

Methoden und Probleme der Racine-Forschung (1950—1968)

VON WOLFGANG THEILE

I. Zur „Querelle“

„Après trois siècles, Racine garde son mystère.“ Dies der Schlußsatz eines skizzenhaften historischen Abrisses aller bisherigen literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Racine von Pierre de Boisdeffre¹). Wiewohl er nichts über Racine aussagt, trifft dieser Satz doch genau das Wesen der Literaturkritik, die als permanente Neuenthüllung und Neubelebung des Kunstwerks durch interpretatorische Aspektverlagerung und ständige methodische Selbstbesinnung aufzufassen ist. Um so mehr überrascht das Resultat einer in demselben Jahr verfaßten Standortbestimmung der Racine-Forschung von R. Picard²). Sein Ergebnis erweist sich als der deprimierende Befund einer „crise de la critique racinienne“ (S. 18): keine erregenden Entdeckungen um Racine, kein Neudurchdenken seines Theaters (wobei er gerade die wagemutigen Ansätze von Goldmann und Poulet als naiv, erfolglos, als nur scheinbare „Offenbarungen“ abtut, die außerfranzösische Kritik aber völlig übergeht). Was ist das — in einer abgewandelten Version — anderes als Gustave Lansons 65 Jahre früher (1891 in der *Revue Bleue*) erhobene Klage über die Unfruchtbarkeit der Racine-Kritik, die „avec plus ou moins d'érudition personnelle“ (S. 218) zum nutzlosen Wiederkäuen verurteilt sei? Und doch ist Picards Krisenbewußtsein weit entfernt von dem Fehlurteil Lansons. Denn natürlich befand sich die Racine-Forschung 1956 in einer Krise, ebenso um die Jahrhundertwende, ebenso ist sie es heute. Und nicht nur, weil Forschung ständiges Heraufbeschwören neuer Krisen bedeutet, sondern weil es sich um Racine handelt. Ich will damit sagen, daß in Frankreich das Reifwerden des literaturkritischen Bewußtseins sowie der Erwerb

1) Pierre de Boisdeffre, *Racine après trois siècles*, in *Etudes* 89/291 (1956) S. 75—81.

2) Raymond Picard, *Etat présent des études raciniennes (1940—1955)*, IL VIII/3 (1956) S. 85—88. Über den Verlauf der Racine-Forschung berichteten ferner Carlo Cordié, *Raciniana: studi, testi, traduzioni, 1940—1950*, Milano o. J.; auch in LM I/3 (November 1950) S. 371—398; Marc Beigbeder, *Racine devant quelques grands du XX^e siècle*, CCRB 8 (1955) S. 62—71; Luigi de Nardis, *Racine e la critica italiana contemporanea*, in *Le Lingue Straniere* V/4 (Juli 1956) S. 1—6; Gilbert Guisan, *Racine et la critique romande*, BLRac. 5 (1957) S. 99—102; Roy C. Knight, *Ten Years of Racine Studies*, ML 39 (1958) S. 132—136; Egon Huber, *Neuere Deutungen Racines in der französischen Literaturwissenschaft*, ZFSL 73/3—4 (1963) S. 129—137; Marta Belloni, *Récentes contributions à la critique racinienne*, JRac. (1964) S. 17—26.

und die Verbesserung der literaturwissenschaftlichen Methoden oft genug Hand in Hand gingen mit einer Umwertung in der Racine-Forschung. Racine war sehr häufig der Wetzstein, an dem sich die französische Literaturkritik schärfte. Und wenn es heute in Frankreich eine „Querelle“ um Racine und sein Werk gibt, so geht der Streit ebensogut und vornehmlich um die Methode³⁾. Diese Verkettung muß bei den nun folgenden Ausführungen, soweit es sich um die französische Kritik handelt, mitbeachtet werden. Die Bremswirkung, der die französische Racine-Forschung trotz dieser fruchtbaren Verknüpfung von Forschungsgegenstand und Methode dennoch bislang unterlag, erklärt sich aus ihrer weitgehenden Selbstisolierung sowie der jahrhundertelangen nationalen Verbrämung Racines. Mag auch heute noch, wie einst Lemaître, mancher französische Kritiker der Ansicht zuneigen, gerade Racine werde nur unvollkommen von Nichtfranzosen verstanden, so möchte der vorliegende Bericht dennoch — und, wie mir scheint, aus gutem Grund — der Stimme der außerfranzösischen Kritik den bedeutenden Platz einräumen, der ihr zukommt.

II. Gesamt- und Teileditionen

Für die moderne Racine-Forschung stellte bislang die zehnbändige kritische Textausgabe (1865—1873) von Paul Mesnard einen Markstein und unentbehrlichen Ausgangspunkt, gleichzeitig ein Symbol für den Bienenfleiß und das streng historische Bewußtsein der positivistischen Literaturforschung dar⁴⁾. Mit der Neuausgabe von Raymond Picard wurden einige literarisch weniger bedeutende Schriften Racines erstmals gedruckt, allerlei Textverbesserungen (etwa dreißig Verse) vorgenommen, vor allem gelangte eine logischere, leichter durchschaubare Ordnung in die Darbietungsfolge

3) Die wichtigsten Positionen und Gegenpositionen der sog. „querelle des anciens et des modernes“ bezeichnen und erläutern folgende Schriften: Roland Barthes, *Histoire et littérature: à propos de Racine*, in *Annales* 15/3 (1960) S. 524—537; ders., *Essais critiques*, Paris 1964 (darin besonders *Les Deux critiques*, S. 246—251); Raymond Picard, *Racine et la «nouvelle critique»*, RSH 117 (1965) S. 29—49; ders., *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris 1966 (dazu interessiert die Besprechung von Roger Fayolle, RHLF 67/1 (1967) S. 175—178); Jean Starobinski, *Les Directions nouvelles de la recherche critique*, in *Preuves* 172 (Juni 1965) S. 23—32; Jean-Paul Weber, *Néo-critique et Paléo-critique ou Contre Picard*, Paris 1966; Jeanne-Lydie Goré, *Les Problèmes actuels de l'interprétation des Classiques*, NS 9 (1966) S. 393—400; Françoise van Rossum Guyon, *Nouvelle critique, ancienne querelle*, in *Cahiers du Sud* 387/388 (1966) S. 319—325; Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris 1966 (Replik auf Picards Pamphlet); Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité*, Paris 1966; Roger Fayolle, *La «Critique nouvelle»*, in *La Nouvelle Critique* 176 (Mai 1966) S. 114—135; die meisterliche, aber auch tendenziöse Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse liefert Jean Pommier, *La Querelle*, RHLF 67/1 (1967) S. 82—96.

4) Ganze Forschergenerationen übernahmen die Fehler und Irrtümer, die solch ein Monumentalwerk und Erstling notwendig aufweisen mußte. Doch trotz häufig laut gewordener Klagen rückte man diesem Übelstand bis in die Mitte unseres Jahrhunderts nicht zu Leibe.

der Vers- und Prosaarbeiten des Dichters⁵). Und es scheint, verfolgt man den gewaltigen Aufschwung der Racine-Kritik um und nach 1950, als sei die Picard-Ausgabe zu einem wirklichen Anstoß geworden. In der Tat weisen die essayistischen, aber bestens orientierten Vorworte und Anmerkungen des Herausgebers mancherlei neue Wege, wobei die interessantesten Funde an die Forschungen von Béguin, May und Poulet gemahnen⁶). Andererseits mögen die idealistisch-vagen, rhetorischen Bemerkungen zu Racines Sprache (Bd. I, S. 460 zu *Bérénice* u. ö.), sowie die größtenteils von der traditionellen französischen Charakter- und Strukturanalyse vorgeformten Deutungen des Racine-Theaters als Spielfeld der Leidenschaften (Bd. I, S. 109 zur *Thébaïde*, passim) zum Widerstand und zur Reaktion gereizt haben. Gleichsam unbebewußt unterläuft Picard einmal eine unkonventionelle Deutung der *Phèdre* als Manifestation der Freiheit (Bd. I, S. 741 f.). Inzwischen ist diese gewichtige Ausgabe mehrmals neu aufgelegt worden (vgl. Anm. 5). Sie ist bisher, nach Mesnard, die einzige bedeutende Gesamtausgabe Racines geblieben. Als spürbarer Mangel erscheint die in den Theaterstücken fehlende Versdurchzählung, die das Zitieren unnötig erschwert. Hier sollte man eher die ausgezeichnete fünfbändige kritische Edition des Racine-Theaters von Pierre M é l è s e zur Hand nehmen⁷). Die exakte Textgestaltung (der letzte Band enthält den kritischen Apparat), eine fundierte Einführung in Racines Leben, eine als Forschungsbericht gestaltete reichhaltige Bibliographie, sowie die im letzten Band angeführten sprachlichen und grammatikalischen Erläuterungen geben dieser Ausgabe ihren Wert. Daß in den Einführungen der literarkritische Aspekt dem literatur- und theaterhistorischen großenteils weichen mußte, ist angesichts der Forschungstendenz des Verfassers (vgl. Anm. 7) nicht verwunderlich. Eine weitere erwähnenswerte Gesamtausgabe⁸) folgt im wesentlichen dem Picard-Text und bietet darüber hinaus ein zwar von kritischem Spürsinn und Belesenheit zeugendes, aber

5) Sammlung „Bibliothèque de la Pléiade“, 2 Bde., Paris 1950/1952. Neu aufgelegt wurden Bd. I, *Théâtre, Poésies*: ²1956, ³1964; Bd. II, *Prose*: ²1966. Das Kapitel der Racine-Korrespondenz (Bd. II, S. 369—646) erhielt eine interessante Erweiterung durch die kommentierte Separatausgabe der Uzès-Briefe von Jean Dubu (Hrsg.), *Racine. Lettres d'Uzès*, Uzès 1963. Zu Racines literaturkritischen und poetologischen Schriften vgl. Mario Bonfantini (Hrsg.), *Jean Racine. Toutes les pages de théorie et de critique*, Turin 1968.

6) Albert Béguin, *Phèdre nocturne*, in *Labyrinthe* 7 (15. 4. 1945), auch in: A. B., *Poésie de la présence*, Neuchâtel 1957, S. 115—122; Georges May, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Etude sur les sources de l'intérêt dramatique*, Urbana 1948; Georges Poulet, *Notes sur le temps racinien*, Kap. IV in: G. P., *Etudes sur le temps humain*, Bd. I, Paris 1950 (vorher Edinburgh UP 1949), S. 104—121.

7) *Théâtre de Racine*, Paris 1951. Der Hauptbeitrag des Herausgebers zur Erforschung des 17. Jahrhunderts ist eine literatursoziologische Untersuchung: P. M é l è s e, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris 1934.

8) *Racine, Œuvres complètes*, Paris 1962 (Ed. du Seuil). Neben den Vers- und Prosaschriften Racines ist die Biographie von Louis Racine (ebenfalls bei Picard) enthalten.

keinerlei neue Gesichtspunkte aufweisendes Vorwort von Pierre Clarrac. Über die Flut der anderen Neuausgaben der Dramen Racines ist wenig zu berichten⁹⁾. Unter diesen allerdings bildet die Edition von Roland Barthes in gewisser Hinsicht eine Ausnahme¹⁰⁾. Äußerlich hat sich, gegenüber Picard, kaum etwas geändert. Barthes folgt der Ausgabe letzter Hand von 1697, macht sich die Emendationen Picards zunutze, bietet ebenfalls keine Verszählung. Die Vorworte sind wohlbekannte Berichte über Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Stücke, am Ende jedes Bandes folgen, neben den Textvarianten, umfangreiche Einführungen in die von Racine jeweils behandelte historische Epoche oder mythologische Welt, sowie ein nützliches Glossar der Sprache des 17. Jahrhunderts. Der ganze Explosivstoff dieser Ausgabe liegt in der *Introduction générale* (S. III—LVIII) und den Textkommentaren, die jedes einzelne Theaterstück abschließen. Ihre Bedeutung ist somit nicht editorialer, sondern literarkritischer Natur, weshalb ein späteres Kapitel ausführlich davon zu handeln hat¹¹⁾.

III. Biographie und biographisierende Deutungen

Racine sei das Unglück widerfahren, einen Sohn zu haben, spottet ein früherer Herausgeber der Uzès-Briefe, J.-J. Brousson, mit klagendem Unterton im Hinblick auf das Verschwinden zahlreicher Briefe des Dichters nach dessen Tod. Racine hatte sogar zwei Söhne, deren frommer Eifer für den Vater nicht nur dessen Korrespondenz, sondern auch den Bericht über sein Leben verwirrte. Die früheste Racine-Biographie sind die *Mémoires des*

9) Ich nenne einige wenige in chronologischer Abfolge. Die Garnier-Ausgabe von Maurice Rat, *Théâtre complet de Racine*, Paris 1960, ist der unveränderte Nachdruck der einbändigen Edition von 1937, daher in den literarkritischen Bemerkungen wenig anregend. Um eine reich bebilderte Prachtausgabe handelt es sich bei dem dreibändigen *Théâtre complet de Racine*, Paris 1961 (Club du livre); zwei informatorische Artikel von Giraudoux und J. L. Barrault, sowie eher rhetorische als interpretatorische Werkeinführungen von Jacques de Lacretelle ergänzen diese Ausgabe. Zwei Taschenbuchausgaben schließen sich an: *Racine. Théâtre complet*, 2 Bde., Paris 1963/1964 (Le livre de poche), eine mit zahlreichen Anmerkungen fast ausschließlich historischer und sprachlicher Art versehene saubere Ausgabe, die im Vorwort Charles Péguys religiös geprägtes Racine-Bild eines im Abgrund der Grausamkeit, des Verderbens, der jansenistischen „disgrâce“ arbeitenden Dichters wiedergibt (es handelt sich um die Zentralstelle des Racine/Corneille-Vergleichs aus Ch. Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, in *Cahiers de la Quinzaine*, 1910); ferner André Stegmann (Hrsg.), *Jean Racine. Théâtre complet*, 2 Bde., Paris 1964/1965 (Garnier-Flammarion), eine Ausgabe, die sich in den skizzenhaften charakterpsychologischen und ästhetischen Vorbemerkungen zu den Stücken Racines offensichtlich auf die anregenden Forschungen Jean Pommiers stützt.

10) *Racine, Théâtre*, 2 Bde., Paris 1960 (Club français du livre).

11) S. u. S. 111. — Eine enge Verknüpfung text- und literarkritischer Forschungen bietet die kritische Ausgabe der *Thébaïde* durch Michael Edwards, «*La Thébaïde de Racine, clé d'une nouvelle interprétation de son théâtre*», Paris 1965, die anhand der Textvarianten das allmähliche Hineinwachsen des Frühwerks in die später vervollkommnete tragische Welt Racines zu erweisen sucht.

Sohnes Louis, die „légende dorée“ Racines (so Picard und Pommier), deren systematische Zerstörung seit Mesnard Gegenstand der meisten neueren Studien zum Leben Racines war. Hand in Hand mit der Klärung biographischer Fragen um Racine ging sehr oft die Entmythologisierung der französischen „Klassik“¹²⁾. Daneben galt es, durch Archivforschungen die Lücken in Louis Racines Erinnerungen zu füllen¹³⁾. All diese Anregungen wurden von der neuesten Racine-Kritik weitergeführt. Eine erste Zusammenschau jenes neuentdeckten Dichterlebens lieferte das Ausland mit der Racine-Biographie von I. S i c i l i a n o , der, entsprechend der von Croce geprägten italienischen Literaturkritik, streng zwischen Leben und Werk trennt und diese Scheidung überzeugend durch den Nachweis der Antinomie von Theorie und Werk ergänzt¹⁴⁾. Die historisierenden und moralisierenden Erwägungen Racines (etwa im *Phèdre*-Vorwort) entsprächen keineswegs mehr dem schon unbewußt in ihm wirkenden ästhetischen Wollen, wie es sich in seinem Theater manifestiere. Man möge bedenken, „quanto grande sia la distanza fra il mondo della creazione fantastica e quello della realtà vissuta [...]“. Den Legenden um Racine widmet Geoffrey B r e r e t o n seine besondere Aufmerksamkeit¹⁵⁾. Die genaue Lektüre zeitgenössischer Dokumente, der

12) Der wichtigste Beitrag stammt von Jean Demeure (1928/1929). Bei seiner Vernichtung des schönen Bildes vom Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Boileau und Racine sowie dem der erhebenden Freundschaft der „quatre amis“ verfiel Demeure allerdings einem Extremismus, der dann von A. A d a m (1939 in der *Revue d'histoire de la philosophie*) wieder gedämpft werden mußte.

13) Etwa durch F. Funck-Brentano, *Le Drame des poisons*, Paris 1899, und J. Dussanes Entdeckung einer Racine/Du Parc-Tochter (*Du nouveau sur Racine*, Paris 1941).

14) Italo Siciliano, *Racine: l'uomo e le opere*, Padova 1950. Man hält sich zweckmäßiger an diese konzentrierte Zweitfassung über Racines Leben und Werk. Die frühere Ausgabe, *Racine e il classicismo francese*, Milano 1943 (also gleichzeitig mit Pierre Moreau, *Racine, l'homme et l'œuvre*, Paris 1943, erschienen), stellt dem eigentlichen Befund eine weitschweifige Einführung in Wesen und Ästhetik des „gran secolo“ voran.

