* sowie der Vergleich von Racines und Goethes Bearbeitung des Iphigenie-Stoffes zeigen vielmehr zugleich, daß die klassische französische Tragödie dem deutschen Theater der Klassik nicht nur ebenbürtig, sondern in manchen Punkten sogar überlegen ist.

V.

An Lessings Kritik des französischen Theaters scheint auch Schiller zunächst anzuschließen. „Kaum können wir es einem französischen Trauerspielhelden glauben, daß er leidet, denn er läßt sich über seinen Gemütszustand heraus wie der ruhigste Mensch, und die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freiheit zu lassen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus.“²² Natur, Freiheit, Menschheit und Würde lauten die Begriffe, die Schiller gegen das falsche Pathos der französischen Tragödie anführt. „Der leidige Anstand in Frankreich hat den Naturmenschen verschnitten. [...] Zu Paris liebt man die glatten, zierlichen Puppen, von denen die Kunst alle kühne Natur hinwegschliff.“²³ Es zählt zu den grundsätzlichen Paradoxien der Diskussion um das

¹⁹ F. Nietzsche, KSA 2, 181.

²⁰ F. Nietzsche, KSA 2, S. 182.

²¹ Zur Racine-Rezeption vgl. Wolfgang Theile, *Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte*, München 1974, sowie Ch. von Dach, *Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Bern/Leipzig 1941.

²² F. Schiller, *Über das Pathetische*. In: *Sämtliche Werke. Fünfter Band. Erzählungen/Schriften*. Hg. von G. Fricke/H. G. Göpfert, München 1959, S. 513.

²³ Ebd., S. 814.

Verhältnis der französischen und der deutschen klassischen Theaterform, daß sich Schillers Vorwürfe gegen das französische Theater an ihn selbst zurückgeben lassen, gilt seine dramatische Kunst doch heute ebenso als Ausdruck eines bisweilen verfehlten rhetorischen Pathos.²⁴ So stellt sich die Frage, ob Schiller nicht gerade in der oft als barock empfundenen rhetorischen Dimension seiner Dramatik an die Heroisierung der Affekte in der französischen Klassik anknüpft und so mit Mendelssohn Corneilles Prinzip der *gloire* gegen Lessings Poetik des Mitleids ausspielt.²⁵ Vor diesem Hintergrund ergibt sich zugleich ein differenzierteres Bild von Schillers Verhältnis zur französischen Klassik, als es zunächst den Anschein hat. Am 24. August 1784 schreibt Schiller an Dalberg:

Ich habe gegenwärtig meine Zeit zwischen eigenen Arbeiten, und französischer Lecture geteilt. Warum ich das letztere tue, werden E.E. gewiß billigen. Fürs Erste erweitert es überhaupt meine dramatische Kenntniß, und bereichert meine Phantasie – fürs andere hoffe ich dadurch zwischen zwei Extremen, Englischem und Französischem Geschmack in ein heilsames Gleichgewicht zu kommen. Auch nähre ich insgeheim eine kleine Hoffnung, der teutschen Bühne mit der Zeit durch Versetzung der klaischen Stücke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires auf unserem Boden eine wichtige Eroberung zu schaffen.²⁶

Liest man Schillers Brief nicht nur als Konzession an den Intendanten Dalberg und die Interessen der zeitgenössischen Bühne, so scheint er den eigenen Weg des deutschen Nationaltheaters zwischen der Skylla der englischen und der Charybdis der französischen Bühne zu suchen. Von einer blinden Verurteilung der französischen Tragödie kann jedenfalls nicht die Rede sein, und so ist es vielleicht auch kein Zufall, daß sich Schillers Kritik wie bereits die Lessings auf Corneille und Voltaire bezieht, Racine aber ausläßt. „Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im Ganzen etwas schwach ist“²⁷, schreibt Schiller im Juni 1799 an Goethe. Trotz der von Schiller formulierten Kritik an Racines Tragödien ist die Lektüre des französischen Klassikers nicht ohne Folgen für die eigene dramatische Produktion geblieben. Der Konflikt von Octavio und Max Piccolomini sowie die Leidenschaft von Max für Thekla im *Wallenstein* erinnert nicht nur aufgrund der Racines *Phèdre* entlehnten Berichtsszene von Max' Tod an die Figur des Hippolyte aus Racines Meisterwerk. Im Dezember 1804 kommt es endgültig zu einer Be-

²⁴ Vgl. K. L. Berghahn, ‚Das Pathetischerhabene‘. Schillers Dramentheorie. In: Deutsche Dramentheorien, hg. von R. Grimm, Frankfurt/Main 1971, S. 214-244.

²⁵ Vgl. die Darstellung des Streites um die Poetik des Mitleids zwischen Lessing und Mendelssohn bei H.-J. Schings, *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, München 1980, sowie Alberto Martini, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert I. Die Dramaturgie der Aufklärung (1730-1780)*. Tübingen 1972.

²⁶ F. Schiller, *Werke*. Nationalausgabe, 23. Band. Briefe 1772-1785, Weimar 1956, S. 155.

²⁷ F. Schiller, *Werke*. Nationalausgabe, 31. Band. Briefe vom 1.11.1798-31.12.1800, Weimar 1961, S. 52.

gegnung mit Racines berühmtester Tragödie.²⁸ Am 5. Januar 1805 schreibt Schiller an Iffland:

Indessen habe ich, um nicht ganz unthätig zu sein, und um das verstimmte Instrument wieder einzurichten, Racine's *Phèdre* übersetzt, weil diese unter allen französischen Trauerspielen sich nicht nur in Frankreich am Längsten in Credit erhalten hat und noch erhält, sondern auch wirklich das meiste dramatische Interesse enthält. Ich habe mit möglichster Sorgfalt und Liebe daran gearbeitet, um dieses gepriesene Meisterstück der französischen Bühne nicht unwürdig auf die deutsche zu verpflanzen.²⁹

Bevor er sich dem Demetriusprojekt widmet, wendet sich Schiller nach scheinbar überstandener Krankheit Racines Trauerspiel *Phèdre* zu. Am 17. Dezember nimmt er die Arbeit auf, am 14. Januar schließt er sie ab. Eine letzte Überarbeitung insbesondere der Versifikation – Schiller ersetzt den französischen Alexandriner durch den jambischen Blankvers, wollte die Arbeit aber noch einmal durchgehen – bleibt aus. Der Anlaß für die Übersetzung ist neben dem grundsätzlichen Interesse Schillers an Racine ein äußerlicher: Die Uraufführung des Stücks war für den Geburtstag der Herzogin am 30. Januar geplant und fand mit großem Erfolg in Weimar statt.

