



DISSERTATION

Titel der Dissertation

Literarische Bearbeitungen des Phaedra- Mythos
von Euripides bis A.W.Schlegel

Verfasserin

Mag. Eva Miriam Simon

Angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im August 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

INHALTSVERZEICHNIS

1. VORBEMERKUNG – DER ANTIKE MYTHOS.....	1
2. PHAIDRA BEI EURIPIDES	9
2.1. Die griechische Tragödie	9
2.2. Charakteristika des Euripides: Das Paradoxe	14
2.3. Euripides: Hippolytos	22
2. 3. 1. Die Änderungen in der Zweitfassung	22
2. 3. 2. Die beiden Göttinnen	23
2. 3. 3. Hippolytos	25
2. 3. 4. Phaidra	30
2. 3. 5. Schlussbemerkung	40
3. PHAEDRA BEI OVID	43
3.1. Vorbemerkung	43
3. 2. <i>Heroides</i>	46
3.2.1. Charakteristika der <i>Heroides</i>	46
3.2.2. Der Phaidra- Brief	48
3.3. Metamorphosen.....	56
3.3.1. Charakteristika der <i>Metamorphosen</i>	56
3.3.2. Die Hippolytus- Episode: Mythos als Exemplum.....	60
4. PHAEDRA BEI SENECA	65
4.1. Charakteristika	65
4.2. Phaidra	72
4.2.1. Hippolytus	72
4.2.2. Phaidra.....	76
4.2.3. Schlussbemerkung	85

5. PHÈDRE BEI RACINE	89
5.1. Phèdre in Frankreich vor Racine.....	89
5.2. Racines Umfeld und Quellen	104
5.3. Racine: Phèdre	114
5.3.1. Das Vorwort	114
5.3.2: Thésée	116
5.3.3. Hippolyte	124
5.3.4. Phèdre	130
5.3.5. Schlussbemerkung	143
6. DER BOTENBERICHT BEI EURIPIDES, SENECA UND RACINE	147
6.1. Vorbemerkung	147
6.2. Der Botenbericht über Hippolyts Tod	151
7. SCHILLERS ÜBERSETZUNG VON RACINES <i>PHEDRE</i>	165
7.1. Die französische klassische Tragödie im Deutschland des 18. Jahrhunderts – eine Rezeption mit Widersprüchen	165
7. 2. Schiller und Racine	195
7.3. Schillers Übersetzung von Racines <i>Phèdre</i>	210
7.3.1. Schiller in Weimar	210
7.3.2. Schillers <i>Phèdre</i> - Übersetzung: treu, aber mit anderen Nuancen	215
7.3.3. Schlussbemerkung	230
8. PHÄDRA BEI AUGUST WILHELM SCHLEGEL	235
8.1. Vorbemerkung: Die Besonderheit der Schrift	235
8.2. Vergleichung der Phädra des Racine mit der des Euripides	244
8.2.1. Schlegels Auffassung von Tragödie	244
8.2.2. Vergleichung der Handlungsführung und der Charaktere	250
8.3. Die Wirkung der Schrift	265
9. NACHWORT	281

INHALTSVERZEICHNIS

ANHÄNGE	293
Anhang 1: Stammbaum von Theseus und Phaidra	293
Anhang 2: Überblick über die Phaedra- Dramen.....	294
Anhang 3: Text der Botenberichte	295
Anhang 3.1: Euripides, <i>Hippolytos</i>	295
Anhang 3.2: Seneca, <i>Phaedra</i>	297
Anhang 3.3: Racine, <i>Phèdre</i>	299
Anhang 4 : Der Aufbau des Botenberichts bei Euripides, Seneca und Racine	302
Anhang 5: Apulischer Volutenkrater	302
Anhang 6: Zeittafel der in diesem Kapitel erwähnten Werke	303
Anhang 7: Friedrich Schiller: <i>An Göthe, als er den Mahomet</i>	304
 BIBLIOGRAPHIE	 307
Primärliteratur	307
Sekundärliteratur.....	311
 KURZFASSUNG	 325
 ABSTRACT	 327
 LEBENS LAUF	 329

1. VORBEMERKUNG – DER ANTIKE MYTHOS

Der antike Mythos ist eine der Wurzeln der europäischen Kultur – sowohl der Bildenden Kunst als auch der Musik, der Philosophie und ganz besonders der Literatur. Es ist geradezu auffallend, wie „antike Mythologie in unserem Bewußtsein bis zum heutigen Tag in hohem Maße präsent ist, präsenter auf jeden Fall in unserem mitteleuropäischen Raum als die germanische und slawische“¹, und sogar als die Bibel:

Der durch die antiken Quellen vermittelte Mythos hat Phantasie und formale Disziplin der europäischen Literaturen in einzigartiger Weise bewegt, angetrieben, erfüllt und gereizt; die biblische Welt ist, trotz ihrer unvergleichlich größeren Eindringtiefe in das Bewußtsein der beiden nachchristlichen Jahrtausende, auf dem Niveau literarischer Manifestation nahezu ungegenwärtig.²

Der antike Mythos musste also Eigenschaften besitzen, die ihn zu einer solchen Präsenz über mehr als zwei Jahrtausende hindurch prädestinierten und die ihn von den Mythen anderer Völker einerseits und von der Bibel andererseits unterscheiden.

Die alten Griechen waren von einer unglaublichen Begeisterung für ihren Mythos erfüllt; für Reliquien und Geburtsorte mythischer Figuren hatten sie mehr Interesse als für jene historisch bedeutsamer Persönlichkeiten. Es „gab niemandem zu denken, wo einst ein Solon, ein Perikles, ein Demosthenes in entscheidenden Augenblicken möchten aufgetreten sein, während man über die klassischen Stellen der Fabelzeit auf das Genaueste Bescheid wissen wollte.“³ Die erhaltenen Tragödien beziehen ihre Stoffe bis auf eine Ausnahme, nämlich *Die Perser* von Aischylos, ausschließlich aus dem Mythos. Dieser ist noch in anderer Hinsicht eine Besonderheit: er überlebte jeweils den Verlust einer bestimmten Funktion, die er ursprünglich zu erfüllen hatte. Im siebenten und sechsten vorchristlichen Jahrhundert etwa dienten Geschichten über göttliche Abstammung den Adelsgeschlechtern zur Legitimation ihrer Herrschaftsansprüche. Als diese Adelswelt unterging, lebte der Mythos jedoch weiter; dies unterscheidet ihn beispielsweise von den Rittergeschichten des Mittelalters, welche mit der Gesellschaftsschicht, die sie trug, verschwanden.⁴ Auch als es bereits exakte Länderkunde

¹ Schmidt- Dengler, Wendelin: Antike Mythologie in der deutschen Literatur. Skriptum zur Vorlesung 1994/95. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1998, S. 3

² Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. – Frankfurt/Main: Suhrkamp ⁵1996, S. 239

³ Burckhardt, Jacob: Gesammelte Werke 5. Griechische Kulturgeschichte. Erster Band. – Basel: Benno Schwabe & CO 1956, S. 38

⁴ vgl. Dörrie, Heinrich: Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1978 (=Vorträge / Rheinisch- Westfälische Akademie der Wissenschaften: Geisteswiss.;G.230), S. 8

gab, blieb die Geographie vom Mythos geprägt.⁵ Selbst lange nachdem Kosmogonie ein Gegenstand der Naturwissenschaft geworden war, blieben kosmogonische Mythen weiterhin interessant; dies

kann nicht an ihrem Antwortgehalt zu der theoretischen Frage nach der Weltentstehung liegen, sondern am Heraustreten der ebenso gewaltigen wie elementaren Fragen, die mit einer Theorie über die Weltentstehung unbeantwortet bleiben (...). Die Geschichte von Prometheus beantwortet keine Frage über den Menschen, aber sie scheint alle Fragen zu enthalten, die über ihn gestellt werden können.⁶

Der antike Mythos ist also „immer als schon in Rezeption übergegangen“⁷ zu verstehen; er hat sich von allen seinen ursprünglichen Zwecken emanzipiert. Besonders das Schreckliche lässt er hinter sich: „Was wir noch fassen können und was uns vertraut ist, ist schon die späteste Gestalt jener Mächte in der frühgriechischen Dichtung. Hier ist das Schreckliche, das *tremendum* und das *fascinosum*, schon ins Erträgliche (...) transformiert“.⁸ Mythos diente weder einer mystischen Spekulation noch war er Vehikel einer Erlösungslehre. Geradezu symptomatisch sind die Worte des Achilleus an Odysseus, der das Totenreich besucht, er wolle lieber als Ackerknecht im Diesseits dienen als im Jenseits „über alle dahingeschwundenen Toten Herr sein“.⁹ Erscheinungen wie die Orphik oder die eleusinischen Mysterien waren lediglich Nebenstränge, welche vom breiten Volk nicht angenommen wurden. Die Götter der antiken Mythologie gehören nämlich nicht in den Bereich der Religion, sondern in den der Literatur und Kunst: „Die Mythologie hat nicht den Glauben der Hellenen, sondern ihre Phantasie beherrscht“.¹⁰ Der erste, der dies in aller Deutlichkeit formulierte, ist Karl Philipp Moritz in seiner *Götterlehre* (1791):

Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden (...). Die Phantasie herrscht in ihrem eigenen Gebiete nach Wohlgefallen und stößt nirgends an. Ihr Wesen ist zu formen und zu bilden; wozu sie sich einen weiten Spielraum schafft, indem sie sorgfältig alle abstrakten und metaphysischen Begriffe meidet, welche ihre Bildungen stören können.¹¹

Die Griechen besaßen weder eine Heilige Schrift noch ein Priestertum: „Die griechische Religion würde von Anfang bis zu Ende anders lauten, wenn ein Priestertum Einfluß darauf ge-

⁵ vgl. Burckhardt, Jacob: Griechische Kulturgeschichte. Erster Band, S. 27

⁶ Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. – München: Wilhelm Fink Verlag 1971 (= Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV), S.11- 66, S. 34 f.

⁷ Blumenberg, a.a.O, S. 28

⁸ Blumenberg, a.a.O, S. 23

⁹ Homer: Die Odyssee. Übers. in dt. Prosa von Wolfgang Schadewaldt. – Hamburg: Rowohlt 1993, Buch 11, Vers 485

¹⁰ Blumenberg, a.a.O, S. 17

¹¹ Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. – Lahr: Schauenburg 1948, S. 1

habt hätte. Die urtümlichsten, bisweilen fratzenhaft schrecklichen Auffassungen der Persönlichkeit und des Mytus (sic!) der Götter würden festgehalten worden sein.“¹² Es handelt sich aber um eine „völlig ungehütete Religion“¹³, und deshalb erregte selbst die Darstellung der Götter auf Objekten des Alltags keinen Anstoß, denn: „Nie sind die Gegenstände des Mythos in einem transzendentalen Sinne als ‘heilig’ angesehen worden, so daß man sie nur mit frommer Scheu in die Wirrnisse dieser Welt hineintragen dürfte.“¹⁴ Die Götter sind in der Bildenden Kunst geradezu allgegenwärtig, seien es nun Werke wie Wandgemälde und Statuen, oder Alltagsgegenstände wie Vasen, Teller und Krüge. Die Götter eignen sich ja auch besonders gut zur bildlichen Darstellung, weil sie anthropomorph sind: bisweilen von idealer Gestalt wie etwa Aphrodite oder Apollon, bisweilen mit körperlichem Makel behaftet wie der hinkende Hephaistos. Ein solcher Umgang mit Göttlichem wäre in einer monotheistischen Religion mit dem Glauben an einen einzigen allmächtigen und Ehrfurcht gebietenden Gott undenkbar: „Das Verbot des Dekalogs (*Exodus* 20,7), den Gottesnamen unnütz zu gebrauchen, ist die eigentliche und strikte Gegenposition zu aller Mythologie und ihrer Leichtigkeit, mit der unfixierten Gestalt und Geschichte des Gottes und der Götter umzugehen.“¹⁵

Man empfand keine noch so peinliche oder entwürdigende Darstellung dieser Götter als blasphemisch, denn am Anfang der mythischen Überlieferung stand keine Heilige Schrift, sondern ein literarisches Werk, nämlich Homers *Ilias*. Nicht Priester mussten Gläubige mahnen, beruhigen oder erbauen, sondern Künstler und Dichter wollten ein Publikum unterhalten. Den größten Unterhaltungswert hatten zu allen Zeiten schlüpfrige Geschichten: der Sänger Demodokos am Hof von Alkinoos erzählt, wie Helios dem Hephaistos den Seitensprung von dessen Gemahlin Aphrodite mit Ares verrät (*Odyssee* VIII, 266): die Ehebrecher werden, vom Sonnengott verraten, vom Feuergott übertölpelt, ein Gegenstand der Lächerlichkeit, wobei sich die gesamte Götterschar als heitere Voyeure betätigt – von den ursprünglichen Schrecken dieser Götter ist hier nichts mehr geblieben. Die Götter mit ihren Leidenschaften und in ihrem Egoismus sind geradezu ein Abbild der Menschen. Der Zeus der *Ilias* agiert bisweilen wie ein Hausvater, der mühsam seine Autorität behaupten muss: wenn er etwa seine ungehorsame Gemahlin mit gefesselten Händen und Ambossen an den Füßen an die Wolken hängt (*Ilias*

¹² Burckhardt, Jacob: Gesammelte Werke 6. Griechische Kulturgeschichte. Zweiter Band. – Basel: Benno Schwabe & CO 1956, S. 31

¹³ Burckhardt, a.a.O., S. 43

¹⁴ Dörrie, Heinrich: Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung, S. 17

¹⁵ Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 16

XV, 15), oder wenn er gar resigniert: immer „pflegt sie doch zu durchkreuzen, was ich auch sage.“¹⁶ Die Art, wie im 21. Buch der *Ilias* (Vers 324 ff.) die Götter verbal und körperlich aufeinander losgehen, ist blanker Klamauk. Unvorstellbar, „daß Homer seine Götter einem Publikum hätte zumuten können, das an sie ´glaubte´.“¹⁷

Durch Komik allein hätte der Mythos allerdings niemals eine solche Faszination ausgeübt: die Götter bleiben bei all ihren Possen dennoch auch Furcht erregende Mächte, da ihre ursprünglichen, längst überwundenen Schrecknisse doch latent vorhanden sind.¹⁸ Besonders die Folgen, die ihr Treiben für die Menschen hat, sind ganz und gar nicht heiter. Die Geschichten der Heroen und Heroinen schließlich bestehen hauptsächlich aus blutigem Ernst: es ist das Menschliche schlechthin, und zwar

die Deformation einer an sich großen Persönlichkeit, die sich aus der Verstrickung ihrer Leidenschaft nicht zu lösen vermag – das gilt für Hippolytos und für Phaidra, es gilt für Medea und für Ödipus; es gilt nicht nur für wohlbekannte Gestalten der Tragödie, sondern ebenso für die Gestalten des hellenistischen Epyllion wie für die ihrer Leidenschaft unterliegenden Gestalten bei Ovid.¹⁹

Deshalb bleibt der Mythos zu allen Zeiten aktuell, denn Leidenschaften sind ja nicht an eine bestimmte Epoche gebunden. Im Laufe von zweitausend Jahren haben sich aus der Fülle der mythologischen Erzählungen in der Literatur gerade diejenigen durchgesetzt, welche am meisten über den Menschen aussagen. Der im heutigen Sprachgebrauch geläufigste Mythos, der von Ödipus, war bereits auf der griechischen Bühne der am häufigsten bearbeitete.²⁰

Auch der Phaedra – Mythos ist in der Literatur sehr beliebt: Phaedra (griechisch Phaidra)²¹, die Enkelin des Sonnengottes Sol (Helios) und Gemahlin des Königs von Athen, Theseus, entbrennt in heftiger Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolyt, wird aber von diesem zurückgewiesen. Daraufhin bezichtigt sie ihn der Vergewaltigung und begeht Selbstmord. Ihr Gemahl schenkt ihren Anschuldigungen Glauben, verbannt seinen Sohn und bittet den Meer-gott Neptun (Poseidon), bei welchem er drei Wünsche offen hat, den vermeintlichen Frevler

¹⁶ Homer: *Ilias*. Übers. v. Wolfgang Schadewaldt. – Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1975, Buch VIII, Vers 408

¹⁷ Blumenberg, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, S. 57

¹⁸ vgl. Blumenberg, a.a.O, S. 24

¹⁹ Dörrie, Heinrich: *Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung*, S. 23

²⁰ vgl. Fuhrmann, Manfred: *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. – München: Wilhelm Fink Verlag 1971 (= *Poetik und Hermendeutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV*), S.121-144, S. 122

²¹ Die Namen der Figuren dieses Mythos werden in der vorliegenden Arbeit in der den jeweiligen Dichtern eigenen Schreibweise verwendet: griechisch *Phaidra*, *Hippolytos*, *Theseus*; lateinisch *Phaedra*, *Hippolytus*, *Theseus*; französisch *Phèdre*, *Hippolyte*, *Thésée*; deutsch *Phädra*, *Hippolyt*, *Theseus*. Ansonsten werden sie hier *Phaedra*, *Hippolyt*, *Theseus* geschrieben

zu vernichten. Poseidon entsendet einen Stier aus dem Meer, der die Pferde des in die Verbannung ziehenden Hippolyt rasend macht, so dass dieser zu Tode geschleift wird. Zu spät erfährt Theseus von der Unschuld seines Sohnes.

Das Motiv, dass ein junger Mann die Annäherungsversuche einer verheirateten Frau ablehnt und von dieser bei ihrem Ehemann verleumdet wird, ist benannt nach der biblischen Erzählung von der Gemahlin des Potiphar (Genesis 39): sie verliebt sich in Joseph, den jungen Knecht und trägt sich ihm in Abwesenheit ihres Gemahls vergeblich an; daraufhin verklagt sie ihn fälschlich bei diesem, der ihn ins Gefängnis werfen lässt. Auch in der griechischen Literatur ist dieses Motiv bekannt: in Homers *Ilias* (VI, 160 ff.) ist es Anteia, die Gemahlin des Proitos, die sich in dessen jungen Gast Bellerophon verliebt; in einem nicht erhaltenen Euripides- Drama heißt sie Stheneboia. Bei Pindar (*Nemea* VI, 26 ff.) ist es die Gemahlin des Akastos, die den Jüngling Peleus vergeblich zu verführen trachtet und sich für die Zurückweisung rächt. Für diese drei keuschen Jünglinge geht jedoch alles gut aus: Joseph kommt zu Pharao, Bellerophon vollbringt weitere Heldentaten, und Peleus bekommt eine Meergöttin zur Gemahlin; für Hippolyt hingegen gibt es kein glückliches Ende.

Dadurch, dass der Jüngling der Stiefsohn der verschmähten Frau ist²², erhält das Potiphar-Motiv eine zusätzliche Nuance. Außerdem treffen in familiärer Hinsicht gewissermaßen zwei Welten aufeinander: Hippolyt stammt von einer sprichwörtlich keuschen Amazone ab, Phaedra hingegen als Enkelin des Sonnengottes aus einem besonders vorbelasteten Geschlecht. Aphrodite rächt sich für Sols Anzeigen ihres Ehebruchs, indem sie dessen Nachkommen mit unglücklicher Liebe straft. Bei den Töchtern sind die Folgen von grotesker Komik: Circe verliebt sich in beinahe jeden Mann, den sie sieht und verwandelt ihn in ein Tier; ihre Schwester Pasiphae, Phaedras Mutter und Gemahlin des kretischen Königs Minos, verliebt sich in einen wilden Stier, wird mit Hilfe einer Holzkuh schwanger und gebiert den Minotaurus. Bei Helios' Enkelinnen hingegen sind die Konsequenzen dieser Liebe schrecklich: Medea wird von ihrem Gemahl, für den sie Vaterland und Bruder geopfert hatte, verlassen und tötet aus Rache die gemeinsamen Kinder. Ariadne, Pasiphaes Tochter und Phaedras Schwester, wird von ihrem Geliebten Theseus auf der Insel Naxos zurückgelassen, nachdem sie ihm bei der Tötung ihres Halbbruders, des Minotaurus, geholfen hatte. Phaedras unerlaubte Liebe erscheint also in einem größeren motivischen und genealogischen Kontext.

²² Siehe Anhang 1, Seite 293: Stammbaum von Theseus und Phaidra

Dass Figuren und Götter „in ein Generationsverhältnis oder in einen anderen Erzählzusammenhang gebracht“²³ werden, ist ein weiteres Charakteristikum des antiken Mythos: die einzelnen Geschichten werden dadurch miteinander verknüpft, womit eine gewisse Einheit in die Fülle der mythischen Erzählungen gebracht wird. Andererseits ist die einzelne Geschichte „nie so dicht angelegt, daß nicht neue Elemente eingeschoben und eingewoben werden könnten“.²⁴ Daraus ergibt sich ihr geradezu unerschöpflich scheinendes Bearbeitungspotential²⁵, ein Zusammenspiel aus Konstanz und Tradition einerseits und Variation und Innovation andererseits. Die Grundzüge der Handlung bleiben gleich, wodurch für die jeweilige Bearbeitung nahezu unendliche Variationsmöglichkeiten gegeben sind: „Bei der Gestaltung mythischer Themen sind die Dichter, wie überhaupt gestaltende Künstler, nur lose an den Rahmen der Handlung gebunden; natürlich durften die hauptsächlichen Fakten nicht ignoriert werden. Aber in der eigentlichen Ausführung war der Dichter weitgehend frei.“²⁶ Der in allen Bearbeitungen unveränderte Kern des Phaedra- Mythos ist das bereits erwähnte inhaltliche Skelett: Phaedras rasende Liebe zu ihrem Stiefsohn, die Zurückweisung durch ihn, ihre Verleumdung, ihr Selbstmord, ferner die Verfluchung des Jünglings durch seinen Vater sowie die Vernichtung durch die eigenen Rosse. Jeweils unterschiedlich dargestellt sind hingegen Elemente wie etwa die Ursache für Phaedras Leidenschaft, der Charakter und die Gefühle der Figuren, die Abfolge der Ereignisse oder Phaedras Motivation für ihren Selbstmord: „das Gerippe der Handlung gilt als konstant; die Intrige, die Motivation, die Charaktere und die Bedeutung des Ganzen dürfen und sollen abgewandelt werden“²⁷. Die unendlichen Möglichkeiten des Abwandeln, Forterzählens und Weiterspinnens einer bekannten Geschichte machen die faszinierende Lebendigkeit der Mythenproduktion aus; darauf bezieht sich auch Goethes Bemerkung über den Reiz, den Ovids Epos *Metamorphosen* auf ihn ausübte:

²³ Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 50

²⁴ Blumenberg, a.a.O, S. 50

²⁵ vgl. Blumenberg, a.a.O, S. 36

²⁶ Dörrie, Heinrich: Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und römischen Dichtung, S. 25

²⁷ Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts, S. 139

und da ich gar bald die Ovidischen Verwandlungen gewahr wurde, und besonders die ersten Bücher fleißig studierte: so war mein junges Gehirn schnell genug mit einer Masse von Bildern und Begebenheiten, von bedeutenden und wunderbaren Gestalten und Ereignissen angefüllt, und ich konnte niemals lange Weile haben, indem ich mich immerfort beschäftigte, diesen Erwerb zu verarbeiten, zu wiederholen, wieder hervorzubringen.²⁸

Diese Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos wird in der vorliegenden Arbeit anhand des Phaedra- Mythos dargestellt.

Die erste erhaltene literarische Bearbeitung dieses Mythos ist die Tragödie des Euripides mit dem Titel *Hippolytos*. Es handelt sich dabei um eine Umarbeitung seiner eigenen früheren Tragödie mit dem Titel *Phaidra*; diese Erstfassung ist ebenso wie eine *Phaidra*- Tragödie des Sophokles verloren; allerdings finden sich vermutlich einige Elemente der nicht erhaltenen Fassungen in den Versionen von Ovid und Seneca – neben Euripides' Zweitfassung die Quellen für Racines Tragödie *Phèdre*. Dieses Hauptwerk der französischen Klassik wurde von Schiller ins Deutsche übersetzt und ist Gegenstand einer theoretischen Abhandlung von A.W. Schlegel, in welcher er die Phaedra- Dramen des Euripides und des Racine miteinander vergleicht. Schlegels Schrift bildet den Abschluss der vorliegenden Arbeit. Die hier ausgewählten Texte eines Zeitraums von über 2000 Jahren zeigen, wie jeder Dichter eines mythologischen Werkes Bezug nimmt auf die Werke seiner Vorgänger. Durch dieses „Prinzip der variierenden Wiederholung“²⁹ ergibt sich eine ganz besondere Intertextualität über verschiedene Zeiten und Kulturen hinweg. Deshalb wird in dieser Arbeit nicht nur auf das jeweilige literarische Werk und seinen Dichter eingegangen, sondern es werden auch der kulturgeschichtliche Hintergrund sowie die Beziehungen zwischen den Kulturen beleuchtet: „Es genügt, eine einzige Gestalt des Mythos durch die Jahrhunderte zu verfolgen und das Ergebnis ist (...) eine Geschichte des europäischen Geistes im kleinen.“³⁰

²⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 16: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hrsg. v. Peter Sprengel. – München: Carl Hanser Verlag 1985. Erster Teil. Erstes Buch, S. 37.

²⁹ Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts, S. 139

³⁰ Moog-Grünewald, Maria: Metamorphosen der „Metamorphosen“. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert. – Heidelberg: Winter 1979. (= Studien zum Fortwirken der Antike 10) (vorher Phil.Diss 1977), S. 11

2. PHAIDRA BEI EURIPIDES

2.1. Die griechische Tragödie

Eine attische Tragödie ist ein in sich abgeschlossenes Stück der Heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem Stile für die Darstellung durch einen attischen Bürgerchor und zwei bis drei Schauspieler, und bestimmt, als Teil des öffentlichen Gottesdienstes im Heiligtume des Dionysos aufgeführt zu werden.¹

Damit ist bereits die Besonderheit der klassischen griechischen Tragödie, also der Werke von Aischylos, Sophokles und Euripides, dargestellt, nämlich die inhaltliche Beschränkung auf den Mythos und die Verbindung mit dem Religiösen. Die Tragödie hat sich aus dem Dithyrambos, einem Chorlied zum Preis des Gottes Dionysos, entwickelt.² Von daher besteht sie aus zwei völlig verschiedenen Teilen, nämlich aus der Lyrik des Chors und aus dem Dialog der handelnden Personen. Hauptszenen, in denen sich die Handlung abspielt (*Epeisodion*), wechseln also mit den Stanliedern des Chors (*Stasimon*), welche die Handlung unterbrechen; außerdem gibt es ein Einzugslied (*Parodos*) und ein Auszugslied (*Exodos*), mit welchem der Chor die gesamte Tragödie abschließt. Nicht nur die Struktur, sondern auch die Aufführungspraxis wurde durch diese Verbindung mit dem Kult bestimmt. Aufführungen fanden an dionysischen Festen statt, veranstaltet als gigantische Wettbewerbe, an welchen die ganze Stadt beteiligt war. Etwa zehntausend Zuschauer wohnten den Aufführungen bei, eine leidenschaftliche Anteilnahme einer riesigen Masse, wie es in der Geschichte des Theaters einmalig ist. Ein Beweis für die Bedeutsamkeit der Tragödie ist beispielsweise die Befreiung der jungen Männer vom Militärdienst für die Zeit, in der sie beim Chor mitwirkten. Ein solches Ereignis erforderte natürlich geniales Organisationstalent. Die Dichter reichten ihre Werke beim obersten Archon ein, der die drei besten auswählte. Beim Wettbewerb selbst gab es eine zehnköpfige Jury, von deren Stimmen am Ende der Aufführungen fünf ausgelost wurden, also nicht gerade ein gerechtes Verfahren, da dadurch theoretisch ein mit 7:3 Stimmen abgelehnter Dichter mit etwas Glück den Sieg davontragen konnte und umgekehrt – weshalb Wettbewerbssiege auch nicht unbedingt Gradmesser für die Beliebtheit eines Dichters sein müssen.

¹ Wilamowitz-Möller, Ulrich von: Euripides Herakles. Erster Band: Einleitung in die griechische Tragödie. – Bad Homburg: Hermann Gentner Verlag 1959, S. 108

² Die Bezeichnung „Tragödie“ könnte „Gesang der Böcke“ bedeuten, vielleicht aufgrund eines Bocksopfers, vielleicht wegen der bocksbeinigen Satyrn, welche diese Preislieder sangen.

Diese Art der Aufführung und besonders die ständige Anwesenheit des Chores auf der Bühne sind uns heute äußerst fremd. Auf den ersten Blick wirkt daher die ungebrochene Strahlkraft der Tragödie über zweieinhalbtausend Jahre hindurch verwunderlich.

Die griechische Tragödie enthält in so erstaunlichem Maß offenbar immer noch unverbrauchte Einsichten in die Beweggründe menschlichen Handelns, daß es vielen Bühnen bis heute leichter fällt, ein volles Haus zu bekommen, wenn sie eine *Medea* oder einen *Ödipus* aufführen, als wenn sie ein Stück der Gegenwartsliteratur bringen.³

Was macht nun dieses Faszinosum der griechischen Tragödie aus? Der erste, der versuchte, das Wesen der Tragödie zu charakterisieren, war Aristoteles (384-322) in seiner *Poetik*, einer kleinen Abhandlung über die Dichtkunst, hauptsächlich über die Tragödie. Dieses kleine Werk ist eines der wirkungsmächtigsten der gesamten Antike; es wurde die Basis aller europäischen Poetiken, seien sie von Scaliger, von Corneille oder von Lessing, und es ist faszinierend, mit welcher Leidenschaftlichkeit und bisweilen Aggression die Auseinandersetzung um diese Poetik in den Jahrhunderten stattgefunden hat. Entstanden ist die *Poetik* etwa ein Jahrhundert nach den drei großen Tragikern – zu einer Zeit also, in der diese den Status von unerreichbaren Klassikern hatten und ihre Werke mit großem Enthusiasmus wiederaufgeführt wurden. „Es ist der erste Fall einer solchen Vergegenwärtigung eines als klassisch und gültig Empfundenen“.⁴ Aristoteles verfasste diese Schrift als Reaktion auf die Abneigung seines Lehrers Platon gegen die Tragödie.⁵ Platon hatte sie abgelehnt aufgrund ihrer schädlichen Wirkung: sie würde bei den Zuschauern starke Affekte hervorrufen und sie dadurch untüchtig zum Handeln machen. Gerade diese Wirkung der Tragödie auf den Zuschauer ist auch für Aristoteles ein wesentlicher Aspekt.

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung (...), die Jammer (*eleos*) und Schauern (*phobos*) hervorruft und hierdurch eine Reinigung (*katharsis*) von derartigen Erregungszuständen bewirkt.⁶

Dies ist nicht nur das Herzstück der Poetik, sondern auch die umstrittenste Passage des Werkes. Die beiden Zentralbegriffe *eleos* und *phobos* sind lange Zeit als moralische Begriffe missverstanden worden, besonders, seit Lessing sie als „Mitleid“ und „Furcht“ übersetzt hat.

³ Schmitt, Arbogast: Wesenszüge der griechischen Tragödie. In: Tragödie. Idee und Transformation. Hrsg. v. Hellmut Flashar. – Stuttgart und Leipzig: Teubner 1997. (= Colloquium Rauricum 5), S. 5-49, S. 5

⁴ Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie. – Frankfurt/Main: Suhrkamp²1992. (=Suhrkamp- Taschenbuch Wissenschaft 948), S. 345

⁵ Nach Platons Auffassung ist Wirklichkeit ja bereits unvollkommenes Abbild des Ideals, und Kunst als Abbild der Wirklichkeit daher gewissermaßen doppelte Verfälschung.

⁶ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam 1993, S. 19

Allerdings: „Aristoteles spricht nicht von philanthropischen Tugenden, sondern von Elementareffekten, die durch das tragische Spiel erregt werden, von Entsetzen und gewaltiger Rührung.“⁷ Oder, wie Schadewaldt es auch genannt hat, von Gänsehäuten und nassen Taschentüchern.⁸ Aristoteles ist also derselben Meinung wie Platon, was die Erregung dieser Affekte durch die Tragödie betrifft; allerdings ist er der gegenteiligen Auffassung, was die „Langzeit-Wirkung“ betrifft, denn die Tragödie bewirke durch das Erregen dieser Affekte im Menschen gerade deren Ausscheidung. Das ist dann die Reinigung, die *katharsis*.

Katharsis ist im medizinischen Sinne der Akt des Purgierens, der Ausscheidung von Störendem, wie etwa ein Zuviel an Nahrung ausgeschieden werden kann durch Erbrechen. Dann kommt der Gedanke hinzu, künstlich ein Zuviel im Körper zu erzeugen, in der Hoffnung, daß bei seiner Ausscheidung zugleich auch andere Schlacken mit beseitigt würden.⁹

Tragödie ist nach dieser Definition gewissermaßen psychologisches Reinigungsmittel. Das heißt:

Der ehrwürdigste, der über die Tragödie nachdachte, nämlich Aristoteles, der wohl auch als einer der Väter der abendländischen Philosophie zu gelten hat, gerade dieser Aristoteles hat eine denkbar unphilosophische Ansicht der Tragödie hinterlassen, die dessen ungeachtet die Gemüter bis in unser Jahrhundert hinein bewegte.¹⁰

Er geht streng empirisch vor. Diese induktive Methode des Botanikers Aristoteles ist geradezu das Gegenteil der deduktiven Methode des Mathematikers Platon. Aristoteles untersucht die einzelnen Tragödien und klassifiziert sie danach, inwieweit sie dafür geeignet sind, diese Affekte *eleos* und *phobos* auszulösen. Es muss ein Glückswechsel vorgehen, vom Glück zum Unglück. Solch ein Unglück darf keinen Schurken treffen, da dies ja nur Genugtuung auslöse; es soll auch keinen ganz Unschuldigen treffen, da dies abscheulich wäre.

So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers (*hamartia*) (...).¹¹

Der Begriff *hamartia* bedeutet nicht Schuld im christlichen Sinn, sondern gewissermaßen unschuldige Schuld. „Dies ist der Begriff, von dem alles moderne Gerede über die tragische Schuld herrührt. Es heißt aber nicht Schuld, sondern ein Irren, Verfehlen. (...) ein gewisses

⁷ Schadewaldt, Wolfgang, Die griechische Tragödie, S. 17

⁸ vgl. Schadewaldt, a.a.O., S. 18

⁹ Schadewaldt, a.a.O., S. 20

¹⁰ Schmidt-Dengler, Wendelin: Antike und deutsche Tragödie. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1997 S. 56

¹¹ Aristoteles: Poetik, S. 39

Verfehlen, das aber beträchtliche Folgen hat.“¹² Dieses Irren kann das Resultat von Verblendung sein aus Unkenntnis über einen wahren Sachverhalt wie etwa der Inzest und Vaternmord bei Ödipus oder die Vernichtung des unschuldigen Sohnes bei Theseus. Es kann aber auch Verblendung aufgrund von Leidenschaft sein wie etwa die Vernichtung der eigenen Familie bei Medea oder Phaedra. Geradezu symptomatisch für das Fehlen einer bösen Absicht bei *hamartia* ist die Bemerkung der Göttin Artemis zu Theseus, als sie ihn über die Unschuld seines Sohnes aufklärt und ihn für die vorschnelle Vernichtung zwar tadelt, ihn aber dennoch tröstet und ihn gewissermaßen entlastet: „Doch Unkunde spricht / Von allem bösen Willen dein Vergehen (*hamartia*) los.“¹³ Phaidra bezeichnet mit diesem Begriff das Handeln der Amme, den Hippolytos von ihrer Leidenschaft zu informieren: „Der Jüngling wird voll Wut, was du gefehlt (*hamartia*), / Bei seinem Vater stellen gegen mich.“¹⁴ Die Amme wiederum versucht den über das unmoralische Angebot tobenden Hippolytos zu besänftigen mit dem Hinweis, es liege doch in der Menschen Art, eine *hamartia* zu begehen, also gewissermaßen „Irren ist menschlich.“¹⁵

Diese *hamartia* führt, wie bereits erwähnt, zu einem Glückswechsel, also zu Leid und Kontroversen. Goethe hat dies als Fundament der Tragödie charakterisiert: „Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt, oder möglich wird, schwindet das Tragische.“¹⁶ Goethe meinte ferner, der rein tragische Fall müsse „von Haus aus unversöhnlich“¹⁷ sein.

Die Intensität dieser Konflikte wird noch verschärft, wenn sie sich innerhalb einander Nahestehender abspielen; laut Aristoteles:

¹² Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S. 30 f.

¹³ Euripides: Hippolytos. In: Euripides: Sämtliche Tragödien. 2 Bde. Nach der Übers. Übers. von J.J. Donner berab. v. Richard Kannicht. Anm. von Bolko Hagen. Einl. von Walter Jens. – Stuttgart: Kröner 1984. (= Kröners Taschenausgabe Bd 284; 285), Band 1, Vers 1334.

¹⁴ Euripides: Hippolytos. In: Euripides: Ausgewählte Tragödien in 2 Bänden; griech-deutsch. Hrsg von Bernhard Zimmermann. Übers. von Ernst Buschor. Bd 1. – Zürich: Artemis und Winkler 1996, Vers 690

¹⁵ Euripides: Hippolytos, Vers 615

¹⁶ Goethe: Gespräch mit dem Kanzler von Müller am 6. Juni 1824. In: Müller, Friedrich von: Unterhaltungen mit Goethe. Kritische Ausgabe besorgt von Ernst Grumach. – Weimar: Böhlau 1956, S. 118

¹⁷ Goethe: Brief an Zelter am 31. Oktober 1831. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 20.2: Briefwechsel mit Zelter 1799-1832. Hrsg v. Edith Zehm u.a. – München: Carl Hanser Verlag 1998, S. 1564

Wenn nun ein Feind einem Feinde etwas derartiges antut, dann ruft er keinerlei Jammer hervor, weder wenn er die Tat ausführt noch wenn er sie auszuführen beabsichtigt – abgesehen von dem schweren Leid als solchem. Dasselbe gilt für Personen, die einander nicht nahestehen, ohne miteinander verfeindet zu sein. Sooft sich aber das schwere Leid innerhalb von Naheverhältnissen ereignet (z.B.: ein Bruder steht gegen den Bruder oder ein Sohn gegen den Vater oder eine Mutter gegen den Sohn oder ein Sohn gegen die Mutter; der eine tötet den anderen oder er beabsichtigt, ihn zu töten, oder er tut ihm etwas anderes derartiges an) – nach diesen Fällen muß man Ausschau halten.¹⁸

Gerade für solche Gewalt in der Familie gibt es wohl keinen unerschöpflicheren Fundus an Scheußlichkeiten als die Geschichten des Mythos – man denke nur an die berüchtigten Tantaliden. Auch das Potiphar- Motiv erhält beim Phaedra- Mythos, wie bereits erwähnt, dadurch eine zusätzliche Nuance, dass die verschmähte Frau die Stiefmutter des jungen Mannes ist.

Auch wenn die Angaben des Aristoteles über die Tragödie in der Forschung nicht unumstritten sind, so sind sie doch eine zuverlässige Quelle, besonders da er in der glücklichen Lage war, dass er, „ja noch den gesamten Bestand der Tragödien des 5. Jh.s zur Verfügung hatte, nicht nur die ca. 8 %, die uns – von den Fragmenten abgesehen – erhalten sind.“¹⁹ Sowohl von den etwa 90 Tragödien des Aischylos als auch von den 120 des Sophokles sind jeweils nur sieben erhalten, von den 90 Tragödien des Euripides nur 17 und ein Satyrspiel. Aischylos hat 28 Siege zu verzeichnen, Sophokles etwa 20, Euripides nur 5, wobei der 5. Sieg ihm posthum verliehen wurde. Allerdings ist seine Stellung zu seinen Lebzeiten schwer zu eruieren, denn Mangel an Wettbewerbssiegen muss ja nicht unbedingt ein Beweis für fehlende Beliebtheit beim Publikum gewesen sein, da ja, wie bereits erwähnt, das Procedere der Preisrichter äußerst merkwürdig war. Auf jeden Fall steht diese geringe Zahl an Siegen „im Gegensatz zu seiner intensiven Rezeption nach seinem Tode. (...) Von allen Tragikern ist er – nicht zuletzt durch die Rezeption über Seneca hinaus – der wirkungsmächtigste.“²⁰

¹⁸ Aristoteles: *Poetik*, S. 43

¹⁹ Flashar, Hellmut: *Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie*. In: *Tragödie. Idee und Transformation*. Hg. v. Hellmut Flashar. – Stuttgart und Leipzig: Teubner 1997. (= *Colloquium Rauricum* 5), S. 50-64, S. 50

²⁰ Schmidt- Dengler: *Antike und deutsche Tragödie*, S. 39

2.2. Charakteristika des Euripides: Das Paradoxe

Euripides ist der Schöpfer des abendländischen Dramas.

Wenn wir die Wirkungsgeschichte überblicken, in der uns doch auch irgendwie das Wesen und der Wert einer Erscheinung entgegentritt, so kann man sagen, daß gerade er und nicht Sophokles oder Aischylos es ist, der zum Modell des Dramas geworden ist. Euripides zusammen mit der Komödie des Menander ist zum Modell geworden für das Schauspiel der europäischen Literatur, über die Römer, die spanische Tragödie und das große französische Drama eines Corneille und Racine (...).²¹

Wesentliches Charakteristikum seiner Werke ist das Prinzip des Paradoxen. „Es ist ersichtlich, daß (...) bei Euripides alles in Gegensätzlichkeiten auseinandertritt, von denen man oft gar nicht begreift, wie sie in einem Menschen oder einem Kunstwerk zusammengehen können.“²²

Aristoteles bezeichnete ihn, obwohl seiner Auffassung nach eigentlich Sophokles die idealen Tragödien verfasste, als den „tragischste(n) unter den Dichtern“²³, das heißt, als für am meisten geeignet, Jammer und Schaudern zu erregen. Tatsächlich ist er in der Darstellung des Leides von besonderer Eindringlichkeit; auch ist gerade das Erhabene immer wieder an ihm gerühmt worden. Goethe etwa meinte über ihn: „Alle, die dem *Euripides* das Erhabene abgesprochen, waren arme Heringe und einer solchen Erhebung nicht fähig.“²⁴ Seine letzten Worte über das Drama überhaupt gelten diesem Dichter: „Haben denn die Nationen seit ihm einen Dramatiker hervorgebracht, der es wert wäre, ihm die Pantoffel zu reichen?“²⁵

Andererseits ist Euripides Vorläufer der Komödie, besonders der *Neuen Komödie*, indem er gerade das Niedrige, Alltägliche auf die Bühne gebracht hat. In den *Fröschen* des Aristophanes wird die Figur des Euripides bezeichnet als „Bühnenlumpensammler, (...) Bettelbrutaushecker, Fetzenstückler (...), Vater der Krüppelhelden.“²⁶ Tatsächlich kommen in seinen Werken die niederen Menschen zu Wort; die Heldengestalten agieren bisweilen ä-

²¹ Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S. 325

²² Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S. 331

²³ Aristoteles, Poetik: S. 41

²⁴ Goethe: Gespräch mit Eckermann am 13. Febr. 1831. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 19: Gespräche mit Eckermann. Hrsg. v. Heinz Schlaffer. – München: Carl Hanser Verlag 1986, S. 407

²⁵ Goethe in sein Tagebuch am 22. November 1831. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hrsg. v. Borchmeyer, Dieter u. a. Band 11 (38): Die letzten Jahre: Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil II: Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tode. Hrsg. v. Horst Fleig. – Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1993. (= Bibliothek deutscher Klassiker 90), S.485

²⁶ Aristophanes: Die Frösche. In: Aristophanes. Komödien. Neubearbeitung d. Übers. v. Ludwig Seeger. München: Winkler 1968, Vers 845

ßerst unedel, wie noch zu zeigen sein wird. Auch die Intrigen und unerwarteten Wendungen verweisen bereits auf die Komödie, ebenso wie gewisse Motive: Kindsweglegung (*Ion*) und Wiedererkennung (*Ion*, *Helena*, *Iphigenie bei den Taurern*); Wutausbrüche und Lauschen (*Hippolytos*); Missverständnisse (Klytaimnestra und Achill in *Iphigenie in Aulis*); Handgreiflichkeiten, die teils auf der Bühne dargestellt (*Orestes*), teils berichtet werden (*Iphigenie bei den Taurern*; *Helena*); die Übertölpelung einer einfältigen Autoritätsfigur (*Iphigenie bei den Taurern*; *Helena*). Die Dichter der *Neuen Komödie* waren sich ihrer Abhängigkeit von dem großen Tragödiendichter bewusst: eine Figur in einem Stück von Philemon – neben Menander der Hauptvertreter der *Neuen Komödie* – meinte, er würde sich aufhängen, um im Jenseits den Euripides zu sehen.²⁷

Ironische Distanz und Einfühlung, Komik und Tragik wechseln einander ab. An einigen Stellen werden physische Grausamkeiten derart übertrieben und in den makabersten Details so ausgebreitet, dass das Schreckliche durch die Übertreibung geradezu grotesk wirkt wie beispielsweise der Tod des Aigisthos, des Pentheus oder der von Medea gemordeten Königstochter. Andere Stellen hingegen wie beispielsweise Trauer und Reue von Elektra und Orestes, das Leid der Hekabe oder der Jokaste oder des Herakles, zeigen:

in der Beschreibung des seelischen Leidens (...) , in der poetischen Darstellung der leisesten Gefühle: des Kammers und der stillen Trauer, des Abschiedschmerzes und der Imagination der Verlassenheit, hat Euripides die Ausdrucksmöglichkeiten griechischer Dichtung wie kaum ein anderer bereichert; hier hat er (...) das Feinste und Immateriellste, die Regungen der Seele, mit zartester Nuancierung gezeichnet.²⁸

Es ist also gewissermaßen ein Wechsel der Töne. Diese Abwechslung bestimmt auch die Sprache: sie kommt einerseits der Alltagssprache bisweilen ziemlich nahe, andererseits sind gerade die lyrischen Passagen von außerordentlicher Schönheit. Plutarch berichtet, dass besiegte Athener durch das Rezitieren von Euripides` Versen sogar ihre Feinde gnädig stimmten.²⁹

Ein weiteres Paradox ist die Vereinigung von Krankhaftem, Chaotischem, mit Gesun-dem, Wohlgeordnetem – am krassesten wohl in seinem letzten Werk, den *Bakchen*:

²⁷ vgl Knox, Bernard: Euripides. – In: Easterling, Patricia; Knox, Bernard (Hrsg): The Cambridge history of classical literature. Vol. 1: Greek Literature. – Cambridge: Cambridge University Press 1985, S. 316- 339, S. 336

²⁸ Jens, Walter: Euripides. Büchner. – Pfullingen: Verlag Günther Neske 1964. (= Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung 21), S. 17

²⁹ vgl Knox, Bernard: Euripides , S.337

Die Szene, in der die rasende Mutter den abgerissenen Kopf des Sohnes auf einer Stange jauchzend in die Bühne trägt, ist wohl das grausamste Theater, das je erfunden worden ist: es ist Dionysos' Werk. Und es ist auch Dionysos' Werk, wenn das Entsetzliche sich in einer Schönheit darstellt, die reiner ist als alles andere, was der Dichter geschaffen hat. Die *Bakchen* sind sein formal strengstes Stück.³⁰

Diese Vereinigung von – oder vielmehr der Kampf zwischen – pathologischer Raserei und vernünftiger Einsicht spielt sich hauptsächlich im Inneren der Figuren ab: es steht nicht mehr eine von einer Idee besessene Figur im Konflikt mit einer feindlichen Umwelt wie in den Dramen des Sophokles, sondern eine mit sich selbst zerfallene Figur führt Kämpfe in ihrer Brust. Diese Psychologisierung ist wohl das wesentlichste Charakteristikum der euripideischen Dramen. Symptomatisch dafür sind die Worte Medeas vor ihrem Kindermord: „Wohl fühl ich, welchen Greuel ich vollbringen will, / Doch stärker als mein Denken ist die Leidenschaft / Die stets den Sterblichen die größten Übel bringt.“³¹ Auf der einen Seite stehen also die dunklen Triebe: „Es gibt eine innere Glut bei Euripides, die wir in dieser Form bei Aischylos und Sophokles nicht kennen“.³² Allerdings steht diese innere Glut, diese alles zerschneidende Leidenschaft und Triebhaftigkeit neben kühler Ratio, neben der Fähigkeit der Rasenden, ihren Zustand zu analysieren, als wären sie nicht Betroffene, sondern geradezu Zuschauer. Die Tragik solcher Figuren ist, dass ihnen diese Einsicht nicht helfen kann. Sie gehen bei klarstem Verstand zugrunde, wie Phaidra es ausdrückt: „Was recht ist, sehen wir und wissen wir / Und tun es doch nicht (...)“³³

Diese Bemerkung zeigt eine weitere Besonderheit euripideischer Figuren: Gerade im höchsten Affekt reden sie in Sentenzen und machen dadurch aus ihrer individuellen Situation gewissermaßen ein Exempel für eine allgemeingültige Wahrheit. Dies ist besonders häufig dann der Fall, wenn eine Figur ihrem Gegner ihre Entrüstung oder Verachtung ausdrücken will und mit einer Generalisierung beginnt. Der auf seine Keuschheit stolze Hippolytos, dem gerade durch die Amme das unmoralische Geständnis seiner Stiefmutter hinterbracht wurde, äußert seine Empörung in einer langen Tirade. Dabei schmätzt er zuerst einmal grundsätzlich die Verdorbenheit der Frauen und beschreibt sein Ideal einer frauenlosen Welt. Erst am Ende seines langen Ergusses, nach 25 Versen, kommt er auf seine eigene Situation zu sprechen, die

³⁰ Melchinger, Siegfried: Euripides. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag² 1971 (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 41), S. 50

³¹ Euripides: Medea. In: Euripides: Sämtliche Tragödien. 2 Bde. Übers. von J.J. Donner, bearb. v. Richard Kannicht. – Stuttgart: Kröner 1984. (= Kröners Taschenausgabe Bd 284, 285) Bd 2, Vers 1078

³² Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S. 331

³³ Euripides: Hippolytos. Übersetzung Buschor, Vers 380

damit zu einer weiteren Bestätigung seiner misogynen Überzeugung wird. Ebenso reagiert Theseus in seinem wilden Hass auf den vermeintlichen Frevler, als er diesem zum ersten Mal nach Phaidras Selbstmord und Verleumdung begegnet: zuerst beklagt er allgemein die Unfähigkeit der Menschen, den Guten vom Schlechten zu unterscheiden und die Unermesslichkeit der Bosheit, zu der manche fähig sind. Erst dann geht er direkt auf Hippolytos' vermeintliche Schandtat ein. Das heißt, dass „auch hier im Pathos die persönliche Kränkung als Paradigma des normwidrigen Weltzustandes empfunden wird. Denn nicht der beleidigte Gatte, nicht der entehrte Vater reagiert in Theseus; auf den Schlag, der die Person traf, antwortet der Widerwille des unbefriedigten Wertbewußtseins.“³⁴

Eine wesentliche Rolle spielt auch das Rhetorische. Rhetorik, also die Fähigkeit, gut zu sprechen, wurde in der Antike angesehen als das Merkmal, das den Menschen vom Tier unterscheidet und daher das eigentlich Menschliche ausmacht. Rhetorik wurde zu Euripides' Zeit gewissermaßen begründet und systematisch betrieben von umherziehenden Redelehrern, den sogenannten Sophisten, also Weisheitslehrern. Sie lehrten die gute Rede einerseits als Kunst an sich, andererseits als praktisches Mittel zum Zweck, unentbehrlich zur Durchsetzung eigener Interessen – sei es vor Gericht, sei es für die Karriere. Immer wieder betonen Figuren in Euripides' Dramen gerade die Macht der Worte. Hekabe nennt sie die Wissenschaft, „die allein die Welt beherrscht, / Die Kunst der Überredung, (...) um für jeden Wunsch / Die Geister stimmend, alles durchzusetzen.“³⁵ Besonders wurde von den Sophisten die Fertigkeit geschult, zwei Seiten ein und desselben Sachverhaltes zu beleuchten (*dissoi logoi*). Dies kommt ja der Freude der Griechen am Agonalen sehr entgegen: Herzstück fast aller euripideischen Dramen ist der sogenannte *Agon*, ein Rededuell zweier Kontrahenten – etwa Theseus gegen Hippolytos, Admet gegen Pheres, Medea gegen Jason. Die Sophisten sind außerdem Träger einer neuen Philosophie, einer geradezu aufklärerischen Strömung, welche die Emanzipation des menschlichen Geistes propagierte – nach dem Motto des dem Sophisten Protagoras zugeschriebenen Satzes „Der Mensch ist das Maß aller Dinge“.³⁶ Daraus ergab sich

³⁴ Schadewaldt, Wolfgang: Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1926 (= Neue Philologische Untersuchungen 2) S. 124

³⁵ Euripides: Hekabe, Übersetzung Donner, Band 1, Vers 814

³⁶ vgl Lesky, Albin: Die griechische Tragödie. – Stuttgart: Kröner 1938 (=Kröners Taschenausgabe 143) S. 135

eine völlig neue Stellung des Menschen zu der Welt (...). Die Tradition war nun nicht mehr Verpflichtung, sie konnte aber auch nicht mehr Hilfe sein. Dem allenthalben zwischen Antinomien gestellten Menschen war mit dieser Erkenntnis auch die ganze Last der eigenen Entscheidung und Verantwortung zugefallen.³⁷

Der solcherart durch keine Skrupel gehemmte Mensch bedient sich nun zur Durchsetzung seiner Interessen der Sprache als Mittel zur Manipulation, weshalb die Sophisten bereits zu Lebzeiten äußerst umstritten waren. Gerade dieser Aspekt wird von den Figuren in Euripides' Dramen an vielen Stellen betont, etwa von Phaidra gegenüber der Amme: „Das ist es, was der Menschen blühnde Wohnungen / Und Städte stürzt: die überschönen Worte sind's.“³⁸ Ein anderes Beispiel ist die Warnung des Tiresias an Pentheus: „Ein kühn verwegener König, der zu reden weiß, / bringt seinem Volk Verderben, wenn der Geist ihm fehlt.“³⁹ Euripides ist dadurch auch der Entlarver menschlicher Schändlichkeit: „Wir sehen, wie die menschliche Verlogenheit im euripideischen Theater unter immer bunteren Verkleidungen hervorgezogen wird.(...)“⁴⁰ Die großen Helden des Mythos agieren nicht nur verbrecherisch, sie versuchen auch wortgewaltig, ihre eigene Niedertracht zu beschönigen. Hekabe beispielsweise entgegnet den lügnerischen Rechtfertigungen Polymestors, des Pflegevaters und Mörders ihres Sohnes: „Des bösen Mannes Rede bleibe schwach und krank: / Unrecht in Recht zu wandeln – nie geling es ihr! / Die solches gründlich lernten, nennt man weise wohl, / Doch bis zum Ende können sie nicht weise sein / Und gehen unter: keiner noch entfloh der Schmach.“⁴¹ Ebenso erwidert Medea auf die jämmerlichen Ausflüchte Jasons: „So scheint der höchsten Strafe wert ein Frevler mir, / Der sich in schöne Reden fein zu hüllen weiß. / Unrecht zu schmücken wähnt er mit der Worte Kunst / Und wagt zu freveln: wahre Weisheit ist ihm fremd.“⁴² Im Griechischen ist das Wort *sophos* (weise), natürlich eine Anspielung auf die Sophisten, also auf die Weisheitslehrer.

Dieser Entheroisierung der Großen, also der Helden und Götter auf der einen Seite, steht geradezu eine Heroisierung der einfachen Leute gegenüber, deren Namen oft nicht einmal genannt werden. Gerade ihnen hat Euripides eine Stimme gegeben. Aristophanes charakterisiert dies in seiner Komödie *Die Frösche*, indem er die Figur Euripides sagen lässt: „Und

³⁷ Lesky, a.a.O, S. 136f.

³⁸ Euripides: Hippolytos, Übersetzung Donner, Band 2, Vers 486

³⁹ Euripides: Die Bakchen, Übersetzung Donner, Band 1, Vers 270

⁴⁰ Reinhardt, Karl: Die Sinneskrise bei Euripides. In: Reinhardt, Karl: Die Krise des Helden und andere Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962, S. 19- 51 , S. 24

⁴¹ Euripides: Hekabe, Übersetzung Donner, Band 1, Vers 1188 f.

⁴² Euripides, Medea, Übersetzung Donner, Band 2, Vers 580

reden mußte mir die Frau und reden selbst der Sklave, Es sprach der Mann, die Jungfrau sprach, das alte Weib.“⁴³ Eine Stimme bekommen vor allem die Opfer der Heroen, besonders die „Frauengestalten, die die männlichen Charaktere oft blaß erscheinen lassen und sie zu Nebenrollen degradieren (...).“⁴⁴ Zu ihnen zählen auch die rasenden Verbrecherinnen wie Medea oder Hekabe, so dass die wirklich moralisch Verdorbenen nicht sie, sondern die Helden sind, die sie zu ihren Taten getrieben haben. Auch die sogenannten „kleinen Leute“ haben an wesentlichen Stellen das Wort. Sie sind oft geistig und moralisch den Helden in beinahe beschämender Weise überlegen. Allgemeingültige Weisheiten religiöser, philosophischer und praktischer Art kommen häufig aus ihrem Munde. Sie erweisen sich als besonders edelmütig und einsichtig – in krassem Gegensatz zum niederträchtigen Verhalten der Großen. Beispiele dafür sind der Bauer, der das Elend seiner zwangsverheirateten königlichen Braut Elektra nicht ausnützt und sie unberührt lässt, oder der Anonymus, der völlig unerwartet dem Mutttermörder Orestes in der Volksversammlung beisteht: „Nicht Menelaos, der Gleichgestellte, zum Eintreten Verpflichtete, sondern ein kleiner Mann, ein Anonymus aus dem Volke, stellt sich bei der Abstimmung in der Volksversammlung vor den angeklagten Orestes.“⁴⁵ Hier wird also gewissermaßen das Verhalten eines Helden dem eines einfachen Mannes gegenübergestellt. Ein Sklave ist es, der den wahren Charakter des verleumdeten Hippolytos im Gegensatz zum eigenen Vater erkennt. Der Bote, der den grässlichen Unfall schildert, schließt seinen Bericht mit den Worten:

Ich bin in deinem Hause nur ein Knecht, o Herr: / Doch bringt in meinem Leben mich kein Mensch dazu, / Von deinem Sohn zu glauben, daß er böse sei, / Und hängten alle Frauen sich an Stricken auf, Und schriebe eine alle Fichten Idas voll / Mit Klageschriften, denn ich weiß ihn tugendhaft.⁴⁶

An anderer Stelle in diesem Werk ist es wiederum ein Sklave, der den Hippolytos vor seiner Hybris gegenüber Aphrodite warnt und die Göttin um Milde für den ungestümen Jüngling bittet. Sein Gebet schließt mit den Worten: „Denn Götter müssen weiser sein als Sterbliche.“⁴⁷ Diese Worte erweisen nicht nur den Sklaven als gottesfürchtig, sondern machen auch deutlich, wie unmenschlich die Götter bei Euripides agieren: Aphrodite vernichtet, nur um ihren

⁴³ Aristophanes: Die Frösche, Vers 948

⁴⁴ Buschor, Ernst: Euripides. Leben und Werk. In: Buschor, Ernst (Übers.): Euripides: Ausgewählte Tragödien in 2 Bänden; griech-deutsch. Hrsg von Bernhard Zimmermann. – Zürich: Artemis und Winkler 1996. Bd 2, S. 879-895, S. 883

⁴⁵ Jens, Walter: Euripides, S. 26

⁴⁶ Euripides: Hippolytos, Übers Donner, Vers 1249

⁴⁷ Euripides: Hippolytos, Übers. Donner, O, Vers 120

Verächter zu strafen, die von ihr selbst als edel bezeichnete Phaidra. Apoll wird sogar vom frommen Tempeldiener Ion kritisiert, der sich über die Götter allgemein entrüstet:

Tadeln muß ich Phoibos wohl: / Was fällt ihm ein? Jungfrauen freit er mit Gewalt, / Und läßt sie ziehn, zeugt heimlich Kinder und verläßt / Sie sterbend. Tu nicht also! Wurde dir die Macht, / Üb auch die Tugend! Strafen doch die Götter auch, / Wenn eins der Menschenkinder schlimm geartet ist. / Wie wär' es billig, daß ihr uns Gesetze gebt / Und selbst gesetzlos gleichen Fehls euch schuldig macht? / Wenn ihr – geschehn wird's nimmermehr, ich sag es nur – / Für jede Notzucht Buße gäbt dem Sterblichen, / Du wie Poseidon oder Zeus, des Himmels Herr: / Ihr leertet, Unrecht büßend, eure Tempel aus! / Denn Frevel ist es, wenn ihr euren Lüsten frönt, / Bevor ihr überlegt. Ist es nicht ungerecht, / Menschen zu schmähen, die, was Göttern gut erscheint, / Nachahmen? Scheltet jene, die es uns gelehrt!⁴⁸

Hera (in *Herakles*) sendet dem verhassten Stiefsohn den personifizierten Wahnsinn Lyssa, damit der Held seine eigene Familie ausrottet, wobei sogar Lyssa selbst diesen Auftrag verabscheut. Euripides' Götter sind also homerische Götter in ihrer Grausamkeit und Skrupellosigkeit; Homer war ja für diese Art der Darstellung in den folgenden Jahrhunderten immer wieder scharf kritisiert worden; deshalb wurden die Götter häufig nach moralischen Kriterien umgedeutet oder dichterisch umgestaltet. Bei Aischylos etwa hat das Leid, das Zeus den Menschen aufbürdet, den Zweck der Belehrung; bei Sophokles sind die Götter bei all ihrer Grausamkeit Repräsentanten einer Weltordnung, die man zwar nicht verstehen, aber doch akzeptieren kann. Euripides hingegen stellt die Götter in all ihrer ursprünglichen Leidenschaftlichkeit dar, sie sind wie wir Menschen:

Torn by the same passions, pride and the vindictiveness of pride insulted, revengeful anger, jealousy and desire, they are huge and awesome images of everything that is violent and uncontrollable in man, and they order the universe according to their conflicting and changing wills, bargaining for the fates of human beings as Athena does in *Troades* or Artemis does in *Hippolytos*.⁴⁹

Einerseits sind die euripideischen Götter also homerische Götter; andererseits sind sie typisch für die aufklärerischen Tendenzen der Sophisten, die Existenz der Götter überhaupt in Frage zu stellen oder in Begriffe aufzulösen. Klytaimnestra etwa bittet Achill um Hilfe für ihre bedrohte Tochter Iphigenie „Und gibt es Götter, wirst du, ein gerechter Mann, / Sie günstig finden; gibt's sie nicht – was mühn wir uns?“⁵⁰ Hekabe ruft in den *Troerinnen*: „O du (...) Zeus, wer du auch seist, (...) ob Geist des Menschen, ob Naturnotwendigkeit ...“. Menelaos erwidert erstaunt: „Was ist das? Neue Götter ruft dein Beten an.“⁵¹ Aristophanes lässt in seiner Komö-

⁴⁸ Euripides: *Ion*, Übers. Donner, Band 2, Vers 436

⁴⁹ Knox, Bernard: Euripides, S. 324 f.

⁵⁰ Euripides: *Iphigenie in Aulis*, Übers. Donner, Band 2, Vers 1034

⁵¹ Euripides: *Die Troerinnen*, Übers. Donner, Band 2, Vers 884

die *Die Frösche* die Figur Euripides beten :„andre Götter sind´s, die ich verehere! (...) O Äther, meine Speise, Zungenspitze / Und du, o Witz, du spürsam feine Nase“.⁵²

Dennoch hat gerade das Kultische bei Euripides eine große Bedeutung; einige Dramen spielen vor einem Tempel (*Iphigenie bei den Taurern*; *Herakles*; *Die Herakliden*) oder vor dem Grabmal eines Helden (*Helena*); auch Tötungen, die nur von Boten berichtet werden, geschehen an solchen Orten wie etwa das grässliche Ende des Pyrrhos im Tempel zu Delphi (*Andromache*). Das einzige Werk aus der gesamten überlieferten griechischen Tragödienliteratur, in welchem ein Gott und dessen gigantische, unheimliche Macht die Hauptrolle haben, ist Euripides' letztes Werk, *Die Bakchen*.

Viele der erhaltenen Dramen enden mit der Ankündigung eines Kultes oder Brauches durch einen *deus ex machina*. Dieser Gott, der am Ende des Dramas auf einem Kran, der sogenannten *mechane*, erscheint, dient außerdem der Lösung der Handlung, auch wenn dadurch bisweilen das gute Ende geradezu ad absurdum geführt wird – am krassesten wohl im *Orestes*, wo dem potentiellen Mörder noch im letzten Augenblick vor der Bluttat von Apoll befohlen wird, sein Opfer zu heiraten; derselbe Gott ist am Ende des Dramas *Ion* sogar zu feig, um selbst als *deus ex machina* zu erscheinen. Er schiebt Athene vor und lässt die durch ihn verursachte Verwirrung durch eine Lüge lösen – und dies als Gott der Wahrheit!

Auf jeden Fall ist ein derartiger Auftritt eines *deus ex machina* auf einem Kran äußerst spektakulär. Auch den Schauspielern wird bisweilen in dieser Hinsicht vieles abverlangt: Antigone mit ihrem Erzieher (*Phoinikerinnen*) und Orestes mit Hermione (*Orestes*) steigen aufs Dach; im letztgenannten Werk springt sogar ein Phrygersklave vom Dach.⁵³ Euripides, der Meister der Verinnerlichung und der Rhetorik, ist also auch ein genialer Theaterpraktiker, der alle technischen Möglichkeiten der Bühne bis an ihre Grenzen ausschöpft. Vor allem hat Euripides im Rückgriff auf Homer den Mythos erneuert: „Auf den griechischen Localitäten, und auf deren uralten, mythologischen Legenden- Masse schifft und schwimmt er, wie eine Stückkugel auf einer Quecksilber See, und kann nicht untertauchen wenn er auch wollte. Alles ist ihm zur Hand: Stoff, Gehalt, Bezüge, Verhältnisse; er darf nur zugreifen (...)“.⁵⁴

⁵² Aristophanes: *Die Frösche*, Vers 889

⁵³ Antike Kommentatoren haben angemerkt, man habe diese Szene dahingehend geändert, dass der Schauspieler statt des gefährlichen Sprunges aus dem Tore treten konnte, vgl Reinhardt, *Die Sinneskrise bei Euripides*, S.49.

⁵⁴ Goethe: Brief an Zelter am 23. 11. 1831. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 20.2: Briefwechsel mit Zelter 1799-1832. Hrsg v. Edith Zehm u.a. – München: Carl Hanser Verlag 1998, S. 1571

2.3. Euripides: Hippolytos

2. 3. 1. Die Änderungen in der Zweitfassung

Euripides' *Hippolytos* ist, wie bereits erwähnt, die zweite Fassung seines Dramas: die nicht erhaltene Erstfassung, der sogenannte *Hippolytos kalyptomenos* (*Der verhüllte Hippolytos*), erregte Missfallen, da das Publikum Anstoß nahm an der Gestalt der völlig verdorbenen Phaidra, welche sich dem Stiefsohn selbst antrug, so dass sich dieser vor Scham verhüllte.⁵⁵

Mit der zweiten Fassung, dem 428 v. Chr. aufgeführten *Hippolytos stephanephoros* (*Hippolytos mit dem Kranz*), konnte der Dramatiker einen seiner wenigen Siege erringen. Dies ist der einzige überlieferte Fall, dass ein Dichter sein eigenes Stück wieder aufgegriffen hat. Interessant ist, wie diese aus Mythos und Erstfassung als verdorben bekannte Frau in der Zweitfassung aufgewertet wird; Euripides hat ja nicht so großen Spielraum, da die Grundzüge der Handlung bereits vorgegeben sind. Es handelt sich um eine grundsätzliche Veränderung, die jedoch innerhalb des Rahmens des traditionellen Mythos bleiben muss. Dies wird bereits aus dem Prolog der Aphrodite⁵⁶ ersichtlich: das Stück bekommt eine zusätzliche Dimension dadurch, dass das Potiphar- Motiv mit dem Motiv der Götterrache verknüpft wird; die bekannte Geschichte wird „hineingestellt in die große Antinomie der Mächte, die in den beiden Göttinnen in Erscheinung treten“.⁵⁷ Hippolytos ist nun nicht mehr nur ehrenhaft, weil er seine Stiefmutter ablehnt, sondern er wird auch hybrid, weil er eine Göttin missachtet, wie Aphrodite es ausdrückt: „Doch was er gegen mich gefrevelt, wird bestraft“.⁵⁸ Der Hauptkonflikt ist nicht mehr zwischen Hippolytos und Phaidra, sondern zwischen Hippolytos und Aphrodite. Phaidra ist nur Werkzeug zur Vernichtung des Frevlers. Euripides hat also den Mythos verändert: Kein Wort fällt vom bekannten Groll der Aphrodite gegen die Enkelin des Sonnengot-

⁵⁵ Die Phaidra der Erstfassung muss sich skandalös benommen haben, wie eine Stelle aus den *Fröschen* des Aristophanes beweist, wo die Figur Aischylos behauptet: „Doch nie, bei Zeus, hab ich Hurengezücht, Stheneboien und Phädras gedichtet (..)“ Aristophanes: *Die Frösche*, Vers 1043

⁵⁶ Ein solcher sogenannter „Theaterzettelpilog“, in welchem eine Figur nochmals die Grundzüge der Handlung erzählt und dem Publikum damit einerseits den Inhalt des Mythos noch einmal ins Gedächtnis ruft und andererseits das Interesse auf die Besonderheit der Bearbeitung lenkt, ist typisch für Euripides' Dramen. Der Prolog der Aphrodite ist insofern eine Besonderheit, als Euripides damit möglicherweise auf seine Erstfassung anspielte, vgl. Danek, Georg: *Zur Prologrede der Aphrodite im Hippolytos des Euripides*. In: *Wiener Studien* 105 (1992), S. 19-37.

⁵⁷ Schadewaldt, Wolfgang: *Die griechische Tragödie*, S.411

⁵⁸ Euripides: *Hippolytos*, Übers. Buschor Vers 21

tes.⁵⁹ Die wohl größte Überraschung ist Aphrodites Charakterisierung der Phaidra als „edle Fürstin“. ⁶⁰ Dadurch, dass sie sich „in aller Stille in Seufzern verzehrt“⁶¹, wird das Interesse des Publikums auf die Enthüllung gelenkt: „Ich zeig es Theseus an und alles kommt ans Licht.“⁶² Motor des Stückes ist also, auf welche Art Phaidra ihr Schweigen brechen wird. Interessant ist jedoch, was ans Licht kommt: berichtet wird dem Theseus nicht die Wahrheit, also nicht Phaidras Leidenschaft für Hippolytos, wie man aus Aphrodites Formulierung schließen könnte, sondern eine Lüge. Auch dadurch, dass Aphrodite Wichtiges auslöst (wie beispielsweise die Rolle der Amme) oder leicht verfälscht (wie etwa die Reihenfolge von Hippolytos' und Phaidras Tod), wird die Erwartung des Publikums in eine falsche Richtung gelenkt, jedoch „without outright misstatement“.⁶³ Die Handlung bleibt offen für Überraschungen.

2. 3. 2. Die beiden Göttinnen

Die beiden Antagonistinnen, Aphrodite und Artemis, die das Stück rahmen, befinden sich in ewiger Feindschaft, wie die Ankündigung der Artemis als *dea ex machina* am Ende des Dramas zeigt; sie werde einen Liebling ihrer Gegnerin als Rache für die Ermordung ihres Schützlings töten: „Getrost! Bist du dem Dunkel auch geweiht, / So soll doch Kypris nimmer ungestraft / Mit ihrem Haß sich stürzen auf dein Haupt. / Von meiner Hand sei einer zum Entgelt, / Der ihr der liebste Mensch auf Erden ist, / Mit meinen sicheren Pfeilen hingestreckt!“⁶⁴ In diesem Stück ist Aphrodite die treibende Kraft; das ganze Werk kann als Demonstration ihrer Allmacht angesehen werden. Artemis hingegen ist durch das Gebot, dass Götter einander nicht gegenseitig in ihrem Wirken behindern dürfen, zur Passivität verurteilt. Überhaupt haben beide Göttinnen unterschiedliche Wesenszüge; sie sind „anthropomorphic goddesses, myths, dramatic personalities with motives and hostile purposes and they are also impersonal, incompatible forces of nature.“⁶⁵ Paradoxerweise macht gerade die Tatsache, dass die Göttin-

⁵⁹ vgl. Danek, Georg: Zur Prologrede der Aphrodite im Hippolytos des Euripides, S. 25

⁶⁰ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 46

⁶¹ Euripides: Hippolytos, Vers 38

⁶² Euripides: Hippolytos, Vers 42

⁶³ vgl. Barrett, W. S. (Hrsg): Euripides, Hippolytos. Edited with introduction and Commentary by W.S. Barrett – Oxford University Press: Oxford 1964, S. 165

⁶⁴ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 1416

⁶⁵ Knox, Bernard: The *Hippolytos* of Euripides. - In: Segal, Erich (ed): Greek Tragedy. Modern Essays in Criticism. – New York: Harper and Row (1983), S.311-331, S. 329

nen menschliche Schwächen haben, ihr Handeln so unmenschlich. Andererseits werden sie jedoch auch in ihrer göttlichen Wirkungskraft angerufen; Aphrodite als Lebensspenderin: „jedes Wesen stammt aus ihr. / Sie ist die Zeugung, wirkt den Liebestrieb, / Dem jedes Leben dieser Welt entspringt“⁶⁶; Artemis als Geburtshelferin: „Auch meinen Leib hat / Einst der Sturm (der Wehen, Anm.) durchzittert. / Da schrie ich zur Herrin der guten Geburten, / Zur bogenwaltenden himmlischen Jungfrau / Artemis.“⁶⁷ Dadurch kommen auch gewisse Ähnlichkeiten dieser sonst so gegensätzlichen Göttinnen zum Ausdruck.

Artemis hat als *dea ex machina* mehrere Funktionen: sie verspricht ihrem sterbenden Schützling einen Kult zu seinen Ehren, stellt seine Ehre bei seinem Vater wieder her und ermöglicht dadurch die ergreifende Versöhnung zwischen Vater und Sohn in der letzten Szene. Andererseits stellt sie jedoch durch ihre Ankündigung, aus Rache für den Tod des Hippolytos einen Liebling ihrer Feindin Aphrodite zu töten, geradezu das Gegenteil einer Lösung in Aussicht, nämlich die Perpetuierung des Gegensatzes zwischen Keuschheits- und Liebesgöttin, welcher während des gesamten Dramas durch die Statuen dieser Göttinnen zu beiden Seiten der Bühne veranschaulicht wird. Die rachsüchtigen Himmlischen werden weiterhin Unschuldige vernichten. „The human conflict is resolved by death; the Olympian conflict continues, irresolvable.“⁶⁸

Nach dem Prolog würde man erwarten, dass die menschlichen Figuren nur Marionetten der Götter sind. Gerade dies ist jedoch nicht der Fall: „für das Verständnis von dem, was geschieht, könnte Aphrodite fehlen“.⁶⁹ Tatsächlich würde die Handlung nicht anders verlaufen und die Figuren wären nicht anders charakterisiert. Der Zuschauer kann beobachten, wie die Menschen, obwohl sie nur Instrumente von Aphrodites Rache sind, in scheinbarer Freiheit handeln. Dies wird bereits bei Hippolytos' erstem Auftritt durch das Gebet des alten Sklaven deutlich, in welchem er die Göttin um Nachsicht für den Jüngling bittet. Allerdings hat eben diese Göttin den jungen Frevler gerade zum Tode verurteilt mit den Worten: „Er ahnt nicht, daß des Hades Tore offen stehn, / Und doch ist dies der letzte Tag, den er erblickt.“⁷⁰

⁶⁶ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 448

⁶⁷ Euripides: Hippolytos, Vers 165

⁶⁸ Barrett, W. S. (Hrsg): Euripides, Hippolytos, S. 411.

⁶⁹ Wilamowitz-Möllerndorff, Ulrich von: Euripides, Hippolytos. Griechisch und Deutsch von Ulrich von Wilamowitz-Möllerndorff. – Berlin : Weidmannsche Buchhandlung 1891, S. 52

⁷⁰ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 56

2. 3. 3. Hippolytos

Das Drama kann man in eine Hippolytos- Handlung (Prolog, drittes und viertes Epeisodion) und in eine Phaidra- Handlung (erstes und zweites Epeisodion) einteilen.

Eine im Vergleich zur Erstfassung andere Phaidra erfordert einen anderen Hippolytos: einen, der nicht völlig unschuldig an seinem eigenen Ruin ist. Tatsächlich ist er die eigentliche Hauptfigur – er ist ja auch der Titelheld des Dramas. Er ist vor Phaidra auf der Bühne präsent und stirbt auch auf der Bühne. Der Zuschauer erlebt gewissermaßen die Stationen seines Untergangs: „Der Weg des Dramas führt vom unbekümmerten jugendstolzen Königssohn der Vorszene zum Verfluchten und ganz Gebrochenen der Schlußzene, der aber doch noch freier und größer stirbt als selbst die Königin in der Mitte des Weges.“⁷¹ Seine Tragik ist, dass er gerade durch seine besondere Verehrung für die eine Göttin gegen die andere frevelt. Die Eigenschaft, die ihn am meisten auszeichnet und welche er auch für sich reklamiert, ist *semnos*. Dieses Adjektiv bedeutet einerseits „fromm“, „gottesfürchtig“⁷², andererseits jedoch „arrogant“, „stolz“.⁷³ Seine Arroganz und seine Frömmigkeit sind also nur zwei Seiten derselben Medaille.⁷⁴ Bereits bei seinem ersten Auftritt wird dies offensichtlich. Nachdem ihn Aphrodite im Prolog gerade zum Tode verurteilt hat, sieht ihn der Zuschauer von der Jagd zurückkommen, seiner Lieblingsgöttin einen Hymnos von schlichter Schönheit singen und ihr Bild bekränzen – eine pietätvolle Geste:

So nimm denn diese Blumen, die zum Kranz / Ich dir auf unberührter Wiese brach,
Wo nie ein Hirt die Herden weiden darf, / Wo keine Sichel klingt, wo nur im Lenz
Die Biene durch die lichten Auen schwärmt; / Der Keuschheit Göttin wässert sie mit kühlem Quell
Nur wer im allertiefsten Herzen rein ist, darf / Hier ernten – andre haben hier kein Recht.⁷⁵

Sein Gebet zeigt seine besondere Stellung außerhalb der menschlichen Gesellschaft; die unberührte Wiese ist zugleich auch ein Bild für seine keusche Seele.⁷⁶ In einem Leben, das derart der Artemis geweiht ist, haben weder Aphrodite noch das, was sie verkörpert, Platz; sie müssen geradezu ausgeschlossen werden. Darin besteht sein Frevel gegen diese Göttin. Bereits in

⁷¹ Buschor, Ernst (Hg.): Euripides: Medea. Hippolytos. Herakles. Drei Tragödien übertragen und erläutert von Ernst Buschor. München: Beck 1952, S.178

⁷² Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 1364

⁷³ Euripides: Hippolytos, Vers 93

⁷⁴ vgl. Halleran, Michael (Hrsg.): Euripides, Hippolytus. With Introduction, translation and commentary by Michael R. Halleran. – Warminster: Aris and Phillips Ltd. 1995, S.46

⁷⁵ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 73.

⁷⁶ In seiner Verteidigungsrede beteuert er: „parthenon psychen echon“, also „ich habe eine jungfräuliche Seele“, vgl. Euripides: Hippolytos, Vers 1006

dieser ersten Szene wird seine Tragik offenbar, weil „das, was der Ruhm und Stolz des Hippolytos ist und eigentlich sein ganzes Sein, zugleich auch seine Hybris ist, so dass er am eigenen Wesen zugrunde geht“.⁷⁷

In krassem Gegensatz zu diesem überschwänglichen Artemis- Hymnos steht die nun folgende stichomythische Auseinandersetzung mit dem alten Sklaven. Hier wird seine anfangs eher dezente Nichtachtung Aphrodites zur offenen Verachtung. Der Alte warnt ihn davor, *semnos*, also stolz, dünkelhaft zu sein. Hippolytos geht somit nicht ungewarnt in seinen Untergang. Durch seine Aussage, ein Reiner bleibe Aphrodite fern⁷⁸, stellt er die Göttin geradezu als unrein dar. Schließlich erteilt er ihr mit einer unglaublich überheblichen Bemerkung seine endgültige Absage: „poll’ego chairein lego“ – eigentlich „ich sage ein langes Lebewohl“.⁷⁹ Mit genau diesen Worten wird sich Theseus nach seiner Verurteilung des Hippolytos weigern, göttliche Zeichen als Beweis für dessen Unschuld abzuwarten.⁸⁰ Das Publikum erlebt den frommen Artemis- Jünger als jemanden, der brüsk ein Gespräch über Götter abbricht, um sich um Essen und Pferde zu kümmern – ironischerweise gerade um jene Pferde, die ihm den Tod bringen werden.

In seiner nächsten Szene stürmt Hippolytos nach einem dem Publikum wahrscheinlich vernehmbaren Wutanfall aus dem Haus, wo er gerade durch die Amme den unanständigen Antrag erfahren hat. In seiner Schmäh- Rede wird er eigentlich zur komischen Figur mit seinen Vorschlägen an Zeus für eine Welt ohne Frauen:

Warum hast du der Weiber falsch Geschlecht, / O Zeus, in dieses Sonnenlicht gepflanzt?
 War es dein Plan, daß Menschenart sich mehrt, / Ganz ohne Frauen sollte dies geschehn.
 In deinen Tempeln müßte man um Geld, / Mit Gold, mit Eisen oder Erzgewicht,
 Der Kinder Samen kaufen, jeder, je nachdem / Er eingeschätzt ist, und die Menschen sollten
 In freien Häusern leben ohne Frau. (...) O seid verflucht! Und werd ich zum Gespött,
 Nie wird mein Herz des Weiberhasses satt. / Sie sind und bleiben eine schlimme Brut. (...).⁸¹

Andererseits ist seine Entrüstung verständlich: gerade ihm, der, wie er betont, alle anderen an keuscher Gesinnung übertrifft, wird ein solches Angebot gemacht! Durch seine Tirade bewirkt er jedoch seinen Untergang, denn sie veranlasst Phaidra, ihre Verleumdung zu schreiben. Zum Äußersten gereizt wird sie besonders durch seine verächtliche Ankündigung, er

⁷⁷ Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S.419

⁷⁸ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 102

⁷⁹ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 113

⁸⁰ Euripides: Hippolytos, Vers 1059

⁸¹ Euripides: Hippolytos, Vers 616

wolle beobachten, wie sie ihrem zurückkehrenden Gemahl gegenübertreten werde.⁸² Es ist jedoch nicht nur diese Arroganz, sondern auch seine Frömmigkeit, die ihn vernichten wird: den Eid zu schweigen, den er voreilig der Amme geleistet und in seinem Zorn zuerst für nichtig erklärt hatte, verspricht er zu halten.

Im dritten Epeisodion tritt er wiederum auf, dieses Mal kurz nachdem sein zurückgekehrter Vater Phaidras Leiche und das Täfelchen mit ihrer Verleumdung entdeckt und ihn verflucht und verbannt hat. Diese Szene stellt eine ganz merkwürdige „Gerichtsverhandlung“ dar: die Klägerin ist tot; der Angeklagte und die Zeugen, also der Chor, die die Wahrheit kennen, müssen aufgrund ihres Eides schweigen, und der „Richter“ Theseus hat sein Urteil bereits gesprochen. Es geht also in der Rede des Theseus und in der Gegenrede des Hippolytos nicht um die Tat selbst, sondern fast einzig und allein um das Wesen des Angeklagten: Theseus präsentiert ein Zerrbild seines Sohnes in der Rede des Theseus und auch in der Gegenrede des Hippolytos – so, wie dieser aufgrund von Phaidras Verleumdung auf ihn wirken muss. Er stellt ihn als Heuchler dar und verhöhnt, was diesem das Heiligste ist. Nicht nur durch seinen Eid ist Hippolytos die Zunge gebunden, sondern er verteidigt sich auf eine Art und Weise, die es ihm unmöglich macht, die gewünschte Wirkung zu erzielen. Er geht so vor, dass er jeden beleidigt. Seine Anfangsphrase ist zwar eine Standardfloskel athenischer Gerichtsreden, aber in diesem Zusammenhang eine Beschimpfung seiner Zuhörer: „Zum Volk zu reden bin ich ungewandt, / Vor wenig Freunden stell ich meinen Mann / Und lob es so: wer Klugen nicht genügt, / Drischt seine langen Reden vor dem Volk.“⁸³ Der Versuch zu beweisen, dass er sehr wohl der ist, der er scheint, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt. Seine Argumente, dass er von dem ihm unterstellten Verbrechen ohnehin keinen Nutzen hätte – eine häufige Art der Rechtfertigung bei einer Verteidigung – sind für den Ankläger, der ja Gemahl der Toten und König von Athen ist, äußerst beleidigend:

Mißtraust du aber meinem frommen Ruf, / So zeige auf, was mich zur Tat verführt!
 War diese Frau für mich das schönste Weib? / Der Weg zur Herrschaft über dieses Haus?
 So töricht ist kein Mensch, so sinnberaubt. / Lockt Herrschaft überhaupt den Klugen an?
 Doch einzig den, dem schon der Sinn verwirrt, / Der auf die Macht im Staat versessen ist.⁸⁴

⁸² Euripides: Hippolytos, Vers 662

⁸³ Euripides: Hippolytos, Vers 986

⁸⁴ Euripides: Hippolytos, Vers 1007

Auch kommen in seiner Rede wiederum sowohl seine Frömmigkeit als auch seine Überheblichkeit zum Ausdruck. Es hat beinahe komische Züge, wie er seine Pietät in unglaublicher Übersteigerung hervorhebt: „Sieh dieser Sonne Licht, / Sieh diese Erde: nirgends lebt ein Mann, / Der, magst du leugnen, so die Götter ehrt!“⁸⁵ Andererseits bricht er seinen Eid nicht, obwohl er es einmal sogar erwägt: „Ihr Götter, öffnet das nicht meinen Mund? / Muß, der euch ehrt, durch euch zugrunde gehn? Ich schweig.“⁸⁶

In seiner eher ungeschickten Rede macht er bisweilen äußerst kluge Anspielungen: „Ob diese Frau aus Furcht ihr Leben ließ, / Wer weiß? und mir ist Schweigen auferlegt.“⁸⁷ Die Schlussworte seiner Rede gehen bis ans Äußerste dessen, was ihm durch seinen Eid erlaubt ist: „Sie spielt die Reine, ohne es zu sein – / Ich bin es, aber nicht zu meinem Heil.“⁸⁸ Theseus in seiner rasenden Wut lässt keines der Argumente seines Sohnes gelten; er will ihn sogar gewaltsam durch seine Knechte vertreiben lassen. Hippolytos nimmt Abschied von seiner Heimat und von seinen Freunden: „gebt mir das Geleit, / Dem frömmsten Mann, den jemals ihr gesehen, / Auch wenn mein Vater dieses niemals glaubt.“⁸⁹

In der folgenden Szene erfährt man von einem Boten die Auswirkungen von Theseus' Fluch, nämlich Hippolyts grässlichen Unfall. Der Sterbende wird auf die Bühne getragen: „Oh, oh! / Es zuckt der Schmerz / Mir durch das Haupt, / Es tobt im Hirn / Der kalte Brand.“⁹⁰ Besonders verbittert ist er darüber, dass gerade er derart leiden muss: „Zeus! Zeus! Siehst du dies: / Hier dein Heiliger, hier dein Frommer, / Hier der Reinste der Reinen, / Schreitet zum sicheren Hades hinab. / /Mein Leben ist hin! O vergebliche Müh, / Fromm zu wandeln vor Menschen!“⁹¹ Als er jedoch die Anwesenheit der Artemis spürt, sind ihm nicht nur die von ihr versprochenen Ehrungen und ihre angekündigte Rache ein Trost, sondern er sieht auch seinen letzten Wunsch erfüllt: „Mein Vater merke, wie er mich entehrt“.⁹²

Seine Abneigung gegen Aphrodite hat sich begreiflicherweise bis zum Hass gesteigert, da er sie als Urheberin seines Unglücks erfährt: „Ach! Gäb es gegen Götter Menschenfluch!“⁹³ An-

⁸⁵ Euripides: Hippolytos, Vers 993

⁸⁶ Euripides: Hippolytos, Vers 1060

⁸⁷ Euripides: Hippolytos, Vers 1032

⁸⁸ Euripides: Hippolytos, Vers 1034.

⁸⁹ Euripides: Hippolytos, Vers 1100

⁹⁰ Euripides: Hippolytos, Vers 1350

⁹¹ Euripides: Hippolytos, Vers 1363

⁹² Euripides: Hippolytos, Vers 1192

⁹³ Euripides: Hippolytos, Vers 1415

dererseits erreicht er, der sich doch so „unmenschlich tugendhaft“⁹⁴ gebärdete, nun doch eine gewisse Menschlichkeit, wenn er seinem Vater – freilich auf Geheiß der Artemis – verzeiht und ihn vom Mord freispricht. Dadurch ist er auf der Schwelle zu seiner Unsterblichkeit zu einer „fuller, more deeply human assertion of ´purity`“⁹⁵ gelangt: zum ersten Mal kann er für einen anderen Menschen fühlen.

Obwohl er während seines kurzen Lebens von seiner Auserwähltheit überzeugt war, war er nie ein Einsiedler: sein großer Freundeskreis, seine Teilnahme an religiösen Feiern sowie an sportlichen Wettkämpfen beweisen es. Seine Lebensart ist eher die eines Jünglings, der sich weigert, erwachsen zu werden. Seine Abneigung gegen das Herrschen, also politische Verantwortung zu übernehmen, kann auch als Zeichen der Unreife angesehen werden. Besonders die Jagd, die in der griechischen Kultur oft als „transition from adolescence to adulthood“ angesehen wurde, dient dem Hippolytos „not as a transition to, but as a replacement for, that adult life.“⁹⁶ Gerade durch diese Unreife kann er jedoch seine außergewöhnliche Unschuld bewahren.

Seine Lebenseinstellung – besonders die Annahme, Menschen könnten sich ihre Götter selbst wählen – bewirkt zwar seinen Tod, aber auch seine Unsterblichkeit. Seine Göttin Artemis, durch deren ausschließliche Verehrung er sich den Hass der Aphrodite zugezogen hatte, leistet ihm nicht nur im Sterben Beistand, sondern verheißt ihm göttliche Verehrung nach seinem Tode durch die Lieder, welche die jungen Mädchen vor ihrer Hochzeit zu seinen Ehren singen werden. Bereits zu seinen Lebzeiten war er offenbar umschwärmter Liebling der jungen Mädchen, wie aus dem dritten Ständlied, das seine Verbannung beklagt, ersichtlich ist: „Bräutliches Werben der Mädchen / Nimmst du mit dir.“⁹⁷

Paradoxerweise wird er gerade in der Situation am trefflichsten charakterisiert, in der er am meisten verkannt wird. Mit einem einzigen Ausdruck fasst Theseus beim Agon das Wesen des vermeintlichen Frevlers und Heuchlers zusammen: er wirft ihm Selbstbewunderung vor („sauton... sebein“, eigentlich schon fast „Selbstanbetung“).⁹⁸ Seine Verehrung für Artemis enthält tatsächlich auch ein gewisses Maß an Selbstverehrung, und er stirbt gewisserma-

⁹⁴ Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich: Euripides, Hippolytos, S. 47

⁹⁵ Segal, Charles: Shame and Purity in Euripides' Hippolytus. In: Hermes 98 (1970) 279-299, S.296

⁹⁶ Halleran, Michael (Hrsg.): Euripides, S.148

⁹⁷ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 1140

⁹⁸ Euripides: Hippolytos, Vers 1080

ßen als „a martyr to his own idea of himself“.⁹⁹ Am Ende jedoch hat er Menschlichkeit erlangt. Die Schluss- Szene mit der Versöhnung zwischen Vater und Sohn stellt einen Gegensatz dar zu dem ewigen Krieg zwischen den absolut unversöhnlichen Göttinnen:

Diese Lösung des Streits am Schluß ist höchst bedeutungsvoll. Nachdem das Spiel der großen Mächte das Unheil hervorgerufen und auch der Mensch in seiner Weise an dem Spiel teilgenommen hat, endet doch alles mit dieser Versöhnung, das heißt, es endet in der Humanität. (...) Euripides ist einer der frühesten Dichter der Humanität im eigentlichen Sinn des Wortes. Es ist nicht mehr wie bei Sophokles der von Delphi und Apollon her begründete Mensch, sondern Humanität ist nun eine Weise, wie der Mensch zum Menschen steht (...).¹⁰⁰

2. 3. 4. Phaidra

Die Phaidra- Handlung, die aus den ersten beiden Epeisodien besteht, ist eingebettet in die Hippolytos- Handlung. Obwohl nur Werkzeug zur Vernichtung des Hippolytos und nur sehr kurz auf der Bühne – es ist ja auch das Drama des Hippolytos –, ist sie dennoch viel komplexer gezeichnet als dieser. Bereits der Prolog der Aphrodite lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums einerseits auf Phaidras Krankheit an sich: „in Seufzern / Verzehrt die Ärmste sich in aller Stille“¹⁰¹; andererseits auf die Aufdeckung von deren Ursache: „Ich zeig es Theseus an und alles kommt ans Licht“.¹⁰² Es ist also eine Enthüllungshandlung. Motor der Handlung wird sein, auf welche Weise Phaidra ihr Schweigen brechen wird. Ihr Auftritt wird sorgfältig vorbereitet: nachdem die Göttin die Ursache von Phaidras Leiden, aber nicht das Leiden selbst beschrieben hatte, verhält es sich im Parodos genau umgekehrt. Durch den Chor, der über die Ursache rätselt, wird Phaidras Zustand beschrieben: sie ist krank, sie will sich zu Tode hungern – ironischerweise erfährt dies der Zuschauer, nachdem Hippolytos gerade mit seinen Jagdgenossen zum herzhaften Mahl in den Palast gegangen ist. Damit ist der erste Schritt im Plan der Aphrodite getan: Die Nachricht von Phaidras Krankheit ist bereits aus dem Palast gedrungen; die kranke Königin ist Gesprächsthema der waschenden Frauen.

⁹⁹ Winnington- Ingram, R.P.: Hippolytos. A Study in Causation. – In: Kamerbeek, Jan Coenraad (Hrsg): Euripide. – Genf: Vandoeuvres 1960 (= Entretiens sur l' antiquité classique 6), S. 169-192, S. 187.

¹⁰⁰ Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S. 416

¹⁰¹ Euripides: Hippolytos, Vers 37

¹⁰² Euripides: Hippolytos, Vers 42

Gewissermaßen als Klimax sieht der Zuschauer jetzt, zu Beginn des ersten Epeisodions, was er vorher nur gehört hat: Phaidra wird gestützt auf die Bühne gebracht und auf ein Ruhebett gelegt. „Die Schilderung dieser kranken Frau gehört zum Eindrucksvollsten, was wir in dieser Art haben und kennen.“¹⁰³ Auffallend ist der Realismus dieser Szene: Phaidra ist völlig hilflos, unfähig zu gehen und zu sprechen, und auch der Bericht ihrer Amme gibt sehr nüchtern die Launen der Kranken und die Mühsal der Pflege wieder. Hier wird auch die Amme charakterisiert: rührend besorgt um ihre kranke Herrin, und in gewisser Weise auch eine komische Figur mit ihren philosophischen Betrachtungen:

Und was soll der Mensch / Außer dem Leben begehren? / Mit dunklen Wolken ist alles verhängt.
Wir lieben betrogenen Herzens das Licht, / Wenn es wirklich hier auf der Erde erglänzt,
Denn wir kennen kein anderes Leben. / Wer gibt uns Gewähr von der drüberei Welt?
Uns täuschen nur schwankende Bilder.¹⁰⁴

Es folgt nun in drei Schritten die allmähliche Enthüllung der Ursache von Phaidras Krankheit: ihr Wahnsinns-Ausbruch, das „Kreuzverhör“ durch die Amme und ihre rationale Apologie. Im Gegensatz zu Chor und Amme kennt ja der Zuschauer bereits die Krankheitsursache; das Hauptaugenmerk wird auf die Art und Weise der Enthüllung gelenkt: „What we witness is the sharing of knowledge. We have not found out any facts we did not know (...). We have shared with the characters the pain of knowing.“¹⁰⁵

Phaidras erste Worte, mit denen sie ihr Schweigen abrupt bricht, sind Worte des Wahns. Nach verschiedenen Aufforderungen an die Amme: („Richtet den Körper mir auf, / Stützet mein Haupt! (...) Nehmt mir des Schleiertuchs Last von dem Haupte!“¹⁰⁶) äußert sie Wünsche, sich im Bereich des Hippolytos aufzuhalten, nämlich auf einer blumigen Aue bei der Quelle, im Wald beim Jagen, auf der Rennbahn. Die Amme, die sich für das Verhalten ihrer Herrin schämt, und der Chor, verstehen diese Ausbrüche nicht – ganz im Gegensatz zum wissenden Publikum. Dies ist der eigentliche Anfang der Enthüllung, denn Phaidra „has revealed nothing, but she has for the first time put her desire into words, and broken her long silence“.¹⁰⁷ Phaidra hat ihre Selbstkontrolle völlig verloren; sie ist besessen. Dieser Wahnsinn

¹⁰³ Schmidt- Dengler, Wendelin: Antike und deutsche Tragödie, S. 111

¹⁰⁴ Euripides: Hippolytos, Vers 191

¹⁰⁵ Luschig, C.A.E.: Time Holds the Mirror. A study of knowledge in Euripides' Hippolytos. – Leiden: Brill 1988. (= Mnemosyne: Supplementum 102), S.79

¹⁰⁶ Euripides: Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 198.

¹⁰⁷ Knox, Bernard: The *Hippolytos* of Euripides, S. 314

ist tatsächlich „the play’s most striking instance of the power of silenced desire“¹⁰⁸, denn hier wird offenbar, dass es Phaidra unmöglich ist, ihre Liebeskrankheit zu kontrollieren oder gar zu unterdrücken – in irgendeiner Form äußert sie sich auf jeden Fall. Dies ist die einzige Stelle in dem Stück, in der ihr Wahnsinn dargestellt wird, und zwar in einer überaus drastischen Weise. Phaidra selbst ist über ihr Verhalten entsetzt, als sie wie aus einem Traum erwacht:

Ich Unglücksfrau, was hab ich getan! / Aus der ruhigen Bahn / Wohin mich verirrt! / Vom Gott geblendet, gestürzt, verwirrt! / Weh mir unseligster Frau! / Mütterchen, hülle mir wieder das Haupt! / Scham verzehrt mich ob meinen Reden. / Decke mich zu, aus den Augen / Stürzt mir die Träne / Und vor Schande / Birgt sich der Blick. / Kehrt die Besinnung, / Zuckt der Schmerz; / Der Wahnsinn ist furchtbar: doch besser sterben, / Bevor die Einsicht zurückkehrt.¹⁰⁹

Ahnungslos geht die Amme auf Phaidras Situation ein: sie mahnt zu „maßvoller Freundschaft“¹¹⁰ und warnt davor, sich „bis zum innersten Mark (zu) entflammen“.¹¹¹

Phaidras Wahnsinnsausbrüche haben die Neugier des Chors noch gesteigert. Während also Phaidra zu sich gekommen ist und nun wieder schamhaft ihr Haupt verhüllt – auch das Entschleiern (Vers 204) und das Wiederverschleiern (Vers 240) sind äußere Zeichen für ihren inneren Zustand –, dringt der Chor in die Amme. Obwohl sie doch Phaidras engste Vertraute ist, hat diese sich ihr nicht anvertraut – ein Zeichen dafür, wie ernst Phaidra das Verbergen ihrer Leidenschaft nimmt. Es sind gerade die Missverständnisse, durch die Phaidras Geheimnis enthüllt wird: die Amme appelliert an Phaidras Muttergefühl, an ihr Ehrgefühl und an ihre Frömmigkeit. Aus eben diesen Gründen plant Phaidra ja ihren Tod, besonders, um ihren Kindern die Schande einer befleckten Mutter zu ersparen. Aber indem die Amme ihr die schlimmen Folgen ihres Todes für ihre Kinder verdeutlicht, fällt der Name des Hippolytos.

Amme	Doch wisse: deine Kinder – und jetzt bleibe hart Wie stummes Meer! – verrätst du, wenn du stirbst, Und gibst sie völlig der Enterbung preis! Die Amazone, jene Reiterfürstin, ach, Gegar sie deinen Söhnen nicht den künftigen Herrn? Den hochgesinnten Bastard, den du kennst, Hippolytos?
Phaidra	Wehe!
Amme	Greift dir das ans Herz?
Phaidra	Ich bin des Todes, Mutter! Ich beschwöre dich, Nimm nie mehr diesen Namen in den Mund!
Amme	Sieh, wie du mich erstehst! Nun kommst du zur Vernunft, Mußt für die Kinder sorgen, darfst nicht untergehn. ¹¹²

¹⁰⁸ Goff, Barbara, *The Noose of Words*. – Cambridge: Cambridge University Press 1990, S.35

¹⁰⁹ Euripides: *Hippolytos*, Vers 239

¹¹⁰ Euripides: *Hippolytos*, Vers 254

¹¹¹ Euripides: *Hippolytos*, Vers 256

Nicht durch Überredung bringt die Amme den Grund für Phaidras Krankheit ans Licht, sondern durch eine Hikesie: „the ritual act brought a kind of religious and moral compulsion upon the supplicated party to fulfill the request.“¹¹³ Hier muss Phaidra ihr Schweigen brechen, will sie nicht freveln. Da die Amme Phaidras Anspielungen nicht versteht, bringt Phaidra sie in einem geschickten Manöver dazu, das auszusprechen, was sie selbst nicht vermag.

Amme	Was muß ich hören? Kind! Wer hat dein Herz entflammt?
Phaidra	Frag nach dem Namen nicht! – Der Amazone Sohn...
Amme	Sag nicht: Hippolytos
Phaidra	Du sprachst dieses Wort, nicht ich. ¹¹⁴

Damit ist ein Teil von Aphrodites Plan erfüllt: Phaidras Liebe ist nun nicht mehr geheim. Phaidras Geständnis hat die Amme aus der Fassung gebracht. Auch hier hat sie, wiederum unwissentlich, die richtige Diagnose gestellt: „Kypris.../Ist mehr noch als ein Gott. Sie hat die Königin, / Hat mich, hat dieses ganze Haus zu Fall gebracht“.¹¹⁵

Nun kehren sich die Rollen von Phaidra und der Amme um: hatte bisher die Amme die Oberhand mit ihren Versuchen, ihre Herrin zum Reden zu bringen, so verharret sie nun in völligem Schweigen und gibt Phaidra Raum für ihre Apologie. Im Gegensatz zu ihrem Wahnsinn und zu ihren vorherigen widerstrebenden Antworten stellt Phaidra nun ganz rational ihre Überlegungen dar – eine wohl unerwartete Wendung:

Ihr Frauen von Trözene, die ihr hier / Am Eingangstor der Pelopsinsel wohnt, / Schon oft bedachte ich in langer Nacht, / Was unser Menschendasein so verdirbt, / Und ich erkannte: nicht der Unverstand / Ist Wurzel alles Übels – an der Einsicht fehlt's / Den meisten nicht, ganz anders liegt der Grund: / Was recht ist, sehen wir und wissen wir / Und tun es doch nicht (...)¹¹⁶

Phaidra erklärt ihre Ansichten und begründet in einer öffentlichen Rede an die Frauen von Trözen ihren so außergewöhnlichen Entschluss zum Selbstmord. Diese Rede beweist, dass Phaidra höchste moralische Ansprüche an sich selbst stellt, für die sie ihr Leben opfern will. Sie zeigt die Schritte auf, die sie unternommen hat, um gegen ihre Leidenschaft anzukämpfen. Das Publikum hat auf der Bühne bereits das Scheitern der beiden ersten Schritte, nämlich Verstummen und Vernunft, erfahren; nun bleibt ihr noch der dritte Schritt, nämlich Selbstmord zur Wahrung ihres guten Rufes. Ihr Handeln ist bestimmt von ihrem Verantwortungsge-

¹¹² Euripides: Hippolytos, Vers 304

¹¹³ Halleran, Michael (Hrsg.): Euripides, S.176

¹¹⁴ Euripides: Hippolytos, Vers 350

¹¹⁵ Euripides: Hippolytos, Vers 359

¹¹⁶ Euripides: Hippolytos, Vers 373

fühl als Ehefrau, Mutter und Königin sowie von der Überzeugung, dass schlechte Taten unweigerlich ans Licht kommen¹¹⁷:

Jene sei verflucht, / Die erstmals Ehebruch mit Fremden pflog. / Aus edlen Häusern brach dies Unheil auf / Und brachte Unheil auf die Frauenwelt; / Denn dulden schon die Großen solchen Schimpf, / So nennt die Menge bald das Schlechte gut. / Wie haß ich auch die Frauen, die mit Worten fromm, / Doch heimlich voller übler Taten sind. / Wie können sie, o Kypris, Meeresherrscherin, / Den Ehemännern in die Augen sehn(...)? / Denn dieses, meine Lieben, treibt mich in den Tod, / Daß ich dem Gatten keine Schande bringen darf / Noch meinen Söhnen. Freie Männer sollen sie / Athens berühmte Mauern zieren, ohne Furcht, / Von keiner Mutter Schande je befleckt. (...) / Dies eine steht dem Leben noch an Wert voran: / Daß uns ein guter Ruf, gerechtes Urteil zielt.¹¹⁸

Der eigentliche Konflikt des Phaidra-Dramas ist also verbotene Liebe gegen Vernunft und eigene Erkenntnis; es ist die besondere Tragik dieser Figur, dass sie trotz Einsicht in ihre Situation scheitert, weil bei ihr die Leidenschaften dennoch die Oberhand gewinnen. In Abwandlung von Medeas berühmtem Ausspruch, ihr *thymos* sei stärker als ihre *bouleumata*, könnte man hier sagen, Phaidras *eros* sei stärker als ihre *sophrosyne*. Interessant ist jedoch, dass dieser innere Konflikt bereits vor Beginn der Handlung des Dramas zugunsten des *eros* entschieden war; dem Publikum werden nur die Folgen auseinandergesetzt: „Wir erleben kein allmähliches Hineinwachsen in die Konfliktsituation auf dem Wege dramatischer Entwicklung“; es ist offensichtlich, dass „die Krisis im dramatischen Sinne, der entscheidende Höhepunkt, im Grunde schon längst überschritten ist (...)“.¹¹⁹

Phaidra gibt nicht der Liebesgöttin die Schuld an ihrer Leidenschaft; zwar erkennt sie deren Allmacht an – „da der Sterbliche / nicht über Kypris triumphieren kann“¹²⁰ – ist aber dennoch überzeugt von ihrer Eigenverantwortung. Im ersten Teil ihrer Rede hat sie allgemeine Betrachtungen darüber angestellt, „was das Menschendasein so verdirbt“¹²¹. Damit ist wohl weniger ein unglückliches Leben als vielmehr moralisches Scheitern gemeint, wie die folgenden Beispiele zeigen: „schlimmste Übel sind: / Das, ach, so allbeliebte müßige Geschwätz / Und falsche Scham. Es gibt auch gute, echte Scham, / Und spräche jederzeit die inn-

¹¹⁷ Phaidras Selbstmordwunsch ist seltsamerweise auch dahingehend interpretiert worden, dass sie nur die Schande, nicht aber die Sünde fürchte (vgl. Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich: Euripides, Hippolytos, S. 49); dieser Ansicht folgt beispielsweise Willink, welcher Phaidras Fluch auf die erste Ehebrecherin auslegt als „inwardly envious condemnation of the successful adulteress“ (Willink, C.W.: Some Problems of Text and Interpretation in the *Hippolytos*. In: *Classical Quarterly* 18 (1968), S. 11-43, S. 24

¹¹⁸ Euripides: Hippolytos, Vers 407

¹¹⁹ Kämmerling, Herbert: Frau und Umwelt im Drama des Euripides. Masch. Diss. – Bochum: 1973, S. 56

¹²⁰ Euripides: Hippolytos, Vers 400

¹²¹ Euripides: Hippolytos, Vers 376

re Stimme klar, /Wir gäben nicht den gleichen Namen diesen zwei.“¹²² Diese Einteilung in eine gute und in eine falsche Scham ist verschieden gedeutet worden: die gute *aidos* würde Phaidra in ihrem Wahnsinn vor einer noch größeren Blamage bewahren, wie ihre Worte an die Amme zeigen: „Weh mir unseligster Frau! / Mütterchen, hülle mir wieder das Haupt! Scham verzehrt mich (*aidoumetha*) ob meiner Reden.“¹²³ Die falsche *aidos* hingegen veranlasst Phaidra dazu, auf die Hikesie der Amme einzugehen: „Ich achte (*aidoumai*) deine Hand“.¹²⁴ Diese falsche Scham ist also ein allzu großes Achten auf die Meinung anderer, so dass die eigene Handlungsfähigkeit gehemmt wird.¹²⁵ Vor allem aber wird durch diese doppelte Scham sowohl der Gegensatz als auch die Ähnlichkeit von Stiefmutter und Stiefsohn illustriert. Auch Hippolytos hat von *Aidos* gesprochen, und zwar von einer personifizierten *Aidos* auf der unberührten Blumenwiese: „Der Keuschheit Göttin (*Aidos*) wässert sie mit kühlem Quell.“¹²⁶ Sowohl Phaidra als auch Hippolytos haben hohe moralische Ansprüche. Bei beiden ist *aidos* gewissermaßen Bild für ihre Seele – bei Hippolytos für seine jungfräuliche Reinheit, bei Phaidra für ihren inneren Konflikt: „*Aidos* is what makes Hippolytus most himself: he does not confuse himself with the delusion that it is ambiguous or double. *Aidos* tears Phaedra apart: for her it is (...)ambiguous and potentially treacherous.“¹²⁷ Der größte Gegensatz der beiden Hauptfiguren ist jedoch das Wissen um ihr Ende: Während Hippolytos in glücklicher Unwissenheit über seinen nahen Untergang lebt, plant Phaidra ihren Tod.

Ein Selbstmord ohne Angabe des Grundes hätte ihr jedoch keine Ehre gebracht, weil niemand ihr edles Motiv gekannt hätte: „Man will nicht heimlich ehrbar sein“.¹²⁸ Man könnte also als weiteren Grund für das Beenden ihres Schweigens neben der Hikesie der Amme auch die Tatsache ansehen, dass Phaidra der Nachteil ihres Stummbleibens bewusst wurde durch die Bemerkung der Amme: „Es steigt ein Wert, wenn man ihn offenbart“.¹²⁹ Nach ihrer langen Rede kann sie alles haben: „now she can act nobly, die rather than yield to passion, and yet not pass unnoticed. (...) Phaedra can have her cake and eat it too“.¹³⁰ Die Erwartung

¹²² Euripides: Hippolytos, Vers 383

¹²³ Euripides: Hippolytos, Vers 242

¹²⁴ Euripides: Hippolytos, Vers 335

¹²⁵ vgl Barrett, W.S.: Euripides, Hippolytos. S. 230

¹²⁶ Euripides: Hippolytos, Vers 78

¹²⁷ Luschig, C.A.E.: Time Holds the Mirror. A study of knowledge in Euripides' Hippolytos, S. 25

¹²⁸ Euripides: Hippolytos, Vers 402

¹²⁹ Euripides: Hippolytos, Vers 332

¹³⁰ Knox, Bernard: The *Hippolytos* of Euripides, S.316

des Publikums wird also, wenn auch nur für kurze Zeit, in eine falsche Bahn gelenkt. Die drei Prophezeiungen des Prologs der Aphrodite sind bereits erfüllt: das Publikum hat Phaidras Krankheit auf der Bühne erlebt; Phaidra hat sich als edel erwiesen, und die Ursache ihres Leidens wurde von ihr selbst ans Licht gebracht. Dennoch scheint Aphrodites Plan nicht aufzugehen, denn ein Antrag Phaidras an Hippolytos scheint unter solchen Umständen vollkommen unmöglich zu sein. Phaidra will ihre Ehre um den Preis ihres Lebens erhalten; die Amme hingegen will um jeden Preis Phaidras Leben erhalten. Geschickt dreht die Amme nun Phaidras Argumente ins Gegenteil um – besonders deren Behauptung, dass schlechte Taten ans Licht kommen: „Bei den Klugen gilt / Der Brauch, daß Schimpfliches verborgen bleibt.“¹³¹ Auch relativiert sie Phaidras Verantwortungsgefühl ihrem Gemahl gegenüber: „Wieviele kluge Männer sehn der Frauen Bett / Verwirrt und tun, als sähen sie es nicht?“¹³² Eindringlich stellt sie ihr die Allmacht Aphrodites vor Augen und sagt sinngemäß dasselbe wie diese im Prolog: „wen sie stolz und überheblich findet, / Den fasst sie, wirbelt jählings ihn hinab“.¹³³ Von daher deutet sie Phaidras ehrenhaftes Verhalten als Hybris gegen Aphrodite, das schlimmste Verbrechen, dessen sich ein Sterblicher einem Gott gegenüber schuldig machen kann: „Laß deinen Frevelmut! Was ist es sonst, / Will einer stärker als die Götter sein? / Begehre kühn! Ein Gott hat es gewollt.“¹³⁴ Sie appelliert also wiederum an die Frömmigkeit ihrer Herrin. Phaidra gibt zu, dass ihr die Worte der Amme gefallen, so dass diese nun ihr Vorhaben, Hippolytos alles zu gestehen, unumwunden zugibt. Zwar lehnt Phaidra brüsk ab, ist jedoch dabei, ihren Widerstand aufzugeben: „Nicht weiter in der klugen, üblen Rederei! / Noch bin ich nicht von Leidenschaft zermürbt, / Doch färbst du weiter alles Schlimme schön, / So end ich da, wo nie ich enden will.“¹³⁵

Nun drängt die Amme nicht weiter, sondern redet in Zweideutigkeiten, und Phaidra unterlässt es, diesen auf den Grund zu gehen. Hatte sie in der Apologie doch so viel Entschlossenheit und eigenständiges Denken gezeigt, so überlässt sie jetzt das Handeln völlig der Amme. Hier liegt auch ihre Schuld: „Das eigentliche Unheil der Phaidra ist nicht, dass sie

¹³¹ Euripides: Hippolytos, Vers 466

¹³² Euripides: Hippolytos, Vers 463

¹³³ Euripides: Hippolytos, Vers 447

¹³⁴ Euripides: Hippolytos, Vers 474 f

¹³⁵ Euripides: Hippolytos, Vers 503

zustimmt, sondern dass sie schließlich schweigt.“¹³⁶ So wie Phaidra die Amme bereits zum Aussprechen des Namens Hippolytos veranlasst hatte, schiebt sie jetzt die Verantwortung auf sie und später auch die Schuld. Wenn sie ihr nach dem Zornausbruch des Hippolytos in ihrer Verzweiflung vorwerfen wird: „Befahl ich nicht – und ahnt ich nicht voraus – / Von dem zu schweigen, was mich nun entehrt?“¹³⁷, dann ist dies ungerecht. Phaidra lässt sie nämlich gewähren, obwohl sie eine Aufdeckung ihrer Liebe zumindest ahnt und dies aus der ausweichenden Aussage der Amme eigentlich ziemlich eindeutig schließen könnte:

Amme	(...) Was befürchtest du?
Phaidra	Daß du des Theseus Sohn mein Leiden nennst.
Amme	Laß dies, mein Kind, nur meine Sorge sein. ¹³⁸

Während der Chor sein erstes Standlied singt, geschieht im Inneren des Palastes das, was „Phaidra both feared and longed for; Hippolytos knows of her love“.¹³⁹

Die Art, wie Hippolytos von Phaidras Liebe erfährt, ist ganz eigenartig dargestellt: gerade das, was in der ersten Fassung vermutlich das Herzstück war und Anstoß erregt hatte, nämlich die Konfrontation der beiden Hauptfiguren, findet hier überhaupt nicht statt: „what upset the audience at the first *Hippolytus* was apparently not Phaidra’s passion but her proposal to Hippolytos.“¹⁴⁰ Das ist die wohl größte Überraschung dieser Neufassung – nicht nur bühnentechnisch interessant, sondern auch was die Figur des Hippolytos betrifft: dieser erhält das Geständnis von Phaidras Liebe ja nur aus zweiter Hand. Außerdem kennen weder Phaidra noch die Zuschauer die eigentlichen Worte der Amme. Phaidra ist neugierig, und so lauscht sie am Tor – ein Komödienmotiv! Was sie von dort erlauscht, von wo man in anderen Dramen die Schreie der Gemordeten hört, ist ein Zornausbruch; dass jemand „herumtobt,... vielleicht Dinge in die Ecke wirft, handgreiflich wird“¹⁴¹ – auch dies ist ein Motiv, das die Komödie aufgreifen wird.

Hippolytos lässt nicht lange auf sich warten: rasend und schmähend stürmt er heraus, zusammen mit der Amme, die ihn verzweifelt im Palast zurückhalten will. Ihre Hikesie fruch-

¹³⁶ Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S.413

¹³⁷ Euripides: Hippolytos, Vers 685

¹³⁸ Euripides: Hippolytos, Vers 519

¹³⁹ Knox, Bernard: The *Hippolytos* of Euripides, S, 317

¹⁴⁰ Sale, William: Existentialism and Euripides. Sickness, Tragedy and Divinity in the *Medea*, the *Hippolytus* and the *Bacchae*. – Berwick, Victoria: Aureal Publ 1977 (Ramus monographs), S. 62.

¹⁴¹ Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S.414

tet bei ihm nichts, sie kann seinen Ausbruch nicht verhindern. Die beiden Hauptfiguren sind nun das einzige Mal zur selben Zeit auf der Bühne. Statt einer Konfrontation ignorieren sie einander jedoch. Während Phaidra in völligem Schweigen verharrt, ergießt sich, wie bereits erwähnt, Hippolytos' Wut in einer langen Tirade über die Verdorbenheit des weiblichen Geschlechts. Seine Worte sind an die Amme gerichtet, er spricht Phaidra nie direkt an und bringt gerade dadurch seine ganze Verachtung zum Ausdruck. Besonders tragisch für Phaidra ist, dass Hippolytos sie selbst als Urheberin des Plans ansieht und die Amme nur als Mittlerin: „Jetzt spinnen üble Frauen üble Pläne nur / Im Haus, und Mägde tragen sie hinaus“¹⁴². Er verspricht zwar, seinen ihm von der Amme entlockten Eid zu halten, kündigt aber an, zu beobachten, wie die beiden Frauen dem Theseus ins Gesicht sehen werden – genau das, was Phaidra an Ehebrecherinnen verurteilt hatte: „Wie können sie (...) / Den Ehemännern in die Augen sehn (....)?“¹⁴³ Auch spricht er den Frauen *sophrosyne*, das heißt Vernunft, Bescheidenheit, Zucht, ab – mit dieser Eigenschaft hatte doch Phaidra vergeblich versucht, ihre Leidenschaft zu bekämpfen. Sie erfährt also „das Entsetzen des Reinen und die Schmähung des Selbstgerechten“¹⁴⁴ mit aller Vehemenz. Hippolytos stürzt wütend davon.

Das ist der Tiefpunkt für Phaidra. Zwar will die Amme ihr einen neuen Vorschlag machen, aber Phaidra verflucht sie und schickt sie fort. Gerade als die Situation für Phaidra völlig ausweglos ist, handelt sie äußerst überlegt und wohldurchdacht; aus dem passiven Opfer der eigenen Leidenschaft wird eine selbständig Handelnde. Selbstmord allein genügt nun nicht mehr zur Rettung ihrer Ehre; sie muss verhindern, „vor vielen Zeugen Unrecht (zu) tun“.¹⁴⁵ Der Chor ist der eine Zeuge; dieser ist ihr jedoch wohlgesonnen, und sie verpflichtet ihn durch einen Eid zum Schweigen. Hippolytos ist der andere Zeuge; der Einhaltung seines ihm von der Amme abgenommenen Eides, Phaidra nicht zu verraten, misstraut sie jedoch, weil er ihn in seiner ersten Entrüstung für ungültig erklärt hatte: „Die Zunge schwur, mein Geist sprach keinen Eid“.¹⁴⁶ Auch muss sie unter allen Umständen eine Konfrontation mit Theseus verhindern, noch dazu im Beisein des sie beobachtenden Hippolytos. Zu diesen Überlegungen kommt natürlich noch der verletzte Stolz der verschmähten Frau hinzu: „Noch einen andern stürzt mein Tod hinab; / Er lerne, daß er nicht bei meiner Not / Den Stolzen spie-

¹⁴² Euripides: Hippolytos, Vers 649

¹⁴³ Euripides: Hippolytos, Vers 416

¹⁴⁴ Lesky, Albin: Die griechische Tragödie, S. 160

¹⁴⁵ Euripides: Hippolytos, Vers 404

¹⁴⁶ Euripides: Hippolytos, Vers 612

le! In mein Leid verstrickt, / Wird er von seinem Hochmut schnell geheilt“¹⁴⁷ (also *sophron-ein mathesetai*, Anm.) Hippolytos solle also lernen, *sophron* zu sein, was hier soviel wie *bescheiden sein* bedeutet. Damit greift sie das Ende seiner Tirade auf: er hatte gefordert, man möge den Frauen beibringen, *sophron*, also *züchtig zu sein* (*sophronein didaxato*). *Sophrosyne* ist jene Tugend, die Hippolytos am häufigsten für sich reklamiert und mit welcher Phaidra gegen ihre Leidenschaft ankämpfen wollte. Beide sind jedoch gescheitert: Phaidra vermag nicht *sophron* zu sein, dem Hippolytos bringt seine *sophrosyne* den Untergang.

Phaidras Verleumdung – „Hippolytos scheute nicht den hehren Blick des Zeus, / Er ist gewaltsam meinem Bett genaht!“¹⁴⁸ – ist nicht nur ihre einzige Übeltat, für die sie nicht einmal mehr belangt werden kann, sondern auch ein Verrat an ihrer eigenen Überzeugung, dass schlechte Taten unweigerlich ans Licht kommen: „Den schlechten Mann entlarvt, wenn es sich trifft, die Zeit“.¹⁴⁹ War zuerst nur ihr Sinn befleckt, die Hand aber rein, so ist nun auch ihre Hand befleckt. Theseus schenkt ihrem Täfelchen Glauben und schleudert seinem Sohn entgegen: „Die Frau ist tot. Du meinst, das rettet dich? / O nein! Sie deckt die ganze Bosheit auf! / Du kannst mit keinem Schwur, mit keinem Wort / Die Schrift entkräften, ewig klagt sie an.“¹⁵⁰

Hippolytos erhält in seiner letzten Stunde den Beistand seiner Göttin, und auch sein letzter Wunsch nach Aufdeckung der Wahrheit wird erfüllt. Phaidra hingegen stirbt allein, eine Lüge hinterlassend. Den eigentlichen Zweck ihres Selbstmords, nämlich die Rettung ihrer Ehre nach ihrem Tod, hat sie nicht erreicht – ihr Ruf ist auf ewig vernichtet. Artemis verpricht Hippolytos: „Und Phaidras Liebeswahn, der dich umwarb, / Sinkt niemals klanglos in die stumme Nacht.“¹⁵¹

¹⁴⁷ Euripides: Hippolytos, Vers 728

¹⁴⁸ Euripides: Hippolytos, Vers 885

¹⁴⁹ Euripides: Hippolytos, Vers 428

¹⁵⁰ Euripides: Hippolytos, Vers 958

¹⁵¹ Euripides: Hippolytos, Vers 1429

2. 3. 5. Schlussbemerkung

Neben dem perfekten Aufbau war es gerade die überaus komplexe Darstellung der Figuren, die dieses Drama zu einem Meisterwerk der Weltliteratur gemacht hat. Jede Figur glaubt die richtige Einstellung zu haben, tut aber doch das Falsche und erreicht damit das Gegenteil ihrer Absicht.

Für Theseus ist das Wichtigste sein Ruf in der Öffentlichkeit; dieser war ja auch ein Grund für die Bestrafung seines Sohnes: „Denn unterlass ich Strafe solcher Tat, / Nennt jener Sinis auf dem Isthmus mich / Als Prahler, nicht als Mann, der ihn bezwang, / Und Skirons meerumrauschter Felsen wird / Es leugnen, daß ich Ungeheuer überwand“.¹⁵² Er, der Bezwin- ger von Ungeheuern, dessen Wort durch das Privileg der drei Wünsche bei Poseidon geradezu göttliche Macht hat, möchte als rasch handelnder Mann der Tat gelten, der kein Unrecht dul- det. Aber gerade durch sein unbesonnenes Handeln bei der Verfluchung seines Sohnes nimmt er einen der Wünsche vorschnell in Anspruch und ruiniert damit seinen Ruhm für immer, wie Artemis es ausdrückt: „Was birgst du dich nicht in der Erde Schlüften, / Von Schande bedeckt, / Unseliger Mann?“¹⁵³

Auch für Hippolytos ist es zunächst unendlich schmerzhaft, dass „his privileged asso- ciation with Artemis made him not a man to be envied but a pitiful victim.“¹⁵⁴ Allerdings ist er die einzige Figur in diesem Drama, für die das Leiden einen Sinn hat: bei seinem Ende im Beisein seiner Göttin hat er nicht nur Menschlichkeit erlangt, sondern sogar unsterblichen Ruhm, wie Artemis es ihm verkündet: „Dir aber, Ärmster, geb ich für dein Leid / Die höchst- en Ehren in der Stadt Trözen.“¹⁵⁵

Die Amme hat die geringste Ehrfurcht vor den Göttern. Um Phaidras Schandtät zu verharmlosen, erwähnt sie Semele und Kephalos als Beispiele von Liebschaften der Sterbli- chen mit Göttern. Auch wendet sie religiöse Mittel für ihre Zwecke an – Hikesie oder auch Eid – und setzt damit sowohl Phaidra als auch Hippolytos unter Druck. Es wirkt eigenartig, dass gerade von dieser überaus realistischen und praktischen Person ein Aphrodite- Hymnos von außerordentlicher Schönheit stammt: „Sie wandelt durch die Lüfte; in der Meeresflut / Ist sie zugegen; jedes Wesen stammt aus ihr. / Sie ist die Zeugung, wirkt den Liebestrieb, / Dem

¹⁵² Euripides: Hippolytos, Vers 976

¹⁵³ Euripides: Hippolytos, Vers 1288

¹⁵⁴ Knox, Bernard: *The Hippolytos* of Euripides, S. 325

¹⁵⁵ Euripides: Hippolytos, Vers 1423

jedes Leben dieser Welt entspringt.“¹⁵⁶ Dabei ist es doch jene Göttin, deren Plan sie unwissentlich erfüllen hilft – freilich mit genau entgegengesetztem Ziel, nämlich das Leben ihrer Herrin, das die Göttin zu vernichten plant, um jeden Preis zu erhalten. Doch gerade das gelingt ihr nicht, sie muss sich sogar von ihrer Herrin verfluchen lassen.

Während die Amme also Phaidras Leben mit allen Mitteln retten will, möchte Phaidra hingegen ihre Ehre um den Preis ihres Lebens bewahren. Dass sie ehrenhaft ist, wird von beiden Göttinnen anerkannt: Aphrodite bezeichnet sie als „edle Fürstin“¹⁵⁷, Artemis spricht von Phaidras Edelmut.¹⁵⁸ Für Phaidra ist das Wichtigste ihr guter Ruf, den sie gerade durch den letzten verzweifelten Versuch, ihn zu erhalten, für immer verliert.

Die Darstellung ihrer inneren Zerrissenheit gilt als eine der besten Leistungen des Dichters. Die Frau, die vergeblich gegen ihre Krankheit ankämpft, ist in allen Facetten gezeichnet: wilde, wahnsinnige Affekte neben kühlem Raisonieren, klares Denken neben völliger Unfähigkeit dazu, höchste moralische Ansprüche bei einer äußerst unmoralischen Leidenschaft – diese Widersprüche fügen sich zu einem einheitlichen Ganzen und haben Generationen von Dichtern zu Bearbeitungen angeregt.

