

Medeas Rache

Emotions- und darstellungstheoretische Überlegungen zu Inszenierungsformen von Verachtung und Hass in Corneilles Tragödie und Noverres tragischem Ballett

In René Descartes' Taxonomie aus *Les Passions de l'âme* (1649) stellt die *admiration*, die Klaus Hammacher mit ›Verwunderung‹ übersetzt, die erste aller Leidenschaften dar, da sie sich einstelle, noch bevor die angenehme oder unangenehme Wirkung eines Objekts auf den Menschen erkannt werde.¹ Doch bereits im darauffolgenden Artikel merkt Descartes an, dass das komplementäre Leidenschaftspaar von *estime* (Achtung) und *mépris* (Verachtung) mit der Verwunderung einhergehe, wobei die Leidenschaften der Achtung und Verachtung die Einschätzung des Objekts, über das sich gewundert wird, näher spezifizierten. Je nachdem, ob die »grandesse d'un objet« oder eher die »petitesse« bewundert werde, handle es sich einmal um Achtung, das andere Mal um Verachtung.² Das Besondere der Verwunderung liege darin, dass sie allein von dem Interesse am Erkenntnisgewinn motiviert werde, ohne das Herz und das Blut in Bewegung zu versetzen.³ Auch die Achtung und die Verachtung als zwei Arten der Verwunderung werden vordergründig über eine Tätigkeit der Vernunft charakterisiert, wobei die Ausrichtung am Erkenntnisinteresse durch die Involvierung anderer, vom Körper abhängiger Leidenschaften, wie etwa Liebe oder Hass, getrübt werden könne:

Car lors que nous n'admirons point la grandeur ny la petitesse d'un objet, nous n'en faisons ny plus ny moins d'estat que la raison nous dicte que nous en devons faire ; de façon que nous l'estimons ou le mesprisons alors sans passion. Et bien que souvent l'Estime soit excitée en nous par l'Amour, & le Mespris par la Haine, cela n'est pas universel, & ne vient que de ce qu'on est plus ou moins enclin à considerer la grandeur ou la petitesse d'un objet, à raison de ce qu'on a plus ou moins d'affection pour luy.⁴

1 René Descartes: Die Leidenschaften der Seele. Französisch-deutsch, hg. u. übers. von Klaus Hammacher, Hamburg 1984 (Philosophische Bibliothek, 345), S. 94.

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. ebd., S. 94–97 u. S. II–III.

4 Ebd., S. 236.

Die Verbindung von Verwunderung mit Liebe und der daraus resultierenden Achtung entstehe demnach aus einer Neigung der Seele, mehr das Große einer Sache zu beachten, während der Hass in Verbindung mit der Verwunderung – und damit die Verachtung – daraus hervorgehe, eher das Geringe einer Sache in den Vordergrund zu rücken. Dass insbesondere heftige Leidenschaften wie Liebe und Hass nicht nur das Urteilen, sondern auch das Handeln der von dieser Leidenschaft Affizierten beeinflussen, zählt neben der philosophischen Reflexion über Leidenschaften zu den bekanntesten Topoi der Literatur, wie sich dies insbesondere an der Geschichte der Tragödie zeigt. Inwiefern der Hass das Erkenntnisinteresse und korrespondierende Handlungen beeinflusst, wie die Beschaffenheit dieser Emotion im 17. und 18. Jahrhundert vorgestellt wird und wie sie sich in Pierre Corneilles Tragödie *Médée* (1635) und Jean-Georges Noverres gleichnamigem tragischen Ballett (1780) inszenieren lässt, ist Gegenstand dieses Beitrags.

Den emotionstheoretischen Rahmen für die Charakterisierung von Hass und Verachtung sowie ihrer Bedeutung für Theater und Tanzkunst bilden drei bis in das 18. Jahrhundert grundlegende und breit rezipierte Schriften: Neben René Descartes' philosophischer Studie *Les Passions de l'âme* greift der Beitrag Jean-Baptiste du Bos' Erläuterungen über das Vergnügen am Schrecklichen auf, das der Kunsttheoretiker im Rahmen einer Empfindsamkeitsästhetik in *Réflexions critiques sur la peinture et sur la poésie* (1719/1733) ausführt. Ergänzt werden diese emotions- und kunsttheoretischen Schriften um die emotionsphysiologischen Porträts des königlichen Hofmalers Charles Le Brun, der in der *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698) verbale Beschreibungen ausgewählter Emotionen anfertigt und meist um detailliert gezeichnete oder auch nur skizzierte Porträts ergänzt. Corneilles und Noverres Bearbeitungen des Medea-Stoffs wiederum dienen als ausgewählte Exempla einer emotions- und darstellungstheoretischen Analyse von Verachtung und Hass, da in beiden Stücken der Hass gepaart mit Eifersucht, Zorn und Rachebegierde als handlungstreibende Kraft fungiert, die den Konflikt bis zur finalen Katastrophe steigert. Ziel des Beitrags ist es, durch den Vergleich von rhetorisch geformten Darstellungen von Verachtung, Zorn und Hass im Tragödientext mit der geschilderten Verkörperung von Hass, Eifersucht und Rache im Ballettprogramm das kritische Potenzial von Drama und Ballett hinsichtlich einer eindeutigen Darstellbarkeit von Emotionen aufzuzeigen. Ich gehe hierbei von der Annahme aus, dass Inszenierungsformen des Hasses in Corneilles Tragödie und Noverres tragischem Ballett die Verflechtung des Hasses sowohl mit anderen Emotionen wie Verachtung, Zorn, Eifersucht und Rachebegehren als auch die Komplexität von Emotionen in der Gestaltung wiedererkennbarer Szenarien vor Augen führen. Die Herausforderungen einer klaren Darstellung und damit auch einer Wiedererkennbarkeit der begrifflich differenzierten Emotio-

nen seitens der Rezipient:innen wird durch den Vergleich von Corneilles Dramentext und Noverres Ballettprogramm sowie der inszenatorischen Herangehensweise des Ballettmeisters augenscheinlich. Zunächst jedoch soll die begriffliche Bestimmung des Hasses und ihm ähnlicher Emotionen bei Descartes im Vordergrund stehen.

1. Descartes' Bestimmung von Verachtung, Hass und Zorn

René Descartes bestimmt den Hass in Artikel 79 gemeinsam mit der komplementären Leidenschaft der Liebe als »une emotion, causée par les esprits, qui incite l'ame à vouloir estre separée des objets qui se presentent à elle comme nuisibles.«⁵ Der Hass zähle ebenso wie die Liebe, das Begehren, die Freude und die Traurigkeit zu jenen körperbezogenen Emotionen, deren Nutzen darin liege, den Körper zu bewahren oder zu vervollkommen. Vergleichbar Antonio Damasio neurowissenschaftlicher Beschreibung von Emotionen als Handlungsprogrammen,⁶ stoßen die genannten Emotionen Descartes zufolge den Menschen zu bestimmten Handlungen an, um entweder etwas Schädliches abzuhalten oder sich davon zu befreien oder aber um etwas dem Körper Förderliches anzustreben.⁷ Bezogen auf die Unversehrtheit des Körpers schreibt Descartes deshalb der Traurigkeit und dem gerechten Hass sogar eine größere Bedeutung zu als etwa der Freude und der Liebe. Denn ein gerechter Hass könne zur Sicherung der Existenz beitragen, indem er schädliche Dinge fernhalte und damit zuallererst die Voraussetzung für die Perfektionierung der eigenen Existenz herstelle.⁸ Dennoch weist der Philosoph darauf hin, dass wie klein auch immer der Hass sein möge, er immer mit einem Schaden verbunden sei, denn »nous ne sommes incitez à aucune action par la Haine du mal, que nous ne le puissions estre encore mieux par l'Amour du bien auquel il est contraire.«⁹ Auch trete der Hass nie ohne Traurigkeit auf, die aus der Beraubung der stets auch vorhandenen guten Merkmale jener Objekte oder Personen resultiere, von denen sich der Mensch im Hass entferne:

Je dis aussi qu'elle n'est jamais sans Tristesse, à cause que, le mal n'estant qu'une privation, il ne peut estre conceu sans quelque sujet reel dans lequel

5 Ebd., S. 122.

6 Vgl. das Kapitel über Emotionen und Gefühle in Antonio Damasio: Selbst ist der Mensch. Körper, Geist und die Entstehung des menschlichen Bewusstseins. Aus dem amerikanischen Englisch von Sebastian Vogel, München 2010, S. 121–142.

7 Vgl. Descartes (Anm. 1), S. 208–209.

8 Vgl. ebd., S. 208–209 u. S. 218–219.

9 Ebd., S. 214.

il soit ; & il n'y a rien de reel qui n'ait en soy quelque bonté, de façon que la Haine qui nous éloigne de quelque mal, nous éloigne par mesme moyen du bien auquel il est joint, & la privation de ce bien, estant représentée à nostre ame comme un défaut qui luy appartient, excite en elle la Tristesse.¹⁰

Für die literarische Gestaltung von Hass erweisen sich diese differenzierten Überlegungen als äußerst fruchtbar, da sie zum einen auf die Komplexität der Realität explizit Bezug nehmen – nichts Reales berge in sich nicht auch etwas Gutes – und zum anderen Erklärungsansätze für die Charakterisierung des Hasses als eines mit anderen Leidenschaften, insbesondere mit der Traurigkeit, vermischten Zustands bereitstellen. Nebenbei bemerkt implizieren diese Anmerkungen ein Menschenbild, nach dem der Mensch nach dem Guten strebt und eine Abwendung vom Guten oder einen verwehrten Zugang zum Guten als einen Fehler erachtet.