VI.

Trotz der Änderung des französischen Versrhythmus hat Schiller in einem Brief an Körner seine Treue gegenüber dem Original hervorgehoben: „Ich habe es in den gewöhnlichen reimlosen Jamben übersetzt und mit gewissenhafter Treue, ohne mir eine Abänderung zu erlauben.“³⁰ Die zeitgenössische Rezeption wie die moderne Literaturkritik haben ihm dafür gedankt, und so gilt Schillers Übertragung meist als gelungene, ja kongeniale Übersetzungsleistung.³¹ Am weitesten in seinem Urteil gegangen ist Grillparzer:

Schiller ist gut. Er ist der deutsche Racine ... Lies seine Übersetzung der Phädra, und du wirst glauben, Racine habe sich selbst übersetzt. Sie decken sich. Wenn Schiller weiter ist, so ist es die im Wissen vorgeschrittene Zeit. Versetze Schiller in die Zeit Ludwig des Vierzehnten und mache Racine zum deutschen Professor im 19ten Jahrhundert, und jeder Unterschied hat aufgehört. Shakespeare hat einen

²⁸ Zu Schiller und Racine vgl. Kathleen Cunningham, *Schiller und die französische Klassik*, Bonn 1930, Peter André Bloch, *Schiller und die klassische französische Tragödie. Versuch eines Vergleichs*, Düsseldorf 1968.

²⁹ F. Schiller, Nationalausgabe, Band, Weimar, Brief an Iffland vom 5. Januar 1805, S. 182.

³⁰ F. Schiller, Nationalausgabe, Band, Weimar, Brief an Körner vom 20. Januar 1805, S. 187.

³¹ „Am besten läßt sich indessen Schillers Verwandtschaft mit Frankreichs Tragödientradition doch an seiner Phädra-Übersetzung nachweisen; denn mühelos erreicht hier die natürliche Klangpracht der Schillerschen Verse die ganze gedrungene Ausdruckskraft Racinescher Wortmusik“, urteilt P. A. Bloch, *Schiller und die französische klassische Tragödie*, S. 301. In ähnlicher Weise äußert sich Heinz Gerd Ingenkamp: „Schillers Wiedergabe der *Phèdre* Racines ist als Übersetzung kongenial und sollte zu den Meisterwerken der deutschen Literatur gezählt werden.“ F. Schiller, *Werke und Briefe*. Band 9. Übersetzungen und Bearbeitungen. Hg. von H. G. Ingenkamp, Frankfurt/Main 1995, S. 1164.

übeln Einfluß auf deinen Landsmann ausgeübt, indem er seine Form erweiterte. Wäre der Wallenstein in fünf Akte zusammengedrängt, ich wüßte ihm nichts an die Seite zu setzen.³²

Grillparzer schießt mit seiner Einschätzung, Schiller sei der deutsche Racine, zwar weit über das Ziel hinaus. Unbestritten aber bleibt Schillers Übersetzung eine der bedeutendsten Leistungen der deutschen Racine-Rezeption. Allerdings unterliegt auch Schillers Treue gegenüber dem Original einem verfremdenden Zugriff, der insbesondere die Darstellung des Liebesaffektes der Heldin betrifft. „Les passions n’y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause“³³, hatte Racine im Vorwort zur *Phèdre* noch in scheinbarer Übereinstimmung mit dem Gebot der Affektkontrolle und Selbstdisziplinierung der höfischen Gesellschaft formuliert. Am Beispiel *Phèdres* zeigt er die unüberwindliche Macht der Leidenschaft jedoch zugleich als gründliche Entfernung von Descartes’ Gebot der *clarté* und *transparence* auf. Das zeigt sich bereits an *Phèdres* erstem Gesändnis vor ihrer Amme:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
Un trouble s’éleva dans mon âme éperdue;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.
Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,
D’un sang qu’elle poursuit tourments inévitables.
(273-278).

Wie so oft bei Racine verdankt sich die verhängnisvolle Leidenschaft der tragischen Heldin nur einem einzigen, dem ersten Blick.³⁴ Die parataktische Reihe „Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue“ unterstreicht die zerstörerische Dynamik, die die Liebesleidenschaft auf die Heldin ausübt. Hatte sich Descartes in den *Passions de l’âme* von der antiken Affekttradition absetzen wollen - „toutefois ce que les anciens en ont enseigné est si peu de chose, et pour la plupart si peu croyable, que je ne puis avoir aucune espérance d’approcher la vérité qu’en m’éloignant des chemins qu’ils ont suivis“³⁵ -, so geht Racine in seiner Tragödie den umgekehrten Weg. Die Schilderung von *Phèdres* Liebesaffekt greift auf Sapphos Darstellung der allumfassende Sinnenverwirrung durch das Pathos der Liebe zurück: Augen und Zunge versagen *Phèdre*, ihr Körper wird im Wechsel von Hitze und Kühle von Konvulsionen durchflutet, die sie nicht mehr zu beherrschen vermag.³⁶ Im Vergleich zum euripideischen Vorbild nimmt Racine damit eine enorme Aufwertung der weiblichen Heldin vor. Gerade die Einarbeitung der in der Tradition des Erhabenen verwurzelten Ode Sapphos verleiht der Figur der *Phèdre* bei Racine eine tragische Größe, die sie in der griechischen Vorlage nicht besitzt. Angesichts

³² F. Grillparzer, Sämtliche Werke. Band XIII, Wien 1930, S. 138.

³³ J. Racine, *Phèdre*. Préface. In: Théâtre complet II. Edition établie par J.-P. Collinet, Paris 1983, S. 279. Im folgenden sind die Verse in Klammern angegeben.

³⁴ Vgl. J. Starobinski, Racine et la poétique du regard. In: L’oeil vivant, Paris 1961, S. 71-92.

³⁵ R. Descartes, *Les passions de l’âme*, S. 951.

