

ERTRÄGE DER FORSCHUNG

Band 26




WOLFGANG THEILE

RACINE

1974

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT

DARMSTADT

 Bestellnummer: 4965

© 1974 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
Satz: L. C. Wittich, Darmstadt
Druck und Einband: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
Printed in Germany
Schrift: Linotype Garamond, 9/11

ISBN 3-534-04965-9

INHALT

Einleitung	1
I. Racine: Biographie und Biographismus	5
1. Racines Leben	5
2. Biographisierende Werkdeutungen	15
II. Etappen der Kritik-Geschichte	22
1. Racines Selbstverständnis	22
2. Die zeitgenössischen Kritiker	28
3. Funktionen des „Klassikers“ Racine bis zur Romantik	35
a) Der Antike-Streit: Racines Hellenismus (um 1730)	35
b) Inhalte französischer Klassizität im 18. Jahr- hundert	38
c) Racine, «romantique de son époque»	42
4. Methodische Ausrichtung der Racine-Kritik im 19. Jahrhundert	46
a) Sainte-Beuve, Taine, Brunetière	46
b) Racine und die „impressionistische“ Methode	51
III. Wege und Aufgaben der neuesten Racine-Forschung	56
1. Verlauf und Motive der ersten «Querelle» (1954 bis 1956)	56
2. Ästhetische und historisch-soziologische Fragestel- lung seit den zwanziger Jahren	62
3. „Traditionelle“ Racine-Forschung der letzten drei- ßig Jahre	72
4. Die «nouvelle critique»	81

Schlußbemerkung	97
Verzeichnis der Abkürzungen	100
Literaturverzeichnis	101
Register	109

EINLEITUNG

Die Beschäftigung unserer Zeit mit Racine produziert ein Paradoxon, das in der Wirkungsgeschichte großer Dichter der Weltliteratur nicht selten ist: minimale Publikumswirkung und Darbietungsfrequenz auf der einen, enorme literaturwissenschaftliche Bedeutung auf der anderen Seite. Die Bedingungen für das wirkungsgeschichtliche Auf und Ab und für den hier angesprochenen Widerspruch zwischen akademischer und — bei einem Theaterdichter — bühnenpraktischer Bedeutung sind noch weitgehend ungeklärt. Bei Racine hat die Geschichte seiner Reputation und seiner Wirkung etwas mit der dauerhaften Diskussion um die „Klassik“ und das „Klassische“ zu tun. Die Sanktionierung des „klassischen“ Racine — oder seine Verflachung — als Schulautor und Requisite der Comédie Française resultierte aus einer Reihe von geistes-, kultur- und gesellschaftsgeschichtlichen wie auch nationalen Entwicklungen und Sachverhalten. Racine war in Frankreich lange Zeit das Symbol nationaler Größe. Solche Eigenschaften verlieren sich nicht so schnell, selbst wenn spätere Epochen (die Französische Revolution, die Napoleonische Ära) neue Maßstäbe gesetzt haben. Racine gilt auch heute noch als ein Äquivalent für Englands Shakespeare und Deutschlands Goethe und als ein wichtiger Exponent einer kulturellen Hochzeit Europas, eben der französischen „Klassik“.

Bei der Frage nach der Bedeutung des Klassik-Begriffs können allgemein gehaltene historische und systematische Antworten¹ für

¹ E. R. Curtius: Kap. »Klassik«, in: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern-München 51965, S. 253—276. — T. S. Eliot: What is a classic?, London 1945. — Henri Peyre: Qu'est-ce que le classicisme?, Paris 1942. — Paul van Tieghem: Classique, in: Revue de synthèse historique, 41, 1931, S. 238—241 u. v. a. m.

den speziellen Fall eines „klassischen“ Racine keine befriedigende Auskunft geben. Es genügt wohl auch kaum mehr die berühmte, von Gide formulierte darstellungsökonomische Definition, die er auf Racine bezogen hatte: «Le classicisme (. . .) c'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins.»² Für unsere Zeit, die die Kunstwerke der Vergangenheit in extremer Weise auf den eigenen Bewußtseins- und Existenzhorizont zu beziehen pflegt, kann das Attribut des „Klassischen“ bei der Beurteilung einer Epoche, eines Künstlers oder eines Werks sogar etwas Negatives bedeuten. Globaldefinitionen des „Klassischen“ verlieren ihren Sinn, sobald der Begriff in die Geschichte der kritischen Rezeption der Autoren einbezogen wird. Denn da stellen sich zahlreiche Nuancen nationaler, politischer u. a. Natur ein, die über die herkömmlichen Maßstäbe (einheitlicher Epochengeist; produktive Hinwendung zur Antike; eindrucksvolle Wirkungsgeschichte) hinausführen. Die Geschichte der Racine-Kritik ist ein bemerkenswertes Beispiel dafür.³ Doch führen wir hier die Differenzierung nicht zu weit. Das Klassik-Konzept in seinen zahlreichen Ausprägungen ist nur eines von vielen historischen Funktionselementen, mit denen die Racine-Forschung bisher zu rechnen hatte und weiterhin zu rechnen hat, wie neuerdings noch die polemischen Ausführungen von Barthes zum «mythe Racine» zeigen.⁴ Daneben stehen wichtige gattungs-, theater-, stil- und gesellschaftsgeschichtliche sowie strukturelle Erwägungen, denen das Racine-Verständnis der Gegenwart zahlreiche Impulse und Orientierungslinien verdankt und die in dem vorliegenden Buch angesprochen werden sollen.⁵

² Billets à Angèle, in: A. Gide: Incidences, 1924, S. 40.

³ Dazu eine demnächst erscheinende weitläufigere Untersuchung zur kritischen Rezeption Racines in Frankreich, Italien, England und Deutschland (Wolfgang Theile: Die Racinekritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte, München [Wilhelm Fink Verlag]).

⁴ Roland Barthes: Sur Racine, Paris 1963, S. 143.

⁵ Zur weiteren Information vgl. W. Theile: Methoden und Probleme der Racine-Forschung (1950—1968), in: R/Jb, 19, 1968, S. 97—132. — Um in der Racine-Forschung auf dem laufenden zu bleiben, empfiehlt

Auf die seit der Romantik relativ geringe Theaterwirkung Racines haben diese Ergebnisse wenig Einfluß gehabt. Das Bemühen der französischen Regisseure um den „Klassiker“ Racine liegt weit hinter dessen Bedeutung für die Literaturforschung zurück. Doch auch die wissenschaftliche Forschung um Racine durchläuft, trotz des schier unübersehbaren Umfangs und der interessanten Resultate, derzeit eine ihrer schwächsten Perioden, d. h. eine Periode hoher Funktionslosigkeit. Verglichen mit den ständigen Verfilmungen, Theaterbearbeitungen und Neuaufnahmen Shakespeares, zu der sicherlich auch die Shakespeare-Forschung seit dem 19. Jahrhundert beigetragen hat, kann man bei Racine und den aufführungspraktischen Auswirkungen der Racine-Forschung eigentlich nur von einer anhaltenden Dürreperiode sprechen. Die niedrige Aufführungsfrequenz mag etwas mit dem rhetorischen Charakter dieses Theaters oder auch mit der viel berufenen „lyrischen“ Weise Racines zu tun haben. Aber man wird den Verdacht nicht los, daß es vor allem auch die Umgangsweise der Kritik ist, die Racine von der Aktualisierung auf der Bühne fernhält. Die „klassische“ Statur Racines hat ihm in den letzten Jahrzehnten eine merkwürdige Eignung als Demonstrationsobjekt für wissenschaftsmethodische Veränderungen verschafft. Aber solches vorwiegend methodische Interesse macht auch den Gegenstand der Betrachtung beliebig austauschbar. Zu wünschen wäre statt dessen eine auf genauer Kenntnis der langen Werkgeschichte beruhende Beschäftigung mit den Darstellungs- und Wirkungsmöglichkeiten dieses Theaters, die es auch den Praktikern der Bühne und den zeitgenössischen Dichtern erlauben würde, Ansätze für eine zeitgemäße Aktualisierung zu entdecken und aufzugreifen. Auch auf diese Tätigkeit der Kritik ließe sich die von Barthes erhoffte produktive Zusammenarbeit von Lite-

sich die kontinuierliche Durchsicht folgender Bibliographien oder mit Bibliographien versehenen Zeitschriften: Otto Klapp (Hrsg.): Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft (ab 1956), 1960 ff. — *Revue d'histoire littéraire de la France*. — Zeitschrift für romanische Philologie. — *Jeunesse de Racine*. — *Cahiers raciniens*.

ratur und Kritik übertragen. Denn nicht allein durch die Beschäftigung mit zeitgenössischen Werken, sondern auch mit denen der Vergangenheit läßt sich, im Sinne einer Aktualisierung, an der „Konstruktion des Intelligiblen unserer Zeit“⁶ mitwirken.

⁶ R. Barthes: Was ist Kritik?, in: R. B.: Literatur oder Geschichte, (Suhrkamp) 1969, S. 69.

I. RACINE: BIOGRAPHIE UND BIOGRAPHISMUS

1. Racines Leben

Der Darstellung eines Dichterlebens müßte sinnvollerweise die Frage vorausgehen, welche Beziehungen denn zwischen Dichtung und Leben bestehen. Die jüngste lebhaft wissenschaftliche Diskussion über Racine hat eben diese Frage in aller Deutlichkeit aufgeworfen. Dabei lassen sich vier Positionen unterscheiden, die ihre Antworten im Verlaufe der im vergangenen Jahrzehnt geführten «Querelle» polemisch gegeneinander formuliert haben.¹ Da ist erstens die herkömmliche französische Universitätskritik — von den Gegnern als «lansonisme» apostrophiert —, die der minutiös archivalischen Erfassung der Biographie den Sinn gibt, ein geistig-seelisches Gesamtbild des Dichters erstehen zu lassen, auf das möglicherweise zur Motivierung seiner ästhetischen Existenz von Zeit zu Zeit zurückgegriffen werden könnte (Pommier, Adam, Picard u. a.). Eine trivialisierende Fortführung dieses Verfahrens ist der Versuch, die gesamte ästhetische Leistung auf ein verwirrendes Beziehungsnetz von alltäglichen politischen, gesellschaftlichen und privaten Reminiszenzen zu reduzieren (Jasinski). Solchem „Biographismus“ gegenüber stehen die „strukturalistischen“ Tendenzen der sog. «nouvelle critique». Ihr Bestreben ist es, geistig-seelische Konstanten des Dichters — die entweder aus Kindheitserlebnissen (Mauron) und allgemein anthropologischen Gegebenheiten des «homme racinien» (Barthes) oder aus der gesellschaftlichen Lebenssphäre (Goldmann) heraus erklärt werden — als strukturgebende Komponenten mit analo-

¹ Dazu Jean Pommier: La Querelle, in: RHLF, 67/1, 1967, S. 82—96. — Vgl. vor allem das Kap. III/4 der vorliegenden Arbeit.

gen Denk- und Verhaltensstrukturen im ästhetischen Werk in Beziehung zu setzen.

Derart weitreichende Verknüpfungen von Leben und Werk lassen es sinnlos erscheinen, auf wenigen Seiten die geistige, seelische und materielle Existenz eines Dichters zusammenfassen zu wollen. Folgerichtig ergäbe sich aus diesem Sachverhalt eine konsequente Beschränkung auf die wichtigsten Lebens- und Ausführungsdaten. Dennoch möchte ich darüber hinausgehen und die Aufgabe der Bestandaufnahme und des Forschungsberichts auch dahingehend erfüllen, daß wenigstens andeutungsweise diejenigen Lebensetappen zur Sprache kommen, die in der langen und reichen Geschichte der Racine-Kritik eine Rolle gespielt haben oder noch spielen.

Jean Racine wurde Mitte Dezember 1639 in La Ferté-Milon geboren.² Die Eltern, Jean und Jeanne Racine, geb. Sconin, stammten aus mittleren Beamtenfamilien und lebten in bescheidenen Verhältnissen. Nach wenig mehr als drei Jahren schon war Jean Racine Vollwaise. Die durch den frühen Tod der Eltern verschuldet zurückgelassenen Kinder Jean und seine Schwester Marie wurden von Verwandten aufgenommen. Einen wichtigen Abschnitt in Racines Leben leitete seine Tante Agnès Racine ein, die seit 1642 als Nonne Agnès de Sainte-Thècle im jansenistischen Kloster Port-Royal-des-Champs lebte.³ Durch ihre Vermittlung erhielt Racine seine gesamte Erziehung und Allgemeinbildung von den renommierten Pädagogen und Gelehrten, die als Einsiedler in Port-Royal lebten oder zumindest enge Beziehungen

² Seit der fehlerhaften Biographie von Louis Racine galt der 22. 12. 1639 als das Geburtsdatum; er ist jedoch das Taufdatum.

³ Um 1608 erlebte das ehemalige Bernhardinerkloster (seit 1204) eine erste entscheidende Reform durch die Äbtissin Angélique Arnauld. Seit etwa 1633 geriet es unter den Einfluß der jansenistischen Gnadenlehre, die der niederländische Theologe Jansen in seinem Buch ›Augustinus‹ (1640 posthum erschienen) vertreten hatte und die insbesondere von den Jesuiten mit allen Mitteln bekämpft wurde.

zu dem Kloster unterhielten.⁴ Zwischen 1649 und 1653 besuchte Racine die Petites Écoles von Port-Royal. Die sich daran anschließende, unentgeltlich gewährte Ausbildung bis 1658 war intensiv und erfolgte nach neuesten pädagogischen Gesichtspunkten. So wurde der Unterricht in Port-Royal in französischer anstatt, wie üblich, in lateinischer Sprache gehalten. Dazu kam als weiteres Novum ein vertieftes und hochqualifiziertes Studium des Griechischen. Die wichtigsten Lehrer dieser Zeit waren Antoine le Maître (Rhetorik), Pierre Nicole (Latein), Claude Lancelot (Griechisch). Besonders Le Maître pflegte zu Racine ein liebevolles Vater-Sohn-Verhältnis. In diesen Jahren entstanden die manieristisch gefärbten Oden ›Les Promenades de Port-Royal-des-Champs‹, eine Beschreibung der Naturschönheiten des Klosters. Seine Schulausbildung beendete Racine 1658/59 mit dem Studium der Philosophie am jansenistenfreundlichen Collège d'Harcourt (heute das Lycée Saint Louis in Paris), wiederum auf Kosten des Klosters. Racine verdankte den Pädagogen von Port-Royal nicht nur seine Erziehung und Gelehrsamkeit; als einer "de Port-Royal", wo die bedeutendsten Zeitgenossen ausgebildet worden waren, hatte er darüber hinaus für sein ganzes Leben gesellschaftliches Ansehen erworben, das selbst seine kleinbürgerliche Herkunft überstrahlte.⁵

Als Racine Port-Royal verließ, war der Jansenistenstreit in vollem Gange.⁶ Durch seinen Onkel Nicolas Vitart wurde er

⁴ Zur jansenistisch beeinflussten Kindheit Racines äußern sich Jean Orcibal, s. L. Nr. 14. — William McC. Stewart, s. L. Nr. 18. — L. Cognet: Les Petites Écoles de Port-Royal, in: CAIEF, 1953, S. 19—29.

⁵ Zur geistigen Bewegung des Jansenismus' vgl. J. Orcibal, s. L. Nr. 121. — L. Cognet, s. L. Nr. 110.

⁶ 1653 hatte Papst Innozenz X. fünf der sieben wichtigsten Grundsätze der jansenistischen Gnadenlehre verurteilt. Auf dem Höhepunkt der Wirren um die «Cinq propositions», 1655 bis 1658, griff Pascal 1656 mit dem ersten seiner einflußreichen achtzehn ›Lettres à un Provincial‹ in den Kampf ein. 1657 lehnten die Jansenisten das erste Unterwerfungsformular des französischen Klerus' ab.

mit dem Herzog von Luynes bekannt. Der Herzog, ein eifriger Jansenist, verschaffte wahrscheinlich dem zeitweilig in seinen Diensten stehenden Racine die ersten Kontakte zum Hofe und zu seinen späteren Gönnern, dem Duc de Liancourt, dem Comte de Saint-Aignan und Colbert.⁷ Racine wurde dem Literaturpapst Chapelain sowie Charles Perrault vorgestellt. Sein Gedicht ›Ode à la Nympe de la Seine‹ (1660) anlässlich der Hochzeit Ludwigs XIV. mit Marie-Thérèse, wurde von beiden gutgeheißen, finanziell belohnt und sogar gedruckt. Weniger Erfolg hatte er mit seinen (verlorengegangenen) ersten dramatischen Versuchen. ›Amasie‹ wurde vom Théâtre du Marais, ein weiteres Stück über Ovid, von dem nicht einmal der Titel existiert, vom Hôtel de Bourgogne, den beiden renommiertesten Theatern der Zeit, abgelehnt. Immerhin aber betätigte er sich schon aktiv auf einem Gebiet, das den Unwillen seiner jansenistischen Lehrer erregen mußte. Darüber hinaus nahm er an kleinen freigeistigen Zirkeln (um Nicolas Vitart und den Abbé Le Vasseur) teil. Als er schließlich nach Uzès in Südfrankreich reiste (Ende 1661), um durch die Vermittlung eines dort ansässigen Onkels Sconin eine kirchliche Stellung oder eine Pfründe zu erlangen, beging Racine Verrat an der jansenistischen Ideologie, die das Kirchenamt ohne innere Berufung als schwere Sünde deklarierte und deshalb viele Geistliche anzog, die ihr Amt aus Gewissensmotiven aufgeben hatten. Alle diese Gründe mögen dazu beigetragen haben, daß ihn seine Tante Agnès bald darauf von seiner einstigen Heimat Port-Royal ausschloß.

Der Aufenthalt im Midi (1661—1663) blieb, materiell gesehen, ziemlich erfolglos und erschien ihm, wie seine Briefe zeigen, als geistige Isolierung.⁸ Er las weiterhin viel, interessierte sich für die Dichtung Petrarcas, Tassos und Ariosts und schrieb hier

⁷ Die langjährigen freundschaftlichen Beziehungen Racines zur Familie des Finanzministers Colbert fanden ihren äußeren Ausdruck in panegyrischen Dichtungen (›La Renommée aux Muses‹, 1663), in Widmungen (›Bérénice‹, 1670) und in der Patenschaft Colberts für Racines ersten Sohn Jean-Baptiste (1678).

⁸ Jean Dubu (Hrsg.): Racine. Lettres d'Uzès, Uzès 1963.

möglicherweise die dritte verlorengangene Tragödie ›Les Amours de Théagène et Chariclée‹, die ebenso wie die beiden ersten, diesmal aber von Molière abgelehnt wurde. Der weitere Lebens- und Berufsweg Racines ist der eines « roturier », der sich seine Position und den späteren Adelstitel erkämpfen mußte. Allerdings traf er insofern auf günstige Umstände, als gerade zu jener Zeit das herkömmliche Privatmäzenatentum (beispielsweise eines Foucquet) durch ein großzügigeres und regelmäßiges Staatsmäzenatentum abgelöst wurde, dessen Organisatoren Colbert und Chapelain waren.⁹ Trotzdem mußten ihn alle Behinderungen, die er von seiten der Jansenisten erfuhr, beim Aufbau seiner literarischen Karriere schwer treffen. Das zeigt sich in der böseartigen Attacke, die er mit der anonym erschienenen ›Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires et des deux Visionnaires‹ (Januar 1666) gegen Nicoles Schmähchriften wider das Theater und den Roman unternahm.

Mittlerweile war Racine der Durchbruch geglückt. Er verkehrte in berühmten Adelshäusern; seit 1663 besaß er das Privileg, am "lever du Roi" teilzunehmen, wo er Molière traf; vielleicht stammt aus dieser Zeit auch seine Bekanntschaft mit Boileau, der für Racines Laufbahn insofern wichtig wurde, als er mit Kritiken und Satiren viele der Rivalen Racines in der öffentlichen Meinung aus dem Felde schlug.¹⁰ Überdies war 1664 eine erste Tragödie Racines, ›La Thébaïde ou Les frères ennemis‹, durch Molières Truppe im Theater des Palais-Royal zur Aufführung gelangt, wenn auch mit mäßigem Erfolg. Der war ihm wenig später mit ›Alexandre le Grand‹ (1665) vergönnt. Anlässlich

⁹ Im Juli 1664 gelangte Racine erstmals für zwei Gedichte mit 600 « livres » (der geringsten Summe der Skala) auf die königliche Gratifikationsliste.

¹⁰ Allerdings gehört die Auffassung, Racine habe schon seit frühester Zeit als eine Art Schüler Boileaus freundschaftliche Beziehungen zu diesem gepflegt oder einer bestimmten Dichtergruppe angehört, zu der Legendenbildung, die das 18. Jahrhundert um den inzwischen zum „Klassiker“ gewordenen Racine vorgenommen hatte. Vgl. dazu die Arbeiten von Jean Demeure, s. L. Nr. 9 und Nr. 10.

dieses Stücks kam es zum unerfreulichen Bruch mit Molière, weil Racine zehn Tage nach Aufführungsbeginn die Tragödie an das mit Molière konkurrierende Hôtel de Bourgogne weitergab, ein Theater, das ausstattungsmäßig dem Tragödienstil eher entsprach und überhaupt bessere Karrierechancen bot.¹¹ Von nun an gingen die ehrgeizigen Pläne des jungen Dramatikers von Stück zu Stück in Erfüllung. Mit ›Andromaque‹ (1667), ›Britannicus‹ (1669), ›Bérénice‹ (1670), ›Bajazet‹ (1672), ›Mithridate‹ (1673), ›Iphigénie‹ (1674) und ›Phèdre‹ (1677) eroberte er sich einen hervorragenden Platz in der Reihe der zeitgenössischen Tragödiendichter. Und zwar eindeutig vor Corneille, der als Vertreter der « cour ancienne » in den sechziger und siebziger Jahren als altmodisch und künstlerisch erschöpft galt; auch vor Quinault, der zur Oper überging und Lullis Librettist wurde; desgleichen vor vielen anderen Bühnendichtern, die sich hin und wieder durch kleinliche und neidvolle Attacken gegen Racine bemerkbar machten, sonst aber ohne größere Resonanz blieben.¹² Damit nicht genug. Denn mit der Komödie ›Les Plaideurs‹ (1668) wagte sich Racine sogar auf das Feld Molières und erwies sich auch dort als ernstzunehmender Rivale. Angesichts dieser Erfolge wurden dann die zunächst sehr polemischen Vorworte Racines gemäßiger in der Argumentation; schließlich änderte er sie anlässlich seiner ersten Gesamtausgabe von 1676, gab ihnen eine selbstbewußte, abgeklärte Form und schwächte insbesondere die Polemik gegen

¹¹ Den bitteren Vorwurf des Freundschaftsverrats, den man Racine anlässlich dieser Affäre gemacht hat, entkräftet Geoffrey Brereton, s. L. Nr. 8.

¹² Kennzeichnend für diese Situation ist Racines Vorwort zu ›Bérénice‹, worin er seine Kritiker als die Erfolglosen darstellt, die sich voll Wonne auf einen reüssierenden Kollegen stürzen, « dans l'espérance qu'on se donnera la peine de leur répondre, et qu'on les tirera de l'obscurité où leurs propres ouvrages les auraient laissés toute leur vie ». (I/468: Werke und Schriften Racines zitiere ich künftig nach der Ausgabe von R. Picard, s. L. Nr. 2, wobei die römische Ziffer den Band, die arabische die Seitenzahl bezeichnen.)

Corneille ab.¹³ Zu diesem erstaunlichen Aufstieg gehört auch, daß Racine am 12. 1. 1673 in die Académie Française aufgenommen, vom König zum Trésorier de France ernannt wurde und damit den Erbadel verliehen bekam.¹⁴

Das Privatleben blieb demgegenüber weitgehend im Dunkel. Eine Aufhellung wird durch zeitbedingte Umstände erschwert. Das 17. Jahrhundert besaß kein positives Verhältnis zur Autobiographie. Die Dichter und Höflinge der Zeit bemühten sich, das Privatleben so gut es ging vor der Öffentlichkeit zu verschleiern. So vermißt man auch im Falle Racines eine von ihm selbst geförderte ausreichende Dokumentation seines Lebens. Allzu vieles ist, wohl aus Gründen der Familienehre, vernichtet worden, vor allen Dingen sämtliche briefliche Zeugnisse aus der wichtigsten Periode seines Theaterschaffens — durch seine eigene Hand, wie man befürchten muß, oder auf seine Veranlassung durch die Söhne. Bekannt, aber kaum geklärt, sind einige Skandale. Dazu gehört Racines Liaison mit der jungen Witwe und berühmten Schauspielerin Thérèse Du Parc. Es ist ungewiß, ob die beiden heimlich verheiratet waren und auch eine Tochter besaßen, die mit acht Jahren starb.¹⁵ Diese Verbindung hätte kaum großes Interesse geweckt, wäre die Du Parc nicht im Dezember 1668 plötzlich unter geheimnisvollen Umständen gestor-

¹³ Dazu Raymond Picard: *Racine polémiste*, Paris 1967. — Joseph Fonsny: *Racine aux prises avec Corneille*, in: *Les Études classiques*, 34, 1966, S. 231—245.

¹⁴ Über die äußeren Umstände der beruflichen Laufbahn und des gesellschaftlichen Aufstiegs informiert umfassend R. Picard, s. L. Nr. 16. Die Grundlage zu diesem gesellschaftsgeschichtlichen Abriss einer ganzen Epoche bildet eine reiche Dokumentation, die Picard dieser Biographie mitgab: *Corpus Racinianum. Recueil-Inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*, Paris 1956. — *Supplément au Corpus Racinianum*, Paris 1961. — *Nouveaux documents manuscrits du XVII^e siècle concernant J. Racine*, in: *RHLF*, 63/1, 1963, S. 90—94; sowie einige Beiträge in der *Racine-Zeitschrift »Jeunesse de Racine«* (1963, 1966).

¹⁵ Dazu B. Dussane: *Du nouveau sur Racine*, Paris 1941.

ben und wäre nicht 1676 eine skandalöse Giftmischer- und Giftmordaffäre aufgedeckt worden, in die höchste Kreise verwickelt waren und in die die Hauptangeklagte, die Giftmischerin La Voisin, auch Racine hineinziehen wollte.¹⁶ Der massive Vorwurf eines Mordes aus Eifersucht mit zusätzlicher Beraubung ist sicherlich unbegründet. Wahrscheinlicher ist ein natürlicher Kindbetttod oder eine mißglückte Abtreibung. Racine mußte höchste Beziehungen spielen lassen, um einer Verhaftung zu entgehen. Eine weitere Liebesbeziehung zu der leichtlebigen Champmeslé (seit 1669), Star des Hôtel de Bourgogne, wäre kaum erwähnenswert, hätte sich diese Schauspielerin nicht zu einer der brilliantesten Interpretinnen von Racines Frauenrollen entwickelt.¹⁷

Einiges Aufsehen gab es um verschiedene Theateraufführungen, etwa die der ›Bérénice‹, der eine Woche nach ihrer Premiere Corneille eine Tragödie ›Tite et Bérénice‹ (28. 11. 1670) folgen ließ, so daß der Eindruck eines geplanten Konkurrenzkampfes entstand, der entweder von den Rivalen selbst oder von Henriette d'Angleterre, der Schwägerin des Königs, in Szene gesetzt worden sein sollte. Mit solchen gleichzeitigen Doppelbearbeitungen eines Themas, die in der Theatergeschichte keineswegs selten waren, hatte Racine noch mehrmals zu tun. So erwirkte er während der Spielzeit seiner ›Iphigénie‹ gegen die Autoren Coras und Le Clerc ein Verbot, ihr gleichnamiges Stück im Guénégaud-Theater aufzuführen, bis seine eigene Tragödie genug Geld eingespielt hatte. Und anlässlich der ›Phèdre‹ kam es bei ähnlichem Vorgehen gegen Pradon zu einer regelrechten Verschwörung gegen Racine (« cabale de Phèdre »), jedenfalls in den Augen des reizbaren Dramatikers selbst.¹⁸ Das Geplänkel artete in die skan-

¹⁶ Franz Funk-Brentano: *Le Drame des poisons*, Paris 1899. Das «drame des poisons» begann 1676 mit dem Prozeß gegen die Marquise de Brinvilliers, die zahlreicher Giftmorde beschuldigt und hingerichtet wurde. Die Verhaftungen und Entdeckungen zogen sich bis 1679.

¹⁷ Dazu Maurice Descotes, s. L. Nr. 111 und H. Lyonnet, s. L. Nr. 117.

¹⁸ Pradon hatte überraschende Anfangserfolge erlangt. Seine Gönnerin, die Duchesse de Bouillon, so hieß es, habe die Logen zweier

dalöse Sonettaffäre aus. Beleidigende und verleumderische Gedichte wurden zwischen den Gegnern gewechselt, bis der Duc de Nevers Racine und Boileau Prügel androhte und diese bei Condé Schutz suchen mußten.

Mit ›Phèdre‹ war die brillante Theaterlaufbahn Racines beendet, nicht jedoch die Theatertätigkeit. Im September 1677 erfolgte die Berufung zum Historiographen des Königs, einem gut dotierten und vielbeneideten ehrenvollen Amt, um das sich auch hohe Adlige (Comte de Bussy-Rabutin, der Verfasser der ›Histoire amoureuse des Gaules‹) bemüht hatten. Das politische Leben und Wirken des Königs der Nachwelt zu überliefern, war die Aufgabe der Historiographen Racine und Boileau. Im Juni desselben Jahres hatte der jetzt Achtunddreißigjährige ein wohlhabendes junges Mädchen aus bürgerlichem Hause geheiratet: Catherine de Romanet. Aus der Ehe gingen sieben Kinder hervor. Für den Literaturhistoriker interessanter ist der mit diesem Zeitpunkt verbundene Abschied von der Bühne, in der Forschung als geheimnisvolle «retraite», als «silence» des Künstlers, neuerdings aber auch nur als «départ» des königlichen Beamten zu neuen Taten qualifiziert. Es war die Rede von künstlerischer Sterilität, von enttäuschter Liebe, von religiöser Einkehr, ästhetisch-gedanklicher Unsicherheit, von beruflichen und sozialen Erwägungen des Karrieremachers, schließlich von einem Befehl des Königs, der von seinem Historiographen eine würdige Lebensführung verlangte. Manche dieser durchweg unbewiesenen Thesen sind leicht durchschaubar, etwa die einer plötzlichen Konversion, die von Racine selbst und dem frommen Sohn Louis stammt; andere sind unhaltbar, wie die des künstlerischen Nachlassens, die durch die bislang erwiesene Wandlungsfähigkeit des Dramatikers, durch ein Opernlibretto für Lulli (1685), vor allem aber durch die beiden Spätwerke ›Esther‹ (1689) und ›Athalie‹ (1691)

Theater aufgekauft, um Racines Stück vor leeren Plätzen über die Bühne gehen zu lassen. Die Theaterregister besagen allerdings nichts über eine solche Beschlagnahme.

widerlegt wird.¹⁹ Jedenfalls bedeutete Racines Einmünden in die ruhigen und gesicherten Bahnen einer bürgerlichen Ehe und eines Hofamtes einen weiteren sozialen Aufstieg. 1684 wurde Racine Mitglied der zum Ruhme des Sonnenkönigs tätigen « Académie des Inscriptions et Médailles ». Auch die von Madame de Maintenon für das Mädchenpensionat Saint-Cyr in Auftrag gegebenen beiden religiösen Dramen stellten eine Beförderung im Dienste des Hofes dar. Ende 1690 erfolgte die Ernennung zum « Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi », einem Amt, das mit einem außergewöhnlich hohen Geldgeschenk verbunden war.

Über die innere Entwicklung, die diese Karriere begleitete, läßt sich wenig Eindeutiges sagen. Sicher ist, daß Racine die um 1680 beginnende religiöse Einkehr des Königs und des gesamten Hofes mitmachte. Er unterhielt enge Beziehungen zu Jesuiten, schrieb geistliche Gesänge (›Cantiques spirituels‹, 1694) und entwickelte sich in den letzten Jahren bei Hofe zu einer Art Apostel. Gleichzeitig vertiefte er die nach 1677 wiederaufgenommenen Kontakte zu Port-Royal. Allerdings mußte das geheim bleiben,²⁰ ebenso wie das in diesen Jahren verfaßte apologetische ›Abrégé de l'Histoire de Port-Royal‹ (Fragment), das erst nach Racines Tod als Manuskript aufgefunden wurde.²¹ Als sich Racine schließlich doch noch zu den Jansenisten bekannte, nahmen die Schwierigkeiten zu.²² Finanzielle Sorgen verdüsterten das Ende, das am

¹⁹ Zu dieser Diskussion vor allem R. Picard: *Carrière* (L. Nr. 16), S. 284 ff. — J. Pommier: *Le Silence de Racine*, in: *Aspects* (L. Nr. 17), S. 46 ff. — J. Dubu, s. L. Nr. 11; über das angebliche künstlerische Nachlassen Racines vgl. Eugène Vinaver (L. Nr. 41), *passim*; ferner die biographischen Darstellungen von Sainte-Beuve, Funck-Brentano, François Mauriac.