In *Les Passions de l'âme* stellt neben der Traurigkeit auch das Rachebegehren eine mögliche Begleiterscheinung von Zorn oder Hass dar:

La Colere est aussi une espece de Haine ou d'aversion, que nous avons contre ceux qui ont fait quelque mal, ou qui ont tasché de nuire, non pas indifferemment à qui que ce soit, mais particulièrement à nous. Ainsi elle contient tout le mesme que l'Indignation, & cela de plus, qu'elle est fondée sur une action qui nous touche, & dont nous avons Desir de nous vanger. Car ce Désir l'accompagne presque tousjours, [...]. Mais elle est incomparablement plus violente que ces trois autres Passions, à cause que le Desir de repousser les choses nuisibles & de se vanger, est le plus pressant de tous.¹¹

Zunächst ordnet Descartes den Zorn als eine der wichtigsten Arten des Hasses ein, der häufig von Gefühlen der Rache begleitet werde,¹² während die Eifersucht, die sich in *Médée* mit dem Zorn vermischt, nach seiner Taxonomie eine Unterart der Furcht darstellt.¹³ Ähnlich definierte Aristoteles den Zorn in der *Rhetorik*.¹⁴ Mit der in *Les Passions de l'âme* beschriebenen inneren Bewegung

10 Ebd.

11 Ebd., S. 302.

12 Vgl. ebd., S. 302–305.

13 Vgl. ebd., S. 262–263.

14 Im zweiten Buch der *Rhetorik* widmet sich Aristoteles dem Einfluss der Affekte auf die Urteile der Menschen. Anhand des Zorns unterscheidet er drei Aspekte, die es bei jeder Emotion zu berücksichtigen gelte und die mithilfe von drei Fragen bestimmt werden könnten, um den emotionalen Zustand adäquat erfassen und im Sinne der Redekunst auslösen zu können: »In welcher Gemütsverfassung befinden sich Zornige? Wem zürnen sie gewöhnlich? Worüber sind sie erzürnt?« Aristoteles: *Rhetorik*. Übers. u. hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 2024, S. 79. Auf Basis der

und den geschilderten physiologischen Komponenten erweitert Descartes allerdings, wie Rüdiger Campe festhält, die aus Aristoteles' *Rhetorik* stammende Affekttaxonomie, die nach dem Schema *Wer ist auf wen weshalb wütend?* aufgebaut ist.¹⁵ Im historischen Vergleich zielt Aristoteles' Zorn-Bestimmung auf die soziale Dimension der Ehre ab und nicht etwa auf Affekte der Frustration und Handlungsblockaden wie in modernen Aggressionstheorien.¹⁶ Anders als in Emotionstheorien der Antike bilde Lehmann zufolge das Begehren nach Rache keinen zentralen Bestandteil einer modernen Bestimmung des Zorns mehr.¹⁷ In Descartes' Taxonomie wird dieser Unterschied zwischen einem antiken und einem modernen Zorn-Konzept erkennbar, wenn er zwei Arten des Zorns unterscheidet: einen schnell eintretenden, der sich durch äußerlich stark sichtbare Merkmale darstelle und genauso schnell wieder beruhigt werden könne, und einen schwelenden, am Herzen nagenden Zorn, dessen Wirkung für gefährlicher gehalten wird.¹⁸ Während »[c]eux qui ont beaucoup de bonté & beaucoup d'Amour« eher von dem sich rasch einstellenden und ebenso schnell wieder verfliegenden Zorn, der aus einer plötzlichen Aversion resultiere, betroffen seien, neigten schwache und niedrige Seelen zur zweiten Art des Zorns, der auch mit einem Rachewunsch einhergehe:¹⁹

Beantwortung dieser Fragen kommt er zu folgender Bestimmung des Zorns: »Zorn ist also (definiert als) ein von Schmerz begleitetes Trachten nach offenkundiger Vergeltung wegen offenkundig erfolgter Geringschätzung, die uns selbst oder einem der Unsrigen von Leuten, denen dies nicht zusteht, zugefügt wurde.« (Vgl. ebd. S. 79–80)

- 15 Vgl. Rüdiger Campe: Presenting the Affect. The Scene of Pathos in Aristotle's *Rhetoric* and Its Revision in Descartes's *Passions of the Soul*, in: Rethinking Emotion. Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought, hg. von Rüdiger Campe und Julia Weber, Berlin 2014 (Interdisciplinary German Cultural Studies, v.15), S. 36–57, hier S. 46–47. Zur Modernität von Descartes' Emotionstheorie siehe die nachfolgenden Studien von Dominik Perler sowie den Aufsatz von Cecilia Sjöholm, welche die Wirkung von Le Bruns Illustrationen in Spätausgaben von Descartes' Emotionstheorie untersucht. Dominik Perler: Transformationen der Gefühle. Philosophische Emotionstheorien 1270–1670, Frankfurt a. M. 2011; Dominik Perler: Descartes: Emotionen als psychophysische Zustände, in: Handbuch Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein, hg. von Hilge Landweer und Ursula Renz, Berlin 2012, S. 271–292; Cecilia Sjöholm: Descartes, Emotions and the Inner Life of the Subject, in: The Palgrave Handbook of Affect Studies and Textual Criticism, hg. von Donald R. Wehrs und Thomas Blake, Cham 2017, S. 653–669.
- 16 Johannes F. Lehmann: Zorn und Wut im Spannungsfeld der Literaturgeschichte, in: Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hauke Lehmann und Christina Schmitt, Heidelberg 2019, S. 180–184, hier S. 180.
- 17 Vgl. ebd., S. 182.
- 18 Vgl. Descartes (Anm. 1), S. 306–309.
- 19 Ebd. S. 306.

L'autre espece de Colere, en laquelle predomine la Haine & la Tristesse, n'est pas si apparente d'abord, sinon peut estre en ce qu'elle fait palir le visage. Mais sa force est augmentée peu à peu par l'agitation qu'un ardent desir de se vanger excite dans le sang, lequel estant meslé avec la bile qui est poussée vers le cœur, de la partie inferieure du foye & de la rate, y excite une chaleur fort aspre & fort piquante.²⁰

Descartes nach ist Rache damit nicht zwingend Bestandteil von Zorn, sondern betreffe nur jene Arten des Zorns, die mit Hass und Traurigkeit vermischt seien. Das Rachebegehren selbst wird in *Les Passions de l'âme* nicht eigens charakterisiert, auch wenn es in den theatralen Künsten vielfach inszeniert wurde. In Theater und Tragödie, so Hans-Thies Lehmann in *Tragödie und dramatisches Theater* (2013), wurde hinsichtlich der Rache insbesondere die zeitliche Struktur dieser Emotion theatralisiert, um die Gegenwart als von Vergangenem durchzogen zu problematisieren: »Die Rache ist der Schatten, den unerlöste Vergangenheit auf die Gegenwart und ihre Zukunft wirft.«²¹ Zudem thematisiere das Theater in Rache-Inszenierungen bis heute nicht nur die Verwicklung von vergangenen Handlungen und gegenwärtigen Situationen, sondern auch das Rechts- und Unrechtsempfinden der handelnden Figuren.²²

Für die Inszenierung von Hass, Zorn und Rache erscheint darüber hinaus die oben erwähnte, von Descartes als zweite Art des Zorns beschriebene Leidenschaft ausschlaggebend zu sein, die zunächst weniger offenkundig sei und langsam anwachse. In emotionshistorischer Hinsicht lässt sich anhand der Bedeutungsnuancen von Zorn, Hass und Rache in philosophischen Emotionstheorien des 17. und des 18. Jahrhunderts eine Verschiebung in der Charakterisierung dieser Leidenschaften erkennen. Während Descartes zwei Arten des Zorns als Unterarten des Hasses bestimmt, differenziert Kant am Ende des 18. Jahrhunderts in *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) zwischen den sich einwurzelnden Neigungen des Hasses und der Rache, während der Zorn Kräfte zum Widerstand gegen das Übel mobilisiere und nicht von derselben Dauer sei.²³ Für die Theatralisierung von Rachegefühlen im Medea-Stoff ist hierbei Kants Bemerkung von Interesse, dass der von Rachebegehren ergriffene Mensch auch vor dem eigenen Verderben nicht zurückschrecke, solange nur der Feind nicht entinnen könne.²⁴ Wie die Analysebeispiele zeigen werden, verbindet

20 Ebd. S. 308.

21 Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013, S. 135.

22 Vgl. ebd. S. 136 u. S. 138.

23 Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: Immanuel Kant: *Kant's Werke*. Band VII. *Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. von Georg Reimer, Berlin 1917, S. 117–282, hier S. 255.

24 Vgl. ebd. S. 271.

der dargestellte Zorn Medeas sowohl in Pierre Corneilles als auch in Jean-Georges Noverres *Médée* die Aspekte der Ehrverletzung mit jenen eingeschränkter Handlungsmöglichkeiten, die Medeas Zorn beständig nähren und in Rachebegehren mit unverhältnismäßigen Gewalttaten umschlagen.²⁵

Insbesondere für die pantomimische Darstellung von Hass, Zorn und Rachebegehren in Noverres tragischem Ballett erweisen sich Descartes Ausführungen zu den physisch erkennbaren Merkmalen dieser Leidenschaften als hilfreich für eine wiedererkennbare Inszenierung. Die äußerlich sichtbaren Merkmale des Hasses, zeigten sich Descartes zufolge etwa darin,

que le poulx est inégal, & plus petit, & souvent plus viste ; qu'on sent des froideurs entremelées de je ne sçay quelle chaleur aspre & piquante dans la poitrine ; que l'estomac cesse de faire son office, & est enclin à vomir & rejeter les viandes qu'on a mangées, ou du moins à les corrompre & convertir en mauvaises humeurs.²⁶

An anderer Stelle räumt Descartes jedoch ein, dass sich die äußerlich sichtbaren Kennzeichen des Hasses im Allgemeinen nicht eindeutig bestimmen ließen: Bezogen auf die Gesichtsfarbe reichten die Anzeichen vom Erröten bis zum Erbleichen. Die Körperzeichen des Zorns wiederum umfassten das Zittern ebenso wie das Weinen,²⁷ je nachdem, mit welcher Emotion sich Hass oder Zorn vermengten.²⁸ Die von Descartes beschriebenen inneren physiologischen Vorgänge wiederum betreffen nicht nur die inneren Organe des Rumpfes, sondern affizieren auch das Gehirn, da die »schlechten Säfte« Ideen des Hasses sowie bittere Gedanken der Ärgernis verstärkten.²⁹ Mit der Schilderung sowohl physiologischer als auch kognitiver Komponenten und der Funktionalisierung von emotionsbezogenen Verhaltensweisen und Handlungen in kultureller sowie sozialer Hinsicht präsentiert Descartes ein äußerst modernes multikomponentielles Emotionsmodell, das ihn auch als Wegbereiter der modernen Medizin auszeichnet.³⁰

25 Die Verknüpfung von dargestellter Rache und Gewalttaten im französischen Theater stellt im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts eine Konstante dar. Vgl. Christian Delmas: *Médée, figure de la violence dans le théâtre français du XVII^e siècle*, in: Pallas Nr. 45, *Médée et la Violence : Colloque international organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail les 28, 29 et 30 mars 1996 à l'initiative du Centre de Recherches Appliquées au Théâtre Antique (CRATA) 1996*, S. 219–228, hier S. 223.