¹⁵⁶ Euripides: Hippolytos, Vers 447

¹⁵⁷ Euripides: Hippolytos, Vers 46

¹⁵⁸ Euripides: Hippolytos, Vers 1300

3. PHAEDRA BEI OVID

3.1. Vorbemerkung

Ovids Werke sind fast ein halbes Jahrtausend nach denen des Euripides und in völlig anderem Kontext entstanden. Die Art der Darbietung dichterischer Werke zu Ovids Zeit, nämlich in kleinem Kreis vor erlesenem Publikum, steht geradezu im Gegensatz zu der von der Politik organisierten und mit einer riesigen öffentlichen Anteilnahme aufgeführten klassischen griechischen Tragödie zu Euripides' Zeit. Beim Dichterkreis um Ovids Förderer Messalla handelt es sich um einen beinahe trotzigen Rückzug in das private Leben als Selbstbehauptung gegen eine Vereinnahmung durch die Staatsgewalt. Inhaltlich und stilistisch ist Dichtung zu Ovids Zeit vergleichbar mit der in alexandrinischer Zeit:

It was not merely a case of Romans imitating Alexandrians but also of Romans repeating, under very different conditions, a similar poetical experience. In each place and era (the Alexandria of about 280-260 B.C.; the Rome of about 60-50 B.C.) a group of highly critical and self-conscious poets (Philetas, Callimachus, Theocritus, etc. in Alexandria; Cinna, Calvus, Catullus and their coadjutors in Rome) rejected the pretentious attempt of their predecessors and contemporaries to "revive" the classical Greeks (Homer in particular) and, instead, tried to achieve poetical excellence on a small scale and in accordance with the spirit and character of their own non-classical eras.¹

Es gibt jedoch eine tiefe künstlerische Wesensverwandtschaft zwischen Ovid und Euripides. Alle Charakteristika von Euripides' Dramen treffen auch auf Ovids Werke zu, besonders auf jene beiden, deren Inhalt ausschließlich aus Mythos besteht, nämlich *Heroides* und *Metamorphosen*: die Mischung aus Komik und Tragik, aus Einfühlung und Distanz, „dieser Zwiespalt zwischen ernsthaftem Anspruch und seiner ironischen Zurücknahme“², vor allem die Psychologisierung, die meisterhafte Darstellung der weiblichen Seele. Auch die Entheroisierung der Großen ist ein wesentlicher Grundzug in Ovids Werken, was politisch insofern brisant war, als sich Augustus mit eben diesen Heroen beziehungsweise Göttern identifizierte.

Trapped in an age of deliberate and imposed puritanism, himself by disposition a liberal spirit, Ovid was (...) ready to adopt a Euripidean pose in opposition to Augustan policy and dogma. The *Heroides*, a spectrum of love and lovers, is almost ipso facto, in its deheroization of the mythic material and in its rejection of the male viewpoint, a denial of the Augustan (...) ideal.³

¹ Otis, Brooks: Ovid as an Epic Poet. – Cambridge: Cambridge University Press 1966, S. 4

² Schmidt- Dengler, Wendelin: *Metamorphosen* in der deutschen Literatur. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1998, S. 42

³ Jacobson, Howard: Ovid's *Heroides*. – Princeton N.J: Princeton University Press 1974, S. 7

Augustus hat es auch genau so verstanden und den Dichter schwer dafür büßen lassen.

Den Phaedra- Mythos hat Ovid mehrmals erwähnt: in den *Fasti* als Aition für das Sternbild des Schlangenträgers, in welchen Jupiter den Aesculapius verwandelte, nachdem er ihn wegen der Erweckung des Hippolytus mit dem Blitz getötet hatte.⁴ In der *Ars amatoria* wird Hippolytus aufgezählt in einer Reihe von Opfern weiblicher Leidenschaft: „den Hippolytus habt ihr, rasende Rosse, zerrissen“⁵; in den *Amores* wird die Wirkung der schönen Mädchen Roms dadurch betont, dass sie sogar den Inbegriff der Keuschheit ins Wanken bringen würden: „stelle Hippolytus hin, und er wird zum Priap.“⁶ Ausführlich behandelt Ovid diesen Mythos zwei Mal: in den *Heroides* aus der Feder Phaedras, in den *Metamorphosen* aus dem Munde des durch Aesculapius wiederbelebten Hippolytus.

Die *Heroides* und die *Metamorphosen* sind auf den ersten Blick völlig verschiedenartig. Bei den *Heroides* handelt es sich um Briefe in elegischen Distichen. Es sind 15 Einzelbriefe verlassener Heldinnen an ihren Geliebten beziehungsweise an ihren Gemahl.⁷ Dieses etwa 2000 Verse umfassende Werk ist also inhaltlich und formal äußerst begrenzt – im Gegensatz zu seinem 12000 Verse umfassenden Hexameter- Großepos *Metamorphosen*, wo den gigantischen formalen Ausmaßen auch der enzyklopädische Inhalt entspricht: Thema ist geradezu alles. Dennoch gibt es Gemeinsamkeiten beider Werke, was sowohl den Stellenwert innerhalb des ovidischen Oeuvres als auch die Wirkung sowie die künstlerischen Prinzipien betrifft. Die *Metamorphosen* sind sein Hauptwerk; auch die *Heroides* hat Ovid selbst für äußerst bedeutend gehalten: er erwähnt sie in den *Amores* und zählt sie in der *Ars amatoria* in der Reihe jener literarischen Werke auf, die ein Mädchen kennen sollte, um dem Geliebten zu imponieren. Auch greift er in der Verbannungsdichtung (*Epistulae ex Ponto*) auf diese von ihm selbst geschaffene elegische Briefform zurück, so dass „die elegische Epistel zum Mittel

⁴ Ovidius Naso, Publius: *Fasti*. Festkalender. Lateinisch und deutsch. Auf der Grundlage der Ausg. von Wolfgang Gerlach neu übers. und hrsg. von Niklas Holzberg. – Zürich: Artemis & Winkler 1995. (Sammlung Tusculum), 6, 737-762

⁵ Ovidius Naso, Publius: *Die Liebeskunst*. Übersetzt von Michael von Albrecht. – München: Goldmann ⁴1990, I, 337

⁶ Ovidius Naso, Publius: *Amores*. Liebesgedichte. Lat. u. dt., übers. u. hrsg. von Michael von Albrecht. – Stuttgart: Reclam 1997, II, 4, 31

⁷ Die später von Ovid hinzugefügten drei Briefpaare, nämlich die Werbung eines Mannes und die erhörende Antwort einer Frau, sind geradezu ein anderes literarisches Werk; *Heroides* im eigentlichen Sinne bezeichnen immer die 15 Einzelbriefe.

poetischer Selbstdarstellung wird“, indem „der Verfasser in ihr sein Schicksal als Dichtung gestaltet und deutet“.⁸

Beide Werke sind Fundamente der europäischen Geistesgeschichte. Bei den *Metamorphosen* handelt es sich um das wirkungsmächtigste Werk der gesamten Antike überhaupt, wie noch zu zeigen sein wird. Mit den *Heroides* ist Ovid der Schöpfer des Genres der Briefliteratur, welches sich im Mittelalter und in der Renaissance außerordentlicher Beliebtheit erfreute, und woraus sich die Untergattung Briefroman im 18. Jahrhundert entwickelte: Richardsons *Pamela* und *Clarissa*, Rousseaus *Nouvelle Héloïse*, Laclos' *Les liaisons dangereuses*, Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* sind nur einige der berühmtesten, welche aus Ovids bahnbrechendem Werk hervorgegangen sind.

Sowohl den *Metamorphosen* als auch den *Heroides* liegen dieselben künstlerischen Prinzipien zugrunde, nämlich Erneuerung und Verwandlung: Ovid beginnt „fast jedes seiner Werke mit einem Hinweis auf dessen Neuheit. Diese erscheint nicht als autonome *inventio*, sondern (durch Bezugnahme auf vorgängige literarische Werke oder Versuche) als Verwandlung“.⁹ Dadurch hat Ovid beinahe den gesamten Mythos verwandelt und erneuert zu einer Zeit, als dieser allein für rhetorische Übungen oder wissenschaftliche Studien geeignet zu sein schien und dichterisch – Vergils Epos ausgenommen – nur noch spielerisch verwendet wurde. Ovid hingegen machte den Mythos wieder zum Gefäß für menschliche Fragen und gab ihm damit jene beiden Charakteristika zurück, welche die Faszination der homerischen Epen und der griechischen Tragödie ausmachen, nämlich „universale Verwendbarkeit und stets aktuelle Zeitlosigkeit“.¹⁰

⁸ Rahn, Helmut: Ovids elegische Epistel. In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Hrsg. v. Bruno Snell und Ulrich Fleischer. Bd. 7 (1958), S. 105-120, S. 106

⁹ Spoth, Friedrich: Ovids Heroides als Elegien. – München: Beck 1992. (= Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft 89), S. 23

¹⁰ Dörrie, Heinrich: Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung, S.10

3. 2. *Heroides*

3.2.1. Charakteristika der *Heroides*

Ovid bezeichnet sich in der *Ars Amatoria* selbst als Schöpfer der Gattung *Heroides*: „ignotum hoc aliis ille novavit opus. (Diese Gattung hat er neu erfunden, andere kannten sie nicht.)“¹¹

Tatsächlich schuf er durch Verwandlung von bereits Vorhandenem etwas völlig Neues. „Ovids epistulae Heroidum (...) stellen dadurch ein unicum dar, daß sie den Erfordernissen mehrerer genera gerecht werden (...)“.¹² Ovid selbst hat sie als Brief (epistula) bezeichnet. Diese literarische Gattung stammt ursprünglich aus der hellenistischen Geschichtsschreibung, wo sie dazu diente, das Innere einer historischen Person darzustellen, so dass „der fingierte Brief vornehmlich der Charakterzeichnung und der psychologischen Motivierung dient“.¹³ Bei den *Heroides* handelt es sich um eben diese absolute Verinnerlichung: „In the *Heroides* myths are internalized. Everything exists in the mind of the heroine, that is all we are given to know.“¹⁴

Während hellenistische Briefe jedoch in Prosa abgefasst waren, handelt es sich bei den *Heroides* der Form nach um Elegien. Die römische Liebeselegie – also die Werke von nicht mehr als vier Dichtern, nämlich Tibull, Propertius, Gallus und Ovid – ist eine Besonderheit insofern, als sie die einzige römische Gattung ohne direkte griechische Vorbilder ist. Sie stellt ein „unverwechselbares literarisches System dar, mit charakteristischem Standard an Grundhaltungen und Idealen, Denk- und Bewegungsmustern, Themen, Motiven, Topoi, konturiert wie kaum ein anderes Genos.“¹⁵ Das Versmaß ist das elegische Distichon, der Inhalt ist die Anbetung einer gesellschaftlich niedrigen abweisenden Geliebten durch das Ich eines Dichters; durch diese Konstellation ergeben sich immer wiederkehrende Motive wie Selbsterniedrigung, Prahlerei mit Ahnen, Furcht vor Rivalen, Vorwürfe an die spröde Geliebte. Die *Heroides* nehmen diese Elemente auf und variieren sie; am bemerkenswertesten ist, dass hier ja nicht der Mann, sondern die Frau klagt.

¹¹ Ovidius Naso, Publius: *Ars amatoria*. Liebeskunst. Lat u dt., übers. u. hrsg. von Michael von Albrecht. – Stuttgart: Reclam 1992, III, Vers 345

¹² Dörrie, Heinrich: Die dichterische Absicht Ovids in den *Epistulae Heroidum*. In: *Antike und Abendland*. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Hrsg. v. Bruno Snell und Ulrich Fleischer. Bd. 13 (1967), S. 41- 55, S. 45

¹³ Dörrie, Heinrich: Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch- barocken Literaturgattung. – Berlin: de Gruyter & Co. 1968, S. 73

¹⁴ Jacobson, Howard: *Ovid's Heroides*, S. 356

¹⁵ Spoth, Friedrich: *Ovids Heroides als Elegien*, S. 16

Wie bei der römischen Liebeselegie ist es jedoch nicht nur Klage, also das eigentlich Elegische, sondern auch literarisches Spiel. Gerade dieses Spielerische macht die Attraktivität, aber auch die Schwierigkeit dieser Dichtung aus, denn sie ist von einem *poeta doctus* verfasst und gerichtet an den *lector doctus*, also an den gebildeten Leser, der Freude daran hat, die bisweilen dunklen Anspielungen, exotischen Ortsnamen oder Umschreibungen von Eigennamen zu verstehen; „diese Entschleierung oder Entschlüsselung macht einen ganz wesentlichen Reiz der Lektüre aus“.¹⁶ Solche Spielereien sind Bestandteil dessen, was man als das Rhetorische an Ovids Dichtung bezeichnet. Die Faszination der Rhetorik ist seit der Zeit ihrer Entdeckung durch die griechischen Sophisten ungebrochen; auch in Rom hat sie bei der Schulausbildung von Anfang an einen äußerst hohen Stellenwert. Dabei gab es zwei Übungen, für welche der Mythos eine wichtige Rolle spielte und welche auch für die *Heroides* relevant waren: Ethopoiie, die Rede einer mythischen Figur in einer bestimmten Situation, und Suasorie, die Überredung einer Figur zu einer bestimmten Tat. Die Verfasserinnen der *Heroides* wollen mit ihrem Brief den Geliebten zur Rückkehr bewegen, also etwas bewirken.

Allerdings weiß der Leser um die Vergeblichkeit dieser oft rührenden Versuche, und diese Art der dramatischen Ironie macht nicht nur die Komik, sondern auch die Tragik aus. In dieser Hinsicht wirken die Briefe wie die Monologe einer Tragödie in der „Schlußphase eines Liebesdramas“.¹⁷

Ovid hat fünfzehn ganz verschieden verlaufene *amores* in dem Augenblick angehalten, da die Entscheidung über die Vernichtung des *amor* schon gefallen, aber der Heldin noch nicht bekannt ist: In allen fünfzehn Fällen hat also der Ablauf des *amor* den gleichen Punkt erreicht – den Punkt kurz vor dem Scheitern. Und in allen fünfzehn Fällen ist die Reaktion der Heldin von außen her gesehen nutz- und zwecklos; sie wendet ihr Schicksal nicht mehr.¹⁸

Die Situation der 15 Briefschreiberinnen ist also einerseits eine ähnliche: fast alle sind von ihrem Geliebten oder ihrem Gemahl verlassen worden und berichten von ihrer Verzweiflung. Andererseits weichen sie wesentlich voneinander ab, was den Ausgang des Mythos und den Charakter der Schreiberin betrifft:

Die Palette reicht von jugendlich unreifen Mädchen – Hero, Canace – über selbstlose Helferinnen, die treulos im Stich gelassen werden – Oenone, Ariadne, Dido –, zu der bedingungslos treuen Ehefrau, die sich in Sorgen um Familie und Haushalt verzehrt. (...) Am anderen Ende der Skala kann Medea die in ihr verborgene kriminelle Energie weniger verheimlichen als Phaedra.¹⁹

¹⁶ Dörrie, Heinrich: Die dichterische Absicht Ovids in den *Epistulae Heroidum*, S. 46

¹⁷ Dörrie, a.a.O., S. 43

¹⁸ Dörrie, a.a.O., S. 49

¹⁹ Albrecht, Michael von: Ovid. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2003, S. 126

Daher unterscheiden sich die Briefe auch wesentlich im Ton voneinander. Jeder einzelne ist in sich abgeschlossen und hat jeweils andere Nuancen; dennoch sind alle miteinander verknüpft: „numerous motifs recur over and again, (...) they manifest a startling talent on Ovid's part to variegated and diversify a single motif.“²⁰ Man kann das Werk geradezu als „tema con variazioni“ bezeichnen.²¹ Diese 15 „variazioni“ sind nicht willkürlich aneinandergereiht; die Struktur des Werkes ist vielmehr äußerst planvoll, allerdings gibt es mehrere Aufbauprinzipien, sei es nach dem Ausgang des Mythos – beinahe jede zweite Heroine geht wegen ihrer Liebe in den Tod²²; sei es nach Quellen: Stoffe von Epen wechseln ab mit Stoffen aus der Tragödie.²³ Außerdem lässt sich ein chronologischer Rahmen erkennen: es ist wohl kein Zufall, dass Ovid mit Penelope, also mit einer homerischen mythischen Figur beginnt und mit Sappho, einer historischen Figur, endet: „it marks a passing from the world of myth into that of history (with mythic qualifications), a format that Ovid was to utilize again in the *Metamorphoses*, where the epic's final section crosses the border of myth into the realm of history.“²⁴ Diese Verbindung aus Einzigartigkeit und Abgeschlossenheit einerseits und Verknüpfung mit dem Werkganzen andererseits bestimmt auch den Phaedra- Brief.

3.2.2. Der Phaedra- Brief

Phaedras Brief an Hippolytus ist eine Ausnahme in dieser Sammlung: sie ist die einzige der fünfzehn Heldinnen, die noch keine Beziehung mit dem Adressaten des Briefes hatte; ihr Brief ist daher nicht vorwurfsvolle Klage einer Verlassenen, sondern Liebesgeständnis und Überredung, also eine Suasorie: „everything in it is calculated to persuade Hippolytus.“²⁵ Phaedra ist auch die einzige Heldin, bei welcher allein das Verfassen dieses Briefes einen schweren Frevel bedeutet, denn er stellt ja eine Aufforderung zu Ehebruch und Inzest dar. Ihre Gesinnung wird verdeutlicht sowohl durch Anspielungen auf die edle Phaidra der euripideischen Zweitfassung als auch durch die Abwandlung und zweckentfremdete Verwendung von Motiven der römischen Liebeselegie und der anderen *Heroides* – Briefe.

²⁰ Jacobson, Howard: *Ovid's Heroides*, S. 384

²¹ Jacobson, a.a.O., S. 384

²² vgl. Dörrie Heinrich: Die dichterische Absicht Ovids in den *Epistulae Heroidum*, S. 45

²³ vgl. Albrecht, Michael von: *Ovid. Eine Einführung*, S. 129

²⁴ Jacobson, Howard: *Ovid's Heroides*, S. 409

²⁵ Jacobson, a.a.O., S. 151

Phaedras gewitzte Verschlagenheit und ihre meisterhafte Manipulationsfähigkeit werden bereits beim Anfangsdistichon deutlich – eigentlich unübersetzbar in seiner Pointiertheit und Dichte:

Quam nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem
mittit Amazonio Cressa puella viro.

Glück und Wohlergehen, das ihr auch in Zukunft fehlt, falls du es ihr nicht verschaffst, wünscht das cretische Mädchen dem Sohn der Amazone.²⁶

Die Formel, mit der Briefe in der Antike oft beginnen, „salutem mittere“ (eigentlich: „Gesundheit bzw. Heil senden“) wird hier wörtlich genommen; aber es ist mehr als ein bloßes Wortspiel, denn der Spieß wird hier gewissermaßen umgedreht: die Schreibende will Heil vom Lesenden bekommen, sie setzt gewissermaßen den Adressaten unter Druck. Diesen Kunstgriff wird sie noch an mehreren Stellen anwenden. Der Pentameter dieses Distichons ist noch raffinierter: das Motiv der „puella“, der Jungfrau, ist ein typisches Motiv in den Heroi-desbriefen. Während allerdings die anderen Heldinnen wie beispielsweise Phyllis oder Medea den Verlust ihrer Jungfräulichkeit dem ungetreuen Geliebten oder dem Gemahl vorwerfen, soll die Jungfräulichkeit hier Anreiz einer sich zur Jungfrau erklärenden Ehefrau und Mutter sein. Sie ist ja eigentlich *femina*, während sie den Jüngling, den *iuvenis*, den der ovidische Leser aus Euripides als einen auf seine „parthenos psyche“²⁷ stolzen Spröden kennt, als *vir* bezeichnet.

Außerdem wird durch diese Umschreibung das wahre Verhältnis verdeckt:

In the designation *Amazonio Cressa* the employment of adjectives in place of actual names is an attempt by Phaedra to obscure the incestuous relationship by displaying the disparity in family backgrounds and concealing their kinship. In the same way *puella viro* places the two on the same level, rather than on that of stepmother- stepson.²⁸

Durch die Sperrstellung von „Amazonio... viro“ deutet Phaedra bereits das Ziel des Briefes an:

Geschickt wird die von der Schreiberin ersehnte Verbindung mit Hippolytus im Versbau ausgedrückt: Sind im Hexameter *tu* und *ipsa* noch durch zwei Metren getrennt, so „umarmt“ der *Amazonius vir* im Pentameter bereits die *Cressa puella*. (...) Diese Bewegung zur Vereinigung mit dem Geliebten soll der gesamte Brief mit seinem suasorischen Charakter ermöglichen.²⁹

²⁶ Ovidius Naso, Publius: Heroides. Briefe der Heroinnen. Übers. und hrsg. von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker. – Stuttgart: Reclam 2000, IV, 1-2

²⁷ Euripides: Hippolytos, Vers 1006.

²⁸ Jacobson, Howard: Ovid's Heroides, S. 401

²⁹ Eickmeyer, Jost: Die Macht des geschriebenen Wortes. Briefliche Kommunikation und tragischer Konflikt in vier Fassungen des Phädra- Mythos: Euripides, Seneca, Ovid, Sidronius Hosschius SJ. In: Wiegand, Her-

In den nächsten Versen räumt Phaedra jedoch ein, dass es sich um etwas Verbotenes handelt: die Aufforderung, den Brief zu Ende zu lesen, die allzu vehemente Beteuerung der Unschädlichkeit der Lektüre, sowie die Bemerkung, auch Feinde würden die Briefe der Feinde lesen, außerdem ihre drei vergeblichen Versuche, mit dem Adressaten zu sprechen – all dies deutet auf etwas Ungeheuerliches hin.

Nun zeigt sich wiederum Phaedras Kunst der Manipulation, denn durch wörtliche Wiederholung und assoziatives Fortspinnen verdeckt sie die eigentlichen Widersprüche:

qua licet et sequitur, pudor est miscendus amori	Es folgt nun etwas, was sich schickt. Sittsamkeit
dicere quae puduit, scribere iussit amor.	muss mit der Liebe einhergehen.
quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;	Was offen auszusprechen sich nicht schickte, das
regnat et in dominos ius habet ille deos.	hat mir die Liebe zu schreiben auferlegt.
ille mihi primo dubitanti scribere dixit:	Was auch immer Amor befiehlt, das kann man
„scribe! dabit victas ferreus ille manus.“	nicht gefahrlos gering schätzen.
	Er ist mächtig und übt sogar über die Götter, die
	Herren der Welt, sein Recht.
	Er war es, der zu mir sprach, als ich zuerst zögerte
	zu schreiben:
	„Schreib! Jener eisenharte Mann wird dir besiegt
	die Hände reichen!“ ³⁰

Indem sie wiederum das Erlaubte betont („qua licet“, Vers 9), erwähnt sie zum ersten Mal die Liebe, und zwar als Sentenz, Liebe müsse mit Sittsamkeit („pudor“, Vers 9) einhergehen. Durch das Wiederaufgreifen des Wortes „pudor“ mit dem Verb „puduit“ (Vers 10) in der nächsten Zeile drückt sie das Gegenteil zum gerade Gesagten aus: es handelt sich also doch um etwas, das auszusprechen man Scheu hat. Hier ist nun wiederum von „amor“ (Vers 10) die Rede; dies gibt, bei wörtlicher Wiederholung dieses Wortes („Amor iussit“, Vers 11) den Anlass zu einer Sentenz über die Allmacht des Liebesgottes. Mit demselben Argument versucht ja auch die euripideische Amme ihre Herrin davon zu überzeugen, dass ihre Liebe kein Frevel sei. Der ovidischen Phaedra hat Amor nicht nur den Brief diktiert, sondern sogar Erfolg geweissagt (Vers 14). Dies ist in mehrfacher Hinsicht ungeheuerlich: einerseits stellt Phaedra ihren Antrag geradezu als gottgewollt hin, wodurch ihre „beinahe philosophische, bis zur Gotteslästerung gehende Verruchtheit“³¹ zum Ausdruck kommt; andererseits greift sie durch die

mann (Hg): *Strenae Nataliciae*. Neulateinische Studien. – Heidelberg: Manutius-Verlag 2006, S. 55-83, S. 66.

³⁰ Ovid: *Heroides* IV, Vers 9-14

³¹ Kraus, Walter: *Ovidius Naso*. In: *RE* XVIII.2, 1942, Sp. 1910-1986, Spalte 1930

Bezeichnung des Hippolytus als „ferreus“ einen Topos der römischen Liebeselegie auf, in welcher mit diesem Adjektiv die Härte der abweisenden Geliebten bezeichnet wird:

Mit *ferreus* (14) zwingt sie nun auch Hippolytus in eine Standard- Rolle: die des spröden, ja grausamen Umworbenen, den sie später im Habitus der Verzweiflung anflehen wird. (...) – Phaedra erscheint nicht als intrigante Verführerin, sondern als Opfer Hippolytus'.³²

Nach dieser Einleitung (Vers 1-16), in der nur allgemein von Liebe die Rede ist, folgt nun schrittweise die Enthüllung ihres Anliegens (Vers 17-36) . Offen benennt sie ihre Liebe als Ehebruch: „Nicht aus Leichtsinn will ich die Ehe brechen“. ³³ Dezent deutet sie sogar Inzest an, versteckt in einer Schmeichelei an Hippolytus, sie würde ihn sogar dann bevorzugen, wenn sie von Juno deren Bruder und Ehemann angeboten bekäme. Dies ist wiederum ein Topos der römischen Liebeselegie; allerdings soll er hier als „model for the incestuous relationship of Hippolytus and Phaedra“³⁴ dienen. Außerdem nennt sie an dieser Stelle zum ersten Mal den Namen des Adressaten. Das Verschweigen des Namens am Anfang des Briefes ist wiederum eine Ausnahme im Vergleich zu den anderen Briefen. „Auf den römischen Hörer, welcher sich solchem Briefkopf gegenüber sah, dürfte das Versteckspiel zumindest verfremdend gewirkt haben. Jedenfalls nennen die anderen Einzelbriefe Verfasserin oder Adressaten sofort oder in den ersten Versen beim Namen (...).“³⁵

Wieder verwickelt sie sich in Widersprüche. Einerseits stilisiert sie sich weiterhin zur Jungfrau, welche die erste Liebe fühlt, „Wie nämlich das erste Joch die Jungstiere drückt und das frisch aus der Herde eingefangene Ross widerspenstig die Zügel erträgt, so schwer unterwirft sich mein unerfahrenes Herz der ersten Liebe; und diese Last, die mir so gänzlich fremd ist, drückt mich nieder.“³⁶ Hippolytus werde also „mit zarter Hand die erste Rose (...) brechen.“³⁷ Andererseits stellt sie sich als reife Liebende dar: „Das ist schon etwas, Obst von den voll hängenden Zweigen zu ernten“. ³⁸ Das heißt: „two ‘incompatible’ motifs interlace. Phaedra’s passion is great because love has come to her late in life, but her attractiveness and desirability are enhanced by her being a ‘puella’ who has never really lost her virginity.“³⁹ Ebenso wie ihre Jungfräulichkeit bietet sie nun dem Geliebten auch ihren guten Ruf an: „Du wirst das

³² Spoth, Friedrich: Ovids *Heroides* als Elegien, S. 113

³³ Ovid: *Heroides* IV, Vers 17

³⁴ Jacobson, Howard: Ovid’s *Heroides*, S. 153

³⁵ Spoth, Friedrich: Ovids *Heroides* als Elegien, S. 112

³⁶ Ovid: *Heroides* IV, Vers 21

³⁷ Ovid: *Heroides* IV, Vers 30.

³⁸ Ovid: *Heroides* IV, Vers 29

³⁹ Jacobson, Howard: Ovid’s *Heroides*, S. 148

frisch dargebrachte Opfer meines lang gewährten guten Rufes empfangen, und damit wird jeder von uns in gleicher Weise Schuld auf sich laden.“⁴⁰

Im nächsten Abschnitt ihres Briefes (Vers 37-84) schildert sie Ursprung und Symptome ihrer Leidenschaft. Hier sind die Anspielungen auf die euripideische Phaidra besonders augenscheinlich: sie war bei Hippolytus' Einweihung in die eleusinischen Mysterien für ihn entflammt und hatte ihn begeistert bei der Jagd und beim Rennfahren beobachtet. Wie bei ihrer griechischen Vorgängerin äußert sich ihr Wahnsinn in Wünschen wie Jagen oder Rennfahren. Ihre Liebe betrachtet sie als schicksalhaft vererbte Krankheit. Gerade durch die Erwähnung der Leidenschaft ihrer Mutter und ihrer Schwester kommt jedoch der eklatante Unterschied zum Charakter der euripideischen Phaidra zum Ausdruck; diese betont ja gerade das Unglückliche ihrer Liebe und damit die Ausweglosigkeit ihrer Lage: „O meiner ärmsten Mutter Liebesglut! (...) Dionysos' Gattin, ärmstes Schwesterherz! (...) Ich ärmste Dritte bin dem Tod geweiht“.⁴¹ Die ovidische Phaedra hingegen streicht gerade das Betrügerische der Leidenschaften in ihrer Familie heraus, um ihre eigene verbotene Liebe zu entschuldigen: sie erwähnt ihre Großmutter Europa mit dem als Stier getarnten Zeus („tauro dissimulante“⁴²), ihre Mutter Pasiphae mit dem getäuschten Stier („decepto tauro“⁴³) sowie ihre von dem wortbrüchigen Theseus („perfidus Aegeides“⁴⁴) betrogene Schwester Ariadne: „What is, so to speak, inherited from the relationships of one generation by those of the next is moral corruption.“⁴⁵ Dadurch, dass sie ihren Gemahl, den sie hier zum ersten Mal erwähnt, als „perfidus Aegeides“ umschreibt, verrät sie ihre Einstellung zu ihm. So wie sie sich selbst mit ihren Verwandten vergleicht, so vergleicht sie Hippolytus indirekt mit seinem Vater: „mich nimmt deine Schönheit gefangen, gefangen wurde von deinem Vater meine Schwester. Der Sohn des Theseus und Theseus raubten zwei Schwestern – errichtet zwei Siegeszeichen über unserm Haus!“⁴⁶ Es ist gewissermaßen immer größere Realitätsverfremdung, „bis der spröde Hippolytus – wie sein Vater – als herzloser Entführer und leichtsinniger Frauenheld erscheint.“⁴⁷

Bis zu dieser Stelle ist der Brief nur Geständnis und Rechtfertigung ihrer Liebe. Nun, ungefähr in der Hälfte des Briefes, folgen gewissermaßen als Konsequenz aus dem bisher

⁴⁰ Ovid: *Heroides* IV, Vers 27

⁴¹ Euripides, *Hippolytos*, Übers. Buschor, Vers 337 ff.

⁴² Ovid: *Heroides* IV, Vers 56

⁴³ Ovid: *Heroides* IV, Vers 57

⁴⁴ Ovid: *Heroides* IV, Vers 59

⁴⁵ Jacobson, Howard: *Ovid's Heroides*, S. 156

⁴⁶ Ovid: *Heroides* IV, Vers 64

⁴⁷ Spoth, Friedrich: *Ovids Heroides als Elegien*, S. 116

Geschriebenen, die eigentlichen Überredungsversuche (Vers 85- 167). Zuerst ermahnt sie ihn, Venus nicht zu vernachlässigen: „Was hast du davon, den Dienst der gegürteten Diana auszuüben und Venus ihr Amt genommen zu haben?“⁴⁸ Sie führt drei Exempel mythischer Jäger an, welche sich der Liebe hingegeben haben, nämlich Cephalus, Adonis und Meleager. Die Umschreibung des Adonis als *creatus Cinyra* spielt darauf an, dass Adonis der Spross des Inzests von Cinyras mit seiner Tochter Myrrha ist. Phaedra ist dabei nicht nur unschicklich, sondern auch ungeschickt, denn diese Beispiele, die den Hippolytus locken sollen, wirken eigentlich abschreckend durch den für die drei Jäger katastrophalen Ausgang: Cephalus tötet aus Versehen seine Geliebte, Adonis wird auf grässliche Weise von einem Eber getötet, Meleager von seiner Mutter.

Phaedra entkräftet mögliche Einwände gegen den Ehebruch: der Gemahl ist abwesend, der Grund für seine Abwesenheit ist sein Freund Pirithous, also Phaedras Rivale. Dies ist wiederum die Abwandlung eines Standard- Topos der *Heroides*. In den Briefen von Oenone, Hypsipyle und Medea spielt Bitterkeit über die Rivalin eine wesentliche Rolle; Deianira erfährt noch während ihres vorwurfsvollen Briefes von dem durch ihre Eifersucht verschuldeten Tod ihres Gemahls. Auch Penelope, Phyllis und Briseis befürchten eine Nebenbuhlerin. Während aber die anderen Heldinnen dem Adressaten die vermeintliche oder echte Rivalin zum Vorwurf machen, dient hier ein männlicher Rivale der Briefschreiberin als Vorwand, dem Adressaten alle Bedenken gegen den Ehebruch zu nehmen: einem solchen Vater und Gatten gegenüber bestehe keinerlei moralische Verpflichtung! Der Name Pirithous ist geradezu das Stichwort für die Auflistung von Unrecht, das Theseus sowohl Phaedras Halbbruder, dem Minotaurus und ihrer Schwester Ariadne als auch Hippolyts Mutter, der Amazone, angetan hat. „Phaedra invents a point of identity for herself and Hippolytus vis-à-vis Theseus (111ff): he has rejected and harmed them both.“⁴⁹ In dieser Aufzählung von Schandtaten nennt sie zuletzt Theseus' Vaterschaft und entschuldigt sich bei ihrem Stiefsohn gewissermaßen für ihre leiblichen Kinder:

addidit et fratres ex me tibi, quos tamen omnis / non ego tollendi causa, sed ille fuit.
o utinam nocitura tibi, pulcherrime rerum, / in medio nisu viscera rupta forent!

Durch mich hat er dir Brüder gegeben und nicht ich war der Anlass dafür, sie alle als Erben großzuziehen, sondern er. Oh, wäre doch mein Leib, als er im Begriff war, dir, du schönster von allen, damit zu schaden, mitten in den Wehen zerrissen worden!⁵⁰

⁴⁸ Ovid: *Heroides* IV, Vers 87

⁴⁹ Jacobson, Howard: *Ovid's Heroides*, S. 153

⁵⁰ Ovid: *Heroides* IV, Vers 123f.

Besonders befremdend wirkt die Zweideutigkeit von „viscera rupta“: es können sowohl ihre eigenen Eingeweide als auch die ihrer Kinder gemeint sein.⁵¹ Mit dieser schockierenden Einstellung zu ihren eigenen Kindern steht sie in stärkstem Kontrast zur euripideischen Phaidra, für welche gerade die Sorge um den Ruf ihrer Kinder einer ihrer Gründe für ihren Selbstmord ist. Die ovidische Phaedra hingegen bedauert sogar, dass Hippolytus als Bastard keinen Anspruch auf das väterliche Erbe hat: „Aber sie (deine Mutter, Anm.) wurde ihm nicht einmal vermählt und mit der Hochzeitsfackel aufgenommen. Aus welchem Grund denn, außer damit du – ein Bastard – nicht das väterliche Erbe ergreifen kannst?“⁵²

Nachdem Phaedra also deutlich gemacht hat, dass man an jemandem wie Theseus gar nicht freveln kann, benennt sie zum ersten Mal ihr Vorhaben, das sie bisher nur in diskreten Anspielungen umschrieben hat: „ich als Stiefmutter (gehe) offenbar mit dem Stiefsohn ins Bett“.⁵³ Das Ungeheuerliche des Inzests bleibt ja unabhängig vom Charakter des Theseus bestehen. Phaedra jedoch rechtfertigt es: „Iuppiter hat festgesetzt, dass alles fromm sei, was immer erfreut, und die Schwester, die mit dem Bruder vermählt ist, macht alles zu göttlichem Recht.“⁵⁴ Im Widerspruch dazu stellt sie allerdings sofort fest, dass Unrecht, dessen Existenz sie doch gerade geleugnet hat, verborgen werden könne: „Und wenn wir auch sündigen, es kostet keine Mühe, unsere Liebe zu verbergen. Unter dem Namen der Verwandtschaft wird unsere Schuld verborgen bleiben können“.⁵⁵ Das heißt, sie hat sehr wohl das Bewusstsein von der Ungeheuerlichkeit des Inzests, aber sie empfindet es sogar als Vorteil, dass sie als liebevolle Stiefmutter gelten werde. Ihre Rechtfertigungen gipfeln schließlich in dem Paradoxon: „du wirst sicher sein mit mir und wirst dir durch Schuld Lob erwerben, wenn du auch auf meinem Bett gesehen wirst.“⁵⁶ Dies ist das Gegenteil ihres Versprechens am Anfang des Briefes, nämlich: „Es folgt nun etwas, was sich ziemt“.⁵⁷

⁵¹ Eine andere Übersetzung dieser Stelle lautet: „Wären doch deinen künftigen Feinden, du Schönster der Menschheit / gleich bei ihrer Geburt ihre Gedärme geplatzt!“, Ovidius Naso, Publius: *Heroides*. Lat. u. dt., übers. u. hrsg. von Bruno W. Häuptli. – Zürich: Artemis 1995., S. 41

⁵² Ovid: *Heroides* IV, Vers 121

⁵³ Ovid: *Heroides* IV, Vers 129

⁵⁴ Ovid: *Heroides* IV, Vers 133

⁵⁵ Ovid: *Heroides* IV, Vers 137

⁵⁶ Ovid: *Heroides* IV, Vers 145

⁵⁷ Ovid: *Heroides* IV, Vers 9

Ovid's Phaedra, who began with qualified professions of her own virtue (17-18), now proceeds to redefine moral standards (...) There is, in the end, no attempt at justifying herself or her values, but perfect recognition that what she desires is wicked and immoral.⁵⁸

Euripides' Phaidra hat eine solche Doppelmoral stets für sich abgelehnt: „Wie haß ich auch die Frauen, die mit Worten fromm, / Doch heimlich voller übler Taten sind.“⁵⁹ Die ovidische Phaedra hingegen kann sich kaum noch beherrschen: „Hör nur auf zu zögern und beeile dich, unseren Bund zu schließen (...)“.⁶⁰ Sie fleht ihn an: „Ich bin besiegt und strecke die königlichen Hände nach deinen Knien aus. Kein Liebender achtet auf das, was sich ziemt. Ich habe meine Scham abgelegt“.⁶¹ Sie führt ihre berühmten männlichen Ahnen an, nämlich ihren Vater, den mächtigen Minos und ihre Großväter Zeus und Helios. Schließlich bietet sie ihm als Lockmittel ihr Erbland Kreta an: „mein ganzer Hofstaat soll meinem Hippolytus dienen!“⁶² Sie vergleicht ihn in geradezu grotesker Weise mit dem Liebhaber ihrer Mutter: „Ändere, Trotziger, deinen Sinn! Die Mutter konnte den Stier schwach machen; wirst du selbst unbeugsamer sein als ein wilder Stier?“⁶³

Phaedra beendet ihren Brief mit guten Wünschen für sein Jagdglück:

sic tibi secretis agilis dea saltibus adsit,	dann dürfte dir die behände Göttin in den abgelegenen Bergschluchten beistehen
silvaeque perdendas praebeat alta feras;	und dir der hohe Wald die wilden Tiere zum Verderben preisgeben;
sic faveant Satyri montanaque numina Panes,	dann mögen dir die Satyrn wohlgesinnt sein und die Berggötter, die Pans,
et cadat adversa cuspidis fossus aper;	und der Eber (möge) fallen, durchbohrt vom feindlichen Wurfspieß;
sic tibi dent Nymphae, quamvis odisse puellas	dann dürften dir die Nymphen, wenn man auch von dir sagt, du hassest die Mädchen,
diceris, arentem quae levet unda sitim!	das Wasser geben, welches den brennenden Durst löscht! ⁶⁴

Dabei sind die erotischen, ja geradezu unanständigen Untertöne offensichtlich:

secretis saltibus als Liebesakt mit entsprechendem *agilis* auf Venus bezogen, die hier statt Artemis im Wald zu herrschen scheint; *Satyri* und *Panes* mit ihren sprichwörtlichen Eigenschaften; *cuspidis* für Phallus mit entsprechender Bedeutung für *fossus*; die höchste Expliztheit im folgenden Hexameter, *sic tibi dent Nymphae*, wird auch durch das Akkusativobjekt im folgenden Pentameter nur scheinbar entschärft, da auch *sitis* eine sexuelle Konnotation tragen kann.⁶⁵

⁵⁸ Jacobson, Howard: Ovid's Heroides, S. 154

⁵⁹ Euripides, Hippolytos, Übers. Buschor, Vers 413

⁶⁰ Ovid: Heroides IV, Vers 147 f.

⁶¹ Ovid: Heroides IV, Vers 153

⁶² Ovid: Heroides IV, Vers 165

⁶³ Ovid: Heroides IV, Vers 165

⁶⁴ Ovid: Heroides IV, Vers 169

⁶⁵ Eickmeyer, Jost: Die Macht des geschriebenen Wortes, S. 69

Widersprüchlich wirkt die in diesem Zusammenhang erwähnte Feststellung: „wenn man auch von dir sagt, du hassest die Mädchen“.⁶⁶ Damit ist ja eigentlich das gesamte Vorhaben der Schreiberin, die sich am Briefeingang zum kretischen Mädchen stilisiert hat, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Wozu also all der argumentatorische Aufwand, wenn der Adressat ohnehin ein Frauenfeind ist?

Es handelt sich bei dieser Phaedra also um eine lüsterne ältere femme fatale, die sich an ihrem jungen Stiefsohn vergreifen will – „a middle- aged woman, dissatisfied with a husband who appears to have no interest in her, striking out on her own in search of a young lover, who happens to be her stepson“⁶⁷, und die nicht einmal davor zurückschreckt, ihre Liebe als gottgewollt hinzustellen. Ihre Einstellung zu moralischen Fragen im Allgemeinen und zu ihrem Gemahl und ihren eigenen Kindern im Besonderen, vor allem aber ihre meisterhafte Manipulationsfähigkeit, lassen die Gefahr erkennen, die von dieser Figur für den Adressaten ausgeht.

3.3. Metamorphosen

3.3.1. Charakteristika der *Metamorphosen*

Ovids *Metamorphosen* haben wie kein anderes Werk der Weltliteratur die europäische Geistesgeschichte geprägt: „Die europäische Phantasie ist ein weitgehend auf Ovid zentriertes Beziehungsgeflecht.“⁶⁸ Die Gründe für diese über zweitausend Jahre währende Faszination der *Metamorphosen*, welche zu Adaptionen in den unterschiedlichsten Bereichen anregten, liegen im Werk selbst. Daher sollen zuerst einige Charakteristika des Werkes anhand des Proömiums dargestellt werden.

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illas)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

Von Gestalten zu künden, die in neue Körper verwandelt wurden, treibt mich der Geist. Ihr Götter – habt ihr doch jene Verwandlungen bewirkt – , beflügelt mein Beginnen und führt meine Dichtung ununterbrochen vom allerersten Uranfang der Welt bis zu meiner Zeit! ⁶⁹

⁶⁶ Ovid: *Heroides* IV, Vers 173f.

⁶⁷ Jacobson, Howard: *Ovid's Heroides*, S. 157

⁶⁸ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. – Frankfurt/Main: Suhrkamp ⁵1996, S. 383

⁶⁹ Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. Lat. u. dt., übers. u. hrsg. von Michael von Albrecht. – Stuttgart:

Es ist das kürzeste Vorwort dieser Art in der gesamten antiken Literatur, ein Meisterwerk an Pointiertheit. In nur vier Versen bringt der Dichter seine künstlerische Absicht zum Ausdruck; hier werden die Elemente genannt, die einerseits die Einheit, andererseits die Vielfalt des Werkes bedingen: Einheit insofern, als *Metamorphosen* – und zwar mythische, weil von Göttern bewirkte – das Thema des Werkes sind. Auch wird durch den Hinweis „ab origine mundi / ad mea (...) tempora“ ein Einheit stiftendes Ordnungsprinzip angegeben, denn die einzelnen etwa 250 Verwandlungsgeschichten werden in einen chronologischen Rahmen gebracht; andererseits wird dadurch die Komplexität des Werkes angedeutet: Inhalt ist buchstäblich alles – Schöpfungsgeschichte, Naturgeschichte, Geschichte der Menschheit. Ovid erhebt also den Anspruch, mit diesem Werk sowohl die *Annales* des Ennius zu übertreffen, die mit „ab urbe condita“ beginnen, als auch die *Aeneis*, die ja nur einen Ausschnitt aus der Geschichte behandelt;

erst wenn man diese Vermessenheit durchschaut hat, erst dann wird man auch die Leistung richtig einschätzen können. Sowohl Anspruch als auch Durchführung bedingen die Einmaligkeit dieses Werks, das nun auch in der Folgezeit als Korrelat, wenngleich heidnisches, zu den heiligen Schriften der Bibel gewertet werden mußte.⁷⁰

Das Werk wurde daher im Mittelalter, in der Renaissance und noch darüber hinaus zu dem Nachschlagewerk für den Mythos schlechthin, denn nirgendwo sonst war er in derart geballter Form zu finden. Die *Metamorphosen* waren „das romanhaft spannende Repertorium der Mythologie. Wer war Phaethon? Lycaon? Prokne? Arachne? Für tausend solche Fragen war Ovid das *Who's who*. Man mußte sich darin auskennen. Sonst verstand man die lateinischen Dichter nicht.“⁷¹

Im Proömium klingt bereits an, dass Metamorphose wesentlich mehr als nur Inhalt ist; in einigen Episoden spielt die Verwandlung selbst nur eine marginale Rolle – wie beispielsweise bei Narcissus oder bei Phaethon. Metamorphose ist vielmehr künstlerisches Prinzip. Die Bitte an die Götter „perpetuum deducite (...)carmen“ ist eine Anspielung auf die beiden konträren Traditionen: ein *carmen perpetuum* ist ein Großepos im Stil Homers mit durchlaufender Handlung; *carmen deductum* hingegen bezeichnet die alexandrinische Kleinpoesie, deren Vertreter – vor allem Kallimachos – sich ausdrücklich gegen ein solches *carmen perpetuum* wenden. Ein Charakteristikum dieser alexandrinischen Poesie ist die spielerische Ver-

Reclam 1994, I, 1-4

⁷⁰ Schmidt- Dengler, Wendelin: *Metamorphosen* in der deutschen Literatur, S. 13

⁷¹ Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. – Tübingen und Basel: Francke ¹¹1993, S. 28.

wendung der Mythen – geradezu deren Verbürgerlichung. Stilistisch soll das Werk bis ins kleinste Detail ausgefeilt sein; dies sei jedoch nur bei epischen Kleinformen möglich wie beispielsweise einem Epyllion von höchstens 500 Hexametern oder einem Kataloggedicht, also einer Aneinanderreihung von kurzen Episoden zu einem bestimmten Thema. Als Kataloggedicht wurden Verwandlungssagen bereits im dritten und im ersten vorchristlichen Jahrhundert behandelt.⁷²

Ovids Werk entspricht nun solch einem alexandrinischen Kataloggedicht insofern, als es sich ja um eine Sammlung von einzelnen *carmina deducta* handelt. Diese sind allerdings in der Art miteinander verknüpft und in einen chronologischen Rahmen gebracht, daß sie ein *carmen perpetuum* ergeben. Außerdem erhebt Ovid damit den Anspruch, auch ein Großepos bis ins kleinste Detail durchgestalten zu können. Er hat also die beiden unterschiedlichen, ja geradezu konträren Traditionen in der Art miteinander verbunden, dass sie „nicht widerspruchsvoll sind, sondern im Gegenteil Überwindung eines alten Widerspruchs in einer neuen Form.“⁷³ Das erste Wort des Proömiums, „nova“, das durch die Sperrstellung zu seinem Bezugswort „corpora“ noch besonders hervorgehoben wird, betont bereits das grundlegend Neue dieses Werkes.

Das Prinzip Metamorphose äußert sich auch in Ovids Erzähltechnik: nie wird eine Stimmung länger durchgehalten; immer wieder wird der Leser mit etwas Unerwartetem überrascht. Komik und Tragik, ironische Distanzierung und Einfühlung wechseln ab, ohne einander aufzuheben. „Hence the polytonality of the poem, the endless change and variation of mood, tone, subject and style both within individual stories and from one story to the next.“⁷⁴

Auch die Struktur wird von Verwandlung bestimmt. Die 15 Bücher des Werkes sind nicht nach einem einzigen Ordnungsprinzip aufgebaut, sondern nach mehreren Teilordnungsprinzipien. Es läßt sich außer der bereits erwähnten chronologischen Großgliederung – von der Urzeit über die mythische bis zur historischen Zeit – noch eine thematische in fünf Groß-

⁷² 3. Jh vor Chr.: Boios, *Ornithogonia* (Verwandlungen in Vögel); Nikander von Kolophon, *Heteroioumena* (Verwandlungen); 1. Jh vor Chr.: Parthenios, *Metamorphosen*

⁷³ Schmidt, Ernst: Ovids poetische Menschenwelt: die *Metamorphosen* als Metapher und Symphonie; vorgetragen am 2. Juni 1989. – Heidelberg: Winter 1991. (=Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch- Historische Klasse 1991, 2), S. 71

⁷⁴ Galinsky, G.K.: *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects.* – Oxford: Blackwell 1975, S.62

teile erkennen⁷⁵, nämlich Kosmogonie (I 5-451), Liebesleidenschaften der Götter (I 452-II Ende), Rache der Götter (III- VI 400), Liebesleidenschaften zwischen Heroen und Heroinnen (VI, 401-XI), Troja und Rom (XII-XV). Dies ist jedoch nicht mehr als ein grobes Schema, welches immer wieder vom Erzähler durchbrochen wird: „Metamorphose bedeutet Verwandlung, Bewegung, Unvorhergesehenes, Zufälligkeit. Dieses Thema muß sich auch in der Form manifestieren, so daß die Einheit und der Aufbau der *Metamorphosen* nicht monolithisch sein können.“⁷⁶

Metamorphose bedeutet außerdem Verwandlungsfähigkeit der mythischen Geschichten, die sich in immer neuen Zusammenhängen, mit immer neuen Nuancen erzählen lassen und gerade dadurch faszinierend bleiben.

Auch die dem Werk zugrunde liegende Philosophie ist Metamorphose. Durch die Pythagoras - Rede im 15. Buch wird Verwandlung zum alles beherrschenden Prinzip erklärt, dem sowohl die Natur als auch die Götter und die Geschichte unterworfen sind – sehr dezent wird damit auch der Ewigkeitsanspruch des Römischen Reiches relativiert.

Dieses Werk bezieht seine Einmaligkeit durch sein Grenzgängertum, durch seine Lage zwischen der enzyklopädischen Sammlung von Geschichten und Figuren der antiken Tradition, und zugleich dem philosophischen Anspruch, dem diese Erzählungen untergeordnet werden sollen.⁷⁷

Das einzige, das dieser Verwandlung nicht unterworfen ist, ist die Kunst. Und daher endet auch das Werk mit „vivam“ des Dichters im Epilog; dies ist mehr als eine bloße Selbstverherrlichung – es ist gewissermaßen die Apotheose der Kunst, die über jeden Wandel erhaben ist und dem Mythos das Überleben sichert.⁷⁸

⁷⁵ vgl. Dippel, Manfred: Die Darstellung des trojanischen Krieges in Ovids *Metamorphosen*. – Frankfurt/Main / Bern u.a.: Peter Lang 1990 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 15, Klassische Sprachen und Literaturen; Bd 446) (vorher Phil. Diss. 1988), S. 14

⁷⁶ Dippel, a.a.O, S.14

⁷⁷ Schmidt- Dengler, Wendelin: *Metamorphosen* in der deutschen Literatur, S. 14

⁷⁸ vgl. Simon, Eva Miriam: Charakteristika der *Metamorphosen*. In: Die Rezeption der *Metamorphosen* am Beispiel des Actaeon- Mythos. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie. – Wien 2002, S. 2-5

3.3.2. Die Hippolytus- Episode: Mythos als Exemplum

Der Hippolytus- Mythos gehört zum thematischen Großteil *Troja und Rom*. Nach dem Tode König Numas, des Adressaten der Pythagoras- Rede, hat seine Witwe Egeria aus Trauer die Stadt Rom verlassen und klagt, verborgen in den Wäldern des Tales von Aricia nahe bei Rom; dadurch „stört (sie) die Gottesdienste der oresteischen Diana.“⁷⁹ In diesem Hain befindet sich auch der als Virbius auferstandene Hippolytus. Um Egeria zu trösten und von ihrer Trauer abzubringen, erzählt er ihr seine eigene Leidensgeschichte. Der Phaedra- Mythos dient hier also einem bestimmten Zweck, er ist Exemplum, wie Hippolytus selbst es bezeichnet: „utinamque exempla dolentem / non mea te possent relevare (Wäre es doch nicht mein Beispiel, das dir in deinem Schmerz Erleichterung bringen kann)“⁸⁰ Eine solche Verwendung von Mythos ist in der Literatur vor Ovid keine Seltenheit. In Homers *Ilias* erzählt Achill dem um seinen toten Sohn trauernden Priamos das noch viel größere Leid der Niobe, um ihn dazu zu bewegen, trotz seines Schmerzes wieder zu essen: „Denn auch die schönhaarige Niobe gedachte der Speise, / Der doch zwölf Kinder in den Hallen zugrundegingen, / (...) Doch sie gedachte der Speise, als sie müde war, Tränen zu vergießen. (...) Doch auf denn! gedenken auch wir beide, göttlicher Alter! /Der Speise.“⁸¹ Dieselbe Aufgabe des Trostes durch überbietenden Vergleich hat auch die Erzählung über das Ende des Aktaion im 5. Götterhymnos von Kallimachos' *Bad der Pallas*: der junge Tiresias hat aus Versehen die Göttin Athene nackt baden gesehen und wird geblendet. Seiner klagenden Mutter prophezeit Athene zum Trost das künftige, noch viel schlimmere Geschick des Aktaion, welcher für dasselbe Vergehen, nämlich ein unbeabsichtigtes Erblicken einer nackten Göttin im Bad, eine wesentlich grässlichere Strafe erhalten wird:

Wie viele Opfer wird die Tochter des Cadmus in zukünftiger Zeit bringen? Wie viele Aristaeus, um zu bitten, den einzigen Sohn, den jungen Aktaion, lediglich blind zu sehen? (...) Nein, seine eigenen Hunde werden ihren früheren Herrn verschlingen. Und seine Mutter wird die Knochen ihres Sohnes aufsammeln, durchs Gebüsch streifend. Sie wird dich als die glücklichste der Frauen bezeichnen (...), da du deinen Sohn wieder zurückbekommen hast – blind. Deshalb, o Gefährtin, klage nicht (...).⁸²

⁷⁹ Ovid: Metamorphosen XV, Vers 489 f.

⁸⁰ Ovid: Metamorphosen XV, Vers 495 f., meine Überstzung

⁸¹ Homer: *Ilias*. Übers. v. Wolfgang Schadewaldt. - Frankfurt a.M.: Insel Verlag ⁴ 1997, XXIV, Vers 602 f.

⁸² Callimachus: *Hymns and epigrams*. Lycophron. With an English translation by A.W. Mair. – Cambridge, Mass. (u.a.): Harvard University Press 1989 (= The Loeb Classical Library 129), V. 107-118, (meine Übersetzung)

In diesen Beispielen wird „ein Rat abgeleitet, wie sich jemand in gegebener Lage verhalten soll. (...); es wird keineswegs der gesamte Inhalt dieser mythischen Erzählung reproduziert (...). Nur ein Rand- Aspekt kommt zum Tragen.“⁸³ Ebenso verhält es sich in der Hippolytus-Episode der *Metamorphosen*: die aus der Tragödie bekannte Handlung dieses Mythos – also Verführung, Verleumdung, Verfluchung, Verbannung und der aus dem Meer aufsteigende Stier – all dies wird in äußerst knapper Zusammenfassung wiedergegeben. Von größter Ausführlichkeit ist hingegen die Beschreibung des Unfalls:

Mich schleudert es aus dem Wagen, und da hättest du sehen können: Zügel umspannen Gelenke, schleifen lebendes Eingeweide fort, Sehnen sind an dem Baumstumpf hängengeblieben, Glieder werden teils fortgerissen, teils festgehalten und bleiben zurück, Knochen brechen mit dumpfem Geräusch, ich hauche die erschöpfte Seele aus.⁸⁴

Die anschauliche Schilderung der grausamen Details soll der Tröstung der Zuhörerinnen dienen, deren Leid in den Augen des Erzählers im Vergleich zu seinem eigenen verblasst. Er fragt sie sogar: „Vermagst du oder wagst du es überhaupt noch, Nymphe, dein Unglück dem meinen zu vergleichen?“⁸⁵ Hippolytus berichtet weiter von seinem Tod, von seinem Gang in die Unterwelt und von seiner Auferstehung, die er dem Gott Aesculapius, dem Sohn des Apoll, verdankt. Dies weist zurück auf die Erzählung von der dramatischen Geburt des Gottes⁸⁶: Apoll hat seine schwangere Geliebte Coronis aus Eifersucht getötet, aber das gemeinsame Kind, den kleinen Aesculapius, aus dem Mutterleib gerettet und dem Kentauren Chiron zur Erziehung überlassen. Dessen Tochter Ocyroe weissagt dem kleinen Schützling:

Wachse, Knabe, und bringe der ganzen Welt Heil! Oft werden sterbliche Leiber dir ihre Rettung verdanken. Du wirst sogar Macht haben, entflohene Seelen wieder ins Leben zurückzurufen. Einmal wirst du dies zum Zorn der Götter wagen (...).⁸⁷

Die Erweckung des Hippolytus ist also die Erfüllung dieser Prophezeiung. Dadurch werden die römischen Mythen des 15. Buches mit den griechischen Mythen der ersten vier Großteile dieses Werkes (Buch I bis Buch XI) verknüpft. An solchen Details zeigen sich die subtilen Verfassungen der einzelnen *carmina deducta* zu einem *carmen perpetuum*.

Die eigentliche Metamorphose nach Hippolyts Wiedererweckung wird von Diana bewirkt: sie nimmt ihm durch die Veränderung seines Äußeren die Ursache seiner Vernichtung, nämlich seine äußere Schönheit: „Und daß ich mich sicher fühle und ungestraft sehen lassen

⁸³ Dörrie, Heinrich: Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung, S. 17

⁸⁴ Ovid: Metamorphosen XV, Vers 524

⁸⁵ Ovid: Metamorphosen XV, Vers 530

⁸⁶ Ovid: Metamorphosen II, 600-654

⁸⁷ Ovid: Metamorphosen II, 641

kann, gab sie mir höheres Alter und machte mein Antlitz unkenntlich.“⁸⁸ Auch ersetzt sie seinen Namen *Hippolytus*, „der an Rosse gemahnen könnte“⁸⁹, durch *Virbius*. Erst durch seine Verwandlung ist also seinem keuschen Wesen gefahrlose Entfaltung möglich. Dies ist charakteristisch für eine Vielzahl von Metamorphosen in diesem Werk: erst nach der Verwandlung des Äußeren kommt die innere Substanz zur Geltung – der brutale Lykaon wird zum Wolf, die keusche Daphne zum immergrünen Lorbeer: „entscheidend ist, daß im Verwandelten das Wesen, und zwar das ursprüngliche Wesen, irgendwie aufgeht.“⁹⁰

Den Zweck seiner Erzählung hat Hippolytus allerdings nicht erreicht: „Doch kann fremdes Unglück Egerias Trauer nicht lindern.“⁹¹ Sie zerfließt in Tränen und wird von Diana aus Mitleid in eine Quelle verwandelt, sehr zur Verwunderung des Hippolytus. Sein Staunen über die Metamorphose seiner Zuhörerin wird verglichen mit dem Staunen der Zeugen anderer Verwandlungen und ist damit Überleitung zu den nächsten Episoden dieses Werkes: zum tyrrenischen Ackersmann und zu der sich in einen Menschen verwandelnde Erdscholle⁹²; zu Romulus und der sich in einen Baum verwandelnden Lanze⁹³; zu Cipus, der im Spiegel des Flusses Hörner auf seinem Kopf sieht.⁹⁴ Nahtlos gehen die Episoden ineinander über. Neben diesen Übergängen werden die einzelnen *carmina deducta* durch immer wiederkehrende Motive zu einem *carmen perpetuum* verbunden – wie etwa unglückliche Liebe, Leidenschaften der Götter oder bedrohte Keuschheit. Eine weitere Verknüpfung ergibt sich aus der Besonderheit, dass bisweilen Motive, die einen bestimmten Mythos geradezu konstituieren, nicht bei diesem, sondern bei anderen Mythen erzählt werden. Auf diese Weise ist die Phaedra-Figur in den *Metamorphosen* präsent, ohne dass sie erwähnt wird. Den einzigen Brief in den *Metamorphosen* kann man geradezu vor dem Hintergrund des Phaedra-Briefes der *Heroides* lesen; mit teils wörtlichen Anklängen schreibt die inzestös Liebende Byblis an ihren Bruder Caunus:

⁸⁸ Ovid: *Metamorphosen* XV, Vers 538

⁸⁹ Ovid: *Metamorphosen* XV, Vers 542

⁹⁰ Schmidt- Dengler, Wendelin: *Metamorphosen in der deutschen Literatur*, S. 20 f.

⁹¹ Ovid: *Metamorphosen* XV, Vers 547

⁹² Ovid: *Metamorphosen* XV, Vers 553

⁹³ Ovid: *Metamorphosen* XV, Vers 560

⁹⁴ Ovid: *Metamorphosen* XV, Vers 565

Byblis:

quam, nisi tu dederis, non est habitura salutem
hanc tibi mittit amans;

Heil, das sie nicht haben wird, wenn du es ihr
nicht gibst, schickt dir eine Liebende.⁹⁵

Phaedra:

Quam, nisi tu dederis, caritura est ipsa, salutem.
mittit Amazonio Cressa puella viro.

Heil, das ihr mangeln wird, wenn du es ihr nicht gibst,
schickt das kretische Mädchen dem amazonischen
Mann⁹⁶

Byblis übt wie Phaedra moralischen Druck auf den Adressaten aus: „Erbarme dich des Mädchens“⁹⁷, fleht Byblis. „Geh schonend mit mir um“⁹⁸, bittet Phaedra. Beiden dienen die Götter zur Rechtfertigung ihrer Leidenschaft; Byblis: „Wir (...)glauben, alles sei gestattet, und folgen darin dem Vorbild der großen Götter“⁹⁹; Phaedra: „Iuppiter hat festgesetzt, dass alles fromm sei, was immer erfreut“.¹⁰⁰ Beide wollen ihre Liebe als familiäre Zuneigung tarnen: „Süße heimliche Liebe werden wir unter dem Namen der Geschwisterliebe verbergen“¹⁰¹, verspricht Byblis; Phaedra beteuert: „Unter dem Namen der Verwandtschaft wird unsere Schuld verborgen bleiben können.“¹⁰²

Die Reaktion von Caunus auf diesen Brief ist blanke Entrüstung: „Ovid does not describe the brother’s character, but he is obviously meant to be a kind of Hippolytus, the very last person to sympathize with Byblis’ desires or arguments.“¹⁰³

Die zweite inzestös Liebende der *Metamorphosen*, nämlich Myrrha, ist von unnatürlicher Liebe zu ihrem Vater ergriffen; sie will wie die euripideische Phaidra lieber sterben als sich ihrer Leidenschaft hingeben, von der sie wie von einer unheilbaren Krankheit befallen wird. Von ihrer Amme wird sie im letzten Moment vor dem Selbstmord gerettet; diese bringt „in a scene heavily indebted to Euripides’ *Hippolytus*“¹⁰⁴ durch Flehen und Drohungen ihr widerstrebendes Nährkind dazu, die Ursache ihres Kammers auszusprechen.

⁹⁵ Ovid: *Metamorphosen* IX, Vers 530, meine Übersetzung

⁹⁶ Ovid: *Heroides* IV, Vers 1, meine Übersetzung

⁹⁷ Ovid: *Metamorphosen* IX, Vers 561

⁹⁸ Ovid: *Heroides* IV, Vers 167

⁹⁹ Ovid: *Metamorphosen* IX, Vers 554

¹⁰⁰ Ovid *Heroides* IV, Vers 133

¹⁰¹ Ovid: *Metamorphosen* IX, Vers 558

¹⁰² Ovid: *Heroides* IV, Vers 138

¹⁰³ Otis, Brooks: *Ovid as an Epic Poet*, S. 220

¹⁰⁴ Otis, a.a.O., S. 227

Die Selbsterniedrigung einer *femme fatale* vor einem abweisenden jungen Mann wird bei Circe erzählt, die vergeblich den Picus verführen will: „bei dieser Schönheit, Herrlichster, die mich, die Göttin, dir flehend zu Füßen legt (...)“¹⁰⁵; auch Phaedra fleht in den *Heroides* den Hippolytus an: „Ich bin besiegt und strecke die königlichen Hände nach deinen Knien aus.“¹⁰⁶

Durch diese Art der Verwendung des Mythos bringt Ovid nicht nur Einheit in sein Großepos; er zeigt auch die Einheit des gesamten Mythos auf: gewisse Themen und Motive kehren immer wieder, so dass stellenweise sogar bloße Anspielungen genügen, um auf die entsprechenden Mythen zu verweisen: „No other poet of antiquity was as acute an observer of the common form that underlies so much of ancient myth.“¹⁰⁷

Auch deshalb hat sich Ovids Prophezeiung aus seinem Nachwort erfüllt:

(...) nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.

(...) mein Name wird unzerstörbar sein, und so weit sich die römische Macht über den unterworfenen Erdkreis erstreckt, werde ich vom Mund des Volkes gelesen werden und, sofern an den Vorahnungen der Dichter auch nur etwas Wahres ist, durch alle Jahrhunderte im Ruhm fortleben.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ovid: Metamorphosen XIV, Vers 373

¹⁰⁶ Ovid: Heroides IV, Vers 153

¹⁰⁷ Jacobson, Howard: Ovid's Heroides, S. 379

¹⁰⁸ Ovid: Metamorphosen XV, Vers 876

4. PHAEDRA BEI SENECA

4.1. Charakteristika

Lucius Annaeus Seneca ist einer der wirkungsmächtigsten Philosophen und Dichter der gesamten Geistesgeschichte. Er wurde im Jahr 4 v. Chr. in Spanien als Sohn des berühmten Rhetors, des älteren Seneca, geboren und zog früh mit seiner Familie nach Rom, wo er seine rhetorische Ausbildung erhielt. Kaiser Claudius, Neros Vorgänger und Adoptivvater, verbannte ihn im Jahr 41 n.Chr. nach Korsika. Dafür rächte sich Seneca nach Claudius' Tod durch die bissige, die Apotheose eines Kaisers karikierende Satire *Apocolocyntosis*, also *Verkürbissung*.

Claudius' Gemahlin Agrippina holte ihn nach acht Jahren aus der Verbannung zurück; er wurde Erzieher ihres Sohnes Nero, der ihn dann zum Konsul ernannte. Für einige Jahre war er zusammen mit Nero und dem Präfekten der Prätorianer, Burrus, „der mächtigste Mann des Imperiums“.¹ Er fiel jedoch in Ungnade und musste auf Befehl Neros im Jahre 65, also im Alter von nicht ganz 70 Jahren, Selbstmord begehen.

Sowohl mit seinem philosophischen als auch mit seinem dramatischen Werk hat er das abendländische Denken wesentlich geprägt: er systematisierte, verbreitete und überlieferte die Lehre der Stoa. Sein Tragödienwerk „hat Jahrhunderte hindurch eine mächtige und gleichmäßige Wirkung geübt. Es ist der große Mittler des Tragischen an das Abendland gewesen, vor den Griechen und lange Zeit neben den Griechen; es hat vielen als Ersatz für die Griechen genügt (...).“² Die griechische Tragödie war ja, wie bereits erwähnt, lange Zeit nur einem kleinen Kreis von Gelehrten zugänglich. Von Seneca sind zehn Tragödien überliefert, nämlich *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Hercules Oetaeus*, *Hercules Furens*, *Agamemnon*, *Thyestes*, *Troades*, *Phoenissae* und *Octavia*.

Grundlage von Senecas Dichtung ist *Aemulatio*, also das Überbieten einer literarischen Vorlage, hauptsächlich der Dramen des Euripides. Jedes einzelne Charakteristikum von Euripides' Dramen – nämlich die Psychologisierung, das Rhetorische, die Sentenzen, das Ent-

¹ Regenbogen, Otto: Seneca als Denker römischer Willenshaltung. In: Regenbogen, O.: Kleine Schriften. Herausgegeben von Franz Dirlmeier. – München Beck 1961, S. 387-408, S. 392

² Regenbogen, Otto: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. In: Regenbogen, O.: Kleine Schriften. Herausgegeben von Franz Dirlmeier. – München Beck 1961, S. 409-463, S. 414.

Heroisieren der Helden des Mythos und die Grausamkeiten, schließlich die spektakulären Bühneneffekte – das alles wird in Senecas Dramen noch übersteigert.

Am offensichtlichsten ist dies bei der Sprache. Wie bereits erwähnt, spielt Rhetorik in den Dramen des Euripides eine wesentliche Rolle; zu dieser Zeit wurde sie gewissermaßen begründet und systematisch betrieben von den Sophisten. In Rom ist die Faszination der Rhetorik ungebrochen. Praxis und Stil der nachklassischen Redekunst und damit der Dichtung sind wesentlich beeinflusst von der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung:

In der Kaiserzeit verlagert sich die Praxis der Rede vom öffentlichen Platz in die Räume der Rednerschulen. Sie verliert die Verbindung mit der Realität. Statt wirklicher Fälle, die vor Gericht vertreten sein wollen, werden fingierte gerichtliche oder andere Fragen abgehandelt; die eloquentia wird zur declamatio. (...) Die Gründe für diese Entwicklung liegen nicht zuletzt im politischen Felde. Mit dem Frieden ist das otium eingeleitet oder doch zumindest in ganz anderer Weise möglich geworden als zur kampferfüllten Zeit der Republik. (...) Die Nuancen literarischen Raffinements werden auskostet und als hoher Wert betrachtet. (...) Ein neuer Stil der Prosa bahnt sich an. (...) Der neue Stil, der Verbindung mit dem öffentlichen Leben beraubt, verfällt dem Zauber des künstlich aufgeputzten Wortes und Gedankens.³

Das heißt, es kommt nicht auf die Wirkung des Wortes an, sondern auf das Wort an sich: die Zuhörer sollen nicht beeinflusst, sondern beeindruckt werden. Das Wort emanzipiert sich vom Inhalt; es ist Virtuosität ohne Funktion, gewissermaßen Wort- Akrobatik. „In der Tragödie Senecas hat sich das Gewicht von dem, was eine Person sagt, auf die Art, wie sie es sagt, verschoben.“⁴ Der Ausdruck „Rhetorisierung“, mit dem Carl Otto Conrady den Stil der spätantiken Gedichte charakterisiert, trifft auch auf Senecas Dramen zu: „Artistische Möglichkeiten der Sprachgebung (gedanklicher wie formaler Art) werden eingesetzt, ohne stets von der ‚Sache‘ zwingend gefordert zu sein; sie werden um ihrer selbst willen ausgenutzt. Das hat zur Voraussetzung, daß der artistischen Formulierung als solcher Wert beigemessen wird.“⁵ Rhetorisierung bedeutet einerseits *Amplificatio* und andererseits *Künstlichkeit des Ausdrucks*. *Amplificatio* ist die „kunstvolle Aufschwellung einer Aussage über das zur unmittelbaren Verständigung Nötige hinaus.“⁶ Hippolytus beispielsweise sagt anstelle von „Ich hasse alle

³ Conrady, Carl Otto: Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. – Bonn: Bouvier u.Co 1962. (=Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrsg. v. Benno von Wiese Bd 4), S. 92

⁴ Eliot, Thomas S.: Wesen, Tugenden und Schwächen der Tragödien Senecas. In: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): Senecas Tragödien. – Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. (= Wege d Forschung 310), S. 22-32, , S. 24

⁵ Conrady, a.a.O, S. 94

⁶ Metzler – Literatur- Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle. – Stuttgart: Metzler ²1990, S. 12

Weiber“: „Ich verachte alle, fürchte, fliehe, verfluche sie.“⁷ *Künstlichkeit des Ausdrucks* bedeutet: das Gemeinte wird so verschlüsselt, dass es nicht auf den ersten Blick verständlich ist. In dieser Hinsicht überbietet Seneca die hellenistischen Dichter und die römischen Neoteriker: es ist literarisches Spiel eines poeta doctus, dessen äußerst gebildetes Publikum Freude an der Entschlüsselung dieser dunklen Anspielungen oder Umschreibungen von Orts- und Eigennamen hat. Die Mondgöttin Diana wird beispielsweise bezeichnet als „des dunkeln Sternenhimmels lichte Göttin“⁸ oder das Labyrinth des Minotaurus als „das dunkle Haus des gnostischen Monstrums“.⁹

Ein beliebtes Mittel ist auch die Umschreibung von „niemals“ durch Aufzählung von Adynata, also Unmöglichem. Hippolytus versichert der Amme, er werde sich niemals Frauen zuwenden:

Eher wirst du mit Feuer die Wasser verbinden und wird die gefährvolle Syrte den Schiffen freundliche Untiefen verheißen, eher wird aus dem entlegensten Meerbusen die hesperische Tethys den leuchtenden Tag heraufführen und werden den Damhirschen die Wölfe Schmeichelmäuler darbringen, als daß ich besiegt der Frau milde gesinnt wäre.¹⁰

Nicht nur die Zahl der Worte, auch der Inhalt wird ins Maßlose übersteigert. Besonders auffallend ist dies an jenen Stellen, die eine Entsprechung in Euripides' Dramen haben, beispielsweise bei der Ankündigung einer Reinigung des entrüsteten Hippolyt nach Phaedras Geständnis. Bei Euripides heißt es: „Mit frischem Wasser spül ich solche Reden mir /Aus meinem Ohr.“¹¹ Es ist nur eine Quelle, die das beschmutzte Ohr des keuschen Jünglings reinigen soll – eine Ankündigung, was Hippolytos zu tun gedenkt. Senecas Hippolytus formuliert dies als rhetorische Frage: „Welcher Tanais wird mich reinwaschen oder welche Maeotis, die sich mit barbarischen Wogen ins Pontische Meer ergießt? Nicht mein großer Ahnherr selbst könnte mit dem ganzen Ozean ein solches Maß von verbrecherischer Gesinnung sühnen.“¹² Statt einer Quelle werden hier also zwei Flüsse namentlich genannt – die Nennung exotischer Namen, entlegener Orte oder Gewässer ist ja ein von Seneca zur Vollendung gebrachtes Charakteristikum manieristischen Stils. Der zweite Fluss wird sogar noch durch einen Relativsatz näher beschrieben. Für die Antwort auf die rhetorische Frage, wer ihn reinwaschen werde,

⁷ Seneca, Lucius Annaeus: Phaedra. In: Seneca, Lucius Annaeus: Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 1. – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961. (= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe), Vers 566

⁸ Seneca: Phaedra, Vers 319

⁹ Seneca: Phaedra, Vers 649

¹⁰ Seneca: Phaedra, Vers 568

¹¹ Euripides: Hippolytos, Vers 653

¹² Seneca: Phaedra, Vers 715

muss das Publikum genügend Bildung haben, um zu wissen, dass mit Hippolyts großem Ahnherrn der Meergott Neptun gemeint ist.

Ein weiteres Merkmal von Senecas Stil ist das hyperbolische Sprechen, die Ausweitung ins Kosmische: das ganze Universum wird in die Situation mit einbezogen. Der wegen des unanständigen Antrags empörte Hippolytos ruft in Euripides' Werk Zeus allein an und macht diesem Gott Vorschläge für eine Welt ohne Frauen. „Warum hast du der Weiber falsch Geschlecht, / O Zeus, in dieses Sonnenlicht gepflanzt?“¹³ Bei Seneca hingegen ruft Hippolytus außer Göttern, nämlich Jupiter und den Sonnengott, welche er nur umschreibt, das ganze Universum an. Erst nach 11 Versen spricht er aus, was er sich von den Göttern erbittet: seine eigene Vernichtung. Das heißt, die Ungeheuerlichkeit soll sich im Universum widerspiegeln:

Großer Lenker der Götter, so langmütig hörst du Missetaten, so langmütig siehst du sie an? Und wann schleuderst du den Blitz aus grimmiger Hand, wenn jetzt noch heiterer Himmel ist? Der ganze Äther stürze erschüttert ein und verberge mit schwarzen Wolken den Tag, und zurückgewandt sollen die Gestirne schiefe Bahnen rückwärts ziehen. Und du, sternenumkränzt Haupt, strahlender Titan, du schaust den Frevel deines Stammes mit an? Tauche unter dein Licht und fliehe in die Dunkelheit. Warum, o Lenker der Götter und Menschen, feiert deine Rechte und erglüht nicht das Weltall von der dreigezackten Fackel? Gegen mich donnere, mich durchbohre, mich verbrenne dein schnelles Feuer, mich durchjagend! Ich bin schuldig, ich habe verdient zu sterben: ich habe meiner Stiefmutter gefallen.¹⁴

Durch diese Flut an Worten entstehen ganze beinahe funktionslose Szenen wie etwa die Eingangs- Monodie des Hippolytus am Beginn des Dramas, in der es in 84 Versen nur darum geht, das Jagdfolge zu entsenden und Diana um Jagdglück anzuflehen – ein bloßer Anlass für lange Aufzählungen von Ortsnamen, Hunderassen oder Tätigkeiten der Jagdgefährten.

Die gesamte Struktur von Senecas Dramen ist daher völlig anders als die der griechischen Tragödien. Die einzelnen Szenen verselbständigen sich: „die Szene löst sich so aus dem Gesamtverband eines Dramas, die Rede selbst gewinnt (...) Eigenleben. Zugleich tritt damit aber auch der Zusammenhang (...) mit aller Deutlichkeit in den Hintergrund.“¹⁵ Dazu trägt auch die Übersteigerung eines weiteren Charakteristikums der Dramen des Euripides bei. An vielen Stellen haben die Figuren die Fähigkeit, gerade im höchsten Affekt ihren Zustand zu analysieren, als wären sie nicht Betroffene, sondern nur Zuschauer. Während jedoch bei Euripides die Figuren gelegentlich vor Schmerz die Worte verlieren, ist bei Seneca geradezu das

¹³ Euripides: Hippolytos, Vers 616

¹⁴ Seneca: Phaëdra, Vers 672

¹⁵ Schmidt- Dengler, Wendelin: Antike und deutsche Tragödie. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1997, S. 55

Gegenteil der Fall. Ein Beispiel dafür ist Theseus, der nach der Schilderung von Hippolyts grässlichem Ende erfahren muss, dass er einen Unschuldigen vernichtet hat. Bei Euripides ist er derart erschüttert, dass er zuerst nur „Ach! Ach!“¹⁶ und dann „O Fluch mir, Herrin!“¹⁷ herausbringt. Bei Seneca hingegen hält Theseus eine lange Tirade von über 40 Versen (Vers 1201-1244), in der er alles nur erdenklich Schreckliche auf sich herabwünscht. Das heißt:

Senecas Helden mangelt es nie an Worten, sie überkommt nie ein Innehalten, ein Verstummen, ein Erschrecken, das ihnen die Sprache verschlägt. Sie haben stets eine wohldisponierte Rede zur Verfügung, ein ganzes Arsenal an mythologischen Parallelen, an Verwünschungsformeln, an Klagetoi, die sie – nie verlegen – aneinanderreihen.¹⁸

Auffallend ist auch Senecas Neigung zu Exkursen. Phaedras Amme beispielsweise versucht, Hippolytus von seiner keuschen Lebensweise abzubringen. In 46 Versen (Vers 436 bis 482) möchte sie ihn davon überzeugen, dass Liebe für einen Jüngling angemessen und für den Erhalt des gesamten Universums notwendig sei. Hippolytus kontert, indem er in 81 Versen (Vers 483 – 564) seine Lebensweise verteidigt: er redet zunächst über die Vorzüge des unschuldigen Landlebens, welches er mit dem der Menschen des goldenen Zeitalters vergleicht – Anlass zu einem Exkurs über die vier Zeitalter mit Zitaten aus Ovids *Metamorphosen*. Als Ursache für die allgemeine Verdorbenheit im letzten Zeitalter nennt er die Frauen: „Doch Verführerin zum Bösen ist die Frau: sie, der Verbrechen Meisterin, eroberte die Herzen, dieser unkeuschen Buhlerin wegen rauchen so viele Städte, führen so viele Menschen Kriege, und erdrücken von Grund auf zerstörte Reiche so viele Völker.“¹⁹ Das heißt, der eigentliche Zweck, nämlich Argument der Amme und Gegenargument des Hippolytus, ist nur Anstoß zu allgemeingültigen Betrachtungen. Auch dabei handelt es sich um das Überbieten eines Charakteristikums des Euripides, in dessen Dramen die Figuren häufig in Sentenzen reden und dadurch aus ihrer eigenen Situation ein Exempel für eine allgemeingültige Wahrheit machen. Sind bei Euripides jedoch die einzelnen Sentenzen immer mit dem Ganzen verknüpft, so haben sie bei Seneca Selbstzweck. Diese Ausweitung ins Allgemeine wird noch verstärkt durch die Rolle des Chores, der bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich am Ende des jeweiligen

¹⁶ Euripides: Hippolytos, Vers 1313

¹⁷ Euripides: Hippolytos, Vers 1324

¹⁸ Clemen, Wolfgang, Die Tragödie vor Shakespeare. Ihre Entwicklung im Spiegel der dramatischen Rede. – Heidelberg: Quelle & Meyer 1955, S. 197

¹⁹ Seneca: Phedra, Vers 559

Aktes auftritt: „Damit lösen die Chöre sich vom dramatischen Vorgang. Sie knüpfen nicht selten grundsätzliche Betrachtungen an die vorangegangene Handlung (...).“²⁰

Sentenzen bestimmen auch die stichomythischen Streitgespräche: „Treffen unterschiedliche Ansichten und Absichten (der) dramatischen Figuren aufeinander, so wird der Meinungsstreit als ein Duell mit Sentenzen ausgetragen.“²¹ Ein Beispiel dafür ist Phaedras fingierter Suizidwunsch und die Art und Weise, mit der sie ihrem nach der Ursache forschenden Gemahl ausweicht:

Theseus	Welcher Grund zwingt dich zu sterben?
Phaedra	Wenn ich den Grund für meinen Tod sage, gehe ich seiner Frucht verlustig
Th:	Niemand anders, mich freilich ausgenommen, wird dies hören.
Ph:	Eine züchtige Gattin fürchtet allein ihres Gatten Ohr.
Th:	Sprich; ich werde deine Geheimnisse in verschwiegenem Herzen bewahren.
Ph:	Was du willst, dass ein anderer verschweige, verschweige zuerst selbst.
Th:	Zu sterben wird dir keine Möglichkeit zuteil.
Ph:	Dem Todeswilligen kann der Tod niemals fehlen.
Th:	Welches Vergehen mit dem Tode zu sühnen sei, sage an.
Ph:	Daß ich lebe.
Th:	Bewegen dich denn meine Tränen nicht
Ph:	Der schönste Tod ist, den Seinen beweinenenswert zu sterben. ²²

Während also Theseus auf die gegenwärtige Situation eingeht, erwidert Phaedra nur in allgemeingültigen Sentenzen und behält dadurch die Oberhand in diesem Rededuell.

Auch was die Affekte betrifft, überbieten Senecas Dramen die des Euripides. Dies steht eigentlich im Gegensatz zur stoischen Philosophie, denn das Ideal des stoischen Weisen ist völlige Freiheit von Affekten; Senecas Tragödien hingegen stellen geradezu die Unüberwindbarkeit der Affekte vor Augen.

Am meisten zeichnen sich die Dramen Senecas aus durch die bis aufs äußerste getriebene Darstellung der wildesten, rasendsten und grausamsten menschlichen Leidenschaften. Das ist bis zu einem beträchtlichen Grade in einigen Tragödien des Euripides vorgebildet (...). Aber Seneca geht in der Darstellung der wilden Zerrissenheit des mit sich selbst uneinigen Menschen, des Schwankens zwischen Gut und Böse, der allmählichen Steigerung des Affekts und der Leidenschaft bis zum vollen Paroxysmus, in der grellen und düsteren Schilderung der Leidenschaften und des daraus folgenden Unheils noch weit über Euripides hinaus.²³

²⁰ Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. – München: Beck ³1993, S. 171

²¹ Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, S. 151

²² Seneca: *Phaedra*, Vers 871

²³ Fritz, Kurt von: *Tragische Schuld in Senecas Tragödien*. – In: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): *Senecas Tragödien*. – Darmstadt 1972. (= *Wege der Forschung* 310), S. 67-73. S. 71

Eine enorme D sterkeit herrscht in diesen Dramen, wozu auch die Rolle der Götter beiträgt. „Sie sind gewiß auch schon bei Euripides reichlich problematisch, aber sie sind notwendig, um das Drama zusammenzuhalten, aber hier sind sie bloß mehr in den Chorliedern als rhetorische Metaphern anwesend; man braucht sie gar nicht mehr für die Handlung.“²⁴ Bisweilen werden sie in Frage gestellt beziehungsweise gänzlich geleugnet, am drastischsten wohl in den Worten Jasons, die er seiner auf dem Drachenwagen entfliehenden Gemahlin nachruft: „Geh durch die hohen Räume im erhabenen Äther, bezeuge, daß, wo du f hrst, es keine Götter gibt.“²⁵ Es sind geradezu nihilistische Tendenzen, wie dies etwa in den Worten des Chores der Troerinnen ausgedrückt wird: „Nach dem Tode ist das Nichts, der Tod selbst ist das Nichts (...)“²⁶ Die letzten Sätze seiner Tragödien sind häufig ein Fluch oder eine dunkle Prophezeiung. Theseus verwünscht seine Gemahlin: „Dieser hier sei die Erde in ihrem Grabe schwer, und lastend liege die Scholle auf ihrem unfrohen Haupte.“²⁷ Cassandra weissagt Clytaemnestra: „ ber euch wird Wahnsinn kommen.“²⁸ An Grausamkeiten übertreffen Senecas Werke die seiner Vorgänger: Iocaste tötet sich auf der Bühne, indem sie sich mit Hilfe ihres Sohnes das Schwert in den Unterleib bohrt, „den vielfassenden, der den Gatten und die Kinder trug.“²⁹ Der geblendete Ödipus fürchtet, über seine tote Mutter zu stolpern. Die Leichenteile des zerstückelten Hippolytus werden auf der Bühne von Theseus und dem Chor wie ein Puzzle zusammengesetzt. Medea tötet ihre Kinder auf der Bühne – auf dem Dach des Palastes – und wirft sie ihrem Gemahl vor die Füße. Auch bei solchen spektakulären Effekten, gewissermaßen als Gegengewicht zu der Rhetorik, handelt es sich um ein überbieten des genialen Theaterpraktikers Euripides. Es ist offensichtlich, „wie Seneca viel mehr als die Griechen auf eine im dramatischen Spiel realisierbare Durchführung seiner Trag dienhandlungen

²⁴ Schmidt- Dengler, Wendelin: Antike und deutsche Tragödie, S. 54

²⁵ Seneca: Medea. In: Seneca, Lucius Annaeus, Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 1 – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961. (= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe), Vers 1026

²⁶ Seneca: Trojanerinnen. In: Seneca, Lucius Annaeus, Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch.  bersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 1 – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961. (= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe) Vers 397

²⁷ Seneca, Phaedra, Vers 1279

²⁸ Seneca: Agamemnon. In: Seneca, Lucius Annaeus, Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch.  bersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 2 – Zürich und Stuttgart: Artemis 1969.

(= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe) Vers 1012

²⁹ Seneca: Oedipus. In: Seneca, Lucius Annaeus, Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch.  bersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 2 – Zürich und Stuttgart: Artemis 1969. (= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe), Vers 1039

bedacht ist und dazu auch sehr äußerliche Effekte nicht verschmäht.“³⁰ Dazu gehört auch das bisweilen äußerst dynamische Agieren der Figuren; besonders das Phaedra - Drama bietet „vigorous physical action“³¹, wie noch zu zeigen sein wird.

Senecas Dramen sind

bedeutende dichterische Werke, auch höchst Bühnenwirksam, nicht nur (...) rhetorische Leistungen (...). Gewiß, die Rhetorik ist eine mächtige Kraft bei der Wirkvermittlung des Worts. Aber die Stücke hätten keine so gewaltige Wirkung auf Shakespeare ausgeübt, wenn sie nur von der Philosophie und Rhetorik her bedingt wären.³²

4.2. Phaedra

4.2.1. Hippolytus

Hippolytus eröffnet das Drama mit einer langen Monodie, in welcher er zuerst Anweisungen für die Jagd gibt und danach ein Preislied auf Diana singt. Die detaillierte Aufzählung der Orte, an welchen die Gefährten jagen sollen – wobei die Orte selbst näher beschrieben werden –, die Aufzählung der Hunde und der Tätigkeiten, welche die Gefährten auszuführen haben, schließlich das Gebet an die Jagdgöttin selbst, wobei die Tiere einzeln aufgezählt sind, welche von ihr verfolgt werden – all dies ist geradezu ein Musterbeispiel für Aemulatio. „Das Lied ist nicht in die Handlung integriert, sondern als epideiktisches Prunkstück, (...) dem eigentlichen Beginn des (...) Dramas vorangesetzt.“³³ Andererseits zeigt diese Monodie den Hippolytus als glänzenden Jäger, der alles unter Kontrolle hat. Im Verlauf des Dramas wird er immer mehr zur Beute werden. Außerdem stellt Hippolytus' Welt des Jagens einen Kontrast zu der unmittelbar folgenden Szene dar, in welcher Phaedra mit der Amme über ihre rasende Liebe spricht, sowie zum Chorlied am Ende des ersten Aktes, welches die Allmacht Amors besingt. Seine Keuschheit wird in dieser Eingangsmonodie nicht zum Ausdruck gebracht: „It is never

³⁰ Thomann, Theodor: Seneca als Mittler der griechischen Tragödie. In: Seneca, Lucius Annaeus: Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 1. – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961. (= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe), S. 7-61, S. 58

³¹ Coffey, Michael and Mayer, Roland (Hrsg.): Seneca, Phaedra. Introduction, text and commentary. – Cambridge: Cambridge University Press 1990, S. 16

³² Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie, S. 388.

³³ Zwierlein, Otto: Senecas Phaedra und ihre Vorbilder. – Stuttgart: Steiner Verlag 1987. (=Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur 5, 1987), S. 50

suggested that chastity is a guiding principle of the young man's moral life."³⁴ Dieser We-senszug des keuschen Spröden kommt an anderen Stellen zum Ausdruck: zuerst in der folgenden Szene, nämlich im Gespräch zwischen Phaedra und der Amme. Die Amme versucht, ihre Herrin von der Unmöglichkeit der Erfüllung ihrer Liebe zu überzeugen, indem sie den Jüngling charakterisiert:

Voller Haß flieht er alles, was einen Frauennamen trägt, ohne Zartheit weicht er seine Jahre einem ehelosen Leben, die Ehe meidet er: wisse, er stammt vom Geschlecht der Amazonen. (...) Wird jener (...) sich umschmeicheln lassen, und wird er seine keuschen Sitten um einer unkeuschen Venus willen aufgeben? Wird für dich den Haß ablegen, der vielleicht aus Haß gegen dich alle verfolgt? Durch Bitten kann er nicht besiegt werden. Er ist unbezähmbar.³⁵

Die nächste Stelle, welche den Jüngling als misogyn charakterisiert, ist das Gebet der Amme zur Göttin Diana, in welchem sie darum bittet, den Hippolytus der Liebe gewogen zu machen: „Den starren Sinn des finstern Hippolytus zähme: willig leihe er sein Ohr; besänftige sein wildes Herz: er lerne Liebe kennen, ertrage sie erwidern ihre Gluten; verstricke seinen Sinn: er, der Finstere, Abweisende, Trotzige, möge den Rechten der Venus anheimfallen.“³⁶ Während ihres Gebets erscheint Hippolytus und bekränzt das Bild der Göttin Diana. Die Amme versucht nun, ihn von der Angemessenheit der Liebe für die Jugend und von der Notwendigkeit der Liebe für das Universum zu überzeugen. Seine Antwort, nämlich die Verteidigung seiner keuschen Lebensweise, schließt mit einer Tirade gegen das weibliche Geschlecht. Andererseits ist er rührend besorgt um das Wohl seiner Familie; er hatte die Amme, als er sie mit bekümmertem Gesicht gesehen hatte, gefragt: „Was schleppst du müde hierher deine greisen Schritte, o treue Amme, eine verwirrte Stirn zur Schau tragend und mit traurigem Antlitz? Wohlbehalten ist doch mein Vater und wohlbehalten Phaedra und ihrer Zwillinge Gespann?“³⁷ Gerade diese Sorge um die Familie wird ihm zum Verhängnis werden, denn nach seinem Gespräch mit der Amme erscheint Phaedra und fällt in Ohnmacht. Hippolytus hebt sie auf und ermutigt sie: „Anvertraue deine Sorgen, Mutter, meinem Ohr.“³⁸ Phaedra missdeutet seine Worte, gesteht ihm schließlich unverhüllt ihre Liebe und wirft sich ihm, als sie auf Ablehnung stößt, vor die Füße. Sie wird immer zudringlicher. Der entsetzte Hippolytus muss sich schließlich mit dem Schwert gegen die unverschämte Angreiferin wehren:

³⁴ Coffey, Michael and Mayer, Roland (Hg.) Seneca, Phaedra. Introduction, text and commentary, S. 88

³⁵ Seneca: Phaedra, Vers 230.

³⁶ Seneca: Phaedra, Vers 413

³⁷ Seneca: Phaedra, Vers 431

³⁸ Seneca: Phaedra, Vers 608

Fern halte die schamlosen Berührungen von einem keuschen Leib – was bedeutet dies? Sogar in Umarmungen stürzt sie sich? Gezückt werde das Schwert, es vollstrecke die verdienten Strafen. Siehe, ich habe ihr schamloses Haupt, sein Haar zusammenwindend, mit der Linken zurückgebo-gen: niemals wurde deinen Altären rechtmäßigeres Blut gespendet, o bogenhaltende Göttin!³⁹

Er flieht aber und lässt angewidert sein Schwert zurück: „dies befleckte Schwert verlasse meine keusche Seite. (...) O Wälder, o wilde Tiere“⁴⁰ Dies sind seine letzten Worte im Drama; er tritt nicht mehr auf. In seiner Abwesenheit wird er von Phaedra beim soeben aus der Unterwelt zurückkehrenden Theseus verleumdet, wobei sie das zurückgelassene Schwert als Beweismittel verwendet. Theseus spricht sein Urteil über Hippolytus. Wie im Drama des Euripides ist er am meisten über die vermeintliche Heuchelei seines Sohnes entrüstet:

Wo bleibt jene Miene und vorgetäuschte Würde des Mannes und sein rauhes Gehaben, das Ehrwürdige und Altertümliche anstrebbend, und seiner Sitten grämliche Greisenart und ernste Neigungen? O trügerisches Leben, du hegst verborgene Gedanken und kleidest schimpfliche Gesinnungen in schönen Schein.⁴¹

Theseus richtet seine Tirade allerdings nicht an ein Gegenüber; es gibt also keinen Agon. Er verbannt seinen Sohn: „Als Flüchtling eile in der Ferne durch unbekannte Völker“⁴²; dann bittet er seinen Vater, den Meergott Neptun, mit dem letzten der drei Wünsche, die er bei ihm offen hat, Hippolytus zu vernichten. Die Erfüllung dieses Wunsches erfährt er in einem Botenbericht über den grässlichen Untergang seines Sohnes; auf diesen Botenbericht von geradezu epischer Breite wird noch eingegangen werden. Das Ungeheuer, das aus dem Meer steigt, hat gigantische Ausmaße; das Entsetzen darüber ergreift die gesamte Erde und bildet gewissermaßen eine Folie für die Unerschrockenheit und Kühnheit des Jünglings, der als echter Heldensohn das Untier sogar anspricht: „Nicht bricht meinen Mut dies eitle Schreckbild, denn es ist meine vom Vater ererbte Aufgabe, Stiere zu besiegen.“⁴³ Im Kontrast zu dieser unerschütterlichen Seelenruhe steht seine völlige körperliche Vernichtung. Hippolytus wird „geschleift, gerädert, geschunden, zerschmettert, zerrissen, halbiert und gepfählt.“⁴⁴ Diener und Jagdhunde sammeln schließlich seine Leichenteile zusammen; der glänzende Jäger, der zu Beginn des Dramas seine Gefährten und Hunde ausgeschickt hatte, ist im Verlauf der

³⁹ Seneca: Phaedra, Vers 704

⁴⁰ Seneca: Phaedra, Vers 713

⁴¹ Seneca: Phaedra, Vers 915

⁴² Seneca: Phaedra, Vers 929

⁴³ Seneca: Phaedra, Vers 1066

⁴⁴ Mellein, Richard: Seneca: Phaedra. In: Kindlers neues Literatur - Lexikon. Hrsg v. W. Jens. – München: Kindler Verlag 1991, Bd 15, S. 205-206, S. 205

Handlung immer mehr zum Gejagten geworden⁴⁵. Am Beginn des Dramas haben die Hunde dem Jäger Beute angekündigt: „die hellbellenden Hunde gaben Laut. Ich werde in die Wälder gerufen.“⁴⁶ Am Ende des Dramas sind es seine Hunde, die „traurig nach ihres Herrn Gliedern spüren.“⁴⁷ Dieses vom Boten berichtete Zusammenlesen der Körperteile durch Diener und Hunde des Hippolytus wird auf der Bühne durch den inzwischen über die Unschuld seines Sohnes aufgeklärten Theseus mit Hilfe des Chores fortgesetzt:

Erzeuger, lege die zerstreuten Glieder des zerrissenen Leibes der Ordnung nach hin und bringe die durcheinandergeratenen Teile an Ort und Stelle: (...) Dies hier, was ist es, jeder Wohlgestalt entbehrend und entstellt, von vielfachen Wunden überall zerfetzt? Welcher Teil von dir es sei, darüber bin ich im Zweifel, aber es ist ein Teil von dir. Hier, hier lege es hin, nicht an seinen, aber an einen leeren Platz.⁴⁸

Nach seinem Tod wird Hippolytus einerseits Rehabilitierung durch seine Stiefmutter zuteil, welche an seiner Leiche öffentlich die Wahrheit verkündet; andererseits ist er nicht einmal im Totenreich vor ihren Nachstellungen sicher. Phaedra kündigt an: „durch Wogen und Seen des Tartarus, durch die Styx, durch die feurigen Ströme werde ich dir folgen in meinem Wahn.“⁴⁹

Endet Hippolyt in Euripides` Drama mit seinem Vater versöhnt und im Beisein seiner Göttin Artemis, welche ihm kultische Verehrung nach seinem Tod verspricht, so muss er in Senecas Drama zugrunde gehen, ohne von seiner Rehabilitierung erfahren zu haben – sein schöner Körper völlig zerfetzt, seine keusche Seele weiterhin der Verfolgung durch seine Stiefmutter ausgesetzt.

⁴⁵ Sowohl Phaedra als auch Theseus sprechen immer wieder von einem Verfolgen des Hippolytus: Phaedra zur Amme: „Selbst wenn er durch die Meere fliehen wird, werde ich ihm folgen.“ (Seneca: Phaedra, Vers 242). Phaedra zu Hippolytus: „Dir werde ich auch durch Feuer, durch das tobende Meer folgen und durch Felsen und Ströme, welche die ungestüme Woge fortreißt; wohin immer du deine Schritte trägst, dahin werde ich dir besinnungslos nacheilen.“ (Seneca: Phaedra, Vers 700) Theseus bei der Verbannung: „Den Flüchtling will ich durch alle Verstecke hartnäckig verfolgen: entfernte, abgeschlossene, verborgene, abgekehrte, unwegsame Gebiete werden wir durchmessen, kein Ort wird uns daran hindern“ (Seneca: Phaedra, Vers 938)

⁴⁶ Seneca: Phaedra, Vers 81

⁴⁷ Seneca: Phaedra, Vers 1106

⁴⁸ Seneca: Phaedra, Vers 1256

⁴⁹ Seneca: Phaedra, Vers 1179

4.2.2. Phaedra

Die Phaedra- Figur dieses Dramas hat eine wesentlich dominantere Stellung als die Phaidra im Drama des Euripides – alle anderen werden von ihr in den Schatten gestellt. Dies kommt bereits in der Art, wie sie nach der Eingangs- Arie des Hippolytus die Bühne betritt, zum Ausdruck.

Die griechische Phaidra gewinnt, schon bevor sie überhaupt selbst auf der Bühne erscheint, in der Parodos, in der nur von ihr gesprochen wird, personhafte Züge. Durch die mitfühlenden Worte des Chores und die Klage der Amme wird die menschliche Teilnahme des Zuschauers mit ihr erweckt, bevor sie selbst auftritt. Hier wird alles sorgsam vorbereitet, erst allmählich entfaltet sich das Bild der kranken Frau, und in dem Rätsel ihrer Krankheit, der sie auf unerklärliche Weise preisgegeben ist, entwickelt sich eine sich ständig steigernde Spannung, die ihren Höhepunkt in der großen Rede erreicht, in der Phaidra sich schließlich den Frauen offenbart und ihren Entschluß zu sterben verkündet (Hipp, 348 ff. und 373 ff.). Bei Seneca erscheint Phädra unangekündigt; die Vorbereitung ihres Auftritts durch die Parodos und die Klage der Amme sind ersatzlos gefallen; sie kommt nicht mehr inmitten der sich um sie sorgenden Frauen und gestützt von der Amme, sondern allein und selbständig, die Amme folgt ihr.⁵⁰

Ihr erster Satz ist ein Anruf an ihr Geburtsland Kreta: „O großes Kreta, der weiten See Beherrscherin, dessen zahllose Schiffe über sämtliche Gestade hin das Meer in Besitz gehalten haben (...).“⁵¹ Dies lässt ein Preislied auf ihre Heimat erwarten. Allerdings ist dieser „Anfang im typischen Hymnenstil“⁵² bloß die Einleitung zu ihrer Klage über ihre missliche Lage:

(...) warum zwingst du mich, als Geisel zu verhaßten Penaten gegeben und einem Feinde vermählt, das Leben in Leiden und in Tränen zu fristen? Siehe, ein Flüchtling, weilt der Gatte in der Ferne, und Theseus hält seiner Anvermählten die Treue, die zu halten er gewohnt ist. Ein Held geht er durch die tiefen Finsternisse des Sees, der keinen Weg zurück gewährt, als Soldat des verwegenen Freiers die vom Thron des unterirdischen Königs Weggerissene zu rauben; er verfolgt seinen Weg als Genosse des Wahnsinns, nicht hält ihn Furcht und Scham zurück – Schändungen und unerlaubte Liebeslager sucht im untersten Acheron des Hippolytus Vater.⁵³

Bei Euripides drücken Phaedras erste Worte ihren Wahnsinn aus – bei Seneca sind sie Ausdruck der Bedrückung: sie fühlt sich als Eingespernte fern der Heimat, außerdem als betrogene Ehefrau. In ihrem Hass auf den Ehemann ist sie das Gegenteil der euripideischen Phaidra, welche gerade von der Sorge um ihren Gemahl in den Tod getrieben wird. Durch die Um-

⁵⁰ Heldmann, Konrad: Untersuchungen zu den Tragödien Senecas. – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1974. (= Hermes Einzelschriften 31); S. 86 f.

⁵¹ Seneca: Phaedra, Vers 85

⁵² Heldmann, Konrad: Untersuchungen zu den Tragödien Senecas, S. 93

⁵³ Seneca: Phaedra, Vers 89

schreibung des Theseus als „des Hippolytus Vater“⁵⁴ nennt sie zum ersten und einzigen Mal wie beiläufig den Namen ihres Geliebten. Die Erwähnung des Hippolytus führt sie zu einem „andere(n), größere(n) Schmerz“⁵⁵, nämlich zu der Unfähigkeit, ihren gewohnten Tätigkeiten nachzugehen und zu ihrer seltsamen Sehnsucht nach der Jagd. Die Erwähnung des Waldes bewirkt die Assoziation mit ihrer Mutter und deren grotesker Leidenschaft:

Ich erkenne das schicksalverhängte Leid der unglücklichen Mutter: unsere Liebe lernte in den Wäldern die Sünde kennen. Mutter, deiner jammert mich: von unsagbar Bösem gepackt hast du den wilden Führer der grausamen Herde kühn geliebt; finster, ungeduldig gegen das Joch war jener Ehebrecher, der Führer einer unbezähmbaren Herde – aber er liebte doch! Welcher Gott könnte meine, der Unseligen, Liebesflammen lindern oder welcher Dädalus?⁵⁶

Es ist also kein moralisches Bedenken, das sie unglücklich macht, sondern ganz einfach die Unerfüllbarkeit ihrer Liebe. Dieses geradezu perverse Aufrechnen ihrer Chancen bei Hippolyt gegenüber dem erfolgreichen Werben Pasiphaes um den Stier⁵⁷ zeigt, dass Phaedra ihre Leidenschaft nicht bekämpft, sondern lediglich deren Ursprung erklärt und die Verantwortung dafür auf Venus abwälzt; es ist ein vom Schicksal verhängtes Erb- Übel: „Todfeind dem Stamm des verhaßten Sol rächt Venus an uns die Ketten ihres Mars und die ihren, sie belastet des Phöbus ganzes Geschlecht mit ruchloser Schmach: keine Minos- Tochter trug ein leichtes Liebesjoch, ihm verbindet sich immer ein Frevel.“⁵⁸ Ihre Rede ist also Klage über ihren Zustand als betrogene Ehefrau und Rechtfertigung ihrer Leidenschaft.

Die Amme kontert mit einer ausführlichen Gegenrede über die Schädlichkeit der Leidenschaft und über die Verantwortung des Menschen generell. Geschickt greift sie den Vergleich Phaedras mit deren Mutter auf, zieht aber die entgegengesetzte Schlussfolgerung: „Warum beschwerst du das verrufene Haus und überbietest die Mutter? Schwerer als Widernatur wiegt Frevel, denn Widernatur rechne dem Geschick, dem eigenen Wesen den Frevel an.“⁵⁹ Sie lässt also Phaedras Abschieben der Verantwortung nicht gelten und führt ihr vielmehr die Gefahren ihrer Leidenschaft vor Augen: „Du schickst dich an, einen Ehebund mit Vater und Sohn zu vermischen und in unfrommem Leibe eine Nachkommenschaft verworrenen Ur-

⁵⁴ Seneca: Phaedra, Vers 98

⁵⁵ Seneca: Phaedra, Vers 99

⁵⁶ Seneca: Phaedra, Vers 113

⁵⁷ Zwierlein, Otto: Senecas Phaedra und ihre Vorbilder, S. 8

⁵⁸ Seneca: Phaedra, Vers 124

⁵⁹ Seneca: Phaedra, Vers 142

sprungs zu empfangen?“⁶⁰ Phaedra stimmt zwar zu, dass ihre Leidenschaft etwas Ungeheuerliches ist, versucht allerdings wiederum, die Verantwortung dafür abzuschieben und der Allmacht Amors zuzuschreiben, was ihr die Amme als bloße Ausflucht widerlegt: „Daß Amor ein Gott sei, hat die schimpfliche und dem Laster ergebene Lust erdichtet, und damit sie um so ungebundener sei, fügte sie dem Rasen den Titel einer falschen Göttermacht bei.“⁶¹ Sie erklärt Phaedras Zustand vielmehr mit der Überheblichkeit der Reichen. Die Rollen von Amme und Phaedra sind also denen in Euripides` Drama geradezu entgegengesetzt: dort ist es die Amme, welche mit dem Argument der Allmacht des Eros die Liebe ihrer Herrin rechtfertigt.

Die Amme versucht nun, ihrer Herrin die Unmöglichkeit einer Verbindung mit dem Stiefsohn darzustellen: Theseus könnte aus der Unterwelt zurückkehren, und Hippolytus ist ja ohnehin ein Weiberfeind. Ihr Streitgespräch wird immer grotesker, denn Phaedra weiß auf jeden Einwand eine Antwort:

Amme	Er wird fliehen.
Phaedra	Selbst wenn er durch die Meere fliehen wird, werde ich ihm folgen.
Amme	Des Vaters gedenke.
Phaedra	Ich gedenke der Mutter zugleich.
Amme	Das ganze Weibergeschlecht flieht er.
Phaedra	So muß ich keine Rivalin fürchten. ⁶²

Als Phädra alle Argumente der Amme zurückweist, greift diese zu jenem Mittel, mit dem die euripideische Amme ihrer Herrin das Geständnis entlockt, nämlich zu einer Hikesie: „Bei diesem schimmernden Haar des Greisenalters, bei dem von Sorgen müden Herzen und bei den dir teuren Brüsten bitte ich, laß ab von der Liebesraserei und hilf dir selbst: ein Teil der Gesundung war noch immer, geheilt werden zu wollen“⁶³. Dies bewirkt einen völlig unerwarteten Umschwung in Phaedra, allerdings anders, als von der Amme bezweckt:

Nicht ist Scham ganz aus dem mir angeborenen Sinn gewichen; ich gehorche, Amme. Eine Liebe, die sich nicht beherrschen will, muß besiegt werden. Daß du befleckt werdest, mein Ruf, werde ich nicht zulassen. Dies ist das einzige Vorgehen, der einzige Ausweg aus dem Übel: dem Gatten will ich folgen, mit dem Tode will ich dem Frevel zuvorkommen.⁶⁴

⁶⁰ Seneca: Phaedra, Vers 171

⁶¹ Seneca: Phaedra, Vers 195

⁶² Seneca: Phaedra, Vers 241

⁶³ Seneca: Phaedra, Vers 246

⁶⁴ Seneca: Phaedra, Vers 250

Dies könnte von Phaedra ernst gemeint sein oder eine List, die Amme umzustimmen. „Vermutlich trifft beides in gewisser Weise zu.“⁶⁵ Ebenso unerwartet verwirft die Amme sogleich ihre eigenen hohen moralischen Grundsätze und bietet sich als Kupplerin an:

Der Ruf ist kaum der Wahrheit gewogen, er, der besser ist für den, der Schlechteres verdient, und schlimmer für den Guten. Versuchen will ich sein finsternes und schwer zu behandelndes Gemüt. Mein ist diese Mühe, den wilden Jüngling anzugehen und den grimmigen Sinn des unsanften Mannes zu beugen.⁶⁶

Der Chor besingt nun die Allmacht Amors und schließt mit den Worten: „Was soll ich noch mehr besingen? Es besiegt Liebeskummer selbst die grausamen Stiefmütter.“⁶⁷ Er befragt die Amme über Phaedras Zustand; diese beschreibt die Auswirkungen ihres Liebesrasens. Wie bei Euripides ist Phaedra eine physisch und psychisch Kranke, welche sich weder dem Schlaf noch dem Essen hingibt. Dann wird Phaedra, welche die Bühne während des Chorliedes verlassen haben muss, hereingebracht; sie möchte frei von Kleidern und Schmuck sein, um einen Köcher zu schwingen: „so war des strengen Hippolytus Mutter.“⁶⁸ In die Wälder will sie eilen und stürzt davon.

Die Amme betet daraufhin zu Diana, Hippolytus möge erscheinen und sich verlieben: „Den starren Sinn des finsternen Hippolytus zähme: willig leihe er sein Ohr; besänftige sein wildes Herz: er lerne Liebe kennen (...)“.⁶⁹ Hippolytus stellt sich tatsächlich ein. Wie bereits erwähnt, versucht sie ihn in einer langen Rede vergeblich zu einem Leben in Liebe zu überreden. Hippolytus kontert mit der Verteidigung seiner Lebensweise und bezeichnet schließlich die Frau als Ursache allen Übels. Er schließt mit der Feststellung, er werde nie einer Frau milde gesonnen sein. Das Fazit der Amme lautet daher: „Wie die harte Klippe von allen Seiten her unangreifbar den Wellen widersteht und die zehrenden Wasser weit zurückwirft, so weist er meine Worte von sich.“⁷⁰ Gerade in diesem Moment stürzt Phaedra herein und fällt ohnmächtig zu Boden. Hippolytus hebt sie auf. Die Amme ermuntert Phaedra: „Erhebe dein Antlitz, verscheuche deiner Rede Hemmungen: siehe, mein Nährkind, dein Hippolytus hält dich.“⁷¹ Phaedra erwacht aus ihrer Ohnmacht. Sie spricht sich selbst Mut zu und sichert sich

⁶⁵ Zintzen, Clemens.: Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra. – Meisenheim: Verlag Anton Hain 1960. (= Beiträge zur Klassischen Philologie Hrsg. v. Reinhold Merkelbach 1), S. 34

⁶⁶ Seneca: Phaedra, Vers 270

⁶⁷ Seneca: Phaedra, Vers 356

⁶⁸ Seneca: Phaedra, Vers 398

⁶⁹ Seneca: Phaedra, Vers 413

⁷⁰ Seneca: Phaedra, Vers 580

⁷¹ Seneca: Phaedra, Vers 587

geschickt ab: „Wenn irgendein Begleiter da ist, gehe er weg.“⁷² Wiederholt spielt sie auf ihre Liebe an, wird aber immer missverstanden. „In der Unterhaltung Phaedra- Hippolytos liegt ein wesentliches Moment der Spannung darin, daß Hippolytos Phaedra nicht versteht. Sie wird dadurch gezwungen, immer neue Ansätze zu machen, ihm ihre Liebe zu verstehen zu geben.“⁷³ Es liegt eine gewisse Komik darin, wie die gerissene Werbende und ihr unschuldig Umworbener aneinander vorbeireden – das Missverständnis ist ja eigentlich ein Komödienmotiv! Phaedra gesteht, dass es ihr schwerfällt, etwas sie Bedrückendes auszusprechen. Hippolytus ermuntert sie: „Anvertraue deine Sorgen, Mutter, meinem Ohr.“⁷⁴ Phaedra weist die Anrede „Mutter“⁷⁵ zurück und fordert stattdessen die Anrede „Schwester“⁷⁶ oder sogar „Dienerin“⁷⁷ – also die charakteristische Selbsterniedrigung der Liebeselegie. Sie endet ihre Rede mit der Bitte „Erbarme dich der Verwitweten.“⁷⁸ Der ahnungslose Hippolytus tröstet sie, indem er erwidert, sein Vater werde doch zurückkommen, was Phaedra als unmöglich zurückweist, da der Unterweltsgott sicher nicht „seiner Gattin Räuber“⁷⁹ freigeben werde, es sei denn, „daß sogar Pluto der Liebe mild gesinnt“⁸⁰ sei. Diesen sehr geschickten Seitenhieb auf seinen Vater, verbunden mit einer dezenten Anspielung auf die Allmacht der Liebe, versteht der keusche Hippolytus natürlich nicht. „Decent Hippolytus walks into the trap and unwittingly plays Phaedra’s game of reidentification of roles within the household.“⁸¹ Gewissermaßen der Gipfel des Missverständnisses ist sein Versprechen, er werde während der Abwesenheit seines Vaters dessen Stelle übernehmen. Dies muss Phädra zu falschen Schlüssen verleiten: „O leichtgläubige Hoffnung der Liebenden, o trügerischer Amor! Habe ich genug gesagt?“⁸² Selbst als Phaedra auf ihre rasende Leidenschaft zu sprechen kommt, missversteht der unerfahrene Jüngling noch immer: „Du rasest doch wohl in reiner Liebe zu Theseus?“⁸³ Daraufhin

⁷² Seneca: Phaedra, Vers 600

⁷³ Zintzen, Clemens: Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra, S. 71

⁷⁴ Seneca: Phaedra, Vers 608

⁷⁵ Seneca: Phaedra, Vers 609

⁷⁶ Seneca: Phaedra, Vers 611

⁷⁷ Seneca: Phaedra, Vers 611 – Sie wiederholt diesen Ausdruck noch zwei Mal (Vers 612, Vers 617). Bemerkenswert ist der Begriff „servam tege“ (Vers 622): der Begriff „serva“ ist absolut ungewöhnlich in hoher Dichtung „which favours politer words, e.g., *famula*, to cloak the indignity of slavery. To use it of oneself is complete self-abasement.“ (Michael and Mayer, Roland [Hrsg.] Seneca, Phaedra. Introduction, text and commentary, S. 147)

⁷⁸ Seneca: Phaedra, Vers 623

⁷⁹ Seneca: Phaedra, Vers 627

⁸⁰ Seneca: Phaedra, Vers 628

⁸¹ Coffey, Michael and Mayer, Roland (Hg.) Seneca, Phaedra. Introduction, text and commentary, S. 147

⁸² Seneca: Phaedra, Vers 634

⁸³ Seneca, Phaedra: Vers 645

bekannt Phaedra ganz offen, dass sie in ihm gewissermaßen einen jüngeren und besseren Theseus sieht:

Hippolytus, so ist es: des Theseus Züge liebe ich, jene früheren, die er einst als Knabe trug, als der erste Bart seine unschuldigen Wangen kränzte (...). In welcher Schönheit erglänzte er damals! (...), in dir widerstrahlt noch mehr eine ungeschminkte Schönheit. Es ist der ganze Vater in dir (...).⁸⁴

Sie vergleicht sich, wie die Phaedra in den *Heroides*, mit ihrer Schwester Ariadne, welche sich in Theseus verliebt hatte, ihm gefolgt und von ihm verlassen worden war: „ein einziges Haus hat zwei Schwestern dahingerafft, dich der Erzeuger, doch mich der Sohn.“⁸⁵ Wie die ovidische Phaedra rühmt sie ihre vergangene Unschuld: „Befleckt durch keinen Fehl und unberührt, unschuldig, werde ich eine andere einzig für dich.“⁸⁶ Ihr Geständnis mündet schließlich in einer Hikesie: „Siehe, schutzflehend liegt zu deinen Knien gesunken eines königlichen Hauses Sproß.“⁸⁷ Dabei wendet sie wieder das Druckmittel an, das sie bereits bei ihrer Amme erfolgreich eingesetzt hatte, nämlich Selbstmorddrohung: „Entschlossen ließ ich mich zu Bit-ten herab: dieser Tag wird meinem Leiden oder meinem Leben ein Ende machen.“⁸⁸ Hatte Phaedra also anfangs ihren Stiefsohn lediglich darum gebeten, er möge sich der Verwitweten erbarmen („miserere viduae“⁸⁹), so endet sie ihr Geständnis mit dem Flehen, er möge sich der Liebenden annehmen („miserere amantis“⁹⁰). Hippolytus` Reaktion ist blankes Entsetzen; seine Entrüstung richtet sich gegen die Götter, die ein solches Geständnis zulassen. Er empfindet Phaedras Verbrechen schlimmer als das ihrer „Monstren gebärende(n) Mutter“⁹¹ oder als den Mordanschlag, den Medea einst auf ihren Stiefsohn Theseus verübt hatte.

Phaedra lässt sich nicht abweisen und unternimmt einen zweiten Versuch: sie stimmt Hippolytus` Entsetzen zu und räumt ein, sie sei ihrer selbst nicht mächtig, was sie ja bereits der Amme erwidert hatte, als diese sie auf den rechten Weg bringen wollte. Aus ihrem Flehen wird schließlich körperliche Belästigung, so dass der erboste Hippolytus sie mit dem Schwert töten will. Dies versetzt die aufdringliche Phaedra geradezu in Verzückung: „Hippolytus, jetzt

⁸⁴ Seneca: Phaedra, Vers 646

⁸⁵ Seneca: Phaedra, Vers 665 – Bei Ovid heißt es: „Der Sohn des Theseus und Theseus raubten zwei Schwestern – errichtet zwei Siegeszeichen über unserm Haus!“ (Ovid: *Heroides* IV, Vers 64)

⁸⁶ Seneca, a.a.O Vers 668 – vgl Ovid: „Du wirst das frisch dargebrachte Opfer meines lang gewahrten guten Rufes empfangen“ (Ovid: *Heroides* IV, Vers 27)

⁸⁷ Seneca, Phaedra, Vers 666 – Auch dies ist eine Anspielung auf Ovids *Heroides*: „Ich bin besiegt und strecke die königlichen Hände nach deinen Knien aus.“ (Ovid: *Heroides* IV, Vers 153)

⁸⁸ Seneca: Phaedra, Vers 669

⁸⁹ Seneca: Phaedra, Vers 623

⁹⁰ Seneca: Phaedra, Vers 671

⁹¹ Seneca: Phaedra, Vers 688

erfüllst du meinen Wunsch; du heilst die Rasende. Dies ist mehr als mein Wunsch begehrt, daß ich ohne Abbruch meiner Ehre von deinen Händen sterbe.“⁹² Angewidert wendet sich Hippolytus zur Flucht und lässt sein Schwert zurück.

In dieser äußerst bühnenwirksamen Szene kommt Phaedras Ambivalenz besonders deutlich zum Ausdruck. Einerseits ist sie die psychisch Kranke, welche ihrer selbst nicht mächtig ist; andererseits ist sie die schlaue Intrigantin, welche genau weiß, wie sie ihr Gegenüber mit einer Mischung aus Unverschämtheit und Unterwürfigkeit in die Defensive drängen kann. Sie hat sowohl verbal als auch physisch wirklich alle Register gezogen: Ohnmacht, Selbstmorddrohung, Hikesie, körperliches Bedrängen.

Nach der Flucht des Hippolytus ergreift die Amme sofort die Initiative:

Die Schuld ist entdeckt. Mein Herz, was säumst du unschlüssig? Wir wollen auf ihn die Klage richten und ihn selbst einer ruchlosen Liebe bezichtigen: durch ein Verbrechen soll das Verbrechen verschleiert werden; am sichersten ist anzugeifen, wenn du dich fürchtest. Ob wir als erste den Frevel gewagt, ob wir ihn erlitten haben, welcher Zeuge wird, geheim wie die Schuld ist, darum wissen?⁹³

Sie verleumdet den Jüngling in der Öffentlichkeit, indem sie laut um Beistand gegen den vermeintlichen Übeltäter schreit, das von ihm zurückgelassene Schwert als Beweis für sein Verbrechen vorzeigt und die ohnmächtige Phaedra zu trösten vorgibt:

Es ist aber keineswegs so, daß damit die ganze Verantwortung für die Verleumdung auf sie überginge. Vielmehr leistet sie nur die erste Hilfestellung. Sobald sich Phaedra erholt hat, wird sie selbst wieder tätig (so wie sie ja auch nach der Ohnmacht sehr schnell wieder die Situation erfaßt und ihre Absichten nüchtern kalkulierend zu verwirklichen sucht).⁹⁴

Der Chor beschreibt, auf welche Art und Weise Phaedra die Rolle des vergewaltigten Opfers spielt:

Was könnte einer Frau jähe Raserei ungewagt lassen? Unsagbare Anklagen setzt sie gegen einen unschuldigen Jüngling ins Werk. Siehe ihre Freveltaten! Sie sucht mit zerrauftem Haar Glaubwürdigkeit, sie verwirrt jegliche Zier ihres Hauptes, netzt ihre Wangen: jegliche List wird angezettelt mit weiblicher Tücke.⁹⁵

Nun kündigt der Chor Theseus` Rückkehr aus der Unterwelt an. Die Amme leistet die Vorarbeit für die Verleumdung, indem sie Theseus zwar über den Todeswunsch ihrer Herrin informiert, aber vorgibt, den Grund dafür nicht zu kennen: „Sie eröffnet es niemandem; traurig verbirgt sie ihr Geheimnis und hat beschlossen, das Leiden, an dem sie stirbt, mit sich in den

⁹² Seneca: Phaedra, Vers 710

⁹³ Seneca: Phaedra, Vers 720

⁹⁴ Zwierlein, Otto: Senecas Phaedra und ihre Vorbilder, S. 35

⁹⁵ Seneca: Phaedra, Vers 824

Tod zu nehmen.“⁹⁶ Dadurch reizt sie geschickt die Neugier des Theseus. Er lässt die Pforten des Palastes öffnen und sieht Phaedra mit dem Schwert in der Hand. Bei der nun folgenden Szene treibt Phaedra ihre Unverschämtheit auf die Spitze. Bereits durch ihre Anrede „großmütiger Theseus“⁹⁷, nachdem sie von ihm bereits als „Feind“⁹⁸ gesprochen und ihn als Räuber der Gattin des Unterweltsgottes bezeichnet hatte⁹⁹, erweist sie sich als Meisterin der Heuchelei. Auf sein Drängen antwortet sie, wie bereits erwähnt, nur in allgemeingültigen Sentenzen, mit denen sie ihren Entschluss zum Schweigen und zum Suizid bekräftigt. Paradox ist besonders ihre Feststellung: „Eine züchtige Gattin fürchtet allein ihres Gatten Ohr.“¹⁰⁰ Erst als Theseus androht, die Amme foltern zu lassen, macht Phaedra, sichtlich widerstrebend, ihr Geständnis, welches sie durch einen äußerst blasphemischen Eid bekräftigt:

Dich, dich, Vater der Himmlischen, rufe ich als Zeugen an und dich, funkelnder Glanz des Himmelslichtes, dessen Ursprung unser Haus entstammt: in Versuchung geführt, habe ich mich den Bitten widersetzt; vor Schwert und Drohungen gab mein Sinn nicht nach; Gewalttat ertrug dennoch mein Leib. Diesen Makel meiner Keuschheit wird mein Blut sühnen.¹⁰¹

Den Täter braucht sie nicht einmal namentlich zu nennen – sie kann ihn als den Besitzer jenes Schwertes angeben, mit welchem sie sich zu töten vorgegeben hatte. Theseus verflucht seinen abwesenden Sohn und bittet den Meergott, ihn zu vernichten.

Nach der von einem Boten berichteten Erfüllung dieser Verwünschung tritt Phaedra an der völlig zerstückelten Leiche des Hippolytus auf. Voll Entsetzen und Reue beginnt sie mit einer Anklage an ihren Gemahl: „O immer schrecklicher Theseus, der niemals du den Deinen zu ihrer Sicherheit zurückkehrtest: Sohn und Vater haben mit ihrem Tod deine Rückkehr gebüßt (...).“¹⁰² Phaedra beklagt die zerstörte Schönheit: „Hippolytus, so zugerichtet schaue ich dein Antlitz, und daß es so zugerichtet ist, ist mein Werk? (...) Du liegst entseelt? Nahe dich für ein Weilchen und erhöere meine Worte.“¹⁰³ Sie kündigt an, ihm in den Tod zu folgen und stellt seine Ehre wieder her – sowohl bei ihrem Gemahl als auch in der Öffentlichkeit: „Hört

⁹⁶ Seneca: Phaedra, Vers 860

⁹⁷ Seneca: Phaedra, Vers 869

⁹⁸ Seneca: Phaedra, Vers 90

⁹⁹ Seneca: Phaedra, Vers 627

¹⁰⁰ Seneca: Phaedra, Vers 874

¹⁰¹ Seneca: Phaedra, Vers 888

¹⁰² Seneca: Phaedra, Vers 1164 – Phaedra setzt also Theseus' Tötung seines Sohnes in Parallele zu dem durch seine Nachlässigkeit verschuldeten Tod seines Vaters Aegeus. Theseus hatte versprochen, bei seiner Rückkehr aus Kreta nach der Tötung des Minotaurus die schwarzen Segel gegen weiße auszutauschen. Aufgrund der Ereignisse mit Ariadne auf Naxos hatte er dies aber vergessen. Aegeus sah die schwarzen Segel, hielt seinen Sohn für tot und beging Selbstmord.

¹⁰³ Seneca: Phaedra, Vers 1168

es, Athen, und du, sein Vater, schlimmer als seine verderbliche Stiefmutter: Falsches habe ich verkündet, und den Frevel, den ich selbst, von Sinnen, aus verblendetem Herzen geschöpft hatte, habe ich Lügnerin erdichtet.“¹⁰⁴

Schließlich führt sie den Selbstmord aus, welchen sie immer wieder aus taktischen Gründen angekündigt hatte: der Amme, um sie zur Kooperation zu zwingen („mit dem Tode will ich dem Frevel zuvorkommen“) ¹⁰⁵, dem Hippolytus, um ihn zum Nachgeben zu bewegen („dieser Tag wird meinem Leiden oder meinem Leben ein Ende machen“) ¹⁰⁶, und dem Theseus, um ihre Verleumdung glaubhaft zu machen („gönne mir den Tod!“).¹⁰⁷

Bei diesem Auftritt kommt wieder die Ambivalenz ihres Charakters zum Ausdruck:

mit dieser Hand werde ich dir Buße zahlen, ich werde in mein sündiges Herz das Schwert versenken und Phaedra von Leben und Verbrechen zugleich befreien, und durch Wogen und Seen des Tartarus, durch die Styx, durch die feurigen Ströme werde ich dir folgen in meinem Wahn. (...) Nicht war es vergönnt, die Herzen zu einen, doch sicherlich ist uns vergönnt, die Geschicke im Tode zu einen. Stirb, wenn du keusch bist, für den Gatten, wenn du unkeusch bist, für deine Liebe.¹⁰⁸

Sie möchte mit ihrem Tod zwar ihr Vergehen sühnen, andererseits aber im Jenseits ihr immer wieder geäußertes Vorhaben, dem Geliebten überallhin zu folgen, in die Tat umsetzen.

