

*Inszenierungsformen des Hasses
im Drama 1600-1800*

Feindschaft -Verachtung



Oliver Völker
Hg.

/ Wallstein

Feindschaft – Verachtung

Feindschaft – Verachtung

Inszenierungsformen des Hasses im Drama
1600–1800

Herausgegeben von Oliver Völker

WALLSTEIN VERLAG

Publiziert mit freundlicher Unterstützung der Johanna Quandt Young Academy @Goethe und des Open-Access-Publikationsfonds der Goethe-Universität Frankfurt am Main

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autor:innen 2025
Publikation: Wallstein Verlag, Göttingen 2025
Wallstein Verlag GmbH, Geiststr. 11, 37073 Göttingen
info@wallstein-verlag.de | www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Raleway
Umschlaggestaltung: Günter Karl Bose, Berlin
Umschlagabbildung: Leonardo da Vinci, Studie eines Kriegerkopfes für die *Schlacht von Anghiari*, ca. 1504–1505, Zeichnung, 226 x 186 cm, Museum der Schönen Künste Budapest, © gemeinfrei
Lithografie: SchwabScantechnik, Göttingen
ISBN (Print) 978-3-8353-5765-5
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8114-8
DOI <https://doi.org/10.46500/83535765>

Inhalt

Oliver Völker	
Inszenierungsformen des Hasses im Drama	
Zur Einleitung	7
Rita Rieger	
Medeas Rache	
Emotions- und darstellungstheoretische Überlegungen	
zu Inszenierungsformen von Verachtung und Hass in	
Corneilles Tragödie und Noverres tragischem Ballett . . .	31
Melanie Reinhard	
»Vous cultivez déjà leur haine et leur fureur«	
Funktionen und Dimensionen des Hasses in	
Racines <i>Athalie</i>	59
Achim Geisenhanslücke	
Hass auf Rom	
Zivilisation und Barbarei bei Racine und Shakespeare . .	79
Oliver Völker	
Sich verzehren	
Die metadramatische Funktion von Hass in Shakespeares	
King Henry VI und Othello.	93
Nicolas von Passavant	
»Nun wil ich grausam seyn«	
Christian Weises Typologie des Hasses	115
Oliver Kohns	
»Es morde noch mein Dolch, wo er nur morden kann«	
Die »Hass-Figur« des Bösewichts und ihr Abgang von	
der Bühne (Weiße, Lessing)	139

Hanna Clara Pulpanek Suizid als Angriff Zur patriotischen Feindseligkeit in Lessings <i>Philotas</i> (1759)	161
Martina Wagner-Egelhaaf Was ist Universalhass? Zu Schillers <i>Die Räuber</i> (1781/82).	181
Ulrich Port Königsmord und royalistische Rache Politisierte Hassreden in deutschen Regizid-Trauerspielen über die Puritanische und die Französische Revolution	193
Moritz Schertl Tyrannen- und Bruderhass in ausgewählten Revolutions- Dramen von Gabriel Legouvé.	213
Robert Walter-Jochum »Germanien lodert« Hass als politisches Instrument und widerständiger Affekt in Kleists <i>Herrmannsschlacht</i>	243
Autor:innen.	263

Inszenierungsformen des Hasses im Drama

Zur Einleitung

Zu Beginn von Schillers *Die Braut von Messina* (1803) ruft Donna Isabella ihre beiden Söhne zu sich, um herauszufinden, ob sie nach dem Tod des Vaters willens sind, ihre gegenseitige Feindschaft, die seit der Kindheit zwischen den beiden herrschenden »unselge[n] Bruderhaß« zu beenden:

Ists noch der alte unversöhnte Haß,
Den ihr mit herbringt in des Vaters Haus,
Und wartet drauß vor des Schloßes Toren
Der Krieg, auf Augenblicke nur gebändigt,
Und knirschend in das eherne Gebiß
Um alsbald, wenn ihr den Rücken mir
Gekehret, mit neuer Wut sich zu entfesseln?¹

In Isabellas Rede wird Hass als eine Figur imaginiert, die mit den beiden Brüdern das Haus betritt und in diesem Zuge eine weitreichende, mehrere Ebenen des Stücks durchdringende Zeitlichkeit eröffnet. »Alt« und »unversöhnlich« ist dieser Hass, insofern er nur langsam, aus einer langen Reihe von Kränkungen entsteht, dafür aber umso dauerhafter ist und stets auf die verzweigte Geschichte ihrer eigenen Entstehung verweist. So beschreibt es dann auch einer aus dem Chor des Trauerspiels mit Blick auf die beiden Brüder: »Denn zu tief schon hat der Haß gefressen, / Und zu schwere Taten sind geschehen, / Die sich nie vergeben und vergessen«.²

Trotz dieser Unfähigkeit der Figuren, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, entzieht sich ihnen der tatsächliche Ursprung oder Anlass der Feindschaft, kann nicht mehr Gegenstand der Rekonstruktion oder Versöhnung werden: »Doch eures Haders Ursprung steigt hinauf / In unverständiger Kindheit frühe Zeit³, lautet die rückblickende Einordnung Donna Isabellas. Dass es aber tatsächlich eine noch tiefer Schicht des Vergangenen ist, verdeutlicht wiederum

¹ Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina*, in: ders.: *Klassische Dramen*, hg. von Matthias Luserke Jaqui, Frankfurt a. M. 2008, S. 305.

² Ebd., S. 323.

³ Ebd., S. 307.

der Chor, wenn die Beziehung der Brüder auf einen ihrer Geburt vorausgehenden Fluch zurückgeführt wird, den der Großvater gegenüber dem eigenen Sohn aussprach, nachdem dieser ihm die Braut abspenstig gemacht hatte:

Auch ein Raub wars, wie wir alle wissen,
Der des alten Fürsten ehliches Gemahl
In ein frevelnd Ehebett gerissen,
Denn sie war des Vaters Wahl.
Und der Ahnherr schüttete im Zorne
Grauenvoller Flüche schrecklichen Samen
Auf das sündige Ehebett aus.⁴

Demnach ist es also eine noch der Geburt der Brüder vorausgehende Verwicklung, deren »schreckliche[r] Samen« in der Gegenwart aufgeht.

Diese beständige, auf die Vergangenheit zurückverweisende Zeitdimension wurde in der philosophischen Auseinandersetzung mit Emotionen wiederholt angeführt. Beginnend mit Aristoteles' *Rhetorik* wird Hass als eine langfristige Einstellung gekennzeichnet und in Metaphern des langsamen Wachstums und der Verwurzelung beschrieben.⁵ Auf diese Weise grenzt ihn auch Kant in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* vom Zorn ab, der ebenso schnell aufbraust als er wieder in Vergessenheit gerät: »Die Leidenschaft des Hasses aber nimmt sich Zeit, um sich tief einzuwurzeln und es seinem Gegner zu denken.«⁶ Kant erfasst dadurch eine spezifische Doppelung oder Widersprüchlichkeit. Scheint durch die langfristige Dauer des Sich-Zeit-Nehmens eine stärkere Autonomie oder Kontrolle des Subjekts über sein Gemütsleben gewährleistet, so ist dieser Raum zugleich durch die obsessive Ausrichtung auf den anderen erfüllt. Scheint das dem Hass eigene Verlangen nach Schaden und Vernichtung eine Distanz oder Abgrenzung zu implizieren, so ist der Hassende seinem Gegenstand doch ganz nah.⁷ Durch diese Verwurzelung im Sub-

4 Ebd., S. 323.

5 Cicero kennzeichnet Hass als »festverwurzelte[n] Zorn [odium ira inveterata]«. Cicero: *Tusculanae disputationes*. Gespräche in Tusculum. Lateinisch – deutsch, hg. und übersetzt von Ernst Alfred Kirfel, Stuttgart 2018, S. 317.

6 Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Absicht*, in: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik* 2, hg. von Wilhelm Weischedel, Berlin 2018; hier S. 580f. ›Leidenschaft‹, unter die Kant den Hass subsumiert, beschreibt er im Bild eines langfristigen geophysikalischen Prozesses: »[D]ie Leidenschaft [wirkt] wie ein Strom, der sich in seinem Bette immer tiefer eingräbt.« Ebd., S. 581.

7 Vgl. Elisabeth Rallo Dittche: *Haine*, in: *Dictionnaire Arts et émotions*, hg. von Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon, Paris 2015, S. 189–194.

jekt beschränkt sich der »der alte Groll«⁸ in Schillers *Braut von Messina* dann auch nicht auf die Vergangenheit, sondern drängt immer wieder an die Oberfläche der Gegenwart und entzieht sich so, wie Donna Isabellas Rede bereits andeutet – und der weitere Verlauf des Dramas vor Augen führt –, der Kontrolle der Figuren.

Doch auch literaturgeschichtlich betrachtet ist der Hass alt und zwar in einem doppelten Sinn, insofern er in einer langen literarischen Tradition selbst meist schon der Vergangenheit entstammt. Dies zeigt bereits ein Blick auf Autoren, die Schiller durch seine eigenen Dramenbearbeitungen und Übersetzungen vertraut waren.⁹ In Euripides' Tragödie *Die Kinder des Herakles* etwa wird die Figur des Eurystheus von den Herakliden mit »des Vaters altem Haß [έχθραν πατρόαν / échthrān patrōan]« verfolgt.¹⁰ In Shakespeares *Romeo and Juliet* bestimmen »ancient grudge« und »canceled hate«¹¹ die Beziehung der verfeindeten Familien Capulet und Montague. In Racines Tragödie *Mithridate* schließlich ist die Treue zum Vater gleichbedeutend mit einem unsterblichen Hass auf das verfeindete Rom: »Et moi plus que jamais à mon père fidèle / Je conserve aux Romains une haine immortelle.«¹² In diesen Beispielen entsteht das Bild einer Einstellung, die auf Vernichtung eines Feindes hindrängt. Während ihr ursprünglicher Anlass in der Vergangenheit verblasst, ist sie zeitlich beständig, kann sich in manchen Fällen über Generationen hinweg fort- und festsetzen und verleiht den Figuren so eine Identität.¹³

⁸ Schiller (Anm. 1), S. 296.

⁹ Durch seine eigenen Übersetzungen waren Schiller Tragödien von Euripides, Shakespeare und Racine unmittelbar vertraut. Zu den Übersetzungen selbst vgl. Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Teil 9. Übersetzungen und Bearbeitungen, hg. von Heinz Gerd Ingenkamp, Frankfurt a.M. 1995. Was das Altgriechische betrifft, stützte sich Schiller auf bereits bestehende Übersetzungen. Vgl. hierzu Ernst-Richard Schwinge: Schiller und die griechische Tragödie, in: Schiller und die Antike, hg. von Paolo Chiarini, Würzburg 2008, S. 15–48.

¹⁰ Euripides: Sämtliche Tragödien und Fragmente. Griechisch – deutsch. Band II, hg. von Gustav Adolf Seeck, übersetzt von Ernst Buschor, München 1972, S. 73.

¹¹ William Shakespeare: Romeo and Juliet, hg. von René Weiss. The Arden Shakespeare. Third Edition, London 2012, S. 123, S. 131.

¹² Racine: Mithridate, in: Théâtre complet II, hg. von Jean Pierre Collinet, Paris 1983, S. 138.

¹³ Vgl. dazu Aurel Kolnai: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle, Frankfurt a. M. 2007, S. 102: »Daß Haß im Gegensatz zu aktuellen Zuständen wie Unlust, Zorn, Wut, gewissermaßen auch Ekel, eine gleichsam die Person mit :aufbauende:, sie vertretende Haltung ist, hängt mit Tiefe und Zentralität eng zusammen.« Hass bildet nach Kolnai »stets ein wesentliches, mitentscheidendes Element der Lebensgestaltung selbst.« Diese Eigenschaft bestimmt auch die Diskussion von Hass in jüngeren Positionen, besonders bei Thomas Fuchs: Verkörpernte Gefühle. Zur Phänomenologie von Affektivität und Interaffektivität, Berlin 2024, S. 343f.