26 Descartes (Anm. 1), S. 152.

27 Vgl. ebd., S. 304–305.

28 Vgl. ebd., S. 177–179.

29 Vgl. ebd., S. 156–159.

30 Descartes betrachtete den menschlichen Körper als ein sich selbst regulierendes System und bezieht abgesehen von anatomischem, physiologischem und physika-

Die intentionale Gerichtetheit des Hasses und der Liebe bzw. ihr Objekt kann nach Descartes durch die äußeren Sinne – insbesondere durch den Gesichtssinn – oder durch den inneren Sinn vergegenwärtigt werden:

les objets, tant de l'Amour que de la Haine, peuvent estre representez à l'ame par les sens extérieurs, ou bien par les intérieurs & par sa propre raison. Car nous appellons communement bien ou mal, ce que nos sens intérieurs ou nostre raison nous font juger convenable ou contraire à nostre nature ; mais nous appelons beau ou laid, ce qui nous est ainsi représenté par nos sens extérieurs, principalement par celui de la veüe, lequel seul est plus considéré que tous les autres.³¹

Davon ausgehend unterscheidet der Philosoph zwei Arten von Hass nach den jeweils getroffenen Einschätzungen der Objekte, die entweder als ›schlecht‹ oder als ›hässlich‹ befunden werden. Für letzteres ästhetisches Urteil schlägt er die Bezeichnungen ›Schauer‹ oder ›Aversion‹ vor.³² Im Kontext des Theaters werden diese beiden Arten des Hasses bisweilen jedoch gekoppelt. Corneille etwa führt in seinem der *Médée* vorangestellten Widmungsbrief an den nicht identifizierten *Monsieur P. T. N. G.* die schauerliche Wirkung der dramatischen Dichtkunst nicht etwa auf die dargestellten Verbrechen oder die drohenden Strafen zurück, sondern auf die möglichst natürliche Darstellung der Hässlichkeit und Abscheulichkeit bestimmter Handlungen:

lischem Wissen die Erkenntnisse Harveys über das Herz als Muskel in seine medizinischen Überlegungen ein. Siehe dazu die Einleitung von Klaus Hammacher in Descartes (Anm. 1), S. XXX–XXXII. Weiterführend zu Descartes' medizinischen Reflexionen allgemein siehe H. Dreyfus-Le Foyer: Les conceptions médicales de Descartes, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 44 (1937), S. 237–286. Durch die Beschreibung der Wechselwirkung zwischen körperlichem und psychischem Befinden in *Les Passions de l'âme* wird zudem eine Art »méthode ›psycho-somatique‹« *avant la lettre* in den Raum gestellt. Claude Romano: Les trois médecines de Descartes, in: *Dix-Septième Siècle* Nr. 217 (2002/4), S. 675–696, hier S. 686.

³¹ Descartes (Anm. 1), S. 130–132. Während Descartes die Leidenschaften der Seele auf die Bewegung der Lebensgeister zurückführt, versuchen zeitgenössische Emotionstheorien u. a. die Komplexität von Emotionen durch eine nähere Spezifikation des Objekts zu erreichen. Nach Ronald de Sousa etwa ermöglicht das Objekt einer Emotion eine Kurzcharakterisierung der Emotion, da es »alles, *von dem, auf das bezogen, mit dem, wegen dessen* oder *wofür* eine Emotion ist, was sie ist« umfasst. (Ronald de Sousa: Die Rationalität der Emotionen, in: *Philosophie der Gefühle*, hg. von Sabine A. Döring, Frankfurt a. M. 2013, S. 110–137, hier S. 110). Als ›formales Objekt‹ bezieht es sich auf eine Eigenschaft, die dem motivierenden Aspekt der Emotion zugeschrieben wird und die Bedingung der Verständlichkeit einer Emotion sicherstellt (vgl. ebd., S. 129).

³² Vgl. ebd., S. 132–133.

Dans la portraiture il n'est pas question si un visage est beau, mais s'il ressemble, et dans la Poésie il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit. Aussi nous décrit-elle indifféremment les bonnes et les mauvaises actions sans nous proposer les dernières pour exemple, et si elle nous en veut faire quelque horreur, ce n'est point par leur punition qu'elle n'affecte pas de nous faire voir, mais par leur laideur qu'elle s'efforce de nous représenter au naturel.³³

Eine möglichst natur- und wirklichkeitsnahe Darstellung der Leidenschaften und der von ihnen angestoßenen Handlungen wird auch vom *ballet en action* gefordert, sodass im 18. Jahrhundert Descartes' Schilderung der physiologischen Komponenten verschiedener Emotionen erneut an Bedeutung gewinnt, als Schauspiel- und Tanztheorien die Ablösung kodifizierter Gesten durch natürliche Gesten fordern. Für die Aneignung solch sprechender Körperzeichen wird in den französischen Tanztheorien bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert neben der Malerei und der Rhetorik das Studium der Natur und der Philosophie empfohlen, da sie Modelle zur Verfügung stellten, Emotionen möglichst authentisch darzustellen und derart die Wahrscheinlichkeit einer Wiedererkennbarkeit der dargestellten Emotion steigerten.³⁴ Auf diese Weise beeinflusste Descartes' Emotionstheorie über die Rezeption von Charles Le Bruns Lektüre der *Passions de l'âme* die Schauspiel- und Tanzpraktiken bis ins 18. Jahrhundert.

2. Le Bruns Porträts von Eifersucht, Hass und Zorn

Charles Le Brun, königlicher Hofmaler von Ludwig XIV., beschäftigt sich mit der Sichtbarkeit von Emotionen und Gedanken auf der Körperoberfläche und ihrer methodischen Darstellung in der Malerei. Die 1667 gehaltene Vorlesung *Conférence sur l'expression générale et particulière*, die erst postum 1698 veröffentlicht wird, zählt hierbei zu einem der bedeutendsten Vehikel seiner Einsichten.³⁵

33 Vgl. Pierre Corneille: *Médée*, in: *Œuvres complètes I*, hg. von Georges Couton, Paris 1980, S. 533–609, hier S. 535–536.

34 Vgl. Claude-François Ménéstrier: *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris 1682, S. 171; mit explizitem Verweis auf die Gemälde von Le Brun siehe Jean-Georges Noverre: *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Lyon 1760, S. 41–42.

35 Vgl. Norbert Schneider: *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 259. Zur Genese und Publikation der *Conférence* sowie zum Umgang Le Bruns mit Zitaten aus Descartes' *Les Passions de l'âme* und anderen Emotionstheorien siehe die instruktive Studie von Jennifer

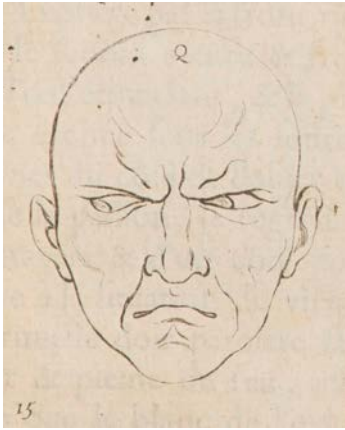


Abb. 1: Ausschnitt von »de la Jalousie naist l'aversion«, in: Charles Le Brun (1698): *Conférence de M. Le Brun*. Paris, Abb. 17, gallica.bnf.fr / BnF.



Abb. 2: Ausschnitt von »La Haine«, in: Charles Le Brun (1698): *Conférence de M. Le Brun*. Paris, Abb. 18, gallica.bnf.fr / BnF.



Abb. 3 : Ausschnitt von »La Colere«, in: Charles Le Brun (1698): *Conférence de M. Le Brun*. Paris, Abb. 28, gallica.bnf.fr / BnF.

Hierbei orientieren sich Le Bruns Überlegungen einerseits am anatomischen Wissen der Zeit über den Verlauf von Muskelfasern und Nervensträngen, andererseits an philosophischen und medizinischen Emotionstheorien, allen voran an jener Descartes'.³⁶ Le Bruns Interesse gilt vor allem der mit einzelnen Leidenschaften korrespondierenden Mimik, Gestik und Körperhaltung. Mittels genauer Beobachtung beispielsweise des Gesichts könnten einzelne Affekte unterschieden, beschrieben und auch von den Beobachtenden gelesen werden. Konsequenterweise legt der Kunsttheoretiker und Maler besonderes Augenmerk auf das Spiel der Augenbrauen, der Augen und des Mundes, um verschiedene emotionale Zustände nicht nur zu differenzieren und adäquat zu deuten, sondern auch zu reproduzieren.

Die sich wechselseitig ergänzenden Ekphrasen und Zeichnungen in Le Bruns *Conférence* verdeutlichen allerdings die Herausforderung einer eindeutigen Unterscheidung einzelner Emotionen, wie sich anhand des Hasses zeigen lässt. Obschon für die körperlichen Anzeichen des Hasses eine eigene Zeichnung angefertigt wurde, wird diese Leidenschaft verbalsprachlich nicht detailliert ausgeführt. Vielmehr verweist Le Brun auf die davor beschriebene Eifersucht, aus welcher der Hass hervorgehe und der er hinsichtlich der körperlichen Anzeichen stark ähnele.³⁷

Die Anordnung des Eifersuchtsporträts gefolgt von jenem des Hasses verdeutlicht die Parallelen zwischen den beiden emotionalen Zuständen hinsichtlich ihres mimischen Ausdrucks. Auch scheint die verbale Beschreibung der Eifersucht durchaus Züge der bildlichen Darstellung des Hasses aufzugreifen, wenn etwa in der Bildbeschreibung der Eifersucht auf die Abwendung des Kopfes vom verabscheuten Objekt Bezug genommen wird:

La Jalousie s'exprime par le front ridé, le sourcil abattu & froncé, l'œil étincelant, & la prunelle cachée sous le sourcil tournée du côté de l'objet qui cause la passion, le regardant de travers & du côté contraire à la situation du

Montagu. Wie Montagu anhand einer Gegenüberstellung von Le Bruns Emotionstheorie und verschiedenen Quelltexten darlegt, bildet *Les Passions de l'âme* einen der wichtigsten Intertexte in Le Bruns *Conférence*. Insbesondere in der Schilderung des Hasses übernimmt Le Brun wortgleich Descartes' Formulierungen. Beim Zorn hingegen beruft er sich auf Marin Cureau de la Chambre's *Les Caracteres des passions*. Nichtsdestotrotz liegt das Verdienst Le Bruns im Entwurf einer Ausdruckstheorie von Emotionen für die bildenden Künste (vgl. Jennifer Montagu: *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven/London 1994, S. 156–162).