15) Geoffrey Brereton, *Jean Racine. A Critical Biography*, London-Toronto 1951. Dieses bemerkenswerte Buch erschien mitten im Verlauf des Erneuerungsprozesses, den die biographische Racine-Forschung durchmachte, so daß einige Ungenauigkeiten blieben. So ist Racine nicht erst seit seinem fünfzehnten Lebensjahr (1654), sondern schon seit etwa 1649 in den Petites Ecoles von Port-Royal erzogen worden (vgl. Anm. 19). Der traditionelle Vorwurf des Freundschaftsverrats, den man Racine anlässlich der *Alexandre*-Affäre gemacht hat, wird vom Verfasser sehr nüchtern entkräftet. Erstens sei, wie die Briefe zeigen, Molière gar kein so enger Freund Racines gewesen, zweitens lag ihr Schaffen auf so verschiedenen Ebenen, „that after a brief fortuitous association it was natural that they should part“ (S. 73). Einer anderen Legendenzerstörung, nämlich Michauts Widerlegung der These, *Bérénice* sei im Wettkampf mit Corneille entstanden, mag Brereton allerdings nicht vorbehaltlos zustimmen. Daß Racines Vorwort nicht Henriette d'Angleterre als auslösendes Moment nenne, habe an den geheimnisvollen Umständen ihres tragischen Todes (Vergiftung?) gelegen. So erkläre sich auch das Schweigen der Zeitgenossen. Alle Untersuchungen zu dieser Frage (Léon Herrmann, May, Picard, Adam) bewegen sich

Briefe Racines, sowie die geschickte Verarbeitung aller Materialsammlungen und Archivforschungen H. C. Lancasters führen schon hier zu der Überzeugung von „Racine's overriding material ambition“ (S. 9), eines Ehrgeizes, der Racine die sicherste Karriere über Theater und Protektion wählen ließ. Dies ist die zentrale These, die fünf Jahre später Picard vertritt¹⁶). Der bei Brereton aufgetretene Widerspruch zwischen dem theaterbesessenen und darum jansenistenfeindlichen jungen Dichter und dem Karrieremacher Racine, der nach der *Phèdre*-Enttäuschung eine gesicherte soziale Stellung dem Theater vorzieht, kommt bei Picard nicht mehr zur Geltung. Die Theaterdichtung seines „Racine d'avant le mythe“ (d. h. eines ausschließlich durch Dokumente des 17. Jahrhunderts dargestellten Racine) bleibt als Kunstwerk außer Betracht. Im erbitterten Existenzkampf des Dichters zählt sie als Mittel zum Broterwerb und sozialen Aufstieg¹⁷). Für Picard gibt es darum auch nach 1677 keine „retraite“ von einer den Dichter beherrschenden Berufung, sondern es handele sich um eine bedenkenlose Rückkehr zur eigentlichen Aufgabe, dem Dienst am König. Das Theaterschaffen erweise sich dabei als „une sorte de parenthèse“ (S. 284 ff.)¹⁸). Dieses Bild des Karrieremenschen wirft ein eigenartiges Licht auf die Motive und Wertmaßstäbe des Dichters Racine.

im Bereich der Spekulation. Neue Gesichtspunkte für die Wettstreitthese liefert Hans Mattauch, *Témoignages inconnus ou négligés du XVII^e siècle sur Racine*, CRac. 16 (1964) S. 5—40.

16) Raymond Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Paris 1956, ²1961. Es ist dies keine Biographie im üblichen Sinne. Der Bericht über Racines Leben wird eingebettet in die soziologische Analyse einer ganzen Epoche. Die Grundlage für dieses monumentale Werk bildet das 1956 veröffentlichte *Corpus Racinianum. Recueil-Inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*, fortgesetzt 1961 durch ein *Supplément au Corpus Racinianum* sowie kleinere Anschlußpublikationen Picards: *Nouveaux documents manuscrits du XVII^e siècle concernant Jean Racine*, RHLF 63/1 (1963) S. 90—94; *Nouveau supplément au Corpus Racinianum*, JRac. (1963); *Troisième supplément au Corpus Racinianum*, JRac. (1966) S. 3—49; *Racine courtisan (1692—1699). Le témoignage de Bonrepaus*, RHLF 67/4 (1967) S. 726—743. (Der methodische Ansatz solch einer nützlichen Dokumentation, einzigartig zur Zeit der ersten Veröffentlichung, machte in Frankreich Schule und wurde inzwischen von G. Mongrédien für seine Molière-Studien übernommen.) Die einzelnen Materialien sind von recht verschiedenem Wert. Neben wichtigen, von Pommier, Adam, Orcibal, Vanuxem, Wheatley beigebrachten Zeugnissen erscheinen zahlreiche Akteneintragungen minderer Bedeutung. Da alle Auszüge nach dem Entstehungs- oder Publikationsdatum geordnet sind, muß man oft viel spätere Jahre aufschlagen, um Reaktionen auf frühere Ereignisse zu finden.

17) Hierin sei auch ein wichtiger äußerer Grund für die gereizte und unverhältnismäßig heftige Polemik zu sehen, mit der Racine viele seiner Zeitgenossen, in der Hauptsache aber Nicole und die Jansenisten während der „Querelle des imaginaires“ (1665/1666), sowie den Konkurrenten Corneille, überschüttete. Vgl. dazu R. Picard, *Racine polémiste*, Paris 1967; Joseph Fonsny, *Racine aux prises avec Corneille*, in *Les Etudes classiques* 34 (1966) S. 231—245.

18) Die herbe Enttäuschung späterer Generationen über Racines Entschluß, nach 1677 die Bühne zu verlassen, und das lebhaftere Interesse an seiner religiösen Entwicklung haben gerade an diesem Punkt zu mancherlei Spekulationen geführt, etwa

Man muß sich damit abfinden, daß der noble Elan, die selbstvergessene Hingabe der dramatischen Gestalten Racines von einem kühl kalkulierenden Dichter erdacht und nicht erlebt worden sind. Insofern wirkte Picards radikaler Positivismus befreiend. Die methodischen und sachlichen Vorarbeiten dazu hatten insbesondere Pommier und, in seinem Gefolge, Adam und Orcibal geleistet¹⁹). P o m m i e r vor allem gebührt das Verdienst, die strenge historische Methode in eine idealisierende und psychologisierende Biographie-Forschung eingeführt zu haben. Das geheimnisumwitterte „Schweigen Racines“ nach 1677 hat auch für Pommier vornehmlich materielle Gründe, nämlich einmal des Dichters Auffassung der Theatertätigkeit als „métier d'ouvrier habile“ (S. 59), zum anderen die Befürchtung, angesichts der alles überschwemmenden Opernmode in den Niedergang der französischen Tragödie, so wie er sie entscheidend mitgestaltet hatte, verwickelt zu werden²⁰).

Ein weiterer Höhepunkt der Racinelegende, nämlich der von der Ungnade des Königs überschattete Lebensabend Racines (etwa seit Anfang

jener über Racines Zerrissenheit zwischen gelebter und dargestellter Wirklichkeit, über sein Unbehagen an dem Mißverhältnis zwischen dem eigenen Gottesglauben und der blasphemischen Haltung seiner Gestalten seit der *Thébaïde*. Darüber Jean Dubu, *De quelques raisons esthétiques du silence de Racine après «Phèdre»*, in *XVII^e Siècle* 20 (1953) S. 341—349; R. C. Knight, *Les Dieux païens dans la tragédie française*, RHLF 64/3 (1964) S. 414—426; Michel Butor, *Racine et les dieux*, in: M. B., *Répertoire*, Paris 1960, S. 28—60. Dieser Aufsatz Butors wie auch die sprachstatistische Bestandsaufnahme von Carlo François, *«Phèdre»: le culte des dieux*, MF 342 (1961) S. 345—347, betonen die im Werk Racines zu beobachtende Grausamkeit der Götter gegenüber dem Menschen.

19) Jean P o m m i e r, *Aspects de Racine, suivi de l'Histoire d'un couple tragique*, Paris 1954. Die meisten der hier zusammengestellten Arbeiten waren zwischen 1943 und 1953 in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht worden. Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Bd. IV, Paris 1954, S. 255—377; Bd. V, Paris 1956, S. 39—57. Der biographische Teil seines vorwiegend interpretatorischen Racine-Kapitels deutet den Erfolgshunger Racines aus der Einsamkeit des Waisenkindes, seiner Angst vor einer unsicheren Zukunft, was bei dem Erwachsenen zu ständiger Unsicherheit führte. Jean O r c i b a l, *L'Enfance de Racine*, RHLF 51/1 (1951) S. 2—16. Der durch seine Jansenismus-Studien bekannte Forscher ist einer der wenigen Racine-Biographen, die sich nicht auf die Ausführungen von Paul Mesnard verließen. Mit seiner profunden Kenntnis Port-Royals und der Jansenisten gelingt es ihm, die Kindheit des Dichters neu zu beleuchten. Dieser für die soziologische und psychoanalytische Racine-Interpretation wichtigen und bevorzugten Epoche widmeten auch mehrere andere Forscher ihre besondere Aufmerksamkeit: William McC. Stewart, *L'Education de Racine. Le poète et ses maîtres*, CAIEF 3—5 (1953) S. 55—71; L. Cognet, *Les Petites écoles de Port-Royal*, CAIEF 3—5 (1953) S. 19—29; G. Delassault, *Le Maître de Sacy et Racine*, BLRac. 5 (1957) S. 89—91.

20) Inwieweit sich Racine mit anderen Formen des Theaters, ja mit Lullis Musiktheater beschäftigte, zeigen einige Arbeiten von Jacques V a n u x e m, *Sur Racine et Boileau librettistes*, RHLF 51 (1951) S. 78—91; *Racine, les machines et les fêtes*, RHLF 54 (1954) S. 295—319; *Racine et le carnaval de 1683*, RHLF 55 (1955) S. 289—298.

1698), der von Sainte-Beuve und Mauriac romanhaft bewegend dargestellt wurde, ist seit Pommier zumindest fragwürdig geworden. Der Verfasser möchte eher an eine Manipulation der machtbesessenen Madame de Maintenon glauben, die in ihrer Verstimmung darüber, daß eine Denkschrift Racines durch andere als ihre Hände an den König gelangte, dem Dichter, quasi als Denkkzettel, die königliche Strenge nur vorgaukelte.

Am Anfang seines Buches hatte Pommier der Racine-Forschung eine Warnung auf den Weg gegeben, die er in der Folgezeit häufig wiederholen mußte: „Et surtout, encore une fois, ne le [sc. Racine] cherchons pas trop dans son œuvre“ (S. XIV). Anlässe zu solcher Ermahnung bietet die Geschichte der Racine-Kritik in großer Fülle (mit dem mißverständlichen La Bruyère-Wort „tels qu'ils sont“ beginnend über Gautier, Nisard, Vinet zu Sainte-Beuve, Eugène Gérusez, Taine, Dubech u. a.). Mit polemischer Schärfe aber ist sie gegen einen der jüngsten Fälle biographisierender Kunstdeutung gerichtet, nämlich Orcibals Auslegung der beiden religiösen Tragödien *Esther* und *Athalie* als tendenziöse Darstellungen zeitgenössischer innen- und außenpolitischer Ereignisse, zu denen Racine in der Absicht, die Aktionen des Königs zu beeinflussen, mit seinen beiden Spätwerken Stellung bezogen habe²¹). Hier wird der politisch interessierte Intrigant Racine aus seinen Werken erschlossen, was indirekt mit dazu beitrug, den Glauben an Racines 1677 erfolgten religiösen Wandel zu erschüttern.

In viel größerem Umfang demonstriert J a s i n s k i die methodische Verzahnung von Leben und Werk am Beispiel Racines²²). Im gleichen Atemzug mit Jasinskis Werk muß man dessen umfangreiche Besprechung durch P o m m i e r nennen, denn das eine wurde zum Henker des anderen²³). Zwei

21) Jean Orcibal, *Autour de Racine. La Genèse d'«Esther» et d'«Athalie»*, Paris 1950. Ähnliche Versionen sind seit Michelet, K. Meier, *Racine und Saint-Cyr*, Marburg 1903, und G. Charlier, *«Athalie» et la révolution d'Angleterre*, MF 229 (1931) S. 74—100, bekannt. Ablehnung erfuhr Orcibal auch durch Adam mit einer Rezension in der RSH (1951) S. 361—364. Adam liefert für bestimmte Stücke Racines einige hervorragend passende Schlüssel, die er dann als historisch falsch entlarvt. Was soll man aber zu dieser berechtigten Kunstverteidigung sagen, wenn man in Adams *Andromaque*-Interpretation (Bd. IV, S. 315 f.) liest: „Car Oreste, c'est lui“, „Car Pyrrhus, c'est encore Racine“, ganz zu schweigen von der Darstellung zahlreicher *Phèdre*-Verse als Anspielung auf leichtlebige Zeitgenossinnen? Und sogar bei Pommier erinnert es fatal an diese die Biographie und das Werk verquickende Arbeitsmethode, wenn es anlässlich des Gifftodes der *Phèdre* (a.a.O. S. 202) heißt: „Ce poison plaisait à Racine, en cette année du drame de la Brinvilliers.“ Und Orcibals *Esther*-Deutung weiß Pommier nichts anderes entgegenzustellen, als die bedrohten und vertriebenen „Filles de l'enfance“ (d. h. die Juden in *Esther*) durch die „amis de Port-Royal“ (S. 231) zu ersetzen.

22) René Jasinski, *Vers le vrai Racine*, 2 Bde., Paris 1958.

23) Jean Pommier, *Un Nouveau Racine*, RHLF 60/4 (1960) S. 500—530, eine Darstellung, auf die R. Jasinski RHLF 61/1 (1961) S. 94 und in *Sur Racine: critique d'une critique*, RHLF 61/3 (1961) S. 442—452, antwortete. Schon vor Pommier fielen die meisten Reaktionen negativ aus. Interessant zu beobachten ist dabei nur, daß die gleiche Art des literarkritischen Vorgehens noch immer einen bedeutenden Sek-

große Aufgaben hatte sich Jasinski gestellt. Erstens wollte er anhand der zugänglichen Dokumente die von der Kritik (seit Boileau, zuletzt von Picard) herausgearbeiteten abstoßenden Charaktermerkmale Racines (der giftige, eifersüchtige Spötter; der sinnliche, skrupellose Liebhaber; der glatte, schmeichlerische Höfling und Karrierist) abschwächen und den gütigen, menschlichen, von jansenistischer Reinheit geprägten Dichter auf dem Sockel des Klassikers und großen Menschen belassen²⁴). Zweitens war Jasinski bestrebt, Racines Theater durch leichtgläubige Übertragung biographischer Fakten auf das Kunstwerk als gewaltiges, bis in feinste Details zu zerlegendes, der Mode folgendes Schlüsselwerk zu entlarven. Als Beispiel mag die Gestalt der Agrippine genügen, die nach Jasinski Züge von Racines Großmutter, seiner Tante Agnès, der Du Parc und der Mutter Ludwigs XIV. in sich vereinigt, von deren Herrschaftsanspruch sich Nero (Racine, Louis XIV) zu lösen versucht. Bei der Identifizierung der Andromaque mit der Du Parc kann es sich Pommier nicht versagen, die Frage zu stellen, ob man sich dann Hektor als Gros René vorzustellen habe. Dieser Seitenhieb läßt einiges von der Schärfe, Ironie und Präzision erkennen, mit der Pommier das Werk Jasinskis exekutierte.

Bemerkenswert erscheint dagegen, wie nachsichtig, ja wohlwollend die offizielle französische Universitätskritik auf die ein Jahr früher von M a u r o n vorgetragene „psychokritische“ Methode reagierte, obgleich hier und da (verständlicherweise durch Picard, der Mauron der „nouvelle imposture“ bezichtigte) Vorbehalte laut wurden²⁵). Von den Strukturen der Freudschen

tor der französischen Racine-Kritik beherrscht und die höhnischen Absagen an Jasinski gegen manch einen der Spötter selbst gerichtet werden könnten (vgl. Anm. 21). Jasinski treibt eine Methode auf die Spitze, die tief in der französischen Literaturwissenschaft verwurzelt ist. Sollte man aus der heftigen Ablehnung seines Buches vielleicht schließen, daß die traditionelle Literaturkritik in Frankreich, neuerdings als „lansonisme“ und „critique universitaire“ apostrophiert, ein Unbehagen an sich selbst verspürt? Die erstaunlich geringe Reaktion der sog. „nouvelle critique“ und des Auslandes auf Jasinskis überholte Methode sollte zu denken geben.

24) Zwei so konträre Auslegungen derselben Dokumente wurden deshalb möglich, weil die zeitgenössischen Aussagen über Racine, von Gegnern oder Bewunderern verfaßt, zum größten Teil tendenziös sind und darum auch in späteren Jahrhunderten noch Zwietracht zu säen vermochten.

25) Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Gap 1957. Vgl. dazu die folgenden Rezensionen: CRac. 1 (1957/58) S. 126—129; A. Rousseaux, *Psychanalyse de Racine*, in *Le Figaro littéraire*, 5. 10. 1957, S. 2. Wenig erbaut zeigten sich Paul Delbouille, *Les Tragédies de Racine, reflets de l'inconscient ou chronique du siècle?*, FSt XV/2 (1961) S. 103—121, und Joseph Hanse, *Regards sur Racine*, LLR XV/2 (1961) S. 111—133. Noch vor Mauron hatte J.-L. Barrault, *Jean Racine*, CCRB 9 (1955) S. 43—69, mit dem Hinweis auf Racines tiefe Verwurzelung in Port-Royal, dessen Kindheitseindrücke im Theater gesucht. Ohne Maurons Akribie und Anspruch auf ernsthafte Wissenschaftlichkeit, eher „pour notre plaisir“ (S. 56), zerlegt Barrault den *Britannicus* in Racines Doppelgesichtigkeit als Kind Port-Royals (*Britannicus*) und dessen Widersacher anläßlich der Briefaffäre

Psychoanalyse ausgehend (wie seinerzeit schon Ludwig Karl²⁶⁾) möchte Mauron das gesamte Werk Racines aus den Verdrängungen frühester Kindheitsstadien als unbewußte Wiederherstellung einer „verlorenen Zeit“ erklären. Die auf diese Weise systematisch nach dem Freudschen Schema entschlüsselten Theaterstücke spiegeln in jeder Szene die seelische Situation des von Schwäche, Trotz, Unabhängigkeitsdrang, Selbstverteidigung, Fluchthaltung, Unterwerfung, Schuldbewußtsein und Masochismus gekennzeichneten Racine zwischen „Über-Ich“ (dem Vaterbild) und „Es“ (den Trieben). Diese Auffassung vom (unbewußten) Ausleben des Künstlers in seinem Werk gibt Mauron gleichzeitig einen zweifelhaften Kunstwertmaßstab romantischer Provenienz in die Hand: nur das wahrhaft (wenn auch unbewußt) gelebte Kunstwerk sei in der Lage, den Zuschauer zu packen. Wir haben es hier (wie bei Jasinski) mit einer außerliterarischen Interpretationsmethode zu tun, von der Barthes vermutet, sie sei nur deshalb von der Universitätskritik gebilligt und sanktioniert worden, weil sie eine elegante und „up to date“ erscheinende Rechtfertigung und Rettung der alten biographischen Werkanalyse sei, während Jasinski eben diese Methode der Lächerlichkeit preisgab²⁷⁾.

Anknüpfend an Mauron interpretiert Ch. B a u d o u i n bestimmte Themen („thème du feu“, S. 52 ff.) und Motive (Bedeutung des Blicks, S. 39) aus den Kindheitserlebnissen und der sich daraus entwickelnden Persönlichkeit Racines²⁸⁾. So sieht der Verfasser einen Kausalzusammenhang zwischen den Flammen Trojas, Roms, der Vestalinnen, des Scheiterhaufens in *Iphigénie*,

(Nero). Den Gedanken der „deux frères ennemis“ (S. 60) in Racines Brust, den Mauron so hartnäckig verfolgte, wiederholte Barrault in «*Mon Racine*» in *Revue de Paris* (Oct. 1960) S. 15—24. Seine Haßliebe zu Port-Royal lasse ihn seine eigene Zerrissenheit, seinen Krieg gegen sich selbst von der *Thébaïde* an in Kunst umsetzen. „Sa saison en enfer a commencé“ (S. 17).

26) *Jean Racine, eine psychologische Charakterstudie*, Wien 1937 (dazu die aus Gründen der innerliterarischen Wertung ablehnende Besprechung von K. Wais, ASNS 171 [1937] S. 280—282). Ähnlich Joseph Segond, *Psychologie de Jean Racine*, Paris 1940. Ihm fühlt sich Mauron in der Absicht, die Originalität Racines aus inneren Quellen zu erschließen, verpflichtet. Während in Deutschland vor 1933 die psychoanalytische Literaturlauslegung recht rege war und England und Amerika in den letzten dreißig Jahren eine auf wachsende Kritik stoßende Flut psychoanalytischer Untersuchungen zur Literatur erlebten, ist in Frankreich erst in jüngster Zeit ein zunehmendes Interesse an dieser Art Literaturkritik zu verzeichnen. Zur Eignung der Psychoanalyse als Hilfswissenschaft der Literaturkritik vgl. Georg Geismann, *Psychoanalytische Literaturkritik*, ASNS 204/5 (1968) S. 321—331.

27) R. Barthes, *Les Deux critiques*, in: R. B., *Essais critiques*, Paris 1964, S. 250; zuerst veröffentlicht in MLN (1963).

28) Charles Baudouin, *Jean Racine, l'enfant du désert*, Paris 1963. Entgegen der These Masson-Forestiers, der den jungen Racine dem bestimmenden Einfluß von La Ferté-Milon ausgesetzt sah, deutet der Titel („enfant du désert“) den Dichter als Kind Port-Royals. Sein lebenslanges Streben nach materieller Sicherheit (These von Picard und Brereton) habe in der Suche nach geistiger Sicherheit (Versöhnung mit Port-Royal) ein psychologisch bedeutsames Pendant gehabt.

der Seele Phädras einerseits und, als auslösendem Element, dem legendären Feuer, das den Heliodor-Roman des jungen Racine vernichtet haben soll, andererseits²⁹⁾. Die Ergebnisse Baudouins bieten nichts Neues, sondern zeigen lediglich durch Maulnier, Pommier, Segond, Karl, Brereton, Hubert etc. längst Bekanntes im Lichte der Psychoanalyse.

Schärfer zwischen gelebter und dargestellter Wirklichkeit zu trennen, hat sich A. de M e e ü s zur Aufgabe gestellt³⁰⁾. Aus der Ablehnung der psychokritischen Methode Maurons entsteht seine Darstellung des „double plan“ in Racines Leben, „celui de la vie normale et celui de l'art“ (S. 34). Weder die Persönlichkeitsstruktur noch das Alltagsleben habe entscheidend auf seine Kunst gewirkt. Vielmehr trage eine seit seiner Kindheit entwickelte tragische Weltsicht, die Einsicht in die Absurdität des Daseins, Racines Theater. Damit gelangt die Kritik methodisch in eine Übergangsphase zur vorwiegend werkimmanenten Interpretation.

IV. Analysen der inneren und äußeren Werkstruktur

Mit den spektakuläreren der neuen Tendenzen in der französischen Literaturkritik verbindet sich der Modebegriff der „Struktur“. Gemeint sind damit alle Arten von Bauformen und Beziehungen, die sich in einem Kunstwerk während des bewußten und unbewußten Arbeitsvorganges seiner Erschaffung (Valéry's „procédé“) ergeben. Das Anliegen des literaturwissenschaftlichen „Strukturalismus“ besteht also nicht mehr nur darin, die Fertigkeit des „literarischen Ingenieurs“ im Kunstwerk aufzuspüren und zu erweisen, sondern jenen hochkomplizierten Ablauf des Sprachschaffens nachzuvollziehen, der von Valéry als rational nicht vollkommen nachvollziehbar dargestellt wurde. Die sog. „nouvelle critique“ in Frankreich betritt damit Wege, die bereits durch Croce, die Spitzer-Schule, Roman Ingarden, J. A. Richards, Kenneth Burke, Georg Lukàcz, Gaston Bachelard u. a. in verschiedenen Richtungen gangbar gemacht worden waren.

Die verschiedenen Richtungen der „strukturalistischen“ Racine-Forschung lassen die breite Skala der teilweise auf anderen Gebieten geleisteten methodologischen Vorarbeiten erkennen. Einen verhältnismäßig schmalen Raum nehmen dabei die traditionellen, von aristotelischer Poetik und antiker Rhetorik herleitbaren Analysen der äußeren Bauformen des literarischen Kunstwerks ein. Das grundlegende Werk zu dieser konventionellen Form-

29) „Dans le réel ou dans la légende, mais également symbolique et significatif dans l'un ou l'autre cas, le thème du feu s'est manifesté“ (S. 52). Vgl. dazu J. Starobinski, *Racine et la poétique du regard*, NRF 56 (1957) S. 246—263; J. A. G. Tans, *Un thème-clé racinien: la rencontre nocturne*, RHLF 65/4 (1965) S. 577—589. Letzgenannter Aufsatz, offenbar durch die Arbeiten Starobinskis angeregt, weitet das Flammenmotiv zu einer subtilen Strukturanalyse zentraler Szenen aus. Beide Studien gehen jedoch weit über Baudouin hinaus.

30) A. de Meeüs, *La Double vie de Jean Racine*, I—II, CRac. 19 (1966) S. 25—81 und 20 (1966) S. 2—110.

betrachtung stammt von Scherer³¹⁾. Die dramaturgische Betätigung des 17. Jahrhunderts — für René Bray von theoretischem Interesse und am normativen Gehalt der Poetiken ablesbar — sieht Scherer als theaterpraktisches Problem des Erfolges. Die Frage nach den Regeln der Zeit, die der Verfasser in produktionsästhetischer Praxis verfolgt, stellt sich ihm in der Weise, inwieweit diese Normen, Konventionen und zeitgemäßen Erfordernisse die Arbeit des Dramatikers beeinflussen, erleichtern oder erschweren³²⁾. Eben diese Frage des Produktionswandels im Werk Racines beschäftigt auch B. Weinberg, der die Strukturelemente (innere und äußere Beziehungen der Personen untereinander) auf ihren tragischen Gehalt und dessen Publikumswirkung untersucht, wobei sich für Weinberg die Struktur der Racinestücke großenteils durch die Gegenüberstellung und die Beziehungen zweier Personenkreise — der sympathischen und der antipathischen Figuren — erklärt³³⁾. Die grundlegende These Weinbergs, wonach moralische Billigung oder Ablehnung des Protagonisten seitens des Zuschauers über Erfolg oder Mißerfolg in der Darstellung des Tragischen entscheidet, zeigt Racines künstlerische Entwicklung als ständig wiederholten Lösungsversuch eines einzigen Problems: Perfektion darin zu erlangen, mit allen nur mög-

31) Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris 1950. Die Unterscheidung Scherers zwischen „structure externe“ (alle formalen Bedingungen der Bühnenaufführung) und „structure interne“ (Gestaltenhierarchie, Handlungsablauf) erscheint falsch im Lichte der neueren Strukturforschung, die mit „innerer Struktur“ (oder „Struktur“ schlechthin) eher geistig-psychologische „patterns“ meint, die sich vom Autor (oder seiner Lebenssphäre), nach einem Umschmelzungsprozeß in sprachliche Wirklichkeit, im Kunstwerk als Ideen-, Motiv-, Themen- und Empfindungsmuster niederschlagen.

32) Zwei Vorbehalte gegen Scherers lexikonartiges Werk seien genannt: viele der von ihm in reichem Maße gegebenen Beispiele stammen aus der Frühzeit des „klassischen“ Theaters, als sich der Gebrauch noch keineswegs verfestigt hatte; zum anderen bleibt der Vf. bei einer Erörterung der Entsprechungen zwischen Regel und szenischer Darbietung stehen, ohne die Erfordernisse der Gattung, ihr Wesen und ihre Eigenständigkeit im 17. Jahrhundert zu berücksichtigen. So zeigt Karl August Ott, *Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine*, GRM 11 (1961) S. 341—365, am Einzelfall einer dramatischen Regel, wie im Reifeprozess der französischen Tragödie eine bestimmte Konzeption der äußeren Form dazu beitrug, einen neuen Begriff der dramatischen Handlung sowie des Stils der dramatischen Rede zu bilden, und wie bei Racine die Identifikation von szenischem Ort und Machtbereich dem dramatischen Dialog seine Komplexität geben. F. F. J. Drijckoningen, *Quelques aspects de la pompe littéraire au XVII^e siècle*, N 51/4 (1967) S. 364—381, erörtert die szenische und psychologische Funktion der Prunkrede für die Beziehungen der Personen zueinander, während Scherer hauptsächlich den wirkungsästhetischen Aspekt in Betracht gezogen hatte.

33) Bernard Weinberg, *The Art of Jean Racine*, Chicago-London 1963. Der Haupteinwand der Fachwelt richtete sich gegen die methodische Enge und Einseitigkeit des Wertmaßstabes, an dem Racines künstlerische Entwicklung gemessen wird. Vgl. die Rezensionen von E. Vinaver, MLR 60/1 (1965) S. 114—117; H. T. Barnwell, StF 30 (1966) S. 515—517; H.-J. Neuschäfer, ASNS 119 (1967) S. 71—73.

lichen Mitteln die Sympathie des Publikums für den Protagonisten und damit dessen Rechtfertigung zu erlangen, was Racine angeblich nur mit Phèdre gelang³⁴).

Eine weniger äußerliche und rein technologische Auffassung vom Strukturbegriff zeigt ein amerikanischer Beitrag zur Racine-Forschung von John C. Lapp³⁵). Scherers dramentechnische Analyse auf dem Boden der Rhetorik und konventionellen Poetik geht hier eine Synthese ein mit der Methode der werkimmanenten Interpretation, die alle Relationen zwischen äußeren Formen, Sprachmitteln, Bildkomplexen, Themen- und Motivkreisen, dramatischen Gestalten und außermenschlichen Kräften aufzuweisen sucht. Der Wert dieser Untersuchungen besteht vor allem darin, die funktionale Bedeutung zahlreicher tragödientechnischer Mittel (Szenenverknüpfung, Verwechslung, Monolog, Exposition, Tirade, Vertrautenrolle etc.) erhellt zu haben, wobei Lapp bei der Darstellung der Racineschen „concepts of time and space“ (S. 57) in ihrer strukturierenden Funktion der Interpretationsmethode von Georges Poulet sehr nahe kommt³⁶). Interessierte diesen indessen allein das Zeitproblem in den Tragödien Racines, so geht der Amerikaner, was die Vielfalt der Aspekte betrifft, weit über Poulet hinaus und nimmt mit seinen Untersuchungen zum geistigen Gehalt der Racine-Tragödien, zu dem sie beherrschenden Blickgefüge, dem Wechselspiel von Hell

34) Da Weinberg den literatur- und geistesgeschichtlichen Hintergrund, vor dem Racines Werk entstand, sowie die ästhetisch-poetologischen Gegebenheiten, mit denen Racine rechnen mußte, bei seinen Analysen völlig außer Betracht läßt, wird sein Kriterium der Werkwirkung auf ein „qualified audience“ (S. VIII) fragwürdig, denn die fehlende historische Perspektive stellt die Begriffe der „Wirkung“ und des „Publikums“ in einen luftleeren Raum.

35) J. C. Lapp, *Aspects of Racinian Tragedy*, Toronto 1955. Diese immer noch beste angelsächsische Racine-Studie gliedert — aller Chronologie abhold — nach Themen- und Motivkreisen, nach Gruppen stilistischer und struktureller Kunstmittel, deren Herkunft, in enger Anlehnung an die Forschungen von Spitzer und Hatzfeld, häufig aus der barocken Tradition erklärt wird. Einzelprobleme, die das Buch zusammenfaßt, behandelte Lapp in Separatstudien wie *The Oracle in «La Thébaïde»*, MLN 66 (1951) S. 93—98, oder *Athaliah's Dream*, StPh. 51/3 (1954) S. 461—469; zum gleichen Thema vgl. Walter Pabst, *Funktionen des Traumes in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts*, ZFSL 66 (1956) S. 154—174. Als Anregung dienten Lapps Strukturanalysen für eine wohlgelungene Einzelinterpretation von Michael Edwards, *«La Thébaïde» de Racine, clé d'une nouvelle interprétation de son théâtre*, Paris 1965. Der Vf. hat es sich zur Aufgabe gemacht, von den sprachlichen Varianten (der Ausgaben von 1664, 1676, 1687, 1697) her eine Diskussion des ganzen Stücks zu unternehmen, die *Thébaïde* von der seit Donneau de Visé bestehenden Anrühigkeit des „Jugendwerks“ zu befreien und ihre weltanschauliche, sprachliche und strukturelle Einheit mit dem gesamten dramatischen Werk Racines zu erweisen.

36) G. Poulet, a.a.O. S. 104—121 (vgl. ferner meine Bemerkungen im Kap. VII u. S. 123). Bemerkenswert und bedauerlich zugleich erscheint die Tatsache, daß selbst die neueste französische Racine-Kritik sich dieses ihres gewichtigsten Vorläufers J. C. Lapp kaum erinnert und sich bei den Hinweisen auf die Herkunft ihrer methodischen Neuansätze mit Blanchot, Béguin und Poulet begnügt.

und Dunkel (zuerst von A. Béguin gedeutet), den symbolischen Formen (Altar, königliches Stirnband, „cabinet superbe et solitaire“, Meer und Küste) vieles, ja, zumindest andeutungsweise, fast alles von dem vorweg, worauf neuerdings die sog. „nouvelle critique“ in Frankreich ihren Anspruch auf Originalität und Wesentlichkeit gründet³⁷⁾.

Eine anders gelagerte, handlungsgebundener Definition der tragischen Zeit, als sie von Poulet und Lapp gegeben wurde, charakterisiert die Strukturanalyse Goldmanns, die die tragische Weltsicht im Theater Racines in ein soziologisch erfaßbares Phänomen, das Gruppenbewußtsein der jansenistischen Weltanschauung, einzufügen und aus ihm heraus zu deuten sucht³⁸⁾. Die Stellung des Menschen zwischen einem schweigenden Deus absconditus und einer unbeständigen Welt, wie sie die Jansenisten lehrten, impliziert eine Wahl, deren Vollzug in einem gegebenen Augenblick jede

37) Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang Jean Starobinski, *Racine et la poétique du regard*, NRF 56 (1957) S. 246—263, dessen Methode der Anpassung und Hingabe an den Pulsschlag des Kunstwerks ihm in Racines Tragödien ein von Aktivität, Energie, Ergreifenwollen überschäumendes Gefüge der Blicke enthüllte. „Car j'appelle ici regard“, sagt er in Fortführung von Spitzers feinfühligem Bemerkungen zum „récit de Thérémène“ (*Linguistics and Literary History*, S. 106 f., 130), „moins la faculté de recueillir des images que celle d'établir une relation“ (J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris 1961, S. 13). Vgl. ferner Jules Brody, *Les Yeux de César. The Language of Vision in «Britannicus»* in *Studies in Seventeenth-Century French Literature presented to Morris Bishop* (hg. v. J.-J. Demorest, Ithaca [N. Y.] 1962), S. 185—201. Die intensive Kraft des Blicks innerhalb eines begrenzenden Raumes erweist auch der Aufsatz von Bernard Dort, *Huis clos racinien*, CCRB 8 (1955) S. 7—16. Zum Hell-Dunkel-Motiv vgl. Albert Béguin, *Phèdre nocturne*, in *Labyrinthe* 7 (15. 4. 1945), neuerdings wieder erschienen in: A. B., *Poésie de la présence*, Neuchâtel 1957, S. 115—122. Die bei Racine wirksame Umkehrung der traditionellen Symbolik von Licht und Schatten untersucht am Gesamtwerk Ivan P. Baroko, *La Symbolique de Racine: essai d'interprétation des images de lumière et de ténèbres dans la vision tragique de Racine*, RSH 115 (1964) S. 353—377, eine Umkehrung, die der Vf., im Gefolge der jansenistischen Racine-Deutung Goldmanns, insbesondere in den pessimistischen Tragödien, den „tragédies du refus du monde“ (S. 354), aufzuzeigen vermag.

38) Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1955. In Einzeldarstellungen hat Goldmann seine Methode der dialektischen Werk/Epoche-Betrachtung wiederholt und vertieft: *Racine*, Paris 1956; *«Bérénice» ou le tragique racinien*, in *Théâtre populaire* 20 (1956) S. 31—36; *Structure de la tragédie racinienne*, in *Le Théâtre tragique* (hg. v. Jean Jacquot, Paris 1962), S. 251—264; *La Place d'«Andromaque» dans l'œuvre de Racine*, CCRB 40 (1962) S. 107—119. Die Analyse des Racineschen Theaters im Lichte eines vorgegebenen weltanschaulichen Gefüges zeigt, im Gegensatz zur historisch-genetischen oder psychologisch-genetischen Werkdeutung, die Logik eines Systems auf, wodurch Racines Theater von vornherein festgelegt zu sein scheint. Solange jedoch dieses soziale System der jansenistischen Gruppe, geschweige denn die gesamte Epoche in ihrer soziologisch interessierenden Struktur nicht fundiert und vollständig erfaßt ist, bleiben Beweisführungen in der Art Goldmanns zweifelhaft.

der Tragödien Racines widerspiegeln. Die Originalität Goldmanns besteht darin, diese Wahl oder Wette des Jansenisten, d. h. den augustinischen Glauben an eine transzendente Wirklichkeit, mit dem marxistischen „Glauben“ an die Zukunft identifiziert und so den „religiösen“ Aspekt des Marxismus aufgezeigt zu haben³⁹). Je nach dem Maß der Radikalität der Hinwendung zum unsichtbaren Gott, je nach dem Grad der Kompromißlosigkeit bei der Ablehnung einer minderwertigen Welt ergibt sich der Reinheitsgrad des tragischen Menschen. Doch trotz der Wertmessung an der inneren Konsequenz sind diese „reinen“ Gestalten Goldmanns keine Repräsentanten existenzialistischer Welthaltung, denn sie sind Menschen des „refus du monde“ und treten, um Mensch zu sein, erst aus der Welt heraus. „Struktur“ im Sinne Goldmanns bedeutet demnach „geistige Struktur“, und zwar, im Kunstwerk, die Widerspiegelung des Denk- und Haltungsmusters jenes gesellschaftlichen Sektors, in welchem das jeweilige Kunstwerk sich entfaltet⁴⁰).

Auch Roland Barthes⁴¹) stellt bei seiner Werkanalyse das Theater Racines unter vorgegebene psychologische, anthropologische, philosophische, soziologische Schemata, aus denen er das mythische, psychische, erotische Gefüge der Racineschen Tragödie ableitet. Dabei entsteht das Bild eines stets dem Kampf, dem Widerspiel zwischen Starken und Schwachen, Tyrannen und Gefangenen, Henkern und Opfern unterworfenen Racineschen Helden⁴²). Das „corps à corps“ dieses Helden mit dem Gegner ereignet sich im spezifisch Racineschen Raum, dem tragischen Raum, der vom „Extérieur“, d. h. dem Raum der „non-tragédie“, eingegrenzt wird, womit den Gestalten das Ausweichen in den Tod, in die Flucht, in das Ereignishafte, d. h. in das

39) Der Aufsatz von Auguste Viatte, *Pascal et Racine, précurseurs du marxisme?* in *Revue de l'Université Laval* XI/3 (1956) S. 236—241, ist eine kritische Auseinandersetzung mit den Thesen Goldmanns.

40) Den Anspruch literatursoziologischer Arbeitsweise hatte auch Picard für sich erhoben (*Racine et la «nouvelle critique»*, RSH 117 [1965] S. 48). Bei seiner extrem detaillierten Beschreibung der Stellung von Kunst und Künstler in der Gesellschaft kann man ihm das, im herkömmlichen Sinne, auch zugestehen. Im Vergleich mit dem Vorgehen von Lukács und Goldmann betreibt Picard allerdings nur Soziologie, indem er gesellschaftliche Probleme des 17. Jahrhunderts zu klären sucht, jedoch keine Literatursoziologie, da er Racines Werk nicht im Lichte seiner soziologischen Erkenntnisse analysiert.

41) R. Barthes, *Sur Racine*, Paris 1963. Daß es sich bei Barthes' Methode keineswegs um eine „révolution copernicienne de déchiffrement“ (S. 603) handelt, wie Guy Colmant, *Une approche «structurale» de Jean Racine*, in *La Revue Nouvelle* 38/12 (1963) S. 602—606, behauptet, erweist ein Vergleich mit den Arbeiten von Spitzer, Béguin, Poulet, Lapp, Starobinski u. a.

42) Die Fundamentalbeziehung in Racines Theater sei der „rapport d'autorité“ (S. 34), sogar und besonders in der Liebe, die nur dazu diene, ihn sichtbar werden zu lassen. Die unter dem Schema der primitiven Horde gedeuteten Familienbeziehungen in Racines Welt wiederholen psychologische Strukturierungen, die schon Mauron aufgezeigt und als Übertragung der psychischen Veranlagung des Dichters selbst auf das Kunstwerk dargestellt hatte.

Nicht-Tragische ermöglicht ist⁴³). Die faszinierende Gestaltung des tragischen Raumes im Theater Racines hatte weitere Neuinterpretationen zur Folge⁴⁴). Die enge zeitliche und räumliche Begrenzung der Gestalten in *Bajazet*, der Zwang zur Verstellung und Doppelgesichtigkeit, die sich in der ambivalenten Situation des labyrinthischen, zugleich schützenden und gefangenhaltenden Serail widerspiegelt, veranlaßt v a n d e r S t a r r e zu der Frage, ob nicht die ganze Tragödie als „Theater im Theater“ konzipiert sei, worin jede Person zum Zuschauer einer Komödie des andern wird. Mit der Behauptung, der dadurch verstärkte Eindruck der Ausweglosigkeit entspreche vollkommen den inneren Gesetzen der tragischen Gattung und mache *Bajazet* zu einer „tragédie-limite“ (S. 221), erweist sich die Studie van der Starres als Herausforderung an die Racine-Forschung, die dem Stück Vollkommenheit abgesprochen hatte.

Die in diesem Kapitel konstatierte und gerade von den jüngsten französischen Kritikern mit missionarischem Eifer vollzogene Hinwendung zu einer Kunstanalyse nach großflächigen Sprach- und Gestaltungsmustern, nach weitschwingenden Spannungs- und Beziehungslinien erscheint als eine konstruktive Reaktion auf die subtil impressionistische, dabei vage und ungreifbar wirkende „l'homme et l'œuvre“-Interpretationen der herkömmlichen Literaturkritik in Frankreich.

43) Die Hauptvorwürfe in der Replik von R. P i c a r d, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris 1966, richten sich einmal gegen Barthes' Tendenz zu ständiger affirmativ und kategorisch gestalteter Abstrahierung und Generalisierung von Einzelfällen, zum anderen gegen die Darstellung des Racine-Theaters als einer von sexuellen, aggressiven Beziehungen gehaltenen Konstellation. Als Barthes es gar unternimmt, die bisher als sanft und zurückhaltend gedeutete Aricie in einer schmerzhaften Bildabfolge als „accoucheuse d'Hippolyte“ hinzustellen, die die Jungfräulichkeit des Geliebten zerbrechen, ihn aufbrechen, in ihn eindringen, ihn in Bewegung setzen und zum Sprechen bringen will, nimmt Picard den „Klassiker“ Racine pathetisch in Schutz: „Il est clair que, dans le théâtre violent mais pudique de Racine, M. Barthes a décidé de découvrir une sexualité déchaînée . . .“ (S. 35). Die Antwort hatte Barthes im letzten Teil seines Buches vorweggenommen: „Naturellement, le mythe Racine est essentiellement une opération de sécurité: il s'agit d'appivoiser Racine, de lui ôter sa part tragique, de l'identifier à nous, de nous retrouver avec lui dans le salon noble de l'art classique, mais «en famille» . . .“ (S. 143).

44) E. v a n d e r S t a r r e, *Racine et le théâtre de l'ambiguïté. Etude sur «Bajazet»*, Leiden 1966. Diese „étude sur le monde évoqué par une seule pièce de Racine“ (S. 13) will, alle außerliterarischen Betrachtungen vermeidend, das innere Geflecht des Werks, in dem „tout se tient“ (S. 12), erhellen, und zwar durch Werterachten, Nutzbarmachen und funktionale Interpretation auch scheinbar unbedeutender Banalitäten, was des Vf.s methodische Schulung an Spitzer verrät. — Den Glauben an die Zweckbestimmung jeder Einzelheit im Kunstwerk zeigt auch die Studie von Odette de Mourgues, *Racine or the Triumph of Relevance*, Cambridge 1967. Schon früher hatte eine auf den Forschungen von Vossler und Spoerri fußende Untersuchung von Ruth S c h m i d, *Der dramatische Stil bei Racine*, Aarau 1958, die funktionale Bedeutung der Raum-, Zeit- und Personenbehandlung bei Racine aufgezeigt.

„Tragödienstruktur“ im Sinne Goldmanns, Barthes' und van der Starres ist weit entfernt von jener kausalen Personenverknüpfung der pastoralen Liebeskette, durch die *Weinrich* die *Andromaque* äußerlich strukturiert sieht; diese unter gewissen Umständen mit latenter Komik behaftete, der Liebesjagdmetaphorik entnommene Figur intensiviert im Falle der *Andromaque*, so die These Weinrichs, den Ausbruch der Tragik am Schluß des Stückes durch ein Verstärken der tragischen und ein gleichzeitiges Zurückstauen der komischen im Stoff enthaltenen Elemente⁴⁵). Die psychologischen Beziehungen der Personen zueinander, die hier in die Form einer literarischen Figur umstilisiert werden, erhalten durch den Kunstgriff des Dichters eine Überhöhung von gattungstragender Bedeutung: sie werden zur spezifischen Struktur einer Tragödie. In seiner Besprechung dieser Studie⁴⁶) zweifelt H. R. Jaub am notwendigerweise und in jedem Falle vorhandenen komischen Gehalt der Epiplote. Der „Erwartungshorizont der großen literarischen Gattungen“ (S. 389), speziell das unabdingbare, im Wesen der Personen begründete Schicksal, der dramatische Vollzug des Verhängnisses in der Tragödie genügen, um diese Figur der literarischen Bukolik umzuschmelzen. Wesentlich ist für Jaub die gattungsimmanente Ausrichtung und Strukturierung der Tragödie, wie er sie an anderer Stelle am Beispiel des Struktur-gegensatzes von „tragédie“ und „drame“ darlegte⁴⁷). Hier weist der Verfasser nach, daß sich das wesentliche Gattungsmerkmal bei Racine in der Sprache verbirgt, d. h. in der ständigen „Zweideutigkeit der Redesituation“ (S. 437), der Notwendigkeit zu dauernder Überwachung und Interpretation des Dialogpartners. „Damit ist die Sprache bei Racine selbst zum überpersönlichen Medium der Tragik geworden, einer Tragik, die in der vorbedingten Unmöglichkeit des Sich-Verstehens keinen Raum für den Ausdruck des Individuellen oder für eine Selbstverwirklichung der einzelnen Person [...] offen läßt“ (ebda.).

V. Sprachinterpretationen

Der Gedankenreichtum und die Fülle der Aspekte in vielen Gesamtdarstellungen zum Werk Racines erfordern eine strenge und möglicherweise einseitig erscheinende Auswahl bei der Aufschlüsselung solcher Werke und ihrer Subsumierung unter ein Kapitel. So müßten wohl manche der bereits unter anderem Blickwinkel ausführlich behandelten Schriften hier nochmals analysiert werden, was indessen nur andeutungsweise oder durch Querverweise geschehen soll. Untersuchungen zur Sprache eines Dichters können im übrigen aus ganz verschiedenen Gründen und auf sehr unterschiedlichen Wegen vorgenommen werden, steht doch die Sprache als Botschaftsträger und Gestaltungsmaterial im Zentrum des dichterischen

45) Harald *Weinrich*, *Tragische und komische Elemente in Racines «Andromaque»*, Münster 1958.

46) RF 70 (1958) S. 387—392.

47) H. R. *Jaub*, *Racines «Andromaque» und Anouilhs «Antigone» (klassische und moderne Form der französischen Tragödie)*, NS 9 (1960) S. 428—444.

Schaffens⁴⁸⁾. So geben die statistischen Arbeiten von Guiraud, Hartle und Bandy zwar einen Begriff vom Umfang des Racineschen Vokabulars, von der Beschaffenheit des Wortmaterials, von der Existenz bestimmter Schlüsselbegriffe; doch bleiben ihre Ergebnisse an diesem Punkt stehen. Der im sprachlichen Kunstwerk existenzbestimmende und allein entscheidende Kontext bleibt unberücksichtigt⁴⁹⁾.

Schon einen Schritt weiter auf dem Wege zur Kunst des Dramatikers führen Analysen seiner Sprachtechnik. Sie wurde von jeher als entscheidend erkannt für die Faszination und den Erfolg des „dramaturge terrible“, wie ihn Maulnier bezeichnete. Sie ist gleichzeitig das konstituierende Element seiner „Klassizität“, insofern als bei Racine Handlung, Gestik, affektischer Ausdruck in Sprache umgeschmolzen, zu Sprache vereinfacht, konzentriert werden und damit das Theater den Charakter höchster intellektueller Mitteilung erhält. Die Auswirkungen dieses Prozesses auf die Verdichtung und Komplizierung des Dialogs liegen auf der Hand. Infolge der Vielschichtigkeit der Redeinhalte öffnen sich mehrere Möglichkeiten der Bezugnahme durch die Replik des Dialogpartners⁵⁰⁾. Die Wahl dieses Bezugs- oder Anknüpfungspunktes und das dadurch bedingte innere Verhältnis der Replik zur Vorrede gestatten so vom Dialogtechnischen her einen Einblick in das Gefüge der Personenverknüpfungen. Diese spezielle Behandlung eines rhetorischen Einzelproblems, nämlich des Dialogs, durch Coenen wurde von P. France erweitert zu einer Funktionsbestimmung aller rhetorischen

48) Das Mißtrauen Jean Pommiers (*Aspects de Racine*, S. 241 ff.) gegen das romantische Schlagwort von der „abstrakten“ Sprache Racines, einen Gemeinplatz der Racine-Kritik, der durch systematische Sprachzusammenstellungen von Marty-Laveaux (in der Mesnard-Ausgabe) und J. G. Cahen (*Le Vocabulaire de Racine*, Paris 1946) untermauert worden war, vermittelt einen Eindruck von der Manipulierbarkeit des vorliegenden Sprachmaterials bei äußerlich bleibender Sprachbetrachtung.

49) Pierre Guiraud, R. W. Hartle, W. T. Bandy, *Index du vocabulaire du théâtre classique. Recherches et documents pour servir à l'histoire du vocabulaire poétique en français*, Paris 1955—1964. Die statistischen Erhebungen, vorgenommen an allen Tragödien Racines ohne Berücksichtigung seiner Jugend- und Alterslyrik, zeitigten interessante negative Ergebnisse im Hinblick auf frühere statistische Sprachuntersuchungen. Widerlegt wurden u. a. die Thesen von Neubert (Einfluß Corneilles, dargestellt am „raison“-Begriff), Merian-Genast (an Racines Charakter und Biographie orientierte Wortgruppierungen) und Cahen (Racines abstrakte Sprache; die „klassische“ Begrenztheit des Vokabulars: Cahen nannte als Mittelwert 800 bis 1200 Wörter, eine grobe Unterbewertung, wenn man bedenkt, daß bei Guiraud die 1600 Wörter der *Phèdre* als niedrige Zahl gelten). Zu dem relativen Wert dieses rein statistischen Vorgehens vgl. E. Huber, a.a.O. S. 130—132).

50) Eine erste zusammenfassende Analyse dieser Art bietet die weitgehend auf Lausbergs Rhetorik-Forschungen fußende Studie von Hans Georg Coenen, *Elemente der Racineschen Dialogtechnik*, Münster 1961. Die Verarbeitung der aus fast allen Tragödien Racines gewählten Beispiele erweist, daß es dem Vf. nicht um eine zusammenhängende Interpretation der Dialoge, sondern „um die Erfahrung der allgemeinen Technik“ (S. 7) geht.