³⁶ Vgl. Sapphos Ode in der Überlieferung durch Longin, Vom Erhabenen. Übers. und hg. von O. Schönberger, Stuttgart 1988, S. 31f.

der erhabenen Sprachgewalt von Racines Darstellung der Leidenschaft³⁷ bleibt Schillers Übersetzung jedoch deutlich hinter dem Original zurück:

Ich sah ihn, ich errötete, verblaßte
Bei seinem Anblick; meinen Geist ergriff
Unendliche Verwirrung, finster ward's
Vor meinen Augen, mir versagte die Stimme,
Ich fühlte mich durchschauert und durchflammt,
Der Venus furchtbare Gewalt erkannt'ich
Und alle Qualen, die sie zürnend sendet.³⁸

Was bei Racine den weiblichen Körper durchschüttelt, verlegt Schiller in den Geist: aus der Seelen- und Sinnenverwirrung Phèdres wird ihm unversehens eine Geisteszerrüttung. Damit rationalisiert Schiller zugleich, was Racine ganz auf der Ebene des Natürlichen, darum aber Verhängnisvollen beläßt. Trotz dieser Modifikation von Racines lyrischem Grundton überzeugt Schillers Übersetzung durch ihre rhetorische Schärfe: Schiller beläßt die parataktische Ordnung der Eingangszeile und unterstreicht die zerstörerische Dynamik der Liebesleidenschaft noch durch den doppelten Zeilensprung in den folgenden beiden Versen sowie die anaphorische Wendung „durchschauert und durchflammt“. Die Grenzen seiner Übersetzungsleistung offenbart sich dagegen im Vergleich von Phèdres *aveu* mit der ungleich gelungenen Übertragung von Hippolytes Geständnis vor Aricie.³⁹

Depuis près de six mois, honteux, désespéré,
Portant partout le trait dont je suis déchiré,
Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve.
Présente je vous fuis, absente je vous trouve.
Dans le fond des forêts votre image me suit.
(539-543).

Schillers Übersetzung lautet:

Sechs Monde trag ich schon, gequält, zerrissen
Von Scham und Schmerz, den Pfeil in meinem Herzen.
Umsonst bekämpf ich dich, bekämpf ich mich;
Dich flieh ich, wo du bist; dich find ich, wo du fehlst;
Dein Bild folgt mir ins Innerste der Wälder;
(575-579).

Im Vergleich zur rhetorisch gelungenen, gerade darum aber seltsam kühlen Übertragung von Phèdres *aveu* wirkt die Übersetzung von Hippolytes Liebesgeständnis ungleich inspirierter. Aus den „six mois“ macht Schiller in einer poetisierenden

³⁷ Vgl. E. Auerbach, Racine und die Leidenschaften. In: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, Bern 1947, S. S. 196-203.

³⁸ F. Schiller, Phädra, Vers 299-305. In: Sämtliche Werke. Dritter Band. Dramatische Fragmente/Übertragungen/Bühnenbearbeitungen. Hg. von G. Fricke/H. G. Göpfert, München 1959. Im folgenden sind die Verszahlen in Klammern im Text angegeben.

³⁹ Eine scharfe, alles in allem aber nicht unberechtigte Kritik findet Schillers Übersetzung dagegen bei Spitzer: „Die dämpfenden Elemente in Racines Sprache hat Schiller entweder weggelassen oder durch noch konventionellere Ausdrucksweisen ersetzt, die lyrischen Glanzpunkte dagegen verwischt, die ‚doppelseitige Belichtung‘, das Geistleibliche an der Auffassung des Liebesproblems, den Symbolismus Racines beseitigt.“ L. Spitzer, Die klassische Dämpfung in Racines Stil. In: Romanische Stil- und Literaturstudien I, Marburg 1931, S. 266.

Wendung „Sechs Monde“, Racines kurze Andeutung „honteux, déchiré“ erläutert Schiller durch die Hinzusetzung „gequält, zerrissen / Von Scham und Schmerz.“ Eine eigene Hinzusetzung, äußerst selten in Schillers Übertragung, ist der Topos vom Pfeil im Herzen, der Hippolytes Leidenschaft veranschaulicht und dabei ganz in den Bereich der Innerlichkeit verlegt. Eindrucksvoll ist die Übertragung der parallel gebauten Zeilen „Contre vous, contre moi“ und „Présente je vois fuir, absente je vous trouve“: Schiller gibt sie durch die reduplicatio „Umsonst bekämpf ich dich, bekämpf ich mich“ und die Antimetabole „Dich flieh ich, wo du bist, dich find ich, wo du fehlst“ wieder. Damit bestätigt sich, was sich bereits in der Figur des Max Piccolomini aus dem *Wallenstein* andeutete: daß Schillers Interesse sich vorrangig auf den männlichen Helden der Tragödie, auf Hippolyte richtet. Hatte Racines Neuerung gegenüber Euripides gerade darin bestanden, Phèdre und nicht Hippolyte zur Hauptperson seines Stückes zu machen, Hippolyte darüber hinaus aber als Verliebten darzustellen, um Phèdres Leidenschaft und Eifersucht noch deutlicher herauszustellen, so nimmt Schiller die modernisierenden Neuerungen Racines zugunsten eines romantisierenden Bildes des jugendlichen Helden zurück. Das unterstreicht das zweite Geständnis Phèdres vor Hippolyte: „Je l’aime“, beginnt die enttäuschte Frau ihr Geständnis zunächst noch im Bezug auf ihren Gatten Theseus. Bald aber vermischen sich die Bilder von Vater und Sohn vor ihren verwirrten Augen: „Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche“. Schiller übersetzt: „Ich seh ihn treu, ich seh ihn stolz, ja selbst / Ein wenig scheu“. Die assonante Engführung von Theseus und Hippolyte unter dem widersprüchlichen Bild der Treue, des Stolzes und der Ungezähmtheit überträgt Schiller wiederum durch die Zusammenstellung von Parataxe und Enjambement. Der klanglich äußerst gelungene Binnenreim von „treu“ und „scheu“ modifiziert allerdings das Bild Hippolytes, das Racine vermittelt. Vor Phèdres Augen entfaltet sich die Gestalt Hippolytes als das verjüngte Abbild ihres untreuen, deutlich älteren Gatten Theseus, und ihre Leidenschaft scheint nicht allein dem Stiefsohn selbst, sondern zugleich den Zügen des Vaters zu gelten, den sie sich jung wünscht, um noch einmal von vorne beginnen zu können. Diese resignative Einschätzung der Ehe von Theseus und Phädra, in der Hippolyte, der bei Racine mehr an den unglücklichen Sohn des Odysseus als an den griechischen Hippolyte erinnert, nur als Stellvertreter fungiert, ersetzt Schiller auch hier durch eine romantisierende Darstellung: Aus dem jungen Löwen, den Phädra zu zähmen versucht, macht Schiller in Anknüpfung an die Hippolyte-Aricie-Handlung ein scheues Reh, das in die Dunkelheit der Wälder flüchtet. Schillers Übersetzung nimmt damit eine doppelte Veränderung vor, die Hippolyte alles in allem kaum griechischer, wohl aber deutscher erscheinen läßt: Rückt Hippolyte und nicht Phädra in den Mittelpunkt des Dramas, so geht Racines Bild des Hippolyte bei Schiller in das eines stolzen und scheuen und dabei treuen Jünglings über. Fast scheint es, als hätte die von Racine inspirierte Konzeption des Max Piccolomini aus dem *Wallenstein* das Bild Hippolytes aus der *Phèdre* endgültig verdrängt.