³⁶ Vgl. Schneider (Anm. 35), S. 260–261.

³⁷ Vgl. Charles Le Brun: *Conférence de M. Le Brun sur l'Expression générale et particulière*. Enrichie de Figures gravées par B. Picart, Amsterdam 1698 (gallica.bnf.fr / BnF), S. 29.

visage, la prunelle doit paroître sans arrêt & pleine de feu, aussi bien que le blanc de l'œil & les paupieres ; [...] la bouche pourra être fermée, & faire connoître que les dents sont serrées, la lèvre de dessous excède celle de dessus, & les coins de la bouche seront retirés en arriere, & seront fort abaissés; les muscles des machoires paroîtront enfoncés.³⁸

Zieht man zusätzlich noch wie oben dargestellt das Porträt bzw. die Ekphrase des mimischen Zornausdrucks heran, so wird erkennbar, dass sich Eifersucht, Hass und Zorn die Merkmale der in Falten gelegten Stirn, der funkelnden Augen, eines ruhelosen Blickes und des in unterschiedlicher Intensität geschlossenen Mundes teilen. Beim Zorn werden Le Bruns Ausführungen zufolge die Lippen stärker aufeinandergepresst als bei der Eifersucht und könnten bisweilen auch ein grauenhaftes und verächtliches Lachen formen,³⁹ das Noverre in der Schlusszene seiner Inszenierung von *Médée* aufgreift.

Im Vergleich mit den detailliert geschilderten Emotionsporträts fallen die für Tänzer:innen interessanten Beschreibungen von Ganzkörperbewegungen als Ausdruck spezifischer Emotionen am Ende von Le Bruns *Conférence* eher kurz aus.⁴⁰ Während der kinästhetische Ausdruck des Hasses nicht eigens beschrieben wird, werden die Ganzkörperbewegungen von Zorn und Verachtung umrissen. Der physische Ausdruck von Verachtung und Abneigung, so Le Brun, lasse sich durch eine zurückziehende Bewegung des gesamten Körpers vermitteln, wobei die Arme zunächst das verachtete Objekt von sich stießen, bevor sie wie die Beine zurückgezogen würden.⁴¹ Anders verhalte es sich beim Zorn, denn »en la Colere tous les mouvemens du corps sont grands & fort violens, & toutes les parties fort agitées«.⁴²

Die kulturgeschichtliche Bedeutung von ästhetischen Emotionstheorien sowie von Praktiken des künstlerischen Emotionsausdrucks in Malerei, Theater oder Tanz geht über den Kreis der Kunstschaffenden und deren Rezipient:innen hinaus: Denn zum einen bilden die theoretisierten und künstlerisch gestalteten Emotionsszenarien probate Deutungsfolien für die Interpretation alltäglicher emotional aufgeladener Situationen. Zum anderen lässt der Umgang mit Emotionsdarstellungen in der Kunst und ihre Reflexion nicht nur Rückschlüs-

38 Montagu (Anm. 35), S. 120. Alle weiteren Zitate aus Le Bruns *Conférence* beziehen sich auf die von Druckfehlern und logischen Irrtümern bereinigte Version in Jennifer Montagus Studie.

39 Vgl. ebd., S. 122.

40 Geschildert werden neben der Verwunderung, der Achtung, der Verehrung und der Ekstase auch die Verachtung und Abneigung, das Entsetzen, die Traurigkeit, die Furcht, die Begierde, der Zorn und die Verzweiflung (vgl. ebd., S. 123–124).

41 Vgl. ebd., S. 123.

42 Ebd.

se auf Emotionspoetiken⁴³ zu, vielmehr wird im 18. Jahrhundert die Faszination des Menschen insbesondere am dargestellten Schrecken zum Angelpunkt einer empfindsamen, anthropologisch fundierten Kunsttheorie, wie sie Jean-Baptiste Du Bos in seiner vergleichenden Kunstkritik entwirft.

3. Du Bos und das Vergnügen am Grauen

Jean-Baptiste Du Bos begründet in *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) eine Empfindsamkeitsästhetik, die den Nutzen der Kunst in der Befriedigung des seelischen Bedürfnisses nach Bewegung sieht.⁴⁴ Ohne eine ernsthafte Gefahr für den Körper darzustellen, ermögliche es die Kunst, die Seele durch äußere Eindrücke zu rühren und den Geist durch Spekulationen zu beschäftigen. Gleich zu Beginn des ersten Bandes verweist Du Bos auf eine paradoxe Beobachtung: Je stärker die Menschlichkeit leide, wenn die darge-

43 Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Emotionen weist nicht nur auf die Funktion der Literatur hin, Affekte, Leidenschaften und Emotionen zu thematisieren, sie widmet sich unter dem Stichwort der ›Affekt-‹ oder ›Emotionspoetik‹ auch den verschiedenen Präsentations- und Inszenierungsmöglichkeiten von Emotionen in und dem Emotionalisierungspotenzial von Texten. Ausgehend von der dominanten Leitdisziplin der zugrundeliegenden Emotionstheorie wird in der deutschsprachigen Forschungsliteratur zumeist von ›Affektpoetik‹ gesprochen, wobei in diesem Beitrag mit Blick auf die verwendete emotionstheoretische Kontextualisierung ›Emotionspoetik‹ synonym verwendet wird. Aus der umfangreichen literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung sei hier exemplarisch auf die grundlegenden Überlegungen von Thomas Anz, auf Simone Winkos Studie, deren Ansatz sich auch für Texte vor 1900 eignet, und auf die Beiträge in den Handbüchern *Literatur & Emotion* von Koppenfels und Zumbusch sowie auf *Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch* von Kappelhoff et al. verwiesen. Vgl. Thomas Anz: Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung, in: Im Rücken der Kulturen, hg. von Karl Eibl, Katja Mellmann und Rüdiger Zymner, Paderborn 2007, S. 207–239. Simone Winko: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, 7). Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): Handbuch Literatur & Emotionen, Berlin/Boston 2016 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 4). Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hauke Lehmann, Christina Schmitt (Hg.): Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch, Heidelberg 2019.

44 Zur anthropologischen Fundierung von Du Bos' ästhetischer Emotionstheorie und seiner Bedeutung für die moderne Kunsttheorie siehe Daniel Dumouchel: Les voies du sentiment. Du Bos et la naissance de l'esthétique, in: Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert, hg. von Elisabeth Décultot und Gerhard Lauer, Heidelberg 2012, S. 15–35; sowie Alfred Lombard: L'Abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670–1742), Genf 1969.

stellten Handlungen in der Realität erlebt würden, desto größer sei die Anziehung des imitierten Grauens in den Künsten, da sich ein innerer Schauer einstelle, der aus der Vermischung von Tragik und Vergnügen resultiere.⁴⁵ Vergleichbar Aristoteles' Erfahrungsbericht über die Wirkung von Tragödien in der *Poetik*, wonach die Menschen »von Dingen, die [sie] in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, [...] mit Freude möglichst getreue Abbildungen [sehen]«,⁴⁶ setzen Du Bos' ästhetische Überlegungen am Verhältnis von Dargestelltem, Darstellungsweise und deren emotionaler Wirkung auf das Publikum bzw. die Rezipient:innen an. Das Vergnügen der Kunst liege laut Du Bos darin, dass die Wirkung der Kunst im Sinne der Rührung der schmerzhaft empfundenen Inaktivität der Seele und des Geistes entgegensteuere.⁴⁷ Du Bos' Erläuterungen über die Bedürfnisse der Seele nach Aktivität fallen vor allem bei einer von *ennui* gequälten, domestizierten Adelsgesellschaft in Frankreich und einer den *Spleen* kultivierenden Gesellschaft in England auf fruchtbaren Boden wie Carsten Zelle in »Angenehmes Grauen«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert* (1987) ausführt.⁴⁸ Die theatrale Rahmung von Schauspiel oder Ballett bereite das Publikum auf dieses Vergnügen vor,⁴⁹ wobei eine Tragödie umso stärker berühre, je mehr die Zuschauer:innen sich der emotionalisierenden Kunstgriffe der Dichter:innen und der Schauspieler:innen bewusst seien.⁵⁰

Einen weiteren Nutzen der Kunst und hierbei insbesondere des Theaters sieht Du Bos im kathartischen Effekt der Tragödie. Indem die Tragödie die aus den Leidenschaften resultierenden menschlichen Verwirrungen dem Publikum vor Augen führe, würden die Symptome und Beschaffenheit einzelner heftiger Emotionen präsentiert, deren Reflexion den Wunsch anstoße, niemals selbst in solche Situationen zu geraten.⁵¹ Die Kunst der Tragödie bestehe gerade bei der Darstellung negativer Emotionen darin, durch das gezeichnete Bild etwa der Medea nicht die Rachsucht, sondern den Schrecken vor dieser Leidenschaft im

45 Vgl. Jean-Baptiste Du Bos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Première Partie. Septième Édition, Genf 1967, S. 2.

46 Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1999, S. 11.

47 Vgl. Du Bos (Anm. 45), S. 6.

48 Vgl. Carsten Zelle: »Angenehmes Grauen«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert, 10), S. 121.

49 Vgl. Du Bos (Anm. 45), S. 434.

50 Vgl. ebd., S. 455–456. Mit Blick auf den in Du Bos' Ausführungen genannten Kunstsinne konzentriert sich der Kritiker in seiner Studie auf eine ebenfalls von Descartes inspirierte »intellektuelle Freude«, die sich aus heutiger Sicht vom Vergnügen eines kunstgenerierten Immersionseffektes abhebt.

51 Vgl. ebd., S. 457–458.

Publikum anzufachen.⁵² Anhand der folgenden beiden Analysen sollen nun zwei mögliche Inszenierungsformen feindlicher Emotionen und deren Wirkungspotenzial aufgezeigt werden.