Mittel im Werk Racines in Hinblick auf die angestrebte und erzielte Wirkung auf das zeitgenössische Publikum, wobei dieser wirkungsästhetische Aspekt einer Rhetorik des 17. Jahrhunderts allerdings zu einer Vernachlässigung all dessen führen muß, was spätere Epochen an Wirkungsmöglichkeiten in Racines Sprache entdeckten⁵¹). Den zeitgenössischen rhetorischen Usus ordnet France schematisch in undramatische Schmuckrhetorik („decorative rhetoric“)⁵²), intensivierende Wort- und Satzgestaltungen („pattern rhetoric“) und dramatisch wirksamen Sprachgebrauch („functional rhetoric“), wobei sich Racine als derjenige Dichter seiner Zeit erweist, dessen rhetorischer Sprachgebrauch wesentlich funktional, nämlich zur Überzeugung des Partners („persuasive rhetoric“) eingesetzt ist: „For Racine’s tragedies are like battlefields“ (S. 218).

So liegt die Stärke Racines hauptsächlich in seiner Fähigkeit, den wohlklingenden Vers auch für die dramatische Wirkung des Ganzen unentbehrlich zu machen⁵³). Sein Schaffen ist gekennzeichnet durch die konsequente

51) Peter France, *Racine’s Rhetoric*, London 1965. Einen Teilaspekt rhetorischen Stils, den leitmotivischen Gebrauch der Metaphern, von dem der innere Handlungsverlauf abhängen kann, behandelt France in *Les Métaphores de «Phèdre»*, JRac. (1961) S. 32—38; vgl. ferner Nathan Gross, *Conceit and Metaphor in Racine’s «Les Plaideurs»*, in *Symposium* 20 (1966) S. 226—236. Racines Fähigkeit zu sprachlicher Mehrdeutigkeit zeigt R. A. Sayce, *La Métonymie dans l’œuvre de Racine*, in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1962), S. 37—41, an den Bildern. Denselben Ansatzpunkt wählt Robert W. Hartle, *Racine’s Hidden Metaphors*, MLN 76/1 (1961) S. 132 ff., der die Metapher als das sprachliche Mittel hervorhebt, das durch seine Verwendung auf verschiedenen Ebenen der Abstraktion und des Konkreten der wortarmen Sprache Racines ihre Weite und Vieldeutigkeit gibt. In ähnlichem Sinne verteidigt Pommier, *Brûlé de plus de feu...*, in *Mélanges Mornet*, Paris 1951, S. 83—89, den häufig als präziöse Übertreibung geschmähten Feuer-Vergleich in der *Andromaque*. Vgl. auch Anne Chapman, *The Effacement of the Racinian Image*, FSt. 15 (1961) S. 122—133. Weitere Merkmale Racineschen Stils untersuchen R. A. Sayce, *Racine’s Style: Periphrastic and Direct Statement*, in *The French Mind: Studies in Honour of G. Rudler* (hg. v. W. Moore, R. Sutherland, E. Starkie), Oxford 1952, S. 70—89; M. J. O’Regan, *Genealogical Periphrasis in Racine*, FSt. 16 (1962) S. 14—23. Die gesellschaftliche und dramatische Funktion der Ironie analysiert R. C. Knight, *«Andromaque» et l’ironie de Corneille*, in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1962), S. 21—27.

52) Die gegen Ende des 17. Jh.s aufkommende Abneigung gegen den volkstümlichen Geschmack am Staunen und Bewunderung erregenden Schmuckstil zeigt sich auch in der Auffassung des Antoine Lemaistre, Racines Lehrer, der Quintilians Überzeugung von der Unbrauchbarkeit geschraubten und gezierten Stils bei der Darstellung heftiger Leidenschaften vertrat. Die Vorliebe der Jansenisten für einen feinen, schmiegsamen französischen Stil erwies der sog. Übersetzungstreit; vgl. dazu Basil Munteanu, *Port-Royal et la stylistique de la traduction*, CAIEF 8 (1956) S. 151—172.

53) Diese sprachliche Zucht Racines untersucht Egon Huber, *Ein Beitrag zur Frage der alternierenden Versbetonung im Französischen*, ZFSL 73/1—2 (1963) S. 51—58, unter dem Blickwinkel der „affektischen Akzentverschiebung“ (S. 54), d. h. der durch alternierenden Rhythmus hervorgerufenen Abweichung von der

Erarbeitung eines hochdramatischen Stils, der außerdem — im Lichte des griechischen Tragödienstils betrachtet, wie es *Vinaver* tut — die Fähigkeit besitzt, die nur dramatische Handlung in seelische Bewegtheit, im Sinne der antiken Katharsis, überzuführen⁵⁴). Schon Croce hatte auf die erhebende seelische Wirkung Racinescher „*poesia, che è ciò solo che importa*“ (S. 68) aufmerksam gemacht, aus der sich der nachhaltige Eindruck bestimmter Tragödiengestalten, im Gegensatz zu den bloß dekorativen Personen, erkläre⁵⁵). Eben diese gefühlssteigernde Wirkung spricht Vinaver dem „*pathétique*“ zu, jenem Wesensmerkmal einer antik-tragischen Theaterkonzeption, das uns das Leiden anderer mitleiderregend darstellt. Die Originalität Racines habe gerade darin bestanden, theaterteknische Dinge wie Ereignis, Spannungseffekt, Intrige, Handlungsablauf, kurz, alles, was zum „*drame*“, dem tödlichsten Feind der „*tragédie*“, gehört, zugunsten jener Elemente, die zur Erschütterung der Seele beitragen, in seiner Tragödienkonzeption weitgehend zu reduzieren, was ihn dem Unverständnis der meisten zeitgenössischen Theoretiker preisgab. „*Reconnaitre au pathétique le droit de dépasser le terme matériel de l'action, c'est lui donner aussi la liberté de se 'supposer' à l'intrigue, et parfois de s'y substituer, dans le corps même de la pièce*“ (S. 36). Wie schon bei Weinberg, so gerät auch hier das Gesamtwerk unter den Zwang eines Systems, das aus den vielfältigen, komplexen künstleri-

normalen französischen Wortbetonung, wodurch bedeutungsvolle Wörter hervorgehoben werden. Jean Gillibert, *Une police poétique*, CCRB 8 (1955) S. 46—50, zeigt, wie die psychisch übersteigerten Personen durch eine einengende, glättende Sprachoberfläche (die „*police poétique*“) gezügelt werden. Inwieweit diese durch Reim und Rhythmus geleitete prosahafte Sprache durch Malherbes Reform der Kunstsprache, die die Vernunft, Klarheit, Kraft und Reinheit sucht, geprägt ist, beschreibt Giovanni Macchia, *Il paradiso della Ragione*, Turin 1960.

54) Eugène Vinaver, *Racine et la poésie tragique. Essai*, Paris 1951, 2¹⁹⁶³. Es handelt sich bei diesem mit großer Resonanz aufgenommenen Buch um eine Vertiefung all der Konsequenzen, die der Vf. bei seiner Bearbeitung der Racineschen Anmerkungen zur Aristoteles-Poetik (s. u. S. 122) angedeutet hatte. Eine durch Interpretationsbeispiele untermauerte Erneuerung seiner These unternahm Vinaver mit *L'Action poétique dans le théâtre de Racine*, Oxford 1960.

55) B. Croce, *La poesia del Racine*, in *Critica* 25 (1927) S. 64—68. Vgl. auch die Bemerkungen von K. Maurer, *Racine und die Antike*, ASNS 193 (1956) S. 25 f., über die Notwendigkeit des Menschenopfers bei Racine „im Interesse der eigentümlichen Poesie der Tragödie“. — Eine m. E. unzulässige Zerstückelung der Dichtung Racines bedeutet der Versuch von Jacques Vier, *La Poésie de Racine*, BLRac. 4 (1956) S. 78—80, verschiedene Arten lyrischer Darstellung („*poésie de l'histoire*“, „*poésie de la mer*“, „*poésie cosmique*“) aus den Werken zu isolieren. Mit „*tragischer Poesie*“ im Sinne von Vinaver, Croce, Maurer hat das nichts mehr zu tun. Überzeugender erscheint demgegenüber die Aussonderung einer lyrisch-elegischen Stimmung — hervorgerufen durch Themen, Motive, Anspielungen — aus der *Bérénice* durch J. D. Biard, *Le Ton élégiaque dans «Bérénice»*, FSt. 19 (1965) S. 1—15. Diese allgemeine elegische Atmosphäre beeinträchtigt nicht den dramatischen Ablauf des Stücks, das schon 1907 durch Gustave Michaut von dem ihm jahrhundertlang anhaftenden Geruch der völlig undramatischen Elegie befreit worden war.

schen Triebkräften des Dichters abstrahiert wurde und demnach nicht auf jede Einzelheit seines Schaffens paßt⁵⁶⁾.

Anders steht es, wenn der primäre Erkenntnisgegenstand der Kritik die Vielzahl der kunsttechnischen, psychologischen, sprachlichen, strukturellen Einzelheiten sind, an deren Sammlung sich die Systematisierung anschließt. Die Folge einer solchen systematisierenden Sichtung allen Materials könnte wohl die Auffindung einer inneren Logik in jedem klassischen Kunstwerk sein — dies das Ergebnis der Forschungen von Hubert —, einer „cohérence intérieure“ (S. 19), die über die einzelnen Regeln der dramatischen Kunst im 17. Jahrhundert hinausgeht und jedem Kunstwerk als individuelles Gestaltungsprinzip innewohnt⁵⁷⁾. Hubert spricht von einem „enchaînement analogique“ (S. 19), einer Bedeutungsverzahnung aller nur möglichen Elemente eines Kunstwerks, in dem Sinne, daß Gesten, Ereignisse, Situationen, Bilder, Worte alle auf einen Sinn, den des jeweiligen Kunstwerks verweisen. Vornehmlich leisten dies die Metaphern, die häufig ihren simplen Bildcharakter verlieren, um psychische Lagen sichtbar werden zu lassen, d. h. zu Symbolen zu werden. Auch Lapp (S. 126 ff.) hatte diesem verborgenen Symbolismus bei Racine seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Den unbedenklichsten Glauben aber an Racines Symbolisierungsehrgeiz bekundete wohl Marcelle Blum in ihren Forschungen über musikalisch-leitmotivische Reimverwendungen im Theater Racines⁵⁸⁾. Mir scheint

56) H.-T. Barnwell, *Intrigue et pathétique dans le théâtre de Racine*, in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1962), S. 67—73, möchte ausgleichend wirken, indem er Vinavers These dahingehend modifiziert und erweitert, daß er die zeitübliche Tragödienkonstruktion zwar als von Racine nicht diskutiert (weil in den Aristoteles-Anmerkungen unerwähnt gelassen), aber doch für das eigene dramaturgische Anliegen genutzt betrachtet. So vertiefen etwa in der *Thébaïde* alle im Handlungsablauf auftretenden neuen Gesichtspunkte der Intrige die Pathetik, das Auf und Ab der Gefühle, Hoffnungen, des Entsetzens. Das mitleiderweckende Unglück der Personen, Ausgangspunkt aller Gefühlssteigerung, entstehe erst aus der Situation, in der sich die Personen befinden, „et ces rapports s'expriment en action et constituent le drame . . .“ (S. 69). Solche Elemente aber finden sich auch in den handlungsbetonten Tragödien *Britannicus* und *Bajazet*, die Vinavers zu enge These als nicht gelungen ausgeschlossen hatte.

57) J. D. Hubert, *Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins*, Paris 1956, fußt weitgehend auf den sprachlich-stilistischen und strukturalistischen Forschungen von Spitzer, Poulet und Lapp, d. h. auf wichtigen neueren Ergebnissen der Racine-Kritik, die in Frankreich erst die Vertreter der sog. „nouvelle critique“ zu nutzen wußten. Ein wesentlicher Aspekt dieser Arbeit ist die kohärente Deutung Racines im Lichte seiner Metaphorik, den „secrets témoins“, deren Bedeutung außerhalb rhetorischer Verwendung z. B. Peter France nicht erkannte: „It would be disproportionate to base a study of Racine on his metaphors“ (a.a.O. S. 75).

58) Marcelle Blum, *Le Thème symbolique dans le théâtre de Racine*, 2 Bde., Paris 1962/1965. Die Faszinationskraft des Racineschen Verses (Claudel spricht von „sortilège“) mag dazu verführen, alle Elemente, so auch den Reim, mit Bedeutung zu füllen, die Reime als musikalische Leitmotive bestimmten Personen oder Themen zuzuordnen, so daß sie sich am Ende zu einer „sorte d'orchestration symphonique“ (Bd. II, S. 9) vereinigen.

allerdings mit dieser romantisch inspirierten Belebung einer offenbar als zu neutral empfundenen Sprache und Verskunst die Grenze des Vertretbaren überschritten, da mit dieser Art Racinescher „Musikalität“ Entwicklungen angesprochen werden, zu denen die Dichtung erst sehr viel später und unter ganz anderen kunstästhetischen Voraussetzungen gelangte⁵⁹).

VI. Charakterpsychologische und geistesgeschichtliche Untersuchungen

Methodisch betrachtet umfaßt dieses Kapitel alle jene Erörterungen über Racine, die die „nouvelle critique“ aus ihrem Arbeitsbereich ausschließt. In der langen Geschichte der Racine-Kritik hingegen gehören hierher die wichtigsten Funde der letzten 150 Jahre. Neben stilistisch-rhetorischen und theatertechnischen Analysen hatten die Untersuchungen zur Charakterpsychologie des Racineschen Tragödienhelden sogar den Kern aller kritischen Problemstellungen seit dem 17. Jahrhundert gebildet. Der geistes- und kulturgeschichtliche Aspekt gewann seine Bedeutung mit der Entstehung des Mythos vom „klassischen“ Jahrhundert, d. h. schon mit den Manipulationen des alternden Boileau sowie deren Sanktionierung durch Voltaire's *Siècle de Louis XIV.*

Die Suche nach geistigen, sozialen, psychischen u. a. Strukturen, feinsinnige poetologische Erörterungen und gewagte Sprachdeutungen vermochten nicht, die von Epoche zu Epoche wiederholte Begegnung mit dem Racineschen Helden in den Hintergrund zu drängen. Ganz im Gegenteil gewann er an Faszinationskraft durch die neuen Gewänder, die ihn bei Barthes als anthropologisch fixierbares Hordenwesen, bei Goldmann als Inkarnation einer lebensnegierenden Weltanschauung kennzeichnen. Eine weitere Nuance im Bild dieses Helden, nämlich die einer ausgeprägten narzißtischen Selbstbezogenheit als Ausdruck des das 17. Jahrhundert beherrschenden „amour-propre“, entdeckte J. D. Hubert, bei dem die Tragödie Racines zu einem ständigen Kampf zwischen der essentiellen Unvollkommenheit des Helden und seiner nach Besitz, Anerkennung und Perfektion strebenden Eigenliebe wird⁶⁰).

59) Solch eine von den Reimen her unternommene musikalische Erweiterung und symbolische Orchestration des Racineschen Theaters erinnert an Bestrebungen einiger Symbolisten, allen voran ihres Theoretikers René Ghil, mit Lautorchestrierungen der Dichtung eine neue Dimension zu erschließen.

60) J. D. Hubert, a.a.O. S. 21 ff. Der Blick der Liebe, der bei Racine der Blick des Besitzergreifenwollens und der Gier ist, verlegt die Fatalität dieser Leidenschaft aus dem geliebten Wesen in den Liebenden selbst. Denn erst die Vorstellungskraft, die Rückerinnerung, somit der Selbstbezug läßt echtes Wirken der leidenschaftlichen Liebe beginnen. Hier liegt der Grund für die „tableaux poétiques“, durch die sich die Liebenden bei Racine nochmals den Beginn ihrer Liebe erinnernd vergegenwärtigen. Vgl. dazu Henri Coulet, *L'«Innamoramento» dans les tragédies de Racine*, BLRac. 6 (1958) S. 8—15. Eine kontinuierliche Entwicklung der Willenskundgabe von blindem, leidenschaftlichem Wollen bei den frühen Gestalten bis zum vollkommen bewußten, klarsichtigen Willensakt bei den späteren glaubt Carlo François, *Volonté racinienne*, FR 38 (1965) S. 599—605, feststellen zu können.

Am Beispiel der Hauptgestalten aus *Andromaque* erklärt demgegenüber Lausberg, welche Vielfalt der Funktionen eines Charakterbildes entsteht, wenn die Personenschöpfung auf Zusammenfassung erfahrener oder tradierter Einzelzüge beruht, auf Charakterklitterung oder gar auf Situationsklitterung, wobei eine Person in den Situationen überlieferter Gestalten auftritt⁶¹). — Von der dramatischen Funktion her betrachtet können auch zweitrangige Mitspieler im tragischen Geschehen für die Haupthelden erhöhte Bedeutung gewinnen⁶²). Doch in den letzten Entscheidungen bleibt der Held Racines allein; der Einfluß von Nebenfiguren vermag ihn aus seiner Selbstbezogenheit nicht mehr zu lösen. Dieser Rückzug auf sich selbst und seine Besessenheit kann sogar, wie Scherer und Castiglione zeigen, zur eigentlichen Freiheit des Helden werden⁶³).

61) Heinrich Lausberg, *Die literarische Technik der Hypostase*, ASNS 195/2—3 (1958) S. 113—128.