²⁰ Die seit dem Kirchenfrieden von 1669 ruhigen Beziehungen zwischen dem Staat und den Jansenisten wurden seit 1687 durch erneut einsetzende Verfolgungen abgelöst. Das Jansenistenkloster, 1705 geschlossen, wurde 1710 auf königlichen Befehl zerstört.

²¹ Erstmals publiziert 1742 (1. Teil), 1767 (2. Teil), insgesamt 1908 durch Gazier; in der Ausgabe von Picard im Band II.

²² An diese Tatsache knüpften frühere Biographen Racines (Sainte-

21. 4. 1699 infolge einer längeren quälenden Leberkrankheit eintrat.

Das dramatische Werk Racines hatte 1687 eine maßgeblich durch Herausgeberinitiative zustande gekommene Gesamtausgabe erfahren, an der sich der vielbeschäftigte Racine kaum beteiligte. Erst an der Ausgabe letzter Hand von 1697 sind deutliche Verbesserungsabsichten mittels Varianten und Hinzufügungen (›Thébaïde‹) erkennbar.²³ Die sorgfältigsten und anregendsten kritischen Ausgaben neueren Datums stammen von Paul Mesnard (1865—1873, in 10 Bänden) und Raymond Picard (1950—1952 u. ö., in 2 Bänden in der "Bibliothèque de la Pléiade").

2. Biographisierende Werkdeutungen

Das Dilemma des Biographismus' begann mit LOUIS RACINE, der 1747 seine ›Mémoires sur la vie et les œuvres de Jean Racine‹ als Erinnerung und Huldigung an den berühmten Vater herausgab. Schon sein Bruder Jean-Baptiste hatte ihn auf die Schwächen dieser Anekdotensammlung aufmerksam gemacht und die Ursache der Verdrehungen und Verschleierungen in den Quellen gefunden, aus denen Louis, der « fils d'un père trop grand pour lui » (Picard, S. 555), geschöpft hatte. Tatsächlich aber stand ein konkretes Anliegen dahinter, nämlich die als opportun erachtete moralische und menschliche Aufwertung des zu einer festen kulturellen Institution hochstilisierten Racine, ein Anliegen, dem nicht nur Boileau schon aus Eigeninteresse gehuldigt hatte, son-

Beuve, Mauriac) die bewegende Geschichte, des Dichters letzte Lebensjahre seien durch die königliche Ungnade nicht nur verdüstert, sondern gar abgekürzt worden. Das erweist sich als äußerst fraglich seit J. Pommier: *Autour d'une disgrâce: Racine et Mme de Gramont*, in: *Revue d'histoire de la philosophie*, 1943, S. 291—339 (auch in: Pommier: *Aspects*, S. 89 ff.).

²³ Über die frühesten Racine-Ausgaben vgl. die bibliographische Bestandaufnahme von A. J. Guibert: *Bibliographie des œuvres de J. Racine publiées au XVII^e siècle et œuvres posthumes*, Paris 1968.

dern dem sich auch Jean-Baptiste nicht zu verschließen vermochte, als er jegliche Auskunft über mögliche Liebesaffären des Vaters verweigerte. Möglicherweise ist diesem Unterfangen, aus dem größten Dichter der Epoche auch ein erbauliches Monument der Moral zu machen, die gesamte, vielleicht kompromittierende Korrespondenz des Dichters aus seiner Schaffensperiode zum Opfer gefallen. So erhebt sich aus den biographischen ›Mémoires‹ ein Mensch voller Güte, Tugend, Religiosität, dessen Freundschaft mit Boileau die schönsten menschlichen und künstlerischen Früchte trug, der sich nicht in profanen Liebschaften verzettelte, sondern die ganze Stärke seines Gefühls auf das Werk, auf Gott, auf die Ehe und die Familie konzentrierte. Diese charakterliche Stilisierung paßte sich ein in das Schema des «tendre Racine» in der Kritik des 18. Jahrhunderts, das der Liebesthematik, Gefühlsanalyse und Frauendarstellung bei der Deutung seiner Werke einen so unverhältnismäßig großen Platz eingeräumt hatte.

Der sentimentale ABBÉ PRÉVOST vollzog diesen Schritt vom Leben zum Werk, indem er den «caractère tendre et gracieux» des Ehemannes Racine zur Gefühlssphäre seiner dramatischen Gestalten in direkten Bezug setzte.²⁴ Allerdings stieß er dabei auf den Widerstand von Louis Racine, weil dessen moralisierenden Intentionen gemäß der Vater nach seiner Heirat und Bekehrung völlig mit dem Theater und der Kunst gebrochen haben mußte und die eheliche Liebe nichts mit den Leidenschaften seiner Gestalten zu tun haben durfte.²⁵ Da nützte es auch nichts, daß schon Zeitgenossen Racines die zur Schau getragene Religiosität des Dichters mit guten Gründen in Zweifel gezogen und der Wendigkeit des Höflings zugeschrieben hatten (Spanheim in den ›Mémoires sur la Cour de Louis XIV‹); daß er unliebsame Kritiker in seinen Vorworten die ganze Schärfe seines Hohns und seiner Grausamkeit hatte spüren lassen; daß u. a. auch Diderot im ›Neveu de Rameau‹ Racine charakterlich stark relativiert,

²⁴ In den ›Mémoires d'un homme de qualité‹, 2. und 3. Buch.

²⁵ Dazu Henri Coulet: L'Abbé Prévost et Racine, in: ACIR, 1962, S. 95—107.

dabei aber streng zwischen der Privatperson und dem großen Künstler unterschieden hatte. Die Verkoppelung des «doux Racine» und seines christlichen Gefühls mit der «tendresse» und Christlichkeit seiner Werke setzt sich unaufhaltsam fort bis in die Werkdeutungen von Sainte-Beuve und Chateaubriand.

Erst HIPPOLYTE TAINE vollzog eine Wandlung. Aus seiner historischen Kenntnis des «grand siècle» brachte er Racine und sein Werk mit den höfischen Gepflogenheiten dieser Epoche in engsten Kontakt. Dabei schöpfte er weitgehend aus der Abneigung, die die meisten Vorromantiker und Romantiker gegen den angeblich höfisch gestelzt, „klassisch“ abstrakt und ohne Gefühl dichtenden und lebenden Racine empfunden hatten. Diese Umwertung des Menschen und seiner Werke nach einem „Zeitgeist“ fand viele Nachahmer. Der entscheidende Schlag gegen den „zärtlichen Racine“ aber wurde erst in unserem Jahrhundert geführt, nämlich mit dem Buch von MASSON-FORESTIER, ›Autor d'un Racine ignoré‹ (1910), und durch die schon länger schwelenden Kämpfe zwischen den «port-royalistes» (Gazier, Michaut, Bernardin), d. h. denjenigen Kritikern, die Racines christlich-jansenistischer Erziehung den größten Einfluß auf sein Werk zugestanden, und den «paganistes» (Ghéon, Bellessort), die den Dichter aus anderen als christlichen Quellen schöpfen sahen. Die Beziehung zwischen den ungezügelt Racine-Gestalten und ihrem Schöpfer stellte der späte Nachfahre Racines, Masson-Forestier, dadurch her, daß er aus der Erbmasse der Familie Sconin und dem Milieu und der Landschaft von La Ferté-Milon einen wilden, grausamen, ehrgeizigen, heuchlerischen und exzessiv lebenden Racine konstruierte und diese Charaktermerkmale in Parallele zum Theater Racines setzte.²⁶ Der Wert dieses in vieler Hinsicht unkritischen Buches lag in seiner Schockwirkung. Denn

²⁶ Masson-Forestier hatte seine psychologischen Erwägungen an ein, in seiner Echtheit allerdings bestrittenes, Portrait Racines, das sog. Langres-Portrait geknüpft. Vgl. F. Calot: Les Portraits de Racine, Paris 1941. — Henri Bremond ereiferte sich: «Dans ce livre étonnant, Racine ne peut ouvrir la bouche qu'il n'en sorte des vipères» (Racine et Valéry, s. L. Nr. 22, S. 16).

damit war erstmals allzu offenkundig geworden, zu welchen einseitigen Spekulationen die biographisierende Werkdeutung führen konnte, die, ob sie nun vom « *tendre* » oder vom « *tigre* » Racine ausging, dem Wirkungspotential dieses Werkes nie gerecht werden konnte und allzu leicht in Gefahr geriet, künstlerische Wirkung mit dem Einfluß einer idealisierten oder dämonisierten Dichterfigur auf das Publikum zu vermengen.²⁷

Die große Zeit des 'Biographismus' in der Racine-Kritik aber sollte erst in den letzten Jahrzehnten kommen, und zwar aufgrund der zahlreichen Detailforschungen der positivistischen Literaturkritik, die sich, seit Mesnard, zum Ziel gesetzt hatte, der Forschung über Dichter und Werk das irreführende Legendengeflecht aus dem Wege zu räumen. Dies geschah zumeist im Einklang mit dem Willen der modernen Forschung zur systematischen Entmythologisierung der französischen „Klassik“. Als ein wichtiges Zentrum solcher positivistischer Forschung in Frankreich erwies sich dabei die *Revue d'histoire littéraire de la France* unter Jean Pommier. Man hatte sich zur Aufgabe gesetzt, nach der maßlosen Glorifizierung des legendenumwobenen Racine im 18. Jahrhundert, aber auch nach den übertriebenen Abwertungen des Menschen Racine in der jüngeren Vergangenheit, den Dichter und sein Werk wieder in die Realität seiner Zeit zurückzuholen. Diese für die literarhistorische Forschung grundsätzlich begrüßenswerte Tendenz führte allerdings in der Folgezeit zu einer Überbetonung des Alltäglichen sowie von belanglos bleibenden Ereignissen der Tagespolitik und des Hoflebens für die Interpretation der Werke. Das prototypische Beispiel einer derartigen falsch verstandenen « *l'homme et l'œuvre* »-Konzeption bietet RENÉ JASINSKI, der zahllose mehr oder weniger wichtige Geschehnisse aus Racines Leben oder Umgebung (der Hof, die Familie) in die dramatischen Werke eingebracht und dort verarbeitet

²⁷ Noch in neuesten Untersuchungen klingt diese Tendenz an; man vgl. Yvonne Batard: *Doux Racine? Cruel Racine?*, in: *Studi in onore di Italo Siciliano*, Bd. I, Florenz 1966, S. 55—59.

findet.²⁸ Dieses Unterfangen, die « jonctions que l'on peut discerner, ou présumer, ou chercher, entre la vie et l'œuvre » (S. XI) sichtbar zu machen, zerfetzten die dramatischen Gestalten und die Strukturen seiner Werke in ein Chaos persönlicher Beziehungen Racines zu Louis XIV, seinen Lehrern, der Tante Agnès, seinen Liebchaften, zu Corneille und Molière, zu Port-Royal und dem Jansenismus insgesamt. Darüber hinaus aber zog sich über die Werke Racines angeblich auch noch ein Netz von Anspielungen auf Beziehungen und Umstände, das diese Umwelt ihrerseits widerspiegelte, etwa das Verhältnis des Königs zu seiner Mutter, seinen politischen Gegnern, zu den Frauen usw. Ein derart exzessives Verständnis des Kunst-Wirklichkeit-Bezugs mußte auf den Widerstand der sich ernsthaft gebenden historisch-positivistischen Forschung stoßen. Pommier hat in brillanter Weise die Abgrenzung beider Verfahrensweisen gegeneinander unternommen.²⁹

Diese scharfe Reaktion gewinnt jedoch einen neuen Aspekt, wenn man bedenkt, daß Jasinski eigentlich nur hat deutlich werden lassen, wie eine Methode, die tief in der französischen Literaturwissenschaft verwurzelt ist, in der Übertreibung ad absurdum geführt werden kann. Schon in den dreißiger Jahren war die ›Athalie‹ mit politischen Vorgängen in Verbindung gebracht worden.³⁰ Ähnliche zeitgeschichtliche Schlüssel für ›Esther‹ meinten ORCIBAL in einer Klosteraffäre und POMMIER in der Jansenistenverfolgung gefunden zu haben.³¹ Und wie soll man die Kritik Pommiers an Jasinski oder die eines Adam an Orcibal verstehen, wenn man zu gleicher Zeit in dem Racine-Kapitel von ADAM über den Dichter lesen kann: « Car Oreste, c'est encore

²⁸ R. Jasinski: *Vers le vrai Racine*, 2 Bde., Paris 1956.

²⁹ J. Pommier: *Un nouveau Racine*, in: RHLF, 60/4, 1960, S. 500 bis 530; Jasinski antwortete in: RHLF, 61/1, 1961, S. 94, und in: *Sur Racine: critique d'une critique*, in: RHLF, 61/3, 1961, S. 442—452.

³⁰ G. Charlier: ›Athalie‹ et la révolution d'Angleterre, in: *Mercur de France*, 229, 1931, S. 74—100.

³¹ J. Orcibal: *Autour de Racine. La Genèse d'Esther et d'Athalie*, Paris 1950. — J. Pommier: *Aspects*, S. 225 ff.

Racine»; oder wenn Pommier Phèdres Gifttod zeitgeschichtlich zu motivieren sucht: «Ce poison plaisait à Racine, en cette année du drame de la Brinvilliers»?³² Selbst die alte These über den Auftragscharakter der ›Bérénice‹ erhielt neuen Auftrieb durch die Feststellung, die beiden Stücke von Corneille und Racine, die den makellosen, staatsmännisch denkenden Herrscher glorifizieren, seien als Bollwerke gegen unliebsame Gerüchte über das Liebesleben und zerrüttete Eheleben des Königs, sowie andere von Holland einfließende, gegen Ludwig XIV. gerichtete Oppositionsliteratur zu verstehen.³³ Schließlich sei noch auf eine neuere Publikation hingewiesen,³⁴ die es sich angelegen sein läßt, ein in den Tragödien Racines durchgängiges «thème du feu» (der Brand Trojas in ›Andromaque‹, die Flamme der Vestalinnen in ›Britannicus‹, Iphigénies Scheiterhaufen, Phèdres Inneres usw.) aus jener zweifelhaften Anekdote herzuleiten, die besagt, der junge Racine habe eine so unüberwindliche Vorliebe für die von den jansenistischen Lehrern verbotene ›Aithiopika‹ besessen, daß sich Lancelot schließlich gezwungen sah, den Heliodor-Roman zu verbrennen.

Sicherlich ist es bedauerlich, daß das Leben dieses großen Dichters auch weiterhin über weite Strecken dunkel bleiben wird. Gern hätten wir mehr gewußt über die Lebensumstände, das Denken und Fühlen Racines. Ein entscheidender Mangel oder ein Hindernis für das Verständnis seiner Werke ist das allerdings nicht. Denn mangelnde biographische Dichte kann dabei behilflich sein, Belanglosigkeit der Werkinterpretation zu vermeiden, wie die obigen Ausführungen zeigen sollten. Darüber hinaus hätte Racine in Briefen und Tagebüchern wohl kaum mehr über sein künstlerisches Anliegen und Verfahren zu sagen vermocht, als er es in den uns vorliegenden Skizzen, Vorworten und Notizen

³² Antoine Adam: *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, 5 Bde., Paris 1948—1956, Bd. IV, S. 315 f. — Pommier: *Aspects*, S. 202.

³³ Georges Couton: *La Vieillesse de Corneille*, Paris 1949, S. 180 ff.

³⁴ Charles Baudouin: *Jean Racine, l'enfant du désert*, Paris 1963.

getan hat. Racine schrieb für seine Zeit und in seiner Zeit. Das bedeutet, daß uns die kritischen Zeitgenossen oder jede andere Kritiker- und Zuschauergeneration beim Verständnis des Werks ebenso behilflich sein können wie Racine selbst. Die Wirkung des Werks, die als eine in geschichtlicher Bewegung befindliche und hervortretende Bedeutung aufzufassen ist, entsteht aus den Produktionsbedingungen des Werks selbst, sowie aus der jeweiligen Befindlichkeit des betroffenen Publikums. Man versuche also weder eine Rekonstruktion des Dichterlebens aus dem Werk noch umgekehrt die Erstellung eines «Racine par lui-même», d. h. eines endgültig erscheinenden Auslegungsvolumens aus den kritischen und theoretischen Äußerungen des Dichters. Die Bedeutung eines Dichters und einer Dichtung ergibt sich aus der Rezeptions- und Funktionsgeschichte des Werks. In einem solchen Zusammenhang hat Racine einen bestimmten Stellenwert als erster Leser seines Werks, aber nicht mehr. Im folgenden Kapitel soll darum die literaturkritische und poetologische Selbstäußerung Racines in den kritikgeschichtlichen Werdegang seiner Tragödien seit dem 17. Jahrhundert einbezogen werden.

II. ETAPPEN DER KRITIK-GESCHICHTE

1. Racines Selbstverständnis

Man kann von den folgenden Seiten keine zusammenhängende Tragödientheorie Racines und keine geschlossene ästhetische Grundlegung seines Theaters erwarten.¹ Derlei Unternehmungen waren im 17. Jahrhundert nicht üblich. Auch Corneilles ›Trois discours‹ (1660) waren kein Produkt eines originären dichtungstheoretischen Willens, sondern eine Flucht in die Praktiken der aristotelischen Gelehrtenkritik, um dem eigenen Werk im nachhinein poetologische Einheitlichkeit zu verschaffen. Für die Tragödien Racines besorgte das sehr publikumswirksam Boileau, der mit seiner ›Art poétique‹ (1674) die neue Konzeption sanktionierte und zur schulmäßigen Nachahmung empfahl. Zweierlei ist an Racines Selbstäußerungen bemerkenswert: seinen künstlerischen Werdegang begleitete er, im Gegensatz zu Corneille, kontinuierlich mit dichtungstheoretischer Reflexion in Kommentaren, Anmerkungen, Kritiken, Vorworten und Briefen; die aber ist, trotz spürbarer publikumsstrategischer oder polemischer Absichten, häufig originell und in vieler Hinsicht aufschlußreich für den Innovationswert seines Tragödiensystems.

Die frühesten nachprüfbaren Grundüberzeugungen legte Racine bei der Lektüre antiker Werke in Form von Randnotizen schriftlich nieder. Seine Lesefrüchte liegen zeitlich vorwiegend in der ersten Hälfte der sechziger Jahre, also nach den ersten Fehlschlägen. Vornehmlich beschäftigten ihn Homer, Euripides und Sophokles, wobei offenbar besonders die Kenntnis des letzten

¹ Wie es etwa die Sammlung von Mario Bonfantini (Hrsg.): Jean Racine. Toutes les pages de théorie et de critique, Turin 1968, nahelegen könnte.

von richtungweisender Bedeutung für die Erarbeitung des eigenen dramatischen Systems war. Bühnenpraktisches Interesse überwog bei diesen Randbemerkungen, selbst wenn es sich um epische Werke, die ›Ilias‹ oder ›Odyssee‹, handelte. Stets im Sinne dramatischer Bewegtheit interpretierte er das auffällige dialogische Moment des ›Ilias‹-Anfangs, hob Spannungsmomente und szenische Möglichkeiten der Exposition hervor. Desgleichen ließe sich in den ›Remarques sur l'Odysée‹ (April 1662) die Art, wie er Stoffpartien aus Homer (Trojanischer Krieg) mit denen anderer Dichter (Aischylos über das Schicksal Orestes) gedanklich verknüpfte, als klare strukturelle Vorstellung zu eigenen Vorhaben (›Andromaque‹) verstehen. Bemerkenswert, daß er Homer nicht als den traditionell verherrlichten Begründer der Moral und aller Wissenschaften erfaßte, sondern als begabten Erzähler, dem es mit Hilfe der sehr flexiblen, wandlungsfähigen griechischen Sprache gelungen war, Konkretes, Bescheidenstes, Alltägliches und Hohes auf natürliche und einfache Weise zu sagen. Bei einem Dramatiker, der später selbst die Einfachheit des Sprachlichen suchte und die Gestelztheiten der französischen Dichtungssprache seiner Zeit nach Möglichkeit vermied, ja als « de véritables faiblesses » (II, S. 804) anprangerte, zeugen solche Hinweise von unkonventionellem Stilempfinden und hohem poetischen Geschmack.

Charakteristisch erscheint auch Racines Umgang mit Aristoteles, dessen Poetik er teilweise übersetzte (etwa 1666). Denn er korrigierte oder ersetzte bestimmte Begriffe in spezifischer und dem Gebrauch seiner Zeit widersprechender Weise. So ließ er entscheidende Kapitel über die dramatische Handlung weg, verstand « action » als innere Dynamik emotioneller und psychologischer Gegebenheiten des Menschen und die aristotelische „Wiedererkennung“, die am Schluß einer Tragödie die Identität des Opfers klärt, gestaltete Racine zur Selbsterkenntnis um (II, S. 926). Überraschend wenig interessierten ihn an Aristoteles die kompositorischen Anleitungen, was denjenigen Kritikern hätte zu denken geben müssen (Taine, Brunetière, Faguet, Lanson), die in Racine den „klassischen“ Vollender Corneillescher Verwicklungskunst sahen. Um so mehr beschäftigten ihn Sophokles und

Euripides als praktische Vorbilder für eine zu entwerfende unkonventionelle Dramenkonzeption. Sophokles vor allem, dem er mehr Aufmerksamkeit widmete als allen anderen Dramatikern, diente ihm mit seiner verhaltenen, auf die Vorstellungskraft des Zuschauers zielenden und denkanregenden Darstellungsweise als Zeuge gegen das handlungsorientierte, verwickelte Intrigentheater seiner Zeit. Das für Corneille und das Barocktheater so unentbehrliche Überraschungsmoment, das den Zuschauer weniger aktivieren als überrumpeln sollte, hatte somit schon für den noch lernenden Racine alle Anziehungskraft verloren. Vielmehr beabsichtigte er, indem er das sophokleische und euripideische Verfahren der expositorischen Situations- und Themenklärung hervorhob und sich zu eigen machte, für seine eigene spätere Arbeit sich ein Repertoire technischer Kunstgriffe zu verschaffen, das für ein Theater der seelischen Vorgänge und Bewußtseinskrisen geeignet sei.

Die nächste Etappe der poetologischen Selbstäußerung Racines stellen die Vorworte dar, die sich über fast die gesamte Schaffenszeit des Dichters, von 1666 bis 1691, erstrecken. Sicherlich sind diese Vorworte, zumindest bis zu einem gewissen Zeitpunkt (etwa 1671), von Polemik nach vielen Seiten hin, von deutlichem Anti-Cornelianismus und apologetischem Prestigedenken des Karrieristen mitgeprägt. Aber gerade diese Abgrenzungen gegen Corneille, gegen die Galanterie der Salonliteratur und den Roman, gegen Gelehrtenkritik vermitteln systematischere Aufschlüsse über den Kunstwillen Racines als es die Detail- und Einzelwerkbezogenheit eines jeden Vorworts vermöchte.

Eine wichtige Rolle bei der poetologischen Verselbständigung Racines spielte auch hier das Princip der « simplicité », d. h. der Stoff- und Ereignisbeschränkung sowie der dramaturgischen Unkompliziertheit zu dem Zweck, die innere Beteiligung des Zuschauers nicht zu verzetteln. Es ist, entgegen mancher anderen Darstellung, festzuhalten, daß Racine dieses Prinzip nicht erst anlässlich seiner ›Bérénice‹ (1671) entwickelte, sondern daß davon sein gesamtes Schaffen bestimmt wurde. Schon im Vorwort zu ›Alexandre‹ mußte er diesen Grundsatz, eine Tragödie « avec peu

d'incidents et peu de matière» (I, S. 179) zu schaffen, gegen Einwände verteidigen. Und auch sein erster dramatischer Versuch, die ›Thébaïde‹, befolgte diese Überzeugung entgegen der Praxis seines Vorläufers Rotrou, der in seiner ›Antigone‹ (1638) zwei verschiedene Handlungen miteinander verquickt habe. Der Einfachheitsgrundsatz besaß für ihn geradezu experimentellen Charakter, um sich damit vor seinen Zeitgenossen zu profilieren: «Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens», heißt es im ›Bérénice‹-Vorwort (I, S. 465). Bemerkenswert, daß er sich dabei direkt auf die Antike berief und nicht etwa auf d'Aubignac, der in seinen Schriften auch schon die stoffliche und strukturelle Vereinfachung propagiert hatte.² Racine konnte sich als einer der wenigen gut ausgebildeten Hellenisten seiner Zeit ausgezeichneten Textkenntnis antiker Literatur rühmen.³ Sein Anliegen, die moderne Tragödie mit Hilfe des griechischen Tragikkonzepts und Tragödiensystems zu erneuern, war darum besonders gut fundiert.

Die Absicht, etwas Neues zu schaffen, bekundet auch sein Umgang mit der Geschichte und seine spürbare Tendenz, die Aktualisierung seines Theaters durch den zeitgenössischen Zuschauer zu fördern. Natürlich war auch er darauf bedacht — wie in der Literatur des 17. Jahrhunderts üblich —, gemäß der poetologischen, durch Corneilles historisierendes Theater zum Kunstprinzip erhobenen Forderung nach historischer Treue — R. Bray (s. L. Nr. 109) spricht von «bienséance interne» — seine Stoffe von den Sitten der jeweils behandelten Völker oder Zeiten herzuleiten und mit den Aussagen bekannter Historiker zu untermauern.⁴ Aber mehr lag ihm an der spezifischen Art der Darbietung, die beispielsweise die seelische Bindung der Andromaque

² In ›La Pratique du théâtre‹, 1657; sowie in den gegen Corneille verfaßten ›Dissertations concernant le poème dramatique‹, 1663.

³ Dazu Roy C. Knight, s. L. Nr. 30.

⁴ Vgl. die Vorworte zu ›Britannicus‹, ›Bérénice‹, ›Bajazet‹, ›Mithridate‹, ›Athalie‹.

an Hektor und Hektors Sohn Astyanax wichtiger erscheinen ließ als die historisch verbürgte Lebenszeit des Astyanax (I, S. 243); wichtiger die Analyse der auf engstem Raum (im Serail) aufeinanderprallenden Leidenschaften als die Darstellung türkischer Geschichte (I, S. 531). Racine erarbeitete ein ganzes System der Distanzverringering zwischen Werk und Zuschauer, er erstrebte die konsequente Hinneigung der traditionell „hohen“ Tragödie zur Zuschauerenebene mit dem Ziel, den Zuschauer leichter aktivieren und in den Ablauf der seelischen Konflikte einbeziehen zu können. Dazu gehörte, neben der Stoffbegrenzung und sprachlichen Vereinfachung, auch die Reduzierung deklamatorischer « récits », wodurch der Zuschauer eher als Fragender, Mitdenkender, Parteinehmender in den dynamischen Dialog integriert werden konnte (I, S. 115; II, S. 714, 853). Dazu gehörte aber auch, daß er die zeitgenössische Vorschrift der « grands personnages » umwertete und damit Corneilles barock-bewunderungswürdigen Tragödienhelden abbaut, indem er Homers legendäre Andromache als « femme inquiète » darstellte, die der Trojanische Krieg vor allem « à cause du péril de son mari » interessierte (II, S. 718); indem er an Britannicus nicht die Eigenschaften des Kaisersohnes hervorhob, sondern die « qualités ordinaires d'un jeune homme » (I, S. 386).

Die Bedeutung dieses kunsttechnischen Verfahrens einer „solida- rischen Perspektive“ mit dem Zuschauer ist darin zu sehen, daß Racine den Aktualisierungsgrad seiner Tragödien zu erhöhen und, durch die Betonung allgemeiner Befindlichkeiten des Menschen, dauerhaft zu machen versuchte. Darüber hinaus aber ergab sich als didaktischer Effekt, daß der Zuschauer, je mehr ihm die Identifizierung erleichtert wurde, um so besser auf sich selbst und sein Dasein zurückverwiesen werden konnte. Diese Grundlegung seines Theaters kam dem Streben der Zeit nach existentieller Selbsterfahrung, wie es sich bei den Moralisten und La Fontaine zeigt, entgegen. Weitaus leichter als bei seinen französischen Vorgängern ließ sich bei Racine eine religiöse oder existentielle Verallgemeinerung der jeweiligen Thematik herbeiführen. Auch daran zeigt sich seine Vorliebe für die Verfahrensweisen der

attischen Tragödie. Racine förderte eine solche Auslegungsweise dadurch, daß er zwischenmenschlichen Konflikten, etwa dem gesamten Bereich der modischen Liebesthematik, nur instrumentalen Charakter in einer Tragödie des menschlichen Leidens zuerkannte. Nicht nur verwehrte er sich gegen die Verdächtigung, den romanesken und galanten Formen der Liebe huldigen zu wollen (Vorworte zu ›Alexandre‹, ›Andromaque‹, ›Esther‹), und ordnete die Liebesthematik dem jeweiligen «sujet» unter (Vorwort zu ›Thébaïde‹). Als zentrale «action de ma tragédie» (I, S. 602) nannte er auch viel häufiger den Tod als Aspekt einer leidenden Daseinserfahrung des Menschen (Vorworte zu ›Bajazet‹, ›Mithridate‹, ›Phèdre‹). Weder ist Racine der Inaugurator einer übertriebenen dramatisierten „tendresse“-Thematik, noch läßt sich seine Tragödie auf die menschlichen Leidenschaften reduzieren, wie es eine lange literaturkritische Tradition glauben machen könnte. Vielmehr zielte er auf den Zuschauer und dessen Fähigkeit, sich seiner Wirklichkeit bewußt zu werden. Diesen Hinweis liefern seine poetologischen Selbstäußerungen.

Es war ein Charakteristikum der «Querelle des anciens et des modernes», daß die „Modernen“ als einen der denkwürdigsten Fortschritte gegenüber der Antike das Wissen um die Komplexität der menschlichen Seele und die intensive Erkundung psychologischer Fragen ansahen. Die modernen Autoren Corneille und Racine wurden infolgedessen von der zeitgenössischen Kritik ohne weiteres damit in Verbindung gebracht. Als erster Apologet seines antikisierenden Theaters mußte sich daher Racine von den beiden in Frage kommenden Vergleichsgegenständen „Corneille“ und „Romanliteratur“ abgrenzen. Ihm boten sich die psychologische Analyse und deren komplexer Gegenstand, die Liebe, nur als geeignete Instrumente, um durch den Einbezug des Irrationalen in die moderne Tragödie — was die Griechen durch Schicksals- und Götterglauben erreicht hatten — das Ausgeliefertsein des Menschen an das Unwägbarere deutlich werden zu lassen. Wie die zeitgenössische Kritik auf das damit verbundene dramatische Verfahren reagierte, soll im Folgenden umrissen werden.

2. Die zeitgenössischen Kritiker

Nicht erst seitdem Félix Deltour unter den Zeitgenossen Racines eine geschlossene Liga von Racine-Gegnern diagnostizieren konnte, ließ sich erkennen, daß Racine, trotz dauerhafter und überwältigender Theatererfolge, von der zeitgenössischen Kritik mehr Ablehnung als Lob zu erwarten gehabt hatte.⁵ Racine selbst war sich, wie die Vorworte zeigen, dieser Tatsache vom Beginn seiner Karriere an bewußt. Persönliche Animositäten, Gruppenrivalitäten und charakterliche Motive, die als Gründe genannt worden waren, spielten jedoch bei diesem Rezeptionsgeschehen eine nur untergeordnete Rolle. In Wirklichkeit vollzog sich damit am Theater Racines ein normaler historischer Prozeß. Mit seinem Werk, dessen Grundlegung oben schon als weitgehend anticornelianisch definiert werden konnte, brach Racine in ein durch Corneilles Theater festgelegtes und erprobtes poetologisches System ein. Die Kritiker erwarteten einen Nachahmer Corneilles. Dem Neuerer gegenüber waren sie darum unsicher, was sich darin zeigt, daß zunächst, trotz früher Bühnenerfolge, in der Kritik kaum ein Wort über Racine fiel. Die erste wichtige kritische Schrift, von SAINT-EVREMOND, erschien erst nach dem Erfolg der ›Andromaque‹, also mehrere Jahre zu spät.⁶

Während demnach Racine darum kämpfte, als Repräsentant der Tragödiengattung anerkannt zu werden, verteidigten die Kritiker das konventionelle Gattungsverständnis auf zweierlei Weise: zum einen durch den abwertenden Vergleich mit Corneille, zum anderen durch die Zuordnung Racines zu niedrigeren Literaturformen. Die wichtigsten Kriterien lieferte Corneille. Er hatte die Historizität als Voraussetzung dramatischer Wahrscheinlichkeit sanktioniert; er allein besaß, nach SAINT-EVREMOND, den « bon goût de l'Antiquité » (op. cit., S. 75). Demgegenüber erschienen Racines Alexander und Porus als unhistorische

⁵ F. Deltour: *Les ennemis de Racine au 17^e siècle*, Paris 1859.