Vor diesem Hintergrund spielt Schillers »Trauerspiel mit Chören« auch zwei unterschiedliche Vorstellungen über das Fortdauern des Vergangenen in der Gegenwart durch. Einerseits deutet der Beginn des Stücks einen Geschichtsverlauf an, in dem Hass und Feindschaft in einer überwunden geglaubten Phase der Vergangenheit zurückliegen. Andererseits verdeutlicht sich am weiteren Verlauf eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Wiedererscheinen des vermeintlich Vergangenen in der Gegenwart; für das Unversöhnnte, das mit der Plötzlichkeit des »alsobald« zurückkehrt.¹⁴ Diese Gegenwart des Vergangenen bildet sich auch in der Auseinandersetzung mit der antiken Form ab, von der *Die Braut von Messina* bestimmt ist: der Anspruch, eine griechische Tragödie unter den Bedingungen der Gegenwart zu schreiben.¹⁵

Wie die Forschung verdeutlicht hat, entfaltet das europäische Drama sowie die damit verbundenen Debatten in Philosophie, Rhetorik und Dramentheorie im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts eine ebenso umfassende wie differenzierte Auseinandersetzung mit der Beschaffenheit von Emotionen. Dies betrifft zum einen das Bühnengeschehen, in dem die Bedingungen, der Verlauf und die Konsequenzen einzelner Emotionen umfassend ausbuchstabiert werden, zum anderen, ausgehend von der Beschäftigung mit Aristoteles' Bemerkung zur *katharsis*, die Affizierung des Publikums. Die zentrale Stellung des Affektbegriffs für das Drama und dessen Gattungs poetik ist so für diesen Zeitraum umfassend herausgearbeitet worden.¹⁶ Doch obschon die Forschung in

14 Zu diesem Begriff vgl. Roman Widder: Unversöhnlichkeit, Ressentiment und Verneinungswahn, in: Riss. Zeitschrift für Psychoanalyse 97, S. 29–49.

15 Gegenüber der antiken Form betont Günter Oesterle die spezifische Modernität von Schillers Drama, insbesondere die Rolle von »kleinen und mittelgroßen menschlichen und allzumenschlichen Geheimnisse[n]«, konzediert aber, dass »die an den Rand gedrängten Mythen [...] auf der Lauer [liegen], das Zentrum erneut zu erobern.« Günter Oesterle: Friedrich Schiller: *Die Braut von Messina*. Radikaler Formrückgriff angesichts eines modernen kulturellen Synkretismus oder fatale Folgen kleiner Geheimnisse, in: Schiller und die Antike, hg. von Paolo Chiarini, Würzburg 2008, S. 167–175; hier S. 170, S. 173.

16 Vgl. u. a. Gerhard Sauder: Art. Affekt, in: Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung, hg. von Heinz Thoma, Stuttgart/Weimar 2015, S. 11–22; Dietmar Till: Transformationen der Rhetorik: Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004; Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck: zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990. Insbesondere zum deutschsprachigen Drama des 18. Jahrhunderts vgl. Georg-Michael Schulz: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen, Tübingen 1988; Thomas Martinec: Epistemologisches Wissen über Emotionen in der Tragödiengenre von Gottsched bis Lessing, in: Emotion und Kognition. Transformationen in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts, hg. von Sonja Koroliov, Berlin 2013, S. 11–27; Ulrich Port: Pathosformeln: Die Tragödie und die Geschichte exalterter Affekte (1755–1888), München 2005.

diesem Zuge auch negative Emotionen wie Ekel, Eifersucht, Neid, Trauer, Scham und Wut in den Blick genommen hat, verblieb die historische und ästhetische Dimension von Hass, die insbesondere im Drama relevant wird, vergleichsweise im Hintergrund.¹⁷

An dieser Stelle setzen die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes an. Wie die hier angeführten Beispiele bereits andeuten, nehmen Emotionen der Feindschaft, der Verachtung und des Hasses eine wichtige, bisher jedoch größtenteils übersehene Bedeutung für die Tragödie und das Trauerspiel zwischen 1600 bis 1800 ein.¹⁸ Dabei zeichnet sich in diesem Zeitraum ein vielseitiges Korpus ab, in dem sie einen zerstörerischen, die Handlung, Form und Sprache des Dramas aber gleichwohl durchdringenden Faktor bilden und darüber hinaus auf jeweils spezifische historische Erfahrungen von Gewalt und Krieg verweisen. Der vorliegende Sammelband widmet sich dieser Geschichte in deutschsprachigen, französischen und englischen Dramen und weist dadurch das dichte intertextuelle Beziehungsgeflecht auf, in dem, ausgehend von der attischen Tragödie, die enge Beziehung zwischen Hass und Dramengeschichte an Gestalt gewinnt. Ausgangspunkt für den Sammelband war ein Workshop, der am 16. und 17. März 2023 am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt stattfand. Ich danke Leon Rohloff für die Unterstützung bei der Veranstaltung.

¹⁷ Vgl. etwa Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 1999; Anja Schonlau: Emotionen im Dramentext. Eine methodische Grundlegung mit exemplarischer Analyse zu Neid und Intrige 1750–1800, Berlin 2017; Achim Geisenhanslücke: Literatur und Scham. Die Sprache der Infamie III, Paderborn 2019; Johannes F. Lehmann: Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns, Baden-Baden 2012. Zu negativen Emotionen insgesamt vgl. etwa Sianne Ngai: Ugly Feelings, Cambridge, Mass. 2005.

¹⁸ Wie Jürgen Brokoff und Robert Walter-Jochum konstatieren: »Eine durchgängige, auf den deutschen und europäischen Sprachraum bezogene Literatur- und Kulturgeschichte des Hasses fehlt bislang.« Jürgen Brokoff/Robert Walter-Jochum: Verachtung und Hass, in: Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels, Hauke Lehmann und Christina Schmitt, Berlin 2019, S. 225–229; hier S. 226. Wichtige Arbeiten, die seitdem erschienen sind, umfassen Karl Heinz Bohrer: Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt, Berlin 2019; Jürgen Brokoff/Robert Walter-Jochum (Hg.): Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte, Paderborn 2019. Bohrer geht es dabei ausschließlich um eine sprachliche Ästhetik von Hass. Zur Figur des Misanthropen in der Literatur der Aufklärung vgl. Joseph Harris: Misanthropy in the Age of Reason: Hating Humanity from Shakespeare to Schiller, Oxford 2022; Friederike Wursthorn: Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung, Freiburg i.Br. 2013; Claude Rawson: God, Gulliver and Genocide: Barbarism and the European Imagination 1492–1945, Oxford 2001.

1. Feindschaft in Aristoteles' *Rhetorik* und Homers *Ilias*

Um die Gründe für die Randstellung des Hasses in der Debatte zur Rolle und Geschichte von Emotionen in der Literatur nachzuvollziehen, ist zunächst ein Rückblick auf die griechische Antike notwendig.¹⁹ Ausgehend von Aristoteles' *Rhetorik* lassen sich so die Faktoren rekonstruieren, welche die Rezeption sowie die weiteren theoretischen Auseinandersetzungen mit feindlichen und negativen Emotionen in der Literatur beeinflusst haben. Aristoteles' Fokus auf die Rolle von Achill zu Beginn der *Ilias* führte in der Folge dazu, dass Wut als eine Art paradigmatische Emotion gehandhabt wurde.²⁰ Zugleich aber zeigt sich bereits in der *Ilias* sowie insbesondere der attischen Tragödie eine Vielzahl von Auseinandersetzungen mit Emotionen des Hasses und der Feindschaft. Es ist dieser emotions- und gattungsgeschichtliche Zusammenhang, der ab 1600 aufgegriffen, variiert und neu geschrieben wird.

Innerhalb der Philosophie bildet das zweite Buch von Aristoteles' *Rhetorik* die wohl systematischste Auseinandersetzung mit Emotionen in der griechischen Antike und dadurch einen zentralen Ausgangspunkt für die weitere Theoriegeschichte.²¹ Aristoteles' Auseinandersetzung mit Hass dient zunächst der genaueren Ausdifferenzierung des Zorn-Begriffs (*orge*), der wiederum als Beispiel für das im Deutschen meist als ›Affekt‹ übersetzte *pathos* angeführt wird:²² »Zorn ist also (definiert als) ein von Schmerz begleitetes Trachten nach

19 Einen Überblick auf die breite Forschung zur Rolle von Emotionen in der Philosophie und Literatur der griechischen Antike bieten etwa David Konstan: *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Greek Literature*, Toronto 2006; Douglas Cairns/Damien Nelis: *Introduction*, in: *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, hg. von Douglas Cairns und Damien Nelis, Stuttgart 2017, S. 7–30.

20 In der Folge von Aristoteles werden Wut oder Zorn oftmals als Emotionen diskutiert, an denen sich zentrale Eigenschaften jeglicher Emotion besonders deutlich zeigen. Ein prägendes Beispiel ist Seneca: *De ira / Über die Wut*. Lateinisch-deutsch, hg. und übersetzt von Jula Wildberger, Stuttgart 2007.

21 In historischen sowie systematischen Arbeiten zur Philosophie der Emotionen sowie in emotionsgeschichtlichen Darstellungen wurde der Hass oft entweder unberücksichtigt gelassen oder aber als Unterform von Wut eingeordnet. Ausnahmen sind Christoph Demmerling/Hilge Landweer: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*, Stuttgart 2007, S. 295–299, Kolnai (Anm. 13) sowie Fuchs (Anm. 13), hier besonders das Kapitel ›Kränkung, Rache, Vernichtung. Phänomenologie des Hasses‹.

22 ›Pathos‹ umfasst im Altgriechischen ein weitaus größeres Spektrum an Bedeutungen als der Begriff der Emotion. Vgl. David Konstan: *The Concept of »Emotion« from Plato to Cicero*, in: *Méthexis XIX*, 2006, S. 139–151; hier S. 141: »In the broadest sense, it [pathos] designated pretty much anything that might befall a person, often, but by no means always, in the negative sense of an accident or misfortune«. Zur Verwendung von Pathos im Sinne von Affekten vgl. auch Aristoteles: Niko-

offenkundiger Vergeltung wegen offenkundig erfolgter Geringschätzung, die uns selbst oder einem der Unsrigen von Leuten, denen dies nicht zusteht, zugefügt wurde.²³ Die Forschung hat vor allem zwei zusammenhängende Aspekte dieser Definition hervorgehoben: die soziale Dimension von *pathos* sowie die kognitiven und evaluativen Leistungen, in die er eingebunden ist. Erstensbettet Aristoteles den Zorn in ein komplexes soziales Feld ein. Als emotive Reaktion auf eine empfundene Kränkung setzt er eine latent instabile Position innerhalb zwischenmenschlicher Beziehungen voraus. Vor diesem Hintergrund gilt er insbesondere »denen, die einen auslachen, verhöhnen und verspotten« und »ferner denjenigen, die über das, was wir mit besonderem Eifer betreiben, lästern und es verachten«.²⁴ Dem Zorn kommt dadurch die Funktion zu, den sozialen Stand zu behaupten oder zurückzugewinnen, der durch eine Geringsschätzung ins Wackeln geraten ist.²⁵

Daraus folgt, zweitens, dass Aristoteles das Durchleben einer Emotion in eine Reihe von Urteilen und Schlussfolgerungen eingliedert. Ich benötige ein differenziertes und weitreichendes System von Überzeugungen über meinen eigenen sozialen Stand und den meiner Mitmenschen, um ein Wort, eine Handlung, einen Blick, eine Geste oder auch nur eine Unaufmerksamkeit als Kränkung zu erfahren. Emotionen bilden für Aristoteles also ebenso wenig einen Gegensatz zur Vernunft und zur Tugend als sie sich auf körperliche Episoden oder Symptome reduzieren ließen. Es ist deshalb nur folgerichtig, dass die *Rhetorik* den Zorn anhand eines literarischen Beispiels erläutert, Homers Schilderung von Achills Groll gegenüber Agamemnon zu Beginn der *Ilias*, und

machische Ethik, Stuttgart 2001, S. 81: »Mit den Affekten meine ich Begierde, Zorn, Furcht, Mut, Neid, Freude, Liebe, Hass, Sehnsucht, Eifersucht, Mitleid, allgemein Gefühle, die von Lust und Unlust begleitet sind. Im zweiten Buch der *Rhetorik* versteht Aristoteles *pathos* spezifischer als eine Eigenschaft der Rede, mittels derer Zuhörende in ihren Urteilen beeinflusst werden können: »Unter Affekte verstehen wir das, durch dessen Wechselspiel sich die Menschen in ihren Urteilen unterscheiden und dem Kummer und Vergnügen folgen, z. B. Zorn, Mitleid, Furcht und so weiter, sowie das Gegenteil davon.« Aristoteles: *Rhetorik*, Stuttgart 1999, S. 77. Zum aristotelischen Verständnis von Zorn und den Differenzen zu einem modernen Verständnis vgl. David Konstan: Aristotle on Anger and the Emotions: The Strategies of Status, in: Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen, hg. von Susanna Braund, Cambridge 2003, S. 99–120.