Mit den letzten Worten in diesem Drama wird Phaedra von Theseus verwünscht: „Dieser hier sei die Erde in ihrem Grabe schwer, und lastend liege die Scholle auf ihrem unfrommen Haupte.“¹⁰⁹

¹⁰⁴ Seneca: Phaedra, Vers 1191

¹⁰⁵ Seneca: Phaedra, Vers 254

¹⁰⁶ Seneca: Phaedra, Vers 670

¹⁰⁷ Seneca: Phaedra, Vers 871

¹⁰⁸ Seneca: Phaedra, Vers 1176

¹⁰⁹ Seneca: Phaedra, Vers 1279 – Dies ist die Umkehr des Topos, die Erde möge auf den Toten leicht liegen, vgl. Coffey, Michael, S. 196

4.2.3. Schlussbemerkung

Dieses Drama hat einen völlig anderen Charakter als das erhaltene des Euripides. Die beiden Göttinnen, Artemis und Aphrodite, welche das Drama des Euripides rahmen, fehlen bei Seneca. Auch der Chor, der jeweils am Ende eines jeden Aktes auftritt, gibt Senecas Drama eine andere Gewichtung: bei Euripides handelt es sich um waschende Frauen, die an dem Schicksal der Hauptfigur Anteil nehmen, bei Seneca sind die Figuren des Chores nicht bestimmt. Wie bereits erwähnt, besingt der Chor das Allgemeingültige, das aus dem Bühnengeschehen gedeutet werden kann; am Ende des ersten Aktes, nach dem Gespräch Phaedras mit der Amme über ihre rasende Liebe, besingt er die Allmacht des Liebesgottes. Aus Phaedras Antrag an Hippolytus im zweiten Akt zieht der Chor den Schluss, dass Schönheit Gefahren bringt. Nach der Verleumdung des Jünglings durch Phaedra und der Verfluchung durch Theseus klagt der Chor über die Gleichgültigkeit der allmächtigen Natur gegenüber den Menschen und über die ungerechte Fortuna, welche Reine ins Unglück stürzt. Im Anschluss an den Botenbericht über das grässliche Ende des Jünglings beklagt der Chor wiederum die Launenhaftigkeit Fortunas und preist den niedrigen Stand als sicherer vor Gefahren. Das heißt,

die subjektiven Verfehlungen bzw. Grundhaltungen, die sich jeweils in den Dialogen offenbaren, werden in den Chorliedern nicht erwähnt. (...) Der Chor fungiert als objektiver Deuter, obwohl er gerade während der entscheidenden Szene auf Phaedras Geheiß abtreten mußte (600; vgl. 724). Hier spricht nicht jemand, der Schlimmes *ahnt*, wie es in der attischen Tragödie so oft begegnet, sondern einer, der genau *weiß*, wie alles kommen wird.¹¹⁰

Auch die Figuren sind anders dargestellt als bei Euripides. Theseus ist äußerst negativ gezeichnet: er ist „the deserter of Ariadne (245, 665, 760), the murderer of Hippolytus’ mother Antiope (226ff., 926 ff.), the despised husband of Phaedra (89 ff.), the violator of covenants moral and natural (89 ff., 835 ff.).“¹¹¹ Während er in Euripides’ Drama wie ein Staatsmann bekränzt von einem Götterfest aus Athen zurückkehrt, kommt er hier erschöpft und elend zurück von einer in unlauterer Absicht unternommenen Fahrt in die Unterwelt. Seine letzte Handlung in diesem Drama ist das Zusammensetzen der Körperteile des durch seine Schuld völlig zerstückelten Sohnes.

¹¹⁰ Lefèvre, Eckard: Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama. – In: Lefèvre, Eckard (Hg.): Senecas Tragödien. Darmstadt 1972. (= Wege der Forschung. 310.), S. 343-375, S. 372.

¹¹¹ Boyle, A.J.: In nature’s bonds. A Study of Seneca Phaedra. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. – Berlin: de Gruyter, 1985, S. 1284-1347, S. 1299

Das Verhalten der Amme ist äußerst ambivalent: einerseits versucht sie, ihre Herrin von ihrem unkeuschen Vorhaben abzubringen, andererseits leistet sie sowohl bei Phaedras Antrag an Hippolytus als auch bei ihrer Verleumdung des Unschuldigen die Vorarbeit für ihre Herrin, obwohl sie moralische Bedenken an ihrem eigenen Handeln hat: „Ich zittere? Nicht ist es leicht, den aufgetragenen Frevel zu wagen, doch wer die Vergeltung eines Königs fürchten muß, lege jegliche Ehrbarkeit ab und vertreibe sie aus seinem Herzen: ein schlechter Helfer eines königlichen Befehls ist Scham.“¹¹² Nach Hippolytus` Ende tritt sie nicht mehr auf, ohne dass ihre Abwesenheit begründet wird – in Euripides` Drama wird sie von ihrer Herrin verstoßen.

Hippolytus ist wesentlich kürzer auf der Bühne als Phaedra. Aus dem Jäger der Eingangs-Szene wird im Verlauf des Dramas immer mehr der Gejagte, der nur noch reagiert: „The presentation of Hippolytus is uncomplicated. He is the joyful and innocent huntsman under the tutelage of Diana, but also the polemical defender of the ways of the woodlander, who denounces Phaedra and recoils from her advances.“¹¹³ Nach seiner Flucht vor Phaedra tritt er nicht mehr auf.

Phaedra ist, anders als bei Euripides, die uneingeschränkte Hauptfigur: „In Seneca, the dramatic interest is concentrated primarily on the successive stages of Phaedra`s infatuation and its consequences.“¹¹⁴ Sie beherrscht beinahe jeden Akt: Im ersten bricht sie den Widerstand der Amme, die vergeblich versucht, ihre Herrin zur Keuschheit zu überreden; im zweiten trägt sie sich ihrem Stiefsohn selbst an, im dritten verleumdet sie ihn bei ihrem zurückgekehrten Gemahl; der vierte Akt zeigt mit dem Botenbericht über das Ende des Hippolytus die Auswirkungen ihrer Verleumdung. Im fünften Akt schließlich rehabilitiert sie den von ihr Verleumdeten und läutert sich; dennoch kündigt sie die Verfolgung ihres Geliebten im Totenreich an. Phaedra ist zwar ein Opfer ihrer Krankheit, von der sie völlig beherrscht wird, mehr aber noch die gerissene Intrigantin und die „in Theseus` Abwesenheit ´rasend` gewordene Nymphomanin“.¹¹⁵

Gerade dieses Widersprüchliche in Phaedras Charakter ist symptomatisch für die Figuren in Senecas Tragödien. Wie bereits erwähnt, nimmt der Dramatiker alle Züge einer mythologischen Figur in seinen Werken auf. Darin liegt seine Modernität und Adaptierbarkeit:

¹¹² Seneca: Phaedra, Vers 427

¹¹³ Coffey, Michael and Mayer, Roland (Hg.): Seneca, Phaedra. Introduction, text and commentary, S. 28

¹¹⁴ Coffey, a.a.O., S. 26

¹¹⁵ Mellein, Richard: Seneca: Phaedra, S. 206

Senecas Figuren (...) haftet unbeschadet der Durchformung ihres Seelenlebens etwas Gleichförmiges, Typenhaftes an. Und gerade das machte sie im Gegensatz zu ihren griechischen Urbildern für spätere Dichter so interessant: Dadurch daß sie sich in gewisser Weise amorph darboten, waren sie disponibel, konnten sie von jedem Nachgestalter mit den Zügen ausgestattet werden, die ihm am Herzen lagen. Mit den griechischen Gestalten konnte das nicht so ohne weiteres geschehen, sie mußten jeweils radikal neu konzipiert werden – und waren dann nicht mehr die alten, sondern ganz neue Gestalten. Senecas Personen hingegen erschienen so modern, daß man sie nicht als wesentlich verschieden von den eigenen empfand. Sie haben ebenso wie die Figuren der römischen Komödie gerade aufgrund ihrer Nähe zu bestimmten Typen des menschlichen Lebens einen Siegeszug ohnegleichen durch die europäische Literatur angetreten.¹¹⁶

Seneca ist mit Ovid der große Mittler des griechischen Mythos, was auch an der Überlieferung liegt: die griechische Tragödie war während des Mittelalters gar nicht und ab der Renaissance nur einem kleinen Kreis von Experten bekannt, so dass von literarischen Bearbeitungen der antiken Mythen nur die Werke dieser beiden Dichter vorhanden waren.

Diese Mittlerrolle Senecas ist von weittragendster Bedeutung; an der Schwelle aller national-europäischen Tragödiendichtung steht jeweils die Auseinandersetzung mit Seneca, und selbst Dichter erster Ordnung, Vollender angebahnter Traditionen und zugleich deren Neuschöpfer, können ohne Senecas Impulse historisch nicht begriffen werden: so bezeugt zum Beispiel Shakespeares Hamlet die Nachhaltigkeit von Senecas Einfluß, der im vorangehenden Elisabethanischen Drama bekanntermaßen von ausschlaggebender Bedeutung war. Ebenso entscheidend wirkte im Bereich der deutschen Literatur Senecas Tragödie ihrem eigenen dramatischen Charakter entsprechend auf das Barockdrama ein.¹¹⁷

Die Faszination von Senecas Werken kommt besonders bei der Rezeption seines *Phaedra*-Dramas zum Ausdruck: es diente gerade jenem Dichter als Vorbild, welcher sowohl Senecas Philosophie als auch seiner Dramatik ablehnend, ja geradezu feindlich, gegenüberstand, nämlich Jean Racine. Obwohl er die Dramen des Euripides im Original lesen konnte, griff er auf Senecas Version zurück und schuf mit *Phèdre* das Hauptwerk der französischen Klassik. Dies wird im nächsten Kapitel erörtert werden.

¹¹⁶ Lefèvre, Eckard: Senecas Tragödien. In: Lefèvre, Eckard (Hrsg): Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 1- 11, S. 8

¹¹⁷ Thomann, Theodor: Seneca als Mittler der griechischen Tragödie, S. 11

5. PHÈDRE BEI RACINE

5.1. Phèdre in Frankreich vor Racine

Es sind die Italiener, die die ersten Übersetzungen von Senecas Phaedra in eine moderne Sprache verfassten. Die erste Aufführung der Phaedra Senecas auf Italienisch erfolgte 1488. Übersetzungen von Tragödien des Euripides ins Italienische erschienen ab 1504. Dennoch ist es Frankreich, wo die Tochter von Minos und Pasiphae ihre Wahlheimat gefunden hat. Es ist in Frankreich, dass sie in einem Meisterwerk verkörpert wurde, nach einer langen Reihe von Metamorphosen. Shakespeare hat keine *Phaedra* geschrieben, Goethe auch nicht. Italien hat sie vergessen, bis sich d'Annunzio ihrer erinnert hat. Die großen spanischen Dramatiker haben sich nicht mit Phaedres Qualen beschäftigt. Griechisch geboren, ist Phaedra französisch geworden.¹

Die französischen Vorläufer von Racines Werk sind in mehrfacher Hinsicht äußerst interessant: gerade anhand dieser Tragödien wird die Flexibilität des antiken Mythos besonders augenscheinlich. Gemeinsam haben diese Werke ihre Quellen (Seneca und wahrscheinlich Euripides in lateinischer Übersetzung), das literarische Genre (Tragödie), den kulturellen Hintergrund (Frankreich) und bisweilen sogar die Zeit (Die Phèdre- Dramen Pradons und Racines sind zeitgleich entstanden; Bidars Werk nur fünf Jahre davor). In Ton und Inhalt hingegen sind diese Dramen äußerst unterschiedlich. Racines Leistung wird erst vor diesem Hintergrund richtig erkennbar. Allerdings sind diese Dramen nicht nur als Vorläufer zu seinem Meisterwerk zu betrachten, denn auch wenn sie nicht zur Weltliteratur zählen und heute völlig vergessen sind, so handelt es sich doch um Literatur von ganz besonderem Reiz.

Die erste französische Phèdre- Tragödie, *Hippolyte*, stammt aus dem Jahr 1573, verfasst vom Humanisten **Robert Garnier**, dem wichtigsten französischen Tragödiendichter des 16. Jahrhunderts und guten Freund des Pléiade- Gründers Pierre Ronsard. Garnier hält sich bei der Handlungsführung seines Phèdre- Dramas eng an seine Quelle Seneca – er behält sogar den Chor bei. Auch das Prinzip der Aemulatio, also das Überbieten einer literarischen Vorlage, übernimmt er von Seneca: Garniers Tragödie ist mit 3000 Versen beinahe zweieinhalbmal so lang wie die Senecas mit 1280 Versen. Aber nicht nur im Umfang, sondern auch im philosophischen Gehalt überbietet Garnier seine lateinische Vorlage, indem er die darin herrschende Düsterei und das Gefühl des Ausgeliefertseins der Figuren noch verstärkt – besonders durch die Änderungen am Beginn der Tragödie. Die lange Eingangsmonodie des Hippolytus in der Tragödie Senecas, in welcher der Jüngling in 84 Versen Anweisungen für

¹ Francis, Claude: Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française. – Québec: Editions du Pèlican 1967, S. 1, meine Übersetzung (Alle angeführten Zitate dieses Werkes sind von der Verfasserin übersetzt.)

die Jagd gibt und ein Preislied auf Diana singt, ersetzt Garnier durch zwei Anfangsmonologe von jeweils 142 Versen – allein die Verszahlen zeigen die gigantischen Dimensionen im Vergleich zu Seneca. Den ersten Monolog spricht der Geist des Königs Egee (also Aegeus), des toten Vaters des Thésée.² Dieser beklagt die Verdorbenheit der menschlichen Natur im Allgemeinen und Thésées Frevel im Besonderen, nämlich sein Vergehen an dem achtbaren Richter Minos durch den Raub seiner Tochter. Für dieses Verbrechen gibt es zwei Strafen von den Göttern. Die erste hat Thésée bereits erhalten, indem er den Tod seines Vaters Egee verschuldet hat. Dieser berichtet hier als Geist, wie Thésée nach seiner Rückkehr aus Kreta als Sieger über den Minotaurus wegen der Ereignisse mit Ariadne auf Naxos vergessen hatte, die schwarzen Segel wie vereinbart gegen weiße auszutauschen, weshalb ihn sein Vater für tot hielt und Selbstmord beging. In Senecas Drama herrscht Phaedra, die an der Leiche des Hippolytus die Wahrheit bekennt, ihren Gemahl an: „Sohn und Vater haben deine Rückkehr mit dem Tod bezahlt“.³ Es ist ein genialer Einfall Garniers, dass er die Ursache für dieses Unglück nicht im zufälligen Vergessen des Thésée, sondern in einer Strafe der Götter sieht: „Die Erklärung, die Garnier für das Vergessen gibt, ist ganz und gar seine eigene: er macht daraus die Konsequenz einer Sünde, und der Tod trifft den Vater, um den Sohn in Verzweiflung zu stürzen.“⁴ Aber bei dieser einen Strafe bleibt es nicht – die zweite wird die Schuld am Tod seines Sohnes sein. Das heißt: Thésée ist der große Sünder, der durch die folgenden Ereignisse dieses Dramas bestraft wird. Dadurch bekommt die Handlung eine ganz andere Dimension als bei Seneca.

Nach dem Monolog von Egees Geist tritt Hippolyte auf und berichtet von einem schrecklichen Albtraum und von bösen Omen, die ihn schon seit langem quälen. Der pietätvolle Jüngling betet um seine Rettung, aber durch Egees Geist weiß man um die Vergeblichkeit dieses Gebets. Andererseits hat Hippolyte die Rolle eines Heiligen, welcher für die Sünden der anderen stirbt. Nach seinem Tod wird er von Phèdre bezeichnet als „heiliger Schatten,... würdig, nicht auf diesem sündigen Erdenrund zu leben, sondern im Himmel... ein neuer Stern unter den Halbgöttern.“⁵ Phèdre hingegen ist die Sünderin, die von unsichtbarer

² Die Idee, den Geist eines verstorbenen Ahnen den Prolog sprechen zu lassen, in welchem er über das Unglück seiner Nachkommen klagt, ist aus anderen Dramen Senecas, nämlich *Agamemnon* (Schatten des Thyestes) und *Thyestes* (Schatten des Tantalus) übernommen.

³ Seneca, Lucius Annaeus: Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961, Vers 1165 f.

⁴ Francis, Claude: *Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, S. 12 f.

⁵ Garnier, zit nach Francis, Claude: *Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, S. 15

Hand zum Bösen gestoßen wird, obwohl sie die Götter um Rettung anfleht, sie lieber sterben als sündigen zu lassen. Durch diese Änderungen hat Garnier Senecas Tragödie geradezu verchristlicht.

Bemerkenswert ist die Rolle der Amme. Bei Seneca und bei Euripides tritt sie nach ihrer Verleumdung des Jünglings nicht mehr auf. Bei Garnier hingegen ist sie bei der Verwünschung durch seinen Vater anwesend und spricht, während Thésée und Phèdre in den Palast zurückkehren, in einem Monolog ihre Gewissensbisse aus:

O weh! Der arme Jüngling wurde durch meine Bosheit wie ein armes Lamm zum Opfer gezerzt. (...)Und du, armes altes Mütterchen (...), wirst du den heiligen Thron der Götter anschauen können? (...) Kann ich meine blutigen Hände zum Himmel erheben, schuldig am Unglück dieses jungen Herrn?⁶

Schließlich begeht sie Selbstmord. Sie ist gewissermaßen die Vorläuferin der Oenone bei Racine, der etwa ein Jahrhundert später und in anderer Art und Weise Garniers Ton der Düsterteit aufnehmen wird.

Garniers andere Nachfolger hingegen gingen völlig abweichende Wege. Dies hängt mit der Entwicklung der französischen Literatur zusammen, welche ein Emanzipationsprozess von der antiken Literatur war. An seinem Anfang stand in der Mitte des 16. Jahrhunderts die Herausbildung der französischen Literatur durch die Dichter der *Pléiade* – jenen Dichterkreis um Garniers Freund Pierre Ronsard und um Joachim Du Bellay; dieser fordert in seiner Poetik *Défense et illustration de la langue française* (1549), die französische Sprache solle dazu befähigt werden, literarische Werke hervorzubringen, welche der lateinischen ebenbürtig seien. Erreicht wurde dies durch ehrfürchtige *imitatio* der lateinischen Dichtung. Diese respektvolle Haltung wurde jedoch allmählich abgelöst durch die Überzeugung von der Gleichwertigkeit der französischen Literatur und schließlich sogar von deren Überlegenheit über die antiken Werke, welche nun am zeitgenössischen *goût* gemessen und für lächerlich oder zumindest für verbesserungswürdig befunden wurden.⁷ Die Bearbeitung antiker Werke und der Umgang mit antikem Mythos waren nun bestimmt von Modernisierung und Verharmlosung. Als Höhepunkt dieser Entwicklung entstanden die Mythenparodien in den Burlesken in der Mitte des 17. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang ist das nächste französische Phèdre-Drama, *Hippolyte* von **Guérin de la Pinelière** im Jahr 1635, zu sehen. Dabei handelt es sich

⁶ Garnier, zit nach Francis, a.a.O, S. 27

⁷ vgl Simon, Eva Miriam: Die Rezeption der *Metamorphosen* am Beispiel des Actaeon- Mythos. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie. – Wien 2002, S. 71

zwar, wie bei dem sechs Jahrzehnte zuvor entstandenen Drama Garniers, um eine freie Bearbeitung von Senecas Werk; was aber den Ton betrifft, könnte der Unterschied zu Garniers düsterem Werk nicht größer sein. Bereits in La Pinelières Vorwort kommt der heitere Tonfall der gesamten Tragödie zum Ausdruck:

Ich habe ihn (Seneca, Anm.) nicht verlassen in diesem Stück, und ich habe es wie die jungen Adler angestellt, die fliegen lernen: sie erheben sich in die Lüfte auf dem Rücken ihrer Mutter, und indem sie es wagen, sich von ihren Federn tragen zu lassen, fliegen sie doch um sie herum und kehren sofort dorthin zurück, von wo sie gekommen waren, wenn sie zu ermüden beginnen⁸.

La Pinelière unterstreicht hier also seine Hochachtung für Seneca – die Tragödie hält sich in der Handlungsführung tatsächlich eng an das lateinische Vorbild und hat ungefähr dieselbe Verszahl. Allerdings betont er in seinem Vorwort auch seine Eigenständigkeit durch die Modernisierung seiner Quelle, wenn er feststellt: „ich habe mir dennoch bisweilen die Freiheit erlaubt, den Einfällen Senecas einige von mir hinzuzufügen, da sich nicht alle seine Gedanken an das Französische angleichen lassen.“⁹ An anderer Stelle in seinem Vorwort meint er sogar, sein Hippolyte habe „Griechisch und Latein vergessen, um Französisch zu lernen“¹⁰. Er steht in dieser Hinsicht den etwa ein Jahrzehnt später entstandenen Mythentravestien nahe, und er findet großen Anklang mit seiner Version des Phaedra- Mythos. Isaac de Benserade, der Hofdichter von Ludwig XIV, der noch im Jahr 1676 eine burleske Bearbeitung von Ovids *Metamorphosen* herausgab, meinte über La Pinelière: „Er hat uns ganz entzückt. (...) Seneca, der sich darin wiedersah, hat sich selbst bewundert, und hat sich selbst nicht wiedererkannt.“¹¹ Charakteristisch ist beispielsweise der Beginn: Da erscheint die Göttin Venus in der Luft auf einem Schwanenwagen und kündigt Rache an ihrem Verächter Hippolyte an – La Pinelière hat möglicherweise Euripides in lateinischer Übersetzung gekannt. Allerdings spielt dieses Motiv im weiteren Drama keine Rolle mehr. Es kommt allein auf die Attraktion an: „Die Tragödie des Hippolyte wird eröffnet wie ein Maschinenstück oder wie ein Hofballett.“¹² Auch in das Drama selbst hat La Pinelière bisweilen kleine Szenen eingefügt, die nichts mit der Handlung zu tun haben, aber symptomatisch für das Übertragen der Handlung ins höfische Milieu sind. Zwei Hofdamen haben herausgefunden, dass ihre Herrin verliebt ist; die Ältere der bei-

⁸ La Pinelière, zit nach Newton, Winifred: *Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*. – Paris: Droz 1939, S. 38, meine Übersetzung (Alle angeführten Zitate dieses Werkes sind von der Verfasserin übersetzt)

⁹ La Pinelière, zit nach Newton, a.a.O, S. 38

¹⁰ Francis, Claude: *Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, S. 38, meine Übersetzung

¹¹ Francis, a.a.O, S. 42

¹² Francis, a.a.O, S. 46

den weiß sogar, in wen. Die Jüngere ist entsetzt. Da sie das Hofleben gut kennt, weiß sie, was zu tun ist: „Eine große Kunst am Hof besteht darin, schweigen zu können. Die Leidenschaften der Könige mögen keine Zeugen.“¹³ Etwas pikiert über diese Anweisung durch die Jüngere erwidert die Ältere: „Ich kenne diese Kunst, Hesione, man muss mich gar nicht belehren. Ich bin erfahrener und älter als du.“¹⁴

Phèdre ist, trotz des Titels *Hippolyte*, die Hauptfigur des Dramas. Allerdings interessiert sich La Pinelière überhaupt nicht für die inneren Konflikte der von verbotener Liebe heimgesuchten Frau. Phèdres Leidenschaft ist hier „eher eine galante Liebe, die sich in metaphorischen und schmach tenden Ausdrücken äußert.“¹⁵ Sie hat keinerlei Gewissensbisse nach dem Tode des Hippolyte. La Pinelière gibt eine genaue Szenenanweisung: „Phèdre allein in ihrem Zimmer, in Trauer gehüllt, vor sich ein offener Sarg – in Schwarz, mit Zypressen, in welchem die Gebeine Hippolytes sind.“¹⁶ Als Thésée eintritt, fragt er sie höflich nach dem Grund ihrer Trauer: „Und warum vergießt Ihr Tränen auf diesen Körper, den Euer Hass in das Reich der Toten geschickt hat?“¹⁷ Phèdre fährt ihn mit wüsten Vorwürfen an:

Immer ist deine Rückkehr deinem Hause verderbenbringend, und du kehrst nie zurück, ohne Unheil anzurichten (...). Siehe deinen Sohn in dem Zustand, in welchen ihn deine Raserei gebracht hat. (...) Höre, ungerechter Vater, schlimmer noch als ich: dein Sohn hat niemals gegen dich etwas unternommen.¹⁸

Sie wälzt also die alleinige Schuld auf ihren Gemahl. Der Grund für ihren Selbstmord ist nicht, wie bei Seneca, eine Mischung aus Schuldgefühlen und ihrem Vorhaben, ihren Geliebten im Jenseits weiter zu verfolgen; sie möchte vielmehr ihren Gemahl bestrafen: „Aber sieh die Strafe an, die dein Verbrechen verdient. Adieu, unmenschlicher Vater, ich folge deinem Hippolyte.“¹⁹ Sie erdolcht sich auf der Bühne. Welch ein Unterschied zur verzweifelten Sünderin in Garniers Tragödie!

¹³ zit nach Francis, a.a.O, S. 61

¹⁴ zit nach Francis, a.a.O, S. 61

¹⁵ Newton, Winifred: *Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, S. 42, meine Übersetzung

¹⁶ La Pinelière, zit nach Francis, a.a.O, S. 74

¹⁷ La Pinelière, zit nach Francis, a.a.O, S. 76

¹⁸ La Pinelière, zit nach Francis, a.a.O, S. 76 f.

¹⁹ La Pinelière, zit nach Francis, a.a.O, S. 77

Haben sich allerdings Garnier und La Pinelière trotz der Unterschiede in der Handlungsführung im Großen und Ganzen an Seneca gehalten, so ist dies beim Verfasser des folgenden Phèdre- Dramas nicht mehr der Fall. Ein Jahrzehnt nach La Pinelières Werk, im Jahr **1646**, entstand das wohl merkwürdigste Phèdre- Drama, nämlich *Hypolite ou le garçon insensible* von **Gabriel Gilbert**. Phaëdre²⁰ ist hier nur die Verlobte des Thésée, einer Mischung aus selbstgefälligem *miles gloriosus* und geckenhaftem Frauenheld. Er ist sogar der Gemahl ihrer Schwester Ariadne, die er in schändlicher Weise auf Naxos sitzengelassen hat. Daher verabscheut Phaëdre eine Ehe mit ihm. Sie gesteht ihrer Vertrauten Achrise, einer vornehmen Verwandten, ihre Liebe zum tugendhaften Sohn des Thésée, Hypolite. Dieser gilt als Frauenfeind; der wahre Grund ist jedoch seine verborgene Liebe zu einer einzigen Frau, nämlich Phaëdre. Diese schickt Achrise als Vermittlerin zu dem Jüngling. Hier kommt es zum fatalen Missverständnis: Hypolite glaubt, Achrise werbe für sich selbst und lehnt sie brüsk ab. Achrise ist außer sich und schwört Rache. Phaëdre geht nun selbst zu ihm und bittet ihn, sie vor einer schändlichen Ehe mit seinem Vater zu retten und mit ihr nach Kreta zu fliehen. Hypolite aber wagt es nicht aus Furcht vor seinem Vater. Phaëdre entreißt ihm daraufhin das Schwert, um sich damit umzubringen, falls sie der Hochzeit mit dem verhassten Thésée nicht entgehen kann. Ein Hoffnungsschimmer bleibt allerdings noch: Thésée belagert gerade die Stadt Megara, um dort seine neueste Angebetete, Céphise, zu erringen. Hypolite hofft, sein Vater werde Céphise heiraten und er selbst Phaëdre. Doch Thésée kehrt zurück und begrüßt Phaëdre als seine künftige Braut. Sie jedoch eröffnet ihm, dass sie ihn nicht heiraten kann. Thésée verlangt nun eine Erklärung von Achrise. Diese verleumdet den Jüngling aus Rache: er habe Phaëdre in Thésées Abwesenheit verführen wollen. Als Beweis zeigt sie ihm Hypolites Schwert, das Phaëdre ihm abgenommen hatte. Erzürnt bittet Thésée die Götter um Rache und verbannt seinen Sohn. Phaëdre fleht um Gnade, aber Thésée bleibt hart. Über die Nachricht von Hypolites Tod frohlockt er sogar. Zu spät erfährt er den wahren Sachverhalt: Phaëdre und Achrise haben Selbstmord begangen; völlig verzweifelt wird Thésée ihnen folgen.

In diesem Drama wird also in die Substanz des Mythos eingegriffen: Gilbert hat jenes Element verändert, welches in allen Bearbeitungen konstant bleibt, nämlich das Wesen von Phaedras Liebe: diese Liebe ist schuldbeladen, weil inzestös; außerdem unerwidert, weil der Jüngling ein keuscher Frauenfeind ist; und schließlich rasend, weil diese Leidenschaft

²⁰ Gabriel Gilberts von der französischen Form abweichende Schreibweise

Phaedra wie eine Krankheit befällt. In Gilberts Tragödie ist jedoch das Gegenteil der Fall. Phaedres Liebe ist weder schuldbeladen, da Hippolyte ja nicht ihr Stiefsohn ist, noch unerwidert, noch krankhafte Raserei: „Liebe ist zu viel, Freundschaft ist zu wenig. (...) Ich wünsche mir mehr als eine Mutter, und weniger als eine Geliebte.“²¹ Diese keusche, aber hoffnungslose Liebe von Hypolite und Phaedre entspricht damit dem Ideal des Petrarkismus – dieses Drama entstand ja in der Blütezeit der präziösen Literatur in Frankreich. „Der perfekte Held muss von einer gereinigten Flamme für die perfekte Dame brennen, oder die Tragödie gehorcht nicht den Regeln der Galanterie und der Schicklichkeit.“²² Diese radikalen Änderungen hat kein französischer Dichter aufgegriffen. Andere Motive hingegen sind übernommen worden – etwa die geringschätzigste Behandlung des Thésée oder die Milderung des Inzest-Motivs, indem Phèdre nur die Verlobte des Thésée ist.

Ist Phèdre bei Gilbert von aller Schuld befreit, so wird sie in der nächsten Tragödie wieder schuldig. 1672 wurde *Ariane* von **Thomas Corneille**, dem jüngeren Bruder von Pierre Corneille, aufgeführt. Die Handlung spielt in Naxos, wohin Ariane mit ihrem Verlobten Thésée geflohen ist. Sie hat alles für ihn aufgegeben; er jedoch lohnt es ihr schlecht. Er ist ein ebenso unangenehmer Charakter wie der Thésée Gilberts – „egoistisch, schwach, und unfähig, seiner neuen Leidenschaft zu widerstehen.“²³ Diese Leidenschaft gilt Phèdre, der Schwester seiner Verlobten, welche das Paar nach Naxos begleitet hat. Phèdre ist in derselben Weise von einer verhängnisvollen Leidenschaft befallen wie in den früheren Dramen; hier allerdings ist der Gegenstand ihrer Liebe nicht der Sohn ihres Gemahls beziehungsweise Verlobten, sondern der Verlobte ihrer Schwester. Sie führt denselben vergeblichen Kampf gegen diese Leidenschaft; Gewissensbisse quälen sie, da sie ihrer Schwester „ein Gut raubt, das diese so teuer bezahlt hat.“²⁴ Obwohl sie sich also der Tragweite ihres Vergehens bewusst ist, gibt sie am Ende des Dramas ihrer Leidenschaft nach, verrät ihre Schwester und bricht mit ihrem Geliebten Thésée nach Athen auf.

²¹ Gilbert, zit nach Newton, a.a.O, S. 67

²² Francis, a.a.O, S. 88

²³ Francis, a.a.O, S. 115

²⁴ Corneille, zit nach Francis, a.a.O, S. 115

Hier knüpft das drei Jahre später (1675) entstandene Phèdre- Drama *Hippolyte* von **Mathieu Bidar** an. Phèdre ist mit ihrem Verlobten Thésée in Athen angekommen, doch Gewissensbisse plagen sie: „Ja, ich habe meine Schwester verraten.“²⁵ Allerdings ist dies nur der Vorwand, die Hochzeit mit Thésée aufzuschieben; der wahre Grund ist vielmehr, dass sie seiner überdrüssig ist: „Thésée, o Himmel! (...) Dieser derart lebenswürdige Held! (...) Ich liebe ihn nicht mehr.“²⁶ Den Grund für ihre Ablehnung bekennt sie ihrer Vertrauten: sie liebt seinen Sohn, den Prinzen Hippolyte. Sie schlägt Thésée vor, die Hochzeit aufzuschieben und beschließt, seinem Sohn einen Antrag zu machen. Dabei bedrückt sie der Gedanke, er könnte eine andere lieben. Diese Furcht ist tatsächlich berechtigt – Hippolyte liebt ein Mädchen namens Cyane. Phèdre gesteht Hippolyte, dass sie nicht mehr seinen Vater, sondern einen anderen liebt. Hippolyte, um das Wohlergehen seines Vaters besorgt, ist entsetzt und fleht sie an, zu diesem zurückzukehren. Phèdre jedoch erwidert: „Ihr seid es, den ich liebe.... Ja, ich liebe niemanden als Euch.“²⁷ Hippolyte weist sie geradezu bedauernd zurück: „Wenn ich noch frei wäre, dann würde vielleicht die Liebe (...) uns eines Tages vereinen.“²⁸ Phèdre verlässt in Tränen die Bühne. Hippolyte eröffnet seinem Vater, dass Phèdre ihn nicht mehr liebt, woraufhin dieser seinen Sohn bittet, für ihn zu werben. Als Phèdres zweiter Annäherungsversuch an Hippolyte scheitert, beginnt sie eine Intrige: sie lässt Hippolytes Geliebte Cyane durch einen gefälschten Brief glauben, er liebe sie nicht mehr; außerdem klagt sie Hippolyte bei Thésée der versuchten Verführung und sogar des versuchten Mordanschlages auf ihn an. Hippolyte kann sich nicht vor Thésée verteidigen. Er wird verbannt. Zwar gelingt es ihm, vor seiner Verbannung Cyane über die Wahrheit aufzuklären und sie um Rehabilitation bei seinem Vater zu bitten, aber es ist zu spät. Die Götter haben Thésées Gebet um Vernichtung seines Sohnes bereits erhört. Der Vertraute des Hippolyte berichtet vom Ende des Jünglings. Phèdre gesteht ihre Schuld und vergiftet sich. Cyane und Thésée begehen ebenfalls Selbstmord.

Bemerkenswert an dieser Tragödie ist die völlige Entheroisierung der Figuren, besonders des Thésée. Der Ehrfurcht gebietende Held, selbst in Gilberts Bearbeitung trotz seiner moralischen Verdorbenheit ein tapferer Krieger, wird hier zur jämmerlichen Gestalt, die das Mitleid des Sohnes und die Verachtung der Verlobten erregt. Phèdre verbirgt nicht einmal

²⁵ Bidar, *Hippolyte*, zit nach Newton, a.a.O, S. 80

²⁶ Bidar, zit nach Francis, a.a.O, S.122

²⁷ Francis, a.a.O, S. 129

²⁸ Bidar, zit nach Francis, a.a.O, S. 130

ihre Geringschätzung; sie ist sich bewusst, ihn völlig in der Hand zu haben: „Ich kenne meine absolute Macht über den König.“²⁹ Hippolyte kommt auch nicht besser weg. In allen vorherigen Bearbeitungen ist er ein äußerst anständiger Charakter: bei Euripides, Seneca und Ovid ein keuscher Frauenfeind, bei Garnier beinahe ein Heiliger, bei La Pinelière ein perfekter Höfling, bei Gilbert ein idealer petrarkistischer Liebender. Bei Bidar hingegen ist er eine Mischung aus einem von Angst zerfressenen Feigling und einem selbstverliebten Geck. Obwohl er Phèdre anfleht, zu seinem Vater zurückzukehren, ist er durch das Geständnis ihrer Liebe äußerst geschmeichelt. Er verspricht ihr zwar: „Auf jeden Fall, befürchtet nichts, ich werde das Geheimnis gut hüten.“³⁰ Kaum hat Phèdre jedoch in Tränen die Bühne verlassen, prahlt er in seiner Eitelkeit bei seinem besten Freund: „Die Königin selbst hat mir gesagt, dass sie mich liebt. (...) Ich habe Geheimhaltung versprochen; hüte dich, etwas davon zu erzählen.“³¹ So groß wie seine Eitelkeit ist allerdings auch seine Feigheit. Er fürchtet, sein Vater könnte den Gegenstand von Phèdres Liebe herausfinden: „O weh, wenn sein Verdacht sich gegen mich richtet (...). Er würde mich opfern. Ich zittere, ich bebe, ich fürchte mich, ich verzweifle.“³² Hippolyte hat „seit dem ersten Akt nicht aufgehört zu zittern.“³³ Die Schwäche der beiden männlichen Figuren kontrastiert mit Phèdres Dreistigkeit. Sie ist trotz des Titels der Tragödie (*Hippolyte*) die Hauptfigur.

Die bemerkenswerteste Neuerung dieses Dramas ist Hippolytes Liebe zu einer anderen, so dass Eifersucht die Triebfeder der Handlung ist: Phèdre führt ihre Intrige und ihre Verleumdung nicht so sehr aus Hass über die Zurückweisung durch Hippolyte als vielmehr aus Eifersucht auf die Rivalin aus. Dieses Motiv wird eine wesentliche Rolle in den zwei Jahre später aufgeführten Phèdre- Dramen von Racine und Pradon spielen.

Phèdre et Hippolyte von **Jacques Pradon**³⁴ (1677) ist Höhepunkt und Abschluss der Reihe französischer Phèdre- Dramen vor Racine. Das Drama spielt in Trézène. Hippolyte möchte aufbrechen, um seinen tot geglaubten Vater Thésée zu suchen und um wie dieser Heldentaten zu vollbringen; außerdem, um Phèdre, der Verlobten seines Vaters, zu entfliehen,

²⁹ Francis, Claude, a.a.O, S. 135

³⁰ Francis, Claude: *Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, S.130, meine Übersetzung

³¹ zit nach Francis, a.a.O, S. 132

³² Bidar, zit nach Francis, a.a.O, S. 133

³³ Francis, a.a.O, S. 137

³⁴ Jacques (oder Nicolas) Pradon wurde anfangs von Pierre Corneille unterstützt, der ihn in die Salons des Hôtel de Nevers und Hôtel de Bouillon der Madame Deshoulières einführte. Er verfasste acht Tragödien: *Pyrame et Thisbé* (1674), *Tamerlan* (1676), *Phèdre et Hippolyte* (1677), *La Troade* (1679), *Satira* (1680), *Regulus* (1688), *Germanicus* (1694) und *Scipion* (1697)

deren Freundschaftsbezeugungen ihm bereits lästig sind. Er hält Phèdre für ein Werkzeug des Zorns der Götter, den er fürchtet, seitdem er von Albträumen geplagt wird und bei einer Opferung vom Blut des Tieres bespritzt worden ist. Vor seiner geplanten Abreise verabschiedet er sich von der Prinzessin Aricie, der Vertrauten Phèdres. Es kommt zum Liebesgeständnis zwischen Hippolyte und Aricie; ihr gesteht Phèdre später ihre eigene Liebe zu Hippolyte; sie hofft auf Gegenliebe, da sie bei dem spröden Jüngling Seufzer und verliebte Blicke bemerkt und auf sich bezogen hat; auch hält sich der ehemals leidenschaftliche Jäger nicht mehr so oft in den Wäldern auf. Phèdre ersehnt Thésées Tod; da trifft völlig unerwartet die Nachricht von dessen Ankunft ein. Er kehrt siegreich aus Athen zurück, wo er seinen Feind besiegt hat; das Gerücht über seinen Tod hatte er selbst aus taktischen Gründen verbreiten lassen. Allerdings beunruhigt ihn ein Orakel, welches ihm verkündet hatte: „Du wirst bei deiner Rückkehr ein unglücklicher Liebhaber und Vater sein, weil dir eine Hand, die dir teuer ist, den Gegenstand deiner Liebe wegnehmen wird.“³⁵ Deshalb hegt er bei seiner Rückkehr Argwohn gegen seinen Sohn, besonders, da er bei ihm Anzeichen eines Verliebten bemerkt und auf Phèdre bezogen hat. Er kündigt daher eine Doppelhochzeit an: er mit Phèdre, Hippolyte mit Aricie. Phèdre bietet ihm an, dies Hippolyte mitzuteilen. Damit beginnt sie ihre Intrige. Listig entlockt sie dem Jüngling das Geheimnis seiner Liebe zu Aricie, gesteht ihm in heftiger Weise ihre eigene Liebe und droht: „Ich könnte, o weh, in meiner äußersten Raserei alles vernichten – Aricie, Thésée, Hippolyte und mich selbst.(...) Ich werde diesen Palast und meine Rivalin in Flammen setzen.“³⁶ Dadurch kommt es zur Katastrophe, denn Hippolyte lehnt bei Thésée die Hochzeit mit Aricie ab. Darüberhinaus verleumdet Phèdre den Hippolyte, dieser habe ihr ein Liebesgeständnis gemacht: „Ja, Herr, wenn ich an das verwegene Feuer denke, ach, dann erröte ich noch immer vor Scham und vor Wut.“³⁷ Sie hat Aricie in ihre Gewalt gebracht. Hippolyte bittet für sie und fleht Phèdre an, zu Thésée zurückzukehren: „Für den Vater, seht den Sohn zu Euren Knien!“³⁸ Gerade in diesem Augenblick erscheint Thésée. Er missversteht den Kniefall seines Sohnes vor Phèdre als Gipfel der Unverschämtheit und wird durch Phèdre nur mit Mühe daran gehindert, mit seinem gezückten Schwert einen Sohnesmord zu begehen. Er

³⁵ Pradon, Jacques (Nicolas): Phèdre et Hippolyte. In: Le Théâtre de Mr. Pradon. – Paris: Veuve Mabre-Cramoisy 1732, III, 2 (S. 198), meine Übersetzung (Da in dieser Ausgabe keine Verszahlen angegeben sind, werden hier bei den Zitaten lediglich die entsprechenden Seitenzahlen angeführt.)

³⁶ Pradon, Jacques (Nicolas): Phèdre et Hippolyte, III, 4 (S. 206), meine Übersetzung (Alle angeführten Zitate dieses Werkes sind von der Verfasserin übersetzt)

³⁷ Pradon, Jacques (Nicolas): Phèdre et Hippolyte, IV, 2 (S. 213)

³⁸ Pradon, Jacques (Nicolas): Phèdre et Hippolyte, IV, 4 (S. 220)

verbannt den vermeintlichen Frevler und bittet Neptun um dessen Vernichtung. Zu spät erfährt er von Aricie über Hippolytes Liebe zu ihr. Er ruft seinen Sohn und Phèdre zurück, aber Hippolytes Erzieher berichtet über den tödlichen Unfall des Jünglings auf dem Weg in die Verbannung: ein aus dem Meer aufsteigender Stier hatte die Pferde rasend gemacht; Hippolyte wurde zu Tode geschleift. Phèdre, die sich vor seinem Aufbruch mit ihm versöhnt hatte, war ihm nachgeeilt³⁹ und hatte versucht, den Sterbenden mit dem Namen seiner Geliebten wiederzubeleben:

Und weil sie noch einen Rest an Leben in ihm sieht, nennt sie ihm den Namen seiner teuren Aricie. Der Prinz öffnet die Augen, und mit sterbendem Blick sucht er die Prinzessin, wobei er seufzt. Er sieht aber nur Phèdre, und seine traurigen Augen schließen sich, um niemals wieder Licht einzulassen.⁴⁰

Schließlich, so berichtet der Bote, hat sich Phèdre an seiner Leiche erdolcht. Aricie äußert den Wunsch, den beiden nachzufolgen, was Thésée zu verhindern verspricht. Mit seiner Klage an die Götter endet diese Tragödie: „Es ist zuviel, grausame Götter! Euch ist gehorcht worden.“⁴¹

Bei diesem Drama kommt es also auf eine spannende Handlung mit dramatischen Verwicklungen, unerwarteten Wendungen und Überraschungseffekten an; auch ist der antike Mythos völlig modernisiert. Charakteristisch für Pradons Umgang mit seinen antiken Vorbildern ist Phèdres Ende: der Bote, der über Hippolytes Tod berichtet, schildert auch ihren Tod. Phèdre erdolcht sich an der Leiche Hippolytes wie bei Seneca: sie möchte einerseits ihre Untat sühnen, andererseits in der Unterwelt seinem Schatten folgen. Allerdings könnte der Unterschied zum lateinischen Vorbild nicht größer sein: bei Seneca wird Phèdre nach ihrem Suizid von ihrem völlig verzweiferten Gemahl verflucht, bei Pradon jedoch wird sie vom Boten geradezu heroisiert: „Und trotz der Härte ihres grausamen Verhängnisses wird ihre Liebe sowohl dem Schicksal als auch dem Tod trotzen.“⁴² Diese Szene ist also

einerseits zwar bis in die Formulierung hinein Seneca nachgestaltet, andererseits aber handelt es sich um eine Übernahme eines weitverbreiteten Romanklischees. Tristan und Isolde (...) oder sonst ein 'tragisch' endendes Romanliebespaar dürfte Pradon mindestens ebenso zu Phèdres Liebestod an Hippolytes Leiche inspiriert haben wie sein antiker Gewährsmann.⁴³

³⁹ Dies verleitet den Literaturwissenschaftler Claude Francis zu der bissigen Bemerkung: „Während der Wagen des Hippolyte auf den Felsen zerschellt, folgt ihm derjenige Phèdres ungehindert. Zweifellos waren ihre Pferde mutiger als diejenigen des Helden, oder Phèdre konnte besser fahren als Hippolyte. Wie dem auch sei, diese Verfolgung des Wagens des Prinzen durch den Wagen der Königin bietet dem Zuschauer den Reiz der Neuheit.“ (Francis, Claude: *Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française*, S. 162)

⁴⁰ Pradon, Jacques (Nicolas): *Phèdre et Hippolyte*, V, 5 (S. 235)

⁴¹ Pradon, Jacques (Nicolas): *Phèdre et Hippolyte*, V, 5, (S. 236)

⁴² Pradon, Jacques (Nicolas): *Phèdre et Hippolyte*, V, 5, (S. 236)

⁴³ Stackelberg, Jürgen von: Racine, Pradon und Spitzers Methode. In: Theile, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*. –

Diese Modernisierung kommt bereits in Pradons Widmungsbrief an seine Gönnerin, die Herzogin von Bouillon, zum Ausdruck:

Madame,
erlaubt, dass Hippolyte heute aus den Tiefen der Wälder herauskommt, um Eurer Hoheit seine Aufwartung zu machen . (...) Seid nicht darüber erstaunt, Madame, dass er Euch ganz ohne diese wilde Sprödigkeit und Unempfindlichkeit erscheint, die sein Wesen ausmachen, aber hätte er sie denn bewahren können bei den Reizen Eurer Hoheit? Schließlich, wenn die Alten ihn uns dargestellt haben, wie er in Trözen war, so erscheint er hier, wie er in Paris hätte sein müssen. (...) Unser junger Held hätte hier schlechte Aufnahme gefunden, wenn er strotzend von den Dornen Griechenlands an einen Hof käme, der so galant ist wie der unsrige.⁴⁴

Der letzte hier zitierte Satz erinnert an die Bemerkung La Pinelières aus dem Vorwort zu seinem Phèdre- Drama, sein Hippolyte habe „Griechisch und Latein vergessen, um Französisch zu lernen.“⁴⁵ In Pradons Drama herrscht dieselbe zeitgenössische höfische Atmosphäre wie bei La Pinelière. Ähnlichkeiten gibt es auch bei der Phèdre- Figur: Pradons Phèdre ist charakterlich eine ebenso skrupellose kokette Intrigantin wie die La Pinelières. Überhaupt wirkt Pradons Drama geradezu wie eine Montage aus den französischen Phèdre- Dramen: Phèdre ist, wie bei Gabriel Gilbert und Mathieu Bidar, nur die Verlobte des Thésée. Von Robert Garnier übernimmt Pradon die bösen Omen und die Angstträume Hippolytes. Bei Pradon erhält auch Thésée ein Unheil verkündendes Orakel, welches er allerdings missdeutet. Sowohl in Bidars als auch in Pradons Drama versucht Hippolyte, bei Phèdre für seinen Vater zu werben. Wie bei Bidar, so ist auch bei Pradon Phèdres Eifersucht auf eine Rivalin die Triebfeder der Handlung. Bei Pradon wird der dramatische Konflikt noch dadurch zugespitzt, dass es sich bei Phèdres Rivalin Aricie um ihre Vertraute handelt:

Man erklärt im allgemeinen die Entlehnungen Pradons von Racine mit der Tatsache, dass die Tragödie, an der letzterer bereits seit zwei Jahren arbeitete, in den Salons vorgetragen wurde. (...) Auf jeden Fall gibt es zu viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Werken, um nicht eine willentliche Imitation durch Pradon für möglich zu halten.⁴⁶

Pradons Drama spielt wie dasjenige Racines in Trézène. Der Beginn der beiden Dramen ist ähnlich: Hippolyte äußert seinem Vertrauten gegenüber den Wunsch, diesen Ort zu verlassen. Die Vorbereitungen für Hippolytes Aufbruch führen zum Liebesgeständnis von Hippolyte und Aricie. Thésée kehrt gerade in dem Augenblick zurück, als Phèdre sich Hoffnungen auf

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. (= Wege der Forschung Bd 402), S. 385-415, S. 411

⁴⁴ Pradon, Jacques (Nicolas): Phèdre et Hippolyte. Widmungsbrief, S. 151

⁴⁵ Francis, Claude: Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française, S. 38

⁴⁶ Newton, Winifred: Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française S. 84

seinen Tod und damit auf die Erfüllung ihrer Liebe zu Hippolyte macht. Auch den Namen Aricie könnte Pradon von Racine entlehnt haben.⁴⁷

Pradon hat also aus allen französischen Phèdre- Dramen ein eigenes geschaffen.

Bemerkenswert sind vor allem die Umstände der Entstehung und der Uraufführung von Pradons und Racines Phèdre- Dramen. Racine brachte sein Drama am ersten Januar, Pradon am dritten Januar 1677 zur Aufführung. Solche sogenannten „Dubletten“, d.h. Werke gleichen Themas, die zur selben Zeit aufgeführt wurden und mit denen zwei Dichter gewissermaßen in einen literarischen Wettstreit traten, waren zu dieser Zeit nichts Ungewöhnliches. Auch der junge Racine hatte sieben Jahre zuvor mit *Bérénice* seinen damals etablierten älteren Kollegen Pierre Corneille herausgefordert: Racines *Bérénice* wurde am 21. November, Corneilles *Tite et Bérénice* am 28. November 1670 aufgeführt. „Solche Unterfangen versprachen spannende Unterhaltung für das Pariser Publikum.“⁴⁸ Dadurch bekamen die Theateraufführungen noch einen zusätzlichen Reiz. Was sich allerdings bei den beiden Phèdre- Dramen abspielte, hatte nichts mehr mit einem bloßen Dichter- Wettstreit zu tun. Bereits vor der Aufführung gab es Intrigen, wie eine Bemerkung Pradons in seinem Vorwort erraten lässt: „einige Dichter behandelten dieses Unterfangen als unerhörte Kühnheit und als dichterische Majestätsbeleidigung: Die Kabale erblasste und sah zitternd einen zweiten Hippolyte vor ihrer Nase entstehen (...).“⁴⁹ Pradon deutet in diesem Vorwort auch an, dass man verhindern wollte, sein Werk zu drucken.⁵⁰ Nach der Aufführung der *Phèdre*- Dramen kam es zum sogenannten Sonett- Streit, in welchem Anhänger beider Dichter der jeweils anderen Partei nichts schuldig blieben.

Es beginnt mit der äußerst lebhaften, von gegenseitigen Intrigen angeheizten und skandalumwitterten 'Cabale de Phèdre', jenem Streit für und wider den Dichter (Racine, Anm.), der es so gut verstand, sich beim König einzuschmeicheln und dem nicht weniger deswegen, als wegen seiner erfolgreichen Dichtungen gewisse hochadlige Kreise – vornean die Herzogin von Bouillon (die Adressatin von Pradons Widmungsbrief, Anm.) – seinen Erfolg neideten. Wie in diesem Streit beide Parteien unfaire Mittel benutzten, Logen besetzten, Claquen kauften, Sonette schrieben, wie sich Racine über den Erfolg seines Rivalen ärgerte, wie Boileau ihm beisprang und wie man, ach, einander die schönsten Schauspielerinnen abspenstig machte...⁵¹ –

⁴⁷ Pradon erklärt allerdings in seinem Vorwort, er habe ihn von Philostrate übernommen, vgl. Pradon: *Phèdre et Hippolyte*. Vorwort, S. 155

⁴⁸ Steinsieck, Wolf: Nachwort zu Jean Racine: *Phèdre*. Französisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck. – Stuttgart: Reclam 1995, S. 242

⁴⁹ Pradon, Jacques (Nicolas): *Phèdre et Hippolyte*. Vorwort, S. 155

⁵⁰ vgl. Pradon, Jacques (Nicolas): *Phèdre et Hippolyte*. Vorwort, S. 157

⁵¹ Stackelberg, Jürgen von: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 389

all dies wirkt heute geradezu befremdlich, besonders die Leidenschaft und die Niedertracht, mit der ein solcher Kampf geführt wurde. Man begnügte sich nicht damit, die Dramen des jeweils gegnerischen Dichters anzugreifen und lächerlich zu machen, sondern auch die jeweiligen Gönner und Gönnerinnen, wobei die Attacken der anonymen Angreifer bisweilen weit unter die Gürtellinie gingen; diese Eskalation hätte für Racine beinahe ein blutiges Ende gehabt – mit Prozess und Verstümmelung.⁵² Auf jeden Fall brachte es den beiden Phèdre- Dramen viel Aufmerksamkeit.

Noch im Jahr ihrer Erstaufführung (1677) wurden die beiden Phèdre- Dramen von einem anonymen Kritiker in einer literaturwissenschaftlichen Abhandlung miteinander verglichen: *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*.⁵³ Der anonyme Verfasser rühmt die Werke von Euripides und Seneca, während er sowohl mit Racines als auch mit Pradons Drama hart ins Gericht geht. Wegen des besseren Stils fällt das Gesamturteil zugunsten Racines Werk aus; Pradons Drama hingegen enthalte seiner Meinung nach nicht mehr als „vier erträgliche Verse“⁵⁴. Vor allem beanstandet er an Pradon die Verfälschung des Mythos: Phèdre ist hier ja nur die Verlobte des Thésée. Einem christlichen Publikum sei das Inzest- Thema zwar nicht zumutbar, aber wenn man schon den Phaedra- Mythos zum Stoff eines Dramas wähle, dann gehöre dies eben dazu, denn man dürfe nicht in das Wesen der mythologischen Geschichte eingreifen: „alle Mühe, die sich Herr Pradon gibt, ein derart rohes Thema zu mildern, bringen ihm nichts: man muss es mit all seiner grauenhaften Wahrheit behandeln oder es überhaupt nicht anrühren. (...) Pradon hat das Thema zerstört, indem er das Verbrechen abschwächen wollte.“⁵⁵ Allerdings gibt der anonyme Kritiker, was die Handlungsführung betrifft, sogar Pradons Drama den Vorzug. Diese Objektivität im literaturwissenschaftlichen Vergleich der beiden Phèdre- Dramen ist jedoch die Ausnahme. Um die Rezeption von Pradons Drama war es sehr schlecht bestellt:

⁵² In einem anonymen Sonett aus Racines Umkreis wurde einem einflussreichen Gönner Pradons, dem Herzog von Nevers, Inzest mit seiner Schwester, der Duchesse de Mazarin, unterstellt. Dieser forderte Prügel für Racine und Boileau, welche allerdings die Autorschaft dieses Sonetts bestritten. Ein Freund von Nevers forderte sogar, man solle Boileau und Racine die Nasen abschneiden. Nur dank ihrer guten Beziehungen konnten die beiden schlimme Folgen verhindern. (vgl. Steinsieck, Wolf: Nachwort zu Jean Racine: Phädra, S. 246f.)

⁵³ vgl. Stackelberg, Jürgen von: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 390

⁵⁴ zit. nach Stackelberg, a.a.O., S. 391, meine Übersetzung

⁵⁵ zit. nach Stackelberg, a.a.O., S. 392, meine Übersetzung

Einmal stärker, einmal schwächer klingt durch die französische Racine- Literatur bis heute der Ton der klassizistischen Entrüstung, wo nicht patriotischen Empörung hindurch, wenn der Name Pradon fällt: wie konnte der Frechling es wagen, gegen den großen Racine anzutreten! (...) alles läuft (...) darauf hinaus, daß Racine ein Genie, Pradon jedoch ein Dummkopf war.⁵⁶

Dennoch ist eine solche Einschätzung äußerst ungerecht:

Pradon was not a great writer, but he hardly deserves the resentment and the ridicule which, since Racine and Boileau set the fashion, have been heaped upon him. (...) Unfortunately he lacked Racine's psychological skill, his taste and his style. He showed, however, enough ability in constructing plots and introducing scenes of passion (...).⁵⁷

Tatsächlich war Pradons Werk drei Monate lang erfolgreicher als das seines Rivalen. Es war, so wie die Phèdre- Dramen seiner Vorgänger La Pinelière, Gilbert und Bidar, gewissermaßen leichte Kost; Racines Drama hingegen verlangte seinem Publikum eine gewisse Bildung ab, um die mythologischen Anspielungen zu verstehen. Eine Woche nach den Uraufführungen der beiden Phèdre- Dramen heißt es im Journal *Gazette d'Amsterdam*: Racines Werk wurde als mehr nach dem Geschmack der Anciens, Pradons Werk als mehr nach dem des breiten Publikums empfunden.⁵⁸ Nicolas Boileau, der seinem Freund Racine im heftigen Sonett-Streit eifrig beisprang, bezeichnete Pradons Publikum sogar als „gemeine(n) Haufen eitler Köpfe“⁵⁹. Außerdem entsprach Pradons Drama – reich an Intrigen, überraschenden Wendungen und bühnenwirksamen Szenen – dem barocken Stil-Ideal, während Racines Drama in seiner Einfachheit und Verinnerlichung dem Ideal der französischen Klassik entsprach: „Sollte Pradon sein Stück für den Publikumsgeschmack der älteren Generation oder der Provinz geschrieben haben, Racine das seine für eine geschmackliche Avantgarde?“⁶⁰

Pradons Werk schließt die hundertjährige Tradition der heute völlig vergessenen Phèdre- Dramen ab, während Racine mit seinem Werk im Rückgriff auf die Antike etwas völlig Neues schuf.

⁵⁶ Stackelberg, a.a.O, S. 393

⁵⁷ Lancaster, Henry Carington: A History of French Dramatic Literature in the seventeenth Century. Part IV: The Period of Racine 1673-1700. Volume I. – London u.a.: Johns Hopkins Press 1940. S. 169 f.

⁵⁸ vgl. Steinsieck, Wolf: Nachwort zu Jean Racine: Phädra, S. 243

⁵⁹ Boileau, Epistre VII, zit. nach Steinsieck, Wolf: Nachwort zu Jean Racine: Phädra, S. 243 ff.

⁶⁰ Stackelberg, Jürgen von: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 403

5.2. Racines Umfeld und Quellen

Das Oeuvre Jean Racines (1639-1699) stellt den Gipfel der französischen Klassik dar. Diese ist ein zeitlich äußerst begrenztes Phänomen (von 1662 bis 1688) mit einer geringen Zahl von Vertretern und einer großen Bandbreite literarischer Genres: Aphorismen (La Rochefoucauld), Fabeln (La Fontaine), Romane (Mme de Lafayette, Saint-Réal), eine Poetik (Boileau) und Komödien (Molière). Der einzige Vertreter der Tragödie ist Racine, und zwar mit jenen sieben seiner insgesamt zwölf Dramen, welche er in einem Zeitraum von zehn Jahren – von 1667 bis 1677 – am Hof König Ludwigs XIV verfasste⁶¹, bevor er zusammen mit Boileau vom König zum Hofhistoriographen ernannt wurde und sich fast ausschließlich der Geschichtsschreibung widmete. Drei dieser Tragödien sind nach Dramen seines großen Vorbilds Euripides verfasst: *Andromaque* (1667), *Iphigénie* (1674) und *Phèdre* (1677). Zwei von Racines übrigen Tragödien haben historische Stoffe aus der römischen Geschichte, nämlich *Britannicus* (1669) und *Mithridate* (1673). Mit dem im Jahr davor verfassten *Bajazet*, einem Intrigenstück mit orientalischem Flair, wagt sich Racine sogar an einen zeitgenössischen Stoff. Seine im Jahre 1670 verfasste Tragödie *Bérénice* stellt eine Herausforderung an Pierre Corneille dar, der zur selben Zeit die Tragödie *Tite et Bérénice* verfasste und nur acht Tage vor Racine zur Aufführung brachte. Mit diesem Drama des 31-jährigen Racine, der sich bereits am neuen klassischen Stil-Ideal orientierte, war die Erfolgsserie des doppelt so alten, noch dem Barockstil verhafteten Dichterkollegen beendet.

Ein poetologisches Werk hat Racine zwar nicht verfasst, aber er hat seine Auffassung von dramatischer Dichtung in den Vorworten zu seinen Dramen dargelegt – ganz besonders im Vorwort zu *Bérénice*, das geradezu wie eine antibarocke Deklaration wirkt:

⁶¹ Seine mehr als zwölf Jahre nach diesem Jahrzehnt verfassten Dramen alttestamentarischen Inhalts, *Esther* (1689) und *Athalie* (1691), welche er auf Bitten der Gemahlin des Königs für die Bewohnerinnen eines von ihr gegründeten Mädchenpensionats verfasste, sind in diesem Zusammenhang ebenso wenig relevant wie seine beiden Frühwerke *Thebaïde* und *Alexandre le Grand* oder seine einzige Komödie, die Juristensatire *Les Plaideurs*.

In einer Tragödie muß es durchaus nicht immer Blut und Tote geben: es genügt, wenn die Handlung Größe hat, wenn die Handelnden heldisch sind, wenn die Leidenschaften entfacht werden und alles jene erhabene Trauer atmet, auf der die Freude an der Tragödie beruht. (...) Längst wollte ich versuchen, ob ich eine Tragödie von jener Einfachheit der Handlung schreiben könne, die so sehr nach dem Geschmack der Alten war. Denn das ist eine der obersten Lehren, die sie uns hinterlassen haben. „Was ihr auch schafft“, sagt Horaz, „es sei stets einfach und immer nur eines!“ (...) In der Tragödie ergreift nur das Wahrscheinliche. Und mit welcher Wahrscheinlichkeit sollte sich an einem Tag eine Menge von Dingen ereignen, die sich kaum in mehreren Wochen ereignen könnten? Manche meinen, diese Einfachheit sei ein Zeichen geringer Erfindungsgabe. Sie bedenken nicht, daß im Gegenteil alle Erfindung darin besteht, aus nichts etwas zu machen, und daß jene Anhäufung von Geschehnissen von jeher die Zuflucht jener Poeten war, die in ihrem Geiste weder Fülle noch Kraft genug fühlten, um ihre Zuschauer fünf Aufzüge lang durch eine einfache Handlung zu fesseln, die getragen ist von der Heftigkeit der Leidenschaften, der Schönheit der Empfindungen und dem Adel des Ausdrucks.⁶²

Oberstes Prinzip von Racines Dramen ist also die Einfachheit, die Fähigkeit, *aus nichts etwas zu machen*. Dies steht im Gegensatz zu den nach Senecas Vorbild verfassten Barockdramen, welche, wie bereits erwähnt, von Rhetorisierung, also Amplificatio und Künstlichkeit des Ausdrucks, gekennzeichnet sind. Die von Racine erwähnte Kürze und Einfachheit hingegen ist das gemeinsame Wesensmerkmal der Werke der französischen Klassik aller literarischen Genres; es ist das Verfahren,

das mit den geringstmöglichen Mitteln die größtmögliche Wirkung erzielt. Demnach wäre also eine schlichte und natürliche Sprache (im Gegensatz zur Effekthascherei des Barock) das klassische Stilisticum par excellence. In der Tat kann man sagen, Molière, Racine und La Fontaine, La Rochefoucauld und La Bruyère schrieben relativ einfach, vor allem aber klar und unmißverständlich. Die vielgerühmte „clarté“ der Franzosen ist kein der französischen Sprache immanentes Prinzip (Französisch ist nicht klarer als andere Sprachen), wohl aber *das* Stilideal der Klassik (...).⁶³

Dieses Stilideal ist auch das Ergebnis der Entwicklung der französischen Literatursprache: sie wurde in der Mitte des 16. Jahrhunderts durch Bereicherung mit Lehnwörtern oder Neologismen erst geschaffen – die Leistung der bereits erwähnten Pléiade-Dichter. Anfang des 17. Jahrhunderts jedoch traten an die Stelle ihrer Sprachbereicherungstendenzen sprachlicher Purismus sowie das Prinzip der Allgemeinverständlichkeit. Racine berief sich für das Ideal der Einfachheit in seinem oben erwähnten Vorwort auf ein Schlüsselwerk der Antike, nämlich auf die *Ars poetica* des Horaz, gewissermaßen eine Anleitung für gutes Dichten. Horaz fordert vom Dichter Kürze, Klarheit und Einfachheit in der Sprache: „Wozu du auch immer ermahnst, sei kurz, damit deine Worte schnell der gelehrige Sinn erfaßt und treulich bewahrt;

⁶² Racine, Jean: Bérénice. Vorrede. In: Racine, Jean: Dramatische Dichtungen. Geistliche Gesänge. 2 Bde. Französisch-deutsche Gesamtausgabe. Deutsche Nachdichtung von Wilhelm Willige. – Darmstadt: Luchterhand 1956. Bd 1, S. 302 f

⁶³ Stackelberg, Jürgen von: Kleine Geschichte der französischen Literatur. – München: Beck² 1999. (= Beck'sche Reihe 412), S. 48

alles, was überflüssig ist, entfließt dem vollen Herzen.“⁶⁴ Er lehnt daher auch die Künstlichkeit des Ausdrucks vehement ab.

Einfachheit und Einheitlichkeit ist Racines Ideal nicht nur bei der Sprache, sondern auch bei der Dramatik. Er kann sich dabei neben der Poetik des Horaz auf die des Aristoteles berufen. Dieser ist mit Horaz gewissermaßen die zweite Säule für die Herausbildung der Theorie des klassischen französischen Theaters. Von Aristoteles – teilweise aus ihm herausgelesen, teilweise in ihn hineininterpretiert – stammt jene Forderung, welche man mit dem klassischen französischen Theater verbindet, nämlich das Gesetz der „Drei Einheiten“: Zeit, Ort und Handlung. Die Dramenhandlung müsse sich innerhalb eines einzigen Sonnenumschlags und ohne Schauplatzwechsel abspielen; außerdem müsse die Handlung in sich abgeschlossen sein. Dies wird auch von Horaz betont: „Kurz, sei das Werk, wie es wolle, nur soll es geschlossen und einheitlich sein.“⁶⁵ Diese Einheitlichkeit der Handlung bedeutet, dass jede Szene funktional sein muss und es keine Szene geben darf, die zum Gesamten der Handlung nichts beiträgt und nur für sich allein besteht. Racine stellt dazu in seinem Vorwort zu *Mithridate* fest:

Man kann nie zuviel Mühe darauf verwenden, nichts auf die Bühne zu bringen, was nicht ganz notwendig ist. Und die schönsten Szenen geraten in die Gefahr zu langweilen, sobald sie sich von der Handlung loslösen lassen, sobald sie diese unterbrechen, statt sie ihrem Ziele zuzuführen.⁶⁶

Dies richtet sich gegen Corneille und die Barockdramen, bei welchen nach dem Vorbild von Senecas Dramen der Zusammenhang völlig aufgegeben wird zugunsten der einzelnen, oftmals funktionslosen Szene. Nicht nur die Unzahl an Worten lenkt bei dieser Art von Dramen von einer zielstrebigen Handlung ab, sondern auch die spektakulären Bühneneffekte und das üppige Bühnenbild: „Da rauschen Gewitterregen herab, in düsteren Wäldern und verschwiegenen Grotten geben sich Liebende ein Stelldichein, Götter schweben durch die Lüfte, Nymphen schlüpfen aus Gewässern, Feuer flackern auf usw.“⁶⁷ Mit besonderer Hingabe wurden gerade Grausamkeiten auf der Bühne dargestellt:

⁶⁴ Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. mit e. Nachw. hrsg. von Eckart Schäfer. – Stuttgart: Reclam 2005, Vers 335

⁶⁵ Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica*, Vers 23 f.

⁶⁶ Racine, Jean: *Mithridate*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Bd 1, S.512 f.

⁶⁷ Stackelberg, Jürgen von: *Kleine Geschichte der französischen Literatur*, S. 46

Das barocke Theater war ein Theater fürs Volk, da gab es etwas zu sehen, und es war offenbar auch schon ein „Theater der Grausamkeit“, wie der moderne Theatertheoretiker Antonin Artaud es wieder konzipiert hat. Schlachten, Mord und Totschlag, Vergiftungen und Hinrichtungen, Vergewaltigungen und Inzeste wurden im Barocktheater nicht, wie in der Klassik, schamhaft hinter die Kulissen verbannt, sondern auf offener Bühne vorgeführt.⁶⁸

Racine hingegen stellt, wie bereits erwähnt, in seinem Vorwort zu *Bérénice* fest: „In einer Tragödie muß es durchaus nicht immer Blut und Tote geben(...)“⁶⁹ In Horaz' *Poetik* wird das Blutrünstige ja ausdrücklich abgelehnt:

... doch wirst du (der Dichter, Anm) nicht, was besser im Innern sich abspielen sollte, auf die Bühne bringen, wirst vieles den Augen entziehen, was dann die Beredsamkeit allen verkündet: damit ihre Kinder vor allem Volke Medea nicht schlachte noch öffentlich menschliche Eingeweide der ruchlose Atreus koche (...).⁷⁰

Racine verzichtet auf diese Art von Äußerlichkeiten und Bühnenprunk, weil es bei seiner Art der Dramatik nicht so sehr auf die Ereignisse selbst ankommt, sondern darauf, wie die Figuren diese empfinden. Bei dieser Psychologisierung folgt Racine seinem hochverehrten Vorbild Euripides. Es ist also eine Verlagerung der Konflikte ins Innere der Figuren im Gegensatz zu dem Spektakulären der Barockdramen. Solch Spektakuläres läuft nicht nur dem Gesetz der Einfachheit zuwider, sondern auch zwei weiteren Geboten des klassischen französischen Dramas, welche ebenfalls auf die Poetiken des Horaz und des Aristoteles zurückgehen: Wahrscheinlichkeit („*vraisemblance*“) und Schicklichkeit („*bienséance*“). Im Vorwort zu *Bérénice* heißt es: „In der Tragödie ergreift nur das Wahrscheinliche“.⁷¹ Wahrscheinlichkeit ist nach Aristoteles das Merkmal, welches die Überlegenheit des Dichters über den Historiker ausmacht, da dieser nur schreiben dürfe, was geschehen *ist*, während der Dichter schreiben darf, was geschehen *könnte* und dadurch eine größere Freiheit habe⁷². Allerdings müsse es glaubwürdig sein. Dies verlangt auch Horaz: „Was man des Vergnügens wegen erfindet, sei dicht an der Wahrheit (...)“.⁷³ Aus diesem Grund missbilligt er den *deus ex machina*: „Kein Gott mische sich ein, wenn keine Verwicklung eintrat, die solchen Erretters wert ist (...)“.⁷⁴ Daher ändert Racine an einigen Stellen seine antike Vorlage. Die Verwicklungen im Iphigenie-Drama lässt er nicht durch eine Göttin auflösen: „unvorstellbar, meine Tragödie durch die

⁶⁸ Stackelberg, a.a.O, S. 46

⁶⁹ Racine, Jean: *Bérénice*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Bd 1, S. 302.

⁷⁰ Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica*, Vers 182

⁷¹ Racine, Jean: *Bérénice*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Bd 1, S. 302

⁷² vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam 1993, S. 29

⁷³ Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica*, Vers 338

⁷⁴ Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica*, Vers 191

Hilfe einer Göttin und einer Maschine aufzulösen und durch eine Verwandlung, die wohl zur Zeit des Euripides einigen Glauben finden konnte, aber bei uns gar zu ungereimt und unglaublich wirken würde.“⁷⁵ Außerdem mussten die Figuren den sittlichen Normen des zeitgenössischen Publikums entsprechen, welches in diesem Punkt so empfindlich war, dass sich Racine mit Hilfe von Horaz und Aristoteles gegen den Vorwurf einiger Kritiker rechtfertigte,

die wünschen, daß man die Helden der Vorzeit umgestalte und vollkommene Helden aus ihnen mache. Sie meinen es gewiß recht gut, wenn sie wollen, daß man nur unfehlbare Menschen auf die Bühne bringe. Aber ich bitte sie zu bedenken, daß es nicht meine Sache ist, die Regeln der Schaubühne abzuändern. Horaz empfiehlt uns, Achill wild, unerbittlich, heftig zu schildern, wie er war und wie auch sein Sohn ihn schildert. Und Aristoteles, weit entfernt davon, vollkommene Helden von uns zu verlangen, will im Gegenteil, daß die tragischen Charaktere, das heißt die, deren Unglück die Katastrophe der Tragödie ausmacht, weder vollkommen gut, noch vollkommen böse seien.⁷⁶

Nach Stackelberg bedeutet der Begriff *bienséance* auch keineswegs, „nur moralisch Vorbildliches auf die Bühne zu bringen. Damit wäre freilich kein ´ Hund hinter dem Ofen hervorzulocken` gewesen. Wir sind denn auch (...) bei Molière und Racine weit davon entfernt, nur Tugendbolde vorgeführt zu bekommen.“⁷⁷ Dies hätte gar nicht der düsteren philosophischen Auffassung entsprochen, welche neben der formalen Beschränkung das zweite Wesensmerkmal der französischen Klassik ist.

Corneille war Optimist, Racine Pessimist: auf diese simple Formel kann man den Unterschied zwischen den beiden Dramatikern bringen (wenn man will). Da Molière, die Moralisten La Rochefoucauld und La Bruyère, die Romanautorin Mme de Lafayette und der Fabelautor La Fontaine ebenfalls Pessimisten waren, kann von einem allgemeinen Wandel der Anschauungen gesprochen werden (...).⁷⁸

Der philosophische Hintergrund des Barock ist die Stoa, eine überaus optimistische Philosophie, welche von einer göttlichen Lenkung ebenso überzeugt ist wie von der Kraft der Vernunft, mit welcher der Mensch seine Affekte bezähmen könne. Der philosophische Hintergrund der französischen Klassik hingegen ist die pessimistische Moralistik.

Unter einem Moralisten verstehen wir (...) einen Schriftsteller, der darauf aus ist, menschliches Verhalten so zu erkennen und zu beschreiben, wie es wirklich ist (...). Die Tendenz zu enthüllen, zu desillusionieren, Idealen zu mißtrauen und schönen Schein auf ein unschönes Sein zurückzuführen, ist von der Moralistik nicht wegzudenken: Moralisten sind skeptisch.⁷⁹

⁷⁵ Racine, Jean: Iphigénie. Vorrede. In: Racine, Jean: Dramatische Dichtungen. Bd 2, S. 16

⁷⁶ Racine, Jean: Andromaque. Vorrede. In: Racine, Jean: Dramatische Dichtungen. Bd 1, S. 10

⁷⁷ Stackelberg, Jürgen von: Kleine Geschichte der französischen Literatur, S. 48

⁷⁸ Stackelberg, Jürgen von: Kleine Geschichte der französischen Literatur, S. 65

⁷⁹ Stackelberg, Jürgen von: Französische Moralistik im europäischen Kontext. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982. (=Erträge der Forschung 172), S. 7 f

Durch diese Skepsis sind sie die schonungslosen Entlarver der unedlen Beweggründe von scheinbar edlen Handlungen⁸⁰. Erasmus von Rotterdam lässt die personifizierte Torheit in seinem 1509 verfassten *Lob der Torheit* feststellen: „Ich darf es wohl kühn aussprechen: alle glänzenden Leistungen werden nur auf *meinen* Antrieb ausgeführt, alle gepriesenen Künste sind nur auf *meine* Veranlassung erfunden worden.“⁸¹ Ebenso heißt es bei Michel de Montaigne in seinem 1580 erschienenen philosophischen Traktat *Essais*: „Man gebe mir die vorzüglichste und reinste Tat, ich werde ihr wahrscheinlich fünfzig lasterhafte Absichten zugrunde legen.“⁸² Ähnlich formuliert ist das Motto des 1665 entstandenen Werkes *Réflexions ou sentences et maximes morales* von Racines Freund La Rochefoucauld: „Unsere Tugenden sind meist nur maskierte Laster.“⁸³ An anderer Stelle heißt es „Wir würden uns oft unserer guten Taten schämen, wenn ihre Motive allen bekannt wären.“⁸⁴ Mit dieser Aphorismensammlung erreicht die moralistische Literatur ihren Höhepunkt. Bemerkenswert ist das Frontispiz der Erstausgabe: es stellt die als Putto personifizierte Wahrheitsliebe dar, welche dem Philosophen Seneca die Maske vom Gesicht reißt.⁸⁵ Damit wird bereits die Intention dieses Werkes, nämlich die Demaskierung des schönen Scheins, illustriert. Überaus prägnant ent-

⁸⁰ Von großem Einfluss auf die Moralistik ist der sogenannte Tacitismus, welcher nach der Wiederentdeckung der ersten sechs Bücher der *Annalen* im frühen 16. Jahrhundert einsetzt. In diesem Geschichtswerk des Tacitus wird die römische Geschichte nach dem Tode des Kaisers Augustus behandelt. Es ist im Tone der Verbitterung über die politische Entwicklung von der Freiheit bis zu immer unerträglicherer Knechtschaft am Hofe Neros geprägt. Was an Tacitus derart fasziniert, ist seine glänzende Fähigkeit als Psychologe, der in seinem Geschichtswerk gerade die meist niedrigen menschlichen Beweggründe hinter den Entscheidungen analysiert, wodurch sein Werk auch tausend Jahre später in einem völlig anderen Kulturkreis nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat. Racine nennt ihn den „größten Darsteller des Altertums“, einen „ausgezeichneten Geschichtsschreiber“ und einen „Schriftsteller..., dessen Werk ja ohnedies jedermann in Händen hat“ (Racine, Jean: *Britannicus*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Band 1, S. 190).

⁸¹ Erasmus von Rotterdam: *Das Lob der Torheit*. Nach der Übersetzung von Heinrich Hersch neu hrsg. v. Curt Woyte. – Leipzig: o.O: Reclam o.J. (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1907/08), S. 46

⁸² Montaigne, zit nach Stackelberg, Jürgen von: *Französische Moralistik im europäischen Kontext*, S. 71

⁸³ La Rochefoucauld, François de: *Spiegel des Herzens*. Seine sämtlichen Maximen. Herausgegeben von Wolfgang Kraus. Neu übersetzt von Fritz Habeck. – Wien: Georg Prachner Verlag 1951, S. 23

⁸⁴ La Rochefoucauld, François de: *Spiegel des Herzens*, S. 96

⁸⁵ Kritik an der stoischen Lehre, besonders am Ideal der Seelenruhe, ist geradezu ein Wesensmerkmal der moralistischen Philosophie. Montaigne greift das stoische Gleichnis der Meeresstille für die Seele, welche von keinen Affekten behelligt wird, auf und kehrt es ins Gegenteil um: die Seele des Menschen brauche Leidenschaften so nötig wie das Segelschiff auf dem Meer den Wind. Diesen Vergleich übernimmt er von Plutarch; durch die Lektüre von dessen antistoischen Traktaten *Über die Widersprüche der stoischen Philosophie* und *Über die allgemeinen Gedanken wider die Stoiker* wandelte sich Montaignes anfängliche Verehrung für Seneca in kritische Distanz. (vgl. Stackelberg, Jürgen von: *Französische Moralistik im europäischen Kontext*, S. 70.) Von der *Torheit* im Werk des Erasmus wird Seneca bezeichnet als „dieser Erzstoiker, der dem Weisen jede Leidenschaft durchaus abspricht. Wenn er das aber tut, dann bleibt sein Weiser kein Mensch mehr, sondern wird zu einem neuen Gotte umgeschaffen, der nie und nirgends als Wesen bestanden hat oder bestehen wird; um es deutlicher auszudrücken: sein Philosoph ist ein menschliches Marmorbild, stumpfsinnig und jeder Gefühlsregung bar.“, Erasmus von Rotterdam: *Das Lob der Torheit*, S. 55.

larvt La Rochefoucauld die geläufigen Tugenden wie beispielsweise Tapferkeit, Milde oder Barmherzigkeit als Scheintugenden, wobei er besonders hart mit der Liebe ins Gericht geht. Es gibt überhaupt nur eine einzige Form der wahren und reinen Liebe, nämlich die Eigenliebe, welche die Triebfeder für alles Handeln ist. Jede andere Art der Liebe ist nichts als eine Spielart dieser Eigenliebe: „In keiner Leidenschaft ist man egoistischer als in der Liebe.“⁸⁶ Eine solche Auffassung ist das Gegenteil vom petrarkistischen Ideal der Barockliteratur: die menschliche Liebe als Abbild der göttlichen, die sowohl den Liebenden als auch den Geliebten adelt. Bei La Rochefoucauld hingegen ist es der zerstörerische Trieb, welcher den Liebenden und den Geliebten sowohl moralisch als auch physisch vernichten kann, denn: „Betrachtet man die Liebe nach den meisten ihrer Wirkungen, so ähnelt sie mehr dem Haß als der Freundschaft.“⁸⁷ Dieser Aspekt der Liebe steht auch in Racines Dramen im Mittelpunkt, wie noch zu zeigen sein wird.

Düster wie das Menschenbild der Moralisten ist das Gottesbild der Jansenisten, deren Schule in Port Royal bei Versailles Racine von 1651 bis 1655 besuchte; dort erhielt er eine exzellente Bildung, so dass er als einer der ganz wenigen Gelehrten seiner Zeit die griechischen Tragiker im Original lesen konnte. Nach jansenistischer Auffassung⁸⁸ kann Gott dem Menschen die Gnade versagen und ihn schuldlos verstoßen – ähnlich wie die Götter der griechischen Tragödie.

Pessimistisch ist auch das Dramenwerk Senecas, das in seiner nihilistischen Tendenz und in der Darstellung der Allmacht der Affekte eine weitere Quelle für Racine darstellt. Allerdings lehnt Racine, wie bereits erwähnt, Senecas Philosophie und seine von Rhetorisierung und spektakulären Bühneneffekten gekennzeichnete Dramatik ab; außerdem ist Seneca zu Racines Zeit äußerst unpopulär. Obwohl Racine in seinem *Phèdre*-Drama einige Stellen von Seneca übernommen hat, erwähnt er ihn in seinem Vorwort, in welchem er alle anderen Quellen angibt, nur beiläufig.

Racines großes Vorbild, auf das er sich in seinen Vorworten immer wieder beruft, ist Euripides. Im Vorwort zu *Iphigénie* beispielsweise heißt es: „Ich gestehe, daß ich ihm eine ziemliche Anzahl von den Stellen verdanke, die in meiner Tragödie am meisten gelobt wor-

⁸⁶ La Rochefoucauld, François de: Spiegel des Herzens, S. 71

⁸⁷ La Rochefoucauld, a.a.O., S. 36

⁸⁸ Die jansenistische Lehre geht zurück auf die Augustinus-Auslegung von Cornelius Jansen (1585-1638), Bischof von Ypern, vgl Köhler, Erich: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Klassik 1. Hrsg. v. Henning Krauss u Dietmar Rieger. – Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1983, S. 98 f.

den sind.⁸⁹ Es gibt eine tiefe künstlerische Wesensverwandtschaft zwischen den beiden Tragikern. Zwar ist Racine seinem antiken Vorbild nicht gefolgt in der so charakteristischen Mischung von Komik und Tragik, in dem Niedrigen und Alltäglichen, und in den spektakulären Einlagen. Die Verinnerlichung und Psychologisierung hingegen, die Entheroisierung der Großen, die Macht des Wortes – all dies findet sich auch in Racines Dramen, vor allem die pessimistische Grundhaltung. Racine wandte sich ja als Moralist gegen die optimistische Philosophie der Stoa und damit gegen die Werke seines Zeitgenossen Corneille, Euripides gegen die optimistische Auffassung seines Zeitgenossen Sokrates; dieser war ja der Ansicht, der Mensch würde von sich aus das moralisch Richtige tun, wenn er nur das Wissen dazu hat. Aus Einsicht gehe also unweigerlich tugendhaftes Handeln hervor. Euripides' Figuren hingegen scheinen in ihrer Leidenschaftlichkeit und Raserei diese Philosophie regelrecht zu widerlegen. Ihre Tragik ist ja gerade, dass ihnen ihre Einsicht nicht gegen ihre Triebe helfen kann, so dass sie bei klarem Verstand zugrunde gehen. Dieser Auffassung ist auch Racine, dessen Figuren von Leidenschaften befallen werden wie von einer Krankheit – so wie sie La Rochefoucauld in seinen Aphorismen beschreibt: „Die Liebe lässt sich am besten mit dem Fieber vergleichen. Beiden gegenüber sind wir machtlos, sowohl bezüglich ihrer Heftigkeit wie auch ihrer Dauer.“⁹⁰ Bei Racines Figuren führt dies zu Eifersucht, von der sie völlig geleitet werden – wie beispielsweise Mithridate, dessen Eifersucht „den Frauen, die er liebte, immer wieder das Leben kostete“⁹¹, bereits im Vorwort erwähnt wird. Im Gegensatz zu Euripides' Dramen spielt Eifersucht in Racines *Iphigénie* (durch die von Racine eingefügte Figur der Eriphile) und in seiner *Phèdre* (durch die Figur der Aricie) eine wesentliche Rolle.

Von solchen Leidenschaften werden gerade diejenigen heimgesucht, welche durch ihre hohe Stellung eigentlich zu würdevollem Handeln verpflichtet wären. *Phèdre* erwidert ihrer Amme auf deren Ermahnung, sich um die Herrschaft Athens zu kümmern, welche ihr nach dem vermeintlichen Tod Thésées zufällt: „Ich und herrschen! Einen Staat meinem Gesetz unterwerfen, / Wenn mein schwacher Verstand mich schon nicht mehr beherrscht! / Wenn ich meiner Sinne nicht mehr mächtig bin!“⁹²

⁸⁹ Racine: *Iphigénie*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Bd 2, S. 16

⁹⁰ La Rochefoucauld, François de: *Spiegel des Herzens*, S. 149

⁹¹ Racine, Jean: *Mithridate*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Bd 1, S. 512

⁹² Racine, Jean: *Phèdre*. *Tragédie en cinq actes*. *Phädra*. *Tragödie in fünf Aufzügen*. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck. – Stuttgart: Reclam 1995, III, 1, 759 ff.

Wie die Helden des Euripides, so versuchen auch die des Racine, ihre Schändlichkeit zu verbergen. Besonders augenscheinlich wird dies dort, wo die Figuren edle Motive vorschoben.

Sehen wir von „Esther“ und „Athalie“ ab, so ist auffällig, daß den mächtigen Herren und Fürstinnen, die Racine schildert, all ihre Macht zum Mittel wird, sich hemmungslos ihren Leidenschaften hinzugeben. Ihre Kriege führen sie nur zur Sicherung ihrer Macht, und sooft sie von ihren politischen Pflichten und ihrer ethischen Verantwortung reden, durchschaut man leicht, daß sie mit solchen Worten ihre leidenschaftlichen Absichten nur maskieren, um sie desto besser durchsetzen zu können. Es gibt kein Ideal und keine ethischen Werte, denen die Personen Racines sich verpflichtet fühlten (...) ⁹³

Was bei Racines Figuren im Namen der Mutterliebe zum Wohl des Kindes geschieht, ist nur der Vorwand, rücksichtslos die eigenen Interessen zu verfolgen. Agrippinas Bemühungen, ihrem Sohn die Macht zu sichern, sind nichts als die Befriedigung ihres eigenen Ehrgeizes ⁹⁴. Die Mutterliebe zu ihrem leiblichen Sohn dient Phèdre bloß als Vorwand für eine Unterredung mit ihrem Stiefsohn.

Politische Macht an sich ist völlig uninteressant; sie ist bloßes Druck- oder Lockmittel für die privaten Liebschaften der Figuren. Mit Athens Krone will Phèdre ihren Geliebten Hippolyte locken; dieser aber möchte sie seiner Geliebten Aricie zum Geschenk machen. Für Oreste ist der Auftrag, das Kind des Hector und der Andromaque für die Griechen zu holen, nur der Vorwand, seine Geliebte Hermione zu erringen. Diese politische Dimension fehlt zwar in den Dramen des Euripides völlig, aber das Prinzip des Verschleierns eigennütziger Motive hinter einer edlen Fassade ist dasselbe. Gerade das Wort als Mittel zur Manipulation ist ein wesentliches Element sowohl bei Euripides als auch bei Racine:

Durch die Sprache, mit der sie einander etwas vorzumachen versuchen, verraten Racines Figuren sich: kein Dichter hat das Verhängnisvolle des einmal ausgesprochenen Worts deutlicher gemacht, keiner die Vergeblichkeit sprachlicher Maskierung deutlicher gebrandmarkt als der Autor der *Andromaque* und der *Phèdre*. ⁹⁵

Die Macht des Wortes zeigt sich auch in der Unmöglichkeit des Verschweigens. Ein Höhepunkt ist immer der Augenblick, in welchem die Figur das Verschweigen ihrer unglücklichen Liebe aufgibt – es bedeutet meist den ersten Schritt zum Untergang. Dies trifft auf Orest und

⁹³ Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik. In: Stackelberg, Jürgen von (Hrsg): Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart. – Düsseldorf: August Bagel Verlag 1973, S. 201-226, S. 224 f.

⁹⁴ Nero erwidert seiner Mutter, die ihm Mangel an Dankbarkeit vorhält: „Ich vergesse nicht, daß Ihr zum Thron mir die Bahnen / Gebnet (...) Doch dieser Verdacht, dies beständige Klagen / (...) Läßt allenthalben die Meinung entstehen, / Um Euretwillen sei alles geschehn.“ Racine, Jean: Britannicus. In: Racine, Jean: Dramatische Dichtungen. Bd 1, IV, 2 (S. 267)

⁹⁵ Stackelberg, Jürgen von: Französische Moralistik im europäischen Kontext, S. 145

Hermione (*Andromaque*) ebenso zu wie auf Antiochus (*Bérénice*), auf Monime und Xipharès (*Mithridate*), auf Roxane (*Bajazet*) oder auf Phèdre und Hippolyte: „Stets bildet den Höhepunkt des tragischen Geschehens der Augenblick, in dem eine der Personen sich freiwillig oder gezwungen ihrem Gegenspieler offenbart, obwohl sie weiß, daß sie mit ihrem Geständnis ihr Leben und das Leben anderer aufs Spiel setzt.“⁹⁶

Allerdings stehen dieser Welt der Niedertracht ideale „Lichtgestalten“ gegenüber, die in ihrem Edelmut und in ihrer Einsicht geradezu eine Folie für das schändliche Verhalten der anderen sind. Bei Euripides handelt es sich um einfache Menschen, deren Namen oft nicht einmal genannt werden und welche moralisch den Helden in beschämender Weise überlegen sind. Bei Racine sind es Frauen, die eine tragende Rolle spielen – etwa *Andromaque* in ihrer unerschütterlichen Treue zum toten Hector, Junie in ihrer Liebe zu dem machtlosen Britannicus, Atalide in ihrem Verzicht auf den geliebten *Bajazet*, *Bérénice* in ihrem Entsagen einer Ehe mit Titus. Aricies reine und zarte Liebe zu Hippolyte ist ein Kontrast zu Phèdres Raserei. Iphigénie bemitleidet sogar Eriphile, von der sie aufs schändlichste betrogen worden ist.

Sowohl bei Euripides als auch bei Racine gibt es eine beträchtliche Diskrepanz zwischen Schönheit der Form und Grässlichkeit des Inhalts. Bei Euripides kommt dieses Paradox am krassesten in seinem letzten Werk, den *Bakchen*, zum Ausdruck: es ist eine seiner formal schönsten Tragödien – und zugleich seine grausamste. Auch für Racine war „(...) die ‘élégance de l’expression’ ebensowohl ein notwendiger Bestandteil der Tragödie wie die ‘violence des passions’, und in der Verbindung dieser beiden Elemente erblickte er seine eigentliche künstlerische Aufgabe.“⁹⁷ Deshalb hat Racines Oeuvre derart konträre Deutungen erfahren: einerseits ist die Rede vom „edlen Menschentum“⁹⁸, vom „Gedanke(n) des Verzichtes und des Opfers“⁹⁹, von der „humane(n) Botschaft der Freude“¹⁰⁰, andererseits von der „gnadenlosen Sündhaftigkeit“ und „tiefe(n) natürliche(n) Grausamkeit“¹⁰¹ der Figuren. Noch drastischer drückt sich Giraudoux aus: Racines Personen seien

⁹⁶ Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 224

⁹⁷ Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 212

⁹⁸ Wais, zit nach Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 208

⁹⁹ K. Vossler, zit nach Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 207

¹⁰⁰ K. Wais, zit nach , Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 208

¹⁰¹ Charles Péguy, zit nach Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 208

wütende Bestien. (...) Die „schwarzen Seelen“, die Racine auf die Bühne bringe, seien nämlich bei der Unerbittlichkeit, mit der sie ihre entgegengesetzten leidenschaftlichen Ziele verfolgen, vom ersten Augenblick an zum Untergang verurteilt; und durch die strenge Beobachtung der Einheit von Ort und Zeit entstehe von Anfang an der Eindruck, daß die wie in einen „Käfig“ zusammen eingesperrten Personen sich wechselseitig hoffnungslos ausgeliefert seien und daß, da jeweils nur der Augenblick einer katastrophisch endenden Krise dargestellt werde, die einzige Zukunftsaussicht für sie stets nur der Tod sei. Die Wirkung, die von diesem Theater ausgehe, habe etwas „Kannibalisches“, und seine Wahrheit sei die „Wahrheit des Dschungels“ (...).¹⁰²

Der grässliche Inhalt, ausgedrückt in Versen von außerordentlicher Schönheit, die Psychologisierung, die Allmacht der Leidenschaften, welche gerade hochstehende Persönlichkeiten wie eine Krankheit befällt und die sie hinter einer Maske des schönen Scheins vergeblich zu verbergen suchen, während ideale „Lichtgestalten“ mit dieser Welt der Bosheit kontrastieren – diese Affinität zu Euripides macht Racines Werk zeitlos. Zu Euripides fühlte sich Racine „schon dank einer elementaren Verwandtschaft der Großen unter sich“¹⁰³ eher hingezogen als zu seinen französischen dramatischen Vorgängern oder seinen Zeitgenossen, „von denen ihn bei aller äußerlichen Anpassung im Grund Welten trennen.“¹⁰⁴

5.3. Racine: Phèdre

5.3.1. Das Vorwort

Das Vorwort zu diesem Drama hat – wie jedes Vorwort Racines – „eine apologetische oder polemische Ausrichtung (...), die das Stück verteidigen, die Schaffensfreiheit des Autors rechtfertigen und sowohl das Werk als auch den Verfasser vor Angriffen schützen soll.“¹⁰⁵

Racine rechtfertigt sein Drama gegen potentielle Kritiker, indem er den Zweck dramatischer Dichtung darstellt, nämlich moralischen Nutzen für die Zuschauer. Dies sei bereits bei den Dichtern der Antike der Fall gewesen: „Ihr Theater war eine Schule, in der die Tugend nicht weniger gut gelehrt wurde als in den Schulen der Philosophen.“¹⁰⁶ Wenn die zeitgenössischen Werke „so voll von nützlichen Unterweisungen wie die jener Dichter“ wären, dann würde auch jene große „Zahl von Leuten (...), berühmt durch Frömmigkeit und Gelehrsam-

¹⁰² Giraudoux, vgl. Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 209

¹⁰³ Maurer, Karl: Racine und die Antike. In: Theile, Wolfgang (Hrsg.): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. (= Wege der Forschung Bd 402), S. 173-198, S. 196

¹⁰⁴ Maurer, Karl: Racine und die Antike, S. 196

¹⁰⁵ Sambanis, Michaela: Die sprachliche Realisierung exemplarischer Schlüsselbegriffe im Werk von Jean Racine. – Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2002 (= Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen Bd. 45), S. 143

¹⁰⁶ Racine, Jean: Phèdre. Vorwort, S. 9

keit(...)“¹⁰⁷, welche der Tragödie feindlich gesonnen sind, besser darüber urteilen. Die Theaterdichter sollen also danach streben, ihre Zuschauer ebenso zu belehren wie zu unterhalten, denn dies sei die wahre Absicht der Tragödie. Er selbst empfinde *Phèdre* als dasjenige seiner Dramen, welches diesem Anspruch am besten genüge, weil darin die Tugend besonders zur Geltung komme. Allerdings erwähnt Racine nicht, „dass sich weit eindrucksvoller das Wirken der Leidenschaften gerade in ihrer Loslösung von aller Tugend einprägt.“¹⁰⁸

Hauptsächlich erläutert Racine die Charakteristika dieses Dramas; das Vorwort erfüllt damit eine ähnliche Funktion wie der sogenannte Theaterzettelpölog bei Euripides, in welchem eine Figur des Dramas die Grundzüge der Handlung berichtet und dem Publikum damit einerseits den Inhalt des Mythos ins Gedächtnis ruft und andererseits das Interesse auf die Besonderheit der jeweiligen Bearbeitung lenkt. Racine stellt fest, er habe im Vergleich zu Euripides' Drama, seiner literarischen Vorlage, „einen bezüglich der Handlungsführung anderen Weg eingeschlagen“¹⁰⁹: *Phèdre* wird aufgewertet, indem die Verleumdung nicht durch sie selbst, sondern durch ihre Amme erfolgt, da „die Verleumdung mit etwas zu Niedrigem und Ruchlosem behaftet sei, um sie in den Mund einer Fürstin zu legen, die im übrigen von edler und tugendhafter Gesinnung ist.“¹¹⁰ Der Vorwurf der Vergewaltigung, der gegen Hippolyt in den Dramen des Euripides und des Seneca erhoben wird, ist abgemildert zu dem Vorwurf der bloßen Absicht. Hippolyte, bei Euripides ein „Philosoph (...) frei von jeder Unzulänglichkeit“¹¹¹, erhält bei Racine eine kleine Schwäche, nämlich die Liebe zu Aricie, der politischen Feindin seines Vaters. Bei Änderungen im Vergleich zu Euripides' Drama führt er antike Autoren als Belegstellen an: Vergil als Quelle für die Figur der Aricie¹¹², Plutarch als Quelle für die Abwesenheit des Theseus; die Unterweltsfahrt stellt sich dort als Reise nach Epirus heraus, bei der Theseus seinem Freund Pirithous helfen will, die Gemahlin des dortigen Königs zu rauben, was für Pirithous tödlich, für Theseus in einer langen Gefangenschaft endet. Dadurch gelingt es Racine, „die Wahrscheinlichkeit der Geschichte zu erhalten, ohne etwas

¹⁰⁷ Racine, a.a.O., S. 11

¹⁰⁸ Sambanis, Michaela: Die sprachliche Realisierung exemplarischer Schlüsselbegriffe im Werk von Jean Racine, S. 144

¹⁰⁹ Racine, Jean: *Phèdre*. Vorwort S. 5

¹¹⁰ Racine, a.a.O., S. 5

¹¹¹ Racine, a.a.O., S. 7

¹¹² In der *Aeneis* wird bei den Waffenspielen, welche für die Jugend veranstaltet werden, Virbius erwähnt, der Sohn von Hippolytus und Aricia: „Auch des Hippolytus herrlicher Sohn erschien auf dem Kampfplatz, / Virbius, den die Mutter Aricia stattlich entsandte, / Der in Egerias Hain an den feuchten Ufern erzogen (...)“, Vergilius Maro, Publius: *Aeneis*. Übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Plankl. – Stuttgart: Reclam 1994, VII, 761

von der Zierde des Mythos zu verlieren, der in hohem Maße zur Dichtung beiträgt.“¹¹³ Auch ist die Schicklichkeit gewahrt, denn Theseus gilt für tot, und dies „gibt Phädra die Gelegenheit eine Liebeserklärung zu machen, die eine der Hauptursachen ihres Unglücks wird und die sie niemals gewagt hätte, wäre sie der Ansicht gewesen, ihr Ehemann sei noch am Leben.“¹¹⁴ Allerdings erwähnt Racine in diesem Vorwort wesentliche Änderungen nicht – wie etwa Phèdres Versuch, Hippolyte mit Athens Krone zu locken oder ihre Eifersucht. Dadurch bleibt die Handlung offen für Überraschungen.

Worauf es in diesem Drama vor allem ankommt, ist der Charakter der Hauptfigur.

Selbst wenn ich ihm (Euripides, Anm.) nur die Idee des Charakters der Phädra verdankte, so könnte ich sagen, dann verdanke ich ihm vielleicht das Vernünftigste, das ich auf die Bühne gebracht habe. Ich bin keineswegs erstaunt, daß diesem Charakter zur Zeit des Euripides ein so glänzender Erfolg beschieden war und daß er noch in unserem Jahrhundert solchen Anklang findet, vereinigt er doch alle Eigenschaften in sich, die Aristoteles für den Helden einer Tragödie verlangt und die dazu angetan sind, Mitleid und Schrecken zu erregen. In der Tat, Phädra ist weder gänzlich schuldig noch ganz unschuldig. Ihr Schicksal und der Zorn der Götter haben sie in eine unrechtmäßige Leidenschaft verstrickt, die sie als allererste mit Abscheu erfüllt. Sie bietet all ihre Kraft auf, um sie zu überwinden. Sie will lieber sterben, als sie irgend jemand kundzutun. Und als sie sich gezwungen sieht, sie zu offenbaren, spricht sie in solcher Verwirrung darüber, daß klar zu erkennen ist, daß ihr Vergehen eher in einer Strafe der Götter gründet als in ihrem Willensakt.¹¹⁵

Diese glänzende Interpretation der Seelenqualen der Hauptfigur, welche durch ihre unschuldige Schuld der Forderung des Aristoteles für einen Tragödienhelden in idealer Weise entspricht, zeigt Racine als meisterhaften Psychologen. Er hat damit dem Mythos seine ursprüngliche Bedeutung zurückgegeben, nämlich zeitloses Muster für allgemeingültige menschliche Fragen zu sein.

5.3.2: Thésée

„Thésée erfüllt die Rolle des Herrschers, des Vaters und Ehemanns, des Geblendeten und des übereilt Richtenden. Thésée wird dadurch zum Beweger der tragischen Handlung.“¹¹⁶ Er hat einen anderen Stellenwert im Drama als seine antiken Vorgänger: die Tragödie des Euripides kann man einteilen in eine Hippolytos- Handlung und eine Phaidra- Handlung; in Senecas Tragödie wird die Struktur von Phaedra bestimmt, bei Racine hingegen von Thésée.

¹¹³ Racine, Jean: Phèdre. Vorwort S. 9

¹¹⁴ Racine, a.a.O., S. 9

¹¹⁵ Racine, a.a.O., S. 5

¹¹⁶ Sambanis, Michaela: Die sprachliche Realisierung exemplarischer Schlüsselbegriffe im Werk von Jean Racine, S. 198

Whereas in the Greek and Roman authors he appears in three or four long scenes, in Racine he appears in a dozen scenes, sometimes very brief, sometimes consisting of short soliloquies (often corresponding functionally to longer speeches in the ancient plays), but helping the action on-wards.¹¹⁷

In der Mitte des Dramas tritt er auf; allerdings ist er auch in der ersten Hälfte der Tragödie sogar in seiner Abwesenheit präsent, indem er das Handeln der Figuren beeinflusst. Hippolyte gesteht seinem Erzieher, Phèdre gesteht ihrer Amme Oenone eine Liebe, die jeweils einen Frevel gegen Thésée darstellt: Hippolyte ist in Aricie verliebt, die Gefangene seines Vaters; dieser hatte ihr eine Ehe verboten, damit sie ihren von ihm ermordeten Brüdern und ihrem Vater keine Rächer gebären könne. Phèdre ist in Hippolyte verliebt, den Sohn ihres Gemahls. Sowohl Hippolyte als auch Phèdre wollen vor ihrer Liebe fliehen: Hippolyte durch Aufbruch aus Trézène, Phèdre durch Selbstmord. Da trifft völlig überraschend die Kunde vom Tod des Thésée ein. Sowohl Hippolyte als auch Phèdre setzen in die Tat um, wovor sie eigentlich fliehen wollten: Hippolyte macht Aricie ein Liebesgeständnis, Phèdre dem entsetzten Hippolyte. Wiederum gibt es eine unerwartete Wendung: Oenone überbringt ihrer Herrin die Nachricht von der Heimkehr des totgeglaubten Thésée. Der darüber völlig verzweifelten Phèdre bietet sie an, den Jüngling zu verleumden. An dieser Stelle tritt Thésée auf. Ahnungslos begrüßt er seine Gemahlin: „Das Schicksal ist meinen Wünschen nicht mehr feind, / Und legt in Eure Arme, Herrin...“¹¹⁸ Phèdre unterbricht ihn mit kryptischen Worten über eine ihm angetane Schmach und flieht in den Palast. Thésée ist entsetzt und fragt seinen Sohn: „Welch seltsamen Empfang bereitet man Eurem Vater, / Mein Sohn?“¹¹⁹ Statt einer Antwort bittet Hippolyte seinen Vater, aus Trézène aufbrechen zu dürfen. Dieser ist fassungslos über die abweisende Haltung der Seinen. Er berichtet von den Qualen seines überstandenen Abenteuers bei dem gescheiterten Versuch, seinem Freund Pirithous zu helfen, die Gemahlin des ruchlosen Herrschers von Epirus zu entführen. Dies endete für Pirithous tödlich, für Thésée in langer Kerkerhaft, aus der er sich nur mühsam befreien und den Übeltäter beseitigen konnte. Entsetzt muss er nun aber feststellen:

¹¹⁷ James, Edward; Jondorf, Gillian: Racine, *Phèdre*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. (=Landmarks of World Literature), S. 75

¹¹⁸ Racine, Jean: *Phèdre* III, 4, 913f.

¹¹⁹ Racine, Jean: *Phèdre* III, 5, 921

Alles flieht, alles entzieht sich meiner Umarmung.
 Und ich selbst, ich fühle den Schrecken, den ich verbreite,
 Ich wäre lieber noch in den Kerkern von Epirus.
 Redet! Phädra klagt, Schmach sei mir angetan worden.
 Wer hat mich hintergangen? Warum hat man mich nicht gerächt?
 Hat Griechenland, dem mein Arm so viele Dienste erwies,
 Dem Verbrecher Zuflucht gewährt?
 Ihr antwortet nicht! Steht mein Sohn, mein eigener Sohn
 Mit meinen Feinden im Bunde?¹²⁰

Er geht in den Palast, um von seiner Gemahlin Aufklärung zu bekommen. Das Publikum, das Oenones Plan zur Verleumdung des Jünglings kennt, weiß bereits, was Thésée erfahren wird. Außer sich stürzt er in der nächsten Szene mit Oenone aus dem Palast: „Ah! Was höre ich? Ein Verräter, ein Wahnwitziger / Wollte der Ehre seines Vaters diese Schmach bereiten?“¹²¹ Oenone kann als Beweis das Schwert vorweisen, welches ihre Herrin dem Jüngling entrissen hatte. Seinen weiteren Fragen weicht sie allerdings geschickt aus unter dem Vorwand, sich um die kranke Königin kümmern zu müssen.

Rasend vor Zorn begegnet er seinem Sohn. Er verbannt ihn und bittet Neptun, ihn zu vernichten. Vergeblich versucht sich Hippolyte zu verteidigen. Sein keusches Wesen, das er anführt, ist für Thésée gerade der Beweis für seine Schuld: außer Phèdre habe ihm wohl keine andere Frau gefallen! Daraufhin gesteht ihm Hippolyte seine verbotene Liebe zu Aricie. Sein Vater glaubt ihm nicht. Sein wütender Ausbruch gipfelt schließlich in der Drohung: „Hinaus, Verräter! Warte nicht, bis ein zorneswütiger Vater / Dich in Schande von hier wegschleifen läßt.“¹²² Thésées Wut kommt allein durch seine Wortwahl zum Ausdruck: er bezeichnet seinen Sohn als Ungeheuer, Verräter, schmutziger Überrest der Schurken, Verruchter. Seine Bitte an Neptun formuliert er: „Erstick in seinem Blut seine tollkühne Gier“¹²³. Drei Mal wiederholt er den Befehl „Flieh!“. In dieser Szene ist er, wie der Theseus des Euripides, die zornige Autoritätsfigur. „In the vocabulary of his gestures and actions, those of vengeful anger and injured majesty are dominant.“¹²⁴

Vom Augenblick der Verbannung und Verfluchung seines Sohnes an ist er jedoch der Inbegriff des tragischen Helden, der aufgrund einer falschen Anschuldigung einen Irrtum

¹²⁰ Racine, Jean: Phèdre III, 5, 976 f

¹²¹ Racine, Jean: Phèdre IV, 1, 1001 f.

¹²² Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1155

¹²³ Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1075

¹²⁴ Pittas- Herschbach, Mary: Time and Space in Euripides and Racine. The *Hippolytos* of Euripides and Racine's *Phèdre*. – New York u.a.: Peter Lang 1990. (= American University Studies Series III, Comparative Literature Vol. 32), S. 240

begeht – mit diesem Ausdruck wird er selbst seine Tat bezeichnen, wenn er die Wahrheit erfahren wird: „Laßt mich, da ich meinen Irrtum nur allzu klar erkenne, / Meine Tränen mit dem Blut meines unglücklichen Sohnes mischen.“¹²⁵ Es ist also jene *hamartia*, mit der Aristoteles das Fehlverhalten eines tragischen Helden bezeichnet. Mit diesem Begriff wird in Euripides' Drama Theseus entlastet; Artemis tröstet ihn: „Doch Unkunde spricht / Von allem bösen Willen dein Vergehen (*hamartia*) frei.“¹²⁶ Allerdings gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Theseus-Figuren: bei Euripides ist Theseus bis zur Aufklärung durch Artemis überzeugt von der Schuld seines Sohnes und von der Richtigkeit seines eigenen Handelns, Racines Thésée hingegen ist von Anfang an verunsichert. Unmittelbar nach der Verfluchung und Verbannung seines Sohnes ruft er aus: „Ich habe dich geliebt; ich fühle, trotz deines Frevels, / Im vorhinein den Schmerz in meinem Innersten.“¹²⁷ Dennoch überwiegt zunächst sein Zorn. Phèdre eilt herbei, um für Hippolyte zu bitten. Verwundert über ihr Mitgefühl nennt Thésée ihr als Beweis für Hippolytes Unverschämtheit dessen vermeintliche Lüge, er liebe Aricie. Phèdre jedoch zweifelt nicht an der Wahrheit dieser Behauptung und verschweigt voll Eifersucht ihre Selbstanklage. Damit verhindert sie Hippolytes Rettung. Thésée geht zum Altar Neptuns, um, wie er sagt, für die rasche Erhörung seines fatalen Wunsches zu bitten. Bei seinem nächsten Auftritt hingegen erfleht er nicht die Vernichtung seines Sohnes, sondern: „Götter! Klärt meine Verwirrung auf und geruht / Meinen Augen die Wahrheit zu zeigen, die ich hier suche!“¹²⁸ Von nun an erlebt das Publikum den quälenden Prozess von Thésées Suche nach der Wahrheit. Sein Gebet scheint erhört zu sein, denn er trifft auf Aricie; ihr hatte sich Hippolyte vor seinem Aufbruch in die Verbannung unter dem Gebot der Verschwiegenheit anvertraut. Deshalb ist ihr in dem nun folgenden Gespräch die Zunge gebunden. Thésée erfährt, dass Hippolyte ihr tatsächlich seine Liebe erklärt hat. Allerdings warnt er sie: „Verlaßt Euch nicht auf dieses unbeständige Herz, / Denn anderen als Euch hat er schon Gleiches geschworen.“¹²⁹ Aricie wirft ihm vor, Hippolytes Tugend zu verkennen; eindringlich warnt sie ihn: „Fürchtet, Herr, fürchtet, daß der gestrenge Himmel / Euch genügend haßt, um Eure Wünsche zu erfüllen. / Denn häufig nimmt er in seinem Zorn

¹²⁵ Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1647

¹²⁶ Euripides: Hippolytos. In: Euripides: Sämtliche Tragödien. 2 Bde. Übers. von J.J. Donner, berab. v. Richard Kannicht. – Stuttgart: Kröner 1984. (= Kröners Taschenausgabe Bd 284, 285), Vers 1334

¹²⁷ Racine, Jean: Phèdre IV, 3, 1161

¹²⁸ Racine, Jean: Phèdre V, 2, 1411

¹²⁹ Racine, Jean: Phèdre V, 3, 1423

unsere Opfer an; / Und seine Gaben sind häufig die Strafen unserer Frevel.“¹³⁰ Dies wird Thésée am Schluss des Dramas selbst erkennen müssen. Jetzt aber ist er überzeugt davon, dass Aricie durch ihre Liebe blind sei, während er selbst zuverlässige Zeugen habe, nämlich Phèdres „wahrhaftige Tränen“¹³¹. Aricie versteht ihn und warnt wiederum:

Seid auf der Hut, Herr: Eure unbesiegbare Hand
Hat die Menschen von Ungeheuern ohne Zahl befreit;
Jedoch ist nicht alles vernichtet, und Ihr laßt am Leben
Eines... Euer Sohn, Herr, verbietet mir, weiterzusprechen.¹³²

Aricie vergleicht also Phèdre, ohne deren Namen zu nennen, mit den von Thésée besiegten Monstern. An der entscheidenden Stelle aber bricht sie ab und kann dadurch alles offenbaren, ohne Hippolytes Schweigegebot zu verletzen. Thésée hat verstanden. Obwohl sie ihn noch nicht vollständig überzeugen konnte, hat sie seine Zweifel an der Richtigkeit seines Tuns noch verstärkt: „in mir selbst, welch klagende Stimme erhebt sich in der Tiefe / Meines Herzens trotz meiner nachsichtslosen Strenge? / Ein heimliches Mitleid erdrückt und erschreckt mich.“¹³³

Hatte Thésée nach Hippolytes Verleumdung durch Oenone überstürzt gehandelt, so ergreift er von nun an jede Maßnahme zu spät. Er ruft Oenone zurück, um sie noch einmal zu befragen. Es erscheint jedoch die Hofdame Panope und berichtet von Oenones Selbstmord nach ihrer Verstoßung durch Phèdre und von Phèdres völliger Raserei. Bestürzt ruft er seinen Sohn zurück und widerruft seinen Fluch: „Übereile nicht deine unheilvolle Gunst, / Neptun; mir wäre lieber, meine Wünsche würden nie erhört. / Vielleicht habe ich unzuverlässigen Zeugen zu sehr geglaubt / Und meine mitleidlose Hand zu schnell zu dir erhoben.“¹³⁴ Da wird ihm von Hippolytes Erzieher Théramène in einem langen Bericht Hippolytes Tod geschildert. Erschüttert äußert Thésée den Wunsch, Trézène zu verlassen und sich ganz seiner Trauer hinzugeben, aber Phèdre tritt auf. Thésée erklärt ihr, er wolle die Wahrheit, die er ohnehin schon zu ahnen scheint, gar nicht mehr wissen:

¹³⁰ Racine, Jean: Phèdre V, 3, 1435

¹³¹ Racine, Jean: Phèdre V, 3, 1442

¹³² Racine, Jean: Phèdre V, 3, 1443 f.

¹³³ Racine, Jean: Phèdre V, 4, 1455 f.

¹³⁴ Racine, Jean: Phèdre V, 5, 1483

Sein Tod ist Grund genug für meine Tränen,
Ohne daß ich nach weiteren gräßlichen Wahrheiten forsche,
Die ihn meinem gerechten Schmerz nicht wiedergeben können
Und die vielleicht mein Unglück nur noch vermehren würden.¹³⁵

Dennoch erfährt er von Phèdre die Wahrheit über Hippolyte. Sie hat Gift genommen, möchte aber vor ihrem Tod noch ihr Gewissen erleichtern: „Er war nicht schuldig!“¹³⁶

Dem völlig gebrochenen Thésée bleibt nur noch die Einsicht, dass die Gunst Neptuns ihm nichts als Elend gebracht hat. Mit seinem Versprechen, den letzten, ihm von Théràmène hinterbrachten Wunsch seines Sohnes zu erfüllen, endet die Tragödie: „Und um seinen zürnenden Schatten besser zu besänftigen / Soll von nun an, trotz aller Ränke einer ungerechten Familie, / Seine Geliebte mir eine Tochter sein.“¹³⁷

Durch diese Worte am Schluss des Dramas wird Thésée aufgewertet. Bis zu seinem ersten Auftritt wird er eher als die negative Figur des Frauenhelden wie in den Dramen des Seneca und des Gabriel Gilbert dargestellt: bei Seneca ist Theseus der von Phaedra verachtete Gemahl, der sie mit Gewalt geraubt, ihre Schwester Ariadne im Stich gelassen, Hippolytus' Mutter Antiope ermordet, und die Gemahlin des Unterweltgottes zu rauben versucht hat; bei Gabriel Gilbert ist Thésée eine Mischung aus selbstgefälligem miles gloriosus und geckenhaftem Frauenheld. Auch Racines Thésée ist eine solche Mischung aus Krieger und Liebhaber: „A certain tone of irreverence has been introduced early in the play, by the various insinuations and references to Thésée's sexual exploits.“¹³⁸ Zu Beginn des Dramas erinnert Hippolyte seinen Erzieher daran, wie dieser ihm einst die Heldentaten seines Vaters erzählt hatte:

Die getöteten Ungeheuer und die bestraften Räuber,
Prokrustes, Kerkyon und Skiron und Sinnis,
Die verstreuten Knochen des Riesen von Epidauros
Und Kreta, dampfend vom Blut des Minotaurus.¹³⁹

Allerdings hatte Théràmène ihm auch von den Liebesaffären seines Vaters berichtet:

¹³⁵ Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1601

¹³⁶ Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1619

¹³⁷ Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1652

¹³⁸ Pittas- Herschbach, Mary: Time and Space in Euripides and Racine, S. 237

¹³⁹ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 79 f.

Von seinen Treueschwüren, die er an hundert Orten gab und die man ihm glaubte,
 Von Helena, die in Sparta den Eltern geraubt wurde,
 Von Salamis, das Zeuge von Periboias Tränen war,
 Von so vielen anderen, deren Namen ihm schon entfallen sind,
 Leichtgläubige Gemüter, die seine Leidenschaft getäuscht hat;
 Ariadne, die den Felsen von seiner Ungerechtigkeit erzählte,
 Phädra schließlich, die unter besseren Vorzeichen entführt worden ist (...).¹⁴⁰

Ein Liebesabenteuer nennt Théràmène auch jetzt als möglichen Grund für Thésées Abwesenheit: „Und wenn, während wir hier mit Euch um seine Tage zittern, / Dieser Held, ganz in Ruhe, uns neue Affären verbergend, / Nicht darauf wartet, daß eine verratene Geliebte...“¹⁴¹ Auch Aricies Vertraute Ismène meint: „Man sagt, das Meer habe diesen treulosen Gemahl verschlungen, als er eine neue Geliebte entführte.“¹⁴² Phèdre spricht von ihrem Gemahl als von einem „flatterhaften Verehrer ungezählter Frauen(...)“.¹⁴³ Der wahre Grund für seine Abwesenheit, nämlich der Versuch, seinem Freund bei einem Frauenraub beizustehen, passt zu diesem Charakter – bei Euripides hingegen kehrt Theseus bekränzt von einem Götterfest in Athen zurück.

Aufschlussreich ist auch die Reaktion auf die falsche Nachricht von seinem Tod:

one cannot help but feel sorry for Racine's Thésée, whose „death“ is mourned by no one(...). Upon hearing the false news, Phèdre regains her interest in life and Hippolyte immediately begins his pursuit of Aricie. Thésée's sudden and unexpected arrival does, indeed, upset the applecart.¹⁴⁴

Geradezu rührend wirkt der totgeglaubte Heimkehrer in seiner Ahnungslosigkeit, bis er nach seinem übereilten Urteil aufgrund einer Verleumdung verzweifelt versucht, die Wahrheit herauszufinden und den Fluch rückgängig zu machen, durch den er seinen geliebten Sohn vernichtet.

Das Drama endet jedoch nicht mit der Verzweiflung des völlig gebrochenen Thésée wie bei einigen seiner Vorgänger: bei Seneca setzt Theseus die Leichenteile seines zerstückelten Sohnes wie ein Puzzle zusammen und verflucht seine Frau; bei La Pinelière wird er nach dem Tod Hippolytes von Phèdre wüst beschimpft; bei Pradon bleibt ihm nur noch Verzweiflung; bei Gilbert und Bidar begeht er Selbstmord. Ganz anders in Euripides' Tragödie: diese schließt mit der Versöhnung zwischen dem Vater und seinem sterbenden Sohn. Auch Racines Tragödie endet versöhnlich: Thésée erfüllt posthum den letzten Wunsch seines Sohnes.

¹⁴⁰ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 84 f.

¹⁴¹ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 19

¹⁴² Racine, Jean: Phèdre II, 1, 381

¹⁴³ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 636

¹⁴⁴ Pittas- Herschbach, Mary: Time and Space in Euripides and Racine, S. 238

Dadurch erhält die Theseus- Figur ihre Würde zurück, die sie im Drama Senecas, in den französischen Bearbeitungen und in der ersten Hälfte dieses Dramas eingebüßt hatte.

5.3.3. Hippolyte

Hippolyte eröffnet das Drama mit den Worten: „Der Entschluß ist gefaßt: ich breche auf, lieber Theramenes / Und entsage dem Verweilen im lieblichen Troizen.“¹⁴⁵ Als Gründe nennt er, seinen Vater suchen zu wollen und den seit Phèdres Ankunft ihm verhassten Ort zu fliehen. Erst auf die Einwände des Théramène nennt Hippolyte den wahren Grund: er möchte Aricie fliehen. Auf Théramènes Argument, die liebenswerte Schwester der grausamen Pallantiden teile doch nicht die Schuld ihrer von Thésée getöteten Brüder, erwidert Hippolyte: „Wenn ich sie haßte, würde ich sie nicht fliehen.“¹⁴⁶ Hippolyte gesteht seinem Erzieher eher widerstrebend seine Liebe, die er als ehemals stolzer Spröder nicht nur als peinlich, sondern auch als Frevel an seinem Vater empfindet. Dieses Geständnis erheitert seinen Erzieher: „Seid Ihr vielleicht nicht mehr der stolze Hippolytos, / Der unbeugsame Feind der Liebesgebote (...)“¹⁴⁷ Er versucht, seinen Schützling von der Notwendigkeit und Harmlosigkeit der Liebe zu überzeugen. Hippolyte jedoch wiederholt sein Vorhaben aufzubrechen und seinen Vater zu suchen.

Bereits in der ersten Szene kommt also zum Ausdruck, dass Hippolyte die am meisten geänderte Figur dieses Dramas im Vergleich zu den antiken Vorläufern ist. Bei Euripides tritt Hippolytos strotzend vor Selbstbewusstsein und Stolz auf seine Auserwähltheit auf, das Bild seiner Göttin Artemis bekränzend; bei Seneca eröffnet er das Drama als kundiger Jäger, der in einer langen Monodie seinen Gefährten Anweisungen für die Jagd gibt und ein Preislied auf seine Göttin singt. Racines Hippolyte hingegen ist zutiefst verunsichert. Er fühlt sich seinem Vater gegenüber unterlegen, da er selbst noch keine Heldentaten begangen hat wie dieser. Théramène stellt außerdem fest, Hippolyte habe sich seit einiger Zeit kaum noch dem Jagen und seinen Pferden gewidmet. Hippolyte wird später seiner Geliebten sogar gestehen: „Mein Bogen, meine Speere, mein Wagen, alles fällt mir zur Last; / Was Neptun mich lehrte, habe ich vergessen (das Pferdelenken, Anm.), / Nur meine Seufzer hallen in den Wäldern wider, / Und meine müßigen Rosse haben meine Stimme vergessen.“¹⁴⁸

Die Gründe für diese Veränderung in Hippolytes Charakter erläutert Racine, wie bereits erwähnt, schon in seinem Vorwort: Euripides habe Hippolytos „frei von jeder Unzuläng-

¹⁴⁵ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 1

¹⁴⁶ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 56

¹⁴⁷ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 58

¹⁴⁸ Racine, Jean: Phèdre II, 2, 549

lichkeit“¹⁴⁹ dargestellt. Dadurch habe der Tod des jungen Fürsten mehr Entrüstung als Mitleid hervorgerufen, weshalb ihm Racine eine „gewisse Schwäche“ verliehen habe, „die ihn seinem Vater gegenüber ein wenig schuldig werden lässt“¹⁵⁰. Bei Euripides ist der spröde Jüngling in seinem Stolz auf sein keusches Wesen geradezu das Gegenteil zu seiner von Leidenschaften zerrissenen und mit sich selbst zerfallenen Stiefmutter. Bei Racine hingegen gibt es durch die verbotene Liebe zu Aricie, die er verschweigen und vor der er fliehen will, weil sie einen Frevel gegen Thésée darstellt, sogar gewisse Parallelen zu seiner Stiefmutter. Dies wird durch die Abfolge der Szenen deutlich: auf Hippolytes Geständnis an seinen Erzieher folgt Phèdres Geständnis an ihre Amme Oenone, ebenfalls gegen ihren Willen. Es gibt sogar wörtliche Anklänge. Théramène zu Hippolyte: „Ihr geht an einem Leid zugrunde, das Ihr verbergt.“¹⁵¹ In der nächsten Szene klagt Oenone: „Sie stirbt in meinen Armen an einem Leid, das sie vor mir verbergt.“¹⁵² Auch Phèdre möchte vor ihrer Liebe fliehen, um nicht an Thésée zu freveln. Da überbringt ihre Dienerin Panope völlig überraschend die Nachricht vom Tod Thésées. Hippolytes Vorhaben, aufzubrechen, um seinen Vater zu suchen, ist damit hinfällig. Er hat nun andere Gründe für seinen Aufbruch: in Athen herrsche, so Panope, Uneinigkeit über die Nachfolge des Königs, und Hippolyte mache sich zur Abreise bereit, um das wankelmütige Volk auf seine Seite zu ziehen.