4. Verachtung und Zorn in Pierre Corneilles *Médée*

Médée ist Pierre Corneilles erste Tragödie und wurde in der Spielzeit 1634/1635 uraufgeführt.⁵³ Das Stück schildert das Schicksal der titelgebenden Hauptfigur, die sich mit Jason und ihren zwei Kindern im Exil befindet, da sie einst aus blinder Liebe zu Jason ihre Zauberkräfte einsetzte, um ihm zur Erlangung des Goldenen Vlieses zu verhelfen, in weiterer Folge ihren Onkel und ihren Bruder grausam ermordete und von ihrem Vater verbannt wurde. Beiden gelingt mit den gemeinsamen Kindern die Flucht nach Korinth. Doch während Jason in Korinth auf die Liebe von Kreusa, die Krone Kreons und den Schutz vor seinen Verfolgern hoffen kann, wird Medea aufgrund ihrer Gräueltaten und ihrer Zauberkunst von Jason verraten und aus Korinth verstoßen. Medea erzürnt und beschließt, sich an Kreusa, Kreon und Jason zu rächen. Mittel ihrer Rache sind ein vergiftetes Kleid, das Kreusa in Corneilles Überarbeitung des Medea-Stoffes selbst begehrt und das Medea der Nebenbuhlerin vermeintlich freiwillig und versöhnlich schenkt. Das aus dem Kleid entstehende Feuer verzehrt lediglich Kreusa und ihren Vater Kreon. An Jason rächt sich Medea wiederum durch die Ermordung ihrer gemeinsamen Kinder.⁵⁴

Von Beginn an wird Medea bei Corneille als zürnend dargestellt. Deutlich wird dies bei ihrem ersten Auftritt in der dritten Szene des ersten Akts, wenn sie die Götter und Dämonen um Unterstützung anruft. Zugleich erfährt das Publikum die Ursache ihres Zorns und die den emotionalen Zustand näher beschreibenden Handlungsimpulse der Rache:

52 Vgl. ebd., S. 463. Du Bos zufolge beziehe sich Aristoteles' Aussage, dass die Tragödie in der Lage sei, die Leidenschaften zu reinigen, lediglich auf eine Reinigung jener für eine Gesellschaft schädlichen Leidenschaften (vgl. ebd.).

53 Publiziert wurde die Tragödie, die sich mehr an Seneca als an Euripides orientiert, erstmals 1639 und in den darauffolgenden Jahren mit Überarbeitungen bis 1682. Zur Entstehungsgeschichte von *Médée* siehe die kommentierte Ausgabe von Georges Couton (vgl. Corneille (Anm. 33), S. 533–609, u. für die Kommentare Georges Couton: *Médée. Notices. Notes. Notes et variantes*, in: Pierre Corneille: *Œuvres complètes* I, hg. von Georges Couton. Paris 1980, S. 1376–1406, hier S. 1376–1382).

54 Im 17. Jahrhundert gewinnt die Protagonistin trotz ihrer Gräueltaten die Gunst des Publikums, wobei der Infantizid meist nicht auf der Bühne gezeigt wurde. Pierre Corneille sowie sein Bruder Thomas Corneille, der das Libretto für *Médée* (1693) als Version einer *tragédie en musique* von Marc-Antoine Charpentier schrieb, zählen zu den Ausnahmen. Vgl. Delmas (Anm. 25), S. 220–221.

Souverains protecteurs des lois de l'Hyménée,
 Dieux, garants de la foi que Jason m'a donnée,
 Vous qu'il prit à témoins d'une immortelle ardeur,
 200 Quand par un faux serment il vainquit ma pudeur,
 Voyez de quel mépris vous traite son parjure,
 Et m'aidez à venger cette commune injure;
 S'il me peut aujourd'hui chasser impunément,
 Vous êtes sans pouvoir, ou sans ressentiment.⁵⁵

Dieser Appell an die zunächst unspezifizierten Schutzgötter der Ehe und der heiligen Versprechen vermittelt zu Beginn der Szene den Eindruck, dass Medea zu Recht gegen einen die Götter verachtenden und untreu gewordenen Ehemann zürnt, dessen »falscher Schwur« nicht ungestraft bleiben könne. In diesem Szenario wird nicht nur kundgetan, gegen wen sich Medeas Zorn richtet, auch die Ursache des Zorns, der aus dem Schmerz der erlittenen »gemeinen Beleidigung« resultiert, wird dem Publikum vermittelt. Die direkte Ansprache der Schutzgötter, ihr bei der Vergeltung der Schmach zu helfen, verdeutlicht, dass ihr Gefühlshaushalt neben dem Zorn auch von Rachegedanken bestimmt wird. Letztere aktivieren Medea zu unfassbaren Handlungen. Um die Zustimmung der Götter zu erhalten, verknüpft die Zürnende in ihrem Appell geschickt das Gelingen des Racheaktes mit der Macht der Götter, indem sie andeutet, dass ihre Vertreibung durch Jason nur dann ungestraft bleiben könne, wenn es den Göttern entweder an Macht oder aber an Hass (*ressentiment*) ermangele. Medeas Invokation der Götter verweist hier zudem auf die performative Kraft der Sprache, welche durch die letztlich erfüllte Forderung »m'aidez à venger cette commune injure« eine auf gerechte Rache ausgerichtete Wirklichkeit erschafft.⁵⁶

55 Corneille (Anm. 33), V 197–204.

56 Mit performativer Kraft der Sprache werden hier in Anlehnung an Austins Sprechakttheorie jene Äußerungen verstanden, die durch den Akt des Äußerns Tatsachen in der sozialen Welt schaffen und die nur über ihre Gelingensbedingungen bestimmt werden können. In performativen Sprechakten fallen das *Sagen* und das *Tun* zusammen, sie sind Austin zufolge in »ein übliches konventionales Verfahren« wie beispielsweise in Rituale oder Zeremonien eingebettet (John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), Stuttgart 2010, S. 47). Performative Sprechakte unterscheiden sich damit von solchen, die Feststellungen treffen oder Behauptungen aufstellen. Zum sprachphilosophischen Performanzbegriff nach Austin und Searle sowie seiner Verwendung in den Literatur- und Kulturwissenschaften siehe Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: ders. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M., S. 9–60, hier S. 10–13.

In den darauffolgenden Versen werden die adressierten Kräfte der griechischen mythologischen Unterwelt näher als grausame Truppe von Höllentöchtern bezeichnet und über die Attribute der Schlangen und des zerstörerischen Feuers als Symbole des Bösen charakterisiert.⁵⁷ Dass Rache mit Unversöhnlichkeit einhergeht,⁵⁸ verdeutlicht Medeas Wunsch, Kreusa und Kreon den Tod zu bringen und Jason mit einer ewigen Verdammnis zu bestrafen. Gefolgt wird diese heiße Invokation dunkler Mächte von einer kühl wirkenden, rasonierenden Passage, in der Medea über ihre vergangenen Taten und Jasons Motive spekuliert:

- 225 Jason me répudie! et qui l'aurait pu croire?
 S'il a manqué d'amour manque-t-il de mémoire?
 Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
 M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits?
 Sachant ce que je puis, ayant vu ce que j'ose,
 230 Croit-il que m'offenser ce soit si peu de chose?
 Quoi? mon père trahi, les éléments forcés,
 D'un frère dans la mer les membres dispersés,
 Lui font-il présumer mon audace épuisée?
 Lui font-il présumer que ma puissance usée,
 235 Ma rage contre lui n'ait pas où s'assouvir,
 Et que tout mon pouvoir se borne à le servir?
 Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même,
 Tout ce qu'en ta faveur fit mon amour extrême
 Je le ferai par haine, et je veux pour le moins
 240 Qu'un forfait nous sépare ainsi qu'il nous a joints;⁵⁹

In einer Reihe bestehend aus sieben Fragen spielt Medeas Monolog auf einer rationalen Ebene mögliche Gründe für Jasons Handeln durch. Dieser den Intellekt ansprechende Abschnitt ließe sich im Sinne Descartes' als Ausdruck der

57 Vgl. ebd. V 205–210. Die enge Verbindung von Zorn, Rache und Eifersucht als zentrale Bestandteile von Medeas Gefühlszustand wird in Vers 213 durch den Verweis auf die Höhlen der Megäre, der griechischen Gottheit der Unterwelt, welche die Eifersucht und den Neid entfacht, noch gestärkt: »Pour mieux agir pour moi faites trêve aux Enfers, / Et m'apportez du fond des antres de Mégère / La mort de ma rivale et celle de son père, / Et si vous ne voulez mal servir mon courroux / Quelque chose de pis pour mon perfide époux.« (Corneille (Anm. 33), V 212–216)

58 Vgl. Fabian Bernhardt: Was ist Rache? Versuch einer systematischen Bestimmung, in: Rache – Zorn – Neid. Zur Faszination negativer Emotionen in der Kultur und Literatur des Mittelalters, hg. von Martin Baisch, Evamaria Freienhofer und Eva Lieberich, Göttingen 2014, S. 49–71, hier S. 56.

59 Corneille (Anm. 33), V 225–240.

Verachtung interpretieren – insbesondere durch die einleitende, eine Verwunderung ausdrückende Frage »et qui l'aurait pu croire?«. Medea gibt in den folgenden Versen einen nüchternen Rückblick auf die von ihr begangenen Taten, wobei sich deren Einschätzung aus Medeas Sicht als Liebesbeweis, aus der Perspektive der Betroffenen jedoch als äußerste Gräueltaten erweisen. Die Reflexionen Medeas kulminieren im emotional hoch aufgeladenen Satz »Tu t'abuses, Jason, je suis encore moi-même«, wobei das Emotionalisierungspotenzial der Szene durch den Wechsel in der Referenz auf Jason von der dritten Person Singular zur zweiten Person Singular deutlich gesteigert wird, da der letzte Satz einer an den Abwesenden gerichteten Drohung gleicht. Während Medeas »amour extrême« keine noch so große Abscheulichkeit ablehnte, um Jasons Leben zu schützen, basiert ihre Handlungsmotivation fortan auf zum Hass gesteigerter Rache, die von Rachebegehren begleitet wird.

Medea offenbart sodann ihren Plan, die gemeinsamen Kinder vor den Augen des Vaters zu töten, und bezeichnet dies noch als »geringste Auswirkung ihres Zorns« (»n'est que le moindre effet qui suivra ma colère«).⁶⁰ Angetrieben von Zorn und Rache strebt sie nach einem Meisterwerk ihrer Zauberkunst,⁶¹ weshalb sie aus der Reihe ihrer Ahnen ihren Großvater, den Sonnengott Helios, um Unterstützung durch einen von Drachen gezogenen Feuerwagen bittet.⁶² Die Kreation von etwas radikal Neuem zähle Lehmann zufolge zu den Bedingungen, um die Rache zu stillen, und manifestiere sich häufig als Hyperbel.⁶³ Hierfür präsentiert Medea die Beleidigung ihrer Ehre als Affront gegenüber aller Nachkommen der Sonne. Der erbetene Feuerwagen wiederum entspricht im Außen einem zerstörerischen inneren Wunsch Medeas und verstärkt die Intensität dieser Invokation.