VII.

Daß Schillers Übertragung grundsätzlich mehr an der Figur des Hippolyte als an der der Phädra orientiert ist, zeigt sich deutlich an dem „Prunkstück“⁴⁰ des Dramas, Theramens Bericht über den Tod Hippolytes. „Theramens Bericht ist der am besten übersetzte Abschnitt“⁴¹, bemerkt bereits Peter André Bloch angesichts der barocken Sprachgewalt, die Racine und Schiller verbindet:

Un effroyable cri, sorti du fond des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond en gémissant à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos coeurs notre sang s'est glacé;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
(1507-1512)

Racine bemüht in seiner barock anmutenden Darstellung Himmel und Erde, um den monströsen Tod Hippolytes darzustellen. Schiller kann ihm scheinbar mühe-los folgen:

Plötzlich zerriß ein schreckenvoller Schrei,
Der aus dem Meer aufstieg, der Lüfte Stille,
Und schwer aufseufzend aus der Erde Schoß
Antwortet eine fürcherliche Stimme
Dem grauenvollen Schrei. Es trat uns allen
Eiskalt bis an das Herz hinan; aufhorchten
Die Rosse, und es sträubt' sich ihre Mähne.
(1632-1638)

Wiederum unter häufigem Gebrauch des Enjambements, das die Kürze des Blankverses gegenüber dem Alexandriner auszugleichen sucht, dynamisiert Schiller das Geschehen durch eine Folge von anaphorischen Anastrophen: „aufseufzend aus der Erde Schoß“, „aufhorchten / die Rosse“, „Auf bebt die Erde“ (1650), „Auf springt das Ungetüm für Wut und Schmerz“ (1660). Es scheint gerade das in der französischen Rezeption oft als Verstoß gegen das Gebot der *bienséance* gerügte erhabene Pathos des Berichts zu sein,⁴² das Schiller zu dieser beeindruckenden Sprachleistung inspiriert hat.

VIII.

Ganz im Gegensatz zu der barocken Sprachgewalt von Hippolytes Tod steht bei Racine die erhabene Schlichtheit von Phèdres letzten Worten. Sie lauten: „Et la mort à mes yeux déroband la clarté / Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.“ (1643-1644). Wie der Schluß des Dramas zeigt, kann auch der Tod die Klar-

⁴⁰ K. Vossler, Jean Racine, Bühl 1948, S. 97.

⁴¹ P. A. Bloch, Schiller und die französische klassische Tragödie, S. 313.

⁴² Zum barocken Stil Racines vgl. L. Spitzer, The récit of Théramène. In: Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics, New York 1962, S. 87-134.

heit, die Phädras Sinne in ihrer fatalen Leidenschaft für ihren Stiefsohn trübt, nicht wieder herstellen. Im Gegenteil: An ihre Stelle tritt eine Form der Reinheit, die sich nicht mehr der subjektiven Gewißheit des Verstandes, sondern einer transzendenten, letztlich wohl theologisch bestimmten Ordnung verdankt.⁴³ Es ist diese Form von Reinheit und Schlichtheit in der Schuld, die die Figur der Phèdre bei Racine auszeichnet und die Schiller in seiner Übertragung doch verfehlt: „Der Tod / Raubt meinem Aug’ das Licht und gibt dem Tag, / Den ich befleckte, seinen Glanz zurück.“ (1785-1787) Licht und Glanz setzt Schiller an die Stelle des unaufhebbaren Gegensatzes von *clarté* und *pureté* bei Racine. Damit gewinnt der Tag bei Schiller zurück, was Racine ganz an die Ordnung des Profanen gebunden hatte: die repräsentative Funktion eines Scheins, der zugleich auf die höfische Gesellschaft zurückverweist. Setzt Schiller in seiner rhetorisch brillanten Übersetzung am Beispiel Hippolytes das Bild romantischer Jugend in das französische Original ein, so bleibt ihm der Zugang zur tragischen Heldin des Stücks verwehrt. Darin liegen die Grenzen seiner Übersetzung, die zugleich seine letzte abgeschlossene dramatische Arbeit geblieben ist.

IX.

Daß Schiller und Goethe sich als Klassiker der deutschen Literatur durchgesetzt haben, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die klassische Tendenz bei beiden nur eine Episode war. Das zeigt sich nirgends deutlicher als in Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Daß der Verfasser selbst sie schon kurz nach der Fertigstellung kaum noch ertragen konnte,⁴⁴ ist noch der geringste Einwand gegen die immer wieder als Vorbildfunktion angeführte Klassizität des Stücks, die sich einer Abwendung vom Sturm-und Drang Vorbild Shakespeare zugunsten der griechischen Tragödie zu verdanken scheint. Ganz in diesem Sinne wurde die klassische Tendenz des „gräzisierungsspiel“⁴⁵ Goethes zunächst auch von Schiller wahrgenommen: „Hier sieht man ihn ebenso und noch weit glücklicher mit den griechischen Tragikern ringen, als er in seinem Götz von Berlichingen mit dem britischen Dichter gerungen hat. In griechischer Form, deren er sich ganz zu bemächtigen gewußt hat, die er bis zur höchsten Verwechslung erreicht hat, entwickelt er hier die ganze schöpferische Kraft seines Geistes und läßt seine Muster in ihrer eignen Manier hinter sich zurück.“⁴⁶ Seinem Freund Körner gegenüber äußerte sich Schiller jedoch schon bald weniger überzeugt: „Sie ist aber so erstaunlich modern und ungrüchisch, daß man nicht begreift, wie es möglich war, sie jemals einem

⁴³ Vgl. L. Goldmann, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1955.

⁴⁴ „Mit der Iphigenie ist mir unmöglich etwas anzufangen“, schreibt Goethe bereits 1802 in einem Brief an Schiller. Goethe, HA 5, S. 408.