Vor seiner Abreise nach Athen sucht er Aricie auf. Er ist inzwischen als König von Trézène anerkannt und handelt bereits als Nachfolger seines Vaters. Er hebt den über sie verhängten Hausarrest auf, verspricht, ihr die Krone Athens zu sichern und gesteht ihr schließlich seine Liebe. In dieser Szene „Hippolyte is allowed to effect a forceful presence in his ardent and determined courtship of the captive enemy of Thésée.“¹⁵³ Das Publikum kennt bereits Aricies Gegenliebe, die sie ihrer Vertrauten Ismène offenbart hatte. Sie ist das weibliche Pendant zu Hippolyte – eine keusche Spröde, der Liebe stets feindlich gesonnen, verwundert darüber, dass gerade ihr Herz „die Liebe und deren törichte Schmerzen erfahren sollte“¹⁵⁴, noch dazu für einen derart Gefühllosen, für den sie Hippolyte hält. Nach dessen Geständnis bringt

¹⁴⁹ Racine, Jean: Phèdre. Vorwort, S. 7

¹⁵⁰ Racine, Jean: Phèdre. Vorwort, S. 7

¹⁵¹ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 136

¹⁵² Racine, Phèdre I, 2, 146

¹⁵³ Pittas- Herschbach, Mary: Time and Space in Euripides and Racine, S. 244

¹⁵⁴ Racine, Jean: Phèdre II, 1, 420

sie nun sehr dezent ihre Gegenliebe zum Ausdruck: sie ermuntert ihn zur Abfahrt nach Athen, allerdings sei der Thron „nicht die teuerste Eurer Gaben in meinen Augen.“¹⁵⁵

Wiederum wird er aber am Aufbruch gehindert: Théràmène teilt ihm mit, dass Phèdre ihn sprechen möchte. Hippolyte ist erstaunt und geradezu abweisend, Aricie jedoch meint: „Herr, Ihr könnt ihr nicht verweigern, sie anzuhören. / Seid Ihr auch noch so überzeugt von ihrer Feindschaft, / So schuldet Ihr ihren Tränen doch ein wenig Mitleid.“¹⁵⁶ Dieses Scheitern von Hippolytes wiederholt geäußertem Vorhaben aufzubrechen ist geradezu charakteristisch für ihn:

Despite the repeated mention of his decision to leave, Hippolyte remains until he is forcibly expelled from the palace and the city by Thésée. In fact, the mobility of Hippolyte is illusory; his plans are constantly overturned by unforeseen developments. (...) The effect of Hippolyte's presence on the stage is thus one of nervous agitation and fruitless pursuit. The proud and haughty bearing of Hippolyte, admired by Phèdre (II, 5, 638) and by Aricie (II, 1, 443) is undermined by the apparent helplessness of his situation.¹⁵⁷

Diese Hilflosigkeit erreicht im folgenden Gespräch mit Phèdre einen ersten Höhepunkt. Zuerst ist Phèdre äußerst zurückhaltend: sie drückt ihre Befürchtung aus, ihr Stiefsohn werde sich für ihre jahrelangen Feindseligkeiten jetzt, nach dem Tod des Thésée, an ihrem schutzlos gewordenen Sohn rächen. Doch Hippolyte beruhigt sie großmütig: „Eine Mutter, die eifersüchtig über die Rechte ihrer Kinder wacht, / Verzeiht nur selten dem Sohn der anderen Ehefrau. / (...) Jedwede andere hätte mich mit derselben Bitterkeit verfolgt, / Und vielleicht hätte ich noch mehr an Schmach erfahren.“¹⁵⁸ Immer wieder spielt Phèdre auf ihre Liebe zu ihm an, was er aber in seiner Unschuld nicht versteht. Er tröstet sie mit der Möglichkeit, Thésée könne ja noch am Leben sein, obwohl er doch zuvor bei Aricie bereits als dessen Nachfolger aufgetreten ist: „Neptun beschirmt ihn, und diesen schützenden Gott, / Wird mein Vater nicht vergeblich anrufen.“¹⁵⁹ Wie Recht er damit hat, wird er später schmerzlich erfahren müssen. Phèdre gesteht ihm schließlich unverhüllt ihre Liebe und entreißt ihm, da er überhaupt nicht reagiert, sogar sein Schwert, um sich damit zu entleiben. An dieser Stelle wird wiederum der Kontrast des Hippolyte zu seinen antiken Vorgängern deutlich. Bei Euripides schmährt er, nachdem er durch die Amme von Phaidras Liebe erfahren hat, völlig entrüstet in einer langen Rede alle Weiber. In Senecas Drama wehrt er sich mit dem Schwert gegen die Umarmungen

¹⁵⁵ Racine, Jean: Phèdre II, 3, 576

¹⁵⁶ Racine, Jean: Phèdre II, 3, 566

¹⁵⁷ Pittas- Herschbach, Mary: Time and Space in Euripides and Racine, S. 243 f

¹⁵⁸ Racine, Jean: Phèdre, Phèdre II, 5, 609

¹⁵⁹ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 621

seiner zudringlichen Stiefmutter und möchte sie sogar töten. Racines Hippolyte hingegen ist derart entsetzt, dass er die verbale und körperliche Attacke widerstandslos über sich ergehen lässt: statt Zorn und Empörung also blanke Hilflosigkeit! Schließlich wird die rasende Phèdre von ihrer Amme fortgezerrt; auch Hippolytes Erzieher Théramène kommt dazu und fragt: „Ist es Phädra, die dort flieht, oder besser, die man fortzerrt? / Warum, Herr, warum diese Zeichen des Schmerzes? / Ich sehe Euch ohne Schwert, bestürzt, bleich?“¹⁶⁰ Doch Hippolyte verrät seine Stiefmutter nicht einmal bei seinem engsten Vertrauten: „Theramenes, wir müssen fliehen. (...) Ich kann mich selbst nicht ohne Schaudern sehen. / Phädra... Nein, große Götter! / Ewiges Vergessen bedecke dieses gräßliche Geheimnis.“¹⁶¹ Nun folgt für Hippolyte der nächste Schlag: Théramène berichtet, ein Herold habe gerade die Nachricht überbracht, dass Athen Phèdres Sohn zum König gewählt hat: „Phädra hat die Oberhand gewonnen.“¹⁶² Hippolyte ist entsetzt: „Ihr Götter, die ihr sie kennt / Ist es also ihre Tugend, die ihr belohnt?“¹⁶³ Théramène berichtet außerdem von dem Gerücht, der totgesagte Thésée sei in Epirus gesichtet worden. Wiederum will Hippolyte aufbrechen, und nun hat er bereits drei Gründe dafür: Phèdre zu fliehen, seinen Vater zu finden oder Aricie den Thron zu sichern: „was es uns auch kosten mag, / Wir legen das Zepter in die Hände, die würdig sind, es zu tragen.“¹⁶⁴

Seine Pläne werden jedoch erneut zunichte gemacht, diesmal durch die Rückkehr Thésées, was das Publikum aus dem Mund Oenones erfährt. Sie war von Phèdre zu Hippolyte gesandt worden, um ihn mit der Krone Athens zu locken. Stattdessen kehrt Oenone zu ihrer Herrin mit dieser so fatalen Nachricht zurück. Nun wird es Hippolyte zum Verhängnis werden, dass sein edler Charakter sowohl von Oenone als auch von Phèdre verkannt wird: Phèdre fürchtet, Hippolyte werde sie bei Thésée verraten; Oenone unterstellt ihm sogar, er werde mit Phèdres Geständnis bei allen prahlen. Phèdre sieht als Ausweg nur noch ihren Selbstmord, aber Oenone überzeugt sie davon, dass dies ein Schuldeingeständnis wäre. Als einziges Mittel zur Rettung von Phèdres Ehre sieht Oenone die Verleumdung des Stiefsohns.

Als Thésée mit Hippolyte auftritt, unterbricht Phèdre sofort seine freudige Begrüßung: Schmach sei ihm angetan worden, sie müsse sich verbergen. Sie flieht in den Palast. Thésée ist erstaunt über diesen seltsamen Empfang und möchte eine Erklärung. Hippolyte jedoch

¹⁶⁰ Racine, Jean: Phèdre II, 6, 714

¹⁶¹ Racine, Jean: Phèdre II, 6, 717

¹⁶² Racine, Jean: Phèdre II, 6, 724

¹⁶³ Racine, Jean: Phèdre II, 6, 727

¹⁶⁴ Racine, Jean: Phèdre II, 6, 735

verrät Phèdre nicht: nur sie könne dieses Geheimnis erklären. Er bittet seinen Vater, den er doch hatte suchen wollen, aufbrechen zu dürfen, um seine Stiefmutter zu fliehen und um endlich auch Heldentaten zu vollbringen. Dies und seine Weigerung, auf Thésées weitere Fragen eine Antwort zu geben, erwecken dessen Verdacht. Er geht in den Palast, um Phèdre zu befragen. Hippolyte fürchtet, sie werde sich in ihrer Raserei selbst anklagen. Hauptsächlich aber macht er sich Sorgen darüber, wie er seinem Vater die verbotene Liebe zu Aricie gestehen könne: „Schwarze Ahnungen jagen mir Schrecken ein. / Aber die Unschuld hat letztlich nichts zu befürchten.“¹⁶⁵ Hippolytes Optimismus ist geradezu rührend. Das Publikum jedoch kennt Oenones Plan und weiß, was sich im Palast abspielen wird.

Als Hippolyte auf seinen wutschnaubenden Vater trifft und bestürzt nach dem Grund für dessen Zorn fragt, wird er wüst beschimpft, verbannt und verflucht. Hippolyte ist sprachlos vor Entsetzen:

Einer frevelhaften Liebe beschuldigt Phädra Hippolytos!
Ein solches Übermaß an Abscheulichkeit läßt mich verstummen;
So viele Schläge treffen mich auf einmal,
Daß sie mir die Sprache nehmen und meine Stimme ersticken.¹⁶⁶

Er versucht sich zu rechtfertigen, ohne Phèdres Schandtät zu erwähnen. Bei Euripides wird er von seinem Eid, bei Racine von seinem Edelmut und der Rücksichtnahme auf seinen Vater am Aussprechen der Wahrheit gehindert. Stattdessen führt er zu seiner Verteidigung seine Herkunft an: geboren von einer keuschen Amazone, aufgezogen von seinem weisen Urgroßvater Pittheus. Auch sei er für seine Tugend und Sprödigkeit in ganz Griechenland berühmt. Dies ist jedoch für Thésée geradezu der Beweis für Hippolytes Schuld:

Ja, eben dieser Stolz ist es, Feigling, der dich schuldig spricht.
Den widerwärtigen Grund deiner Kälte habe ich erkannt:
Nur Phädra gefiel deinen unzüchtigen Augen,
Und deine Seele, gleichgültig gegenüber allen anderen,
Verschmähte, in unschuldiger Liebe zu entflammen.¹⁶⁷

Daraufhin gesteht ihm Hippolyte seine Liebe zu Arice, was Thésée jedoch als bloßes Täuschungsmanöver empfindet: „Du liebst sie? Himmel! Aber nein, die List ist plump. / Du gibst dich als Verbrecher, um dich zu rechtfertigen.“¹⁶⁸ Das Geständnis seiner Liebe zu Aricie ist nicht nur wirkungslos, sondern wird ihm zum Verhängnis werden: Phèdre wird, wie bereits

¹⁶⁵ Racine, Jean: Phèdre III, 6, 995

¹⁶⁶ Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1077

¹⁶⁷ Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1114

¹⁶⁸ Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1127

erwähnt, aus Eifersucht seine Rettung unterlassen. Wie im Drama des Euripides versucht Hippolyte vergeblich, seinen Vater durch einen Eidschwur von seiner Unschuld zu überzeugen; und wie bei Euripides antwortet Thésée zynisch auf Hippolyts Frage, wer ihn denn, angeklagt eines solchen Verbrechens, aufnehmen werde: er möge sich Freunde suchen, die dem Ehebruch und der Blutschande Beifall zollen. Das bringt Hippolyte dermaßen aus der Fassung, dass er als letztes verzweifelteres Mittel zu seiner Verteidigung ausruft:

Ihr sprecht mir immerzu von Blutschande und von Ehebruch.
Ich schweige dazu. Indes stammt Phädra von einer Mutter,
Phädra ist von einem Blut, Ihr wißt es nur zu gut, Herr,
Dem all diese Greuel vertrauter sind als meinem.¹⁶⁹

Diese Anspielung auf das dunkelste Kapitel von Phèdres Familie steigert Thésées Wut ins Maßlose: „Was? Dein Rasen verliert vor mir jedweden Halt?“¹⁷⁰ Er droht, ihn in Schande von hier wegschleifen zu lassen.

Bevor Hippolyte in die Verbannung zieht, sucht er Aricie auf, der er sich unter dem Siegel der Verschwiegenheit anvertraut hatte. Eindringlich rät sie ihm, seine Ehre zu verteidigen und seinen Vater zur Rücknahme seines Fluchs zu bewegen; er aber möchte ihm die Beschämung ersparen. Er hat seine Zuversicht nicht verloren: „Wagen wir auf die Gerechtigkeit der Götter zu vertrauen: / Ihnen ist nur allzu sehr daran gelegen, mir Recht zu verschaffen.“¹⁷¹ Er ist wie verwandelt: Aus dem Hilflosen, Zögernden, ist nun ein entschlossen Handelnder geworden, der sogar mit Hilfe von verbündeten Städten, Argos und Sparta, einen bewaffneten Aufstand gegen seine Stiefmutter plant. Er fordert Aricie auf, ihm in die Verbannung zu folgen. Sie jedoch möchte nicht unverheiratet in eine Situation kommen, die sie als bedrohlich für ihre Ehre empfindet. „Belief in the chastity of Hippolyte and Aricie is as necessary to Racine’s tragedy as belief in the puritanical piety of Hippolytus is to that of Euripides.“¹⁷² Hippolyte verspricht ihr, sie beim heiligen Tempel vor Trézène bei den Gräbern der Fürsten zu ehelichen: „Den Namen der heiligsten Götter werde ich beschwören; / Sowohl die keusche Diana als auch die erhabene Juno, / Ja, alle Götter, Zeugen meiner Zuneigung, / Werden schließlich zu Bürgen meiner heiligen Versprechen.“¹⁷³ Dies sind Hippolytes letzte Worte auf

¹⁶⁹ Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1149

¹⁷⁰ Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1153

¹⁷¹ Racine, Jean: Phèdre V, 1, 1351

¹⁷² James, Edward; Jondorf, Gillian: Racine, *Phèdre*, S. 60

¹⁷³ Racine, Jean: Phèdre V, 1, 1403

der Bühne, bevor er zum letzten Mal zum Aufbruch aufgefordert wird: „Flieht, mein Fürst, geht schnell“¹⁷⁴. Aricie sieht Thésée kommen.

Es gelingt ihr, Thésée mit geschickten Anspielungen so weit zu verunsichern, dass er seinen Fluch zurücknimmt und seinen Sohn zurückruft. Statt seines Sohnes erscheint jedoch Théràmène und schildert in einem langen Botenbericht, auf den noch eingegangen werden wird, den Tod des Jünglings: ein aus dem Meer aufsteigendes Ungeheuer hat Hippolyte angegriffen. Er hat es zwar in heldenhafter Weise besiegt, ist aber von seinen in Panik geratenen Pferden geschleift worden, bis er bei den Gräbern vor Trézène zu Tode kommt, also genau an jener Stelle, an der er seine Eheschließung geplant hatte. Als sich Aricie wie vereinbart dort einfindet, erkennt sie in der verstümmelten Leiche zunächst nicht ihren Verlobten. Dann bricht sie zusammen.

Trotz der völligen physischen Vernichtung ist Hippolytes Untergang sein Triumph. Er hat sein mehrfach geäußertes Vorhaben, Heldentaten zu vollbringen, in die Tat umsetzen können. Auch seine beiden letzten Wünsche, die er sterbend seinem Erzieher anvertraut hatte, gehen in Erfüllung: seine Ehre wird wiederhergestellt und Aricie wird gut behandelt werden.

5.3.4. Phèdre

Phèdre ist die Hauptfigur dieses Dramas. Bereits in seinem Vorwort erläutert Racine, worauf es ihm bei allen Änderungen im Vergleich zu Euripides' Drama ankommt, nämlich auf den verzweiferten Kampf der weder ganz schuldigen noch ganz unschuldigen Phèdre gegen ihre Leidenschaft, von der sie durch ihr Schicksal und durch den Zorn der Götter befallen ist. Sie will lieber sterben als sich jemandem anvertrauen. Als sie dennoch ihr Schweigen bricht, ist klar zu erkennen, „daß ihr Vergehen eher in einer Strafe der Götter gründet als in ihrem Willensakt.“¹⁷⁵ Dies wird bereits in der ersten Szene des Dramas deutlich, im Gespräch zwischen Théràmène und Hippolyte über den geplanten Aufbruch des Jünglings. Hippolyte umschreibt sie als „Tochter von Minos und Pasiphae“¹⁷⁶; das heißt: sie hat nicht nur den Gerechtigkeitsinn ihres Vaters, sondern auch die Perversion ihrer Mutter geerbt und ist also Opfer ihrer Abstammung. Von Théràmène erfährt man ihren Kampf gegen ihre Leidenschaft, noch bevor diese überhaupt erwähnt wird. Er schildert Phèdre als gefährliche Stiefmutter, die einst bei

¹⁷⁴ Racine, Jean: Phèdre V, 1, 1407

¹⁷⁵ Racine, Jean: Phèdre. Vorwort, S. 5

¹⁷⁶ Racine Jean: Phèdre , I, 1, 36

Thésée Hippolytes Verbannung erwirkt hatte. Das Motiv der Verbannung des Stiefsohns ist „eine überaus fruchtbare Erfindung, herausgesponnen aus einer mythographischen Mitteilung: Theseus habe, so liest man bei Diodoros (4, 62, 1), nach seiner Verheiratung mit der jungen Kreterin Phaidra seinen Sohn aus erster Ehe von Athen nach Trözen ´weggeschickt`.“¹⁷⁷ Bei Racine ist es Phèdre, die ihren Stiefsohn verbannen lässt. Das mythologisch gebildete Publikum kennt natürlich den wahren Grund für diese Maßnahme. Jetzt allerdings sei Phèdre „eine Frau, die mit dem Tode ringt / Und die den Tod ersehnt“¹⁷⁸ und die hartnäckig schweigt über ein Übel, von dem sie befallen ist. Phèdres Amme Oenone kommt hinzu und klagt: Phèdre „stirbt in meinen Armen an einem Leid, das sie vor mir verbirgt.“¹⁷⁹ Damit bestätigt sie gewissermaßen Théramènes Eindruck. Außerdem, so Oenone, herrsche in ihrem Geist dauernde Verwirrung. Bevor Phèdre auftritt, entfernt sich Hippolyte mit Théramène, überzeugt von ihrer Feindschaft.

Als Phèdre hereinwankt, sieht das Publikum, was es bis jetzt gehört hat: sie ist sterbenskrank, unfähig zu gehen und setzt sich nieder.¹⁸⁰ Nun folgt, wie bei Euripides, die schrittweise Enthüllung der Ursache für ihre Krankheit: ihr Wahnsinns- Ausbruch, das „Kreuzverhör“ durch die Amme und ihre rationale Apologie. Phèdres erste Worte, mit denen sie ihr Schweigen bricht, sind Worte des Wahns. Sie empfindet ihren Schmuck und ihre Schleier als Bürde und äußert Wünsche, die ihre ahnungslose Amme im Gegensatz zum wissenden Publikum nicht versteht: sie möchte sich im Bereich des Hippolyte aufhalten – im Wald und beim Wagenrennen. Bei Racine bekommt dies noch eine ironische Nuance dadurch, dass der in Aricie verliebte Hippolyte all dies ja bereits aufgegeben hat.

Phèdre ist nun aus ihrer Verwirrung zu sich gekommen: „Ich bin von Sinnen! Wo bin ich? Und was habe ich gesagt? / (...) Oenone, die Röte bedeckt mir das Gesicht: / Zu sehr offenbare ich dir meinen schmachvollen Schmerz.“¹⁸¹ Die Amme appelliert an Phèdres Frömmigkeit, an ihre Gattenliebe und an ihre Kindesliebe. Tatsächlich sind die Kinder ja der wahre

¹⁷⁷ Friedrich, Wolf Hartmut: Racines *Phèdre* und ihre antiken Vorbilder. In: Stackelberg, Jürgen von (Hrsg.): Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart. – Düsseldorf: August Bagel Verlag 1973, S. 182-200, S. 193.

¹⁷⁸ Racine, Jean: *Phèdre* I, 1, 43

¹⁷⁹ Racine, Jean: *Phèdre* I, 2, 146

¹⁸⁰ „Her action of sitting down, indicated in a rare stage direction (´ Elle s´assied ´), is spectacular in its simplicity: it takes place in a theatre where the actors did not, as a rule, sit down.“ Pittas- Herschbach, Mary: Time and Space in Euripides and Racine, S.229

¹⁸¹ Racine, Jean: *Phèdre* I, 3, 179

Grund für ihren Entschluss zum Selbstmord, da sie ihnen die Schande einer befleckten Mutter ersparen will. Dabei fällt der Name Hippolyte:

Oenone: Ihr versündigt Euch an den Göttern, die Euch Euer Leben gaben,
 Ihr verrätet den Gemahl, an den die Treue Euch bindet
 Und schließlich verrätet Ihr Eure unglücklichen Kinder,
 Die Ihr einem schwer zu ertragenden Joch unterwerft
 Bedenkt, daß ein und derselbe Tag ihnen die Mutter raubt
 Und dem Sohn der Fremden die Hoffnung gibt,
 Diesem Eurem stolzen Feind, und dem Eures Blutes,
 Diesem Sohn, den eine Amazone unter ihrem Herzen trug,
 Diesem Hippolytos...

Phädra: Ah, Götter!

Oenone: Dieser Einwand quält Euch.

Phädra: Unglückselige! Welcher Name ist deinem Mund entwichen?

Oenone: Nun denn! Zu Recht bricht Euer Zorn hervor:
 Gern seh ich Euch erschauern bei diesem unheilvollen Namen.¹⁸²

Da Oenone mit Überredung nichts erreicht, setzt sie ihre Herrin moralisch unter Druck: sie droht mit Selbstmord und zwingt sie schließlich durch flehentliches Bitten, ihr den Grund für ihre Krankheit zu nennen. Geschickt bringt Phèdre die Amme dazu, das auszusprechen, was sie selbst nicht vermag:

Oenone: Liebt Ihr?

Phädra: Alle Rasereien der Liebe empfinde ich.

Oenone: Für wen?

Phädra: Den Gipfel allen Grauens wirst du hören.
 Ich liebe... Bei dem verhängnisvollen Namen erzittere ich, ich schaudere.
 Ich liebe...

Oenone: Wen?

Phädra: Du kennst jenen Sohn der Amazone,
 Jenen Fürsten, den ich selbst so lange Zeit gequält habe?

Oenone: Hippolytos? Große Götter!

Phädra: Du bist es, die den Namen nannte!

Oenone: Gerechter Himmel! All mein Blut gefriert in meinen Adern!
 O Verzweiflung! O Verbrechen! O beklagenswertes Geschlecht!¹⁸³

Nun kehren sich die Rollen von Amme und Phèdre um: während die Amme fassungslos schweigt, legt Phèdre – im Gegensatz zu ihrem bisherigen Wahnsinn und zu ihrer Weigerung zu sprechen – ganz rational ihre Situation dar. Die euripideische Phaidra wendet sich nicht nur an ihre Amme, sondern an die Öffentlichkeit, nämlich an die Frauen von Trézène. Sie spricht

¹⁸² Racine, Jean: Phèdre I, 3, 197

¹⁸³ Racine, Jean: Phèdre I, 3, 258

zuerst darüber, was „unser Menschendasein so verdirbt“¹⁸⁴ und über ihre hohen moralischen Ansprüche; danach schildert sie ihre eigenen Versuche zur Bekämpfung ihrer Leidenschaft, nämlich Verstummen, Vernunft, und, als letzten Schritt, ihren Plan zum Selbstmord. Dies alles ist sehr knapp und allgemein gehalten. Bei Racine hingegen geht es Phèdre nicht um allgemeingültige moralische Grundsätze, sondern ausschließlich um ihre eigene Lage; was man erfährt, ist „the sheer sensual intensity of Phèdre’s passion and the unsparing efforts she makes to resist it.“¹⁸⁵ Ihr Kampf gegen ihre Leidenschaft wirkt wie der entschlossene, aber aussichtslose Kampf gegen eine unheilbare Krankheit – ausgebrochen, als sie in Athen ihren „stolzen Feind“ zum ersten Mal sah. Sie ließ Venus einen Tempel erbauen, aber: „Wenn mein Mund den Namen der Göttin anflehte, / Verehrte ich Hippolytos (...).“¹⁸⁶ Sie versuchte ihren Stiefsohn zu meiden, aber: „Meine Augen fanden ihn in seines Vaters Zügen wieder.“¹⁸⁷ Schließlich erwirkte sie bei Thésée die Verbannung des Stiefsohnes von Athen nach Trézène. Aber sogar dies erwies sich als wirkungslos, denn Thésée brachte auch sie selbst nach Trézène: „Die allzu frische Wunde begann sofort zu bluten. / Dies ist keine heimliche Glut mehr in meinen Adern: / Venus, hochmächtig, hat ihre Beute gepackt.“¹⁸⁸ Als einzigen Ausweg sieht sie daher nur noch ihren Selbstmord.

An dieser Stelle schlägt bei Euripides die Amme einen Antrag an Hippolytos vor. Bei Racine jedoch gibt es eine völlig unerwartete Wendung: die Dienerin Panope, welche glaubt, dass Phèdre vergebens „den Himmel um Theseus’ Wiederkehr bittet“¹⁸⁹, überbringt die Nachricht von seinem Tod. Athen suche einen Nachfolger für den Thron, wobei es nicht nur Anhänger für Phèdres Sohn, sondern auch für Hippolyte und sogar für Thésées Feindin Aricie gebe. Hippolyte sei bereits im Aufbruch begriffen, und man fürchte, er könne ein gesamtes wankelmütiges Volk auf seine Seite ziehen. Da wird Oenone aktiv. Sie hatte bereits, wie sie sagt, Phèdres Wunsch nach Selbstmord akzeptiert. Jetzt allerdings ist die Situation völlig anders. Oenone überzeugt Phèdre davon, „daß die Witwe des Theseus um ihrer schutzlosen

¹⁸⁴ Euripides: Hippolytos. Übers. v. Ernst Buschor. In: Euripides: Ausgewählte Tragödien in 2 Bänden; griechisch-deutsch. Hrsg von Bernhard Zimmermann. Übers von Ernst Buschor. Bd 2. – Zürich: Artemis und Winkler 1996, Vers 376

¹⁸⁵ James, Edward; Jondorf, Gillian: Racine, *Phèdre*, S. 63

¹⁸⁶ Racine, Jean: *Phèdre* I, 3, 285

¹⁸⁷ Racine, Jean: *Phèdre* I, 3, 290

¹⁸⁸ Racine, Jean: *Phèdre* I, 3, 304

¹⁸⁹ Racine, Jean: *Phèdre* I, 4, 322

Kinder willen nicht sterben darf, ihrer Liebe wegen nicht sterben muß.“¹⁹⁰ Ihr leiblicher Sohn ist jetzt Halbwaise; sie ist seine einzige Stütze. Moralisch ist ihre Liebe zu ihrem Stiefsohn, die zu Lebzeiten ihres Gemahls eigentlich Inzest wäre, nun, da sie Witwe ist, eine Liebe wie jede andere. Politisch sei es sogar notwendig, sich mit Hippolyte zu versöhnen, der sie ja nur als gehässige Stiefmutter erfahren hat. Oenone mahnt eindringlich

Vielleicht wird er, überzeugt von Eurer Feindseligkeit,
Sich zum Führer des Aufstands machen.
Klärt seinen Irrtum auf, erobert sein Herz.
Als König dieser glücklichen Gestade fällt ihm Troizen zu.
Er weiß, daß die Gesetze Eurem Sohn
Die stolzen Mauern zuerkennen, die Minerva erbaut hat.
Beide gemeinsam habt ihr eine erklärte Feindin.
Verbündet Euch, um Aricia zu bekämpfen.¹⁹¹

Phèdre stimmt zu. Das Publikum jedoch weiß, dass dieser Plan zum Scheitern verurteilt ist, denn es kennt bereits Hippolytes Liebe zu Aricie. Bei ihr tritt Hippolyte in den folgenden Szenen als legitimer Nachfolger seines Vaters auf. Seinen Anspruch auf die Krone Athens würde er zwar gegen Phèdres Sohn durchsetzen, aber er verzichtet zu Aricies Gunsten auf den Thron. Das heißt: „Aricia und Hippolytos stehen Phädra nun nicht nur in einem privaten Konflikt gegenüber, sondern auch als deren politische Gegner.“¹⁹² Gerade in dem Augenblick, als Hippolyte nach Athen aufbrechen will, meldet ihm Théramène, Phèdre möchte ihn sprechen. Hippolyte bittet seinen Erzieher, ihn bald von diesem lästigen Gespräch zu befreien.

Phèdre tritt auf mit Oenone: „Kaum seh´ich ihn, weiß ich nicht mehr, was ich ihm sagen will.“¹⁹³ Oenone appelliert an ihr Muttergefühl: „Denkt doch an Euren Sohn, der nur auf Euch noch hofft.“¹⁹⁴ Tatsächlich spricht Phèdre ihren Stiefsohn als besorgte Mutter an: sie bittet ihn, er möge seinen berechtigten Zorn auf sie nicht an ihrem Sohn auslassen, der nun durch Thésées Tod völlig schutzlos sei. Hippolyte beruhigt sie, er habe keine derart niedrigen Gefühle. Phèdre macht einige Anspielungen auf ihre Liebe: „Wenn Ihr mich haßtet, so könnte ich mich nicht beklagen, Herr. / Ihr saht mich ständig bestrebt, Euch zu schaden; / Im Inneren meines Herzens konntet Ihr nicht lesen.“¹⁹⁵ Sie erwähnt ihre Schikanen gegen ihn, besonders

¹⁹⁰ Szondi, Peter: Phädra. In: Szondi, Peter: Schriften. Bd 1. Hrsg v. Bollack, Jean u.a. – Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978. (= Suhrkamp- Taschenbücher Wissenschaft 219), S. 234-239 , S. 236

¹⁹¹ Racine, Jean: Phèdre I, 5, 355

¹⁹² Schmidt- Dengler, Wendelin: Antike und deutsche Tragödie. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1997, S. 113

¹⁹³ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 582

¹⁹⁴ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 583

¹⁹⁵ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 596

seine Verbannung, und schließt: „Wenn es allein Haß ist, der Euren Haß erzeugt, / War eine Frau nie mitleidswürdiger als ich / Und Eurer Feindschaft, Herr, schon gar nicht würdig.“¹⁹⁶ Hippolyte versteht diese kryptischen Anspielungen natürlich nicht. Wie in der entsprechenden Szene in Senecas Drama liegt eine gewisse Komik darin, wie die liebeskranke Frau und der unschuldige Jüngling aneinander vorbeireden. Hippolyte entschuldigt großmütig das feindselige Verhalten von Stiefmüttern mit der Liebe zu ihren leiblichen Kindern. Phèdre hätte nun das Gespräch auf ihr eigentliches Anliegen lenken können, nämlich die Sicherung des Thrones für ihren Sohn. Stattdessen folgt wieder eine Anspielung: „Eine ganz andere Unruhe quält und verzehrt mich!“¹⁹⁷ Damit drängt sie Hippolyte förmlich zu einer Frage, aber dieser stellt sie nicht. Obwohl er doch bereits bei Aricie als Thésées Nachfolger aufgetreten war, tröstet er sie mit der Möglichkeit, sein Vater könne noch am Leben sein und zurückkehren. Dies weist Phèdre als unmöglich zurück, verbessert sich aber: „Er ist ja nicht tot, denn er lebt in Euch weiter. (...) / Ich sehe ihn, ich spreche mit ihm und mein Herz...Ich rede wirr, / Herr; gegen meinen Willen erklärt sich mein wahnsinniges Glühen.“¹⁹⁸ Hippolyte ist gerührt von ihrer ehelichen Liebe, die selbst über den Tod hinausgeht. Daraufhin bekennt Phèdre wie im Drama Senecas ganz offen, dass sie in ihrem Stiefsohn einen jüngeren und vor allem besseren Thésée sieht, wobei sie überaus respektlos gerade jene Schwäche seines Vaters anspricht, die Hippolyte bereits in den Erzählungen von Théràmène nicht hatte hören wollen:

Ja, mein Fürst, ich sehne mich, verzehre mich nach Theseus.
 Ich liebe ihn, doch nicht, wie ihn die Unterwelt gesehen hat,
 Als flatterhaften Verehrer ungezählter Frauen,
 Der die Schlafstatt des Gottes der Toten entehrt;
 Nein, treu und stolz, ja selbst ein wenig unbändig,
 Bezaubernd, jung, wie ihm alle Herzen zufliegen,
 So wie man unsere Götter schildert, oder so wie ich Euch sehe.¹⁹⁹

Sie schildert Thésées Reise nach Kreta und die Tötung des Minotaurus mit Hilfe von Ariadne. Wäre doch nur er statt Thésée nach Kreta gekommen, um den Minotaurus im Labyrinth zu besiegen, und hätte doch nur sie selbst statt Ariadne ihm den Faden gereicht – sie hätte die Fürsorge ihrer Schwester noch überboten: „Phädra wäre mit Euch in das Labyrinth hinabgestiegen / Und wäre mit Euch gerettet oder verloren gewesen.“²⁰⁰ Jetzt endlich versteht Hippolyte und ist fassungslos: „Götter! Was höre ich? Herrin, vergeßt Ihr, / Daß Thésée mein Vater

¹⁹⁶ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 606

¹⁹⁷ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 617

¹⁹⁸ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 627

¹⁹⁹ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 634

²⁰⁰ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 661

ist und Euer Gemahl?“²⁰¹ Phèdre antwortet mit einer koketten Frage: „Woraus schließt Ihr, mein Fürst, daß ich es vergesse? Sollte ich etwa die Sorge um meine Ehre vollends verloren haben?“²⁰² Damit bringt sie Hippolyte derart in Verlegenheit, dass er die Flucht ergreifen will:

Verzeiht mir, Herrin. Ich gestehe errötend,
Daß ich zu Unrecht eine unschuldige Rede verdächtigt habe.
Meine Scham kann Euren Anblick nicht länger ertragen;
Und ich gehe jetzt...²⁰³

Hier jedoch fällt Phèdre ihm ins Wort. Alle Dämme brechen: „... Ah, Grausamer! Du hast mich nur allzugut verstanden! / (...) Nun lernst du Phädra kennen samt ihrer ganzen Raserrei.“²⁰⁴ Allein dieses plötzliche Duzen ist eine Ungeheuerlichkeit – weder Aricie und Hippolyte noch Phèdre und Thésée duzen einander.²⁰⁵ Nun folgt ein äußerst merkwürdiges Plädoyer – sowohl Selbstanklage als auch Verteidigung. Unumwunden benennt sie ihr Vergehen: gegen ihren Willen sei sie von wahnsinniger Leidenschaft befallen, an der sie keine Schuld trägt, die sie aber auch nicht entschuldigt. „Ich bin das unglückselige Opfer himmlischer Rache, / Und ich verabscheue mich noch mehr, als du mich verachtest.“²⁰⁶ Zu ihrer Verteidigung schildert sie ihren heldenhaften Kampf gegen diese Liebe, wobei sie als Beweis ihr feindseliges Verhalten gegen ihn anführt, aber: „Was brachte mir mein nutzloses Bemühen ein? / Du haßtest mich mehr, ich liebte dich nicht weniger.“²⁰⁷ Auch dieses Geständnis erfolge gegen ihren Willen, denn eigentlich hatte sie doch für ihren Sohn bitten wollen: „Armseliger Plan eines Herzens, das übertoll ist von dem, was es liebt! / Ach, ich konnte zu dir nur von dir sprechen!“²⁰⁸ An keiner Stelle bittet sie ihn um Gegenliebe, vielmehr schließt sie mit der Aufforderung, die Schuldige zu bestrafen:

Ehrwürdiger Sohn des Helden, der dich gezeugt hat,
Befreie die Welt von einem Ungeheuer, das dich erzürnt.
Des Theseus Witwe wagt, Hippolytos zu lieben!
Glaube mir, dieses schreckliche Scheusal darf dir nicht entkommen.
Hier ist mein Herz: hier muß deine Hand treffen.²⁰⁹

²⁰¹ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 663

²⁰² Racine, Jean: Phèdre II, 5, 665

²⁰³ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 667

²⁰⁴ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 670

²⁰⁵ Das plötzliche Duzen des abweisenden Geliebten kommt in Racines Dramenwerk an zwei weiteren Stellen vor: Hermione duzt den Pyrrhos (*Andromaque* IV, 5 [S. 93]) und Roxane den Bajazet (*Bajazet*, II, 1 [S. 435]). Es zeigt den Verlust des letzten Restes an Selbstbeherrschung und Würde einer verzweifelt Liebenden.

²⁰⁶ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 677

²⁰⁷ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 687

²⁰⁸ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 697

²⁰⁹ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 700

Hippolyte bleibt völlig unbeweglich. „The more Phèdre declares her passion, the more Hippolyte becomes silenced (...).“²¹⁰ Da greift ihn Phèdre nach der verbalen Attacke sogar körperlich an: sie entreißt ihm sein Schwert, um sich selbst damit zu töten, wird aber, als Thérémène dazukommt, von Oenone in den Palast gezerrt. Von Thérémène erfährt der völlig schockierte Hippolyte, dass Athens Krone dem Sohn der Phèdre zugesprochen worden ist. Damit ist der Anlass beziehungsweise der Vorwand für das Gespräch eigentlich hinfällig geworden: Phèdre hätte sich, um ihrem Sohn die Krone zu sichern, gar nicht mit Hippolyte ausöhnen müssen.

Bei ihrem nächsten Auftritt lehnt Phèdre im Gespräch mit Oenone es ab, sich in ihrem Zustand öffentlich zu zeigen und Ehrungen entgegenzunehmen. Oenone hingegen versucht, Phèdre davon zu überzeugen, dass sie ihren Staat lenken müsse. Sie spricht sie als „würdige Tochter des Minos“²¹¹ an, um sie an ihren Vater, den gerechten Richter und Staatslenker, zu erinnern. Phèdre hingegen erwidert: „Ich und herrschen! Einen Staat meinem Gesetz unterwerfen, / Wenn mein schwacher Verstand mich schon nicht mehr beherrscht!“²¹² Auf drastische Weise stellt ihr Oenone Hippolytes Arroganz vor Augen: „Mit welch grausamen Blicken ließ seine beharrliche Strenge / Euch fast vor ihm niederknien! / Wie widerwärtig machte ihn sein wilder Stolz!“²¹³ Damit allerdings erreicht sie das Gegenteil, denn „Phaedra hat sich Hippolytus' Widerstand so zurechtgelegt, wie es ihren Wünschen entspricht (...).“²¹⁴ Hippolytes Verhalten entschuldigt sie als Scheu eines stolzen Spröden, der, in den Wäldern aufgezogen, zum ersten Mal von Liebe sprechen hört. Auf jeden Einwand der Amme weiß sie eine Antwort:

Oenone:	Bedenkt, daß eine Barbarin ihm das Leben geschenkt hat.
Phädra:	Obwohl sie Skythin und Barbarin war, so hat sie doch geliebt.
Oenone:	Er hegt einen unbeirrbaren Haß gegen das gesamte weibliche Geschlecht.
Phädra:	Somit wird er mir keine Rivalin vorziehen. ²¹⁵

²¹⁰ Eichelburg, Jessica Regan: Racine's Definition of the Heroine and the Use of Euripides. – Michigan: Bell & Howard 2001 (UMI Dissertation Services), S. 341

²¹¹ Racine, Jean: Phèdre III, 1, 755

²¹² Racine, Jean: Phèdre III, 1, 759

²¹³ Racine, Jean: Phèdre III, 1, 777

²¹⁴ Friedrich, Wolf Hartmut: Racines *Phèdre* und ihre antiken Vorbilder, S. 196

²¹⁵ Racine, Jean: Phèdre III, 1, 787 - In ähnlicher Weise versucht in Senecas Drama die Amme vergeblich, ihre Herrin auf den rechten Weg zu bringen; Amme: „Das ganze Weibergeschlecht flieht er.“ / Phaedra: „So muß ich keine Rivalin fürchten.“ (Seneca: Phaedra, Vers 243)

Das Ergebnis von Oenones Bemühungen ist Phèdres Befehl: „Diene meinem Wahn, Oenone, und nicht meinem Verstand!“²¹⁶ Sie hält Hippolyte für politisch ambitioniert und schickt Oenone mit dem Auftrag zu ihm, ihn mit der Krone zu locken.

Er soll sich das geweihte Diadem auf seine Stirn setzen,
Ich will nur die Ehre, es selbst ihm festzumachen.
Überlassen wir ihm diese Macht, die ich nicht wahren kann.
Er wird meinen Sohn in der Kunst des Herrschens unterweisen,
Vielleicht würde er für ihn den Platz des Vaters einnehmen.
Ich unterstelle seiner Macht sowohl den Sohn als auch die Mutter.²¹⁷

Neben der Krone als Lockmittel soll Oenone auch eine Hikesie als Druckmittel anwenden: „Bedränge ihn, weine, klage, schildere ihm eine sterbende Phädra, / Erröte nicht, mit bittender Stimme zu reden.“²¹⁸ Zu diesem würdelosen Verhalten nötigt sie Oenone gegen deren Überzeugung. Dies wird sie später sowohl bei ihren wüsten Vorwürfen gegen sie, als auch bei ihrem Geständnis an Thésée verschweigen.

Während die Amme geht, um ihren Auftrag zu erfüllen, fleht Phèdre in ihrer Verblendung

um Hilfe *die* Göttin an, deren Opfer sie ist: aus Rache möge Venus Hippolyt zur Liebe bekehren. Aber in tragischer Ironie ist ihre Bitte, noch ehe sie geäußert wurde, erfüllt. Denn Hippolyt liebt Aricia, und der vermeintlich Ehrgeizige hat auf Athens Krone zu ihren Gunsten verzichtet.²¹⁹

Wiederum geschieht etwas Unerwartetes: Noch während Phèdres Gebet überbringt Oenone die Nachricht von der Rückkehr des totgesagten Thésée. Dieser Schlag trifft Phèdre unverhofft. Völlig entsetzt sieht sie als einzigen Ausweg nur noch ihren unverzüglichen Selbstmord. Sie befürchtet, Hippolyte werde höhnisch beobachten, wie sie seinem Vater begegnen werde²²⁰ und er werde sie sogar bei ihm verraten. Selbst wenn er schweigen würde, so könne sie aus Scham ihrem Gemahl nicht mehr begegnen, und für ihre Kinder werde ihre Schande eine lebenslange Last sein. Oenone macht ihr allerdings klar, dass ein Selbstmord unter diesen Umständen geradezu ein Schuldeingeständnis wäre; außerdem unterstellt sie Hippolyte, er werde in der Öffentlichkeit mit Phèdres Geständnis prahlen. Nun ist er für Phèdre, die ihn in

²¹⁶ Racine, Jean: Phèdre III, 1, 792

²¹⁷ Racine, Jean: Phèdre III, 1, 801

²¹⁸ Racine Jean: Phèdre III; 1, 809 - In Senecas Drama wirft sich Phaedra ihrem Stiefsohn zu Füßen: „Siehe, schutzflehend liegt zu deinen Knien gesunken eines königlichen Hauses Sproß.“ (Seneca: Phaedra, Vers 666)

²¹⁹ Szondi, Peter: Phädra, S. 237

²²⁰ Der euripideische Hippolytos droht, er werde mit seinem Vater kommen, „das Gesicht zu sehn, mit dem ihn Frau und Magd begrüßt.“ (Euripides: Hippolytos, Vers 662)

der vorigen Szene noch vehement gegen die Angriffe der Amme verteidigt hatte, ein schreckliches Ungeheuer. Da schlägt die Amme den ihrer Meinung nach einzigen Ausweg vor:

Wagt, ihn als erste des Verbrechens
Zu beschuldigen, mit dem er Euch heute noch belasten kann.
Wer soll Euch Lügen strafen? Alles spricht gegen ihn:
Sein Schwert, das er Euch glücklicherweise ließ,
Eure derzeitige Verwirrung, Euer vergangener Schmerz,
Sein Vater, durch Eure Klagen seit langem gewarnt,
Und seine Verbannung, von Euch selber erwirkt.²²¹

Phèdre ist anfangs entsetzt über Oenones Plan. Auch diese hat Gewissensbisse, allerdings ist sie überzeugt, die Ehre Phèdres nicht anders wiederherstellen zu können. Phèdre selbst ist unfähig zu eigenständigem Handeln: „Tu, was du willst, ich überlasse mich dir. / Ich bin derart verwirrt, daß ich für mich nichts vermag.“²²² Die Verleumdung durch Oenone ausführen zu lassen ist ja Teil von Racines Entlastung der Phèdre; im Vorwort heißt es: „Phädra leistet hier nur ihren Beitrag, weil sie sich in einer seelischen Erregung befindet, die sie außer sich bringt“²²³.

Als Thésée auftritt, unterbricht Phèdre seinen freudigen Willkommensgruß mit mehrdeutigen Worten, einer Mischung aus Verzweiflung und Durchtriebenheit:

Euch ist Schmach zugefügt worden. Das mißgünstige Geschick
Hat Eure Gemahlin während Eures Fernseins nicht verschont.
Unwürdig bin ich, euch zu gefallen und Euch zu nahen,
Von nun an muß ich nur darauf sinnen, mich zu verbergen.²²⁴

Sie flieht in den Palast. Damit erweckt sie Thésées ersten Verdacht. Hippolytes sonderbares Verhalten auf Thésées Fragen verstärkt dessen Misstrauen, und er geht hinein, um die Wahrheit herauszufinden. Dort vernimmt er die Verleumdung durch Oenone. Rasend vor Zorn stürzt er mit ihr heraus, in der Hand den Beweis für die angebliche Schandtät seines Sohnes, nämlich „das Schwert, das ich für einen edleren Zweck ihm gab.“²²⁵ Phèdres Tod durch dieses Schwert sei nur durch ihr, Oenones, mutiges Einschreiten verhindert worden.²²⁶ Oenone erin-

²²¹ Racine, Jean: Phèdre III, 3, 886 – Bei Seneca argumentiert die Amme ebenso: „Wir wollen auf ihn die Klage richten und ihn selbst einer ruchlosen Liebe bezichtigen: durch ein Verbrechen soll das Verbrechen verschleiert werden. (...) Ob wir als erste den Frevel gewagt, ob wir ihn erlitten haben, welcher Zeuge wird, geheim wie die Schuld ist, darum wissen?“ (Seneca: Phaedra, Vers 720)

²²² Racine, Jean: Phèdre III, 3, 911

²²³ Racine, Jean: Phèdre. Vorwort S. 7

²²⁴ Racine, Jean: Phèdre III, 4, 917

²²⁵ Racine, Jean: Phèdre IV, 1, 1010

²²⁶ Oenone lässt in der Schwebe, ob es sich um Mordversuch durch Hippolyte oder um einen Selbstmordversuch Phèdres handelt; bei Racine heißt es: „Phèdre mourait, Seigneur, et sa main meurtrière/Eteignait de ses yeux

nert ihn ferner an Phèdres Hass und an ihre Klagen. Thésées weiteren Fragen weicht sie jedoch aus unter dem Vorwand, sie müsse sich um die kranke Königin im Palast kümmern.

Thésée verbannt, verflucht und beschimpft seinen Sohn derart, dass Phèdre herbeieilt und um Gnade für ihn bittet: „achtet Euer Blut (...), fügt mir nicht den ewigen Schmerz zu, / Daß ich es durch des Vaters Hand vergießen ließ.“²²⁷ Thésée glaubt, sie befürchte einen Sohnesmord. Daher beruhigt er sie: nicht er selbst, sondern Neptun werde den Frevler vernichten. Phèdre ist entsetzt. Thésée, verwundert über ihr Mitleid, berichtet ihr als Beweis für die besondere Unverschämtheit seines Sohnes dessen Lüge, er liebe Aricie. Dies lässt Phèdre verstummen. Sie zweifelt nicht am Wahrheitsgehalt dieser Behauptung und setzt ihr von Racine im Vorwort erwähntes Vorhaben „die Wahrheit (zu) erklären“²²⁸ nicht in die Tat um, sondern „schweigt und macht sich in diesem Moment wirklich schuldig, da sie durch ihr Schweigen Oenones Verleumdung billigt. Ihr Schweigen ist passives Lügen.“²²⁹

Thésée geht, um vor Neptuns Altären für die rasche Erfüllung seines Fluches zu beten.

Fassungslos bleibt Phèdre zurück:

Wer weiß, wie weit meine Reue mich getrieben hätte?
Vielleicht hätte ich mich darauf eingelassen, mich selbst anzuklagen;
Vielleicht wäre mir die grauenvolle Wahrheit entfahren,
Wenn man mir nicht ins Wort gefallen wäre.
Hippolytos fühlt, und er fühlt nichts für mich!²³⁰

In ihrer Raserei entwirft sie ein Zerrbild des Jünglings: hatte sie ihn wegen seiner entsetzten Reaktion auf ihr Geständnis für einen Frauenfeind gehalten, so hält sie ihn nun geradezu für einen Frauenhelden: „Vielleicht hat er ein Herz, das man leicht rühren kann. / Nur mich, mich allein kann er nicht ertragen; / Und ich sollte es auf mich nehmen, ihn zu verteidigen?“²³¹ Als Oenone auftritt, um die befürchtete Selbstanklage Phèdres zu verhindern, erfährt sie stattdessen von Hippolytes Liebe zu Aricie. Phèdre ist nun auf dem Gipfel ihres Elends:

l'innocente lumière. / J'ai vu lever *le* bras, l'ai couru la sauver.“(Racine, Jean: Phèdre IV, 1, 1017 Herv. v. Verf.) Der Übersetzer der hier zitierten Ausgabe, Wolf Steinsieck, entscheidet sich für einen Mordversuch, indem er übersetzt „Ich sah *ihn* den Arm heben “ bzw. „*seine* mörderische Hand“ (Herv v. Verf.); Schiller hingegen übersetzt „Schon zuckte *sie* die mörderische Hand, / Das schöne Licht der Augen auszulöschen,/Da fiel ich *ihr* in den erhobnen Arm“ Schiller, Friedrich: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg von Willi Hirdt. – Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger. 1996. (= Schillers Werke. Nationalausgabe; im Auftrag des Goethe - und Schiller- Archivs und des Nationalmuseums hrsg von J. Petersen und H. Schneider; seit 1958 von B.v. Wiese und W. Blumenthal. Bd 15Teil 2.) IV, 1, 1090

²²⁷ Racine, Jean: Phèdre IV, 4, 1171

²²⁸ Racine, Jean: Phèdre. Vorwort, S. 7

²²⁹ Sambanis, Michaela: Die sprachliche Realisierung exemplarischer Schlüsselbegriffe im Werk von Jean Racine, S. 202

²³⁰ Racine, Jean: Phèdre IV, 5, 1199

²³¹ Racine, Jean: Phèdre IV, 5, 1211

Alles, was ich erlitten habe, meine Ängste, meine Gefühle,
Das Rasen meiner Liebe, die Greuel meiner Reue,
Die unerträgliche Kränkung, grausam verschmäht zu werden,
All das war nur eine schwache Probe der Qual, die ich jetzt erdulde.²³²

Ihre Verzweiflung geht über bloße Eifersucht weit hinaus. Die Liebe zwischen Hippolyte und Aricie „läßt sie erst das ganze Ausmaß ihres Leidens erkennen, sieht sie doch (...) alles gewährt, was ihr versagt geblieben. Denn nicht nur wird die Liebe Aricias erwidert, sie wird es in Unschuld.“²³³ Gerade dies ist unerträglich:

Der Himmel billigte die Unschuld ihrer Seufzer;
Ohne Reue folgten sie ihrer liebevollen Zuneigung;
Heiter und strahlend ging jeder Tag für sie auf.
Und ich, von der gesamten Natur traurig Verstoßene,
Verborg mich vor dem Tag, ich floh das Licht;
Der Tod war der einzige Gott, den ich anzuflehen wagte.²³⁴

Ihr ganzer Hass richtet sich nun gegen Aricie; sie plant sogar, ihren Gemahl gegen ihre Rivale aufzuhetzen und sie damit zu vernichten. Dieser Gedanke macht ihr jedoch ihre Lage erst richtig bewusst: Blutschande, Verleumdung, Mord! Verbrechen dieses Ausmaßes lassen sie erschauern. Ihr Elend erreicht geradezu kosmische Dimensionen:

Elende! Und ich lebe? Ich ertrage noch den Anblick
Dieser heiligen Sonne, von der ich abstamme?
Mein Ahnherr ist der Vater und Herrscher der Götter;
Der Himmel, das ganze Universum ist voll von meinen Ahnen.
Wo soll ich mich verbergen? Ich fliehe in die Höllennacht.
Was sage ich? Dort hält mein Vater des Geschickes Urne;
Das Schicksal, sagt man, gab sie in seine gestrenge Hand:
Im Hades richtet Minos alle bleichen Sterblichen.²³⁵

Sie fühlt sich nun nicht mehr bloß von der Natur, sondern geradezu vom ganzen Universum verstoßen. Der Gedanke an ihre göttlichen Ahnen im Himmel und in der Unterwelt führt ihr mit grausamer Deutlichkeit vor Augen: für sie gibt es weder im Diesseits Glück noch im Jenseits Heil. Nicht einmal der Tod kann ihr aus dieser Ausweglosigkeit Befreiung schaffen!²³⁶

Oenone begreift die Dimension von Phèdres Verzweiflung nicht. Mit ähnlichen Argumenten wie die euripideische Amme versucht sie ihre Herrin zu trösten, indem sie deren Leidenschaft als verzeihlichen Irrtum und menschliche Schwäche bagatellisiert. Selbst die

²³² Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1227

²³³ Szondi, Peter: Phädra, S. 238

²³⁴ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1238

²³⁵ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1273

²³⁶ vgl. Stackelberg, Jürgen von: Die französische Klassik. Einführung und Übersicht. – München: Fink 1996. (=UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 1930), S. 150

Götter, die „mit schrecklichem Getöse die Verbrechen brandmarken,/Waren auch von Zeit zu Zeit in verbotener Liebe entbrannt.“²³⁷ Diese Beschwichtigungsversuche der Amme reizen Phèdre jedoch zu einer wüsten Anklage: Oenone habe sie vom Selbstmord abgehalten, zum Geständnis an Hippolyte ermuntert und schließlich den Jüngling verleumdet, was ihm vielleicht den Tod bringen werde. Freilich verdrängt sie, dass sie selbst es war, die Oenone gezwungen hatte, Hippolyte mit der Krone zu locken. War die Amme am Anfang dieser Szene noch ihre „teure Oenone“²³⁸, so nennt sie sie jetzt ein „abscheuliches Ungeheuer“²³⁹ und verstößt und verflucht sie. Oenone bleibt allein zurück: „Ah! Götter! Um ihr zu dienen, habe ich alles getan, alles aufgegeben; /Und dies ist jetzt mein Lohn? Ich habe ihn wohl verdient.“²⁴⁰ Als Thésée sie zurückrufen will, um sie noch einmal zu befragen, erfährt er von Panope, dass sie sich von den Klippen ins Meer gestürzt hat. Panope berichtet von Phèdres Wahnsinn: „Sie irrt umher mit unentschlossenen Schritten; / Ihr völlig irrer Blick erkennt uns nicht mehr.“²⁴¹

Bei ihrem letzten Auftritt hingegen ist Phèdre bei klarem Verstand. Sie hat Gift genommen und möchte vor ihrem Tod ihren Stiefsohn bei seinem Vater rehabilitieren. Dieser hat gerade durch Théràmène vom Tod seines Sohnes erfahren. Er ist verzweifelt und will die Wahrheit gar nicht mehr wissen; Phèdre aber besteht darauf: „Nein, Theseus, ein ungerechtes Schweigen muß gebrochen werden: / Eurem Sohn muß seine Unschuld zurückgegeben werden. /Er war nicht schuldig!“²⁴² Fassungslos hört Thésée ihr Bekenntnis:

Ich war es, die auf diesen keuschen und ehrerbietigen Sohn
Einen lasterhaften und blutschänderischen Blick zu werfen wagte.
Der Himmel hatte meine Seele in unheilvollem Feuer entflammt;
Die ruchlose Oenone hat alles andere gelenkt.
Sie fürchtete, daß Hippolytos, als er von meiner Raserei erfuhr,
Ein Feuer entdeckte, das ihn sich entsetzen ließe.
Das treulose Weib hat meine übergroße Schwäche ausgenutzt
Und hat ihn eilends vor Euren Augen angeklagt.²⁴³

Durch diese Läuterung steht Phèdres Ende im Kontrast zu dem ihrer Vorgängerinnen. Im Drama des Euripides dient Phaidras Selbstmord der Vernichtung ihres Stiefsohnes. Ihre letzten Worte, bevor sie sich im Palast erhängt, sind voll Hass und Rachgier: „Noch einen andern stürzt mein Tod hinab; / Er lerne, daß er nicht bei meiner Not /Den Stolzen spiele! In mein

²³⁷ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1305

²³⁸ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1214

²³⁹ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1317

²⁴⁰ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1327

²⁴¹ Racine, Jean: Phèdre V, 5, 1475

²⁴² Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1617

²⁴³ Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1623

Leid verstrickt, / Wird er von seinem Hochmut schnell geheilt.“²⁴⁴ Bei Seneca rehabilitiert Phaedra zwar ihren Stiefsohn, hat jedoch bei ihrem Selbstmord die Absicht, ihm in der Unterwelt weiterhin überallhin zu folgen. Außerdem schiebt sie den größeren Teil der Schuld auf ihren Gemahl. Auch im Drama des La Pinelière macht Phèdre ihrem Gemahl am Ende wüste Vorwürfe. Bei Pradon ist Phèdres Selbstmord ein Liebestod an Hippolyts Leiche; wie die Phaedra bei Seneca will sie ihren Geliebten im Jenseits weiterhin bedrängen.

Bei Racine ist Phèdres Selbstmord mehr als bloße Sühne für ihre Tat – er ist ein Akt der Reinigung:

Ich sehe nur noch wie durch eine Wolke
Sowohl den Himmel als auch den Gemahl, die meine Gegenwart entehrt,
Und der Tod, der meinen Augen das Licht raubt,
Gibt dem Tag, den sie besudelten, all seine Reinheit wieder.²⁴⁵

In den Wahnsinn getrieben von einer Leidenschaft, gegen die sie vergeblich gekämpft hatte, verstoßen von der Natur und vom gesamten Universum, gelingt ihr zuletzt aus eigener Kraft die Befreiung aus ihrer Ausweglosigkeit.

5.3.5. Schlussbemerkung

Phèdre gilt, wie bereits erwähnt, als Gipfel von Racines dramatischem Schaffen. Alle jene Charakteristika, welche seine Tragödien kennzeichnen, sind hier zur Meisterschaft gebracht.

Die Vollendung dieses Werkes liegt in der Subtilität der Sprache, im unerreichten Vermögen Racines, die ungezügelte Begierde Phèdres auf eine Weise durch die Verse sprechen zu lassen, dass sie niemals ins Anstößige abgleitet, sondern eine Veredelung und Versinnlichung erfährt.²⁴⁶

Racine gelingt es, „den überkommenen rhetorischen Stil zu einer ‘wahren` und ‘natürlichen` Darstellung der ganzen Gewalt der menschlichen Leidenschaften zu benutzen.“²⁴⁷ Am deutlichsten wird dies in der Art und Weise, in der die Figuren über ihre Liebe sprechen. Die Liebe von Hippolyte und Aricie ist rein, unschuldig und erwidert; Phèdres Leidenschaft hingegen

²⁴⁴ Euripides: Hippolytos, Vers 728

²⁴⁵ Racine, Jean: *Phèdre* V, 7, 1641

²⁴⁶ Sambanis, Michaela: Die sprachliche Realisierung exemplarischer Schlüsselbegriffe im Werk von Jean Racine, S. 144

²⁴⁷ Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 212 f.

ist rasend, schuldbeladen und unerwidert. Beide jedoch verwenden Topoi des Petrarkismus²⁴⁸: die Bedeutung der Augen (die keusche petrarkistische Liebe geht über bloßes Anschauen nicht hinaus), der Wahnsinn (man ist sich selbst entrückt), die Unfreiheit (man gehört nicht mehr sich selbst, sondern der Geliebten) und schließlich das Paradox des lustvollen Leidens (die Liebe ist wie eine Wunde oder eine Krankheit, die man zwar bekämpft, von der man aber nicht geheilt werden möchte). Théramène bemerkt bereits in der ersten Szene zu Hippolyte: „Die Last eines geheimen Feuers macht Eure Augen schwer. / Es gibt keinen Zweifel: Ihr liebt, Ihr brennt (...).“²⁴⁹ Ismène, Aricies Vertraute, beschreibt Hippolytes Zustand:

Kaum hattet Ihr ihn angesehen, sah ich, wie er in Verwirrung geriet; / Seine Augen, die vergebens suchten, Euch auszuweichen, / Und die bereits voller Sehnsucht waren, konnten nicht von Euch lassen. Ihn einen Liebenden zu nennen beleidigt vielleicht seinen Stolz; / Aber wenn er nicht dessen Sprache spricht, so hat er doch dessen Augen.²⁵⁰

Hippolyte sehe sich selbst, seit er verliebt ist, „entrissen durch einen gewaltigen Taumel. (...) / Diese stolze Seele ist jetzt nicht mehr frei. / Seit fast sechs Monaten leide ich, beschämt und verzweifelt, / An einer Wunde, die fortwährend in mir schwärt, / Und kämpfe vergebens gegen Euch, gegen mich (...).“²⁵¹ Auch Phèdre bezeichnet ihre Leidenschaft als Wunde, die beim Anblick des Geliebten sofort zu bluten beginnt²⁵², und als Gift, das ihr den Verstand trübt.²⁵³ Sie beschreibt ihre erste Begegnung mit Hippolyte:

Da zeigte Athen mir meinen stolzen Feind. Ich sah ihn, errötete, erblaßte bei seinem Anblick; / Ein Taumel brach in meiner verwirrten Seele aus; / Meine Augen sahen nicht mehr, ich vermochte nicht zu sprechen; / Ich fühlte meinen ganzen Körper erfrieren und verbrennen.²⁵⁴

Ein häufig verwendeter Topos des Petrarkismus ist das Herz, das man der Geliebten überlässt. Hippolyte fragt Aricie am Ende seines Geständnisses: „Ich weiß nicht, ob dieses Herz, das ich in Euren Händen lasse...“²⁵⁵ Auch Phèdre bietet ihrem Geliebten ihr Herz dar: „Hier ist mein Herz: hier muß deine Hand treffen.“²⁵⁶ Sie verwendet also die sinnbildlich gemeinten Topoi

²⁴⁸ Petrarkismus ist jene Richtung der europäischen Liebeslyrik, die auf den von Francesco Petrarca verfassten Sonettzyklus *Canzoniere* zurückgeht; in Frankreich wurde der Petrarkismus im 17. Jahrhundert von Pierre Ronsard eingeführt.

²⁴⁹ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 134

²⁵⁰ Racine, Jean: Phèdre II, 1, 410

²⁵¹ Racine, Jean: Phèdre II, 2, 536

²⁵² Racine, Jean: Phèdre I, 3, 304

²⁵³ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 675

²⁵⁴ Racine, Jean: Phèdre I, 3, 272

²⁵⁵ Racine, Jean: Phèdre II, 3, 571

²⁵⁶ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 704

des Petrarkismus in ihrer wörtlichen Bedeutung. Aus den Phrasen ist bitterer Ernst geworden. Damit führt sie diese idealistische Liebesauffassung ad absurdum.

Eine wesentliche Rolle in diesem Drama spielt die Macht des Wortes; dies kommt besonders zum Ausdruck durch die Unmöglichkeit, etwas verschweigen zu können: „das Schweigen brechen“ zieht sich wie ein roter Faden durch das Drama. Alle Liebesgeständnisse erfolgen gegen den Willen der Sprechenden.²⁵⁷ Für Hippolyte sind Reden und Verschweigen tödlich. Sein Verhängnis besteht darin, im falschen Augenblick zu schweigen beziehungsweise sein Schweigen zu brechen. Er schweigt, als Thésée von ihm Aufklärung über Phèdres seltsame Begrüßung verlangt; er schweigt, als er von ihm nach der Verleumdung beschimpft wird- zuerst aus Entsetzen, dann aus Anstand. Allerdings bricht er zu seiner Verteidigung das Schweigen über seine Liebe zu Aricie und verhindert damit Phèdres rettendes Geständnis, die aus Eifersucht ihrem Gemahl die Wahrheit vorenthält. Phèdre selbst hatte ja keine verleumderischen Worte gesprochen, sondern war von Oenone angewiesen worden: „Mein Eifer braucht nur Euer Schweigen. (...) Ich werde reden.“²⁵⁸ Am Ende beginnt Phèdre daher Hippolytes Rehabilitierung mit den Worten: „ein ungerechtes Schweigen muß gebrochen werden.“²⁵⁹ Damit stellt sie sowohl Hippolytes Ehre als auch ihre eigene Tugend wieder her.

Von Tugend und Ehre ist in diesem Drama häufig die Rede. Racine stellt, wie bereits erwähnt, in seinem Vorwort fest, er habe noch keine Tragödie verfertigt, in der die Tugend so zur Geltung komme wie in dieser. Die Erziehung zur Tugend sei das eigentliche Ziel der ersten antiken Theaterdichter gewesen und sollte auch das der zeitgenössischen sein²⁶⁰. Tugend (*vertu*) macht den Charakter eines Menschen aus²⁶¹. Davon unterschieden werden Ruhm

²⁵⁷ Hippolyte möchte seinem Erzieher den wahren Grund für seinen geplanten Aufbruch aus Trézène verbergen. Phèdres Amme versucht anfangs vergeblich, ihre todkranke Herrin zum Reden zu bringen: „Wenn Ihr schon erröten müßt, dann errötet ob Eures Schweigens (...)“ (Racine, Jean: Phèdre I, 3, 185). Diese jedoch befürchtet: „Du wirst vor Schreck erbeben, wenn ich das Schweigen breche“ (Racine, Jean: Phèdre I, 3, 238). Hippolyte beginnt sein Geständnis an Aricie: „Da ich nun mein Schweigen gebrochen habe, / Muß ich jetzt weiter-sprechen, Herrin (...)“ (Racine, Jean: Phèdre II, 2, 526). Ähnlich Phèdre zu Hippolyte: „Herr, gegen meinen Willen erklärt sich mein wahnsinniges Glühen“ (Racine, Jean: Phèdre II, 5, 630). Und weiter: „Dies schändliche Geständnis, glaubst du, es geschah freiwillig?“ (Racine, Jean: Phèdre II, 5, 694)

²⁵⁸ Racine, Jean: Phèdre III, 3, 894

²⁵⁹ Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1617

²⁶⁰ vgl. Racine, Jean: Phèdre. Vorwort. S. 9

²⁶¹ Als Hippolyte erfährt, dass Phèdres Sohn zum König von Athen gewählt worden ist, ruft er erschüttert aus: „Ihr Götter, die ihr sie kennt / Ist es also ihre Tugend, die ihr belohnt?“ (Racine, Jean: Phèdre II, 6, 727). Nach der Verleumdung seines Sohnes ist Thésée am meisten über dessen „falsche Tugend“ entrüstet (Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1136). Hippolyte spricht nach seiner Verbannung zu Aricie über Trézène als von einem „unheilvollen und entweihten Ort, / An dem die Tugend vergiftete Luft atmet“ (Racine, Jean: Phèdre V, 1, 1360). Aricie fragt Thésée: „Verbirgt nur Euren Augen eine widerwärtige Wolke / Seine Tugend, die hell vor aller

(*gloire*) und Ehre (*honneur*), also der gute Ruf²⁶². Besonders häufig kommen diese Begriffe gerade in der Szene vor, in welcher der Rufmord an Hippolyte beschlossen wird. Als Oenone ihrer Herrin die Nachricht von der unerwarteten Rückkehr Thésées überbringt, rät sie ihr: „Besinnt Euch auf Eure frühere Tugend“²⁶³. Da Phèdre diese jedoch bereits verloren hat, soll wenigstens ihr guter Ruf auf Kosten von Hippolytes Tugend gerettet werden:

Was fordert nicht Eure bedrohte Ehre?
 Sie ist zu kostbar, um sie aufs Spiel zu setzen.
 Was immer sie Euch vorschreibt, Ihr müßt Euch ihr unterwerfen,
 Herrin; um Eure angegriffene Ehre zu retten,
 Müßt Ihr alles opfern, selbst die Tugend.²⁶⁴

Indem Phèdre jedoch vor ihrem Selbstmord unter Aufgabe ihres guten Rufes ihrem Opfer die Ehre zurückgibt, stellt sie auch ihre eigene Tugend wieder her.

Phèdres Läuterung ist nicht die einzige Änderung in Racines Werk im Vergleich zum Drama seines Vorbilds Euripides: die von Thésée bestimmte Struktur; Hippolytes Liebe zur Feindin seines Vaters, woraus sich sowohl die politische Dimension als auch Phèdres Eifersucht ergeben; Phèdres Geständnis an Hippolyte (angelehnt an Senecas Drama); die Aufwertung der Rolle der Amme und schließlich die an dramatischen Verwicklungen und unerwarteten Wendungen reiche Handlung – all dies gibt Racines Drama einen völlig anderen Charakter. Übernommen hat er allerdings das Wesentliche: die Darstellung der inneren Zerrissenheit dieser kranken Frau, die vergeblich gegen ihre unmoralische Leidenschaft ankämpft. Nicht zuletzt dadurch stellt Racines *Phèdre* einen Höhepunkt in der Rezeption dieses Mythos dar; es zählt bis heute zu den weltweit beliebtesten Werken der französischen Dramenliteratur.²⁶⁵

Augen strahlt?“ (Racine, Jean: Phèdre V, 3, 1431). Am Schluss des Dramas stellt Phèdre Hippolytes „beargwöhnte Tugend“ wieder her (Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1634).

²⁶² Hippolyte bewundert an seinem Vater dessen „unzählige Ehren“ (Racine, Jean: Phèdre I, 1, 98), die sich dieser erworben hat, während er selbst nichts als „unbekannter Sohn eines so glorreichen Vaters“ ist (Racine, Jean: Phèdre III, 5, 945). Nur die Sorge um seinen Ruhm hält den vor Wut rasenden Thésée davon ab, seinen Sohn zu töten: „Es gereicht mir schon zu ewiger Schande, / Daß ich einem so frevlerischen Sohn das Leben gab, / Ohne daß dein Tod, der meinen Namen schändet, / Auch noch den Ruhm meiner edlen Taten besudelt“ (Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1055). Aricie fordert den verleumdeten Hippolyte auf: „Verteidigt Eure Ehre gegen einen schändlichen Verdacht“ (Racine, Jean: Phèdre V, 1, 1335). Es ist die Sorge um ihre eigene Ehre, die Aricie zögern lässt, mit Hippolyte unverheiratet in die Verbannung zu ziehen „Ihr aber liebt mich, Herr, und meine bedrohte Ehre ...“ (Racine, Jean: Phèdre V, 1, 1385).

²⁶³ Racine, Jean: Phèdre III, 3, 826

²⁶⁴ Racine, Jean: Phèdre III, 3, 904

²⁶⁵ In Frankreich ist es eines der meistgespielten Theaterstücke; in der Comédie Française beispielsweise wurde es im Jahr 1965 zum 1350. Mal aufgeführt. (vgl. Stackelberg, Jürgen von: Die französische Klassik. Einführung und Übersicht, S. 151)

6. DER BOTENBERICHT BEI EURIPIDES, SENECA UND RACINE

6.1. Vorbemerkung

In jedem der drei großen Phaedra- Dramen¹ berichtet ein Bote dem Theseus von Hippolyts Unfall mit seinem Pferdegespann auf dem Weg in die Verbannung.

Ein Botenbericht dient dazu, Ereignisse vor Augen zu führen, die für die Handlung wichtig, aber nicht auf der Bühne darstellbar sind; allerdings geht die Funktion dieses Berichtes weit über eine bloße Information der Zuschauer hinaus. Innerhalb der jeweiligen Tragödie hat er einen großen Stellenwert; wesentliche Charakteristika kommen darin zum Ausdruck.

In der griechischen Tragödie ist er – neben der Lyrik des Chores und dem Dialog der handelnden Figuren – das epische Element. Bei **Euripides** enthalten alle Dramen bis auf *Die Troerinnen* einen Botenbericht. Die Ursache für dessen große Bedeutung ist wohl Euripides' Freude an der Rhetorik, die, wie bereits erwähnt, zu seiner Zeit gerade durch die Sophisten „entdeckt“ wurde. Themen seiner Berichte sind Kämpfe und Schlachten (*Die Herakliden*, *Die Phoinikerinnen*, *Die Schutzflehenden*), außerdem Morde wie etwa der des Orestes an Pyrrhos (*Andromache*) oder der des rasenden Herakles an seinen eigenen Kindern (*Herakles*). Bisweilen wirkt das Geschilderte durch die Überspitzung der Grausamkeiten geradezu grotesk – am krassesten in der detailliert beschriebenen Zerfleischung des Pentheus durch die Bakchen, die mit den abgerissenen Gliedern Ball spielen. Dieses Groteske ist ja ein wesentliches Charakteristikum der euripideischen Dramen, das gerade im Botenbericht ebenso zum Ausdruck kommt wie eine gewisse Komik, etwa die Handgreiflichkeiten bei der Flucht vor einem einfältigen König (*Helena*; *Iphigenie bei den Taurern*). Weitere Themen dieser Berichte sind fehlgeschlagene Mordversuche: etwa der Giftanschlag auf Ion durch seine eigene ihm unbekannte Mutter, der Mordversuch an Helena durch Pylades und Orestes, die versuchte Opferung Iphigenies, wobei die beiden letztgenannten Bluttaten durch göttliches Eingreifen verhindert werden. Gerade dieses Numinose spielt im Botenbericht eine wesentliche Rolle – auch die Ermordung von Aigisthos (*Elektra*) und von Pyrrhos (*Andromache*) finden in einem Tempel statt.

¹ Siehe Anhang 2, Seite 294: Überblick über die Phaedra- Dramen des Euripides, Seneca und Racine:

Dem eigentlichen langen Bericht vorangestellt ist ein kurzer Dialog, in welchem der Bote dem Adressaten eine Mitteilung überbringt, woraufhin dieser seine Trauer oder seine Freude darüber äußert: für Peleus (*Andromache*) beispielsweise ist die Nachricht von der Tötung seines Enkels Pyrrhos äußerst schmerzlich; bei den Morden an Kreons Tochter (*Medea*) oder an Aigisthos (*Elektra*) hingegen ist der Adressat des Berichtes der Auftraggeber des Mordes und triumphiert über die Nachricht ebenso wie die Bakchen, als sie vom Boten das grässliche Ende des Pentheus erfahren (*Die Bakchen*). Darauf folgt der eigentliche Bericht; am Ende fasst der Bote „das Berichtete gewöhnlich in einer Schlußpointe zusammen, bald konkret individuell, bald abstrakt allgemein – als Gnome.“² Der besondere Vorfall wird dadurch gewissermaßen zu einem Exempel für eine allgemeingültige Wahrheit: der Bote in *Die Bakchen* beispielsweise endet seinen Bericht mit den Worten: „Besonnen Tugend üben und die Götter scheun, / Ist unter allen Gütern, die der Mensch besitzt, / Das schönste, mein ich, und der Weisheit höchster Ruhm.“³ Der Bote, der dem König Helenas Flucht berichtet, schließt: „Für die Sterblichen / Ist weises Mißtraun allezeit das Heilsamste“⁴ Solche Weisheiten religiöser, philosophischer oder praktischer Art kommen aus dem Mund von Boten, also von „kleinen Leuten“, welche den Helden häufig moralisch und intellektuell überlegen sind. Bisweilen gibt der Bote dem Adressaten Ratschläge: er fordert etwa Medea zur Flucht auf. Der Bote ist niemals gleichgültig. Gelegentlich teilt er die Gefühle des Adressaten über das Berichtete – etwa die Trauer des Peleus über den Mord an seinem Enkel Pyrrhos oder die Freude der Elektra über die Ermordung des Aigisthos. Mitunter tadelt er den Adressaten – etwa Medea wegen ihrer Häre über das grässliche Ende ihrer Feinde oder die Bakchen wegen ihrer Freude über die Zerfleischung des Pentheus. Bei aller Anteilnahme des Boten ist der euripideische Bericht eine kunstvolle, aber doch „präzise Wiedergabe eines mit größter Konsequenz sich abwickelnden Geschehens, (...) die exakte Darstellung eines Augenzeugen.“⁵

² Erdmann, Gerd: Der Botenbericht bei Euripides. Struktur und dramatische Funktion. – Kiel: masch. Diss 1964, S. 82

³ Euripides: *Die Bakchen*. In: Euripides: Sämtliche Tragödien. 2 Bde. Übers. von J.J. Donner, berab. v. Richard Kannicht. – Stuttgart: Kröner 1984. (= Kröners Taschenausgabe Bd 284, 285), Vers 1149 f.

⁴ Euripides: *Helena*, Übersetzung Donner, Vers 1617 f.

⁵ Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der Lateinischen Dichtung. – In: Jauß, H.R. *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. – München: Wilhelm Fink Verlag 1968. (= Poetik und Hermeneutik 3), S. 23- 66, S 46

Bei **Seneca** hingegen kommt es nicht auf eine fortschreitende Handlung an. Seine Dramen sind vielmehr gekennzeichnet durch das Prinzip der Aemulatio, also überbietende Nachahmung der Dramen des Euripides durch ein Mehr an Worten, durch Künstlichkeit des Ausdrucks sowie durch inhaltliche Übersteigerung ins Maßlose. Dies wird besonders deutlich in den Botenberichten; sie haben einen völlig anderen Stellenwert als bei Euripides und sind „oft die Kern- und Glanzstücke des ganzen Dramas (...)“.⁶ Häufig nehmen sie einen ganzen Akt ein. Auffallend ist besonders eine Intensivierung der Grausamkeiten: Seneca übertrifft in dieser Hinsicht ja nicht nur Euripides, sondern vor allem Ovid, mit dem „die große Zeit des Grausigen in der römischen Dichtung“⁷ beginnt. In den *Metamorphosen* gibt es an mehreren Stellen solche übersteigerte Schilderungen von Grausamkeiten. Diese wirken bisweilen wie Parodien auf Epen: das Heroische der Kämpfe wird geradezu ad absurdum geführt, am krassesten wohl bei der Schlacht der Lapithen gegen die Kentauren: detailliert werden nachgeschleifte Eingeweide, hervorquellendes Gehirn, zerschmetterte Gesichtsknochen, angenagelte Glieder und herausgerissene Augen beschrieben.⁸ Außerdem weisen Grausamkeiten bei Ovid immer auch einen „Hauch von Esprit und eine gewisse Leichtigkeit“⁹ auf. Dies fehlt in Senecas Werk völlig. Worin sich jedoch Senecas Dramen mit Ovids Epos vergleichen lassen, ist die Verselbständigung der einzelnen Szene. Durch die gigantische Anzahl an Worten ergeben sich bei Seneca ganze Szenen, die sich aus dem Gesamtverband des Dramas lösen und Eigengewicht erhalten, was sich besonders auf die Schilderungen der Grausamkeiten auswirkt: „Die Technik der isolierten Szene erhöht die Manipulierbarkeit des Grausigen. (...) Hiermit ging eine quantitative Ausweitung des Grausigen Hand in Hand: das Motiv erweiterte sich zu großen Greuelgemälden.“¹⁰ Eine Eigenheit dieser Grausamkeiten ist das bewusst Unrealistische. Besonders krass ist dies in der Tragödie des Hercules auf dem Oeta der Fall. Hercules, heißt es, ist „halb verbrannt und verzehrt, unerschrocken blickend (...). Zwischen Rauchschwaden liegend und der Flamme Dräuen, unbewegt, unerschüttert.“¹¹ Diese innere Haltung ist es, worauf es ankommt, und „seelische Größe vermag sich gerade in der schlimmsten Deformation

⁶ Clemen, Wolfgang: Wandlung des Botenberichts bei Shakespeare. – München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1952, S. 5

⁷ Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der Lateinischen Dichtung, S. 41

⁸ Ovid: *Metamorphosen* XII, 210-458

⁹ Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der Lateinischen Dichtung, S. 41

¹⁰ Fuhrmann, a.a.O., S. 43

¹¹ Seneca, Lucius Annaeus: Hercules auf dem Öta. In: Seneca, Lucius Annaeus, *Sämtliche Tragödien*. 2 Bde. Lateinisch und Deutsch, Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961, Vers 1736 f.

des Leiblichen zu dokumentieren.“¹² Je grässlicher die Qualen, die der Figur von außen zugefügt werden, je grauenhafter die Zerstörung und Zerstückelung des Äußeren, umso deutlicher kommt die innere Haltung zum Ausdruck, die auch im schlimmsten Leid nie ihre Unerschütterlichkeit verliert.¹³ Diese stoische Gesinnung steht eigentlich im Gegensatz zu der geradezu antistoischen Tendenz von Senecas Dramen in ihrer Darstellung der Allmacht der Affekte. In seinen Botenberichten jedoch werden geradezu Heroen stoischer Philosophie dargestellt.

Auch in **Racines** Dramen werden Ereignisse erzählt, die nicht auf der Bühne darstellbar sind – wie etwa der Mord an Pyrrhus (*Andromaque*), an Britannicus oder an Bajazet und Roxane oder der Selbstmord des Mithridate. Allerdings haben diese Schilderungen weder den Umfang noch den Stellenwert der Botenberichte bei Euripides und Seneca – außer in seinen beiden letzten Dramen, *Iphigénie* und *Phèdre*. Der Bericht im Drama *Iphigénie* ist bemerkenswert: Racine ändert seine euripideische Vorlage radikal, indem er die äußerst bösertige Figur Eriphile einführt, die sich am Schluss als die eigentliche Iphigénie herausstellt und an ihrer Statt geopfert wird. In seinem Vorwort begründet Racine die Änderungen mit dem Gebot der Schicklichkeit – eine unschuldige Prinzessin darf nicht getötet werden – und mit dem Gebot der Wahrscheinlichkeit: „unvorstellbar, meine Tragödie durch die Hilfe einer Göttin und einer Maschine aufzulösen und durch eine Verwandlung, die wohl zur Zeit des Euripides einigen Glauben finden konnte, aber bei uns gar zu ungereimt und unglaublich wirken würde.“¹⁴ Das Wunder der Hirschkuh wäre für den Zuschauer „unerträglich (...), weil er es niemals glauben könnte.“¹⁵ Allerdings wird im Botenbericht am Schluss des Dramas geradezu das Gegenteil der Fall sein. Ulysse berichtet der Clytemnestre die Rettung ihrer Tochter. Nach Eriphiles Tod ist die Göttin versöhnt:

¹² Fuhrmann, a.a.O, S. 40

¹³ Die Kinder des Thyestes, die von ihrem Onkel Atreus in sadistischer Weise wie Opfertiere am Altar gefesselt aufgestellt werden, wahren angesichts des Todes ihre stoische Gesinnung; der Älteste „stand seiner selbst sicher und ließ sich nicht zu vergeblichen Bitten herbei.“ (Seneca, Lucius Annaeus: Thyestes, Vers 720) In den *Trojanerinnen* wird der kleine Astyanax angesichts seiner Ermordung nicht zum Opfer, sondern zum Helden: er stürzt sich aus freien Stücken geradezu freudig vom Turm in die Tiefe und rührt durch seinen Mut alle Umstehenden und sogar seinen Mörder Odysseus. Als die Mutter erfährt, dass die Leiche sogar für ein Begräbnis zu zerstückelt sei und dass die Züge seines Vaters zerstört seien, erwidert sie voll Stolz: „Auch so ist er dem Vater ähnlich.“ (Seneca, Lucius Annaeus: Die Trojanerinnen, Vers 1117)

¹⁴ Racine, Jean: *Iphigénie*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Deutsche Gesänge. 2 Bde. Französisch- deutsche Gesamtausgabe. Deutsche Nachdichtung von Wilhelm Willige. – Darmstadt: Luchterhand 1956. Bd 2, S. 16

¹⁵ Racine, Jean: *Iphigénie*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Deutsche Gesänge, 16.

Der Himmel ist offen, es blitzt, es durchzückt / Uns ein heiliger Schauer, der alle beglückt. / Der Soldat sagt staunend, von Wolken umfassen / Sei Diana zum Holzstoß niedergegangen. / Man glaubt, daß sie quer durch die Flamme empor / Unser Flehen trug an der Himmlischen Ohr.¹⁶

Entgegen Racines Ankündigung im Vorwort, das Mythische zurückzudrängen, da es unglaubwürdig sei, wird es im Botenbericht sogar noch besonders ausgestaltet. Im Botenbericht seines Phèdre – Dramas wird dies noch drastischer der Fall sein.

6.2. Der Botenbericht über Hippolyts Tod¹⁷

Der Botenbericht über Hippolyts Tod steht bei Euripides, Seneca und Racine jeweils in einem völlig anderen Kontext; auch in der Person des Boten gibt es Unterschiede. Dies kommt bereits in dem Dialog, welcher dem eigentlichen Bericht vorausgeht, zum Ausdruck.

Bei **Euripides** ist der Bote ein Sklave, ein Pferdeknecht des Hippolytos, dem Jüngling geradezu väterlich zugetan. Es könnte sich um denselben Sklaven handeln, der in der Vorszene den Jüngling zu Respekt vor Aphrodite mahnt und sie um Milde für ihn bittet. Er wendet sich nicht nur an Theseus, sondern an die Öffentlichkeit: „Theseus, ich bringe sorgenvolle Botschaft / Für dich, die Bürger der Athenerstadt / Und wer hier in Trözenes Grenzen wohnt.“¹⁸ Theseus erwidert nicht als Vater oder Gatte, sondern als Staatsmann: „Welches Unglück hat / Die beiden Nachbarstädte heimgesucht?“¹⁹ Als er die Todesnachricht seines Sohnes vernimmt, fragt er zynisch: „Wer schlug ihn? Hat ein Feind ihn aufgesucht, / Dem er wie mir das Bett geschändet hat?“²⁰ Der Bote nennt Theseus’ Flüche und seine Bitte an Poseidon um Hippolytos’ Vernichtung. Theseus richtet daraufhin ein kurzes Dankgebet an diesen Gott und fragt, auf welche Weise Dike, also das personifizierte Recht, dem „Schänder meiner Ehre“²¹ seine verdiente Strafe hat zukommen lassen. Voll Hass auf Hippolytos, den er

¹⁶ Racine, Jean: Iphigénie. In: Racine, Jean: Dramatische Dichtungen. Deutsche Gesänge, V, 6, S. 125

¹⁷ Siehe Anhang 3: Text des Botenberichtes: 3.1. Euripides (S. 295), 3.2. Seneca (S. 297), 3.3. Racine (S.299)

¹⁸ Euripides: Hippolytos. Übers. v. Ernst Buschor. In: Euripides: Ausgewählte Tragödien in 2 Bänden; griech-deutsch. Hrsg von Bernhard Zimmermann. Übers von Ernst Buschor. Bd 2. – Zürich: Artemis und Winkler 1996, Vers 1157

¹⁹ Euripides: Hippolytos, Vers 1160

²⁰ Euripides: Hippolytos, Vers 1164

²¹ Euripides: Hippolytos Vers 1172

mit keinem einzigen Wort als Sohn bezeichnet, freut er sich über das seiner Meinung nach gerechte Strafgericht der Götter.

Bei **Seneca** bleibt unklar, in welchem Verhältnis der Bote zu Hippolytus und zu Theseus steht. Er klagt in Tränen, wie schwer es ihm falle, eine derart schlimme Nachricht auszusprechen; vor Schmerz versagt ihm die Stimme. Die Todesmeldung wird dadurch hinausgezögert. Als er sie nach zweimaliger Aufforderung durch Theseus schließlich doch ausspricht, erwidert dieser: „Daß der Sohn dem Tode verfiel, weiß ich, der Vater, schon längst; jetzt ist ihm der Räuber verfallen.“²² Wie im Drama des Euripides sieht Theseus also in Hippolyt keinen Sohn mehr.

Völlig anders ist die Situation bei **Racine**. Thésée, bereits nicht mehr von der Schuld seines Sohnes überzeugt, hat ihn zurückrufen lassen und seinen Fluch zurückgenommen. Statt Hippolyte erscheint jedoch Théramène in Tränen; es handelt sich ja um den Erzieher und engen Vertrauten des Hippolyte. Thésée fragt besorgt: „Theramenes, bist du es? Was hast du mit meinem Sohn getan? / Ich habe ihn dir schon anvertraut, als er noch ein kleines Kind war. / Jedoch warum die Tränen, die ich dich vergießen sehe? / Was macht mein Sohn?“²³ Allein die zweimalige Bezeichnung Hippolytes als Sohn unterscheidet diesen Thésée vom Theseus bei Euripides und Seneca, die, wie bereits erwähnt, in Hippolyt keinen Sohn mehr sehen. Théramène spricht die schreckliche Nachricht aus: „O späte und hinfällige Sorgen! Nutzlose Huld! Hippolytos ist nicht mehr.“²⁴ Thésée ist entsetzt. Théramène äußert vorsichtige Kritik an dessen Verhalten: er bezeichnet den von seinem Vater verbannten Jüngling nicht nur als „den liebenswertesten der Sterblichen“, sondern auch als „den unschuldigsten“.²⁵ Thésées Reaktion auf die Todesmeldung ist ein Vorwurf an die Götter, die die Rücknahme des Fluches nicht erhört haben: „Mein Sohn ist nicht mehr? Wie? Da ich ihm die Arme reiche, / Haben die ungeduldigen Götter seinen Tod beschleunigt!“²⁶ Welch ein Gegensatz zum Dankgebet des hasserfüllten euripideischen Theseus an Neptun !

²² Seneca: Phaedra. In: Seneca, Lucius Annaeus, Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Bd 1. – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961, Vers 998

²³ Racine, Jean: Phèdre. Tragédie en cinq actes. Phädra. Tragödie in fünf Aufzügen. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck. – Stuttgart: Reclam 1995, V, 6, 1488

²⁴ Racine, Jean: Phèdre, V, 6, 1491

²⁵ Racine, Jean: Phèdre, V, 6, 1493

²⁶ Racine, Jean : Phèdre, V, 6, 1495

Nach diesem einleitenden Dialog zwischen Theseus und dem Boten folgt der eigentliche Bericht, der in den drei Dramen – bei allen Unterschieden – denselben Aufbau hat.²⁷ Das Geschehen läuft in drei Phasen ab²⁸: Hippolyts Aufbruch in die Verbannung, das Erscheinen des Ungetüms, Hippolyts Kampf und Ende.

Bei **Euripides** beginnt der Bote seine Schilderung damit, wie er und die anderen Pferdeknechte weinend über die Verbannung ihres Herrn die Pferde striegeln²⁹ und wie Hippolytos dazukommt, von einer riesigen Freundesschar begleitet. Diese Anteilnahme von Dienern und Freunden zeigt Hippolytos, der doch im Drama äußerst arrogant und selbstgerecht aufgetreten war, in einem ganz anderen Licht, nämlich als beliebten Herrn und Freund. Schließlich ruft er seinen Gefährten zu: „Wozu noch jammern? Vaters Wille muß / Geschehen. Spannt die Wagenpferde an! Für mich gibts kein Trözen mehr! Auf, ans Werk!“³⁰ Das heißt: „Sein Verhalten gegenüber dem Verbannungsbefehl seines Vaters kennzeichnet ihn als einen gehorsamen Sohn, der sich selbst in dem Bewußtsein, Unrecht zu erleiden, nicht zu einer Verletzung der Pietät hinreißen läßt.“³¹ Der Bote berichtet ferner, wie Hippolytos die Zügel vom Wagenrand nimmt und seine Füße in die Wagenschuhe schiebt. Diese für Euripides’ Dramen so typische Schilderung von scheinbar belanglosen Verrichtungen zeigt Hippolytos als „echten Wagenlenker, der mit allen technischen Einrichtungen vertraut ist.“³² Er richtet ein Gebet an Zeus, sein Vater möge die Wahrheit erfahren. Sein Vertrauen auf die Götter hat er also nicht verloren. Dann bricht er auf, gefolgt von den Dienern, und gelangt auf der Straße nach Argos, Epidauros, bis zu unbewohntem Gebiet. Das alles wird in 27 Versen berichtet.

In **Senecas** Drama hingegen beträgt der entsprechende Abschnitt nur sieben Verse, obwohl der gesamte Bericht eineinhalb Mal so lang ist wie der bei Euripides und bei Racine: „An diesem Anfang war Seneca – im Gegensatz zu Euripides – offenbar nicht weiter gele-

²⁷ Siehe Anhang 4, Seite 302: Der Aufbau des Botenberichts bei Euripides, Seneca und Racine

²⁸ vgl. Stackelberg, Jürgen v.: Racine, Pradon und Spitzers Methode. In: Theile, Wolfgang (Hrsg.): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. (= Wege der Forschung Bd 402), S. 385-415, S. 400

²⁹ Hippolytos hatte zu Beginn des Dramas unmittelbar nach seiner Rückkehr von der Jagd während der Manung des alten Knechts den Befehl gegeben: „striegelt mir die Pferde, die ich nach dem Mahl / Am Wagen tummeln will(...)“ (Euripides: Hippolytos, Vers 111) Der Botenbericht ist also eng mit der Dramenhandlung verbunden.

³⁰ Euripides: Hippolytos, Vers 1182

³¹ Erdmann, Gerd: Der Botenbericht bei Euripides. Struktur und dramatische Funktion, S. 97

³² Schulze, Willy: Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Martin Luther- Universität Halle- Wittenberg. – Halle: Dissertations- Druckerei Heinr. & J. Lechte 1937, S. 16

gen.“³³ Hippolytus verlässt schnell, „in feindseligem Schritt“³⁴, die Stadt, spannt die Pferde an und bricht auf. Typisch ist die düstere Atmosphäre: bei Euripides ist der Jüngling von einer großen Schar Anteil nehmender Freunde und Diener umringt, hier wird kein Begleiter erwähnt; Hippolytos' letzte Worte sind ein Gebet an Zeus, vom Boten in direkter Rede wiedergegeben. Bei Seneca heißt es lediglich, dass „er vieles bei sich gesprochen und den heimatlichen Boden verwünscht hatte.“³⁵ Seine Worte werden aber nicht wiedergegeben. Unklar ist auch der Grund für Hippolyts Aufbruch; nach seiner Flucht vor Phaedras Angriff ist er ja nicht mehr aufgetreten: von Phaedra bei Theseus verleumdet und von Theseus verbannt und verflucht wurde er in seiner Abwesenheit. Ob Hippolytus also vor Phaedra flieht oder ob er Theseus' Verbannungsurteil folgt, kommt nicht zum Ausdruck und ist in Senecas Drama, in dem es nicht auf den Gesamtzusammenhang, sondern auf die einzelne Szene ankommt, nicht relevant.

Bei **Racine** ist dieser Abschnitt mit neun Versen etwa gleich lang wie der bei Seneca, unterscheidet sich aber im Ton wesentlich sowohl von diesem als auch von dem bei Euripides. Thérémène schildert weder das rege Treiben bei den Vorbereitungen zum Aufbruch, das laute Jammern und Klagen der Freunde und Knechte wie der euripideische Bote noch die düstere und feindselige Atmosphäre wie Senecas Bote. Hier herrschen Bedrückung und Trauer. Hippolyte verlässt gedankenverloren die Stadt; er und seine Begleiter schweigen tiefbetrübt, sogar seine stolzen Pferde empfinden die Stimmung ihres Herrn, sie senken ihre Köpfe und scheinen seine Schwermut zu teilen.³⁶ Diese Stille wird sich als Ruhe vor dem Sturm herausstellen.

Der zweite Teil des Botenberichts handelt vom Auftauchen des Ungetüms, das die Pferde rasend macht. Hier ist der Umfang besonders aufschlussreich: Senecas Abschnitt ist mit 47 Versen mehr als doppelt so lang wie der des Euripides (18 Verse) und der des Racine (20 Verse). Bei **Euripides** heißt es: aus dem Meer ertönt plötzlich ein Getöse, das Knechte

³³ Stackelberg, Jürgen v.: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 401

³⁴ Seneca: Phaedra, Vers 1000

³⁵ Seneca: Phaedra, Vers 1004

³⁶ Diese Bemerkung wurde Racine vom anonymen Verfasser der bereits erwähnten literaturwissenschaftlichen Abhandlung *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte* als Verstoß gegen die zeitgenössischen Regeln angelastet: „Es ist unwahrscheinlich, dass man sich, wenn man einem Vater den Tod des Sohnes meldet, an der Beschreibung der schönen Pferde erfreut, die ihn getötet haben, dass man ihre Haltung beim Gehen genau beschreibt, und dass man sie sogar vor Trauer den Kopf und die Ohren hängen lässt“ (zit nach Stackelberg, Jürgen v.: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 402, meine Übersetzung). Vielleicht ist Racines Bemerkung jedoch eine Anspielung auf Achills Pferd, welches sogar weint (Ilias XVII, 426 f.) und spricht (Ilias XIX, 404 f.).

und Pferde erschauern lässt; ein Wogenberg erhebt sich bis zum Himmel und entlässt einen wilden Stier, von „dessen Brüllen sich das Land erfüllte / Und schaurig widerklang; der Anblick selbst /Ging über eines Menschauges Kraft.“³⁷ Auf das Unerklärliche wird nur dezent hingewiesen. „Für Beschreibungen ist in einem derart von Aktion erfüllten Bericht kein Platz.“³⁸ Bezeichnend sind die Orte, welche durch das Meer verdeckt werden: der Wogenberg, berichtet der Bote, war so gigantisch, dass des „Skiron Küste nicht mehr sichtbar war,/Isthmos, Asklepiosfelsen ganz verschwand.“³⁹ Gerade die Frevler dieser Orte hatte Theseus beim Agon genannt, um sein Verbannungsurteil gegen seinen Sohn zu rechtfertigen: „Denn unterlass ich Strafe solcher Tat, / Nennt jener Sinis auf dem Isthmus mich / Als Prahler, nicht als Mann, der ihn bezwang. / Und Skirons meerumrauschter Felsen wird / Es leugnen, daß ich Ungeheuer überwand.“⁴⁰ Genau vor diesen Orten taucht also das rächende Untier auf, das die Pferde scheuen lässt.

Bei **Seneca** kommt in diesem Abschnitt das Prinzip der Amplificatio, also die „kunstvolle Aufschwellung einer Aussage über das zur unmittelbaren Verständigung Nötige hinaus“⁴¹, besonders zum Ausdruck. Jedes einzelne Element des euripideischen Boten – das Getöse, die Woge, das Untier, die Angst der Augenzeugen – all dies wird von Senecas Boten noch wortreich ausgeschmückt. Aus dem sachlichen Bericht wird dadurch eine eindrucksvolle Beschreibung. Das Widernatürliche des Geschehens wird deutlich hervorgehoben: ohne Wind türmt sich das Meer in einer Weise auf, wie es nicht einmal bei gigantischen Stürmen geschieht, wobei zwei Stürme, nämlich Auster (Südwind) und Corus (Nordwestwind) sogar namentlich erwähnt werden. Die Woge bedroht das Festland, sie trägt „irgend etwas Unkenntliches“⁴² – ist es etwa eine Insel, fragen sich die besorgten Begleiter. Sorgfältig wird also das Erscheinen des Ungetüms vorbereitet. Außerdem wird durch die Künstlichkeit des Ausdrucks das Gemeinte verschlüsselt. Das Publikum muss genügend Bildung haben, um es zu enträtseln. Die Orte, die durch die Woge verdeckt werden, sind dieselben wie bei Euripides; aber

³⁷ Euripides: Hippolytos, Vers 1216

³⁸ Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der Lateinischen Dichtung, S. 47

³⁹ Euripides: Hippolytos, Vers 1208

⁴⁰ Euripides: Hippolytos, Vers 976 – Der Riese Sinis beugt zwei Fichten zur Erde und bindet seine Opfer an die Wipfel, so dass sie dann von den emporschnellenden Bäumen zerrissen werden; der Riese Skiron lässt sich von seinen Opfern die Füße waschen und stößt sie mit einem Fußtritt ins Meer, bis Theseus diese Monster dasselbe erleiden lässt.

⁴¹ Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hrsg von Günther u Irmgard Schweikle. – Stuttgart: Metzler 1990, S. 12

⁴² Seneca: Phaedra, Vers 1019

während dort einfach die Rede ist von des „Skiron Küste (...), Isthmos, Asklepiosfelsen“⁴³, werden sie bei Seneca umschrieben als „die Felsen, berühmt durch das Walten des Gottes von Epidauros (Asklepiosfelsen, Anm.), und durch ihren Frevel berühmt die skironischen Klippen und das Land, das durch zwei Meere eingeengt wird (Isthmus, Anm.)“.⁴⁴ Durch diese Umschreibung ergibt sich außerdem die Antithese von Gott (Asklepios) und Frevler (Skiron). Gerade die Erwähnung dieser Orte zeigt sehr deutlich, worauf es Euripides und Seneca ankommt: bei Euripides ist es die Verknüpfung des Botenberichts mit dem Dramenganzen durch die Anspielung auf die von Theseus dort besiegten Monster; bei Seneca sind es rhetorische Figuren und sprachliche Feinheiten, die für sich stehen.

Das Meer speit nun etwas Grässliches aus, größer als befürchtet, nämlich ein gigantisches Monster, halb Drache, halb Stier: seine Augen haben eine wechselnde Farbe, „jene sowohl, die der Herr einer wilden Rinderherde als auch die, welche ein unter den Wellen geborener Stier hätte.“⁴⁵ Nicht genug damit, das Monster ähnelt auch noch dem Sägehai, der im Meer die Schiffe zerstört:

mit seiner Beschreibung von Welle und Ungetüm, vor allem aber des letzteren, erweitert Seneca die knappen Aussagen des euripideischen Boten zu einem effektreichen, farbenprächtigen Gemälde, das offensichtlich nicht mehr nur der Sache dienen soll, sondern in manieristischer Ostentation zum Bewunderung heischenden Selbstzweck geworden ist.⁴⁶

Ebenso gigantisch wie dieses Untier ist das Entsetzen, welches es auslöst; es erreicht kosmische Dimensionen, ergreift die gesamte Erde – die Länder erzittern, alles flieht: Vieh und Hirt, Wild und Jäger.

Bei **Racine** kommt es weder auf die spannende Handlung des griechischen noch auf die kunstvolle Deskriptio des römischen Berichtes an. Théramène schildert, wie beim Auszug aus Trézène plötzlich in die bedrückte Stimmung und die Stille der Lüfte hinein ein „entsetzlicher Schrei aus den Tiefen des Meeres“⁴⁷ dringt, der aus dem Inneren der Erde schaurig widerhallt. Männer und Pferde erschrecken, ein Wasserberg erhebt sich, rollt heran und speit ein schreckliches Ungeheuer mit dem Kopf eines Stieres und dem Körper eines Drachen aus; es ähnelt also demjenigen Senecas. Auch das allgemeine Entsetzen ist gigantisch: „Der Himmel sieht mit Grausen dieses wilde Ungeheuer; / Die Erde erbebt, die Luft ist verpestet; / Die Flut,

⁴³ Euripides: Hippolytos, Vers 1207

⁴⁴ Seneca: Phaedra Vers 1022

⁴⁵ Seneca: Phaedra, Vers 1038

⁴⁶ Stackelberg, Jürgen v.: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 405

⁴⁷ Racine, Jean: Phèdre, V, 6, 1507

die es herantrug, weicht voll Schrecken zurück.“⁴⁸ Der letztgenannte Vers hat geradezu emblematischen Charakter: der natürliche Vorgang des Zurückweichens der Meereswelle wird dargestellt als Flucht vor einem Ungeheuer, das sie selbst hervorgebracht hat. Er drückt die unerhörte Tatsache aus, „daß die Natur vor dem von ihr selbst Geborenen zurückschreckt, daß das Ungeheuer, obwohl ein Teil ihrer selbst, die ganze Natur abstößt.“⁴⁹ Damit ist dies geradezu ein Sinnbild für Phèdre selbst: auch sie hat sich als „Monster“⁵⁰ bezeichnet sowie als „von der gesamten Natur traurig Verstoßene“⁵¹ mit Ahnen im gesamten Universum, von dem sie sich verworfen fühlt. Über das vom Meer ausgespiene Monster sind die Elemente entsetzt; die Menschen bringen sich in Sicherheit: „Alles flieht; und ohne sich unnütz mutig zu zeigen, / Sucht jeder sich im nahen Tempel ein Versteck.“⁵² Damit endet dieser Abschnitt.

Im dritten Teil des Berichts schildert der Bote Hippolyts Kampf mit dem Untier und sein Ende. Wiederum ist Senecas Abschnitt mit etwa 60 Versen doppelt so lang wie der Abschnitt bei Euripides und bei Racine mit jeweils 30 Versen. Der Bote bei **Euripides** berichtet: die völlig verängstigten Pferde gehen durch, hartnäckig vom Stier verfolgt. Sie gehorchen ihrem Herrn nicht mehr, der sie vergeblich anhalten will. Seine ausgezeichnete Fähigkeit als Rosselenker nützt ihm nichts; seine eigenen Geschöpfe bringen ihm den Tod. Verzweifelt ruft er ihnen zu: „Die ihr an meinen Krippen fraßet, halt! / Laßt mich am Leben! O des Vaters Fluch!“⁵³ Er hat also die Ursache für die Katastrophe erkannt. Sein Wagen zerschellt an den Felsen, er selbst wird geschleift, kann sich befreien und bleibt tödlich verletzt liegen, während die Pferde und der Stier auf geheimnisvolle Weise verschwinden. „Hippolytos unterliegt unverkennbar einer übermenschlichen Macht.“⁵⁴ All dies wird „zwar ungemildert, aber doch gewissermaßen sachlich- informierend“⁵⁵ dargelegt.

Ganz anders bei **Seneca**. Der Bote hebt zunächst Hippolytos' Heldentum hervor – ein starker Kontrast zu dem im vorigen Abschnitt geschilderten Entsetzen ganzer Länder und zur allgemeinen Flucht:

⁴⁸ Racine, Jean: Phèdre, V, 6, 1522

⁴⁹ Spitzer, Leo: Der 'Bericht des Thérāmène' in Racines 'Phèdre'. In: Theile, Wolfgang (Hrsg.): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (= Wege der Forschung Bd 402), S. 43-98, S. 84.

⁵⁰ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 703),

⁵¹ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1241

⁵² Racine, Jean: Phèdre, V, 6, 1525

⁵³ Euripides: Hippolytos, 1240

⁵⁴ Erdmann, Gerd: Der Botenbericht bei Euripides. Struktur und dramatische Funktion, S. 98

⁵⁵ Stackelberg, Jürgen v.: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 408

Durch die Ausweitung des Raumes sucht Seneca die Einmaligkeit der heldischen Haltung Hippolyts zu veranschaulichen: Hippolyt überragt nicht nur die zufällig Anwesenden, etwa seine Begleitung, sondern die Allgemeinheit, die hier durch Hirten, Jäger usw. repräsentiert wird.⁵⁶

Der Gegensatz von allgemeinem Entsetzen einerseits und Hippolytus' Furchtlosigkeit andererseits wird noch hervorgehoben durch die Wiederholung des Wortes „Furcht“ am Versende:

omnis frigido exsanguis metu
venator horret. solus immunis metu
Hippolytus

jeder Jäger, erbleichend in kalter **Furcht**
erstarrt. Einzig Hippolytus, gefeit gegen
Furcht⁵⁷

Unerschüttert versucht er die Pferde zu zügeln, er lässt gegen das Monster „laut seine Stimme donnern: 'Nicht bricht meinen Mut dies eitle Schreckbild, denn es ist meine vom Vater ererbte Aufgabe, Stiere zu besiegen.'“⁵⁸ Seine Pferde sind allerdings nicht mehr zu halten, obwohl Hippolytus ein hervorragender Rosselenker ist: „jetzt zerrt er die von den angezogenen Kinnketten zusammengeschnürten Mäuler zurück; jetzt zwingt er ihren Rücken mit häufig geschwungener Peitsche in die Schranken.“⁵⁹ Der gegen seine durchgehenden Pferde sich mühende Hippolyt wird vom Boten bei Euripides mit einem Ruderer, bei Seneca mit einem Steuermann auf stürmischer See verglichen. Bei Euripides kommt es also auf die Körperkraft des Rosselenkers, bei Seneca jedoch auch auf die Klugheit und die Unbeirrbarkeit in bedrohlichster Situation an. Allerdings bleiben sowohl Hippolytus' physische Stärke als auch seine stoische Gesinnung wirkungslos, denn als das hartnäckig verfolgende Ungeheuer frontal angreift, gehen die Pferde durch. Sie bäumen sich auf, Hippolytus wird vom Wagen hinabgeschleudert und verwickelt sich in den Zügeln. Nun folgt der Höhepunkt dieses Berichts, nämlich die Schilderung von Hippolyts Ende: sein Blut benetzt die Fluren, sein Kopf springt über Felsen, seine Haare werden weggerissen, sein Gesicht am Gestein verstümmelt, seine Glieder von den Rädern herumgewirbelt, sein Leib schließlich von einem im Weg stehenden Baumstumpf zerrissen; danach wird der noch immer erst Halbentseele von Gebüsch und Dornen zerschnitten, so dass an jedem Baumstrunk ein Teil seines Körpers hängt. Damit wird der äußerst drastische Bericht des Virbius in Ovids Metamorphosen sogar noch überboten!. All dies wirkt geradezu grotesk:

⁵⁶ Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der Lateinischen Dichtung, S. 48

⁵⁷ Seneca: Phaedra, Vers 1053

⁵⁸ Seneca: Phaedra Vers 1065

⁵⁹ Seneca: Phaedra, Vers 1075

Die Schilderung gibt die Frage auf, wann bei Hippolyt der Tod eingetreten sei; das Problem zeigt besonders deutlich, wie wenig es Seneca auf eine an der Realität orientierte Glaubwürdigkeit ankam. Man möchte annehmen, daß spätestens der in die Weichen eindringende Pfahl oder die hierauf folgende Zerreißung dem Leben des Unglücklichen ein Ende bereitet haben müsse, zumal Seneca zuvor konstatiert hat, der Wagen rolle über „sterbende Glieder“ hinweg (v. 1097). Man ist daher erstaunt zu erfahren, der Zerrissene sei als *semanimis*, als Halbtentseelter, vom Gebüsch zerfetzt worden (v. 1102). Seneca teilt den Eintritt des Todes überhaupt nicht ausdrücklich mit.⁶⁰

Worauf es vielmehr ankommt, ist der Kontrast dieser völligen körperlichen Vernichtung zum stoischen Heldenmut des Jünglings.

Auch bei **Racine** wird zu Beginn dieses Abschnitts Hippolytes Heldenmut betont, welcher besonders durch den Gegensatz zu der im vorigen Abschnitt geschilderten allgemeinen Flucht hervorsteicht – der Himmel, die Erde, die Luft, die Flut sind entsetzt über das Ungeheuer, alle Menschen retten sich in den nahen Tempel: „Alles flieht (...) / Allein Hippolytos, würdiger Sohn eines Helden, / Hält seine Rosse an, greift seine Speere, / Zielt auf das Ungeheuer, schleudert die Lanze mit sicherer Hand / Und reißt ihm eine klaffende Wunde in die Flanken.“⁶¹ Racines Held überbietet Senecas Helden sogar, indem er das Ungeheuer angreift! Hatte sich Hippolyte zu Beginn des Dramas bei Théramène beklagt, bis zum heutigen Tag noch keine Ungeheuer bezwungen zu haben⁶² und sich vor Thésée „unbekannter Sohn eines so glorreichen Vaters“⁶³ genannt, so wird er nun von Théramène als „würdiger Sohn eines Helden“⁶⁴ bezeichnet! Das Monster bäumt sich verwundet auf, fällt vor die Hufe der Pferde und speit aus seinem Rachen Feuer auf sie. In Panik rasen sie querfeldein, trotz Hippolytes Bemühungen, sie zu zähmen. Sie werden nicht, wie in den Dramen des Euripides und Seneca, vom Ungetüm verfolgt und bedrängt, vielmehr: „Man sagt, man habe gar in diesem grausigen Getümmel einen Gott gesehen, / Der ihnen einen Stachel in ihre staubigen Flanken getrieben habe.“⁶⁵ Gegen das Gebot der Wahrscheinlichkeit, das Mythologische zu beschränken oder zu rationalisieren, hat Racine hier „seine antike Vorlage nicht gemildert oder reduziert, sondern verschärft und erweitert.“⁶⁶ Der bereits erwähnte anonyme Kritiker nimmt gerade an dieser

⁶⁰ Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der Lateinischen Dichtung, S. 49

⁶¹ Racine, Jean: Phèdre V, 6, Vers 1525

⁶² Racine, Jean: Phèdre I, 1, 99

⁶³ Racine, Jean: Phèdre III, V, 945

⁶⁴ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1527

⁶⁵ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1539 f. – Eine göttliche Attacke ist auf einem Mischkrug aus dem Jahre 340 v.Chr. dargestellt. Hippolytos versucht mit Zügel und Peitsche (oder einem Stock) seine Pferde zu bndigen. Von der einen Seite werden sie von einem Stier bedrängt, von der anderen Seite von einer weiblichen Figur, die Schlangen um ihre Hände gewunden hat und eine Fackel hält. Bei dieser könnte es sich um eine Furie oder um Lyssa, den personifizierten Wahnsinn, handeln. Hinter Hippolytos folgt ein alter Mann, vielleicht ein Bote, der mit ausgestrecktem Arm auf Hippolytos weist. Siehe Anhang, Seite 302.

⁶⁶ Stackelberg, Jürgen v.: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 410

Stelle besonderen Anstoß: er empfinde es als unerträglich, dass „dass Herr Racine einen Ochsentreiber – Gott“⁶⁷ schafft. Die in Panik dahinstürzenden Pferde werden von Hippolyte so heftig gezügelt, dass blutiger Schaum ihr Gebiss färbt; die Achse zerbricht kreischend; der Wagen zerschellt und fliegt in Stücke. Unerschrocken wahrt Hippolyte jedoch seine stoische Gesinnung angesichts dieser Katastrophe. Er verwickelt sich in den Zügeln und stürzt zu Boden. An dieser Stelle des Berichts wird Théràmène von seinen Gefühlen übermannt:

Verzeiht meinen Schmerz. Dieses grauenvolle Bild / Wird eine nie versiegende Quelle meiner Tränen sein. / Ich habe gesehen, Herr, ich habe gesehen wie die Pferde, die er / Mit eigener Hand großzog, Euren unglücklichen Sohn über die Erde schleiften.⁶⁸

Wie der Bote bei Euripides betont Théràmène also die Tragik, dass der Jüngling von seinen eigenen Geschöpfen zu Tode gebracht wird. Hippolyte will sie zurückrufen, aber seine Stimme erschreckt sie nur und sie rasen weiter. Die folgenden krassen Details verletzen eigentlich das Gebot der Schicklichkeit: Hippolytes Körper ist bald nur noch eine einzige Wunde. Théràmène wird, als das Gespann schließlich zum Stillstand kommt, durch eine Blutspur zu ihm geleitet: „Die Felsen hat es eingefärbt; tropfende Dornen / Tragen die blutigen Reste seines Haares.“⁶⁹ Théràmène empfängt Hippolytes letzte Worte „Lieber Freund, sieht mein Vater eines Tages seinen Irrtum ein / Und beklagt das Unglück seines zu Unrecht beschuldigten Sohnes, / Dann sage ihm, um mein Blut und meinen klagenden Schatten zu versöhnen, / Er möge die Gefangene mit Güte behandeln; / Erweisen möge er ihr...“⁷⁰ Er kann den letzten Satz nicht mehr beenden; in Théràmènes Armen bleibt nur noch der entstellte Leichnam zurück, den nicht einmal der Vater erkennen würde.

Wie bei Seneca kommt es hier also auf den Kontrast von völliger körperlicher Vernichtung einerseits und seelischer Größe andererseits an.

So unterschiedlich das Geschehen in den drei Botenberichten dargestellt wird, so unterschiedlich ist auch der Zweck, den der jeweilige Bote verfolgt.

Bei **Euripides** will der Bote nicht nur den Vater vom Tod des Sohnes informieren, sondern den „Richter“ von der Unschuld des von ihm Verurteilten überzeugen. Er hat sich zum Anwalt des jungen Mannes gemacht. Indem er an einigen Stellen dessen Worte in direkter Rede wiedergibt, bringt er Thesus seinen Sohn menschlich näher und charakterisiert ihn als pie-

⁶⁷ zit nach Stackelberg, Jürgen v.: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 410, meine Übersetzung

⁶⁸ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1545

⁶⁹ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1556

⁷⁰ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1563

tätvoll und gottesfürchtig: Hippolytos' Aufforderung an seine Freunde und Knechte beim Aufbruch in die Verbannung, dem Gebot seines Vaters rasch zu gehorchen; sein inbrünstiges Gebet an Zeus, sein Vater möge seine Unschuld erkennen; schließlich sein Hilferuf bei seinem grässlichen Unfall, man möge ihm, dem ganz unschuldigen Mann beistehen – all dies soll dazu dienen, Theseus umzustimmen. Am Ende des Berichtes spricht der Bote seine Überzeugung offen und mit Nachdruck aus:

Ich bin zwar Sklave, Herr, in deinem Haus,
Doch niemals zwingst du mich, an seine Schuld
Zu glauben, mag das ganze Weibervolk
Sich auch erhängen, mag den Fichtenwald
Des Ida eine füllen mit der Klageschrift;
Denn dieses weiß ich: edel war dein Sohn.⁷¹

Seine Worte verfehlen ihre Wirkung nicht: Hatte Theseus anfangs auf die Nachricht vom Untergang des „Schänder(s) meiner Ehre“⁷² mit einem Dankgebet an Poseidon reagiert, so ist er nun doch etwas milder gestimmt: „Mein hassend Herz frohlockte ob dem Wort. / Nun trag ich vor den Göttern Scheu und auch / Vor ihm, der doch mein Sohn, mein eigen Blut. / Nicht jubeln kann, nicht klagen das Gemüt.“⁷³ Der Bote fragt nun: „Soll man den Ärmsten bringen? Soll man nicht? / Entscheide du, und wenn ich raten darf, / So sei nicht hart zu deinem armen Sohn!“⁷⁴ Theseus ist dazu bereit: „So bring ihn, daß ich ihm ins Auge seh, / Und leugnet er beharrlich seine Schuld, / So überführ ihn diese Göttertät!“⁷⁵ Dem Boten ist es also nicht gelungen, Theseus von der Unschuld seines Sohnes zu überzeugen: gerade in der göttlichen Mitwirkung an Hippolytos' Unfall sieht er den Beweis für dessen Schuld. Erst in der nächsten Szene wird er von der Göttin Artemis aufgeklärt werden. Allerdings hat der Bote Theseus' Bereitschaft erwirkt, seinen Sohn zu empfangen. Der Botenbericht ist damit der erste Schritt zu der ergreifenden Versöhnung zwischen Vater und Sohn in der letzten Szene.

Bei **Seneca** schildert der Bote, wie nach dem grässlichen Unfall die überall verstreut liegenden Leichenteile des Jünglings von Dienern und Hunden zusammengesammelt werden. Er beklagt den tiefen Fall des schönen und mächtigen Prinzen: „Das ist seiner Wohlgestalt Zier? Er, der eben noch als erlauchter Teilhaber an der väterlichen Herrschaft und zum Erben Bestimmter wie die Gestirne erglänzte, wird allenthalben zusammengelesen für den ihm zu-

⁷¹ Euripides: Hippolytos, Vers 1249

⁷² Euripides: Hippolytos, Vers 1172

⁷³ Euripides: Hippolytos, Vers 1257 f.

⁷⁴ Euripides: Hippolytos, Vers 1261

⁷⁵ Euripides: Hippolytos, Vers 1265

letzt bestimmten Scheiterhaufen (...).“⁷⁶ Theseus wird von zwiespältigen Gefühlen übermannt: „daß der Schuldige untergehe, habe ich gewollt, / den Verlorenen beweine ich.“⁷⁷ Mit dem Verlust seines Sohnes meint er allerdings nicht dessen Tod, sondern dessen charakterliche Verdorbenheit. Der Bote fragt, warum Theseus Tränen vergießt über etwas, das er doch selbst gewollt hat. Dieser bekräftigt noch einmal: „Nicht, weil ich ihn getötet, weil ich ihn verloren habe, weine ich.“⁷⁸ Der Bote hat mit seinem Bericht – trotz der Darstellung des Heldentums des Jünglings – keinen Zweck verfolgt: er hat nicht beabsichtigt, den Vater von der Unschuld seines Sohnes zu überzeugen oder ihm diesen menschlich nahe zu bringen; der Bericht hat „keinerlei dramatische Funktion (...); er motiviert nichts und bleibt völlig ohne Konsequenzen.“⁷⁹

In **Racines** Drama hingegen ist der Botenbericht vor allem eine „Grabrede, eine Hommage an die Seelengröße des Hippolyte, die der Vater anhören muss im Schweigen und in der Bitterkeit eines Schmerzes, den er der Gottheit als Sühne für seine Unüberlegtheit darbringt.“⁸⁰ Thérémène beabsichtigt, Hippolyte als „beispielhaften Liebhaber, Sohn und Krieger“⁸¹ darzustellen. Deshalb hat er sowohl seinen Heldenmut als auch seine Pietät gegenüber seinem Vater und seiner Geliebten hervorgehoben, denen seine letzten Worte gegolten haben. Zum Ton einer Grabrede passt auch die Betroffenheit des Sprechenden und des Hörenden: Thérémène kommt in Tränen zu Thésée. Zu Beginn schildert er die allgemeine Bedrückung beim Auszug Hippolytes aus Trézène; bei der Beschreibung von Hippolytes Unfall wird er derart von Schmerz überwältigt, dass er seinen Bericht unterbrechen muss. Am Ende ruft Thésée erschüttert aus: „O mein Sohn! Teure Hoffnung, die ich mir geraubt habe! (...) / Welch schmerzlicher Trauer ist mein Leben aufgespart!“⁸² Thérémène fügt noch die Schilderung von

⁷⁶ Seneca: Phaedra, Vers 1110

⁷⁷ Seneca: Phaedra, Vers 1117

⁷⁸ Seneca: Phaedra, Vers 1122 – Auf diese Weise fasst Theodor Thoman, der Herausgeber und Übersetzer der hier verwendeten Seneca- Ausgabe, den Text auf: „Quod interemi non, quod amisi fleo.“ („Nicht weil ich ihn getötet, weil ich ihn verloren habe, weine ich.“) - Dieser Vers ist allerdings auch mit gegenteiliger Bedeutung wiedergegeben worden; es kommt allein auf den Beistrich an: „Quod interemi, non quod amisi, fleo“ („Weil ich ihn getötet, nicht weil ich ihn verloren habe, weine ich.“) So in der Ausgabe von Coffey und Mayer. In deren Kommentar heißt es: „Theseus now bewails the fact that he had to be the instrument of destruction, not the fact of his son's death“ (Coffey, Michael and Mayer, Roland [Hg.] Seneca, Phaedra. Introduction, text and commentary. - Cambridge: Cambridge University Press 1990, S.185). Allerdings ist diese Lesart ein Widerspruch zu Vers 1117: „occidere volui noxium, amissum fleo“ („daß der Schuldige untergehe, habe ich gewollt, den Verlorenen beweine ich“).

⁷⁹ Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der Lateinischen Dichtung, S. 48

⁸⁰ Scherer, Jacques: La dramaturgie classique en France. - Paris: Nizet 1950, S. 241, meine Übersetzung

⁸¹ Scherer, a.a.O, S. 242, meine Übersetzung

⁸² Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1571

Aricies Verzweiflung hinzu: sie war zum Tempel geeilt, um sich dort mit Hippolyte zu vermählen. An der bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leiche sinkt sie ohnmächtig nieder. Théràmène endet seinen Bericht: „Und ich, der ich des Tages Licht verabscheue, ich kam, / Um Euch den letzten Willen eines Helden zu verkünden, / Um mich der unglückseligen Pflicht zu entledigen, Herr, / Die sterbend mir sein Herz aufgetragen hat.“⁸³ Dieser letzte Wille wird Hippolyte in der folgenden Szene erfüllt werden: seine Ehre wird bei seinem Vater durch Phèdres Geständnis wiederhergestellt und seine Geliebte wird von Thésée als Tochter anerkannt werden.

In diesem Botenbericht kommt vor allem Racines künstlerische Eigenständigkeit zum Ausdruck, welche die Größe des Phèdre- Dramas ausmacht; sie

ließ ihn seinen eigenen Weg gehen, abweichend sowohl von Euripides und Seneca, die ihn nicht fesselten, sondern inspirierten, als auch vom Geschmack seiner Zeitgenossen, an den er sich hielt, wo es ihm paßte, über den er sich jedoch hinwegsetzte, wo das Gesetz seines eigenen Kunstwerks ihm vorrangig erschien.⁸⁴

⁸³ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1589

⁸⁴ Stackelberg, Jürgen v.: Racine, Pradon und Spitzers Methode, S. 415

7. SCHILLERS ÜBERSETZUNG VON RACINES PHEDRE

7.1. Die französische klassische Tragödie im Deutschland des 18. Jahrhunderts – eine Rezeption mit Widersprüchen¹

Schillers letztes, kurz vor seinem Tod vollendetes Werk ist die Übersetzung von Racines *Phèdre*, was äußerst merkwürdig scheint, da er sich sein ganzes Leben lang beinahe ausschließlich ablehnend, ja geradezu abwertend über die französische klassische Tragödie geäußert hat. Dieses Paradox ist symptomatisch für die Einstellung im Deutschland des 18. Jahrhunderts:

Die Diskussion über die französische klassische Tragödie brach in Deutschland während des ganzen 18. Jahrhunderts nicht ab. Es gibt kaum einen deutschen Dramatiker oder Theaterkritiker, der sich nicht zustimmend oder ablehnend zu ihrer Form geäußert hätte. Die vielen Übersetzungen und Nachahmungen, die in prächtigen Aufführungen dem französisierenden Geschmack des gebildeten höfischen Publikums huldigten, begegneten in der deutschen Kritik schon früh einer Ablehnung, deren Heftigkeit und Gründlichkeit allein schon den Erfolg der französischen Bühnenkunst in Deutschland erkennen lassen.²

Die Leidenschaftlichkeit, ja geradezu Bosheit, mit der diese Auseinandersetzung geführt wurde, hat ihre Ursache in der Stellung Frankreichs im Allgemeinen und in der französischen Tragödie im Besonderen im Europa des 18. Jahrhunderts.

Die Bücher, die Sprache, auch die Sitten und der ganze Apparat des täglichen Lebens werden französisch. (...) „Wenn unsere Vorfahren einen Blick in die jetzige Welt tun sollten“, sagt der Deutsche Thomasius (in seiner Abhandlung *Von der Nachahmung der Franzosen*, 1687, Anm.), „ich meine ja, sie würden uns als unechte Kinder und Bastarde anspeien... Frantzösische Kleider, Frantzösische Speisen, Frantzösischer Hausrath, Frantzösische Sprachen, Frantzösische Sünden, Frantzösische Krankheiten sind durchgehends im Schwange...“³

Das Französische war die lingua franca, beinahe gleichberechtigt neben dem Lateinischen – es war nicht nur die Sprache der internationalen Verträge, sondern es war auch Alltags- und Verkehrssprache. Im Jahre 1782 stellte die Berliner Akademie der Wissenschaften als Wettbewerbsthema die Frage nach Ursachen, Verdienst und Aussichten von Französisch als Universalsprache. Die beiden preisgekrönten Arbeiten nannten die Vormachtstellung und Vor-

¹ Siehe Anhang 6, Seite 303: Zeittafel der in diesem Kapitel erwähnten Werke

² Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs. – Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1968 (= Wirkendes Wort Bd 5), S. 70

³ Hazard, Paul: Die Krise des europäischen Geistes. Aus dem Französischen übertragen von Harriet Wegener. – Hamburg: Hoffmann und Campe ⁵1939, S. 87 f.

bildrolle Frankreichs auf allen Gebieten sowie besonders Anmut und Wohlklang der französischen Sprache.⁴ Diese Auffassung galt in ganz Europa.

Frankreichs Geistesleben war jedoch in seltsamer Weise paradox:

Einerseits setzte die französische Literatur als Wahrerin der klassischen Tradition den höfischen Geist des 17. Jahrhunderts fort, in dessen Schöpfungen sie nicht nur die Glanzzeit der Nationalliteratur, sondern einen Höhepunkt der Weltliteratur sah, der griechischen und der römischen Klassik vergleichbar. (...) Andererseits war die französische Literatur Verbreiterin und Verkünderin eines neuen Menschenbildes und machte Paris zum Zentrum der europäischen Aufklärung.⁵

Keiner verkörpert diese Widersprüche derart deutlich wie Voltaire (1694-1778). Seine Leistung als Philosoph, Übersetzer, Journalist, Historiograph und Dichter ist enorm:

Wie Ludwig XIV. dem 17. Jahrhundert seinen Namen gegeben hat – der Ausdruck *Le siècle de Louis XIV* stammt von Voltaire – gab Voltaire dem achtzehnten den seinen: Man hat es *le siècle de Voltaire* genannt. (...) Viele von den landläufigen Klischee- Urteilen über „die Franzosen“ scheinen auf Voltaire zu passen. Weltgewandt, in der Geselligkeit aufgehend und glänzend, selten um eine witzige Pointe verlegen, dabei von einer gewissen Eleganz, nie plump, nie verlegen oder tief-sinnig vor sich hinbrütend, nie raunend oder orakelnd, sondern immer klar, das heißt leichtverständlich redend und denkend (...) Auf jeden Fall markiert Voltaire eine Wende in Frankreichs, wo nicht in der europäischen Geistesgeschichte: Durch ihn wurde die Zivilisation um einen Schritt vorgebracht, der nicht mehr rückgängig zu machen ist. Von welchem anderen Schriftsteller könnte man so etwas sagen?⁶

Ausgerechnet im Gefängnis, in der Bastille, wohin ihn allzu gewagte Verse gebracht hatten, begründete er 23 - jährig seinen literarischen Ruhm, und zwar mit seinem Epos *Henriade*, das ihn zu einem zweiten Vergil machen sollte, und mit seiner Tragödie *Oedipe*, mit der er als zweiter Racine gepriesen wurde. Aus dem Gefängnis entlassen, legte er sich, geboren als *François-Marie Arouet*, den Künstlernamen *Voltaire* zu. Er setzte seine literarische Tätigkeit fort, musste aber nach einem Streit mit einem Adligen für drei Jahre ins Exil nach England gehen. Dies war ein Wendepunkt für Europa: Voltaire lernte Englisch zu einer Zeit, als fast niemand diese Sprache beherrschte. Er machte den Kontinent mit der Philosophie von Bacon, Locke, Swift und Pope bekannt, sowie mit Newtons naturwissenschaftlichen Schriften und mit Shakespeare, dessen Berühmtheit er nicht nur in Frankreich mitbegründete und später verbittert und vergeblich bekämpfte. Nach Frankreich zurückgekehrt, brachte ihm sein in England entstandenes Werk *Lettres philosophiques* einerseits Ruhm, aber andererseits Verfolgung ein: es wurde verboten und vom Henker öffentlich verbrannt, da sein Lob auf Eng-

⁴ vgl. Hirdt, Willi: Schillers Verhältnis zur Sprache und Literatur Frankreichs. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Band 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996, S. 396- 476, S. 396 f.