Im vierten Akt erweist sich Medeas Rache erneut als handlungstragendes Element, wenn sie in der magischen Grotte⁶⁴ das vermeintlich wohlwollende Geschenk für Kreusa vergiftet und danach ihre Dienerin und Vertraute Nérine davon unterrichtet: »Le charme est achevé, tu peux entrer, Nérine«.⁶⁵ Medea beschreibt ihrer Vertrauten sodann einzelne Teile des vollbrachten Zaubers und dessen Ausmaß. Die Vergiftung des Kleides mit Schlangensekreten soll Medeas eifersüchtigen Geist besänftigen und ihren Schmerz stillen.⁶⁶ Wenig

60 Ebd., V 246.

61 Ebd., V 249.

62 Vgl. ebd., V 255–260.

63 Vgl. Lehmann (Anm. 21), S. 139–140.

64 Während der Schauplatz zu Beginn des vierten Aktes in der Erstausgabe der Tragödie noch nicht näher spezifiziert wird, lautet der Nebentext in den Ausgaben von 1644 bis 1682 »Médée seule dans sa grotte Magique«. Vgl. Couton (Anm. 53), S. 1399.

65 Vgl. Corneille (Anm. 33), V 985.

66 Vgl. ebd., V 986–992.

später werden hierzu die todbringenden Ingredienzien verschiedenster Ungeheuer wie das Blut der Hydra und des Kentauren Nessus, die Zunge der Python oder eine Feder der Harpyie aufgelistet:

- Vois mille autres venins, cette liqueur épaisse
 Mêlé du sang de l'Hydre avec celui de Nesse,
 Python eut cette langue, et ce plumage noir
 1000 Est celui qu'une Harpie en fuyant laissa choir.
 Par ce tison Althée assouvit sa colère,
 Trop pitoyable sœur, et trop cruelle mère.
 Ce feu tomba du Ciel avecque Phaéton,
 Cet autre vient des flots du pierreux Phlégéthon,
 1005 Et celui-ci jadis remplit en nos contrées
 Des taureaux de Vulcain les gorges ensouffrées.
 Enfin tu ne vois là poudres, racines, eaux,
 Dont le pouvoir mortel n'ouvrît mille tombeaux.
 Ce présent déceptif a bu toute leur force,
 1010 Et bien mieux que mon bras vengera mon divorce,⁶⁷

Im Vergleich mit der geschilderten Götteranrufung wird die starke performative Wirkung der Sprache in der Grottenszene allerdings durch die Konzeption als nachträgliche Erzählung an Nérine unterlaufen. Während die verwendeten Demonstrativpronomina die Präsenz der tödlichen Zutaten unterstreichen, bleibt Medeas unmittelbarer Zauberakt, der dem Kleid die mortale Wirkung verlieh, im Dunkeln. Anstelle von Medeas Zauberritual präsentiert Corneille in diesen Versen nur die Feststellung des eben vollendeten Zaubers, wodurch das Publikum weniger an der Handlung der Verzauberung teilhat – und damit am potenziellen Handlungspotenzial der Sprache – als über deren Resultat, die intendierte Wirkung und die Herkunft der Ingredienzien informiert wird.

Deutlich tritt in beiden Szenen die zeitliche Struktur der Rache hervor, die ein Erinnern vergangener Handlungen im gegenwärtigen Moment impliziert, da die Rachehandlung als Reaktion auf einer durch fremdes Handeln erfahrenen Verletzung beruht.⁶⁸ Bereits in Medeas erstem Monolog reaktiviert sie gedanklich die grausamen Handlungen ihrer eigenen Vergangenheit. In der Grottenszene hingegen werden die ungeahnten Dimensionen ihres Rachebegehrens angedeutet, da verschiedenste Formen des unnatürlichen Todes aus der antiken Mythologie aufgerufen werden, die sich in ihrem Zauber bündeln. Die Evokation mythologischer Topoi fungiert hierbei ambivalent und ver-

67 Ebd., V 997–1010.

68 Vgl. Bernhardt (Anm. 58), S. 58.

stärkt neben dem Schrecken noch den Kunstgenuss, da die Anspielungen auf die Mythologie die Fantasie eines belesenen Publikums stimulieren.

Ungeachtet der durch den nachträglichen Bericht der Verzauberung erzielten Distanzierung vom Geschehen werden in Corneilles *Médée* die Szenarien des Zorns, die sich mit den Gefühlen des Hasses und dem Bestreben nach Rache vermischen und neben den Handlungsimpulsen auch reflektierende Momente enthalten, von der kunstvollen Sprachverwendung getragen, die im pantomimischen Ballett von Jean-Georges Noverre nicht zur Verfügung steht. In Corneilles *Médée* steigert sich der emotionale Zustand der Hauptfigur von einem gerechtfertigten Zorn über den Ehebruch – der zunächst noch mit Descartes als negative Überraschung im Sinne einer rationalen Verachtung präsentiert wird – hin zu extremem Hass begleitet von Rachebegehren. Neben der expliziten Thematisierung dieser todbringenden Leidenschaften durch die Verwendung von *rage*, *haine* und *venger*, verweist die implizite Präsentation von Medeas Leidenschaften etwa durch die angestoßenen Handlungen der Invokation der Götter, des unheilvollen Zaubers, der Ermordung ihrer Kinder und der eigenen gelungenen Flucht auf eine prominente Position des Rachebegehrens als wichtigste Begleiterscheinung eines sich stetig steigernden Hasses. Dem Ballettmeister Noverre steht diese sprachliche Trennschärfe zwar im Ballettprogramm, jedoch nicht für die Inszenierung des Stückes zur Verfügung. Die Funktion der Sprache in den Inszenierungen von Tragödie oder Ballett unterscheidet sich konsequenterweise grundlegend, denn während eine gelungene Emotionsdarstellung und auch Emotionalisierung des Publikums in der Schauspielkunst des 17. Jahrhunderts trotz effektvoller Maschinerie vor allem auf dem Damentext und dessen sprachlicher Gestaltung beruhte, spielt der Text in der Inszenierung von Reformballettstücken des 18. Jahrhunderts keine vergleichbar tragende Rolle.

5. Getanzte Rache in Jean-Georges Noverres *Médée*

Anders als in Corneilles barocker Tragödie limitiert sich der Einsatz der Sprache in Jean-Georges Noverres *Médée*, einem tragischen Ballettstück in drei Teilen, auf die Beschreibung der Handlung im Programm. Die Inszenierung musste sich hingegen mit der Herausforderung konfrontieren, einzelne, in den Emotionstheorien mit ähnlichen Merkmalen charakterisierte Leidenschaften auf der Bühne ohne Worte unterscheidbar dazustellen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, steht im Ballettprogramm somit weniger die performative Kraft spezifischer Sprechakte als die Beschreibungen der Bühnenhandlungen im Vordergrund. Noverre adaptiert den Tragödienstoff erstmals 1763 für sein Ballett *Médée et Jason* in Stuttgart, führt das Stück 1776 in Wien unter dem Titel

Medea und Jason und 1780 unter dem Titel *Médée* in Paris auf.⁶⁹ Das französische Programm des tragischen Balletts *Médée* wird in den dritten Band der Petersburger Ausgabe der *Lettres sur la danse*, die unter dem Titel *Observations sur la construction d'une salle d'Opéra et Programmes de Ballets* (1804) erscheint, aufgenommen.

Médée zählt zu jenen Stoffen der antiken Tragödien, die Noverre heranzieht, um das *ballet en action* als tragisches Genre auszuweisen.⁷⁰ Das Ziel von Noverres Reformballett liegt darin, mithilfe von Gesten eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen und hierbei insbesondere Leidenschaften darzustellen, um das Publikum zu rühren. Aus produktionsästhetischer Sicht orientiert sich Noverre hierfür an sogenannten ›heißen‹, konfliktgeladenen Szenen, die aus der Verkörperung von starken, widerstreitenden und schnell wechselnden Leidenschaften resultieren, da eine Inszenierung solcher Szenen schnelle und vielfältige Bewegungen impliziert und damit die Aufmerksamkeit des Publikums mit größerer Wahrscheinlichkeit bindet als langsame und bewegungsarme Szenen. Derart gleichen seine Stücke allgemein weniger einem Spiel von Charakterfiguren als vielmehr der Inszenierung von Leidenschaftsarrangements, wie Sabine Huschka in *Choreographierte Körper im Theatron. Auftritte und Theoria ästhetischen Wissens* (2020) ausführt.⁷¹ Die Inszenierungen des Ballettmeisters sind heute jedoch nur mehr über erhaltene Texte wie das hier untersuchte Ballettprogramm – oder Zeichnungen wie etwa Karikaturen in Kritiken – zugänglich.

Im Vergleich der Wiener und Pariser Ballettprogramme fällt auf, dass Noverre nicht nur die Inszenierungen, sondern auch die Ballettprogramme beständig überarbeitet. Eine im Wiener Programm enthaltene Szene, die entfernt an Medeas Invokation der Götter zu Beginn der Tragödie erinnert, wurde für die Pariser Aufführung offenbar gestrichen. In dieser Szene werden Medeas vergebliche Versuche geschildert, durch Appelle an Jasons Treueschwur und an

69 Vgl. Sibylle Dahms: Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts, München 2010 (derra dance research, 4), S. 197 u. S. 243.

70 Bereits im 17. Jahrhundert bemerkt der Tanztheoretiker Claude-François Ménétrier in *Des ballets anciens et modernes*, dass heftige Leidenschaften wie Zorn, Furcht und tragische Liebesleidenschaft oder aber das Sterben adäquate Sujets für Ballettstücke darstellen, da sie pantomimisch leicht nachzuahmen seien, vgl. Ménétrier (Anm. 34), S. 159. Spezifisch zu Noverres Faszination am Tragischen und seiner Umsetzung im *ballet en action* siehe die Studie von Nicole Haitzinger: Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt, Wien 2015, S. 133–183.

