

Hass auf Rom

Zivilisation und Barbarei bei Racine und Shakespeare

1. Hass: eine starke Empfindung

Hass ist ein starkes, aber kein schönes Gefühl. Seine affekttheoretische Bestimmung fällt nicht leicht. Oft wird der Hass als Gegensatz zur Liebe in einem Konkurrenzverhältnis zu anderen, ähnlich gelagerten negativen Gefühlen gesehen. In ihrer Abhandlung zur Philosophie der Gefühle versammeln Christoph Demmerling und Hilge Landweer unter dem Oberbegriff der Aggressionsaffekte so unterschiedliche Emotionen wie Zorn, Ärger, Wut, Hass, Neid und Empörung. Es ist kein Zufall, dass ihnen zunächst der Zorn als Leitbegriff dient: Seit der aristotelischen Begründung der Affekttheorie in der *Rhetorik* kommt ihm eine Ausnahmestelle zu: Am Leitbild der *Ilias* kann auch eine negative Empfindung wie der Zorn zum Ausdruck des Erhabenen umgedeutet und so in die Ästhetik und Poetik integriert werden. Während dem Zorn so eine ästhetische Bedeutung zukommt, fällt der Hass als ein »Grenzwert«¹ aus dem Ästhetischen heraus: Hass ist nicht schön, im besten Fall noch erhaben. Er ist Ausdruck »einer höchst negativen Beziehung«,² die sich der Ästhetisierung widersetzt. Hass wirkt entsprechend wie ein archaisches Gefühl, dass sich mit Mitteln der Vernunft zwar prinzipiell aufklären lasse, ansonsten aber nur ein irrationales Residuum längst abgelegter Vorzeiten bleibe. Für die Affekttheorie bedeute der Hass Demmerling/Landweer zufolge eine Herausforderung, »wird er doch oft als prinzipiell irrational angesehen, mindestens aber als dysfunktional und somit schädlich nicht nur für den Gehassten, sondern auch den Hassenden selbst«.³

Dass Hass vor diesem Hintergrund mit Feindschaft verbunden ist, hat schon Aristoteles in der *Rhetorik* herausgearbeitet. Aristoteles verknüpft Hass und Feindschaft, um ihn zugleich vom Leitaffect des Zornes abzugrenzen: Im Unterschied zum ethisch wie poetisch legitimen Affect des Zorns sei der des Hasses

1 Vgl. Robert Stockhammer (Hg.): Grenzwerte des Ästhetischen, Frankfurt am Main 2002. Auch hier fällt der Name des Hasses nicht.

2 Christoph Demmerling/Hilge Landweer: Philosophie der Gefühle. Von *Achtung* bis *Zorn*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 288.

3 Ebd., S. 295.

maßlos und unheilbar.⁴ In Gesellschaften, die sich selbst als zivilisiert betrachten wie die griechische, wird der Hass aufgrund seiner engen Verbundenheit mit Feindschaft und Gewalt gesellschaftlich daher tabuisiert. In Kunstformen wie der Tragödie taucht er als verdrängter Rest dagegen wieder auf, bei Aischylos in der grausamen Behandlung, die Prometheus von Zeus erfahren muss, bei Sophokles im Hass von Aias und Philoktet auf Odysseus oder bei Euripides im Umschlag von Liebe und Eifersucht in Hass bei starken Frauenfiguren wie Medea oder Phädra.

Neben der Abgrenzung vom Zorn ist es vor allem die ebenfalls schon von Aristoteles eingeführte Entgegensetzung von Liebe und Hass, die die Geschichte der Affekttheorien bestimmt. In seinen *Passions de l'âme* etwa handelt Descartes die beiden Affekte in aller Kürze als sich wechselseitig ausschließende Gegensätze ab:

Or, toutes les passions précédentes peuvent être excitées en nous sans que nous apercevions en aucune façon si l'objet qui les cause est bon ou mauvais. Mais lorsqu'une chose est représentée comme bonne à notre égard, c'est-à-dire comme nous étant convenable, cela nous fait pour elle de l'amour ; et lorsqu'elle nous est représentée comme mauvaise ou nuisible, cela nous excite la haine.⁵

Liebe gilt einem Objekt, das uns ziemt – Descartes' Ausdruck dafür ist »convenable«, er verweist so auf seinen Leitaffect der »admiration«, Achtung und Bewunderung – und das wir daher für uns zuträglich und gut erachten; der Hass verkörpert dagegen ein hässliches Gefühl, da er sich auf einen unziemlichen Gegenstand bezieht, der dem Menschen nicht gut ansteht. Die gesellschaftliche Kodifizierung der Affekte, der Descartes in der Zeit der höfischen Gesellschaft folgt, lässt dem Hass so keinen eigenen Raum. Erst Sigmund Freud hat in viel späterer Zeit, in *Triebe und Triebchicksale*, auf der Eigenständigkeit des Hasses bestanden:

Es ist bemerkenswert, daß im Gebrauche des Wortes ›hassen‹ keine so innige Beziehung zur Sexuallust und Sexualfunktion zum Vorschein kommt, sondern die Unlustrelation die einzig entscheidende scheint. Das Ich haßt, verabscheut, verfolgt mit Zerstörungsabsichten alle Objekte, die ihm zur Quelle von Unlustempfindungen werden, gleichgültig ob sie ihm eine Versagung sexueller Befriedigung oder der Befriedigung von Erhaltungsbedürf-

4 Vgl. Aristoteles: Rhetorik, München 1980, 1382a.

5 René Descartes: Œuvres philosophiques III. 1643–1650. Textes établis, présentés et annotés par Ferdinand Alquié, Paris 1989, S. 1000.

nissen bedeutet. Ja, man kann behaupten, daß die richtigen Vorbilder für die Haßrelation nicht aus dem Sexualleben, sondern aus dem Ringen des Ichs um seine Erhaltung und Behauptung stammen.⁶

Freud löst den Hass aus seiner negativen Bezogenheit auf die Liebe und verleiht ihm so einen eigenen Wert. Im Unterschied zur Liebe sei der Hass nicht in Beziehung zu den Sexualtrieben, sondern in der zu den Trieben der Icherhaltung zu verorten, also in einem früheren Stadium der Ichentwicklung. Freud bestätigt damit zwar, dass es sich im Hass um ein archaischeres Gefühl als bei der Liebe handelt. Aber er arbeitet als erster die Irreduzibilität von Hass und Liebe auf einen gemeinsamen Ursprung heraus: »Liebe und Haß, die sich uns als volle materielle Gegensätze vorstellen, stehen also doch in keiner einfachen Beziehung zueinander. Sie sind nicht aus der Spaltung eines Urgemeinsamen hervorgegangen, sondern haben verschiedene Ursprünge und haben jedes seine eigene Entwicklung durchgemacht, bevor sie sich unter dem Einfluß der Unlustrelation zu Gegensätzen formiert haben.«⁷ Mit Freud stellt sich daher die Aufgabe, den Eigenwert des Hasses auch aus einer poetologischen Perspektive zu begreifen. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, ist es gerade das auf besondere Weise von der gesellschaftlichen Vermittlung der Affekte betroffene höfische Theater Frankreichs, in dem der Hass auf der Bühne eine eigene Gestalt gewinnt.⁸ Vor dem Hintergrund der ambivalenten Darstellung Roms im Theater Jean Racines lässt sich eine Umwertung des traditionellen Verhältnisses von Barbarei und Zivilisation beobachten, die – gerade im Vergleich zu dem gewöhnlich als unkonventioneller verstandenen Theater William Shakespeares – mit allen Konventionen, die den Affekt des Hasses betreffen, bricht.

2. Racines Rom: *Mithridate*

Racines Theater ist auf auffällige Weise von dem Thema des Hasses auf Rom bestimmt. Schon in seinem frühen Drama *Britannicus*, seiner ersten Tragödie, die in Rom spielt, gibt Racine am Beispiel Neros ein denkbar negatives Bild Roms am Beispiel eines sadistisch veranlagten grausamen Herrschers, der am Ende nicht nur der eigenen Mutter Abscheu einflößt. Das Herz der zivilisierten Welt, Rom, erscheint als ein Ort, an dem der Kaiser ungehindert seinem Begehren nachgeht, die unschuldige Junia bedrängt, die sich am Schluss gerade noch ins Kloster retten kann, und den Stiefbruder, den glücklicheren Ne-

6 Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Band X, Frankfurt am Main 1999, S. 230.

7 Ebd., S. 230 f.

8 Vgl. in diesem Zusammenhang Doris Kolesch: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV. Frankfurt am Main/New York 2006.

benbuhler Britannicus, ohne Skrupel vergiftet. Vergiftet ist Rom, da an seiner Spitze eine ungezügelte Leidenschaft steht, die selbst vor der mütterlichen Macht nicht innehält: Wie Agrippina zu Ende des Dramas nicht zu Unrecht befürchtet, wird sie das nächste Opfer des rasenden Kaisers sein.