⁵ Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie , S. 32 f.

⁶ Stackelberg, Jürgen v.: Kleine Geschichte der französischen Literatur. – München: Beck ²1999.(= Beck'sche Reihe 412), S. 127

land als dem Land der religiösen und politischen Freiheit in Frankreich, dem Land der allmächtigen katholischen Kirche, Anstoß erregte. Voltaire zog sich nach Cirey, einem Landsitz an der Grenze zu Lothringen, zurück. Hier widmete er sich der Philosophie, der Literatur und naturwissenschaftlichen Studien, bisweilen gemeinsam mit der überaus gebildeten Schlossherrin Emilie de Châtelet. Er unternahm zu dieser Zeit mehrere Reisen, unter anderem nach Paris, wo er trotz seiner misslichen Lage zum Hofhistoriographen ernannt und in die Akademie aufgenommen wurde. Nach dem Tod von Madame de Châtelet nahm er 1750 eine Einladung von Friedrich dem Großen nach Potsdam an, wo es allerdings nach drei Jahren zum peinlichen Bruch kam. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens (1758-1778) verbrachte er auf dem Landgut Ferney bei Genf, das er selbst ausbaute und verwaltete. Dort entstand der Großteil seiner literarischen und philosophischen Werke, außerdem seine äußerst umfangreiche Korrespondenz von etwa 20.000 Briefen mit den Größen der Philosophie und der Politik, unter anderem mit dem wieder versöhnten Friedrich dem Großen. In diesen Briefen widmete er sich vor allem der heftigen Bekämpfung der äußerst mächtigen katholischen Kirche. Seine letzte Reise führte ihn nach Paris (1778), wo er mit Ehren geradezu überschüttet wurde und wo er schließlich starb.

Voltaire wurde ebenso leidenschaftlich verehrt und geliebt wie gehasst und verfolgt. Noch der Umgang mit seinem Leichnam ist symptomatisch dafür: er musste mit List zu einem Verwandten in einem Dorf in der Champagne geschmuggelt werden, da man sich in Paris weigerte, den Ketzler zu begraben; erst drei Jahre später (1791) wurden seine Gebeine exhumiert und im Triumph nach Paris in das Panthéon überführt. Die Legende, seine Gebeine seien von dort gestohlen und auf den Müll geworfen worden, stellte sich zwar als ebenso falsch heraus wie diejenige, er habe im Sterben seine eigenen Exkremente verschlungen, was mit immer drastischeren Details ausgemalt wurde⁷; all dies zeigt jedoch den abgrundtiefen Hass, den noch der Tote erweckte. Besonders in Deutschland war Voltaire für die Dichter des Sturm und Drang geradezu ein Feindbild. Den Grund dafür nennt Goethe später in *Dichtung und Wahrheit*:

⁷ vgl Strunz, Franz: Voltaires Tod. In: Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie. Hrsg von der Gesellschaft für kritische Philosophie Nürnberg 13 /(2000), S. 116- 131, S. 128

Uns Jünglingen, denen, bei einer deutschen Natur und Wahrheitsliebe, als beste Führerin im Leben und Lernen, die Redlichkeit gegen uns selbst und andere immer vor Augen schwebte, ward die parteiische Unredlichkeit Voltaire's und die Verbildung so vieler würdigen Gegenstände immer mehr zum Verdruß, und wir bestärkten uns täglich in der Abneigung gegen ihn. Er hatte die Religion und die heiligen Bücher worauf sie gegründet ist, um den sogenannten Pfaffen zu schaden, niemals genug herabsetzen können und mir dadurch manche unangenehme Empfindung erregt.⁸

Noch im Todesjahr Voltaires (1778) schrieb Heinrich Leopold Wagner, der Verfasser des berühmten Sturm- und Drang- Dramas *Die Kindsmörderin*, die beißende Satire *Voltaire am Abend seiner Apotheose*. Seine maßlose Eitelkeit wird aufs Korn genommen: er erscheint mit Perücke und Lorbeerkranz, zuerst im Gespräch mit seiner Amme – sie kennt sein umfangreiches Werk teilweise auswendig, wobei sie allerdings bisweilen eingeschlafen ist – und danach mit dem personifizierten Geist des 19. Jahrhunderts. Dieser gibt ihm ein Buch, in welchem die großen französischen Dichter und Philosophen der Vergangenheit samt ihrer Bedeutung aufgezeichnet sind. Während für Diderot ganze sechs Blätter reserviert sind, wird er selbst, Voltaire, nur kurz erwähnt; von ihm überlebt nichts anderes als sein *Traité sur la tolérance*, der „seinem Verfasser ebenso sehr zur Ehre gereicht, als schwach und barbarisch die Zeiten müssen gewesen sein, die eines solchen Traktats bedurften.“⁹ Gnadenlos wird sein umfangreiches Werk – sowohl das historische und philosophische als auch das literarische – lächerlich gemacht.

Als witziger Kopf hätte er immer noch vor vielen andern ein großes Verdienst vorausgehabt, wenn er (...) ein besseres Herz gehabt hätte: – Da er aber seinen Witz meist dazu gebrauchte Religion und Sitten lächerlich zu machen, und zu verderben, so glich sein Autorleben einer Rakete, die steigt, und kurze Zeit leuchtet, hinterdrein aber desto länger stinkt –¹⁰

Wagner spricht ihm jegliche dichterische Qualitäten ab; sogar diejenige der äußeren Form, wobei er ihn gegen Racine ausspielt.

Heutzutage sind die besten seiner dramatischen Geburten ad modum Minellii (für den Schulgebrauch, Anm.) gesammelt, mit Noten erläutert bei verschiedenen fremden Nationen als ein Schulbuch um rein Französisch draus zu lernen eingeführt. In Deutschland und England aber zieht man doch den Racinischen Vers seines melodischen Gangs halben dem Voltairischen noch vor.¹¹

Zum Vorwurf gemacht wird Voltaire ganz besonders sein Kampf gegen größere Geister: „Dem großen Corneille hat er eine Schandsäule gesetzt; den denkenden philosophischen

⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 16: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hrsg. v. Peter Sprengel. – München: Carl Hanser Verlag 1985. Dritter Teil. Elftes Buch, S. 518

⁹ Wagner, Heinrich Leopold: Voltaire am Abend seiner Apotheose. In: Nicolai, Heinz (Hrsg.): Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte. Bd II – München: Winkler 1971, S. 1520-1535, S. 1530

¹⁰ Wagner, Heinrich Leopold: Voltaire am Abend seiner Apotheose, S. 1531

¹¹ Wagner, a.a.O., S. 1531

Rousseau allenthalben verfolgt, und am ersten Schauspieldichter neuerer Zeiten, am Shakespeare, hat er sich ganz erbärmlich versündigt“.¹² Er stirbt schließlich mit einem Bonmot auf den Lippen: »Ah Dieux! Vous voulez donc me faire mour...ir.“¹³ Aber, heißt es weiter, solange nicht entschieden ist, ob dieses Bonmot seiner würdig ist, „bleibt's auch noch unentschieden, ob er wirklich schon tot oder – noch sterbend ist?“¹⁴ Damit endet diese Schrift, aus der beinahe persönlicher Hass spricht.

In stärkstem Kontrast dazu stehen die geradezu hymnischen Nachrufe. Besonders bemerkenswert und umfassend ist derjenige von Friedrich Melchior Grimm, dem Herausgeber der *Correspondance littéraire*, einer der wichtigsten Zeitschriften des 18. Jahrhunderts¹⁵: „Das größte, herrlichste, ach, vielleicht das einzige Denkmal dieser ruhmreichen Epoche, in der sich alle Gaben, alle Fähigkeiten des menschlichen Geistes dem höchsten Grad der Vollendung genähert zu haben scheinen, dieses erhabene Denkmal ist dahin.“¹⁶ Grimm pries Voltaire's literarisches, naturwissenschaftliches und philosophisches Schaffen, vor allem aber hob er rühmend hervor, wie dieser „unablässig die dem Glück der Menschen entgegenstehenden Vorurteile bekämpfte, Irrtum und Aberglaube der Schande und der Lächerlichkeit preisgab und sich bei Unwissenden wie bei Wissenden, beim Volk wie bei den Königen gleichermaßen Gehör zu verschaffen verstand.“¹⁷ Auch Friedrich der Große verfasste einen euphorischen Nachruf, der in der Berliner Akademie verlesen und bald aus dem Französischen ins Deutsche, Englische, Schwedische und Russische übersetzt wurde.¹⁸ Diese wenigen Beispiele von Reaktionen auf Voltaire's Tod veranschaulichen, wie einflussreich, aber auch wie umstritten er war.

Sein Werk ist, wie bereits erwähnt, von erstaunlicher Fülle und Vielseitigkeit. In den unterschiedlichsten Genres – in Traktaten, Briefen, Romanen und Tragödien – verbreitete er sein aufklärerisches Gedankengut. Mit demselben Eifer griff er ins Tagesgeschehen ein: er kämpfte gegen juristische Fehlurteile und setzte beispielsweise die Rehabilitation eines fran-

¹² Wagner, a.a.O, S. 1531

¹³ Wagner, a.a.O, S: 1533

¹⁴ Wagner, a.a.O, S. 1533

¹⁵ Diese Zeitschrift wurde von Grimm gemeinsam mit Diderot herausgegeben und jede zweite Woche handschriftlich von Paris aus an alle Fürsten Europas sowie an Friedrich den Großen und an Goethe versandt und versorgte sie unzensiert mit Neuigkeiten aus Frankreich auf fast allen Gebieten – Kunst, Literatur, und Hofklatsch, vgl Sackelberg, Kleine Geschichte der französischen Literatur, S. 138.

¹⁶ Friedrich Melchior Grimm, zit nach Stackelberg, Jürgen von: Voltaire. – München: Beck 2006, S. 13

¹⁷ Grimm zit nach Stackelberg, Jürgen von: Voltaire, S. 14

¹⁸ vgl Stackelberg, Jürgen von: Voltaire, S. 21

zösischen Bürgers durch, welcher Opfer eines grauenhaften Justizmordes geworden war. Dies machte ihn ebenso berühmt wie seine anderen Werke.

So revolutionär und kühn er jedoch als Philosoph und als Journalist war, so konservativ, ja geradezu reaktionär war er als Geschichtsschreiber, Literaturkritiker und Tragödiendichter. In seinem Standard- Werk *Das Zeitalter Ludwigs XIV* stilisierte er diese Zeit als den Höhepunkt nicht nur der französischen Nation, sondern der kulturellen Menschheitsgeschichte überhaupt: „Man könnte Voltaires gesamtes ungeheures Lebenswerk auf den einen Nenner bringen, daß es auf die fundamentale Zerstörung dieses Königtums gerichtet war; aber mit kaum geringerem Recht kann man sagen, daß niemand das Jahrhundert Ludwigs XIV. bedeutsamer verherrlicht hat als gerade Voltaire.“¹⁹ Besonders rühmt er dabei Frankreichs Vorreiterrolle in Europa auf dem Gebiet der Literatur.

Für den besten Dichter dieser Zeit hält er Racine, den er sogar noch über Euripides stellt. Zwar schätzt er den griechischen Tragiker, spricht ihm aber gerade das ab, was Racine ihm, seinem verehrten Vorbild, zugebilligt hatte, nämlich Zeitlosigkeit. Voltaire räumt ein: „Wir verdanken ihnen (den Alten, Anm.) alles: keine Kunst ist bei uns entstanden, alles ist von dort hierher verpflanzt worden“²⁰ Allerdings seien die Dramen der Antike keine vollkommenen Meisterwerke, was nicht an den genialen Dichtern, sondern an der mangelnden Reife der Dichtkunst in dieser frühen Zeit lag. Voltaire ist der Auffassung, dass Euripides „der größte Dichter wäre, wenn er in einem aufgeklärterem Zeitalter geboren wäre.“²¹ Euripides' höchstes Verdienst sei es, Racine als Vorlage für die Szene des Geständnisses der *Phèdre* an ihre Amme gedient zu haben, aber

wie man sich nie einfallen lässt den *Hippolytus* von Seneca zu billigen, obwohl Racine diesem Autor das ganze Geständnis der *Phèdre* (an Hippolyte, Anm.) entnommen hat, so darf man nicht den *Hippolytos* des Euripides bewundern nur wegen dreißig oder vierzig Versen, die würdig befunden wurden, vom größten unserer Dichter nachgeahmt zu werden.²²

¹⁹ Klemperer, Victor: Voltaire und seine kleinen Romane. In: Voltaire: Sämtliche Romane und Erzählungen. Deutsch von Ilse Lehmann. – Bremen: Schünemann 1962. (= Sammlung Dietrich 58/59), S. IX – XLII, S. IX f.

²⁰ Voltaire: *Epître à Madame la Duchesse du Maine*. (Vorwort zu seiner Tragödie *Oreste*, Anm.) In: Théâtre de Voltaire. Tome sixième. Édition stéréotype d'après le procédé de Firmin Didot. – Paris: Didot 1801, S. 131-144, S. 143, meine Übers.

²¹ Voltaire: *Lettres sur Oedipe à M. de Genonville*. (Vorwort zu seiner Tragödie *Oedipe*, Anm.) Lettre III. Tome premier.. Édition stéréotype d'après le procédé de Firmin Didot. – Paris: Didot 1801, S.12 -28, S.27, meine Übersetzung

²² Voltaire: a.a.O., S. 27

Symptomatisch für diese Auffassung ist auch eine Stelle in seinem Roman *Das Naturkind*: dieses lernt im Gefängnis Literatur kennen und meint zu den Werken des Euripides: „Gut für Griechen.“ Aber über Racines *Iphigenie*, *Phädra*, *Andromache* und *Athalie* gerät der junge Mann in helle Begeisterung: „Er seufzte, vergoß Tränen und konnte sie bald auswendig, ohne daß er beabsichtigt hätte, sie zu lernen.“²³ Voltaire empfand also die Dramen der Antike als für die moderne Bühne nicht angemessen.

Er selbst war von einer ungeheuren Begeisterung für das Theater erfüllt: in mehr als 60 Jahren verfasste er 27 Tragödien; außerdem „spielte (er) selbst leidenschaftlich Theater und zwang seine Besucher in Ferney mitzumachen.“²⁴ Dabei veranschaulichte er in seinen Tragödien seine Ideen der Aufklärung, was wesentlich zu deren Verbreitung beitrug – fast mehr als seine philosophischen Traktate oder Romane, denn es herrschte eine kaum vorstellbare Theatromanie: in Paris war es geradezu Mode geworden, eine eigene Bühne zu haben. Diese Privatbühnen entstanden nicht nur in den Schlössern der Adligen, sondern auch in den Häusern reicher Bürger, ja sogar wohlhabender Handwerker. Dennoch waren die Comédie- Française und die Oper, die jeweils über mehr als tausend Plätze verfügten, immer voll besetzt.²⁵ Dieser Enthusiasmus herrschte in ganz Europa: „Solche Unmengen von Tragödien und Tragikomödien gab es, daß sie im Jahre 1761 ausreichten, um aus ihren bloßen Titeln ein ganzes Wörterbuch – noch eins zu den vielen – zusammenzustellen.“²⁶ Auf dieses Gebiet erstreckte sich allerdings der Geist des Fortschritts nicht. So kühn man sonst war, in Fragen der Tragödie war nicht nur Voltaire, sondern ganz Europa rückwärtsgewandt. Corneille, Racine und Molière galten nicht als unerreichbare Genies, sondern als Vorbilder, die man erreichen könne, sofern man sich nur an gewisse Regeln halte:

Man meinte, diese Großen verdienten immerdar nachgeahmt zu werden. Man glaubte, sie hätten nach Rezepten, nach Geheimnissen des künstlerischen Schaffens gearbeitet, und man brauche nur diese Rezepte, diese Geheimnisse wieder aufzufinden, um Werke von gleicher unsterblicher Schönheit zu schaffen wie sie. Die kühnen Geister, die sich rühmten, keinerlei Respekt zu kennen, alle Vorurteile und jeden Aberglauben zu hassen, wurden, sobald es sich um Literatur handelte, zu Herdenmenschen, verneigten sich vor den Idolen und wagten nicht, an das Gesetz der Trennung der Gattung oder an das der drei Einheiten zu rühren.²⁷

²³ Voltaire: *Das Naturkind*. In: Voltaire: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Deutsch von Ilse Lehmann. Einleitung von Victor Klemperer. – Bremen: Schönmeyer 1962. (= Sammlung Dietrich 58/59), S. 454.

²⁴ Stackelberg, Jürgen von: *Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriß*. – München: Fink 1992, S. 27
²⁵ vgl. Stackelberg, Jürgen von: *Das Theater der Aufklärung*, S. 8 f.

²⁶ Hazard, Paul: *Die Herrschaft der Vernunft. Das europäische Denken im 18. Jahrhundert*. Aus dem Französischen übertragen von Harriet Wegener. – Hamburg: Hoffmann und Campe 1949, S. 307

²⁷ Hazard, Paul: *Die Krise des europäischen Geistes*, S. 385 ff.

Für Racine und Corneille hatte der antike Mythos Sinn und Funktion; für ihre Nachahmer jedoch war er bloße Schablone ohne jegliche Bedeutung. An den klassischen französischen Tragödien bewunderte man einzig und allein die Form, weshalb Corneille, Racine und Voltaire immer in einem Atemzug genannt wurden. Tatsächlich ähneln sich deren Tragödien rein äußerlich: sie haben fünf Akte und sind in paarweise gereimten Alexandrinern verfasst, es treten nur Figuren hohen Standes auf, die eine verfeinerte Sprache sprechen. Vom Gehalt her jedoch unterscheiden sie sich grundlegend: Corneilles Helden sind Bewunderung erregende Exempel römischer Tugend. In Racines euripideischen Seelendramen hingegen werden die Figuren von ihren Leidenschaften geradezu zerfetzt. Voltaire wiederum machte „aus der Bühne die Kanzel der Aufklärung, er predigte ihre Lehrsätze (...). Die neue Tendenz in der Form der klassisch französischen Tragödie verabreicht: das ist die Formel, die für buchstäblich alle Trauerspiele Voltaires gilt (...).“²⁸ Dennoch nahm man diese Unterschiede zwischen den Werken der drei Dramatiker nicht wahr; alle galten in gleicher Weise als Vorbilder, die man erreichen, ja sogar noch übertreffen wollte. In ganz Europa führte die Theaterbegeisterung zu

einem allgemeinen Wettstreit der Tragödien. (...) Das Ausland rivalisiert mit Frankreich: jedes Land möchte es gern in den Schatten stellen! Zum mindesten spart man weder Zeit noch Mühe, noch an der Zahl der Tragödien. (...) Auch die Engländer hatten eingesehen, daß sie ihr Theater reformieren, die schmachvollen Freiheiten eines Shakespeare verbannen mußten, der Tragikomödie verwehren, sich mit der wirklichen Tragödie zu vermischen; und daß es galt, all diesen Wust von Schlachten, Tumulten, Umzügen auf der Bühne zu beseitigen und diese Trompeten und Trommeln und Morde, deren Schaustellung man nicht ertragen kann, wenn man nur ein wenig Geschmack hat. Kurzum, sie strebten nach der schönen, den Regeln entsprechenden Tragödie, die, mit Sachkenntnis ausgeschnitten, Schrecken und Mitleid dosierte und heroisch mit Maßen, erhaben ohne leidenschaftliche Ausbrüche war. (...). Aber das Jahr 1713 erst bringt den endgültigen Sieg. Da erscheint der *Cato* von Addison, würdig, sofort ohne Zögern ins Französische übertragen zu werden. London (...) besitzt nun (...) einen zweiten Racine, und der europäische Ruhm dieses feierlichen *Cato* beginnt.²⁹

Addisons *Cato* wurde etwa zwanzig Jahre später von Johann Christoph Gottsched bearbeitet: *Der sterbende Cato*. Diese Tragödie sollte ein Muster für andere Dichter sein, da sie streng nach den von Aristoteles und Boileau geforderten Regeln verfasst war. Seine Überlegungen dazu stellte Gottsched in seinem literaturtheoretischen Werk *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) dar. Er verfolgte dasselbe Ziel wie später Lessing, Wieland, Schiller und Goethe, nämlich die Schaffung einer deutschen Theatertradition durch Verbesserung der Qualität der Bühnenwerke. Zu diesem Zweck wollte er das deutsche Drama vom barocken Schwulst, von den Regellosigkeiten, von den Harlekinaden der Haupt- und Staatsak-

²⁸ Klemperer, Victor: Voltaire und seine Romane, S. XV

²⁹ Hazard, Paul: Die Krise des europäischen Geistes, S. 405 f.

tionen auf den Wanderbühnen reinigen. Stattdessen sollten die aristotelischen Regeln, also die drei Einheiten, sowie Klarheit des Stils und der Vernunft gelten. Da er all dies in der französischen klassischen Tragödie verwirklicht sah, verfasste er zahlreiche Übersetzungen und regte auch zu solchen an. Er veröffentlichte mehrere davon in seiner Sammlung *Die deutsche Schaubühne*, die im Jahre 1742 zum ersten Mal erschien und ein enormer Erfolg wurde. Mit Gottsched begann also gewissermaßen Racines Werdegang auf der deutschen Bühne – und war verfehlt von Anfang an. Racines Werke wurden dem Geschmack des Publikums angepasst, welcher „beherrscht von der rein äusseren Schaukunst der Haupt- und Staatsaktionen“³⁰ war – also paradoxerweise genau das, was Gottsched ja eigentlich bekämpfen wollte. So fügte er beispielsweise der Übersetzung von Racines *Iphigenie* einen Schluss hinzu, der Achill und Iphigenie glücklich vereint zeigt. Dem *Bérénice*- Drama, dem Seelendrama schlechthin, von dem Friedrich der Große schrieb, er könne es nicht lesen ohne Tränen zu vergießen³¹, schloss Gottsched ein „lustiges Nachspiel: die verliebten Geister“³² an, wodurch das Wesen des Dramas verfälscht wurde.

Auch ist Gottscheds Auffassung von dramatischer Kunst derjenigen Racines geradezu entgegengesetzt; ihm schwebt das Heldenbild Corneilles vor. *Cato* habe er deshalb als Thema für sein Drama gewählt, weil er ein „Muster der stoischen Standhaftigkeit und der patriotischen Liebe zur Freiheit“³³ sei. Aber dieser stoisch- corneillanische Heroismus ist bei Gottsched gewissermaßen verbürgerlicht; die Tugend ist

jetzt nicht mehr wie bei den Helden Corneilles Ausdruck einer machtvoll-staatlichen Haltung (...), sondern, entsprechend dem „Pathos“ eines biedereren Bürgers und Gelehrten der deutschen Aufklärungszeit, Ausfluß einer platt-hausbackenen, steifen Moral. Tugend ist nicht im alten Sinn: virtú, vertu, sondern moralischer, tugendhafter Trieb (...). Die gleiche Umformung ins Bürgerlich-Moralische kennzeichnet die Bearbeitungen und Übertragungen der Werke Corneilles und Racines.³⁴

Diese Verbürgerlichung der barocken Heldenideale kommt besonders deutlich bei Gottscheds Definition von Tragödie zum Ausdruck:

³⁰ Dach, Charlotte von: Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. – Bern-Leipzig: Haupt 1940, S. 24

³¹ Friedrich der Große: Brief an Voltaire am 18. Juli 1759. In: Voltaire- Friedrich der Große. Briefwechsel. Herausgegeben und übersetzt von Hans Pleschinski. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004, S. 468

³² vgl. Dach, a.a.O., S. 26

³³ Gottsched, zit. nach Rehm, Walter: Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch- antiken Begegnung. – Salzburg: Verlag „Das Bergland- Buch“ 1951, S. 40

³⁴ Rehm, Walter: Götterstille und Göttertrauer, S. 40

Die Tragödie ist also ein Bild der Unglücksfälle, die den Grossen dieser Welt begegnen und von ihnen entweder heldenmütig und standhaft ertragen oder grossmütig überwunden werden. Sie ist eine Schule der Geduld und Weisheit, eine Vorbereitung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster... Sie lehret und warnet in fremden Exempeln;... sie schicket ihre Zuschauer allezeit klüger, vorsichtiger und standhafter nach Hause (...) Ich bewundere solche Helden. (...) Ich fasse einen edlen Vorsatz, sie nachzuahmen, und fühle einen heimlichen Ehrgeiz, nicht schlechter als sie befunden zu werden.³⁵

Gottsched macht also aus Racines Seelendramen moralische Exempel und dramatisierte Predigten. In diesem Sinne schreibt beispielsweise Ludwig Hudemann, ein Bewunderer Gottscheds, im Jahre 1735 an ihn, er habe sich zu einer Übersetzung der *Phèdre* entschlossen, weil „die in dieser Tragödie befindliche Moral meines Erachtens ganz untadelich ist. Man sieht in derselben nicht eine mit den gewöhnlichen Reizungen begleitete lasterhafte Liebe die Herzen bezaubern, sondern (...) einen Abscheu erwecken“ und sogar „sich endlich die wohlverdiente Strafe zuziehen.“³⁶ Er habe „einen Versuch thun wollen, ob nicht diese unter uns herrschende Neigung zu Schauspielen zum Vortheile des rechtschaffenen Christenthums (...) anzuwenden sey.“³⁷ Eigentlich hatte er seine *Phèdre*- Übersetzung für die Neubersche Gesellschaft verfasst, die allerdings für ihre Aufführung im Jahre 1738 diejenige des promovierten Juristen und mehrfachen Racine- Übersetzers Peter Stüven heranzog.³⁸ Die Qualität dieser Übertra-

³⁵ Gottsched, zit nach Dach, Charlotte von: Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, S. 26 f.

³⁶ Ludwig Hudemann, zit nach Dach, Charlotte von: Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, S. 27

³⁷ Hudemann, Ludwig, zit nach Uehlin, Hans: Geschichte der Racine- Übersetzungen in der vorklassischen deutschen Litteratur. Inaugural- Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. – Schopfheim 1903, S. 65 – Diese Betrachtungen zu Theaterstücken zum Zweck der Besserung der verdorbenen Menschheit stellt Hudemann in der langen Vorrede zu seiner Phädra- Übersetzung an, die zusammen mit seinem Originaldrama *Diocletianus der Christenverfolger* im Jahre 1751 gedruckt wurde. Moralische Absichten veranlassen ihn später zu einer Übersetzung von Racines *Iphigenie*, die er zusammen mit seinem selbst verfassten Drama *Jephthah* drucken lässt: er habe, schreibt er in seiner Vorrede, nur deshalb Racines Trauerspiel übersetzt, um durch den Vergleich mit dem Drama biblischen Stoffes „die Vorzüge der christlichen Moral vor der heydnischen Sittenlehre in ihr rechtes Licht zu setzen. (...) Vielleicht erweckt der Herr einmal diesen oder jenen gottseligen Regenten, der an dieser meiner, ob zwar sehr unvollkommenen, dennoch aus einer rechtschaffenen Gesinnung herfliessenden, Arbeit einigen Geschmack gewinnt, und sie, zur Ehre des göttlichen Namens, und zum wahren Nutzen seiner Unterthanen, auf die Schaubühne zu bringen, befiehlt.“ (zit nach Uehlin, Hans: Geschichte der Racine- Übersetzungen in der vorklassischen deutschen Litteratur, S. 91). Mit diesem Anspruch sowie mit der Qualität seiner Übersetzung hat er sich viel Spott eingehandelt, so schreibt etwa ein Korrespondent in Klotz' *Deutscher Bibliothek der schönen Wissenschaften* im Jahre 1768: „Was doch ein schlechter Dichter für Forderungen thun kann! Der Himmel soll sich so gar für seine elenden Reime interessieren, und Wunderwerke thun. Freilich wäre ein Wunderwerk nöthig, wenn jemand Geschmack an solchen Tragödien finden sollte. – Und ein Land soll Nutzen von der Vorstellung dieses Schauspiels haben – Ein grosser Nutzen, wenn vernünftige Leute einige Stunden gähnen, oder sich ärgern müssen (...) Aber ein Mann, der mit einer so heiligen Mine spricht, sollte doch auch überlegen, dass es unter die unerkannten Sünden gehöre, wenn man so vieles Papier verderbt, wenn man seine Zeit so übel anwendet, und statt mit seinen Händen etwas gutes zu schaffen, so erbärmliche Verse niederschreibt.“ (zit nach Uehlin, Hans: Geschichte der Racine- Übersetzungen in der vorklassischen deutschen Litteratur, S. 95)

³⁸ Stüvens Übersetzung erschien im Jahr 1749 anonym in Leipzig. Im selben Jahr hatte aber bereits der Verleger der *Wiener Schaubühne* (einer sehr umfangreichen Sammlung von Schauspielen nach dem Vorbild von

gung ist symptomatisch für alle Werke des Gottsched- Kreises: sie werden den Originalen nicht im mindesten gerecht. Dazu trägt besonders der von Gottsched geforderte und auch verwendete Vers bei, nämlich der Alexandriner. Das Problem dabei ist: „Der französische Alexandriner deckt sich keineswegs mit dem deutschen, wie ja überhaupt die französische Metrik auf einer ganz anderen Grundlage aufgebaut ist als die deutsche. Den französischen Alexandriner durch einen deutschen jambischen Sechsfüßler wiederzugeben, heißt ihm Gewalt antun.“³⁹ Einige Verse aus Stüvens Phèdre- Übersetzung veranschaulichen dies. Der Bote berichtet, wie Hippolyte versucht, seine durchgehenden Pferde zurückzuhalten:

Il veut les rappeler, et sa voix les effraie;
Ils courent. Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.
(...)
J'y cours en soupirant, et sa garde me suit.
De son généreux sang la trace nous conduit:
Les rochers en sont teints; les ronces dégouttantes
Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.⁴⁰

Er ruft ihnen zu. Dieß schreckt und jagt sie weiter
Sein ganzer Körper ist voll Wunden, Blut und Eiter
(...)
Da lauf ich seufzend hin. Die Wache läuft mit fort,
Des edlen Blutes Spur zeigt uns den rechten Ort,
Es macht die Felsen roth. Es träufelten die Hecken
Von Haaren voller Blut, die hier und dorten stecken⁴¹

Somit fiel es Lessing nicht allzu schwer, Gottsched und die Übersetzer seiner Schule mit Hohn zu überschütten: „Er verstand ein wenig Französisch und fing an zu übersetzen; er ermunterte alles, was reimen und Oui Monsieur verstehen konnte, gleichfalls zu übersetzen (...)“⁴², heißt es in seinem berühmten 17. Literaturbrief von 1759, auf den noch eingegangen werden wird. Dennoch hielt Gottscheds Wirkung noch lange an. So gab etwa Lessings Freund Christian Felix Weiße⁴³ fast ein Jahrzehnt später sein Trauerspiel *Crispus* heraus (1768), welches Gottscheds Forderungen in Form und Inhalt entspricht. In Alexandrinern behandelt es

Gottscheds *Die deutsche Schaubühne*) unter Stüvens Namen eine nicht autorisierte Bearbeitung von dessen Übersetzung herausgegeben. Diese Praxis wurde im Leipziger Druck in der Vorrede heftig kritisiert: es sei empörend, „dass aus Gewinnsucht gewisser Leute verschiedene seiner (des Übersetzers) Arbeiten, ohne sein Wissen und Willen nach aufgeschnappten und falsch geschriebenen Copeyen hin und wieder sind gedruckt worden“, und zwar „dermassen verhunzt, verstümmelt und fehlerhaft“ (zit nach Uehlin, Hans: Geschichte der Racine- Übersetzungen in der vorklassischen deutschen Litteratur, S. 70)

³⁹ Gröschl, Karl: Die deutschen Übersetzungen Voltaire'scher Tragödien. – Prag: Bellmann 1912. (= Prager deutsche Studien. Hrsg. v. Adolf Hauffen u.a. 21), S. 26

⁴⁰ Racine, Jean: Phèdre. Tragédie en cinq actes. Phädra. Tragödie in fünf Aufzügen. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck. – Stuttgart: Reclam 1995, V, 6, 1549

⁴¹ Stüven, Peter, zit nach Hirdt, Willi: Schiller als Übersetzer aus dem Französischen. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Band 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996, S. 442-495, S. 472 f.

⁴² Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band 4: Werke 1758-1759. Hrsg von Gunter E. Grimm. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 453-778, S. 499

⁴³ Weiße war äußerst vielseitig: er war Kreissteuereinnahmer in Leipzig und gab von 1775 bis 1782 die erste Kinderzeitschrift Deutschlands heraus, verfasste neben seinen Dramen auch Lyrik sowie Libretti für deutsche Singspiele.

ein Ereignis aus der römischen Geschichte: Crispus, geboren etwa 305 n. Chr., war der Sohn aus erster Ehe des römischen Kaisers Constantin, erzogen vom berühmten christlichen Gelehrten Lactantius, verheiratet mit Helena, politisch und militärisch trotz seiner Jugend außerordentlich erfolgreich.⁴⁴ Allerdings wurde er im Jahre 326, also etwa 21-jährig, auf Anordnung seines Vaters vergiftet; wenige Monate später folgte der Tod seiner Stiefmutter Fausta. Der Grund für diese Tat ist unbekannt; sie wurde nach dem Muster des Phaedra-Mythos erklärt: Fausta habe ihrem Stiefsohn Crispus nachgestellt und ihn, zurückgewiesen, bei seinem Vater verleumdet, der ihn daraufhin töten ließ. Als Constantin die Wahrheit herausfand, ließ er auch Fausta töten. In dieser Version erhält der Phädra-Stoff noch eine zusätzliche Nuance: Crispus, der unschuldige Christ, wird Opfer der intriganten Heidin Fausta. Auf der katholischen Bühne war dieser Stoff im 17. Jahrhundert sehr beliebt⁴⁵; er wurde auch in das umfangreiche Werk *La Cour Sainte* aufgenommen, eine Sammlung von Geschichten über Menschen, die in beispielhafter Weise an einem Hof ein christliches Leben geführt haben.⁴⁶ Dieser Exempelcharakter bestimmt auch Weißes Crispus-Drama, das außerdem viele Elemente aus den Phèdre-Dramen von Racine und Pradon enthält: es beginnt wie Racines Drama mit einem Gespräch zwischen dem Jüngling und dessen Erzieher über einen geplanten Aufbruch; wie Hippolyte ist Crispus in die Tochter des Feindes seines Vaters verliebt. Der dramatische Konflikt wird wie in Pradons Drama noch dadurch zugespitzt, dass es sich bei der Rivalin der mächtigen Stiefmutter um ihre Vertraute handelt. Wie die Pradonsche Phèdre hält Fausta ihre Liebe zu ihrem Stiefsohn für erwidert, weil sie bei dem Jüngling Anzeichen von Liebe bemerkt und fälschlicherweise auf sich bezogen hat. Als sie die Wahrheit erfährt, ist sie genauso rasend vor Eifersucht auf ihre glückliche Rivalin wie Phèdre in den Dramen des Racine und des Pradon. Ihr Gemahl Constantin kehrt – wie Racines Thésée – überraschend aus dem Krieg zurück gerade zu dem Zeitpunkt, als seine Gemahlin ihrem Stiefsohn das schändliche Ge-

⁴⁴ Er wurde für den Westen des Reiches mit seinem Halbbruder Constantin, Faustas Sohn, zum Caesar ernannt, danach drei Mal zum Konsul, schlug die Franken und besiegte in einer Seeschlacht Licinius, den Kaiser des Ostens und Feind seines Vaters.

⁴⁵ Der Jesuit Bernardinus Stephonius verfasste 1601, Nicolaus Vernulaeus 1631 eine Tragödie dieses Inhalts, vgl. Parente, James A.: *Religious Drama and the Humanist Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500- 1680* – Leiden: Brill 1987. (=Studies in the history of Christian thought. Edited by Heiko A. Oberman, 39), S. 126. Die erste französische Tragödie mit diesem Thema ist *L'Innocent malheureux, ou La Mort de Crispe*, verfasst von François de Grenaille im Jahre 1639; einige Jahre später (1645) schrieb Tristan L'Hermite *Mort de Chrispe, ou les Malheurs domestiques du Grand Constantin*; sie wurde im Jahr 1655 von Molière gekauft und mit großem Erfolg aufgeführt. (vgl. Newton, Winifred: *Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*. – Paris: Droz 1939, S.46-57)

⁴⁶ Verfasst hatte es der Jesuit Père Caussin, der Beichtvater von Ludwig XIII, vgl. Newton, Winifred: *Le Thème de Phèdre et d'Hippolyte dans la littérature française*, S. 46 f.

ständnis gemacht hatte und von diesem zurückgewiesen worden war. Wie Racines Thésée wundert sich Constantin über den kalten Empfang und fragt nach seinem Sohn. Fausta verleumdet ihn. Constantin überlässt es ihr, Rache zu üben. Fausta ist bereit, für Crispus einzutreten, falls er die Schuld auf sich nimmt, was dieser aber entrüstet ablehnt: „Soll ich, ein Märtyrer, für deine Schandthat büßen, / So ist ein Richterstuhl, vor dem die Unschuld gilt.“⁴⁷ Er entreißt ihr geradezu den Giftbecher und trinkt ihn „mit großer Standhaftigkeit“⁴⁸ aus. Angesichts des Todes kommt Crispus' christliche Gesinnung zum Ausdruck: er sieht nicht nur sein Grab „ohne Schaudern“⁴⁹, sondern er wird geradezu ein Heiliger. Sterbend betet er: „So steh mir Ewiger mit deiner Gnade bey / Daß, fällt die Welt umher, ich unerschüttert sey.“⁵⁰ Seinen Tod sieht er daher als Erlösung:

Ich gebe bloß dem Staub die Hülle meiner Seele;
Ich aber, ich – sie selbst schwingt sich aus ihrer Höhle
Mit ausgespanntem Flug in das friedsame Thal
Belohnter Heiligen durch Freuden ohne Zahl.⁵¹

Sein Erzieher Laktanz und seine Geliebte Helena sind überwältigt von seiner Unerschütterlichkeit. Von Helena erfährt Constantin die Wahrheit. Fausta will den Jüngling rehabilitieren; sie ersticht sich mit ihrem Dolch. Die letzten Worte richtet Laktanz an das Publikum:

O Leidenschaft! wie viel Verwüstung machst du hier!
Der Weise naht sich selbst durch dich oft seinem Falle:
Ein Laster! – und wie leicht begehn wir sie nicht alle!⁵²

Dadurch wird Weißes Drama zu einem allgemeingültigen Exempel für die Schädlichkeit der Leidenschaften und erfüllt Gottscheds Forderung nach praktischem Nutzen für den Zuschauer, der moralisch gebessert werden solle.

Diese Auffassung war jedoch zu Weißes Zeit längst schon überholt, vor allem durch die heftigen Angriffe auf Gottsched durch Lessing, der Racine und Corneille gleich mitverdammte. Aber auch in Frankreich war die alleinige Akzeptanz von Corneille und Racine allmählich einer gerechten Würdigung der antiken Tragiker gewichen. Euripides findet einen großen Verteidiger gerade in Louis Racine, dem Sohn des Dichters. In seiner *Comparaison de*

⁴⁷ Weiße, Christian Felix: Crispus, ein Trauerspiel in Versen, und fünf Aufzügen. – Wien: Krauß 1768, V, 2, (S. 105)

⁴⁸ Weiße, Christian Felix: Crispus, V, 3 (S. 108)

⁴⁹ Weiße, Christian Felix: Crispus, V, 5 (S. 112)

⁵⁰ Weiße, Christian Felix: Crispus, V, 1 (S. 100)

⁵¹ Weiße, Christian Felix: Crispus, V, 1 (S. 101)

⁵² Weiße, Christian Felix: Crispus, V, 8, (S. 128)

l'Hippolyte d'Euripide avec la Tragédie de Racine sur le meme sujet (1728) betont er – wie zuvor auch sein Vater in den Vorworten zu seinen Dramen – besonders die Zeitlosigkeit des Eurpides: „Die Phèdre des Euripides hat die Athener entzückt, und entzückt immer noch diejenigen, die sie heute lesen.“⁵³ Vehement nimmt er den griechischen Dichter in Schutz gegen Kritiker, „die sich einen Ruhm daraus machen, diesen Autor zu verachten.“⁵⁴ Dies ist wohl gegen Voltaire gerichtet, der ja dem Euripides Genie und Zeitlosigkeit abgesprochen und ihn lediglich als Quelle für Racines Dramen angesehen hatte.⁵⁵ Bei Louis Racine hingegen heißt es: „Dass doch diejenigen, welche die Alten nicht genügend schätzen, wenigstens erkennen würden, dass ein Genie, welches solcher Erfindungen fähig ist, kein bloß mittelmäßiges Genie sein kann.“⁵⁶

Zwei Jahre nach dieser Abhandlung, im Jahre 1730, erschien in Frankreich das große Werk *Le Théâtre des Grecs* des Jesuitenpaters Pierre Brumoy: Übersetzungen der griechischen Dramen ins Französische, Kommentare zu jedem Drama sowie Vergleiche mit Corneilles oder Racines Versionen. Es war bald über Frankreichs Grenzen hinaus berühmt; in Deutschland wurde es von Gottsched bis Schiller eifrig gelesen⁵⁷; Schiller etwa nahm es zur Grundlage seiner Euripides- Übersetzung. Vor allem bewirkte es in Europa eine völlig neue Einstellung zur griechischen Kultur im Allgemeinen und zur griechischen Tragödie im Besonderen. Dies leistet Brumoy vor allem in dem umfangreichen Vorwort, in welchem er seine Absicht darlegt, nämlich Begeisterung für die griechische Tragödie zu wecken⁵⁸, von deren Zeitlosigkeit und Lebendigkeit er überzeugt ist. In der modernen Zeit hätten ihrem Ansehen zwei Extreme geschadet: einerseits die blinde Verehrung als unerreichbarer Gipfel menschlicher Vollendung und andererseits die ungerechte Verachtung wegen der Herabwürdigung ihrer Entstehungszeit als barbarisches Zeitalter.⁵⁹ Zu behaupten – wie beispielsweise Voltaire, den Brumoy allerdings nicht namentlich nennt – , die antiken Dichter hätten in unserem Zeitalter

⁵³ Racine, Louis: *Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la tragédie de Racine sur le même sujet*. In: Racine, Louis: *Oeuvres*. Tome sixième qui renferme les sept derniers chapitres des réflexions sur la poésie. – Amsterdam: Rey 1750, S. 49- 67, S. 65, meine Übersetzung

⁵⁴ Racine, Louis: *Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la tragédie de Racine sur le meme sujet* S. 52 f.

⁵⁵ Siehe Seite 170

⁵⁶ Racine, Louis: *Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la tragédie de Racine sur le meme sujet*, S. 53

⁵⁷ vgl. Nebrig, Alexander: *Racines Geltungsverlust in der Romantik*. In: Krings, Marcel; Luckscheiter, Roman (Hrsg): *Deutsch- französische Literaturbeziehungen: Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. – Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 97- 111, S. 102

⁵⁸ vgl. Brumoy, Père Pierre: *Discours sur le Théâtre des Grecs*. In: *Le Théâtre des Grecs*. Tome premier. – Paris: Rollin u.a. 1730, S. I- XXVIII, X. XIX

⁵⁹ vgl. Brumoy, a.a.O, S. V

bessere Werke verfasst, sei so absurd wie wenn man unter dem Vorwand, das Götterbild zu retten, den Altar zertrümmern wolle, auf dem es steht.⁶⁰ Die Unfähigkeit zur Einfühlung in die fremde Epoche sei die eigentliche Ursache für die herrschende Geringschätzung der antiken Tragödie.⁶¹

Brumoy hatte sich vorgenommen, für ein besseres Verständnis der antiken Kunst aus vertiefter Beschäftigung mit dem Denken und Fühlen der Griechen, mit ihren Lebensgewohnheiten heraus zu werben. Soziale, ethische, politische und religiöse Unterschiede kamen zur Sprache, um dem modernen Leser die griechische Fremdartigkeit und die auf anderen gesellschaftlichen und geistigen Voraussetzungen erwachsene Ästhetik vor Augen zu führen.⁶²

Von den Athenern ist Brumoy geradezu begeistert, besonders von ihrer unbändigen Freiheitsliebe. Die Griechen waren demokratisch, die Franzosen hingegen seien monarchisch eingestellt. Daher seien Könige in der griechischen Tragödie eher wie Menschen, in der französischen hingegen geradezu wie Götter dargestellt, die nur in ihrer Liebesschwäche den Menschen gleichen.⁶³ Dass eine Figur die Königswürde geringachtet – wie Kreon in Sophokles' *Ödipus* oder wie Hippolytos bei Euripides – wäre in einem französischen Drama unglaubwürdig.⁶⁴

Was Brumoy an der griechischen Tragödie am meisten bewundert und worauf er immer wieder hinweist, ist die wunderbare Einfachheit der Handlungsführung. Die Griechen seien befähigt gewesen, einen einzigen Gegenstand erschöpfend zu behandeln, während „wir Franzosen“ – sei es „aufgrund unserer geistigen Trägheit“, sei es „aufgrund einer gewissen Oberflächlichkeit“⁶⁵ – lediglich einen flüchtigen Blick auf verschiedene Gegenstände werfen können. Von daher komme die bisweilen geradezu unübersichtliche Fülle von Ereignissen in den französischen Dramen, in denen die Haupthandlung häufig nicht von der Nebenhandlung unterschieden werden könne.⁶⁶

Auch der Inhalt der Tragödie entspricht den gesellschaftlichen Voraussetzungen: die griechische Tragödie handle von Themen wie etwa Umsturz von Staaten oder von großen Gefühlen, passend zum stolzen und anständigen Charakter der Griechen. Galante Liebe hingegen hätten sie für unwürdig einer Tragödie gehalten – im Gegensatz zu den Franzosen, bei

⁶⁰ vgl. Brumoy, a.a.O, S. XXVI

⁶¹ vgl. Brumoy, a.a.O, S. XIII

⁶² Theile, Wolfgang: Die Racine- Kritik bis 1800, S. 99

⁶³ vgl. Brumoy, Père Pierre: Discours sur le parallèle du Théâtre ancien et du moderne. In: Le Théâtre des Grecs. Tome premier. – Paris: Rollin u.a. 1730, S. XCIX- CLIX, S. CXXI

⁶⁴ vgl. Brumoy: Discours sur le Théâtre des Grecs, S. CI

⁶⁵ Brumoy, a.a.O, S. CXLIII, meine Übersetzung .

⁶⁶ vgl. Brumoy, a.a.O, S. CXLIV

denen diese den Großteil des Inhalts ausmache. Dadurch werde die Tragödie herabgewürdigt, außerdem sei es eine Schande für Christen, auf die Reinheit ihres Theaters weniger zu achten als die Heiden.⁶⁷

In der griechischen Tragödie komme es hauptsächlich auf Handlung, in der französischen auf Worte an. Allerdings dürfe man nicht einem Drama lediglich aufgrund der Schönheit der Verse den Vorzug geben. Voltaire hatte ja Racines Verskunst geradezu hymnisch gelobt. Später sollte Racine als bloßer Wortkünstler abgetan und seine Dramen als bloße Rede- Dramen abqualifiziert werden.⁶⁸ Dies ist symptomatisch für die Wirkung von Brumoy's Werk. Brumoy ist nämlich trotz seiner Kritik am französischen Theater und seiner Vorliebe für das griechische um Neutralität bemüht: man müsse dem griechischen Theater Gerechtigkeit widerfahren lassen, ohne das französische zu verdammen. Genau dies wird jedoch geschehen. Hatte bis zu Brumoy der Vergleich der französischen mit der griechischen Tragödie zumeist dazu gedient, die griechische herabzuwürdigen, so verhält es sich von nun an genau umgekehrt: der französischen werden „Authentizität und tragische Wahrheit“⁶⁹ abgesprochen. Die Modernisierung der mythischen Figuren bei Corneille und Racine, von Brumoy noch durchaus positiv gewertet, wird nun zum Vorwurf; außerdem wird die französische Tragödie vom moralischen Standpunkt aus verurteilt. Besonders die Überlegenheit des heroischen griechischen Zeitalters über ein verweichlichtes französisches findet sich in nahezu jeder Kritik. Dabei wird Racine als Dichter des Sonnenkönigs zu einem bloßen „Instrument für politisch Mächtige“⁷⁰ abgestempelt, besonders nachdrücklich von Charles Batteux⁷¹ in seiner Abhandlung *Observations sur L'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine* aus dem Jahre 1776, auf die hier im Zusammenhang mit A.W. Schlegel noch näher eingegangen werden wird. Batteux wirft Racine allzu große Anbiederung an den Zeitgeist vor. Angenommen, Euripides hätte in Paris gelebt: „hätte er sich wirklich dem Geschmack der Nation bedingungslos und ohne Einschränkung

⁶⁷ vgl. Brumoy: Discours sur le Théâtre des Grecs S. CLVII.

⁶⁸ vgl. Theile, Wolfgang: Die Racine- Kritik bis 1800, S. 139 f.

⁶⁹ Theile, a.a.O, S. 100

⁷⁰ Theile, a.a.O, S. 108- Diese Einstellung wurde durch die in Europa herrschenden antifranzösischen Tendenzen noch gefördert; besonders die Italiener erhoben den Anspruch, die wahren Erben der Antike zu sein, vgl. Theile S. 97 f.

⁷¹ Abbé Charles Batteux hatte im Jahre 1747 mit seinem kunsttheoretischen Werk *Les beaux- arts réduits à un même principe* eine neue französische Kunstphilosophie begründet: Grundlage jeden dichterischen Schaffens sei die Forderung des Aristoteles nach Naturnachahmung. Damit wandte er sich von den Grundsätzen der französischen Klassik ab und beeinflusste maßgeblich Rousseau. Dieses Werk war auch in Deutschland weit verbreitet dank der Übersetzung von Johann Adolf Schlegel, dem Vater der berühmten Schlegel- Brüder.

ausgeliefert oder nicht vielmehr versucht, sie zu einem strengeren Geschmack zurückzuführen?“⁷²

Allerdings hatten zu Batteux' Zeit Corneille und Racine ihren Status als ausschließliche Muster für Tragödien ohnehin längst eingebüßt – besonders seitdem der auch in Deutschland hochgeschätzte Denis Diderot⁷³ der klassischen Tragödie eine in Frankreich völlig neue Dramengattung zur Seite gestellt hatte, nämlich das bürgerliche Trauerspiel.

Diderot verfasste zwei Dramen *Le Fils naturel* (1756) und *Le Père de famille* (1758) und fügte ihnen jeweils eine noch wirkungsmächtigere theoretische Abhandlung bei. Das Drama solle auf die Zuschauer Wirkung ausüben; dies sei aber nur möglich, wenn sie sich mit den Figuren identifizieren können. Deshalb müsse das Milieu übereinstimmen: in den Dramen sollten keine Könige und Adlige vorkommen, sondern Angehörige des im 18. Jahrhundert aufsteigenden Bürgerstands. Auch die Sprache der Bühnenfiguren müsse dem Publikum angepasst sein, also Prosa statt Vers. Sogar Stammeln ist erlaubt, da die Sprache die Gemütsverfassung der Figuren ausdrücken soll. Auch Rührung ist erwünscht; Diderot berichtet, sein *Fils naturel* habe nicht zu Ende gespielt werden können, da die Schauspieler das Stück geradezu in einem Meer von Tränen und Schluchzen ertränkt hätten.⁷⁴ Allerdings war es Diderots Absicht, mit seiner neuen Gattung die klassischen Theaterformen in der Nachfolge von Racine und Corneille nicht zu ersetzen, sondern sie lediglich zu bereichern.

Auch Jean- Jacques Rousseau kritisiert den Mangel an Identifikationsmöglichkeiten des Publikums mit den Figuren der klassischen französischen Tragödie. Er ließ in seinem drei Jahre nach Diderots *Le Père de famille* veröffentlichten empfindsamen Roman *Julie ou la*

⁷² Batteux, Abbé: *Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine*, S. 470

⁷³ Lessing übersetzte Diderots *Père de Famille* und seinen theoretischen Begleittext zu diesem Drama; er zitierte ihn mehrmals auch in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*. Im 84. Stück heißt es: Diderot ließ „es sich merken, daß er die hohen Begriffe gar nicht davon (von der französischen klassischen Tragödie, Anm.) habe, mit welchen sich seine Landsleute täuschen und Europa sich von ihnen täuschen lassen.“ (Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band 6: *Werke 1767-1769*. Hrsg. v. Klaus Bohnen. – Frankfurt a M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 181-694, S. 600.) Auch Schiller verehrte Diderot: „Welche Thätigkeit war in diesem Menschen! Eine Flamme die nimmer verlöschte! (...) Alles an ihm war Seele! (...) Alles trägt den Stempel einer höhern Vortreflichkeit, deren die höchste Anstrengung andrer gewöhnlicher Erdenbürger nicht fähig ist.“ (Schiller, Brief an Körner, 12. Februar 1788. In: Schiller, Friedrich: *Werke*. Nationalausgabe. Begr v. Julius Petersen. Band 25: *Schillers Briefe 1.1. 1788- 28.2. 1790*. Hrsg v Eberhard Haufe – Weimar: Böhlau 1979, S. 14 Durch Schiller wurde Goethe 1804 auf *Le neveu de Rameau* hingewiesen und übersetzte es. Er teilte Schillers Hochachtung: „Diderot war nahe genug mit uns verwandt; wie er denn in alledem, weshalb ihn die Franzosen tadeln, ein wahrer Deutscher ist.“ (Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit III*, 11, S. 520)

⁷⁴ vgl Stackelberg, Jürgen von: *Das Theater der Aufklärung*, S. 84

Nouvelle Héloïse (1761), dem „berühmtesten Roman seines Jahrhunderts“⁷⁵, die Figur des Hauslehrers Saint- Preux feststellen, das moderne Theater verlasse „niemals mehr seine langweilige Erhabenheit. Nicht anders als in vergoldeten Kleidern dürfen die Menschen dort auftreten. Man könnte meinen, ganz Frankreich sei nur von Grafen und Chevaliers bevölkert, und je elender und bettelhafter das Volk ist, desto glänzender und prächtiger ist das Bild des Volks auf der Bühne.“⁷⁶ Er geht allerdings noch weiter in seinem negativen Urteil: „Racine und Corneille sind mit all ihrem Genie nichts als Vielredner“;⁷⁷ auf der klassischen Bühne gebe es „viel Geschwätz und wenig Handlung (...). Gemeinhin besteht die ganze Geschichte aus schönen, wohlgeordneten, flüssig aufgesagten Dialogen, denen man es von Anfang an anmerkt, daß der redenden Personen erste Sorge ist, zu glänzen.“⁷⁸ Allerdings wird in einer Fußnote dieses Verdammungsurteil in Bezug auf Racine zurückgenommen: „Bei Racine aber ist alles Empfindung; er hat es verstanden, jeden seine eigne Sprache sprechen zu lassen; und hierin ist er in der Tat unter den dramatischen Dichtern seines Volks der einzige.“⁷⁹ An Corneille und Voltaire kritisiert er besonders die Modernisierung der antiken Helden: die Schauspieler „pfropfen gleichsam französische Moden auf das römische Gewand. Die weinende Cornelia (Corneilles *La mort de Pompée*, Anm.) hat sich die Schminke zwei Finger dick aufgelegt; Cato ist weiß gepudert; Brutus trägt einen Reifrock (Voltaire, *Brutus*; *Rome sauvée*, Anm.).“⁸⁰ Überhaupt war Rousseau wesentlich radikaler als Diderot, denn er betrachtete das Theater insgesamt als nutzlosen Zeitvertreib, ja sogar als geradezu nachteilig für die Menschen, da es deren Sitten verderbe: Leidenschaften werden geweckt, die einen schädlichen Einfluss haben, da sie die Jugend verweichlichen.⁸¹ Das Theater sei daher im Gesamten abzulehnen. Gegen dieses Verdammungsurteil wandte sich einer seiner begeisterten Schüler, Louis- Sébastien Mercier, ein Dramatiker in der Nachfolge von Diderots *drame bourgeois* –

⁷⁵ Hazard, Paul: Die Herrschaft der Vernunft, S. 180

⁷⁶ Rousseau, Jean – Jacques: Julie oder Die neue Héloïse. In der ersten dt. Übertr. von Johann Gottfried Gellius. – München: Winkler 1978, S. 259 f.

⁷⁷ Rousseau, Jean -Jacques: Julie oder Die neue Héloïse, II, 17, S. 260

⁷⁸ Rousseau, Jean -Jacques: Julie oder Die neue Héloïse, II, 17, S. 260

⁷⁹ Rousseau, Jean -Jacques: Julie oder Die neue Héloïse, II, 17, S. 260

⁸⁰ Rousseau, Jean -Jacques: Julie oder Die neue Héloïse, S261

⁸¹ Er äußerte sich darüber im Vorwort zu seiner Komödie „Narcisse“ (1752) und im „Brief an d’Alembert über das Schauspiel“ (1762), vgl. Stackelberg, Jürgen von: Jean- Jacques Rousseau. Der Weg zurück zur Natur.- München: Fink 1999, S. 38; Stackelberg, Jürgen von: Themen der Aufklärung. – München: Fink 1979, S. 114.

man hat ihn „Nachäffer von Diderot“ und „Nachäffer von Rousseau“ genannt.⁸² Er verfasste die Abhandlung *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773); diese wurde drei Jahre später auf Anregung Goethes ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen, und zwar von Heinrich Leopold Wagner, dem Verfasser der bereits erwähnten Satire *Voltaire am Abend seiner Apotheose*. Mercier verteidigt in seiner Schrift die dramatische Kunst; er nennt sie in seinem Vorwort „das kostbarste, das wir von den Alten geerbt haben.“⁸³ Ansonsten aber nimmt er „Rousseaus Polemik gegen den Klassizismus (...) dankbar auf“⁸⁴, ebenso wie Diderots Argumente für ein bürgerliches Trauerspiel. Die Tragödie solle moralischen Nutzen bringen, was aber nur möglich sei, wenn der Zuschauer sich mit den Figuren identifizieren könne; daher sei es sinnlos, wichtige Personen der Geschichte auf die Bühne zu bringen: „Was können sie uns denn also im bürgerlichen Leben nützen? Sind wir Könige, Prinzen, Staatsminister, Heerführer?“⁸⁵ Mythologische Stoffe eignen sich nicht, denn „diese veralteten Geschichten (haben) keine Beziehung mehr auf unsere Sitten, auf unsere Regierungsform (...).“⁸⁶ Er sieht diese Stoffe also nicht als zeitlos an, sondern als bedingt durch die Umstände des griechischen Theaters, das ganz andere Voraussetzungen hatte; überdies hätten sie eine geradezu schädigende Wirkung auf die Jugend:

Man hat übrigens sehr unrecht, gewisse schaudernerweckende und wider das Herz laufende Verbrechen auf die Bühne zu bringen, welche schon längst begangen, ein Schandfleck der menschlichen Natur sind, und auf immer in der Vergessenheit ruhen sollten. Thiestes, der den schäumenden und mit dem noch laulichen Blute seines Sohnes gefüllten Becher an die Lippen setzt; (...) Medea, die ihre zween junge und unschuldige Söhne in Stücken reißt; alle diese Verbrechen sollten sorgfältig mit einem Schleyer bedeckt bleiben; es sind schändliche Wunden der Menschheit; es ist gefährlich, dem Menschen zu entdecken, wie hoch sein Mitgeschöpf das Laster getrieben hat.⁸⁷

Von den drei französischen Klassikern schätzt Mercier ganz im Gegensatz zu seinem Vorbild Rousseau gerade Corneille am höchsten, denn dieser „lehrte uns, daß Vaterland, Pflicht, Tugend die erhabenen Leidenschaften wären, die eines Menschen würdig und jeder andern vorzuziehen sind.“⁸⁸ Vollständig verworfen wird hingegen Racine, dem er ein ganzes Kapitel

⁸² Pfaff, Peter: Nachwort zu Mercier, Louis Sébastien: Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen von Heinrich Leopold Wagner. Mit einem Anhang. Aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. – Heidelberg: Schneider 1967, S. III – XXX, S. V, meine Übersetzung

⁸³ Mercier, Louis Sébastien: Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen von Heinrich Leopold Wagner. Mit einem Anhang. Aus Goethes Brieftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. – Heidelberg: Schneider 1967, S. 3

⁸⁴ Pfaff, Peter: Nachwort zu Mercier, Louis Sébastien: Neuer Versuch über die Schauspielkunst, S. XV

⁸⁵ Mercier, Louis Sébastien: Neuer Versuch über die Schauspielkunst, S. 63

⁸⁶ Mercier, a.a.O, S. 30

⁸⁷ Mercier, a.a.O, S. 68

⁸⁸ Mercier, a.a.O, S 381

widmet. Er bezeichnet ihn als „Götzen der Nation und der Damen“⁸⁹; freilich habe er „heut zu Tage bey einer weibischen Nation den Vorzug.“⁹⁰ Racine sei ein bloßer Formkünstler; sein Drama war „eine Art ernsthafter Farce, die mit Pomp geschrieben war, dem Ohr zu schmeicheln abzielte, aber der Nation nichts sagte, nichts sagen konnte.“⁹¹ Als Beweis führt Mercier an, dass „dieser große Dichter, so gut er auch übersetzt ist, in den Augen der Engländer, der Deutschen, der Italiäner, der Spanier, der Russen nicht mehr derselbe (ist)“, er konnte sich „nicht über die Grenzen unsrer Nation, wie Korneille (sic!), Voltaire und Molière hinaus-schwingen.“⁹² Vor allem aber habe Racine einen verderblichen Einfluss dadurch, „daß er alles der Liebe untergeordnet, auf dieses Gefühl allein das vornehmste Interesse seiner Stücke gebaut hat. Nichts entnervt, entkräftet die Seele mehr als solche weiche Eindrücke, hauptsächlich wenn sie sich auf das Beispiel der Helden gründen.“⁹³ Mit beißendem Spott wird Racine herabgewürdigt: „Racine ließ den verliebten Er und die verliebte Sie melodische Seufzer anstimmen (...)“⁹⁴ oder „Bajazet und Athalide sehn just wie zwey junge Leute aus, die sich an einem Gegitter im Kloster sprechen.“⁹⁵ Klytaimnestra sei „doch nichts mehr und nichts weniger, als ein Allerdurchlauchtigstes Bürgersweib.“⁹⁶ Mercier sieht in Racines Übernahme von Figuren der Antike und des Alten Testaments bloßen Mangel an Schöpferkraft:

Ist er in der Phädra, im Britannikus, in der Athalia erhaben, so geschieht es mit Hülfe des Euripides, des Tacitus oder der heiligen Schrift. Seine Tragödien sind eine Art von Mosaik für jeden, der die Alten gelesen hat. Ein Mann, der seine glückliche Diebstähle mit so viel Witz zu verstecken suchte, konnte selten auf eignen Flügeln sich empor schwingen.⁹⁷

Dieser Vorwurf ist wohl ungerecht, denn Racine weist in jedem Vorwort auf seine Quellen hin und begründet seine Abweichungen. Mercier hingegen kreidet ihm auch diese Abweichungen an, besonders die Modernisierung des euripideischen Hippolytos:

⁸⁹ Mercier, a.a.O, S. 381

⁹⁰ Mercier, a.a.O, S. 36

⁹¹ Mercier, a.a.O, S. 39

⁹² Mercier, a.a.O, S. 372

⁹³ Mercier, a.a.O, S. 380

⁹⁴ Mercier, a.a.O, S. 38

⁹⁵ Mercier, a.a.O, S. 378

⁹⁶ Mercier, a.a.O, S. 377

⁹⁷ Mercier, a.a.O, S. 374

Er hat sogar die Alten nicht immer mit Vortheil zu kopieren gewußt; er hat verfehlt uns im Hypolitus einen Jüngling zu schildern, der, mit seiner Unschuld und Tapferkeit ausgeschmückt, den Pfeilen der Liebe undurchdringlich ist (...). Dieser Charakter (sic!) war neu, war ihm bis auf einige zu wilde Züge im Euripides schon vorgezeichnet. Racine verachtete ihn. Korneille (sic!) hätte es nicht gethan. Er mischt alte und neue Sitten unter einander, und um beide zu verfehlen sind es Franzosen, die griechische Namen tragen. Der Vorwurf, den man ihm deswegen gemacht hat, ist gerecht, und wird immer so viel mehr statt haben, je mehr sich die Kunst ihrer Vollkommenheit nähern wird.⁹⁸

Der deutsche Übersetzer Heinrich Leopold Wagner, der an vielen Stellen in Fußnoten Merciers Kritik ergänzt und noch verschärft, tadelt hier Racines Phädra-Figur, und zwar nicht vom künstlerischen Standpunkt aus:

Der Charakter (sic!) der Phädra ist tragisch, aber nicht moralisch gut. Ich kann mich nicht daran gewöhnen ein blutschänderisches Weib vor Augen zu sehn, die auf den Sohn ihres Gemahls ihr Auge wirft, ihm ihre Liebe bekennt, ihm wie eine Wütende zu Leib geht und ihn hernach beym Vater eben dieses Verbrechens beschuldigt, dessen sie schuldig ist. Die Entwicklung dieser Leidenschaft unter der Hand und durch die Kunst des Dichters dient so zu reden zu ihrer Rechtfertigung. Er hat den natürlichen Abscheu, den wir vor dem Laster haben sollen, verringert. Er interessiert uns für die Phädra: man bedauert sie; vielleicht entschuldigt man sie gar. Mußte er so die Blutschande vorstellen? war dies der Weg diejenigen erbeben zu machen, die durchs Geblüt verbunden einige Neigung sich zu lieben hätten? Im Gegentheile glaub ich, könnten die Worte Schicksal, fatum, unheilige Feuer, die ein Gott in Brand gesteckt, unüberwindliche Neigung, junge Herzen leicht auf die Gedanken bringen, sie würden auch von einer angesteckten Flamme, wider Willen, und ohne sie bemeistern zu können, hingerissen. Dieses Stück gehört folglich unter diejenige, welche den Abscheu, den man vor dem Verbrechen, eh man sie sah und hörte, hatte, schwächen.⁹⁹

Dies ist geradezu das Gegenteil der Auffassung des bereits erwähnten Racine-Übersetzers aus dem Gottsched-Kreis, Ludwig Hudemann, der etwa 40 Jahre vorher (1735) die moralische, weil abschreckende Wirkung dieses Dramas betont hatte.¹⁰⁰ Allerdings war mittlerweile in Deutschland die Zeit des Sturm und Drang angebrochen, und für deren Vertreter – wie eben Heinrich Leopold Wagner – war die französische klassische Tragödie geradezu ein Feindbild.

Die mächtigste Stimme war diejenige Lessings.¹⁰¹ Er berief sich auf Diderot, den er übersetzte und den er „den besten französischen Kunstrichter“¹⁰² nannte. Wie dieser, so ist auch Lessing der Ansicht, dass der Dichter seinen unglücklichen Helden, mit dem wir Zuschauer Mitleid haben sollen, „vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen

⁹⁸ Mercier, a.a.O., S. 375

⁹⁹ Wagner Heinrich Leopold: Fußnote zu Mercier, Louis Sébastien: Neuer Versuch über die Schauspielkunst, S. 375

¹⁰⁰ Siehe Seite 174

¹⁰¹ Lessing hat seine Ansichten über Wesen und Zweck einer Tragödie immer wieder dargestellt, in seinem Briefwechsel über das Trauerspiel (1756/57), danach in den Briefe(n), die neueste Literatur betreffend (1759-1765), im Laokoon (1766) und schließlich in der Hamburgische(n) Dramaturgie (1767-1769).

¹⁰² Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 48. Stück, S. 419

Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen: kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere.“¹⁰³ Allerdings steht Lessing sowohl in der Theorie als auch in seiner dichterischen Praxis Corneille und vor allem Racine viel näher als dem von ihm verehrten Diderot. Nicht nur Lessings Dramenpläne – *Befreites Rom*; *Seneca*; *Nero*; *Spartakus*; *Philotas* – weisen eindeutig römisch- corneillanischen Heroismus auf, sondern sogar sein Bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti*, das aus einem *Virginia*- Plan¹⁰⁴ hervorgegangen ist und Elemente der stoischen Heldendramen enthält. Emilia handelt eher nicht wie eine Figur, mit der man sich, wie Lessing fordert, identifizieren könne, wenn sie ihren Vater an das heroische Exempel erinnert, dem sie gleichen möchte: „Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten Male das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter giebt es keinen mehr!“¹⁰⁵ Allerdings besteht ein bedeutender Unterschied zum römischen Urbild: Emilia befürchtet nicht, wie Virginia Opfer einer Gewalttat zu werden, sondern vielmehr, der Verführung zu erliegen, dem „Tumult in meiner Seele“¹⁰⁶, wie sie es ausdrückt, also den unkeuschen Leidenschaften, die im Haus des Prinzen bereits in ihr entstanden sind. In diesem Werk geht es ja hauptsächlich um die Allmacht der Leidenschaften, an denen die Figuren zugrunde gehen: Emilia ist das Opfer fremder Leidenschaften, der Prinz kämpft um Emilia, die Gräfin Orsina um den Prinzen. Orsina ist eine typisch Racinesche Figur wie Roxane, Hermione oder Phèdre: von ihrem Geliebten zurückgewiesen, wird sie von einer Raserei befallen, die ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung nicht angemessen ist. All dies entspricht „dem Kunstgeist und der tragischen Intention Racines“.¹⁰⁷ Tatsächlich stimmt Lessings Auffassung von Tragödie in den wesentlichen Punkten mit derjenigen Racines überein: beide erachten, sich auf Aristoteles berufend, gerade die Einfachheit der Handlung als wesentliches Prinzip. Lessing

¹⁰³ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 75. Stück, S. 558

¹⁰⁴ Lessing selbst nannte Emilia Galotti in einem Brief „bürgerliche Virginia“, Bohnen, Klaus: Kommentar zu Lessings *Emilia Galotti*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a Band 7: Werke 1770- 1773, S. 828- 958, S. 832 – Über die in Literatur und Bildender Kunst äußerst beliebte Virginia berichtet zuerst der römische Geschichtsschreiber Livius: Ihr Vater bewahrte sie vor Entehrung durch einen tyrannischen Konsul, indem er sie erstach.

¹⁰⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a Band 7: Werke 1770- 1773. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2000, S. 291-372, V,7 (S. 370)

¹⁰⁶ Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*, V, 7 (S. 369)

¹⁰⁷ Dach, Charlotte von: Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, S. 78

empfindet die „Einheit der Handlung“ als das „erste dramatische Gesetz der Alten“¹⁰⁸; dies sei für sie der Anlass gewesen, „die Handlung selbst so zu simplifizieren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht (...) ward.“¹⁰⁹ Auch für Racine besteht, wie bereits erwähnt, die größte Kunst des dramatischen Dichters darin, „aus nichts etwas zu machen“.¹¹⁰ In seinem Vorwort zu *Mithridate* heißt es: „Man kann nie zuviel Mühe darauf verwenden, nichts auf die Bühne zu bringen, was nicht ganz notwendig ist. Und die schönsten Szenen geraten in die Gefahr zu langweilen, sobald sie sich von der Handlung loslösen lassen, sobald sie diese unterbrechen, statt sie ihrem Ziele zuzuführen.“¹¹¹ Lessing jedoch kritisiert, die Franzosen würden „an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack“ finden¹¹²; er spricht von „ihren reichern und verwickeltern Handlungen“.¹¹³

Auch in der Auffassung von der Wirkung der Tragödie gleichen Racine und Lessing einander. Nach Racine ist der Hauptzweck der Tragödie, dass „Leidenschaften entfacht werden.“¹¹⁴ Die Zuschauer sollen „das Vergnügen zu weinen und gerührt zu werden beanspruchen.“¹¹⁵ In der Vorrede zu fast jedem Drama betont er, mit seiner Tragödie nichts anderes zu wollen als Mitleid zu erregen.¹¹⁶ Bei Lessing heißt es in beinahe wörtlicher Übereinstimmung, dass „kein Grundsatz, wenn man sich ihn recht geläufig gemacht hat, bessere Trauerspiele kann hervorbringen helfen, als der: *Die Tragödie soll Leidenschaften erregen*.“¹¹⁷ Sie „soll unsre Fähigkeit Mitleid zu fühlen, erweitern. (...) Der mitleidige Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegtste.“¹¹⁸ Des-

¹⁰⁸ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, 46. Stück, S. 409

¹⁰⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, 46. Stück, S. 409

¹¹⁰ Racine, Jean: *Bérénice*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Deutsche Gesänge. 2 Bde. Französisch-deutsche Gesamtausgabe. Deutsche Nachdichtung von Wilhelm Willige. – Darmstadt: Luchterhand 1956. Bd 1, S. 303.

¹¹¹ Racine, Jean: *Mithridate*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen*. Bd 1, S. 512

¹¹² Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, 46. Stück, S. 410

¹¹³ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, 46. Stück, S. 410

¹¹⁴ Racine, Jean: *Bérénice*. Vorrede, S. 302

¹¹⁵ Racine, Jean: *Bérénice*. Vorrede, S. 303

¹¹⁶ Euripides sei von Aristoteles deshalb der tragischste Dichter genannt worden, weil er es wunderbar verstanden habe, Mitleid und Furcht zu erregen (vgl. Racine, Jean: *Iphigénie*. Vorrede. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen* Bd 2, S. 17). Phaidras Charakter vereinige alle Eigenschaften in sich, die dazu angetan sind, Mitleid und Schrecken zu erregen (Racine, Jean: *Phèdre*. Vorwort, S. 5). Der Figur des Hippolyt habe er nur deshalb mit seiner Liebe zur Feindin seines Vaters eine kleine Schwäche gegeben, damit sein Untergang nicht Entrüstung, sondern Mitleid beim Publikum hervorrufe (vgl. Racine, Jean: *Phèdre*. Vorwort S. 7).

¹¹⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Wilfried Barner u. a. Band 3: *Werke 1754-1757*. Hrsg. v. Conrad Wiedemann u. a. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2003, S. 662-737, S. 669

¹¹⁸ Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 671

halb wendet er sich gegen das stoische Heldenideal der Dramen Corneilles, denn: „Alles Stoische ist untheatralisch; (...) Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen untätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft (...) ausschließt.“¹¹⁹ Bewunderung könne kein Mitleid erregen. Dass gerade diese „Überwindung corneillanisch- römischen Menschentums“¹²⁰ in Racines Tragödien realisiert ist, wird jedoch von Lessing geflissentlich ignoriert. Sein vernichtendes Urteil über die französische klassische Tragödie ist absolut und schließt Racine mit ein:

Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? (...) Ich meine: sie haben es noch nicht; weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.¹²¹

Mit solchen Behauptungen ging es Lessing nicht um das Verständnis der Werke, sondern nur um Polemik gegen Gottscheds Weg, ein deutsches Theater nach dem Vorbild des französischen zu schaffen. Besonders deutlich kommt dies in Lessings bereits erwähntem 17. Literaturbrief zum Ausdruck, in welchem er sich über die Qualität der Übersetzungen Gottscheds und der Gottschedianer lustig macht und „der letzten Endes dazu dienen sollte, dem verhaßten Literaturpapst Gottsched endgültig den Garaus zu machen.“¹²²

Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen. (...) Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen; daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken giebt; daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte (...). Wenn man die Meisterstücke des Shakespear, 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. (...) Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden (...). Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespear ein weit größerer tragischer Dichter als Corneille; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und Shakespear in dem Wesentlichen näher.¹²³

Diese Stelle enthält zusammengefasst alle Argumente Lessings gegen die klassische französische Tragödie: sie wird als *furchtsam*, *artig* oder *verliebt* abqualifiziert, als bloß missglückte

¹¹⁹ Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band 5,2: Werke 1766-1769. Hrsg. v. Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 11-321. , S.21.

¹²⁰ Rehm, Walter: Götterstille und Göttertrauer, S. 36

¹²¹ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 81. Stück, S. 586

¹²² Grimm, Gunter E.: Kommentar zu Lessings *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band 4: Werke 1758-1759. Hrsg von Gunter E. Grimm. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 1050- 1256, S. 1077

¹²³ Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend, S. 499 f.

Nachahmung der griechischen Tragödie im Gegensatz zu Shakespeares Werken. Die Dichter des Sturm und Drang, für die Lessings Argumente zu Standard- Topoi werden, nehmen gerade dieses Ausspielen Shakespeares gegen die französischen Tragiker begeistert auf.¹²⁴

Shakespeare, das Genie,

wird dem witzigen Kopf mit seinem guten Geschmack gegenübergestellt. Man fordert Freiheit in der Kunst, Individualität, Originalität, aber nichtsdestoweniger wird Shakespeare zum verbindlichen Mass und Vorbild erhoben, in gleicher Orthodoxie, wie in der vergangenen Zeit die französischen Tragiker. Es wird eine Shakespearomanie, wie es selbst in der Gottschedzeit nicht eine Gallomanie gegeben hatte (...).¹²⁵

Besonders Lessings ironischer und spöttischer Tonfall wird von den Dichtern des Sturm und Drang noch gesteigert: „Französgen, 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“¹²⁶, spöttelt der junge Goethe 1771 in seiner Rede *Zum Shakespears- Tag*. Hohn für die französischen Dramatiker – Hymnen für Shakespeare, dessen Verehrung, wie Goethe später feststellen wird, „bei uns bis zur Anbetung“¹²⁷ ging: „Die erste Seite die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen.“¹²⁸ „Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in *Kolossalischer Größe*; (...) und dann belebte er sie alle mit dem Hauch *seines* Geistes (...).“¹²⁹ In demselben Ton heißt es zwei Jahre später bei Johann Gottfried Herder in seinem Shakespeare- Aufsatz:

Wenn bei einem Manne mir jenes ungeheure Bild einfällt: „Hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen, Sturm, Ungewitter und Brausen des Meers; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!“ so ist's bei Shakespear! – Nur freilich auch mit dem Zusatz, wie unten am tiefsten Fuß seines Felsenthrones Haufen murmeln, die ihn – erklären, retten, verdammen, entschuldigen, anbeten, verleumden, übersetzen und lästern! – und die Er (sic!) alle nicht höret!¹³⁰

¹²⁴ Den Grund für ihre Abneigung nennt Goethe später in *Dichtung und Wahrheit*: die französische Literatur habe „an sich selbst gewisse Eigenschaften, welche den strebenden Jüngling mehr abstoßen als anziehen mußten. Sie war nämlich *bejahrt* und *vornehm*, und durch beides kann die nach Lebensgenuß und Freiheit umschauende Jugend nicht ergetzt werden.“ (Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit* III, 11. Buch S. 516)

¹²⁵ Dach, Charlotte von: *Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, S. 102

¹²⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: *Zum Shakespears Tag*. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 1.2: *Der junge Goethe 1757-1775* Hrsg. v. Gerhard Sauder. – München: Carl Hanser Verlag 1987, S. 411-414, S.412

¹²⁷ Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit* III, 15, S. 692

¹²⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: *Zum Shakespears- Tag*, S. 411

¹²⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Zum Shakespears- Tag*, S. 414

¹³⁰ Herder, Johann Gottfried: *Von deutscher Art und Kunst*. In: Herder, Johann Gottfried: *Werke*. Hrsg v. Wolfgang Pross. Band 1: *Herder und der Sturm und Drang 1764-1774*. – München u. Wien: Hanser 1985, S. 475-573, S. 526

In dem Grad, in dem der Titan Shakespeare zu gigantischer Größe erhoben wird, wird die französische Tragödie herabgewürdigt als „Puppe, Nachbild, Affe, Statue“¹³¹ des griechischen Theaters. Allerdings: „der Puppe fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit“.¹³² Bei Racine vermisst Herder „die unmittelbaren, ersten, ungeschminkten Regungen, wie sie Worte suchen und endlich finden“¹³³. Vor allem bemängelt er: „die seligen Franzosen, diese große Dramaturgen“ hätten „fast jede Regel der Griechen mißverstanden und falsch angewandt.“¹³⁴ Die Andersartigkeit der französischen Tragödie wird also als bloßes Unvermögen angesehen. Noch bissiger ist Lenz in seinen 1774 gedruckten *Anmerkungen übers Theater*, der dritten wichtigen Schrift der Shakespeare- Verehrung des Sturm und Drang. Auf der französischen Bühne

erscheinen die fürchterlichsten Helden des Altertums, der rasende Oedip (Tragödien von Corneille und von Voltaire, Anm.), in jeder Hand ein Auge, und ein großes Gefolge griechischer Imperatoren, römischer Bürgermeister, Könige und Kaiser, sauber frisiert in Haarbeutel 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. (...) Amor (ist) Selbstherrscher, alles atmet, seufzt, weint, blutet (...).¹³⁵

Zu Shakespeare hingegen heißt es: „Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden. (...) (Er) schlug ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf (...).“¹³⁶

Auch von Friedrich dem Großen wird die französische klassische Tragödie gegen Shakespeare ausgespielt, freilich mit konträrer Intention. In seiner auf Französisch abgefassten und 1780 herausgegebenen Abhandlung *Über die deutsche Literatur, die Mängel, die man ihr vorwerfen kann, deren Ursachen und die Mittel zu ihrer Verbesserung*¹³⁷ beklagt der König den seiner Meinung nach erbärmlichen Zustand der deutschen dramatischen Literatur; im Theater werden „die fürchterlichen Stücke von Shakespeare in deutscher Sprache aufgeführt“, und man sieht „das ganze Publikum vor Wonne hinschmelzen beim Anhören dieser lächerlichen Farcen, die eines kanadischen Wilden würdig sind.“¹³⁸ Friedrich begründet seine Ablehnung mit den aristotelischen Regeln der Drei Einheiten, welche in Shakespeares Dramen

¹³¹ Herder, Johann Gottfried: Von deutscher Art und Kunst, S. 531

¹³² Herder, Johann Gottfried: Von deutscher Art und Kunst, S. 533

¹³³ Herder, Johann Gottfried: Von deutscher Art und Kunst, S. 532

¹³⁴ Herder, Johann Gottfried: Von deutscher Art und Kunst, S. 568

¹³⁵ Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen übers Theater*. – Stuttgart: Reclam 1976, S. 6 f.

¹³⁶ Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen übers Theater*, S. 39

¹³⁷ Der Originaltitel lautet: *De la littérature allemande; des défauts qu'on peut lui reprocher; quelles en sont les causes; et par quels moyens on peut les corriger*.

¹³⁸ Friedrich der Große: *De la littérature allemande*. Französisch- Deutsch. Kritische Ausgabe von Christoph Gutknecht und Peter Kerner. – Hamburg: Buske 1969, S. 100

sträflich missachtet werden: die Handlung umspannt mehrere Jahre. „Wo bleibt da die Wahrscheinlichkeit?“¹³⁹ Prinzen und Königinnen treten ebenso wie Lastträger und Totengräber auf. „Wie kann dies wunderliche Gemisch von Niedrigkeit und Größe, von Possenhaftigkeit und Tragik rühren und gefallen?“¹⁴⁰ All dies sei bei Shakespeare allerdings noch zu entschuldigen, da zu seiner Zeit die Künste gewissermaßen noch nicht zur Reife gelangt waren.

Aber nun erscheint noch ein „Götz von Berlichingen“ auf der Bühne, eine scheußliche Nachahmung der schlechten englischen Stücke, und das Publikum klatscht Beifall und verlangt mit Begeisterung die Wiederholung dieser abgeschmackten Plattheiten. Ich weiß, über Geschmack läßt sich nicht streiten. Aber erlauben Sie mir, Ihnen dies zu sagen: wer an Seiltänzern und Marionetten ebensoviel Vergnügen findet wie an den Tragödien von Racine, der will nur die Zeit totschiessen. Der zieht das, was zu seinen Augen spricht, dem vor, was zum Geiste spricht, die bloße Schaustellung dem, was zu Herzen geht.¹⁴¹

Der König, ein großer Bewunderer von Racine – als Kronprinz hatte er sogar bisweilen dessen Helden verkörpert¹⁴² – lehnte also den Aufschwung der deutschen Literatur ab oder ignorierte ihn völlig.¹⁴³ Er erwähnt nicht einmal Wieland, den einzigen der großen Dichter, der die Mode der Gallophobie nicht mitmachte. Wielands „französierende Haltung (...) geht von der Höhe des Rokokoklassizismus der fünfziger und sechziger Jahre, im Wesen von Shakespeare nicht abgelenkt und gar nicht beirrt vom Sturm und Drang, in die Weimaranerklassik ein.“¹⁴⁴ Obwohl er von Shakespeare begeistert war und ihn auch übersetzt hat, ließ er Racine genauso gelten. Besonders faszinierte ihn Racines sprachliche Schönheit sowie der hohe Grad von „grace und Lebhaftigkeit“¹⁴⁵ seiner Figuren. Auch Racines Modernisierung antiker Figuren zu „Franzosen mit griechischen und römischen Namen“¹⁴⁶ empfindet Wieland im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen nicht als Nachteil. Ausgiebig beschäftigte er sich mit dem Singspiel. Für diese Gattung stellte er dieselben Grundsätze auf, die auch für Racines Tragödien gelten: einerseits Verinnerlichung – das Hauptinteresse solle nicht in den äußeren Handlungen, sondern in den Gefühlen der Figuren liegen – und andererseits Simplifizierung: der Plan solle so ein-

¹³⁹ Friedrich der Große: Über die deutsche Literatur, S. 100

¹⁴⁰ Friedrich der Große, a.a.O., S. 100

¹⁴¹ Friedrich der Große, a.a.O., S. 100

¹⁴² vgl. Uehlin, Hans: Geschichte der Racine- Übersetzungen in der vorklassischen deutschen Litteratur, S. 2

¹⁴³ vgl. Gutknecht, Christoph und Kerner, Peter: Vorwort zu Friedrich der Große: De la litterature allemande. In: Friedrich der Große: De la litterature allemande. Französisch- Deutsch. – Kritische Ausgabe von Christoph Gutknecht und Peter Kerner. Hamburg: Buske 1969, S. 5-30, S. 8

¹⁴⁴ Dach, Charlotte von: Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, S. 92

¹⁴⁵ Wieland, Christoph Martin: Theorie und Geschichte der Red- Kunst und Dicht- Kunst. In: Wielands gesammelte Schriften. Hrsg. v. d. deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Band 4: Prosaische Jugendwerke. Hrsg. v. Fritz Homeyer und Hugo Bieber. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1916, S. 303-420, S. 389

¹⁴⁶ Wieland, Christoph Martin: Theorie und Geschichte der Red- Kunst und Dicht- Kunst, S. 388 f

fach und auf so wenige Personen wie möglich beschränkt sein. Wieland verfasste 1773 das Singspiel *Alceste* nach der Tragödie des Euripides, wobei er die Ungeheuerlichkeiten und das Anstößige milderte: Admet weiß nichts vom Willen seiner Frau, sich zu opfern, so dass auch die bissigen Vorwürfe seines alten Vaters fehlen; der betrunkene Herakles ist hier geradezu ein Musterknabe: „O du, für die ich weicher Ruh / Und Amors süßem Scherz entsage, / Du, deren Nahmen ich an meiner Stirne trage, / Für die ich alles thu', / Für die ich alles wage, / O Tugend!“¹⁴⁷ Aus den Figuren sind also „gute und brave, sich des Anstands jederzeit bewußte Bürger“¹⁴⁸ geworden. Ein Jahr später folgte gewissermaßen die theoretische Rechtfertigung für diese Änderungen, in den *Briefen über die Alceste*, in denen Wieland sogar Kritik an Euripides übte, besonders an seiner Darstellung der Figuren; zu Herkules etwa heißt es: „der Sohn Jupiters macht bei diesem allen eine sehr mittelmäßige Figur“¹⁴⁹ Heutzutage, so Wieland weiter, wäre ein solcher Herkules verächtlich, und Euripides selbst hätte ihn anders gestaltet, würde er heute leben.¹⁵⁰

Über diese Herabwürdigung des Euripides war Goethe so erbost¹⁵¹, dass er Wieland in der Farce *Götter, Helden und Wieland* karikierte als Spießer in Nachtmütze, der von den kraft- und blutvollen Figuren der griechischen Mythologie keine Ahnung hat. Goethes Wieland-Figur fürchtet sich sogar vor ihnen, besonders vor dem riesenhaften Herakles. Dieser spöttelt: „Kannst nicht verdauen daß ein halbgott sich betrinkt und ein Flegel ist, seiner Gottheit ohn-

¹⁴⁷ Wieland, Christoph Martin: *Alceste*. Singspiel. In: *Wielands gesammelte Schriften*. Hrsg. v. d. deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Neunter Band: *Der goldene Spiegel, Singspiele und kleine Dichtungen 1772-1775*. Hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1931, S. 343-377, III, 1 (S. 357)

¹⁴⁸ Schmidt- Dengler, Wendelin: *Antike und deutsche Tragödie*. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1997, , S.100

¹⁴⁹ Wieland, Christoph Martin: *Briefe über Alceste*. In: *Wielands gesammelte Schriften*. Hrsg. v. d. deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Neunter Band: *Der goldene Spiegel, Singspiele und kleine Dichtungen 1772-1775*. Hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1931, S. 378-409, S.385

¹⁵⁰ Wieland, Christoph Martin: ebda. S.385

¹⁵¹ Goethe begründet dies später in *Dichtung und Wahrheit*: „Wir sahen Wielanden, den wir als Dichter so hoch verehrten, der uns als Übersetzer so großen Vorteil gebracht, nunmehr als Kritiker, launisch, einseitig und ungerecht. Hiezu kam noch, daß er sich auch gegen unsere Abgötter, die Griechen, erklärte und dadurch unsern bösen Willen gegen ihn noch schärfte. (...) Nun hatte Wieland in der *Alceste* Helden und Halbgötter nach moderner Art gebildet; wogegen denn auch nichts wäre zu sagen gewesen, weil ja einem Jeden freisteht, die poetischen Traditionen nach seinen Zwecken und seiner Denkweise umzuformen. Allein in den Briefen, die er über gedachte Oper (das Singspiel *Alceste*, Anm.) in den *Merkur* einrückte, schien er uns diese Behandlungsart allzu parteiisch hervorzuheben und sich an den trefflichen Alten und ihrem höhern Stil unverantwortlich zu versündigen, indem er die derbe gesunde Natur, die jenen Produktionen zum Grunde liegt, keinesweges anerkennen wollte“ (Goethe, Johann Wolfgang von: *Dichtung und Wahrheit* III, 15, S. 692.)

beschadet.“¹⁵² Die Gespräche mit Alceste und Admet befremden Wieland: „Ihr redet wie Leute einer andern Welt, eine Sprache deren Worte ich vernehme, deren Sinn ich nicht fasse.“ Admet antwortet kühl: „Wir reden Griechisch.“¹⁵³ Euripides, der ebenfalls auftritt, nennt den Wieland einen „Dichter auf unsern Trümmern!“¹⁵⁴

Wieland selbst aber besprach in großmütiger Weise dieses bissige kleine Meisterwerk wohlwollend in seiner Literaturzeitschrift „Der teutsche Merkur“; ein Jahr später (1775) gab er unbeirrt einen *Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände* heraus, in welchem er seine Forderungen bekräftigte.¹⁵⁵ Von größerer Bedeutung allerdings waren seine in den Jahren 1782 und 1784 im „Merkur“ veröffentlichten *Briefe an einen jungen Dichter*, in denen er Anweisungen und Ratschläge zur Verbesserung der deutschen dramatischen Literatur gab, wobei er wiederum auf Frankreich und dabei ganz besonders auf Racine verwies:

Unsere Litteratur hat seit vierzig Jahren unläugbar, in Vergleichung mit dem was sie vor dieser Zeit war, große Schritte vorwärts gemacht: aber, wer kann sagen, daß sie den Punkt schon erreicht habe, wo sie sich der Französischen entgegen stellen könnte? Wo sind unsre Boileau, unsre Moliere, unsre Corneille, unsre Racine u.s.w.? Wo sind die Deutschen Trauerspiele, die wir dem Cid, dem Cinna, der Fädra, dem Britannikus, der Athalie, dem Catilina, der Alzire, dem Mahomed; wo die Lustspiele, die wir dem Misanthrope, dem Tartüffe entgegen stellen können? (...) ich wünsche, daß mir nur ein einziges gedrucktes Stück genannt werde, welches in allen Eigenschaften eines vortrefflichen Trauerspiels (Sprache, Versifikation und Reim mit Einbedungen) neben irgend einem von Racine stehen könne.¹⁵⁶

Wieland verlangt also vor allem eine ausgezeichnete Sprache; ein Trauerspiel müsse in Versen abgefasst sein, da diese für die Poesie wesentlich seien:

¹⁵² Goethe, Johann Wolfgang von: Götter Helden und Wieland. Eine Farce. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 1.1: Der junge Goethe 1757-1775. Hrsg. v. Gerhard Sauder. – München: Carl Hanser Verlag 1985, S. 681-693, S. 692.

¹⁵³ Goethe, Johann Wolfgang von: Götter Helden und Wieland, S. 687

¹⁵⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: Götter, Helden und Wieland, S. 686

¹⁵⁵ vgl. Wieland, Christoph Martin: Briefe über Alceste. In: Wielands gesammelte Schriften. Hrsg. v. d. deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Vierzehnter Band: Prosaische Schriften I. 1773-1783. Hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1928, S. 74-99

¹⁵⁶ Wieland, Christoph Martin: Briefe an einen jungen Dichter. Zweyter Brief. In: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. d. Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Erste Abtheilung: Werke Band 14: Prosaische Schriften I. 1773-1783. Hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1928, S. 392-407, S. 406

Ich dinge sogar den Reim ein; weil wir nicht eher ein Recht haben, uns mit den großen Meistern der Ausländer zu messen, bis wir, bey gleichen Schwierigkeiten, eben so viel geleistet haben als sie. – Was ich hier sage, soll der kleinen Anzahl von Trauerspielen in gereimten Versen, deren wir uns etwa rühmen können, in ihrem Werthe nichts benehmen. Sie werden so lange gut genug bleiben müssen, bis ein Dichter, über welchen Racines Gefühl, Geschmack und Talent kommen wird, etwas vollkommners in dieser Art leistet. Wenn das Vollkommne gekommen seyn wird, so wird das Stückwerk aufhören. Die Franzosen haben solche Stücke, wie wir kaum ein Dutzend zusammen bringen können, dem Hundert nach: aber wir haben, meines Wissens, nicht ein einziges, weder Trauer- noch Lustspiel, das (unter gleichen Bedingungen) ihren Meisterstücken den Vorzug streitig machen könnte. Welch eine Laufbahn liegt hier noch für künftige Dichter offen!¹⁵⁷

Diese Forderungen veranlassten Goethe zur Umarbeitung seiner *Iphigenie* (1786) und Schiller zur Umarbeitung seines *Don Carlos* (1787) in Verse. Goethes Iphigenie- Drama ist noch in anderer Hinsicht bedeutend; er selbst bemerkte gegenüber Eckermann: „Es ist reich an *innerem* Leben, aber arm an äußerem. Daß aber das innere Leben hervorgekehrt werde, darin liegt's.“¹⁵⁸ Schiller nannte es „erstaunlich modern und ungriechisch“¹⁵⁹; und „Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon ausmacht.“¹⁶⁰ Also Modernisierung des antiken Mythos durch Verinnerlichung wie bei Racine! Goethe war nach seiner Sturm- und Drang- Zeit ein großer Verehrer dieses französischen Tragikers. In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* stellt die Hauptfigur fest:

Ich kann mir, wenn ich seine Stücke lese, immer den Dichter denken, der an einem glänzenden Hofe lebt, einen großen König vor Augen hat, mit den Besten umgeht und in die Geheimnisse der Menschheit dringt, wie sie sich hinter kostbar gewürkten Tapeten verbergen. (...) ich sehe, durch die Augen eines feinfühlenden Franzosen, Könige, die eine ganze Nation anbetet, Hofleute, die von viel Tausenden beneidet werden, in ihrer natürlichen Gestalt mit ihren Fehlern und Schmerzen.¹⁶¹

Es ist gerade diese Fähigkeit der Darstellung des Menschlichen, die Goethe an dem Hofdichter Racine bewundert und die Lessing ihm schlichtweg abgesprochen hatte: „Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren

¹⁵⁷ Wieland, Christoph Martin: Briefe an einen jungen Dichter. Zweyter Brief, S. 407

¹⁵⁸ Goethe: Gespräch mit Eckermann am 1. April 1827. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 19: Gespräche mit Eckermann. Hrsg. v. Heinz Schlaffer. – München: Carl Hanser Verlag 1986, S 549.

¹⁵⁹ Schiller, Friedrich: Brief an Christian G. Körner am 21. Januar 1802. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Band 31: Schillers Briefe 1801-1802. Hrsg. v. Stefan Ormans. – Weimar: Böhlau 1985, S.89 f.

¹⁶⁰ Schiller, Friedrich: Brief an Goethe am 22. Januar 1802. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 8.1.: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. – München: Carl Hanser Verlag 1990, S. 879

¹⁶¹ Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Hrsg. v. Hans- Jürgen Schings. – München: Carl Hanser Verlag 1988. III, 8, S. 177 – Allerdings möchte sich Wilhelm durch dieses Lob auf den Lieblingsdichter des Prinzen bei diesem einschmeicheln. Der Prinz jedoch ist an seinen Worten nicht im geringsten interessiert, und Wilhelm nötigt ihn in geradezu unhöflicher Weise zum Zuhören.

kann.“¹⁶² Goethes Racine- Bild unterscheidet sich aber auch von dem Wielands, der hauptsächlich den Formkünstler in Racine bewundert. Wo Wieland nur prachtvolle Fassade sieht, erkennt Goethe die einfühlsame Schilderung des menschlich – Unvollkommenen dahinter, also die für Racine so typische Verbindung von „*élégance de l’expression*“ und „*violence des passions*“.¹⁶³

Zwei Jahre vor seinem Tod stellt Goethe fest:

wir wollen uns einen neuen Racine wünschen, wenn auch mit den alten Fehlern. Die Meisterwerke der französischen Bühne bleiben für immer Meisterwerke. Die Aufführung derselben hat mich selbst in jüngeren Jahren, als ich in Frankfurt verweilte, derart ergriffen, daß ich eben damals den ersten Gedanken faßte, mich dem dramatischen Beruf zu widmen. Die jetzige Schule kann viel für die Literatur tun, aber niemals so viel, wie die alte geleistet hat.¹⁶⁴

Dem französischen Dichter wird hier also das zugestanden, was ihm immer wieder abgesprochen worden war, nämlich Vorbildfunktion und zeitlose Gültigkeit. Damit wird Racine in den Rang eines Klassikers erhoben.

7. 2. Schiller und Racine

Friedrich Schiller war ein außerordentlich guter Kenner des französischen Theaters. Von 1773 bis 1780 besuchte er die Karlsschule, zuerst auf Schloss Solitude, dann in Stuttgart; deren Gründer, Herzog Carl Eugen, war am Hof Friedrichs des Großen in Potsdam, dem sogenannten zweiten Versailles, aufgewachsen. Carl Eugen richtete seine Schule ganz nach französischen Mustern ein. Dies äußerte sich bereits in der Sprachregelung. Schiller

wurde ein *Elève*, sah sich in einem Kreise von *Maîtres, Cavaliers, Chevaliers* und *Grands Chevaliers*, erschien in der *Conduiten- und Rangierliste*, hatte sich im *Rangiersaale* zu stellen, der *Propreté* zu befehligen. Bei den Festaufführungen las er französische *Devisen* (...); er hört, wie selbst zum Essen der Herzog den Chevaliers die Erlaubnis gibt mit den Worten: *Dinez, messieurs*.¹⁶⁵

¹⁶² Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, 59. Stück, S. 477.

¹⁶³ Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik. In: Stackelberg, Jürgen von (Hrsg): Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart. - Düsseldorf: August Bagel Verlag 1973, S. 201-226, S. 212

¹⁶⁴ Goethe am 8.5.1830 zu A. E. Kozmian. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hrsg v. Borchmeyer, Dieter u. a. Band 11 (38): Die letzten Jahre: Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil II: Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tode. Hrsg. v. Horst Fleig. – Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1993. (= Bibliothek deutscher Klassiker 90), S.265

¹⁶⁵ Schanzenbach, Otto: Französische Einflüsse bei Schiller, zit nach Hirdt, Willi: Schillers Verhältnis zur Sprache und Literatur Frankreichs. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Bd 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. – Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1996, S. 396- 431, S. 396

Dem Unterrichtsfach Französisch wurde ein hoher Stellenwert eingeräumt. Deshalb konnte Schiller die französischen Werke im Original lesen, sein „Urteil über die französische Litteratur beruht auf einer festeren Grundlage als seine Anschauungen von andern fremden Litteraturen.“¹⁶⁶ Diese las er meistens nur in Übersetzungen. Auch später lebte er in einem frankophilen Umfeld: Dalberg, der Intendant des Mannheimer Theaters, für den Schiller von 1783 bis 1785 arbeitete, ließ unzählige zeitgenössische französische Dramen aufführen und veränderte auch Shakespeares und Schillers Werke dahingehend, dass sie dem französisierenden Geschmack seines Publikums entsprachen; er stellte sogar seinen Schauspielern im Jahre 1784 die Preisfrage: „Können französische Trauerspiele auf den deutschen Bühnen gefallen, und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?“¹⁶⁷ In dieser Zeit beschäftigte sich Schiller sehr intensiv mit französischer klassischer Literatur, wie er im Jahre 1784 an Dalberg schrieb:

Ich habe gegenwärtig meine Zeit zwischen eigenen Arbeiten, und französischer Lecture getheilt. Warum ich das letztere thue, 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 Versezung der klaßischen Stüke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires auf unsern Boden eine wichtige Eroberung zu verschaffen.¹⁶⁸

Dies zeigt ganz deutlich die Wirkung von Wielands *Brief an einen jungen Dichter*, der ja, wie bereits erwähnt, die französischen Klassiker als Lehrmeister und Muster empfohlen hatte. Wielands Einfluss war für Schiller auch während seiner Zeit in Leipzig (1785 bis 1787) von Bedeutung, als er seinen *Don Carlos* umarbeitete; bei seinem ersten Aufenthalt in Weimar (1787- 1788) begegnete er ihm sogar persönlich. Auch in seinen ästhetischen Schriften der 1790er Jahre¹⁶⁹, die in seiner Zeit als Professor für Geschichte in Jena entstanden, setzte er sich mit der französischen klassischen Tragödie auseinander. Die letzten sechs Jahre seines Lebens schließlich (1799-1805) verbrachte er im äußerst frankophilen Weimar, wo er an zahlreichen Aufführungen französischer Werke „durch Übersetzungen und Mithilfe bei den In-

¹⁶⁶ Köster, Albert: Schiller als Dramaturg. – Berlin: Wilhelm Hertz Verlag 1891, S. 263

¹⁶⁷ Dalberg, zit nach Cunningham, Kathleen: Schiller und die französische Klassik. – Bonn: Schroeder Verlag 1930, S. 30

¹⁶⁸ Schiller, Friedrich: Brief an Dalberg am 24. August 1784. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Band 23: Schillers Briefe 1772-1785. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. – Weimar: Böhlau 1956, S. 155

¹⁶⁹ Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen (1792); Über Anmut und Würde (1793); Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795); Über naive und sentimentalische Dichtung (1795)

szenierungen“¹⁷⁰ mitwirkte. Darauf wird im Zusammenhang mit seiner *Phèdre*- Übersetzung noch näher eingegangen werden. Das letzte Werk, das er vollendete – schwerkrank und im Bewusstsein seines nahen Todes, so dass er mit seinen Kräften außerordentlich sorgsam umgehen musste – war eine Übersetzung von Racines *Phèdre*.

Obwohl seine Auffassung von dramatischer Kunst in wesentlichen Aspekten mit derjenigen von Racine übereinstimmt, hat sich Schiller sein ganzes Leben lang ablehnend, ja geradezu abfällig über die französische klassische Tragödie geäußert. Von Lessing übernimmt er die Argumente, die für die Dichter des Sturm und Drang zu Standard - Topoi geworden waren; und wie bei Lessing ist bei ihm die Diskrepanz zwischen Ablehnung in der Theorie und Übernahme in der dichterischen Praxis besonders krass: „Keinem Vorbild steht Schiller so nahe wie dem Theater Corneilles und Racines. Er hat über das klassische französische Theater oft geringschätzig gesprochen, ähnlich wie Lessing, der dann in seinen Dramen doch ihm, nicht Shakespeare folgte.“¹⁷¹ Der beste Beweis für diese Nähe ist die Tatsache, dass dieselben Vorwürfe, die Schiller gegen Corneille äußerte – Racine wird, wie bei Lessing und den Dichtern des Sturm und Drang, meist ignoriert – auch gegen seine eigenen Dramen laut wurden. Der erste, der diese Nähe feststellte, war Wieland:

Don Carlos habe genau die Fehler, die Schiller an den Franzosen kritisierte.¹⁷²

Lessing hatte in seinem berühmten 17. Literaturbrief von 1759 die französische Tragödie als „furchtsam“ bezeichnet, „das Artige, das Zärtliche, das Verliebte“¹⁷³ darin bemängelt. Über diese Verharmlosung und Verniedlichung des Heroischen lässt Schiller etwa 20 Jahre später den Karl Moor wettern:

Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen (...). Pfui! Pfui über das schlappe Kastratenjahrhundert, zu nichts nütze, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Altertums mit Kommentationen zu schinden und zu verhunzen mit Trauerspielen.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs. – Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1968. (=Wirkendes Wort Bd5), S. 43

¹⁷¹ Muschg, Walter: Schiller. Die Tragödie der Freiheit. In: Reden im Gedenkjahr 1959. – Stuttgart: Klett 1961. (= Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 24), S. 218-239, S. 222

¹⁷² Schiller in einem Brief an Körner am 12. Februar 1788 : „Er (Wieland, Anm) führte mir meinen Carlos (...) an; wo ich nehmlich gerade die Fehler hätte, die ich an den Franzosen tadle“ In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Band 25: Schillers Briefe 1.1. 1788- 28.2.1790. Hrsg. v. Eberhard Haufe. – Weimar: Böhlau 1979, S. 17

¹⁷³ Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend, S. 499 f.

¹⁷⁴ Schiller, Friedrich: Die Räuber. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Hans- Günther Thalheim u.a. – Berlin : Aufbau- Verlag 2005. Band 2, I, 2 (S. 179 f.)

Lessing hatte die französische klassische Tragödie als lächerlich hingestellt, den Mangel an Natur beklagt. Auch Schiller stellt fest: „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.“¹⁷⁵ In ähnlicher Weise werden seine eigenen Dramen angeprangert; Georg Büchner nennt Schillers Figuren: „Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut (...), deren Leid und Freude mich mitempfinden macht und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt. Mit einem Wort, ich halte viel auf Goethe oder Shakespeare, aber sehr wenig auf Schiller.“¹⁷⁶ Häufig wurden Schillers Dramen gegen diejenigen Shakespeares ausgespielt:

Durch den ständigen Vergleich mit Shakespeare widerfuhr Schiller die gleiche Ungerechtigkeit wie den Franzosen in der deutschen Kritik seit Lessing: die Kriterien, die zu seiner Beurteilung herangezogen werden, sind seiner Kunst nicht gemäß. Man erwartete Shakespearesche Wucht des seelischen Ausdrucks, plastische Fülle und Lebendigkeit in der Beschwörung der menschlichen Dämonie und forderte von seinem Werk den Charakter des Elementaren, Unbändigen, Sinnlichen und Bildhaften.¹⁷⁷

Schiller selbst hatte ja wie Lessing die klassische französische Tragödie durch den Vergleich mit Shakespeares Dramen herabgewürdigt: „Wenn der unbändige Grimm in dem entsetzlichen Ausbruch: ‘Er hat keine Kinder!’ aus Macduff redet, ist dies nicht wahrer und herzeinschneidender, als wenn der alte Diego (aus Corneilles *Le Cid*, Anm.) seinen Sackspiegel herauslangt und sich auf offenem Theater beguckt? *O rage! O désespoir!*“¹⁷⁸

Als Rede- Dramen hatte Lessing die französische klassische Tragödie abqualifiziert. Ebenso ist Schiller der Meinung, Corneilles Figuren seien „Historiographen und Heldendich-

¹⁷⁵ Schiller, Friedrich: Über das gegenwärtige teutsche Theater. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Band 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Hrsg v. Benno von Wiese. – Weimar: Böhlau 1962, S. 79-86, S. 82

¹⁷⁶ Georg Büchner: Brief an seine Familie, zit nach Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie, S. 91

¹⁷⁷ Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie, S. 98

¹⁷⁸ Schiller, Unterdrückte Vorrede zu den Räubern. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg. v. Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 2, S. 781. – Allerdings ist Shakespeare für Schiller bei aller Verehrung kein uneingeschränktes Vorbild, sondern bloß das andere Extrem im Vergleich zu den Franzosen: „In England und Teutschland (...) deckt man der Natur, wenn ich so reden darf, ihre Schaam auf, vergrößert ihre Finnen und Leberflecken unter dem Hohlspiegel eines unbändigen Witzes, die muthwillige Fantasie glüender Poeten lügt sie zum Ungeheuer und drommelt von ihr die schändlichsten Anekdoten aus.“ (Schiller, Friedrich: Über das gegenwärtige teutsche Theater. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Hrsg v. Benno von Wiese. – Weimar: Böhlau 1962, S. 79-86, S. 82

Schiller vergleicht dramatische Dichtkunst mit Gartenkunst: in den französischen Gärten und Tragödien sieht er „Tyranney der Regel“, in den Parks der Engländer und in ihrem Shakespeare „bunte und wilde Regellosigkeit“ (Schiller, Friedrich: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 20. Philosophische Schriften. Erster Teil. Hrsg v. Benno von Wiese – Weimar: Böhlau 1962, S. 222-240, S. 237f.

ter ihres eigenen hohen Selbsts (...), altkluge Professore ihrer Leidenschaft“.¹⁷⁹ Auch seinen eigenen Dramen wird vorgeworfen, die Figuren „halten sich poetische Reden, wechseln Sentenzen und beschreiben ihre Leidenschaft, die sie ausdrücken sollten.“¹⁸⁰

Lessing hatte der französischen klassischen Tragödie Zeitlosigkeit abgesprochen, sie als veraltet hingestellt; auch Schiller spricht vom „Trauerspiel der ehemaligen Franzosen.“¹⁸¹ Seine eigenen Dramen wurden ebenso abgeurteilt: sie seien „dem heutigen Leser nicht mehr lebendig oder wichtig.“¹⁸² Geradezu symptomatisch für das Urteil der Nachwelt ist dasjenige Friedrich Gundolfs: Schiller sei zwar „ein Theatraliker, Rhetor, Lehrer allerersten Ranges, der größte, den Deutschland hatte, aber als Dramatiker, Gestalter, Dichter sekundär.“¹⁸³ Schillers Dramen bereiten also auf der deutschen Bühne ebensolche Schwierigkeiten wie die klassischen französischen:

Jede Aufführung eines Stückes von Corneille oder Racine löst im deutschen Sprachgebiet das gleiche Befremden aus, das Schillers große Versdramen wecken. Man spricht in beiden Fällen von äußerlichem Wortprunk, von Unnatur und konventioneller Rhetorik, von konstruierter Handlung, Wirklichkeitsferne, unlebendig- typischen Figuren und abgeleiteter Tragik. Denn dort wie hier handelt es sich um antirealistische hohe Stilkunst, die sich bewußt gegen das Alltägliche Wirkliche stellt und aristokratischen Geist atmet.¹⁸⁴

Antirealistisch, aristokratisch, vor allem eine bewusst vom Alltag abgehobene Sprache – das ist es, weshalb Schiller von Goethe bezeichnet wurde als „der letzte Edelmann (...) unter den deutschen Schriftstellern: Sans tache et sans reproche“¹⁸⁵ und was ihn mit Racine verbindet. Während jedoch von Racines Zeitgenossen eine gehobene Sprache auf der Bühne als selbstverständlich angesehen wurde, wandte sich Schiller damit gegen die Erwartung des Publikums, das an die bürgerlichen Rührstücke gewöhnt war, in denen die Figuren reden und handeln wie Alltagsmenschen. Diesen Wirklichkeitsanspruch sah Schiller geradezu als Übel an. Seine Begründung für die Einführung des Chores in *Die Braut von Messina* könnte man als

¹⁷⁹ Schiller, Unterdrückte Vorrede zu den Räufern .In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg. v. Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 2, S. 781.

¹⁸⁰ Merkel, Garlieb, der gegen Goethe, Schiller und die Romantiker gleichermaßen eingestellte Kritiker, über Maria Stuart in seinen *Briefen an ein Frauenzimmer über die neuesten Produkte der schönen Literatur in Deutschland (1800-1803)*, zit nach Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie S. 90

¹⁸¹ Schiller, Friedrich: Ueber das Pathetische. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 20, 196-221, S. 197.

¹⁸² Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag ³1963, , S. 1

¹⁸³ Friedrich Gundolf, zit nach Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie, S. 92

¹⁸⁴ Muschg, Walter: Schiller. Die Tragödie der Freiheit. In: Reden im Gedenkjahr 1959. – Stuttgart: Klett 1961. (= Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 24), S. 218-239, S. 223

¹⁸⁵ Goethe am 3. August 1815 zu Sulpiz Boisserrée. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hrsg v. Borchmeyer, Dieter u. a. Band 7 (34): Napoleonische Zeit. Teil II: Von 1812 bis zu Christianes Tod. Hrsg. v. Rose Unterberger. – Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker 101), S. 483.

Motto für alle seine Dramen angeben: „dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Kampf anzusagen.“¹⁸⁶ Damit richtet er sich gegen das Rührselige der Bürgerlichen Trauerspiele in der Nachfolge von Diderots *Fils naturel*, dessen Uraufführung, wie bereits erwähnt, in einer Tränen- Flut geendet hatte. Schiller ist vielmehr der Auffassung: derjenige, „welcher einem Schmerz zum Raube wird, ist bloß ein gequältes Thier, kein leidender Mensch mehr.“¹⁸⁷

Das andere Extrem ist das Heldenideal Corneilles.¹⁸⁸ In seinen Dramen werde nie „die leidende Natur“ dargestellt: „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. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mitsamt der Krone zu Bette legen.“¹⁸⁹ Dieser Satz hätte auch von Racine stammen können; sein *Bérénice*- Drama war ja mit der Darstellung des persönlichen Leids, das mühsam überwunden werden muss, eine Absage an Corneilles stoisches Heldenideal. Gerade auf diese Überwindung kommt es auch Schiller an, weil „nie das Leiden an sich, nur der Widerstand gegen das Leiden (...) der Darstellung würdig ist.“¹⁹⁰ Deshalb hat auch die Läuterung einen so hohen Stellenwert in seinen Dramen, wie noch zu zeigen sein wird.

¹⁸⁶ Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag: 2005. Band 5, S.10

¹⁸⁷ Schiller, Friedrich: Über das Pathetische. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 20, S. 196-221, S. 200

¹⁸⁸ In Schillers Dramen wirken die Figuren, die Corneilles stoischem Heldentypus entsprechen, fragwürdig, da besonders deren Rücksichtslosigkeit dargestellt wird: Verrinas (*Fiesco*) grausames Verhalten seiner geschändeten Tochter gegenüber kontrastiert mit Andreas Menschlichkeit. Elisabeth (*Don Carlos*) entlarvt die Kehrseite von Posas Heroismus: „Mögen tausend Herzen brechen, / Was kümmert Sie’s, wenn sich Ihr Stolz nur weidet! / O jetzt- jetzt lern ich Sie verstehn: Sie haben / Nur um Bewunderung gebuhlt.“ (Schiller, Friedrich: Dom Karlos. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 3, IV, 25, S. 328).

Auch Octavio Piccolomini, der die Kaisertreue über die Familienbande stellt und dem Gemeinwohl sein persönliches Glück opfert, ist nicht ohne „eigensüchtige und fragwürdige Antriebe.“ (Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller, S. 298) Max wirft ihm vor: „Hättest du’s / Mit Vorbedacht bis dahin treiben wollen? / Du steigst durch seinen Fall.“ (Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. Berlin: Aufbau- Verlag: 2005. Band 4, II, 7, S. 185) Mit dem persönlichen Nutzen, den Octavio aus seinem schäbigen Verhalten gegenüber seinem ihm bedingungslos vertrauenden Freund zieht, endet die Trilogie: „Das Schlußwort ‘Dem Fürsten Piccolomini’ schlägt alle Versöhnlichkeit zu Boden.“ (Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller, S. 297)

¹⁸⁹ Schiller, Friedrich: Über das Pathetische. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 20, S. 196-221, S. 197

¹⁹⁰ Schiller, Friedrich: Über das Pathetische. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 20, S. 196-221, 201 – Verwirklicht sei dies bei den Griechen: „Nie schämt sich der Grieche der Natur, er läßt der Sinnlichkeit ihre vollen Rechte und ist dennoch sicher, daß er nie von ihr unterjocht werden wird.“ (Schiller Friedrich: Über das Pathetische, S. 197). Allerdings betrachtet Schiller trotz seiner Bewunderung die griechische Tragödie als ein zeitlich bedingtes Phänomen, das man nicht mehr nachahmen könne: „Ich theile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum

Trotz aller Unterschiede im sprachlichen und theaterpraktischen Bereich besteht zwischen den beiden Tragikern eine tiefe künstlerische Wesensverwandtschaft: alle bedeutenden Charakteristika von Racines Dramen finden sich auch bei Schiller; bereits die Struktur ist wesentlich komplizierter und verwickelter als die der griechischen Tragödie.

Einen besonders hohen Stellenwert hat die Liebe, und zwar der bei Euripides dargestellte und bei La Rochefoucauld beschriebene destruktive Trieb, der seine hilflosen Opfer wie eine Krankheit befällt. Hermione, Roxane oder Eriphile bei Racine – sie alle haben Entsprechungen bei Schiller. Johanna von Orleans ist verzweifelt über ihre Leidenschaft zum Landesfeind: „Darf ich’s der keuschen Sonne nennen, / Und mich vernichtet nicht die Scham!“¹⁹¹ Im *Fiesko* wird die Drastik von Racines Motiv der sich vor ihrem Geliebten demütigenden Liebenden noch gesteigert: Julia Imperiali wird von Fiesko dahin gebracht, sich vor ihm zu erniedrigen: „Ich bete dich an, Fiesko. *Fällt vor ihm nieder.*“¹⁹² Darüberhinaus macht er sogar seine Gemahlin zur versteckten Zeugin dieses Auftritts. Prinzessin Eboli glaubt sich von Don Carlos geliebt, weil sie fälschlicherweise seine Anzeichen von Verliebtsein auf sich bezogen hat – auch Racines Roxane wird Opfer eines solchen Missverständnisses. Wie schließlich Don Carlos seine unglückliche Liebe zu seiner Stiefmutter beschreibt, könnte auch von einer Figur aus Racines Dramen stammen: „Ich liebe ohne Hoffnung – lasterhaft- / Mit Todesangst und mit Gefahr des Lebens – / Das seh ich ja, und dennoch lieb ich.“¹⁹³ Hilflos sind die Figuren ihren Begierden ausgeliefert: „Leidenschaft riß mich / Dahin“¹⁹⁴, gesteht zerknirscht König Philipp dem zürnenden Großinquisitor, der ihm das stoische Ideal vor Augen stellt, dem er zu gleichen hätte: „Der Philipp, dessen feste Seele wie / Der Angelstern am Himmel unverändert / Und ewig um sich selber treibt.“¹⁹⁵ Philipp hingegen entspricht diesem Ideal ganz und gar nicht; aus seiner inneren Zerrissenheit entstehen wie bei Mithridate Misstrauen und Eifersucht, besonders wegen seiner Rivalität mit seinem Sohn. Mithridate droht mit der Ermordung seines Sohnes. Philipp warnt seine Gemahlin: „Die

Maaßstab und Muster aufdringen, hiesse die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher tödten als beleben.“ (Brief an Süvern am 26. Juli 1800. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 30: Schillers Briefe 1.11. 1798-31.12.1800. Hrsg. v. Lieselotte Blumenthal. – Weimar: Böhlau 1961, S. 177.

¹⁹¹ Schiller, Die Jungfrau von Orleans. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag: 2005. Band 4 (IV, 1, S. 507)

¹⁹² Schiller: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 2, IV, 13, S: 527

¹⁹³ Schiller, Friedrich : Dom Karlos I, 2 (S. 160)

¹⁹⁴ Schiller, Friedrich: Dom Karlos V 10 (S.363)

¹⁹⁵ Schiller, Friedrich: Dom Karlos V, 10 (S. 364)

Christenheit / Erschrecke über eine Tat! – Ich kenne / Mich selbst nicht mehr – ich ehre keine Sitte / Und keine Stimme der Natur und keinen / Vertrag der Nationen mehr.“¹⁹⁶ Eifersucht leitet sowohl in Schillers als auch in Racines Dramen häufig das Handeln der Figuren: Néro, Eriphile, Hermione, Roxane – sie alle werden von ihr getrieben, ebenso wie Don Cesar, der deswegen seinen Bruder tötet. Für Sekretär Wurm ist Eifersucht Ursache und Mittel seiner Intrige. Die englische Königin Elisabeth ist eifersüchtig auf ihre bei Männern erfolgreichere Rivalin Maria Stuart.

Eine wichtige Rolle im Dramenwerk von Racine und Schiller spielt Politik. In Racines Dramen ist politische Macht an sich irrelevant – sie dient den Figuren bloß zum Durchsetzen ihrer Leidenschaften: für Oreste ist der Auftrag, das Kind des Hector und der Andromaque für die Griechen zu holen, nichts als das Mittel, seine Geliebte Hermione zu erringen. Nero, Pyrrhe, Roxane und Mithridate wollen jeweils durch erpresserische Ausnutzung ihrer Macht Gegenliebe geradezu erzwingen. Auch für Schillers Demetrius ist Macht zunächst nicht wichtig; ihm ist es „anfangs mehr um den Besitz der schönen Marina zu tun, aber diese macht zur Bedingung, daß er erst sein Erbreich erobere.“¹⁹⁷ Ansonsten jedoch dienen in Schillers Dramenwerk persönliche Leidenschaften dazu, einen politischen Zweck zu erreichen. Symptomatisch dafür ist sein Umgang mit der Quelle für *Don Carlos*, dem Roman *L’histoire de Dom Carl, Fils de Philippe II.* von Saint- Réal, einem Freund Racines. Bei Saint- Réal geht es um die familiären Verwirrungen hinter den historischen Ereignissen, also um eine für den Roman der französischen Klassik typische unglückliche Dreiecksbeziehung. Schiller hingegen schreibt über sein Drama: wenn seine Zuschauer „sich auf nichts als das Gemälde einer Leidenschaft gefaßt gemacht haben, so hätte ich freilich ihre Erwartung getäuscht“¹⁹⁸; vielmehr werden die Leidenschaften der Figuren für die Politik genutzt: Alba und Domingo missbrauchen Philipps Liebe zu Prinzessin Eboli für die Festigung ihrer Macht; Posa benutzt Carlos’ Liebe zu Elisabeth zum Erreichen seiner Ideale. Die enge Verflechtung von Politik und Leidenschaft kommt ganz besonders in *Maria Stuart* zum Ausdruck, vor allem in der Streitszene: einerseits zwei Rivalinnen, die einander in Gegenwart des von beiden geliebten Mannes in würdeloser Weise

¹⁹⁶ Schiller, Friedrich: Dom Karlos IV, 9 (S. 301)

¹⁹⁷ Schiller, Friedrich: Demetrius. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005, S. 362

¹⁹⁸ Schiller, Friedrich: Briefe über „Don Karlos“. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 3, S. 766

demütigen¹⁹⁹; andererseits zwei Königinnen in politischer Auseinandersetzung um den Anspruch auf den Thron. Diese Begegnung, von Leicester klug arrangiert, führt allerdings nicht zur Begnadigung Marias, sondern zur raschen Vollstreckung ihres Todesurteils. Das Resultat ist also der Intention entgegengesetzt.

Tatsächlich misslingt in Racines und Schillers Dramen häufig die Intrige, weil sich der Intrigant verrechnet hat. In *Bajazet* stellt Atalide am Schluss fest: „Nun denn, es ist aus, und mit all meinen Ränken (...) / Erreicht ich's, am schmerzlichsten Ende zu stehn: / Durch mich den Geliebten geopfert zu sehn.“²⁰⁰ In *Andromaque* läuft alles anders als von den Figuren beabsichtigt: Pyrrhe erringt Andromaque nicht, Hermione nicht den Pyrrhe, Oreste nicht die Hermione. „Alle versuchen zu handeln und alles Handeln schlägt fehl, so dass die Handelnden schließlich zu Getriebenen werden.“²⁰¹ Auch Schillers Dramaturgie ist „bestimmt von der Kunst des Scheiterns. Nie nehmen die Dinge den Gang, den sie nehmen sollten.“²⁰² Leicester, der sich mit List und Tücke auch aus der hoffnungslosesten Situation retten kann, erfährt am Ende völlig gebrochen „die Verzweiflung der Verdammten.“²⁰³ Ebenso verrechnet sich Elisabeth, die kluge Heuchlerin:

Die geheimen Pfeile, die sie gegen die entrechtete Feindin sandte, prallten auf sie selbst zurück. Der gedungene Mörder (Mortimer, Anm.) wurde zum Verschwörer gegen ihre Krone, der intime Günstling (Leicester, Anm.) liebte die Stuart; ja selbst noch das erreichte Ziel: „Ich bin Königin von England!“ führt zur unfreiwilligen Verherrlichung und Verklärung des Opfers und zur moralischen Isolierung der Regentin.²⁰⁴

¹⁹⁹ „Mit ihren Bettgeschichten verstoßen die beiden Königinnen gegen ein *aptum*, das auch die kämpferische Auseinandersetzung zweier Herrschergestalten den Geboten von Schönheit, Angemessenheit und Mäßigung zu unterwerfen gebot (...).“ (Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002. [=Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae 94], S. 228)

Dorothea Herder schreibt: „In der Elisabeth die aufgeregte neidische Weiblichkeit gegen die Maria; diese, eine lüsterne Lockspeise für alle Männer“ (In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. Berlin: Aufbau- Verlag 2005, Band 4, S. 802)

Von Goethe ist die Bemerkung überliefert: „Mich soll nur wundern, was das Publicum sagen wird, wenn die beiden Huren zusammenkommen und sich ihre Aventüren vorwerfen.“ (vgl. Wiese, Benno von: Friedrich Schiller.- Stuttgart: Metzler 1959, S. 715) Schiller hat die beiden historischen Konkurrentinnen um etwa zwanzig Jahre verjüngt: Maria von 44 auf 25, Elisabeth von 53 auf 30 Jahre, vgl Schmidt- Dengler, Wedelin: Interpretationen zu Werken der deutschen Klassik und Romantik. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1994, S. 89

²⁰⁰ Racine, Jean: Le Bajazet. In: Racine, Jean: Dramatische Dichtungen. Geistliche Gesänge. 2 Bde. Französisch-deutsche Gesamtausgabe. Deutsche Nachdichtung von Wilhelm Willige.- Darmstadt: Luchterhand 1956. Bd 1, V, 12 (S. 509)

²⁰¹ vgl Stackelberg, Jürgen von: Die französische Klassik. Einführung und Übersicht. – München: Fink 1996. (=UTB für Wissenschaft: Uni-Taschenbücher; 1930), S. 149

²⁰² Schmidt- Dengler, Wendelin: Interpretationen zu Werken der deutschen Klassik und Romantik, S. 88

²⁰³ Schiller, Friedrich: Maria Stuart V, 10, S. 411

²⁰⁴ Wiese, Benno von: Friedrich Schiller, S. 725

In der *Braut von Messina* führen alle heimlichen Pläne in die Katastrophe: sowohl die Versuche der Mutter, ihre Tochter durch die Unterbringung im Kloster zu retten als auch diejenigen Don Manuels, seine Braut aus dem Kloster zu entführen. *Die Räuber* sind wegen Franz' Intrige „eine Tragödie des Scheiterns. (...) Alle scheitern: Franz wird nie Alleinherrscher, Amalia findet nie zu ihrem Karl zurück, Schweizer erwischt Franz nicht mehr lebendig, der alte Moor scheitert in der Erziehung seiner Söhne, Karl findet nicht zurück zu seinem Heim, seinen Hainen.“²⁰⁵ Auch *Kabale und Liebe* ist ein Drama des Scheiterns: Sekretär Wurm, der die Intrige anzettelt, und der Präsident, der sie billigt, haben ein solches Ende nicht beabsichtigt. Im *Don Carlos* misslingen die Intrigen, weil sich alle Figuren täuschen: Der treue Lerma missversteht Posas Verhalten und warnt Carlos, dieser täuscht sich in Prinzessin Eboli, Alba und Domingo unterschätzen König Philipps Klugheit, Posa hält den König für beeinflussbar, dieser sieht in Posa einen Freund und verkennt die Allmacht der Inquisition, und selbst der allwissende Großinquisitor hat diesen Ausgang der von ihm stets mitverfolgten Ereignisse weder vorhergesehen noch gewollt. Täuschung wird auch Wallenstein zum Verhängnis: er scheitert wegen seines Vertrauens auf seine Menschenkenntnis: „Hab ich des Menschen Kern erst untersucht, / So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln“²⁰⁶, beschwichtigt er Terzky und Illo, die ihn vor seinem besten Freund Octavio warnen. Nach dessen Verrat ersetzt er ihn sofort durch Buttler, der sein Mörder werden wird.