²³ Aristoteles: *Rhetorik* (Anm. 22), S. 77f.

²⁴ Ebd., S. 80.

²⁵ Zu diesem aristotelischen Verständnis von Zorn als einer wesentlich öffentlichen Emotion vgl. Daniel M. Gross: The Secret History of Emotion: From Aristotle's *Rhetoric* to Modern Brain Science, Chicago 2006, S. 2: »Anger is a deeply social passion provoked by perceived, unjustified slights, and it presupposes a public stage where social status is always insecure.« Zur Rolle des Zorns bei Aristoteles und Homer vgl. auch das Kapitel »Antike: Zorn, Gewalt und Ehre« in Lehmann (Anm. 17).

darüber hinaus eine ganze Reihe an kleinen Szenen und Mikroerzählungen in seine Argumentation einbaut. Um zu verstehen, was Achill fühlt, muss ich seine Geschichte kennen.

Hass wird in Aristoteles' Darstellung deutlich vom Zorn unterschieden. Die *Rhetorik* versteht ihn als Gegensatz zur *philia* und behandelt ihn zusammen mit der Feindschaft in einer zusammenhängenden, im Vergleich zu den Stellen zum Zorn kompakten Passage:²⁶

Erkenntnisse über Feindschaft [ἔχθρας / échthras] und Haß [μισεῖν / missein] muss man natürlich aus dem Gegenteil (des eben Entwickelten) gewinnen. Feindschaft rufen Zorn, Gehässigkeit und Verleumding hervor. Zorn entsteht aus etwas, das uns selbst betrifft, Feindschaft aber auch ohne diesen persönlichen Aspekt. Denn wenn wir nur mutmaßen, einer sei von dieser Sorte, hassen wir ihn. Zorn richtet sich immer gegen Individuelles, z. B. gegen Kallias oder Sokrates, Haß aber gegen Gattungen: den Dieb und den Sykophanten etwa haßt jeder. Ersteres heilt die Zeit, letzteres ist unheilbar. Jener ist das Verlangen nach Schmerz, dieser nach Schaden, denn der, der zürnt, will, daß man es zu spüren bekommt, dem anderen aber ist es einerlei. [...] Ferner ist das eine mit Schmerz verbunden, das andere aber nicht, denn der Zürnende empfindet Schmerz, der andere nicht. Auch faßt ersterer schließlich wohl Erbarmen, wenn über den, dem er zürnt, vieles hereinbricht, letztere aber nie, denn ersterer will, daß der, dem er zürnt, gleichermaßen leide, letzterer aber will, daß der, den er haßt, nicht mehr existiert.²⁷

Der Schmerz des Zorns beschränkt sich auf den zeitlichen Abstand zwischen Beleidigung und Vergeltung. Darüber hinaus vergeht er mit der Zeit: »die Zeit beendet den Zorn«.²⁸ Er wird, wie es an anderer Stelle heißt, durch die Zeit geheilt. Demgegenüber ist der Hass »unheilbar«,²⁹ auf Dauer gestellt und tendiert dazu, über ein mögliches Ziel hinauszugehen. Ist *philia* von dem selbstlosen Wunsch bestimmt, dass einem mir nahen Menschen Gutes widerfährt,

26 Zu Aristoteles' Verständnis von Hass vgl. besonders das Kapitel »Hatred« in Konstan (Anm. 19).

27 Aristoteles: *Rhetorik* (Anm. 22), S. 89.

28 Ebd., S. 84. Die Forschung hat den Einfluss der attischen Tragödie auf diese Bestimmung hervorgehoben: »Even though Aristotle was writing later than Aeschylus and Sophocles, the little he does say about hatred sums up longstanding normative ideas, institutions, and values on which – and against which – the poets build in their dramas.« Seth Schein: The Language of Hatred in Aeschylus and Sophocles, in: Dossier: Émotions, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011, S. 69–80; hier S. 70.

29 Aristoteles: *Rhetorik* (Anm. 22), S. 89.

so dringen *échthra* und *misos* auf Schaden oder Vernichtung, ohne sich darin zu erschöpfen.³⁰

Doch nicht allein in zeitlicher Hinsicht ist der Hass auf keinen End- oder Zielpunkt ausgerichtet. Auch der potenzielle Gegenstandsbereich ist erweitert. Ist der Zorn stets auf ein Individuum und eine spezifische Handlung bzw. Kränkung bezogen, kann sich der Hass einerseits auf eine Einzelperson richten, die dadurch die Gestalt eines Feindes annimmt. Andererseits kann er sich auf Gruppen oder Gattungen erweitern. In beiden Fällen, so Aristoteles, geht Hass mit dem Anspruch normativer Geltung einher.³¹ Hierin unterscheidet sich die antike Vorstellung deutlich von einem zeitlich jüngeren Gebrauch des Wortes, wie er spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorliegt. »Haß ist ein schlechter Affekt, wenn er nicht in die Schärfe des Zorns umschlägt«,³² bemerkt Ernst Bloch bereits 1967. Noch deutlicher wird Hass in der jüngeren Gegenwart weniger als Emotion denn als soziale oder individuelle Pathologie verstanden, die unbedingt zu ächten ist. Anders als der Zorn, dem mitunter ein politisch-emancipatorisches Potenzial oder zumindest eine biologisch-evolutionäre Überlebensfunktion zugeschrieben wird, hat er keinen legitimen Ort in einer Gesellschaft, die sich an ethischen Gesichtspunkten ausrichtet und Konflikte durch deliberative Verfahren aushandelt.³³ Demgegenüber kann es für Aristoteles gute ethische Gründe für Hass geben, die sich auf bestimmte Eigenschaften im Charakter oder Verhalten eines Menschen beziehen – die Beispiele in der *Rhetorik* sind Diebe und Sykopanten.

Unter den elf Affekten oder *pathé*, die im zweiten Buch der *Rhetorik* abgehandelt werden, scheint der Abschnitt zum Hass als Negativfolie zur genaueren Abgrenzung der Wut zu fungieren. Diese Konzentration auf die Wut sowie ihre Erläuterung anhand von Achills Verhalten gegenüber Agamemnon in den ersten Gesängen der *Ilias* zeigte eine nachhaltige Wirkung auf die Auseinandersetzung mit Emotionen in der Literatur der Antike, was sowohl das Epos als auch die Tragödie betrifft. Zorn und Epos werden in der Regel als zusam-

³⁰ »Freund sein« sei definiert als; jemanden das wünschen, was man für gut hält, um seinetwillen, nicht im eigenen Interesse, und nach Kräften bestrebt sein, dies ihm zu beschaffen.« Ebd., S. 85. Freunde sind fernerhin diejenigen, so Aristoteles, »die denselben Leuten feindlich gesinnt sind und die hassen, die wir selbst hassen, und die, die von denen gehasst werden, die auch von uns gehasst werden, denn all diesen erscheint dasselbe gut wie uns selbst«. Ebd., S. 86.

³¹ Konstan beschreibt Hass in diesem Sinne als »a response to something bad or harmful (*kakon*, as in ‚cacophony‘).« Konstan (Anm. 19), S. 185. Vgl. dazu auch David Konstan: Anger, Hatred, and Genocide in Ancient Greece, in: Common Knowledge 13.1, 2007, S. 170–187; hier S. 171.

³² Ernst Bloch: Tendenz – Latenz – Utopie, Frankfurt a. M. 1985, S. 187.

³³ Zu diesem Aspekt vgl. Jack Levin: The Violence of Hate, Boston 2002, S. 1; Konstan (Anm. 19), S. 188.

menhängende Begriffe präsentiert: »Anger and epic seem to go hand in hand.«³⁴ Als treibende Emotion des ersten Textes der westlichen Literaturgeschichte ist der Zorn nicht allein ein ästhetisch legitimer Gegenstand. Durch den Bezug auf die Musen weist er auch eine poetologische Bedeutung auf. Die Geschichte der westlichen Literatur beginnt mit der *Ilias* und die *Ilias* beginnt mit dem Zorn: Μῆνιν / μένιν.³⁵ Diese Fokussierung – sowohl innerhalb der *Rhetorik* als auch mit Blick auf das Epos – nahm in der weiteren Rezeption indes die Tendenz an, die Bedeutung von Hass in der griechischen Antike entweder auszublenden oder als letztlich synonyme Variante des Zorns zu behandeln.

Bereits mit Blick auf die *Ilias* ist dies jedoch ein verkürztes Bild. Das Epos zeichnet ein Bild ebenso vielfältiger wie hartnäckiger Feindschaften. Sie betreffen die Beziehungen zwischen Sterblichen, zwischen Göttern, und zwischen Sterblichen und Göttern. Besonders häufig tritt in diesem Zusammenhang das Adjektiv *echthrós* (ἔχθρός) sowie dessen Superlativ *échthistos* (ἔχθιστος) auf, das sowohl ›verhasst‹ als auch ›hasserfüllt‹ bedeutet, als Substantiv indes auch ›Feind‹ und ›Feindschaft‹. Die Beispiele sind zahlreich. So etwa beschreibt es im ersten Gesang als Adjektiv Agamemnons starke Abneigung gegenüber Achill, »[d]er verhaßteste [échthistos] bist Du mir unter den zeusgenährten Königen«³⁶ (I, v. 176), als auch Achills Feindschaft gegenüber Odysseus im neunten Gesang: »Denn verhaßt [echthrós] ist mir der Mann gleich den Toren des Hades.«³⁷ (IX, v. 312–313) Hasserfüllte Feindschaft prägt jedoch nicht allein das Verhältnis der Sterblichen untereinander, sondern auch – und das mitunter kriegentscheidend – das der Götter gegenüber den kämpfenden Parteien. So heißt es im letzten und 24. Gesang von Hera, Poseidon und der »helläugigen Jungfrau«

34 Susanna Braund/Glenn W. Most: Introduction, in: Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen, hg. von Susanna Braund und Glenn W. Most, Cambridge 2003, S. 1–10, hier S. 3. Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt Claire Stocks: Anger in the Extreme? Ira, Excess, and the Punica, in: Phoenix 72 3/4, 2018, S. 293–311; hier S. 293: »Anger is written into the fabric of epic.« Zum Verhältnis von Wut und Mitleid in der *Ilias* vgl. Glenn W. Most: Anger and Pity in Homer's *Iliad*, in: Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen, hg. von Susanna Braund und Glenn W. Most, S. 50–75. Die umfassende Diskussion zu Wut und Wutkontrolle als zentrale Norm in der historischen Entwicklung eines politischen Gemeinwesens in der Antike behandelt William V. Harris: Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity, Harvard 2001.

35 Vgl. Gerhard Baudy: Der Zorn des Achilleus. Anthropologie der Affekte in der *Ilias*, in: Leidenschaften literarisch, hg. von Reinhard M. Nischik, Konstanz 1998, S. 33–66.

36 Homer: *Ilias*. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a. M. 2023, S. 11.

37 Ebd., S. 147, zu Achills Feindschaft gegenüber Odysseus vgl. das Kapitel »A Conflict between Odysseus and Achilles in the *Iliad*« in Gregory Nagy: The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry, Baltimore 1979.

Athene: »so wie zuerst blieb ihnen verhaßt [ἀπήχθετο / apéchtheto] die heilige Ilios« (XXIV, v. 27).³⁸

Die entsprechenden Substantive ἔχθος und ἔχθρα werden im Deutschen etwa als Hass, Feindseligkeit, Feindschaft, starke Abneigung übersetzt, meinen aber mehr eine soziale Relation als ein subjektives Gefühl und verweisen wortgeschichtlich auf ein räumliches Verhältnis.³⁹ Eine subjektive emotionale Komponente findet sich aber durchaus, wenn sich im Verlauf der *Ilias* das weitläufige Netzwerk von Feindschaften auf einzelne Gegenüberstellungen hin zuspitzt. Dies zeigt sich wiederum an Achill, dessen anfänglicher Zorn auf Agamemnon bald schon von einer tieferreichenden, offenkundig unstillbaren Feindschaft gegenüber Hektor abgelöst wird, nachdem dieser Achills Freund Patrokles erschlagen hat. Der daraus resultierende Vernichtungswunsch scheint keine Grenze und kein Mitleid zu kennen und fügt sich dadurch nicht mehr problemlos in das aristotelische Erklärungsschema von Rache, in dessen Kern eine Kränkung und das daraus resultierende Drängen auf Rekompensation stehen. Deutlich wird dies an Achills Maßlosigkeit, die über das quantitative Modell der ›Abrechnung‹ hinausgeht. Wenn sich die Helden im 22. Gesang schließlich im Zweikampf gegenüberstehen, weigert sich Achill einen Eid zu schwören, den im Kampf Unterlegenen den Angehörigen zur Bestattung zu überlassen:

Da sah ihn von unten herauf an und sprach zu ihm der fußschnelle Achilleus:

›Hektor! rede mir, Verruchter! Nicht von Übereinkunft!