⁶ Saint-Evremond: *Dissertation sur le ›Grand Alexandre‹*, 1668.

Gestalten und « purement Français ». ⁷ SAINT-EVREMOND, der gleichzeitig als Historiker arbeitete, fühlte sich als der Verwalter eines Dramentyps, den der frühe Corneille an römische Größe und eine entsprechende Ethik gebunden hatte. ⁸ Die Wirkung auf den Zuschauer hatte sich darum vorwiegend in Reaktionen des Erstaunens, der Bewunderung, im hingerissenen Erschauern (M^{me} de Sévigné « frisson ») gezeigt. Racine aber rühmte sich der anlässlich seiner ›Bérénice‹ reichlich geflossenen Tränen, was ihm von VILLARS den Vorwurf billiger Effekthascherei, der Spekulation auf niedere Instinkte und der Regellosigkeit einbrachte. ⁹ In der Folge davon wurden Racine und seinesgleichen als Dichtertypen herabgestuft, die persönliche Gefühlserlebnisse auf die Kunst übertrugen, den Zuschauer emotional zu sehr erregten und dadurch sich und anderen die rationale Kontrolle und Distanznahme erschwerten. Gleichzeitig bezichtigte man ihn der Neigung zur griechischen Mentalität, was ein verächtliches Menschenbild beinhaltete. Wie die griechischen Tragiker, so betreibe auch Racine eine Wesenserforschung des Menschen, die nicht das Große und Bewundernswerte, sondern menschliche Niedrigkeit (Pyrrhus in ›Andromaque‹) und Mittelmaß (Alexandre) zutage förderten, so daß manches bei ihm, wie SUBLIGNY hervorhob, an die Praktiken der Komödie erinnere. ¹⁰ Auch daß Racine in ›Bérénice‹ seine Gestalten zu lange vor aller Augen leiden und weinen ließ, erschien SAINT-EVREMOND als unverzeihliche Verletzung der Menschenwürde. Der Racineschen Liebesdarstellung fehle jede Sublimierung durch « gloire », so tadelt ein anonymen Kritiker der ›Bérénice‹; nicht nur handele Titus deshalb unmoralisch und keineswegs wie ein römischer Kaiser, sondern Bérénice trete in

⁷ Ders.: Défense de quelques pièces de théâtre de M. Corneille, 1677, S. 209.

⁸ Zum Verhältnis dieses Kritikers zu Racine vgl. H. T. Barnwell: Racine, vu par Saint-Evremond, in: BLR, 4, 1956, S. 71—78.

⁹ Villars: La Critique de ›Bérénice‹, 1671: « j'ai laissé mes demoiselles les règles à la porte, j'ai vu la comédie, je l'ai trouvée fort affligeante, et j'y ai pleuré comme un ignorant » (S. 189).

¹⁰ Subligny: La Folle querelle ou la Critique d'Andromaque, 1668.

ihrer erniedrigten Liebe die Selbstachtung ihres Standes und Menschentums sogar mit Füßen.¹¹ Mit allen diesen Argumenten sollte eine Tragödienkonzeption als « bas » und « médiocre », d. h. als gattungsfremd abgewertet werden.

Die rationale Durchsichtigkeit psychologischer Vorgänge lieferte ein weiteres Kriterium, um ambivalente Gefühle und komplexe Reaktionen bei Racines Gestalten (etwa das « Qui te l'a dit? » der Hermione) als wirres Gestammel zu disqualifizieren (SUBLIGNY). Und wiederum wurde Corneille zum Zeugen aufgerufen, weil er bei Behandlung desselben Stoffes — so wie man es von ihm gewöhnt war — nicht nur die psychologische Kausalkette komplettiert, sondern auch ein rational überschaubares Verhaltenssystem, das des « point d'honneur », zur Grundlage gemacht hätte. Als dieser Vorwurf des Unlogischen auch die Struktur Racinescher Tragödien traf, da zielte die Kritik erstmals eindeutig auf eine Zuordnung zu niederen Gattungsformen. Racines wirkungsorientiertes Prinzip der Handlungsarmut und formalen « simplicité » verstand man als Trick, um sich von Corneilles Manier, große Stoff- und Ereignismengen im dramatischen Aufbau logisch und geschmeidig zu bewältigen, besonders reklamewirksam abzusetzen. Nur sei ihm dabei der dramatische Handlungszusammenhang aus der Hand geglitten, weshalb sich VILLARS berechtigt glaubte, die ›Bérénice‹ einen « tissu galant de madrigaux et d'élégies » zu nennen, womit er die dramatische Pastorelle anvisierte, die nicht wie die „hohe“ Tragödie die Schlichtheit ökonomischer Strenge im Handlungsablauf kannte.

Die Versuche, Racines Tragödien aufgrund ihrer Abweichungen von Corneilles System aus der Tragödiengattung auszusondern und in die Richtung *minderwertiger Literaturformen* zu drängen, führten jedoch in der Regel zum Roman. Poetologisch gesehen stand der Roman im 17. Jahrhundert als « roman frivole » und typische Gattung der « petites » (3. Gesang der ›Art poétique‹ von Boileau) auf verlorenem Posten. Doch trotz Boileaus vernichtenden Dialogs ›Les Héros de roman‹ (1664/65)

¹¹ Anonymus: Tite et Titus, 1673.

konnte der Roman unzweifelhafte Erfolge erringen, nicht nur bei einem breiten Lesepublikum, sondern auch als Fundgrube von Motiven, Situationen, Charakter- und Sprachformen für zeitgenössische Dramatiker. Nicht umsonst kam Racine in die Verlegenheit, im Vorwort der ›Andromaque‹ einen geschickten Schachzug anwenden zu müssen, um den Vorwurf der romanischen Verirrung von sich auf seine Kritiker (SUBLIGNY, SAINT-EVREMOND) zu lenken (I, S. 242). Für eine derartige Gattungsdekadenz der Werke Racines gab es allerdings eine Reihe von Indizien, wozu vor allem der großzügige Umgang mit der Geschichte gehörte. Die strukturell oder psychologisch notwendige Abänderung historischer Tatsachen und Details galt bei der offiziellen Dramenkritik als «fabuleux», womit die Phantasiefreudigkeit und Eigenwilligkeit der Romanliteratur gemeint war. Auch die galante Liebeskonzeption des heroisch-galanten Romans führte man gegen Racine ins Feld. Sein Alexander wurde von SAINT-EVREMOND den «chevaliers errants» zugerechnet, Pyrrhus und Titus erschienen SUBLIGNY bzw. VILLARS als typische galante Liebhaber. Und man scheute nicht davor zurück, Racines erfolgsorientierte Neigung für eine triviale Kunstweise gesellschaftskritisch auszuwerten und Racine als Sittenverderber und Repräsentanten einer frivolen und oberflächlichen Gesellschaft zu brandmarken (VILLIERS, VILLARS, BAILLET).

Eine Gegenbewegung gegen diese von cornelianischen Erwartungen bestimmte Kritik setzte erst viel später ein, muß jedoch als sehr einflußreich angenommen werden, da Racine schon am Ende des Jahrhunderts, und zwar auch im Ausland, als einer der Repräsentanten einer großen französischen Theaterära und als der „illustre Monsieur Racine“ galt, bei dessen Tod man das Ende der französischen Tragödie befürchtete.¹² Erst in dieser zweiten Phase war die Kritik bereit, Racine ein eigenes, poetologisch fixierbares Tragödiensystem zuzuerkennen und sich konstruktiv damit auseinanderzusetzen. Die Originalität Racines gegenüber Corneille stellten angesehene Kritiker wie LONGEPIERRE und

¹² Nouvelles de la République des Lettres, 1699.

LA BRUYÈRE zuerst anhand einer vergleichenden Analyse der darbietungstechnischen Verfahrensweisen dar.¹³ Die bemerkenswerten Differenzen, die bei solchen « parallèles » zutage traten, stellten sich diesen Kritikern nun nicht mehr als ein epigonales Mißverständnis des Corneilleschen Systems, sondern als Elemente einer selbständigen « autre route » dar. Zwar wiederholte LA BRUYÈRE die Entdeckungen der Cornelianer: Racine begrenzte bewußt die stoffliche und formale Varietät des Angebots (« plus de ressemblance dans [les poèmes] »); er erfand einschmeichelnde Darbietungsweisen, die dem Zuschauer die Teilnahme und Identifizierung erleichterten (« plus flatteur »); er stellte neue Gefühlserlebnisse bereit (« on est plus ébranlé et plus attendri »). Aber die Art, wie der Kritiker das darstellt, ließ jetzt nicht mehr einen Gattungsverlust, sondern eine poetologische Grundüberzeugung Racines erkennen, nämlich den Willen zu antibarocker Distanzverringering zwischen Kunstwerk und Publikum.

Hinzu kam, daß andere Kritiker den Verzicht Racines auf allzu ostentativ vorgetragene Fertigkeit der Imagination, Formbehandlung und Sprache nicht mehr bloß als polemischen Gestus verstanden, sondern nachweisen konnten, daß sich diese Veränderungen im Rahmen einer stil- und geschmacksgeschichtlichen Tendenz des 17. Jahrhunderts vollzogen, die in allen Bereichen der Kunst und des Lebens das Streben nach Natürlichkeit beinhaltete. Die Forderung nach sprachlicher « délicatesse », womit nicht nur Eleganz und Maß, sondern auch bedeutungsvolle subtile Vielschichtigkeit, ja sogar ein « je ne sais quoi de mystérieux » (Bouhours) des sprachlichen Ausdrucks gemeint war, beruhte auf wirkungsästhetischen und stilgeschichtlichen Vorüberlegungen von d'Aubignac und dem Jesuiten BOUHOURS.¹⁴ An der kunst-

¹³ Longepierre: *Parallèle de M. Corneille et de M. Racine*, 1686. — La Bruyère: *Les Caractères* (Kap. 54: *Des ouvrages de l'esprit*), 1688. — Daß zwischen 1670 und 1695 die Tendenz zur Einzelwerkkritik abnahm und statt dessen die Vergleiche an Bedeutung gewannen, ist ein Zeichen für den größer und großzügiger werdenden Horizont, der die großen Dimensionen ästhetischer Reflexion im 18. Jahrhundert ankündigt.

¹⁴ Dominique Bouhours: *La Manière de bien penser dans les ouvrages*

vollen Schmucklosigkeit der ›Bérénice‹, des ›Mithridate‹ und ›Bajazet‹ konnte darum BOUHOURS « tout le mystère de la délicatesse » (S. 217) exemplifizieren, und LONGPIERRE (op. cit.) würdigte die unübertroffene Natürlichkeit der dramatischen Exposition in ›Bajazet‹. Mehr und mehr fanden sich die Ästhetiker in dieser Epoche bereit, den poetischen « style sublime », d. h. die rhetorische Ausgestaltung literarischer Sprache, nicht mehr auf überraschende und mitreißende Redeformen zu beschränken, sondern atmosphärische Elemente der jeweiligen Situation mitzuberücksichtigen, ein Fluidum der Erhabenheit und Größe, das selbst aus den « paroles les plus simples » hervorzugehen vermochte und das BOILEAU etwa am schlichten Eingangsdialog der ›Athalie‹ zu spüren meinte.¹⁵ Infolgedessen mißfiel den geschmacklich derart orientierten Kritikern BOILEAU und LA BRUYÈRE die poetische Sprache Corneilles immer mehr als zu deklamatorisch. Man sah sie als erhebende Schmuckrhetorik zunehmend im Gegensatz zu einer auf Bedeutung und Verstehen gerichteten Rhetorik, die BOURSAULT als Rhetorik der « choses » kennzeichnete¹⁶ und die sich wohl am ehesten durch den neuerdings von France (s. L. Nr. 26) verwendeten Begriff des "functional rhetoric" eingrenzen läßt.

In welchem hohem Umfang die neue, positive Beurteilung Racines mit einer Umwertung allgemeiner ästhetischer Kategorien Hand in Hand ging, zeigt auch die weiterführende Auseinandersetzung der Racine-Kritik mit dem Problem des Kunstzwecks. Das traditionelle horazische Wirkungsprinzip des « plaire et instruire » erfuhr eine wichtige Neubestimmung dadurch, daß man Racines Verfahren, dem Zuschauer Einfühlung, Mitgefühl und Nachempfinden zu erleichtern und ihn auf diesem indirekten Wege zum Wiedererkennen seiner selbst und damit zur Selbsterkenntnis zu führen, von Corneilles Theater der moralischen Vorbildlichkeit, einer dogmatisch vorgetragenen Nützlichkeitskonzept-

d'esprit, 1687; schon vorher ähnlich in: Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1671.

¹⁵ N. Boileau: *Réflexions sur Longin* (Nr. 12), S. 185.

¹⁶ Brief an die Marquise de B., 1693 (?), S. 243.

tion also abhob.¹⁷ Bezeichnend für diese Neuorientierung ist die mit Racine sich durchsetzende Hochschätzung des Tränenkriteriums, um Wert und Erfolg einer Tragödie zu bestimmen. Das Vergnügen an der Spiegelfunktion der Literatur, an der größeren Möglichkeit der Identifizierung war also gemeint, wenn Racine als beherrschende Kunstregel nur das Lustprinzip (« de plaire et de toucher ») nannte. Das schloß aber den Nutzen, nämlich die Erkenntnis eigener Befindlichkeit, keineswegs aus, sondern förderte ihn sogar. Es kann deshalb jetzt nicht mehr überraschen, daß man nun der auf Anpassung und Einfühlung ausgerichteten wirkungsästhetischen Konzeption Racines mehr Belehrungseffekt, mehr « instruction », wie BAILLET sagt, zusprach als der historisch, menschlich und künstlerisch distanzierenden Methode Corneilles.¹⁸

Zur geistesgeschichtlichen Eingrenzung der beiden Phasen in der frühen Racine-Kritik muß wahrscheinlich mehr als bisher üblich die « Querelle des anciens et des modernes » berücksichtigt werden.¹⁹ Denn die Überhöhung des Menschen, die Hochschätzung moderner Errungenschaften, die wichtige Bedeutung der künstlerischen « invention » (Findungskunst) waren nicht nur poetologische Grundsätze Corneilles, sondern alle auch modernistische Prinzipien, denen Racine mit seinem Kunstsystem, seiner bewundernden Nachahmung der Antike und seiner im Vorwort zu ›Iphigénie‹ auch offen bekundeten Neigung für die Kunst und Anschauungen der Griechen widersprach. Bezeichnenderweise gehörten Corneille-Anhänger wie SAINT-EVREMOND und FON-

¹⁷ In diesem Sinne vor allem LA BRUYÈRE, wenn er sagt: « Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont » (op. cit., S. 142).

¹⁸ Baillet: Jugements des Savants, 1686, S. 374.

¹⁹ Zu den kunstästhetischen und kunstgeschichtlichen Grundlagen der « Querelle » vgl. H. R. Jauf: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der « Querelle des Anciens et des Modernes », in: H. R. Jauf (Hrsg.): Charles Perrault. Parallèle des Anciens et des Modernes, München 1964 (Einführung).

TENELLE²⁰ zu der Partei der « modernes », während sich einige der bedeutendsten Kritiker der zweiten Phase (RAPIN, BOUHOURS, BOILEAU, LA BRUYÈRE) als « anciens », ausgezeichnete Gräzisten und Griechenkenner erwiesen oder in ihren Überzeugungen zumindest den « anciens » nahekamen. Die gattungsgeschichtliche Verschiedenartigkeit und Rivalität zwischen Corneille und Racine mag sich als geeignetes Feld angeboten haben, auf dem der größere geistesgeschichtliche Konflikt mit ausgetragen werden konnte. So läßt sich anhand der kritischen Zeugnisse die *beginnende Karriere Racines einesteils als Selbstbehauptung zwischen Corneille und der Romanliteratur darstellen*. Aber auf der anderen Seite geben diese Zeugnisse auch Einblick in die eminent funktionale Bedeutung Racines für seine Epoche, nämlich seine verändernde Wirkung auf die konventionellen Beurteilungsweisen und -schemata der zeitgenössischen Kritik. Gleichzeitig deutet sich mit dem exemplarischen Einbezug Racines in die « Querelle » eine weitere, mehr überpersönliche Funktion an, die nun Racine seinerseits von der Kritik zugeordnet bekam und die für den Fortgang seiner Rezeption insofern von entscheidender Wichtigkeit werden sollte, als sie auf den sog. „Klassik“-Mythus des 18. Jahrhunderts hinführte.

3. Funktionen des „Klassikers“ Racine bis zur Romantik

a) Der Antike-Streit: Racines Hellenismus (um 1730)

Die nächste wichtige Etappe der Racine-Kritik erhielt ihren Rahmen durch eine gesamteuropäische Kulturbewegung, in der sich das Konzept eines französischen „Klassizismus“ als national motiviert und isolationistisch erwies, was erst die Romantik wieder teilweise rückgängig zu machen versuchte. Schon früh erfuhren

²⁰ FONTENELLES Widerstand gegen Racine erklärt Robert Troude: Fontenelle ennemi de Racine, in: *Revue des Sociétés Savantes de Haute-Normandie*, 7, 1957, S. 25—32.

die „klassischen“ Dramatiker Glorifizierungen, die eine Tendenz zur verallgemeinernden Einschätzung zeigten. In den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts sprach man bereits von den « tragédies et comédies du bon temps » (FONTENELLE), die man seit dem Abtreten Corneilles, Racines und Molières als unwiederbringlich vergangen beklagte, da keine ebenbürtigen Nachfolger aufzutauchen schienen. Die politisch-historische Ausdeutung dieser Jahrzehnte als das « siècle de Louis XIV » (Voltaire) ließ auch die kulturellen Bestrebungen der Epoche in einem vereinheitlichenden Licht erscheinen.

Diesen Eindruck vermittelte erstmals in aller Deutlichkeit der Antike-Streit des beginnenden 18. Jahrhunderts, der als Fortsetzung der « Querelle » zu werten ist, der aber gleichzeitig nationale Bedeutung im kulturellen Hegemoniewettstreit zwischen Frankreich und dem übrigen Europa (besonders Italien) erlangte. Während nämlich in Frankreich Modernisten und Anhänger der Antike um alte und neue ästhetische Grundsätze fochten,²¹ kam aus Italien eine Bewegung mit auffällig polemischer, antifranzösischer Zielrichtung: die Wiederentdeckung der griechischen Kultur unter gleichzeitiger nationaler Inbesitznahme dieser Neuentdeckung. Denn die Italiener, die sich als direkte Nachfolger der griechisch-römischen Antike verstanden, beanspruchten höchste Kompetenz in der Griechendiskussion und verwarfen die französische Kunstpraxis des 17. Jahrhunderts als anmaßende Verfälschung der Antike.²² Das hatte seine Auswirkungen auf die Racine-Kritik. Die Italiener zögerten nämlich nicht, in eine als barock, romanesk, höfisch, d. h. ungrisch und

²¹ Gemeint ist vor allem die Auseinandersetzung um die Dichtung Homers zwischen Mme Dacier und Houdart de la Motte (1711—1720).

²² Die französischen Verteidiger Griechenlands des ausgehenden 17. Jahrhunderts hatten noch keinen prinzipiellen Unterschied zwischen der Antike und der eigenen Zeit gesehen. Insofern bedeutete das Unternehmen der Italiener, den entscheidenden Unterschied zwischen griechischer und französischer Ästhetik nachzuweisen, einen ersten wichtigen Schritt zur historischen Würdigung der Antike. — Dazu M. Fubini, s. L. Nr. 69 und Nr. 70.

unwahr deklarierte Sprachstil- und Tragikkonzeption auch Racine und Corneille unterschiedslos einzubeziehen. Zwar hatten auch schon französische Kritiker barocke Elemente an Racines Tragödien aufgezeigt, wie die Polemik zwischen Boileau einerseits und Houdart de la Motte sowie Fénelon andererseits um den « récit de Thérémène » zeigt.²³ Aber die Kritiken eines Calepio, Gravina, Maffei, Quadrio, Martello, schließlich auch in Deutschland die von J. E. Schlegel, systematisierten solche Vorwürfe.

Als Ausdruck barocken Geistes entdeckte Calepio in Racines Sprache eine zugespitzte Metaphorik, die die Italiener fatal an die Lyrik ihres eigenen « secentismo » erinnerte. Überhaupt verstand man Racines lyrischen, poetisch-klangvollen Stil als typisch französische Sprachkünstelei, die es erlaubte, global von einem « stile de' Tragici Francesi » zu sprechen, der « ricercato e strano » erschien (Maffei). Besonders aufschlußreich für eine derartige epochale Verallgemeinerung ist die Darstellung, die die Liebeshematik in der italienischen, deutschen und englischen Kritik erfuhr. Denn neben vielen anderen „französischen Romanverwirrungen“ (J. E. Schlegel) war es besonders die dramatische Darstellung der Liebe bei Racine, die als untragisches und undramatisches Element nicht nur auf Corneille, sondern auf die gesamte französische Nation negativ zurückstrahlte. Die Liebesbehandlung auf der Bühne erwies sich auf die Dauer als eine wesentliche Ursache für den stetigen Prestigeverlust der französischen Tragödie in Europa. Ihretwegen galt Frankreich innerhalb der abendländischen Theaterentwicklung als dekadent und als Krankheitsherd, der mit seiner „sweet infection“ (Thomas Tickell), der Liebe also, ganz Europa verseucht habe.²⁴ Im Verlaufe dieser

²³ Zur Diskrepanz zwischen französischen und außerfranzösischen Stellungnahmen zu literarischen Formen des Barock vgl. Horst Baader: José Cadalso und der „barocke“ Racine, in: Romanische Forschungen, 75, 1963, S. 393—399. Bei Cadalso diente der Nachweis des Barocken der Verteidigung der spanischen Literatur.

²⁴ Innerhalb Frankreichs fand dieser moralisierende Standpunkt gegen die « galanterie » Corneilles und Racines viel Unterstützung in der klerikalen Publizistik; dazu J.-M. Faux: Les Journalistes de Trévoux

Debatte tauchten alle diejenigen Gattungsargumente wieder auf, die die Cornelianer im 17. Jahrhundert gegen Racine gerichtet hatten, gingen aber jetzt gegen „das Französische“ en bloc, was sich daran zeigt, daß die Beispiele für untragisches oder romaneskes Verfahren gleicherweise aus Corneille und Racine genommen wurden. Dieser Prozeß einer Separierung französischer von der als „griechisch“ verstandenen Ästhetik hatte mehrere Folgen. Zum einen wurde vielen Kritikern durch diese überspitzte Zurschaustellung des französischen Barock allmählich immer klarer, daß eigentlich Racine gar nicht in diese Vorstellung einer „französischen“ Barockästhetik paßte. Die Kritiken von CALEPIO, RICCOBONI, in Frankreich LAMOTTE, DIDEROT, BRUMOY u. a. lassen das Bemühen erkennen, Racine aus diesem Rahmen auszusondern und ihn im Sinne der neuen ästhetisch-poetologischen Erkenntnisse zu interpretieren. Durch die Wiederbelebung der antikisierenden Intentionen Racines konnte die Racine-Kritik die Beteiligung an der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzogenen, zukunftssträchtigen Neuorientierung Europas an einem „echten“ Geist der Antike sicherstellen. Zum anderen förderte die antifranzösische Komponente dieses neuen Hellenismus' die Bemühung der französischen „klassizistischen“ Kritik, sich mit den „französischen“ Leistungen Racines — Sprache und Psychologie seines Theaters —, durch die er sich von Corneille und der Vorklassik abhob, sehr intensiv zu beschäftigen und ihre erneuernde Kraft nachzuweisen.

b) Inhalte französischer Klassizität im 18. Jahrhundert

Von jeher hatte die französische und französisch beeinflusste Kritik seit dem 17. Jahrhundert bestimmte Bereiche der dramatischen Kunst — vor allem Psychologie und Sprache — als die von ihrer großen Epoche sanktionierten französischen Domänen be-

juges des grands classiques, in: Les Lettres Romanes, 10, 1956, S. 393 bis 407.

trachtet. An ihnen ließen sich daher auch im 18. Jahrhundert, und zwar in erster Linie am Beispiel Racines, Merkmale vollendeter französischer Klassizität aufzeigen. Die wichtigsten Leistungen auf diesem Gebiet vollbrachten DIDEROT, VOLTAIRE und in Italien ANTONIO CONTI.²⁵ Ihre kritischen Schriften erstellten den Zusammenhang zwischen Racine und den Erneuerern der Gattung im 18. Jahrhundert, womit Racine bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu einem bemerkenswerten Stabilitätsfaktor „klassizistischer“ Poetik aufgebaut wurde.

Die wirkungsästhetische Bedeutung vertieften psychologischen Interesses hatte schon BOILEAU unterstrichen, als er behauptete, die Beschäftigung mit Liebesthemen sei « la route la plus sûre » zum Herzen der Zuschauer. Poetologie und Kritik des frühen 18. Jahrhunderts gingen auf diesem Weg weiter. Die Zeit eines Crébillon — der übrigens als Fortsetzer Racines galt (CLÉMENT) — fand Racines Neuheit in einer dramatischen Darbietungsweise, die auf Vertiefung und Verschärfung der psychischen Konflikte hinauslief.²⁶ Der « choc des passions », die « combats de sentiments opposés », die VOLTAIRE ausdrücklich als Leistungen der modernen Tragödie darstellte, demonstrierte diese Kritik an Gestalten wie Phèdre, Hermione, Orest, Nero, Athalie, die den Rahmen herkömmlicher Leidenschaftsbehandlung sprengten (NADAL). Gleichzeitig konzentrierte man sich jetzt auf ungewöhnliche Mittel und Konstellationen im Werk Racines, etwa die Einführung eines Kindes in ›Athalie‹ (FÉNELON, CONTI); die Konfrontation deutlich kontrastierender Charaktere wie Nero und Britannicus; die Herleitung menschlichen Handelns aus dem Göttlich-Numinosen in der Gestalt des Priesters Joad; schließlich die Übersteigerung des Abnormen mit der Gestalt der Athalie, die als Frau zur Mörderin eines hilflosen Waisenkindes werden wollte (CONTI). Alles das galt als ein hochaktuelles

²⁵ Contis ›Athalie‹-Analyse gehört zu den besten Beispielen klassizistischer Racine-Kritik im 18. Jahrhundert.

²⁶ In diesem Sinne vor allem das Buch von Augustin Nadal: *Dissertation sur le progrès du génie de Racine*, 2 Bde., 1738.

Durchspielen erregender Möglichkeiten der menschlichen Seele, womit sich Racine in Bereiche der Psychologie gewagt habe, die dem Verständnis seiner Zeit noch nicht erreichbar waren. Derart ausgliedernde Deutungen führten auch zu einer scharfen Trennung zwischen der üblichen, in Verruf geratenen « galanterie française » und tragödienwürdiger Liebesdarstellungen, die sich wiederum durch überraschende « singularité » (NADAL) auszeichneten. Schwächlich und galant erscheinende Racine-Gestalten wurden übergangen — als unvermeidlicher Tribut an die zeitgenössische Praxis und, interessanterweise, an Corneille. Zu dieser Tendenz, das tragische Moment im Werk Racines zu betonen, gehört das zunehmende Interesse für Tragödien ohne « tendresse », vor allem ›Athalie‹, die nicht nur, trotz VOLTAIRES weltanschaulicher Vorbehalte gegen den fanatisierten Priester Joad, als „beste Tragödie der Epoche Ludwigs XIV.“ (CONTI) galt, sondern auch als zukunftsträchtigste, die deshalb von den Zeitgenossen totgeschwiegen worden sei (LEFRANC DE POMPIGNAN).

Als zweites wichtiges Moment französischer Klassizität erwies sich Racines Sprachmagie, wobei schon das frühe 18. Jahrhundert von der Überzeugung ausgegangen war, daß Racines sprachliche Feinheiten und Klangsuggestionen — im Gegensatz zur dramatischen Sprache Corneilles — unübersetzbar seien (LAGRANGE-CHANCEL). Diese « magie étonnante du style de Racine », die vor allem VOLTAIRE immer wieder und mit unzähligen Beispielen vor dem Hintergrund des cornelianisch-barocken Sprachstandes seiner Zeit ins Bewußtsein hob, führte allerdings zu einer einseitigen Festlegung Racines. Denn es entwickelte sich daraus die Tendenz, das hohe sprachlich-stilistische Vermögen des „Klassikers“ von der als unvollkommen angesehenen dramatischen Ausgestaltung der Werke zu isolieren, ja das eine sogar mit dem anderen zu entschuldigen.²⁷ Es ist dies der typische Umgang mit

²⁷ Voltaire: Fragment d'un discours historique et critique sur ›Don Pèdre‹: « le charme de cette élégance a été si puissant que les gens de lettres et de goût lui ont pardonné la monotonie de ses déclarations d'amour et la faiblesse de quelques caractères, en faveur de sa diction enchanteresse » (S. 18, Daunou-Ausg.).

einem Buchklassiker, den man lieber rezitierte als aufführte, was sich am Ende des Jahrhunderts als gefährliche Waffe gegen den « écrivain » und handlungsarmen Stilisten Racine entwickeln sollte.

Die Frage nach der poetischen Funktion Racinescher Sprache wurde auch durch die Prosadiskussion im ersten Drittel des Jahrhunderts belebt. In dem Bestreben, die emotionale Gespanntheit, die Ausdrucks- und Assoziationskraft dramatischer Rede durch schlichte, verhaltene Sprachgestaltung zu erhöhen, hatten FÉNELON und LAMOTTE den konventionellen Dramenvers in Frage gestellt. Dabei gelang es, Racines Sprache trotz einiger rhetorischer Glanzleistungen in manchen Teilen als innerlich „prosaisch“ und zur unmittelbaren Gefühlswiedergabe geeignet darzustellen; auch dies wieder im Gegensatz zu Corneilles « vers pompeux » (BOYER). Insgesamt konnten jedoch solche Versuche, Racine zu einem verborgenen Prosaschriftsteller umzudeuten, nur zu spärlichen Ergebnissen führen, weil der Verscharakter und die damit verbundenen Zwänge und Füllelemente nicht wegzudiskutieren waren. Weshalb der Sprachforscher DESFONTAINES auch sehr bald klagte: « le purisme sera toujours en défaut, lorsqu'il confondra la prose et la poésie ».²⁸ Statt dessen machte es sich nun die „klas-sizistische“ Kritik mehr und mehr zur Aufgabe, an Racines Verssprache die Formen der Poetizität selbst zur Darstellung zu bringen. VAUVENARGUES hob die Fähigkeit des „inspirierenden“ Wirkens Racinescher Sprache, d. h. ihre atmosphärische und suggestive Eindrucks-kraft hervor. Als weitere irrationale Funktionen entdeckte man ihren Symbolismus, ihre Doppelbödigkeit (NADAL), sowie ihr Vermögen, phantasieanregend zu wirken (DUBOS) und die Vorstellungskraft dermaßen zu aktivieren, daß dadurch ein umfassenderes Realitätserlebnis als bei sichtbarer Vorführung der Gegenstände gewährleistet ist (DIDEROT). So erarbeitete sich die französische Kritik des 18. Jahrhunderts durch den Umgang mit Racine ein Verständnis für höchst komplexe Wirkungsweisen, für die « sensations si délicates, idées si fugi-

²⁸ Desfontaines: Racine vengé, 1739, S. 4.

tives, mouvements d'âme si rapides»²⁹, die poetischer Sprache innezuwohnen pflegen.