Als „Opfer der Kunst und Kabale“²⁰⁷ bezeichnet Schiller seinen Fiesco, dem anfangs alles mit Leichtigkeit nach Wunsch gelingt, bis er schließlich die Kontrolle über das Geschehen verliert. Gerade im Augenblick seines größten Erfolges ermordet er versehentlich seine geliebte Ehefrau. Dieses Zusammentreffen von politischem Triumph und persönlichem Elend ist typisch für Schillers und für Racines Werke. Als Néro durch den Mord an Britannicus seine Macht gefestigt hat, verliert er damit, was ihm am meisten bedeutet, nämlich Junie; er endet im Wahnsinn. Tite kann nur durch Verzicht auf sein persönliches Glück Kaiser werden: „Beklagt die Bürde meiner Macht! Als Herr der Welt kann ich ihr Schicksal lenken; /kann Könige ernennen, Könige entlassen, / doch Herr des eigenen Herzens bin ich nicht.“²⁰⁸ Gerade diese

²⁰⁵ Schmidt- Dengler, Wendelin: Interpretationen zu Werken der deutschen Klassik und Romantik, S. 64

²⁰⁶ Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod II, 3 (S. 176)

²⁰⁷ Schiller, Friedrich: Vorrede zu Fiesco. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 2, S. 664

²⁰⁸ Racine, Jean: Bérénice. In: Racine, Jean: Berenike. Britannicus. Aus dem Französischen von Simon Werle. – Frankfurt: Verlag der Autoren 2002, III, 1 (S. 36)

„Einsamkeit auf der Höhe der Macht“²⁰⁹ ist auch in Schillers Dramen besonders drastisch zum Ausdruck gebracht. Englands Königin Elisabeth wird in dem Moment, da sie endlich von ihrer gefährlichen Gegnerin und verhassten Rivalin befreit ist, auch von ihren engsten Freunden verlassen: der treue Shrewsbury quittiert nach zwölf Jahren seinen Dienst, und ihre letzte Stütze, Lord Leicester, „läßt sich / Entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich.“²¹⁰ Als Demetrius unter dem Jubel der Bevölkerung in Moskau einzieht, ist er innerlich völlig gebrochen, weil er gerade erfahren hat, dass er nicht der wahre Zarensohn ist.²¹¹ Octavio Piccolomini erreicht den hart erkämpften gesellschaftlichen Aufstieg, für welchen er „sein ganzes Leben lang sich ab/Gequält“²¹² hat, als dieser nach dem Tod seines einzigen Sohnes keinen Wert mehr für ihn hat.

Ein weiteres Charakteristikum von Racines und von Schillers Werken ist der Versuch der Figuren, die Verantwortung für ihr schäbiges Verhalten abzuschieben. Nach Wallensteins Ermordung ruft Octavio vorwurfsvoll aus: „Ich bin an dieser ungeheuren Tat / Nicht schuldig!“²¹³ Buttler jedoch kontert ungerührt: „Eure Hand ist rein. Ihr habt / Die meinige dazu gebraucht. / (...) Ihr habt den Pfeil geschärft, / Ich hab ihn abgedrückt. Ihr sätet Blut, / Und steht bestürzt, daß Blut ist aufgegangen.“²¹⁴ Octavio hat den Mord zwar nicht angeordnet, allerdings den Buttler derart gegen Wallenstein aufgehetzt, dass er dessen Tat geradezu provoziert hat. Präsident von Walter hat Wurms Intrige nicht befohlen, aber gebilligt. Am Ende jedoch wälzt er die Schuld auf ihn: „Über dich die Verantwortung – Ich wasche die Hände.“²¹⁵ Englands Königin Elisabeth reagiert ähnlich auf die Nachricht von der Hinrichtung ihrer Gegnerin; sie attackiert Staatssekretär Davison: „Befahl ich Euch nicht streng, sie (die Schrift mit dem unterschriebenen Todesurteil, Anm.) zu verwahren?“²¹⁶ Dabei hatte dieser zuvor inständig gebeten: „Nimm dies Papier zurück! Nimm es zurück! / Es wird mir glühend Feuer in den Händen. / Nicht mich erwähle, dir in diesem furchtbaren / Geschäft zu die-

²⁰⁹ Schmidt- Dengler, Wendelin: Zum 200. Todestag von Friedrich Schiller. Skriptum zur Sendereihe des Österreichischen Rundfunks *Gedanken für den Tag*, Montag, 9.5. 2005- Freitag, 13. 5. 2005, S. 4

²¹⁰ Schiller, Friedrich: Maria Stuart V,15 (S. 418)

²¹¹ Schiller über sein Drama: „Der am höchsten hervorragende Punkt oder der Gipfel der Handlung ist der Einzug des falschen Demetrius als wirklicher Czar zu Moskau, mit dem Bewußtsein, daß er ein Betrüger.“ (Schiller, Friedrich: Demetrius, S. 410)

²¹² Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod IV, 7 (S. 242)

²¹³ Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod IV, 11 (S. 280)

²¹⁴ Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod IV, 11 (S. 280)

²¹⁵ Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 2, V,8, (S.776)

²¹⁶ Schiller, Friedrich: Maria Stuart V, 14 (S. 416)

nen.“²¹⁷ Ebenso hatte Racines Hermione den Oreste zum Mord an Pyrrhe genötigt; nach der Tat jedoch herrscht sie ihn an: „Warum ihn ermorden? Was ist sein Verbrechen? / Wer hat dir’s gesagt?“²¹⁸ Nero erwidert nach seinem Mord an Britannicus seiner Mutter auf ihre Vorhaltungen entrüstet: „Einer solchen Unterstellung seid Ihr fähig! / Es gibt kein Unheil, an dem ich nicht schuldig wäre.“²¹⁹

Mit dieser Welt der Niedertracht kontrastieren Idealgestalten, die moralisch den anderen Figuren in geradezu beschämender Weise überlegen sind. Amalia in ihrer unerschütterlichen Liebe zum verworfenen Karl widersteht den Zudringlichkeiten des mächtigen Franz ebenso wie Andromaque in ihrer Treue zum toten Hector den Avancen des mächtigen Pyrrhe. Amalia wird zur Andromaque-Figur stilisiert durch ihr Lied von Hektors Abschied: „Hektors Liebe stirbt im Lethe nicht.“²²⁰ Bei ihr hat Franz mit seinen Verleumdungen keinen Erfolg, denn sie – im Gegensatz zum alten Moor – durchschaut ihn. Luise Millerin ist wie Atalide und Junie bereit, auf ihren Geliebten zu verzichten. Elisabeth (*Don Carlos*) fügt sich wie Monime in ihr Schicksal an der Seite ihres ungeliebten Mannes, dessen Sohn sie liebt. Sie verzeiht sogar der Eboli deren Verrat. Diese Idealgestalten sind frei von Rachedgedanken wie Racines Iphigenie gegenüber Eriphile oder Fiescos Gemahlin Leonore gegenüber Julia.

Max Piccolomini, für Wallenstein der „Stern, der meinem Leben strahlt“²²¹, ist geradezu die Verkörperung der Lauterkeit in seinem Abscheu von Verrat und Lüge. Er wird sowohl von seinem Vater als auch von Wallenstein verraten, die er beide verehrt hat: „Vertrauen, Glaube, Hoffnung ist dahin, / Denn alles log mir, was ich hochgeachtet. / (...) / Betrug ist überall und Heuchelschein, / Und Mord und Gift und Meineid und Verrat, / Der einzig reine Ort ist unsre Liebe, / Der unentweihte in der Menschlichkeit.“²²² Diese Liebe zwischen Max und Thekla ist „zur Stellvertreterin des Heiligen in einer sonst des Heiligen beraubten Welt geworden.“²²³ Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb, werden sie zu Opfern der „Doppelschuld und Freveltat“²²⁴ ihrer Väter: „Doch wie gerieten wir, die nichts verschuldet, / In diesen Kreis des

²¹⁷ Schiller, Friedrich: *Maria Stuart* IV, 11 (S. 392)

²¹⁸ Racine, *Andromaque*. In: Racine, Jean: *Dramatische Dichtungen. Geistliche Gesänge*. 2 Bde. Französisch-deutsche Gesamtausgabe. Deutsche Nachdichtung von Wilhelm Willige. – Darmstadt: Luchterhand 1956. Bd 1, V, 3 (S. 105)

²¹⁹ Racine, Jean: *Britannicus*. In: Racine, Jean: *Berenike. Britannicus*. Aus dem Französischen von Simon Werle. – Frankfurt: Verlag der Autoren 2002, V, 6 (S. 133)

²²⁰ Schiller, Friedrich: *Die Räuber* II, 2, S. 70

²²¹ Schiller, Friedrich: *Wallensteins Tod* V, 3, S. 265

²²² Schiller, Friedrich: *Wallensteins Tod* II, 7, S. 185

²²³ Wiese, Benno von: *Friedrich Schiller*, S. 666

²²⁴ Schiller, Friedrich: *Wallensteins Tod* III, 18, S. 219

Unglücks und Verbrechens?“²²⁵ Max sucht den Tod in der Schlacht. In einem Botenbericht beschreibt der schwedische Hauptmann, wie Max an der Spitze seines Regiments auf seinem Pferd über den Graben zum feindlichen Lager setzt:

Sein Pferd, von einer Partisan durchstoßen, bäumt
Sich wütend, schleudert weit den Reiter ab,
Und hoch weg über ihn geht die Gewalt
Der Rosse, keinem Zügel mehr gehorchend.²²⁶

Schiller soll die Schilderung von Max' Tod an diejenige von Hippolytes Ende bei Racine angelehnt haben:

Max kann nicht durch eine Kugel enden; auch muß sein Tod nur erzählt, nicht dargestellt werden, ähnlich wie Theramen in der „Phädra“ Hippolyts Ende berichtet! (...) Max darf nicht durch Feindes Hand, er muß unter dem Hufschlag seiner eigenen Rosse an der Spitze seines Kürassier-Regiments des Todes Opfer werden!²²⁷

Aufschlussreich ist Theklas Kommentar zu dieser Katastrophe: „Da kommt das Schicksal- / Roh und kalt / Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt / Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde- / Das ist das Los des Schönen auf der Erde!“²²⁸

Während die Idealgestalten in Racines Dramen am Ende triumphieren wie Iphigénie, Andromaque und Monime oder zumindest überleben wie Junie, bleibt ihnen bei Schiller nur der Untergang.

Dieser Tod bedeutet nicht Erlösung oder Verklärung, sondern ist, paradox genug, die einzige Möglichkeit, in der die schöne Seele ihre Vollendung und damit ihr wahres Leben finden kann. (...) Erst im Tod vermag das Ideal, von allen Schlacken des Irdischen befreit, zu sich selber zu kommen. Das ist die Kehrseite des Schillerschen Idealismus, eine zutiefst pessimistische Botschaft, deren Ernsthaftigkeit und Kompromisslosigkeit jene verkennen, die diese von hohlem Pathos überwölbt wähen.²²⁹

Neben den Idealgestalten gibt es ein weiteres Gegengewicht zu der Welt der Bosheit und Intrige, nämlich die Läuterung. Mithridate überwindet im Tod seine Eifersucht und vermählt Monime mit seinem Sohn und Rivalen Xiphares. In *Bérénice* und in *Don Carlos* besteht die Läuterung darin, das politische Wohl über das private Glück zu stellen. „Lebt und versucht, Euch selbst zu überwinden.(...) Der Welt lasst uns das Beispiel sein / der innigsten und un-

²²⁵ Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod III, 18, S. 219

²²⁶ Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod IV, 10, S. 251

²²⁷ Ludwig von Wolzogen, in: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v. Thalheim u.a.-Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 4, S. 777 – Allerdings hat Wolzogen dieses Gespräch in seinen Memoiren mehr als dreißig Jahre nach Schillers Tod (1838) aufgezeichnet.

²²⁸ Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod IV, 12 S. 256 – Auch für Wallenstein ist Max geradezu die Verkörperung des Schönen; er klagt nach dessen Tod: „Die Blume ist hinweg aus meinem Leben“ (Schiller, Friedrich: Wallensteins Tod, V, 3, S 266)

²²⁹ Schmidt- Dengler, Wendelin: Zum 200. Todestag von Friedrich Schiller, S. 5

glücklichsten Liebe“²³⁰, mahnt Bérénice. Ähnliche Worte spricht Königin Elisabeth zu Carlos: „Wie groß wird unsre Tugend, / Wenn unser Herz bei ihrer Übung bricht! (...) Elisabeth / War Ihre erste Liebe. Ihre zwote / Sei Spanien.“²³¹ Am Ende ist es Carlos gelungen: „Ein reiner Feuer hat mein Wesen / Geläutert. / (...) Endlich sah ich ein, es gibt / Ein höher, wünschenswerter Gut, als dich / Besitzen.“²³² Auch Lady Milford bittet in ihrem Abschiedsbrief den Fürsten um seine Läuterung: „Schenken Sie die Liebe, die ich Ihnen nicht mehr erwidern kann, Ihrem weinenden Lande (...)“.²³³ Hatte sie zuerst bei Ferdinand und dann bei Luise zunächst durch Drohen und Flehen ihren Willen durchzusetzen versucht, so fühlt sie schließlich „Kraft zu entsagen.“²³⁴ Karl Moor wird von Schiller bezeichnet als „verirrte() große() Seele (...), durch Unglück gebessert, rückgeführt zum Fürtrefflichen.“²³⁵ Mortimer möchte anfangs Maria Stuart nur retten, um sie zu besitzen. Schamlos nützt er nach dem Streit der Königinnen Marias Machtlosigkeit aus²³⁶ und schreckt sogar vor körperlichen Zudringlichkeiten nicht zurück. Auf die Nachricht vom missglückten Mordanschlag auf Elisabeth, der Marias Schicksal besiegeln wird, ist er jedoch wie verwandelt. Er denkt nicht mehr an seine eigene Sicherheit, lehnt es sogar ab, zu fliehen: „Ich bleibe. Noch versuch ich´s, sie zu retten, / Wo nicht, auf ihrem Sarge mich zu betten.“²³⁷ Maria sieht ihre Hinrichtung als Sühne für ihre Verbrechen: „Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod / Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.“²³⁸ Sie stirbt sogar als „Königin und Heldin“²³⁹, und tröstet ihre Diener: „Ihr seid zu Eurer Königin / Triumph, zu ihrem Tode nicht gekommen.“²⁴⁰ Deshalb hat sie, nicht ihre

²³⁰ Racine, Jean: Bérénice. In: Racine, Jean: Berenike. Britannicus. Aus dem Französischen von Simon Werle. – Frankfurt: Verlag der Autoren 2002, V,7 (S. 67)

²³¹ Schiller, Friedrich: Dom Karlos I, 5, S. 177 f

²³² Schiller, Friedrich: Dom Karlos V, 11 (S. 368 f.)

²³³ Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe IV (9, S. 751)

²³⁴ Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe IV (8, S. 749)

²³⁵ Schiller, Friedrich: Avertissement zur ersten Aufführung der „Räuber“. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag 2005. Band 2, S. 410

²³⁶ „Die Krone ist von deinem Haupt gefallen, / Du hast nichts mehr von ird´scher Majestät, / Versuch es, laß dein Herrscherwort erschallen, / Ob dir ein Freund, ein Retter aufersteht.“, Schiller, Maria Stuart III, 6, S. 365 f. – Mortimer wirft Maria sogar ihr Liebesleben vor: „Nicht kalter Strenge klagt die Welt dich an, / Dich kann die heiße Liebesbitte rühren, / Du hast den Sänger Rizzio beglückt, / Und jener Bothwell durfte dich entführen. (...) / Erzittern sollst du auch vor mir!“, Schiller, Maria Stuart III, 6 (S. 365 f.)

²³⁷ Schiller, Friedrich: Maria Stuart III, 8 (S. 368)

²³⁸ Schiller, Friedrich: Maria Stuart V, 7 (S. 407)

²³⁹ Schiller, Friedrich: Maria Stuart V, 1 (S. 395)

²⁴⁰ Schiller, Friedrich: Maria Stuart V, 6 (S. 400)

Gegnerin, dem Drama den Titel gegeben: „Es ist die offenkundige Reverenz vor der Märtyrerin, der es ja auch glückt, in dem Stück geläutert zu werden.“²⁴¹

Sühne und Apotheose stellt auch Don Cesars Freitod nach seinem Brudermord dar; er „bringt sogar die Erhöhung der beiden Brüder zu Gottheiten.“²⁴² Aus Eteokles und Polynikes, der Verkörperung tödlichen Bruderhasses²⁴³, sind Kastor und Pollux geworden, Sinnbild für Bruderliebe über den Tod hinaus.²⁴⁴ Für Johanna von Orleans öffnet nach ihrer Läuterung der Himmel „seine goldnen Tore.“²⁴⁵ Die „Kriegerin des höchsten Gottes“, die „keinem Manne (...) Gattin sein“²⁴⁶ kann, wurde plötzlich bedroht – allerdings nicht wie ein stoischer Corneille- Held von außen, sondern wie eine Racine- Heldin von ihrem Inneren, ihrer Liebe zum Landesfeind. Die Überwindung dieser Leidenschaft führt zu ihrer Apotheose am Ende des Dramas.

Läuterung kommt also in jedem Drama Schillers vor: so sehr sich auch Karl Moor, Lady Milford, Don Carlos, Johanna von Orleans, Mortimer, Maria Stuart und Don Cesar voneinander unterscheiden – sie alle werden durch Einsicht und Selbstüberwindung zu besseren Menschen, wie in Racines Dramen Mithridate, Bérénice, und vor allem Phèdre.

Im Phèdre- Drama sind alle jene Charakteristika, die das Dramenwerk Schillers mit dem Racines verbinden, zur Vollendung gebracht: die im Vergleich zur griechischen Tragödie kompliziertere Struktur, die Rolle der Eifersucht, die Verknüpfung von Leidenschaft mit Politik, und, als Gegengewicht zu dieser Welt des Bösen, die Idealgestalten sowie die Läuterung der Hauptfigur. Nicht zuletzt auf Grund dieser künstlerischen Wesensverwandtschaft Schillers mit Racine wurde seine Phèdre- Übersetzung eine der besten im deutschen Sprachraum.²⁴⁷

²⁴¹ Schmidt- Dengler, Wendelin: Interpretationen zu Werken der deutschen Klassik und Romantik, S. 87

²⁴² Schadewaldt, Wolfgang: Antikes und Modernes in Schillers *Braut von Messina*.- In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S.286-307, S. 305

²⁴³ Isabella hat ihre beiden Söhne mit den einander tötenden Söhnen des Ödipus verglichen: „Vor eurer Mutter Aug zerstöret euch / Mit euren eignen, nicht durch fremde Hände. / Leib gegen Leib, wie das Thebanische Paar (...).“ (Schiller, Friedrich: *Die Braut von Messina* S. 31)

²⁴⁴ Don Cesar tröstet seine Mutter: „wie des Himmels Zwillinge dem Schiffer / Ein leuchtend Sternbild, wollen wir mit Trost / Dir nahe sein und deine Seele stärken.“ (Schiller, Friedrich: *Die Braut von Messina*, S. 97)

²⁴⁵ Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orleans* V, 14, (S. 545)

²⁴⁶ Schiller, Friedrich: *Die Jungfrau von Orleans* III, 4, (S. 493)

²⁴⁷ Grillparzer lässt Friedrich den Großen im Jenseits zu Lessing sagen: „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.“ (Grillparzer, Franz: *Friedrich der Große und Lessing. Ein Gespräch im Elysium*. In: Grillparzer, Franz: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Hrsg von Peter Frank und Karl Pörnbacher. Band 3: *Satiren. Fabeln und Parabeln. Erzählungen und Prosafragmente*. Studien und Aufsätze. – München: Hanser 1964, S.50-56, S. 54

7.3. Schillers Übersetzung von Racines *Phèdre*

7.3.1. Schiller in Weimar

„Ohne Zweifel ist es den vereinten Bemühungen Goethes und Schillers gelungen, aus dem bescheidenen Weimarer Theater wenigstens für eine beschränkte Zeit eine der bedeutendsten deutschen Bühnen zu machen.“²⁴⁸ Schillers Übersetzung von Racines *Phèdre* ist in diesem Kontext der Bemühungen um eine Verbesserung der Qualität des Weimarer Hoftheaters zu sehen, dessen Leitung Goethe seit 1791 innehatte. Schiller unterstützte ihn dabei, besonders seit seinem Umzug nach Weimar im Jahre 1799. Gemeinsam arbeiteten sie an der Reform der Schauspielkunst, was sich als außerordentlich schwierig erwies.

Schiller klagte in einem Brief an Goethe 1801: „Ich will mit dem Schauspielervolk nichts mehr zu schaffen haben, denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältnis zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe.“²⁴⁹

Eine kleine Anekdote, welche seine Schwierigkeiten gut illustriert, berichtet von einem Wutanfall Schillers bei Proben. Goethe hatte ihn gebeten, einem der Schauspieler das wilde Gestikulieren und die hohen Tonlagen abzugewöhnen. Nach einigen vergeblichen Versuchen rief Schiller schließlich entnervt aus: „Ei was! Mache Sie's, wie ich's Ihne sag' und wie's der Goethe habe will. Und er hat recht – es ischt ä Graus, das ewige Vagiere mit dene Händ und das Hinaufpfeife bei der Rezitation!“²⁵⁰ Dieses schlechte Niveau der Bühnenkunst wurde noch begünstigt durch die Dramen, die damals in Mode waren: sie waren geprägt von bürgerlicher Einfachheit einerseits und kraftgenialischer Roheit andererseits.²⁵¹ Daher war es neben der Verbesserung der Schauspielkunst vor allem die Erweiterung des Repertoires, woran Goethe und Schiller gemeinsam arbeiteten: „Nie (...) hätte Goethes Theaterdirektion solche Erfolge errungen, wenn ihm nicht mit Einsetzung seiner ganzen Lebenskraft der große Freund zur Seite gestanden hätte. Die lange Reihe seiner Dramen und Bühnenbearbeitungen stand im

²⁴⁸ Burschell, Friedrich: Friedrich Schiller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1958 (= Rowohlts Monographien 14), S. 150

²⁴⁹ Schiller, Friedrich: Brief an Goethe am 28. April 1801. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 8.1.: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. – München: Carl Hanser Verlag 1990, S. 859

²⁵⁰ Genast, Eduard: Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers. Neu hrsg. von Robert Kohlrausch. – Stuttgart: Lutz o.J. (= Memoirenbibliothek Neue Serie 5), S. 75 – Eduard Genast verfasste die Memoiren seines Vaters, des Weimarer Hofschauspielers Anton Genast, über dessen Arbeit mit Goethe und Schiller.

²⁵¹ vgl. Wahle, Julius, zit. nach Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. – Weinheim: Beltz Athenäum 1994 (= Beltz Athenäum Studienbücher: Literaturwissenschaft), S. 378

Dienst ihrer gemeinsamen großen Sache.“²⁵² Schillers Erfolg auf den deutschen Bühnen war enorm: als er starb, „dürfte er neben Kotzebue der am häufigsten aufgeführte deutsche Gegenwartsdramatiker gewesen sein.“²⁵³ Dass er auch finanziell äußerst erfolgreich war, zeigt ein Brief vom August 1799 an Körner:

Uebrigens aber sind die dramatische Arbeiten auch die lucrativsten für mich, weil ich jedes Stück von mehrern Bühnen bezahlt bekomme und der Verleger mir auch mehr als für jede andre Arbeit dafür geben kann. Außerdem sind mir von einem Londner Buchhändler Anträge geschehen, mir für jedes Mscrpt das ich noch ungedruckt nach England zum Uebersetzen schicke 60 Pfund zu bezahlen unter der einzigen Bedingung daß das englische 14 Tage früher erscheint als das Original in Deutschland.²⁵⁴

Deshalb werde er sich, wie er in geradezu prophetischer Weise schreibt, „für die nächsten 6 Jahre ganz ausschließend an das dramatische halten.“²⁵⁵ Mehr Zeit blieb ihm tatsächlich nicht. Fast jedes Jahr vollendete er ein Drama „wie unter wachsendem Zeitdruck“²⁵⁶: *Maria Stuart* in zwölf Monaten (1800), *Die Jungfrau von Orléans* in neun Monaten (1801), *Die Braut von Messina* in fünf Monaten (1803) und *Wilhelm Tell* in sechs Monaten (1804) – ein geradezu unglaublicher „Arbeitsrausch, der um so bemerkenswerter ist, als er durch Krankheitsschübe, vor allem Bauchkrämpfe, Brustentzündungen und Nervenfieber, regelmäßig zu tage- und wochenlangen Schreibpausen genötigt wird.“²⁵⁷ In diesen erzwungenen Pausen, die ihn daran hinderten, etwas Eigenes zu schaffen, befasste er sich mit Übersetzen²⁵⁸: Shakespeares *Macbeth* (1800) sowie Gozzis *Turandot* (1801) – allerdings sind dies lediglich freie Bearbeitungen nach einer deutschen Übersetzung. Auch diese Gelegenheitsarbeiten sollten die Weimarer Bühne mit neuen Werken versorgen, besonders die Übersetzungen aus dem Französischen. Schiller übertrug 1803 zwei Komödien von Picard: *Der Parasit (Médiocre et rampant)* und *Der Neffe als Onkel (Encore des Ménechmes)*. Er begann sogar, Racines *Britannicus* zu übersetzen, brach aber bald ab – vermutlich, weil er ein eigenes Drama als Fortsetzung dieser Tragödie mit dem Titel *Agrippina* plante. Zu dieser Beschäftigung mit französischen Werken

²⁵² Köster, Albert: Schiller als Dramaturg. – Berlin: Wilhelm Hertz Verlag 1891, S. 287

²⁵³ Alt, Peter André: Schiller. Leben- Werk-Zeit. Band 2: 1791 bis 1805. – München: Beck 2009, S. 370

²⁵⁴ Schiller: Brief an Körner am 9. August 1799. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet v. Julius Petersen. Hrsg. v. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Band 30: Schillers Briefe 1.11.1798-31.12.1800. Hrsg. v. Lieselotte Blumenthal. – Weimar: Böhlau 1961, S. 81

²⁵⁵ Schiller, ebda, S. 80

²⁵⁶ Alt, Peter André: Schiller. Band 2, S. 367

²⁵⁷ Alt, a.a.O., S. 367

²⁵⁸ Auch früher hatte Schiller an Übersetzungen gearbeitet, allerdings nur für seine eigene Bildung: das erste, zweite und vierte Buch von Vergils *Aeneis* (1780 bzw. 1791); Eurpides' *Iphigenia in Aulis* sowie Szenen aus den *Phönikerinnen* – jedoch nicht aus der Originalsprache, sondern aus lateinischer bzw. französischer Übersetzung.

wurde Schiller auch durch Herzog Carl August angehalten, der während seines Bildungsaufenthalts in Paris begeistert das Theater besucht hatte.²⁵⁹ Besonders durch Wielands Einfluss war der Weimarer Hof äußerst frankophil: zum Geburtstag der Herzogin Luise wurde jeweils ein französisches Drama aufgeführt – etwa Racines *Mithridate* in der Übersetzung von Bode, bei dem Schiller die Leseprobe leitete. Goethe übertrug zwei Dramen Voltaires: *Mahomet* (1800) und *Tancred* (1801). Schiller nahm regen Anteil daran: er verfasste ein Gedicht auf die Mahomet- Übersetzung, und er leitete, als Goethe durch Krankheit verhindert war, die Proben zu *Tancred*.

Im Jahre 1803 besuchte Madame de Staël Weimar. Mit großem Eifer versuchte sie, Schiller von der Überlegenheit des französischen Theaters über das deutsche zu überzeugen – auch, indem sie ihm aus Racines *Phèdre* vorlas – allerdings ohne den erhofften Erfolg. Schiller fühlte sich geradezu „aufs neue in meiner Deutschheit bestärkt.“²⁶⁰ Er hatte Madame de Staël bei allem Respekt für ihre Bildung als Belästigung empfunden: „die französische Dame, die mir hier in der besten Zeit meines Arbeitens (am *Tell*- Drama, Anm.) auf dem Halse saß, habe ich tausendmal verwünscht. Die Störung war ganz unerträglich.“²⁶¹ Wenige Tage nach ihrer Abreise war ihm „nicht anders zu Mut, als wenn ich eine große Krankheit ausgestanden.“²⁶²

Schillers Einstellung zur klassischen französischen Tragödie blieb auch in seiner letzten Lebensphase weiterhin zwiespältig – dieselbe Mischung aus Anerkennung und Ablehnung, dieselben Ressentiments und Vorurteile, die er während seines ganzen Lebens immer wieder geäußert hat. In einem Brief an Goethe (1799) spricht er von der „enorme(n) Fehlerhaftigkeit“ Corneillescher Dramen, an denen er „Armut der Erfindung“, „Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere“, sowie „Kälte in den Leidenschaften“ tadelt; die „Weibercharaktere“ seien „klägliche Fratzen“.²⁶³ Racine sei zwar „dem Vortrefflichen viel näher“, aber „im Ganzen etwas schwach“; er trage „alle Unarten der französischen Manier an

²⁵⁹ vgl. Gravenhorst, H.: Über Schillers „Phädra“. Eine literarische Studie. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 23 (1909), S. 668- 678, S. 669

²⁶⁰ Schiller, Friedrich: Brief an Wilhelm von Humboldt am 2. April 1805. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 32: Schillers Briefe 1.1. 1803-9.5.1805. Hrsg. v. Axel Gellhaus. – Weimar: Böhlau 1984, S. 208

²⁶¹ Schiller, Friedrich: Brief an Christian Gottfried Körner am 20. Februar 1804. Band 32: Schillers Briefe 11.1803-9.5.1805. Hrsg. v. Axel Gellhaus. – Weimar: Böhlau 1984, S. 113

²⁶² Schiller, Friedrich: Brief an Goethe Anfang März 1804. In: Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, Münchner Ausgabe, S. 975

²⁶³ Schiller, Friedrich: Brief an Goethe. 31. Mai 1799. In: Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, S. 679

sich.“²⁶⁴ Mit dem Begriff „Manier“ bezeichnet Schiller abwertend all das, was an einem Werk typisch ist für die Eigenart des Dichters oder der Epoche, in der es entstanden ist; im Gegensatz dazu nennt er „Stil“ das Zeitlose, Allgemeingültige, die „völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Notwendigen“²⁶⁵ – also das, was die Epochen überdauert. Besonders aufgrund der Manier empfindet er die klassische französische Tragödie als veraltet und spricht von „abgelebten Werken“.²⁶⁶ Weiterhin spielt er sie gegen Shakespeare aus; in seiner Vorrede zur *Braut von Messina* (1803), der Abhandlung *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*, heißt es: „Der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichte machen; eben derselbe würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben.“²⁶⁷ Die französische klassische Tragödie wird als missglückte Nachahmung der antiken bezeichnet: die Franzosen hätten „den Geist der Alten (...) ganz mißverstanden“.²⁶⁸ Diese Vorbehalte äußert Schiller trotz einer sehr einflussreichen Stimme aus Paris, die auch ihn nicht unbeeindruckt gelassen hatte: im Jahre 1799 hatte Wilhelm von Humboldt an Goethe den Brief *Über die gegenwärtige Französische tragische Bühne* geschrieben. Humboldt berichtet darin ganz sachlich und ohne jegliche Polemik über die Eigenheiten des französischen Theaters: Die französische Schauspielkunst trage „mehr den Charakter der Kunst im besten Verstande an sich, ist immer ästhetisch, und benutzt mehr die Vorzüge der ihr verwandten Künste.“²⁶⁹ Besonders vom Tanz und von der Bildenden Kunst entlehne sie Elemente. Humboldt entkräftet den Vorwurf der Unnatur, welcher der französischen Bühne immer wieder in Deutschland gemacht wurde, da er davon überzeugt ist, dass

²⁶⁴ Schiller, a.a.O, S. 679

²⁶⁵ Schiller, Friedrich: Brief an Körner. 28. Februar 1793. In: Schillers Werke. Nationalausgabe.. Band 26: Schillers Briefe 1.3. 1790- 17.5.1794. Hrsg. v. Edith Nahler und Horst Nahler. – Weimar: Böhlau 1992, S. 225.

²⁶⁶ Schiller, Friedrich: Brief an Goethe am 17. Januar 1804. In: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, Münchner Ausgabe, S.966

²⁶⁷ Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. – Berlin: Aufbau- Verlag: 2005. Band 5, S.13

²⁶⁸ Schiller, Friedrich: Die Braut von Messina. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie, S. 10

²⁶⁹ Humboldt, Wilhelm von: Ueber die gegenwärtige Französische tragische Bühne. In: Wilhelm von Humboldt: Gesammelte Schriften. Abt. Werke. Hrsg von der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band 2: Werke 1796-1799. Hrsg. v. Albert Leitzmann. – Berlin: Behr 1904, S. 377 – 400, S. S. 387

jede Nation einen eignen Begriff von Natur hat (...). Die Franzosen verbinden mit dem Ausdruck: *Natur* fast ausschliessend den Begriff des Einfachen, Leichten, durchaus Gehaltvollen. Da sie nun auch die Kunst nur fast von eben dieser Seite, der Seite des Geschmacks, der sich nichts Anstössiges erlaubt, kennen, so verbinden sich diese beiden Begriffe leicht mit einander, und so ist es begreiflich, dass sie ihr Spiel durchaus natürlich nennen, weil es nach ihrem Geschmack nichts Uebertriebenes enthält (...). An einen reinen Gegensatz der Natur und Kunst ist, so scheint es, bei ihnen nicht zu denken; aber weil sie einen sehr leicht gereizten Ekel vor der rohen und selbst der derben Wirklichkeit haben, so erscheinen sie oft ästhetischer, als sie eigentlich sind.²⁷⁰

Goethe veröffentlichte Humboldts Brief ein Jahr später in seiner Zeitschrift *Die Propyläen*²⁷¹ zusammen mit einigen Szenen aus seiner *Mahomet*- Übersetzung und schrieb dazu:

Kein Freund des deutschen Theaters wird den Aufsatz über die gegenwärtige französische tragische Bühne mit Aufmerksamkeit lesen, ohne zu wünschen daß, unbeschadet des Originalgangs, den wir eingeschlagen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herüber geleitet werden möchten. (...) Um eine solche Epoche beschleunigen zu helfen, den Schauspieler zu einem wörtlichen Memorieren, zu einem gemeßnen Vortrag, zu einer gehaltenen Aktion zu veranlassen, ist diese Bearbeitung des Voltairischen Mahomets unternommen worden.²⁷²

Er rechtfertigte also gewissermaßen seine eigene Übersetzung mit Humboldts Worten. Schiller veranschaulichte diese Ansichten Humboldts und Goethes sowie seine eigene Einstellung in seinem Gedicht *An Göthe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*.²⁷³ „Dieses poetologische und teatrologische Stanzengedicht stellt eine der wichtigsten programmatischen Äußerungen der Weimarer Klassik dar.“²⁷⁴ Es beginnt mit einer rhetorischen Frage an Goethe, die den Sinn seiner Übersetzung anzweifelt, wo er doch gerade den falschen Regelzwang der klassischen Tragödie beseitigt hat wie Herakles die Schlangen. Die gesamte erste Hälfte dieses Gedichts (Strophe 1-5) enthält zusammengefasst alle Topoi Schillers gegen die französische klassische Tragödie. Sie sei verfehlte Nachahmung der Griechen: „Aftermuse“²⁷⁵ bzw. „Aftergröße“²⁷⁶; veraltet: „zertrümmerte() Altäre“²⁷⁷; bloße Wortkunst: „der Worte rednerisch Gepränge“²⁷⁸; sie wird ausgespielt gegen die besseren Vorbilder der Deutschen, die bereits „auf der Spur des Griechen und des Britten“ dem „bessern Ruhme nachgeschrit-

²⁷⁰ Humboldt, Wilhelm aaO S. 387 f.

²⁷¹ Dass diese im Jahre 1798 gegründete Zeitschrift, welche Fragen zur Bildenden Kunst und Literatur behandelte, bereits im Jahre 1800 wieder einging, „manifestiert, wie fremd Publikum und literarische Intelligenz der Zeit den ästhetischen Bestrebungen Goethes und Schillers gegenüberstanden.“, Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik, S.353

²⁷² Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 6.2.: Weimarer Klassik 1798-1806. Hrsg. v. Victor Lange u.a. – München: Carl Hanser Verlag 1988, S. 691

²⁷³ Siehe Anhang 7, Seite 304: *An Göthe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*.

²⁷⁴ Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik, S. 375

²⁷⁵ Schiller, Friedrich: An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte, Zeile 8

²⁷⁶ Schiller, a.a.O, Zeile 18

²⁷⁷ Schiller, a.a.O, Zeile 7

²⁷⁸ Schiller, a.a.O, Zeile 35

ten“²⁷⁹ seien. Das höfische Umfeld der Franzosen, wo „Sklassen knien, Despoten walten“²⁸⁰, habe eine freie Entfaltung der Kunst nicht zugelassen. In den Strophen 6 und 7 erläutert Schiller das Wesen dramatischer Kunst, nämlich Wahrheit, aber nicht Naturnachahmung: „Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen, / Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.“²⁸¹ Vielmehr solle eine „Idealwelt“²⁸² auf der Bühne dargestellt werden. Von diesem Standpunkt aus wird in der nächsten Strophe zuerst gewarnt vor der Gefahr des Verschwindens der Kunst, welche durch die Herrschaft der wilden Phantasie verdrängt werde; danach wird die französische klassische Tragödie gerühmt als antinaturalistische Formkunst, wobei Schiller wie Humboldt besonders die gehobene und musikalische Sprache sowie die an den Tanz angelehnte Bewegung betont: „Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied, / Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne, / In edler Ordnung greift Glied in Glied, / Zum ersten Tempel fügt sich das Ganze / Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.“²⁸³ Die letzte Strophe bringt gewissermaßen die Antwort auf die am Anfang gestellte Frage nach dem Sinn von Goethes Übersetzung und ist damit gleichsam deren Rechtfertigung: die französische klassische Tragödie ist nicht Vorbild, aber bei allen Vorbehalten doch Lehrmeister, also gewissermaßen „Erziehungsmittel für die deutschen Schauspieler“²⁸⁴ zur Vervollkommenung der eigenen dramatischen Kunst: „Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden, / (...) Ein Führer nur zum Bessern soll er werden / (...) Zu reinigen die oft entwehte Scene / Zum würdigen Sitz der alten Melpomene.“²⁸⁵

7.3.2. Schillers *Phèdre*- Übersetzung: treu, aber mit anderen Nuancen

Schillers Auseinandersetzung mit der klassischen französischen Tragödie gipfelte schließlich in seiner *Phèdre*- Übersetzung, welche er in nur 26 Tagen (vom 17. Dezember 1804 bis 14. Januar 1805) vollendete – eine unvorstellbare Leistung angesichts der Tatsache, dass ihn Krankheit dazu zwang, die Arbeit an seinem *Demetrius*-Drama zu unterbrechen und sich stattdessen der etwas weniger anstrengenden Tätigkeit der Übersetzung zu widmen: „Ich bin

²⁷⁹ Schiller, a.a.O, Zeile 15 f

²⁸⁰ Schiller, a.a.O, Zeile 17

²⁸¹ Schiller, Friedrich: An Goethe, Zeile 47 f.

²⁸² Schiller, a.a.O, Zeile 50

²⁸³ Schiller, a.a.O, Zeile 68 f.

²⁸⁴ Köster, Albert: Schiller als Dramaturg, S. 263

²⁸⁵ Schiller, a.a.O, Zeile 73 f.

jetzt recht froh, daß ich den Entschluß gefaßt und ausgeführt habe, mich mit einer Übersetzung zu beschäftigen. So ist doch aus diesen Tagen des Elends wenigstens etwas entsprungen, und ich habe indessen doch gelebt und gehandelt.“²⁸⁶ Allerdings nennt er seine Übersetzung eine „nicht so ganz leichte Arbeit“, die ihm aber „eine angenehme Uebung gegeben“²⁸⁷ habe. Tatsächlich schätzt er Racines Drama außerordentlich; er bezeichnet es als „Paradepferd der französischen Bühnen“²⁸⁸, als „ein Stück welches viele Verdienste hat, und wenn man einmal die Manier zugiebt sogar fürtreflich heissen könnte.“²⁸⁹ Daher hat er „mit möglichster Sorgfalt und Liebe daran gearbeitet, um dieses gepriesene Meisterstück der französischen Bühne nicht unwürdig auf die deutsche zu verpflanzen.“²⁹⁰ Diese Arbeit hat also einen völlig anderen Stellenwert für Schiller als seine früheren Übertragungen aus der Weimarer Zeit, welche, wie bereits erwähnt, lediglich Gelegenheitsarbeiten waren.

Von einer Übersetzung fordert Schiller, „daß sie Treue mit Wohlklang verbinde; daneben den Genius der Sprache, in der sie geschrieben ist – nicht aber den der Originalsprache atme.“²⁹¹ Das heißt, bei größtmöglichem Anschluss an die Vorlage doch etwas Neues zu schöpfen und es dem eigenen Sprach- und Kulturkreis völlig einzuverleiben. In der *Phèdre*-Übersetzung beginnt dies bereits beim Personenregister. Die Namen der Figuren sind in der deutschen Form angegeben, nicht in der französischen oder der griechischen: es heißt *Phädra* (nicht *Phèdre*), *Theramen* (nicht *Théramène*); *Hippolyt* (nicht *Hippolyte*), *Aricia* (nicht *Aricie*). Vor allem überträgt Schiller den Text in ein anderes Versmaß: „Ich hab es in den gewöhnlichen reimlosen Jamben übersezt und mit gewissenhafter Treue, ohne mir eine Abänderung zu erlauben.“²⁹² Allerdings bringt allein die Übertragung von Racines Alexandrinern in Blankverse – also in jenes Versmaß, das Schiller in seinen eigenen Tragödien seit *Don Carlos* verwendet – enorme Schwierigkeiten, denn Alexandriner und Blankvers unterscheiden sich wesentlich voneinander, wie die folgenden Beispiele aus der deutschen Literatur illustrieren sollen:

²⁸⁶ Schiller, Friedrich: Brief an Goethe 14. Januar 1805. In: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, Münchner Ausgabe, S. 987.

²⁸⁷ Schiller, Friedrich: Brief an Wilhelm von Humboldt. 2. April 1805. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 32, S. 207

²⁸⁸ Schiller Friedrich: Brief an Körner 20. Januar 1805. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 32, S. 187

²⁸⁹ Schiller, Friedrich: Brief Körner 20. Januar 1805, ebda

²⁹⁰ Schiller, Friedrich: Brief an Iffland 5. Januar 1805. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 32, S. 182

²⁹¹ Schiller, Friedrich: Proben einer teutschen Aeneis. In: Schillers Werke. Nationalausgabe Band 22: Vermischte Schriften. Hrsg. v. Herbert Meyer. – Weimar: Böhlau 1958, S. 179-188, S. 180

²⁹² Schiller, Friedrich: Brief an Körner 20. Januar 1805. In: Schillers Werke. Nationalausgabe.. Band 32: Schillers Briefe 1.1.1803-9.5.1805, S. 187

Alexandrin

/1 /2 /3 /4 /5 /6
 Was diser heute baut, / reist jener morgen ein
 Wo itzund Städte stehn, / wird eine Wissen seyn,²⁹³

Blankvers

1/ 2/ 3/ 4/ 5/
 Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
 Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,
 Wie in der Göttin stilles Heiligtum,
 Tret' ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl,²⁹⁴

Den Alexandrin hat Schiller bereits im Jahre 1799 analysiert, als er Goethe auf die Schwierigkeit einer Übersetzung aus dem Französischen hinwies:

Die Eigenschaft des Alexandriner sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen. Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkligte Natur des Alexandriner die Bewegungen des Gemüts und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert, und jedes Gefühl jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Prokrustes gezwängt.²⁹⁵

Außerdem weist der Alexandrin innere Geschlossenheit auf: eine Zeile bildet fast immer eine syntaktische Einheit. Der Blankvers hingegen hat anstelle von innerer Geschlossenheit häufige Enjambements, wodurch der Text äußerst dynamisch wirkt: im oben zitierten Beispiel erstreckt sich ein einziger Satz auf über vier Verszeilen; außerdem hat er keinen Reim. Vor allem ist er mit fünf Hebungen kürzer als der sechshebige Alexandrin. Dadurch hat der Übersetzer mehrere Möglichkeiten. So kann beispielsweise ein einziger Alexandrin in zwei Blankversen wiedergegeben werden:

Phèdre atteinte d'un mal qu' elle s'obstine à taire,²⁹⁶

Die Unglückselige wird einem Schmerz
 Zum Raub, den sie mit Eigensinn verbirgt,²⁹⁷

Durch die Periphrase des Eigennamens „Phèdre“ sowie durch die Wiedergabe des Partizips „atteinte“ als Hauptsatz ergeben sich in der Übersetzung mehr Silben.

²⁹³ Gryphius, Andreas: Es ist alles Eitel. Gryphius, Andreas: Gedichte. Eine Auswahl. Text nach der Ausgabe letzter Hand von 1663. Hrsg. von Adalbert Elschenbroich. – Stuttgart: Reclam 1968., S. 5, Zeile 2 f.

²⁹⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: Iphigenie auf Tauris. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 3.1.: Italien und Weimar 1786 – 1790. Hrsg. v. Norbert Miller und Hartmut Reinhardt. – München: Carl Hanser Verlag 1990, I, 1, 1 (S. 161)

²⁹⁵ Schiller, Friedrich: Brief an Goethe 15. Oktober 1799, in: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, Münchner Ausgabe, S. 755

²⁹⁶ Racine, Jean: Phèdre. Tragédie de Racine. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Bd 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996, I, 1, 45

²⁹⁷ Schiller, Friedrich: Phädra. Trauerspiel von Racine. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Bd 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996, I, 1, 48

Bisweilen überträgt Schiller zwei Alexandriner in drei Blankverse:

Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux;
Toujours de son amour votre ame est embrasée.²⁹⁸

Theseus, obgleich im tiefen Grabe, lebt
Vor deinen Augen! Von der Leidenschaft
Zu ihm ist deine Seele ganz entzündet.²⁹⁹

Schiller übersetzt „amour“ nicht mit „Liebe“, sondern mit dem um eine Silbe längeren Wort „Leidenschaft“, umschreibt „mort“ mit „im tiefen Grabe“ und fügt noch das Wort „ganz“ ein.

Diese Fälle von Ausdehnung sind jedoch eher selten.³⁰⁰ Beim Großteil der Verse gibt Schiller einen zwölfsilbigen Alexandriner mit einem zehnsilbigen Blankvers wieder. Bereits durch kleine Änderungen „erreichte Schiller, daß in einer großen Zahl von Fällen genau ein deutscher Vers einem französischen entsprach. (...) Man hat öfter bei ihm den Eindruck, als ließen sich Alexandriner gar nicht anders als in deutsche Fünffüßler übertragen.“³⁰¹ Häufig sind es geringe Abweichungen, welche Silben sparen, etwa die Auslassung der Konjunktion „et“: „Examinez ma vie, et songez qui je suis“³⁰² ist asyndetisch wiedergegeben mit „Prüfe mein Leben, denke, wer ich bin.“³⁰³ Bisweilen werden Wiederholungen ausgelassen: „J'ai vu, j'ai vu couler des larmes véritables“³⁰⁴ wird zu „Ich habe wahre Thränen fließen sehn“³⁰⁵. Das passé composé wird häufig nicht durch Perfekt, sondern durch Imperfekt wiedergegeben: „Tes prieres m'ont fait oublier mon devoir“³⁰⁶ bei Racine, „Dein Flehen ließ mich meine Pflicht vergessen“³⁰⁷ bei Schiller. Verneinungen werden vereinfacht: verneint wird nicht das Verb wie „Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux“³⁰⁸, sondern das Substantiv „Seitdem kein Schlummer auf dein Auge sank“³⁰⁹; statt der Umschreibung eines Begriffes durch die Verneinung des Gegenteils „le jour n'est pas loin“³¹⁰ heißt es bei Schiller „nah / Rückt schon der Tag“.³¹¹ Auch gibt er häufig das Passiv mit dem Aktiv wieder: aus „Par un

²⁹⁸ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 632

²⁹⁹ Schiller, Friedrich: Phädra. II, 5, 674

³⁰⁰ Schillers Übersetzung hat mit 1798 Versen lediglich 144 Verse mehr als das französische Original mit 1654 Versen.

³⁰¹ Köster, Albert: Schiller als Dramaturg, S. 273 f.

³⁰² Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1092

³⁰³ Schiller, Friedrich: Phädra IV, 2 1175

³⁰⁴ Racine, Jean: Phèdre V, 3, 1442

³⁰⁵ Schiller, Friedrich: Phädra V, 3, 1562

³⁰⁶ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1311

³⁰⁷ Schiller, Friedrich: Phädra IV, 6, 1423

³⁰⁸ Racine, Jean: Phèdre I, 3, 192

³⁰⁹ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 212

³¹⁰ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 587

³¹¹ Schiller, Friedrich: Phädra II, 5, 628

indigne obstacle il n'est point retenu“³¹² wird „Unwürdige Ursach hält ihn nicht zurück“.³¹³ Bereits durch diese kleinen Änderungen wird der Text in der Übersetzung nicht nur kürzer, sondern vor allem auch direkter – ebenso wie durch die Vereinfachung der Syntax. Aus zwei Satzhälften wird ein einziger Satz: aus „J' ai vu lever le bras, j' ai couru la sauver“³¹⁴ wird bei Schiller „Da fiel ich ihr in den erhobnen Arm“.³¹⁵ Schiller bevorzugt Nebenordnung vor Unterordnung: ein Satzgefüge „Je le crois criminel, puisque vous l'accusez“³¹⁶ wird mit kurzen Hauptsätzen wiedergegeben „Du klagst ihn an, so sei er ein Verbrecher!“³¹⁷ Außerdem ist aus Racines Aussagesatz bei Schiller ein Ausrufsatz geworden – ein weiteres Charakteristikum der Übersetzung: aus „Panope, c'est assez“³¹⁸ beispielsweise wird „Genug, Panope!“³¹⁹; aus „Pour la derniere fois ôte-toi de ma vue“³²⁰ wird „Zum letztenmal! / Aus meinen Augen!“³²¹ Dadurch wird die Sprache „energischer, gefühlsbetonter und heftiger (...)“.³²²

Ein größerer Eingriff ist Schillers Vereinfachung des Ausdrucks an Stellen, die ihm gekünstelt vorkommen. Er setzt immer dort, wo sich eine Figur mit ihrem Eigennamen selbst nennt, das Personalpronomen. Hippolyte etwa sagt von sich: „Hippolyte en partant fuit une autre ennemie“³²³, bei Schiller heißt es: „Ganz eine andre Feindinn will ich fliehn“.³²⁴ Auch Racines häufige Umschreibung einer Person durch ein Körperteil mit vorangestelltem Possessivpronomen überträgt Schiller lediglich mit dem Personalpronomen: „Vos yeux ont su domter ce rebelle courage“³²⁵ wird zu „Du wußtest dieses stolze Herz zu rühren.“³²⁶ Durch das Personalpronomen gibt Schiller auch die handelnden Abstrakta mit Possessivpronomen wieder: Racines „Mon zele n'a besoin que de votre silence“³²⁷ wird zu „Mir ist an deinem

³¹² Racine, Jean: Phèdre I, 1, 24

³¹³ Schiller, Friedrich: Phädra I, 1, 24

³¹⁴ Racine, Jean: Phèdre IV, 1, 1019

³¹⁵ Schiller, Friedrich: Phädra IV, 1, 1092 – Schiller hat Klarheit geschaffen, wo Racine in der Schwebe lässt: man weiß im französischen Text nicht, wem Oenone in den Arm fällt.

³¹⁶ Racine, Jean: Phèdre V, 7, 1600

³¹⁷ Schiller, Friedrich: Phädra V, 7, 1739

³¹⁸ Racine, Jean: Phèdre I, 4, 335

³¹⁹ Schiller, Friedrich: Phädra I, 4, 366

³²⁰ Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1154

³²¹ Schiller, Friedrich: Phädra IV, 2, 1242

³²² Fingerhut, Margret: Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, S. 72

³²³ Racine, Jean: Phèdre I, 1, 49

³²⁴ Schiller, Friedrich: I, 1, 53,

³²⁵ Racine, Jean: Phèdre V, 3, 1417

³²⁶ Schiller, Friedrich: Phädra V, 3, 1536

³²⁷ Racine, Jean: Phèdre III, 3, 894

Schweigen schon genug“.³²⁸ Durch diese Änderungen wird nicht nur der Ausdruck vereinfacht, sondern der Text bekommt auch eine andere Nuance: „die Figuren handeln selbst und sind für ihr Tun voll verantwortlich.“³²⁹

Komplizierte Wendungen gibt Schiller nicht wieder: aus „Tu vois depuis quel temps il évite nos pas, / Et cherche tous les lieux où nous ne sommes pas“³³⁰ wird schlicht „Du siehst, wie er mich meidet.“³³¹ Statt „Où des rois ses aïeux sont les froides reliques“³³² heißt es einfach „Wo seine königlichen Ahnen ruhn.“³³³ Anstelle von Periphrasen benennt Schiller direkt: statt „le monstre de la Crete“³³⁴ heißt es „Minotaurus“³³⁵, aus „sa vaste retraite“³³⁶ wird „Labyrinth“³³⁷, was ja auch eine Vereinfachung für das Publikum darstellt.

Immer wieder fügt Schiller Szenenanweisungen ein, was seine Schwierigkeiten mit den Schauspielern zeigt, denn die meisten dieser Anweisungen

sind überflüssig, da sie sich aus dem Text ergeben. Was in Frankreich durch eine lange Tradition selbstverständlich war, mußte Schiller in mühseliger Kleinarbeit nachholen und den Schauspielern durch Übergenauigkeit aufzwingen: *Hippolyte macht eine Bewegung des Erstaunens; wie sie gehn will, hält sie plötzlich an und besinnt sich.* Bei Racine ist die Gestik durch die Metrik gegeben. Schiller konnte bei seinen Schauspielern nicht so viel Sensibilität voraussetzen; er mußte ihnen alles ausdrücklich angeben, sogar das Auf- und Abtreten.³³⁸

Bei all den Vereinfachungen gegenüber dem Original ist die Sprache der Übersetzung doch von der Alltagssprache abgehoben. Allerdings wird Pathos auf andere Weise als bei Racine hergestellt: besonders die Veränderungen der Wortstellung „tragen dazu bei, die Gefahr der Prosanähe, die der Blankvers birgt, zu verringern.“³³⁹ Auffallend ist die Voranstellung des attributiven Genitivs: „Des innern Vorwurfs grauenvolle Pein“³⁴⁰ für „l’horreur de mes remords“³⁴¹ – oder die Voranstellung des Partizips: „Vergessen ganz hab ich die Kunst Nep-

³²⁸ Schiller, Friedrich: Phädra III, 3, 958

³²⁹ Fingerhut, Margret: Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. – Bonn: Romanisches Seminar der Universität Bonn 1970 (=Romanistische Versuche und Vorarbeiten 29), S. 95

³³⁰ Racine, Jean: Phèdre II, 1, 403

³³¹ Schiller, Friedrich: Phädra II, 1, 436

³³² Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1554

³³³ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1686

³³⁴ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 649

³³⁵ Schiller, Friedrich: Phädra II, 5, 696

³³⁶ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 650

³³⁷ Schiller, Friedrich: Phädra II, 5, 697

³³⁸ Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie, S. 309

³³⁹ Fingerhut, Margret: Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, S. 107

³⁴⁰ Schiller, Friedrich: Phädra IV, 6, 1327

³⁴¹ Racine, Jean: Phèdre IV, 6, 1228

tuns“³⁴² für „Je ne me souviens plus de leçons de Neptune.“³⁴³ Bisweilen werden beim trennbaren Verb der Verbzusatz oder die Präposition an die erste Stelle gerückt: „Auf bebt die Erde“³⁴⁴ für „La terre s’en émeut“.³⁴⁵ Besonders hervorstechend ist die Spitzenstellung des Wortes „nicht“: „Nicht minder sterb ich drum“³⁴⁶ für „Je n’en mourrai pas moins“.³⁴⁷

Ein Mittel zur Betonung ist die Aneinanderreihung zweier Wörter des gleichen Stammes, etwa „Auf einmal / Will ich den Frevel und den Frevler kennen“³⁴⁸ für „Connoissons à la fois le crime et le coupable“.³⁴⁹ An mehreren Stellen fügt Schiller wertende und verstärkende Adjektive ein und gibt dem Text dadurch eine andere Nuance: „Soleil“³⁵⁰ wird mit „hoher Sonnengott!“³⁵¹; „destin“³⁵² mit „ergrimmtes Schicksal“³⁵³; „l’astre“³⁵⁴ mit „das himmlische Gestirn“³⁵⁵ wiedergegeben. Besonders die häufig eingefügten Interjektionen bewirken eine Intensität und eine Gefühlsbetontheit, die geradezu im Gegensatz zu Racines Distanziertheit stehen: Phèdre ruft „Cruelle destinée!“³⁵⁶, Phädra „O Tücke des Geschicks!“³⁵⁷; Phèdre „Ciel!“³⁵⁸, Phädra „O Himmel!“³⁵⁹ Ein markantes Beispiel dafür ist die Bitte von Phèdres Dienerin Panope an Thésée, ihrer völlig dem Wahnsinn verfallenen Herrin beizustehen: „Daignez la voir, seigneur; daignez la secourir“.³⁶⁰ Bei Schiller ist Panope wesentlich direkter: „O eile, sie zu sehen! sie zu retten!“³⁶¹ Hier sind die wesentlichen Charakteristika der Schillerschen Übersetzung gewissermaßen zusammengefasst: Panopes Bitte ist von größerer Eindringlichkeit durch die Interjektion „O“ am Satzanfang und durch die Wiedergabe des Wortes „secourir“ (eigentlich „helfen“) mit „retten“. Die Anrede „seigneur“ in der Mitte des Verses hat Schiller weggelassen, was Silben spart. Die Syntax ist vereinfacht: bei Racine zwei

³⁴² Schiller, Friedrich: Phädra II, 3, 586

³⁴³ Racine, Jean: Phèdre II, 3, 550

³⁴⁴ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1650

³⁴⁵ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1523

³⁴⁶ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 265

³⁴⁷ Racine, Jean: Phèdre I, 3, 242

³⁴⁸ Schiller, Friedrich: Phädra III, 5, 1054

³⁴⁹ Racine, Jean: Phèdre III, 5, 986

³⁵⁰ Racine, Jean: Phèdre I, 3, 172

³⁵¹ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 188

³⁵² Racine, Jean: Phèdre IV, 1, 1003

³⁵³ Schiller, Friedrich: Phädra IV, 1, 1075

³⁵⁴ Racine, Jean: Phèdre IV, 2, 1061

³⁵⁵ Schiller, Friedrich: Phädra IV, 2, 1140

³⁵⁶ Racine, Jean: Phèdre I, 3, 301

³⁵⁷ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 333

³⁵⁸ Racine, Jean: Phèdre I, 4, 325

³⁵⁹ Schiller, Friedrich: Phädra I, 4, 356

³⁶⁰ Racine, Jean: Phèdre V, 5, 1479

³⁶¹ Schiller, Friedrich: Phädra V, 5, 1600

asyndetische Sätze, bei Schiller nur ein einziger Satz – und zwar ein Ausrufesatz. Der Ausdruck ist vereinfacht: statt der Wendung „daignez“ mit Infinitiv heißt es lediglich „eile“. Vor allem aber zeigt sich an dieser Stelle das völlig andere Verhältnis der Figuren zueinander: im Racineschen Drama wäre es undenkbar, dass Panope den König direkt auffordert, etwas zu tun – sie muss dies mit „daignez“ umschreiben; bei Schiller gibt es diese Distanz nicht. Die Figuren duzen einander, während bei Racine selbst die Eheleute Thésée und Phèdre „per vous“ sind und König Thésée sogar seinen Sohn mit „vous“ anredet.

Schiller kennt durchaus den Wechsel in der Anrede. Er verwendet ihn (...) in seinen historischen Dramen (*Don Carlos*, *Maria Stuart*, *Wallenstein*, Anm.). Eine einheitliche Anredeweise findet sich indessen in den dramatischen Werken seiner Zeit, die einen antiken Stoff behandeln oder unter Einfluß der griechischen Tragödie stehen. Hier entspricht das deutsche „du“ der griechischen Anredeform. Mit dem bewußten Verzicht auf die Wiedergabe des Unterschiedes zwischen „vous“ und „tu“ reiht Schiller seine „Phädra“ in die Tradition der deutschen klassischen Dramen antiker Stoffe ein.³⁶²

Dieser Mangel an Distanz bewirkt eine andere Dialogführung als in Racines Drama. Die Vorsicht beim Sprechen, mit der die Figur jeweils die Reaktion des anderen mitbedenken muss, ist einer gewissen Unbefangenheit gewichen: bei Racine also Verschlossenheit und Behutsamkeit, bei Schiller Offenheit und Direktheit. Dies wird besonders in der Szene deutlich, in der Phèdre, schwerst krank nach drei Tagen ohne Nahrung und Schlaf, von Oenone mühsam dazu gebracht wird, ihr hartnäckig gewahrtes Schweigen zu brechen. Nach Ausbrüchen des Wahnsinns kommt sie langsam zu sich und schämt sich:

PHEDRE
Oenone, la rougeur me couvre le visage
Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs;
Et mes yeux malgré moi se remplissent de pleurs.

OENONE
Ah! s'il vous faut rougir, rougissez d'un silence
Qui de vos maux encore aigrit la violence;³⁶³

PHÄDRA
Fühl her, wie meine Wange glüht, Oenone,
Zu sehr verrieth ich meine Schwäche dir,
Und wider Willen stürzen mir die Thränen

OENONE
M u ß du erröthen, über dieses Schweigen
Erröthe, diesen strafbarn Widerstand
Der nur die Stacheln deiner Schmerzen schärft.³⁶⁴

Während Racines Phèdre ihrer Amme gegenüber lediglich feststellt, die Röte bedecke ihr Gesicht, fordert Schillers Phädra ihre Amme sogar auf, sie anzufassen: „Das würde Phädra bei Racine niemals sagen: so intim steht man sich nicht in der klassischen französischen Tragödie! (...). Hier herrscht die kühle Distanz der Versailler Hofatmosphäre, die von Mißtrauen

³⁶² Fingerhut, Margret: Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, S. 74

³⁶³ Racine, Jean: Phèdre I, 3, 182 f

³⁶⁴ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 199f.

und Angst gekennzeichnet ist, nicht von Vertraulichkeit.“³⁶⁵ Racines Phèdre spricht von ihren „honteuses douleurs“ und verrät damit bereits, dass sie etwas verschweigt, wofür sie sich schämt. Diese Nuance fehlt in der Übersetzung: Phädra spricht stattdessen von ihrer „Schwäche“, was ihre Hilflosigkeit betont. Racines Phèdre hingegen bleibt trotz ihres Zustands die Herrin, was Oenone berücksichtigen muss: sie greift in ihrer Erwiderung „s’il vous faut rougir“ das Wort „rougeur“ ihrer Herrin auf, denn als Dienerin darf sie sich eigentlich nur auf das von ihrer Herrin bereits Gesagte beziehen. Bei Schiller hingegen ist Oenone wie bei Euripides die Amme, die mit ihrem Nährkind spricht, das sie aufgezogen hat und mit dem sie vertraulich umgehen kann; hier herrscht „unkomplizierte mitmenschliche Nähe“.³⁶⁶ Sie tadelt Phädra sogar, indem sie von einem „strafbarn Widerstand“ spricht. Dadurch behandelt sie ihren Schützling geradezu „wie ein starrsinniges Kind“³⁶⁷, was sich Racines Oenone nie erlauben dürfte.

Die Amme mahnt Phèdre nun eindringlich, wieder zu Kräften zu kommen, denn: „chaque moment vous tue“³⁶⁸ – im Deutschen noch verdeutlicht: „jeder Augenblick, / Den du versäumst, bringt näher dich dem Tode.“³⁶⁹ Phèdre widerspricht: sie habe vielmehr schon zu lange an ihrem schuldhaften Leben festgehalten. Oenone ist entsetzt:

OENONE
Quoi! de quelques remords êtes- vous déchirée?
Quel crime a pu produire un trouble si pressant?
Vos mains n’ont point trempé dans le sang innocent

OENONE
So klagt dein Herz geheimer Schuld dich an?
Ist ein Verbrechen, das dich so beängstigt?
Du hast doch nicht unschuldig Blut verspritzt?

PHEDRE
Graces au ciel, mes mains ne sont point criminelles.
Plût aux dieux que mon cœur fût innocent comme elles!³⁷¹

PHÄDRA
Die Hand ist rein. Wär es mein Herz wie sie!³⁷⁰

Racines Oenone spricht von „remords“, von Gewissensbissen, von denen ihre Herrin „déchirée“, also zerfetzt wird – Schillers Oenone spricht von „anklagen“, „Herz“ und „Schuld“.

³⁶⁵ Stackelberg, Jürgen von: Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analysen. – München: Wilhelm Fink Verlag 1978, S. 119

³⁶⁶ Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik. In: Stackelberg, Jürgen von (Hrsg): Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart. – Düsseldorf: August Bagel Verlag 1973, S. 201-226. , S. 221

³⁶⁷ Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 221

³⁶⁸ Racine, Jean: Phèdre I, 3, 213 .

³⁶⁹ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 236

³⁷⁰ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 241

³⁷¹ Racine, Jean: Phèdre: I, 3, 218

„Schuld“ ist geradezu ein Schlüsselbegriff in Schillers Übersetzung³⁷²; es ist bekannt, „welch eine Wucht der Anklage in diesem kurzen Worte liegt, das für Schiller `der Übel größtes` bedeutete.“³⁷³ Einen ebenso hohen Stellenwert hat das Wort „Herz“, welches Schiller an mehreren Stellen der Übersetzung einfügt.³⁷⁴ Phèdre bezieht sich in ihrer Erwiderung jeweils auf die Worte der Amme: „mains“, „crime“, „innocent“. Bei Schiller ist diese „eigentümliche Verkettung von Rede und Gegenrede, wie sie bei Racine vor allem durch die Wiederholung soeben verwandter Wörter in der Gegenrede entsteht, nicht beibehalten (...)“.³⁷⁵ Phädra greift lediglich das Wort „Herz“ ihrer Amme auf; die Götter und den Himmel erwähnt sie nicht.

Da Phèdre weiterhin die Antwort verweigert, resigniert Oenone: „Mourez-donc, et gardez un silence inhumain“.³⁷⁶ Bei Schiller heißt es: „So stirb! Beharr auf deinem trotzigen Schweigen!“³⁷⁷ Oenone behandelt Phädra wiederum, indem sie das Schweigen „trotzig“ nennt, wie ein störrisches Kind.

Mit einer Supplikation gelingt es der Amme schließlich, Phädra zum Reden zu bringen. Diese beginnt ihr Geständnis mit einer Anrufung der Liebesgöttin und einer Anspielung auf die unglückliche Liebesverwirrung ihrer Mutter. Oenone darauf:

Oublions- les, madame; et qu' à tout l'avenir
Un silence éternel cache ce souvenir.³⁷⁸

Sprich nicht davon, ein ewiges Vergessen
Bedecke das unselige Vergehn!³⁷⁹

Bei Racine fordert Oenone ihre Herrin zum Verschweigen der Erinnerung auf, bei Schiller zum Vergessen des Vergehens; Racines Oenone spricht im Hortativ, Schillers Oenone im Imperativ. Damit maßregelt sie Phädra geradezu. Diese jedoch spielt auch auf die unglückliche Liebe ihrer Schwester an. Die Amme ist entsetzt:

³⁷² Bei Racine nennt Oenone die Liebe der Phèdre *remords* (218) und *crime* (887), Phèdre selbst spricht der Vertrauten gegenüber gleichfalls von *crime* (241, 307, 864), von einer *flamme si noire* (310), einer *flamme adultère* (841), dann wieder von *fureurs* (853), und Schiller hat an all den bezeichneten Stellen stets das eine Wort *Schuld* (241, 950, 264, 339, 342, 901, 912, 926), vgl. Köster, Albert: Schiller als Dramaturg, S. 278 f.

³⁷³ Köster, Albert: Schiller als Dramaturg S. 278 f.

³⁷⁴ Schiller, Vers 127: „Das Herz empört sich gegen Zwang“ – Racine, Vers 117: „(Et sa haine,) irritant une flamme rebelle; (Prête)“; Schiller, Vers 464: „wie dieses freie Herz“ – Racine, Vers 431: „de quel oeil dédaigneux“; (...); Schiller, Vers 573: „mein kühnes Herz“ – Racine, Vers 537: „mon audace imprudente“; vgl. Ingenkamp, Heinz Gerd: Struktur und Gehalt der „Phädra“. In: Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Dann, Otto, u.a.. Band 9: Übersetzungen und Bearbeitungen. Hrsg. v. Ingenkamp, Heinz Gerd. – Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995 (= Bibliothek deutscher Klassiker 120), S. 1164-1171, S. 1170

³⁷⁵ Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik, S. 214 f.

³⁷⁶ Racine, Jean: Phèdre, I, 3, 227

³⁷⁷ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 249

³⁷⁸ Racine, Jean: Phèdre, I, 3, 251

³⁷⁹ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 274

OENONE

Que faites- vous, madame? Et quel mortel ennui
Contre tout votre sang vous anime aujourd' hui?

OENONE

Was ist dir? Welcher Wahnsinn treibt dich an,
In allen Wunden deines Stamms zu wühlen?

PHEDRE

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je pérís la dernière et la plus misérable.³⁸⁰

PHÄDRA

So will es Venus! Von den Meinen allen
Soll ich, die letzte, soll am tiefsten fallen!³⁸¹

Wiederum nimmt Phèdre ein Wort der Amme auf („sang“). In der Übersetzung ist diese Stelle ganz besonders hervorgehoben durch den Stabreim sowie durch den äußerst selten verwendeten Endreim; auch wirkt sie eindringlicher als im Original durch die Syntax, nämlich zwei Ausrufesätze statt Satzgefüge, sowie durch die Wiederholung „Soll ich... soll am tiefsten...“.

Nachdem die Amme die Ursache für Phädras Kummer herausgefunden und Phädra ihren Entschluss zu sterben bekräftigt hat, trifft völlig unerwartet die Nachricht vom Tod ihres Gemahls ein. Die Witwe bittet Hippolyt um Schutz für ihren nun vaterlos gewordenen Sohn, denn „un secret remords agite mes esprits: / Je crains d' avoir fermé votre oreille à ses cris“.³⁸² Bei Schiller heißt es: „ein geheimer Vorwurf quält mein Herz. / Ich fürchte, daß ich selbst dein Herz verhärtet“³⁸³ – statt „esprits“ und „oreille“ wiederum jeweils der Schlüsselbegriff „Herz“, wodurch Phädra gefühlsbetonter wirkt als im französischen Original. Sie befürchtet, Hippolyt könne seinen gerechten Zorn auf sie an ihrem Sohn auslassen. Hippolyt jedoch beruhigt sie: er hege keine derart niedrigen Gedanken, und Feindseligkeiten den Stiefkindern gegenüber seien für eine Stiefmutter nur natürlich; diese erwidert:

PHEDRE

Qu' un soin bien différent me trouble et me dévore!

PHÄDRA

Wie ein ganz andres ists, was in mir tobt!

HIPPOLYTE

Madame, il n' est pas temps de vous troubler encore:
Peut – être votre époux voit encore le jour;
Le ciel peut à nos pleurs accorder son retour.
Neptune le protegee; et ce Dieu tutélaire
Ne sera pas en vain imploré par mon pere.³⁸⁴

HIPPOLYT

Laß Königinn, dich keine Sorge quälen!
Noch lebt vielleicht dein Gatte, und der Himmel
Schenkt unsern Thränen seine Wiederkehr.
Beschützt ihn doch der mächtige Neptun,
Zu solchem Helfer fleht man nicht vergebens.³⁸⁵

³⁸⁰ Racine, Jean: Phèdre, I, 3, 255

³⁸¹ Schiller, Friedrich: Phädra I, 3, 278

³⁸² Racine, Jean: Phèdre II, 5, 591

³⁸³ Schiller, Friedrich: Phädra, II, 5, 632

³⁸⁴ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 615

³⁸⁵ Schiller, Friedrich: Phädra II, 5, 656

Die Dialogführung zwischen Phèdre und Hippolyte ist vorsichtig wie zwischen Phèdre und ihrer Amme: Hippolyte greift Phèdres „trouble“ auf in seiner Beschwichtigung „il n'est pas temps de vous troubler encore“. Bei Schiller hingegen gibt es diese Behutsamkeit nicht: es ist Hippolyt, der zuerst von der Sorge spricht: „Laß, Königin, dich keine Sorge quälen!“ Dass ein Jüngling seine ranghöhere Stiefmutter direkt auffordert, wäre bei Racine undenkbar. Hippolyte tröstet Phèdre mit der Möglichkeit einer Rückkehr des Totgesagten: sein Vater werde den Schutzgott Neptun nicht vergeblich anflehen. Diese Ironie fehlt in der Übersetzung völlig: Schiller gibt „Dieu tutélaire“ mit „zu solchem Helfer“ wieder, und „imploré par mon père“ mit „fleht man nicht vergebens“.

Dieser Tröstungsversuch wird jedoch von Phädra zurückgewiesen:

PHEDRE

On ne voit point deux fois le rivage des morts,
Seigneur: puisque Thésée a vu les sombres bords,
En vain vous espérez qu'un dieu vous le renvoie;
Et l'avare Achéron ne lâche point sa proie.³⁸⁶

PHÄDRA

Herr, zweimal sieht kein Mensch die Todesufer.
Theseus hat sie gesehn, drum hoffe nicht,
Daß ihn ein Gott uns wieder schenken werde,
Der karge Styx giebt seinen Raub nicht her.³⁸⁷

Racines Phèdre verrät ihre Einstellung zu ihrem Gemahl allein durch die Formulierung „En vain vous espérez qu'un dieu vous le renvoie“ – eigentlich eine Ungeheuerlichkeit! Die „Wahl des Personalpronomens 'vous' statt des zu erwartenden 'nous'“ zeigt, „daß sie sich innerlich schon von Theseus gelöst hat und mit seiner Rückkehr nicht mehr rechnet.“³⁸⁸ Sie gibt damit sogar indirekt zu, dass sie seine Wiederkehr nicht einmal mehr wünscht. Bei Schiller hingegen fehlt diese Nuance: Phädra fordert ihren Stiefsohn lediglich auf: „hoffe nicht, / Daß ihn ein Gott uns wieder schenken werde“. Wiederum setzt Schiller einen in der distanzierten höfischen Welt des Racineschen Dramas unüblichen Imperativ („hoffe nicht“). Phèdre will ihrem Stiefsohn also beweisen, dass Theseus nicht zurückkommen kann: man sieht nicht zwei Mal die Todesufer. Sie bekräftigt dies durch die Erwähnung des personifizierten Unterweltsflusses: Racines Phèdre spricht von „l'avare Achéron“ als von einem habgierigen Raubtier, das seine Beute nicht aus seinen Klauen lässt; bei Schiller heißt es lediglich „der karge Styx“ – ein völlig anderes sprachliches Bild.

Durch Schillers Änderungen ist der Schock- Effekt von Racines Drama, nämlich das plötzliche Duzen als Zeichen von Phèdres völliger Hemmungslosigkeit, verloren:

³⁸⁶ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 623

³⁸⁷ Schiller, Friedrich: Phädra II, 5, 664

³⁸⁸ Fingerhut, Margret: Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts S. 68

Ah cruel! tu m'as trop entendue! Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur. ³⁸⁹	Grausamer, du verstandst mich nur zu gut. Genug sagt'ich die Augen dir zu öffnen. ³⁹⁰
---	---

Offen gesteht sie ihm nun ihre Leidenschaft und ihren aussichtslosen Kampf dagegen. Schließlich geht sie von der verbalen zur körperlichen Attacke über: sie entreißt ihm das Schwert, nachdem sie ihn vergeblich gebeten hatte, sie zu töten:

Frappe; ou si tu le crois indigne de tes coups, Si ta haine m'envie un supplice si doux, Ou si d'un sang trop vil ta main seroit trempée, Au défaut de ton bras prête – moi ton épée; Donne. ³⁹¹	Triff, oder bin ich deines Streichs nicht werth, Misgönnt dein Haß mir diesen süßen Tod, Entehrte deine Hand so schmäählich Blut, Leih mir dein Schwert, wenn du den Arm nicht willst. Gieb! entreißt ihm das Schwert ³⁹²
---	---

Dieser Abschnitt ist wörtlich übersetzt: ein deutscher Vers entspricht einem französischen. Schiller hat dazu den Ausdruck vereinfacht: die drei Bedingungssätze „si tu le crois“, „Si ta haine“, „si d'un sang“ sind im Deutschen uneingeleitet wiedergegeben „bin ich“, „Misgönnt dein Haß“, „Entehrte“. In Racines Drama sind an dieser Stelle gleich drei Tabus gebrochen: das Duzen, das direkte Auffordern („Frappe“, „prête – moi“, „Donne“) und schließlich das Berühren (das Entreißen des Schwerts). Da bei Schiller die Figuren einander ohnehin duzen und weder Imperative vermeiden noch Berührungen scheuen, ist die Wirkung der Übersetzung trotz größter Texttreue deutlich abgeschwächt.

Einen sehr großen Stellenwert innerhalb des Dramas hat, wie bereits erwähnt, der Botenbericht; er „ist der am besten übersetzte Abschnitt. Alle Eigenschaften von Schillers Stil konnten sich an dieser Glanzleistung Racinescher Sprachkunst ungehindert entfalten. Man findet die gleiche sprachliche Vollendung (...).“³⁹³ Theramen beginnt mit der Schilderung der allgemeinen Schwermut beim Auszug aus Trözen, die Hippolyt, seine Garde und sogar seine Pferde ergriffen hat. Diese Stimmung wird durch einen grässlichen Schrei jäh unterbrochen; Menschen und Pferde erschrecken: „Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé“³⁹⁴; bei Schil-

³⁸⁹ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 670

³⁹⁰ Schiller, Friedrich: Phädra II, 5, 717

³⁹¹ Racine, Jean: Phèdre II, 5, 707

³⁹² Schiller, Friedrich: Phädra II, 5, 757

³⁹³ Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie, S. 313

³⁹⁴ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 15012

ler: „aufhorchten / Die Rosse, und es sträubt sich ihre Mähne.“³⁹⁵ Durch die Voranstellung des Verbzusatzes des trennbaren Verbs wirkt die Sprache äußerst pathetisch.

Aus dem Meer taucht ein grässliches Ungeheuer auf, welches allgemeine Panik auslöst:

Ses longs mugissements font trembler le rivage.
Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage;
La terre s'en émeut, l'air en est infecté,
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.³⁹⁶

Sein hohles Brüllen macht das Ufer zittern,
Das Scheusal sieht der Himmel mit Entsetzen,
Auf bebt die Erde, weit verpestet ist
Von seinem Hauch die Luft, die Woge selbst,
Die es heran trug, springt zurück mit Grausen.³⁹⁷

Racine setzt die Elemente jeweils an den Versanfang: „Le ciel“, „La terre“, „Le flot“, und, nach der Zäsur, „l'air“ – eine geradezu übersichtliche Aufzählung. Schiller hingegen erwähnt jedes Element an einer anderen Stelle im Vers; dadurch, sowie durch die Enjambements, wird das Chaos betont, welches durch das Monster ausgelöst wird. Wiederum, wie bei „aufhorchten / Die Rosse“³⁹⁸ im vorigen Abschnitt, wird die Sprache pathetisch durch Voranstellung des Verbzusatzes „Auf bebt die Erde“. Ein drittes Mal verwendet Schiller dieses Stilmittel bei der Schilderung der Reaktion des Untiers auf Hippolyts Angriff:

De rage et de douleur le monstre bondissant
Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant³⁹⁹

Auf springt das Ungethüm für Wuth und Schmerz,
Stürzt vor den Pferden brüllend hin (...) ⁴⁰⁰

Schiller bringt also ein Element der Gliederung in den Botenbericht, das im französischen Original nicht vorhanden ist.

Vergeblich versucht Hippolyt seine vom Monster aufgescheuchten dahinrasenden Pferde zurückzuhalten: der Wagen geht in die Brüche. An dieser Stelle des Berichts wird Theramen überwältigt:

Excusez ma douleur; cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle:
J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.⁴⁰¹

O Herr, verzeihe meinen Schmerz. Was ich
Jetzt sah, wird ewge Thränen mir entlocken.
Ich sahe deinen heldenmüthigen Sohn,
Sah ihn geschleift, o Herr, von diesen Rossen,
Die er gefüttert mit der eignen Hand.⁴⁰²

³⁹⁵ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1637

³⁹⁶ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1521

³⁹⁷ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1648

³⁹⁸ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1637

³⁹⁹ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1531

⁴⁰⁰ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1660

⁴⁰¹ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1545

⁴⁰² Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1675

Auffallend ist die Heroisierung in der Übersetzung: bei Racine bezeichnet Théràmène den Hippolyte als „votre malheureux fils“, bei Schiller als „deinen heldenmüthgen Sohn“. Auch ist Theramen hier gefühlvoller: bei Racine spricht er Thésée lediglich ein einziges Mal an („Seigneur“), in der Übersetzung wendet er sich zwei Mal an ihn, wobei er jeweils der Anrede eine Interjektion voranstellt („O Herr“).

Auch bei der Wiedergabe von Hippolyts letzten Worten ist Theramen in der Übersetzung wesentlich empfindsamer als im Original. Bei Racine bittet der Sterbende lediglich: „Prends soin après ma mort de la triste Aricie“.⁴⁰³ Bei Schiller hingegen heißt es: „O wenn ich dahin, / Nimm (...) der ganz verlassenen / Aricia dich an“⁴⁰⁴; er fügt also eine Interjektion ein, gibt Racines Präposition mit Substantiv („après ma mort“) durch einen abgebrochenen Bedingungssatz wieder („wenn ich dahin“) und übersetzt „triste“ mit „ganz verlassen“, wodurch die Hilflosigkeit Aricias besonders betont wird. Allerdings wird Aricia an einer anderen Stelle heroisiert: Theramen schildert, wie sie zum Tempel bei den Grabmalen kommt, wo sie sich mit Hippolyt hatte vermählen wollen; bei Racine heißt es „La *timide* Aricie est alors arrivée“⁴⁰⁵, bei Schiller „Aricia kam jetzt, *entschlossen* kam sie“.⁴⁰⁶

Eine weitere kleine Änderung gibt dem Text in der Übersetzung eine andere Nuance: Théràmène berichtet, wie Hippolyt in seinen Armen stirbt: „A ces mots ce héros expiré / N’a laissé dans mes bras qu’un corps défiguré“⁴⁰⁷; Schiller überträgt „Hier hauchte er / Die *Heldenseele* aus; in meinen Armen / Blieb ein entstellter Leichnam nur zurück“.⁴⁰⁸ Auch im letzten Satz des Berichts spricht Racines Théràmène von „d’un héros la volonté dernière“⁴⁰⁹, Schillers Theramen vom „letzten Willen dieser Heldenseele“.⁴¹⁰ Durch die Übersetzung von „héros“ mit „Heldenseele“ hebt Schiller den Gegensatz von vernichtetem Körper und heroischer Seele noch hervor und betont damit den für seine Idealgestalten so charakteristischen Triumph im Untergang: erst durch die Zerstörung des Körpers wird, wie bereits erwähnt, das Heroische der Seele zur Geltung gebracht.⁴¹¹

⁴⁰³ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1562

⁴⁰⁴ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1695

⁴⁰⁵ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1574, Hervorhebung v. Verf.

⁴⁰⁶ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1711, Hervorhebung v. Verf.

⁴⁰⁷ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1567, Hervorhebung v. Verf.

⁴⁰⁸ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1702, Hervorhebung v. Verf.

⁴⁰⁹ Racine, Jean: Phèdre V, 6, 1590

⁴¹⁰ Schiller, Friedrich: Phädra V, 6, 1728

⁴¹¹ Siehe Seite 207

7.3.3. Schlussbemerkung

Schillers Phèdre- Übersetzung ist eine wahre Glanzleistung und „sollte zu den Meisterwerken der deutschen Literatur gezählt werden.“⁴¹² Obwohl er sich eng an das Original hält, ändert er es in wesentlichen Elementen: das andere Versmaß bedingt eine Verknappung; alle Figuren duzen einander und haben ein weniger distanziertes Verhältnis zueinander. Daraus ergibt sich eine völlig andere Dialogführung, und die Wirkung der Geständnisszene, eine der wichtigsten Stellen des Dramas, wird deutlich abgeschwächt. Racines formalisierte Sprache, die Diskrepanz zwischen schöner Form und entsetzlichem Inhalt, ist aufgegeben zugunsten von Direktheit und Deutlichkeit. Wegen Schillers Anspruch auf Natürlichkeit sprechen die Figuren gefühlsbetonter miteinander. Trotz dieser Unterschiede ist die Sprache in der Übersetzung ebenso hochstilisiert und vom Alltag abgehoben wie in Racines Drama; Schiller hat also bei „engem Anschluß an den französischen Text (...) ein Werk geschaffen, das sich partienweise wie ein Original liest“.⁴¹³

Die Rezeption dieser Übersetzung ist ebenso widersprüchlich wie die der klassischen französischen Tragödie im deutschsprachigen Raum allgemein. Im frankophilen Weimar fand das Drama großen Anklang. Einen Tag vor der erfolgreichen Uraufführung am 30. Januar 1805 hatte Herzog Carl August seine Anerkennung in einem Brief an Schiller ausgedrückt:

Racine selbst, wenn er Sie verstehen könnte würde gewiß Ihrer übersetzung seinen ganzen Beyfall geben. Oben drein haben Sie ein sehr verdienstliches Werck zu stande gebracht dem teutschen Sinne das vorbild der Vortrefflichsten Französischen Dichtung begreiflich zu machen. (...) Noch mahls meinen Wärmsten Danck.⁴¹⁴

Dennoch löste die Übersetzung auch Befremden aus. Einen Tag nach der Uraufführung lobte ein Theaterbesucher Schillers Arbeit und die schauspielerische Leistung, stellte jedoch fest: „das Ganze passt aber freilich nicht auf ein deutsches Theater!“⁴¹⁵ Ähnlich argumentierte der anonyme Verfasser der ersten ausführlichen Rezension, welche einige Monate nach der Uraufführung in der *Neuen Leipziger Literaturzeitung* veröffentlicht wurde: „Die gegenwärtige Schillersche Nachbildung wenigstens ist meisterhaft. Treuer, gelungner und vollendeter kann Racine's Werk nicht leicht in einer andern Sprache übersetzt werden, als es hier geschehen

⁴¹² Ingenkamp, Heinz Gerd: Struktur und Gehalt der „Phädra“, S. 1164

⁴¹³ Köster, Albert: Schiller als Dramaturg, S. 281

⁴¹⁴ Carl August von Sachsen- Weimar- Eisenach: Brief an Schiller am 29. Januar 1805. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Band 40 Teil 1: Briefe an Schiller 1.1.1803-17.5.1805, S. 281

⁴¹⁵ Der Geheimsekretär des Weimarer Herzogs, Christian Philipp Weyland, in einem Brief an Böttiger, zit nach Hirdt, Willi: Anmerkungen zu „Phädra“, S. 680

ist. Fast Zeile für Zeile, gab sie dieser Trefliche uns wieder“⁴¹⁶; allerdings bezweifelt er die Notwendigkeit dieses Unterfangens:

Wie mag es denn nun kommen, dass zwey unserer antifränzösischen Tragiker, Göthe und Schiller, diese so lange bey uns schon zu Grabe geläuteten Entschlafenen, wieder in die Gesellschaft der Lebendigen bringen? Sonst, – when the brains were out, the man would die, / And there an end: but now they rise again / And push us from our stools. (Shakespeares *Macbeth*) Sonst, wer einmal den Geist ausbliess, blieb todt, / Und war kapot. Jetzt stehn sie wieder auf / Und jagen uns aus Loggen und Parterr. / Wenigstens bleiben wir nur ungern sitzen und gähnen die hohen Revenans an.⁴¹⁷

Mit viel Spott wird das französische Original herabgewürdigt: „Prinz Hippolyt und Prinzessin Aricie peroriren, und trageriren ihren Part ab, dass es eine Lust ist“⁴¹⁸; Theseus wird bezeichnet als „pomphaft declamierend()“, Hippolyt als „Phrasen- und Wortreich“.⁴¹⁹ Schließlich fragt der Rezensent: „Ist es nun ein Wunder, wenn diese Phädra, selbst in dem schönen deutschen Kleide, das ihr Schiller gegeben hat, kein Glück auf unsern Bühnen macht?“⁴²⁰ Racines *Phèdre* wird gegen Christian Felix Weißes Drama *Crispus*⁴²¹ ausgespielt, die Fausta-Figur wird sogar als „eine bessere Phädra, als die Racinesche“⁴²² bezeichnet. Der Rezensent führt all jene Klischees an, die seit Lessings Urteil fast ein halbes Jahrhundert zuvor zu Standard-Topoi gegen die klassische französische Tragödie geworden waren: das Phèdre-Drama sei veraltet, lächerlich, „das undramatischste Ding von einer Tragödie“.⁴²³

Diese Auffassung ist geradezu symptomatisch für die Rezeption von Schillers Übersetzung: ein Rezensent von Cottas Gesamtausgabe des Schillerschen dramatischen Werks (*Theater von Schiller*), das auch die Phädra-Übersetzung enthielt, stellte fest, man hätte eine freie Nachdichtung von Euripides' *Hippolytos* dieser Racine-Übersetzung vorgezogen.⁴²⁴ Auch in den Rezensionen zu den Theateraufführungen von Schillers *Phädra* wurden Lessings Dogmen geradezu gebetsmühlenartig wiederholt. Es hatte also den Anschein, dass Schillers Übersetzung

⁴¹⁶ Anonyme Rezension. In: Neue Leipziger Literaturzeitung. II.Bd. (April, May, Junius 1806). 75. Stück. Sp. 1190-1193, zit nach Hirdt, Willi, Anmerkungen zu „Phädra“, S. 686.

⁴¹⁷ Anonyme Rezension, zit nach Hirdt, Willi, Anmerkungen zu „Phädra“, S. 685.

⁴¹⁸ Anonyme Rezension, a.a.O., S. 686f.

⁴¹⁹ Anonyme Rezension, a.a.O., S. 686.

⁴²⁰ Anonyme Rezension, a.a.O., S. 686.

⁴²¹ Weißes Drama ist in dieser Arbeit im Zusammenhang mit Gottsched besprochen worden (Siehe Seite 175f.)

⁴²² Anonyme Rezension, a.a.O., S. 686.

⁴²³ Anonyme Rezension, a.a.O., S. 686

⁴²⁴ vgl Ingenkamp, Heinz Gerd: Struktur und Gehalt der „Phädra“, S. 1156

weite Bildungskreise in Deutschland auf lange Zeit in ihrer Geringschätzung des französischen Theaters nur bestärkte. Wenn es nämlich selbst unserem größten Dramatiker nicht gelang, eine französische Tragödie dem deutschen Publikum näherzubringen, so konnte man nur zu leicht schließen, man habe jetzt den klaren, unwiderruflichen Beweis dafür erhalten, daß die französischen Tragiker, wie schon Lessing geurteilt hatte, in der Tat „nichts anderes als das kahlste, wässrigste, untragischste Zeug“ hervorzubringen imstande seien.⁴²⁵

Andererseits zeigen gerade die Heftigkeit und die Schärfe solcher Angriffe, wie beliebt die französische Tragödie auf deutschen Bühnen war. In mehreren deutschen Städten gab es immer wieder Aufführungen von Schillers *Phädra*- Übersetzung: seit 1807 in Stuttgart, seit 1811 in Darmstadt und München sowie in Weimar, Leipzig, Frankfurt am Main, Mannheim, Hamburg und Dresden, um nur einige zu nennen.⁴²⁶ Die Darbietungen in Berlin 1806 in der Inszenierung von Iffland wurden vom Rezensenten der *Zeitung für die elegante Welt* mit einer Aufführung in Paris verglichen und als „eine der besten Vorstellungen des Berlinischen Theaters“⁴²⁷ bezeichnet. Man müsse „die große Kunstfähigkeit der Deutschen bewundern, wenn man sieht, wie viel von ihnen in einer Sphäre geleistet wird, die von unserm Kunstgebiete so weit entfernt liegt.“⁴²⁸

Besonders beliebt war das Werk auf dem Wiener Burgtheater⁴²⁹, wo Schillers äußerst bühnenwirksame Dramen gern gespielt wurden, wenn auch in zensurierter Form und unter großen Schwierigkeiten. Für die Wiener Bühne enthielten sie nämlich, besonders in der Zeit der schärfsten Zensur von 1795 bis 1805, zu viel Zündstoff: ein Adliger als Inbegriff des schurkischen Intriganten, sein Bruder als Hauptmann einer Verbrecherbande (*Die Räuber*); Mord an einem Habsburger und Aufstand gegen das Erzhaus Österreich (*Wilhelm Tell*); Verwandte des regierenden österreichischen Kaisers, die kein allzu glückliches Bild abgeben, sowie eine Brandrede für Gedankenfreiheit (*Don Carlos*); eine Königin (*Maria Stuart*), die, wie Marie Antoinette einige Jahre zuvor, enthauptet wird – und außerdem ein Abendmahl, wo doch

⁴²⁵ Ott, Karl August: Die Rede als dramatische Handlung. Racines „Phèdre“ in der Übersetzung Schillers. In: Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von P. Böckmann. Hrsg. von Walter Müller - Seidel u.a. – Hamburg: Hoffmann und Campe 1964, S. 319-348, S. 321

⁴²⁶ vgl Ingenkamp, Heinz Gerd: Struktur und Gehalt der „Phädra“, S. 1155

⁴²⁷ zit nach Fix, Peter: Phädra. Anmerkungen. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Herausgegeben von Thalheim, Hans- Günther u.a. Band 7 : Erzählungen und Übersetzungen. Hrsg. v. Fix, Peter. – Berlin: Aufbau-Verlag 2005, S. 924 - 934, S. 930

⁴²⁸ zit nach Fix, Peter: Phädra. Anmerkungen, S. 930

⁴²⁹ Das Burgtheater wurde im Jahre 1776 – nach dem Vorbild der 1680 von Ludwig XIV. gegründeten und mit Racines *Phèdre* eingeweihten *Comédie française* – zum Nationaltheater erhoben und entwickelte sich zum wichtigsten Theater im deutschsprachigen Raum, vgl Fritz, Bärbel: Repertoirebildung und Kulturtransfer im Theater. Einleitung. In: Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Hrsg. v. Bärbel Fritz u.a.. – Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997 (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe. Band 21), S. 11-31, S. 13

kirchliche Rituale nicht auf der Bühne gezeigt werden durften, da es sich bei der Religion um den „empfindlichsten Zensurgegenstand der Zeit“⁴³⁰ handelte und nicht einmal Priester auf der Bühne geduldet wurden. Die *Wallenstein-Trilogie* war überhaupt lange Zeit tabu: vergeblich bemühte sich im Jahre 1799 August von Kotzebue, der damalige kurzzeitige Leiter des Burgtheaters, eine entschärfte Fassung dieses Dramas auf die Bühne zu bringen. Über das Scheitern seiner Versuche schrieb er erbost an Schiller:

Himmel und Erde habe ich bewegt, um wenigstens das Ende meiner Direktion durch die Aufführung Ihres Wallenstein rühmlich zu bezeichnen, aber vergebens! Der Himmel zürnt, die Erde ist gefroren, und der Censor taub. Erst fand er das Sujet wegen des Hofes bedenklich, dann wegen der Familie Wallenstein, und endlich wegen des ganzen Publikums. Mit einem Worte, mir ist nach wochenlangen Bemühungen nichts übrig geblieben, als meine Galle in mich zu schlucken und mich im Namen unserer Kaiserstadt vor Ihnen zu schämen.⁴³¹

Zwar wurde 1805 die Zensur nach dem Einmarsch der Franzosen in Wien etwas gelockert, dennoch waren Schillers Dramen immer noch ein heißes Eisen für die Bühne. Als im Jahre 1808 eine Benefizveranstaltung zugunsten von Schillers Hinterbliebenen auf dem Burgtheater veranstaltet wurde, fiel daher die Wahl auf sein unverfänglichstes Stück, also auf die *Phädra*. Dies war eine „geschickte Vorsichtsmaßnahme (...). Es wäre denkbar, daß Racine gewissermaßen als `Troianisches Pferd` für Schiller benutzt wurde, denn der Aufführung folgte ein `melodramatisches Nachspiel aus Stellen des unsterblichen Dichters`, d.h. eben Schillers.“⁴³² Über ein Jahrhundert lang wurde Schillers *Phädra* insgesamt 70 Mal in verschiedenen Inszenierungen im Burgtheater aufgeführt.⁴³³

Racines Meisterwerk erwies sich also trotz der antifranzösischen Polemik über einen langen Zeitraum hindurch auf den wichtigsten deutschsprachigen Bühnen als sehr erfolgreich – dank Schillers genialer Übertragung.

⁴³⁰ Hadamowsky, Franz: Schiller auf der Wiener Bühne 1783-1959. – Wien: Wiener Bibliophilen- Gesellschaft 1959 (= Chronik des Wiener Goethe- Vereins 63) 1959, S. 70

⁴³¹ Kotzebue, August von, zit nach Hadamowsky, Franz: Schiller auf der Wiener Bühne, S. 16

⁴³² Keck, Thomas A.: `Molière und kein Ende?` Die französische Klassik am Wiener Burgtheater. In: Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Hrsg. v. Bärbel Fritz u.a. – Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997. (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe. Band 21) , S. 97-126, S. 117

⁴³³ Es gab insgesamt 70 Aufführungen in 5 Inszenierungen: die erste von 1808 bis 1838, die zweite von 1852 bis 1887, die dritte von 1890 bis 1891, die vierte 1919, die fünfte von 1926 bis 1927; vgl Keck, Thomas A.: `Molière und kein Ende?` Die französische Klassik am Wiener Burgtheater, S. 117

8. PHÄDRA BEI AUGUST WILHELM SCHLEGEL

8.1. Vorbemerkung: Die Besonderheit der Schrift

Im Jahr 1806, also etwa ein Jahr nach Schillers Phädra- Übersetzung, verfasste August Wilhelm Schlegel auf Französisch die Abhandlung *La Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide*. Sie wurde 1807 in Paris veröffentlicht und ein Jahr später, 1808, in Wien von dem berühmten Dramatiker Heinrich Josef Collin ins Deutsche übersetzt unter dem Titel *Vergleichung der Phädra des Racine mit der des Euripides*. Schlegel vergleicht darin Charaktere und Handlungsführung der beiden Dramen, um nicht nur die Überlegenheit des euripideischen Werkes über das Racines, sondern auch des griechischen Theaters über das französische und sogar die Überlegenheit des Zeitalters des Euripides über dasjenige des Racine aufzuzeigen.

Diese kurze, aber umfassende Schrift stellt in mehrfacher Hinsicht eine Besonderheit der Phädra- Rezeption dar und hat auch in Schlegels Schaffen eine Sonderstellung.

Bemerkenswert sind bereits die äußeren Umstände, unter denen die Schrift entstand, nämlich im Kreis um Madame de Staël ; diesem Kreis, der sich bis 1812 hauptsächlich in Coppet am Genfer See aufhielt, gehörte Schlegel von 1804 bis zu de Staëls Tod im Jahre 1817 an. Einerseits wurde Schlegels Schaffenskraft bisweilen geradezu gelähmt durch die fast täglichen Streitereien und Eifersüchteleien der um die Gunst der einflussreichen Gönnerin buhlenden Männer sowie durch seine äußerst unangenehme Stellung: er war literarischer Berater, Vertrauter der launischen Herrin, Hauslehrer ihrer Kinder und Domestik, wobei er zwischen Unterwerfung und Auflehnung schwankte.¹ Andererseits bot ihm Madame de Staël die über-

¹ Aufschlussreich sind seine Briefe: Anfang Oktober 1805 beklagt er sich bei ihr, sie behandle ihn „mit einer Herablassung, die ich von niemandem bis jetzt hingenommen habe“ (Schlegel, zit nach Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël. Eine schicksalhafte Begegnung. Nach unveröffentlichten Briefen erzählt von Pauline Gräfin de Pange. Übersetzt v. Willy Grabert. – Hamburg: Goverts 1940, S. 109). Einige Tage später gelobt er jedoch in einem weiteren Brief die totale Unterwerfung: „Hiermit erkläre ich, daß Sie jedes Recht auf mich haben und ich keines auf Sie. Verfügen Sie über meine Person und mein Leben, befehlen und verbieten Sie – ich werde Ihnen in allen Stücken gehorchen. Ich verzichte auf jedes weitere Glück als jenes, das Sie mir freiwillig schenken wollen. (...) Nützen Sie Ihre Macht über mich nicht aus: Sie könnten mich leicht unglücklich machen, ohne daß ich Waffen gegen Sie in der Hand hätte. Vor allem aber beschwöre ich Sie: verbannen Sie nie aus Ihrer Umgebung Ihren Sklaven A.W. Schlegel“ (Schlegel, zit nach Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël, S. 110). Vier Jahre später, im Oktober 1809, beschwert er sich verbittert: „Ich vermag Ihnen nicht zu sagen, wie jämmerlich ich eine Freundschaft finde, die den anderen im Stich lässt (...). Das ist nun alles, was ich für das tägliche peinigende Opfer meiner Unabhängigkeit und für all den Kummer, den ich in mich hineinfressen mußte, eingetauscht habe. Was gäbe

aus anregende Atmosphäre mit Geistesgrößen wie dem Wirtschaftswissenschaftler, Historiker und Verfasser der ersten Geschichte der romanischen Literaturen, Jean Sismondi oder mit dem Schriftsteller Benjamin Constant, dem Übersetzer von Schillers *Wallenstein* und Verfasser des empfindsamen Romans *Adolphe* im Stil von Goethes *Werther*. Vor allem genoss Schlegel die für ein ungestörtes Gelehrtenleben notwendige finanzielle Unabhängigkeit: „Der Aufenthalt in Coppet erlaubte ihm zu arbeiten und zu forschen, wie er wollte.“² Auch gab ihm Madame de Staël wesentliche Impulse für seinen Phädra – Vergleich: durch eine Frankreich – Reise im Jahre 1806, während welcher er eine Woche lang das Theater in Paris besuchte, sowie durch die Aufführungen auf ihrer Privatbühne in Coppet in den Jahren 1805 und 1806, bei denen sie selbst und die Gelehrten ihres Kreises leidenschaftlich mitwirkten. Schlegel schreibt begeistert an seine Schwester: „Wir spielen nämlich selbst, Frau von St. hat ein außerordentliches Talent, und wird es gleich bey Eröffnung in Voltaire's *Merope* entfalten. Wir sind mit größtem Eifer mit den Wiederholungen und andern Vorbereitungen beschäftigt.“³ Laut einem Zuschauer der Privataufführungen ist Racines *Phèdre* „die Rolle, die Frau von Staël am meisten liebt, die sie nach der allgemeinen Meinung am besten spielt und die ihrem Äußeren am besten entspricht“⁴. Trotz dieser Vorliebe für Racine fördert sie Schlegels Schrift.

Die Phädra- Schrift ist auch insofern eine Besonderheit, als darin Schlegels Universalität zum Ausdruck kommt: auf mehreren Gebieten setzte er geradezu Maßstäbe. Seine Shakespeare- Übertragung ist eine der größten Leistungen auf dem Gebiet der Übersetzungskunst überhaupt und prägend für „die deutsche Dramensprache des neunzehnten Jahrhunderts, (...) und noch dem zwanzigsten Jahrhundert ist es mißlungen, jenen Schlegelschen Shakespeare zu übertreffen.“⁵ In der Phädra- Schrift interpretiert er drei Shakespeare- Dramen. Außerdem übertrug er Dante und Calderon. Er beherrschte nicht nur fast alle lebenden europäischen Sprachen, er war auch ein glänzender Altphilologe; mit seinen Sanskritstudien begründete er die altindische Philologie und übertrug das Ramayana ins Lateinische. Intensiv beschäftigte er

ich darum, meine fünf verlorenen Jahre wieder zu haben!“ (Schlegel, zit nach Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël, S. 193)

² vgl Brentano, Bernard von: August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes. – Frankfurt a.M: Insel 1986, S. 135

³ Schlegel, zit nach Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël, S. 121

⁴ vgl Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël, S. 140

⁵ Wais, Kurt: Einleitung zu Nagavajara, Chetana: August Wilhelm Schlegel in Frankreich. Sein Anteil an der französischen Literaturkritik 1807-1835. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1966. (=Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte III), S. VII – XIII, S. VIII

sich mit altfranzösischer Lyrik. Auch das Griechische beherrschte er perfekt: in seiner Phädra-Schrift übersetzt er seine Lieblingsstellen aus Euripides' Drama.

Schlegel war ein glänzender Metriker, mit dem Goethe im Jahre 1799 fast täglich die *Römischen Elegien* und die *Venetianischen Epigramme* überarbeitete.⁶ Goethe bezeichnete die Brüder Schlegel neben Schiller und den Brüdern Humboldt als diejenigen der jüngeren Zeitgenossen, deren Auftreten für ihn von größter Wichtigkeit war⁷ Deshalb förderte er die Schlegels und nahm damit sogar den Unmut Schillers in Kauf⁸, der die Brüder als „jenes unfruchtbare, im Grunde immer nachhinkende und den raschfortschreitenden zurückrufende und hindernde Geschlecht“⁹ nannte und Goethes Protektion als dessen „Krankheit“¹⁰ bezeichnete. Sogar mit dem für den finanziellen Erfolg des Weimarer Theaters so wichtigen August von Kotzebue gerät Goethe in Konflikt: er lässt in Kotzebues Komödie *Die deutschen Kleinstädter* im Jahre 1802 gegen dessen Willen alle Angriffe auf die Schlegels streichen. Als Goethe im selben Jahr A.W. Schlegels Drama *Ion* auf der Weimarer Bühne inszenierte, bewahrte er

⁶ vgl. Körner, Josef: *Romantiker und Klassiker: Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe.* – Berlin: Askanischer Verlag 1924, S. 105

⁷ Goethe zu Eckermann am 12. Mai 1825. . In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.* Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 19: *Gespräche mit Eckermann.* Hrsg. v. Heinz Schlaffer. – München: Carl Hanser Verlag 1986, S. 144

⁸ Schiller hatte im Jahre 1795 dem in Amsterdam als Hauslehrer tätigen A.W. Schlegel die Übersiedlung nach Jena geraten, damit dieser auch an seinen *Horen* mitarbeiten könnte, nachdem Schlegel ihm glänzende Beiträge für die Zeitschrift *Thalia* gesendet hatte. Am 10. Dezember 1795 schreibt ihm Schiller: „Warum können Sie nicht hier in Jena bey uns leben? Dieß sollte mir eine große Freude seyn. Das Gespräch würde so manches rege machen, was eine schriftliche Communication nicht berührt.“ (In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet v. Julius Petersen. Hrsg. v. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Band 28: *Schillers Briefe 1.7.1795- 31.10.1796.* Hrsg. v. Norbert Oellers, S. 129) Schiller nennt Schlegel seinen tüchtigsten Mitarbeiter.(Körner, Josef: *Romantiker und Klassiker,* S. 21). Als jedoch A.W. Schlegels Bruder Friedrich nach mehreren vergeblichen Versuchen, ebenfalls in den *Horen* publiziert zu werden, eine vernichtende und für Schiller äußerst peinliche Rezension dieser Zeitschrift veröffentlichte, warf dieser in geradezu schnöder Weise den älteren Bruder hinaus. Im Jahre 1828, also mehr als 20 Jahre nach Schillers Tod, publizierte Goethe seinen Briefwechsel mit Schiller, so dass A.W. Schlegel dessen abfällige Äußerungen lesen konnte. Dafür rächte er sich mit Spottversen, die allerdings erst nach Goethes Tod herausgegeben wurden. Besonders bissig sind diejenigen mit dem Titel „Trost bei einer schwierigen Unternehmung“ über Schillers Übersetzungen: „Nur wenig Englisch weiß ich zwar, / Und Shakespeare ist mir gar nicht klar: / Doch hilft der treue Eschenburg / Wohl bei dem Macbeth mir hindurch. / Ohn' alles Griechisch hab ich ja / Verdeutscht die Iphigenia; / Lateinisch wußt ich auch nicht viel, / Und zwängt' in Stanzen den Virgil.“ In: August Wilhelm von Schlegel's *sämtliche Werke.* Hrsg. v. Eduard Böcking. Zweiter Band: *Poetische Werke.* – Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1846, S. 212

⁹ Goethe: Brief an Zelter am 20. Oktober 1831. In: Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.* Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 20.2: *Briefwechsel mit Zelter 1799-1832.* Hrsg. v. Edith Zehm u.a. – München: Carl Hanser Verlag 1998, S. 1559

¹⁰ Schiller in einem Brief an Körner am 5. Juli 1802 über Goethe: „es ist seine Krankheit, sich der Schlegels anzunehmen, über die er doch selbst bitterlich schimpft und schmählt“, in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet v. Julius Petersen. Hrsg. v. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Band 31: *Schillers Briefe 1.1.1801-31.12.1802.* Hrsg. v. Stefan Ormanns. – Weimar: Böhlau 1985, S. 147

es in geradezu erpresserischer Weise vor einer vernichtenden Rezension.¹¹ Diese Vehemenz der Protektion ist geradezu auffallend. Vor allem dem Literaturkritiker A. W. Schlegel, der durch seine Rezensionstätigkeit für Literaturzeitschriften eine ungeheure Machtposition innehatte, ist Goethe zu Dank verpflichtet. In Schlegels Besprechung der *Iphigenie*, des *Tasso* und des *Faustfragments* in der *Jenaer Literatur-Zeitung* in den Jahren von 1796 bis 1799 ist Goethe, dessen erste Gesamtausgabe einige Jahre zuvor ein Misserfolg gewesen war, „zum erstenmal in seiner ganzen Größe erkannt und gewürdigt worden, dort ward die Wiege seines Weltruhms gezimmert.“¹² Heinrich Heine formuliert bissig: die Schlegels „bauten (...) ihm einen Altar und räucherten ihm und ließen das Volk vor ihm knien“.¹³ Mit seiner Abhandlung über die *Römischen Elegien* in den *Horen* stellte A.W. Schlegel „Goethe in die Reihe der großen Dichter der Menschheit und sich selbst in die vorderste Linie der besten Kritiker seiner Zeit.“¹⁴

An einen Literaturkritiker stellt Schlegel äußerst hohe Ansprüche. Er fordert umfassendes Wissen, um nicht nur die Werke an sich, sondern auch deren kulturellen und historischen Hintergrund so gut wie möglich zu kennen. Aber es geht ihm nicht um bloße Buchgelehrsamkeit, vielmehr müsse der Kritiker mit großem Einfühlungsvermögen in das Wesen des Kunstwerks eindringen. Er erhebt ihn geradezu in den Rang eines Dichters, da er der Auffassung ist, dass „jenes nahe und unmittelbare Anschauen fremder Eigenthümlichkeit... mit dem

¹¹ Goethe merkt nach der Uraufführung, dass der Kritiker K.A. Böttiger eine vernichtende Kritik des Stückes im *Mode-Journal* plant, und schreibt an dessen Herausgeber Bertuch, er würde im Falle einer Publikation beim Herzog seinen Rücktritt von der Theaterleitung einreichen, denn „ich will entweder von dem Geschäft sogleich entbunden oder für die Zukunft vor solchen Infamien gesichert sein.“ (In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hrsg v. Borchmeyer, Dieter u. a. Band 5 (32): Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 24. Juni 1794 bis zum 9. Mai 1805. Teil II: Vom 1. Januar 1800 bis zum 9. Mai 1805. Hrsg. von Volker Dör u Norbert Oellers. – Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1999. (= Bibliothek deutscher Klassiker 162), S.207. Vorsorglich bittet Goethe auch Wieland, Böttigers Kritik nicht im Deutschen Merkur abzdrukken, wobei er seinem Groll freien Lauf lässt: „Schon bei der ersten Vorstellung rannte dieser Tigeraffe im Parterre herum, durch pedantische Anmerkungen den Genuß einer Darstellung, wie sie Weimar noch nicht gehabt hat, zu stören“ (. Goethe, Brief an Wieland am 13. Januar 1802, in: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände. Hrsg v. Borchmeyer, Dieter u. a. Band 5 (32), S. 210 – Wieland, den beiden Schlegels eigentlich überhaupt nicht wohlgesonnen, gehorcht und schreibt Böttiger einen bösen Brief. Einige Monate später bringt Goethe das Drama *Alarkos* von Friedrich Schlegel auf die Weimarer Bühne und würgt das im Publikum entstandene Gelächter ab mit dem Ausruf „Man lache nicht!“ (Körner, Josef: Romantiker und Klassiker, S. 118) Goethes Gegner sind hämisch, und sogar Schiller ist der Meinung, Goethe habe sich durch diese Aufführung „compromittiert“ (Brief an Körner am 5. Juli 1802, s.o.)

¹² Körner, Josef: Romantiker und Klassiker: Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe, S 64

¹³ Heine, Heinrich: Die Romantische Schule. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Helga Weidmann. – Stuttgart: Reclam 2002, S. 40

¹⁴ Brentano, Bernard von: August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes, S. 34

göttlichen Vermögen selbst zu schaffen, innig verwandt ist.“¹⁵ Allerdings brauche der Kritiker auch den nötigen Abstand und die innere Freiheit, um „die Gefühle und Eindrücke, die das Kunstwerk im Gemüt hervorruft, richtig abzuwägen und zu prüfen.“¹⁶ Dabei komme es auf den Gesamteindruck eines Kunstwerks an; das Einzelne ist immer nur im Zusammenhang mit dem Ganzen zu sehen. Deshalb lehnt Schlegel die, wie er sie nennt, „atomistische Kritik“ ab, die sich lediglich Einzelheiten herausgreift und somit eine Dichtung „wie ein Mosaik, wie eine mühsame Zusammenfügung todter Partikelchen betrachtet.“¹⁷ Zweck einer Kritik sei, dem Publikum die Dichtung nahezubringen; der Kritiker ist also gewissermaßen Mittler zwischen dem Kunstwerk und dem Publikum. Daher müsse eine kritische Arbeit auch eine vollendete und von aller Schwere freie sprachliche Form haben.¹⁸ Vor allem brauche der Kritiker „Universalität des Geistes“.¹⁹ Da das Vollkommene gerade im Bereich der Kunst nicht auf eine Nation oder auf einen Zeitraum beschränkt sei, sollte man „keiner Nation besonders angehören, oder doch einer weltbürgerlichen, und selbst ein Weltbürger sein.“²⁰ Schlegel selbst bezeichnet sich als „europäischen Vagabunden“²¹; durch sein Leben in Göttingen, Amsterdam, Jena, Berlin, Coppet, Rom, Paris, Wien, Stockholm und Bonn wirkt er ja geradezu wie die Verkörperung eines Kosmopoliten. Äußerst selten würde sich ein Kritiker finden, der all diesen hohen Ansprüchen gerecht werde, und „vollendete Kritik ist daher ebenso selten wie eine vollkommene Dichtung.“²² Sogar sein respektloser Schüler Heinrich Heine anerkennt Schlegels unbestrittene Meisterschaft auf dem Gebiet der „reproduzierenden Kritik (...), wo die Schönheiten eines Kunstwerks veranschaulicht werden, wo es auf ein feines Herausfühlen der Eigentümlichkeiten ankam, wo diese zum Verständnis gebracht werden mußten“.²³

Allerdings verstößt Schlegel in der Phädra- Schrift stellenweise gegen seine eigenen hohen Ansprüche. Tatsächlich erweist er sich darin, wie der Racine- Herausgeber Paul

¹⁵ Schlegel, August Wilhelm: Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters. In: Schlegel, Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Band 7: Vermischte und kritische Schriften. – Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1846, S. 24-70, S. 26.

¹⁶ vgl. Ohlendorf, Willi: August Wilhelm Schlegel und die französische Literatur, S. 10

¹⁷ Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Erster Teil: Die Kunstlehre. – Heilbronn: Verlag Gebr. Henninger 1884. (= Deutscher Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert 17), S. 25

¹⁸ vgl. Ohlendorf, Willi: August Wilhelm Schlegel und die französische Literatur, S. 13

¹⁹ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil. Hrsg v Edgar Lohner. – Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer Verlag 1966. (= Sprache und Literatur 33) , S. 18

²⁰ Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg v. Eduard Böcking. Band 11: Vermischte und kritische Schriften. – Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1846, S. 304

²¹ vgl. Brentano, Bernard von: August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes, S. 195

²² Ohlendorf, Willi: August Wilhelm Schlegel und die französische Literatur, S. 12 f.

²³ Heine, Heinrich: Die Romantische Schule, S. 24 f.

Mesnard feststellt, als ein Kritiker, „der fast immer in seinen Urteilen über die tragische Kunst einen durchdringenden Scharfsinn beweist, aber dessen überlegener Geist, wenn es sich um unsere Dichter handelte, von einem allzu patriotischen Misogallismus verblendet war.“²⁴ Bereits die Absicht, die Schlegel mit dieser Schrift verfolgt, zeigt ja, dass es sich um das genaue Gegenteil von einfühlsamer Kritik eines Kosmopoliten handelt. Es gehe ihm um geradezu scherzhafte Provokation der Franzosen: er habe die Schrift nur deshalb verfasst, um sich „alle Parisischen schönen Geister auf den Leib zu hetzen“²⁵; seine „Begeisterung dabei war hauptsächlich, daß es die (französischen, Anm.) Leser verdrießen soll“.²⁶ Schon vorher sei ihm bewusst gewesen, „daß sich ein fürchterlicher Sturm erheben würde, was auch sofort geschah.“²⁷ Tatsächlich entstand, wie Madame de Staël schreibt, „une grande rumeur“²⁸ unter den Literaten Frankreichs und sorgte zusätzlich für Schlegels Popularität. Er selbst betrachtet es als ein Gelegenheitswerk, verfasst „in einer Zeit gesellschaftlicher Zerstreuungen und Reisen“, in der er „weder die geistige Ruhe noch die nötige Muße hatte, ein größeres Werk zu schreiben“²⁹; seine Schrift sei bloß „französische Teufelei“³⁰, nichts mehr als ein „fast nur zum Scherze angestellter Versuch“³¹, wie er 1807 an die Gräfin Luise von Voß schreibt, eher „der Seltsamkeit wegen als im Ernst“.³² Im Gegensatz dazu steht jedoch seine durchaus ernsthafte Absicht, nämlich die Erweckung des Patriotismus der Deutschen; im selben Brief an die Gräfin Voß schreibt Schlegel nämlich: „Für jetzt kenne ich als Schriftsteller nur ein einziges Ziel: den Deutschen das Bild ihres alten Ruhmes, ihrer alten Würde und Freyheit im Spiegel der Vorzeit vorzuhalten, und jeden Funken von Nationalgefühl, der irgendwo schlummern mag, anzu-

²⁴ Mesnard, Paul: Notice sur *Phèdre*. In: Mesnard, Paul (Hrsg): Oeuvres de Jean Racine. Tome troisième. – Paris: Hachette 1865 (= Les grands écrivains de la France: Nouvelles éditions), S. 245- 297, S. 282, meine Übersetzung

²⁵ Schlegel, Brief an Gräfin Luise von Voß, 20. Juni 1807. In: Schlegel, August Wilhelm von: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner. Erster Teil: Die Texte. – Zürich - Leipzig - Wien: Amalthea 1930, S. 200

²⁶ Schlegel in einem Brief am 19. Januar an seine Schwägerin Dorothea, zit nach Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël, S. 141

²⁷ Schlegel, A.W.: Vorrede seiner Sammlung von kleinen historischen und literarischen Schriften auf Französisch, zit nach Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël, S. 141

²⁸ Staël, Germaine de, zit nach Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 11

²⁹ Schlegel, zit nach Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël, S. 141

³⁰ Schlegel, Brief an Helmina von Chézy am 29. August 1807. In: Schlegel, August Wilhelm von: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner. Erster Teil: Die Texte. – Zürich - Leipzig - Wien: Amalthea 1930, S. 208 .

³¹ Schlegel, Brief an Heinrich Voß am 2. Oktober 1807. In: Schlegel, August Wilhelm von: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner. Erster Teil: Die Texte. – Zürich - Leipzig - Wien: Amalthea 1930, S. 210

³² Schlegel, Brief an Gräfin Luise von Voß, 20. Juni 1807. In: Schlegel, August Wilhelm von: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner. S. 200.

fachen.“³³ Das heißt: „zum einen spielt Schlegel mit einer geradezu befremdlichen Selbstironie die Intention und damit auch die Ernsthaftigkeit der Schrift herunter, zum anderen aber ist doch die Zielrichtung unverkennbar, mit der er auf dem Umweg über die Antike seinen nationalen Absichten zum Durchbruch verhelfen möchte.“³⁴ Schlegel stellt ja auch in der Schrift dezidiert fest:

Da wir nun einerseits wissen, daß Euripides der Lieblingsdichter seiner Zeitgenossen war, andererseits zuzugeben genöthiget sind, daß Racine der geschickteste und in der hergebrachten Übung der Französischen Bühne gewandteste Autor sey, der in seinem gebildeten Geiste die hervorstechendsten, feinsten Züge des Jahrhunderts Ludwigs des XIV. vereinigte, so wird unsere Vergleichung des Originals mit der Nachahmung nothwendig ein indirectes Urtheil über den vergleichungsweisen Werth der Zeitalter, worin Euripides und Racine lebten, enthalten.³⁵

Dieses Urteil fällt natürlich vernichtend für Racines Zeitalter aus. Schlegel beruft sich in seiner Schrift auf Brumoy's Standardwerk *Le Théâtre des Grecs*³⁶ von 1730 sowie auf die Abhandlung von Batteux *Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine* in den *Memoiren der königlichen Academie der Inschriften und schönen Wissenschaften*³⁷ (1776), da beide „sehr achtungswürdige Französische Gelehrte... denselben Gegenstand ungefähr in gleichem Sinne behandelten“.³⁸ Tatsächlich wiederholt Schlegel in seiner Phädra-Schrift lediglich, komprimiert auf wenigen Seiten, die in Frankreich und Deutschland geläufigen Klischees. Obwohl also auch in Frankreich seit über siebenzig Jahren das Zeitalter sowie das Dramenwerk Racines als demjenigen des Euripides unterlegen angesehen wurde, waren doch die politischen Zustände andere geworden: für Napoleon war die Zeit Ludwigs XIV. die Blüte von Frankreichs Geschichte und Racine deren Inbegriff, so dass ein Angriff auf diesen Dichter als Angriff nicht nur auf die französische Literatur, sondern auf die Nation angesehen

³³ Schlegel, Brief an Gräfin Luise von Voß am 20. Juni 1807. In: Schlegel, August Wilhelm von: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner, S. 200

³⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“: Euripides, Racine und Schlegel, gebrochen durch Heinrich Joseph von Collin. In: Aspöcker, Christian, Müller-Funk, Wolfgang u.a. (Hg): Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. – Wien: WUV Verlag 2006, S. 361-379, S. 373

³⁵ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides. Aus dem Französischen von Heinrich Josef Collin. In: Collin, Heinrich Joseph von: Sämmtliche Werke. Band 6. – Wien: Strauß 1814, S. 115 - 214, S. 119 f.

³⁶ zu Brumoy's Werk siehe Seite 178

³⁷ zu Batteux' Abhandlung siehe Seite 180

³⁸ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 115 – 214, S. 116 Schlegel begründet die Notwendigkeit, Brumoy's und Batteux' „sinnreichen Bemerkungen etwas Neues“ hinzu zu fügen damit, dass „die Theorie der schönen Künste und der Poesie, so auch das Studium über den Geist des Alterthums seit der Zeit, als sie schrieben, Fortschritte gemacht haben, und mir die Kenntniß aller Theater neuerer Zeiten Gelegenheit gab, viel über die dramatische Kunst zu denken.“ (Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 116)

wurde – noch dazu von einem Deutschen! Auch Heine betonte das Politische dieser Schrift: „Herr A.W. Schlegel konspirierte gegen Racine zu demselben Ziel, wie der Minister Stein gegen Napoleon konspirierte.“³⁹ Deshalb gab es für Schlegel neben der erwünschten Wirkung des in der Schrift verspritzten Giftes auch noch unerwünschte Nebenwirkungen: 1811, also vier Jahre nach der Veröffentlichung der Schrift, diente sie als Vorwand, ihn aus Coppet auszuweisen, und 1824 verhinderte sie seine Aufnahme in die Académie Française – eine Ehre, die ihm wegen seiner Verdienste um die Sanskritstudien hätte zuteil werden sollen.⁴⁰ Dass allerdings eine Schrift, in welcher sich außer gängiger alter Klischees nichts Neues findet, derartiges Aufsehen erregt, liegt nicht nur an den politischen Verhältnissen, sondern vor allem an Schlegels glänzender Fähigkeit, Ideen anderer aufzugreifen und so auszudrücken, dass sie den Leser fesseln: „Die Formulierung Schlegels hat in der Tat eine stählende Präzision, die den Leser sofort gefangen nimmt.“⁴¹ Aber es ist mehr als das. Die Schrift beinhaltet „im Grundriß schon alle Gedanken und Anschauungen von Schlegels Gesamtgeschichte des europäischen Theaters. Der Vergleich der beiden im Titel genannten Stücke wird ausgeweitet zur großzügigen Antithese der griechischen und französischen Schaubühne (...).“⁴² Überhaupt ist für Schlegel der Vergleich eine Methode, um Werke nicht nur miteinander in Beziehung zu setzen und deren Eigenheiten herauszuarbeiten, sondern vor allem, um sie zu beurteilen. Der Kunstrichter, so Schlegel, solle „seinen Sinn durch Vergleichen schärfen: aber sein Urtheil muß sein eignes sein; das Urbild der Vollkommenheit muß seinem Geiste einwohnen: sonst fehlt ihm ein zuverlässiger Maßstab für die Arten und Grade der Annäherung.“⁴³ Grundlage für Schlegels Wertung ist seine Auffassung von Kunst, in der er „den Widerschein der himmlischen Schönheit“⁴⁴ erblickt; sie ist für ihn „das geschickteste Organ (...)um das Göttliche und Höchste im menschlichen Geist zu offenbaren“.⁴⁵ Der Künstler schaffe geradezu in

³⁹ Heine, Heinrich: Die Romantische Schule, S. 31

⁴⁰ vgl. Schlegel, August Wilhelm von: Vorrede zu den kritischen Schriften 1828. In: Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Band 7: Vermischte und kritische Schriften. – Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1846, S. XXVI

⁴¹ Nagavajara, Chetana: August Wilhelm Schlegel in Frankreich. Sein Anteil an der französischen Literaturkritik 1807-1835. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1966. (=Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte III), S. 10

⁴² Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 9

⁴³ Schlegel, August Wilhelm von: Sämtliche Werke.. Hrsg. v. Eduard Böcking. Siebenter Band: Vermischte und kritische Schriften. – Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1846, S. XXVIII

⁴⁴ vgl. Brentano, Bernard von: August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes, S. 231

⁴⁵ Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Erster Teil: Die Kunstlehre. – Heilbronn: Verlag Gebr. Henninger 1884. (= Deutscher Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert 18), S. 12

einem göttlichen Auftrag. „Ein poetisches Gemüth ist immer eine Gunst des Himmels.“⁴⁶ Für einen guten Kritiker gelte: „Wo man einmal das Göttliche gefunden, gebe man sich mit einer Art von Andacht hin, um sich ganz davon durchdringen zu lassen (...).“⁴⁷ Kunst im Allgemeinen und Poesie im Besonderen „vermag kein Verstandesbegriff zu umfassen“⁴⁸; sie entzieht sich „einer genauen verstandesmäßigen Bestimmung“.⁴⁹ Schlegel ist daher im Gegensatz zu Brumoy, Batteux und Lessing der Ansicht, Aristoteles habe den Geist der Tragödie „ganz und gar nicht“⁵⁰ erfasst: seine Lehre von den drei Einheiten sei nichts als bloß äußerliches Regelwerk, und auf die Wirkung der Tragödie, nämlich die Erregung und Reinigung von Leidenschaften, komme es ja nicht an. Auch lehnt Schlegel Aristoteles` induktive Methode ab. Von den Philosophen der Antike sei es „ohne Zweifel Plato, der die Idee des Schönen nicht durch Zergliederung, wie es nimmer möglich ist, sondern durch anschauende Begeisterung erfaßt hatte, und in dessen Werken die Keime einer echten Kunstlehre überall ausgestreut sind.“⁵¹ Mit dieser platonisch – idealistischen Auffassung von Tragödie begründet Schlegel in der *Phädra* – Schrift seine Urteile über die griechische und die französische Tragödie sowie über die beiden *Phädra* – Dramen. Er stellt also die seit mehr als einem halben Jahrhundert verbreiteten Topoi auf eine völlig neue theoretische Basis. Dadurch, dass er seine Theorie umfassend und mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit erläutert, erhält die *Phädra*- Schrift den Rang einer Poetik – der letzte Satz seiner Schrift lautet ja, sie solle „zu fruchtbaren Ideen für die dramatische Kunst führen“.⁵²

⁴⁶ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil. Hrsg. v. Bernhard Seuffert. – Heilbronn: Verlag Gebr. Henninger 1884, S. 84 (=Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts.)