62) Yves Pihan, *Réflexions sur le rôle de l'opinion publique dans les tragédies de Racine*, CRac. 19 (1966) S. 7—12. Hier wird die Öffentlichkeit zum Mitspieler, gar zur „expression même du Destin“ (S. 12) überhöht. M. M. Olga, *Vers une esthétique du confident racinien*, JRac. (1964) S. 1—12, erweist die konventionelle Vertrautenfigur bei Racine als „un des rouages essentiels du mécanisme dramatique“ (S. 12). D. H. Levin, *Phèdre et Œnone*, in *Rice University Studies* LI/3 (1965) S. 51—68, tritt mit seiner Charakterisierung der Œnone als Sammelbecken aller Schuld, als Medium der blind zuschlagenden göttlichen Intervention einer Interpretation entgegen, die in Œnone nur die Inkarnation des schlechten Gewissens der Phèdre sehen will. Ähnliche Aufwertungen erfahren Eriphile, in einer ästhetischen Rechtfertigung dieser dunklen Gestalt (Roland Derche, *Etudes de textes français*, I—IV, Paris 1964—1966, Bd. III, S. 267—289), und Créon, dessen von Paradoxien und Vieldeutigkeiten geprägte Sprache ihn zur interessantesten und, was wichtiger ist, handlungstreibenden Gestalt der *Thébaïde* werden läßt (Michael Edwards, *Créon, homme de théâtre*, JRac. [1963] S. 67—81). Eine kritische Auseinandersetzung mit der Spitzerschen Hervorhebung der Theseus-Gestalt ist der Aufsatz von Mia Maes, *Le Récit de Thérémène vu par la «méthode» de Leo Spitzer*, in *Romanica Gandensia* X (1965) S. 87—119. Im Gegensatz dazu scheint J. Vier, *Le Récit de Thérémène, essai de commentaire*, in *Revue Universitaire* 65 (1956) S. 77—82 und 138—144, noch nie etwas von Spitzer gehört zu haben, wenn er den Bericht durch die Schwatzhaftigkeit des wichtigstuerischen alten Thérémène gerechtfertigt sieht.

63) Jacques Scherer, *La Liberté du personnage racinien*, in *Le Théâtre tragique* (hg. von Jean Jacquot), Paris 1962, S. 265—269. Mitverantwortlich für den Ablauf der Tragödie wird der Held durch die ihm mögliche Entscheidung für die „absence“ (Flucht oder Tod), wobei Luigi Castiglione, *La «Fedra» di Racine e l'ossessione della fuga*, in *La Fiera Letteraria* (14. 5. 1961), S. 5, dem Tod als „Vertikalflucht“ aus dem Leben die höhere Bedeutung gegenüber der innerhalb des Lebens vollzogenen „Horizontalflucht“ zuspricht. Solch eine dramatische Funktion des Todes vermag die Studie von Julius Wilhelm, *Der Tod in den dramatischen Werken Racines*, in *J. W., Beiträge zur romanischen Literaturwissenschaft*, Tübingen 1956, S. 53—80, noch nicht aufzuzeigen. Einen ganz anderen Aspekt der einsam entscheidenden Racineschen Gestalt entdeckt Marie-Rose Carré, *Phèdre: Le Monde réel et les mondes imaginaires dans le théâtre de Racine*, PMLA 81/5 (1966) S. 369—376. Hier ist es die Entscheidung für die Irrealität, die Irrationalität, die Phèdre

Von solchen kaum noch psychologischen, sondern eine geistige Haltung des Racineschen Helden aufdeckenden Analysen führt ein weiterer Schritt zu Untersuchungen über die Teilnahme Racines an geistig-kulturellen und gesellschaftlichen Strömungen seiner Zeit. Eine lange Kritikertradition hat auf diesem Gebiet seit dem 18. Jahrhundert die verschiedensten Beziehungen hergestellt. Cartesianismus, französischer Humanismus, christliches Denken und höfisch-preziöse Kultur hatten dabei von jeher im Brennpunkt des Interesses gestanden. Aus einer Konfrontation der französisch-humanistischen Kultur, als deren höchstes Produkt Racine erscheint, mit dem voraufgehenden, einflußreichen italienischen Humanismus erhellt D. Valeri die charakteristischen Merkmale der französischen Geistesströmung: Kämpfertum, Offenheit für Realität und Fatalität, die sich in Racines Dichtung widerspiegeln⁶⁴). Als Teilnehmer an der höfisch-preziösen Gesellschaftskultur und ihren Zerstreuungen erscheint Racine bei Petriconi⁶⁵). Die Arbeiten von Krantz, Lanson und Stewart über die Wirkung der cartesianischen Philosophie und Ästhetik auf die Dichtung des 17. Jahrhunderts werden ergänzt durch R. Girards Analyse des Racineschen Individualismus, welcher, in viel stärkerem Maße als es Descartes oder Corneille taten, ein Individuum stets tödlich dem anderen gegenüberstellt⁶⁶). Dabei kommt es nach Girard bisweilen zur Manifestation eines „monothéisme du Moi, qui annonce l'orgueil nietzschéen“ (S. 494). In eben diesem Sinne hatte schon Butler die politische Haltung einiger Racine-Gestalten als kalten Machiavellismus entlarvt, der sich des kirchlichen Widerstandes wegen im *Britannicus* unter dem Deckmantel des Tacitus verberge⁶⁷).

bei dem Versuch, mit Hilfe Hippolytes aus der eigenen Isolation auszubrechen, alle Realität und Ordnung dem leidenschaftlichen Glauben an die Wahrheit der eigenen Vorstellungskraft opfern läßt.

64) Diego Valeri, *Poesia e dramma in Racine*, in: D. V., *Da Racine a Picasso*, Firenze 1956, S. 9—33.

65) Hellmuth Petriconi, *Der Verzicht auf Liebe*, RJB. 16 (1965) S. 115—127. Es handelt sich um eine Deutung der *Bérénice* aus der preziösen Liebesdoktrin, wobei der Konflikt als eine der zeitüblichen „questions d'amour“, die Lösung als pointierte, geistreiche Antwort darauf interpretiert wird. Racine gerät hier in die Nähe der von Petriconi ebenfalls in diesem Sinne gedeuteten Madame de Lafayette.

66) René Girard, *Racine, poète de la gloire*, in *Critique* XX/205 (1964) S. 483—506. Diese Antinomie findet ihren höchsten Ausdruck in den Liebesbeziehungen, die als ein steter Teufelskreis von „gloire“ und „désir“ (d. h. „manque de gloire“, S. 485), die sich gegenseitig erzeugen und abstoßen, gedeutet werden. Ferner zeigt sich diese Antinomie in dem durchgehenden Thema der „feindlichen Brüder“, das A. Helmreich-Marsilien, *Un motif racinien*, in *Essays in French Literature* 3 (1966), S. 94—122, durch die Tragödien Racines verfolgt hat. Racines Beziehung zum „gloire“-Begriff der älteren Corneille-Generation untersuchen auch Octave Nadal, *L'Éthique de la gloire au 17^e siècle*, MF 308 (1950) S. 22—34, und Henry T. Barnwell, *La Gloire dans le théâtre de Racine*, JRac. (1961) S. 21—31, (1962) S. 5—27 und 47—48, (1963) S. 21—35, (1964) S. 61—69, (1966) S. 51—61.

67) Philip F. Butler, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris 1959, S. 176 ff.

Die ständigen Diskussionen um Racines Religiosität, um die Echtheit seiner Bekehrung, die Tiefe seines jansenistischen Engagements haben von jeher ein besonderes Licht auf das Werk des Dichters geworfen⁶⁸). Auch neuerdings sucht die Forschung weiterhin nach äußeren Merkmalen seiner Glaubensbindung⁶⁹), nach Zeugnissen seiner Beschäftigung mit der Bibel⁷⁰), vornehmlich aber nach den in seinem Theater verborgenen Indizien einer christlichen Weltanschauung. So deutet die *Athalie*-Interpretation von Chedozeau das wunderbare Eingreifen Gottes gegen das Böse in Vergangenheit (Jézabel), Gegenwart (*Athalie*) und Zukunft (Joas) als „optimisme profond du chrétien Racine“ (S. 501); Stewart führt die allem Opernhafte ferne Chormusik der beiden Spätwerke, die er als Beziehungsmittel der Tragödie zum Kultisch-Religiösen mit überhöhdendem, fast liturgischem Charakter bezeichnet, für Racines religiöse Absicht ins Feld⁷¹). Am weitesten, nämlich als „a priori chrétien“ (S. 33), das aller Liebesdichtung seit dem Mittelalter zugrunde liege, faßt de Nardis das Problem des religiösen Gehaltes in den Tragödien Racines⁷²). Natürlich spielen alle diese

68) Die Erklärung der tragischen Konzeption Racines aus der Welt- und Gottesanschauung eines extremen Jansenismus in dem bewundernswerten Werk von Lucien Goldmann (s. o.) erfährt eine Abschwächung durch Herman P. Salomon, «*Phèdre*», *pièce janséniste?*, CRac. 15 (1964) S. 54—64.

69) Jean Dubu, *In Hoc Signo*, BLRac. 4 (1956) S. 81 f. Es geht hier um das Weiterleben des in Port-Royal üblichen Kreuzeszeichens am Briefkopf in der Korrespondenz Racines.

70) R.-Th. Calmel, «*Athalie*» *racinienne et biblique*, in *Itinéraires* 72 (1963) S. 127—145; ders., *Commentaire cursif du cantique quatrième de Racine*, ebda. S. 146—156; ders., *Les Classiques et l'histoire*, in *Itinéraires* 106 (1966) S. 167—173. Als Nachwirkung der überheblichen und anthropozentrischen Renaissance und als „quelque besoin monstrueux“ (S. 132) in Racines Charakter erklärt der Dominikaner Calmel den in *Athalie* spürbaren Rachedgedanken. Im Zentrum einer auf Christus vorausweisenden religiösen Tragödie aber hätte der messianische Gedanke stehen müssen. Nicht die fehlende „couleur locale“ (Vorwurf der Romantiker) sei der eigentliche Mangel des „klassischen“ Theaters, sondern das unhistorische Bemühen der Dichter, alttestamentarisches Geschehen nicht unter dem Zeichen der Heilserwartung darzustellen. Eine „conception biblique du péché“ (S. 131) nennt auch Herman P. Salomon, *Phèdre et l'inceste*, in *Etudes françaises* I/2 (1965) S. 131—135, Racines Verurteilung der Heirat zwischen Witwe und Stiefsohn, die im Altertum gang und gäbe, in der Bibel aber verpönt, ja verboten war.

71) B. Chedozeau, *Le Tragique d'«Athalie»*, RHLF 67/3 (1967) S. 494—501. William McC. Stewart, *Le Tragique et le sacré chez Racine*, in *Le Théâtre tragique* (hg. von J. Jacquot), Paris 1962, S. 271—285. Als Beitrag zum mystischen Gehalt der Sprache Racines vgl. M. Chicoteau, *La Personnalité mystique de Racine à travers son œuvre*, CRac. 1 (1957) S. 632—661.

72) Luigi de Nardis, «*Bérénice*» ou l'«*Amors de Ionh*», in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1962) S. 29—35. Der Vf. sieht in der *Bérénice* eine exemplarische Darstellung der augustinischen Lehre von der Unmöglichkeit fleischerlicher Liebe und der Reinigung solcher Liebe durch die Trennung. „Le non-voir engendre le vrai désir et le rêve . . .“ (S. 31). Mit dem „impossible amour“ (S. 59) als wesentlicher Manifestation Racinescher Grausamkeit unter der Maske sanfter,

Auslegungen auf biographisch fixierbare geistige Phänomene an, die den Menschen und Künstler Racine formten. Ähnliches leisteten jedoch ebenso gut viel direktere und konkretere Beeinflussungen durch Lektüre, Gespräch, Erlebnis. Will man also den Künstler nicht von seinem Werk trennen, so müssen auch diese in Betracht gezogen werden.

VII. Quellen und Einflüsse

Neid, Pedantentum und der heftig umstrittene Imitatio-Begriff des 17. Jahrhunderts hatten es mit sich gebracht, daß Racine von den Zeitgenossen immer wieder des Plagiats bezichtigt worden war. In der neueren Racine-Kritik hingegen blieb ein Beispiel, wie es E. Dreyfus-Brisac gegeben hat, ein bedauerlicher Sonderfall⁷³). Denn im allgemeinen erweisen gerade die Studien über Racines Quellen und Vorläufer seine Originalität und unabhängige Schaffensweise. Selbst eine poetologische Untersuchung wie die von E. Vinaver über Racines Beitrag zur zeitüblichen Aristoteles-Auslegung⁷⁴) charakterisiert den Gefühlsanalytiker Racine als Antipode seiner am Theatertechnischen interessierten Dichterkollegen, womit der Verfasser Einspruch erhebt gegen die traditionelle Kritik (Taine, Brunetière, Faguet, Lanson), die in Racines Theater eine Vervollkommnung und Verfeinerung von Corneilles Kunst der dramatischen Verwicklung sah⁷⁵). So bedeutet nach Vinaver das dramatische Mittel der „reconnaissance“ bei Racine nicht die bloße Wiederherstellung der Identität, sondern vor allem das plötzliche schreckliche Wissen um die Tragweite des eigenen Handelns (Hermione: „Qu'ai-je fait?“; Phèdre: „Que fais-je?“), eine monologische Selbsterkenntnis also, die als dramaturgisches Phänomen über den zur Äußerlichkeit neigenden Konstruktionswillen der Zeitgenossen hinausgeht⁷⁶).

Mit der gleichen Absicht der sondernden Hervorhebung wurde neuerdings Racines Griechentum von Knight in ein breit angelegtes Kultur-

zurückhaltender Verse und verhaltener Gestalten beschäftigt sich demgegenüber Yvonne Batard, *Doux Racine? cruel Racine?*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Bd. I, Florenz 1966, S. 55—59. Die Frage eines Racineschen Sadismus in der Gestalt des Joad wird angeschnitten (und verworfen) von Annie Barnes, *La Prophétie de Joad*, in *The French Mind: Studies in Honour of G. Rudler*, Oxford 1952, S. 90—108.

73) Dreyfus-Brisac, *Plagiats et réminiscences, ou le jardin de Bérénice*, Paris 1905.

74) Eugène Vinaver, *Racine. Principes de la tragédie en marge de la «Poétique» d'Aristote*, Manchester-Paris 1951. Schon 1944 in England erschienen.

75) In Einschränkung dieser These Vinavers wäre auf Racines Bemerkungen zu fachgerechtem Handlungsaufbau und logischer Szenenführung im *Alexandre*-Vorwort sowie auf seine Bewunderung für das dramentechnische Können des Sophokles (Randnotizen zu *Elektra*, *König Odiplus* etc.) hinzuweisen.

76) In eben dieser scharfen, luziden Intelligenz des Racineschen Helden, der erst durch spätere falsche Einschätzung der eigenen Möglichkeiten zur Katastrophe geführt wird, sieht C. Maurice Bowra, *The Simplicity of Racine*, Oxford 1956, den Gegensatz zur griechischen Tragödie, in der das Ende aus der Unwissenheit des Menschen entsteht.

mosaik des 17. Jahrhunderts eingepaßt⁷⁷⁾. Das Fazit, das die Gegenüberstellung des „Racine helléniste“ und des „Racine poète“ dem Verfasser schließlich erlaubt, läßt zwar ein über das Normalmaß weit hinausgehendes Verständnis der griechischen Welt erkennen, gleichzeitig aber auch die erst mit der *Iphigénie* einsetzende volle künstlerische Nutzbarmachung dieser privilegierten Kenntnis. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich Racine den Ruf eines profunden und verlässlichen Kenners der griechischen Antike erworben, was seine Themenwahl beeinflusste. Die Realisierung eines lange gehegten Wunschtraumes, nämlich die möglichst vollständige Annäherung an die ästhetischen Prinzipien der griechischen Tragödie, aber gelang Racine erst mit *Esther* und *Athalie*. Während Knight diesem Entwicklungsschema zufolge bei den schon früh (etwa 1662) verfaßten Homer-Anmerkungen lediglich Racines gedankliche Frische und unbekümmerte Freude an Homers natürlichem Stil und menschlicher Wahrheit hervorzuheben weiß, gelingt es Kurt Wais in einer überzeugenden *Andromaque*-Interpretation, für diese Tragödie schon den Nachweis einer von Racine wohldurchdachten Bearbeitung des Homer-Stoffes zu führen⁷⁸⁾. Die von Wais aufgezeigte Doppelbödigkeit des tragischen Geschehens, d. h. das ständige, folgenschwere Einwirken des Troja-Motivs auf die Pyrrhus/Andromache-Handlung — mit dem Ziel der nachträglichen Versöhnung der beiden Helden Hektor und Achill in den Kindern — bestätigt in einer detaillierten Struktur- und Sprachanalyse die von Poulet gegebene Definition des Tragischen bei Racine als „intrusion d'un passé fatal, d'un passé déterminant, d'un passé cause-efficiente, dans un présent qui cherche désespérément à s'en rendre indépendant“ (S. 106)⁷⁹⁾.

77) Roy C. Knight, *Racine et la Grèce*, Paris 1950. Ausgangspunkt für diese Arbeit ist eine Negativdarstellung der Kultur des 17. Jahrhunderts. Die mangelnde Kenntnis der Sprache und Kultur Griechenlands, die erschreckenden Mißverständnisse, denen die Kulturträger der Racine-Epoche dadurch ausgesetzt waren, bilden den Hintergrund für Racines bedeutende Leistung. „*Iphigénie et Phèdre*, quelque imparfaite que soit l'image qu'elles présentent d'Euripide, ont plus fait pour la cause des Grecs dans leur domaine théâtral [...] que toutes les préfaces et toutes les poétiques du siècle entier“ (S. 134). Einen mehr als knappen Bericht über alle bisherige Forschung zu Racines Auseinandersetzung mit den antiken Dramatikern, Theoretikern und Philosophen (der Überblick reicht von Boileau, Valincour, über Dacier, Louis Racine bis Knight, Vinaver, Stone) liefert Karin Bark, *Racine und die antike Dichtung (Zusammenfassende Darstellung bisheriger Forschungsergebnisse)*, NS 67/6 (1968) S. 288—298.