Vor diesem Hintergrund kann es nicht überraschen, dass sich in späteren Tragödien Racines Widerstand gegen Rom Bahn bricht. Verbunden ist er mit den Namen Mithridates, den Racine im Vorwort zu seiner gleichnamigen Tragödie dementsprechend heraushebt: »Il n'y a guère de nom plus connu que celui de Mithridate. Sa vie et sa mort font une partie considérable de l'Histoire Romaine.«⁹ Dass dem Namen des Königs von Pontos im Frankreich des 17. Jahrhunderts eine kaum zu übertreffende Bekanntheit zukommt, ist nicht die einzige Übertreibung, mit der Racine seine Themenwahl legitimiert. Die tragische Bedeutung von Mithridates leitet Racine ganz aus seinem unbändigen Hass gegenüber Rom ab, einem Hass, der keine Grenzen zu kennen scheint. Das Lob von Mithridates bindet Racine in einem späteren Vorwort dementsprechend auch ganz an die Größe seines Hasses: »J'y ai inséré tout ce qui pouvait mettre en jour les mœurs et les sentiments de ce prince, je veux dire sa haine violente contre les Romains, son grand courage, sa finesse.«¹⁰

Die Tragödie beginnt mit einer Falschmeldung, der vom Tod des tapferen Mithridates, der den Römern so lange erfolgreich widerstanden hat:

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport.

Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort. (I.1.1–2)

Der Anfang der Tragödie nimmt das Ende des pontischen Königs vorweg, mit dem das Drama schließt. Was sich dazwischen abspielt, ist eine seltene Eloge auf den Hass als ein starkes Gefühl, das sich über Liebe und Eifersucht erhebt und zugleich den politischen Widerstand gegen Rom motiviert. Grund für das politische Handeln des Königs ist allein sein Hass auf Rom, der sich in seinem Sohn Xipharès erhält: »Je conserve aux Romains une haine immortelle« (I.1.28), mit diesen Worten rechtfertigt Xipharès sich vor allen, die ein Bündnis mit der Übermacht Roms eingehen wollen wie sein eigener Bruder Pharnace.

Der dramatische Konflikt entspringt bei Racine, neben dem Thema der feindlichen Brüder Pharnace und Xipharès, wie so häufig in seinem Theater aus der Einführung des Themas der Liebe. Nicht die Brüder sind durch das Thema der Liebe entzweit: Xipharès teilt mit seinem Vater den Hass auf Rom, aber auch die Liebe zu Monime, der jungen Verlobten seines Vaters. Wo Phar-

9 Jean Racine: Œuvres Complètes I. Théâtre – Poésie. Édition présentée, établie et annotée par Georges Forrestier, Paris 1999, S. 629. Im Folgenden alle Zitate der Dramen mit Versangaben in Klammern im Text.

10 Ebd., S. 687.

nace den Vater an Rom verrät, da scheint Xipharès ihn aufgrund der von seiner Angebeteten geteilten Liebe zu verraten, der die politische Macht des Vaters entgegensteht.

In Sachen Liebe macht der König im Drama zwar keine gute Figur – weder Monime noch seinem Sohn gegenüber erscheint der eigen- und eifersüchtige Machthaber besonders fürsorglich, ganz im Gegenteil. Umso erhabener aber erscheint sein Hass auf Rom, der ihn zu dem verwegenen Unterfangen treibt, mit dem Heer nach Italien zu ziehen, um die Hauptstadt der zivilisierten Welt anzugreifen. Die Größe des Hasses, die Mithridates Rom gegenüber aufbringt, wird von Racine so keineswegs kritisch als Zeichen archaischer Barbarei dargestellt. Wie in seinen anderen Dramen auch, so verkehrt sich vielmehr das Verhältnis von Zivilisation und Barbarei: Dem scheinbar zivilisierten Rom, das durch familiäre Intrigen gegen den pontischen König zu seinem Ziel zu kommen versucht, steht mit Mithridates ein einheitlicher Charakter gegenüber, dessen Hass als einem wahren König gemäße erhabene Größe dargestellt wird.

Der stolze Plan wird zwar durch die von Pharnace unterstützten Römer, die den Palast des Königs angreifen, zunichte gemacht. Als Trost bleibt dem sterbenden König jedoch die Einsicht, dass der trotz aller Eifersuchtsrangeleien an seiner Seite verbliebene Sohn dem Vater im Hass auf Rom treu bleibt: Xipharès schlägt die Römer zurück und schwört dem Vater, der ihm nun willig die Hand Monimes überlässt, in dem Hass nicht nachzulassen. Sein Vater erweist ihm dafür allen Dank:

J'ai vengé l'Univers autant que je l'ai pu.
 La mort dans ce projet m'a seule interrompu.
 Ennemi des Romains, et de la Tyrannie,
 Je n'ai point de leur joug subi l'ignominie.
 Et j'ose me flatter, qu'entre les Noms fameux,
 Qu'une pareille haine a signalés contre eux,
 Nul ne leur a plus fait acheter la victoire,
 Et de jours malheureux plus rempli l'Histoire.
 Le Ciel n'a pas voulu, qu'achevant mon dessin
 Rome en cendre me vît expirer dans son sein.
 Mais au moins quelque joie en mourant me console.
 J'expire environné d'Ennemis, que j'immole.
 Dans leur sang odieux j'ai pu tremper mes mains.
 Et mes deniers regards ont vu fuir les Romains. (V.5.1651–1667)

Was dem sterbenden König bleibt, ist der Hass auf Rom, der ihn überdauert und in seinem Sohn fortlebt. Mit den letzten Worten der Tragödie, in der er Monime seiner Liebe versichert, schwört er zugleich den Römern Rache.