⁴⁵ Vgl. Goethe, HA 5, S. 408.

⁴⁶ F. Schiller, *Über die Iphigenie auf Tauris*. In: *Werke*. Fünfter Band, S. 943.

griechischen Stück zu vergleichen.⁴⁷ Schiller kommt damit auf einen Kritikpunkt zurück, den bereits Bodmer angesprochen hatte: „Ich habe ein Manuskript von Goethes *Iphigenie in Tauris* gesehen, welches ich mehr anstaune als beneide. Man erzählt da in Monologen, die Personen antworten einander in Sentenzen, Iphigenia hört Orestes, der sich ihr entdeckt, mit frommen Betrachtungen und hat die Gewalt über sich, daß sie ihm nicht in die Arme springt. Thoas kommt in Wut und wird durch Raisonnements besänftigt.“⁴⁸ Aus einer grundsätzlich kritischen Haltung der höfischen Klassik gegenüber trägt Bodmer Stück für Stück die französischen Elemente, die sich hinter dem Schleier des Griechischen verbergen, in die *Iphigenie* ein. Eine Französisierung seiner klassischen Tragödie scheint Goethe selbst dabei keineswegs abzulehnen: „Iphigénie en Tauride, tragédie en cinq actes, tout à fait selon les règles“⁴⁹ vermerkt er in einer Übersicht seiner Werke für Louis Bonaparte. Die Abwendung der Weimarer Klassiker von der Genie-Poetik des Sturm und Drang scheint nicht allein eine Rückwendung zur griechischen, sondern zugleich eine zur französischen klassischen Tragödie zu sein.

X.

Daß die auf das formstrenge französische Theater zurückweisende Gestalt der Goetheschen *Iphigenie* von der Forschung kaum bemerkt wurde,⁵⁰ verdankt sich zu großen Teilen Goethes früher Kritik an den Franzosen: „‘Französchchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer.’ Drum sind auch alle französische Trauerspiele Parodien von sich selbst“⁵¹, ruft der junge Goethe in seiner Rede zum Shakespearestag emphatisch aus. Ganz in Übereinstimmung mit der von den neuen bürgerlichen Tugendvorstellungen geforderten Abwehr höfischer Affektkontrolle setzt auch Goethe das durch Shakespeare vermittelte Bild der Natur da ein, wo im französischen Theater scheinbar die bloße Konvention regierte: „Und ich rufe: Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.“⁵²

Shakespeare und kein Ende. Die polemische Kritik des französischen Theaters läßt sich jedoch zugleich als eine Etappe innerhalb einer umfassenden Entwicklung begreifen, die von der französischen Bühne über Shakespeare und die Griechen mit der *Iphigenie* zu Frankreich zurückfindet. Dafür sprechen nicht nur die zahlreichen Hinweise auf Goethes frühe Vertrautheit mit dem Racineschen Theater aus seiner Autobiographie, die sogar eine Aufführung des *Britannicus* mit

⁴⁷ F. Schiller, Brief an Körner vom 21. Januar 1802, zit. nach Goethe, HA 5, S. 415.

⁴⁸ J. J. Bodmer, Brief an Pfarrer Schinz, Zürich, 25. Januar 1782, zit. nach Goethe, HA 5, S. 410.

⁴⁹ Vgl. Goethe, HA 5, S. 438.

⁵⁰ Die Ausnahme bildet K. Maurer, Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte, Paderborn u.a. 1997.

⁵¹ Goethe, HA 12, S. 225.

⁵² Goethe, HA 12, S. 226.

Goethe in der Hauptrolle notiert,⁵³ sondern auch die Schilderung der anfänglichen Begeisterung Wilhelm Meisters für Racine in den Lehrjahren.⁵⁴ Daß der Weg für die deutsche Bühne von Frankreich nach England nicht umstandslos nach Griechenland, sondern wieder nach Frankreich zurückführt, hat Hans Robert Jauss nachgewiesen. „Goethes ‚Iphigenie‘, die man genetisch zumeist als Nachahmung des euripedeischen Vorbilds erklärt, läßt sich auch als eine neue Lösung der formalen und inhaltlichen Probleme verstehen, die Racines ‚Iphigenie‘ für eine bestimmte Position des aufgeklärten Denkens hinterließ.“⁵⁵ Dabei sind es zunächst formale Merkmale, die sich unter dem Stichwort der „Klassischen Dämpfung“ auf Racine und Goethe zurückbeziehen lassen. Mit klassischer Dämpfung hatte Leo Spitzer das „Nüchtern-Gedämpfte, Verstandesmäßig-Kühle, fast Formelhafte an diesem Stil“⁵⁶ bezeichnet. Dabei hat schon Spitzer auf die Verwandtschaft von Goethes Iphigenie mit Racines klassischem Stil hingewiesen: „Ich habe das Schwammwort ‚klassisch‘ im Titel deshalb dem Substantiv ‚Dämpfung‘ zugesellt, weil ja gerade das Abdämpfende in Racines Stil jenen Eindruck der vornehmen und abgeschlossenen, mustergültigen und historisch anmutenden Verhaltenheit macht, den wir, auch an deutsche Dichtwerke wie die ‚Iphigenie‘ denkend, als klassisch bezeichnen.“⁵⁷ Entindividualisierung, Distanzierung und Objektivierung sind nach Spitzer die Hauptmerkmale der klassischen Dämpfung bei Racine. Sie finden sich in der gleichen Weise bei Goethe, am auffälligsten, wie bereits Bodmer kritisch bemerkt hatte, in der Gestaltung des Wiedersehens von Orest und Iphigenie: Fern von einem unmittelbaren Freudenausbruch wendet sich Iphigenie,

⁵³ Goethe schildert im dritten Buch von *Dichtung und Wahrheit* seinen durch ein Freibillet des Großvaters ermöglichten Besuch des Theaters während der französischen Okkupationszeit. In der Folge, so Goethes Selbstdarstellung, „nahm ich den Racine, den ich in meines Vaters Bibliothek antraf, zur Hand, und deklamierte mir die Stücke nach theatralischer Art und Weise [...]. Ja ich lernte ganze Stellen auswendig und rezitierte sie, wie ein eingelernter Sprachvogel“ (HA 9, S. 91).