Wie zwischen Löwen und Männern kein verlässlicher Eidschwur sein kann,
Und auch nicht Wölfe und Lämmer einträchtigen Mutes sind,

Sondern fort und fort einander Böses sinnen,

So kann es für mich und dich keine Freundschaft geben [...]. (XXII, v. 260–265)⁴⁰

38 Homer (Anm. 36), S. 404.

39 Vgl. Etymological Dictionary of Greek, hg. von Robert Beekes, vol. 1, Leiden/Boston 2010, S. 489: »we can connect ἔχθρός with Lat. *extra* ›outside‹, *exterus* ›being outside‹, and so also with ἔχθος = ἔκτος ›outside‹; ἔχθρός would then properly mean ›located outside, being in foreign territory, foreigner, enemy‹ (cf. Lat. *hostis*).« Schein (Anm. 28), S. 71: »In contrast to the emotional μισέω and its cognates, ἔχθαιρω and related words are fundamentally social terms. They derive etymologically from the linguistic root [ɛx] and signify ›being outside‹ and ›those who are outside (or in opposition to) a closed group of kindred, friends, or associates bound by the reciprocal obligations and loyalty that characterize relations denoted by φιλέω, φιλότης/φιλία, and φίλος.« Zu Etymologie und Gebrauch von ἔχθος bei Homer vgl. auch Silvia Luraghi: Experiential Verbs in Homeric Greek. A Constructional Approach, Leiden/Boston 2020, S. 233.

40 Homer (Anm. 36), S. 372.

Etabliert der Eid eine horizontale Beziehung der Gleichheit, ist Achills Rede von Verachtung und Herabwürdigung durchtränkt. Diese Tendenz steigert sich, wenn Hektor ein zweites Mal, nun bereits im Sterben, Achill darum bittet, er möge seinen Leichnam den Angehörigen übergeben. Der Grieche aber verweigert nicht nur diese Bitte, sondern droht mit einer Vernichtung und Demütigung, die über den Tod hinausweist:

Da sah ihn von unten herauf an und sprach zu ihm der fußschnelle Achilleus:

»Nicht bei den Knieen, Hund! bitte mich kniefällig, noch bei den Eltern!
Könnte doch Ungestüm und Mut mich selber treiben,
Roh heruntergeschnitten dein Fleisch zu essen, für das, was du mir getan
hast!

So ist keiner, der dir die Hunde vom Haupte fernhält!

[...]

Sondern Hunde und Vögel werden dich ganz in Stücke reißen!« (XXII,
v. 344–354)⁴¹

In der Folge dieser über den Tod hinausreichenden Verachtung bindet Achill Hektors Leiche an seinen Wagen und schleift ihn um die Stadt; in der Nacht nach Patrokles' Leichenfeier, die den gesamten 23. Gesang ausmacht, von Schlaflosigkeit geplagt, noch ein zweites Mal. Was fühlt Achill bei all dem? Die von keinem Schmerz begleitete und daher eher kühle Einteilung eines Menschen in eine bestimmte feindliche Gruppe, wie dies die Erklärung von *misos* in der *Rhetorik* entwirft, wird Achills Verhalten nur bedingt gerecht. Viel zu präsent ist dafür eine persönliche Involviertheit, die Aristoteles indes dem Zorn zuordnet. Gleichzeitig aber sieht Aristoteles – und ihm zufolge auch Homer –, in Achills Verhalten die Grenzen des Zorns längst überschritten:

Daher zürnt man weder anderen, wenn sie es gar nicht wahrnehmen, noch Toten, die ja schon das Äußerste erlitten haben [...]. Daher will auch der Dichter völlig zu Recht, daß Achill von seinem Zorn auf den Toten abläßt, indem er sagt: »Denn die stumpfe Erde mißhandelt er mit seinem Zürnen«.⁴²

Es ist nicht völlig klar, ob es sich hier um eine begriffliche, um eine ethische oder eine ästhetische Grenze handelt, die Achill überschreitet.⁴³ In jedem Fall

41 Ebd., S. 374–375.

42 Aristoteles: *Rhetorik* (Anm. 22), S. 85.

43 Vgl. dazu und zu der Diskussion dieser Textstelle in Lessings *Laokoon* Lars Friedrich: Der Achill-Komplex. Versuch einer dekonstruktiven Gattungspoeik, Paderborn/München 2009, S. 197f.

schrecken auch die übrigen Griechen nicht an ihr zurück. Unmittelbar nach Hektors Tod laufen sie zusammen, um den Leichnam mit ihren Waffen zu verletzen: »und keiner trat zu ihm heran, der nicht nach ihm stach.« (XXII, v. 371) Diese über den Tod hinausgehende, den Gegner erniedrigende und in diesem Sinne maßlose Feindschaft hat Nietzsche in *Homers Wettkampf* als einen Hass beschrieben, der quer zum Bild der zivilisierten Griechen steht:

Wenn Alexander die Füße des tapferen Verteidigers von Gaza, Batis, durchbohren lässt und seinen Leib lebend an seinen Wagen bindet, um ihn unter dem Hohne seiner Soldaten herumzuschleifen: so ist dies die ekelerregende Karikatur des Achilles, der den Leichnam des Hektor nächtlich durch ein ähnliches Herumschleifen mißhandelt; aber selbst dieser Zug hat für uns etwas Beleidigendes und Grausen Einflößendes. Wir sehen hier in die Abgründe des Hasses.⁴⁴

Was die Szene für Nietzsche und Aristoteles so eindrücklich macht, ist die Misshandlung des Leichnams und Achills Weigerung, den Körper für die Bestattung und die Totentrauer freizugeben. An diesem Punkt, an dem Hektor bereits »das Äußerste erlitten« hat, kommt auch die philosophische Bestimmung offenbar an Grenzen. Unterscheidet sich Achills Handeln durch die völlige Abwesenheit des Mitleid vom Zorn, wie ihn die *Rhetorik* entwirft, lässt sie sich auch nicht durch eine spezifische Eigenschaft Hektors rechtfertigen, wie dies für *mīos* gilt.

Ein weiterer, im narrativen Aufbau ähnlicher Fall findet sich im sechsten Gesang der *Ilias*. Zwar läuft das Epos in seinem Aufbau auf den Zweikampf im 22. Gesang zu, sodass den beiden Helden ein exemplarischer Stellenwert zugeschrieben werden kann: sie verkörpern die jeweiligen Kriegsparteien.⁴⁵ Die Maßlosigkeit, die Achills Verhalten auszeichnet, ist jedoch keine völlige Ausnahme. Wenn im Kampfgetümmel des sechsten Gesangs der Trojaner Adrestos stürzt, fleht er den Griechen Menelaos unter Inaussichtstellung eines Lösegeldes um die Schonung seines Lebens an – eine Szene, die Hektors Bitte vorwegnimmt. Bevor sich Menelaos aber erweichen lässt, tritt Agamemnon mit den folgenden Worten hinzu:

⁴⁴ Friedrich Nietzsche: Homers Wettkampf, in: Kritische Studienausgabe, Band 1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1999, S. 784. Zur Rolle von Hass in Nietzsches Philosophie vgl. Herman W. Siemens: Nietzsche's Philosophy of Hatred, in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 77, 2015, S. 747–784.

⁴⁵ Vgl. Susanne Gödde: Zwischenräume. Der Zweikampf als Modell des Kriegs in Epos und Drama der griechischen Antike, in: Kriegstheater: Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike, hg. von Michael Auer und Claude Haas, Stuttgart 2018, S. 1–23; hier S. 13.

»O Lieber! o Menelaos! Was sorgst du dich so sehr um diese Männer?
Oder ist dir zu Haus von den Troern das Beste geschehen?
Nein, von denen soll keiner entgehen dem jähnen Verderben
Und unsernen Händen. Auch nicht, wen im Leib die Mutter
Trägt als einen Knaben: auch er soll nicht entrinnen! Sondern allesamt
Sollen sie gänzlich vertilgt sein aus Ilios, unbestattet und spurlos!«
So sprach er und stimmte um den Sinn des Bruders, der Held,
Da er das Rechte riet. (VI, v. 55–62)

Agamemnon skizziert einen Vernichtungswunsch, der sich dezidiert nicht auf den einzelnen Widersacher bezieht und aus einer spezifischen Handlung ableitet, sondern auf ein Kollektiv und – in Entsprechung zu dieser Erweiterung – die denkbar größte Zeitebene individueller Existenz: von der Schwangerschaft der Mutter bis hin zur symbolischen Fortdauer in Gestalt der Bestattung und des Grabs.⁴⁶ Während Achills Fokus allein auf Hektor liegt, richtet sich Agamemnons Feindschaft, die von der Erzählinstanz an dieser Stelle ja bestätigt wird, auf das unbestimmte Kollektiv der Trojaner. In beiden Fällen artikuliert sich ein Vernichtungswunsch, der sich gegenüber einem ursprünglichen Anlass ver-selbstständigt und dadurch zeitlich dauerhaft, irreversibel wird. In beiden Fäl-len kulminierte diese Einstellung in der Verweigerung von Mitleid und einer basalen menschlichen Institution, der Bestattung.

2. Hass und die attische Tragödie

Für die attische Tragödie sind nicht allein die Mythen des Trojanischen Kriegs von einer zentralen Bedeutung.⁴⁷ Darüber hinaus entwickelt sie sich vor dem

46 Zur Diskussion dieser Szene vgl. auch Konstan: Anger, Hatred and Genocide (Anm. 31), S. 181. Zum Verhältnis von Hass und Genozid vgl. Thomas Brudholm/Birgitte-Schepelern Johansen: Pondering Hatred, in: Emotions and Mass Atrocity. Philosophical and Theoretical Explorations, hg. von Thomas Brudholm und Johannes Lang, Cambridge 2018, S. 81–103. Jonathan Ready diskutiert unter Bezug auf die philologische Kommentierung der *Ilias* in den Scholien, inwieweit Agamemnons Hass die Identifikation von Lesenden unterbricht. Jonathan L. Ready: Immersion, Identification, and the *Iliad*, Oxford 2023, S. 130: »Another impediment to identification, however, does not allow us to catch our breath: hatred will block identification.«

47 Zur Rolle des Trojanischen Krieges in der griechischen Tragödie vgl. Froma I. Zeitlin: Troy and Tragedy. The Conscience of Hellas, in: Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen, hg. von Ueli Dill und Christine Walde, Berlin/New York 2009, S. 678–695. Die wesentliche Bedeutung kollektiver Kriegserfahrun-gen für die attische Tragödie betont Simon Critchley: Tragedy, the Greeks and Us, New York 2020, S. 17–20; hier S. 17: »Tragedy might be defined as a grief-stricken rage that flows from war.«

Hintergrund militärischer Auseinandersetzungen, ihre Hochphase im fünften Jahrhundert vor Christus liegt zwischen den Perserkriegen und dem Peloponnesischen Krieg. Während jedoch die *Ilias* in den weitläufigen Verwicklungen des Kriegsgeschehens eine Vielfalt von Konstellationen der Feindschaft und des Hasses ausbreitet, auch in dieser Hinsicht eine breite epische »Handlungsvielfalt«⁴⁸ im Sinne der aristotelischen *Poetik* aufweist, drängt und verdichtet die Tragödie sie auf den Raum der individuellen Nahbeziehungen. Entsprechend hat auch die Forschung zwar einerseits hervorgehoben, dass Feindschaft bei allen drei attischen Tragödiendichtern ein Medium bildet, in dem die Figuren an Gestalt gewinnen und einander begegnen: »Avec Eschyle, Sophocle et Euripide, on assiste à une invasion des rapports d'hostilité.«⁴⁹ Andererseits wurde konstatiert, dass, ausgehend von Aristoteles, die Rolle des Hasses in der Tragödie eine vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit erfahren hat: »Aristotle's relative neglect of hatred in both the *Nicomachean Ethics* and the *Rhetoric* and his focus instead on anger, set a pattern for modern interpreters of Attic tragedy«.⁵⁰

Mitunter tritt Hass in der Tragödie genau dort auf, wo er vermeintlich keinen Ort hat: in den Freundschafts- und Familienbeziehungen, dem Bereich der *philia*. Es ist diese plötzliche Wendung von *philoī* in *echthroi*, die Aristoteles in der *Poetik* vor Augen hat, wenn er drei Figurentypen der Tragödie unterscheidet. Im Anschluss an die Erläuterung des wesentlichen Ziels der Tragödie, der Erzeugung von Jammer (*eleos*) und Schaudern (*phobos*), beschreibt er diejenigen Figurenkonstellationen, die hierzu am besten geeignet sind:⁵¹

Wir wollen nunmehr betrachten, welche Ereignisse als furchtbar und welche als bejammernswert erscheinen. Notwendigerweise gehen derartige Handlungen entweder unter einander Nahestehenden (φίλων / philon) oder unter Feinden (ἐχθρῶν / echthrôn) oder unter Personen vor sich, die keines von beidem sind. [...] Sooft sich aber das schwere Leid innerhalb

⁴⁸ Aristoteles: Poetik. Griechisch – deutsch, hg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 59, 1456a.