Französische „Klassizität“ war im Verlaufe der europäisch-französischen Kontroverse um das antike Erbe in der europäischen Literatur von italienischen, deutschen und englischen Kritikern des 18. Jahrhunderts als eine engstirnige poetologische Selbstisolierung disqualifiziert worden, die die gesamte französische Dramatik des 17. Jahrhunderts betraf. Sie beinhaltete einen Rückfall in barocke, heroisch-galante Praktiken und Vernachlässigung „griechischer Simplizität“ (LESSING), sowie hochmütiges Beharren dieser „neuen Athenienser Europens“ (HERDER) auf einer als „klassisch“ ausgegebenen „französischen“ Poetik. Nun aber erwies sich das Bemühen der französischen Kritik um Differenzierung zwischen Corneille und Racine, zwischen Vorklassik und Klassik, überhaupt ihr Bemühen um die Inhalte der „Klassizität“ am Werk Racines als die Erarbeitung eines äußerst dynamischen, zukunftsorientierten ästhetischen Systems, dessen stets erneuerungsfähige Modernität es DIDEROT erlaubte, von Racines Tragödien als von « des fruits d'un goût exquis et qui se renouvellent sans cesse » zu sprechen und damit den Begriff „Klassik“ in einer ganz neuen Sinnggebung zu würdigen.³⁰

c) Racine, « romantique de son époque »

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielt Racine durch die literarische Kritik eine weitere Funktion. Die französische „Klassik“, die nach den Vorarbeiten von Voltaire, Diderot u. a. als „Racine-Klassik“ erschien, geriet in den Konflikt zwischen Klassizisten und immer heftiger reagierenden vorromantischen Kritikern. Es begann der Kampf der « disciples du bon siècle » (LAHARPE) um die « belle école fondée par Boileau » (GEOFFROY). Die wichtigsten klassizistischen Kritiker dieser

²⁹ Diderot: De la poésie dramatique, 1758, S. 365.

³⁰ Diderot: Le Neveu de Rameau (nach 1762).

Zeit — LUNEAU DE BOISGERMAIN, LAHARPE, GEOFFROY — fühlten sich als die Verteidiger einer besseren französischen Kultur gegen die « barbares », gegen die außerfranzösische « invasion » und die « inévitable révolution » (LAHARPE) im eigenen Lande. Innerhalb dieser weittragenden geistes-, aber auch gesellschaftsgeschichtlichen Bewegung, in der sich die „klassizistische“ Reputation Racines ausbildete, ist eine bestimmte kritikgeschichtliche Entwicklung in der Racine-Kritik relativ unbeachtet geblieben: die im Sinne der sich ankündigenden neuen Tendenzen vollzogene, vielseitige Aktualisierung Racines, die als Immunisierung wirkte und das Verhältnis der Romantiker zu Racine entscheidend mitbestimmen sollte. Die Neubestimmung des « premier de nos classiques » (LAHARPE) war notwendig geworden, seit mit ROUSSEAU, später MERCIER und ALFIERI eine Kunstauffassung an Boden gewann, die staatspolitisches, gesellschaftliches und moralisches Engagement zu den Pflichten des Künstlers zählte. Denn von diesem Neuansatz her beriefen sich die Vorromantiker eher auf die politische Thematik und den pathetischen Schwung des Corneilleschen Theaters als auf den Opportunisten und Königsgünstling Racine, der gesellschaftspolitisch funktionslos, unmoralisch und korrumpierend erschien.

Nun hatte es Einfärbungen des Racineschen Theaters im Sinne cornelianischer Thematik oder Poetik von jeher gegeben. Kein Geringerer als BOILEAU hatte erstmals entschieden die „römische Größe“ Corneilles auch für Racine in Anspruch genommen, und seitdem waren durch den ständigen Vergleich der beiden Dramatiker Umdeutungen dieser Art immer wieder einmal zustande gekommen. Aber am Ende des 18. Jahrhunderts erhielt, vor dem Hintergrund der enormen Aufwertung Corneilles durch die Vorromantik, eine derartige Umstilisierung Racines zu einem „cornelianischen Racine“ den Sinn einer gezielten Aktualisierung. So wurde die spezifisch cornelianische Betrachtung auf Racine angewandt, indem man etwa in ›Bérénice‹ den staatsmännischen Zwang des Titus hervorhob und ernsten Politikern wie Burrhus (›Britannicus‹) und Acomat (›Bajazet‹) den Vorzug vor allen Racineschen Gestalten gab (VOLTAIRE); indem man im ›Mithri-

date« den « ton mâle et sublime de l'auteur du 'Cid' et des 'Horace' » (LUNEAU) wiedererkannte und Xipharès « absolument dans la manière de Corneille » (GEOFFROY) fand; indem man schließlich den moralischen Ernst der Tragödie mit einem angeblichen « amour conjugal » (LAHARPE) zwischen Iphigenie und Achill, wie er von Corneilles ›Polyeucte‹ beispielhaft vorgeführt worden war, wiederzugewinnen hoffte. Weitere Anstrengungen der klassizistischen Kritiker zur Romantisierung Racines zielten auf den Dramatiker selbst. War er von ROUSSEAU und MERCIER als ein allzu angepaßter Höfling abgetan worden, so deuteten ihn LAHARPE und GEOFFROY als stürmerisches Originalgenie um, der mit seinen revolutionierenden Neuerungen, seinem spontanen Verständnis für das Griechentum weit über den Bewußtseins-horizont seiner Epoche hinausgegangen sei und schließlich mit ›Athalie‹ sogar einsam und verkannt blieb. Nicht umsonst kämpfte daher LAHARPE lebenslang gegen die Auffassung, « que (Racine) a été crée par Corneille ». Der häufige Verweis auf Racinesche « couleur locale », historische Treue, seine modern erscheinende Vielfalt der dramatischen Mittel sowie szenische Dynamik durch « supériorité de l'action sur le discours » (LAHARPE), alles das rundete das Bild eines für vorromantische Genieästhetik und romantische Poetik durchaus akzeptablen Vorbildes ab.

Derartige Aktualisierungen hatten ihre Wirkung auf die späteren programmatischen Romantiker (MANZONI, STENDHAL, HUGO) und erklären ihre gemäßigte Haltung gegenüber Racine. Seit STENDHAL erkannten viele Romantiker (GAUTIER, DELACROIX) in Racine einen romantischen Geist wieder. HUGO solidarisierte sich sogar mit den angeblich von ihrer Zeit unterdrückten Klassikern und empfand besondere Sympathie für das « génie épique » der ›Athalie‹, die er neben die Historienstücke Shakespeares stellte. Typisch erscheint mir die Auffassung des jungen SAINTE-BEUVE, Racine sei « un lyrique à qui son époque n'a pas permis de s'exprimer » (1829), weshalb er zusammen mit anderen Romantikern auch ganz besonders den lyrisch-melodischen Racine der ›Bérénice‹ sowie der Chöre in ›Esther‹ und ›Athalie‹ würdigte. Man interpretierte sogar unausgedrückt gebliebene künstlerische

Absichten in Racine hinein, die von Racine in seiner Zeit kaum zu erwarten gewesen waren. Mit anderen Worten, die Romantiker erlagen, trotz polemischer Ausfälle gegen den klassischen Geist der Vergangenheit, dem „Mythus Racine“, den das klassizistische 18. Jahrhundert mit viel kritischem Verstand und Sinn für das Zeitgemäße errichtet hatte. Hier liegt ein Grund für die Feststellung Welleks (L. Nr. 77), daß die programmatische Romantik in Frankreich nicht absolut destruktiv gegenüber der Klassik auftrat, sondern eher als eine Bewegung zur Liberalisierung des Klassizismus. Daraus erklärt sich auch, daß, wie Fubini herausfand (L. Nr. 85, S. 203), die kritischen Ansätze der Romantiker in der Racine-Kritik kaum von denen ihrer klassizistischen Vorläufer unterschieden waren. Schon die romantische Epoche hatte demnach durch die Wirksamkeit der großen klassizistischen Kritik mit einem « Romantisme des Classiques » zu tun, den man erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachzuweisen gedachte.³¹

Allerdings waren die spätklassizistischen Romantisierungen Racines schon nachdrücklich von CHATEAUBRIAND in Frage gestellt worden, der aus historischem Denken heraus die Autonomie einer „klassischen“ Tragödienkonzeption gegen Auslegungen im Sinne des « drame bourgeois » und des romantischen « drame » verteidigte. Den Grund für Racines zeitgenössische und moderne Wirkung jedoch sah er in der geistigen Grundstruktur dieser Werke: ihrer Christlichkeit. Demnach erschienen ihm Phèdre als « épouse chrétienne », Andromaque als christliche Mutter, Iphigénie als hingebungsvoll Leidende. In den christlichen Denk- und Verhaltenskategorien, deren hoheitsvoll-idealer Charakter sie über einen bürgerlichen Alltagsrealismus hinaushebt, sah Chateaubriand die eigentliche und stets gültige Rechtfertigung der von Racine verwendeten Gattung „Tragödie“.

³¹ Émile Deschanel: *Le Romantisme des Classiques*, Paris 1882.

4. Methodische Ausrichtung der Racine-Kritik im 19. Jahrhundert

a) Sainte-Beuve, Taine, Brunetière

Ergänzend zu dem Versuch, den Beginn der neueren Racine-Kritik von der Entwicklung der europäischen Ästhetik herzuleiten (Fubini, Bentmann, Eustis), ließe sich auch eine mehr materielle Zäsur setzen: die große kritische Racine-Ausgabe von PAUL MESNARD (1865—1873). Denn die Erscheinungsdaten dieser monumentalen Grundlagenarbeit liegen in einer Zeit, als die französische Literaturkritik sich anschickte, die bedeutsame Wendung zur historischen Literaturbetrachtung, die mit CHATEAUBRIAND begonnen hatte, konsequenter als bisher durchzuführen.³² Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein war das Interesse literarischer Kritik auf normative Gesichtspunkte der Literaturproduktion (Regeln, historische Treue, Wahrscheinlichkeit, stoffliche und thematische Bedingungen der Gattungen) gerichtet gewesen. Mit SAINTE-BEUVE, TAINE und BRUNETIÈRE erhielt die methodische Fundierung literarischer Kritik im Sinne des Historismus' erhöhte Bedeutung. Und von ihr leitet sich auch der enorme Einfluß her, den die drei genannten Kritiker auf den weiteren, bis in die jüngste Zeit reichenden Verlauf der Racine-Kritik ausübten. Innerhalb dieser Entwicklung aber bedeutete die kritisch gesichtete und gesicherte Textausgabe von MESNARD mit ihrem historischen Bemühen und dem beigefügten kritikgeschichtlichen Über-

³² Zu unterscheiden von der üblichen „historisierenden“ Kritik, die seit dem 17. Jahrhundert Racine mangelnde historische Treue vorwarf. Als Hugo mit seinen ›Orientales‹ ein stark aufgetragenes Lokalkolorit in Mode brachte, setzte diese Tendenz auch in der Racine-Kritik verstärkt wieder ein. So bemängelte der Hebräisch-Professor Renan, die ›Athalie‹ sei nicht biblisch dargestellt, sondern sei lediglich ein biblischer Stoff, gefiltert durch die ästhetischen und historischen Anschauungen des 17. Jahrhunderts; und noch bei F. Brunot (›Histoire de la langue française‹) wurde gegen Racines Sprache der nachromantische Vorwurf fehlender «détails précis» (I, S. 621) erhoben.

blick eine eindeutige Abgrenzung und Konsolidierung des methodischen Neuansatzes.

SAINTE-BEUVE, der sich in Fortsetzung CHATEAUBRIANDS gegen die mangelnde historische Orientierung eines LAHARPE wandte, wollte mit seiner deskriptiven Methode aus allen, auch den geringsten biographischen Details das Gesamtbild des Lebens und Schaffens eines Dichters entstehen lassen. Das aus Herkunft, Umgang, Alltäglichkeit, Ansehen, Aktivität und Lebensatmosphäre erschlossene „unbekannte“ Wesen eines Dichters sollte nutzbar gemacht werden für das Verständnis seines Werks. So interessierten Sainte-Beuve in der seelischen Konstitution Racines vor allem dessen emotionale Fixierungen auf Port-Royal und den Jansenismus als Impulse für Leben und Werk. Denn damit konnte der Historiker Port-Royals³³ viele seiner früheren abwertenden Urteile — z. B. über Racines ungenügende realistische Szenengestaltung — nun psychologisch, nämlich als Folge religiöser Strenge im Wesen des Dichters ausdeuten. Der Einbezug der persönlichen Empfindungswelt befähigte ihn, nun auch die seelischen Konflikte, die er bisher gemäß romantischer Dramenpoetik als «*disposition lyrique*» abgetan hatte, als Möglichkeit dramatischer Bewegung zu erweisen (in: ›*Sur la reprise de 'Bérénice'*‹, 1844), womit er sich nicht nur von romantischen Wertbegriffen freimachte, sondern zu gleicher Zeit die herkömmliche Fehlerkritik und Prinzipienwertung durch eine moderne Einfühlungskritik ersetzte.

Dieses historische und biographische Verfahren fand seine extreme Ausprägung bei Sainte-Beuves Nachfolgern mit wissenschaftlich-objektivistischer Orientierung: TAINE (für die mittelalterliche Literatur Bédier), denen nicht mehr das im Kunstwerk vermittelte ästhetische Vermögen, sondern seine landschaftliche und geistige Herkunft von primärer Bedeutung war. Was SAINTE-BEUVES Kritik noch an unverbindlicher Beschreibung und persönlichem Werturteil enthielt, sollte ersetzt werden durch wissen-

³³ Zwischen 1840 und 1860 hat Sainte-Beuve eine mehrbändige ›*Histoire de Port-Royal*‹ verfaßt.

schaftliche Erklärungen anthropologischer, psychologischer und soziologischer Natur, durch derart gesicherte verbindliche Aussagen darüber, warum ein Dichter so und nicht anders lebte und schrieb. TAINE störte an der bisherigen Racine-Kritik die lange Wirkung eines zeitlosen und bindungsfreien Klassik-Konzepts, das in seiner Abstraktion keine Schlüsse über einen Menschen oder ein literarisches Werk zuließ.³⁴ Ausgehend von Friedrich Schlegels Bestimmung der französischen klassischen Dichtung als Forderung einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Volkes,³⁵ stieß TAINE auf den Typus der monarchisch-aristokratischen Gesellschaft, deren Verhaltensnormen und Lebensprinzipien (Höflichkeit, *bienséance*, *finesse*) für das gedämpfte, etikettierbare Wesen der Racineschen Tragödiengestalten verantwortlich seien. Anpassungsfähigkeit und oratorisches Vermögen (« *raison oratoire* ») vermittelten als determinierende naturhafte Komponenten Racines den Bezug zu einem „französischen Wesen“, als dessen « *faculté maîtresse* » Taine « *le talent de bien dire* » erkannt hatte. Eine künstlerische Konsequenz dieser erstaunlichen Übereinstimmung seien in Racines Theater die planvolle Konstruktion, die Klarheit der Sprache, Einfachheitsstreben, Regelmäßigkeit und Gleichgewicht, schließlich die abstrakte Allgemeinverbindlichkeit der Gestalten, deren psychische und moralische Kohärenz und Einseitigkeit nichts mit dem wirklichen Leben zu tun habe. Die Literatur offenbarte sich so als Ausdruck eines « *climat moral* », und Racine wurde erstmals ausschließlich als historisches Phänomen mit dokumentarischem Charakter und als Demonstrationsobjekt einer wissenschaftlichen Doktrin bestimmt.

Die Nachfolger TAINES studierten nun an Racines Werk vorwiegend die geschichtlichen Bedingungen des 17. Jahrhunderts, z. B. den negativen Einfluß des Königs, der Hofatmosphäre, der Damenwelt (PAUL ALBERT) oder die Wirkung des zeitgenössi-

³⁴ Die Anwendung seiner Ideen auf Racine erfolgte schon 1858 in vier Aufsätzen im ›*Journal des débats*‹; danach nochmals 1865 in den ›*Nouveaux essais de critique et d'histoire*‹.

³⁵ In Schlegels ›*Geschichte der alten und neuen Literatur*‹, 1812.

schen philosophischen « esprit géométrique » auf die mathematisch strenge Ordnung Racinescher Intrigen (PAUL JANET, 1875 in der ›Revue des deux mondes‹). Das bemerkenswerte Buch von ÉMILE KRANTZ, ›Essai sur l'esthétique de Descartes‹ (1882) analysierte Racines Werk als die cartesianische Ästhetik, die Descartes selbst zu schreiben versäumt habe.³⁶

FERDINAND BRUNETIÈRE (er wirkte zwischen 1879 und 1912), ein weiterer Exponent der historischen Orientierung in der Racine-Kritik, polemisierte gegen TAINES extrem anthropologisches und soziologisches Literaturverständnis. Für ihn war Racine nicht der Maler seiner Epoche, sondern ein Phänomen der Gattungsentwicklung, dessen einzigartige Tätigkeit den Vergleich mit der Vorauf- und der Folgesituation in der dramatischen Produktion nahelegte; ein Verfahren, dessen sich auch die moderne Rezeptionsforschung wieder bedienen wird, um Einblicke in die ästhetisch-poetologischen Komponenten geistiger „Erwartungshorizonte“ (Jauß) zu erlangen. Im Gegensatz zu dem epochal typisierenden und abstrahierenden Vorgehen TAINES machte es eine derartige ästhetisch-poetologische Konfrontation mit den Zeitgenossen möglich, an Racine den hervorragenden Dramaturgen und vielseitigen Leidenschaftsdramatiker wiederzuentdecken. BRUNETIÈRES intensive Aktualisierung des Psychologen Racine sowie sein Unternehmen, „Klassik“ als vollendetes Gleichgewicht, d. h. als ein gestalterisches Verfahren zu verstehen, erlaubte die Verknüpfung konträrer Charaktere (tendresse-cruauté), die Racines Genie in eine „klassisch“-gleichgewichtige Form gezwungen habe. Diese „naturalistische“ Deutung der Racineschen Psychologie führte BRUNETIÈRE dazu, von einem

³⁶ Die Resonanz dieser These, die auf die Erweiterung des geschmacks-geschichtlichen Klassizismus' zu einem geistesgeschichtlichen, philosophisch begründbaren Phänomen zielt, zeigt sich noch bei G. Lanson: *L'Influence de la philosophie cartésienne sur la littérature française*, in: *Revue de Métaphysique et Morale*, 4, 1896, S. 517—550. — W. McC. Stewart: *Racine et Descartes*, in: *Revue des cours et conférences*, 39/2, 1938, S. 385—394; 499—511.

« Naturalisme au XVII^e siècle »³⁷ zu sprechen, den er der Formlosigkeit neuerer Kunstrichtungen und der modernen « Banqueroute du Naturalisme »³⁸ entgegenstellte.

Das Denken in gattungsgeschichtlichen Entwicklungslinien betonte an jedem Dichter das gattungstheoretische Interesse und beschrieb die Dichtung als Exemplifizierung der jeweiligen poetologischen Überzeugung. In ›Les époques du théâtre français‹ (1892) deutete BRUNETIÈRE deshalb Racines Theater als ein in Entwicklung befindliches gattungstheoretisches Programm, das mehrere Phasen der französischen Gattungsentwicklung umschloß. Während demnach ›Andromaque‹ als poetologische Abgrenzung Racines gegen das dramatische System Corneilles erschien, deutete ›Phèdre‹ schon auf eine fortschreitende Veränderung der französischen Tragödie zur Oper (Quinault) hin. Die Zukunftsorientierung einer solchen gattungsgeschichtlichen Sicht erlaubte es, aus den wichtigsten Merkmalen Racineschen Theaters — z. B. Liebesthematik und Frauenrollen — eine ganze « lignée racinienne » des modernen psychologischen Dramas, aber auch in anderen Gattungen abzuleiten.³⁹

So wichtig SAINTE-BEUVE, TAINE und BRUNETIÈRE für die methodische Erneuerung der Kritik und speziell der Racine-Kritik sein mögen, scheinen sie mir jedoch für die Verhärtung und Monumentalisierung des „Klassikers“ Racine und die damit verbundenen Krisen der modernen Racine-Forschung zumindest mitverantwortlich zu sein. SAINTE-BEUVE und TAINE, weil ihre Methode zur Gleichsetzung des Dichters mit Epochenmerkmalen (Jansenismus, höfische Gesellschaft) verleitete; BRUNETIÈRE, weil dessen lebenslanger Kampf gegen die Auswirkungen der Roman-

³⁷ Titel eines Aufsatzes in: *Revue bleue*, 5, 1883, S. 449—459.

³⁸ Titel einer Studie in: *Revue des deux mondes*, 83, 1887, S. 213 bis 225.

³⁹ Marivaux; Prévost, Laclos, Richardson, Rousseau, Stendhal, Sainte-Beuve, Bourget u. a.; Chénier, Lamartine: alle deuteten aus der Perspektive BRUNETIÈRES auf eine mehr oder minder große Beeinflussung durch Racine hin.

tik und für eine Rehabilitierung und Renaissance des « classicisme » dem Werk Racines repräsentativen, ja symbolischen Charakter für traditionelle, nationale und sogar christlich-abendländische Werte verlieh;⁴⁰ eine Entwicklung, die mit dem Zusammenbruch der Romantik (um 1840) in der Racine-Kritik von Saint-Marc Girardin und Nisard begonnen hatte und durch den verlorenen Krieg von 1870/71 gefördert worden war.

b) Racine und die „impressionistische“ Methode

Die damit verbundene affektische Prägung der Racine-Kritik, die auch schon im Klassik-Kult des späten Brunetière zutage getreten war, wurde von einer Kritikergruppe fortgesetzt, die sich als Reaktion gegen das historisch-objektivistische Konzept der „wissenschaftlichen“ Kritik verstanden. Nach PAUL STAPPER, der in seinem Buch ›Racine et Victor Hugo‹ (1885) der persönlichen Beobachtung und dem schöpferischen Erlebnis des Kritikers wieder mehr Bedeutung zumaß als der historischen Relativierung eines Kunstwerks, propagierten auch die sog. impressionistischen Kritiker die intime subjektive Beziehung zum Kunstwerk als notwendige Ergänzung der von Taine und seinen Nachfolgern betriebenen dokumentarischen Auswertung. Neben den « dilettantes » JULES LEMAÎTRE und ANATOLE FRANCE — letzterer ein glühender Racine-Verehrer, der nicht müde wurde, seine Liebe, « de mon cœur et de mon âme », zu Racine kundzutun — sind auch FRANCISQUE SARCEY, ÉMILE FAGUET und GUSTAVE LARROU-MET dieser Tendenz zuzurechnen, deren Anliegen LEMAÎTRE anlässlich seiner Beschäftigung mit Racine⁴¹ folgendermaßen formulierte: « J'éprouverai, pour ainsi dire, l'œuvre de Racine deux cent huit ans après sa mort, et avec une âme de cette année-ci,

⁴⁰ Vgl. P. Moreau: Brunetière et le classicisme, in: Correspondant, Nr. 1595, 10. 3. 1929, S. 667—683.

⁴¹ In: Jean Racine, 1908; sein Einfluß datiert jedoch schon von den ›Impressions de théâtre‹ (1888—1898).

j'aurai chance d'en recevoir quelques impressions intéressantes et pas encore trop ressassées » (S. 5).

Das Absehen von historischen Bedingungen und Konventionen läßt, innerhalb oder unterhalb der „klassischen“ Struktur und Sprachhaltung, an Racines Werken ein Theater der Instinkte, des primitiven Menschentums, der menschlichen Grausamkeit und Brutalität, der sinnlichen, widerspruchsvollen Liebe sichtbar werden. Die Gestalten Racines, insbesondere die Frauen, erscheinen LEMAÎTRE als eine « ménagerie de fauves bien disants ». Eine mögliche christliche (Chateaubriand) oder jansenistische (Sainte-Beuve) Prägung dieses Theaters mußte angesichts dieser archetypisch anmutenden Konzeption des « homme naturel » als oberflächliche Beigabe erscheinen. Von dieser das Allgemeinmenschliche betonenden Position leitet sich die moderne Auffassung her, Racine habe reines Leidenschaftstheater geschrieben, der Existenzkreis seiner Gestalten sei « le domaine de la disgrâce (. . .), le domaine de la perte » (Péguy), der tragische Ort aber erweise sich für alle Gestalten als « la cage centrale » (Giraudoux). Die These LEMAÎTRES wurde zum Konfliktstoff, als die Person des Dichters damit belegt wurde und als es darum ging, ob Racine « tendre » oder « cruel », amoralisch, religiös, jansenistisch oder von einem antiken Heidentum fasziniert gewesen sei. Zu den anregenden Ergebnissen dieser kritischen Neuorientierung gehören diejenigen Analysen, die dem romantischen Verdikt eines undramatischen handlungslosen Racine eine Dynamisierung im Seelischen gegenübersetzten, in der sich, wie bei GEORGES LE BIDOIS und GUSTAVE MICHAUT, der dramatische Verlauf als fieberhafte Handlung der Innerlichkeit, als Folge kämpferischer Dialoge, als bewegtes Gegeneinander von Blick, Gestik und Gesichtsausdruck darstellte.⁴² Eine andere Aktualisierung Racines war der Versuch von LARROUMET, den Erfolg Racines vor einem kleinbürgerlichen Publikum (mit ›Andromaque‹) auf die Lebensnähe Racinescher Gestalten zurückzuführen und von daher die

⁴² G. Le Bidois: *La Vie dans les tragédies de Racine*, Paris 1901. — G. Michaut: *La ›Bérénice‹ de Racine*, Paris 1907.

Eignung Racines für ein französisches « théâtre du peuple » abzuleiten (Besprechung in ›Le Temps‹ vom 27. 10. 1902), was dann jedoch Faguet und Romain Rolland im Namen einer Dramatik der Innerlichkeit als eine Umdeutung zu Effekthascherei und Melodramatik disqualifizierten.

Nun ist nicht zu übersehen, daß die genannte Kritikergruppe nicht nur dem kritischen Vorgehen eine neue Richtung gewiesen hatte, sondern darüber hinaus Racine und die „klassische“ Epoche zum Gegenstand einer hingebungsvollen Kulturpropaganda gemacht hatten. Mit großem journalistischen Aufwand, aber auch in brillanten akademischen Vorlesungsreihen und öffentlichen Veranstaltungen wie den berühmten « Conférences à l'Odéon », die zu erstrangigen gesellschaftlichen Ereignissen wurden, nahmen sie erheblichen Einfluß auf das französische Kulturleben und verschafften damit insbesondere der Theatergeschichte Frankreichs weite Resonanz. Bei der durch die Niederlage von 1871 ausgelösten und bis weit in das 20. Jahrhundert hineingetragenen Suche nach französischen Werten bot sich die „Klassik“ als privilegierte Kulturepoche, die, im Gegensatz zu den europäischen Bewegungen der Renaissance und Romantik, ganz allein Frankreich gehörte und mit diesem Anspruch auch schon im 18. Jahrhundert erfolgreich verteidigt worden war (s. o.). Für LEMAITRE war es eine vornehme Eigenschaft Racines, daß seine Dichtung « inaccessible aux étrangers » (S. 323) erschien. Auch die neoklassizistisch geprägten nationalpolitischen Bewegungen der « École romane » (1891 als Manifest im ›Figaro‹) und der « Action Française » (gegr. 1899) begriffen Racine als Repräsentanten französisch-elitärer Besonderheit in der Nachfolge der griechischen Antike, der mit seinem Werk typisch französische Qualitäten gegenüber aller romantischen Verwirrung und etwa auch gegenüber Shakespeare vertrat (JEAN MORÉAS, Gründer der « École romane »).

Sicherlich gewannen durch die subjektivistische Kritik und durch solchen erklärtermaßen emotionalen Bezug die „klassischen“ Dichter Frankreichs nicht nur als Künstler, sondern auch als Menschen an Relief und Leben. Bezeichnend dafür sind Epi-

soden aus der Klassik-Propaganda im Odéon, in denen sich das Engagement des aktivierten Publikums bis zum Tumult steigerte. Nicht minder bezeichnend erscheint aber auch das gesteigerte Interesse am Menschen Racine, an seinem bewegten, teilweise geheimnisvollen Leben, was in den zwanziger Jahren gleich zu drei großen Racine-Biographien führte.⁴³ Die 300-Jahr-Feier der Geburt Racines (1939) ließ verständlicherweise diese Tendenz zur Institutionalisierung und Symbolisierung des Dichters besonders zutage treten, zumal das Nahen des Zweiten Weltkrieges wiederum den Willen zu nationaler Selbstdarstellung förderte. So entstanden zu Ehren Racines nicht nur wissenschaftlich orientierte Sonderhefte der ›Muse Française‹ und der ›Revue de littérature comparée‹, sondern eine Enquête der ›Nouvelles littéraires‹ über würdige Gestaltungsmöglichkeiten dieses Geburtstages verband mit diesem Ereignis das gerade zu diesem Zeitpunkt dringende Bedürfnis Frankreichs nach «prestige littéraire et artistique», um denjenigen, «qui nous croient en décadence», ein Bild nationaler Größe vorzuweisen. Racine war das Symbol einer von außen bedrohten Kultur.

In diesen ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstehen außerdem Bücher, die, wie ›La Formation de la doctrine classique‹ (1927) von RENÉ BRAY, die ästhetische Homogenität der „klassischen“ Epoche festigen und zu Racine als einem Kulminationspunkt hinführen. Es entsteht die inhaltsreiche und die bisherige Entwicklung der Racine-Forschung widerspiegelnde Gesamtdarstellung von THIERRY MAULNIER (›Racine‹, 1936), die von Racine als dem «représentant le plus éclatant, le délégué à la postérité de l'esthétique classique» (S. 34) ausgeht.⁴⁴ Diese umfassende

⁴³ Gonzague Truc: *Le Cas Racine*, Paris 1921. — Saint-René Taillandier: *Racine*, Paris 1927. — François Mauriac: *La Vie de Jean Racine*, Paris 1928.

⁴⁴ In welchem Umfang man in MAULNIERS Racine-Buch die besten Ergebnisse der voraufgegangenen Kritikgeschichte vereinigt findet, mag das Beispiel der dramatischen Leidenschaften bei Racine verdeutlichen, bei deren Analyse Maulnier exakt die archetypische Auffassung von LEMAÎTRE reproduziert, wenn er davon spricht, daß Racine «révèle à

Repräsentationsfunktion des Dichters ließ in Racine jenen « vrai classicisme » sichtbar werden, den ANDRÉ GIDE von Doktrinen und Techniken gelöst und auf die totale geistige, moralische und ästhetische Epochenrepräsentation eines Dichters übertragen wissen wollte. Die entgegengesetzte Seite dieses Prozesses zeigte sich in der Loslösung Racinescher Dichtung von zeitgenössischen nicht-poetischen Bedingungen und in der Immunisierung gegen sie als zeitloser, ewig gültiger « poésie pure », wie man es in den Schriften von BREMOND findet. Besonders aber MAULNIER vollendete das Bild einer klassisch-olympischen Existenz Racines, eines weltentrückten Genies, das « n'écrit qu'au moment où il a fait taire et sa sensibilité et le monde » (S. 32). Das „klassische“ Zeitalter aber existierte demnach allein für und durch Racine und wurde auf diese Weise für Racine « l'univers le plus accueillant et le plus habitable » (S. 30). Für MAULNIER bestand dieser französische Racine-Klassizismus in der vollkommenen Übereinstimmung zwischen dem Künstler, seiner Gegenwart und Vergangenheit. Kein Wort mehr von der kämpferischen Existenz, der Neuererfunktion Racines: « On chercherait en vain dans sa vie, le dessein conscient ou inconscient de rompre une tradition, de choquer une habitude, de violer une règle, la volonté de révolte ou d'originalité » (S. 36).

Von dieser Position her, die nun schon mehr als nur eine methodische Ausrichtung bzw. Verfestigung der Racine-Kritik beinhaltete, sind jene « querelles » um Racine zu verstehen, die in den fünfziger und sechziger Jahren der Forschung neue Impulse gaben. Damit eröffnet sich der Ausblick auf die bislang jüngste Phase der Racine-Kritik, die das seit Sainte-Beuve und Taine vorherrschende wissenschaftlich-methodische Interesse mit der Überzeugung von der hohen geistigen und literarästhetischen Qualität dieses exemplarischen „Klassikers“ zu verbinden scheint.

l'homme ce que l'homme a de plus primitif » (S. 58), daß, innerhalb der Racineschen « sauvagerie » (S. 230), die Frauen die « barbares traditions de l'espèce » (S. 181) darstellten.