⁵⁴ Im Meister war Wilhelm ebenfalls zunächst als Verehrer Racines vorgestellt worden, der zu unpassender Gelegenheit dem Prinzen das Loblied des französischen Dichters singt: „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 gewirkten Tapeten verbergen. Wenn ich seinen Britannicus, seine Berenice studiere, so kommt es mir wirklich vor, ich sei am Hofe, sei in das Große und Kleine dieser Wohnungen der irdischen Götter geweiht“ (HA 7, S. 179). Aus dem Gleichgewicht gebracht wird Wilhelm durch die Frage Jarnos, ob er denn niemals ein Stück von Shakespeare gesehen habe. Wehrt Wilhelm unter Verweis auf die französische Regel der *vraisemblance* und der *bienséance* noch ab, „solche seltsame Ungeheuer näher kennen zu lernen, die über alle Wahrscheinlichkeit, allen Wohlstand hinauszuschreiten scheinen“ (HA 7, 180), so endet das Kapitel mit dem ersten Shakespeare-Erlebnis: „In dieser Stimmung erhielt er die versprochenen Bücher, und in kurzem, wie man es vermuten kann, ergriff ihn der Strom jenes großen Genius und führte ihn einem unübersichtlichen Meere zu, worin er sich gar bald völlig vergaß und verlor.“ (HA 7, S. 180f.) Goethe reproduziert im Wilhelm Meister den Mythos von der Überlegenheit des Shakespearschen über das französische Theater anhand der symbolischen Ablösung des Britannicus durch den Hamlet. Vgl. dazu D. Borchmeyer, *Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe*, Frankfurt/Main, S. 139f.

⁵⁵ H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main 1982, S. 716.

⁵⁶ L. Spitzer, *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*, S. 135.

⁵⁷ Ebd., S. 136.

bevor sie sich dem Bruder offenbart, an die Göttin Charis: „So steigst du denn, Erfüllung, schönste Tochter / Des größten Vaters, endlich zu mir nieder!“ (1094-1095) Für die Zeitgenossen fast schon unpassend distanziert ist hier der vermittelnde Rückgriff auf die Göttin, der stellvertretend für die eigene Freude gedankt wird. Darüber hinaus trägt aber auch der Vers das seine zur Dämpfung der Affekte bei Goethe bei. Indem Goethe sich mit der *Iphigenie* von den Prosaformen seiner frühen Dramen löst und im Übergang von der offenen zur geschlossenen Dramenform wie Schiller in seiner Phädra-Übertragung einen fünffüßigen Jambus wählt, der im Unterschied zu Schillers Bearbeitung in manchem wie ein bloß um einen Fuß verkürzter Alexandriner wirkt, nähert er sich auch im Versmetrum der klassischen Form Racines an.⁵⁸ So verbindet Goethes *Iphigenie* mit Racines Tragödien ein lyrischer Ton, der das Dramatische durchdringt und zugleich Ausdruck der Modernität beider Autoren ist.

XI.

Über die formalen Vergleichspunkte hinaus lassen sich auch inhaltliche Gemeinsamkeiten ausmachen. Goethe hat nicht nur die Figur des Arkas Racine entnommen. Auch die Konzeption Iphigenies sowie die abschließende Lösung des Dramas verdankt Racine mehr, als auf den ersten Blick zu vermuten ist.

„Quel bonheur de me voir la fille d’un tel père!“ (446). Mit diesem Worten faßt Racines Iphigénie ihre Wiedersehensfreude mit dem Vater zusammen. Zu diesem Zeitpunkt weiß sie noch nicht, daß er sie zum Opfer an die Götter auserkoren hat – widerwillig zwar, aber doch der *gloire* seiner Familie und der griechischen Heroen verpflichtet: „Ne délibérons plus. Bravons sa violence. / Ma gloire intéressée emporte la balance.“ (1425-1426) Klytaimnestra nennt ihn dafür den „bourreau de votre fille“ (1247), gemeinsam mit dem zukünftigen Schwiegersohn Achill bezeichnet sie ihn als „barbare“ (1249). Allein die Betroffene, Iphigenie selbst, hält in unbedingter Treue zu ihrem Vater:

Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien. Vous voulez le reprendre;
Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
D’un oeil aussi content, d’un coeur aussi soumis
Que j’acceptais l’époux que vous m’aviez promis,
Je saurai, s’il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m’aviez donné.
(1170-1180)

Racines große, in der Folgezeit umstrittene Neuerung in der *Iphigénie* hatte vor allem darin bestanden, Iphigenie als Verlobte Achills vorzustellen. Um so erstaun-

⁵⁸ Vgl. K. Mauer, Goethe und die romanische Welt, S. 28.

licher ist es, daß Iphigenies Neigung zu Achill in ihrer Entscheidung keine Rolle spielt: Bedingungslos unterwirft sie sich dem Gesetz des Vaters. Dieses begründet sich allein dadurch, daß es keiner weiteren Begründung bedarf: Es sind die nackten mythischen Banden des Blutes, die Iphigenie an den Vater und an den Altar binden, auf dem sie geopfert werden soll. In den Kreis der höfischen Gesellschaft, den Racines Adaptation der Euripideischen *Iphigenie* nachzeichnet, bricht mit der Opferproblematik unvermittelt das Problem mythischen Rechts ein. Die Tragik der Racineschen Iphigenie, die nach Roland Barthes allein in der Figur der Eriphilie beschlossen liegt,⁵⁹ verdankt sich im wesentlichen diesem selbst die griechische Vorlage noch übertreffenden archaischen Zug. Daß die grausame Darstellung des mythischen Blutopfers bei Racine darüber hinaus jeden Versuch relativiert, sein Drama als bloße Konversationskunst darzustellen, wie es im 18. Jahrhundert üblich war, bedarf vor diesem Hintergrund kaum noch eines Zusatzes.

XII.

Hatte die Radikalität von Racines Begriff des Tragischen zunächst in der Wiedereinsetzung der Opferung Iphigenies durch den eigenen Vater bestanden, so überrascht seine Lösung der Konfliktsituation durch einen nicht minder entschlossenen Gewaltstreich. Eine Tochter aus dem Geschlecht Helenas muß geopfert werden, damit die Griechen Wind erhalten, um unendlichen Ruhmes willen nach Troja segeln zu können, lautete der Orakelspruch. Racine jedoch läßt nicht Iphigenie sterben, sondern eine zweite Iphigenie: Eriphilie, die sich dem überraschten Zuschauer als uneheliche Tochter von Thesusus und Helena präsentiert. Odysseus, bei Racine die Inkarnation der verschlagenen List, berichtet von Eriphilies Selbstopfer:

Ainsi parle Calchas. Tout le camp immobile
L'écoute avec frayeur, et regarde Eriphile.
Elle était à l'autel, et peut-être en son coeur
Du fatal sacrifice accusait la lenteur.
Elle-même tantôt, d'une course subite,
Était venue aus Grecs annoncer votre fuite.
On admire en secret sa naissance, et son sort.
Mais puisque Troie enfin est le prix de sa mort,
L'armée à haute voix de déclare contre elle,
Et prononce à Kalchas sa sentence mortelle.
Déjà pour la saisir Calchas lève le bras:
Arrête, a-t-elle dit, ne m'approche pas.
Le sang de ces héros dont tu me fais descendre,
Sans tes profanes mains saura bien se répandre.
Furieuse elle vole, et sur l'autel prochain,
Prend le sacré couteau, le plonge dans son sein.
(1757-1772)

⁵⁹ R. Barthes, *Sur Racine*, Paris 1960, S. 109.