⁴⁹ Zur Rolle von Hass in der griechischen Tragödie vgl. Étienne Teixeira: Le thème de la haine dans la tragédie grecque, in: Les études classiques 3, 1991, S. 231–245; Schein (Anm. 28). Zu Emotionen in der griechischen Tragödie allgemein vgl. u. a.: W. B. Stanford: Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Essay, London u. a. 1983. Stanford behandelt Hass in den S. 33–34; Simon Goldhill: Tragic Emotions. The Pettiness of Envy and the Politics of Pitilessness, in: Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece, Edinburgh 2003, hg. von David Konstan und N. Keith Rutter, S. 165–180.

⁵⁰ Schein (Anm. 28), S. 70.

⁵¹ Vgl. N. J. Lowe: The Classical Plot and the Invention of Western Narrative, Cambridge 2009, S. 178; Elizabeth S. Belfiore: Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy, Oxford 2000.

von Naheverhältnissen ereignet, (z. B.: ein Bruder steht gegen den Bruder oder ein Sohn gegen den Vater oder eine Mutter gegen den Sohn oder ein Sohn gegen die Mutter; der eine tötet den anderen oder er beabsichtigt, ihn zu töten, oder er tut ihm etwas anderes derartiges an) – nach diesen Fällen muß man Ausschau halten.⁵²

Wie sich insbesondere am Werk des Aischylos zeigt, begründet Hass genau diesen Umschlagspunkt von Verwandtschaft in Feindschaft. Auf eindringliche Weise betrifft dies den bohrenden Hass zwischen Eteokles und Polyneikes in *Die Sieben gegen Theben*, der sich aus dem zurückliegenden Labdakiden-Fluch herleitet und den Verlauf der Tragödie bis zur wechselseitigen Tötung bestimmt. Nachdem die Leichen der beiden Brüder auf der Bühne gezeigt werden, rekonstruiert der klagende Chor das Schicksal der Brüder aus dem Fluch, der auf dem Geschlecht lastet und der nun, so die Hoffnung, in der blutigen Erde begraben liegen soll:

Aus gleichem Schoß, Brüder, gleich im Unglückslos,
Streich um Streich, nicht liebreich,
Ließen sie, rasend im Haß,
Enden im Tod die Zwietracht.
Vorbei ihr Haß [ἐχθρός / echthos]. In blutiger Erde
Ist beider Leben nun gemischt; ganz sind sie eines Blutes.⁵³

Wie der Verweis auf die Herkunft andeutet, resultiert die Feindschaft der Brüder aus einer Vergangenheit, die sich in ihnen selbst entzieht. Anders als dies vom Chor an dieser Stelle erhofft wird, bestimmt sie darüber hinaus aber auch das weitere Schicksal der Familie. Dies deutet sich zumindest am Ende des Stücks an, wenn der Chor Polyneikes, »den die Stadt haßt«, die Bestattung ver sagt, »ohne Grab, Hunden zum Raub« (141), wogegen Antigone aufgelehrt. Ausgehend von dem Fluch, der auf dem Haus der Labdakiden lastet, und dessen Kraft durch Ödipus' Verfluchung der beiden Brüder nochmal erneuert wurde, ist Hass hier ebenso subjektiv durchlebte Emotion wie eine übergreifende, zeitlich beständige und sich auf die Folgegenerationen übertragende Beziehung der Feindschaft.

52 Aristoteles (Anm. 48), S. 43, 1453b.

53 Aischylos: Tragödien, hg. von Bernhard Zimmermann und übersetzt von Oskar Werner, Mannheim 2011, S. 137. Zum Verhältnis zwischen *misos* und *echthos* in der attischen Tragödie vgl. wiederum Schein (Anm. 28), S. 71: »Like Aristotle, Aeschylus and Sophocles most often express hatred by ἐχθρόποι and related words and use μισέω and its cognates relatively infrequently.«

Auf ähnliche Weise ist Hass grundlegend für das dreiteilige Tragödien geschehen der *Orestie* und die dazugehörige Familienkonstellation. Klytaimnestras Hass gegenüber Agamemnon nährt sich aus der Vergangenheit, die Opferung der gemeinsamen Tochter Iphigenie im Vorfeld des Trojanischen Krieges. Aigisthos' Hass wiederum resultiert aus der grausamen Rache von Atreus (Agamemnons Vater) an Thyestes (Aigisthos' Vater). Ebenso ohnmächtig wie treffend bezeichnet Cassandra angesichts dieser verwickelten Vorgeschichte das Haus der Atreiden daher als »[g]ötterverhaft [μισόθεον / misotheon]«, wenn sie, im ersten Teil der *Orestie* an dessen Schwelle verharrend, zum ersten Mal das Wort ergreift: »Ah, Ah, / Götterverhaft fürwahr, Zeuge von vielerlei / Mordtat an Verwandten, durchschnittner Kehl: / Ein Menschenschlachthaus, dem der Boden trieft von Blut!«⁵⁴ Wenn in der Folge dieses Hauses zum Ort eines weiteren Mordes an einem engsten Familienangehörigen wird, so bildet sich diese Normüberschreitung zugleich in der Figurensprache ab. Dies zeigt sich insbesondere an Klytaimnestras Rede, in der sie dem Chor ihren Mord an Agamemnon darlegt: »So seines Lebens Kraft speit er von sich im Sturz, / Und aus nun blasend jäh und scharf des Blutes Strahl, / Trifft er mit dunklem Tropfen mich blutroten Taus / Zur Freude mir nicht minder, als wenn, zeusentströmt, Labung der Saat kommt, schwelend in Keimes Mutterschaft.«⁵⁵ Ekel betrifft das Verhältnis von Nähe und Distanz, insbesondere die Grenzen von Körpern, und kann mit starken Abwehrreaktionen einhergehen.⁵⁶ In Klytaimnestras Rede ruft das fremde Blut auf der Haut aber kein Zurückschrecken hervor, sondern, im Gegenteil, eine ebenso sexuelle wie rhetorische Lust. In einer Reihe an Metaphern wird das Blut des Erschlagenen zum lebenspendenden Regen, zum morgendlichen Tau, ja zum Samenerguss. Der plötzliche Wechsel von *philoī* in *echthroi* erfolgt somit in einer Sprache, die diametral entgegengesetzte Bildfelder aneinanderfügt, körperliche Gewalt in sprachlich-körperliche Lust übergehen lässt.

Die Ausgangslage eines auf dem ›Haus‹ lastenden, zugleich aber verborgenen Hasses wiederholt sich nun in den *Choeporen* oder *Weihgussträgerinnen*, dem zweiten Teil der *Orestie*, in genau umgekehrter Konstellation. Hier sind es Elektra und Orest, deren Handeln durch den Wunsch nach Rache und eine darauf abzielende berechnend-strategische Täuschung geprägt ist. Der Chor

⁵⁴ Aischylos (Anm. 53), S. 283.

⁵⁵ Ebd., S. 301.

⁵⁶ Vgl. Menninghaus (Anm. 17), S. 7: »Das elementare Muster des Ekelns ist die Erfahrung einer Nähe, die nicht gewollt wird. Eine sich aufdrängende Präsenz, eine riechende oder schmeckende Konsumtion wird spontan als Kontamination bewertet und mit Gewalt distanziert.« Zur Rolle von Ekel in der griechischen Literatur der Antike vgl. Donald Lateiner: The Emotion of Disgust, Provoked and Expressed in Earlier Greek Literature, in: Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions, hg. von Douglas Cairns und Damien P. Nelis, Stuttgart 2017, S. 31–52.

tritt zu Beginn als Kollektiv auf, das den »[b]ittren Haß [πικρὸν στύγος / pikrón stygós]«⁵⁷ auf ihre neue Herrschaft nur mit Mühe hinunterzuschlucken vermag. Hass ist vor diesem Hintergrund diejenige Eigenschaft, die Elektra mit dem Chor des Stücks verbindet: »Uns bindet Haß [ἔχθος / echthos] im Hause dort zusammen ja.«⁵⁸

Liegt Hass in den *Sieben gegen Theben* sowie der *Orestie* wie ein übergreifender Zusammenhang über den Figuren, um ihr Handeln zu strukturieren, konkretisiert Sophokles ihn verstärkt im Gefühlshaushalt der einzelnen Figuren. So ist Aias in der gleichnamigen Tragödie durch bittere Feindschaft gegenüber Odysseus bestimmt und ähnelt in dieser Konstellation Philoktetes, der im Vorfeld des Trojanischen Kriegs von Odysseus auf der Insel Lemnis ausgesetzt worden war.⁵⁹ In beiden Fällen hebt die Emotion die einzelne Figur aus ihrem jeweiligen Zusammenhang heraus: »Offensichtlich hassen mich / die Götter, das Hellenenheer verabscheut mich, / ganz Troia samt Umgebung sieht in mir den Feind« (v. 457–459),⁶⁰ so beschreibt Aias den Stand der Dinge. Zugleich ist es bei beiden Figuren eine Einstellung, die den Kern ihres Selbstverständnisses ausmacht. Dass Aias durch den göttlichen Eingriff Athenes seiner Feindschaft nicht mehr nachkommen kann, ist zugleich sein Ende und führt zu seinem Selbstmord. Im Falle von Philoktetes' Hass gegenüber Odysseus findet dieses Beständige und Unversöhnliche der Feindschaft eine unmittelbare körperliche Präsenz in der bohrenden, über die Zeit der zehnjährigen Verbannung sich nicht schließenden Wunde, die sein gesamtes Fühlen und Denken bestimmt.

Innerhalb der attischen Tragödie ist Hass somit zum einen ein überpersönlicher Zusammenhang, der aus der Vergangenheit in die Gegenwart ragt und dadurch in der Nähe zum Fluch steht.⁶¹ Zum anderen, dies zeigen etwa *Aias*

57 Aischylos (Anm. 53), S. 331. »Stygós« verweist unter anderem auf das eiskalte Wasser des Styx, vor dem der Körper unmittelbar zurückschreckt, aber auch auf den Bereich der Erinnen und des Abscheulichen, sodass es die Emotion des Ekels aufruft. Vgl. dazu auch Lateiner (Anm. 56), S. 36.

58 Aischylos (Anm. 53), S. 331.

59 Zur Rolle des Hasses in Euripides' *Philoktetes* vgl. Hans Strohm: Zum Trug- und Täuschungsmotiv im sophokleischen *Philoktetes*, in: Wiener Studien 99, 1986, S. 109–122. Bereits Lessing greift im *Laokoon* die besondere Rolle von Philoktetes' Hass gegenüber Odysseus heraus: »Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern.« Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malei- rei und Poesie*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 2007, S. 44.