78) K. Wais, *Erlebnis und Dichtung bei Racine. Der Achilleus-Helena-Kontrast und der Hektor-Achilleus-Gegensatz als seelische Leitmotive*, RJB. 2 (1953/54) S. 110—132. Vgl. auch Ettore Paratore, *Osservazioni sulle fonti dell'«Andromaque» di Racine*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Bd. II, Florenz 1966, S. 917—962, der aus anderen, vorwiegend charakterpsychologischen Erwägungen die These Knights zurückweist, wonach die frühen Stücke in der Hauptsache durch den Zeitgeschmack geprägt sein sollen.

79) Georges Poulet, s. o. Anm. 6.

In der Schicksalhaftigkeit des Zeitelements, das Wais und Poulet hervorkehren, ruht ein wesentlicher Bestandteil des von Racine zu künstlerischer Wirksamkeit gebrachten Griechentums. Diese antik anmutende Form des Tragischen möchte Maurer eher der persönlichen Ästhetik des Dichters zugeordnet wissen⁸⁰). In der christlich-jansenistisch geprägten „eigentümlichen Poesie der Tragödie“ (S. 26) Racines, die sich in menschlicher Schuld, in Opfer und Tod verwirklicht, findet der Verfasser elementare Merkmale des griechischen Theaters wieder, etwa in der Bedeutung des poetischen Abstandes, der tragischen Würde durch Abgerücktheit in Zeit und Raum, durch Unaktualität oder Abseitigkeit der Stoffe.

Die Bedeutung der Tragödien des Sophokles für das Theater Racines, in einer Gegenüberstellung der *Elektra* und *Bérénice* in Deutschland zuerst von J. E. Schlegel (1739) aufgezeigt und von der neueren Forschung innerhalb anderer Zusammenhänge stets nur angedeutet, untersucht in der bislang einzigen Monographie zu diesem Thema John A. Stone⁸¹). Die auffällige Bewunderung Racines für bestimmte Strukturmerkmale bei Sophokles hatte schon Knight (a.a.O. S. 293) zu der Frage veranlaßt, ob vielleicht Racine mit diesem Dramatiker sein intensives Studium des griechischen Theaters (etwa

80) Karl Maurer, *Racine und die Antike*, ASNS 193 (1956) S. 15—32. Vorbehalte meldet Maurer im Namen von Racines Griechentum gegen die Spitzersche *Phèdre*-Auslegung als einer Dramatisierung des spanisch-barocken „desengaño“ an. Die attische Tragödie biete in reichem Maße eben die von Spitzer genannten Merkmale gradueller Bewußtwerdung (Theseus) und allmählicher Enthüllung eines hintergründigen, schrecklichen Geschehens, die schließliche Bestätigung des Unabänderlichen durch den Unglücksboten (Théramène). Natürlich war sich Spitzer im klaren darüber, und die überzeugende Darstellung des antiken Ursprungs höchst wirksamer Sprachmittel Racines läßt keinen Zweifel über sein Wissen um Racines Vielschichtigkeit. A. Adams Bemerkung, der Gedanke an barocke Kunstmerkmale in der *Phèdre* „n'a pu naître que chez un barbare“ (a.a.O., Bd. IV, S. 369), erscheint daher ungerechtfertigt und engstirnig. Ein sachlicheres Gegenargument, nämlich Phaidras frühes Verschwinden aus dem Euripides-Stück und die damit gegebene größere Zeitspanne für die Desillusionierung eines „barocken“ Theseus bei dem griechischen Dichter findet sich bei Luigi de Nardis, *Note intorno alla struttura di «Phèdre»*, Bari 1959, S. 36 ff.

81) J. A. Stone, *Sophocles and Racine. A Comparative Study in Dramatic Technique*, Genf 1964. Alles an diesem Vergleich bleibt hypothetisch, muß es auch angesichts der schmalen und leicht zerbrechlichen Vergleichsbasis bleiben. Vorsicht ist besonders bei Stones Wertung stofflicher Parallelen, die gar keine zu sein brauchen, angebracht. Der Gefahr pedantischer Reminiszenzenforschung ist der Vf. in einem großen Teil seiner Arbeit nicht entgangen. Vgl. außerdem Julian Eugene White, *Racine's «Phèdre». A «Sophoclean» and Senecan Tragedy*, RLC 39/4 (1965) S. 605—613; dies ein Plädoyer für den bestimmenden Einfluß des Aristoteles- (und damit indirekt Sophokles-) Schülers Seneca auf die *Phèdre* — gegen die Euripides-These von Lancaster, Pommier, Knight. Eine Abwertung des Euripides-Einflusses unternimmt auch Luigi de Nardis, *Note intorno alla struttura di «Phèdre»*, a.a.O. passim. Eine Synthese dieser Auffassungen anhand weitgespannter Motivforschungen (vom Gilgameschepos bis D'Annunzio) gelingt Hellmuth Petriconi, *Die verschmähte Astarte*, RJB. 13 (1962) S. 149—185.

z. Zt. der *Bérénice*) begonnen habe. Die Frage bleibt offen. Über Sophokles hat sich Racine nur spärlich geäußert. Die Untersuchung Stones geht daher auch nicht von Racines eigenen poetologischen Hinweisen, sondern in der Hauptsache von einem Strukturvergleich aus. Einen Angelpunkt bildet dabei im Werk des Sophokles die Gestaltung von Enthüllungsszenen, die aus zwei konträren Impulsen, „the desire to conceal and the desire to reveal“ (S. 13), erwächst. Gerade in *Phèdre* erweise sich diese dramatische Strategie der Selbstoffenbarung als konstituierendes Element einer Tragödie, deren symbolische Vertiefung in der Spannung zwischen Licht (Selbstenthüllung) und Finsternis (Verbergen) liege. In ähnlicher Weise hatte schon Lapp (s. o. Anm. 35, S. 159 ff.) auf die Analogien des „tragic rhythm“ in Sophokles und Racine aufmerksam gemacht, womit er die Verwurzelung eines ganzen Stücks in bestimmten Situationen oder Szenen meint, beispielsweise in einer den tragischen Ort schaffenden Szeneriebeschreibung, wie sie der Anfangsdialog der *Bérénice* bietet⁸²).

Neben diesen Erörterungen der griechisch-lateinischen Komponente in der Tragödienstruktur des französischen „Klassikers“ bemüht sich die neuere Forschung mehr und mehr, die engere Tradition und zeitgenössische Kultursituation durch die nur scheinbar so zeitentrückten Verse Racines hindurchschimmern zu lassen. Am breitesten und intensivsten wirkte hierbei die Barockforschung, die sich im französischen Sprachbereich erst in den vierziger Jahren zu formieren vermochte⁸³). Das umfassende Werk zum französischen literarischen Barock lieferte J. Rousset, der allerdings als Resultat einer Vergleichung der Raum- und Zeitbehandlung im barocken und Racineschen Theater letzteres aus dem barocken Konzept ausschließen muß; denn Racines Tragödien leben nicht im zeitlichen Wechsel, in der drängenden Abfolge gegenwärtigen Geschehens, weisen auch nicht auf außerhalb

82) Zur Wirkung antiker Literatur und Ästhetik vgl. außerdem Nathan Gross, *Racine's Debt to Aristophanes*, CL 17 (1965) S. 209—244; Jean Granarolo, *Racine et Catulle*, BLRac. 5 (1957) S. 85—88, eine im bloßen Versvergleich bleibende Studie; Jürgen von Stackelberg, *Tacitus und die Bühnendichtung der französischen Klassik. Eine quellenkritische Studie zu Corneilles «Othon» und Racines «Britannicus»*, GRM 10 (1960) S. 386—400, der die umschmelzende, schöpferische Imitationstechnik Racines von Corneilles Arbeitsmethode der wörtlichen Entlehnung und Übernahme ganzer Sätze abhebt. Die Originalität Racines gegenüber Seneca betonen J. C. Lapp, *Racine est-il sénéquien?*, in: J. C. L., *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris 1964, S. 127—138, und R. W. F. Tobin, *Racine and Seneca: A Study of Influence in the Tragic Drama*, Diss. Princeton 1962.

83) Die schon viel früher in Gang gekommene außerfranzösische Diskussion um das literarische Barock in Frankreich wird fortgesetzt von E. B. O. Bergerhoff, *The Freedom of French Classicism*, Princeton 1950, der, ausgehend von Begriffen wie „agrément inexplicable, grâces secrètes, finesse, ordre du cœur“ etc., die Auffassung von der normativen Starre und Regelmäßigkeit der „Klassik“ zu erschüttern sucht. Vgl. zu diesem Fragenkreis Erich Loos, *Die französische Literatur des 17. Jahrhunderts. Ein Forschungsbericht (1937—1957)*, DV 32/3 (1958) S. 448—469, der der Racine-Forschung an der Auflösung des starren Klassikbildes einen bedeutenden Anteil zuspricht.

des tragischen Raumes wirkende Kräfte⁸⁴). Bei Racine schließt das Stück alles ein, „au delà de la tragédie, il n'y a plus rien, l'espace se clôt . . .“ (S. 246). Vom barocken Willen zur Bewegung und Metamorphose bleibt bei Racine allein „le résultat d'un changement“ (S. 247). Anhand der Abschwächung barocker Stiltzüge bei Racine hatte ja auch Spitzer zu zeigen gesucht, auf welche Weise der Barockstil des Dichters sich als gedämpft und letztlich klassizistisch darstellt. Die Grundsubstanz, aus der Racine schuf, aber blieb für Spitzer barock, wie aus seiner Theseus-Interpretation hervorgeht⁸⁵). Hatzfeld und andere Kritiker fühlten sich sogar berechtigt, das gesamte französische 17. Jahrhundert dem Barock zuzuordnen, was den erbitterten Widerstand der französischen Kritik diesem Begriff gegenüber zur Folge hatte. Dieser Situation ist sich Philip F. Butler bei seiner Deutung Racines als „un anti-baroque instinctif“ (S. 17) bewußt⁸⁶). Die Klassizität, der Racine wesensmäßig zuneigt, offenbart sich hier als stete Selbstkasteiung eines in einer barocken Welt aufgewachsenen und wurzelnden Dichters, als Vergewaltigung barocker Weltanschauung und Ästhetik. Mit *Andromaque*, „véritable défi au baroque“ (S. 144), ist dabei für Butler ein echter Wendepunkt erreicht zwischen einer Welt von barocken Amazonen (Axiane), fahrenden Rittern (Alexandre, Orest) einerseits und andererseits einer außerhalb des barocken Idealismus liegenden unhöfischen Welt der Schwächlinge, Sadisten, Menschen, deren Liebe egoistisches Besitzergreifen, gewaltsame Willensdurchsetzung ist. Die Tatsache, daß barocke Elemente bei Racine selten das Wesentliche des dramatischen Gefüges ausmachen, daß der Exotismus in *Mithridate* und *Bajazet* nicht für sich steht, sondern zu einem „climat expérimental“ (S. 137) überhöht wird, dient dem Verfasser als Beweis für Racines willentlichen Ausbruch aus seiner Zeit⁸⁷).

84) Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris 1954 (darin vor allem S. 246 f.).

85) Hierknüpfte Giuseppe Ungaretti (im Vorwort seiner *Phèdre*-Übersetzung, Milano 1950) an mit dem Versuch, Racine in eine „tradizione petrarchesca“ einzufügen. Ähnlich Mario Bonfantini, *Racine lettore dell'Ariosto*, in *Convivium* 22 (1954) S. 439—453, der sich polemisch gegen die Auffassung von Georges May (*D'Ovide à Racine*, Paris-New York 1949) wendet, Racines gedankliche und sprachliche Preziosität sei von den Italienern verschuldet (S. 132). Am Beispiel der Ariost-Rezeption durch Racine bemüht sich Bonfantini, die wahre Herkunft einiger wichtiger Motive, psychologischer Nuancierungen und ästhetischer Prinzipien aufzuzeigen.

86) Ph. F. Butler, a.a.O., s. o. Anm. 67. Das in diesem Werk angewendete Verfahren der Verbindung ästhetischer mit außerästhetischen (historischen, sozialen) Momenten treibt den Vf. häufig in einen an Jasinski erinnernden Pseudohistorismus. Vgl. dazu A. Pizzorusso, *Classicismo e barocco nell'opera di Racine*, in *Letteratura* IX/49—50 (1961) S. 134—141.

87) In zwei zusätzlichen Untersuchungen hat Butler die These erweitert und untermauert: *Racine et le libertinage*, in *Lettres d'occident* (1958) S. 123—140; hier werden fortschrittliche Gedanken und Konstellationen in Racines Tragödien dem Einfluß der Freigeister Naudé, Cyrano, La Mothe le Vayer zugeschrieben. Der zweite Aufsatz, *Racine et Théophile*, BLRac. 6 (1958) S. 3—5, ist ein Vergleich der Racine-

Desgleichen unternahm es A. Stegmann aus gattungs- und stoffgeschichtlichen Erwägungen, Racine als „cas presque unique dans la littérature, miracle non seulement tardif mais quasi anachronique“ (S. 6) zu charakterisieren, der erstens ohne Zögern mit der Tragödiengattung — zu diesem Zeitpunkt längst im Niedergang begriffen und von der „tragicomédie“ erdrückt — seine Laufbahn beginnt und erfolgreich fortführt, zum zweiten für seine religiösen Tragödien die veralteten biblischen Themen den modischen hagiographisch-historischen Stoffen vorzieht⁸⁸). So knüpfte Racine einerseits an eine vergangene Ära und Tragödienart an, inaugurierte andererseits gegenüber dem barocken Zeitgeist die reine Tragödie.

VIII. Zum Verlauf der Racine-Kritik und Racine-Rezeption

Vorbereitend für die in jüngster Zeit in Frankreich feststellbare Neubewertung Racines wirkte der zwischen 1954 und 1956 erfolgte harte Zusammenprall von provozierender Mißachtung des Dichters einerseits und seiner durch die Tradition sanktionierten Verherrlichung als Monument der französischen Nation, des „esprit français“ andererseits. Diese „querelle“, auf die schon meine einführende Bemerkung über Racines ständige Aufforderung zu Provokation und Krisenbewußtsein hinwies, konfrontierte bedeutende Literaten, Gelehrte, Regisseure, wobei allerdings auch hier die französische Exklusivität gewahrt blieb. Der Streit ging um das „tabou Racine“, um Wert oder Unwert des Mythos vom „Klassiker“ Racine⁸⁹).

schen Liebeskonzeption mit der Théophiles in *Pyrame et Thisbé* (1620). Beide Dichter stehen nach Butler der tragischen Weltansicht der Griechen (fleischliche, verhängnisvolle Liebe; absurder, von keiner göttlichen Vorsehung gelenkter Tod) viel näher als dem 17. Jahrhundert. — Daß etwa auch Racines Wiederherstellung des reinen Phädra-Themas nicht den Erwartungen seines Zeitalters entsprach, erweist die Studie von André Stegmann, *Les Métamorphoses de «Phèdre»*, in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1962) S. 43—52. Vgl. dazu ferner Charles Dédéyan, *Racine et sa «Phèdre»*, Paris 1965; Ronald W. Tobin, *Un précurseur méconnu de «Phèdre»: «Béral victorieux» de Borée*, RHLF 65/1 (1965) S. 103—107, der mit dem Borée-Stück (1627) ein um zwei Jahrzehnte früher liegendes Beispiel für jene moralische Entschärfung des Inzestmotivs, die man bisher als erstem Tristan l'Hermite zuschrieb, zu geben vermag.

88) André Stegmann, *Racine: tardive apothéose d'un âge et âge nouveau*, BLRac. 6 (1958) S. 6—8.

89) Zuerst im *Figaro littéraire* und *Express*, dann in den *Cahiers de la compagnie M. Renaud—J. L. Barrault* prallten die Meinungen von Joubert, Malraux, Montherlant, Maulnier, Mauriac, Claudel aufeinander. Provozierend wirkte vor allem Henry de Montherlant, *Racine langouste*, CCRB 8 (1955) S. 3—6, der in Racines Werk nur 27 Verse zu schätzen vorgibt. Die Resultate der angeblichen Provokateure und Entmystifizierer sind jedoch kümmerlich: Montherlant verfällt den Clichés des 19. Jahrhunderts, Malraux ist die hohe Kultur einer Epoche, die er in Racine verteidigt sehen möchte, wichtiger als der Dichter selbst, Mauriac glorifiziert den in seiner Unübertrefflichkeit großen Einsamen seiner Zeit, Maulnier gar versinkt bei seinem Bemühen um Ausgleich in gedankenleere Eloquenz, Claudels feinsinnige Racine/Shakespeare-Parallele krankt am Verkennen des „heidnischen“ Racine (vgl.

Hinter der Auseinandersetzung aber stand die Sorge der Kulturträger Frankreichs um das von Erstarrung und Niveaulosigkeit bedrohte Kulturbewußtsein im 20. Jahrhundert. Die Aufnahme der großen Dichter in Schulbücher, Anthologien etc. förderten den Abnützungsprozeß. An Frische und Lebendigkeit verloren dadurch vornehmlich die Dramatiker des 17. Jahrhunderts, allen voran Racine, den nicht einmal die die „klassische“ Bühne erneuernden Regisseure wie Copeau oder das „Cartel“ (abgesehen von Baty) aufzuführen wagten. Wie es dazu kam, erweisen Geschichte und Kritik der Racine-Kritik⁹⁰).