⁴⁷ Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Erster Teil: Die Kunstlehre. – Heilbronn: Verlag Gebr. Henninger 1884. (= Deutscher Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert 18), S. 84

⁴⁸ Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Erster Teil., S. S. 261.

⁴⁹ vgl. Ohlendorf, Willi: August Wilhelm Schlegel und die französische Literatur, S. 35

⁵⁰ vgl. Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 118

⁵¹ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil. Hrsg v. Edgar Lohner. – Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer Verlag 1967. (= Sprache und Literatur 38) S. 15

⁵² Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 214

8.2. Vergleichung der Phädra des Racine mit der des Euripides

8.2.1. Schlegels Auffassung von Tragödie

Schlegel erläutert seine platonisch-idealistische Auffassung vom Wesen der Tragödie knapp, aber umfassend in seiner Phädra-Schrift. Tragödie erhebe „mehr als jede Dichtungsart auf Idealität der Charaktere Anspruch“⁵³, denn ihr Wesen sei „entweder das durch große Vorbilder erregte Gefühl der Menschenwürde, oder die Spur einer übernatürlichen Ordnung der Dinge, die sich in dem anscheinend unregelmäßigen Gange der Begebenheiten gleichsam eingepreßt und geheimnißvoll offenbart zeigt, oder die Vereinigung beyder Gründe.“⁵⁴ Auf dieser Grundlage unterscheidet Schlegel drei Gruppen der Tragödie: die griechische Tragödie, bestehend aus den Werken des Aischylos, des Sophokles und des Euripides; die christliche Tragödie, bestehend aus Calderons Dramenwerk, aus Corneilles *Polyeucte*, aus Racines beiden Dramen *Esther* und *Athalie* sowie schließlich aus Voltaire's *Alzire*.⁵⁵ Das dritte tragische System sei die sogenannte philosophische Tragödie des „einzigen Shakespeare“, wobei er *Hamlet*, *Lear* und *Macbeth* in der Phädra-Schrift interpretiert.⁵⁶ Dem Drama der französischen Klassik hingegen fehle jegliche philosophische Grundlage, besonders wenn griechische Dramen nachgeahmt werden. Mit dem französischen und noch mehr mit dem griechischen Drama setzt sich Schlegel in dieser Schrift intensiv auseinander.

Im Gegensatz zur christlichen Auffassung einer göttlichen Vorsehung, in welcher alles einen Sinn erhält und den Willen Gottes verrät, sei die Basis der griechischen Tragödie die Idee des Schicksals. Dadurch sind die Menschen ohne Schutz einer Gottheit völlig auf sich allein gestellt; diese Auffassung gibt starken Seelen „neue Schnellkraft, indem sie ihnen die Nothwendigkeit auferlegt, sich auf sich selbst zu gründen und auf ihre eigenen Kräfte zu

⁵³ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 185

⁵⁴ Schlegel, a.a.O., S. 184

⁵⁵ vgl. Schlegel, a.a.O., S. 197 ff.

⁵⁶ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 199 f. In den *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* unterscheidet Schlegel moderne und antike Tragödie: „die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht. (...) Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewußtsein der inneren Entzweiung gekommen, welche eine solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns geteilt fühlen, die geistige und sinnliche, miteinander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen.“ (Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Erster Teil, S. 25 f.)

rechnen (...), und dem tödtenden Streiche ein reines Gewissen und unbeugsamen Muth entgegen zu setzen.“⁵⁷ Gerade durch die auf der Bühne „dargestellten gewaltsamen Situationen und Qualen“⁵⁸ komme die Seelengröße und die Charakterstärke der Figuren erst richtig zum Ausdruck: „Wie die Schläge des Schmerzens auf eine solche in sich muthig vereinte Seele treffen, schlagen sie den göttlichen Funken heraus.“⁵⁹ Die Würde des Menschen werde also „gleichsam der übernatürlichen Ordnung der Dinge zum Trotz aufrecht erhalten“⁶⁰, und zwar dank seiner „moralische(n) Freyheit“, mit der er sich bei all den äußeren Widrigkeiten ein „inneres Heiligthum in der Seele“⁶¹ bewahrt. Das System der griechischen Tragödie sei daher „auf eine fast ganz von der Religion unabhängige Entwicklung der Moral gegründet.“⁶² Aufgrund dieser Auffassung von Moral um ihrer selbst willen empfindet Schlegel auch die poetische Gerechtigkeit der neueren Dichter, nach der die Guten immer belohnt und die Schlechten immer bestraft werden, geradezu als verwerflich:

Denn die sanfte Moral der Liebe, d.i. des allgemeinen Wohlwollens so wohl, als die strenge Moral der Pflicht verwirft alle eigennützigen Beweggründe. Nicht derjenige, welcher die Tugend übt, weil er Vortheil davon hofft, ist ein tugendhafter Mann, sondern der sie ausübt, ungeachtet er mit Leiden, Verfolgung, vielleicht mit einem grausamen Tode bedrohet wird.⁶³

Schlegel offenbart also „seine moralischen Prinzipien an dieser Stelle mit einer Radikalität, die einem Kant Ehre gemacht hätte“⁶⁴.

Allerdings müsse es, damit es zum Konflikt komme, auch verbrecherische Charaktere geben. Diese dürfen jedoch nicht „durch Schwachheit und immerwährendes Wanken“⁶⁵ noch mehr moralisch absinken, sondern müssen vielmehr „von starker Natur seyn“⁶⁶, weil „die Wesenheit der Ehre in einem immer makelfreien Willen besteht.“⁶⁷ Diese Forderung bezieht sich sogar auf Leidenschaften wie etwa blutschänderische Liebe, denn: „Jede Leidenschaft, wenn sie nur hinreichende Stärke hat und von Seelengröße begleitet wird, kann tragisch werden.“⁶⁸ Allerdings ist auch sie moralischen Gesetzen unterworfen, sie müsse, „und stiege sie

⁵⁷ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 188

⁵⁸ Schlegel, a.a.O., S. 184

⁵⁹ Schlegel, a.a.O., S. 185

⁶⁰ Schlegel, a.a.O., S. 191

⁶¹ Schlegel, a.a.O., S. 191

⁶² Schlegel, a.a.O., S. 191

⁶³ Schlegel, a.a.O., S. 178

⁶⁴ Schmidt- Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“, S. 371

⁶⁵ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 141

⁶⁶ Schlegel, a.a.O., S. 141

⁶⁷ Schlegel, a.a.O., S. 142

⁶⁸ Schlegel, a.a.O., S. 122

auch bis zur Raserey, den Stämpel einer ursprünglich edlen Seele tragen, der gewisse Schritte immer unmöglich bleiben; es wäre dann, man wollte uns das Bild entwürdigter Menschheit zeigen (...).“⁶⁹ Überhaupt sei Liebe in einer Tragödie problematisch, da sie sich schwer mit deren Bestimmung, „die Würde der Menschheit fühlen zu machen“⁷⁰, vertrage. Schlegel baut seine Betrachtungen darüber sogar „zu einer veritablen kleinen Tragödientheorie des Eros aus“⁷¹:

das Alterthum, offen in allem, verhüllte weit weniger die sinnliche Seite der Liebe, als die Nationen neuerer Zeit, bey welchen ritterthümliche Galanterie und nordische Sitten einen weit ehrfurchtsvollern Umgang mit den Weibern allgemein einführten, und bey welchen der Enthusiasmus des Gemüthes sich bestrebt, entweder den sinnlichen Trieb zu unterjochen, oder ihn durch eine geheimnißvolle Verbindung mit ihm zu reinigen. Darum kann und soll die romantisch gewordene Liebe eine weit größere Rolle in unseren ernsten und melancholischen Werken als in jenen der Alten spielen. (...) Um sich zur tragischen Höhe zu erheben, muß sie durch ein unwiderstehliches Schicksal entstanden zu seyn scheinen, und folglich sich von dem ordentlichen Laufe der Dinge entfernen, sich im Kampfe mit großen physischen oder moralischen Hindernissen befinden, und unglückliche Folgen nach sich ziehen.⁷²

Hier wird „die Liebe überhaupt erst tragödienfähig gemacht“⁷³, also in einer Art und Weise dargestellt, dass sie Schlegels Forderung nach Stärke, Würde und Moral entspricht.

Neben diesem ethischen Ideal gibt es für Schlegel noch das ästhetische. Dieses ist nach Winckelmann gebildet⁷⁴:

Sowohl in der alten Poesie als Bildhauerey herrscht selbst in den heftigsten Situationen eine gewisse Mäßigung, die von Seelengröße herrührt. Diese starken Seelen, sagte ein großer Kenner des Alterthums, gleichen dem Meere, dessen Tiefe immer ruhig bleibt, wenn auch die Oberfläche durch Stürme erschüttert wird.⁷⁵

Große Charaktere der griechischen Tragödie hinterlassen denselben Eindruck des Enthusiasmus und der Erhabenheit wie großartige Statuen: „Winckelmann sagt, daß unser Geist bey dem Anblicke dieser erhabenen Wesen selbst einen übernatürlichen Schwung nehme, unsere Brust sich erweitere, und ein Theil ihrer so starken und so harmonischen Existenz auf uns

⁶⁹ Schlegel, a.a.O, S. 132

⁷⁰ Schlegel, a.a.O, S. 123

⁷¹ Schmidt- Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“, S. 369

⁷² Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 123

⁷³ Schmidt- Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“ S. 370

⁷⁴ In den *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* heißt es: „Der beste Schlüssel, um uns in dieses Heiligtum des Schönen durch tiefe in sich gesammelte Betrachtung einzuführen, ist unsers unsterblichen Winckelmanns Geschichte der Kunst.“ Denn „den innersten Geist der griechischen Kunst hat niemand so tief ergründet.“ (Schlegel, August Wilhelm von: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Erster Teil, S.44 f.)

⁷⁵ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 159

überzugehen scheine. Etwas von dem empfinde ich bey Betrachtung des Hippolyt, wie ihn Euripides malte.“⁷⁶

Schließlich vertritt Schlegel die neoplatonische Ansicht, dass die Dichter der Antike „oft die christlichen Gesinnungen erriethen, d.i. das Liebenswertigste, Reinste, Erhabenste der Seele.“⁷⁷ Sogar von der „Idee der Vorsehung“, die doch „erst durch die Einführung des Christenthums allgemein“ wurde, hätten „die aufgeklärtesten Alten (...) wie von mehreren andern geoffenbarten Wahrheiten, einen Schein“⁷⁸ gehabt. Die Atriden- Trilogie des Aischylos beispielsweise lässt dadurch, dass die Kette von blutigen Rache-Handlungen am Ende des dritten Stückes durch göttliches Eingreifen durchbrochen wird, „etwas durchblicken, was der Vorsehung ähnlich ist“⁷⁹. Dieses „in Vorsehung verkleidete Schicksal“⁸⁰ findet Schlegel auch im Gang der Handlung von Aischylos' *Prometheus*- Trilogie, von der ja lediglich *Der gefesselte Prometheus* erhalten ist, sowie ganz besonders in den beiden Ödipus – Dramen des Sophokles. „Im Ganzen ist Sophokles, obgleich seine Werke die Größe, die Grazie und die Einfachheit des Alterthums beseelen, vielleicht aus allen Griechischen Dichtern derjenige, dessen Gesinnungen mit dem Geiste unserer Religion am meisten Verwandtschaft haben.“⁸¹ Tatsächlich entspricht Sophokles von den drei Tragikern am besten Schlegels idealistisch- platonischer Auffassung von Tragödie, ganz im Gegensatz zu Euripides; diesen nennt Schlegel zwar „einen Dichter von einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit und einem ausnehmend liebenswürdigen und hinreissenden Genie“.⁸² Allerdings erscheint ihm dieser Meister des Paradoxen, der Ehrwürdiges mit Niedrigem, Elemente der Tragödie mit denen der Komödie vermischt, „sowohl in seinen verschiedenen Stücken, als auch in den einzelnen Theilen derselben als ein sehr ungleicher Autor; bald ist eines von einer hinreißenden Schönheit, bald eines von einer gemeinen Ader.“⁸³ Euripides habe sogar „Scenen, die sich dem bürgerlichen Schauspieler sehr nähern; er läßt in das Gemählde heroischen Lebens die Moral des geselligen Lebens seiner Zeitgenossen einfließen. Nur zu oft zieht er weibische Rührung dem männlichen Pathos vor.“⁸⁴ Gegen ihn allein sei daher Platons Vorschlag gerichtet,

⁷⁶ Schlegel, a.a.O, S. 153

⁷⁷ Schlegel, a.a.O, S. 210 f.

⁷⁸ Schlegel, a.a.O, S. 191

⁷⁹ Schlegel, a.a.O, S. 191

⁸⁰ Schlegel, a.a.O, S. 193

⁸¹ Schlegel, a.a.O, S. 193

⁸² Schlegel, a.a.O, S. 195 f.

⁸³ Schlegel, a.a.O, S. 122

⁸⁴ Schlegel, a.a.O, S. 195

die dramatischen Dichter höflich aus seiner Republik hinaus zu weisen, weil sie zu viel den Verirrungen der Leidenschaft, zu wenig der Festigkeit eines moralischen Willens einräumen, und die Männer durch übertriebene Klagen im Unglücke, die sie den Helden in den Mund legen, weibisch machen.⁸⁵

Außerdem tadelt Schlegel an Euripides dessen „zu vieles Moralisieren“⁸⁶ und die, wie er es ausdrückt, philosophischen Anmaßungen des Sophisten, „der mitten in die (...) zur Religion gehörigen Wundersagen, aus welchen er den Stoff seiner Stücke schöpfen mußte, seine Zweifel und starkgeistreichen Meinungen einschleichen zu lassen sich bestrebte.“⁸⁷ Kurzum, sein Werk zeige „den Verfall, und nicht die Vervollkommnung“⁸⁸ der griechischen Tragödie. Tatsächlich ist vor allem Euripides' Entheroisierung, also die Entlarvung der menschlichen Schändlichkeit hinter der Maske des Erhabenen, mit Schlegels Ideal von Tragödie völlig unvereinbar. Dennoch hält er einzelne Dramen oder einzelne Elemente aus Dramen für durchaus gelungen: *Ion* etwa ist ihm „eines von den lieblichsten Stücken wegen der Schilderungen von Unschuld und priesterlicher Heiligkeit an dem Knaben“.⁸⁹ Deshalb hat er es dahingehend bearbeitet, dass es seiner Auffassung von Tragödie entspricht: die Vergewaltigung Kreusas durch Apoll wird durch ein rührendes Liebesverhältnis ersetzt; statt einer „Auflösung vermittelt einer Lüge“⁹⁰ durch den Gott der Wahrheit, der zu feig ist, um als *deus ex machina* zu erscheinen, gibt es ein glückliches und vor allem würdiges Ende: Apoll anerkennt seinen Sohn und weissagt Kreusa einen Sohn mit ihrem Gemahl. Mit dieser Bearbeitung eines antiken Dramas – übrigens seiner einzigen – wollte Schlegel nicht nur seine Vorlage verbessern, sondern auch ein Seitenstück zu Goethes *Iphigenie auf Tauris* verfassen.⁹¹

Euripides ist also für Schlegel der schlechteste Dichter in einem guten dramatischen System, Racine hingegen „der geschätzteste Dichter (...), vielleicht der vollkommenste“⁹², allerdings in einem inferioren System; die Dichter der klassischen französischen Tragödie, die sich bei all ihren Talenten diesem System zu unterwerfen hatten, müsse man „mehr beklagen als tadeln und wo sie unter so ungünstigen Umständen dennoch das Vortreffliche geleistet, sie

⁸⁵ Schlegel, a.a.O., S. 121

⁸⁶ Schlegel, a.a.O., S. 126

⁸⁷ Schlegel, a.a.O., S. 194

⁸⁸ Schlegel, a.a.O., S. 122

⁸⁹ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, S. 121

⁹⁰ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, S. 121

⁹¹ vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichen erhaben“, S. 369

⁹² Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 120

doppelt bewundern“.⁹³ Die Dichter und vor allem die Theoretiker der französischen klassischen Tragödie hätten nicht berücksichtigt, dass sich „nichts so Unähnliches und geradezu entgegen Gesetztes, als die Griechische und Französische Tragödie, finde.“⁹⁴ Das Christentum mit seiner Auffassung von göttlicher Vorsehung ist ja eine völlig andere philosophische Grundlage als die antike Idee des Schicksals; wenn aber die neueren Dichter mythologische Gegenstände behandeln, „schleicht sich, da diese Dichtungen im Sinne der Schicksalslehre eingerichtet auf uns kamen, das Schicksal öfter in ihre Werke ein, ohne daß sie darauf Acht haben, oder es vielleicht gar wußten.“⁹⁵ Bei Nachahmung griechischer Tragödie würden sich die französischen Dichter daher mehr an die äußere Form als an das philosophische Fundament halten. Sie strebten lediglich danach, starre Regeln zu erfüllen, also „mit Beobachtung der Zeit, des Ortes und der andern herkömmlichen theatralischen Gesetze das Ganze in den gewohnten Rahmen der fünf Acte zu pressen.“⁹⁶ Besonders die Regel der Schicklichkeit hätte die dramatischen Dichter gehemmt, denn in der wahren Tragödie könne man von den Figuren „nur idealische Würde (...) fordern, von der Beobachtung seiner geselligen Rücksichten sind sie durch ihre Lage losgesprochen.“⁹⁷ Dem Racine wird wahre Tragik abgesprochen. Schlegel sieht in ihm lediglich den Dichter oberflächlicher Liebe: „Racine’s Muse war die Galanterie; die Mehrzahl seiner Stücke schrieb er nur, um liebenswürdige Frauen und den Einruck darzustellen, den sie auf Männerherzen machen.“⁹⁸ Diesen Vorwurf hatte ja bereits Louis- Sébastien Mercier in seiner Abhandlung *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l’art dramatique* (1773) geäußert.⁹⁹

⁹³ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil, S. 47

⁹⁴ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 118

⁹⁵ Schlegel, a.a.O., S. 196 – In den Wiener Vorlesungen heißt es: „die Franzosen haben ihr Trauerspiel nach einer strengen Idee zu bilden gesucht, sie haben stattdessen nur einen abstrakten Begriff aufgefaßt. Sie verlangten tragische Würde und Größe, tragische Situationen, Leidenschaften und Pathos, ganz nackt und rein, ohne allen fremdartigen Zusatz. Durch diese Entrückung aus seinen Umgebungen mußte alles dies an seiner Wahrheit, Tiefe und Eigentümlichkeit viel einbüßen (...)“, Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil, S.46

⁹⁶ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 196

⁹⁷ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil, S. 41

⁹⁸ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 148

⁹⁹ vgl Arbeit S. ... (Kapitel 7.1.: „Die französische klassische Tragödie im Deutschland des 18. Jahrhunderts“)

Von den drei Dramen, die Racine nach der Vorlage des Euripides verfasst hat, kommt für Schlegels Vergleich eigentlich nur das Phaedra- Drama in Frage: Euripides' *Andromache* hält er für das „am wenigsten vorzügliche“¹⁰⁰; *Iphigenie in Aulis* bezeichnet er bei allen Vorzügen als „noch lange keine Antigone“¹⁰¹; *Hippolyt* hingegen ist für ihn „unter seinen uns zurück gebliebenen Stücken eines der besten.“¹⁰² Tatsächlich entspricht dieses Drama Schlegels ethischem, ästhetischem und neoplatonischem Ideal von Tragödie in jeder Hinsicht.¹⁰³

8.2.2. Vergleichung der Handlungsführung und der Charaktere

Schlegel vergleicht, wie er am Anfang seiner Schrift feststellt, nicht die Sprache und die Versifikation der beiden Dramen miteinander. Deshalb „könnten sich die Verehrer des Racine nicht beleidigt finden, da hierdurch der eigentliche Gegenstand ihrer Bewunderung, nämlich die unnachahmliche Schönheit seiner poetischen und harmoniereichen Sprache gar nicht getroffen wird.“¹⁰⁴ Schlegel anerkennt Racine also lediglich als Wortkünstler; ihm geht es, wie bereits erwähnt, um Charaktere und um Handlungsführung. „Bei Euripides ist alles in großen Maßen behandelt; keine kleinlichen Zwischentheile, welche die Aufmerksamkeit zerstreuen und den Zuschauer verhindern, alle Verhältnisse mit einem Blicke zu überschauen.“¹⁰⁵ Die Einfachheit der Handlung der euripideischen Tragödie im Vergleich mit der verwickelten Handlung der Tragödie des Racine war seit Brumoy ein Topos der französischen Literaturkritik geworden; auch Batteux kritisiert die Handlungsführung bei Racine, bestehend aus mehreren Teilen, die häufig kein Ganzes ergeben, während die griechische Tragödie vollkommen einfach sei: eine einzige Handlung, an der das Interesse vom ersten bis zum letzten Punkt nie erlahmt.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, S. 125

¹⁰¹ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, S. 121

¹⁰² Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 122 –

¹⁰³ In den *Wiener Vorlesungen* meint Schlegel, er würde dem *Hippolytus* neben den *Bacchantinnen* „die erste Stelle anweisen“, Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, S. 126

¹⁰⁴ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 116

¹⁰⁵ Schlegel, a.a.O, S. 125

¹⁰⁶ vgl Batteux, Abbé: Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine. In: Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 42. – Paris: Imprimerie royale 1786, S. 452 – 472, S 459

Schlegel untersucht auch die Moralität der Tragödie: Racine hatte ja im Vorwort behauptet, er habe das Laster in seiner Missgestalt dargestellt. Schlegel hingegen weist dies zurück, denn Phädra sei bei Racine sogar verführerischer als bei Euripides. Auch Racines Feststellung, das Laster werde bestraft, lässt Schlegel nicht gelten. Abgesehen davon, dass er die poetische Gerechtigkeit an sich ablehnt, müssen in diesem Drama die Unschuldigen, nämlich Aricia und Hippolyt, ebenso leiden wie die Schuldigen; diese hingegen werden gerade durch ihre guten Regungen vernichtet: Önone tötet sich aus Reue, Phädra aus schlechtem Gewissen. Selbst Hippolyt hätte seinem Vater die Wahrheit sagen oder sich sogar von Phädra verführen lassen können. „Im allgemeinen führt kalte Berechnung und Klugheit viel weiter, um die Übel dieser Welt zu vermeiden, als strenge Tugend.“¹⁰⁷

Den Großteil dieser Schrift macht die Analyse der Figuren aus, und zwar sowohl in künstlerischer als auch in moralischer Hinsicht.

Phädra hat bei Euripides nur einen einzigen Auftritt. Sie wird sterbend auf einem Ruhebett auf die Bühne gebracht; die Klagen der Amme „über die Leiden des menschlichen Lebens, so wie sie das Alter eingibt, machen einen rührenden Contrast mit den Seufzern einer hinfälligen Jugend.“¹⁰⁸ Das Gespräch Phädras mit dem Chor, in dem sie ihren Entschluss zum Selbstmord rechtfertigt, ist „voll Scham und Würde“.¹⁰⁹ Diesen rigorosen Anstand der euripideischen Phädra hat bereits Batteux hervorgehoben; sie gestehe ihr Geheimnis „nicht wie eine Leidenschaft, sondern wie ein Verbrechen, das sie hasst.“¹¹⁰ Ausdrücklich, so Schlegel, prägt sie ihrer Amme ein, „dem Hippolyt von ihren Bekenntnissen nicht ein Wort zu sagen.“¹¹¹ Die Amme geht in den Palast. Phädra erlauscht Hippolyts Wutausbruch aus dem Inneren des Palastes und muss, als er herausstürzt, seine Schmach – Rede gegen die Weiber samt seiner Drohung, sie bei ihrer ersten Begegnung mit seinem Vater zu beobachten, über sich ergehen lassen. Er würdigt sie keines Blickes. Jetzt handelt sie „schnell wie ein Blitz“¹¹²: sie verwünscht ihre Amme, verpflichtet den Chor durch einen Eid zum Schweigen und geht ab, um ihren Anschlag zur Rettung ihrer eigenen Ehre und der ihrer Kinder und zur Rache an Hippolyt für

¹⁰⁷ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 181

¹⁰⁸ Schlegel, a.a.O., S. 126

¹⁰⁹ Schlegel, a.a.O., S. 126

¹¹⁰ Batteux, Abbé: Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine, S. 462, meine Übersetzung

¹¹¹ Schlegel, a.a.O., S. 127

¹¹² Schlegel, a.a.O., S. 142

dessen Verachtung auszuführen. Sie hat also „einen hinreichend energischen Charakter“¹¹³ und ist „keinen Augenblick über das, was sie zu thun habe, unschlüssig“.¹¹⁴ Damit wird sie in jeder Hinsicht Schlegels Forderung nach Stärke und Entschlossenheit für einen verbrecherischen Charakter gerecht. Racines Phädra hingegen ist geprägt von Schwäche und Unentschlossenheit¹¹⁵:

Der Tod der Phädra zögert, und hat weder das Verdienst des Muthes, noch einige Würde; er wird zu einem peinlichen Schauspiele durch die demüthigende Behandlung, die sie erduldet. Vom ersten Acte an versichert sie, daß sie sterben wolle; sie lebt aber bey der Nachricht von dem Tode ihres Gemahls wieder auf. Im zweyten Acte zieht sie den Degen Hippolyts, um sich die Brust zu durchstoßen; das ist aber ein bloßer Theaterstreich. Im dritten sagt sie zur Önone: „Laßt uns sterben!“ sie thut es aber nicht. Im vierten kehrt sie wieder zurück, um Gnade für Hippolyt zu erflehen, steht aber hiervon ab, als sie hört, daß er Aricia liebt, und sagt, nachdem sie ihre eifersüchtige Wuth ausgehaucht hat, zur Önone: „Va, laissez-moi le soin de mon sort déplorable! Geh, laß mich sorgen für mein Jammerloos!“ Hierauf nimmt sie dann wirklich Gift, welches aber so langsamer Natur ist, daß man von seiner Wirkung erst am Ende des fünften Actes hört.¹¹⁶

Racines Phädra sei wesentlich unmoralischer als ihr griechisches Vorbild – auch dies ein Topos der Racine – Kritik in Frankreich: bereits der anonyme Verfasser der ersten Abhandlung über Racines und Pradons Drama (*Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte* 1677) findet, Racine habe seiner Phädra „zu viel Liebe, zu viel Wahnsinn, zu viel Frechheit“¹¹⁷ gegeben.

Die falsche Nachricht vom Tod des Theseus ist der Drehpunkt der Handlung; Racine will damit, wie er in seinem Vorwort darlegt, Phädra moralisch entlasten: sie hätte zu Lebzeiten ihres Gemahls niemals ein Geständnis an Hippolyt gewagt. Schlegel hingegen ist der Ansicht, diese Todesnachricht habe eine nachteilige Wirkung auf sie, denn ihre Trauer „faßt sich (...) sehr kurz, und schränkt sich auf das einzige Wort ‘Himmel’ ein.“¹¹⁸ Auch ist Önonas Beschwichtigung, Phädras Liebe sei nun eine „gewöhnliche Flamme“¹¹⁹ geradezu empörend, denn: „War es eine Blutschande vorher, so ist es sicher noch eine nachher; war es keine, so war es eine gemeine lasterhafte Leidenschaft, die nicht verdiente, (...) Stoff einer Tragödie zu

¹¹³ Schlegel, a.a.O., S. 142

¹¹⁴ Schlegel, a.a.O., S. 127

¹¹⁵ Dabei hatte Schlegel im Jahre 1804 in einem Brief an die Schauspielerin Bethmann, der 1807 im Berliner Damen-Kalender veröffentlicht wurde, vom „begeisterten Schwung“ der Rolle von Racines Phädra gesprochen, weil „der Phantasie eine glänzende Stelle eingeräumt ist“. (Schlegel, August Wilhelm von: Ueber einige tragische Rollen von Frau von Stael dargestellt. In: Schlegel, August Wilhelm von: Sämmtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. Band 9: Vermischte und kritische Schriften. – Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1846, S. 267 – 281, 274)

¹¹⁶ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 140

¹¹⁷ Anonymus, zit nach Mesnard, Paul: Notice sur *Phèdre*, S. 270, meine Übersetzung

¹¹⁸ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 130

¹¹⁹ Schlegel, a.a.O., S. 130

werden.“¹²⁰ Phädra jedoch stimmt ihrer Amme zu und befolgt ihren Rat, dem Stiefsohn eine Liebeserklärung zu machen:

Einem Weibe, das sich in dem Augenblicke zu verehelichen gedenket, als ihr Gemahl stirbt, wird wenig Zartgefühl zugesprochen werden, ein Weib, welches selbst zuerst ihre Liebe einem jungen Manne erklärt, versetzt sich in eine ihrem Geschlechte wenig geziemende Lage; aber was soll man erst von einem Weibe sagen, die einen fast göttlichen Heros zum Gemahle hatte, und nun, da sie kaum seinen Tod erfahren hat, schon seinen tugendhaften Sohn zu verführen läuft (...).¹²¹

Über dieses Betragen hat sich ja auch Batteux entrüstet: „Phèdre erfährt, dass Theseus tot ist und nimmt den Moment wahr, um eine Liebeserklärung zu machen; die Gemahlin des Toten dem Sohn des Toten!“¹²² Besonders ihr Versuch, ihren Stiefsohn nach seiner Zurückweisung „durch den Reiz der Atheniensischen Krone anzuködern“¹²³, ist für Schlegel befremdlich: zwar sei man in einer sinnlichen Leidenschaft bei der Wahl der Mittel nicht wählerisch, aber da Phädra doch für den Charakter des Hippolyt Enthusiasmus gezeigt habe, so sollte sie sich „nur mit dem wahrhaften Aufleben der Liebe zufrieden stellen“.¹²⁴ Auch habe sie „wenig Zärtlichkeit für ihren Sohn, um welchen sie doch so viele Sorge heuchelt“, dadurch, dass sie ihm seinen „Bruder zum Stiefvater, Vormund und Regenten“¹²⁵ geben will; sie hatte ja bereits ihre Mutterliebe, also eigentlich „Gesinnungen, die ihr heilig seyn sollten“¹²⁶, zum Vorwand für ein Gespräch mit Hippolyt missbraucht.

Neben diesem Mangel an Moral missfällt Schlegel vor allem ihr Mangel an Mut. Als Önone, die sie ausgesandt hatte, um Hippolyt mit der Krone zu ködern, ihr stattdessen die Nachricht von der Zurückkunft ihres Gemahls bringt, entschließt sie sich zwar zum Selbstmord, aber nach Schlegel reichlich schwach, da sie sich mit allgemeinen Betrachtungen aufmuntern muss: „Das Leben enden, ist’s denn großes Unglück? Den schreckt nicht der Tod, der elend ist.“¹²⁷ Auch ändert sie grundlos ihre Einstellung dem Hippolyt gegenüber, der ihr jetzt plötzlich als ein schreckliches Ungeheuer erscheint. „Was that Hippolyt seitdem, ihren Haß zu verdienen? Ist es seine Schuld, daß Theseus noch lebt?“¹²⁸, fragt Schlegel.

¹²⁰ Schlegel, a.a.O, S. 131

¹²¹ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 131

¹²² Batteux, Abbé: *Observations sur l’Hippolyte d’Euripide et la Phèdre de Racine*, S. 463, meine Übersetzung

¹²³ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 135

¹²⁴ Schlegel, a.a.O, S. 135 f.

¹²⁵ Schlegel, a.a.O, S. 136

¹²⁶ Schlegel, a.a.O, S. 136

¹²⁷ Schlegel, a.a.O, S. 136

¹²⁸ Schlegel, a.a.O, S. 137

Immer erzeugt dieser unbegründete Wechsel der Gesinnungen den Verdacht, als ob die Furcht eine erstaunliche Macht über die Seele der Phädra ausübe. (...) Sollte man nicht glauben, daß Phädra einige Zeit ihrer Leidenschaft nur wegen der Gefahr, nicht wegen des Verbrechens widerstand, und daß sie sich derselben so bald überließ, als sie es durch Theseus' Tod mit Sicherheit thun zu können glaubte?¹²⁹

Diese Ängstlichkeit lässt sie auch Önonos Vorschlag einer Anklage Hippolyts zustimmen: „Mach, was du willst! Ich überlaß mich dir.“¹³⁰ Schlegel lässt wiederum Racines im Vorwort dargelegte Entlastungsstrategie für Phädra nicht gelten, nämlich die Verleumdung nicht selbst, sondern durch die Amme sprechen zu lassen: „hat denn Racine die allgemeine Regel der Rechte und der Moral vergessen, daß jeder als der Urheber dessen anzusehen ist, was er durch einen Andern thut?“¹³¹ Auch Brumoy ist der Auffassung, Phädra trage sehr wohl die Verantwortung für Hippolyts Verleumdung, da sie die schreckliche Anschuldigung zulässt und Theseus in seinem Glauben an die Verdorbenheit seines Sohnes noch bestärkt.¹³² Tatsächlich leistet Phädra ja die Vorarbeit zu Önonos Verleumdung durch ihre zweideutige Rede, mit der sie ihren Gemahl empfängt: „Euch ist Schmach zugefügt worden. (...) Unwürdig bin ich, euch zu gefallen und Euch zu nahen, / Von nun an muß ich nur darauf sinnen, mich zu verbergen.“¹³³ Dies lässt sie laut Schlegel „als ein intrigantes Weib erscheinen“.¹³⁴ Ihre Rede sei „um so empörender (...), je mehr sie Gegenwart des Geistes verräth“.¹³⁵ Daher ist sie wesentlich schuldiger als die Phädra des Euripides, die bei ihrem Entschluss zur Verleumdung Hippolyts völlig außer sich ist und lediglich im Affekt handelt: „man darf annehmen, daß das erste Aufwallen des inneren Sturmes sich gelegt, und sie ihre unheilbringende Verleumdung verschoben haben würde, wenn bis zur Ausführung der That mehr Zeit verflossen wäre.“¹³⁶ Racines Phädra hingegen ist bei ihren ersten Worten an Theseus „noch weit von der letzten Grenze der Verzweiflung entfernt“¹³⁷ und daher voll zurechnungsfähig. Nach ihrer ersten Begegnung mit Theseus zeigt sich wiederum ihre charakterliche Schwäche:

¹²⁹ Schlegel, a.a.O., S. 137 f

¹³⁰ Schlegel, a.a.O., S. 144

¹³¹ Schlegel, a.a.O., S. 143f.

¹³² vgl. Brumoy, Père Pierre: *Reflexions sur l'Hippolyte d'Euripide, et sur la Phedre de Racine*. In: Brumoy, Père Pierre: *Le Théâtre des Grecs. Tome premier*. – Paris: Rollin u.a. 1730, S. 383-403, S. 383

¹³³ Racine, Jean: *Phèdre. Tragédie en cinq actes. Phädra. Tragödie in fünf Aufzügen*. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck. – Stuttgart: Reclam 1995, III, 4, 917

¹³⁴ Schlegel, a.a.O., S. 138

¹³⁵ Schlegel, a.a.O., S. 144

¹³⁶ Schlegel, a.a.O., S. 142 f.

¹³⁷ Schlegel, a.a.O., S. 144

Unentschlossen zwischen Rache und Gerechtigkeit entscheidet sie sich immer verkehrt. Sie hat nicht den Muth, den Hippolyt gerade zu anzuklagen, doch läßt sie Önone ihren Gang gehen. Als Theseus so erzürnt ist, daß er gar nichts mehr hören will, empfindet sie Gewissensbisse, und spricht zu Gunsten ihres Sohnes, doch schwach genug. Kaum hat Theseus ein Wort von der Liebe des Hippolyt für Aricia gesprochen, so athmet sie nichts mehr als Rache. Endlich kehrt sie, nachdem sie Gift genommen hat, nochmahls zur Reue zurück, ohne irgend einen neuen Grund, aber dann ist es zu spät, den Hippolyt zu retten.¹³⁸

Sogar dieses letzte Geständnis an Theseus spricht gegen sie, denn sie schiebt den Großteil der Schuld auf Önone: „Es ist niederträchtig, eine Person anzuklagen, die sich nicht vertheidigen kann.“¹³⁹ Überhaupt ist Phädras Betragen gegen Önone gehässig. Allerdings ist „der Charakter der Önone ganz ohne bestimmte Züge und ohne Zusammenhang gezeichnet.“¹⁴⁰ Den Wechsel ihrer Gesinnungen empfindet Schlegel als unlogisch: sie reagiert auf Phädras Enthüllung ihrer Liebe mit Entsetzen, rät ihr aber nach der Nachricht vom Tode des Theseus zu einem Geständnis an Hippolyt. Nach dessen entsetzter Reaktion mahnt sie Phädra zur Tugend, bietet sich aber, als sie von der Zurückkunft des Theseus erfährt, zur Verleumdung Hippolyts an. Ausgerechnet in der Eifersuchtsszene, als für Phädra die Erfüllung ihrer eigenen Leidenschaft ohnehin unmöglich geworden ist, bezeichnet Önone die Liebe als menschlich und durch das Beispiel der Götter als verzeihlich. Diese Argumente sind Euripides' Drama entnommen, aber „sehr an unrechter Stelle übertragen“.¹⁴¹ Dennoch ist Önone weniger schuldig als die Amme bei Euripides, die doch gegen Phädras ausdrücklichen Befehl mit Hippolyt spricht. Deshalb verdient Önone die schmäbliche Behandlung durch ihre Herrin ganz und gar nicht, vor allem da ihre Beweggründe ehrenhaft sind: „Hat Önone sich zur Verbrecherin gemacht, so geschah es aus Anhänglichkeit für ihre Gebietherinn, aus einem weit reinern Gefühle, als blutschänderische Liebe ist.“¹⁴²

Bisweilen billigt Schlegel einzelnen Szenen einen gewissen Wert zu, schränkt jedoch dieses Lob wieder ein. Die Stelle, in der Önone ihrer Herrin das Geheimnis ihrer Liebe entlockt, sei zwar an und für sich gut, aber schwach im Vergleich mit der entsprechenden Stelle bei Euripides. Die Eifersuchtsszene werde als „der Triumph der Rolle der Phädra“¹⁴³ angesehen.

¹³⁸ Schlegel, a.a.O, S. 141

¹³⁹ Schlegel, a.a.O, S. 146

¹⁴⁰ Schlegel, a.a.O, S. 144

¹⁴¹ Schlegel, a.a.O, S. 145

¹⁴² Schlegel, a.a.O, S. 147

¹⁴³ Schlegel, a.a.O, S. 138

Bereits Racines Sohn Louis Racine hatte in seiner Abhandlung *Comparaison de L'Hippolyte d'Euripide avec la Tragedie de Racine sur le meme sujet* (1728) diese Szene besonders gelobt, „in der all die Rasereien der Eifersucht im Herzen einer verachteten Frau ausbrechen. Der Wahnsinn und die Verzweiflung reißen sie zuerst fort, aber dann kommen ihr wieder Gewissensbisse und ihre Tugend kehrt zurück“¹⁴⁴. Auch Schlegel empfindet dies als erschütternd, weil man bei großen Leiden einer Figur alles vergisst, was Abneigung gegen sie hervorrufen könnte. Allerdings mache die Eifersuchtsszene die „fade Rolle der Aricia“ sowie einen verliebten Hippolyt notwendig, „ein Zug, der seinen Charakter verfälscht und ihn zu der großen Zahl der seufzenden und galanten Helden der Französischen Tragödie gesellet.“¹⁴⁵

Tatsächlich ist Hippolyt die Figur, die Racine am meisten verändert hat und für die er am meisten getadelt wird: „Die Kritik, welche gegen das Französische Werk am häufigsten wiederholt wurde, traf immer die Unhaltbarkeit dieses Charakters.“¹⁴⁶ Bereits der anonyme Verfasser der *Dissertation* stellt fest, „dass Herr Racine die Unschuld Hippolyts besudelt hat.“¹⁴⁷ Obwohl Louis Racine den euripideischen Hippolyt als zu wild und zu arrogant empfindet, hat er Schwierigkeiten damit, ihn bei Racine „auf Knien vor seiner Geliebten zu sehen, diesen Mann, so berühmt für seinen Hass gegen das weibliche Geschlecht und für seine strengen Maximen, die Pittheus ihn gelehrt hat“¹⁴⁸; in das französische Drama sei „galante Liebe eingeführt bei einem Thema eingeführt, wo tragische Liebe allein herrschen sollte“¹⁴⁹. Vermutlich, so Louis Racine, wollte der Dichter dem Geschmack seines Zeitalters entgegenkommen. Diese Erklärung gibt auch Batteux: Euripides schrieb für eine „kriegerische Nation auf dem Höhepunkt ihrer Ruhmbegierde, ganz erfüllt von ihren jüngsten Triumphen“¹⁵⁰; Racines Zuschauer hingegen seien „durch einen langen Frieden, gepaart mit Wohlstand, dem Luxus und der Weichlichkeit“¹⁵¹ verfallen. Deshalb habe der Dichter nicht gewagt, dieses Publikum „durch eine Tugend zu verschrecken, die ihm übermenschlich erschienen wäre.“¹⁵²

¹⁴⁴ Racine, Louis: *Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la tragédie de Racine sur le même sujet*. In: Racine, Louis: *Oeuvres*. Tome sixième qui renferme les sept derniers chapitres des réflexions sur la poésie. – Amsterdam: Rey 1750, S. 49- 67, S. 60

¹⁴⁵ Schlegel, August Wilhelm von: *Vergleichung der Phädra des Racine mit der des Euripides*, S. 139

¹⁴⁶ Schlegel, a.a.O, 147 f.

¹⁴⁷ Anonymus, zit nach Mesnard, Paul: *Notice sur Phèdre*, S. 270, meine Übersetzung

¹⁴⁸ Racine, Louis: *Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la Tragédie de Racine sur le même sujet*, S. 57, meine Übersetzung

¹⁴⁹ Racine, Louis, a.a.O, S. 64, meine Übersetzung

¹⁵⁰ Batteux, *Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine*, S. 470, meine Übersetzung

¹⁵¹ Batteux, a.a.O, S. 470, meine Übersetzung

¹⁵² Batteux, a.a.O, S. 470, meine Übersetzung

Racine, so Batteux, habe daher „Hippolyt gewissermaßen herabgewürdigt“.¹⁵³ Dies empfindet auch Schlegel als besonders störend: „Racine schiebt (...) dem wahren Hippolyt einen sehr wohl erzogenen, sehr höflichen Prinzen unter, der alle Regeln der Schicklichkeit befolgt, voll schöner Gesinnungen und mit Ehrfurcht verliebt ist, übrigens ein unbedeutender Mensch, ohne emporstrebende eigenthümliche Kraft.“¹⁵⁴ Überhaupt hat Hippolyt bei Racine einen völlig anderen Stellenwert als bei Euripides:

In der Vorrede setzt er (Racine, Anm.) als eine an sich klare Sache voraus, daß der Charakter der Phädra das Glück des Euripidesschen Stückes gemacht habe. Wußte er denn nicht, daß die ideale Schönheit des Helden, von dem die Tragödie den Namen führet, und sein rührendes Schicksal den Hauptgegenstand derselben ausmachen, und Phädra im Plane gleichsam nur das nothwendige Übel ist?¹⁵⁵

Diese Auffassung vertritt bereits Batteux: weil Racine „das Unglück des Hippolyt nicht verkleinern konnte, musste er seine Tugend verkleinern, ansonsten hätte er Phèdre in den Schatten gestellt und jegliches Interesse für sich bekommen.“¹⁵⁶ Bei Euripides, so Batteux, ist Hippolyt die uneingeschränkte Hauptfigur, die den Zuschauer durchgehend fesselt. Daher gilt auch ihm und nicht Phädra die ungeteilte Zuneigung des Publikums: „Man liebt ihn, man fürchtet für ihn, man hat Mitleid mit ihm, man beweint ihn.“¹⁵⁷ Für Schlegel ist diese Figur geradezu die Verkörperung seines ethischen und ästhetischen Ideals; der Hippolyt des Euripides

hat eine so göttliche Farbengebung, daß man, um ihn würdig aufzufassen, in die Mysterien der Schönheit, so zu sagen, eingeweiht seyn (...) muß. Man erinnere sich an alles, was uns das Alterthum unter den Bildern einer heroischen Jugend durchaus Vollendetes überlieferte, an die Dioskuren vom Monte Cavallo, an den Meleager und den Vaticanischen Apollo. Hippolyts Charakter nimmt in der Poesie ungefähr dieselbe Stelle ein, wie jene Bildnereyen in der Bildhauerey.¹⁵⁸

In seiner jungfräulichen Schönheit erkenne man „den Widerschein der Diana in einem Sterblichen.“¹⁵⁹ Dieses Verhältnis zu seiner Keuschheitsöttin reizt den Zorn der Liebesgöttin. Daher ist das persönliche Auftreten von Aphrodite im Prolog und von Artemis in der letzten Szene von wesentlicher Bedeutung: „die zwey eifersüchtigen Mächte, die sich um das Schicksal des Helden streiten“¹⁶⁰, müssen dem Zuschauer vor Augen geführt werden. Bei Racine

¹⁵³ Batteux, a.a.O, S. 467 meine Übersetzung

¹⁵⁴ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 150

¹⁵⁵ Schlegel, a.a.O, S. 148

¹⁵⁶ Batteux, Abbé: Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine, S. 468, meine Übersetzung

¹⁵⁷ Batteux, a.a.O, S. 466, meine Übersetzung

¹⁵⁸ Schlegel, a.a.O, S. 153

¹⁵⁹ Schlegel, a.a.O, S. 153

¹⁶⁰ Schlegel, a.a.O, S. 156 f.

hingegen treten diese Gottheiten nie selbst auf, sondern werden lediglich von den Figuren erwähnt und machen daher keinen Eindruck auf das Publikum.

Im Drama des Euripides kehrt Hippolyt nach Aphrodites Prolog gerade mit seinen Gefährten von der Jagd zurück, „strahlend von Jugend und Kraft, im sicheren Genusse eines hinaus strebenden und strotzenden Lebens“¹⁶¹, singt ein Preislied auf seine Göttin und bekränzt ihr Bild mit Blumen, die er auf einer heiligen Wiese gepflückt hat. Durch diese „geheimnisvolle Vertrautheit mit der keuschen Göttin“, diese „reinere, edlere Begeisterung (...) haben die irdischen Reize keine Macht über ihn“.¹⁶² Deshalb missachtet er die Warnung des alten Dieners, auch das Bild der Venus zu bekränzen; seine Geringschätzung dieser mächtigen Göttin wird ihn ins Elend stürzen – ein scharfer Kontrast zu seiner anfänglichen glücklichen Lage. Bei Racine gibt es diesen Kontrast nicht; in seinem Drama tritt Hippolyt bereits in der ersten Szene niedergeschlagen auf: an die Stelle der „beseelte(n) und prächtige(n) Art“, mit der Euripides sein Drama eröffnet, steht die „kalte Unterredung zwischen Hippolyt und Theramenes.“¹⁶³ Auch der Kontrast zu Phädra fällt dadurch weg, dass Hippolyt selbst von einer unerlaubten Liebe erfüllt ist: „Um die Verirrungen einer wollüstigen und verbrecherischen Liebe in volles Licht zu setzen, mußte ihnen die unzerstörbare Ruhe und strenge Reinheit einer jungfräulichen Seele entgegen gesetzt werden.“¹⁶⁴

Im Drama des Euripides hat Hippolyt bei seinem nächsten Auftritt bereits durch die Amme von Phädras Liebe zu ihm erfahren. Seine überaus heftige Reaktion lässt ihn hart erscheinen; allerdings zeigt sich darin seine „starke moralische Schnellkraft (...), die das Laster mit unwillkürlicher Gewalt zurücktreibt.“¹⁶⁵ Auch sei dieses Verhalten in der griechischen Gesellschaft begründet: „Ihr Umgang war offen; zwischen ihnen bestanden keine Schranken des Ceremoniells und wechselseitigen Zwanges, der den Menschen dem Menschen verbirgt.“¹⁶⁶ Bei Racine hingegen stehen Hippolyt und seine Stiefmutter „auf dem Fuße der Etiquette, machen sich schuldige Visiten; von da aus geräth man nicht so leicht dahin, sich den natürlichen Antrieben zu überlassen, darum antwortet Hippolyt, wie er die unnatürliche Leidenschaft Phädra's gewahrt, mit Höflichkeit und Zurückhaltung.“¹⁶⁷

¹⁶¹ Schlegel, a.a.O., S. 153 f.

¹⁶² Schlegel, a.a.O., S. 154 f.

¹⁶³ Schlegel, a.a.O., S. 156

¹⁶⁴ Schlegel, a.a.O., S. 152

¹⁶⁵ Schlegel, a.a.O., S. 157

¹⁶⁶ Schlegel, a.a.O., S. 157

¹⁶⁷ Schlegel, a.a.O., S. 158

Hippolyt tritt bei Euripides erst wieder auf, nachdem er von seinem Vater bereits verflucht und verbannt ist. Vergeblich versucht er sich zu verteidigen „mit einer Rede, die von einer bewundernswürdigen Beredsamkeit und mit dem Muthe der Unschuld erfüllt ist.“¹⁶⁸ Er endigt mit feierlichen Schwüren und zeigt „eine außerordentlich rührende Mischung von unbeugsamem Stolze und tiefer Wehmuth, nicht so viel über sein Unglück, als über die Verfolgung, welche die Unschuld in seiner Person erleidet.“¹⁶⁹ Als alle seine Bemühungen, seinen Vater umzustimmen oder wenigstens das Urteil aufzuschieben, vergeblich sind, verabschiedet er sich von seinem Vaterland und von seinen Gefährten, ruft seine Göttin an, und „schämt sich nicht, darüber zu weinen, daß er so verkannt wird.“¹⁷⁰ Die Alten nämlich „verwechselten nie Heroismus mit Unempfindlichkeit; denn sie glaubten, daß neben der Seelengröße noch Feldes genug für den Schmerz verbleibe.“¹⁷¹ Bei Racine hingegen bezeichnet sich Hippolyt, noch bevor er überhaupt angeklagt ist, als „den zitternden Hippolyt. (...) Warum zittert er bey seinem Gefühle der Schuldlosigkeit, da er noch über nichts angeklagt ist und auch keine Anklage zu fürchten hat?“¹⁷² Als Theseus ihm vorwirft, der Ruf seiner Sprödigkeit beruhe wohl lediglich auf seiner ausschließlichen Liebe zu Phädra, verteidigt sich Hippolyt mit dem Geständnis seiner Liebe zu Aricia. Schlegel ist der Auffassung, Hippolyt würde damit seiner Verteidigung nur schaden; besonders störend sei, dass Hippolyt dabei seltsam kühl bleibt, so dass auch der Zuschauer nicht berührt wird. Die Ursache für diese merkwürdige Zurückhaltung werde bei seinem nächsten Auftritt offenbar: er plane nämlich einen

Anschlag (...), der auf diese Verweisung gebaut ist. Er will Aricia bereden, mit ihm zu entfliehen und sich mit ihm zu verehelichen, will sich mächtige Beschützer im Auslande erwecken, und, wer weiß, seinem Vater, zu Gunsten der Ansprüche der Aricia auf den Atheniensischen Thron, vielleicht gar den Krieg erklären. (...) Gewiß hätte der Hippolyt des Euripides, ob er gleich viel widerständiger in seinen Ausdrücken ist, sich nie einen solchen Gedanken erlaubt.¹⁷³

Daher ist man als Zuschauer „über ihn vollkommen beruhiget, weil er bey seinem Unfalle einen so guten Theil erwählt hat. ‘Der Augenblick ist günstig, will ergriffen seyn’, sagt er.“¹⁷⁴ Für seine Heiratspläne mit Aricia ist seine Verbannung geradezu die Voraussetzung. Bereits der anonyme Verfasser der *Dissertation* von 1677 empört sich über „diese verbrecherische

¹⁶⁸ Schlegel, a.a.O, S. 161

¹⁶⁹ Schlegel, a.a.O, S. 161

¹⁷⁰ Schlegel, a.a.O, S. 162

¹⁷¹ Schlegel, a.a.O, S. 162

¹⁷² Schlegel, a.a.O, S. 159

¹⁷³ Schlegel, a.a.O, S. 164 f

¹⁷⁴ Schlegel, a.a.O, S. 165

Zärtlichkeit, die ihn fähig eines Aufstands, so undankbar gegen seinen Vater, gemacht hat (...). Das bedeutet, einen Joseph für einen Abschalom ausgeben.“¹⁷⁵

Racines Botenbericht über Hippolyts Unfall ist von den französischen Kritikern besonders heftig diskutiert worden; bereits Voltaires Schüler La Harpe „konnte sagen, freilich etwas übertreibend, dass man Bände für oder gegen den Bericht geschrieben habe.“¹⁷⁶ Die Kritiker tadelten den gesamten Bericht oder gewisse Details wie etwa jenes gegen das Gebot der *vraisemblance* verstoßende Eingreifen eines Gottes oder die als pietätlos dem trauernden Vater gegenüber empfundene Beschreibung der Pferde oder des Ungeheuers.¹⁷⁷ Louis Racine verteidigt den Bericht: Theramen glaubt ja, dass Theseus seinen Sohn immer noch für schuldig hält und möchte ihn durch eine ergreifende Schilderung rühren.¹⁷⁸ Schlegel hingegen ist der Auffassung, Theseus sei doch bereits bestürzt, weil er an der Schuld seines Sohnes schon zweifelt; deswegen sei ein Großteil von Theramens Worten überflüssig. Bei Euripides halte Theseus seinen Sohn noch für schuldig und der Bote, ein einfacher Knecht, wolle ihn von dessen Unschuld überzeugen; kein Wort in diesem Bericht sei zuviel. Theramenes' Bericht hingegen würde sich „in einem epischen Gedichte gut ausnehmen; aber (...) geht über die dramatische Grenze hinaus.“¹⁷⁹ Am meisten jedoch tadelt Schlegel: „Die unglückliche Aricia kommt nun auch an, diese Erzählung, wie das Ganze überhaupt, zu erkälten.“¹⁸⁰ Ihr Auftreten lenke den Zuschauer vom Schicksal der ungerecht zu Tode gekommenen Unschuld und Tugend ab; es beweise wiederum das Ungeschick des Dichters, „eine so schwache Rolle zwischen höhere Interessen zu schieben.“¹⁸¹

Bei Euripides wird Hippolyt tödlich verwundet auf die Bühne gebracht. In dieser Szene sieht Schlegel geradezu „Züge eines Erlösungsdramas“.¹⁸² Er übersetzt sie aus dem Griechischen und rühmt sie in hymnischen Tönen:

¹⁷⁵ Mesnard, Paul: Notice sur *Phèdre*, S. 270, meine Übersetzung

¹⁷⁶ zit nach Mesnard, Paul: Notice sur *Phèdre*, S. 276, meine Übersetzung

¹⁷⁷ vgl Mesnard, Paul: Notice sur *Phèdre*, S. 271 f., meine Übersetzung

¹⁷⁸ vgl Racine, Louis: Comparaison de l' *Hippolyte* d'Euripide avec la Tragédie de Racine sur le même sujet, S.62

¹⁷⁹ Schlegel, a.a.O, S. 166

¹⁸⁰ Schlegel, a.a.O, S. 166

¹⁸¹ Schlegel, a.a.O, S. 167

¹⁸² Schmidt- Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“, S. 372

Ich kenne keine rührendere Scene, weder in der Alten noch Neuen Tragödie. (...) Der junge Held jammert nicht über den Verlust der irdischen Freuden, indem er dieses schöne Leben verlässt. Die Verehrung Diana's war sein liebster Genuß; nur um seinen Vater trauert er. Welche Sanftmuth, welche Würde, welche kindliche Frömmigkeit in allem, was er zu Theseus sagt! Hier wird man wohl eingestehen müssen, daß die Alten oft die christlichen Gesinnungen erriethen, d.i. das Liebenswürdigste, Reinste, Erhabenste der Seele. Endlich – und das ist für den Haupteindruck, den diese Tragödie hervorbringt, das Wesentlichste – wird die Härte des Schicksals so viel möglich gemildert. Der sterbende Hippolyt ist von allen möglichen Tröstungen umringt. Sein Vater, voll Reue und Verzweiflung, zeigt ihm eine schrankenlose Zärtlichkeit; eine Göttinn tröstet, beklagt ihn und verspricht ihm die unsterblichen Ehren des Helden. Wahrlich ein so lebendiges Bild der ewigen Glückseligkeit im Tausche mit einer vorübergehenden Existenz als die Religion der Alten nur liefern konnte! Was setzt Racine an die Stelle dieser Schönheiten? Nichts, durchaus nichts.¹⁸³

Obwohl Hippolyt bei Racine nicht wie bei Euripides übel zugerichtet sterbend auf die Bühne gebracht wird, ist sein Ende wesentlich grässlicher: er stirbt im Ungewissen, ob seine beiden letzten, dem Theramen gegenüber geäußerten Wünsche, erfüllt werden, nämlich die Wiederherstellung seiner Ehre und die Rehabilitation Aricias. Dies zeigt, wie „die Neueren, welche tragische Stoffe aus dem Alterthume bearbeiteten, sie oft im Grunde noch empörender und schwärzer behandelt haben, zu gleicher Zeit, als sie die Wirkung schwächten und die Oberfläche glätteten.“¹⁸⁴

Die Figur des Theseus ist für Schlegel der Charakter, „den Racine unter allen am meisten mißhandelt hat.“¹⁸⁵ Bei Euripides ist er eine Ehrfurcht gebietende Respektperson. Seine Abwesenheit erfolgt „aus einem würdigen und einfachen Grunde; er ist auf einer frommen Reise, um ein Orakel zu befragen, oder ein Fest in einem fremden Tempel zu feyern.“¹⁸⁶ Bei Racine hingegen ist „der ganze Grund der Abwesenheit des Theseus (...) übel ersonnen“¹⁸⁷; er „macht aus dem ersten Gesetzgeber Athens einen landläuferischen König, der die Welt durchläuft, ohne daß ein Mensch weiß, wo er sich aufhält; und so schlecht ist sein Ruf, daß man ihn in Argwohn hat, er verfolge einen Liebeshandel.“¹⁸⁸ Diese Vermutung wird von allen Figuren des Dramas geäußert: Theramenes nennt gleich in der ersten Szene ein Liebesabenteuer als möglichen Grund für Theseus' Abwesenheit. Hippolyt weist dies zwar vehement zurück und erinnert seinen Erzieher daran, wie ungern er ihn einst von den Liebesaffären seines Vaters hatte berichten hören; dabei zählt er allerdings geradezu ein „Verzeichnis verführter und verlassener Weiber“ auf, welches „kein Ende“ nimmt.¹⁸⁹ Selbst Phädra nennt

¹⁸³ Schlegel, a.a.O, S. 210 f.

¹⁸⁴ Schlegel, a.a.O, 211 f.

¹⁸⁵ Schlegel, a.a.O, S. 167

¹⁸⁶ Schlegel, a.a.O, S. 171 f.

¹⁸⁷ Schlegel, a.a.O, S. 173

¹⁸⁸ Schlegel, a.a.O, S. 172

¹⁸⁹ Schlegel, a.a.O, S. 168

in ihrem Geständnis an Hippolyt ihren Gemahl einen, „flatterhaften Verehrer ungezählter Frauen, / Der die Schlafstatt des Gottes der Toten entehrt (...)“.¹⁹⁰ Aricias Vertraute Ismène vermutet, das Meer habe den Ungetreuen bei einem Frauenraub verschlungen. Wie berechtigt dieser Verdacht ist, erfährt man, als Theseus nach seiner Rückkehr seinem Sohn erzählt, wie er seinem Freund Pirithous die Gemahlin des Herrschers von Epirus rauben half: sein Freund wurde den menschenfressenden Ungeheuern des Königs vorgeworfen; er selbst konnte sich rechtzeitig befreien und die Welt von diesem Tyrannen erlösen.

Möglich, daß der König von Epirus ein Tyrann war; aber im vorliegenden Falle war das Recht ganz auf seiner Seite. Pirithous und sein Freund erhielten nur ihren verdienten Lohn, und dieses Mahl wurden die fleischfressenden Rosse gut angewendet. Es ist wirklich sonderbar, einen Abenteuerer sich die Sprache eines Kämpfers für das Recht anmaßen zu hören; aber es liegt noch mehr Albernheit als Prahlerey diesem pomphaften Berichte zum Grunde: „Mich überraschte wehrlos der Tyrann.“ Wußte er denn nicht, daß man in solcher Gelegenheit auf seiner Huth seyn müsse?¹⁹¹

Bei einem derartigen Charakter ist die Reaktion der anderen Figuren auf die Meldung seines Todes nur allzu verständlich: „Alle Welt war über diese Nachricht erfreut, alle Welt wird über seine Zurückkunft bestürzt; er ist der allgemeine Freudenstörer.“¹⁹² Theseus' Eintreffen löst tatsächlich allseitiges Entsetzen aus: Phädra weicht mit zweideutigen Worten zurück; Hippolyt bittet um Erlaubnis zur Abreise; Önone verleumdet Hippolyt. „Aber wer kann an der Verwirrung des Theseus Theil nehmen? Es ist nicht mehr als billig, daß der Mann, der seine Familie verließ, um Unordnung in eine andere zu bringen, nach seiner Rückkunft bey sich die gleiche Verwirrung antreffe.“¹⁹³ Bei Euripides hingegen ist die Ankunft des Königs würdevoll; er kommt,

das Haupt mit Blättern bekränzt, nach Art jener, die eine fromme Reise unternahmen. Dieses Zeichen des Jubels, das er weit von sich wirft, als er die traurige Nachricht erhält, macht einen schönen Contrast mit der Bestürzung, die er in seinem Pallaste antrifft. Seine Unruhe, ehe er weiß, was vorgegangen ist, seine Untröstlichkeit, als er den Tod der Phädra erfährt, und bey dem schmerzhaften Anblicke des Leichnams zeigen ihn als den zärtlichsten Vater und Gatten.¹⁹⁴

Was die Verurteilung seines Sohnes nach der Verleumdung betrifft, so weisen bei Euripides die Indizien geradezu eindeutig auf Hippolyts Schuld hin: Theseus hat keinen Grund, die Glaubwürdigkeit der Klägerin anzuzweifeln, da „ihr Tod selbst die Reinheit ihrer Gesinnungen zu erproben scheint.“¹⁹⁵ Er macht sich durch sein überstürztes Handeln lediglich der

¹⁹⁰ Racine, Jean: *Phèdre*, II, 5, 636

¹⁹¹ Schlegel, a.a.O, S. 173

¹⁹² Schlegel, a.a.O, S. 174

¹⁹³ Schlegel, a.a.O, S. 174

¹⁹⁴ Schlegel, a.a.O, S. 174

¹⁹⁵ Schlegel, a.a.O, S. 176

Übereilung schuldig. Bei Racine hingegen handelt Theseus „gerade wie ein Unsinniger“¹⁹⁶; die Anklägerin lebt noch, aber er stellt sie nicht dem Beklagten gegenüber; Hippolyt beteuert seine Liebe zu Aricia, aber Theseus forscht nicht weiter nach; Phädra bittet um Gnade für den Verurteilten, aber er hört sie nicht an, sondern „läuft (...) zum Tempel des Neptun, die Erfüllung der Verwünschung zu beschleunigen.“¹⁹⁷ Auch Louis Racine fragt sich: „Phèdre selbst hat nicht gesprochen, welchen Beweis hat er gegen seinen Sohn.“¹⁹⁸ Im Drama des Euripides hat Theseus nach Hippolyts Unfall noch Gelegenheit, seinem Sohn seine Reue und Verzweiflung zu zeigen, Racine hingegen lässt dem Theseus „nichts als unfruchtbare Worte, die über dieß zu kalt sind, um die Zuschauer auch nur in etwas mit ihm zu versöhnen.“¹⁹⁹

Schlegels Gesamturteil fällt eindeutig aus: begeisterte Zustimmung für das Drama des Euripides, völlige Ablehnung von dem Racines:

Durch die vorher gegangene Prüfung sahen wir, daß der neuere Dichter die vorzüglichsten Charaktere zu ihrem Nachtheile veränderte, sie nicht nur in ihrem moralischen Werthe herab setzte, sondern auch ihre Kraft und GröÙe, die sich mit dem Laster noch immer vertragen, schwächte, daß er sie ferner jener idealen Schönheit beraubte, welche den Reiz der alten Meisterstücke ausmacht, und uns gleichsam in die Mitte eines edleren und fast göttlichen Geschlechtes führt.²⁰⁰

Seine Interpretation von Euripides' Drama ist unübertroffen und wird seinen hohen Ansprüchen an Literaturkritik in jeder Hinsicht gerecht: „niemand hat besser als er die Schönheit des Charakters des Hippolyt im griechischen Stück zum Ausdruck gebracht.“²⁰¹ Das genaue Gegenteil ist bei der Interpretation des Dramas von Racine der Fall. Obwohl Schlegel das Gebot der bienséance eigentlich verwirft, kritisiert er Racine vom moralischen Standpunkt aus: etwa das Liebesgeständnis Phädras, besonders ihre geheuchelte Mutterliebe als Vorwand für ein Gespräch mit Hippolyt. Auch die Art, wie Theramenes mit seinem Schützling zu Beginn des Dramas über dessen unerlaubte Liebe spricht, gehe „über alle Schicklichkeit hinaus“.²⁰² Schlegel missachtet häufig die Funktion, die gewisse Elemente im Drama haben: er kritisiert etwa die Herabsetzung der Figur des Theseus, ohne zu erwähnen, dass dadurch der Kontrast zu Hippolyt, welchen Aricia und Phädra als besseren Theseus betrachten, verstärkt wird.

¹⁹⁶ Schlegel, a.a.O., S. 176

¹⁹⁷ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 176

¹⁹⁸ Racine, Louis: Comparaison de l' Hippolyte d' Euripide avec la Tragédie de Racine sur le même sujet, S. 59, meine Übersetzung. – Allerdings findet Louis Racine, gerade Thésées allzu große Leichtgläubigkeit trage zur Vollkommenheit dieses Dramas bei, denn ein solcher Vater verdiene sein großes Unglück. (Louis Racine, a.a.O., S. 59)

¹⁹⁹ Schlegel, a.a.O., S. 176

²⁰⁰ Schlegel, a.a.O., S. 177

²⁰¹ Mesnard, Paul: Notice sur *Phèdre*, S. 282, meine Übersetzung

²⁰² Schlegel, a.a.O., S. 169

Önones häufige Änderung ihrer Gesinnung empfindet Schlegel als unlogisch, obwohl sie doch jeweils folgerichtig auf die unerwarteten Wendungen der Handlung reagiert.

Schlegel lehnt zwar atomistische Kritik ab, ergeht sich aber stellenweise geradezu in Wortklaubereien:

„Nicht zwey Mal schauet man die Todesufer: /Da Theseus schon die Unterwelt gesehn, / Hoffst Rückkehr du von einem Gott vergebens; /Der Acheron hält karg die Beute fest.“ Alle diese Pracht ist an eine Tautologie verschwendet; denn diese Verse sagen nichts als: „Wenn Theseus todt ist, so lebt er nicht mehr.“²⁰³

Auffallend ist sein ironischer Tonfall wie etwa seine rhetorischen Fragen „Wusste er denn nicht“²⁰⁴ oder „hat denn Racine die allgemeine Regel der Rechte und der Moral vergessen?“²⁰⁵ Er schlägt sogar Änderungen für ein glückliches Ende vor, wie um zu zeigen, dass er Racines Tragödie nicht ernst nimmt:

es war gar keine Nothwendigkeit vorhanden, ihn (Hippolyt, Anm.) sterben zu lassen. Phädra konnte sich tödten, überzeugt, daß die Verwünschung des Theseus Hippolyt in das Verderben stürzen würde; Theseus konnte noch zur gehörigen Zeit von der Unschuld des Sohnes überzeugt werden, und seine an Neptun gerichteten Gelübde zurücknehmen. Hippolyt konnte auf die Bühne zurück kommen und sich in eben dem Augenblicke gerettet sehen, als er zu gehen glaubte; er konnte sich nach dem Tode des schuldigen Weibes mit seinem Vater versöhnen. Aricia konnte mit ihrem Geliebten verbunden werden, und man hätte die tugendhafte Liebe belohnt gesehen, indessen die lasterhafte Liebe bestraft worden wäre.²⁰⁶

Besonders merkwürdig ist Schlegels Beurteilung von Racines Umgang mit dem Mythos:

Phädra sagt von Hippolyt und Aricia: (...) „Verbargen sie im dichten Walde sich?“ Wollte Racine, der uns nur zu oft an den Französischen Hof erinnert, hier eine Probe von Griechischen Sitten geben? Wußte er nicht, wie abgesondert die Griechischen Frauen lebten, so, daß sie kaum aus ihren Gemächern gingen, ohne verschleiert und begleitet zu sein? Und ein junges Mädchen, eine Prinzessin, die tugendhafte Aricia, soll an einem von menschlichen Wohnungen weit entfernten Orte ihrem Geliebten ein „Stell dich ein“ gegeben haben?²⁰⁷

Der Racine – Herausgeber Paul Mesnard kontert: „Wir stellen uns die Heldinnen dieser Zeit, die Pasiphaes, die Ariadnen, nicht immer eingesperrt im Frauengemach vor, sie hatten offensichtlich so manche Abenteuer in den Wäldern, auf den Felsen.“²⁰⁸ Schlegel fordert vehement die Umgestaltung des Mythos: bereits die Dichter der Antike hätten sich „große Abweichun-

²⁰³ Schlegel, a.a.O., S. 134

²⁰⁴ Schlegel, a.a.O., S. 148

²⁰⁵ Schlegel, a.a.O., S. 143

²⁰⁶ Schlegel, a.a.O., S. 213

²⁰⁷ Schlegel, a.a.O., S. 139 f. – Auch in den *Vorlesungen über dramatische Kunst* sieht Schlegel den Mythos geradezu als historische Realität an, wenn er schreibt: „In der *Phädra* soll diese Fürstin nach dem geglaubten Tode des Theseus zur Regentin für ihren unmündigen Sohn erklärt werden. Wie wäre dies nach den damaligen Verhältnissen der griechischen Frauen möglich gewesen?“ (Schlegel, August Wilhelm von: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Zweiter Teil, S. 35 f.)

²⁰⁸ Mesnard, Paul: *Notice sur Phèdre*, S. 283, meine Übersetzung

gen von der Mythologie erlaubt; die Rechte eines Dichters heutiger Zeit sind hierin noch ausgedehnter, weil die Überlieferungen der Fabel keine Glaubensartikel mehr sind“²⁰⁹; diese Änderungen seien besonders notwendig bei Stellen, die er als anstößig empfindet, etwa die Aufzählung von Theseus’ Liebesabenteuern: „Will man den Racine damit vertheidigen, daß er nur der Mythologie gefolgt sey, so antworte ich darauf, daß selbst bey den Griechen, wo die Mythologie zur Religion gehörte, den dramatischen Dichtern nie das Recht bestritten wurde, sie zu verändern (...).“²¹⁰ Eben dieses Recht spricht Schlegel dem Racine an anderer Stelle allerdings ab, etwa, wenn er ihn dafür tadelt, den Charakter des wahren Hippolyt verfälscht zu haben.²¹¹

Mit seiner Schrift verstößt Schlegel also gegen seine eigenen hohen Anforderungen an einen Kritiker; sie ist „wirklich ein Musterbeispiel von Kritik wie sie nicht sein soll, hämisch, anmaßend und oberflächlich.“²¹² Andererseits hätte ein „rein polemischer Angriff auf Racine (...) keine bemerkenswerte literarische Reaktion hervorrufen können.“²¹³ Es ist wohl die Mischung aus einfühlsamer Interpretation von Euripides’ Drama einerseits und Herabwürdigung von Racines Tragödie andererseits, sowie aus Provokation und Poetik, welche die Faszination und die enorme Wirkung dieser Schrift ausmacht.

8.3. Die Wirkung der Schrift

In Frankreich war die erste Auflage von Schlegels Schrift innerhalb kürzester Zeit vergriffen.²¹⁴ Die Reaktion war heftig, aber durchaus auch positiv: in der ersten Rezension beispielsweise, abgedruckt kurz nach dem Erscheinen der Schrift im November 1807 im *Journal Archives littéraires de l’Europe*, wird Schlegels Theorie der Tragödie gelobt, ebenso wie in der Rezension des *Publiciste* einige Monate später; allerdings werden hier Schlegels polemischer Ton sowie die moralischen Maßstäbe, nach denen er Racines Drama beurteilt, getadelt. In seinem französischen Nationalgefühl verletzt fühlt sich der Rezensent des *Mercure de*

²⁰⁹ Schlegel, a.a.O., S. 214

²¹⁰ Schlegel, a.a.O., S. 171

²¹¹ vgl. Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 139, S. 150

²¹² Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 15

²¹³ Nagavajara, Chetana: August Wilhelm Schlegel in Frankreich, S. 8

²¹⁴ vgl. Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 15

France durch Schlegels Beweis, dass der griechische Dichter, weder der geschätzteste noch der vollendetste, dem perfekten und geschätztesten französischen Dichter unendlich überlegen sei.²¹⁵ Vehement in Schutz genommen gegen solche patriotischen Angriffe wird Schlegel im *Journal de l' Empire* im Dezember 1807; der anonyme Artikel stammt wahrscheinlich vom Herausgeber und Schlegel- Verehrer Julien-Louis Geoffroy: „Man hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, Schlegels Überlegungen zu prüfen; es war einfacher, sie anzuschwärzen als sie zu widerlegen. Die ganze kleine französische Literaturszene hat sich gegen diesen Vermessenen erhoben; jeder hat ihm einen Fußtritt gegeben, im Glauben, damit Racine zu rächen.“²¹⁶ Sein Urteil über Schlegel ist geradezu enthusiastisch: „Herr Schlegel (...) hat die Gelehrsamkeit eines Deutschen, und den Geist eines Franzosen.“²¹⁷ Geoffroy übernimmt für die Kommentare zu einer Racine- Ausgabe im Jahre 1808 sogar wörtlich Stellen aus Schlegels *Comparaison* und übertrifft noch dessen Kritik an der französischen Nation; über die Eifersuchtsszene beispielsweise schreibt er:

Diese Leidenschaft macht sie (Phèdre, Anm.) barbarisch. ... Es ist wohl nur bei französischen Sitten möglich, dass man auf der tragischen Bühne eine Frau darstellen kann, die verliebt in und eifersüchtig auf ihren Stiefsohn ist, diesen unglücklichen Sohn bei seinem Vater verleumdet und ihn sterben lässt um sich für seine Tugend zu rächen. Eine solche Person kann nur Franzosen interessieren, die ja den Verbrechen der Liebe immer sehr milde gesonnen sind.²¹⁸

Besonders begeistert von Schlegels Schrift ist Louis- Sébastien Mercier, der Verfasser von *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773)²¹⁹; sie muss ihm geradezu „als eine Art Fortführung und Verstärkung seiner eigenen literarischen Bestrebungen vorgekommen sein“.²²⁰ Er widmet Schlegel seine *Satires contre Racine et Boileau*, die er im Jahr 1808, also ein Jahr nach Erscheinen der *Comparaison*, veröffentlicht.

In diesem Jahr wurde Schlegels Schrift von Johann Heinrich Collin, dem populären Wiener Verfasser heroischer Trauerspiele, ins Deutsche übersetzt und damit einem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht. In seinem Vorwort stilisiert er Schlegel zu einem Nachfolger Lessings: „Beyde kämpften, wenn auch nach nicht ganz gleichen Ansichten, für die gleiche Sache, nämlich die Bühne von falschen Vorbildern und falschem Regelzwange

²¹⁵ vgl. Nagavajara, Chetana: August Wilhelm Schlegel in Frankreich, S. 25

²¹⁶ Geoffroy, zit. nach Nagavajara, Chetana: August Wilhelm Schlegel in Frankreich, S. 27, meine Übersetzung

²¹⁷ Geoffroy, a.a.O., S. 28, meine Übersetzung

²¹⁸ Geoffroy, a.a.O., S. 40 f., meine Übersetzung

²¹⁹ vgl. Arbeit S....(Kapitel 7.1.: „Die französische klassische Tragödie im Deutschland des 18. Jahrhunderts“)

²²⁰ vgl. Nagavajara, Chetana: August Wilhelm Schlegel in Frankreich, S. 33

zu befreyen.“²²¹ Man müsse „die tragische Kunst gleichfalls aus erster Hand bey den Griechen, wie die Franzosen, hohlen, sie unmittelbar auf unseren Boden verpflanzen und zusehen, ob sie auf Deutschem Boden besser oder übler, als auf dem Französischen, gedeihe.“²²² Die griechische Kunst habe sich „bey dieser Umpflanzung“ auf französischen Boden sehr verschlimmert, „ihr inneres heiligstes Leben“ sei dadurch sogar „ertötet worden“.²²³ Geblieben sei durch die Einhaltung der Regeln der Drei Einheiten oder durch die Reinheit der Sprache lediglich die äußere Form der Tragödie. Zwar findet Collin, man könne

die Schatten des Corneille und Racine in den Laubgängen des Elysiums an der Seite des Äschylus und Sophokles, Shakespears und Calderons denken. (...) Groß waren sie, diese Meister, Corneille durch originelle Kraft und Energie, Racine durch die Klarheit, Ruhe und Harmonie seines lebenswürdigen Geistes (...).²²⁴

Allerdings sei ihnen „das Höchste der Kunst unbekannt“ geblieben, nämlich die „Erhebung des Gemüthes durch den dargestellten Sieg eines freyen Geistes über die gegen ihn im Kampfe begriffene Welt.“²²⁵ Collin vertritt also dieselbe idealistische Auffassung von Tragödie wie Schlegel. Dies kommt auch in den Kommentaren zum Ausdruck, die er mit Fußnoten in Schlegels Text einfügt. Häufig wiederholt er lediglich in eigenen Worten eine Stelle Schlegels, die ihm besonders wichtig erscheint, etwa: „Es kann nicht genug wiederholt werden: nicht, welche Unglücksfälle den Menschen treffen, sondern wie er sie trägt, (...) machen das Interesse der Tragödie aus (...)“.²²⁶

Bisweilen macht Collin im Fußnotentext Werbung in eigener Sache – etwa, wenn er sein Drama *Regulus*²²⁷ oder einen Übersetzungsauftrag erwähnt: „Vor mehreren Jahren wurde ich von der Theater- Direction ersucht, die *Phädra* für die Bühne zu übersetzen. Den ersten Act arbeitete ich mich noch glücklich durch. Als ich aber im zweyten Act zur Rolle der Aricia kam, war mein Entschluß bald gefaßt; ich warf meine Übersetzung in das Feuer.“²²⁸ Diese Figur empfindet Collin als besonders empörend; Schlegels Bemerkung über die „fade Rolle

²²¹ Collin, Heinrich Joseph von: Vorwort zu A.W. Schlegel: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides. Aus dem Französischen von Heinrich Josef Collin. In: Collin, Heinrich Joseph von: Sämmtliche Werke. Band 6. – Wien: Strauß 1814, S. 105- 114, S. 106

²²² Collin, Heinrich Joseph von: Vorwort S. 107

²²³ Collin, a.a.O, S.107

²²⁴ Collin, a.a.O, S. 108 f.

²²⁵ Collin, a.a.O, S. 110

²²⁶ Collin, Heinrich Joseph von: Fußnote zu A.W. Schlegel: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 202

²²⁷ Collin, Fußnote a.a.O, S. 202

²²⁸ Collin, Fußnote a.a.O, S. 139

der Aricia“²²⁹ hatte er im Fußnotentext ergänzt: „Aricia ist nicht nur fade, sondern schlecht.“²³⁰ Allerdings fand Schlegel diesen Ausdruck „allzuhart. Überlegen Sie sichs, wir müssen nicht das Ansehen einer persönlichen Erbitterung haben (...).“²³¹ Collin milderte ab: „Aricia ist nicht nur fade, auch kokette.“²³² Dennoch lässt er seiner Entrüstung freien Lauf, besonders über ihr Geständnis an ihre Vertraute, es reize sie, ein unbeugsames Herz zu erobern; Collin bemerkt dazu:

Wer sollte nicht von Verachtung gegen ein Weib erfüllt werden, die in der Liebe eines Hippolyt nur die Befriedigung ihres Stolzes zu schätzen weiß? Es ist empörend, daß Hippolyt für eine solche moderne Kokette sich die Eifersucht und die Rache der ihn doch wenigstens aufrichtig liebenden Phädra, den Zorn seines Vaters und einen schrecklichen Tod zuzieht.²³³

Eine solche Verschärfung von Schlegels Polemik ist typisch für Collins Kommentare. Allerdings hat Schlegel nicht die gesamte Übersetzung vor ihrem Druck gekannt; Collin selbst gesteht in seinem Vorwort, er müsse den Inhalt dieser Anmerkungen „allein verantworten, und kann nicht verbürgen, ob sich Herr A.W. Schlegel mit den darin enthaltenen Ansichten durchaus vereinige.“²³⁴

Collin fügt der Übersetzung einen Anhang von drei negativen Rezensionen eines französischen Kritikers bei, welche am 16. und am 24. Februar sowie am 4. März 1808 im *Journal de l'Empire* erschienen waren, obwohl dessen Redakteur Geoffroy doch, wie bereits erwähnt, Schlegels Schrift in einer früheren Nummer vehement verteidigt hatte. Collin verschweigt aber das positive Echo auf Schlegel in Frankreich völlig; vielleicht war es ihm wirklich unbekannt, vielleicht aber wollte er bewusst den Eindruck einer feindlichen Aufnahme der Schrift in Frankreich erwecken.

Der anonyme Rezensent räumt ein, die Schrift enthalte einige gute Ideen über das System der Tragödie, so dass in dieser Hinsicht Schlegels „Irrthümer wenigstens das Verdienst haben, zur Überlegung aufzufordern und denken zu machen.“²³⁵ Damit anerkennt er bei allen Einwänden den Anspruch Schlegels, die Schrift möge „zu fruchtbaren Ideen für die dramatische Kunst

²²⁹ Collin, Fußnote a.a.O, S. 139

²³⁰ Schlegel, A.W., zit nach Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 84

²³¹ Schlegel, A.W., zit nach Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 84

²³² Collin, Heinrich Joseph von: Fußnote zu A.W. Schlegel: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 139

²³³ Collin, Fußnote a.a.O, S. 139

²³⁴ Collin, Heinrich Joseph von: Vorwort zu A.W. Schlegel: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S.112

²³⁵ Anonymus: Beurtheilung der vorher gehenden Schrift, eingerückt in drey Blättern des Journal d'Empire vom 16. und 24. Februar und 4. März 1808. In: Collin, Heinrich Joseph von: Sämmtliche Werke. Band 6. – Wien: Strauß 1814, S. 215- 247, S. 247

führen.“²³⁶ Ansonsten ist seine Kritik durchgehend vernichtend. Vor allem ärgert sich der Rezensent über Schlegels Respektlosigkeit; dieser habe „die Vorschrift des Quintilian vergessen: Man muß mit Zurückhaltung von Werken großer Männer sprechen, aus Furcht, unsere Unwissenheit zu verrathen, indem wir ihre Fehler entdecken wollen.“²³⁷ Schlegel fehle es wegen seines Mangels an Geschmack sowie wegen der in seinem Vaterland herrschenden „Vorurtheile gegen die Französische Literatur“²³⁸ an der Befähigung zu einer gerechten Beurteilung von Racines Drama. Außerdem sei der Vergleich der Phädra- Dramen nichts Neues; er diene Schlegel lediglich zum Vorwand, die Nationen und die Zeitalter miteinander zu vergleichen. Die ganze Abhandlung laufe darauf hinaus,

die Franzosen aus dem Jahrhunderte Ludwigs XIV, und an ihrer Spitze Racine selbst, als die kleinsten Wesen zu schildern, die jemahls in Hinsicht des Geschmacks und literarischer Arbeiten, vielleicht auch in anderer Hinsicht, lebten. Man glaubt, wenn man sie liest, eine Nation, die ganz von Personen à la Weteau (gemeint ist wahrscheinlich Watteau, Anm.) zusammen gesetzt ist, von schönen Herren und schönen Damen zu erblicken, hübsch geputzt, bebisamt, unfähig, eine einzige Idee von einiger Ausdehnung zu fassen, einer Gesinnung von einiger Stärke Beyfall zu geben, und eine andere Sprache zu reden als die der unbedeutendsten Höflichkeit und der süßesten und fadesten Galanterie. Doch verkündet heut zu Tage noch Alles die Größe dieses schönen Zeitalters, das sich ein Deutscher Kritiker zu verleumden getrauet (...).²³⁹

Schlegels Schrift sei ein „Gewebe von wahren, richtigen und klaren Sätzen, und von furchtsamen, schiefen und hinterlistigen Einschiebseln.“²⁴⁰ Er habe nicht berücksichtigt, dass Euripides und Racine jeweils völlig verschiedenartige Werke verfassten, für ein jeweils anderes Publikum und mit anderer Intention: bei Euripides ist Hippolyt die Hauptfigur, bei Racine Phädra; daraus ergeben sich die Unterschiede bei der Handlungsführung und bei den Charakteren, was jedoch „der Deutsche Literator nicht einsehen will“.²⁴¹ Schlegel kritisiert, dass Racine „den Theseus nicht als einen weisen und guten Hausvater darstellte“²⁴², dabei habe dieser ihn doch nach Plutarch gestaltet; Racine wusste eben „von den mythologischen Überlieferungen geschickt Vorthail zu ziehen.“²⁴³ Mit viel Ironie verteidigt der Rezensent auch den beliebten Hippolyt gegen Schlegels Vorwurf, Racine habe diesen Charakter verfälscht: „Hippolyt war ja doch nicht durchaus unempfindlich, da Virgil uns von seiner Heirath mit Aricia spricht. Zwar hat er sich erst dann verheirathet, nachdem er durch Äsculap wieder auferweckt

²³⁶ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 214

²³⁷ Anonymus: Beurtheilung der vorher gehenden Schrift, S. 221

²³⁸ Anonymus, a.a.O, S. 218

²³⁹ Anonymus, a.a.O, S. 233

²⁴⁰ Anonymus, a.a.O, S. 216

²⁴¹ Anonymus, a.a.O, S.240

²⁴² Anonymus, a.a.O, S. 241

²⁴³ Anonymus, a.a.O, S. 241

wurde; aber man darf wohl annehmen, daß jene, welche erstehen, um sich zu vermählen, während ihres Lebens verliebt gewesen.“²⁴⁴ Was die Keuschheit des Hippolyt betrifft, so fühle man, „welchen Eindruck ein solches Gelübde und ein so fremder Charakter auf der Französischen Bühne machen müßten.“²⁴⁵ Dies kommentiert Collin in seiner Fußnote mit einem einzigen Wort: „Natürlich!“²⁴⁶

Schlegels Einwände gegen den Charakter der Phädra – sie sei nicht wahnsinnig, nicht entschlossen genug, sterbe an einem Gift, das zu langsam wirkt, habe zu wenig Energie – zeigen lediglich, dass er ihren Charakter nicht verstanden habe. Jene Stelle, bei der Phädra sagt, man sehe nicht zwei Mal die Todesufer, tadelt Schlegel als widersprüchlich, da doch Herkules und Theseus sie sehr wohl zwei Mal gesehen haben. Über diese Kritik mokiert sich der Rezensent besonders: „Ach des unglücklichen Logikers! Phädra wußte die Mythologie so gut als ihr, aber warum wollt ihr nicht, daß sie dieselbe auf einen Augenblick vergesse, wo ihr Herz die Beute des fürchterlichsten Wahnsinnes ist. Herr Schlegel versteht nichts von der Logik der Leidenschaften.“²⁴⁷

Die Argumente gegen die Schrift, die hier geäußert werden – nämlich Mangel an Respekt, an Geschmack und an Verständnis für Leidenschaften, außerdem patriotische Verblendung sowie Widersprüche in der Argumentation – scheinen „die Kritik vorwegzunehmen, die Schlegel nun in Wien entgegengebracht (...) wurde.“²⁴⁸ Collins Übersetzung entstand nämlich in der Zeit nach Schlegels Abhaltung seiner Wiener Vorlesungen im Frühjahr 1808 und vor deren Druck im Jahre 1811, wie aus einer Bemerkung im Vorwort zu entnehmen ist: er hoffe auf ein „bleibendes Denkmahl seiner (Schlegels, Anm.) Vorträge durch den Abdruck“.²⁴⁹ Für deren Lektüre sei die Phädra – Schrift eine leichte Vorbereitung, und tatsächlich ist ja darin ein großer Teil des Inhalts dieser 37 *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* bereits ansatzweise enthalten. Diese Vorlesungen handeln von der Theorie der Kritik, der Kunst und des Dramas sowie hauptsächlich von der Geschichte des Dramas: vom Drama der Griechen, der Römer, der Italiener, der Franzosen; von der Theorie des romantischen Schauspiels und von dem englischen und spanischen Drama als dessen Verkörperung; von Shakespeare;

²⁴⁴ Anonymus, a.a.O, S. 242

²⁴⁵ Anonymus, a.a.O, S. 238

²⁴⁶ Collin: Fußnote zu Anonymus, Beurtheilung der vorher gehenden Schrift, S. 238

²⁴⁷ Anonymus: Beurtheilung der vorher gehenden Schrift, S. 246

²⁴⁸ Schmidt- Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“, S. 374

²⁴⁹ Collin, Heinrich Joseph von: Vorwort zu A.W. Schlegel: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S.112

von englischen Dramatikern außer Shakespeare; vom Drama der Spanier und schließlich der Deutschen. Sie beinhalten also „alles, was Schlegel je zuvor in kleinen und größeren Aufsätzen zur Geschichte des Theaters veröffentlicht hat.“²⁵⁰

Die Vorlesungen ähneln der Phädra – Schrift nicht nur in ihrem Inhalt, sondern auch in ihrem Anspruch, eine Poetik zu sein. Schlegel sieht die Glanzzeit des deutschen Dramas weder in der Gegenwart noch in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft; „mit seinem dramaturgischen Werke wollte er nicht nur das historische und ästhetische Schrifttum bereichern, sondern auch auf den Entwicklungsgang der dramatischen Dichtung selber einwirken.“²⁵¹ Dieses deutsche Drama der Zukunft solle einem bestimmten Zweck dienen, nämlich der Erweckung des Patriotismus der Deutschen, „unseres seit uralter Zeit in seinen Wohnsitzen unvermischt gebliebenen Volkes“²⁵², „ehedem das erste und glorwürdigste Volk Europas“.²⁵³ Der Dichter solle bestrebt sein, seine Zuschauer „ihre unzerstörbare Einheit als Deutsche fühlen zu lassen“²⁵⁴, und zwar durch historische Dramen:

Welches Gemälde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wüßte! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsre wichtigsten Nationalangelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist.²⁵⁵

Mit dieser Aufforderung an die Dichter endet Schlegels Werk; von einem Kritiker hingegen hatte er in der ersten Vorlesung „Universalität des Geistes“²⁵⁶ gefordert, um sich in die Eigenheiten anderer Völker und Zeitalter zu versetzen – dieselbe Mischung aus Chauvinismus und Kosmopolitismus wie in der Phädra- Schrift!

Schlegel verdankt das Zustandekommen dieser Vorlesungen seiner Gönnerin Madame de Staël: er begleitete sie im Frühling 1808 auf ihrer Reise nach Wien, die sie für ihr Deutschland- Buch unternahm. Nach Kräften unterstützte sie ihn, eine Genehmigung für die Abhaltung von öffentlichen Vorlesungen zu bekommen, wobei sie ihm sogar zu einer Privataudienz beim Kaiser verhalf.²⁵⁷ Der Rektor der Universität wollte ihm einen Hörsaal überlassen, dies

²⁵⁰ Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 27

²⁵¹ Körner, a.a.O, S. 43

²⁵² Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, S. 15

²⁵³ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil, S. 290

²⁵⁴ Schlegel, a.a.O, S. 291

²⁵⁵ Schlegel, a.a.O, S. 291

²⁵⁶ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, S. 18

²⁵⁷ vgl. Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 17

scheiterte aber. Schließlich stellte ihm der Hoflieferant und Konzertveranstalter Ignaz Jahn in seinem Nobelrestaurant einen Saal zur Verfügung; dort hielt Schlegel seine 37 Vorlesungen in 15 jeweils einstündigen Vorträgen. Diese Art von öffentlichen Vorlesungen für ein zahlendes Publikum war um die Jahrhundertwende eine der drei Möglichkeiten für Gelehrte, ihr Wissen dem Publikum zu vermitteln – neben Druckschriften oder Vorlesungen vor einer akademischen Gemeinde.²⁵⁸ Schlegels Vorlesungen waren ein gesellschaftliches Großereignis: etwa zweihundert Personen der allerhöchsten Kreise leisteten sich den beträchtlichen Eintrittspreis von 25 Gulden. Stolz schreibt Schlegel an einen Freund: „Ich hatte mehr als 250 Zuhörer, fast alle vom Hochadel, Höflinge, Staatsminister, Generäle, 18 Prinzessinnen und viele schöne und geistreiche Frauen. (...) Was auch immer einige Zeitungen schrieben, meine letzten Vorlesungen waren genauso gut besucht und fanden noch lebhafteren Beifall als die ersten.“²⁵⁹ Sogar Napoleons Vertreter in Wien, Andréossy, war unter den Zuhörern! Diese „fortgesetzte Aufmerksamkeit“ seines illustren Publikums sowie dessen „lebhaften Geschmack an geistiger Unterhaltung“ und vor allem dessen „Herzlichkeit“²⁶⁰ erwähnt Schlegel auch im Vorwort der Buchausgabe seiner Vorlesungen.

Diese Buchausgabe erschien drei Jahre später, im Jahre 1811, bei einem Heidelberger Verlag, und wurde ein einzigartiger Publikumserfolg; die Vorlesungen waren

der einzige direkte Vermittler zwischen der deutschen Romantik und dem literarischen Ausland (...), so daß ihr Einfluß auf das geistige Europa gar nicht überschätzt werden kann; er erstreckte sich über Frankreich, England, Italien so gut wie über die pyrenäische Halbinsel, die nordischen und die slawischen Länder. Die Geschichte der von diesem Buche ausgehenden Wirkung (...) würde eine Geschichte der europäischen Romantik sein.²⁶¹

Diese globale Wirkung „ist vor allem dadurch zu erklären, dass es über diesen Gegenstand nichts Vergleichbares gab, vergleichbar in Bezug auf den Umfang und vor allem die Fasslichkeit des Gegenstandes, dass hier verständlich und doch auch mit kritischer Verve über Gegenstände gesprochen wurde, die sonst nur auf akademischem Terrain verhandelt wurden.“²⁶²

²⁵⁸ vgl. Körner, a.a.O., S. 16

²⁵⁹ Schlegel, August Wilhelm: Brief an François de Gaudot am 31. August 1808. In: Schlegel, August Wilhelm von: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner S. 220, meine Übersetzung

²⁶⁰ Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil, S. 14

²⁶¹ Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 4

²⁶² Schmidt- Dengler, Wendelin: Imprimatur. Wie und warum kommt die Vorlesung ins Buch? In: Dusini, Arno; Miklautsch, Lydia (Hrsg): Vorlesung. – Göttingen: V & R unipress u.a. 2007, S. 103-116, S. 111

In England wurde Schlegel nach der Übersetzung der Vorlesungen im Jahre 1815 als „our National Critic“²⁶³ bezeichnet; B. Coleridge entlehnt in seinen *Lectures on Shakespeare and Milton* derart viel aus ihnen, dass er sogar des Plagiats beschuldigt wurde.²⁶⁴ In den USA wurde das Werk von Raubverlegern vier Mal nachgedruckt, und noch E.A. Poe wurde davon beeinflusst.

Für die russische Romantik war das Buch von wesentlicher Bedeutung, besonders für Puschkin, der es in französischer Übersetzung las und daraus seine Shakespeare- Begeisterung bezog; ein Kritiker meinte: „Bei uns vollbrachte August Schlegel zum Teil dasselbe, was Lessing in Deutschland tat, d.h. er befreite uns von der Herrschaft der Gallier.“²⁶⁵ Der *Moskauer Bote* berief sich in allen ästhetischen Fragen auf A.W. Schlegel.²⁶⁶

Ganz besonderes Echo hatten die Vorlesungen in Frankreich, was auch der hervorragenden Übersetzerin Madame Albertine Necker de Saussure, einer Cousine von Madame de Staël, zu verdanken ist, die lange Zeit anonym blieb. Sie mildert in äußerst kluger Weise einige zu aggressive Passagen über das französische Theater. Im Jahre 1813 erschien ihre Übersetzung, zeitgleich mit Madame de Staëls *De l'Allemagne* und „beide Bücher schlugen ein.“²⁶⁷ Sie verstärkten das enorme Interesse an deutscher Literatur, die massenweise in Übersetzungen erschien, etwa Goethes *Wahlverwandtschaften*, *Wilhelm Meister*, oder die Werke von E.T.A. Hoffmann in einer zwanzigbändigen Ausgabe. Hauptsächlich aber kam es zu einer ganzen „Flut von Übersetzungen deutscher Dramen ins Französische“²⁶⁸, an denen A.W. Schlegel maßgeblich beteiligt war: als in den Jahren 1822 bis 1824 in Paris eine Sammlung von Meisterwerken des ausländischen Theaters in 25 Bänden erschien, beriet er den Herausgeber der deutschen Abteilung.²⁶⁹ Schlegels *Vorlesungen* wurden in Frankreich zum Ausgangspunkt für die sogenannte Romantische Revolution; in den zwanziger Jahren unterscheidet man die feindlichen Parteien der Klassiker und der Romantiker als „hommes selon Boileau et selon Schlegel“.²⁷⁰ Ein Meilenstein in diesem Streit ist Victor Hugos Vorwort zu

²⁶³ Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 70

²⁶⁴ vgl Körner, a.a.O, S. 70

²⁶⁵ vgl Körner, a.a.O, S. 74

²⁶⁶ vgl Körner, a.a.O, S. 74

²⁶⁷ Körner, a.a.O, S. 69

²⁶⁸ Weidmann, Helga: Nachwort zu Heinrich Heine: Die romantische Schule. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Helga Weidmann. – Stuttgart: Reclam 2002, S. 427 - 435, S. 428

²⁶⁹ vgl Weidmann, Helga: Nachwort zu Heinrich Heine: Die romantische Schule, S. 428

²⁷⁰ vgl Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 69

seinem monumentalen Drama *Cromwell* (1827); dieses Vorwort ist eine kleine Poetik des romantischen Dramas, in welchem er viele Forderungen von Schlegel übernimmt.

In Deutschland schwanken die Urteile über Schlegels Vorlesungen in den Rezensionen: in der *Zeitung für die elegante Welt* werden sie bezeichnet als „ein Werk, dem wir kein anderes an die Seite zu setzen haben, und gegen welches alles, was wir über die dramatische Kunst und Literatur ausweisen können, fast nur wie Vorübung erscheint.“²⁷¹ In den *Göttinger Gelehrten Anzeigen* wird Schlegels Werk bezeichnet als „einer der schätzbarsten Beiträge zur Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur, aber auch nicht mehr als ein Beitrag, keineswegs ein erschöpfendes Werk.“²⁷² Außerdem kenne die Maßlosigkeit von Schlegels Kritik keine Mitte zwischen Vergötterung und Verhöhnung.

Bereits die Phädra- Schrift war auf kontroverses Echo gestoßen. Rahel Varnhagen schreibt nach der Lektüre erbost: „schlechtes Französisch; und ein schlechtes Gemüt... Ein verstockter, vorfleißiger – vorwitziger Schwächling: ich bin sehr böse auf ihn. Stumpfer, kranker Kritiker, der nichts von Liebe weiß.“²⁷³ Goethe hingegen ist von der Phädra- Schrift begeistert; er bezeichnet sie als höchst schätzenswert²⁷⁴; sie scheint ihm „voller Verstand, Einsicht in die Sache und Kühnheit.“²⁷⁵ Auch die *Vorlesungen* billigt er anfangs; er erhofft sich von einer französischen Ausgabe die beste Wirkung.²⁷⁶ Allerdings ändert er seine Meinung grundlegend: das letzte Kapitel missfällt ihm, da er seine eigenen Werke nicht gebührend besprochen findet; seine im Jahre 1803 uraufgeführte Tragödie *Die natürliche Tochter* wird nicht einmal erwähnt.²⁷⁷ Äußerst scharf tadelt er jetzt Schlegels Einstellung zum französischen Theater: „In der Art und Weise, wie Schlegel das französische Theater behandelt, finde ich das Rezept zu einem schlechten Rezensenten, dem jedes Organ für die Verehrung des Vortrefflichen mangelt und der über eine tüchtige Natur und einen großen Charakter hingeht, als wäre es Streu

²⁷¹ vgl Körner, a.a.O, S. 51

²⁷² vgl Körner, a.a.O, S. 51

²⁷³ zit nach Körner, a.a.O, S. 11

²⁷⁴ vgl Goethe in einem Brief an Eichstädt am 18. November 1807. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung: Goethes Briefe. 19. Band: 9. Mai 1805 - Ende 1807. – Weimar: Böhlau 1895, S. 459.

²⁷⁵ Goethe, Brief an Charlotte von Stein am 19. November 1807. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung: Goethes Briefe. 19. Band: 9. Mai 1805 - Ende 1807. – Weimar: Böhlau 1895, S. 461

²⁷⁶ vgl Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa, S. 56

²⁷⁷ vgl Körner, a.a.O, S. 49

und Stoppel.“²⁷⁸ Was das griechische Theater betrifft, so lasse Schlegel zwar Aischylos und Sophokles Gerechtigkeit widerfahren, dies sei aber bloßes Nachbeten der Meinung der Philologen:

Denn im Grunde reicht doch Schlegels eigenes Persönchen nicht hin, so hohe Naturen zu begreifen und gehörig zu schätzen. Wäre dies, so müßte er auch gegen Euripides gerecht sein und auch gegen diesen ganz anders zu Werke gehen, als er getan. Von diesem weiß er aber, daß die Philologen ihn nicht eben sonderlich hoch halten, und er verspürt daher kein geringes Behagen, daß es ihm, auf so große Autorität hin, vergönnt ist, über diesen großen Alten ganz schändlich herzufallen und ihn zu schulmeistern, wie er kann (...) Ein Dichter aber, den Socrates seinen Freund nannte, den Aristoteles hochstellte, den Menander bewunderte, und um den Sophokles und die Stadt Athen bei der Nachricht von seinem Tode Trauerkleider anlegte, mußte doch wohl in der Tat etwas sein. Wenn ein moderner Mensch, wie Schlegel, an einem so großen Alten Fehler zu rügen hätte, so sollte es billig nicht anders geschehen, als auf den Knien.²⁷⁹

Noch bissiger urteilt Heinrich Heine etwa fünf Jahre später in seiner *Romantischen Schule*, dieser „Streit- und Kampfschrift gegen annähernd alle Autoren, die damals in Deutschland Rang und Namen hatten“²⁸⁰, vor allem aber gegen de Staëls *Deutschlandbuch* und Schlegels *Vorlesungen*. Heine spottet über Schlegels unerhörte Keckheit, mit der er die literarischen Autoritäten der Franzosen angriff:

Wir sahen mit stolzer Freude, wie unser kampflustiger Landsmann den Franzosen zeigte, daß ihre ganze klassische Literatur nichts wert sei, daß Molière ein Possenreißer und kein Dichter sei, daß Racine ebenfalls nichts tauge, daß man uns Deutschen hingegen als die Könige des Parnassus betrachten müsse.²⁸¹

Heine sieht den Grund für Schlegels Haltung in dessen Rückwärtsgewandtheit, wodurch er nur die Poesie der Vergangenheit gelten lasse und Racine, den Heine als den ersten modernen Dichter sieht, nicht begreifen könne. Als besonders unzulässig empfindet er Schlegels Vorwurf gegen Racine, dass dieser „seine neuen französischen Helden mit antiken Gewändern kostümierte.“²⁸² Gerade ihre Modernisierung mache doch den Reiz der Racineschen Dramen aus. Aber

²⁷⁸ Goethe zu Eckermann am 28. März 1827. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 19: Gespräch mit Eckermann. Hrsg. v. Heinz Schlaffer. – München: Carl Hanser Verlag 1986, S. 548

²⁷⁹ Goethe zu Eckermann am 28. März 1827. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter u.a. Band 19: Gespräche mit Eckermann. Hrsg. v. Heinz Schlaffer. – München: Carl Hanser Verlag 1986, S. 549

²⁸⁰ Weidmann, Helga: Nachwort zur *Romant Schule*, S. 433 – Geplant war die *Romantische Schule* als Fortsetzung von de Staëls Werk; sie erschien jeweils in den Nummern der 1833 gegründeten Zeitschrift *Europe littéraire*. Als diese ein Jahr später einging, veröffentlichte Heine das gesamte Werk 1835 bei Campe.

²⁸¹ Heine, Heinrich: *Die Romantische Schule*, S. 67

²⁸² Heine, a.a.O., S. 69

Herr Schlegel war sogar tölpelhaft genug, (...) die Griechen von Versailles nach den Griechen von Athen zu beurteilen und die „Phädra“ des Racine mit der „Phädra“ des Euripides zu vergleichen! Diese Manier, die Gegenwart mit dem Maßstabe der Vergangenheit zu messen, war bei Herren Schlegel so eingewurzelt, daß er immer mit dem Lorbeerzweig eines älteren Dichters den Rücken der jüngeren Dichter zu geißeln pflegte und daß er, um wieder den Euripides selber herabzusetzen, nichts Besseres wußte, als daß er ihn mit dem älteren Sophokles oder gar mit dem Äschylus verglich.²⁸³

Intensiv war die Auseinandersetzung mit Schlegels Vorlesungen natürlich in Wien; dort waren sie „das Einfallstor für die romantische Literaturbetrachtung (und damit wohl auch für die Romantik überhaupt).“²⁸⁴ So begeistert die Zustimmung für Schlegel war, so leidenschaftlich war auch die Abwehrhaltung der Aufklärer gegen die Romantiker – aus Angst vor literarischer Konkurrenz und vor allem aus politischen Gründen:

Die trotz der systematischen Kontrolle und Überwachung der Intelligenz durch Polizei und Zensur ungebrochene Kontinuität der Aufklärung in Wien, deren Träger die schriftstellernden Beamten waren, machte es der Romantik äußerst schwer, in Wien auch Akzeptanz zu finden. Besonders irritiert haben dürfte die unheilige Allianz von Geist, Macht und Kirche, auf die sich die Romantiker einließen: Friedrich Schlegel und Adam Müller, der überdies mit dem mächtigen Gentz gut befreundet war, im Dienste jenes Staates, der die österreichischen Schriftsteller oft auf schikanöse Weise gänzelte.²⁸⁵

Besonders Friedrich Schlegel wurde zur Zielscheibe des Spottes: Heines bissige Bemerkung „Friedrich Schlegel ging nach Wien, wo er täglich Messe hörte und gebratene Hähndel aß“²⁸⁶ hätte auch von Grillparzer stammen können. Bei diesem heißt es nicht weniger böse: „wie er jetzt duselt und frömmelt... Wie er fraß und soff, und nachdem er getrunken hatte, gern mit dem Gespräch ins Sinnliche jeder Art hinüberging (...).“²⁸⁷ Die Konversion des Autors der freizügigen *Lucinde* zum Katholizismus kommentiert Grillparzer: „D’Luzind hat mir g’schrieben, / Will jetzt sich bekehren, / Wann d’Hurn amal alt sin, / Tans Betschwestern wern.“²⁸⁸

Auf vehemente Ablehnung stießen die Romantiker bei Grillparzers Mentor Joseph Schreyvogel, dem späteren Dramaturgen und Direktor des Burgtheaters (1814-1832). Schreyvogel war

²⁸³ Heine, a.a.O., S. 69

²⁸⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“, S. 375

²⁸⁵ Sonnleitner, Johann: „Krasse Sinnlichkeit und frömmelnde Tendenzen“. Wiener Salonszenen und Ansichten der Romantik. In: Aspalter, Christian, Müller-Funk, Wolfgang u.a. (Hg): Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. – Wien: WUV Verlag 2006, S. 256-272, S. 270

²⁸⁶ Heine, a.a.O., S. 39

²⁸⁷ Grillparzer, Tagebuch, 1817. In: Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg von Peter Frank und Karl Pömbacher. Band 3: Satiren. Fabeln und Parabeln. Erzählungen und Prosafragmente. Studien und Aufsätze. – München: Hanser 1964, S. 785

²⁸⁸ Grillparzer, Franz: Zwei Oberländer Lieder. In: Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg von Peter Frank und Karl Pömbacher. Band 1: Gedichte. Epigramme. Dramen I. – München: Hanser 1960, S. 380

eine der Schlüsselfiguren der österreichischen Aufklärung: im Jahre 1794 war er aus Wien wegen einer äußerst bedrohlichen Kontroverse, bei welcher er öffentlich als Verräter und Revolutionär bezeichnet worden war, nach Jena geflüchtet, wo er sich bis 1796 aufhielt. Dort wurde er besonders von den beiden Schlegel – Gegnern Schiller und Wieland gefördert. Schiller veröffentlichte Schreyvogels Lustspiel *Die Witwe* in der Zeitschrift *Thalia* und Wieland dessen Roman *Der teutsche Lovelace* im *Teutschen Merkur*. Mit Wieland verband Schreyvogel eine persönliche Freundschaft; als später Wielands Sohn Ludwig nach Wien kam, machte Schreyvogel ihn zum Mitarbeiter seines *Sonntagsblattes*. Dieses *Sonntagsblatt* erschien von 1807 bis 1809. Vorbild waren die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts; es enthielt also hauptsächlich satirisch-ironische Artikel über gesellschaftliche Verhältnisse sowie Buch- oder Theaterkritiken.²⁸⁹ Intensiv setzt sich Schreyvogel, der auch unter dem Pseudonym Thomas West oder Karl August West publizierte, mit dem wichtigsten kulturellen und gesellschaftlichen Ereignis dieser Zeit auseinander, nämlich mit A.W. Schlegels Vorlesungen, die er in fünf polemischen Aufsätzen äußerst scharf und bissig angreift.²⁹⁰ Schreyvogel stellt Schlegels Unternehmen im Gesamten infrage, da er bezweifelt, „ob man berechtigt sey, außerordentliche Vorlesungen zu halten, wenn man nichts Neues zu sagen weiß.“²⁹¹ Daher würden sie auch keinen Nutzen bringen; nach dem Ende der Vorlesungen müsse er bekennen, dass „ich um keine Idee, um keine bedeutende Notiz dadurch reicher geworden bin. Wo ich Begriffe suchte, fand ich Blumen, mitunter ziemlich gemeine, fabrikmäßig gemachte Blumen; statt einer historisch-critischen Entwicklung, wurden mir rhetorische Uebungen, historisch-poetische Skizzen dargebothen.“²⁹² Diesen Vorwurf einer inhaltsleeren Rhetorik erhebt Schreyvogel immer wieder: schon lange sei ihm aufgefallen, dass die Romantiker „mit allerley Wörtern prunken, ohne bey einem einzigen bestimmt zu sagen, was sie darunter verstehen.“²⁹³ Ihre Beurteilungen seien daher „um nichts verständlicher (...) als die Zaubersprüche der alten Geisterbeschwörer, und auch um nichts wirksamer (...).“²⁹⁴ Allerdings sei diese Verworrenheit nicht einmal beabsichtigt: „allein die Vorlesungen des Hrn.

²⁸⁹ vgl. Buxbaum, Elisabeth: Joseph Schreyvogel - Versuch einer Monographie. Diplomarbeit aus Deutsch. – Wien 1986, S. 39 f.

²⁹⁰ Es handelt sich also um eine „der wenigen gründlicheren Besprechungen, die von den Vorlesungen und nicht von der Buchausgabe ausgeht“, Hilzensauer, Brigitte: Das „Sonntagsblatt“. Ein Beitrag zur Romantikkritik in Österreich. – Wien 1976. (Diss.), S. 178

²⁹¹ Schreyvogel: *Sonntagsblatt* vom 17. April 1808 (Nr. 68), S. 351

²⁹² Schreyvogel: *Sonntagsblatt* vom 1. Mai 1808 (Nr. 70), S. 22

²⁹³ Schreyvogel: *Sonntagsblatt* vom 17. April 1808 (Nr. 68), S. 356

²⁹⁴ Schreyvogel: *Sonntagsblatt* vom 5. Juni 1808 (Nr. 75), S. 123

A.W. Schlegel haben mich überzeugt, daß er nicht fähig ist, eine Gedankenreihe streng zu verfolgen.“²⁹⁵ Er wirft Schlegel Arroganz vor: „Bescheidenheit ist wohl das Letzte, was ich von den Urtheilen des Hrn. Schlegel erwartete.“²⁹⁶ Besonders tadelt er seine Maßlosigkeit: „Hr Schlegel kennt kein Mittel, weder im Loben noch im Tadeln.“²⁹⁷ Dabei seien seine überzogenen Urteile nicht einmal nachvollziehbar: „Die neue Kunstsprache ist in den Händen unserer Critiker ein Talisman, mit dem sie einen Schriftsteller nur berühren dürfen, um ihn nach Belieben zu einem Riesen oder Zwerge umzuschaffen.“²⁹⁸ Diese Willkür Schlegels sei ja bereits bei dessen Phädra- Schrift zum Ausdruck gekommen:

Auch die Vergleichung der Phädra des Racine und des Euripides ist, allem Ansehen nach, bloß zur Begründung einer vorausgefaßten Absicht und Meinung, unternommen worden. Der Kunstrichter vermeidet es, in eine Untersuchung der Schönheiten des französischen Stückes einzugehen; er stellt willkürlich einen Gesichtspunct auf, aus dem sich beyde Trauerspiele, sehr verschieden nach ihrem Zweck und ihrer Anlage, eigentlich gar nicht vergleichen lassen; und nun macht er dem hamburgischen Dramaturgen alle seine Fechterkünste nach, um zu beweisen, daß der Franzose ein seichter Kopf, und Euripides ein großer Dichter war. Die einfache Bemerkung, daß nicht Hippolytus, wie bey dem Griechen, sondern Phädra die Hauptperson der Racineschen Tragödie sey, macht den größten Theil der Einwürfe, Bedenken und Neckereien zu nichte, worin sich die Laune des Hrn. A.W. Schlegel über eines der schönsten dramatischen Werke der neueren Zeit (...) ergießt.²⁹⁹

Schreyvogel wendet sich auch gegen Schlegels Beurteilung des griechischen Dramas und gegen die Verurteilung des Euripides:

Das Schauspiel (bei den Griechen, Anm.) hört nach und nach auf ein religiöses Fest zu seyn, und wird immer mehr eine geistvolle Unterhaltung, die sich näher an das menschliche Leben schließt, die mehr auf die Entwicklung der vielfältigen Leidenschaften und Verhältnisse der Menschen gerichtet ist, und dem gebildeteren Geiste, statt religiöser Hymnen, philosophische Reflexionen darbiethet. Sollten diese Umstände nothwendig den Verfall der Kunst bezeichnen? – Ich möchte noch zweifeln; wenigstens kann ich in dem philosophischen Euripides diesen Verfall eben so wenig erblicken, als die Verkehrtheit der moralischen Grundsätze, welche Hr. Schlegel, mit sophistischem Leichtsinne, dem Andenken des sokratischen Dichters aufbürdet.³⁰⁰

Diese Abwertung des Euripides war es auch, die Schreyvogels Schützling Grillparzer an Schlegel besonders abstieß. Grillparzer identifizierte sich ja mit diesem griechischen Tragiker durch sein Selbstbild als Dichter: „er sah sich als Dritten in einer Reihe Goethe- Schiller- Grillparzer, wie Euripides in einer Reihe Aischylos- Sophokles- Euripides steht.“³⁰¹ Diesem Meister der Darstellung von Leidenschaften und gebrochenen Antihelden fühlt er sich aufs

²⁹⁵ Schreyvogel: Sonntagsblatt vom 17. April 1808 (Nr.68), S. 359

²⁹⁶ Schreyvogel: Sonntagsblatt vom 17. April 1808 (Nr. 68), S. 358

²⁹⁷ Schreyvogel: Sonntagsblatt vom 1. Mai 1808 (Nr.70), S. 22 f

²⁹⁸ Schreyvogel: Sonntagsblatt vom 5. Juni 1808 (Nr. 75), S. 124

²⁹⁹ Schreyvogel: Sonntagsblatt vom 3. April 1808 (Nr 66), S. 308

³⁰⁰ Schreyvogel: Sonntagsblatt vom 8. Mai 1808 (Nr. 71), S. 54 f.

³⁰¹ Schmidt- Dengler, Wendelin: Antike und deutsche Tragödie. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1997, S. 118

innigste verbunden – seine Auffassung von Tragödie ist geradezu das Gegenteil von Schlegels Ideal einer Tragödie als Darstellung der Würde des heroischen Menschen. In sein Tagebuch notiert Grillparzer: „Die Erhebung des Geistes, die aus dem Siege der Freiheit entspringen soll, hat durchaus nichts mit dem Wesen des *Tragischen* gemein (...).“³⁰² Auch Schlegels Idee der Vorsehung als Prinzip der modernen Tragödie sei

Unsinn. Wenn einmal die Idee der Vorsehung den höchsten Grad ihrer möglichen Intension erreicht hat und durchaus praktisch geworden ist, hört überhaupt die Möglichkeit eines Trauerspiels auf. Denn aus diesem Gesichtspunkte ist der Schmerz und der Tod kein Übel mehr, und jede mit der Vorsehung im Kampf stehende Leidenschaft ist verbrecherisch und hört auf tragisch zu sein.³⁰³

Auch die französische klassische Tragödie nimmt Grillparzer in Schutz, denn „es muß dem Sachkundigen immer schmerzlich fallen, die Grundsuppe der Literatur, die Nachbeter und Uneinsichtigen geringschätzig von Werken reden zu hören, die den Stolz ihrer Zeit ausmachen und einen, wenngleich bedingten, Wert für alle Jahrhunderte behalten werden.“³⁰⁴

Grillparzer verurteilt Schlegels Vorlesungen als ein gefährliches Buch: es verbinde „mit den richtigsten Details die falschesten Prinzipien“ und gebe „beschränkt gültigen Sätzen eine Allgemeinheit“³⁰⁵, die es verwerflich mache. Mit äußerster Vehemenz lehnt er Schlegels Ideen ab; allerdings setzt er sich mit größter Sorgfalt mit ihnen auseinander und formt dadurch seine Auffassung von Tragödie:

Grillparzers Literaturkritik orientiert sich weniger an einem positiven Vorbild; sie verdankt sich vielmehr der Ablehnung August Wilhelm Schlegels und seiner Deutung der Antike. (...) Nirgends lässt sich die Nachwirkung der Schlegel'schen Vorlesungen so gut fixieren wie in den Tagebuchnotaten Grillparzers, die so auch als Fragmente einer antiromantischen Poetik gelesen werden können, hier haben sich die Schlegel'schen Gedanken so erhalten wie die Fliege im Bernstein.³⁰⁶

A.W. Schlegels Einfluss auf Grillparzer geht weit über die kritische Theorie hinaus und erstreckt sich sogar auf seine dichterische Praxis, nämlich auf die Stoffwahl seiner großen vaterländischen Dramen – genau wie Schlegel in den letzten Sätzen seiner Vorlesungen gefordert hatte. Sogar Schreyvogel scheint später seine Meinung geändert zu haben; am 24. 5. 1816

³⁰² Grillparzer, Franz: Studien und Aufsätze II: Zur Sprache, zu Literatur, Theater, Musik und Bildender Kunst: In: Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg von Peter Frank und Karl Pörnbacher. Studien und Aufsätze. Band 3: Satiren. Fabeln und Parabeln. Erzählungen und Prosafragmente. – München: Hanser 1964, S. 259-911, S. 302 .

³⁰³ Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Band 3 , S. 327

³⁰⁴ Grillparzer, a.a.O, S. 375

³⁰⁵ Grillparzer, a.a.O, S. 785

³⁰⁶ Schmidt- Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“, S. 377

notiert er in sein Tagebuch: „Zur Nacht las ich A.W. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst. Wie viel Unrecht hatte ich auch gegen diesen.“³⁰⁷

1828 kann Schlegel mit berechtigtem Stolz feststellen: „Durch den bloßen Wechsel und, wie ich behaupten möchte, den Fortschritt der Zeiten, bin ich, ohne meinen Standpunkt zu verändern, aus einem als revolutionär verschrieenen ein völlig konstitutioneller Kritiker geworden.“³⁰⁸ Tatsächlich ist der Inhalt seiner Vorlesungen weltweit Gemeingut geworden. Sein zwanzig Jahre zuvor geäußelter Wunsch im letzten Satz seiner *Phädra*- Schrift, sie möge „zu fruchtbaren Ideen für die dramatische Kunst führen“³⁰⁹, hat sich, gewissermaßen auf dem Umweg über die Wiener Vorlesungen, erfüllt und seine kühnsten Erwartungen übertroffen.

³⁰⁷ Schreyvogel, zit nach Hilzensauer, Brigitte: Das „Sonntagsblatt“, S. 190

³⁰⁸ Schlegel, August Wilhelm von: Vorrede zu den kritischen Schriften 1828. In: Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. Band 7: Vermischte und kritische Schriften. – Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1846, S. XXV.

³⁰⁹ Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides, S. 214

9. NACHWORT

In dieser Arbeit wurde ein wesentlicher Aspekt der zwei Jahrtausende währenden Rezeption des antiken Mythos beleuchtet, nämlich literarische Bearbeitungen des Phaedra- Mythos.

Werke mythologischen Inhalts setzen beim Publikum fundiertes mythologisches Wissen voraus; der Dichter „rechnet auf ein Publikum, dem die mythischen Kernbestände so vertraut sind“¹, dass es sie mühelos mit anderen Fassungen vergleichen sowie Anspielungen und Abweichungen erkennen kann. Um sich dieses Wissen anzueignen oder um es zu erneuern, standen seit der Antike Nachschlagewerke zur Verfügung, von denen es zwei Arten gab: die einen fassten kurz und knapp den Inhalt der Mythen zusammen, die anderen erklärten deren Gehalt. Bereits in der Antike gab es Kritik an der Unwahrscheinlichkeit und an der Unmoral der Mythen. Zu deren Verteidigung wurden drei Deutungsmodelle entwickelt, nämlich das naturwissenschaftliche, das historisch- euhemeristische und das moralisch- allegorische. Dadurch wurden rationale oder moralische Einwände gegen den Mythos widerlegt, so dass jeder mit gutem Gewissen die unglaublichen und unmoralischen Geschichten genießen konnte, die doch so viel Vergnügen bereiteten.

Beim naturwissenschaftlichen Modell werden die Götter als Naturphänomene gedeutet. Besonders wichtig wurde dies seit dem fünften vorchristlichen Jahrhundert für die Astronomie; in die christliche Zeit konnten sich die Götter dadurch als Sterne oder Planeten „hinüberretten“: sie erlangten den Status von Omina, durch welche Gott seinen Willen kundtut. Für die mythographische Literatur spielte dies jedoch kaum eine Rolle.

Das zweite Modell war das euhemeristische oder historische. Es geht zurück auf den nur fragmentarisch erhaltenen Roman *Hiera Anagraphe* von Euhemeros aus dem 3. Jahrhundert vor Christus, welcher schildert, dass die Götter ursprünglich herausragende Menschen gewesen seien. Die mythischen Erzählungen erhielten ihre Legitimation also gerade dadurch, dass man ihnen historische Wahrheit bescheinigte und damit den Vorwurf der Unglaubwürdigkeit entkräftete.² Auf diese Weise erzählt Giovanni Boccaccio in seinem gigantischen mythographischen Handbuch *Genealogie deorum gentilium*, entstanden von 1350 bis 1375, die unglaublichen Elemente des Hippolytus- Mythos: Theseus verflucht seinen Sohn nicht,

¹ Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, S. 384

² vgl. Simon, Eva Miriam: Die Rezeption von Ovids *Metamorphosen* am Beispiel des Actaeon- Mythos. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie. – Wien 2002, S. 13

sondern wünscht ihm im Zorn den Tod; Hippolytus flieht in Angst. Nicht ein vom Meergott entsandter Stier macht die Pferde rasend, sondern das Geräusch von zufällig an der Küste liegenden Seehunden, welche ins Meer springen. Bei Tod und Auferweckung des Hippolytus durch den Gott Aesculapius handelt es sich lediglich um eine äußerst schwere Verletzung und anschließende Heilung durch einen hervorragenden Arzt. Hippolytus erlangt seine frühere Gesundheit wieder und nennt sich daher Virbius, als wäre er zwei Mal Mann (*bis vir*) geworden. Seine Verehrung für die Jagdgöttin Diana wird damit erklärt, dass seine Gemahlin Aricia, eine vornehme Athenerin, wegen ihrer Jagdleidenschaft Diana genannt wird. Mit ihr wandert er nach seiner Genesung nach Italien aus und gründet in der Nähe des späteren Rom eine Stadt, die er nach ihr *Aricia* benennt.³ Auf diese Weise hätte sich der Mythos wirklich zutragen können.

Auf Boccaccios Version bezieht sich auch eine Erwähnung Racines im Vorwort zu seinem *Phèdre*-Drama: „Und ich habe noch bei einigen anderen Autoren gelesen, daß Hippolytos eine junge Athenerin edler Herkunft geheiratet und nach Italien mitgenommen habe, die den Namen Aricia trug und ihren Namen einer kleinen Stadt in Italien gegeben habe.“⁴ Den Autor verschweigt Racine allerdings, denn seit der Renaissance galt ja das Prinzip *ad fontes*; dennoch erfolgte die Beschäftigung mit der Antike in vielen Fällen über die mythographischen Handbücher – die am meisten gedruckten Werke in der Renaissance.

Die wichtigste Funktion für die Mythenklärung hatte allerdings das moralisch – allegorische Modell, welches den Mythos gegen den ältesten und heftigsten Vorwurf, nämlich gegen den der Unmoral, verteidigt. Es wurde im sechsten vorchristlichen Jahrhundert zur Rechtfertigung von Homers Werken entwickelt; dessen Darstellung der Götter wurde von Philosophen dieser Zeit heftig kritisiert. Xenophanes etwa klagt: „Alles haben Homer und Hesiod den Göttern angedichtet, was bei den Menschen Schimpf und Schande ist: Stehlen, Ehebrechen und sich gegenseitig betrügen.“⁵ Dieser Tadel wurde in christlicher Zeit natürlich noch heftiger; symptomatisch ist die Entrüstung eines englischen Klerikers, Alexander Ross, der sich im Vorwort zu seinem mythographischen Handbuch *Mystagogus Poeticus* (1637)

³ Boccaccio, Giovanni: *Genealogie deorum gentilium libri*. Hrsg v. Vincenzo Romano, 2 Bde. – Bari: Gius. Laterza & Figli 1951, Band 2, Liber X, Cap. L (S. 521 f.)

⁴ Racine, Jean: *Phèdre*. Vorwort S. 7

⁵ Xenophanes, zit nach Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. – Tübingen und Basel: Francke ¹¹1993, S. 211.