60 Sophokles: Dramen. Griechisch und deutsch, hg. und übersetzt von Wilhelm Willige, S. 37.

61 Zum Verhältnis von Fluch und Drama vgl. die Beiträge in Oliver Völker, Marten Weise (Hg.): *Bann und Fluch. Zur Rhetorik sprachlicher Gewalt zwischen antiker Tragödie und deutscher Dramatik um 1800*, Literatur für Leser:innen 46,3, 2023.

oder *Philoktetes*, hebt er eine individuelle Figur hervor, deren Bewusstsein zugleich aber durch den Groll gegenüber dem anderen bestimmt ist, in diesem Fall Odysseus. Durch diese zeitliche Beständigkeit wird auch das Verhältnis zwischen Hass und Trauer relevant, das in vielen Fällen den Hintergrund der tragischen Handlung bildet.⁶² Bezeichnenderweise nehmen die *Choephoren* ihren Ausgangspunkt an der rituellen, regelmäßig wiederholten Ehrung und Erinnerung an Agamemnons Grabhügel und leiten ihren Namen aus dem trauern-den Chor ab. Es ist diese vermittelte Präsenz des Vergangenen in der Gegenwart, die Unruhe der nicht oder unter einem falschen Vorwand Bestatteten, in der sich die Trauer, Wut und Erniedrigung der Hinterbliebenen allmählich in Hass umwandelt und aus der dessen ‚Bitterkeit‘ resultiert. Dies erklärt, dass er für alle zentralen Figuren der *Orestie* keine kurzfristige, zeitlich begrenzte Ausnahme in einer ansonsten vielseitigen und wechselhaften Gefühlslage bildet. Statt dessen sind sie insofern durch Hass definiert, als dass sie unter Abzug dieser Einstellung keinen Halt, keine Sprache, keine Funktion mehr innerhalb des Stücks hätten.⁶³

3. Hass in der europäischen Tragödie (1600–1800)

Die Abfolge von Aischylos' *Orestie* deutet ein Modell geschichtlicher Entwicklung an, in dem das Gewirr aus Hass und Rache, und damit eine der Ausgangsbedingungen der Tragödie, als ein geschichtlich zu überwindender Zustand erscheint, an dessen Stelle die verfahrensrechtliche und institutionelle Aus-handlung von Schuld und Strafe tritt.⁶⁴ Was die weitere Geschichte der Tragödie jenseits der Antike betrifft, zeigt sich indes eine andere Verlaufslinie.⁶⁵ Wie die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes verdeutlichen, nehmen Hass und Feindschaft eine zentrale Rolle im Drama des 17. und des 18. Jahrhunderts ein, das in dieser Hinsicht eine Kontinuität zu den unversöhnlichen Konflikten der griechischen Antike zeigt.

⁶² Zu Klage und Trauer als Wesensmerkmalen der griechischen Tragödie vgl. besonders Nicole Loraux: *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999.

⁶³ Mit Blick auf Aischylos' Elektra schreibt Seth Schein in diesem Sinne: »Her identity is so bound up with hatred and the desire for vengeance that it is hard to imagine her resuming any kind of normal human existence, once her desires have been fulfilled.« Schein (Anm. 28), S. 79.

⁶⁴ Vgl. Peter Kishore Saval: Hatred and Civilization in the *Oresteia*, in: Social Research 85.2, 2018, S. 453–485.

⁶⁵ Die Vielzahl von hasserfüllten Figuren in Senecas Tragödien verdeutlichen deren große Nähe zur attischen Tragödie. Dieser Aspekt kann hier jedoch nur angedeutet werden. Aus historischer Perspektive zu Hass in der römischen Antike vgl. Philip Aubreville: *Hass im antiken Rom*, Stuttgart 2021.

Diese Geschichte beginnt mit dem elisabethanischen Theater von Thomas Kyd, Christopher Marlowe und William Shakespeare, in dem Missgunst, Verachtung, Rache sowie persönliche oder auch gruppenbezogene Feindschaft regelmäßig im Zentrum des Geschehens stehen und gezielt sprachlich ausgestellt werden.⁶⁶ Auch für das deutsche Trauerspiel des 17. Jahrhunderts stellt der Hass einen wesentlichen Affekt dar. »Im Menschen ist der Haß der groeßte Trieb«,⁶⁷ spricht der gleichnamige, zu einer eigenständigen Figur personifizierte Affekt im ersten Reyen von Lohensteins *Sophonisbe* und beansprucht dadurch zugleich eine herausgehobene poetologische Bedeutung.⁶⁸ Gryphius' Trauerspiel *Leo Armenius* stellt gar eine direkte Verbindung zwischen Hass und Sprache her und verweist dadurch zugleich auf die Form des Dramas: So heißt es im »Reyen der Höfflinge«, der wiederum die erste Abhandlung beschließt: »Der Voelcker grimmer Haß / der ungeheure Krig / Der Zanck der Kirch' und Seelen eingenummen / [...] Ist durch der Zungen Macht geboren.«⁶⁹ Schließlich ist auch mit Blick auf die *tragédie classique* von Corneille und Racine, in der die *passions* als autonome Wirkmächte mitunter den gesamten Handlungsverlauf bestimmen, die spezifische Bedeutung von Hass in einer ganzen Reihe von Figuren augenfällig. In diesem Zusammenhang wurde vor allem die ebenso zerstörerische wie schicksalshafte Liebe in den Mittelpunkt gerückt, wie sie, beispielhaft vorgeführt in der *Phèdre*, Racines Figuren in die Katastrophe hineinzieht.⁷⁰ Zugleich aber beginnt Racine seine Theaterlaufbahn mit *La Thébaide. Ou les deux frères ennemis*, greift also, wie Schiller nach ihm, die Feindschaft zwischen Eteokles und Polyneikes auf und schafft dadurch eine dramatische Zuspitzung

66 Vgl. das Kapitel »Kyds und Marlowes Hass-Effekte. Anstatt einer Einleitung« in Bohrer (Anm. 18).

67 Daniel Casper von Lohenstein: *Sophonisbe*, in: ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abteilung II Dramen, Band 3, hg. von Lothar Mundt. Berlin 2013, S. 392–573; hier S. 445.

68 Zur Affektpoetik des deutschen Trauerspiels vgl. etwa Reinhart Meyer-Kalkus: Lust und Grausamkeit: Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von *Agrippina*, Göttingen 1986; Erwin Rotermund: Affekt und Ästhetik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hoffmannswaldau, München 1972. Anders als die Inszenierung von Gewalt und Grausamkeit hat Hass in der Forschung zum deutschen Trauerspiel indes keine wesentliche Rolle gespielt. Eine Ausnahme bildet Claudia Brinker-von der Heyde: Freundschaft und grimmer Haß oder: Die Macht des Wortes im *Leo Armenius* von Andreas Gryphius, in: Simpliciana: Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft 20, 1998, S. 293–305.

69 Andreas Gryphius: *Leo Armenius*, in: ders.: Dramen, hg. von Eberhard Mannack, Frankfurt a. M. 1991, S. 9–116; hier S. 36.

70 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin 2013, S. 313; Achim Geisenhanslüke: Racine, passion classique, in: Handbuch Literatur und Emotionen, hg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston 2016, S. 399–414.

auf den Hass, die sich durch sein Werk fortsetzt.⁷¹ Diese Tendenz lässt sich durch das deutschsprachige Drama des 18. Jahrhunderts weiterverfolgen. Lessings *Philotas*, Gottscheds *Der sterbende Cato* oder *Die parisische Bluthochzeit*, Leisewitz' *Julius von Tarent*, Klingers *Die Zwillinge* und Schillers *Die Räuber* oder *Die Braut von Messina*, Kleists *Penthesilea* und *Die Herrmannsschlacht*: sie führen in exemplarischen Stationen eine Konstante von Szenen des Hasses und der Unversöhnlichkeit im deutschen Drama des 18. und frühen 19. Jahrhunderts vor Augen. Die folgenden Beiträge widmen sich dieser Vielzahl an Verbindungslien, die sich über Grenzziehungen zwischen den einzelnen Literaturen hinwegbewegen.

Die ersten vier Beiträge widmen sich der Tragödie der französischen Klassik sowie Shakespeares. Rita Rieger (Graz) nimmt ihren Ausgangspunkt in Pierre Corneilles Tragödie *Médée* (1635) und der philosophischen Auseinandersetzung mit Emotionen in René Descartes' *Les Passions de l'âme* (1649). Einen intermedialen Bezug eröffnend, vergleicht sie dramatische Inszenierungsformen von Hass mit Jean-Georges Noverres tragischem Ballett *Médée* (1780) und verknüpft dabei Positionen der Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts mit zeitgenössischen bildlichen Darstellungen von Emotionen. Der Beitrag gelangt dadurch zu einer umfassenden emotions- und darstellungstheoretischen Analyse von Verachtung und Hass in verschiedenen Künsten. Diesen Schwerpunkt auf der *tragédie classique* fortsetzend, legt Melanie Reinhard (Freiburg) mehrere Bedeutungsschichten von Hass in Jean Racines letzter Tragödie *Athalie* (1692) frei. In einer genauen Analyse zeigt sie die Beziehung zwischen dramatischen Raumordnungen und der Inszenierung von Fremdheit und Feindschaft. Vor diesem Hintergrund erörtert der Beitrag politische, religiöse und geschlechtsbezogene Dimensionen des Hasses in Racines Tragödie und berücksichtigt dabei auch den Kontext religiöser Konflikte im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Auch Achim Geisenhanslücke (Frankfurt am Main) widmet sich der Rolle von Hass bei Racine, insbesondere der Feindschaft gegenüber Rom in den Tragödien *Brittanicus* (1669) und *Mithridate* (1673), bringt diese jedoch in einen produktiven Vergleich mit Shakespeare. Wie der Beitrag zeigt, verkörpert Rom in *Julius Caesar* (1599) und *Antonio and Cleopatra* (1607) eine Trias aus Gesetz, Maß und Beständigkeit. Das gemeinhin als konventionell geltende höfische franzö-

⁷¹ Roland Barthes verweist in *Sur Racine* an verschiedenen Stellen auf die Bedeutung des Hasses in Racines Tragödien, ohne indes daraus ein übergreifendes Argument zu formen. Roland Barthes: *Sur Racine*, Paris 1963, S. 18: »[C]hez Racine, l'amour est une épreuve de fascination qu'il se distingue si peu de la haine; La haine est ouvertement physique, elle est sentiment aigu de l'autre corps; comme l'amour elle naît de la vue, s'en nourrit, et comme l'amour, elle produit une vague de joie. Racine a très bien donné la théorie de cette haine charnelle dans sa première pièce, *la Thébaïde*«.

sische Theater stellt dieses Bild auf den Kopf, so Geisenhanslücke: die vermeintlich archaische Emotion des Hasses, wie sie sich an den Feinden Roms zeigt, wird ästhetisch aufgewertet und in den Bereich des Erhabenen gerückt. Oliver Völker (Mainz) führt diesen Bezug zu Shakespeare fort, indem er eine metadramatische Funktion von Hass in William Shakespeares *King Henry VI* (1591) und *Othello* (1622) erläutert. Der Beitrag fokussiert auf die Figur des Intriganten, der seinen Hass durch äußere Verstellung verbirgt und dadurch zu einem Schauspieler innerhalb des Stücks wird.

Vor diesem Hintergrund schlägt Nicolas von Passavant (Zürich) einen Bogen in das deutschsprachige Drama der Frühaufklärung. Er widmet sich der Diskussion und Darstellung von Hass in didaktischen und literarischen Schriften des Pädagogen und Dramatikers Christian Weise. Der Aufsatz rekonstruiert die anthropologischen und rhetorischen Aspekte der Regulation von Hassgefühlen in Weises *Tugend-Lehre* (1696). In einem zweiten Schritt zeigt von Passavant insbesondere anhand des historischen Dramas *Der gestürzte Marggraff von Ancre* (1679) eine politisch-rhetorische Funktionalisierbarkeit von Hass zu einem kollektiven Affekt. Hanna Clara Pulpanek (Münster) fokussiert auf die politische Dimension von Hass und Verachtung in Gotthold Ephraim Lessings Einakter *Philotas* (1759). Unter Bezug auf patriotisch-militaristische Diskurse in der publizistischen Literatur des Siebenjährigen Krieges zeigt der Beitrag, wie Lessing an der Figurenpsychologie seines Protagonisten eine Verflechtung der bürgerlich-privaten und der staatlich-militärischen Sphäre lesbar macht. Dies stellt der Beitrag in einen Bezug zur Synthese verschiedener Gattungskonventionen im *Philotas*. Oliver Kohns (Luxembourg) widmet sich der Bedeutung von Hass für die Figur des Schurken in Shakespeares *Richard III* und Christian Felix Weiße gleichnamigem Drama (1759). Ausgehend von Lessings harscher Kritik an Weiße in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–1769) erläutert Kohns Aufsatz eine gezielte Abwertung der Schurkenfigur in *Emilia Galotti*, die er in einen systematischen Bezug zu Lessings Konzeption des bürgerlichen Trauerspiels stellt. Martina Wagner-Egelhaaf (Münster) erläutert am zentralen Brüderpaar in Friedrich Schillers *Die Räuber* (1781/1782) zwei komplementäre Formen von Hass. Unter Bezug auf das naturphilosophische Modell einer Great-Chain-of-Being beschreibt sie an der Figur des Karl Moor einen »Universalhass«, der zu einer radikalen Zerstörung aller menschlichen und natürlichen Bindungen führt. Befinde sich Karl durch die anfängliche Intrige außerhalb einer geordneten Welt, so stehe auch Franz jenseits der Natur, wie der Beitrag unter anderem mit Verweis auf dessen grundlose Boshaftigkeit und eine Ästhetik des Hässlichen argumentiert.