71 Vgl. Sabine Huschka: *Choreographierte Körper im Theatron. Auftritte und Theoria ästhetischen Wissens*, München 2020, S. 257 und weiterführend zur Dramatisierung von Emotionen sowie zur choreografischen Herangehensweise im *ballet en action* siehe ebd., S. 259–322.

seine Vaterschaft, seine Zuneigung wieder zu entfachen. In Noverres Ballett wendet sich die Protagonistin dazu jedoch nicht an die Götter – wohl auch weil diese monologische Passage vergleichbar mit einer tänzerischen Darstellung von Gedanken kaum pantomimisch umsetzbar wäre –, sondern an ihren Gatten:

Medea will, so viel es ihr auch kostet, das Letzte und Äußerste wagen: sie wirft sich zu den Füßen ihres Gemahls, sie beruft sich auf seine Schwüre, sie beschwört ihn, ihr seine Zärtlichkeit wieder zu schenken, sie zeigt ihm seine Kinder, diese kostbaren Pfänder der Treue, die er ihr geschworen hat; sie reicht ihm einen Dolch, bittet ihn, ihr das Herz zu durchstoßen, wenn er ihr das seinige nicht wieder geben will. Jason, welcher auf das lebhafteste gerühret, und von der stärksten Reue durchdrungen ist, wirft sich mit Entzücken in Medeens Arme; er schließt sie fest in die seinigen; er will ihr seine Treue wieder schenken, er will Creusen und die Krone ausschlagen; Creusa erscheint und siegt.⁷²

Um die Eloquenz des Körpers und die Ausdruckskraft der Pantomime zu unterstreichen, schildert Noverre vorwiegend die auf einer physischen Ebene umgesetzte emotionale Zerrissenheit von Jason und Medea sowie den schnellen Wechsel verschiedener Emotionen, die sich auf syntaktischer Ebene in einer Aneinanderreihung von kurzen Hauptsätzen widerspiegelt.⁷³ Dass diese Passage einer äußerst lebhaften Bühnendarstellung entsprochen haben muss, wird durch die knappe Schilderung dieser beiden Hauptsatzreihen und vor allem den darin verwendeten Verben und Emotionstermen erkennbar. Der Widerstreit der Emotionen wird anhand der Verben und den dadurch evozierten Ausrichtungen der geschilderten Bewegungen und Handlungen im Raum veranschaulicht: zunächst *wirft* sich Medea zu Füßen Jasons – das eine schnelle Bewegung nach unten impliziert –, danach *zeigt* sie auf ihre Kinder – wodurch eine neue Bewegungsrichtung eingeführt wird –, sodann *reicht* sie Jason einen *Dolch*, wodurch nicht nur eine erneute Hinwendung zu Jason evoziert, sondern ein bekanntes Symbol für einen gewaltsamen Tod eingeführt wird, das die Interpretation der pantomimischen Darstellung erleichtert. Schließlich sei Jason »auf das lebhafteste gerührt« und von der »stärksten Reue durchdrun-

72 Jean-Georges Noverre: Medea und Jason. Ein tragisches Ballett von Erfindung des Herrn Noverre, Wien 1776, S. 4.

73 In Noverres tragischem Ballett ist Jason ein liebender tragischer Held, wie ihn auch Thomas Corneille für die Opernfassung von Marc-Antoine Charpentier entwarf. Zu Thomas Corneilles Konzeption eines leidenschaftlichen Jason siehe Longepierre: Médée. Tragédie, hg. und kommentiert von Emmanuel Minel, Paris 2000, S. 33.

gen«, sodass er sich »mit Entzücken« in Medeas Arme *wirft*, bevor diese ver-söhnliche Situation durch Kreusa gestört wird. Wie vielfach bereits von Zeit-genossen Noverres kritisiert und letztlich von ihm selbst auch eingestanden, sind Verweise auf vergangene Ereignisse – wie Jasons Treueschwur – oder aber auf die Zukunft gerichtete Handlungen – wie das Ausschlagen der Krone – auf der Bühne gestisch jedoch kaum umsetzbar.⁷⁴ Die Vermittlung dieser inhalt-lichen Aspekte des Balletts wird daher maßgeblich von der Lektüre des Pro-gramms beeinflusst. Neben einer inhaltlicher Synopse fungieren die Ballett-programme daher auch als Interpretationshilfen für das nonverbale Spiel der Gesten. Die Programme enthalten bisweilen auch Erläuterungen zu drama-turgischen und inszenatorischen Entscheidungen. Von besonderer Wirkung ist sowohl im Wiener wie im Pariser Programm die äußerst reduzierte Be-schreibung von Kreusas Einfluss auf Jason. Wiederholt wird ihr überraschen-des Auftreten und dessen Wirkung als Wendepunkt in einer vermeintlich ver-söhnlichen Situation zwischen Jason und Medea mit dem kurzen Satz »Creusa erscheint und siegt« (*»Créuse paroît et triomphe«*) beschrieben.⁷⁵

Der Konflikt zwischen Medea und Kreusa spitzt sich im zweiten Teil des Balletts dahingehend zu, dass Erstere die neue Geliebte mit einem Dolch atta-ckiert. Wie bereits in der oben geschilderten Szene stellt der Einsatz von Re-quisiten im Ballett eine Möglichkeit der Repräsentation eines gewaltsamen Todes dar. Mit dieser Szene bezieht sich Noverre weniger auf Corneilles Vor-lage als vermutlich auf Euripides' *Medea*, in der Medea dem Chor diesen po-tenziellen Gewaltakt anvertraut.⁷⁶ Im weiteren Verlauf der Inszenierung von Medeas emotionaler Disposition schildert das Ballettprogramm interessanter-weise den Übergang von einer als passiv und handlungsunfähig konzipierten Eifersucht zu einem agierenden Zustand der Rache und des Zorns.

La jalousie n'étant qu'impuissante, elle s'abandonne aux transports de la vengeance, elle tire son poignard, s'élance sur Créuse; Jason arrête le coup mortel, il désarme Médée, qui, désespérée de n'avoir pu assouvir sa rage, part en menaçant, et en exprimant ce que la haine et la fureur ont de plus effrayant.⁷⁷

74 Vgl. Jean-Georges Noverre: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. 4 Bände. Bd. II, St. Petersburg 1803, S. 75.

75 Jean-Georges Noverre: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. 4 Bände. Bd. III. *Observations sur la construction d'une salle d'opéra, et programmes de ballets*, St. Petersburg 1804, S. 70.

76 Vgl. Euripides: *Medea*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. von Karl Heinz Eller, Stuttgart 2018, V 379.

77 Noverre (Anm. 75), S. 69.

Dass Medeas Eifersucht sich in Rachebegehren, Hass und wilden Zorn verwandelt, wird in dieser Szene über den vereitelten Mordanschlag an Kreusa erkennbar. Die misslungene Rachehandlung facht Medeas Zorn und Hass noch weiter an, wobei ihre emotionale Disposition auch hier als eine Mischung aus Zorn, Verzweiflung und Hass beschrieben wird.

Noverres Bevorzugung von gestisch, mimisch und proxemisch gut umsetzbaren Handlungssequenzen im Ballett kann auch als eine Erklärung für seine Gestaltung der Grotten-Szene herangezogen werden, in der er entgegen seinen eigenen ästhetischen Prämissen auf Allegorie-Figuren für die Darstellung von Leidenschaften zurückgreift. Auf diese Weise verschiebt sich die Bedeutung der »grotte épouvantable« vom Ort der Zauberei und dunklen Machenschaften hin zur Symbolisierung von Medeas Gefühlsraum nach ihrer Verstoßung, in dem sich das Wechsel- und Zusammenspiel von Hass, Eifersucht und Rache gleichsam materialisieren.

Médée, les yeux fixés vers la terre, paroît immobile; l'arrêt de sa disgrâce absorbe, pour ainsi dire, toutes les facultés de son âme; elle est dans l'anéantissement le plus affreux, lorsque tout à coup elle en sort pour se livrer toute entière à sa rage. Elle éloigne ses enfans, elle évoque les éléments, les enfers et les dieux; elle change le salon en une grotte épouvantable; la haine, la jalousie et la vengeance accourent à sa voix; elle leur commande de servir sa fureur, [...].⁷⁸

Die Übermacht der Emotionen wird dramaturgisch durch den Wandel vom gestischen Gefühlsausdruck Medeas hin zu eigenständigen Rollen der Leidenschaftsallegorien verdeutlicht. Hinsichtlich der Inszenierung dieses Gefühlsraums setzt Noverre abermals auf den Wechsel von Statik zu Bewegung. Während die Szene zunächst Medea mit niedergeschlagenen Augen und in Reglosigkeit zeigt, lässt das auch optisch effektvolle Erscheinen der Allegoriefiguren auf die Verlebendigung der Szene schließen.⁷⁹ Das Erscheinen personifizierter Leidenschaften ermöglicht es, den Wechsel und die Interaktion der einzelnen Emotionen differenzierter zu beobachten als im pantomimischen Spiel. Die Nähe von Eifersucht und Rache wird zudem durch die optisch sehr ähnlich konzipierten Kostüme von Noverres Kostümbildner Louis-René Boquet hervorgehoben, der

⁷⁸ Ebd. S. 70.

⁷⁹ Interessant ist hierbei folgende Beschreibung, die nur im Wiener Ballettprogramm angeführt wird: »die höllischen Geister fliegen herbey, und durchkreuzen die Luft. Gespenster und Schlangen umringen sie« (Noverre (Anm. 72), S. 5). Inwiefern dieser Satz als Regieanweisung für einen spektakulären Überraschungseffekt gedacht war oder ob es sich lediglich um eine metaphorische Ausschmückung der geschilderten Szene handelt, bleibt an dieser Stelle jedoch offen.

sowohl die personifizierte Eifersucht als auch die Rache-Allegorie mit den Requisiten des Feuers, des blutigen Dolches und der Giftschlangen ausstattet.⁸⁰ Die Ballettprogramme selbst enthalten jedoch keine Abbildungen.