Mithridate, der Überlieferung zufolge die Lieblingstragödie des Sonnenkönigs, wägt zwischen den Affekten der Liebe, der Eifersucht und des Hasses ab und erteilt dem Hass den Zuschlag. Was den Vater und den Sohn eint, ist, neben der Liebe Monimes, der von allen Grenzen befreite Hass auf das Römische Reich. Racine löst den Hass auf spektakuläre Art und Weise aus seinen negativen Konnotationen, um ihn mit jenen Attributen des Erhabenen zu versehen, die in der Geschichte der Affekte traditionell eher dem Zorn zukommen.

3. Das Gesetz Roms: *Bérénice*

Was *Mithridate* offenlässt, ist der Grund für den Hass auf Rom. In der Tragödie erscheint er ganz und gar persönlich motiviert zu sein und sich vom Vater auf den Sohn zu übertragen. Nur angedeutet wird, dass der politische Widerstand von Pontos Rom als einer Macht gilt, die im Rahmen kolonialer Gewalt universelle Unterwerfung fordert. Auf die unbedingte Gewalt Roms antwortet der unbedingte Hass des pontischen Königs, der sich am Ende seines Lebens rühmen darf, dass ihm darin niemand gleichgekommen sei. Gegen Rom kämpft der Barbar vom Schwarzen Meer, da er in Italien eine Macht vermutet, die barbarischer anmutet als die von Pontos.

Rom verkörpert im Theater Racines das Gesetz, das keinen Widerstand duldet. Deutlicher noch als in *Mithridate* wird das in *Bérénice*, der Geschichte der unglücklich endenden Liebe des Kaisers Titus und der syrischen Herrscherin Bérénice. Ihre Liebe muss scheitern, da das römische Gesetz keine Ehe des Kaisers mit einer Nichtrömerin toleriert: »Rome par une Loi, qui ne se peut changer, / N'admet avec son sang aucun sang étranger« (II.2.377–378). Nicht umsonst ist das Gesetz bei Racine großgeschrieben: Es ist, im vollen psychoanalytischen Sinn, die Instanz des Verbotes. Was Rom selbst von seinem Oberhaupt fordert, ist die unbedingte Unterwerfung unter seine Autorität: »vaincre ses passions« (II.2.498), eben jenes Gebot, das in Racines Tragödien ganz im Gegensatz zur cartesianischen Forderung nach Beherrschung der eigenen Affekte beständig unterlaufen wird.

Dass das Gesetz Roms darin nicht etwa zivilisatorisch wirkt, sondern barbarisch ist, wird Titus schnell klar. Schon im ersten Gespräch mit Bérénice stellt er fest: »il faut être barbare.« (IV.4.992) Dementsprechend beruft sich auch Bérénice auf seine »barbarie« (IV.5.1171), um seine Gefühllosigkeit anzuklagen. »Non, je suis un barbare« (IV.6.1208), versichert ihr Titus in einem beipiello- sen Spiel von Liebe und Grausamkeit, das Racines Theater auch in diesem Fall beseelt: »Je viens percer un cœur que j'adore, qui m'aime« (IV.4.999), mit diesen Worten fasst Titus den Sadismus der Liebe zusammen, der das scheinbar so gemäßigte französische klassische Theater regiert.

Nicht mit Hass auf Rom aber reagieren *Bérénice* und Titus, sondern mit Scham. Zwar nimmt Titus für sich die Ehre in Anspruch, die dem römischen Kaiser gebührt: »Ma Gloire inexorable à toute heure me suit.« (V.6.1406) Aber der Ruhm verkehrt sich schnell in Erniedrigung: »Un indigne Empereur, sans Empire, sans Cour, / Vil spectacle aux humains des faiblesses d'amour.« (V.6.1417–1418) Der politische Souverän ist ohnmächtig und schämt sich ob seiner eigenen Ohnmacht: »Je rougis de toutes mes faiblesses.« (IV.9.1264) Die Tragödie führt dem Zuschauer eine hilflose Frage vor Augen, ohne eine andere Lösung als die politisch notwendige Trennung der Liebenden anbieten zu können: »Ah Rome! Ah Bérénice! Ah Prince malheureux! / Pourquoi suis-je Empereur? Pourquoi suis-je amoureux?« (IV.6.1221–1222)