Die folgenden drei Beiträge widmen sich der Französischen Revolution und ihrer Auswirkungen auf die Gattungs- und Affektpoetiken im deutschen und französischen Drama. In einem weiten historischen Bogen untersucht Ulrich

Port (Trier) die Rolle von Hassrede und Rache in Trauerspielen (Gryphius, von Buri, Hochkirch), die sich mit der Hinrichtung von Charles I. in England sowie des französischen Königspaars Louis XVI und Marie Antoinette im Kontext der Englischen und der Französischen Revolution auseinandersetzen. Präzise analysiert der Beitrag die Gestaltung dieser politischen Ereignisse und Konflikte in antirevolutionär-royalistischen Trauerspielen. Port fokussiert dabei insbesondere auf Hassmonologe und Hassrepliken gegen die ›Königsmörder‹ und unterstreicht dabei die dramaturgische Bedeutung und politisch-zeitgeschichtliche Funktion dieser Sprechakte. Moritz Schertl (Münster) untersucht die Bedeutung von Tyrannen- und Bruderhass in den Stücken *Épicharis et Néron* (1794) und *Étéocle et Polinice* (1798) des heutzutage in Vergessenheit geratenen französischen Dramatikers Gabriel-Marie Legouvé. Der Beitrag diskutiert Legouvés Dramenästhetik mit Blick auf das Zeitgeschehen der Französischen Revolution und hebt die Beziehung von Sprache und Gewalt hervor, insbesondere eine Form des unbedingten Wahrsprechens (*parrésia*) sowie die Sprechakte des Fluchs und der Verbannung, und stellt sie in einen Bezug zu Fragen der revolutionären Gewalt, Herrschaftslegitimation und des Tyrannenmords, die in den Stücken verhandelt werden. Abschließend arbeitet Robert Walter-Jochum (FU-Berlin) zwei Bedeutungsschichten von Hass in Heinrich Kleists *Hermannsschlacht* (1806) heraus. Wie der Beitrag in einer genauen Analyse darstellt, hat er als politisches Instrument einerseits die Funktion, Allianzen zu schmieden, Bevölkerungen aufzustacheln und ihren Kriegswillen zu entfachen. Andererseits ist die für das Trauerspiel des 18. Jahrhunderts zentrale Logik des tugendhaften Helden, so Walter-Jochum, mit dem Hass jedoch schwer zu vereinbaren. Kleists Stück richtet sich somit ebenso gegen die Affektökonomie des bürgerlichen Trauerspiels wie es den Leitaffekt des Hasses in seinen verschiedenen politisch relevanten Dimensionen zur Schau stellt und reflektiert.

In dieser Vielzahl von historischen, ästhetischen und sprachlichen Perspektiven zeigt sich die strukturelle Bindungskraft, die Hass, Verachtung und Feindschaft für die Figurenkonstellationen und Sprachen von Trauerspiel und Tragödie in der Zeit von 1600 bis 1800 entfalten. So sehr er sich auf einzelne Figuren konzentrieren kann, erweist sich Hass dabei wiederholt als wesentlich öffentliche und politische Emotion, die ihre Gestalt und Bindungskraft immer auch aus den konkreten, historisch je spezifischen Konstellationen der Feindschaft gewinnt und so einen besonderen Bezug zur Entstehung und Dynamik ›affektiver Ökonomien⁷² aufweist. Gewinnt Hass dadurch eine besondere Nähe zur

⁷² Zu diesem Konzept von Affekten als einem Bindemittel von Gemeinschaften vgl. Sara Ahmed: The Cultural Politics of Emotion, Edinburgh 2014, S. 48: »[M]y model of hate as an affective economy suggests that emotions do not positively inhabit anybody or anything, meaning that ›the subject‹ is simply one nodal point in the economy«.

Gattung und Sprache des Dramas, so nimmt dieses eine Position ein, aus der es die rhetorischen Strategien der Affekterzeugung und Hassrede sowie die Konstitution von Gemeinschaft und Feindschaft beobachtbar macht.

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. 110–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 Kunsthistoriker 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 Rachebegehrten 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 séparée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles.«⁵ Der Hass zähle ebenso wie die Liebe, das Begehen, die Freude und die Traurigkeit zu jenen körperbezogenen Emotionen, deren Nutzen darin liege, den Körper zu bewahren oder zu vervollkommen. Vergleichbar Antonio Damasios 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 réel 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 representée à nostre ame comme un defaut 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 Rachebegehrnen 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 particulierement 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 ziele 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 Begehr 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 *Rhetic* 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 Rachebegehrn 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 Rachebegehrn ergriffene Mensch auch vor dem eigenen Verderben nicht zurückschrecke, solange nur der Feind nicht entrinnen 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 Rachebegehrn mit unverhältnismäßigen Gewalttaten umschlagen.²⁵

Insbesondere für die pantomimische Darstellung von Hass, Zorn und Rachebegehrn 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 & picquante 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 äußereren 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 exterieurs, ou bien par les interieurs & par sa propre raison. Car nous appellons communement bien ou mal, ce que nos sens interieurs ou nostre raison nous font juger convenable ou contraire à nostre nature ; mais nous appelons beau ou laid, ce qui nous est ainsi representé par nos sens exterieurs, principalement par celuy de la veüe, lequel seul est plus consideré 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 ›Schauder‹ 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 Ménestrier: 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 Kunststheorie. 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 Kunstretheoretiker 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 ähnle.³⁷

Die Anordnung des Eifersuchtporräts 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 *Les Charactères 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](http://gallica.bnf.fr/)), S. 29.

visage, la prunelle doit paroître sans arrêt & pleine de feu, aussi bien que le blanc de l'œil & les paupières ; [...] la bouche pourra être fermée, & faire connoître que les dents sont serrées, la lévre de dessous excede 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 Schlusssszene 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 Emotionszenarien probate Deutungsfolien für die Interpretation alltäglicher emotional aufgeladener Situationen. Zum anderen lässt der Umgang mit Emotionsdarstellungen in der Kunst und ihre Reflexion nicht nur Rückschlüsse

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 Kunstuhrtheorie 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 Élisabeth 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 Schauder 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 schmerhaft 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. II.

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 Kunstsinn 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 et variantes*, in: Pierre Corneille: *Oeuvres 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 traitez 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 performativen 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). Performativ 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 Höllentötern 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, räsonierenden 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 gesteigerte Rage, die von Rachebegehrn 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 Heliос, 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 Ingredienzen 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
Mêle 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 ensoufrées.
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 Ingredienzen 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 Rachebegehrrens 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 Rachebegehrten. 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 Stücks 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 Dramentext 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 Ménessier 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. Ménessier (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 Aneinandereihung von kurzen Hauptsätzen widerspiegelt.⁷³ Dass diese Passage einer äußerst lebhaften Bühnendarstellung entsprochen haben muss, wird durch die knappe Schilderung dieser beiden Hauptsatzeihen 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 versöhnliche Situation durch Kreusa gestört wird. Wie vielfach bereits von Zeitgenossen 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 inhaltlichen Aspekte des Balletts wird daher maßgeblich von der Lektüre des Programms beeinflusst. Neben einer inhaltlicher Synopse fungieren die Ballettprogramme daher auch als Interpretationshilfen für das nonverbale Spiel der Gesten. Die Programme enthalten bisweilen auch Erläuterungen zu dramaturgischen und inszenatorischen Entscheidungen. Von besonderer Wirkung ist sowohl im Wiener wie im Pariser Programm die äußerst reduzierte Beschreibung von Kreusas Einfluss auf Jason. Wiederholt wird ihr überraschendes Auftreten und dessen Wirkung als Wendepunkt in einer vermeintlich versöhnlichen 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 attackiert. Wie bereits in der oben geschilderten Szene stellt der Einsatz von Requisiten im Ballett eine Möglichkeit der Repräsentation eines gewaltsamen Todes dar. Mit dieser Szene bezieht sich Noverre weniger auf Corneilles Vorlage als vermutlich auf Euripides' *Medea*, in der Medea dem Chor diesen potentiellen Gewaltakt anvertraut.⁷⁶ Im weiteren Verlauf der Inszenierung von Medeas emotionaler Disposition schildert das Ballettprogramm interessanterweise den Übergang von einer als passiv und handlungsunfähig konzipierten Eifersucht zu einem agierenden Zustand der Rache und des Zorns.

La jalouse 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 sallon en une grotte épouvantable; la haine, la jalouse 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 Gefühlausdruck 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 Allegorienfiguren 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 jalouse, 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 Crémon 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 diamants, 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 jalouse, 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 Kostümfigurinen 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 jalouse et la vengeance. Médée, qui veut prolonger les tourments 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 Stücks 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 räsonierende 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, aneinander gereihten Schilderung von schnell wechselnden konfliktgeladenen Szenen. Stärker als in Corneilles regelmäßiger Vertragödie 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 Ausdrucks Kraft 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 Dramästhetik 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-performativen Funktion in der Tragödie und eine deskriptiv-performativen 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.

»Vous cultivez déjà leur haine et leur fureur«

Funktionen und Dimensionen des Hasses in Racines *Athalie*

Jean Racines Tragödien sind bekannt für die Kompromisslosigkeit der dargestellten Passionen.¹ Diese unterscheiden sich von dem Wandel der Zeit unterworfenen Gefühlen darin, dass sie als unüberwindbare schicksalhafte Kräfte dargestellt sind, denen poetologische Funktionen zukommen: Sie binden die Figuren unmittelbar aneinander sowie an den Schauplatz² und bedingen dadurch die Ausweglosigkeit und Tragik des Konflikts. Während viele Stücke Racines als zentrale Passion die Liebesleidenschaft thematisieren, wie *Andromaque* (1667) oder *Phèdre* (1677), nimmt der Hass in seinem ersten Stück *La Thébaïde* (1664) und in seinem letzten Stück *Athalie* (1691) eine zentrale strukturelle Funktion ein.

Die Vielschichtigkeit des Hasses lässt sich besonders eindrücklich anhand dieser letzten, auf einem alttestamentarischen Stoff basierenden Tragödie Racines zeigen, die den Konflikt zwischen Juden und Baalsdienern thematisiert: Athalie, Tochter der aus Tyrus stammenden Baalsdiener Achab und Jézabel, hat nach dem Tod ihres ursprünglich jüdischen Mannes Joram die Herrschaft über Juda übernommen. Der Konflikt zwischen der Baalsdienerin Athalie und ihren Anhängern auf der einen und einer jüdischen Minderheit auf der anderen Seite geht auf gegenseitige Gewalttaten in der Vorgeschichte des Stücks zurück und wird in der Tragödie mit der Ermordung Athalias und der Krönung des jüdischen Jungen Joas, Enkel der Athalie, vorerst beendet. Nicht nur weist der Hass auf inhaltlicher Ebene verschiedene Dimensionen auf – politisch, religiös, geschlechtsbezogen –, sondern er manifestiert sich auch in der Struktur des Stücks selbst, das als Rachetragödie angelegt ist³ und einer Logik

1 Vgl. hierzu Erich Auerbach: Racine und die Leidenschaften, in: Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, hg. von Matthias Bormuth und Martin Vialon, Tübingen 2018, S. 191–198 sowie Achim Geisenhanslücke: Racine, passion classique, in: Handbuch Literatur und Emotionen, hg. von Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch, Berlin/Boston 2016, S. 399–414.

2 Vgl. Karl August Ott: Über die Bedeutung des Ortes im Drama von Corneille und Racine, in: Germanisch-Romanische Monatschrift 11, 1961, S. 341–365; hier S. 361.