über diese Götter empört: „what was Mars but a murtherer, Mercurie a theife, Venus a common strumpet, Bacchus an effeminate and drunken whoremaster, and Apollo himselfe, for all his wisdom, a lover, and murtherer of his catamite (Lustknabe, Anm.)?“⁶ Andererseits konnte und wollte man auf das klassische Erbe, also auf die Meisterwerke der Literatur, nicht verzichten. Dieses Dilemma wurde durch das moralisch – allegorische Erklärungsmodell gelöst: man argumentierte, dass auch in den frivolen Erzählungen hinter dem buchstäblichen Sinn noch ein tiefer verborgen sei. In der Antike wurden dadurch Homers Werke und seit den Kirchenvätern der gesamte heidnische Mythos wirksam verteidigt. „Alles dient unserer Erbauung“⁷, stellt der anonyme Verfasser einer Metamorphosen- Bearbeitung im 14. Jahrhundert programmatisch in seinem Vorwort fest, denn die Wahrheit sei unter der Hülle der mythischen Erzählungen verborgen.⁸

Er deutet den Aesculapius, der Hippolytus wieder erweckt, als Christus, der die Menschen vom Tode erweckt.⁹ Bei dem oben erwähnten Alexander Ross ist es Hippolytus, der als Christus gedeutet wird :

Christ is the true Hippolytus, who lived a single, chaste and holy life, giving himself to spiritual hunting of souls; he was falsly accused by the Jewish Synagogue, his malicious step-mother; and was condemned to death by his heavenly Father: not for his own offence, for he was innocency it self... But because he became our surety (Bürge), his blessed body was torn worse than that of Hippolytus; he went down to hell and died, but was restored back to life, and arosed the third day.¹⁰

Der in den Mythen verborgene Sinn kann auch eine allgemeine Einsicht sein: im beliebtesten Handbuch der Renaissance, den *Mythologiae sive explicationes fabularum* von Natalis Comes (1567), welches vor allem philosophische Erklärungen der Mythen enthält¹¹, wird besonders die Torheit des Theseus, von einem Gott den Tod seines eigenen unschuldigen Kindes zu erflehen, getadelt. Die Lehre daraus lautet, man solle mit ruhigem Sinn ertragen, wenn Gott

⁶ Ross, Alexander: *Mystagogus Poeticus*, zit nach Purdon, Noel: *The Words of Mercury: Shakespeare and English Mythography of the Renaissance*. – Salzburg: Inst. f. Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg 1974 (= Elizabethan and Renaissance Studies: Salzburg Studies in English Literature 39), S. 110

⁷ Ovide moralisé. Poème du commencement du xive siècle, publié après tous les manuscrits connus par C. de Boer [Anonymus]. Tome I (livres I-III) (Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks, Deel 15) – Amsterdam 1915, Vers 2, S. 61, meine Übersetzung .

⁸ vgl Ovide moralisé I, Vers 45 f., meine Übersetzung

⁹ Ovide moralisé. Poème du commencement du xive siècle, publié après tous les manuscrits connus par C. de Boer [Anonymus]. Tome V (livres XIV et XV): Amsterdam: Müller 1938. (=Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks, Deel 43) XV, Vers 6307, S. 347

¹⁰ Ross, Alexander, zit. nach Brumble, H. David: *Classical myths and legends in the Middle Ages and Renaissance. A dictionary of allegorical meanings*. – London: Fitzroy Dearborn 1998, S. 171

¹¹ Dies wird bereits im Titel zum Ausdruck gebracht: *Mythologiae sive explicationes fabularum libri decem: in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur*.

unsere Wünsche nicht erhört, denn sehr oft bitten die Menschen in ihrer Unwissenheit um Dinge, die ihnen schaden könnten.¹² Auch im moralischen Kommentar, den Caspar Stiblinus seiner Übersetzung des Euripides ins Lateinische beifügt (1652), wird das Verhalten des Theseus getadelt: dieser habe ohne Aufschub der Anschuldigung seiner frevelhaften Frau Glauken geschenkt und wiederum ohne Aufschub den unschuldigen Hippolytus verflucht. „Was aber ist schändlicher, was unsinniger, als etwas zu begehen, das man hinterher ganz außerordentlich und vergeblich bereut?“¹³ Phaedras wahnsinnige Liebe und Hippolyts Keuschheit erklärt Stiblinus mit ihrer Lebensweise: körperliche und geistige Ertüchtigung führen zu Gesundheit und Tugend, Luxus und Müßiggang hingegen zu Krankheit und Verdorbenheit.¹⁴ Aus der individuellen mythischen Erzählung wird also ein allgemeingültiges Lebensrezept abgeleitet, an das man sich halten sollte.

Deshalb konnten sich sogar Geistliche die immer wieder kritisierte Freude der Gläubigen an antiken Mythen für ihre Predigten zunutze machen; zu diesem Zweck brachte etwa der Jesuit Michael Pexenfelder 1685 eine Zusammenstellung von Mythen unter dem Titel *Ethica symbolica* heraus: ein einziger Mythos kann für die Illustration von verschiedenen und bisweilen einander widersprechenden Phänomenen angewendet werden – der Hippolytus-Mythos¹⁵ etwa für Gefahren der Jagd, mutige Keuschheit, Lohn der Keuschheit, Zügellosigkeit einer Frau sowie für Lob, Schelte, Überheblichkeit und verdiente Ehren der Ärzte. Auf jeden einzelnen Punkt geht Pexenfelder ausführlich ein und führt Belegstellen aus antiker Literatur, aus der Bibel sowie aus mythographischen Handbüchern an.

Der Exempel – Charakter macht die Mythen auch für Bearbeitungen als Embleme geeignet; Emblembücher bilden also „ebenfalls ein rudimentäres mythologisches Kompendium.“¹⁶ Für ein breites Publikum sind sie durch die *Pictura* sowie durch den kurzen, leicht verständlichen und meist in der Volkssprache abgefassten Text äußerst ansprechend. Der

¹² vgl. Comes, Natalis: *Mythologiae*. – Lugduni: Sumptibus Petri Landri 1602, Buch II, Kapitel 8, S. 172

¹³ Stiblinus, Caspar: *Euripides poeta tragicorum princeps*, in *Latinum sermonem conversus, adiecto eregione textu Graecu: cum annotationibus et praefationibus in omnes eius Tragoedias: autore Casparo Stiblino*. – Basel 1562, S. 213, meine Übersetzung

¹⁴ vgl. Stiblinus, Caspar: *Euripides*, S. 203, meine Übersetzung

¹⁵ vgl. Pexenfelder, Michael: *Ethica symbolica: e fabularum umbris in veritatis lucem varia eruditione, noviter evoluta*. – München: Wagner 1675, *Symbolum LXV. Hippolytus adolescens castimoniae Decus*, S. 379–389

¹⁶ Seznec, Jean: *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. – München: Wilhelm Fink Verlag 1990, S.170

Phaedra- Mythos dient fast durchgehend der Illustration weiblicher Bosheit. In einem spanischen Emblembuch aus dem Jahr 1599 etwa wird unter der Inscriptio „Rat einer schlechten Frau“ die Konsequenz daraus dargestellt, nämlich Hippolyts Sturz vom Wagen; die Subscriptio unter dieser Pictura lautet- nach Boccaccio: „Theseus glaubte Phädra und wollte Hippolytus töten, doch dieser entfloh unbemerkt und entging dem üblen Vorhaben. Aber er stürzte von einem Wagen, als er vor den Tieren erschrak. Solche Ratschläge gibt immer ein schlechtes Weib.“¹⁷

Auf diese Art wird der Phaedra- Mythos auch im Meistergesang gedeutet, etwa in der Metamorphosen- Bearbeitung des Nürnberger Meistersingers Ambrosius Metzger (1625): „dardurch uns wird für g'stelt, / das bößer weiber falscher list / all frist / noch manigfalt, / und boßheit, thut vernewen.“¹⁸ In seinem Vorwort erklärt er die Absicht seines Unternehmens: „diß von mir nicht g' schah, das ich suchte ehr, / Sondren das g'reicht würd den Frommen ein lehr / durch Solchs gedicht im g' sang für bracht, / zu verbessren ihr leben.“¹⁹

Diese Versuche, die Mythen für moralische Zwecke zu nutzen oder auf wahre Ereignisse zurückzuführen, kritisiert Karl Philipp Moritz im Vorwort zu seinem mythographischen Handbuch *Götterlehre* (1791): „Die Göttergeschichte der Alten durch allerlei Ausdeutungen zu bloßen Allegorien umbilden zu wollen, ist ein ebenso törichtes Unternehmen, als wenn man diese Dichtungen durch allerlei gezwungene Erklärungen in lauter wahre Geschichte zu verwandeln sucht.“²⁰ Andererseits wurden gerade durch diesen Prozess der Simplifizierung die antiken Mythen einer breiten Masse nähergebracht.

Neben dieser Popularisierung der Mythen gab es noch deren Bearbeitung durch Gelehrte, nämlich durch die Neulateiner. Ihr Ziel war es, die lateinische Sprache von den Barbarismen des Mittelalters zu reinigen und auf die Stufe der antiken Dichter zurückzuführen, von der sie sich als lebende Sprache entfernt hatte. Begründet wurde diese neulateinische Dichtung von Petrarca und Boccaccio; die berühmtesten Vertreter waren Erasmus von Rotterdam sowie Gryphius, Opitz und Fleming. Dabei griff man auch auf die Formen der antiken Dichter zurück – sowohl auf Großformen wie etwa das Epos als auch auf kleinere Formen wie etwa Ode oder Hymne. Besonders beliebt war die heroische Briefdichtung. Ovids Briefe unglückli-

¹⁷ de Soto, Hernando. In: Henkel, Arthur und Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* – Stuttgart: Metzler 1967, S. 1618.

¹⁸ Metzger, Ambrosius: *Metamorphosis Ovidij in Meisterthöne gebracht*, hrsg. v. Hartmut Kugler. – Berlin: Erich Schmidt Verlag 1981 (= *Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit* 31), S. 669

¹⁹ Metzger, Ambrosius: *Metamorphosis Ovidij in Meisterthöne gebracht*, S. 155

²⁰ Moritz, Karl Philipp: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, S. 2

cher Heldinnen regten Dichter immer wieder zu Antworten an. Bereits Ovid erwähnt Antwortbriefe (*Amores* II, 18, 17), die sein Freund Sabinus verfasst hatte, die aber nicht erhalten sind. Bemerkenswert ist der Brief *Hippolytus Phaedrae. Responsio* (1653) des belgischen Jesuiten und klassischen Philologen Sidronius Hosschius. Dieses neulateinische Gedicht erlangte sogar eine ungemeine Breitenwirkung, da es in mehrere Volkssprachen übersetzt wurde.²¹ „In Distichen, die des Vorbildes würdig sind“²², geht Hippolytus auf jeden einzelnen Punkt des Briefes der ovidischen Phaedra ein, um ihn entrüstet zurückzuweisen, wobei die wörtlichen Anklänge bisweilen eine geradezu komische Wirkung haben. Die ovidische Phaedra hatte den Anlass für den Brief mit ihrer Unfähigkeit zu sprechen begründet: „Dreimal habe ich versucht mit dir zu sprechen, dreimal versagte mir die Zunge, am Gaumen klebend, den Dienst, dreimal blieb mir der Laut an den Lippen hängen.“²³ Hippolytus erwidert: „Als du solches zu sagen versuchtest, da klebte dir zurecht die Zunge am Gaumen, und da blieb dir zurecht der Laut an den Lippen hängen.“²⁴ Besonders aufgebracht ist er über Phaedras Schmeicheleien: „Du glaubst, es sei etwas, dass du mich, sollte Juno dir ihren Bruder und Gatten überlassen, dem Jupiter vorziehen würdest. Aber wenn mir Jupiter entweder dich oder eine Erinnye zu heiraten befehlen würde, dann würde ich ihm antworten: mich möge die grässliche Göttin besitzen.“²⁵ Er beendet seinen Brief mit der Bemerkung, er habe bereits seinen gewaltsamen Tod vorausgesehen in Träumen, in denen er „in Zügel verstrickt fortgerissen und geschleift“²⁶ werde, aber er ziehe dieses gewaltsame Ende einem Leben in Unkeuschheit vor. Dadurch wird Hippolytus geradezu ein Märtyrer seiner Keuschheit, der bewusst den Tod wählt und der „als Inbegriff der *castitas* und *fides* als exemplarische Figur dieser christlichen Tugenden“²⁷ dargestellt wird. Auch in dieser Bearbeitung hat der Mythos also Exempelcharakter.

²¹ cf Dörrie, Heinrich: *Der heroische Brief: Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung*. – Berlin: de Gruyter 1968, S. 407

²² Dörrie, Heinrich: a.a.O., S. 407

²³ Ovid: *Heroides* IV, Vers 7

²⁴ Sidronius Hosschius SJ.: *Epistola heroica. Hippolytus Phaedrae. Responsio*. In: Sidronii Hosschij E Societate Jesu *Elegiarum Libri Sex*(...) – Venedig: Hertz 1733, S. 101-110, S. 102, meine Übersetzung

²⁵ Sidronius Hosschius: *Epistola heroica*, S. 108, meine Übersetzung

²⁶ Sidronius Hosschius: *Epistola heroica*, S. 109, meine Übersetzung

²⁷ Eickmeyer, Jost: *Die Macht des geschriebenen Wortes. Briefliche Kommunikation und tragischer Konflikt in vier Fassungen des Phädra- Mythos: Euripides, Seneca, Ovid, Sidronius Hosschius SJ*. In: Wiegand, Hermann(Hg): *Strenae Nataliciae. Neulateinische Studien*. – Heidelberg: Manutius- Verlag 2006, S.55-83, S.77

Die Bearbeitungen der Mythen zum alleinigen Zweck der Erbauung und Belehrung führten zu einem Gegenschlag, nämlich zu Mythentravestien: in Frankreich entstanden im 17. Jahrhundert die Burlesken und in Deutschland im 18. Jahrhundert die Romanzen. Dabei wurde es geradezu ein Topos der Verfasser dieser Werke, ihr Spott richte sich nicht gegen die antiken Originale, sondern gegen deren Moralisierung. Auch der anonyme Verfasser des im Jahre 1789 in Leipzig erschienenen Werks *Ovids Heldenbriefe nach Auswahl travestirt* erklärt in seiner Vorrede, er habe es aus Ärger über eine von einem Jesuiten zensierte Ausgabe von Ovids *Heroides* verfasst. Diese empfinde er als Frevel gegen Ovid; der römische Dichter

stürbe vor Ärgerniß neunmal in einer Minute, wenn er sich jetzt nach so vielen Jahrhunderten von Roms Janitscharen (Jesuiten, Anm.) weit ärger zugerichtet, und verhunzt sehen müßte, als einst bey seiner traurigen Emigrazion. – Steckt er in einer Kutte Lojolas, warum soll er nicht auch in einer Arlequinsjacke stecken dürfen? Er ist des Travestirens, leider, schon gewohnt!²⁸

Der Verfasser stellt einigen dieser acht in Form von Romanzen verfassten Briefe jeweils noch ein Vorwort mit der Bezeichnung „Historische Grundlage“ voran- eine Anspielung auf die historische Auslegung der Mythen:

Phädra gebar dem Helden ein Paar derbe Knaben als rechtmäßige Ehehälfte, verliebte sich aber über ein kleines, als er auf die Burg seines Freundes zog, in ihren (...) Sohn, und both alle weiblichen Künste auf, den Bastard in eben die Mausfalle zu locken, in welche sich der Herr Papa, sein Antezessor, verrannte. Hippolyt hatte als *Amateur de la chasse* aus Sympathie die Lebensart der Bäre angenommen, mit denen er immer zu thun hatte, und fand am Grunzen eines Ebers weit mehr Behagen, als an dem zärtlichen *tête à tête* seiner schon etwas runzlichten Frau Stiefmamma; all ihre Versuche scheiterten an der Scilla seines Herzens, wie die Zither des Herkulus am Kopfe seines Informators.²⁹

Hier kommen bereits wesentliche Charakteristika dieser travestierten Heroidenbriefe zum Ausdruck: sie richten sich an ein gebildetes und mit den Mythen äußerst vertrautes Publikum, welches beispielsweise die Geschichte von der Attacke des Herkules auf seinen Lehrer kennen muss. Komik wird bereits durch die Wortwahl erzeugt: durch Ausdrücke wie etwa „derbe Knaben“, durch bestimmte Redeweisen („in die Mausfalle zu locken“), oder durch französische Begriffe („Amateur de la chasse“, „tête à tête“), ferner durch Wendungen wie „Herr Papa“ oder „Frau Stiefmamma“. Auch Begriffe aus der Ritterzeit („Burg seines Freundes“) sind typisch für die Travestien.

In diesem Ton sind auch die Briefe verfasst; gemäß dem Prinzip der Travestie, den Inhalt beizubehalten und nur die Form zu verändern, hält sich der Verfasser eng an Ovids Text und

²⁸ Anonymus: *Ovids Heldenbriefe nach Auswahl travestirt*. – Leipzig: Haugische Buchhandlung 1879, Vorrede, keine Seitenzahlen (S. 3)

²⁹ Anonymus: *Ovids Heldenbriefe nach Auswahl travestirt*, S. 23

trivialisiert lediglich durch die Wortwahl – etwa Phaedras verlorenen Kampf gegen ihre Leidenschaft:

Fest hatt ichs vor, es nicht zu thun,
 Doch Amor spielt sein Schnippchen;
 Um Liebe bettle ich! ach nun
 Ists aus im Oberstübchen!
 That eine Königin das je?
 Allein wann hatten Liebende
 Je Augen in dem Kopfe?³⁰

Bearbeitungen dieser Art sind ein weiteres Beispiel für die bisweilen verschlungenen Pfade der Mythenrezeption: Travestien sind ja, wie bereits erwähnt, keine Reaktionen auf Mythenbearbeitungen aus der Antike, sondern auf Moralisierungen dieser antiken Werke.

Eine wesentliche Rolle spielten antike Mythen im 17. und 18. Jahrhundert auf der Opernbühne: die Libretti waren leicht verständlich, die Handlung meist äußerst spannend und mit vielen unerwarteten Wendungen; die spektakulären Bühneneffekte sowie die Ballette trugen noch zur Beliebtheit dieser Gattung und damit auch zur Verbreitung der antiken Mythen bei. Viele Attraktionen in dieser Hinsicht bietet die Oper *Hippolyte et Aricie* (1733) von Jean-Philippe Rameau nach dem Libretto von Simon Joseph Pellegrin; dieser schreibt in seinem Vorwort, der Phèdre – Stoff sei aufgrund des Reichtums an Wunderbarem für die Opernbühne geradezu prädestiniert.³¹ Zu Beginn schlichtet Jupiter einen Streit zwischen Amor und Diana, die den Liebesgott aus ihrem Reich vertreiben will. Aricie soll zur Dianenpriesterin geweiht werden, weigert sich aber aus Liebe zu Hippolyte, woraufhin die vor Eifersucht rasende Phèdre den Dianentempel zerstören will und deshalb von der herabschwebenden Göttin zurechtgewiesen wird. In der durch Furienballette beeindruckenden Unterwelt soll Thésée, wie sein Freund Pirithous, von Pluto bestraft werden, bittet aber seinen Vater Neptun um Hilfe. Merkur erscheint, Thésée wird befreit. Da er aber für tot gilt, gesteht Phèdre ihrem Stiefsohn ihre Liebe und bietet ihm Teilhabe an ihrer Herrschaft an, aber dieser lehnt ab. Phèdre will sich mit dem Schwert töten. Als Hippolyte es ihr entreißt, kommt Thésée hinzu. Er ruft Neptun um Rache an. Hippolyte, der mit Aricie ins Exil geht, wird auf spektakuläre Weise von einem Meerungeheuer angefallen, aber in einer Wolke entrückt. Phèdre gesteht ihrem Gemahl ihr Vergehen

³⁰ Anonymus: Ovids Heldenbriefe nach Auswahl travestiert, S. 39 (Strophe 28)

³¹ vgl. Lautenschläger, Philine: Konzepte der Leidenschaft. Phädra – Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper. – Schliengen: Argus 2008 (= Forum Musikwissenschaft 3), S.82

und begeht Selbstmord. Neptun verhindert Thésées Selbstmord und berichtet ihm, dass sein Sohn noch lebt, er ihn allerdings nicht wiedersehen darf. In einem Wald betrauert Aricie ihren Geliebten, der aber von Zephiren herbeigebracht wird. Mit dem Glück des Liebespaares und dem Beginn von Hippolyts Herrschaft endet diese Oper.³² Überhaupt war der Phaedra- Mythos auf der Opernbühne sehr beliebt; allerdings sind die meisten Opern nicht erhalten.

Diese Arbeit beschränkt sich, wie bereits erwähnt, auf literarische Bearbeitungen des Phaedra- Mythos von Euripides bis A.W. Schlegel. Der erste hier besprochene Dichter, Euripides, hat im 5. vorchristlichen Jahrhundert den antiken Mythos durch Verinnerlichung und Psychologisierung zu einem Modell für alles Menschliche gemacht. Die Werke seines kongenialen Nachfolgers Ovid, nämlich die Elegien *Heroides* sowie das Großepos *Metamorphosen*, weisen 500 Jahre später dieselben Merkmale auf: Verbindung von Einfühlung und Distanz, Entheroisierung der Helden des Mythos sowie vor allem meisterhafte Darstellung der weiblichen Seele. Ebenfalls von Euripides beeinflusst sind etwa ein halbes Jahrhundert nach Ovid die Dramen Senecas, in denen nach dem Prinzip der *Aemulatio* jedes einzelne Charakteristikum seines Vorgängers überboten wird: die Allmacht der Leidenschaften, das Rhetorische oder die düstere Grundhaltung sowie die geradezu exzessiven Grausamkeiten.

Die Werke Senecas und Ovids waren lange Zeit die einzigen literarischen Bearbeitungen der Mythen aus der Antike, da die griechische Tragödie während des Mittelalters gar nicht und ab der Renaissance lediglich einzelnen Gelehrten im Original zugänglich war. Zu diesem kleinen Kreis von Auserwählten zählt im 17. Jahrhundert Racine. Mit seinem großen Vorbild Euripides verbindet ihn eine enge Wesensverwandtschaft: die pessimistische Grundhaltung, die Entlarvung der schäbigen Absichten hinter schönen Worten, vor allem aber die Verinnerlichung und Psychologisierung. Dadurch erneuerte Racine den antiken Mythos zu einer Zeit, als dieser auf der Bühne nur noch verharmlosend dargestellt wurde – etwa in den Phèdre- Dramen von Bidar oder von Pradon.

Die Phaedra- Figur machte in den hier dargestellten literarischen Bearbeitungen verschiedene Wandlungen durch. In der ersten erhaltenen Ausgestaltung, der Tragödie des Euripides mit dem Titel *Hippolytos*, kämpft Phaidra vergeblich gegen die allmächtige Leidenschaft, von der sie wie von einer schweren Krankheit befallen wird und die sie aus Rücksicht auf Gemahl und Kinder niemandem offenbart; sie plant daher ihren Tod. Zur Verleumdung

³² vgl Lautenschläger, Philine: Konzepte der Leidenschaft, S. 83 f.

entschließt sie sich erst, als sie dem Zorn und der Verachtung des Hippolytos ausgeliefert ist, nachdem er durch ihre Amme alles erfahren hat. Ovids Phaedra hingegen ist eine äußerst raffinierte und gefährliche *femme fatale*, voll Hass auf ihren Gemahl und sogar auf ihre Kinder; in ihrem Brief an den keuschen jungen Stiefsohn versucht sie, ihn durch spitzfindige Argumente zu verführen. Noch hemmungsloser ist sie im Drama Senecas. Sie schreckt weder vor einem zudringlichen Antrag an ihren Stiefsohn noch vor dessen Verleumdung bei Theseus zurück, wobei sie sogar Zeus und Helios als Zeugen anruft. Zwar rehabilitiert sie ihren Stiefsohn und sühnt ihre Tat durch Selbstmord, sieht aber ihren Tod als Möglichkeit, den Geliebten im Jenseits weiterhin zu bedrängen.

Racines *Phèdre* trägt sowohl Züge der edlen Phaidra des Euripides, nämlich den Kampf gegen ihre Leidenschaft, als auch Züge der Phaedra Senecas: das Liebesgeständnis an ihren Stiefsohn sowie das Bekenntnis der Wahrheit nach dessen Tod. Allerdings ist ihr Selbstmord wahre Läuterung. Darin unterscheidet sie sich von ihren antiken Vorgängerinnen, ebenso wie in der Eifersucht auf eine Rivalin oder in dem Versuch, den Stiefsohn nach dem vermeintlichen Tod ihres Gemahls mit Athens Krone zu locken. Eifersucht, Verknüpfung von Leidenschaft und Politik, Läuterung – diese Elemente sind typisch für das gesamte Dramenwerk Racines und finden sich auch in den Werken Schillers. Die künstlerische Übereinstimmung mit Racine trägt wohl dazu bei, dass Schillers letztes vollendetes Werk die Übersetzung von Racines *Phèdre* ist, obwohl er sich doch stets abfällig über die französische Tragödie geäußert hatte.

Dieses Paradox von Ablehnung in der Theorie und Übernahme in der Praxis ist symptomatisch für die Einstellung zur französischen klassischen Tragödie im kulturell an Frankreich orientierten Deutschland des 18. Jahrhunderts. Durch die politische Situation im frühen 19. Jahrhundert verschärften sich die frankophoben Tendenzen noch, ganz besonders in den wirkungsmächtigen poetologischen Schriften A.W. Schlegels. Dabei ist die Phaedra-Figur von wesentlicher Bedeutung: in seiner Abhandlung *La Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* kritisiert er ein Jahr nach Schillers Übersetzung die Figuren in Racines *Phèdre*-Drama vernichtend. Vor allem der Hauptfigur mangle es nicht nur an Moral, sondern auch an Mut und Energie im Vergleich zu ihrem Vorbild bei Euripides. Anhand der Gegenüberstellung der beiden Dramen erläutert Schlegel außerdem seine idealistische Auffassung von dramatischer Kunst und stellt dadurch die seit einem halben Jahrhundert verbreiteten abschätzigen Urteile gegen die französische Tragödie auf eine neue theoretische Grundlage. Durch die

als Buch herausgegebenen Wiener *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* erlangten sie geradezu Weltgeltung. Schlegels theoretische Abhandlung bildet den Abschluss dieser Arbeit.

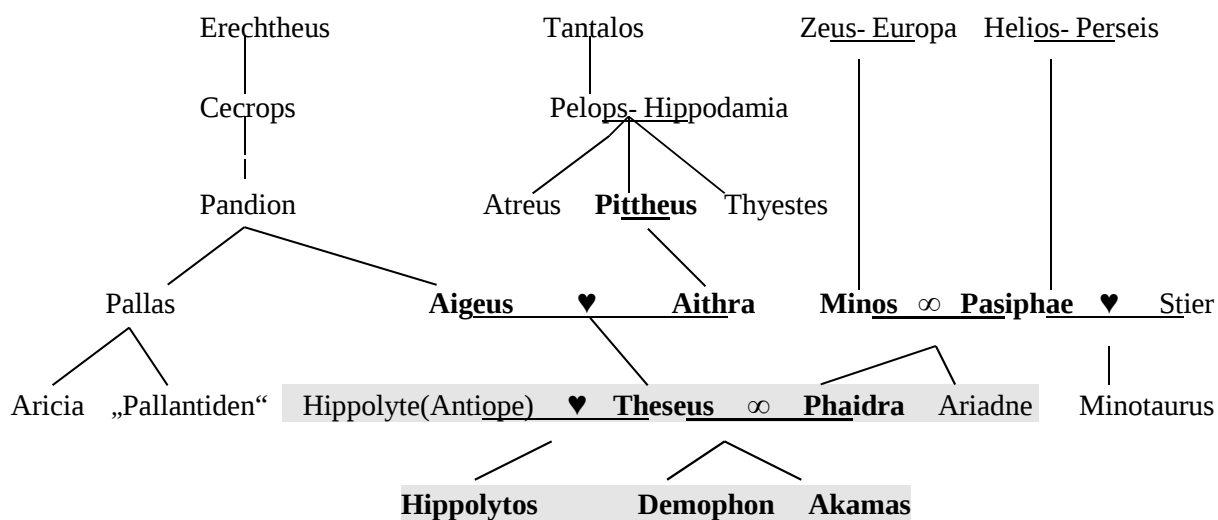
Die Bandbreite von Bearbeitungen der Phaedra – Gestalt dokumentiert die große Flexibilität und Adaptierbarkeit des Mythos; die Zeitspanne von Euripides' Tragödie bis zu Schlegels Streitschrift – also von 428 v. Chr. bis 1808 n.Chr – zeigt dessen zeitlose Faszination und ungebrochene Strahlkraft: „Es gibt keine andere Modalität der Erinnerung an den Mythos als die Arbeit an ihm (...). Es gibt kein Ende des Mythos.“³³

³³ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, S. 685

ANHÄNGE

Anhang 1: Stammbaum von Theseus und Phaidra

(zu Seite 5)



Quelle: Apollodorus: The Library. With an English translation by Sir James George Frazer. Cambridge, Mass. (u.a.): Harvard University Press 1967. (= The Loeb Classical Library 121), Bd 2, S.457 ff.

Anhang 2: Überblick über die Phaedra- Dramen

(zu Seite 147)

Euripides: *Hippolytos* (428 v.Chr.)

Göttinnen	Rahmen: Prolog der Aphrodite, Epilog der Artemis
Chor:	Freundinnen Phaidras, Freunde Hippolytos´
Struktur	Phaidra- Handlung; Hippolytos- Handlung
Hippolytos	Auserwählter der Keuschheitsgöttin Artemis, Frevler an Liebesgöttin Aphrodite Ende: Tröstung durch die Göttin Artemis, Versöhnung mit dem Vater
Phaidra	edel (von beiden Göttinnen so bezeichnet; Kampf gegen ihre Leidenschaft) Liebesgeständnis durch Amme hinter der Bühne: kein Zusammentreffen mit Hippolytos Verleumdung durch einen Brief vor ihrem Selbstmord: kein Zusammentreffen mit Theseus
Theseus	Autoritätsfigur; kehrt zurück vom Götterfest; Ende: Versöhnung mit seinem Sohn

Seneca: *Phaedra* (ca 55 n.Chr)

keine Göttinnen

Chor	besingt das Allgemeingültige, das aus dem Dramengeschehen gedeutet werden kann
Struktur	von Phaedra bestimmt
Phaedra	uneingeschränkte Hauptfigur listige Intrigantin, die beinahe jeden Akt beherrscht : 1. Akt: bricht den Widerstand der Amme, die sie vergeblich zur Keuschheit mahnt 2. Akt: trägt sich ihrem Stiefsohn selbst an 3. Akt: verleumdet den Jüngling beim zurückgekehrten Gatten 4. Akt: Auswirkung ihrer Verleumdung (Bericht von Hippolytus` Ende) 5. Akt: Geständnis, Selbstmord: Läuterung, aber Fortsetzung der Unkeuschheit im Jenseits
Hippolytus	abwesend bei Verleumdung durch Phaedra und Verfluchung durch Theseus vom Jäger zum Gejagten
Theseus	Verräter Ariadnes, Mörder von Hippolytus´ Mutter, ungeliebter Gemahl Phaedras, versuchter Räuber der Gemahlin des Unterweltgottes

Racine: *Phèdre* (1677 n. Chr)

keine Göttinnen, kein Chor

Struktur	von Thésée bestimmt
Thésée	Held (Besieger von Monstern), Frauenheld (Affairen aufgezählt) erste Hälfte: bestimmt trotz Abwesenheit das Handeln der Figuren (Todesnachricht!) Mitte: tritt auf (Hippolyte wird bei ihm verleumdet; verflucht und verbannt ihn) zweite Hälfte: tragische Figur: schrittweise Aufklärung
Hippolyte	unerlaubte Liebe zu Aricie, der Feindin seines Vaters (Parallele und Gegensatz zu Phèdre)
Phèdre	kranke Frau, hohe moralische Ansprüche (Euripides) Geständnis an Hippolyte auf der Bühne (Seneca) Verleumdung des Hippolyte hinter der Bühne durch ihre Amme Oenone Eifersucht: keine Rettung des Hippolyte Läuterung vor ihrem Selbstmord (gesteht ihrem Gemahl die Wahrheit)
Politik	Athens Krone (Nachfolger für totgeglaubten Thésée)

Anhang 3: Text der Botenberichte

Anhang 3.1: Euripides, *Hippolytos*

(zu Seite 151)

(Die Verszahlen entsprechen dem griechischen Text)

VIERTE HAUPTSZENE

Chorführerin

	Da kommt ein Diener des Hippolytos Mit finstrem Aug zum Hause hergestürzt!	Dialog Theseus- Bote
Bote	Wo find ich unsern König Theseus? Sagt, Ihr Frauen, wisst Ihr, steckt er hier im Haus?	1155
Chorf	Da tritt er selber eben aus der Tür.	

Bote	Theseus, ich bringe sorgenvolle Botschaft Für dich, die Bürger der Athenerstadt Und wer hier in Trözenes Grenzen wohnt.	
Theseus	Was ist geschehen? Welches Unglück hat Die beiden Nachbarstädte heimgesucht?	1160

Bote	Hippolytos ist tot, so gut wie tot, Auf Messers Schneide steht sein Leben noch.	
Theseus	Wer schlug ihn? Hat ein Feind ihn aufgesucht, Dem er wie mir das Bett geschändet hat?	1165

Bote	Der eigne Wagen brachte ihm den Tod Und deine Flüche, die du deinem Vater, Dem Meeresherrscher, für ihn abverlangt.	
Theseus	Ihr Götter! Und Poseidon, echter Vater du! Wie hast du meine Flüche treu erfüllt! Doch sag, wie starb er? Wie hat Dikes Keule Den Schänder meiner Ehre hingestreckt?	1170

Bote	Wir striegelten die Pferde in der Buch, Laut jammernd, denn ein Bote sagte uns, es setze nie mehr in dies Land den Fuß Hippolytos, so hart von dir verbannt. Dasselbe Klaglied brachte er uns selbst, Hinab zum Strand, von großer Freundesschar Umringt, die ihm noch das Geleite gab. Dann sprach er, als sein Herz der Klage satt: „Wozu noch jammern? Vaters Wille muß Geschehen. Spannt die Wagenpferde an! Für mich gibt's kein Trözen mehr! Auf, ans Werk!“ Da rührte eifrig jeder seine Hand Und schneller als man's sagen könnte, stand Vor unserm Herrn das fertige Gespann. Er griff die Zügel sich vom Wagenrand, Schob in die Wagenschuhe seinen Fuß Und hob noch zu den Göttern seine Hand: „Zeus! Bin ich schuldig, sei ich auch verflucht! Mein Vater merke, wie er mich entehrt, Wenn ich noch atme oder wenn ich tot.“ Und damit griff er schon zum Stachel, trieb Die Pferde an. Wir Diener folgten ihm, Ganz nah den Zügeln, dicht am Wagenrand, Die Straße, die nach Argos, Epidauros führt. Wir kamen bald an unbewohnten Ort,	Hippolytos' Aufbruch in d. Verbannung 1175 1180 1185 1190 1195
------	--	--

Wo jenseits unsrer Landesgrenzen sich Die Küste öffnet zum Saronschen Golf.	1200	
Da braust, wie Donner aus der Unterwelt, Ein dumpfes Rollen schauderhaft herauf. Die Pferde stellten Kopf und Ohren steil, Wir aber schauten starr vor Schrecken um, Woher die Töne kämen. Als wir auf den Strand Des Meeres blickten, zog ein Wogenberg Unheimlich sich empor zum Himmel, daß Des Skiron Küste nicht mehr sichtbar war, Isthmos, Asklepiosfelsen ganz verschwand. Es schwillt der Berg, verspritzt den weißen Gischt Im weiten Kreis und stürzt sich mit Gebrüll Auf unsre Küste, wo der Wagen fuhr. Und mitten in dem Toben dieses Sturms Entläßt die Woge einen wilden Stier, Von dessen Brüllen sich das Land erfüllte Und schaurig widerklang; der Anblick selbst Ging über eines Menschauges Kraft. Da fällt die Rosse jäh Schrecken an	1205 1210 1215	Das Ungetüm
Und unser Herr, mit Pferdeart so ganz Vertraut, zieht schnell die Riemen an, und wie Der Schiffsmann sich in seine Ruder legt, So lehnt er in die Zügel sein Gewicht. Die Stuten aber knirschten ins Gebiß Und stoben fort und nicht mehr kümmert sie Des Lenkers Hand, der Zügel und die Last Des Wagens. Dreht er nach dem weichen Sand, Die Rosse lenkend, seines Steuers Blatt, Erscheint von vorn der Stier und brüllt und zwingt Zur Umkehr das erschreckte Viergespann. Rennt es dann rasend auf die Felsen zu, So folgt er stumm ganz dicht am Wagenrand, Bis er, die Felge schleudernd an den Fels, Den Wagen stürzt, ihn völlig umgewandt. Ein Trümmerhaufen wars. Der Naben Büchsen, Der Achsen Pflöcke flogen durch die Luft. Der Ärmste selbst, im Zügelwerk verstrickt, Unlösbar festgeknotet, wird geschleift. Das liebe Haupt aufschlagend auf den Fels, Die Haut zerrissen, stöhnt er fürchterlich: „Die ihr an meinen Krippen fraßet, halt! Laßt mich am Leben! O des Vaters Fluch! Wer kommt und hilft dem ganz unschuldgen Mann?“ Wie viele wolltens! Doch wir blieben weit Zurück. Er löste schließlich aus dem Knäul Der Riemen sich, ich weiß nicht wie, und blieb, Dem letzten Atem nah, am Boden liegen. Die Pferde aber und der Unheilstier Verschwanden irgendwo im Felsengrund. –	1220 1225 1230 1235 1240 1245	Hippolytos' Kampf und Ende
Ich bin zwar Sklave, Herr, in deinem Haus, Doch niemals zwingst du mich, an seine Schuld Zu glauben, mag das ganze Weibervolk Sich auch erhängen, mag den Fichtenwald	1250	Kommentar des Boten

	Des Ida eine füllen mit der Klageschrift; Denn dieses weiß ich: edel war dein Sohn.	
Ch	Das neue Unheil, weh, es ist geschehn! Verhängtes bleibt verhängt. Das Muß bleibt Muß.	1255
Theseus	Mein hassend Herz frohlockte ob dem Wort. Nun trag ich vor den Göttern Scheu und auch Vor ihm, der doch mein Sohn, mein eigen Blut. Nicht jubeln kann, nicht klagen das Gemüt.	Reaktion des Theseus 1260
Bote	Und wir? Wie machen wirs nach deinem Sinn? Soll man den Ärmsten bringen? Soll man nicht? Entscheide du, und wenn ich raten darf, So sei nicht hart zu deinem armen Sohn!	
Theseus	So bring ihn, daß ich ihm ins Auge seh, Und leugnet er beharrlich seine Schuld, So überführ ihn diese Göttertat!	1265

(Euripides: *Hippolytos*. In: *Ausgewählte Tragödien in 2 Bänden. Griechisch und deutsch*. Hrsg von Bernhard Zimmermann. Übersetzt von Ernst Buschor. Bd 2.- Zürich: Artemis und Winkler 1996.)

Anhang 3.2: Seneca, *Phaedra*

(zu Seite 151)

4. AKT

Chor	(...) Aber was bringt der Bote in beschleunigtem Lauf, (990) und was benetzt er sein gramvolles Antlitz aus traurigen Augen? Dialog Theseus- Bote
Bote	O bitteres und hartes Los, o schwerlastende Dienstbarkeit, warum rufst du mich zum Botendienst für unsägliches Unheil?
Theseus	Fürchte dich nicht, die harten Schicksalsschläge unverzagt zu berichten; ich habe ein für Kümmernisse nicht unvorbereitetes Herz.
Bote	(995) Es versagt die Zunge dem Schmerz das trauerbereitende Wort.
Theseus	Sprich aus, was für ein Los das erschütterte Haus beschwert.
Bote	Hippolytus, weh mir, erlag einem beweinenwerten Tode.
Theseus	Daß der Sohn dem Tode verfiel, weiß ich, der Vater, schon längst; jetzt ist ihm der Räuber verfallen. Erzähle der Reihe nach seinen Tod.

Hippolytus' Aufbruch in die Verbannung

Bote	(1000) Sowie er flüchtend die Stadt verlassen hatte in feindseligem Schritt, eilenden Fußes einen schnellen Lauf einschlagend, spannt er die klangfüßigen Pferde behend ins hochragende Joch und schirrt ihre gezähmten Mäuler mit den untergebunden Kinnketten an. Dann, nachdem er vieles bei sich gesprochen und den heimatlichen Boden (1005) verwünscht hatte, ruft er oftmals seinen Erzeuger an, und heftig schüttelt er die Zügel lockernd die Riemen:
------	--

Das Ungetüm

als plötzlich das gewaltige Meer aus der Tiefe schwoll und bis zu den Gestirnen anwuchs. In das Wogen bläst kein Wind, keine Zone des ruhigen Himmels erbraust (1010), und die friedliche See erregt ein aus ihr selbst entstandener Sturm. Nicht wühlt so gewaltig der Auster die sizilischen Sunde auf, noch erhebt sich also die See in der tobenden Bucht unter der Herrschaft des Corus, wenn die Felsen unter der Flut erzittern und der weiße Schaum den Leukates bis zu seinem Gipfel peitscht (1015). Es erhebt sich eine ungeheure Sturzwelle zu einem gewaltigen Damm, und anschwellend stürzt das Meer in widernatürlicher Erscheinung gegen das Festland. Und nicht gegen Schiffe türmt sich dieses so gewaltige Verderben auf: das Festland bedroht es; die Flutwelle wälzt sich in einem

nicht unbeschwerten Lauf heran: irgend etwas Unkenntliches trägt in ihrem belasteten Bausch (1020) die unheilschwangere Woge. Welches Eiland zeigt sein neues Haupt den Gestirnen? Erhebt sich eine neue Zyklade? (1025) Während wir dies staunend fragen, siehe, da brüllt das ganze Meer auf, von überall her widerhallen alle Riffe: es blieben verborgen die Felsen, berühmt durch das Walten des Gottes von Epidauros und durch ihren Frevel berühmt die skironischen Klippen und das Land, das durch zwei Meere eingeengt wird. Das Gipfelhaupt trieft von ausgestoßener Salzflut, es schäumt und speit abwechselnd Wasser, so wie durch die tiefen Sunde des Ozeans (1030) der vielfassende Wal-fisch einherfährt, die Flut zurückschleudernd aus seinem Maul. Es erschauerte erschüttert der Wogenball und löste sich auf und trug an die Küste ein Unheil, das größer war, als man befürchtet hatte; das Meer stürzt herein aufs Festland und folgt dem von ihm geborenen Ungeheuer – mein Gebein schüttelt ein Beben (1035). Wie beschaffen war jene Gestalt des gewaltigen Körpers? Ein Stier, seinen bläulichen Nacken hoch erhoben tragend, sträubte seine Mähne jäh empor auf grünlicher Stirne; struppig stehen die Ohren, die Augenkreise haben eine wechselnde Farbe, jene sowohl, die der Herr einer wilden Rinderherde (1040) als auch die, welche ein unter den Wellen geborener Stier hätte: von der einen Seite sprühen Feuer seine Augen, von der andern her leuchten sie auffallend durch einen bläulichen Fleck; der fette Nacken erhebt steile Wülste, und die offen stehenden Nüstern schnauben beim klaffenden Atemholen; von festhaftendem Moos grünt die Brust und die Wamme (1045), die breite Flanke ist gesprenkelt von rötlichem Tang; dann schließt sich hinten am Rücken, an ihrem Ende, die Gestalt in eine widernatürliche Bildung zusammen, und das ungeheure Untier schleppt schuppenbesetzt einen unermeßlichen Schwanzteil nach sich. So gestaltet ist der Sägehai, der im entferntesten Meer schlüpfend die zur Eile getriebenen Schiffe verschlingt oder sie zermalmt. (1050) Es erzitterten die Länder, es floh wie vom Donner gerührt das Vieh allenthalben durch die Felder, und nicht denkt der Hirt daran, seinen Jungstieren zu folgen; jegliches Wild floh aus der Wald-schlucht auseinander, jeder Jäger, erbleichend in kalter Furcht, erstarrt.

Hippolytus' Kampf und Ende

Einzig Hippolytus, gefeit gegen Furcht (1055), hält mit straffen Zügeln die Pferde im Zaum und spricht den scheuenden zu mit der Aufmunterung seiner vertrauten Stimme. Es führt ein hochgelegener Weg nach Argos am Absturz von Hügeln hin, an der benachbarten Weite des unterhalb gelegenen Meeres hinlaufend; hier wetzt sich jenes Ungetüm und bereitet seine Zornestaten vor (1060). Sowie es den Entschluß gefaßt und, sich vorher versuchend, seinen Zorn hinreichend erprobt hatte, schwärmt es in vorwärts strebendem Lauf aus, die Oberfläche des Bodens kaum berührend, in seinem beschleunigten Gang, und finster machte es halt vor dem zitternden Gespann. Nicht verändert dein Sohn, sich drohend dagegen aufrichtend, (1065) mit wildem Antlitz, seine Züge, vielmehr läßt er laut seine Stimme donnern: „Nicht bricht meinen Mut dies eitle Schreckbild, denn es ist meine vom Vater ererbte Aufgabe, Stiere zu besiegen.“ Sogleich rissen ungehorsam den Zügeln die Pferde den Wagen fort, und schon vom Wege abirrend setzen sie (1070), wohin immer angstvolle Raserei die Schnaubenden mitriß, daselbst ihren Lauf fort und stürzen sich durch die Klippen. Doch jener, gleich wie der Steuermann auf dem stürmischen Meer das Schiff in seiner Gewalt zu halten versucht, daß es nicht seine Breitseite preisgebe, und mit seiner Kunst die Flut überlistet, nicht anders (1075) steuert jener das eilende Gespann: jetzt zerrt er die von den angezogenen Kinnketten zusammengeschnürten Mäuler zurück; jetzt zwingt er ihren Rücken mit häufig geschwungener Peitsche in die Schranken. Aufsässig folgt der Begleiter, bald die gleiche Richtung einhaltend, bald bangt er ihm entgegen, ihn bedrängend, von jeder Seite her Schrecken erregend (1080). Nicht war ihm vergönnt weiter zu fliehen, denn mit seiner ganzen Schreckensfratze ihn bedrängend, rennt das Hornvieh des Meeres gegen ihn an. Dann aber versagen die in ihrem furchtsamen Sinn erregten klangfüßigen Pferde seinen Befehlen den Gehorsam und ringen darnach, sich dem Joch zu entreißen, und sich aufbau-mend schütteln sie die Last von sich ab (1085). Kopfüber aufs Angesicht geschleudert verstrickte er fallend den Leib in dem ihn festhaltenden Riemenzeug, und je mehr er dagegen ankämpft, umso fester schnürt er die geschmeidigen Knoten. Es fühlten die Tiere den Vorgang, und mit leichtem Wagen – da niemand ihn beherrscht – stürzen sie dahin, wohin Furcht sie stürzen hieß (1090). So schleuderte auf seinem Weg durch die Lüfte das Gespann, das seine gewohnte Last nicht erkannte, unwillig, daß das Tagesgestirn einem falschen Sol anvertraut war, den Phaethon von sich an einer abwegigen Stelle des Himmels. Weitherum befleckt er die Fluren mit Blut, und sein zerschmet-tertes Haupt prallt zurück an den Felsen; Gestrüppe reißen seine Haare weg, (1095) hartes Gestein verwüstet das schöne Antlitz, und es verdirbt an vielfacher Verwundung seine unglückbringende

Schönheit. Die schnellen Räder schleudern die sterbenden Glieder im Kreise herum, und endlich hält den Fortgerissenen ein Baumstrunk fest mit seinem ringsum versengten Pfahl, indem mitten durch die Weiche empordringt der Pflock, (1100) und für ein Weilchen kam der Wagen, da sein Herr aufgespießt war, zum Stehen. Es blieben die zwei zum Gespann geschnittenen Rosse hängen infolge seiner Verwundung – und zerrissen das sie zurückhaltende Hindernis und ihren Herrn zugleich. Hierauf zerschneiden den Halbtenseelen Gebüsche, rauhe Dornen an stacheligen Brombeersträuchern, und ein jeder Baumstrunk trug einen Teil seines Körpers (1105).

Das Zusammenlesen der Leichenteile

Es irren durch die Felder die Diener, die die Leiche besorgende Schar, durch jene Orte, wo der zerstückelte Hippolytus einen langen Pfad mit blutigem Mal bezeichnet und die Hündinnen traurig nach ihres Herrn Glieder spüren. Und noch nicht vermochte der Trauernden Bemühung, so sehr sie sich befließigte, (1110) den Leichnam vollständig zu machen. Das ist seiner Wohlgestalt Zier? Er, der eben noch als erlauchter Teilhaber an der väterlichen Herrschaft und zum Erben Bestimmter wie die Gestirne erglänzte, wird allenthalben zusammengelesen für den ihm zuletzt bestimmten Scheiterhaufen und für das Leichenbegängnis zusammengetragen.

Die Reaktion des Theseus

- Theseus (1115) O allzu mächtige Natur, mit welcher starken Banden des Blutes hältst du die Eltern gefangen, wie sehr verehren wir dich, wenn auch wider Willen: daß der Schuldige untergehe, habe ich gewollt, den Verlorenen beweine ich.
- Bote Nicht kann einer in guten Treuen beweinen, was er selbst gewollt hat.
- Theseus Ich freilich halte dies für des Unglücks höchsten Gipfel (1120), wenn das Schicksal das Fluchwürdige wünschenswert macht.
- Bote Und wenn du an deinem Hassen festhältst, warum sind deine Wangen naß von Tränen?
- Theseus Nicht, weil ich ihn getötet, weil ich ihn verloren habe, weine ich.

(Seneca, Lucius Annaeus: Phaedra. In: Seneca: Sämtliche Tragödien in zwei Bänden. Lateinisch und Deutsch, Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Bd 2 - Zürich und Stuttgart: Artemis 1961.)

Anhang 3.3: Racine, *Phèdre*

(zu Seite 151)

FÜNFTER AUFZUG

Fünfter Auftritt

- | | | |
|-----------------------------|--|--|
| <i>Theseus</i> | O Himmel! Oenone ist tot, und Phädra will sterben?
Man rufe meinen Sohn zurück, auf daß er sich verteidige!
Er möge mit mir reden, ich bin bereit, ihn anzuhören.
Übereile nicht deine unheilvolle Gunst,
Neptun; mir wäre lieber, meine Wünsche würden nie erhört.
Vielleicht habe ich unzuverlässigen Zeugen zu sehr geglaubt
Und meine mitleidlose Hand zu schnell zu dir erhoben.
Ah! Welche Verzweiflung würde meinen Wünschen folgen! | Kontext
1480

1485 |
| Dialog Theseus- Bote | | |
| Sechster Auftritt | | |
| <i>Theseus. Theramenes</i> | | |
| <i>Theseus</i> | Theramenes, bist du es? Was hast du mit meinem Sohn getan?
Ich habe ihn dir schon anvertraut, als er noch ein kleines Kind war.
Jedoch warum die Tränen, die ich dich vergießen sehe?
Was macht mein Sohn? | 1490 |
| <i>Thera</i> | O späte und hinfällige Sorgen! | |

	Nutzlose Huld! Hippolytos ist nicht mehr.	
<i>Theseus</i>	Ihr Götter!	
<i>Thera</i>	Den lebenswertesten der Sterblichen habe ich sterben sehen,	
	Und Herr, ich wage auch zu sagen, den unschuldigsten.	
<i>Theseus</i>	Mein Sohn ist nicht mehr? Wie? Da ich ihm die Arme reiche,	1495
	Haben die ungeduldigen Götter seinen Tod beschleunigt!	
	Welcher Donnerschlag hat ihn mir entrissen? Welch jäher Blitz?	
	Hippolytes Aufbruch in die Verbannung	
<i>Thera</i>	Wir hatten kaum die Tore von Troizen durchschritten,	
	Er war auf seinem Wagen. Seine Garde, wohlgereiht um ihn herum,	
	Schwieg wie er, sie war betrübt.	1500
	Er folgte gedankenverloren dem Weg nach Mykene;	
	Seine Hand ließ die Zügel auf den Pferden schleifen.	
	Seine stolzen Rosse, die man einst	
	In edler Regung seiner Stimme gehorchen sah,	
	Hielten nun mit müdem Blick die Köpfe gesenkt	1505
	Und schienen sich in seine Schwermut einzustimmen.	
	Das Ungetüm	
	Ein entsetzlicher Schrei aus den Tiefen des Meeres	
	Zerriß in diesem Augenblick die Stille der Lüfte,	
	Und aus dem Schoß der Erde antwortet klagend	
	Eine fürchterliche Stimme auf jenen grauenvollen Schrei.	1510
	Bis ins Innere unseres Herzens erstarrte uns das Blut zu Eis.	
	Es sträubten sich die Mähnen der aufhorchenden Rosse.	
	Während dessen erhebt sich aus der ebenen Meeresfläche	
	Mit brodelnden Blasen ein Wasserberg.	
	Die Woge rollt heran, zerburst und speit vor unseren Augen	1515
	Aus schäumendem Gischt ein schnaubendes Ungeheuer aus.	
	Die breite Stirn ist mit drohenden Hörnern bewaffnet;	
	Sein ganzer Körper mit gelblichen Schuppen bedeckt;	
	Ein wilder Stier, ein unbändiger Drache,	
	In Schlangenwindungen krümmt sich sein Rücken	1520
	Sein dauerndes Brüllen läßt das Gestade erzittern.	
	Der Himmel sieht mit Grausen dieses wilde Ungeheuer;	
	Die Erde erbebt, die Luft ist verpestet;	
	Die Flut, die es herantrug, weicht voll Schrecken zurück.	
	Alles flieht; und ohne sich unnütz mutig zu zeigen,	1525
	Sucht jeder sich im nahen Tempel ein Versteck.	
	Hippolytes Kampf und Ende	
	Allein Hippolytos, würdiger Sohn eines Helden,	
	Hält seine Rosse an, greift seine Speere,	
	Zielt auf das Ungeheuer, schleudert die Lanze mit sicherer Hand	
	Und reißt ihm eine klaffende Wunde in die Flanken.	1530
	Vor Wut und vor Schmerz bäumt sich das Ungeheuer auf,	
	Fällt brüllend vor die Hufe der Pferde,	
	Wälzt sich umher und reißt seinen flammenden Rachen auf	
	Und bedeckt sie mit Feuer, mit Blut und mit Rauch.	
	Jetzt packt sie die Angst; sie gehorchen nicht,	1535
	Sie kennen keine Zügel, keine Stimme mehr;	
	Vergeblich müht sich ihr Herr.	
	Rot färben sie das Gebiß mit blutigem Schaum.	
	Man sagt, man habe gar in diesem grausigen Getümmel einen Gott gesehen,	
	Der ihnen einen Stachel in ihre staubigen Flanken gebtrieben habe.	1540
	Die Angst jagt sie quer über die Felsen;	
	Die Achse kreischt und zerburst. Der unerschrockene Hippolytos	
	Sieht seinen zerschellten Wagen in Stücke fliegen,	
	Und in den Zügeln hängend stürzt er zu Boden.	

Verzeiht meinen Schmerz. Dieses grauenvolle Bild 1545
 Wird eine nie versiegende Quelle meiner Tränen sein.
 Ich habe gesehen, Herr, ich habe gesehen wie die Pferde, die er
 Mit eigener Hand großzog, Euren unglücklichen Sohn über die Erde schleiften.
 Er ruft ihnen erneut zu, und seine Stimme erschreckt sie.
 Sie stürmen davon. Sein ganzer Körper ist bald nur eine einzige Wunde. 1550
 Die Ebene hallt wider von unserem Klagegeschrei.
 Dann endlich verlangsamt sich ihre wilde Jagd:
 Sie halten ein, nicht weit von jenen altehrwürdigen Gräbern,
 In denen sich die kalten Reste seiner königlichen Ahnen befinden.
 Seufzend eile ich dorthin, und seine Wache folgt mir. 1555
 Die Spur seines edlen Blutes weist uns den Weg:
 Die Felsen hat es eingefärbt; tropfende Dornen
 Tragen die blutigen Reste seines Haares.
 Ich komme, rufe ihn an, und er reicht mir die Hand,
 Er öffnet die sterbenden Augen, die er sogleich wieder schließt. 1560
 „Der Himmel“, sagt er, „entreißt mir mein unschuldiges Leben.
 Sorge du nach meinem Tod für die unglückliche Aricia.
 Lieber Freund, sieht mein Vater eines Tages seinen Irrtum ein
 Und beklagt das Unglück seines zu Unrecht beschuldigten Sohnes,
 Dann sage ihm, um mein Blut und meinen klagenden Schatten zu versöhnen, 1565
 Er möge die Gefangene mit Güte behandeln;
 Erweisen möge er ihr ...“ Bei diesem Wort ließ der tote Held
 Mir nur noch einen entstellten Körper in den Armen,
 Ein Bild des Jammers, über das der Zorn der Götter triumphiert
 Und das das Auge des Vaters nicht einmal mehr erkennen würde. 1570

Reaktion des Theseus

O mein Sohn! Teure Hoffnung, die ich mir geraubt habe!
 Unerbittliche Götter, Ihr habt mir nur zu gut gedient!
 Welch schmerzlicher Trauer ist mein Leben aufgespart!

Aricie an Hippolytes Leiche

Dann erschien die ängstliche Aricia.
 Sie floh Euren Zorn, Herr, und kam, um Hippolytos 1575
 Im Angesicht der Götter zum Manne zu nehmen.
 Sie nähert sich: sie sieht das Gras gerötet und dampfend;
 Sie sieht (welch ein Anblick für die Augen einer Liebenden!)
 Hippolytos dahingestreckt, gestaltlos, ganz ohne Farbe.
 Noch vermag sie nicht, ihr Unglück zu glauben; 1580
 Den Helden, den sie anbetet, erkennt sie nicht mehr,
 Sie sieht Hippolytos und fragt immer noch nach ihm.
 Als sie aber letztlich nur allzu sicher ist, daß er vor ihren Augen liegt,
 Klagt sie mit traurigem Blick die Götter an,
 Und leblos, seufzend, fast entseelt, 1585
 Sinkt sie ohnmächtig zu Füßen des Geliebten nieder.
 Ismene ist bei ihr; Ismene, tränenüberströmt,
 Ruft sie ins Leben, oder besser, zum Schmerz zurück.
 Und ich, der ich des Tages Licht verabscheue, ich kam,
 Um Euch den letzten Willen eines Helden zu verkünden 1590
 Um mich der unglückseligen Pflicht zu entledigen, Herr,
 Die sterbend mir sein Herz aufgetragen hat.
 Jedoch ich sehe seine Todfeindin nahen.

(Racine, Jean: Phädra. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck. - Stuttgart: Reclam 1995.)

Anhang 4 : Der Aufbau des Botenberichts bei Euripides, Seneca und Racine

(zu Seite 153)

1. HIPPOLYTS AUFBRUCH IN DIE VERBANNUNG

Euripides	27	Vers 1175 bis Vers 1200
Seneca	7	Vers 1000 bis Vers 1006
Racine	9	Vers 1498 bis Vers 1506

2. DAS UNGETÜM

Euripides	18	Vers 1201 bis Vers 1218
Seneca	47 ½	Vers 1007 bis Vers 1054 erste Hälfte
Racine	20	Vers 1507 bis Vers 1526

3. HIPPOLYTS KAMPF UND ENDE

Euripides	30	Vers 1219 bis Vers 1248
Seneca	57	Vers 1054 zweite Hälfte bis Vers 1110 erste Hälfte (56 und zwei Halbverse)
Racine	30	Vers 1527 bis 1570

Anhang 5: Apulischer Volutenkrater

(zu Seite 159)



British Museum London (<http://www.maicar.com/GML/Phaedra.html>)

Anhang 6: Zeittafel der in diesem Kapitel erwähnten Werke

(zu Seite 165)

1713	Addison	Cato
1717	Voltaire	Oedipe
1728	Louis Racine	Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la Tragédie de Racine sur le même sujet
1730	Gottsched	Critische Dichtkunst
1730	Brumoy	Le Théâtre des Grecs
1732	Gottsched	Der sterbende Cato
1742	Gottsched	Die deutsche Schaubühne
1749	Stüven	Übersetzung von Racines <i>Phèdre</i>
1750	Voltaire	Oreste
1751	Hudemann	Übersetzung von Racines <i>Phèdre</i>
1756	Diderot	Le fils naturel
1756/7	Lessing	Briefwechsel über das Trauerspiel
1758	Diderot	Le père de famille
1759- 65	Lessing	Briefe, die neueste Literatur betreffend
1761	Rousseau	Julie ou la Nouvelle Héloïse
1762	Rousseau	Brief an D'Alembert
1766	Lessing	Laokoon
1767-69	Lessing	Hamburgische Dramaturgie
1768	Weiß	Crispus
1771	Goethe	Zum Shakespeares- Tag
1772	Herder	Reisetagebuch
	Lessing	Emilia Galotti
1773	Herder	Shakespeare- Aufsatz
	Wieland	Alceste (verfasst 1772)
	Goethe	Götter, Helden und Wieland
	Mercier	Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique
1774	Wieland	Briefe über die Alceste
	Lenz	Anmerkungen übers Theater
1775	Wieland	Versuch über das deutsche Singspiel
1776	Wagner	Neuer Versuch über die Schauspielkunst (Mercier- Übersetzung)
	Batteux	Observations sur L'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine
1777-85	Goethe	Wilhelm Meisters Lehrjahre
1778	Wagner	Voltaire am Abend seiner Apotheose
1779	Goethe	Iphigenie auf Tauris
1780	Friedrich II	De la Littérature Allemande
1781	Schiller	Die Räuber
1782	Berliner Akademie d Wiss.:	Wettbewerbsfrage über das Französische als Universalsprache
1782,84	Wieland	Briefe an einen jungen Dichter
1786	Goethe	Iphigenie auf Tauris (Vers)
1787	Schiller	Don Carlos (Vers)

Anhang 7:**Friedrich Schiller: *An Göthe, als er den Mahomet*****von Voltaire auf die Bühne brachte****(zu Seite 214)**

Du selbst, der uns von falschem Regelzwange Zu Wahrheit und Natur zurück geführt, Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange Erstickt, die unsern Genius umschnürt, Du, den die Kunst, die göttliche, schon lange Mit ihrer reinen Priesterbinde ziert, Du opferst auf zertrümmerten Altären Der Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?	5
Einheim'scher Kunst ist dieser Schauplatz eigen, Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient, Wir können muthig einen Lorbeer zeigen, Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt, <i>Selbst</i> in der Künste Heiligthum zu steigen Hat sich der deutsche Genius erkühnt, Und auf der Spur des Griechen und des Britten Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.	10 15
Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten, Wo sich die eitle Aftergröße bläht, Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten, Von keinem <i>Ludwig</i> wird es ausgesät, Aus eig'ner Fülle muß es sich entfalten, Es borget nicht von ird'scher Majestät, Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen, Und seine Glut durchflammt nur freie Seelen.	20
Drum nicht in alte Fesseln uns zu schlagen Erneuerst du dieß Spiel der alten Zeit, Nicht uns zurück zu führen zu den Tagen Charakterloser Minderjährigkeit, Es wär' ein eitel und vergeblich Wagen, Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit, Geflügelt fort entführen es die Stunden, Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.	25 30
Erweitert jetzt ist des Theaters Enge, In seinem Raume drängt sich eine Welt, Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge, Nur der Natur getreues Bild gefällt, Verbannet ist der Sitten falsche Strenge, Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held, Die Leidenschaft erhebt die freien Töne, Und in der Wahrheit findet man das Schöne.	35 40

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis Wagen,
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn,
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen, 45
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann,
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüst der Scene
Wird eine Idealwelt aufgethan, 50
Nichts sey hier wahr und wirklich als die Thräne,
Die Rührung ruht auf keinem Sinneswahn,
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken, 55
Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie,
Die *Bühne* will sie, wie die *Welt* entzünden,
Das niedrigste und höchste menget sie, 60
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie,
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest und nimmer darf sie wanken.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene, 65
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied,
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied, 70
Zum ersten Tempel füget sich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,
Des falschen Anstands prunkende Gebärden 75
Verschmäh't der Sinn, der nur das wahre preißt,
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschied'ner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene. 80

Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Band 15/ 2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996, S. 437 – 439.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Anonymus: Ovide moralisé. Poème du commencement du xive siècle, publié après tous les manuscrits connus par C. de Boer. Tome I (livres I-III) (Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeds, Deel 15), Amsterdam 1915.
- Anonymus: Ovide moralisé. Poème du commencement du xive siècle, publié après tous les manuscrits connus par C. de Boer. Tome V (livres XIV et XV): Amsterdam: Müller 1938. (=Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeds, Deel 43)
- Anonymus: Ovids Heldenbriefe nach Auswahl travestirt. – Leipzig: Haugische Buchhandlung 1879
- Aristophanes: Komödien. Neubearbeitung d Übers. v Ludwig Seeger. – München: Winkler 1968.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam 1993.
- Batteux, Abbé: Observations sur l'Hippolyte d'Euripide et la Phèdre de Racine. In: Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres 42. – Paris: Imprimerie royale 1776, S. 452 – 472
- Boccaccio, Giovanni: Genealogie deorum gentilium libri. Hrsg v. Vincenzo Romano, 2 Bde. – Bari: Gius. Laterza & Figli 1951.
- Brumoy, Père Pierre: Discours sur le parallèle du Théâtre ancien et du moderne. In: Le Théâtre des Grecs. Tome premier. – Paris: Rollin u.a. 1730, S. XCIX- CLIX
- Brumoy, Père Pierre: Discours sur le Théâtre des Grecs. In: Le Théâtre des Grecs. Tome premier. – Paris: Rollin u.a. 1730, S. I- XXVIII.
- Callimachus: Hymns and epigrams. Lycophron. With an English translation by A.W. Mair. – Cambridge, Mass. (u.a.): Harvard University Press 1989 (= The Loeb Classical Library 129)
- Comes, Natalis: Mythologiae sive explicationes fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur. – Lugduni: Sumptibus Petri Landri 1602
- Erasmus von Rotterdam: Das Lob der Torheit. Nach der Übersetzung von Heinrich Hersch neu herausgegeben von Curt Woyte. – Leipzig: Reclam o.J. (=Reclams Universal-Bibliothek Nr. 1907/08).
- Euripides: Hippolytos. In: Euripides: Ausgewählte Tragödien in 2 Bänden; griech - deutsch. Hrsg von Bernhard Zimmermann. Übers. von Ernst Buschor. Bd 1. – Zürich: Artemis und Winkler 1996.
- Euripides: Sämtliche Tragödien. 2 Bde. Nach der Übers. von J.J. Donner berab. v. Richard Kannicht. Anm. von Bolko Hagen. Einl. von Walter Jens. – Stuttgart: Kröner 1984. (= Kröners Taschenausgabe Bd 284; 285)
- Friedrich der Große: De la littérature allemande. Französisch - Deutsch. Kritische Ausgabe von Christoph Gutknecht und Peter Kerner. – Hamburg: Buske 1969
- Genast, Eduard: Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers. Neu hrsg. von Robert Kohlrausch. – Stuttgart: Lutz o.J. (= Memoiren-

bibliothek Neue Serie 5)

- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung: Goethes Briefe. 19. Band: 9. Mai 1805 – Ende 1807. Weimar: Böhlau 1895
- Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hrsg. v. Karl Richter u. a. 25 Bde. (Münchner Ausgabe). – München: 1985 ff.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer u.a. 40 Bde. (Frankfurter Ausgabe). – Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1985 ff.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. (Sophien – Ausgabe) – Weimar: Böhlau 1887 – 1919.
- Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pönbacher. Band 1: Gedichte. Epigramme. Dramen I. – München: Hanser 1960
- Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pönbacher. Band 3: Satiren. Fabeln und Parabeln. Erzählungen und Prosafragmente. Studien und Aufsätze. – München: Hanser 1964.
- Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Hrsg. von Peter Frank und Karl Pönbacher. Band 4: Selbstbiographien. Autobiographische Notizen. Erinnerungen. Tagebücher. Briefe, Zeugnisse und Gespräche in Auswahl. – München: Hanser 1965.
- Gryphius, Andreas: Gedichte. Eine Auswahl. Text nach der Ausgabe letzter Hand von 1663. Hrsg. von Adalbert Elschenbroich. – Stuttgart: Reclam 1968.
- Heine, Heinrich: Die Romantische Schule. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Helga Weidmann. – Stuttgart: Reclam 2002
- Henkel, Arthur und Albrecht Schöne (Hrsg.): Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. – Stuttgart: Metzler 1967
- Herder, Johann Gottfried: Von deutscher Art und Kunst. In: Herder, Johann Gottfried: Werke. Hrsg. v. Wolfgang Pross. Band 1: Herder und der Sturm und Drang 1764 – 1774. – München u. Wien: Hanser 1985, S. 475 – 573.
- Homer: Die Odyssee. Übers. in dt. Prosa von Wolfgang Schadewaldt. – Hamburg: Rowohlt 1993
- Homer: Ilias. Übers. v. Wolfgang Schadewaldt. – Frankfurt a.M.: Insel Verlag ⁴1997.
- Horatius Flaccus, Quintus: Ars poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. mit e. Nachw. hrsg. von Eckart Schäfer. – Stuttgart: Reclam 2005.
- Humboldt, Wilhelm von: Gesammelte Schriften. Abt. Werke. Hrsg. von der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften. Band 2: Werke 1796 – 1799. Hrsg. v. Albert Leitzmann. – Berlin: Behr 1904
- La Rochefoucauld, François de: Spiegel des Herzens. Seine sämtlichen Maximen. Herausgegeben von Wolfgang Kraus. Neu übersetzt von Fritz Habeck. – Wien: Georg Prachner Verlag 1951.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Anmerkungen übers Theater. – Stuttgart: Reclam 1976.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Briefe, die neueste Literatur betreffend. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Wilfried Barner u. a. Band 4: Werke 1758 – 1759. Hrsg. von Gunter E. Grimm. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 453 – 778
- Lessing, Gotthold Ephraim: Briefwechsel über das Trauerspiel. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Wilfried Barner u. a. Band 3:

- Werke 1754 – 1757. Hrsg. v. Conrad Wiedemann u.a. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2003, S. 662 – 737.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Das Theater des Herrn Diderot. In: Lessing Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band 5/1: Werke 1760 - 1766. Hrsg. von Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990 , S. 11-233
- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band 7: Werke 1770 – 1773. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2000, S. 291-372.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band 6: Werke 1767 – 1769. Hrsg. v. Klaus Bohnen. – Frankfurt a M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 181-694
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band 5,2: Werke 1766 – 1769. Hrsg. v. Wilfried Barner. – Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 11-321.
- Mercier, Louis Sébastien: Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen [von Wagner, Heinrich Leopold]. Mit einem Anhang. Aus Goethes Briefftasche. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. – Heidelberg: Schneider 1967.
- Metzger, Ambrosius: Metamorphosis Ovidij in Meisterthöne gebracht, hrsg. v. Hartmut Kugler. – Berlin: Erich Schmidt Verlag 1981 (= Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 31)
- Müller, Friedrich von: Unterhaltungen mit Goethe. Kritische Ausgabe, besorgt von Ernst Grumach. – Weimar: Böhlau 1956.
- Ovidius Naso, Publius: Amores. Liebesgedichte. Lat. u. dt., übers. u. hrsg von Michael von Albrecht. – Stuttgart: Reclam 1997.
- Ovidius Naso, Publius: Ars amatoria. Liebeskunst. Lat u dt., übers. u. hrsg von Michael von Albrecht. – Stuttgart: Reclam 1992
- Ovidius Naso, Publius: Fasti. Festkalender. Lat einisch und deutsch. Auf der Grundlage der Ausg. von Wolfgang Gerlach neu übers. und hrsg. von Niklas Holzberg . – Zürich: Artemis & Winkler 1995. (Sammlung Tusculum)
- Ovidius Naso, Publius: Heroides. Briefe der Heroinnen. Übers. und hrsg. von Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker. – Stuttgart: Reclam 2000.
- Ovidius Naso, Publius: Heroides. Lat. u. dt., übers u hrsg von Bruno W. Häuptli. – Zürich: Artemis 1995.
- Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lat. u. dt., übers. u. hrsg. von Michael von Albrecht. – Stuttgart: Reclam 1994.
- Pexenfelder, Michael: Ethica symbolica: e fabularum umbris in veritatis lucem varia eruditione, noviter evoluta. – München: Wagner 1675
- Pradon, Jacques (Nicolas): Phèdre et Hippolyte. In: Le Théâtre de Mr. Pradon. – Paris: Veuve Mabre – Cramoisy 1732.
- Racine, Jean: Dramatische Dichtungen. Geistliche Gesänge. 2 Bde. Französisch – deutsche Gesamtausgabe. Deutsche Nachdichtung von Wilhelm Willige. – Darmstadt: Luchterhand 1956.
- Racine, Jean: Phèdre, Tragédie de Racine. Aus dem Französischen übertragen von Friedrich Schiller. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Band 15/2: Übersetzungen aus

- dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996
- Racine, Jean: Phèdre. Tragédie en cinq actes. Phädra. Tragödie in fünf Aufzügen. Französisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck. – Stuttgart: Reclam 1995.
- Racine, Jean: Théâtre . Tome II. Collection du Flambeau. – Paris: Hachette 1948.
- Racine, Louis: Comparaison de l'Hippolyte d'Euripide avec la tragédie de Racine sur le même sujet. In: Racine, Louis: Oeuvres. Tome sixième qui renferme les sept derniers chapitres des réflexions sur la poésie. – Amsterdam: Rey 1750, S. 49 – 67
- Rousseau, Jean - Jacques: Julie oder Die neue Héloïse. In der ersten dt. Übertr. von Johann Gottfried Gellius. – München: Winkler 1978.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Hrsg v Thalheim u.a. (Berliner Ausgabe). – Berlin: Aufbau - Verlag 2005.
- Schiller, Friedrich: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg von Willi Hirdt. – Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger. 1996. (= Schillers Werke. Nationalausgabe; im Auftrag des Goethe – und Schiller – Archivs und des Nationalmuseums hrsg von J. Petersen und H. Schneider; seit 1958 von B.v. Wiese und W. Blumenthal. Bd 15 Teil 2.)
- Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg. v. Dann, Otto, u.a. Band 12: Friedrich Schiller. Briefe II 1795 - 1805. Hrsg. v. Oellers, Norbert. (= Bibliothek deutscher Klassiker 180).
- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. 42 Bände. – Weimar: Böhlau 1943 ff.
- Schlegel, August Wilhelm von: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel. Gesammelt und erläutert durch Josef Körner. Erster Teil: Die Texte. – Zürich - Leipzig- Wien: Amalthea 1930.
- Schlegel, August Wilhelm von: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides. Aus dem Französischen von Heinrich Josef Collin. In: Collin, Heinrich Joseph von: Sämtliche Werke. Band 6. – Wien: Strauß 1814, S. 115 - 214
- Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil. . Hrsg von Edgar Lohner. – Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer Verlag 1966. (= Sprache und Literatur 33)
- Schlegel, August Wilhelm von: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Zweiter Teil. Hrsg von Edgar Lohner. – Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer Verlag 1967. (= Sprache und Literatur 38)
- Schlegel, August Wilhelm: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Eduard Böcking. – Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung 1846.
- Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Erster Teil: Die Kunstlehre. – Heilbronn: Verlag Gebr. Henninger 1884. (= Deutscher Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken herausgegeben von Bernhard Seuffert 17).
- Seneca, Lucius Annaeus, Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 1 – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961. (= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe)
- Seneca, Lucius Annaeus, Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 2 – Zürich und Stuttgart: Artemis 1969. (= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe)
- Sidronius Hosschius SJ.: Epistola heroica. Hippolytus Phaedrae. Responsio. In: Sidronii

- Hosschij E Societate Jesu Elegiarum Libri Sex.(...) – Venedig: Hertz 1733, S. 101-110,
- Staël, Anne Louise Germaine de: Über Deutschland. Nach der Übersetzung von Robert Habs. Herausgegeben und eingeleitet von Sigrid Metken. – Stuttgart: Reclam 1962.
- Stiblinus, Caspar: Euripides poeta tragicorum princeps, in Latinum sermonem conversus, adiecto eregione textu Graecu: cum annotationibus et praefationibus in omnes eius Tragoedias: autore Casparo Stiblino. – Basel 1562
- Tacitus, Publius Cornelius: Annalen. Lateinisch - deutsch. Herausgegeben von Erich Heller. – Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler 1997.
- Vergilius Maro, Publius: Aeneis. Übersetzt und herausgegeben von Wilhelm Plankl. – Stuttgart: Reclam 1994.
- Voltaire: Briefwechsel Voltaire - Friedrich der Große. Briefwechsel. Herausgegeben und übersetzt von Hans Pleschinski. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2004.
- Voltaire: Das Naturkind. In: Voltaire: Sämtliche Romane und Erzählungen. Deutsch von Ilse Lehmann. Einleitung von Victor Klemperer – Bremen: Schünemann 1962. (= Sammlung Dietrich 58/59)
- Voltaire: Théâtre de Voltaire. Édition stéréotype d'après le procédé de Firmin Didot. – Paris: Didot 1801.
- Wagner, Heinrich Leopold: Voltaire am Abend seiner Apotheose. In: Nicolai, Heinz (Hrsg): Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte. Bd II – München: Winkler 1971, S. 1520 – 1535.
- Weiß, Christian Felix: Crispus, ein Trauerspiel in Versen, und fünf Aufzügen. – Wien: Krauß 1768.
- Wieland, Christoph Martin: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. d. deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1909 f.

Sekundärliteratur

- Albrecht, Michael von: Ovid. Eine Einführung. – Stuttgart: Reclam 2003.
- Allen, Peter: The Role of Myth in Racine: *Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre*. In: Myth and Legend in French Literature. Hrsg. von Keitz Aspley, David Bellas und Peter Sharatt. – London: The Modern Humanities Research Association 1982, S. 93-116.
- Alt, Peter André: Schiller. Leben- Werk-Zeit. Band 1: 1759 bis 1791. – München: Beck 2009.
- Alt, Peter André: Schiller. Leben- Werk-Zeit. Band 2: 1791 bis 1805. – München: Beck 2009.
- Anonymus: Beurtheilung der vorher gehenden Schrift, eingerückt in drey Blättern des Journal d'Empire vom 16. und 24. Februar und 4. März 1808. In: Collin, Heinrich Joseph von: Sämtliche Werke. Band 6. – Wien: Strauß 1814, S. 215 - 247.
- Apollodorus: The Library. With an English translation by Sir James George Frazer. – Cambridge, Mass. (u.a.): Harvard University Press 1967. (=The Loeb Classical Library 121)
- Auerbach, Erich: Racine und die Leidenschaften. In: Germanisch- Romanische Monatsschrift 14 (1926), S. 371-380.
- Barrett, James: Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy. – Berkley

- u.a.: University California Press 2002
- Barrett, W. S. (Hrsg.): Euripides, Hippolytos. Edited with introduction and Commentary by W.S. Barrett. – Oxford University Press: Oxford 1964.
- Bloch, Peter André: Schiller und die französische klassische Tragödie. Versuch eines Vergleichs. – Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann 1968 (= Wirkendes Wort Bd 5)
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. – Frankfurt/Main: Suhrkamp⁵ 1996.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. – München 1971.
- Bohnen, Klaus: Kommentar zu Lessings *Emilia Galotti*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a Band 7: Werke 1770- 1773. Hrsg. v. Klaus Bohnen. – Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2000 S. 828- 958.
- Borchmeyer, Dieter: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. – Weinheim: Beltz Athenäum 1994 (= Beltz Athenäum Studienbücher: Literaturwissenschaft)
- Boudreault, Eric: Espace et Interaction dans *Phèdre* de Racine: Pour une Relecture de l'oeuvre à la lumière des travaux d'Erving Goffmann. – Michigan: UMI Dissertation Services 1998.
- Boyle, A.J.: In nature's bonds. A Study of Seneca Phaedra. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. – Berlin: de Gruyter, 1985, S. 1284-1347.
- Brentano, Bernard von: August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes. – Frankfurt a.M: Insel 1986.
- Brumble, H. David: Classical myths and legends in the Middle Ages and Renaissance. A dictionary of allegorical meanings. – London: Fitzroy Dearborn 1998
- Brumoy, Père Pierre: Reflexions sur l'Hippolyte d'Euripide, et sur la Phèdre de Racine. In: Brumoy, Père Pierre: Le Théâtre des Grecs. Tome premier. – Paris: Rollin u.a. 1730. S. 383 -403
- Burckhardt, Jacob: Gesammelte Werke 5. Griechische Kulturgeschichte. Erster Band. – Basel: Benno Schwabe &CO 1956
- Burckhardt, Jacob: Gesammelte Werke 6. Griechische Kulturgeschichte. Zweiter Band. – Basel: Benno Schwabe &CO 1956
- Burschell, Friedrich: Friedrich Schiller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Hamburg: Rowohlt 1958. (=Rowohlts Monographien 14)
- Buschor, Ernst (Hrsg.): Euripides: Medea. Hippolytos. Herakles. Drei Tragödien übertragen und erläutert von Ernst Buschor. – München: Beck 1952.
- Buschor, Ernst: Euripides. Leben und Werk. In: Buschor, Ernst (Übers.): Euripides: Ausgewählte Tragödien in 2 Bänden; griech-deutsch. Hrsg von Bernhard Zimmermann. – Zürich: Artemis und Winkler 1996. Bd 2, S. 879-895.
- Buxbaum, Elisabeth: Joseph Schreyvogel. Versuch einer Monographie. Diplomarbeit aus Deutsch. – Wien 1986.
- Cairncross, John: Phaedra by Racine. – Genf/Paris: Droz / Minard 1958.
- Clemen, Wolfgang, Die Tragödie vor Shakespeare. – Heidelberg: Quelle & Meyer 1955.
- Clemen, Wolfgang: Wandlung des Botenberichts bei Shakespeare. – München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1952.
- Coffey, Michael and Mayer, Roland (Hg.) Seneca, Phaedra. Introduction, text and commentary. – Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- Collin, Heinrich Joseph von: Vorwort zu A.W. Schlegel: Vergleichung der *Phädra* des Racine mit der des Euripides. Aus dem Französischen von Heinrich Josef Collin. In: Col-

- lin, Heinrich Joseph von: Sämtliche Werke. Band 6. – Wien: Strauß 1814, S. 105 - 114
- Conrady, Carl Otto: Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. – Bonn: Bouvier u.Co 1962. (=Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrsg. v. Benno von Wiese Bd 4)
- Creusen, Debora Helena: Racine versus Pradon. Eine alte Kontroverse neu aufgegriffen. – Titz- Müntz: Alex Lenzen Verlag 1999. (=Studien zur Literaturwissenschaft 1)
- Cunningham, Kathleen: Schiller und die französische Klassik. – Bonn 1930 (Diss Bonn 1924)
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. – Tübingen und Basel: Francke ¹¹1993.
- Dach, Charlotte von: Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. – Berlin / Leipzig: 1941 (= Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Heft 68)
- Danek, Georg: Zur Prologrede der Aphrodite im Hippolytos des Euripides. In: Wiener Studien 105 (1992), S. 19-37.
- Dédéyan, Charles: Racine et sa *Phèdre*. – Paris: Société d' édition d' enseignement supérieur 1965.
- Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearbeitet und herausgegeben v. Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. Band 2: Dicta Catonis bis Iuno – München: Druckenmüller 1967
- Der kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearbeitet und herausgegeben v. Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. Band 4: Nasidius bis Scaurus. – München: Druckenmüller 1972
- Dippel, Manfred: Die Darstellung des trojanischen Krieges in Ovids Metamorphosen. – Frankf/Main / Bern u.a.: Peter Lang 1990 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 15, Klassische Sprachen und Literaturen; Bd 446) (vorher Phil. Diss. 1988)
- Dörrie, Heinrich: Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch- barocken Literaturgattung. – Berlin: de Gruyter & Co. 1968.
- Dörrie, Heinrich: Die dichterische Absicht Ovids in den Epistulae Heroidum. In: Antike und Abendland.Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Hrsg. v. Bruno Snell und Ulrich Fleischer. Bd. 13 (1967), S. 41- 55.
- Dörrie, Heinrich: Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung. – Opladen: Westdeutscher Verlag 1978 (Vorträge / Rheinisch- Westfälische Akademie der Wissenschaften: Geisteswiss.; G.230)
- Eichelburg, Jessica Regan: Racine's Definition of the Heroine and the Use of Euripides. – Michigan: Bell &Howard 2001 (UMI Dissertation Services).
- Eickmeyer, Jost: Die Macht des geschriebenen Wortes. Briefliche Kommunikation und tragischer Konflikt in vier Fassungen des Phädra- Mythos: Euripides, Seneca, Ovid, Sidronius Hosschius SJ. In: Wiegand, Hermann (Hg): Strenae Nataliciae. Neulateinische Studien. – Heidelberg: Manutius- Verlag 2006, S. 55-83.
- Eliot, Thomas S.: Wesen, Tugenden und Schwächen der Tragödien Senecas. In: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): Senecas Tragödien. – Darmstadt:Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. (= Wege d Forschung 310), S. 22-32
- Erdmann, Gerd: Der Botenbericht bei Euripides. Struktur und dramatische Funktion. Kiel: masch. Diss 1964
- Fingerhut, Margret: Racine in deutschen Übersetzungen des neunzehnten und zwanzigsten

- Jahrhunderts. – Bonn: Romanisches Seminar der Universität Bonn 1970 (=Romanistische Versuche und Vorarbeiten 29).
- Finke, Susanne: Voltaire- ein Klassizist? Die tragödientheoretische Position des Aufklärers. – Hamburg: Kovac 2002. (= Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft Band 63)
- Fix, Peter: Phädra. Anmerkungen. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Herausgegeben von Thalheim, Hans- Günther u.a. Band 7: Erzählungen und Übersetzungen. Hrsg. v. Fix, Peter. – Berlin: Aufbau – Verlag 2005, S. 924 – 934.
- Flashar, Hellmut: Die *Poetik* des Aristoteles und die griechische Tragödie. In: Tragödie. Idee und Transformation. Hrg. v. Hellmut Flashar. – Stuttgart und Leipzig: Teubner 1997. (= Colloquium Rauricum 5), S. 50-64.
- France, Peter: Funktional- persuasive Rhetorik. In: Theile, Wolfgang (Hrsg.): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. (= Wege der Forschung Bd 402), S. 293-333.
- France, Peter: Racine's Rhetoric. – Oxford: Clarendon Press 1965.
- Francis, Claude: Les Métamorphoses de Phèdre dans la littérature française. – Québec: Editions du Pèlican 1967
- Friedrich, Hugo: Die geistige Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich. In: Zeitschrift für Deutsche Bildung 7 (1931), S.367- 380
- Friedrich, Hugo: Lessings Kritik und Mißverständnis der französischen Klassik. In: Zeitschrift für deutsche Bildung 7 (1931), S. 601- 611.
- Friedrich, Wolf Hartmut: Racines *Phèdre* und ihre antiken Vorbilder. In: Stackelberg, Jürgen von (Hrsg): Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart. – Düsseldorf: August Bagel Verlag 1973, S. 182-200.
- Fritz, Bärbel: Repertoirebildung und Kulturtransfer im Theater. Einleitung. In: Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Hrsg. v. Bärbel Fritz u.a.. – Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997. (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe. Band 21), S. 11-31
- Fritz, Kurt von: Tragische Schuld in Senecas Tragödien. In: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): Senecas Tragödien. – Darmstadt 1972. (= Wege der Forschung 310), S. 67-73.
- Fröschle, Hartmut: Goethes Verhältnis zur Romantik. – Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Fuhrmann, Manfred: Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der Lateinischen Dichtung. In: Jauß, H.R. Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München: Wilhelm Fink Verlag 1968. (= Poetik und Hermeneutik 3)
- Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts. In:Fuhrmann, Manfred (Hrsg): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. – München: Wilhelm Fink Verlag 1971 (= Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV), S. 121-144
- Fuhrmann, Manfred: Nachwort zu: Aristoteles, Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. – Stuttgart: Reclam 1993, S. 144-178.
- Galinsky, G.K.: Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects. – Oxford: Blackwell 1975.
- Genast, Ernst Merian: Racine und Goethe. Ein Vergleich zwischen französischer und deutscher Klassik. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen 168 (1935), S. 197-224
- Gérard, Albert S.: The Phaedra Syndrome. Of Shame and Guilt in Drama. – Amsterdam,

- Atlanta: Rodopi 1993. (=Studies in comparative literature 2)
- Giesenfeld, Günter: Goethes „Iphigenie“ und Racines „Bérénice“. Ein Vergleich der dramatischen Struktur. Inaugural- Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. – Universität Marburg: Marburg 1969.
- Goff, Barbara, The Noose of Words. – Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- Gravenhorst, H.: Über Schillers „Phädra“. Eine literarische Studie. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht 23. (1909), S. 668- 678
- Grimal, Pierre: Seneca. Macht und Ohnmacht des Geistes. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978. (= Impulse der Forschung 24)
- Grimal, Pierre: Senecas Originalität in der Phaedra. In: Lefèvre, Eckard (Hg.): Senecas Tragödien. Darmstadt 1972. (= Wege d Forschung. 310.), S. 321-343
- Grimm, Gunter E.: Kommentar zu Lessings *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hrsg v. Wilfried Barner u. a. Band4: Werke 1758-1759. Hrsg von Gunter E. Grimm. – Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1997, S. 1050- 1256.
- Gröschl, Karl: Die deutschen Übersetzungen Voltaire'scher Tragödien. – Prag: Bellmann 1912. (= Prager deutsche Studien. Hrsg. v. Adolf Hauffen u.a. 21)
- Guthke, Karl S (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. – Stuttgart: Metzler ³1979.
- Gutknecht, Christoph und Kerner, Peter: Vorwort zu Friedrich der Große: De la litterature allemande. In: Friedrich der Große: De la litterature allemande. Französisch- Deutsch. – Kritische Ausgabe von Christoph Gutknecht und Peter Kerner. Hamburg: Buske 1969, S.5-30.
- Hadamowsky, Franz: Schiller auf der Wiener Bühne 1783-1959. – Wien: Wiener Bibliophilen- Gesellschaft 1959 (= Chronik des Wiener Goethe- Vereins 63) 1959
- Hainlein, Gerhard: Die vorromantischen Angriffe in Frankreich auf die klassische Tragödie. – Jena: Auerhahn 1932 (Diss.).
- Halleran, Michael (Hrsg.): Euripides, Hippolytus. With Introduction, translation and commentary by Michael R. Halleran. – Warminster: Aris and Phillips Ltd. 1995
- Hazard, Paul: Die Herrschaft der Vernunft. Das europäische Denken im 18. Jahrhundert. Aus dem Französischen übertragen von Harriet Wegener. – Hamburg: Hoffmann und Campe 1949.
- Hazard, Paul: Die Krise des europäischen Geistes. Aus dem Französischen übertragen von Harriet Wegener. – Hamburg: Hoffmann und Campe ⁵1939.
- Heiss, Hanns: Deutschland und die klassische Tragödie der Franzosen. In: Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik 12 (1918), Sp. 449- 482; 545-562.
- Heldmann, Konrad: Untersuchungen zu den Tragödien Senecas. – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1974. (= Hermes Einzelschriften 31)
- Hiltbrunner, Otto: Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. – Berlin. New York: de Gruyter 1985 (= Principat. Sprache und Literatur. Hg von Wolfgang Haase Bd 32/2). S. 969-1051
- Hilzensauer, Brigitte: Das „Sonntagsblatt“. Ein Beitrag zur Romantikkritik in Österreich. – Wien 1976 (Diss)
- Hirdt, Willi: Anmerkungen zu „Phädra“. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Band 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt.. – Weimar: Böhlau 1996, S. 576-707.
- Hirdt, Willi: Äußerungen Schillers zum französischen Theater. In: Schiller, Friedrich: Wer-

- ke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Band 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996, S. 432-441
- Hirdt, Willi: Schiller als Übersetzer aus dem Französischen. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Band 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996, 442-495
- Hirdt, Willi: Schillers Verhältnis zur Sprache und Literatur Frankreichs. In: Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. v. Julius Petersen. Fortgef. v. Liselotte Blumenthal u. Benno von Wiese. Band 15/2: Übersetzungen aus dem Französischen. Hrsg. v. Willi Hirdt. – Weimar: Böhlau 1996, S. 396- 431.
- Hobl, Karl: Schiller und die Brüder Schlegel. – Wien 1910 (handgeschr. Diss)
- Ingenkamp, Heinz Gerd: Struktur und Gehalt der „Phädra“. In: Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Dann, Otto, u.a.. Band 9: Übersetzungen und Bearbeitungen. Hrsg. v. Ingenkamp, Heinz Gerd (Bibliothek deutscher Klassiker 120). – Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1995, S. 1164-1171.
- Jacobson, Howard: Ovid's Heroides. – Princeton N.J: Princeton University Press 1974.
- James, Edward / Jondorf, Gillian: Racine, *Phèdre*. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. (=Landmarks of World Literature)
- Jens, Walter: Euripides. Büchner. - Pfullingen: Verlag Günther Neske 1964. (= Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung 21)
- Jong, Irene de: Narrative in Drama. The art of the Euripidean messenger - speech. – Leiden u.a.: Brill 1991 (= Mnemosyne: Supplementum 116)
- Kämmerling, Herbert: Frau und Umwelt im Drama des Euripides. Masch. Diss. – Bochum: 1973.
- Kästner, Erich: Friedrich der Große und die deutsche Literatur. Die Erwiderung auf seine Schrift „De la littérature allemande“. – Stuttgart: Kohlhammer 1972. (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur. 21)
- Keck, Thomas A.: 'Molière und kein Ende?' Die französische Klassik am Wiener Burgtheater. In: Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Hrsg. v. Bärbel Fritz u.a. – Tübingen: Gunter Narr Verlag 1997. (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe. Band 21), S. 97-126
- Keller, Luzius: Zur Redesituation im „Poème Dramatique“: Racines *Phèdre* im Spannungsfeld zwischen lyrischem und dramatischem Diskurs. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 30 (1998), S. 401-414.
- Klemperer, Victor: Voltaire und seine kleinen Romane. In: Voltaire: Sämtliche Romane und Erzählungen. Deutsch von Ilse Lehmann. – Bremen: Schünemann 1962. (= Sammlung Dietrich 58/59), S. IX – XLII
- Knauth, Alfons: ‚Racines Récit de Thérémène und Corneilles Récit de Rodrigue. In: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Heft 5 (1969), S. 353-360.
- Knauth, K. Alfons: Racines „Phèdre“ auf dem Hintergrund von Emblematik und Mythenallegorese. In: Germanisch- Romanische Monatsschrift 25 (1975), S. 12-31.
- Knox, Bernard: Euripides. In: Easterling, Patricia; Knox, Bernard (Hrsg): The Cambridge history of classical literature. Vol. 1: Greek Literature. – Cambridge: Cambridge University Press 1985, S. 316- 339
- Knox, Bernard: The *Hippolytos* of Euripides. In: Segal, Erich (ed): Greek Tragedy. Modern

- Essays in Criticism. – New York: Harper and Row (1983), S.311-331.
- Köhler, Erich: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Klassik. Hrsg. v. Henning Krauss u Dietmar Rieger. – Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1983
- Kommerell, Max: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. – Berlin:Georg Bondi 1928
- Koopmann, Helmut (Hg): Schiller- Handbuch. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1998.
- Körner, Josef (Hrsg): Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Bd 1. – Brunn u.a.: Rudolf Rohrer Verlag 1936.
- Körner, Josef: Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa. – Augsburg: Filser 1929. (= Schriften zur deutschen Literatur 9)
- Körner, Josef: Romantiker und Klassiker: Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe. – Berlin: Askanischer Verlag 1924.
- Köster, Albert: Schiller als Dramaturg. – Berlin: Wilhelm Hertz Verlag 1891.
- Kraus, Walter: Ovidius Naso. In: RE XVIII.2, 1942, Sp. 1910-1986.
- Lancaster, Henry Carington: A History of French Dramatic Literature in the seventeenth Century. Part IV: The Period of Racine 1673-1700. Volume I. – London u.a.: Johns Hopkins Press 1940. S. 169 f.
- Läuchli, Ernst: Schiller und das Barock. Diss. Basel 1952
- Lautenschläger, Philine: Konzepte der Leidenschaft. Phädra – Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper. – Schliengen: Argus 2008 (= Forum Musikwissenschaft 3)
- Lefèvre, Eckard: Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama. In: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): Senecas Tragödien. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. (= Wege der Forschung. 310.), S. 343-375.
- Lefèvre, Eckard: Seneca als moderner Dichter. In: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): Senecas Tragödien. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972. (=Wege der Forschung. 310.), S.1-12
- Lefèvre, Eckard: Senecas Tragödien. In: Lefèvre, Eckard (Hrsg.): Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, S. 1-11.
- Lerch, Eugen: Lessing, Goethe, Schiller und die französische Klassik. – Kupferberg: Mainz 1948
- Lesky, Albin: Die griechische Tragödie. – Stuttgart: Kröner 1938 (=Kröners Taschenausgabe 143)
- Luschnig, C.A.E.: Time Holds the Mirror. A study of knowledge in Euripides' Hippolytos. – Leiden: Brill 1988. (Mnemosyne: Supplementum 102)
- Luther, Arthur: Einleitung zu: Racine: Dramen. erster Band. Andromache, Iphigenie in Aulis, Phädra. – München: Goldmann 1961.
- Mary Frances, Sister: Schiller as Translator: A Study in Technique. In: Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur 51 (1959), S. 303-312
- Maurer, Karl: Racine und die Antike. In: Theile, Wolfgang (Hrsg.): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. (= Wege der Forschung Bd 402), S. 173-198
- Melchinger, Siegfried: Euripides. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag ²1971 (=Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 41)
- Mellein, Richard: Seneca: Phaedra.In: Kindlers neues Literatur - Lexikon. Hrsg v. W. Jens. – München: Kindler Verlag 1991, Bd 15, S. 205-206
- Merian- Genast, Ernst: Corneille und Schiller. In: Germanisch- romanische Monatsschrift 26 (1938), S. 177-203

- Merian- Genast, Ernst: Das Problem der Form in der französischen und deutschen Klassik. In: Germanisch- romanische Monatsschrift 27 (1939), S. 100-119
- Mesnard, Paul: Notice sur *Phèdre*. In: Mesnard, Paul (Hrsg): Oeuvres de Jean Racine. Tome troisième. – Paris: Hachette 1865 (= Les grands écrivains de la France: Nouvelles éditions), S. 245- 297
- Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle. – Stuttgart: Metzler ²1990.
- Minder, Robert: Schiller, Schwaben, Frankreich und die Herrlichkeit der Väter. In: Zeller, Bernhard (Hsg): Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959. – Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1961 (= Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 24), S. 170- 200
- Minor, Jacob: August Wilhelm Schlegel in den Jahren 1804 - 1845. – In: Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Bd 38 (1887), S. 590- 613, 733 - 753
- Moog- Grünewald, Maria: Metamorphosen der „Metamorphosen“. Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im 16. und 17. Jahrhundert. – Heidelberg: Winter 1979. (= Studien zum Fortwirken der Antike 10) (vorher Phil.Diss 1977)
- Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. – Lahr: Schauenburg 1948
- Muschg, Walter: Der metallne Mund. Zur Erinnerung an Schillers Tod. In: Die Zerstörung der deutschen Literatur. Bern: A. Francke Verlag 1956, S. 262-269.
- Muschg, Walter: Die deutsche Klassik, tragisch gesehen. – Wiesbaden: Steiner 1952. (=Abhandlungen der Klasse der Literatur 1952 Nr 4)
- Muschg, Walter: Schiller- Die Tragödie der Freiheit. In: Reden im Gedenkjahr 1959, Stuttgart: Klett 1961, S. 218-239 (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 24)
- Nagavajara, Chetana: August Wilhelm Schlegel in Frankreich. Sein Anteil an der französischen Literaturkritik 1807 – 1835. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1966. (=Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte III)
- Nebbrig, Alexander: Racines Geltungsverlust in der Romantik. In: Krings, Marcel; Luckscheiter, Roman (Hrsg): Deutsch- französische Literaturbeziehungen: Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart. – Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 97- 111, S. 102
- Nebbrig, Alexander: Rhetorizität des hohen Stils. Der deutsche Racine in französischer Tradition und romantischer Modernisierung. – Göttingen: Wallstein 2007 (= Münchener Universitätsschriften. Münchener Komparatistische Studien. Hrsg v. Hendrik Birus und Erika Greber 10)
- Neubert, Fritz: Die französische Klassik und Europa. – Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer 1941.
- Neubert, Fritz: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte im besonderen zum Verhältnis Deutschland – Frankreich. – Berlin: Duncker und Humblot 1952.
- Newton, Winifred: Le Thème de *Phèdre* et d'*Hippolyte* dans la littérature française. – Paris: Droz 1939.
- Ohlendorf, Willi: August Wilhelm Schlegel und die französische Literatur. – Frankfurt 1951 (Diss)
- Oppenheim, Horst F.: Der Einfluß der französischen Literatur auf die deutsche. In: Deutsche Philologie im Aufriß. Bd III. Hrsg v W. Stammeler. – Berlin: Erich Schmidt Verlag 1952(Spalte 863-959, bes. 929-933)
- Otis, Brooks: Ovid as an Epic Poet. – Cambridge: Cambridge University Press 1966.

- Ott, Karl August: Die Rede als dramatische Handlung. Racines „Phèdre“ in der Übersetzung Schillers. In: Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von P. Böckmann. Hrsg. von Walter Müller – Seidel u.a. – Hamburg: Hoffmann und Campe 1964, S. 319-348
- Ott, Karl August: Racine und die deutsche Klassik. In: Stackelberg, Jürgen von (Hrsg): Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart. – Düsseldorf: August Bagel Verlag 1973, S. 201-226.
- Pange, Pauline de: August Wilhelm Schlegel und Frau von Staël. Eine schicksalhafte Begegnung. Nach unveröffentlichten Briefen erzählt von Pauline Gräfin de Pange. Übersetzt v. Willy Grabert. – Hamburg: Goverts 1940.
- Parente, James A.: Religious Drama and the Humanist Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500- 1680 – Leiden: Brill 1987. (=Studies in the history of Christian thought. Edited by Heiko A. Oberman, 39)
- Paulini, Hilde Marianne: August Wilhelm Schlegel und die Vergleichende Literaturwissenschaft. – Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang Verlag 1985. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe I Deutsche Sprache und Literatur. Bd 816)
- Pfaff, Peter: Nachwort zu Mercier, Louis Sébastien: Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen [von Wagner, Heinrich Leopold]. Mit einem Anhang. Aus Goethes Brieftasche. – Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. – Heidelberg: Schneider 1967, S. III – XXX
- Picard, Raymond (Hrsg): Racine, Jean: Œuvres complètes. – Paris: Gallimard 1950. (= Bibliothèque de la Pléiade 50)
- Pickens, Rupert T.: Hippolyte's horses: a study of a metaphorical action in Racine's Phèdre In: Romance Notes. 9 (1968) S. 267-277
- Pittas- Herschbach, Mary: Time and Space in Euripides and Racine. The *Hippolytos* of Euripides and Racine's *Phèdre*. – New York u.a.: Peter Lang 1990. (= American University Studies Series III, Comparative Literature Vol. 32)
- Pollmann, Leo: Geschichte der französischen Literatur. Band II: Zeitalter der absoluten Monarchie. Von 1600 bis 1685. – Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1975.
- Purdon, Noel: The Words of Mercury: Shakespeare and English Mythography of the Renaissance. – Salzburg: Inst. f . Englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg 1974 (= Elizabethan and Renaissance Studies; 39: Salzburg Studies in English Literature)
- Rahn, Helmut: Ovids elegische Epistel. In: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens. Hrsg. v. Bruno Snell und Ulrich Fleischer. Bd. 7 (1958), S. 105-120
- Reckford, Kenneth: Phaedra and Pasiphae: The Pull Backwards. In: TAPA 104 (1974), S.307-288.
- Regenbogen, Otto: Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas. In: Regenbogen, O.: Kleine Schriften. Herausgegeben von Franz Dirlmeier. – München Beck 1961 S. 409-463.
- Regenbogen, Otto: Seneca als Denker römischer Willenshaltung. In: Regenbogen, O.: Kleine Schriften. Herausgegeben von Franz Dirlmeier. – München Beck 1961, S. 387-408
- Rehm, Walter: Götterstille und Göttertrauer. Aufsätze zur deutsch- antiken Begegnung. – Salzburg: Verlag „Das Bergland- Buch“1951.
- Reinhardt, Karl: Die Sinneskrise bei Euripides. In: Reinhardt, Karl: Die Krise des Helden und andere Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1962. , S. 19- 51
- Richter, Werner: August Wilhelm Schlegel. Wanderer zwischen Weltpoesie und altdeutscher Dichtung. Bonn: Verlag H. Bouvier 1954. (= Akademische Vorträge und

Abhandlungen 17)

- Rigby, Catherine E.: Transgressions of the feminine: tragedy, enlightenment and the figure of woman in classical German drama. – Heidelberg: Winter 1996 (= Reihe Siegen; Bd 130: Germanistische Abteilung)
- Roscher, W.H.: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 1.2: Evander- Hysiris. – Hildesheim: Olms 1965.
- Safranski, Rüdiger: Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft. – München: Carl Hanser Verlag 2009.
- Sale, William: Existentialism and Euripides. Sickness, Tragedy and Divinity in the *Medea*, the *Hippolytus* and the *Bacchae*. – Berwick, Victoria: Aureal Publ 1977 (Ramus monographs).
- Sambanis, Michaela: Die sprachliche Realisierung exemplarischer Schlüsselbegriffe im Werk von Jean Racine. – Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2002 (=Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen Bd. 45)
- Schadewaldt, Wolfgang: Antike und Gegenwart. Über die Tragödie. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1966
- Schadewaldt, Wolfgang: Antikes und Modernes in Schillers *Braut von Messina*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 13 (1969), S.286-307.
- Schadewaldt, Wolfgang: Die griechische Tragödie. – Frankfurt/Main: Suhrkamp ²1992. (=Suhrkamp- Taschenbuch Wissenschaft 948)
- Schadewaldt, Wolfgang: Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1926 (= Neue Philologische Untersuchungen 2)
- Schadewaldt, Wolfgang: Schillers Griechentum. In: Reden im Gedenkjahr 1959. – Stuttgart: Klett 1961. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 24)
- Schadewaldt, Wolfgang: Schillers Weg zu den Griechen. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4 (1960), S. 90-97
- Scherer, Jacques: La dramaturgie classique en France. – Paris: Nizet 1950.
- Schirmer, Ruth: August Wilhelm Schlegel und seine Zeit. Ein Bonner Leben. – Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1986.
- Schmidt – Dengler, Wendelin: „Über alle Vergleichung erhaben“: Euripides, Racine und Schlegel, gebrochen durch Heinrich Joseph von Collin. In: Aspalter, Christian; Müller- Funk, Wolfgang u.a. (Hg): Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. – Wien: WUV Verlag 2006, S. 361 – 379.
- Schmidt- Dengler, Wendelin: Antike Mythologie in der deutschen Literatur. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1995.
- Schmidt- Dengler, Wendelin: Antike und deutsche Tragödie. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1997.
- Schmidt- Dengler, Wendelin: Imprimatur. Wie und warum kommt die Vorlesung ins Buch? In: Dusini, Arno; Miklautsch, Lydia (Hrsg): Vorlesung. – Göttingen: V & R unipress u.a. 2007, S. 103 – 116
- Schmidt- Dengler, Wendelin: Interpretationen zu Werken der deutschen Klassik und Romantik. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1994.
- Schmidt- Dengler, Wendelin: Metamorphosen in der deutschen Literatur. Skriptum zur Vorlesung. – Wien: Basisgruppe Germanistik 1998.
- Schmidt, Ernst: Ovids poetische Menschenwelt: die Metamorphosen als Metapher und Sym-

- phonie; vorgetragen am 2. Juni 1989. – Heidelberg: Winter 1991. (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1991, 2)
- Schmitt, Arbogast: Wesenszüge der griechischen Tragödie. In: Flashar, Hellmut (Hg): Tragödie. Idee und Transformation. – Stuttgart und Leipzig: Teubner 1997. (= Colloquium Rauricum 5), S. 5-49
- Schmitz, Rainer (Hrsg): Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung. – Göttingen: Wallstein 1992
- Schöne, Albrecht: Emblematisches und Drama im Zeitalter des Barock. – München: Beck ³1993.
- Schreyvogel, Joseph / Thomas West (Hrsg): Das Sonntagsblatt. Zweyter Jahrgang. Erster Band: 3. Januar 1808 (Nr. 53) bis 24. April 1808 (Nr. 69) – Wien: Camesina 1808.
- Schreyvogel, Joseph / Thomas West (Hrsg): Das Sonntagsblatt. Zweyter Jahrgang. Zweyter Band: 1. Mai 1808 (Nr. 70) bis 28. August 1808 (Nr. 87) – Wien: Camesina 1808.
- Schulze, Willy: Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg. – Halle: Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte 1937.
- Segal, Charles: Shame and Purity in Euripides' Hippolytus. In: Hermes 98 (1970), S. 279-299.
- Segal, Erich: Euripides: Poet of Paradox. In: Segal, Erich (Hg): Oxford Readings in Greek Tragedy. Oxford: Oxford University Press 1983, S. 244-253.
- Senarclens, Vanessa de: Éditer le théâtre antique grec au siècle des Lumières: Le *Théâtre des Grecs* de Pierre Brumoy (1730) et ses nombreuses rééditions au cours du dix-huitième siècle. In: Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike des 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Veit Elm, Günther Lottes, Vanessa de Senarclens. – Hannover: Wehrhahn 2009 (= Aufklärung und Moderne 18). S. 243 - 257
- Seznec, Jean: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. – München: Wilhelm Fink Verlag 1990
- Simon, Eva Miriam: Die Rezeption der *Metamorphosen* am Beispiel des Actaeon-Mythos. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie. – Wien 2002.
- Sonnleitner, Johann: „Krasse Sinnlichkeit und frömmelnde Tendenzen“. Wiener Salonszenen und Ansichten der Romantik. In: Aspalter, Christian; Müller - Funk, Wolfgang u.a. (Hg): Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. – Wien: WUV Verlag 2006, S. 256 - 272
- Sonnleitner, Johann: Romantische und Wiener Komödie. Affinitäten und Divergenzen. – In: Aspalter, Christian; Müller - Funk, Wolfgang u.a. (Hg): Paradoxien der Romantik: Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. – Wien: WUV Verlag 2006, S. 380 – 400.
- Spitzer, Leo: Der 'Bericht des Thérémène' in Racines 'Phèdre'. In: Theile, Wolfgang (Hrsg.): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (= Wege der Forschung Bd 402), S. 43-98
- Spoth, Friedrich: Ovids Heroides als Elegien. – München: Beck 1992. (= Zetemata. Monographien zur klassischen Altertumswissenschaft 89)
- Stackelberg, Jürgen von: Das Menschenbild der französischen Klassik. In: Romanische Forschungen 104 (1992), S. 388 – 396.
- Stackelberg, Jürgen von: Das Theater der Aufklärung in Frankreich. Ein Abriß. – München: Fink 1992.
- Stackelberg, Jürgen von: Die französische Klassik. Einführung und Übersicht. – München:

- Fink 1996. (=UTB für Wissenschaft: Uni – Taschenbücher; 1930)
- Stackelberg, Jürgen von: Frankreichs große Autoren. Ein Lektürekanon in Vorträgen, Aufsätzen und Essays. – Wien: Praesens 2008. (= Beihefte zu Quo Vadis, Romania? Hrsg v Georg Kremnitz 35)
- Stackelberg, Jürgen von: Französische Moralistik im europäischen Kontext. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982. (=Erträge der Forschung 172)
- Stackelberg, Jürgen von: Fünfzig romanische Klassiker in deutscher Übersetzung. – Bonn: Romanistischer Verlag 1997 (=Abhandlungen zur Sprache und Literatur 107)
- Stackelberg, Jürgen von: Jean – Jacques Rousseau. Der Weg zurück zur Natur. – München: Fink 1999.
- Stackelberg, Jürgen von: Kleine Geschichte der französischen Literatur. – München: Beck ² 1999.(= Beck'sche Reihe 412)
- Stackelberg, Jürgen von: Racine, Pradon und Spitzers Methode. In: Theile, Wolfgang (Hrsg.): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. (= Wege der Forschung Bd 402), S. 385 – 415.
- Stackelberg, Jürgen von: Themen der Aufklärung. – München: Fink 1979.
- Stackelberg, Jürgen von: Voltaire. – München: Beck 2006.
- Stackelberg, Jürgen von: Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analysen. – München: Wilhelm Fink Verlag 1978.
- Staiger, Emil: Schillers Größe. In: Reden im Gedenkjahr 1959, Stuttgart: Klett 1961, S. 293 – 309 (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 24)
- Steinsieck, Wolf : Nachwort zu Jean Racine: Phädra. Französisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Wolf Steinsieck. – Stuttgart: Reclam 1995.
- Steinweg, Carl: Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. – Halle a.S.: Verlag Max Niemeyer 1912.
- Stierle, Karlheinz: Das Liebesgeständnis in Racines *Phèdre* und das Verhältnis von (Sprech-) Handlung und Tat. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 8 (1976), S. 359 – 365.
- Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller. – Stuttgart: Klett ³1963.
- Storz, Gerhard: Friedrich Schiller. In: Reden im Gedenkjahr 1959, Stuttgart: Klett 1961, S. 330 – 345. (=Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 24)
- Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. – Bern: Francke 1949.
- Strich, Fritz: Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Die Bd 2. Die Romantik und die Folgezeit. – Halle a.S.: Max Niemeyer Verlag 1910.
- Strunz, Franz: Voltaires Tod. In: Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie. Hg von der Gesellschaft für kritische Philosophie Nürnberg 13 /(2000), S. 116- 131.
- Szondi, Peter: Phädra. In: Szondi, Peter: Schriften. Bd 1. Hg v. Bollack, Jean u.a – Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978. (= Suhrkamp – Taschenbücher Wissenschaft 219), S. 234-239
- Szondi, Peter: Schriften. Bd 1. – Frankfurt / Main: Suhrkamp 1978. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft Bd 219)
- Theile, Wolfgang: Die Racine - Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte. – München: Wilhelm Fink Verlag 1974
- Theile, Wolfgang: Einleitung. In: Theile, Wolfgang (Hg): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. (= Wege der Forschung Bd 402), S. 1 – 10.

- Theile, Wolfgang: Methoden und Probleme der Racine – Forschung (1950 - 1968). In: Theile, Wolfgang (Hg.): Racine. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (= Wege der Forschung Bd 402), S. 334 – 384
- Thomann, Theodor: Seneca als Mittler der griechischen Tragödie. In: Seneca, Lucius Annaeus: Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Band 1 – Zürich und Stuttgart: Artemis 1961. (= Die Bibliothek der alten Welt: Römische Reihe), S. 7 – 61
- Tobin, Ronald W.: Jean Racine Revisited. – New York: Twayne Publishers 1999. (=Twayne´s World Authors Series No.878)
- Tschiedel, Hans Jürgen: Phaedra und Hippolytus: Variationen eines tragischen Konfliktes. Inaugural – Diss. – Erlangen 1969.
- Uehlin, Hans: Geschichte der Racine- Übersetzungen in der vorklassischen deutschen Literatur. Inaugural – Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. – Schopfheim: Uehlin 1903.
- Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002. (=Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae 94)
- von Jan, Eduard: Schiller und die französische Klassik. In: Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht 34 (1935), S. 65- 78
- Vossler, Karl: Jean Racine. – Baden: Roland Bühl Verlag 1948.
- Wagner, Herta: Geschichte der Racine – Übersetzungen in der klassischen Zeit. – Wien 1914.
- Wais, Kurt: Einleitung zu Nagavajara, Chetana: August Wilhelm Schlegel in Frankreich. Sein Anteil an der französischen Literaturkritik 1807 – 1835. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1966. (=Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte III), S. VII – XIII
- Weidmann, Helga: Nachwort zu Heinrich Heine: Die romantische Schule. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Helga Weidmann. – Stuttgart: Reclam 2002, S. 427 - 435
- Wiese, Benno von : Die Religion Friedrich Schillers. In: Reden im Gedenkjahr 1959, Stuttgart: Klett 1961.
- Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. – Stuttgart: Metzler 1959.
- Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. Einführung in Leben und Werk. – Stuttgart: Reclam 1955.
- Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. Erbe und Aufgbe. – Stuttgart: Neske 1964.
- Wilamowitz- Möllendorff, Ulrich von: Euripides, Herakles. Bd 1: Einleitung in die griechische Tragödie. – Bad Homburg: Hermann Gentner Verlag 1959.
- Wilamowitz- Möllendorff, Ulrich von: Euripides, Hippolytos. Griechisch und Deutsch von Ulrich von Wilamowitz – Moellendorff. – Berlin : Weidmannsche Buchhandlung 1891.
- Willink, C.W.: Some Problems of Text and Interpretation in the *Hippolytos*. In: Classical Quarterly 18 (1968), S. 11-43.
- Winklehner, Brigitte (Hrsg): Voltaire und Europa. Der interkulturelle Kontext von Voltaires *Correspondance*. – Tübingen: Stauffenburg 2006.
- Winneberger, O.: Schillers Stellung zum klassischen Trauerspiel der Franzosen, speziell seine Übersetzung der „Phädra“ von Racine. In: Berichte des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a.M.; NF VIII, Frankfurt am Main (1892), S. 392-416
- Winnington-Ingram, R.P.: Hippolytos. A Study in Causation. In: Kamerbeek, Jan Coenraad (Hrsg): Euripide. – Genf: Vandoeuvres 1960 (= Entretiens sur l´ antiquité classique 6) S. 169 – 192.

BIBLIOGRAPHIE

- Wygant, Amy: Leo Spitzer's Racine. In: *Modern Language Notes* 109 (1994), S. 632 – 649
- Zintzen, Clemens.: *Analytisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*. – Meisenheim: Verlag Anton Hain 1960. (= *Beiträge zur Klassischen Philologie* Hrsg. v. Reinhold Merkelbach 1)
- Zwierlein, Otto: *Senecas Phaedra und ihre Vorbilder*. – Stuttgart: Steiner Verlag 1987. (= *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse / Akademie der Wissenschaften und der Literatur* 5, 1987)

KURZFASSUNG

Literarische Bearbeitungen des Phaedra- Mythos sind Thema der vorliegenden Arbeit. Anhand dieses Mythos von der katastrophalen Liebe der Enkelin des Sonnengottes und Gemahlin des athenischen Königs zu ihrem Stiefsohn lassen sich besonders gut jene drei Charakteristika illustrieren, welche die Besonderheit und die Faszination des griechischen Mythos ausmachen, nämlich Zeitlosigkeit aufgrund des Inhalts, Adaptierbarkeit sowie Verknüpfung mit Literatur und Kunst.

Inhalt fast aller Mythen ist das Menschliche, und zwar nicht das Ideal, sondern das „Allzumenschliche“: die Figuren in den Werken Homers und der griechischen Tragiker sowie in denen Ovids und Senecas sind ja alles andere als nachahmenswerte Vorbilder. Dadurch, dass der Mythos in erzählender und dramatischer Dichtung das Mittel für die Darstellung des Menschen schlechthin wurde, konnte er in unterschiedlichen Kulturen in einem Zeitraum von über zweieinhalb Jahrtausenden stets aktuell bleiben. Dass beispielsweise eine Frau durch die Leidenschaft, von der sie wie von einer Krankheit befallen wird, sich und ihre gesamte Familie ins Unheil stürzt, ist ja kein Phänomen einer bestimmten Epoche.

Das zweite Merkmal des griechischen Mythos ist seine Adaptierbarkeit. Jeder Bearbeiter hat innerhalb eines fixen Rahmens einen großen Spielraum. Phaedras Liebe zu ihrem Stiefsohn, die Zurückweisung durch ihn, ihre Verleumdung, ihr Selbstmord sowie die Konsequenzen aus ihrem Verhalten, nämlich die Verfluchung und Verbannung des Jünglings durch seinen Vater und die Vernichtung durch seine Pferde – all dies bleibt in jeder Bearbeitung unverändert. Jeweils unterschiedlich dargestellt sind hingegen die Ursache für Phaedras Leidenschaft, der Charakter und die Gefühle der Figuren, die Abfolge der Ereignisse oder Phaedras Motivation für ihren Selbstmord. Die Flexibilität des Mythos ermöglicht es auch, gerade den Aspekt aus ihm herauszulesen beziehungsweise in ihn hinein zu interpretieren, den man für den eigenen Zweck braucht. Dies macht ihn für die Verwendung in den verschiedenartigsten Bereichen geeignet: für moralische Belehrung oder für praktisch anwendbare Verhaltensregeln – in Emblembüchern, Meisterliedern, Kommentaren – oder für Mahnung und Erbauung in Predigten; dieser Aspekt der dynamischen Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos ist jedoch lediglich im Nachwort der vorliegenden Arbeit erwähnt, da diese sich auf literarische Bearbeitungen beschränkt.

Die Verknüpfung mit Literatur und Kunst ist, neben der Darstellung des Menschlichen und der Adaptierbarkeit, das dritte Charakteristikum des griechischen Mythos.

Die alten Griechen lebten gewissermaßen mit ihren anthropomorphen Göttinnen und Göttern zusammen, die im Alltag allgegenwärtig waren – dargestellt sowohl in großen Kunstwerken wie Statuen und Wandgemälden als auch auf Gebrauchsgegenständen wie etwa auf Tellern oder Krügen. Die griechische Literatur ist geradezu gleichzusetzen mit Mythos: am Beginn der mythischen Überlieferung stand keine Heilige Schrift, sondern ein literarisches Werk, nämlich Homers *Ilias*. Die griechische Tragödie bezieht ihre Stoffe bis auf eine Ausnahme, nämlich *Die Perser* von Aischylos, ausschließlich aus dem Mythos. Aus der Fülle der mythischen Erzählungen haben sich gerade diejenigen durchgesetzt, die am meisten über den Menschen aussagen – wie etwa der Phaedra- Mythos.

In dieser Arbeit wurden die Dramen von Euripides, Seneca und Racine besprochen, das Großepos und die Elegie von Ovid, die literarische Übersetzung von Schiller, sowie die theoretische Abhandlung A.W. Schlegels. Dabei wurde nicht nur das jeweilige Werk analysiert, sondern es wurden auch der kulturelle Hintergrund und die Beziehungen zwischen den Kulturen beleuchtet, da sich ja jeder Dichter eines mythologischen Werkes auf die Versionen seiner Vorgänger bezieht.

Aufzuzeigen, wie zu allen Zeiten die antiken Mythen immer wieder neu gestaltet wurden, ist Ziel dieser Arbeit.

ABSTRACT

This thesis deals with literary adaptations of the Phaedra- myth. Phaedra (Greek *Phaidra*), granddaughter of the sun-god Sol (*Helios*), wife of Theseus, king of Athens, falls passionately in love with her stepson, the chaste young Hippolytus, who vehemently rejects her. Deeply offended, she falsely accuses him of having raped her and commits suicide. Her husband believes her, banishes his son, and asks the sea-god Neptun (*Poseidon*), who owes to grant him three wishes, to kill the alleged offender. When Hippolytus drives to exile on his chariot, Neptun sends a bull from the sea who frightens the young man's horses so that they drag him to death. Only too late does Theseus find out the truth.

This myth embodies the three essential qualities which make Greek myth so fascinating and distinct from other myths: its timelessness, its adaptability and its close connection with art and literature.

First of all, Greek myth is about humans – not about human ideals, but about human flaws and frailties. The gods and the heroes in Homeric epics, in Greek tragedies or in the works of Ovid and Seneca are anything but models of exemplary behaviour. Myth has become a vehicle of showing human weakness; this is the reason why, in over 2000 years and in completely different cultures, it has never lost its fascination. A woman being overwhelmed by her passions and consequently destroying herself and her whole family is not restricted to a certain era or culture.

The second characteristic of ancient myth is its adaptability. Each story consists of an invariable core which always remains unchanged and of elements which can be altered in different versions. Thus, each myth offers infinite possibilities of variation within a fixed frame. The core of the Phaedra myth is her passion for her stepson, her rejection by him, her calumny and her suicide, the curse and banishment of Hippolytus by his father and his death by his own horses. However, the sequence of events or the moral attitudes and feelings of the characters vary in each adaptation. In Euripides' drama, for example, Phaidra desperately tries to save her family's and her own honour by planning her suicide, wishing rather to die than to disclose her passion to anyone. In the versions of Ovid and Seneca, however, Phaedra is a dangerous *femme fatale* with no moral restraints whatsoever, full of hatred against her husband and even against her own children, trying everything to seduce her stepson. Since myth is flexible, everyone is able to adapt it to his own purpose – such as, for example, practical instructions for everyday life or moral guidance for a good spiritual life. Therefore, ancient

myth has been very popular in emblem books, in commentaries and even in sermons because priests, in order to illustrate Christian doctrine, were able to draw on their listeners' enthusiasm for the pagan stories. However, this aspect of the dynamic and vivid „Nachleben“ of ancient myth is only briefly mentioned in the final remark („Nachwort“) of this thesis, because it deals exclusively with literary works.

The third distinct feature of ancient myth – along with reflecting human matters and being so adaptable – is its special connection with art and literature. The Goddesses and the Gods were omnipresent in the life of the ancient Greeks, being displayed on great works of art such as statues or mural paintings as well as on articles of daily use like plates or crates. The eldest written testimony of Greek myth is not a Holy Scripture, but one of the greatest literary works of mankind, namely Homer's *Iliad*. Greek literature is virtually synonymous with Greek myth: with the exception of *The Persians* by Aeschylus, ancient tragedy consists exclusively of plots taken from myth. The favourite myths, not only on the Greek stage, but also in later centuries, were those which cover the most significant human issues – such as, for example, the Phaedra- myth.

In this thesis, the tragedies of Euripides, Seneca and Racine are analysed as well as Ovid's epic and his elegy, Schiller's translation of Racine's drama and A.W. Schlegel's treatise in which he compares the dramas of Euripides and Racine for polemical reasons. Every poet of a mythological work refers and alludes to previous versions. This results in connections between different periods and cultures. Therefore, not only the literary works and their cultural backgrounds, but also the relationships between the cultures are here examined. Above all, the mere time span of the works which are covered in this thesis, from Euripides' tragedy (428 BC) to Schlegel's treatise (1808 AD), indicates the never- ending fascination of ancient myth.

LEBENS LAUF

Mag. Eva Miriam Simon

Geburtsdatum 08. 10. 1974
Geburtsort Heidelberg
Staatsbürgerschaft Österreich

AUSBILDUNG

1981-1993 Volksschule und Gymnasium in Wien
1993 Matura

1993- 2002 Studium an der Universität Wien
Erstfach Lehramt Deutsche Philologie
Zweifach Klassische Philologie
1994 Ergänzungsprüfung Altgriechisch Universität Wien
ab 1995 Wechsel des Zweifachs auf Lehramt Anglistik und Amerikanistik
ab 2000 Diplomarbeit :
Die Rezeption von Ovids Metamorphosen am Beispiel des Actaeon- Mythos
(Betreuer: Univ. Prof. Mag. Dr. Wendelin Schmidt- Dengler)
2002 Diplomprüfung (mit Auszeichnung), Titel: Mag. phil.

ab 2003 Doktoratsstudium Deutsche Philologie
Betreuer:
Univ. Prof. Mag. Dr. Wendelin Schmidt- Dengler
ab Sept. 2008: Univ. Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Auslandsaufenthalte im Rahmen der Ausbildung

1995 Juli Sommerkurs Französisch an der *Université de Lausanne*
1998 SS Studium Deutsche Philologie an der Humboldt Universität zu Berlin
(Erasmus- Mobilitätsstipendium)
1997, 1999, 2004 Sommerkurse English Literature an der *University of Cambridge*
2004/ 05 Gasthörerin am Altphilologie- Institut der *University of Edinburgh*

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

1999 September Praktikum im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek
1999- 2001 Tutorium am *Zentrum für das Schulpraktikum*
2005 August Lehrkraft für Deutsch als Fremdsprache bei den Wiener Internationalen Hochschulkursen
(Universität Wien)
ab Sept 2003 AHS- Lehrkraft in Wien (Stadtschulrat für Wien)

Auslandsaufenthalte im Rahmen der beruflichen Tätigkeiten

2003 SS Fremdsprachenassistentin für Deutsch als Fremdsprache (Österreich- Kooperation)
an *Lycée und Collège* in Crépy-en-Valois bei Paris

2004/05 Fremdsprachenassistentin für Deutsch als Fremdsprache (Österreich- Kooperation)
an der *James Gillespie's High School* in Edinburgh

WISSENSCHAFTLICHE TÄTIGKEITEN

2011 Juli Vortrag beim 13. Internationalen Kongress zur Erforschung des 18. Jahrhunderts (Graz)