Vor diesem Hintergrund lässt sich *Bérénice* als eine Form des Theaters verstehen, in der die Paradoxie der Liebe herrscht, die Niklas Luhmann in den Mittelpunkt seiner Überlegungen zur Liebe als Passion gestellt hat.¹¹ In der Tragödie wird sie in drastischer Kürze zum Ausdruck gebracht. »Je l'aime, je le fuis. Titus m'aime, il me quitte.« (V.7.1513) Aber wie bereits dem Hass des Mithridates kommt auch der Liebe in *Bérénice* eine politische Bedeutung zu, die das Bild Roms ins Zwielicht rückt. Der Sieg gebührt am Ende einzig Rom und dem von ihm repräsentierten Gesetz. Wo Mithridates als Feind Roms über das eigene Leben hinaus den Widerstand gegen die Kolonialmacht feiert, da müssen sich die handelnden Personen in *Bérénice* einer Ohnmacht ergeben, aus der nichts herausführt. Die letzten Worte der Tragödie rufen sie noch einmal in einer Beschwörungsformel herauf: »Hélas!« (V.7.1519), ruft Antiochus aus. Das »*hélas* final« von Antiochus, in dem schon Roland Barthes einen »retour à un silence définitif«¹² erkannt hat, nimmt das Motiv der Ohnmacht noch einmal auf und erklärt *Bérénice* noch mit dem letzten Wort zu einer Tragödie der Sprachlosigkeit, in der einzig das grausame Gesetz Roms zum Ausdruck kommt. In *Mithridate* wie in *Bérénice* kann das römische Gesetz zum Gegenstand der Tragödie werden, da es eine unmenschliche Tendenz verkörpert, der sich die politischen Subjekte des Dramas unterwerfen müssen. In der Mitte des höfischen französischen Theaters, das sich im erhabenen Antlitz Roms spiegelt, steht die Selbstaufhebung eines grausamen Gesetzes, das Unterwerfung fordert, Unterwerfung bekommt und Hass sät.

11 Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 1982. Luhmann orientiert sich in seiner Untersuchung allerdings nicht an Racine, sondern an Madame de Lafayette.

12 Roland Barthes: *Sur Racine*, Paris 1960, S. 93.

4. Shakespeares Rom: *Julius Caesar* und *Antonio and Cleopatra*

Racines Theater vollzieht eine spektakuläre Umwertung des traditionellen Verhältnisses von Zivilisation und Barbarei: Rom, das Herz des europäischen Selbstverständnisses, entpuppt sich als ein kolonialer Ort der Barbarei, der einen Hass provoziert, der sich über Generationen fortsetzt. In Shakespeares Theater ist es umgekehrt:¹³ Rom behält alle Insignien der Zivilisation und wird bedroht von barbarischen Einbrüchen in die geordnete Welt des Gesetzes.

Das wird schon in *Julius Caesar* deutlich. Nicht auf dem Gegensatz von Zivilisation und Barbarei, sondern auf dem von Republik und Monarchie beruht das Stück. Begleitet wird dieser aber von einer Metaphorik des Monströsen, die die Tragödie immer wieder aufruft. Im Gespräch mit Caska beklagt Cassius die »monstrous quality«¹⁴ (I.3.68) und den »monstrous state« (I.3.71) einer veränderlichen Welt, gegen die allein die Beständigkeit Roms schütze. Die Verschwörer gegen Caesar drohen daher selbst, zu solchen Ungeheuern zu werden: Brutus selbst fragt nach »thy monstrous visage« (II.1.81). Den Fehler, den sie gegen den Rat von Cassius begehen, besteht darin, mit Caesar nicht auch Antonio aus dem Weg zu schaffen. Mit der Begräbnisrede auf den toten Cäsar übernimmt Antonio das Ruder. Am Ende kann er nach Brutus' Tod diesen als einzigen aus der Runde der Verschwörer herausheben:

This was the noblest Roman of them all
 All the conspirators save only he
 Did that they did in envy of great Caesar.
 He only, in a general honest thought
 And common good to all, made one of them.
 His life was gentle, and the elements
 So mixed in him that nature might stand up
 And say to all the world, 'This was a man!' (V.5.69–76)

Als edler Römer wird Brutus begraben, da der Mörder des Kaisers nicht persönlichen Motiven gefolgt ist, sondern der politischen Idee von Rom als Repu-

13 Zum Vergleich der meist als so ungleich wahrgenommenen Dramatiker Racine und Shakespeare vgl. Achim Geisenhanslücke: Racine und Shakespeare. Zur Geschichte eines Missverständnisses. In: Heribert Tommek (Hg.): Europäische Regelsysteme des Klassischen. Zur Funktion der Klassik-Referenz in Literatur, Archäologie, Architektur und Kunst im 17. und 18. Jahrhundert, Regensburg 2020, S. 43–55. Einen seltenen, theoretisch aber unergiebigem Schritt in die Richtung eines Vergleichs geht Michael Edwards: Racine et Shakespeare, Paris 2004.