Eriphilie, die eigentlich nur am Altar erschienen war, um von Klytaimnestras entsetzter Flucht ob der bevorstehenden Schlachtung der eigenen Tochter zu berichten, wird vom Kamp der Griechen, einer archaischen Männerhorde, die erst wie aus einem Atem verstummt, um dann wie aus einem Mund ihren Tod zu fordern, selbst zum Opfer auserkoren. Eriphilies Selbstmord ist nichts anderes als ein vorauslaufender Gehorsam, symbolischer Vollzug des Willens eines ganzen Volkes, das nach Ruhm und Krieg dürstet. Racines sophistische Lösung, die Stellvertretung Iphigenies durch Eriphilie, ist den meisten Rezipienten als bloße Konzession an die sozialen Normen seiner Zeit erschienen: Daß eine Prinzessin königlichen Geblüts auf dem Altar bluten soll wie ein Schlachttier, hätte wohl manches zerrissene Schnupftuch gekostet, das mit süßen Tränen benetzt werden kann, wenn die Prinzessin zum guten Ende auf Kosten einer anderen von minder noble Geblüt noch einmal davonkommt. Eine solche Deutung macht es sich jedoch zu leicht. Sie vergißt, daß bei Racine im Unterschied zur griechischen Vorlage wie der deutschen Nachbildung doch geopfert wird, daß jemand sein Blut lassen muß, um die soziale Integrität des griechischen Lagers zu bewahren. Damit nimmt Racine in beängstigender Radikalität die zivilisatorische Entwicklung zurück, die die griechische Kultur der Humanität ermöglicht hat und die Goethe in seiner Adaptation der Iphigenie zu erneuern versucht: das Menschenopfer und dessen Stellvertretung durch ein geweihtes Tier. Zwar beläßt Racine den Zusammenhang von Opfer und Stellvertretung intakt, der noch Goethes Begriff des Symbolischen zugrundeliegt. Aber kein Tier vermag bei ihm den vom Opfer bedrohten Menschen zu erretten, sondern nur ein ein anderer Mensch. Racines archaisches Spiel, von Roland Barthes zu Recht als ein Theater der Grausamkeit gerühmt, zeigt in schonungsloser Weise die Kehrseite humanistischer Zivilisiertheit auf, indem sie deren Mechanismen auf uralte Praktiken mythischen Ursprungs zurückführt.

XIII.

Im Vergleich zur griechischen Vorlage geht Goethe zunächst einen Schritt mit Racine mit. Der gemeinsame Weg Goethes und Racines besteht in der Darstellung des Verhältnisses von Agamemnon und Iphigenie. Trotz der Bereitwilligkeit, seine Tochter den Göttern zu opfern, ist auch Goethes Iphigenie des Lobes für ihren Vater voll: „Des Atreus ältester Sohn war Agamemnon: / Er ist mein Vater. Doch ich darf es sagen, / In ihm hab ich seit meiner ersten Zeit / Ein Muster des vollkommenen Manns gesehn.“ (400-403) Ebenso überraschend und irrational wie die bedingungslose Unterwerfung unter das Gesetz des Vaters bei Racine ist die unbedingte Liebe der Tochter zu ihrem Vater bei Goethe. Bis Iphigenie von seinem Tod erfährt, steht sie allen anderen Bindungen im Weg. Erst die Bruderliebe ersetzt die fatale Bindung Iphigenies an Agamemnon. Indem er das zerstörerische Moment des Eros im scheinbar ungetrübten Geschwisterverhältnis stillzustellen

versucht, geht Goethe jedoch zugleich einen Schritt hinter Racine zurück, „Das unvermischte Verhältnis aber findet zwischen *Bruder* und *Schwester* statt“⁶⁰, deutet Hegel im Blick auf die *Antigone* das Begehren von Bruder und Schwester als höchste Form der Familienbande. Indem auch Goethe den Eros seiner Heldin ganz in den Bereich der Familie verweist und in der Beziehung zum Bruder neutralisiert, verbannt er den Bereich der Geschlechtlichkeit aus dem Leben seiner Heldin. Als Priesterin und Heilige bleibt Iphigenie in ihrem umfassenden Humanitätsanspruch im Vergleich mit dem französischen Vorbild daher seltsam unterkühlt und leidenschaftslos – mehr eine Ikone als eine Frau.

XIV.

Das zeigt sich besonders zum Schluß des Dramas, an dem Goethe den allumfassenden Humanitätsbegriff durch den Verzicht auf das Menschenopfer wieder einzusetzen versucht. Die abschließende Lösung seines Dramas steht dabei unter dem gleichen Verdacht des Sophistischen wie die Racines: Hole das Bild der Schwester aus dem Tempel, lautete der doppeldeutige Auftrag Apollons an Orest. Zum Schluß des Dramas geht dem Bruder, der zunächst vergeblich zum Schwert und damit nach der heroischen Vergangenheit seiner Familie gegriffen hatte, ein Licht auf:

Wir legten's von Apollens Schwester aus,
Und er gedachte *dich!* Die strengen Bande
Sind nun gelöst; du bist den Deinen wieder,
Du Heilige, geschenkt. [...] Schön und herrlich zeigt sich mir
Der Göttin Rat. Gleich einem heil'gen Bilde,
Daran der Stadt unwandelbar Geschick
Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;
Bewahrte dich in einer heil'gen Stille
Zum Segen deines Bruders und der Deinen.
(2116-2132)

Nicht minder scharfsinnig als sein Racinesches Vorbild Odysseus erzählt Orest bei Goethe des Rätsels Lösung. Dabei ist es nicht allein, wie Adorno kritisierte,⁶¹ der betrogene Thoas, der letztlich mit leeren Händen, aber übervollem Herz da steht, sondern Iphigenie selbst. Mit dem Attribut des Heiligen geht Goethe in der Schlußpassage zwar nicht gerade sparsam um. Eine „Heilige“ bleibt Iphigenie jedoch gerade nicht als Mensch, sondern „Gleich einem heil'gen Bilde“, als Abbild der Göttin in „einer heil'ger Stille“, nicht zu ihrem Segen, sondern mehr zu dem des nun endgültig von den Erinnyen befreiten Bruders. Daß in dieser ikonischen Funktion Iphigenies als „Schützerin des Hauses“ im Unterschied zum Bilde

⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Stuttgart 1956, S. 325.