III. WEGE UND AUFGABEN DER NEUESTEN RACINE-FORSCHUNG

1. *Verlauf und Motive der ersten « Querelle » (1954—1956)*

Zwischen 1954 und 1956 erlebte die französische Kulturszene eine öffentlich und mit Vehemenz geführte Kontroverse zwischen bedeutenden Literaten (Montherlant, Malraux, Mauriac, Claudel), Gelehrten (Maulnier) und Theaterpraktikern (Vilar, Barrault). Der Gegenstand dieser Kontroverse war jener Racine, den bürgerliches Kultur- und Nationalbewußtsein aufgrund seiner langen, erfolgreichen Wirkungsgeschichte zum verherrlichten „Klassiker“, aber auch zum eng und einseitig vorgestellten Pflichtautor in Theater, Schule, Anthologie und Bücherschrank hatte werden lassen. Die oben beschriebene akademische Tendenz, einige wenige, dafür aber als „klassisch“ deklarierte Komponenten Racinescher Dichtung zum nationalen Bestand hochzustilisieren, hatte in anderen Bereichen des französischen Kulturlebens zu „Klassik“-Müdigkeit, aber auch zu Unbehagen an der gegenwärtigen geistigen und gesellschaftlichen Situation geführt, durch die dieser auf die Dauer monoton wirkende panegyrische Umgang mit den Nationalklassikern möglich geworden war.

Den Kampf eröffnete MONTHERLANT mit der provozierend formulierten Feststellung eines «Racine langouste», dessen poetische Schönheiten — insgesamt nicht mehr als 27 überzeugende Verse — wie Langustenfleisch aus dem unerträglichen und störenden Gehäuse der dramatischen Formen geklaubt werden müsse.¹ Dieser Attacke gegen ein unkritisches, durch die Gleich-

¹ Henry de Montherlant: Racine langouste, in: Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, 8, 1955, S. 3—6. In dieser Theaterzeitschrift sind auch die übrigen Beiträge von Malraux (Heft 10, 1955, S. 23—33),

setzung mit Frankreich und französischem Wesen verdorbenes Klassik-Verständnis begegnete MALRAUX mit einer Verteidigung Racines als « grand écrivain baroque », dessen Werk nicht mit der griechischen Schicksalstragödie oder Shakespeare verglichen, sondern allein an dem für ihn maßgebenden Menschen- und Weltbild gemessen werden dürfe. Doch gerade mit dieser Auffassung reproduziere MALRAUX, wie ihm MAULNIER aus seiner Perspektive eines zeit- und geschichtslosen, nur kunstbedingten Klassizismus' bestätigte, nichts anderes als den maskenhaften Racine des traditionellen « mythe classique »: « l'homme réduit aux passions, l'art réduit à l'homme » (S. 120).

Diesem ersten Gedankenaustausch über den mißverstandenen (oder mißbrauchten?) « Racine (...) solitaire et abandonné » (Mauriac) im ›Figaro littéraire‹, ›Express‹ und in den ›Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault‹ folgte in den ›Lettres Françaises‹², im Zusammenhang mit einer Enquête über die « légitimité du théâtre racinien » in der Moderne, die Auseinandersetzung zwischen J. L. BARRAULT und JEAN VILAR. Anlässlich einer ›Bérénice‹-Aufführung im « Théâtre National Populaire » hatte Vilar die « ultra-finesse » und « fragilité » Racinescher Sprache für den derzeitigen Tiefstand des Publikumsinteresses verantwortlich gemacht, woraufhin ihm BARRAULT einen « point de vue bourgeois », nämlich Hörigkeit gegenüber einem denkfaulen Publikum, vorwarf, eine Haltung, die der Dekadenz des Geistigen Vorschub leiste. Im Grunde ging es um eine zeitgenössische Geisteslage in Frankreich bei dieser Kontroverse, aus der Racine selbst unbeschädigt hervorging, die jedoch deutlich gemacht hatte, daß über allen Traditionalismus und Skeptizismus hinaus in der literarischen Kritik eine intensive Auseinandersetzung mit den Entstehungsbedingungen der Kunstwerke vonnöten war.³ Der damit verbundene Hinweis auf Goldmanns

Maulnier (Heft 11, 1955, S. 119 f.) und Mauriac (ebd., S. 120—122) gesammelt.

² In der März- bzw. Aprilnummer von 1956.

³ Dazu Guy de Chambure: Opération-survie, in: Théâtre populaire,

Racine-Buch⁴ hat die Bedeutung eines ungehörten Signals; denn in der offiziellen akademischen Racine-Kritik sah die Lage ganz anders aus, wie der im selben Jahr veröffentlichte Forschungsbericht von Raymond Picard (L. Nr. 104) zeigt. Dieser Überblick mündet in den Befund einer «*crise de la critique racinienne*» (S. 18), die Picard auf die Gedankenleere der zeitgenössischen Racine-Kritik zurückführt. Aber viel aufschlußreicher ist es, daß der Herausgeber Racines und großartige Kenner der Racine-Kritik die Neuansätze von Goldmann und Georges Poulet als naive, erfolglose und nur scheinbare „Offenbarungen“ übergeht und die außerfranzösischen Beiträge sogar gänzlich unberücksichtigt läßt.

Damit stellt sich die Frage, aus welchen Quellen die doch offensichtlich schon vorhandenen und bis heute von großem publizistischen und wissenschaftlichen Erfolg begleitete moderne Forschungstendenz, aus der die «*nouvelle critique*» hervorgegangen ist, bei einer derartigen Lage überhaupt hatte schöpfen können. Die Verweise zeitgenössischer Literaturforscher auf Vorläufer und einschlägige methodische Vorarbeiten lassen, im Rahmen einer allgemeinen Veränderung der literarkritischen Fragestellung, innerhalb der Racine-Kritik das Bild einer seit der Jahrhundertwende sich vollziehenden Dissoziierung zweier Richtungen sichtbar werden. Die eine orientierte sich an dem pseudo-historischen, zum literaturgeschichtlichen Positivismus führenden Verfahren Sainte-Beuves, während die andere diejenigen Symptome aufwies, die seit Croce und Spitzer die Entwicklung der „innerliterarischen“ Methode kennzeichneten und die in Frankreich zur «*critique d'interprétation*» (Barthes) der «*nouveaux critiques*» führten. In Frankreich sind mit der letzteren u. a. die Namen Proust, Péguy, Valéry, Béguin, Bachelard,

20, Sept. 1956, S. 37—48. — In diesem Heft sind auch die Beiträge von Vilar und Barrault abgedruckt.

⁴ Lucien Goldmann: *Racine*, Paris 1956; Goldmanns ›*Dieu caché*‹ war schon 1955 erschienen, und in der genannten Nummer von ›*Théâtre populaire*‹ war Goldmann neben Vilar und Chambure mit einer Studie über ›*Bérénice ou le tragique racinien*‹ (S. 31—36) vertreten.

Sartre verbunden. Die Methode Sainte-Beuves, die gemäß ihren Verfahrensgrundsätzen völlig unvermittelt von der historischen, moralischen oder psychologischen Ebene auf die ästhetische überzuleiten pflegte, wurde zu einem dauerhaften Abgrenzungsinstrument bis hin zur „Neuen Kritik“.

Auf die prinzipielle Übereinstimmung der kritischen Methode Sainte-Beuves mit dem systematischen Historismus eines Taine machte sehr entschieden FLAUBERT aufmerksam, als er polemisierte, daß « avec ce système-là, on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spécial, qui fait qu'on est celui-là ».⁵ Bezeichnenderweise waren es zuerst die Dichter, die mit dem Plaidoyer für das Geheimnisvolle im Dichtungsprozeß, sowie für eine dementsprechend schöpferische Literaturkritik Einspruch erhoben gegen die oberflächliche Anwendung des historischen Verfahrens bei Sainte-Beuve und Taine. « En réalité la poésie est quelque chose de secret. Sainte-Beuve ne l'a pas compris », heißt es in einer Tagebuchnotiz PROUSTS. Daraus entstand die Streit- und Programmschrift ›Contre Sainte-Beuve‹⁶, in der der entscheidende Satz steht, jedes Werk sei « le produit d'un autre ‹moi› que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (S. 137). Weil aber Sainte-Beuve an die produktive Wirkung äußerer Einflüsse glaubte, habe er bei seiner Racine- und Klassik-Kritik der Rolle Boileaus als geistig-ästhetischer Führer allzuviel Bedeutung beigemessen und damit notwendig nivellierend gewirkt: « Il valait mieux ne pas lire Racine que d'y voir du Campistron » (S. 157). Und PÉGUY disqualifizierte diesen Pseudohistorismus als Interpretationsmethode derjenigen, « qui cherchent des lumières sur un texte, pour l'intelligence d'un texte, à cette seule condition que ce ne soit pas dans le texte ».⁷

Einer derartig intensiven Textbezogenheit schien die impressio-

⁵ G. Flaubert: Correspondance, Bd. III, S. 195.

⁶ Erstmals 1954 veröffentlicht.

⁷ Ch. Péguy: Victor-Marie, comte Hugo, in: Cahiers de la Quinzaine, XII/1, (1912), 268 S.; auch in: Péguy: Œuvres en prose (1909 bis 1914), Bibliothèque de la Pléiade, S. 657—840.

nistische Methode eines Lemaître entgegenzukommen, was die wohlwollende, ja enthusiastische Aufnahme von Lemaîtres Racine-Buch durch PROUST und CROCE unterstreicht.⁸ Aber die Intentionen waren verschieden. Lemaîtres unter dem Einfluß von Bergson stehendes schöpferisch-kritisches, subjektivistisches Verfahren war natürlich auch als Barriere gegen den Objektivismus-Anspruch der „wissenschaftlichen“ Kritik gerichtet, suchte aber im kritischen Akt vor allen Dingen das reiche und stets wandelbare subjektive Erlebnis des Kritikers, während FLAUBERT, PROUST und PÉGUY vom Kritiker einen ausgeprägten Sinn für das Unerklärliche, Unbekannte, Unbewußte im Literaturprozeß verlangten, aber keineswegs nur, um die subjektive Erlebnisfähigkeit des Kritikers zu steigern, sondern um — dies geradezu ein objektivistischer Anspruch — dem „Geheimnis“ des literarischen Objekts, den unerforschten und möglicherweise irrationalen Gegebenheiten und Gesetzen der Dichtungsgenese als einem psychischen und intellektuellen Akt auf die Spur zu kommen. Deshalb das konsequente Absehen von den Bedingungen der äußeren Lebenspraxis; deshalb GIRAUDOUX' Überzeugung: « Il n'est pas un sentiment en Racine qui ne soit un sentiment littéraire ».⁹ Und PÉGUY betonte den Zusammenhang des Dichtungsvorgangs mit dem Seelenleben, als er Racines sich stets steigende Meisterschaft der komplexen, suggestiven Verssprache von einem vergeblichen Kampf des Dichters gegen ein seelisches « mal mystérieux », nämlich Racines « impuissance intime d'ordre » herleitete.¹⁰ Bis zum Verlust der Rationalität führte schließlich VALÉRY die Autonomie des Kunsthaften, als er, wie BREMOND, Racines dramatische Werke auf den poetischen Kern, die Versmusik, konzentrierte und bekenntnishaft fragte: « Racine savait-il lui-même où il prenait cette voix inimitable, ce dessin

⁸ Proust: *Contre Sainte-Beuve*, S. 157, 161. — Croce: *La critica letteraria come filosofia*, in: Croce: *Nuovi saggi d'estetica*, Bari 1926, S. 203.

⁹ Jean Giraudoux: *Racine*, Paris 1930, S. 4 f.

¹⁰ Victor-Marie, comte Hugo, S. 781.

délicat de l'inflexion, ce mode transparent de discourir, qui le font Racine, et sans lesquels il se réduit à ce personnage peu considérable duquel les biographies nous apprennent un assez grand nombre de choses qu'il avait de communes avec dix mille autres Français? Les prétendus enseignements de l'histoire littéraire ne touchent donc presque pas à l'arcane de la génération des poèmes.»¹¹

Soviel über den Stand der allgemein theoretischen Literaturkonzeption in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, aus dem heraus die modernen Tendenzen der Racine-Kritik, aber auch die methodologische Problematik der « nouvelle critique » zu verstehen sind. Noch 1949 konnte der Kritikhistoriker Eustis behaupten, die Racine-Kritik sei durch den Kampf zwischen « histoire » und « esthétique » geprägt; und er fuhr fort: « Ce n'est en effet qu'au XX^e siècle que l'esthétique a pu chasser définitivement l'histoire » (S. 239). Diese Bestandaufnahme ist in ihrem prognostischen Gehalt durch die folgende Entwicklung der Racine-Kritik gründlich widerlegt worden. Denn zwar hatte die ästhetisch und innerliterarisch orientierte Racine-Kritik sich gegen die gängige historisch-biographische und auch gegen das soziologische Vorgehen der Taine-Schule entwickelt, jedoch konnte von einem Ausschalten historischer Forschungsweisen keine Rede sein. Vielmehr vermochte die historisch-soziologische Forschung mit Lukács, Auerbach, Krauss, Bénichou die Bedeutung der « histoire » in der Literaturforschung, auch speziell in der Racine- und Klassikforschung, überzeugend nachzuweisen und schon in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ein Verfahren vorzustellen, das dem Kunstgegenstand angemessen war. Beide kritischen Verfahren, die im Strukturalismus Goldmanns und in der rezeptionsästhetischen Forschung zu einer Synthese tendieren, sollen im folgenden Abschnitt auf ihre Leistungen in der Racine-Kritik hin geprüft werden und damit die Ausgangssituation für die « nouvelle critique » und andere Wege umreißen.

¹¹ Paul Valéry: Au sujet d'Adonis (zuerst in: La Revue de Paris, 1. 2. 1921), in: Œuvres (Pléiade), Bd. I, Paris 1957, S. 483.

2. *Ästhetische und historisch-soziologische Fragestellung seit den zwanziger Jahren*

Die zu nennenden Arbeiten sind zu unterscheiden in diejenigen, die, wie die Untersuchungen von Bremond oder Valéry, den ästhetischen Gehalt vollkommen verselbständigt von geistigen, gesellschaftlichen oder lebenspraktischen Gegebenheiten zur Darstellung bringen. Wohingegen italienische und deutsche Racine-Kritiker (Fubini, Voßler, Schröder), im Sinne idealistischer Literaturbetrachtung, geistes- und kulturgeschichtliche Bedingungen als Grundpositionen für bestimmte ästhetische Entwicklungen voraussetzen. Eine solche geistige Disposition lieferte bei FUBINI der Humanismusedanke in Leben und Werk Racines;¹² die Auffassung von einem Racine als « *poeta umanista* » (S. 32), dessen Existenz sich als ein « *capolavoro per la eliminazione di tutte le note eccessive, per l'accordo delle qualità piu diverse e la loro subordinazione ad un superiore principio d'armonia* » (S. 13) darstelle und dessen Werk die ausgewogene Haltung des Humanisten und den fruchtbaren geistigen Bezug zur Dichtung und Bildung der Antike in seinen ästhetischen, stilistischen und formalen Gegebenheiten zum Ausdruck bringe. Diese dominierende geistige Grundvoraussetzung benutzte Fubini, um die harmonische Geschlossenheit Racinescher Gestalten, aber auch ihre betont literarisch anmutende einseitige Prägung (Orest, der « *furioso* »; Achill, der « *orgoglioso* »; Andromaque, die liebende Mutter; Iphigenie, die gehorsame Tochter) von der Absicht her-zuleiten, solche « *personaggi tipici* » (S. 36) als Träger einer von der griechischen Kunst gelernten « *umanità eterna* » (S. 32) erscheinen zu lassen. Der Rekurs auf die geistige Transparenz dieser Kunst erlaubte es aber auch, wertend einzugreifen und zeitbedingte ästhetische Verfahrensweisen wie die Detailbeschreibung des « *récit de Théràmène* » (« *una delle cose piu infelici del Racine* », S. 38), die rhetorischen Mittel, die intensive Ge-

¹² Mario Fubini: *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Turin 1925 (insbesondere Teil I: *Saggio di una critica raciniana*).

fühlsanalyse oder die konventionelle Liebessprache als « imperfezioni » (S. 47) zu disqualifizieren. Die Zeitlosigkeit eines seelischen Allgemeinzustandes, die Fubini als Aufgabe des humanistischen Dichters erkannte, gelinge Racine am besten mit unbestimmter Sprache, verschwebendem Klang und zerbrechlichem Schweigen, mit jenen gedämpften « note leopardiane » (S. 65) also, die in den religiösen Spätwerken Racines (»Esther«, »Athalie«) durch die harmonische Ausgeglichenheit des Glaubens, durch einen « umanesimo religioso » (S. 104) hervorgerufen werden.

Diese Wendung des geistig-menschlichen Anliegens Racines ins Religiöse vollzog VOSSLER in seinem „epochemachenden Racine-Buch“ (Merian-Genast) für das Gesamtwerk des Dramatikers.¹³ Im Lichte evangelischer Innerlichkeit und antiker Bildung stellten sich ihm das Leben und die Kunst Racines als Beispiele geistigen und seelischen Überwindungsvermögens dar. Die schlichte, gedämpfte, maßvolle Form der sprachlichen und dramatischen Darbietung korrespondierte in der Interpretation Voßlers mit jener menschlichen Grundsituation, die sich in überwundenen Leidenschaften, in der durch die jansenistische Gnadenwahl implizierten Überwindung des Geistes, schließlich auch in Racines künstlerischer Disposition zur Überwindung zeitgenössischer Theatralik zeigte. Der Weg des Racineschen Menschen vom natürlichen Verhängnis der Geschlechtlichkeit zur geistigen Bestimmung, von der gestauten Willenshandlung und inneren Aufzehrung des erfolglosen Menschen zum Rückbezug auf sich selbst, zur „Selbstbesinnung“ und Selbstbewußtwerdung im „Verzicht“ und in der „Entsagung“ wiederhole sich auf der schöpferischen Ebene in der fortschreitenden Durchgeistigung der Racineschen Tragödien bis zur ausschließlich religiösen Motivierung des Opfers und Verzichts in »Esther« und »Athalie«. Was Voßler mit der Charakterisierung des humanistischen, französisch-klassischen Kunststils durch Elemente Goethescher Klassizität (Entsagung, Verzicht) anvisiert hatte, das mündete schließlich

¹³ Karl Voßler: Jean Racine, München 1926.

bei R. A. SCHRÖDER in eine übernationale, überzeitliche Verwandtschaft Racines mit „deutscher Humanität“.¹⁴

Damit war der Klassizitätsbegriff als Epochenproblem angesprochen. Zuerst trat LEO SPITZER mit seinem Aufsatz ›Racine et Goethe‹ dieser begrifflichen Vermengung entgegen, indem er das unterschiedliche moralische Klima untersuchte, aus dem heraus bei Racine und Goethe das menschliche Dasein gedeutet worden war. Die ästhetisch-formale Dissoziierung der bei Voßler und Schröder so ähnlich erscheinenden geistigen Dispositionen des französischen und des deutschen Klassikers aber besorgte vor allem MERIAN-GENAST¹⁵. Er bezog die verschiedenen Elemente der dramatischen Struktur und die dramentechnischen Verfahren zur Erlangung tragischer Spannung in Racines Tragödien (ausgeprägt dialogische Anlage, Bedeutung der Situation, der Personenkonstellation, Notwendigkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen, die raffinierte Anspielungs- und Enthüllungstechnik) auf die übermächtige Wirkung sozialer Gesetze, etwa die „höfische Gesittung“ (*bienséance*), die bei Racines Menschen Anlaß zum Handeln sind. Allerdings blieb bei Merian-Genast die Nutzung gesellschaftlicher Befindlichkeiten für die Analyse geistig-ästhetischer Entwicklungen in der sehr vagen Unterscheidung zwischen „französischer Geselligkeit“ und „deutscher Einsamkeit“ stecken.

Gegenüber diesen Interpretationen, die Racines ästhetische Leistungen auf spezifische geistes- und kulturgeschichtliche Voraussetzungen seines Zeitalters bezogen, fanden andere die schöpferische Einheit dieser Kunst in den Kunstgegebenheiten selbst, in der inspiratorischen Kraft des Künstlers: CROCE in einer « *generale passionalità* » (S. 253), die die Struktur- und Wirkungsgesetz-

¹⁴ Rudolf Alexander Schröder: Racine und die deutsche Humanität, München 1932.

¹⁵ Ernst Merian-Genast: Racine und Goethe. Ein Vergleich zwischen französischer und deutscher Klassik, in: ASNS, 168/3—4, 1935, S. 197 bis 224; aus ähnlicher Perspektive später nochmals in: Goethe und die französische Klassik, in: Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 36, 1958, S. 287—306.

lichkeit dieser Tragödien bilde¹⁶; BREMOND und VALÉRY in der unnachahmlichen Musikalität Racinescher Verskunst. Den Maßstab für die autonome poetische Qualität Racinescher Dichtung lieferten nun rein wirkungsästhetische Gesichtspunkte, die sich, losgelöst von aller Zeitbedingtheit, immer wieder neu im Zuschauer oder Leser zu aktualisieren vermochten. Diese Funktion erreichten für Croce allein einzelne beherrschende « creature di passione » (S. 253), was ihn veranlaßte, alles spürbar Dramentechnische, Theatralische, Dekorative als « non poetico » (S. 254), sowie alle madrigalesk, höfisch, galant, d. h. unecht sprechenden Helden als « personaggi (. . .) costruiti » (ebd.) abzuwerten. Allein der « canto della passione » — etwa einer in ihrer Leidenschaft hoheitsvollen, edlen, sich selbst hochstilisierenden Andromaque — sei diejenige Kunstqualität, « che (. . .) parla piu direttamente alle nostre anime, (. . .) che accogliamo e facciamo nostro » (S. 253).¹⁷

Auch für VALÉRY lag das Wirkungspotential Racinescher Dichtung nicht im Dramatischen, sondern in der rein musikalischen Sensibilität dieses « compositeur incomparable », in einer Darbietungsweise, die Leidenschaft und Gefühl in Gesang verwandele, « où même la violence chante ».¹⁸ Diese Sprachmusik allein sei in der Lage, Bedeutung zu generieren, weshalb Valéry bei einer Probe des ›Bajazet‹ den Schauspielern empfahl, zunächst den Wortsinn ganz außer acht zu lassen und die Sprache Racines als Rhythmus und Lautqualität aufzunehmen, um die Wirkung des « pur état musical » nicht zu gefährden.¹⁹ Damit verlor nun

¹⁶ Benedetto Croce: La poesia del Racine, in: Critica, 25, 1927, S. 64—68 (auch in: Croce: Ariosto, Shakespeare e Corneille, Bari 1968, S. 249—256).

¹⁷ Croce: Andromaque (I/4), in: Critica, 36/3, 1938, S. 161—170 (auch in: Croce: Poesia antica e moderna, Bari 1950, S. 305—317).

¹⁸ Paul Valéry: Discours de remerciement à l'Académie Française, 23. 6. 1927, in: Valéry: Variété, in: Œuvres (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. I), S. 738/739.

¹⁹ Valéry: Pièces sur l'art, in: Œuvres (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. II), S. 1258 (Kap.: De la diction des vers).

schließlich auch jede Gattungsbestimmung ihren Sinn. Und folgerichtig verurteilte BREMOND alle diejenigen Zeitgenossen Racines als unverständlich, die ›Phèdre‹ als rhetorisches Drama und als Tragödie kritisiert und nicht als «chant» (S. 131) erlebt hatten.²⁰ Denn Handlung, Stil, Rede, Psychologie, dramatische Bewegung, alles das ist für Bremond unwiderruflich zeitbedingt und alterungsanfällig. Er zählte diese Elemente zu den «conducteurs, extra, supra ou infrapoétiques» (S. 130), deren Funktion allein darin bestehe, den zeitlosen, stets wirkungsträchtigen «flot de poésie» (ebd.) als Vehikel durch die Jahrhunderte zu tragen. Charakteristisch die Worte Valérys: «Tel vers qui nous semble vide a coûté le sacrifice de vingt vers magnifiques pour nous, mais qui eussent rompu une ligne divine et troublé l'auguste durée d'une phase parfaite du mouvement de l'âme.»²¹

Derartige Beobachtungen, die im Rahmen der von Valéry und Bremond entfachten Diskussion um die «poésie pure» zu verstehen sind, zeugen von einer wirkungsästhetischen Bewußtheit, der die ungeheure Komplexität der sinnen- und gefühlhaften, intellektuellen und unbewußten Kunsterfahrung zum Problem geworden war. Valéry entwickelte, u. a. an Racine, diese Bewußtheit, um sie als Errungenschaft moderner Ästhetik in seiner eigenen Dichtung anzuwenden; und Bremond nannte als sein Ziel, «de justifier en les appliquant à la poésie de Racine, les principes fondamentaux de l'esthétique moderne» (S. XIII). Damit erlangte Racine eine ganz neue Funktion. Er wurde zum Paradigma der Moderne, für dessen poetische Qualität und Aktualisierungspotential uns erst die Lyrik von Chénier, Vigny, Baudelaire, Mallarmé den Blick geöffnet habe und der, zusammen mit Valéry, auf dem Höhepunkt einer modernen Ästhetik anzusiedeln sei.²² Historische Rücksichten traten bei dieser Be-

²⁰ Henri Bremond: Racine et Valéry. Notes sur l'initiation poétique, Paris 1930.

²¹ Valéry: Discours de remerciement, S. 739.

²² In diesem Sinne schon Alfred Poizat: Les Maîtres du théâtre d'Eschyle à Cureau, Paris 1921, Bd. I, S. 19. — Albert Thibaudet: Paul Valéry, Paris 1923, S. 176.

trachtungsweise natürlich endgültig zurück. Nicht mehr die historische Situation der Werkgenese und Wirkungsintention waren von Interesse, sondern allein das Wirkungspotential, das ein vorzügliches Element, nämlich die poetische Sprache, in jüngster Zeit zur Entfaltung zu bringen vermocht hatte. Daß man in geschichtsfeindlicher Überheblichkeit meinte, nie sei Racine besser verstanden worden als im 20. Jahrhundert²³, kann unter diesen Bedingungen nicht erstaunen. Bedenklich aber erscheint mir eine für einen Teil der französischen Racine-Kritik typische Entwicklung, die an Bremonds Verfahren anschoß, besonders klangvolle, suggestive und hochpoetische Verse (« talismans ») aus dem Dramenzusammenhang zu isolieren. Die Faszination, die von Versen wie ›La fille de Minos et de Pasiphaé‹ (›Phèdre‹, I/1) oder ›Dans un mois, dans un an, comment souffrirons nous‹ (›Bérénice‹, IV/5) auf viele Franzosen ausgeht, erklärt sich aus dieser einseitig lyrischen Perspektive. Im Extremfall aber führte eine solche Disposition der Kritik bis zur völligen Zerstückelung der Dramen Racines in verschiedene Arten lyrischer Darstellung.²⁴

In eine andere Richtung wies eine derartige Konzentration auf sprachlich-ästhetische Phänomene mit der Stilkritik SPITZERS. Denn hier zählte der Vers nicht mehr nur in lyrischer Vereinzelung. Vielmehr galt als eigentlicher Zweck der stilistischen Analyse die Darstellung struktureller Zusammenhänge. So erschien das Zusammenspiel von distanzierend intellektueller Abdämpfung einer emotional aufgeladenen, barock übersteigerten Sprache mit bestimmten Formen sprachlicher Symbolik — z. B.

²³ Eustis, s. L. Nr. 83, S. 234: « Jamais sans doute au cours de trois cent ans, on n'a si bien compris l'auteur et son œuvre. »

²⁴ Jacques Vier: *La Poésie de Racine*, in: BLR, 4, 1956, S. 78—80. — Marcelle Blum: *Le Thème symbolique dans le théâtre de Racine*, 2 Bde., Paris 1962/1965. — Vier splittert Racines Theater in lyrische Themenkreise wie « poésie de l'histoire », « poésie de la mer », « poésie cosmique » auf; musikalisch-leitmotivische Reimgestaltung im Sinne einer symbolistisch anmutenden « sorte d'orchestration symphonique » (II, S. 9) glaubt M. Blum in Racine entdeckt zu haben.

dem Licht/Feuer-Symbol in ›Phèdre‹ — als Ausdruck einer spannungsvollen Daseinsform, die die Dichotomie von Begierde und Bewußtheit²⁵ zum Strukturgesetz des Racineschen Theaters habe werden lassen²⁶. „Der Mensch sieht gleichsam seinem eigenen Schicksal zu“ (S. 176), hatte Spitzer bemerkt und damit ein Merkmal barocker Kunst- und Daseinsform benannt, die er in einer weiteren Untersuchung über Racine explizierte.²⁷ In der ›Phèdre‹ gehe mit dem beherrschenden Stilzug des « voir » (Spitzer spricht von Racines “insistence on the act of seeing”, S. 106) ein Akt der Bewußtwerdung vor sich, der vor allem die als einzige überlebende und schließlich das ganze menschliche Elend überblickende Gestalt, Theseus, betreffe, diesen zu einem « désabusé » und ›Phèdre‹ zu einer barocken “tragedy of ‘desengaño’” (S. 89) mache. Die Kraft des Sehens und Sagens, die dieses Theater stets auf eine “intellectual clarification and cognizance” (S. 130, Anm. 13) zutriebe, lasse als Grundstruktur ein Paradoxon sichtbar werden: die Tatsache, daß die göttlichen Mächte ihre eigenen Geschöpfe und Schützlinge (Phèdre, Thésée/Hippolyte) von sich stoßen.

Diesen Gedanken des menschlichen Ausgeliefertseins in Werk und Weltanschauung Racines untersuchte auch ein zweiter direkter Vorläufer der « nouvelle critique », ALBERT BÉGUIN.²⁸ Béguin verstand die Dichtung dieses angeblich „klassischen“ Repräsentanten französischer « clarté » als vielschichtige und faszinierende « poésie symbolique » (S. 118), die in Sprache und Struktur geistige und seelische Grundbegrifflichkeiten Racines

²⁵ Theophil Spoerri faßte dieses existentielle Gespaltensein Racines und seiner Gestalten in die Formel ›Trieb und Geist bei Racine‹, in: ASNS, 163/1—2, 1933, S. 60—89.

²⁶ Leo Spitzer: Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: Spitzer: Romanische Stil- und Literaturstudien, Marburg 1931, Bd. I, S. 135—268 (zuerst erschienen in: Archivum Romanicum, XII, 1928, S. 361—472).

²⁷ L. Spitzer: The « récit de Thérémène », in: Spitzer: Linguistics and Literary History, Princeton 1948, S. 87—134.

²⁸ A. Béguin: Phèdre nocturne, in: Béguin: Poésie de la présence, Neuchâtel 1957, S. 115—122 (zuerst erschienen in: Labyrinthe, 7, 15. 4. 1945).

widerspiegele. Nicht nur sah er — in Fortführung von Spitzer — Phèdres Problematik zwischen Schuld und Determinierung, zwischen Bewußtsein und Vergessen beispielhaft im Symbolfeld von Licht und Schatten gelagert. Er vermochte diese psychoanalytische Erkenntnis auch auf die elementare Bedingung der dramatischen Gattung, die Unvermeidbarkeit der Rede, zu übertragen. Denn der im Drama gegebene Zwang zur Rede und zum Dialog ist ein Zwang zur Klärung und Bewußtmachung, wo, wie im Falle Phèdres, Schweigen und Vergessen, der Rückzug aus der Bewußtseinshelle in den verbergenden und bergenden Schatten wohlthuender gewirkt hätten. Jedes ausgesprochene Wort setzt bei Racine die tödliche, die «terrifiante logique des événements» (S. 116) in Gang und verurteilt damit die dramatische Gattung, wie sie von Racine gehandhabt wurde, zur Symbolisierung menschlichen Ausgeliefertseins gegenüber dem eigenen Bewußtsein, gegenüber seiner «lucidité» (S. 122). Daß Racine trotz dieser erschreckenden Funktion das Drama an den Menschen herantrug, darin fand BÉGUIN die eigentliche Begründung für eine Racinesche «cruauté» (ebd.), gleichzeitig aber auch ein plausibles Motiv für die Tatsache, daß sich der Dichter nach der ›Phèdre‹ aus dieser Verantwortung zurückgezogen und das Theater verlassen hatte.