14 William Shakespeare: Julius Caesar. The Arden Shakespeare. Third Series. Edited by David Daniell, London 1998. Im Folgenden alle Versangaben im Text in Klammern.

blik. Rom, nicht einzelne historische Persönlichkeiten, steht im Mittelpunkt der Tragödien Shakespeares. *Antony and Cleopatra* bietet daher die konsequente Fortsetzung von *Julius Caesar*. Wie Caesar und Brutus, so enden auch Antonius und Kleopatra tragisch. Von Bestand bleibt allein das politische Rom. Im Kontext der Tragödie erscheint es als das Maß, nach dem sich auch seine Herrscher zu richten haben. Schon der Beginn der Tragödie deutet das an:

Nay, but this dotage of our general's
O'erflows the measure. Those his goodly eyes,
That o'er the files and musters of the war
Have glowed like plated Mars, now bend, now turn
The office and devotion of their view
Upon a tawny front. His captain's heart,
Which in the scuffles of great fights hath burst
The buckles on his breast, reneges all temper
And is become the bellows and the fan
To cool a gipsy's lust.¹⁵ (V.1.1–9)

Der Beginn der Tragödie spielt Rom gegen Antonius und Kleopatra aus. In der mythologischen Darstellung Shakespeares verkörpert Rom Maß und Gesetz, Antonius den Kriegsgott Mars, Kleopatra Venus, Augustus aber Jupiter, den Göttervater, der am Ende der Tragödie als Sieger dastehen wird. An keiner Stelle des Dramas werden die Werte Roms ernsthaft infrage gestellt. Anders als bei Racine bleibt Rom der Maßstab, am dem sich das Verhalten der tragischen Helden ausrichten hat.

Der Konflikt, den das Drama in den Mittelpunkt stellt, bezieht sich auf die doppelte Rolle von Antonius als Soldaten Roms und als Liebenden Kleopatras. Aus der Perspektive des römischen Maßes ist seine Liebe unrechtmäßig, diskreditiert wird sie daher als »a gipsy's lust«. Das damit einhergehende Urteil über Antonius ist so eindeutig wie harsch: »The triple pillar of the world transformed / Into a strumpet's fool.« (I. 1. 12–13) In den Augen seines Rivalen Augustus hat sich Antonio mit Kleopatra ganz dem »Weibischen« hingeegeben, für das Ägypten steht:

It is not Caesar's natural vice to hate
Our great competitor. From Alexandria
This is the news: he fishes, drinks, and wastes

15 William Shakespeare: *Antony and Cleopatra*. The Arden Shakespeare. Third Series. Edited by John Wilders, London 2006. Im Folgenden alle Versangaben im Text in Klammern.

The lamps of night in revel; is not more manlike
Than Cleopatra, nor the Queen of Ptolemy
More womanly than he (I.4.5–7).

Antonio sei »not more manlike / Than Celopatra«, seit er sich in die Hände der ägyptischen Königin begeben habe, und diese umgekehrt nicht weiblicher als er. Er verleugne damit seine römische Natur, die sich auf vorbildhafte Weise im Krieg gezeigt habe:

On the Alps,
It is reported, thou didst eat strange flesh
Which some did die not look on. And all this –
It wounds thine honour that I speak it now –
Was borne so like a soldier that thy cheek
So much is lanked not. (I.5.67–71)

Wie in Racines *Bérénice*, so steht auch in *Antony and Cleopatra* der Konflikt von Liebe und Ehre im Mittelpunkt der Darstellung. Aber anders als Racines Theater spricht Shakespeares Tragödie aus der Perspektive Roms. Dementsprechend ambivalent fällt auch das Bild Kleopatras aus:

Age cannot with her, nor custom stale
Her infinite variety. Other women cloy
The appetites they feed, but she makes hungry
Where most satisfies; for vilest things
Become themselves in her, that the holy priests
Bless her when she is riggish. (2. 2. 245–250)

In der Schilderung der ägyptischen Herrscherin vermischen sich Faszination und Abscheu. Der verführerische Abwechslungsreichtum, den Kleopatras Körper bietet, steht gegen die römische Beständigkeit, die in Octavia, der unscheinbaren Schwester von Augustus und zweiten Ehefrau von Antonius, verkörpert wird. Ägypten steht für Unmaß und Lüsternheit, die mit den römischen Tugenden nicht zu vereinbaren sind, aber auch für eine erotische Anziehungskraft, der sich Antonius nicht entziehen kann. In der strikten Entgegensetzung des strengen Roms und des lustvollen Ägyptens scheint Antonius und Kleopatra daher jedes Attribut des Tragischen abzugehen. Gegen diese Gefahr arbeitet die Tragödie mit allen Mitteln an: »but, since my lord / Is Antony again, I will be Cleopatra.« (III.3.193) Kleopatra macht ihre Zukunft davon abhängig, dass Antonius wieder zu dem wird, der er immer war: ein römischer Soldat, der nun gegen Rom kämpfen soll. Aber dieser Kampf kann nicht erfolgreich sein:

Gewohnt, auf dem Land zu siegen, verliert Antonius die Schlacht auf dem Wasser. In den Gefilden Poseidons ist Mars nicht zu Hause. Sein Untergang wie der Kleopatras ist damit besiegelt.