Die zu Beginn des Programms gelisteten *dramatis personae* und Tänzer:innen weisen außerdem das Feuer, das Eisen und das Gift als weitere allegorische Rollen aus, die sich im zweiten Teil des Balletts als Agenten der personifizierten Rache, der Eifersucht und des Hasses herausstellen:⁸¹

et ces filles de l'enfer [la jalousie, la haine, la vengeance] lui [Médée] présentent le feu, le fer et le poison; elle ordonne au feu de renfermer dans un coffret qu'elle destine à Créon les matières les plus combustibles, et les flammes les plus actives; elle commande au poison de répandre ses venins mortels et ses vapeurs empestées sur un bouquet de diamans, que sa cruauté réserve à Créuse; elle demande au fer un instrument propre à assouvir sa rage; il tire de son sein un poignard, que la jalousie, la haine et la vengeance présentent à Médée. Cette magicienne, se félicitant des forfaits quelle va commettre, ordonne à la troupe infernale de disparaître.⁸²

In dieser Szene beschreibt Noverre Medeas magische Handlungen anhand von referierten Dialogen zwischen der Protagonistin, den Leidenschaftsallegorien und den personifizierten Racheinstrumenten, in denen jedoch weniger die Sprache als einzelne Gesten und Requisiten im Vordergrund stehen. Die zeitökonomische Herausforderung des Kleiderwechsels von Kreusa umgeht Noverre, indem er das vergiftete Kleid durch einen todbringenden Blumenstrauß ersetzt. Allgemein führt das Ballett – wie auch Corneilles Tragödie – vor Augen, dass Leidenschaften nicht einzeln in Reinform, sondern gleichzeitig und sich wechselseitig verstärkend auftreten und die Handlungen des emotional affizierten Subjekts bestimmen. Die Unversöhnlichkeit der Rache scheint hinsichtlich der dargestellten Handlungen zu dominieren, da sowohl das alles zerstörende Feuer als auch das Gift und der Dolch auf den Tod der vermeintlichen Feinde abzielen.

Während Jason in Corneilles *Médée* den Infantizid durch einen Botenbericht erfährt, wird er in Noverres Ballett ohnmächtiger Zeuge des Mordes an seinem letzten Kind, den auch sein Flehen nicht verhindern kann:

80 Vgl. Louis-René Boquet: Habits de costume pour l'exécution des ballets de M. Noverre. Manuskript in der Kungliga Biblioteket Stockholm MS 254:2, s.l. 1791, S. 140r und S. 145r.

81 Für eines von Medeas Kindern (*Enfant de Médée*) sowie für die Allegorien des Eisens (*Le Fer*) und des Feuers (*Le Feu*) als Symbole der Rache liegen ebenfalls Kostümfiguren in Boquets Katalog vor (vgl. ebd., S. 67r; S. 141r u. S. 142r).

82 Noverre (Anm. 75), S. 70–71.

mais l'implacable Médée se rit de ses prières, met le comble à ses forfaits, et plonge le fer dans le sein du dernier de ses fils; elle jette à Jason le poignard; il le saisit avec fureur; il veut s'en frapper, mais il est désarmé par la haine, la jalousie et la vengeance. Médée, qui veut prolonger les tourmens de Jason, ordonne aux enfers de les accroître encore; les furies et les démons accourent à sa voix; ils se groupent de différentes manières et poursuivent Jason qui est effrayé d'un spectacle aussi horrible; près d'expirer, il conjure Médée de terminer ses tourments; elle ordonne au fer de lui donner un poignard; Jason s'en saisit, s'en frappe et meurt à côté de Créuse.⁸³

Erst mit dem Tod Jasons wird Medeas unerbittliche Rache vollendet. Jasons Zorn richtet sich hingegen, wie bereits in Corneilles *Médée*, gegen sich selbst. Entgegen seines Versprechens an Kreusa, ihren Tod zu rächen, begeht er aus Verzweiflung nach langen, von Hass, Eifersucht und Rache verursachten Qualen Suizid. Das Ballett endet in der totalen Vernichtung aller Gegenspieler Medeas:

Les enfers expriment leur joye barbare ; le ciel s'obscurcit; la terre tremble, une pluie de feu embrâse le palais; il s'écroule: tout fuit, et l'exécrable Médée se frayant une route dans les airs, s'envole en s'applaudissant de l'énormité de ses forfaits.⁸⁴

Während im Wiener Programm die Furien aus inszenatorischer Sicht wenig spezifisch »ihr Entzücken« ausdrücken,⁸⁵ wird dieser Satz im Pariser Programm durch einen dramaturgischen Hinweis zur Lichtgestaltung ergänzt, die eine Verdunkelung des Bühnenhimmels vorsieht. Diese finale Auslöschung des Lichts scheint gleichsam das abschließende feurig-erleuchtete Spektakel in Form des Palastbrandes und Medeas Flucht im durch die Lüfte kreuzenden Feuerwagen vorzubereiten. Der technisch-maschinell generierten Faszination am Ende des tragischen Stückes steht die sprachliche Beschreibung am Ende des Ballettprogramms entgegen, welches Medea mit dem Attribut der Scheußlichkeit und ihre Taten mit jenem der Ungeheuerlichkeit näher spezifiziert, während sie sich selbst für ihre gelungenen Handlungen applaudiert.

83 Ebd., S. 73–74.

84 Ebd., S. 74.

85 Vgl. Noverre (Anm. 72), S. 8.

6. Konklusion

Sowohl Pierre Corneilles Tragödie als auch Jean-Georges Noverres *ballet en action Médée* inszenieren den Hass als jeweils mit anderen Leidenschaften wie der Eifersucht, dem Zorn und dem Streben nach Rache vermischt. Die theatrale Inszenierung emotionaler Dispositionen umfasst in beiden Stücken – vergleichbar der Leidenschaftskonzeptualisierung von Descartes in *Les Passions de l'âme* – neben der intentionalen Gerichtetheit auf ein Objekt, physiologische und kognitive Reaktionen, die Handlungsprogramme anstoßen. Die Verbindung von Hass und Zorn mit einer Rachebegierde, die erst durch den Tod der vermeintlichen Feinde gestillt wird, ist in Descartes' Taxonomie lediglich der zweiten, schwelenden Art des Zorns vorbehalten, die für theatrale Inszenierungen besser geeignet erscheint.

Während in Corneilles *Médée* phasenweise auch die Verachtung präsentiert wird – als Medea in ihrem ersten Monolog eine rasonierende Ergründung von Jasons niedrigen Beweggründen zu finden sucht, die jedoch bald von ihrem Streben nach Rache überlagert wird –, spielt diese auf den Intellekt zielende Leidenschaft in Noverres Ballett keine Rolle. Der Ästhetik des *ballet en action* folgend, zeigt sich die Performativität der Sprache auf andere Weise: Während in Corneilles Tragödie die Invokationen der Götter und Höllentöchter oder, wenn auch hinsichtlich der Intensität gemildert, die geschilderte Verzauberung von Kreusas Geschenk in der Grottenszene auf das Handlungspotenzial der Sprache auch in ihrer Bildhaftigkeit verweisen und für die dargestellten Handlungen konstitutiv sind, äußert sich die performative Kraft der Sprache in Noverres Ballettprogramm in der knappen, aneinandergereihten Schilderung von schnell wechselnden konfliktgeladenen Szenen. Stärker als in Corneilles regelmäßiger Verstragödie basiert das Emotionalisierungspotenzial von Noverres Ballettprogramm auf dem Rhythmus der mittels zumeist äußerst reduzierter Sätze geschilderten Handlungen. Der Einsatz von Allegorie-Rollen im Ballett wiederum kann als ein gelungener Versuch gesehen werden, unterschiedliche, auf einer phänomenalen und pantomimischen Ebene jedoch äußerst ähnliche Emotionen als verschieden darzustellen. Während die Grotte in Corneilles *Médée* einen Raum verborgener Machenschaften darstellt, symbolisiert sie in Noverres tragischem Ballett Medeas Gefühlsraum, der gleichsam das Zusammenwirken verschiedener Leidenschaften und deren Einfluss auf das Handeln dem Publikum vor Augen führt. Zugleich unterläuft dieser Rückgriff auf eine barocke Inszenierungstechnik der Leidenschaften im Ballett nicht nur den Diskurs der proklamierten Ausdruckskraft von Gesten in Tanz- und Schauspieltheorien des 18. Jahrhunderts. Vielmehr verweisen sowohl Charles Le Bruns Emotionsporträts wie auch Noverres Inszenierung von Zorn, Hass und Rache in *Médée* auf die Herausforderung, einzelne Körperbewegun-

gen in einen eindeutigen Verweiszusammenhang mit einer spezifischen Emotion zu sehen.

Corneilles und Noverres Variationen des Medea-Stoffes verdeutlichen trotz ihrer unterschiedlichen Gattungszugehörigkeit zum einen die Bedeutung der Sprache hinsichtlich der Differenzierung und in weiterer Folge der Wahrnehmung, des Verstehens und der Reproduzierbarkeit komplexer emotionaler Dispositionen. Zum anderen veranschaulicht vor allem Corneilles Tragödie die Performativität der Sprache als Grundlage der Wirklichkeitsgestaltung in der dargestellten Welt sowie als zentraler Bestandteil der französischen Dramenästhetik des 17. Jahrhunderts. Unabhängig davon illustrieren die Tragödie und das tragische Ballett Jean-Baptiste Du Bos' ästhetische Reflexionen über das Vergnügen am Grauen in den Künsten, das sich nur im geschützten Rahmen einstellen kann.

Corneille und Noverre entwerfen mit ihren Stücken verschiedene Emotionsmodelle, die nicht nur die psychischen und physischen Komponenten der dargestellten Leidenschaften präsentieren und hierbei durch die verschiedenen Funktionen der jeweiligen Texte insbesondere die Rolle der Sprache in der Inszenierung von Emotionen in eine dramatisch-performative Funktion in der Tragödie und eine deskriptiv-performative Funktion im Ballettprogramm aufschlüsseln, vielmehr fungieren sowohl Corneilles als auch Noverres *Médée* zudem als Auslöser ästhetischer Emotionen. Der kulturelle Wert des künstlerischen Ausdrucks, der Beobachtbarkeit und auch der Deutung von Emotionsszenarien wird dadurch um ein Element des ästhetischen Vergnügens erweitert, das Du Bos zufolge anthropologische Ansprüche befriedigt, ohne sozial negative Konsequenzen fürchten zu müssen. Während die Vermischung von Verachtung mit Hass, Zorn oder Rachebegierde eine Ausrichtung des affizierten Subjekts an der bloßen Erkenntnis des schädlichen Objekts im Sinne Descartes' vereitelt, bietet der geschützte Rahmen einer literarischen und tänzerischen Darstellung von Emotionen Raum für Erkenntnisgewinne nicht nur der fremden dargestellten Emotionen, sondern auch der eigenen emotionalen Reaktionen auf den dargestellten Themenkomplex und die dafür gewählte Präsentationsform.