Damit hatte sich, von der sprachlich-strukturellen Analyse her, der Racine-Kritik ein „weltanschaulicher“ Grundtenor bemächtigt, der — wie in der griechischen Tragödie — von der Unausweichlichkeit menschlichen Scheiterns und von der tragischen Erkenntnis dieses Scheiterns sprach. Für die Erkenntnis der ästhetischen Grundlagen dieser tragischen Weltansicht hatten die hier behandelten Kritiker gute Vorarbeit geleistet. Ihre materiellen Voraussetzungen jedoch, die natürlich im 17. Jahrhundert ganz andere waren als in der griechischen Antike, versuchte seit den dreißiger Jahren die historisch-soziologische Forschungsrichtung aufzudecken.

Schon in einer frühen Racine-Studie hatte AUERBACH²⁹ bei

²⁹ Erich Auerbach: Racine und die Leidenschaften, in: GRM, 14, 1926, S. 371—380.

der Frage nach den Gründen für das auffällige Fehlen alltäglicher Lebensrealität im „klassischen“ Theater auf gewisse Konsequenzen einer gesellschaftlichen Bindungs- und Funktionslosigkeit, auf „ein so formvolles Herrenmenschentum, das keinen anderen Inhalt des Lebens kennt als seine Leidenschaften“ (S. 380) andeutungsweise hingewiesen. Doch noch schränkte er ein: „Wir müssen uns hier versagen, auf die Ursachen und Wirkungen dieses Lebensgefühls näher einzugehen“ (ebd.). Diesen Schritt vollzog er später, als er die von der ästhetischen Kritik erarbeiteten formalen und stilistischen Gegebenheiten Racinescher Dichtung in ein politisch und gesellschaftlich begründetes Bezugsnetz von Lebensrealität und Kunstsituation einzugliedern unternahm.³⁰

Auerbach fand die Ursachen und Wirkungen dieses „Lebensgefühls“ in der besonderen historischen Befindlichkeit jenes Publikums, mit dem die klassischen Dichter zu rechnen gehabt hatten. Daß in der französischen Tragödie die „historische Bodenständigkeit und Bindung an konkrete Lebensverhältnisse“³¹ kaum noch spürbar ist, erklärte er aus dem Bedürfnis eines funktionslos gewordenen, aber immer noch privilegierten Hofadels (la cour) und des gehobenen, besitzenden Bürgertums (la ville), sich ihre Autonomie, ihre „Intaktheit und Unabhängigkeit“ (S. 52) in großen dichterischen Formen, in erhabenen Gestalten und einer „Welt jenseits der historisch-alltäglichen“ (S. 53) zu beweisen. Auf diese Weise komme es in der Literatur der Zeit, ganz besonders aber in der Tragödie Racines zu charakteristischen „Beschränkungen des Realismus“.³² Diese zeigten sich vornehmlich im Verzicht auf alles Kreatürliche, in der Darstellung höchster fürstlicher Erhabenheit, vollkommen intakter tragischer Helden, schließlich in der Errichtung eines nahezu mythisch überhöhten, irdisch nicht mehr bestimmbar tragischen Ortes. So

³⁰ E. Auerbach: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, München 1933. — Ders.: Der Scheinheilige, in: Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946, 41967, S. 343—370.

³¹ Auerbach: Publikum, S. 53.

³² Auerbach: Der Scheinheilige, S. 352.

habe beispielsweise auch Racine, als er im Vorwort der ›Phèdre‹ begründete, warum in seiner Tragödie nicht Phèdre selbst, sondern Oenone Hippolyte verleumdet, nicht das moralisch Böse gemeint, das er von Phèdre habe fernhalten wollen, „sondern das niedrig und praktisch den Vorteil Berechnende, welches unvereinbar ist mit der Erhabenheit seiner fürstlichen Helden“ (S. 361). Ohne die Kenntnis der besonderen materiellen Bedingungen von « la cour et la ville » aber — den Strebecharakter des besitzenden Bürgertums sowie der durch den Absolutismus entmachteten Aristokratie —, d. h. ohne Einsicht in die Bedürfnisse und Erwartungen des spezifischen klassischen Publikums sei, so Auerbach, die in der klassischen Kunst manifeste Diskrepanz zwischen „barocker Schnörkelei des Ausdrucks“ (S. 368) und dem Ausweichen in die Idealität einerseits und der auf zahlreichen Gebieten zeitüblichen Geltung moderner rationalistischer Denk- und Verfahrensweisen andererseits nicht erklärbar.³³

In Frankreich war es PAUL BÉNICHOU, der sich bemühte, Beziehungen zwischen den « conditions sociales » und den « conditions morales » (S. 7) am Beispiel der klassischen Literatur aufzudecken.³⁴ Ausgehend von der fortschreitenden Unterwerfung des Adels im 17. Jahrhundert, eines Adels, der noch immer den Geist des mittelalterlichen Feudalismus repräsentierte und ein idealistisches, heroisches Welt- und Menschenbild vertrat, konnte Bénichou im Ideenpotential dieser Epoche verschiedene Tendenzen nach-

³³ Es muß in diesem Zusammenhang auf die von WERNER KRAUSS unternommene Auseinandersetzung mit AUERBACH aufmerksam gemacht werden in Krauss: Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert, in: W. K.: Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Frankfurt/M. 1949, S. 321—338. — Statt in der von AUERBACH postulierten Funktionslosigkeit der beiden Stände sieht KRAUSS die stil- und gesinnungsbildende „klassische“ Wirksamkeit von Aristokratie und Bürgertum in einem „Funktionswechsel“, der für die Zukunft neue Möglichkeiten gesellschaftlicher und ästhetischer Funktion (Soziabilität, Natürlichkeit, Versachlichung) bot.

³⁴ P. Bénichou: *Morales du grand siècle*, Paris 1948 (geschrieben 1940; 1967 als Taschenbuchausgabe).

weisen, die sich mit diesem aristokratischen Denk- und Verhaltenssystem auseinandersetzen. Wichtige Impulse seien dabei vom Jansenismus ausgegangen, dessen eher naturalistische Auffassung vom Menschen dem aristokratischen Idealismus widersprochen und zur «*dégradation des valeurs héroïques*» (S. 240) entscheidend beigetragen habe. Racine aber arbeitete genau im Schnittpunkt dieser von gesellschaftlichen Konflikten bestimmten geistigen Linien. «*La dégradation de l'héritage chevaleresque, et l'attrait qu'il exerçait encore, étaient indépendants de sa volonté*» (S. 245). Nur aus dieser Perspektive werde verständlich, daß Racine nicht nur seine monarchischen Gestalten immer wieder auch als Menschen gezeigt, sondern gleichzeitig höchste Werte, Empfindungen und Verhaltensweisen auf ihre Größe hin abgeklopft und auf diese Weise ihre negativen Aspekte zur Darstellung gebracht hatte. Schon in der ›*Andromaque*‹ seien darum Größe, Stolz und absolute Hingabefähigkeit die eigentlichen Impulse, die diese Tragödie zu einem «*drame brutal de l'instinct*» (S. 221) werden ließen. Als Rezipient und künstlerischer Vermittler dieser weltanschaulichen Orientierungen erweise sich Racine als bevorzugtes «*organe d'une époque neuve, diverse et contradictoire dans sa nouveauté, où achève de mourir et de se transformer une société ancienne*» (S. 256).

3. „Traditionelle“ Racine-Forschung der letzten dreißig Jahre

“Criticism must remain immanent to the work of art, and draw its categories therefrom,” so hatte Spitzer am Ende seiner ›*Phèdre*‹-Interpretation (S. 125) festgestellt. Bei ihrer teilweise intensiven Beschäftigung mit den von Wellek als „außerliterarisch“ abgewerteten Elementen wie Biographie, Gesellschaft, Religion, Politik usw. hat gerade die jüngste Racine-Kritik sich darum bemüht, diesem Spitzerschen Postulat in ihren Werkdeutungen gerecht zu werden. Arbeiten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, aber auch noch der zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts hatten z. B. das Quellenstudium der lite-

rarischen Vorläufer Racines, Racines politische (Larocque, Dubech) und religiöse (Delfour, Busson) Orientierung, oder aber die psychologische Analyse des « nerveux » Racine (Le Tessier) nahezu beziehungslos neben das Studium der ästhetischen Qualität des Dichters gestellt. Von den beiden im voraufgegangenen Kapitel skizzierten Tendenzen kritischer Racine-Rezeption leiteten sich nun allerdings intensive Bestrebungen her, mehr als bisher zu erfahren über die im Werk Racines diagnostizierbare Beteiligung der literarischen Tradition und literarischen Situation einerseits, der nichtliterarischen Lebensbereiche andererseits und diese Anteile womöglich an der spezifischen ästhetischen Gestalt des Racineschen Theaters nachzuweisen. Das sog. strukturalistische Verfahren innerhalb der « nouvelle critique » hat diesen Gesichtspunkt einer Vermittlung des Nichtliterarischen im literarischen Werk besonders intensiviert.

Diese Entwicklung ist aber erst für die jüngste Zeit charakteristisch. Zunächst bestimmten gattungs- und epochengeschichtliche Fragestellungen den Verlauf der neueren Racine-Kritik. Die Entzauberung der „französischen Klassik“ als einheitlicher und inselhafter augusteischer Epoche durch die seit den dreißiger Jahren sich ausbreitende Barockforschung machte es notwendig, die Charakterisierung des „Klassischen“ neu zu durchdenken und, im Zusammenhang damit, die spezifischen konstituierenden Elemente der Tragödiengattung einer detaillierten und — bei einem Corneille/Racine-Vergleich — auch differenzierenden Analyse zu unterziehen. Es ist an dieser Stelle zu vermerken, daß die Barockforschung, die in der deutschen Romanistik schon vor 1930 auf die französische Literatur ausgedehnt worden war (Schürr, Hatzfeld, Merian-Genast), in Frankreich selbst erst sehr spät das starre Klassik-Bild aufzulösen vermocht hatte.³⁵ Immerhin hatte der Komparatist Fernand Baldensperger, der sich als einer der wenigen mit dem von Deutschland eindringenden Barockbegriff auseinandersetzte, ihn aber für Frankreich ablehnte, wenigstens

³⁵ Zum Verlauf dieser Entwicklung in Frankreich vgl. Erich Loos, L. Nr. 101.

die bemerkenswerte Vielfalt des sog. klassischen Zeitalters ins Bewußtsein gehoben, woraufhin in den literatur- und geistesgeschichtlichen Studien eine kontinuierliche zeitliche Einengung und Verwischung der „klassischen“ Epoche einsetzte (Hazard, Morner, Adam).³⁶ Die monumentale Bestandsaufnahme von Henry C. Lancaster, in der die von Baldensperger vermerkte Vielfältigkeit anhand der dramatischen Literatur konkret vor Augen geführt wurde, ist schließlich auch von der französischen Kritik rezipiert worden.³⁷ Und doch bezeichnete Antoine Adam (L. Nr. 107) noch 1954 den Spitzerschen Nachweis literarischen Barocks am « *récit de Thérémène* » als eine « *idée absurde et qui n'a pu naître que chez un barbare* » (Bd. IV, S. 369). Das Interesse an den außerfranzösischen Barockforschungen war dermaßen gering, daß sogar noch in einer Publikation von 1963 Spitzer als « *auteur de langue anglaise* » bezeichnet werden konnte (Baudouin, S. 38).

Wie die verschiedenen Reaktionen auf Spitzer zeigen, hatte die Racine-Forschung maßgeblichen Anteil an dieser Epochen-diskussion. Einen ersten Anstoß gab Baldensperger, der, indem er eine Anregung der frühesten zeitgenössischen Kritiker Racines wiederaufnahm, das dramatische System des Dichters auf die Verfahrensweisen des zeitgenössischen Romanschaffens bezog.³⁸ Sogar eine wesensimmanente Neigung Racines machte Baldensperger dafür verantwortlich, daß Racines Dramen den höfischen Verhaltenskodex, die Liebesregeln und viele andere Elemente (die kriegsmäßige Eroberung der Dame; die verschiedenen Arten des Zustandekommens von Liebe) reproduzierten, die auch die barocke Literatur Italiens und die frühe europäische Roman-tradition kennzeichneten. Die konsequenteste Korrektur dieser

³⁶ Baldensperger: *Pour une réévaluation littéraire du 17^e siècle classique*, in: RHLF, 44, 1937, S. 1—15.

³⁷ Lancaster: *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 9 Bde., Baltimore 1929—1942.

³⁸ F. Baldensperger: *Racine et la tradition romanesque*, in: RLC, 19, 1939, S. 649—667.

These hat PHILIP F. BUTLER geliefert.³⁹ Zwar findet auch er viele typische Barockelemente bei Racine benutzt (Falschmeldungen, verlorene Briefe, Exotismus, Rhetorik etc.), aber nicht mit wesentlichen Funktionen ausgestattet. Hingegen seien die bemerkenswertesten Ereignisse in Racines Dramen vernichtende Schläge gegen Lebens- und Verhaltensideale in barocker Literatur (der Mord des Orest; der Umgang des Pyrrhus mit Andromaque; Hermione, die sich wie eine Prostituierte anbietet). Damit sei schon ›Andromaque‹ ein « véritable défi au baroque » (S. 144). Bei Butler ist der Barock im 17. Jahrhundert die Regel, die Racine durchbricht, indem er sich als Monarchist und Anti-Feudalist einerseits und als « anti-Corneille » und « anti-baroque instinctif » (S. 17) andererseits bewußt und energisch für eine weltanschauliche und literarische Konzeption entschieden hat, die, der politischen und gesellschaftlichen Tendenz der Zeit entsprechend, aus den Kategorien des dominierenden Barock herausdrängte. Daß Racine den menschlichen Widerstand gegen die Gottheit einpflanzte und seine Gestalten nicht mehr, wie im Barockdrama üblich, einer moralischen Reglementierung und Bestrafung unterwarf, wertet Butler als wichtigen Beleg für einen erkämpften Klassizismus, der Unabhängigkeit der Leidenschaften und Individualismus — geradezu als Vorstufe zur Romantik — propagierte. Racine habe hier unter dem bestimmenden Einfluß der französischen « libertins » seines Zeitalters gestanden. Nach ›Phèdre‹ aber, in der diese Entwicklung zu einem unpersönlichen und amoralischen Naturalismus besonders kraß hervorgetreten sei, habe er die Tragweite seiner Konzeption nicht mehr verantworten mögen und sei vom Theater abgetreten.

Wie Butler so sind viele Kritiker, die die literarische Herkunft Racines untersucht haben, darum bemüht, Racines künstlerische Originalität innerhalb seiner Epoche wie auch innerhalb seiner Gattung unter Beweis zu stellen. Das trifft insbesondere für diejenigen zu, denen die Orientierung Racines an griechischer Kunst und Ästhetik als notwendiges Korrektiv gegenüber allzu verein-

³⁹ Butler: *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris 1959.

heitlichenden zeitgenössischen Tendenzen besonders beachtenswert erschien. So hatte EUGÈNE VINAVER schon seit den vierziger Jahren an Racines dichtungstheoretischer und dichterischer Aktivität nachzuweisen versucht, daß Racines elementarstes künstlerisches Bestreben in der Abkehr von der zeitgenössischen handlungsbetonten Dramenkonzeption bestanden habe. In drei Büchern verfocht und belegte Vinaver diese These, die am Innovationswert des Racineschen Systems — gegen alle barocken Verwischungen — die Klassizität Racines aus einer neuen Sicht aufzeigen sollte.⁴⁰ Die bewußte poetologische Wendung des Dramatikers gegen die Dramenpraxis seiner Zeit zeige sich schon in seiner fragmentarischen Aristoteles-Übersetzung, in der er die seine Zeitgenossen interessierenden Kapitel über Kompositionsregeln, Aktionsablauf und Intrige kaum beachtet, dafür aber jene Abschnitte hervorgehoben (und sogar in seinem Sinne ergänzt) habe, die sich mit der erschütternden, aufrüttelnden Gefühlswirkung tragischer Vorgänge (« le pathétique ») auf den Zuschauer befassen. So habe Racine auch in seinen Tragödien die Elemente dramatischer Spannung und äußerer Dynamik systematisch aufgebaut und demgegenüber die geistig-seelischen Kategorien der Leidensfähigkeit, Selbstbewußtwerdung und Selbsttäuschung als Mittel, um den Zuschauer zu einer tragischen Sicht des Menschen und seiner Existenz zu bewegen, sehr hoch eingeschätzt. Racines Vorliebe für Liebesthemen, sein Postulat der Einfachheit in Handlung und Stil, seinen Umgang mit übernatürlichen Mächten, alles das bezog Vinaver in diese auf wirkungsästhetischen Gesichtspunkten basierende Klassik-Konzeption ein, die der Kritiker von Racines intensiver Auseinandersetzung mit dem « tragique ancien », mit dem Katharsis-Begriff der Griechen herleitete.⁴¹

⁴⁰ Vinaver: Racine. Principes de la tragédie en marge de la 'Poétique' d'Aristote, Manchester-Paris 1951 (schon 1944 in England erschienen). — Ders.: Racine et la poésie tragique, Paris 1951, ²1963. — Ders.: L'Action poétique dans le théâtre de Racine, Oxford 1960.

⁴¹ Ungelöst bleibt für Vinaver die Frage, wie es in einem solchen System zu der « grande tuerie » (Mme de Sévigné) des Bajazet kommen konnte, worin die Liebenden durch einen bloßen Zufall, durch einen

Die materielle Grundlage für diese These hat ROY C. KNIGHT in einer umfangreichen Studie über Racines „Griechentum“ zu schaffen versucht.⁴² Mit der Darstellung des zeitgenössischen Schulsystems, des Bildungshorizonts, der literaturkritischen Denkkategorien, sowie der dramentheoretischen Orientierung hat Knight ein umfassendes kultur- und geistesgeschichtliches Hintergrundbild geschaffen, vor dem sich nicht nur Racines bemerkenswerte, in Port-Royal erworbene antike Bildung, sondern vor allem auch sein künstlerischer Umgang mit den Lehren der griechischen Kunst und Ästhetik vorteilhaft abhebt. Das interessanteste Ergebnis dieser Studie ist wohl weniger darin zu sehen, daß es eine an Racines Werken ablesbare Entwicklung seiner antikisierenden Manier gibt, deren Höhepunkte Knight in ›Iphigénie‹, ›Esther‹ und ›Athaliè‹ verlegte. Wichtiger ist die Tatsache, daß Racine für sein Publikum und die zeitgenössische Kritik einen Sonderfall darstellte, der seine künstlerischen Wirkungen aus bis dahin kaum erschlossenen Quellen bezog. Eine dieser Quellen war die sophokleische Tragödie, deren spezifischen Rhythmus des Verbergens und Enthüllens, des Vorausdeutens und der dramaturgischen Strategie (besonders in den Expositionen) JOHN A. STONE durch detaillierte Strukturvergleiche in Racines Tragödien sichtbar gemacht hat.⁴³ Dieses Buch ist in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Denn die vom Welt- und Menschenbild des Jansenismus' sowie von persönlichen Erlebnissen und überpersönlichen Lebensbedingungen der Epoche geprägte Konzeption des Tragischen, die durch neuere Forschungen in den Werken Racines nachgewiesen worden war, ließ sich eher auf das sophokleische Darbietungssystem beziehen als auf Euripides, den man, weil Racine von ihm die meisten Themen zur Neubearbeitung gewählt hatte, bisher als wichtigsten Lehrmeister anzusehen geneigt

barocken « coup de théâtre » (der verlorene Brief) ums Leben kommen. Vgl. zur Kritik Vinavers H.-T. Barnwell: *Intrigue et pathétique dans le théâtre de Racine*, in: ACIR, 1962, S. 67—73.

⁴² Knight: *Racine et la Grèce*, Paris 1950.

⁴³ Stone: *Sophocles and Racine. A Comparative Study in Dramatic Technique*, Genf 1964.

war, dessen Theaterstücke aber von der neuesten Kritik nicht mehr als „Tragödien“ eingestuft werden (vgl. Kitto: Greek Tragedy, London 1950, der von „melodramas“ spricht). Der originelle Umgang Racines mit griechischem Dichtungsgut ganz allgemein, den KURT WAIS hervorgehoben hat,⁴⁴ und mit der attischen Tragödienkonzeption im besonderen hatte Konsequenzen für seine eigene ›Poesie der Tragödie‹, die KARL MAURER — teilweise im Widerspruch gegen Spitzers spanisch-barocke Deutung — anhand einiger konstituierender Elemente Racinescher Dichtung (Stoffcharakter, Opferungszwang, tragische Würde durch Raum- und Zeitgestaltung) analysierte.⁴⁵

Mit was für einem System der dramatischen Darbietung und der dramatischen Wirkung Racine diese besondere Auffassung vom Tragischen und von der Tragödie im einzelnen zu verwirklichen wußte, dieser Frage gingen einige wichtige Untersuchungen über das technische Instrumentarium Racinescher Dramatik nach. So hat GEORGES MAY in einer vergleichenden Studie die geradezu antithetisch strukturierten dramatischen Systeme Corneilles und Racines gegeneinander entwickelt.⁴⁶ Anders als Corneille habe Racine mit den ersten Versen, ja selbst mit dem Titel seiner Stücke auf eine stoffliche und thematische Einstimmung des Publikums hingearbeitet. Das Bestreben nach höchster Klarheit und Konzentration der Darbietung, nach wiederholter Vorausdeutung des Handlungsverlaufs, ferner die Verwendung des „impliziten Prologs“ und der Verzicht auf äußere Spannung, alles das deutete May als ein subtil eingesetztes technisches Instrumentarium, um den Zuschauer zu einem « prodigieux extralucide » (S. 169) zu machen, d. h. ihm genügend Raum freizugeben, um während des dramatischen Ablaufs leichter zur Erkenntnis innerer Spannungen, die aus Mißverstehen, Verschleiern,

⁴⁴ Wais: Erlebnis und Dichtung bei Racine. Der Achilleus-Helena-Kontrast und der Hektor-Achilleus-Gegensatz als seelische Leitmotive, in: RJB, 2, 1953/54, S. 110—132.

⁴⁵ Maurer: Racine und die Antike, in: ASNS, 193/1, 1956, S. 15—32.

⁴⁶ May: Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Étude sur les sources de l'intérêt dramatique, Urbana 1948.

Verschweigen, Selbsttäuschungen der Personen entstehen, zu gelangen. Noch deutlicher artikulierte BERNARD WEINBERG die Prämisse einer notwendigen Publikumsorientierung des Dichters und seines ständigen Bemühens, den Zuschauer zu fesseln und auf seine Seite zu bringen.⁴⁷ In der dauernden Aktivierung einer "qualified audience" durch affektiven Bezug — Sympathie, Antipathie — zu den Gestalten fand Weinberg ein wesentliches Wirkungsprinzip der Racineschen Tragödie, das sehr deutlich in den formalen Gegebenheiten zutage trete. Dabei erwies sich ihm die Tatsache, daß in bestimmten Stücken die Gefühlsreaktion des Zuschauers mit den intendierten Personen-, Ereignis- und Aussagekonstellationen übereinstimmt, als ein Wertkriterium. Bei der allmählichen technischen Vervollkommnung dieses Prinzips, wobei jedes Drama zum "apprentice piece of the next" (S. VII) wurde, sei Racine zu einem komplizierten wirkungsästhetischen Verfahren gelangt, mit dem er "our feelings" (S. 90) in seinem Sinne habe beeinflussen wollen.

An dieser Stelle wird die Schwäche dieses Buches sichtbar, denn es zeigt sich, daß der Zuschauer, auf den sich alles in dieser Werkanalyse beziehen soll, sich in einem geschichtslosen Raum zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert bewegt. Diesem „idealen Zuschauer“ die historische Fundierung zu vermitteln, hatte, teilweise schon vor Weinberg, die deutsche Racine-Kritik unternommen. Die historischen Dokumente, deren Benutzung Weinberg zur Registrierung literarischer Wirkung ausdrücklich abgelehnt hatte, beziehen H.-R. JAUSS und JÜRGEN VON STACKELBERG zur gattungsgeschichtlichen Eingrenzung des Racineschen Darbietungs- und Wirkungssystems aus der Rezeptionsschicht der literarischen Kritik.⁴⁸ So kann Jauß an der Reaktion des Kritikers Subligny, der die cornelianisch geprägte Erwartung des zeitgenössischen Publikums zum Ausdruck brachte, nachweisen, daß

⁴⁷ Weinberg: *The Art of Jean Racine*, Chicago-London 1963.

⁴⁸ Jauß: *Racines ›Andromaque‹ und Anouilh's ›Antigone‹. Klassische und moderne Form der französischen Tragödie*, in: NS, 9, 1960, S. 428—444. — Stackelberg: *Racine, Pradon und Spitzers Methode*, in: GRM, 19, 1969, S. 413—434.

Racine mit seinem Verzicht auf alles Zufällige, auf die spannungsvolle dramatische Intrige und alle Momente des Hoffnungsvollen als literarischer Avantgardist über das Geschmacksniveau seiner Zeitgenossen hinausging. Anhand einer Untersuchung kritischer Reaktionen auf die Phèdre-Dramen von Racine und Pradon gelangte Stackelberg zu einem ähnlichen Ergebnis, nämlich zu der Feststellung, daß zumindest die zeitgenössische rationalistisch orientierte Literaturkritik keineswegs auf Racines relativ freien poetischen Umgang mit der dichterischen Phantasie, dem Irrationalen und Übernatürlichen vorbereitet gewesen war. In einem größeren Rahmen ist diese Frage der kritischen Rezeption Racines durch seine Zeitgenossen abgehandelt im ersten Teil meiner Untersuchung zur europäischen Racine-Kritik (s. L. Nr. 91).

Von wirkungsästhetischer Relevanz ist natürlich auch das Studium der Racineschen Sprache, die seit Spitzers Stilinterpretationen sehr häufig zur Darstellung einzelner Stilmittel und rhetorischer Formen sowie ihrer dramatischen Funktion herangezogen worden war. In einem größeren Zusammenhang hat jedoch erstmals PETER FRANCE der Dichtungssprache Racines eine auf ihre Publikumswirksamkeit ausgerichtete Funktionsanalyse angedeihen lassen.⁴⁹ Vor dem Hintergrund der rhetorischen Bildung der Zeitgenossen und Racines selbst konnte France zwei verschiedene und verschieden wirkende Schichten rhetorischer Gestaltung aufzeigen. Zum einen benutzte Racine eine Art zeitüblicher Schmuckrhetorik (*decorative rhetoric*), zum anderen eine bemerkenswert funktionalisierte, den dramatischen Charakteren entsprechende Rhetorik (*functional rhetoric*), deren Publikumswirkung ungleich höher war als die der von den konkurrierenden Zeitgenossen verwendeten Dramensprache.

Mit Untersuchungen dieser Art, die der textlichen und rezeptiven Situierung wirkungsästhetischer Elemente gewidmet waren, hatte die Epochendiskussion, die Bestimmung des „Klassischen“ und der literaturhistorischen Position Racines innerhalb dieser

⁴⁹ France: *Racine's Rhetoric*, London 1965.

Epoche eine neue Dimension erhalten. Die nun folgenden Überlegungen zur sog. « nouvelle critique » lassen vor dieser Folie zwei verschiedene Tendenzen sichtbar werden. Zum einen die Absicht, den Begriff der „Erwartung“, mit der Racine bei seinem Publikum rechnen mußte, über den ästhetischen Bestandteil hinauszuführen und statt dessen von psychologischen, anthropologischen und gesellschaftlichen Bereichen herzuleiten; zum anderen das Bestreben, unter Absehen von den historischen Bedingungen der Werkgenese den Bewußtseinsstand unserer Zeit für ein mögliches Neuverständnis und damit für eine zeitgemäße Erweiterung des Sinn- und Wirkungspotentials der Racineschen Tragödie nutzbar zu machen.

4. Die « nouvelle critique »

Die sog. « nouvelle critique » ist ein französisches Phänomen. Poulet, Starobinski, Goldmann, Mauron, Weber, Barthes, Doubrovsky, Richard — eine in sich stark divergierende und dennoch zusammengehörige Kritikergruppe — gehören dem französischen oder französischsprachigen Bereich an. Und doch liegen ihre Ursprünge zu einem großen Teil außerhalb Frankreichs: bei Freud, Jung, Lukács, Spitzer, den russischen Formalisten und dem New Criticism. Die nationale und sachliche Zusammengehörigkeit aber ist der « nouvelle critique » aus ihrer Polemik und ihrem Widerstand gegen die herkömmliche Form akademischer Literaturkritik in Frankreich erwachsen. Neben den von Flaubert, Proust, Valéry und von einer surrealistisch beeinflussten « métaphysique du rêve » (Rivière) herleitbaren neuen „Dichtungs“-Kritik, für die das literarische Werk ein hochentwickeltes Instrument zur Wirklichkeitserschließung und Wirklichkeitsvermittlung bedeutete, blühte weiterhin die in Frankreich mit einer großen Tradition versehene historisch-biographische und positivistische Literaturforschung. Innerhalb der Racine-Kritik wurde und wird diese neopositivistische, sich unangreifbar objektivistisch gebende Forschungsrichtung an herausragender Stelle von Jean Pommier und dem

Kreis um die ›Revue d'histoire littéraire de la France‹ vertreten, vor allem aber neuerdings durch den Intimfeind der « nouveaux critiques », Raymond Picard, der sich selbst als Literatursoziologen versteht, es im strengen Sinne der modernen historisch-soziologischen Literaturforschung aber nicht ist, was die Polemik um den Universitäts-« lansonisme » nur noch verschärfte. Ferner ist angesichts der maßgeblichen Beteiligung der « nouvelle critique » an der Racine-Forschung zu berücksichtigen, daß ihre methodischen Ansätze durch die Ergebnisse außerfranzösischer Racine-Kritiker (Spitzer, Auerbach, Lapp) schon vorgeprägt waren. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß Barthes (und andere Kritiker der Gruppe) nur höchst selten auf die Namen und Arbeiten dieser Vorläufer hinweisen und es statt dessen vorziehen, sich als die Verkünder und Vorkämpfer der großen geistigen Tendenzen unserer Zeit (Existentialismus, Marxismus, Psychoanalyse, Strukturalismus) zu verstehen und darzustellen. Dieser Habitus hat der „neuen“ Kritik den Anstrich einer « critique idéologique » gegeben. Eine derartige Perspektive mag bei der geistesgeschichtlichen Situierung der zeitgenössischen Literaturkritik ganz allgemein ihre Berechtigung haben. Dennoch sei es erlaubt, im Rahmen dieser Untersuchung die Racine-Kritik als einen eigenständigen Teilbereich zu begreifen und deshalb hier auch die Impulse zu berücksichtigen, die der jüngsten Racine-Kritik zugute gekommen sind, ohne daß die Autoren auf das modernistisch-ideologische Aussehen Wert gelegt hätten.

Zu ihnen gehören die dem amerikanischen New Criticism nahestehenden Racine-Kritiker LAPP und HUBERT, die mit ihrem strengen Formalismus viele von denjenigen Ergebnissen vorweggenommen haben, die später beispielsweise Barthes als Resultate einer „strukturalistischen“ Betrachtungsweise präsentieren sollte. Den Mangel an Auskünften über Racines Leben hat JOHN C. LAPP ausdrücklich begrüßt als ideale Voraussetzung, um sich unbehelligt dem intensiven Textstudium widmen zu können.⁵⁰ Diese methodische Prämisse und das Verfahren, Racines Tragö-

⁵⁰ Lapp: Aspects of Racinian Tragedy, Toronto 1955.

dien in strukturell belegbare und nachvollziehbare Themenkreise (wie Familienzwist, das "tragic concetto", Wiedergeburtstmythus), Metaphernkreise, Schlüsselwortfelder u. ä. zu gliedern, haben viele dramentechnische, sprachliche und gedanklich-thematische Einsichten in Racines Werk vermittelt. Beispielsweise hat Lapp sehr ausführlich auf Strukturen der tragischen Örtlichkeit hingewiesen. Die durchgängige Antinomie von Feldlager und Stadt in der ›Thébaïde‹, die seit ›Andromaque‹ drohende, Klaustrophobie verursachende Ummauerung des Palasts, das labyrinthische Gefängnis in ›Britannicus‹ und ›Bajazet‹, die bedeutungsvolle Raumkontrastierung in ›Bérénice‹, schließlich das Meer als Möglichkeit einer Befreiung verheißenden Szenenöffnung, alles das sind gut belegbare und sinngebende Strukturelemente, die die « nouveaux critiques » zumindest hätten zur Kenntnis nehmen müssen, als sie Racines Werk in ähnliche Bauformen einteilten. Bemerkenswert ist auch die Hervorhebung einzelner konventioneller Personengruppen für die Bewegungsökonomie der Dramen, sowie der Nachweis seiner Fähigkeit zu symbolischer Vertiefung der dramatischen Sprache (Altar, königliches Stirnband, Licht). In Ablehnung der älteren Auffassung, Racine habe sich den literarischen Konventionen folgsam und geschmeidig unterworfen, verband Lapp mit diesen Ergebnissen die These, daß Racine sie vielmehr alle in seinem Sinne verändert hat, so daß z. B. aus den Zeit- und Ortseinheiten spezifisch Racinesche "concepts of time and space" (S. 38) wurden, aus denen sich die tragische Bedeutung schließlich erst konstituiert habe. Und aus dem durch das höfische Sprech- und Verhaltensritual bedingten Zwang, aus geringfügigsten Anzeichen zu lesen, habe Racine ein Höchstmaß an funktionalisierter Gestik und Mimik innerhalb des berühmten Racineschen „Schweigens“ entwickelt, das der dramatischen „Handlung“ bei Racine eine neue Dimension öffnete. In solchen detaillierten und dennoch das Allgemeine suchenden Formanalysen liegt der kaum zu überschätzende Wert dieses Buches.