Vor dem Hintergrund bleibt dem erhabenen Krieger nur der selbstgewählte Tod. Wie schon Brutus, so wählt auch Antonius den Selbstmord. Aber selbst dieser will ihm nicht recht gelingen: Als er sich in das eigene Schwert stürzen will, bringt der Diener, der ihm helfen soll, sich selbst um. Der Sturz ins Schwert misslingt: »How? Not dead? Not dead? / The guard, ho! O, dispatch me.« (IV.14.103–104) Aber auch die Wache kann Antonius nicht mehr helfen. Er stirbt in den Armen Kleopatras, trotz aller Widrigkeiten aber stirbt er als Römer:

The miserable change now at my end,
Lament nor sorrow at, but please your thoughts
In feeding them with those my former fortunes
Wherein I lived the greatest prince o'th'world,
The noblest; and do now not basely die,
Not cowardly put off my helmet to
My countryman; a Roman by a Roman
Valiantly vanquished. Now my spirit is going;
I can no more. (IV.15.53–61)

Antonius stirbt als »Roman«. Wie Brutus, so wird ihm die Ehre zuteil, die er zu verlieren drohte, als er sich in die Hände Ägyptens begab. Kleopatra tut es ihm gleich. Auch sie verdient sich so den erhabenen Tod, der schon ihrem Mann zukam:

Methinks I hear
Antony call. I see him rouse himself
To praise my noble act. I hear him mock
The luck of Caesar, which the gods give men
To excuse their after wrath. Husband, I come!
Now to that name my courage prove my title!
I am fire and air; my other elements
I give to baser life. So, have you done?
Come, then, and take the last warmth of my lips.
Farewell, kind Charmian. Iras, long farewell. (V.2.282–291)

Kleopatra ist sich des Lobs ihres Mannes sicher, der sie aus dem Reich der Toten zu grüßen scheint: Ihr Tod bleibt ein »noble act«, der selbst Augustus Respekt abnötigt. Damit zeigt sich auch, dass Kleopatra ganz entgegen dem

ersten Anschein die starre Entgegensetzung von Freund und Feind, Zivilisation und Barbarei, unterläuft. In ihrem Tod erweist sie sich auch nach römischen Maßstäben als eine große Königin. Augustus honoriert das, indem er den beiden Liebenden ein gemeinsames Grab gewährt:

She shall be buried by her Antony.
No grave upon the earth shall clip in it
A pair so famous. High events as these
Strike those that make them, and their story is
No less in pity than his glory which
Brought them to be lamented. Our army shall
In solemn show attend his funeral,
And then to Rome. (V.2.356–364)

Wie schon in *Julius Caesar* steht am Schluss der Tragödie das ehrenvolle Begräbnis eines römischen Soldaten. Am Ende siegt auch bei Shakespeare allein Rom: »And then to Rome« lauten die Schlussworte des Kaisers, der die »High Order in this great solemnity« (5. 2. 364–365) preist. Nach dem Tod von Antonius und Kleopatra kehrt die Ordnung zurück, und Rom bleibt Rom.

5. Gegen die Konvention? Racine und Shakespeare

Den Tod des Antonius hat Harold Bloom als Ende des heroischen Zeitalters im Sinne Shakespeares bezeichnet: »With Anthony's death, the age of Julius Caesar and of Pompey is over, an age that began with the death of Alexander the Great. For Shakespeare, it is the Herculean or heroic age.«¹⁶ Ein Ende des Heroischen markiert der Tod des tragischen Helden, da er das drohende Abgleiten in den Abgrund des ägyptischen Unmaßes abwendet, den Schaden von Rom abwendet, damit aber zugleich der Frage nach der politischen Herrschaft mit dem Tod von Julius Caesar und Antonius ein Ende setzt. Dass dies, wie in der Darstellung des Selbstmords von Antonius deutlich wird, nicht ohne komische Elemente gelingt, ist schon Bloom aufgefallen: »extraordinarily, this tragedy is funnier than any of the great Shakespearean comedies.«¹⁷ Wie so häufig bei Shakespeare überschneiden sich komische und tragische Elemente im Drama. Was von allen Veränderungen unberührt bleibt, ist allein Rom, das mit Augustus am Ende den Herrscher bekommen hat, mit dem das heroische Zeitalter der Kriege endet.

¹⁶ Harold Bloom: Shakespeare. The Invention of the Human, New York 1998, S. 558.

¹⁷ Ebd., S. 559.