⁶¹ Vgl. Th. A. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*. In: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1981, S. 509.

Iphigenies bei Racine zugleich eine geheime Sterilität steckt, ist der Preis, den Goethe für sein Humanitätsangebot und dem damit verbundenen Attribut des zeitlos Klassischen zahlen muß.

XV.

Schillers und Goethes Auseinandersetzung mit Racine bestätigen damit, was bereits Nietzsche vermutet hatte: daß das deutsche Nationaltheater nicht nur als Fortschritt, sondern in manchem als Rückschritt hinter die Errungenschaften der französischen Klassik gelten kann. In Racines Dramen *Iphigénie* und *Phèdre* verbinden sich die lyrische Darstellung der Weiblichkeit und die archaische Thematik von Mythos und Opfer zu einer einzigartigen Synthese, die im Sinne eines modernen Theaters der Grausamkeit als Einspruch gegen einen Begriff des Klassischen gewertet werden kann, der auf den scheinbar zeitlosen Idealen von Natur und Humanität beruht.

Der archaische Aspekt verbindet Racine dabei mit einem ganz anderen Dichter, mit dem er sonst kaum etwas gemein hat: mit Heinrich von Kleist. Die vielfältigen Bezüge von Kleists Werk zu Frankreich sind meist auf den Themenkomplex des *Amphitryon* und damit auf die Gestalt Molières zentriert worden.⁶² Darüber hinaus fördert der Blick auf die Darstellung des zerstörerischen Liebesaffektes bei Racine und Kleist jedoch eine Gemeinsamkeit beider Autoren hervor, die ihr Verhältnis zur deutschen Klassik betrifft. Zwar scheint Kleists *Penthesilea* zunächst eine spektakuläre Rücknahme der klassischen Dämpfung zugrundezuliegen, die Racines wie Goethes Theater auszeichnet, und so ist die zügellose Entfesselung der Affekte, die Kleist in der Zerfleischung Achills durch Penthesilea aufzeigt, auch in keinsten Weise mit der französischen Forderung nach *vraisemblance* und *bien-séance* vereinbar. Der Bezugspunkt von Racine und Kleist liegt aber tiefer. Er betrifft einen Einwand gegen den klassischen deutschen Humanismus, der sich von der französischen Tragödie herleiten läßt. Wenn Kleist in der *Penthesilea* die symbolische Stellvertretung des Gottes durch den Menschen aus Goethes Iphigenie-Drama revidiert, indem er den Menschen zum Tier erniedrigt und Penthesilea in ermüdenden Vergleichen bald als Wölfin, bald als Hündin, die zu guter Letzt ihr Beutetier zerfleischt, erscheinen läßt, dann ist Kleists Revision der Weimarer Klassik nicht nur der Beginn der Moderne, wie seit Nietzsches Urteil meist zugestanden wird,⁶³ sondern ebenso Zeichen eines Einspruches gegen den scheinbar

⁶² Vgl. Claude David (Hg.): Kleist und Frankreich. Mit Beiträgen von Claude David, Wolfgang Wittowski, Lawrence Ryan, Berlin 1969. Einen Vergleich von Kleist und der französischen Klassik gibt bereits Clemens Lugowski, *Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists*, Frankfurt/Main 1936. Lugowski stellt dort etwa die Funktion des Mißverständnisses bei Kleist in die Tradition der Intrige in der Klassik. Ebd., S. 17f.

⁶³ Vgl. F. Nietzsche, KSA 7, S. 97. Nietzsche notiert dort zu Schiller und Kleist: „Letzterer ist viel höher zu stellen. Er ist bereits aus der Aufklärungsperiode völlig heraus.“

ungehinderten Fortschritt der Zivilisation im Zeichen der Humanität durch ein Theater der Grausamkeit, daß mit der Wiedereinführung archaischer Muster in die Tragödie die Aporien der modernen Kultur aufzuzeigen versucht.⁶⁴ Darin weist Kleist weniger auf die Moderne voraus als vielmehr auf die barocke Sprachgewalt Racines zurück. Dem inzwischen längst schon zum Klischee erstarrten Bilde des Modernisierers Kleist läßt sich vor dem Hintergrund von Racines Theater der Grausamkeit das des Anti-Modernen Kleist gegenüberstellen, der nicht dazu bereit ist, die harmonisierende Wendung der Weimarer Klassik mitzutragen und der sich daher in seiner dramatischen Tätigkeit auf ein archaisches Moment der Gewalt zurückwendet, das bereits im barocken Stile Racines etwa im Bericht des Theramen zum Ausdruck kam. Und so enteilt Kleist der Moderne selbst da, wo er ihr am tiefsten verpflichtet zu sein scheint, im *Amphitryon*, dorthin, wo die französische klassische Tragödie schon auf ihn wartet: „Ach“, lautet das berühmte Schlußwort von Kleists Adaptation Molières. Nicht minder berühmt ist das letzte Wort in Racines *Bérénice*, das zugleich gleichnishaft über der undankbaren Rezeptionsgeschichte der französischen Klassik in Deutschland steht: „Hélas.“

⁶⁴ Man kann diesen Zusammenhang natürlich auch als Zeichen der Modernität der französischen Klassik deuten. Das hat K.-H. Stierle getan: „Die französische Klassik setzt in ihren signifikativsten Werken einen Horizont unserer neuzeitlichen Erfahrung von Literatur. Eben deshalb kann die Klassik auch der Moderne nicht als Begriff entgegengesetzt werden. Als Horizont der Moderne kommt der französischen Klassik eine Geltung zu, die sie prinzipiell von allen anderen europäischen ‚Klassiken‘ der Neuzeit unterscheidet.“ K.-H. Stierle, *Die Modernität der französischen Klassik*, S. 83.