Solche intensive textimmanente Suche nach strukturierenden Elementen, nach den « secrets témoins », den geheimen formalen Zeugnissen eines kohärenten Welt- und Menschenbildes, hat

J.D. HUBERT konsequent weitergeführt.⁵¹ Er fragt nach einer in den Tragödien Racines erfahrbaren strukturellen Einheit, die über den Tatbestand ihrer Regelhaftigkeit gemäß zeitgenössischer Poetik hinausführt und die sich aus einer verborgenen Sinngebungsabsicht Racines erklären lasse, aber auch aus einem stark entwickelten Selbstdeutungsdrang des Dichters, den Hubert vergleichend dem von La Rochefoucauld diagnostizierten zeitgenössischen « amour-propre » annähert. Zwar bestehe ein gewichtiger Teil Racinescher Originalität darin, daß die Unterlegenheit materieller Mächte gegenüber dem « ordre moral » und der « spiritualité » (S. 62 f), z. B. der politischen Gegebenheiten gegenüber der Liebe, zur Darstellung gebracht werde. Doch gerade daraus entstehe die an die jansenistische Überzeugung erinnernde tragische Konsequenz der Nutzlosigkeit aller menschlichen Anstrengungen. Denn letztlich sei in einer verderbten Welt den moralischen Kräften keine Zukunft beschieden. Wie in der Schlußphase des ›Bajazet‹ so brechen die Kräfte des Bösen immer wieder in die menschlichen Handlungen und Bestrebungen ein. Auch die Doppeldeutigkeit des Kindes Joas (›Athalie‹) als Erlöser mit Verweisungscharakter auf Christus einerseits und als zukünftiger Verderber andererseits künde von der pessimistischen Auffassung der Jansenisten, daß sich der Mensch ständig zwischen Gott und Satan zu entscheiden habe, was ihn aber aufgrund seiner Menschlichkeit nicht davor bewahre, letzten Endes auf jedem Gebiete der Katastrophe ausgeliefert zu sein und sich nie selbst retten zu können.

Darüber hinaus vermochte Hubert in Racines Tragödien eine bemerkenswerte Symbolisierung der Strukturen aufzudecken, wenn er etwa die eigenartige Konstellation der Räume in ›Bérénice‹ als Symbol psychologischer Isolierung deutet oder die auffällige Symbolik des Standbildhaften aufzeigt, die es Titus verwehrt, als Mensch zu reagieren. So gibt es in den Ergebnissen dieser Arbeit häufig Überschneidungen mit Lapp; wichtiger sind die Ergänzungen, beispielsweise der interpretatorische Nachweis,

⁵¹ Hubert: *Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins*, Paris 1956.

daß die Symbolik des Labyrinthischen bei Racine vor allem auf die Seele des Menschen zu übertragen ist. Viele der Racineschen Gestalten — man denke an Hippolyte als eklatantesten Fall — erkennen sich plötzlich in ihren Taten nicht mehr wieder, verlieren das Bewußtsein ihrer selbst (Orests Wahnsinn; Hermione: « Qui te l'a dit? »; Phèdre: « Que fais-je? »), was die Forschung dazu anregte, gerade dieses Moment des Identitätsverlusts als Merkmal Racinescher Tragik hervorzuheben.⁵²

Alle seit den fünfziger Jahren unternommenen Untersuchungen über den Einfluß des Jansenismus' auf Racines Werk basieren auf den umfassenden Jansenismus-Forschungen von JEAN ORCIBAL.⁵³ Das gilt für Hubert und viele andere Racine-Forscher ebensogut wie für LUCIEN GOLDMANN, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, im Sinne der „strukturalistischen“ Arbeitsmethode die in Racines dramatischen Strukturen implizierte « vision du monde » an bestimmte Denk- und Verhaltensstrukturen eines strikten Jansenismus' (die von Barcos repräsentierte Fraktion) heranzuführen.⁵⁴ Die Darstellung eines Racineschen Jansenismus' ist natürlich nicht neu. Strenggenommen beginnt das Interesse dafür mit Chateaubriands Versuch, die christliche Grundhaltung der Gestalten Racines aufzuzeigen, was dann die Phèdre-Deutung Sainte-Beuves beeinflusste und nach 1885 eine zunehmende Spaltung der Racine-Forscher in « port-royalistes » und « anti-port-royalistes » bewirkte. Insbesondere waren es die Fragen des Inzests in der ›Phèdre‹ sowie des selbstquälerischen Verhaltens der Titelheldin, die entweder von jansenistischer Denkweise (Vianey, Mauriac, Jacoubet) oder demgegenüber von

⁵² K. Biermann: Racines Tragödien. Selbstentfremdung und Mißverständnis in den Tragödien J. Racines, Bad Homburg 1969.

⁵³ Orcibal: Les Origines du Jansénisme, 3 Bde., Paris-Louvain 1947/48.

⁵⁴ Goldmann: Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les ›Pensées‹ de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris 1955, 21959. — Zur strukturalistischen Orientierung seines Verfahrens vgl. L. Goldmann: La Méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature, 1964, in: L. G.: Pour une sociologie du roman, Paris 1964, S. 337—372.

der antiken Herkunft des Stoffes (Truc, Giraudoux) abgeleitet wurden. Doch stehen alle diese Jansenismus-Deutungen nur in einem sehr äußerlichen Zusammenhang mit Goldmanns Vorhaben, weil jene nie mehr als Charakteranalyse und psychologische Motivation geben wollten, nicht aber das in der Struktur der Tragödien zum Ausdruck gebrachte Weltbild.

Goldmann begreift bestimmte globale Manifestationen menschlichen Schaffens als Einheiten mit analogen Bewußtseinsstrukturen — so etwa die «*vision tragique*» im Jansenismus, bei Pascal und Racine —, die auf ein kollektives Bewußtsein verweisen. Er verbindet damit den soziologischen Standpunkt der ständigen und bei jeder Einzelhandlung eines Individuums wirksamen Verkettung mit einer Gruppe. Die «*pensée tragique*», der Racine zuzurechnen ist, hat religiösen Charakter und, da sie sich vom rationalistischen Individualismus bei Descartes und Corneille absetzt, sucht sie in der zunehmenden menschlichen Unsicherheit neue Werte. Das auf dieser Haltung beruhende Postulat einer ständigen Entscheidung zwischen Absolutheit und Kompromiß, zwischen Gott und Welt, sowie die Tendenz zur strikten Ablehnung des Weltlichen kennzeichnen die jansenistische Ideologie, die ihrerseits mit einem durch die Entwicklung des Absolutismus' und seiner ambivalenten Beziehung zu Aristokratie und «*robe*» hervorgerufenen politisch-ideologischen Klima des «*refus*» korrespondierte.

Diesen geistigen Konflikt habe Racine aufgrund seiner problematischen Beziehung zu Port-Royal, zur Welt des Hofes und des Theaters verinnerlicht und in die dramatische Form seiner Tragödien umgesetzt. Die tragischen Menschen bei Racine sind diejenigen, die die Welt und das Leben ablehnen. Allerdings spiegeln bestimmte Werke auch eine spürbare Entwicklung zu einer weniger rigoristischen Haltung wider, was mit dem Versuch der Jansenisten, durch den Kirchenfrieden zwischen 1669 und 1675 zu einem Kompromiß mit dem Staat zu kommen, in Einklang steht. Dementsprechend unterteilte Goldmann die Tragödien Racines in «*tragédies du refus*» (›*Andromaque*‹, ›*Britannicus*‹, ›*Bérénice*‹), in denen den tragischen Helden von vornherein

die Unmöglichkeit einer Versöhnung mit der Welt klar ist, ferner in «dramas intramondaines» (›Bajazet‹, ›Mithridate‹, ›Iphigénie‹) und eine «tragédie avec péripétie et reconnaissance» (›Phèdre‹), in denen demgegenüber die Helden noch an einen Kompromiß glauben möchten.⁵⁵ In ›Phèdre‹ aber zeigt sich am Schicksal der Titelheldin die Unmöglichkeit eines Kompromisses von Reinheitsstreben und Weltsehnsucht, wie dann ja auch auf der politischen Ebene eine ebensolche Entwicklung des Jansenismus' zur Vernichtung Port-Royals führte.⁵⁶

In einen mehr geistesgeschichtlichen Zusammenhang stellte GEORGES POULET die Darstellung von Denk- und Erlebnisstrukturen, die er am Beispiel literarischer Werke, u. a. auch an Racine, vornahm.⁵⁷ Poulet ging von der Überzeugung aus, daß geistige Akte wie die der literarischen Ansprache, der künstlerischen Anforderung an das geistige Verständnis der anderen nicht in den Aussageinhalten zu suchen seien, sondern in ihrer spezifischen formgebundenen Manifestationsweise, die dem Werk im Rahmen seiner Symbolik, der von ihm verwendeten Raum- und Zeitkategorien oder auch Denkformen (wie dem Kreis) erst seine geistige Kohärenz verleiht. So beruht auch seine Racine-Studie auf einer bestimmten Auffassung vom Zeiterlebnis im 17. Jahrhundert, das sich in Racines Tragödien dem Menschen mitteilt. Zwar herrsche — nach dem systemhaft festen Bau von Zeit und

⁵⁵ ›Esther‹ und ›Athalie‹ bleiben als «dramas sacrés», in denen Gott nicht mehr der jansenistische «deus absconditus» ist, sondern wieder siegreich hervortritt, außerhalb dieser tragischen jansenistischen Existenz-erfahrung.

⁵⁶ Zur kritischen Modifizierung der Thesen Goldmanns vgl. die historisch-soziologische Studie von Erich Köhler: 'Ingrat' im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft, in: Interpretation und Vergleich. Festschrift für W. Pabst, hg. von E. Leube und L. Schrader, Berlin 1972, S. 129—144.

⁵⁷ Poulet: Notes sur le temps racinien, in: G. P.: Études sur le temps humain, 4 Bde., Paris 1950/52/64/68, Bd. I, Kap. IV, S. 104—121; vgl. auch: Racine poète des clartés sombres, Bd. IV, S. 55—78.

Dauer im Mittelalter — in dieser Epoche noch ein renaissancehaft gefärbtes Augenblickserlebnis des sich als Individuum fühlenden Menschen. Aber sobald der Mensch, der diesen Augenblick ausfüllen könnte, in seiner Mangelhaftigkeit erlebt wird, wie das bei Racine geschieht, vermag der Genuß an einem solchen Zeiterlebnis leicht in sein Gegenteil umzuschlagen. Denn bei Racine benutzen die Menschen den Augenblick krampfhaft dazu, sich von der sie determinierenden Vergangenheit, von ihrer Gebundenheit an vergangene Haß- und Liebesgefühle, Gewohnheiten und Blutsbande zu lösen, was schon in der ›Thébaïde‹ mit der Gestalt des Kreon beginnt.

Die stets hoffnungsvolle Wiederaufnahme der Vergangenheit in der Gegenwart mit dem Ziel, jene zu überwinden, findet ihren deutlichsten Ausdruck in ›Andromaque‹. Darin endet das Bestreben, das schreckliche Trojageschehen rückgängig zu machen und ins Positive zu wenden, in der Erkenntnis des Pyrrhus von der Vergeblichkeit einer Flucht vor der Vergangenheit. So gibt das Gewinnen und Festhalten der Zeit bei Racine keine Sicherheit, keinen Ansatzpunkt für die Gewinnung der Zukunft, sondern nur den Antrieb zu tragischer Vernichtung. Solcher Verweisungscharakter der Tragödie — zumeist in die Vergangenheit; in ›Iphigénie‹, mit dem beginnenden ›Ilias‹-Geschehen, in die Zukunft — entwertet die dramatische Gegenwart der Racineschen Tragödie und läßt die Menschen, die in ihrem Augenblicksdasein durch Vorausschau, Erinnerung und das Bewußtsein determinierender Kräfte gleichsam zerrieben werden, wegen der Unveränderlichkeit des Geschehens und Sagens zum Fatalismus neigen.

Methodisch gesehen ist POULET — wie auch STAROBINSKI — der « critique thématique » zuzurechnen, die sich, im Gegensatz zur « psychocritique » eines Mauron (in dessen Nähe auch Weber zu sehen ist), in den Kategorien des künstlerischen Bewußtseins — und nicht des Unterbewußten, der traumatischen Kindheits-erlebnisse — bewegte, d. h. in Zonen des Bewußtseins, die als « pré-réflexives » oder « extra-réflexives » bezeichnet worden sind. Poulet beruft sich dabei auf die dichtungs- und kritiktheoretischen Ansätze von Du Bos, Rivière und Proust. Zu den nicht

zu übergehenden Voraussetzungen dieses kritischen Verfahrens aber gehören auch Béguin, Georges Blin, Spitzer und insbesondere Gaston Bachelard. Das gilt auch für JEAN STAROBINSKI, der als das eigentlich Literarische ebenfalls dasjenige aufzuspüren sucht, was nicht *expressis verbis* im Werk gesagt ist: «Le caché est l'autre côté d'une présence.»⁵⁸ Dabei ist ihm der menschliche Blick als ein höchst aktives, energiegeladenes, besitzergreifendes Mittel der Bezugnahme von besonderer Bedeutung, dessen Gefährlichkeit sich auch und vor allem im Werk Racines erweist.⁵⁹ Hatte sich bei *Corneille der Held* noch den Blicken zur eigenen vollkommenen Selbstbestätigung ohne Zögern ausgesetzt, so tendiert das in Racines Theater wirksame Blickgeflecht zur Aufdeckung menschlicher Unvollkommenheit, zum Unbefriedigtlassen, zur Tragik. Der Blick der Menschen fungiert bei Racine als Substitut für Handgreiflichkeit, Unterjochen, Zerfleischen; er erlangt körperliche Schwere und übernimmt damit, im Rahmen klassischer «*bienséance*», die Funktion der körperlichen Dämpfung. Der verborgene gefährliche Blick Neros in ›*Britannicus*‹, die gespannte Situation des von Blicken streng überwachten Serails in ›*Bajazet*‹, Phèdres Gefahr witternder Blick auf Theseus und Hippolyte, alle diese Blicke erfüllen den dramatischen Raum und die Handlung mit dramatischer Bewegung. Schicksalhaftes Geschehen wird bei Racine überhaupt erst durch bestimmte Blicke in Gang gesetzt; man denke an Neros nächtlichen Blick auf Junie, der seine Begierde anstachelt, an den von Bérénice erinnerten Anblick der nächtlich sich vollziehenden Titus-Apotheose, an den mörderischen Blick des Pyrrhus im brennenden Troja, an den Andromaque mit Entsetzen zurückdenkt.⁶⁰ Schließlich identifizierte Starobinski in *Racines Theater* einen wirksamen

⁵⁸ Starobinski: *L'Oeil vivant*, Paris 1961, S. 10.

⁵⁹ Ders.: *Racine et la poétique du regard*, in: *La Nouvelle Revue Française*, 56, 1957, S. 246—263 (auch in: *L'Oeil vivant*, S. 71—89).

⁶⁰ Dazu J. A. G. Tans: *Un thème-clef racinien: la rencontre nocturne*, in: *RHLF*, 65/4, 1965, S. 577—589. — Ähnlich schon Bernard Dort: *Huis clos racinien*, in: *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, 8, 1955, S. 7—16.

transzendentalen Richterblick, der auf die tragischen Menschen und auf das tragische Geschehen herniederblickt: der Blick Griechenlands in ›Andromaque‹, der Blick Roms in ›Bérénice‹, die göttliche Stammutter Sonne in ›Phèdre‹, Gott in den religiösen Stücken. In Übertragung dieser intimen, intensiven zwischenmenschlichen Blickbeziehung auf den kritischen Akt, auf die « relation critique » zwischen Werk und Kritiker hat Starobinski die Faszinationskraft des Kunstwerks als Blick gedeutet, der den Blick des Kritikers fordert und herausfordert: « L'œuvre m'interroge » (S. 28).

Die modernen Strukturanalysen Racinescher Dramatik, die — wie bei Lapp und Hubert — bisher vorwiegend oder ausschließlich die ästhetischen Bedingungen der besonderen Racineschen Kunstweise aufgedeckt hatten, erhielten erstmals durch Goldmann eine gesellschaftlich-materielle Fundierung von erstaunlicher Kohärenz und Überzeugungskraft. Eine ähnliche Grundlegung unternahm CHARLES MAURON, aber diesmal mit den Argumenten des Psychoanalytikers, der Racines seelische Grunderfahrung und Konstitution in Funktion setzte zur Genese seiner Werke.⁶¹ Bei aller Anerkennung bewußter ästhetischer Tätigkeit in der literarischen Produktion meinte Mauron mit seiner Methode Textbeziehungen sichtbar machen zu können, die bisher unentdeckt oder unbeachtet geblieben waren und deren Entstehung der Wirksamkeit der unbewußten Persönlichkeit des Dichters zuzurechnen seien. Mit dem von Lévi-Strauss in der Mythenforschung erarbeiteten Verfahren der « superposition », des Übereinanderschichtens der Texte, versuchte Mauron in den Tragödien Racines obsessionell immer wiederkehrende Assoziations-, Bild- und Bezugsanordnungen zu entdecken, deren Gesamtheit einen psychoanalytisch zu deutenden « mythe personnel » erkennen lasse.

Als zwei wichtige, die Strukturkohärenz des Racineschen Ge-

⁶¹ Mauron: *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Aix-en-Provence 1957; vgl. auch das mit Racine beschäftigte Kap. XI in: Mauron: *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1962.

samtwerks ergebende « thèmes obsédants » erkennt Mauron das Thema des Mannes (Nero, Bajazet, Hippolyte) zwischen einer virilen Frau und einer zärtlichen Geliebten, sowie das der Todesdrohung, die auf dem Kind lastet. Dazu kommt seit ›Mithridate‹ mit wachsender Klarheit die thematisch werdende drohende Vaterfigur. In solchen von Racine bevorzugten affektischen Beziehungen findet der interpretierende Psychoanalytiker die klassische Freudsche Einteilung in ein narzißtisches, nach Autonomie strebendes, trotziges, aber auch schuldbeladenes, sich unterwerfendes, masochistisches „Ich“; ferner das gleichzeitig liebende und aggressive „Es“, das in der Ambivalenz der eifersüchtigen und besitzergreifenden Frau gegeben ist; schließlich das aggressive und richtende „Über-Ich“ der « divinités infernales ou justicières » (S. 38), des Vaters oder ähnlich wirkender Mächte. Diese Konstellationen beinhalten einen für Racine charakteristischen « sadisme spectaculaire » (S. 78), der prototypisch durch Neros bedrohlich verborgene Überwachung der Liebenden in ›Britannicus‹, aber auch durch andere Situationen des visuellen Ergreifens repräsentiert wird, wie beispielsweise durch das Verlangen der Roxane, Bajazet bei der schmerzvollen Trennung von Atalide zuzusehen; durch dieselbe Absicht des griechischen Heeres beim Altar der Iphigénie; oder durch das Verhalten des römischen Volkes und des Titus, die beobachtend auf das Selbstopfer der Bérénice warten.

Alle diese Themen leitet Mauron aus der traumatischen Besessenheit Racines von Port-Royal her, was sich besonders deutlich an der von Werk zu Werk zunehmenden Bedeutung des Inzestmotivs zeige, das, in ›Andromaque‹ noch völlig unterdrückt, über ›Bajazet‹ in der ›Phèdre‹ schließlich offen eingestanden wird und von Racines « fixation » (S. 193 ff.), seinem Verlangen nach einem « corps à corps avec une mère terrible » (S. 98), nämlich Port-Royal, stamme. Damit gewinnt die Biographie Racines, insbesondere die frühe Kindheit und Jugend Racines besondere Aufmerksamkeit. Aus seinem Waisentum erklärte sich nun nicht mehr nur das ständige Streben des Erwachsenen nach materieller oder auch geistig-seelischer Sicherheit, sowie die erstaunliche An-

passungsfähigkeit Racines, was ihm von der Nachwelt häufig den Tadel des persönlichkeitschwachen Opportunisten einbrachte.⁶² Von jetzt an war davon die Konzeption und Struktur der Tragödie betroffen. In sie sei die jansenistische Neurose, die von unterbewußtem Schuldgefühl und dem verdrängten Vaterbild — der staatlichen und kirchlichen Autorität — geprägt war, übertragen worden. Racine, dessen frühe Lebensjahre durch das jansenistische Existenzgefühl beherrscht waren, habe sich mit seinem ganzen Leben und seinem Verhalten stets innerlich dagegen aufgelehnt und das stark weibliche Über-Ich, nämlich die in Port-Royal von Frauen getragene rigoristische Moral (« mères terribles ») seinerseits verdrängt und damit in sein Werk abgedrängt. So werde auch hier — so die Schlußfolgerung von Mauron — die Kunst, wie in vielen Künstlerleben, das Mittel zur Wiederherstellung eines « temps perdu », « une compensation à un deuil et à une ruine psychique » (S. 9).

Dem psychoanalytischen Verfahren der Werkstrukturierung ist auch ROLAND BARTHES in hohem Maße verpflichtet bei seinem Unterfangen, einen „homo racinianus“ zu erstellen, eine Anthropologie des Racineschen Menschen zu liefern, der, wie Barthes sagt, ein « homme enrôlé » (S. 10) ist.⁶³ Das Eingeschlossensein aber bedingt nicht nur die von Angst, Mißtrauen und Mißverständnis gekennzeichneten, strukturgebenden Beziehungen dieses Menschen zu seinen Mitmenschen, sondern ist gleichzeitig der

⁶² Charles Baudouin: J. Racine, l'enfant du désert, Paris 1963, zitiert eine graphologische Analyse von Hélène Sadoul, die zu dem Schluß kommt, Racines Handschrift sei « l'expression d'un caractère plutôt banal, soumis aux coutumes de son temps et dont la façade social dirige les forces » (S. 163 ff.).

⁶³ Barthes: Sur Racine, Paris, 1963. — Dieses in vieler Hinsicht programmatisch (und provokatorisch) gemeinte Buch über den in der traditionellen französischen Literaturkritik als unantastbar geltenden „Klassiker“ ist hervorgegangen aus einer Textausgabe Racines (s. L. Nr. 4), deren Textkommentare, insbesondere aber die »Introduction générale« (S. III—LVIII), schon den ganzen Explosivstoff des späteren Racine-Buches enthalten.

Hauptgrund für die besondere kritische Verfahrensweise, die Psychoanalyse, weil deren Sprache allein in der Lage sei, die Angst des Menschen adäquat zum Ausdruck zu bringen. Die Einzelergebnisse erinnern sehr häufig an die Studie Maurons, wenn es etwa um die „mütterliche Geliebte“ Bérénice, um Antiochus als « double » des Titus und um vieles andere mehr geht. Aber der von Barthes mit diesem Buch vertretene Anspruch eines literarischen Strukturalismus' leitet sich von wesentlich verschiedenen Quellen wissenschaftlichen Denkens her: von Saussure und der modernen Linguistik, von dem Ethnologen Lévi-Strauss, nicht zuletzt — im engeren Bereich ästhetischer Forschung — von den russischen Formalisten.⁶⁴

Die Grundstruktur des Racineschen Werks sieht Barthes in einem « rapport d'autorité » (S. 34) zwischen den Menschen, in einer stets vorhandenen Beziehung zwischen dem Starken und dem Schwachen, dem Tyrannen und dem Gefangenen, dem Henker und dem Opfer. In allen Tragödien, vor allem auch dann, wenn es um Liebesdinge geht, laute die Gleichung:

« A a tout pouvoir sur B

A aime B, qui ne l'aime pas » (S. 35).

Verglichen mit dieser klaren Bezugsstruktur bleibe das Muster der Liebesbeziehungen in Racines Tragödien viel uneinheitlicher. Sie kann verschleiert sein (Athalie, Joas), fraglich (liebt Titus Bérénice überhaupt?), kategorial verändert (Iphigénie liebt ihren Vater) oder pervertiert (Ériphile liebt ihren blutrünstigen Zwinger Achille). Demgegenüber bleibt das Autoritätsverhältnis, als dessen anthropologisches Vorbild Barthes das Beziehungsschema der primitiven Horde diente, unverschleiert und eindeutig. Als spezifisch Racineschen tragischen Raum, in dem sich der gnadenlose Kampf der Menschen abspielt, identifizierte Barthes die zwischen Welt und weihevollen, schweigenden Ort (der Macht, der Gottheit) gelegene « Anti-Chambre », den Ort des

⁶⁴ Dazu vor allem R. Barthes: *Essais critiques*, Paris 1964, insbesondere die Kapitel ›L'Activité structuraliste‹ (S. 213—220), ›Les deux critiques‹ (S. 246—250), ›Qu'est-ce que la critique?‹ (S. 252—257) und ›Littérature et signification‹ (S. 258—276).

Wartens, des Sprechens, der tragischen Bühnenhandlung. Dieser tragische Raum ist vom « Extérieur », d. h. von dem Raum der « non-tragédie », eingegrenzt, wodurch zwar den Gestalten ein Ausweichen in den Tod, in die Flucht, in das Ereignishafte — d. i. das Nicht-Tragische — möglich wird, aber auf Kosten des Tragischen. Acomat, der « homme des vaisseaux » in ›Bajazet‹, ist solch ein typisch nichttragischer Mensch, der den befreienden Ausbruch aus dem tragischen Ort sucht und nutzt.⁶⁵

Innerhalb dieser Grenzen versteht nun Barthes das menschliche Miteinander der Racineschen Gestalten ganz im Sinne der psychologischen Grundanordnungen: Machtkampf zwischen Vater und Sohn, mörderischer Bruderzwist, inzestuöse Mutter-Sohn-Beziehung. Die dramatischen Personen werden zu Funktionen eines psychologischen Modells. Interessanter erscheint mir demgegenüber die Feststellung, daß die Liebe bei Racine, die in der herkömmlichen Racine-Kritik als einzigartiges tragisches Element eine so übertriebene Rolle gespielt hat, nicht nur zur Flucht aus der Tragik tendiert, sondern darüber hinaus eine wenig konkrete Erscheinungsweise besitzt und sich in der Hauptsache als Hirn-ge-spinst darzustellen und zu realisieren vermag: als erinnerte Vorstellung, als gesprochenes « tableau », als bloßes geistiges Bild. Im Zusammenhang mit einer weitgehend relativierenden Neueinschätzung der Liebesthematik bei Racine besitzt dieser Gesichtspunkt für die gesamte moderne Racine-Forschung großes Interesse.⁶⁶ Auch an die Ergebnisse von Lucien Goldmann erinnert diese Strukturuntersuchung. Denn in einem letzten Schritt identifiziert Barthes das Autoritätsverhältnis zwischen A und B oder Vater und Sohn mit der Beziehung zwischen Gott und seiner

⁶⁵ Eine beispielhafte Einzelinterpretation auf der Grundlage der von Starobinski, Barthes und anderen Strukturuntersuchungen formulierten Racineschen Tragikkonzeption, die das spannungsvolle menschliche Miteinander auf engstem Raum beinhaltet, lieferte E. van der Starre: *Racine et le théâtre de l'ambiguïté. Étude sur ›Bajazet‹*, Leiden 1966.

⁶⁶ Vgl. Henri Coulet: *L'Innamoramento* dans les tragédies de Racine, in: *BLR*, 6, 1958, S. 8—15. — Luigi de Nardis: *›Bérénice‹* ou l'Amors de Ionh, in: *ACIR*, 1962, S. 29—35. — J. A. G. Tans, art. cit.

Kreatur. Die tragische Situation entsteht in diesem Falle dadurch, daß die Kreatur (etwa Phèdre) die seit der antiken Tragödie schon immer latent vorhandene, aber nie benannte Schuldhaftigkeit des göttlichen Prinzips (Schicksal; die göttliche Herkunft Phèdres) nicht anerkennen darf und kann und darum die Schuld auf sich nimmt.

Eine derartige Bereitschaft, die Ziele und Ergebnisse einer unkonventionellen, neuen Forschungstendenz zu seinen eigenen zu machen und ebenso brillant wie provozierend zu formulieren, mußte Barthes zum bevorzugten Angriffsziel der traditionellen französischen Literaturkritik werden lassen. Die Rolle des leidenschaftlichen und unerbittlichen Anklägers übernahm RAYMOND PICARD⁶⁷. Was sich bei dieser sog. « Querelle des anciens et des modernes » abspielte, war nicht nur der Widerstreit zweier literaturwissenschaftlicher Methoden. Die Debatte führte vielmehr auf ein Niveau, auf dem es um den Wissenschaftsbegriff in der Literatur- und Kunstkritik überhaupt ging. Aus der sehr polemisch gehaltenen Schrift von Picard geht hervor, daß er diesen Begriff durch das Objektivitätsprinzip definiert sieht, die zu einer — allerdings nie vollständig auszuschöpfenden — „Wahrheit“ über das literarische Werk führt. Nur nebenbei tadelt er an Barthes' Buch den apodiktischen Charakter seiner Aussagen sowie Barthes' Neigung, mit glänzender, reicher metaphorischer Sprache bekanntes Wissen über Racine neu aufzupolieren. Der Hauptvorwurf jedoch trifft diejenigen Interpretationen, die sich im Lichte historischer Forschung als Ungereimtheiten erweisen. D. h. der von Barthes eingestandene rigorose Subjektivismus dieses kritischen Verfahrens wird als ein sich realistisch gebender Impressionismus in Frage gestellt, der, wie schon einmal im 19. Jahrhundert, die historisch bedingten und in künstlerische Sprache und Struktur

⁶⁷ Picard: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris 1965. Hier versuchte Picard die ganze Gruppe der sog. « nouvelle critique » zu umfassen und zu disqualifizieren, während er sich in einer vorbereitenden Besprechung: *Racine et la 'nouvelle critique'*, in: *Revue des Sciences Humaines*, 117, 1965, S. 29—49, zunächst nur mit Barthes auseinandergesetzt hatte.

umgesetzten Vorgänge auf Alltagserlebnisse der Jetztzeit reduziert. Bei Barthes erweise sich diese Methode als impressionistisch und dogmatisch zugleich (« impressionnisme idéologique »).

Bei seiner Verteidigung⁶⁸ beschäftigte sich Barthes mit eben dem von Picard zur Diskussion gestellten Wahrheitsbegriff.⁶⁹ Er betonte, daß die Neue Kritik im Kunstwerk nicht ein Allgemeingültiges suche, das es, mit immer besserer Kenntnis der historischen Entstehungsbedingungen, peu à peu zu vervollständigen gelte. Vielmehr sei das Kunstwerk als Potential von vielen möglichen Antworten zu begreifen, die es für die von Epoche zu Epoche wechselnden Fragen der Menschen an das Werk bereithalte. In Racine suchte Barthes demnach das, was Gegenwart und Aktualität an Möglichkeiten im Werk sichtbar zu machen vermochten. Ihm kommt es darauf an, „die von [der] Epoche [der jeweiligen Kritik] gelieferte Sprache (Existentialismus, Marxismus, Psychoanalyse) auf die Sprache des Autors zu 'adjustieren'“. ⁷⁰ Für Barthes ist der Dialog zwischen Autor und Kritiker „egoistischerweise ganz und gar nach der Gegenwart hin verlagert; die Kritik ist keine Huldigung an die Wahrheit der Vergangenheit oder die Wahrheit des 'anderen', sie ist Konstruktion des Intelligiblen unserer Zeit“ (ebd., S. 69). Stellt man die Absicht Picards gegenüber, Racines Werk als « le triomphe de la création volontaire et consciente » ⁷¹ in seiner Zeit verstehen und verständlich machen zu wollen, so wird klar, daß die Positionen für unvereinbar gehalten werden.