In der Darstellung Roms geht Shakespeare damit wie angedeutet den umgekehrten Weg Racines. Wo bei Racine der Hass auf die Kolonialmacht dominiert, da erscheint Rom bei Shakespeare als Hort von Gesetz, Maß und Beständigkeit. Der starke Affekt des Hasses findet bei ihm in den Römerdramen daher keine Berücksichtigung.¹⁸ Das bedeutet nicht, dass Hass bei Shakespeare nicht zum Thema wird. An anderen Orten, in Figuren wie Shylock oder Iago, findet er ganz im Gegenteil eine spektakuläre Darstellung.¹⁹ Es ist aber dem höfischen Theater Frankreichs vorbehalten geblieben, negative Affekte wie Scham oder Hass auf die Bühne zu bringen, um das nur scheinbare intakte Gesetz zu destabilisieren, das Rom verkörpert. So wie sich in *Andromaque* der Krieg zwischen Griechenland und Troja nach dem Tod von Achills Sohn Pyrrhus und dem Versinken Orests im Wahnsinn gegen die Griechen wendet, eine einzige Beschämung der einst im Krieg siegreichen Väter Achill und Agamemnon, so wenden *Mithridate* und *Bérénice* Rom vom Hort der Zivilisation zum Ort eines Barbarentums um, das mit seinem Gesetz eine Herrschaft errichtet, die gewaltvoller anmutet als die ihrer scheinbar unzivilisierten Feinde. Der Hass, den Mithridates gegen Rom aufbringt, erscheint so im Zeichen des Erhabenen ebenso gerechtfertigt wie die Verzweiflung Bérénice' an der Unmenschlichkeit der römischen Vorgaben.

Die Dekonstruktion des komplexen Verhältnisses von Zivilisation und Barbarei macht sich bei Racine nicht zuletzt am Moment der Sprache bemerkbar. Dem Gesetz des Einen, der römischen Sprache, steht der vielsprachige Mithridates gegenüber, von dem berichtet wird, dass er nur so lange der römischen Macht hatte widerstehen können, weil er alle verschiedenen Sprachen seines Territoriums beherrschte.²⁰ Zwar unterliegt er letztlich dem imperialen Rom, das nur eine Sprache und nur ein Gesetz kennt. Aber im Vergleich zur Ein-

18 Eine Ausnahme bildet allein Coriolanus, den der Hass auf Rom in die Hände seiner Gegner treibt, bis der Auftritt seiner Mutter ihn zum Umdenken zwingt und damit auch seinen Untergang besiegelt. Auch in *Coriolanus* siegt also am Ende Rom.

19 Shylock und Iago thematisiert Stephen Greenblatt, den einen als Verkörperung eines Hasses, der gleichwohl noch Grenzen kennt, den anderen als einen Hassenden, der keine Grenzen mehr kennt und nur die unbedingte Vernichtung seines Feindes wünscht und am Ende auch erreicht. Vgl. Stephen Greenblatt: *Shakespeare: Freiheit, Schönheit und die Grenzen des Hasses*, Frankfurt am Main 2007, zu Shylock S. 116, zu Iago S. 121. Zum Thema des Hasses bei Shakespeare vgl. Peter Kishore Saval: *Shakespeare in Hate. Emotions, Passions, Selfhood*, New York 2016. Saval beginnt seine lesenswerte Abhandlung mit den Worten: »Shakespeare is the greatest of all dramatists of anger and hate.« (i) Und er fügt dem hinzu: »Hate rarely got its due.« (i) Neben *Coriolanus* stützt sich seine Untersuchung vor allem auf *Othello*, *Timon of Athens* und *King Lear*. Eine umfassende Darstellung zum Hass bei Shakespeare steht ebenso aus wie ein umfassender Vergleich von Racine und Shakespeare.

20 Vgl. Jürgen Trabant: *Mithridates im Paradies. Kleine Geschichte des Sprachdenkens*, München 2003.

sprachigkeit des römischen Gesetzes, gegen das Widerstand sprachlos bleiben muss, trägt der vielzüngige Barbar doch den Sieg davon. Denn die Sprachlosigkeit, die Rom seinen Gegnern als Barbaren aufllegt, fällt auf das Imperium selbst zurück. Wie *Bérénice* zeigt, schlägt Rom seine Bürger, allen voran den neuen Kaiser selbst, mit einer Sprachlosigkeit, die sich wie ein bleierner Schleier über die Stadt legt und ihr geschichtliches Ende vorwegnimmt. Racines Aufwertung des Hasses zum Ausdruck des Erhabenen vollzieht inmitten der Konventionen der höfischen Gesellschaft eine Wendung zum Unziemlichen, Unkonventionellen, die dem Theater Shakespeares gegenüber an Radikalität in nichts zurücksteht, aber andere Akzente setzt: Wo Shakespeare in unkonventioneller Sprache den Konventionen treu bleibt, da verstößt Racine in einer äußerst konventionellen Sprache gegen alle Konvention, wenn er den Hass auf Rom in den Mittelpunkt seiner Dramen stellt.