Hierher gehört die materialreiche Dokumentation zur französischen Racine-Kritik im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert von P i c a r d⁹¹), die jedoch in ihrem Streben nach Vollständigkeit die eigentliche Werkkritik in einem Wust anekdotischer, biographischer und Tagesereignisse betreffender Zeugnisse untergehen läßt. Die als Arbeitsgrundlage gedachte Materialzusammenstellung bleibt ohne jeden Kommentar. Das Bild des umstrittenen und heftig befehdeten Racine muß sich der Leser anhand der Dokumente selbst entwerfen. Detailliertere Auskunft erteilen die Spezialuntersuchungen von H. T. B a r n w e l l und Robert T r o u d e⁹²). Sie konstatieren nicht nur Anlaß und Tendenz der Racine-Kritiker Saint-Evremond und Fontenelle,

dazu die polemische Überschau von Guy de Chambure, *Opération-survie*, in *Théâtre populaire* 20 (1956) S. 37—48). Im März 1956 löste dieser Streit der Großen eine Enquête der *Lettres Françaises* über die „légitimité du théâtre racinien“ aus. Nachdem hierbei Jean Vilar als Theaterpraktiker Racines Fähigkeiten als Dramaturg und Kassenmagnet in Frage gestellt, gleichzeitig die Verständnislosigkeit des Publikums seiner „ultra-finesse“ und „fragilité“ zugeschrieben hatte, warf J. L. B a r r a u l t in heller Empörung Vilar einen „point de vue bourgeois“ vor, zählte ihn zu den „descendants de la Révolution“, die auf Volkes Stimme hörten, das Niveau fühlbar senkten, somit das Theater zerstörten und zu einem gefährlichen „avachissement de notre mentalité“ beitrugen. Mit der letzten Bemerkung unterstrich Barrault nochmals eindringlich den kulturpessimistischen Aspekt, unter dem die ganze „querelle“ weithin gestanden hatte.

90) Vgl. unter den neueren Arbeiten E. E. Williams, *Racine depuis 1885: bibliographie raisonnée des livres, articles, comptes-rendus critiques relatifs à la vie et l'œuvre de Jean Racine (1885—1939)*, Baltimore 1940; Alvin A. Eustis, *Racine devant la critique française (1838—1939)*, Berkeley-Los Angeles 1949.

91) Vgl. Anm. 16.

92) H. T. Barnwell, *Racine, vu par Saint-Evremond*, BLRac. 4 (1956) S. 71—78; Robert Troude, *Fontenelle ennemi de Racine*, in *Revue des sociétés savantes de Haute-Normandie* 7 (1957) S. 25—32. Beide Studien ergänzen die Bestandaufnahme von Félix Deltour, *Les Ennemis de Racine au XVII^e siècle*, Paris 1859. Zu dem weltanschaulichen Aspekt der Racine-Kritik im 18. Jahrhundert vgl. ferner Jean-Marie Faux, *Les Journalistes de Trévoux, juges des grands classiques*, LLR 10 (1956) S. 393—407. Den Gesamtkomplex der literarischen und literarästhetischen Journalistik im 18. Jahrhundert, dem „siècle des journaux“, behandeln Werner Krauss, *Die französische literarische Journalistik im 18. Jahrhundert*, ASNS 204/6 (1968) S. 414—425, und Hans Mattauich, *Die literarische Kritik der frühen französischen Zeitschriften (1665—1748)*, München 1968.

sondern suchen nach den tieferen Gründen für ihre Vorurteile und Feindseligkeit Racine gegenüber. Schon Lanson hatte auf die kunstästhetische Rückständigkeit des exilierten Saint-Evremond, der den Geschmackswandel in Frankreich nicht mehr mitmachen konnte, hingewiesen. Wie tief der Kritiker noch dem Geist der Preziosität und der „ancienne cour“ verhaftet war, vermag Barnwell überzeugend an seinen Racine-Urteilen darzulegen. Bei Fontenelle hingegen sieht Troude den Hauptgrund für dessen erbitterten Haß nicht im persönlichen oder literarästhetischen, sondern im weltanschaulichen Bereich. Der freiheitliche Geist des aufklärerischen Philosophen Fontenelle bekämpfte in Racine die weltanschaulich-religiöse Enge und Strenge des Traditionalisten.

Als Repräsentanten des Establishment und des staatlich sanktionierten und subventionierten Théâtre Français wurden Racine und Corneille dagegen von den Vertretern des Avant-garde-Theaters (Théâtre de la Foire) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verabscheut⁹³). Insofern handelt es sich bei ihren Parodien nicht um echte Kunstkritik. Dennoch bezeugen die einem ungebildeten Publikum vorgesetzten Reminiszenzen an bestimmte Racinestücke deren Weiterleben auch außerhalb der Salondiskussion. Ein interessanter Fund zur offiziellen und gelehrten Racine-Kritik gelang Hubert, der in dem Mathematiker, Grammatiker und Philosophen Pierre-André Le Guay de Prémontval einen kenntnisreichen und feinsinnigen Verteidiger Racines gegen die Angriffe Voltaires zu zeigen vermag⁹⁴). Seine Würdigung der *Bérénice* als Tragödie scheint einzig in einer jahrhundertelangen Elegie-Deutung des Stückes zu stehen. Bedeutsam erscheint ferner an diesem Kenner auch der deutschen Literatur (er war Mitglied der Berliner Akademie), daß er schon vor den Brüdern Schlegel eine Art Geniebegriff, eine Ästhetik der künstlerischen Spontaneität an Racines Theater exemplifizierte.

93) Marcello Spaziani, *Les Parodies de quelques vers raciniens dans le Théâtre Forain de Lesage, d'Orneval et Fuzelier (1714—1732)*, BLRac. 5 (1957) S. 91—98. Ein Vergleich mit den Spielplänen der Comédie Française zeigt, daß die parodistischen Anspielungen auch wirklich die am meisten aufgeführten Stücke Racines betrafen (keinerlei Hinweise auf die *Thébaïde*, *Alexandre*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Esther*, *Athalie*).

94) J.-D. Hubert, *Une appréciation inédite de Racine en 1764*, BLRac. 5 (1957) S. 102—111. Es handelt sich um handschriftliche Randbemerkungen zu Voltaires Corneille-Ausgabe, in denen Prémontval beispielsweise auch Voltaires lange nachwirkender Verurteilung des Joad als Fanatiker entgegentritt (vgl. dazu Ridgway, «*Athalie*», *vue par Voltaire*, BLRac. 6 [1958] S. 18—22). Weniger originell für die Zeit ist die methodische Anlage seiner Kritik als „parallèle“. (Zur Geschichte der Corneille/Racine-Vergleiche — von Saint-Evremond bis Starobinski — informiere man sich in der Anthologie von Robert James Nelson, *Corneille and Racine, Parallels and Contrasts*, New Jersey 1966.) Das Verdienst, das Barocke im Theater Racines nicht als bloße Abweichung von der klassischen Norm gedeutet, sondern auf die barocke Normalität etwa des „récit de Thérémène“ hingewiesen zu haben, gebührt schon im 18. Jahrhundert einem spanischen Kritiker und Verteidiger des traditionellen spanischen Theaters; vgl. dazu Horst Baader, *José Cadalso und der „barocke“ Racine*, RF 75 (1963) S. 393—399.

— Aufschlußreich für die Entwicklung des Racinebildes in Frankreich, das auch im letzten Jahrzehnt durch einige Aufsätze ergänzt worden ist⁹⁵), mag auch die zu verschiedenen Epochen wechselnde schauspielerische Interpretation der Tragödiengestalten des Dichters sein, wie sie Maurice Descotes vom 17. bis 20. Jahrhundert anhand der dafür ergiebigsten Rollen verfolgt⁹⁶). All diese Studien aber zeigen auch die bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts währende Tendenz, die Dramatiker des 17. Jahrhunderts zu vergessen oder sie mit zu übertriebenem Lob außer Reichweite des Interesses zu rücken.

Daß das Theater Racines, entgegen verbreiteter Auffassung, auch bei der außerfranzösischen Kritik der vergangenen Jahrhunderte eine sehr differenzierte und starke Resonanz fand, erwiesen in jüngster Zeit erneut⁹⁷) die Forschungen von M. Fubini und Katherine E. Wheatley⁹⁸). Dabei versucht besonders die letztgenannte Arbeit die nationale Eigenständigkeit und somit den Grund für manche Mißverständnisse der Kritik⁹⁹) hinsichtlich

95) Vgl. ferner Henri Coulet, *L'Abbé Prévost et Racine*, in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1962) S. 95—107; René de Chantal, *Proust et «Phèdre»*, in *Etudes Françaises* I/2 (1965) S. 87—114.

96) M. Descotes, *Les Grands rôles du théâtre de Jean Racine*, Paris 1957. Inwieweit schauspielerische Interpretation und literarische Kritik voneinander abweichen oder sich gegenseitig beeinflussen können, ergibt der Aufsatz von Léon Chancereau, *De quelques interprètes de Bérénice*, CCRB 8 (1955) S. 17—22. Zur Aufführungsgeschichte der *Phèdre* vgl. Vittorio Lugli, *Interpretazione di «Phèdre»*, Bologna 1958.

97) Vgl. auch die älteren Werke von Mario Fubini, *Storia della critica raciniana*, in: M. F., *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Turin 1925, S. 121—290; ders., *Racine et la critique italienne*, RLC 19/4 (1939) S. 523—561; W. McC. Stewart, *Racine vu par les Anglais de 1800 à nos jours*, RLC 19/4 (1939) S. 562—580; Charlotte von Dach, *Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin-Leipzig 1941.

98) K. E. Wheatley, *Racine and English Classicism*, Austin 1956; M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, Bari 1954 (Anhang: *Racine e la critica italiana*, S. 397—448). Mit frühen Bearbeitern und Übersetzern Racines beschäftigt sich Renata Carloni Valentini, *Giulio Perticari traduttore dell'«Athalie»*, in *Aevum* 38 (1964) S. 104—124; dies., *In margine alle traduzioni italiane delle tragedie di Racine: due sceneggiature del Settecento*, StF 30 (1966) S. 485—492, über Bearbeitungen des *Britannicus* und *Mithridate* für den Karneval von 1717/1718, wobei dem gesprochenen Text der Franzosen Musik, Tanz und Intermezzi mythologischen Inhalts hinzugefügt wurden. Es handelt sich jedoch dabei keineswegs um eine typisch italienische Abwandlung; Picard (*Corpus Racinianum*, a.a.O. S. 127 f.) hatte den gleichen Brauch für Frankreich und Schweden nachgewiesen. Zum Einfluß Racines auf italienische Dramatiker vgl. Aurora Trigiani, *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*, Turin 1951, und Vittorio Lugli, *La «Thébaïde» de Racine et «Polinice» de Vittorio Alfieri*, in *Actes du 1^{er} congrès international racinien* (1962) S. 109—115, eine Aufdeckung der Gründe für Alfieris Schweigen über seine Abhängigkeit von dem französischen Dichter, den er im übrigen bewunderte.

99) „Les Anglais n'ont pas et n'ont jamais eu la tête racinienne“ (L. Charlanne, *L'Influence française en Angleterre au XVII^e siècle*, Paris 1906).

der Racine-Rezeption in England hervorzukehren. Nicht nur sprachliches Unvermögen und die Unfähigkeit, stilistische Eigenart, dramatische Psychologie und die Tragödientheorie der Franzosen zu verstehen und zu würdigen, kennzeichnet die englische Racine-Aufnahme. Vielmehr geht es, wie A. Lefèvre an einem Einzelbeispiel zeigt, den englischen Dichtern und Theoretikern vornehmlich um die Erhaltung typischer Wesensmerkmale der englischen Sprache und englischen Formgefühls¹⁰⁰).

Im deutschen Sprachbereich sind es in erster Linie immer wieder Goethe und Schiller, deren ambivalentes kritisches und rezeptives Verhältnis zur französischen „Klassik“ neu durchdacht und durchforscht wird¹⁰¹). Nachdem hinsichtlich Goethes tiefer persönlicher Beziehung und geistiger Verwandtschaft mit der Theaterdichtung des französischen 17. Jahrhunderts viele Fragen durch die gedankenreichen Arbeiten von H. Loyseau, L. Spitzer, K. Wais, E. Merian-Genast und E. Lerch erhellt worden waren, beschäftigte der Widerspruch von äußerlicher Ablehnung der Franzosen und innerer Bereicherung und „klassischer“ Mäßigung durch sie bei Schiller auch weiterhin die Forschung¹⁰²). Die Gründe für diese auch in jüngster Zeit noch wirksame zwiespältige Beziehung der Deutschen zu Racine findet P. Bürger in Lessings und Herders Vorurteilen gegen die „natur“-verdrängenden französischen „bienséances“, die der Verfasser in einem zweiten Teil seiner Arbeit als eigentliche Triebkraft der künstlerischen Transposition in Racines Tragödien erweist¹⁰³). Inwieweit A. W. Schlegels Beschäftigung mit dem „grand

100) A. Lefèvre, *Racine en Angleterre au XVII^e siècle. «Titus and Berenice» de Thomas Otway*, RLC 34 (1960) S. 251—257; ders., *Le Théâtre de Racine en Angleterre: «Andromaque»*, CRac. 2 (1962/1963) S. 43—58.

101) Ein in recht groben Zügen gezeichnetes Gesamtbild der Rezeption französischer Dichter in Deutschland gibt H. Oppenheim, *Der Einfluß der französischen Literatur auf die deutsche*, in: W. Stammler (Hrsg.), *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. III, Sp. 1—106, Berlin 1962 (Racine besonders ab Sp. 43). Vgl. ferner Richard Tudor Fleming, *Racine's «Phèdre» and Schiller's «Phaedra»: A Comparison*, Diss. Univ. of Texas 1962; Peter-André Bloch, *La Traduction de «Phèdre» de Racine par Schiller*, JRac. 6 (1963) S. 47—63; Pierre Cotet, *Goethe et la tragédie racinienne*, CRac. (1962) S. 76—96; (1963) S. 26—52; 56—82; Ernst Merian-Genast, *Goethe und die französische Klassik*, in *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg* 36 (1958) S. 287—306. Der letztgenannte Aufsatz, eine Erweiterung von: Merian-Genast, *Racine und Goethe. Ein Vergleich zwischen französischer und deutscher Klassik*, ASNS 168/3—4 (1935/1936) S. 197—224, geht mit seinem Anliegen, Klarheit in die Diskussion um die Bezeichnung „Klassik“ als ästhetischen Wertbegriff und historischen Stilbegriff zu bringen, weit über eine bloße Einflußuntersuchung hinaus.

102) Victor Hell, *Schiller et les classiques français*, RLC 36/4 (1962) S. 510—529. Die Arbeit sucht Schillers frühes Bemühen, zu einem „klassischen“ Stil zu gelangen, von der zu sichtbaren und somit verhüllenden Wirkung des „Stürmers und Drängers“ abzuheben. Diese Demonstration wird anhand sprachlicher Vergleiche weitergeführt von Peter-André Bloch, *Schiller und die französische klassische Tragödie*, Düsseldorf 1968.

103) Peter Bürger, *Racine und der Anstand. Zur Aufnahme Racines in Deutschland*, in *Neue Deutsche Hefte* (1964) S. 58—77.

siècle" zur kunsttheoretischen und literarhistorischen Horizonterweiterung der französischen Kritik beitrug und die Bedeutung des 17. Jahrhunderts für die Franzosen relativierte, erläutert die wohlfundierte Dissertation von Chetana Nagavajara¹⁰⁴). Nicht als Einflußuntersuchung, sondern als Vergleich des jeweiligen Kunstwillens will eine Gegenüberstellung Racines und Grillparzers von Eugen Thurnher verstanden werden, wobei beiden Dichtern das Anliegen des „Sinnspiels“ auf politisch-moralischer Ebene zugesprochen wird¹⁰⁵). So bleiben die Aspekte, unter denen Racines Aufnahme in Deutschland gesehen wird, vielfältig und anregend, lassen jedoch auch weiterhin eine größere Zusammenschau vermissen.

Den stetigen und fruchtbaren Anteil der außerfranzösischen Kritik an der Deutung der Werke Racines haben sowohl dieses letzte Kapitel als auch zahlreiche im Verlaufe der gesamten Bestandaufnahme genannte wichtige Racine-Studien bewiesen. Besonders die Forschungen um Struktur- und Sprachprobleme, die sich neuerdings erhöhter Aktualität erfreuen, erhielten viele und interessante Anregungen aus Amerika, Deutschland, Italien. Eines aber geht m. E. ebenso deutlich aus der vorliegenden Übersicht hervor, nämlich die Tatsache, daß die letzten Entscheidungen über Racine und sein Theater stets in Frankreich fallen, denn nur auf dem Boden der französischen Kultur vermag dieses Werk zum Engagement aufzufordern. Deshalb ist auch die jüngste „querelle“ eine rein französische Angelegenheit geblieben, zu der das Ausland nur hin und wieder die Argumente beizusteuern vermochte.

Mannheim, im September 1968

104) Ch. Nagavajara, *A. W. Schlegel in Frankreich. Sein Anteil an der französischen Literaturkritik (1807—1835)*, Tübingen 1966. Während jedoch hier noch die neutrale, ja freundliche Reaktion der Mme de Staël auf Schlegels Racine/Euripides-Vergleich dargelegt wird, gelingt Robert de Luppé, *Extrait inédit par Mme de Staël des «Deux Phèdres» de A. W. Schlegel*, RHLF 66/1 (1966) S. 127—130, der Nachweis einer zeitweilig zumindest zwiespältigen Haltung der Germaine de Staël dieser revolutionären Schrift gegenüber.

105) E. Thurnher, *Staat und Liebe. Racines «Bérénice» und Grillparzers «Jüdin von Toledo»*, in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 2 (1961) S. 117—133.