⁶⁸ Barthes war nicht der einzige, der antwortete. Es meldeten sich außerdem zu Wort: J. 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. — 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.

⁶⁹ R. Barthes: *Critique et vérité*, Paris 1966.

⁷⁰ Barthes: *Was ist Kritik?*, in: R. B.: *Literatur oder Geschichte*, (Suhrkamp) 1969, S. 67.

⁷¹ Picard: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, S. 91.

SCHLUSSBEMERKUNG

Die traditionelle Literaturkritik hat — das zeigt die oben beschriebene Polemik — in ihrer Sehnsucht nach objektiver und wissenschaftlicher Sicherheit des Wissens die Zweiseitigkeit und historische Dynamik des Literaturprozesses zu wenig beachtet. Wenn Barthes die Schwierigkeit einer « psychanalyse d'époque » des 17. Jahrhunderts, in die die Racinesche Vorstellungswelt zu stellen sei, hervorhob, so ist damit zunächst einmal die Komplexität wirkungsästhetischer Vorgänge gemeint.¹ Theatererlebnis und Lektüreakt, die als notwendige Bestandteile künstlerischer Verwirklichung den Erfolg oder Mißerfolg des literarischen Werks artikulieren, bewegen sich, wie es Barthes ausdrückt, im Rahmen einer « sorte de 'Folklore' d'époque » oder eines « code général » (a. a. O.), der seinerseits auf ganz bestimmten psychologischen, gesellschaftlichen, geistes- und geschmacksgeschichtlichen Bedingungen beruht. Zu diesem Gesichtspunkt ist in der Racine-Kritik schon viel geforscht und auch geleistet worden. Seitdem man begonnen hat, die « formation de la doctrine classique » (Bray) von Autor zu Autor, von Werk zu Werk nach ihren produktions- und wirkungsästhetischen Besonderheiten zu differenzieren, hat diese Forschungsweise an Vielfalt und Klarheit gewonnen. Es genügt nicht mehr, wie Mélése², Lough³ oder Descotes⁴ die objektiven, statistisch oder rein dokumentarisch erfaßbaren Ge-

¹ Barthes: *Essais critiques*, Paris 1964, S. 272.

² Pierre Mélése: *Le Théâtre et le public sous Louis XIV (1659—1715)*, Paris 1934.

³ John Lough: *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, London 1957.

⁴ Maurice Descotes: *Les Grands rôles du théâtre de J. Racine*, Paris 1957.

gebenheiten des Theaterpublikums, Theaterlebens oder der Schauspielerverhältnisse darzustellen. Weniger äußerlich erkennbare und offen liegende Bewußtseinschichten, die mit dem Phänomen literarischer Darstellung und Aufnahme zu tun hatten, mußten erforscht werden, wie das in den neueren Arbeiten von Auerbach, Béguin, Vinaver, Poulet und Goldmann von verschiedenen Gesichtspunkten her geschah, um der Wechselwirkung von Darbietung und Rezeption im 17. Jahrhundert nahe zu kommen.

Nun hatte aber Barthes, in seinen theoretischen Schriften ebenso wie in seinem Racine-Buch, den Primat der gegenwartsbezogenen Interpretation vergangener Kunstwerke vertreten. Damit sollte allen denjenigen historisierenden Kritikern entgegengetreten werden, die auf das historisch bedingte Unvermögen Racines und seines zeitgenössischen Publikums, moderne Verständnisweisen des 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen, aufmerksam gemacht haben. Beide Positionen können mit guten Gründen verteidigt werden, je nachdem ob man das jeweilige Werk entstehungsgeschichtlich oder wirkungsgeschichtlich betrachtet. Nur wäre im letzteren Falle von Barthes zu wenig gefordert worden, weil mit seinem streng „subjektivistischen“ Standpunkt die ganze mehr oder weniger lange Geschichte der Werkwirkung und Werkrezeption ausgelassen würde, mit deren Hilfe überhaupt erst ein belegbarer Einblick in die Funktionsfähigkeit der Kunstwerke möglich wird. Die „Funktionsgeschichte“ literarischer Werke, d. h. die Darstellung jener im Werk liegenden ästhetischen Bedingungen, die es dem historisch wechselnden Publikum immer wieder erlaubt, Fragen an das Kunstwerk zu stellen und von diesem beantwortet zu erhalten, muß zu einem sinnvollen Umgang mit den oben beschriebenen extremen Positionen in die Betrachtung einbezogen werden. Das Wort Sartres, « Il n'y a d'art que pour et par autrui »⁵, erhält damit eine Ausweitung in die historische Dimension, die in diesem Sinne, insgesamt und speziell für die Racine-Kritik, erstmals von ARTHUR NISIN vor-

⁵ Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1948 (Gallimard, Coll. »Idées«), S. 55.

genommen worden ist.⁶ In Deutschland lassen die Arbeiten von H. R. Jauß — für die Racine-Forschung insbesondere die Untersuchung über wirkungs- und rezeptionsgeschichtliche Probleme bei Racine und Goethe⁷ — die Richtung eines derart vermittelnden Forschungsweges sowie die Umrisse der darauf noch zu leistenden Arbeit sichtbar werden.

⁶ Arthur Nisin: *La Littérature et le lecteur*, Paris 1959. — Ders.: *Les Œuvres et les siècles*, Paris 1960 (das Kap. 'Notre Racine et le Racine classique', S. 154 ff.).

⁷ Jauß: *Racines und Goethes Iphigenie*. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Heft 4: *Theorie literarischer Texte* (1973), S. 1—46.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

Mit den Buchstaben L. oder s. L. wird auf die entsprechende Nummer im Literaturverzeichnis verwiesen.

ACIR: Actes du premier congrès international racinien

ASNS: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen
(Herrigs Archiv)

BLR: Bulletin de liaison racinienne

CAIEF: Cahiers de l'Association internationale des études françaises

GRM: Germanisch-romanische Monatsschrift

NS: Die neueren Sprachen

RHLF: Revue d'histoire littéraire de la France

RJb: Romanistisches Jahrbuch

RLC: Revue de littérature comparée

LITERATURVERZEICHNIS

I. Werkausgaben

1. Œuvres complètes de J. Racine, krit. Ausg., hg. von Paul Mesnard, 10 Bde., Paris 1865—1873.
2. Racine. Œuvres complètes, krit. Ausg., hg. von Raymond Picard, 2 Bde. (Bd. I: Théâtre, Poésies; Bd. II: Prose), Paris (Bibliothèque de la Pléiade) 1950/1952 (I: ³1964; II: ²1966).
3. Théâtre complet de Racine, hg. von Maurice Rat, Paris (Garnier) 1960.
4. Racine. Théâtre, hg. von Roland Barthes, 2 Bde., Paris (Club français du livre) 1960.
5. Jean Racine. Théâtre complet, Taschenbuchausg., hg. von André Stegmann, 2 Bde., Paris (Garnier-Flammarion) 1964/1965.
6. Racine. Théâtre complet, Taschenbuchausg., 2 Bde., Paris (Le livre de poche) 1963/1964.
7. Jean Racine. Toutes les pages de théorie et de critique, hg. von Mario Bonfantini, Turin 1968.

II. Zur Biographie

8. BRERETON, Geoffroy: Jean Racine. A Critical Biography, London-Toronto 1951.
9. DEMEURE, Jean: Racine et son ennemi Boileau, in: *Mercure de France*, 205, 1. 7. 1928, S. 34—61.
10. DERS.: L'Introuvable société des 'Quatre amis' (1664—1665), in: *RHLF*, 36, 1929, S. 161—180; 321—336.
11. DUBU, Jean: De quelques raisons esthétiques du silence de Racine après 'Phèdre', in: *XVII^e Siècle*, 20, 1953, S. 341—349.
12. DUSSANE, B.: Du nouveau sur Racine, Paris 1941.
13. JASINSKI, René: Vers le vrai Racine, 2 Bde., Paris 1956.
14. ORCIBAL, Jean: L'Enfance de Racine, in: *RHLF*, 51/1, 1951, S. 2—16.

15. DERS.: *Autour de Racine. La Genèse d'Esther' et d'Athalie'*, Paris 1950.
16. PICARD, Raymond: *La Carrière de J. Racine*, Paris 1956, ²1961.
17. POMMIER, Jean: *Aspects de Racine*, Paris 1954.
18. STEWART, William McC.: *L'Éducation de Racine. Le poète et ses maîtres*, in: CAIEF, 1953, S. 55—71.

III. Wichtige Gesamtdarstellungen

19. AUERBACH, Erich: *Der Scheinheilige*, in: E. A.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, ⁴1967, S. 343—370.
20. BARTHES, Roland: *Sur Racine*, Paris 1963.
- 20a. BAUDOIN, Charles: *Jean Racine, l'enfant du désert*, Paris 1963.
21. BÉNICHOU, Paul: *Racine*, in: P. B.: *Morales du grand siècle*, Paris 1948, S. 214—256.
22. BREMOND, Henri: *Racine et Valéry. Notes sur l'initiation poétique*, Paris 1930.
23. BUTLER, Philip F.: *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris 1959.
24. CAHEN, J. G.: *Le Vocabulaire de Racine*, Paris 1946.
25. COENEN, Hans Georg: *Elemente der Racineschen Dialogtechnik*, Münster 1961.
26. FRANCE, Peter: *Racine's Rhetoric*, London 1965.
27. FUBINI, Mario: *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Turin 1925.
28. GOLDMANN, Lucien: *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les 'Pensées' de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1955, ²1959.
29. HUBERT, J. D.: *Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins*, Paris 1956.
30. KNIGHT, Roy C.: *Racine et la Grèce*, Paris 1950.
31. LAPP, John C.: *Aspects of Racinian Tragedy*, Toronto 1955.
32. MAULNIER, Thierry: *Racine*, Paris 1936.
33. MAURON, Charles: *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Aix-en-Provence 1957.
34. MAY, Georges: *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne. Étude sur les sources de l'intérêt dramatique*, Urbana 1948.

35. DERS.: D'Ovide à Racine, New York 1949.
36. POULET, Georges: Notes sur le temps racinien, in: G. P.: Études sur le temps humain, Bd. I, Paris 1950, S. 104—121.
37. SPITZER, Leo: Die klassische Dämpfung in Racines Stil, in: L. S.: Romanische Stil- und Literaturstudien, Bd. I, Marburg 1931, S. 135—268.
38. STAROBINSKI, Jean: Racine et la poétique du regard, in: La Nouvelle Revue Française, 56, 1957, S. 246—263 (auch in J. S.: L'Oeil vivant, Paris 1961, S. 71—89).
39. STONE, J. A.: Sophocles and Racine. A Comparative Study in Dramatic Technique, Genf 1964.
40. TRUC, Gonzague: Jean Racine. L'œuvre, l'artiste, l'homme et le temps, Paris 1926.
41. VINAVER, Eugène: Racine et la poésie tragique. Essai, Paris 1951, ²1963.
42. DERS.: L'Action poétique dans le théâtre de Racine, Oxford 1960.
43. VOSSLER, Karl: Jean Racine, München 1926.
44. WEINBERG, Bernard: The Art of Jean Racine, Chicago-London 1963.

IV. Zu den Einzelwerken

45. BÉGUIN, Albert: Phèdre nocturne, in: A. B.: Poésie de la présence, Neuchâtel 1957, S. 115—122.
46. CHEDOZEAU, B.: Le Tragique d'«Athalie», in: RHLF, 67/3, 1967, S. 494—501.
47. CROCE, Benedetto: Andromaque (I/4), in: Critica, 36/3, 1938, S. 161—170 (auch in: B. C.: Poesia antica e moderna, Bari ³1950, S. 305—317).
48. DÉDEYAN, Charles: Racine et sa 'Phèdre', Paris 1965.
49. EDWARDS, Michael: 'La Thébaïde' de Racine, clé d'une nouvelle interprétation de son théâtre, Paris 1965.
50. JAUSS, Hans Robert: Racines 'Andromaque' und Anouilh's 'Antigone'. Klassische und moderne Form der französischen Tragödie, in: NS, 9, 1960, S. 428—444.
51. KNAUTH, K. A.: Racines 'Récit de Thérémène' und Corneilles 'Récit de Rodrigue', in: ASNS, 5, 1969, S. 354—360 [über 'Phèdre'].
52. MAURER, Karl: Racine und die Antike, in: ASNS, 193, 1956, S. 15—32 [über 'Iphigénie' u. a.].

53. MICHAUT, Gustave: La 'Bérénice' de Racine, Paris 1907.
54. NARDIS, Luigi de: 'Bérénice' ou l'Amors de Ionh', in: ACIR, 1962, S. 29—35.
55. OTT, Karl August: Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine, in: GRM, 11, 1961, S. 314—365 [über 'Andromaque'].
56. PETRICONI, Hellmuth: Der Verzicht auf Liebe, in: RJb, 16, 1965, S. 115—127 [über 'Bérénice'].
57. DERS.: Die verschmähte Astarte, in: RJb, 13, 1962, S. 149—185 [über 'Phèdre'].
58. SPITZER, Leo: The 'Récit de Thérémène', in: L. S.: Linguistics and Literary History, Princeton 1948, S. 87—134 [über 'Phèdre'].
59. STACKELBERG, J. von: Tacitus und die Bühnendichtung der französischen Klassik. Eine quellenkritische Studie zu Corneilles 'Othon' und Racines 'Britannicus', in: GRM, 10, 1960, S. 386 bis 400.
60. STARRE, E. van der: Racine et le théâtre de l'ambiguïté. Étude sur 'Bajazet', Leiden 1966.
61. STEWART, William McC.: Le Tragique et le sacré chez Racine, in: Le Théâtre tragique, hg. von J. Jacquot, Paris 1962, S. 271—285 [über 'Athalie'].
62. WAIS, Kurt: Erlebnis und Dichtung bei Racine. Der Achilleus-Helena-Kontrast und der Hektor-Achilleus-Gegensatz als seelische Leitmotive, in: RJb, 2, 1953/1954, S. 110—132 [über 'Andromaque'].
63. WEINRICH, Harald: Tragische und komische Elemente in Racines 'Andromaque', Münster 1958.
64. WHITE, Julian E.: Racine's 'Phèdre'. A "Sophoclean" and Senecan Tragedy, in: RLC, 39/4, 1965, S. 605—613.

V. Kritik- und Übersetzungsgeschichte

a) Allgemeine Werke

65. BABBITT, Irving: The Masters of Modern French Criticism, London 1913.
66. BINNI, Walter: Preromanticismo italiano, Neapel 1947, ²1959.
67. CROCE, Benedetto: Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Bari ⁶1928.

68. FOLKIERSKI, Wladislaw: *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du 18^e siècle*, Krakau-Paris 1925.
69. FUBINI, Mario: *Studi sulla critica letteraria nel Settecento*, Florenz 1934.
70. DERS.: *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica et sulla cultura del Settecento*, Bari 1946, ³1968.
71. JAN, Eduard von: *Wandlungen der literarischen Kritik in Frankreich während der letzten 100 Jahre*, in: GRM, 21, 1933, S. 233 bis 244.
72. MATTAUCH, Hans: *Die literarische Kritik der frühen französischen Zeitschriften (1665—1748)*, München 1968.
73. MOREAU, Pierre: *La Critique littéraire en France*, Paris 1960.
74. ROBERTSON, J. G.: *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge 1923.
75. SAINTSBURY, G. E. B.: *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 2 Bde., Edinburgh 1902.
76. THIBAUDET, Albert: *Physiologie de la critique*, Paris 1930.
77. WELLEK, René: *A History of Modern Criticism (1750 bis 1950)*, 4 Bde., New Haven 1955 (Bde. I und II in deutscher Übersetzung: *Geschichte der Literaturkritik, 1750—1830*, Berlin 1959).

b) Ältere Zeit

78. BENTMANN, Friedrich: *Geschichte der Racinekritik in der französischen Romantik*, Diss. Würzburg 1930.
79. DACH, Charlotte von: *Racine in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin-Leipzig 1941.
80. DELTOUR, Felix: *Les Ennemis de Racine au 17^e siècle*, Paris 1859, ⁴1884.
81. DESCOTES, Maurice: *Racine*, Bordeaux 1969.
82. ECCLES, F. Y.: *Racine in England*, Oxford 1922.
83. EUSTIS, Alvin A.: *Racine devant la critique française (1838 bis 1939)*, Berkeley-Los Angeles 1949.
84. FINGERHUT, Margret: *Racine in deutschen Übersetzungen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn 1970.
85. FUBINI, Mario: *Storia della critica raciniana*, in: M. F.: *J. Racine e la critica delle sue tragedie*, Turin 1925, S. 121—290.

86. DERS.: Racine et la critique italienne, in: RLC, 19/4, 1939, S. 523—561.
87. GUKOVSKIJ, G.: Racine en Russie au 18^e siècle: la critique et les traducteurs, in: Revue des études slaves, VII/1—2, 1927, S. 75 bis 93.
88. NELSON, Robert J.: Corneille and Racine. Parallels and Contrasts, New Jersey 1966.
89. NISIN, Arthur: Notre Racine et le Racine classique, in: A. N.: Les Œuvres et les siècles, Paris 1960, S. 154 ff.
90. STEWART, William McC.: Racine vu par les Anglais de 1800 à nos jours, in: RLC, 19/4, 1939, S. 562—580.
91. THEILE, Wolfgang: Die Racinekritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte, München 1974.
92. VOISINE, Jacques: Corneille et Racine en Angleterre au 18^e siècle, in: RLC, 22/2, 1948, S. 161—175.
93. WHEATLEY, Katherine E.: Racine and English Classicism, Austin 1956.

c) Neuere und neueste Zeit

94. BEIGBEDER, Marc: Racine devant quelques grands du 20^e siècle, in: Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, 8, 1955, S. 62—71.
95. BELLONI, Marta: Récentes contributions italiennes à la critique racinienne, in: Jeunesse de Racine, 1964, S. 17—26.
96. BONZON, A.: La Nouvelle Critique et Racine, Paris 1970.
97. CORDIÉ, Carlo: Raciniana: studi, testi, traduzioni (1940—1950), Milano o. J. (auch in: Letterature moderne, I/3, 1950, S. 371—398).
98. GORÉ, Jeanne-Lydie: Les Problèmes actuels de l'interprétation des Classiques, in: NS, 9, 1966, S. 393—410.
99. HUBER, Egon: Neuere Deutungen Racines in der französischen Literaturwissenschaft, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 73/3—4, 1963, S. 129—137.
100. KNIGHT, Roy C.: Ten Years of Racine-Studies, in: Modern Languages, 39, 1958, S. 132—136.
101. LOOS, Erich: Die französische Literatur des 17. Jahrhunderts. Ein Forschungsbericht (1937—1957), in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 32/3, 1958, S. 448—469.
102. NARDIS, Luigi de: Racine e la critica italiana contemporanea, in: Lingue straniere, V/4, 1956, S. 1—6.

103. PEYRE, Henri: Racine et la critique contemporaine, in: Publications of the Modern Language Association of America, 45, 1930, S. 848—855.
104. PICARD, Raymond: État présent des études raciniennes (1940 bis 1955), in: Information littéraire, VIII/3, 1956, S. 85—88.
105. THEILE, Wolfgang: Methoden und Probleme der Racine-Forschung (1950—1968), in: RJB, 19, 1968, S. 97—132.
106. WILLIAMS, E. E.: Racine depuis 1885: bibliographie raisonnée des livres, articles, comptes-rendus critiques relatifs à la vie et l'œuvre de J. Racine (1885—1939), Baltimore 1940.

*VI. Literatur, Theater, Publikum, Sprache, religiöse und geistige
Tendenzen des 17. Jahrhunderts*

107. ADAM, Antoine: Histoire de la littérature française au 17^e siècle, 5 Bde., Paris 1948—1956.
108. AUERBACH, Erich: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, München 1933.
109. BRAY, René: La Formation de la doctrine classique en France, Paris 1927, 2^e 1951.
110. Cognet, L.: La Réforme de Port-Royal (1591—1618), Paris 1950.
111. DESCOTES, Maurice: Les Grands rôles du théâtre de J. Racine, Paris 1957.
112. GUIRAUD, Pierre: Index du vocabulaire du théâtre classique, Paris 1955—1960.
113. HAZARD, Paul: La Crise de la conscience européenne (1680—1715), 2 Bde., Paris 1935.
114. KRAUSS, Werner: Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert, in: W. K.: Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Frankfurt/M. 1949, S. 321—338.
115. LANCASTER, H. C.: A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, 9 Bde., Baltimore 1929—1942 (Teil IV: The Period of Racine, 1940).
116. LOUGH, John: Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, London 1957.
117. LYONNET, H.: Les 'premières' de Jean Racine, Paris 1924.
118. MÉLÈSE, Pierre: Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV (1659—1715), Paris 1934.
119. MONGRÉDIEN, Georges: La Vie littéraire au 17^e siècle, Paris 1947.

120. DERS.: La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière, Paris 1966.
121. ORCIBAL, Jean: Les Origines du Jansénisme, 3 Bde., Louvain-Paris 1947/1948.
122. SCHERER, Jacques: La Dramaturgie classique en France, Paris 1950.

REGISTER

- Adam 5. 19 f. 20 (A. 32). 74
 Aischylos 23. 66 (A. 22)
 Alfieri 43
 Anonymus 29. 30 (A. 11)
Ariost 8. 65 (A. 16)
 Aristoteles 23. 76. 76 (A. 40)
 d'Aubignac 25
 Auerbach 61. 69 ff. 69 (A. 29). 70
 (A. 30, A. 31, A. 32). 71 (A. 33).
 82. 98

 Baader 37 (A. 23)
 Bachelard 58. 89
 Baillet 31. 34. 34 (A. 18)
 Baldensperger 73 f. 74 (A. 36, A. 38)
 Barnwell 29 (A. 8). 77 (A. 41)
 Barrault 56 f. 56 (A. 1). 58 (A. 3)
 Barthes 2 f. 2 (A. 4). 4 (A. 6). 5. 58.
 81 ff. 92 ff. 92 (A. 63). 93 (A. 64).
 94 (A. 65). 95 (A. 67). 96 (A. 68,
 A. 69, A. 70). 97. 97 (A. 1). 98
 Baudouin 20. 20 (A. 34). 74. 92
 (A. 62)
 Béguin 58. 68 f. 68 (A. 28). 89. 98
 Bénichou 61. 71 f. 71 (A. 34)
 Bentmann 46
 Bergson 60
 Biermann 85 (A. 52)
 Blin 89
 Boileau 9. 9 (A. 10). 13. 15 f. 22. 30.
 33. 33 (A. 15). 35. 37. 39. 42 f. 59
 Bonfantini 22 (A. 1)
 Bouhours 32 f. 32 (A. 14). 35
 Boursault 33. 33 (A. 16)

 Boyer 41
 Bray 25. 54. 97
 Bremond 17 (A. 26). 55. 60. 62.
 65 ff. 66 (A. 20)
 Brumoy 38
 Brunetière 23. 46. 49 ff. 50 (A. 39).
 51 (A. 40)
 Brunot 46 (A. 32)
 Bussy-Rabutin 13
 Butler 75. 75 (A. 39)

 Calepio 37. 38
 Campistron 59
 Chambure 57 (A. 3). 58 (A. 4)
 Chapelain 8. 9
 Charlier 19 (A. 30)
 Chateaubriand 17. 45 ff. 52. 85
 Chénier 50 (A. 39). 66
 Claudel 56
 Clément 39
 Cagnet 7 (A. 4, A. 5)
 Colbert 8. 8 (A. 7). 9
 Conti, Antonio 39 f. 39 (A. 25)
 Corneille, P. 10 ff. 11 (A. 13). 19 f.
 20 (A. 33). 22 ff. 50. 65. (A. 16).
 73. 75. 78. 78 (A. 46). 86. 89
 Coulet 16. 94 (A. 66)
 Crébillon 39
 Croce 58. 60. 60 (A. 8). 64 f. 65
 (A. 16, A. 17)
 Curtius 1 (A. 1)

 Dacier, Anne L. 36 (A. 21)
 Deltour 28. 28 (A. 5)

- Demeure 9 (A. 10)
 Descartes 49. 49 (A. 36). 86
 Deschanel 45 (A. 31)
 Descotes 12 (A. 17). 97. 97 (A. 4)
 Desfontaines 40. 40 (A. 28)
 Diderot 16. 38 f. 41 f. 42 (A. 29,
 A. 30)
 Dort 89 (A. 60)
 Doubrovsky 81. 96 (A. 68)
 Du Bos, Ch. 88
 Dubos, J.-B. 40

 Eliot 1 (A. 1)
 Euripides 22. 24. 77
 Eustis 46. 61. 67 (A. 23)

 Faguet 23. 51. 53
 Fayolle 96 (A. 68)
 Fénelon 37. 39. 41
 Flaubert 59 f. 59 (A. 5). 81
 Fontenelle 34 f. 35 (A. 20). 36
 France, A. 51
 France, Peter 33. 80. 80 (A. 49)
 Freud 81. 91
 Fubini 36 (A. 22). 45 f. 62 f. 62
 (A. 12)
 Funck-Brentano 12 (A. 16). 14
 (A. 19)

 Gautier 44
 Gazier 14 (A. 22). 17
 Geoffroy 42 ff.
 Gide 2. 2 (A. 2). 55
 Giraudoux 52. 60. 60 (A. 8). 86
 Goethe 63. 64 (A. 15). 99. 99
 (A. 7)
 Goldmann 5. 57 f. 58 (A. 4). 61.
 81. 85 ff. 85 (A. 54). 87 (A. 56).
 90. 94. 98
 Gravina 37

 Herder 42
 Homer 22 f. 26. 36 (A. 21)
 Horaz 33
 Hubert, J.-D. 82. 83 ff. 84 (A. 51).
 90
 Hugo 44. 46 (A. 32). 59 (A. 7). 60
 (A. 10)

 Janet 49
 Jasinski 5. 18 f. 19 (A. 28, A. 29)
 Jauß 34 (A. 19). 49. 79 f. 79 (A. 48).
 99. 99 (A. 7)

 Knight 25 (A. 3). 77. 77 (A. 42)
 Köhler 87 (A. 56)
 Krantz 49
 Krauss 61. 71 (A. 33)

 La Bruyère 32 f. 32 (A. 13). 34
 (A. 17). 35
 Lagrange-Chancel 40
 La Harpe 42 ff. 47
 Lamotte-Houdart 36 (A. 21). 37 f.
 40
 Lancaster 74. 74 (A. 37)
 Lancelot 7. 20
 Lanson 23. 49 (A. 36). 82
 Lapp 82 f. 82 (A. 50). 84. 90
 La Rochefoucauld 84
 Larroumet 51. 52 f.
 Le Bidois 52. 52 (A. 42)
 Lefranc de Pompignan 40
 Le Maître, Antoine 7
 Lemaître, J. 51 ff. 51 (A. 41). 60
 Lessing 42
 Lévi-Strauss 90. 93
 Longepierre 31. 32 (A. 13). 33
 Longinus 33 (A. 15)
 Loos 73 (A. 35)
 Lough 97. 97 (A. 3)

- Louis XIV. 8. 11. 13 f. 14 (A. 20).
 16. 19 f. 36. 97 (A. 2)
- Lukàcs 61. 81
- Lulli 10. 13
- Luneau de Boisgermain 43 f.
- Maffei 37
- Mallarmé 66
- Malraux 56 f. 56 (A. 1)
- Manzoni 44
- Marivaux 50 (A. 39)
- Martello 37
- Masson-Forestier 17. 17 (A. 26)
- Maulnier 54 ff. 54 (A. 44). 57 (A. 1)
- Maurer, K. 78. 78 (A. 45)
- Mauriac 14 (A. 19). 15 (A. 22). 54
 (A. 43). 56 f. 57 (A. 1). 85
- Mauron 5. 81. 88. 90 ff. 90 (A. 61).
 93
- May 78 f. 78 (A. 46)
- Mélèse 97. 97 (A. 2)
- Mercier 43 f.
- Merian-Genast 63 f. 64 (A. 15). 73
- Mesnard 15. 18. 46
- Michaut 17. 52. 52 (A. 42)
- Molière 9 f. 19. 36
- Montherlant 56. 56 (A. 1)
- Moréas 53
- Nadal, abbé Augustin 39 ff. 39
 (A. 26)
- Nardis, de 94 (A. 66)
- Nicole 7. 9
- Nisin 98. 99 (A. 6)
- Orcibal 7 (A. 4, A. 5). 19. 19
 (A. 31). 85. 85 (A. 53)
- Pascal 7 (A. 6). 85 (A. 54). 86
- Péguy 52. 58 f. 59 (A. 7). 60
- Perrault 8. 34 (A. 19)
- Peyre 1 (A. 1)
- Picard 5. 10 (A. 12). 11 (A. 13,
 A. 14). 14 (A. 19, A. 21). 15. 58.
 82. 95 f. 95 (A. 67). 96 (A. 68,
 A. 71)
- Pommier 5. 5 (A. 1). 14 (A. 19). 15
 (A. 22). 18 ff. 19 (A. 29, A. 31).
 20 (A. 32). 81
- Poulet 58. 81. 87 f. 87 (A. 57).
 98
- Pradon 12. 12 (A. 18). 79 (A. 48).
 80
- Prévost, abbé 16 f. 16 (A. 24, A. 25).
 50 (A. 39)
- Proust 58 ff. 60 (A. 8). 81. 88
- Quadrio 37
- Quinault 10. 50
- Racine, J.-Baptiste 15 f.
- Racine, Louis 6 (A. 2). 13. 15 f.
- Rapin 35
- Riccoboni 38
- Rivière 81. 88
- Rolland 53
- Rotrou 25
- Rousseau, J. J. 43 f. 50 (A. 39)
- Sainte-Beuve 14 (A. 19, A. 22). 16.
 44. 46 f. 47 (A. 33). 50. 50
 (A. 39). 52. 55. 58 f. 60 (A. 8). 85
- Saint-Evremond 28 f. 28 (A. 6).
 29 (A. 7, A. 8). 31. 34
- Sarcey 51
- Sartre 59. 98. 98 (A. 5)
- Schlegel, Friedrich 48. 48 (A. 35)
- Schlegel, J. E. 37
- Schröder 62. 64. 64 (A. 14)
- Sévigné, madame de 29. 76 (A. 41)

- Shakespeare 3. 44. 53. 57. 65
 (A. 16)
 Sophokles 22 ff. 77. 77 (A. 43)
 Spitzer 58. 64. 67 ff. 68 (A. 26,
 A. 27). 72. 74. 78. 79 (A. 48).
 80 ff. 89
 Spoerri 68 (A. 25)
 Stackelberg 79 f. 79 (A. 48)
 Stapfer 51
 Starobinski 81. 88. 89 f. 89 (A. 58,
 A. 59). 94 (A. 65). 96 (A. 68)
 Starre, van der 94 (A. 65)
 Stendhal 44. 50 (A. 39)
 Stewart 7 (A. 4). 49 (A. 36)
 Stone 77. 77 (A. 43)
 Subligny 29 ff. 29 (A. 10). 79

 Taine 17. 23. 46 ff. 55. 59. 61
 Tans 89 (A. 60). 94 (A. 66)

 Theile 2 (A. 3, A. 5). 80
 Truc 54 (A. 43). 86

 Valéry 17 (A. 26). 58. 60 f. 61
 (A. 11). 62. 65 f. 65 (A. 18, A. 19).
 66 (A. 20, A. 21, A. 22). 81
 Vauvenargues 40
 Vilar 56. 57 f. 58 (A. 3, A. 4)
 Villars 29 ff. 29 (A. 9)
 Villiers 31
 Vinaver 14 (A. 19), 76. 76 (A. 40,
 A. 41). 77 (A. 41). 98
 Voltaire 36 39 f. 40 (A. 27). 42 f.
 Voßler 62. 63 f. 63 (A. 13)

 Wais 78. 78 (A. 44)
 Weber 81. 88. 96 (A. 68)
 Weinberg 79. 79 (A. 47)
 Wellek 45. 72