3 Begriffe wie »venger«, »vengeance«, »vengeur«, »vengeresse« kommen insgesamt 29 Mal im Stück vor. Bei der Bezeichnung *Rachetragödie* denkt man primär an die englische Revenge Tragedy der Frühen Neuzeit. Diese ist bei Crosbie unter Rück-

des gegenseitigen Hassens folgt. Dem Hass liegt dabei eine gewisse Ambivalenz zugrunde: Er wirkt einerseits sozial isolierend und exkludierend und birgt andererseits bzw. gerade deshalb ein ordnungsstiftendes, inkludierendes Potenzial. Mithilfe von Konzepten des Hasses aus der Antike und der französischen Klassik, die um fruchtbare Erkenntnisse aktueller soziologischer und philosophischer Forschung ergänzt werden, soll der Frage nachgegangen werden, wie die Titelfigur Athalie in doppelter Weise als Hassobjekt sowie hassendes Subjekt inszeniert wird. Dabei sollen die verschiedenen Dimensionen des Hasses sichtbar gemacht und der Zusammenhang zwischen der Ermordung der Protagonistin und der Gründung einer neuen Ordnung, der sich aus der erwähnten Ambivalenz des Hasses ergibt, analysiert werden. Daraus lassen sich wiederum Erkenntnisse über eine gewisse Tragik des Hasses und über den Beitrag von Hass zur Tragik dieses Stücks gewinnen.

In seiner *Rhetorik* definiert Aristoteles⁴ Hass als soziales Phänomen zwischen Menschen, und grenzt ihn von dem ihm ähnlichen Zorn ab:

Zorn also entsteht aus Dingen, die auf einen selbst bezogen sind, Hass aber entsteht auch, ohne dass es auf einen selbst bezogen ist. Wenn wir nämlich annehmen, dass jemand einer von einer bestimmten Beschaffenheit sei, hassen wir ihn. Auch (bezieht sich) der Zorn immer auf Einzelnes, wie zum Beispiel auf Kallias oder Sokrates, Hass aber (bezieht sich) auch auf Gattungen; den Dieb nämlich und den Verleumder hasst jeder. Auch ist ersteres durch Zeit heilbar, letzteres ist nicht durch Zeit heilbar. [...] Der eine nämlich möchte, dass der, dem er zürnt, ein ausgleichendes Leid erfährt, der andere aber will, dass der Gehasste nicht existiert.⁵

Hass braucht also, laut Aristoteles, im Unterschied zu Zorn kein persönliches Motiv – man kann eine Person hassen, ohne sie zu kennen – und kann sich auch gegen ein Kollektiv richten. Außerdem sei er ein dauerhaftes, kein temporäres Phänomen und somit nicht verhandelbar. Bei Aristoteles werden die Emotionen in Bezug auf ihre Funktion in der Redekunst angeführt, wobei es vor allem darum geht, Zuhörende durch das Evozieren bestimmter Emotionen

bezug auf ein Zitat von Ashley H. Thorndike definiert als »a tragedy ‘whose leading motive is revenge and whose main action deals with the progress of this revenge’« (Christopher Crosbie: Revenge Tragedy and Classical Philosophy on the Early Modern Stage, Edinburgh 2019, S. 7). Auch wenn Racines *Athalie* nicht direkt in dieser literarischen Tradition steht, lassen sich doch einige Parallelen, insbesondere das Rache-Motiv, feststellen.

4 Die *Rhetorik* war Teil von Racines Bibliothek, sowohl auf Griechisch und Latein als auch in französischer Übersetzung: Vgl. Roy C. Knight: Racine et la Grèce, Paris 1974, S. 415.

5 Aristoteles: *Rhetorik*, übers. von Christof Rapp, Bd. I, Darmstadt 2002, II, S. 82.

von einer Sache überzeugen zu können. Die Aspekte der Dauerhaftigkeit des Hasses und der möglichen Ausrichtung auf ein Kollektiv führen den Philosophen Olivier Renaut daher zu der Schlussfolgerung, dass Hass wie auch die von Aristoteles als sein Gegenteil angeführte Freundschaft »des passions à vocation proprement politique⁶ seien bzw. vom Redner zu politischen Zwecken eingesetzt werden könnten. So könne in einer Rede Hass (*míos*) oder freundschaftliche Liebe (*philia*) gezielt auf bestimmte Gruppen gerichtet werden. Ein weiterer für diese Analyse wichtiger Aspekt ist die Feststellung Aristoteles', dass Hass nicht nur auf den Schaden des Gehassten, sondern auf dessen Vernichtung, im wahrsten Sinne des Wortes, ausgerichtet ist.

Aristoteles' Hasskonzept wird in der mittelalterlichen Scholastik und in der französischen Klassik rezipiert und weiterentwickelt. So greift René Descartes in seiner Schrift *Les Passions de l'âme* (1649) einige Aspekte aus Aristoteles' Schriften und der scholastischen Tradition wieder auf,⁷ wie z. B. das der Selbsterhaltung⁸ als Ziel der einander gegenübergestellten körperlichen »passions primitives«⁹, nämlich *l'amour* und *la haine*. Diese gingen demnach mit dem Wunsch nach Vereinigung mit dem Liebesobjekt oder aber mit dem Streben nach Abgrenzung und Vermeidung bis hin zum Ausschluss des Hassobjekts einher:

L'Amour est une emotion de l'ame, causée par le mouvement des esprits, qui l'incite à se joindre de volonté aux objets qui paroissent luy estre convenables. Et la Haine est une emotion, causée par les esprits, qui incite l'ame à vouloir estre separée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles. [...] on imagine un tout, duquel on pense estre seulement une partie, & que la chose aimée en est une autre. Comme au contraire en la haine on se considere seul comme un tout, entièrement séparé de la chose pour laquelle on a de l'aversion.¹⁰

⁶ Olivier Renaut: La rhétorique des passions. Aristote, *Rhétorique* II.1–II, Paris 2022, S. 191. Vgl. auch S. 195.

⁷ Während bei Aristoteles die soziale Dimension der Emotionen im Vordergrund steht, gerade im Hinblick auf ihre Funktion in der Rhetorik, geht es bei Descartes vor allem um deren Körperlichkeit. Vgl. Daniel M. Gross: The Secret History of Emotion. From Aristotle's Rhetoric to Modern Brain Science, Chicago 2006, S. 1f.

⁸ Vgl. Keith Green: Love, Hatred, and Self-Preservation in Descartes's Passions of the soul and Spinoza's Theory of the Affects, in: Rivista di Filosofia Neo-Scolastica 62:2, 2020, S. 425–442, hier S. 426–430.

⁹ René Descartes: Les Passions de l'âme, Paris 1649, S. 94 (Art. LXIX). Alle anderen *passions* setzen sich laut Descartes in verschiedener Weise aus sechs Grundpassionen, darunter Liebe und Hass, zusammen.

¹⁰ Descartes (Anm. 9), S. 106f. (Art. LXXIX und Art. LXXX).

Hier wird der Hass als ein Prozess der vollständigen Abgrenzung des Eigenen vom Gehassten betrachtet. Formulierungen wie »se joindre« oder »estre séparé«, die eine räumliche Bedeutungskomponente umfassen, zeigen laut Green eine »rhetoric of motion¹¹ an, mit der bestimmte Emotionen bei Descartes verknüpft sind: Der Hassende empfindet das Hassobjekt als dem eigenen Fortbestehen hinderlich und wird daher vom Hass motiviert, sich von diesem zu distanzieren bzw. es aus dem eigenen Identitätsbereich auszuschließen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Hass neben einer moralischen¹² auch eine identitätsstiftende Komponente umfasst.

Dass Hass mit Ausschluss und Vernichtung einhergeht, zeigt sich zudem anhand der zahlreichen, auch heute noch gebräuchlichen französischen (und auch in anderen Sprachen vorhandenen) Redewendungen, wie sie im Wörterbuch der *Académie française* (1694) aufgeführt werden: »haïr mortellement, cruellement, haïr quelqu'un à mort, le haïr à la mort, [...] le haïr comme la peste«.¹³ Hassen ist somit nicht nur ein passiver Zustand, sondern bereits mit Gewalt und Vernichtung assoziiert. An weiteren hier genannten Beispielen wie »haïr les meschans, haïr les pecheurs«, »[h]aïr le vice, haïr le péché«¹⁴ ist außerdem eine Verbindung zu religiösem und moralischem Vokabular abzulesen. Kollektivbegriffe wie »les meschans« erinnern zudem an die aristotelische Beschreibung des Hasses als einer Emotion, die sich auf eine Gattung bezieht. Daraus kann man die für die folgende Analyse wichtige Erkenntnis ableiten, dass Religiosität bzw. eine religiös-moralische Gemeinschaft mit Hass verbunden sein oder durch diese kollektiv ausgerichtete Emotion stabilisiert werden kann. Die Brisanz, die die Problematik des religiösen Hasses angesichts der vielfältigen religiösen Konflikte im 16. und 17. Jahrhundert hatte, wird insbesondere durch einige Beispielsätze in den Einträgen zu »haine« in Antoine Furetières *Diction-*

11 Green (Anm. 8), S. 430. Man könnte den Zusammenhang von Hass und *motion* mit dem poetologischen Wirkziel des *movere* im hohen Stil in Verbindung bringen. Geht man davon aus, dass die Darstellung von Emotionen im Rezeptionsprozess eine emotionale Wirkung auf die Zuschauer*innen ausübt, womit die Ablehnung des Theaters von jansenistischen Kreisen in der französischen Klassik begründet wird, wäre somit die Darstellung von Hass in der Tragödie der gewünschten Wirkung dienlich.

12 So stellt schon Thomas von Aquin fest: »Geradeso wie deshalb das Gute Gegenstand der Liebe ist, so ist das Übel Gegenstand des Hasses.« (Thomas von Aquin: *Summa Theologica*. Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe, übers. von Dominikanern und Benediktinern Deutschlands und Österreichs, Bd. 10 (Frage 22–48), Heidelberg u. a. 1955, I.II, q. 29).

13 Académie française: *Le Grand Dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy. Seconde édition, revue et corrigée de plusieurs fautes, et où l'on a mis dans l'ordre alphabétique les additions qui estoient à la fin de l'édition précédente*, Bd. 1, Amsterdam/Paris 1695, S. 334, Eintrag »Haïr«.

14 Académie française (Anm. 13).

naire universel, erstmals im Jahr 1690 erschienen, deutlich. Dort heißt es beispielsweise: »Les Vaudois n'avoient rien de commun avec les Protestans que leur *haine* pour l'Eglise Romaine¹⁵ oder »les esclaves chrestiens sont maltraitez par les Infidelles en *haine* de leur Religion«.¹⁶

1. Athalies Fremdheit

Die genannten Aspekte aus den verschiedenen Hassdefinitionen lassen sich, wie zu zeigen sein wird, nicht nur auf inhaltlicher Ebene (z. B. Figurenrede, Handlungsverlauf), sondern auch auf struktureller Ebene (z. B. Räumlichkeit, Bühnenpräsenz) in Racines *Athalie* wiederfinden. So lassen sich anhand der Figurenkonstellation verschiedene Vektoren kollektiven und individuellen Hasses aufzeigen. Der Hass folgt dabei einer Spaltung der Figuren in zwei Lager bzw. zwei religiöse Gemeinschaften, wobei er diese Spaltung zugleich festigt. Jedoch sind die beiden Lager nicht klar getrennt, da die Spaltung sich durch die königliche Familie von Juda zieht und die Loyalitäten einzelner Figuren in der Vergangenheit gewechselt haben. Das eine Lager wird von Athalie repräsentiert, die über Juda herrscht und dem von ihren Eltern aus Tyrus importierten Baalskult angehört. Ihre Anhänger sind sowohl Tyrier als auch Juden, die die Seite gewechselt haben, wie beispielsweise der ehemals jüdische Priester Mathan. Das andere Lager besteht aus einer dem eigenen Gott noch treu gebliebenen jüdischen Minderheit, angeführt von dem Hohepriester Joad und seiner Familie, deren ganze Hoffnung in dem jungen Joas, dem einzigen Überlebenden aus dem Hause Davids, ruht. Roland Barthes bezeichnet die strukturelle Figur der Spaltung bzw. des Schismas als »figure centrale de tout l'univers racinien«¹⁷ und weist auf die Parallele zwischen *Athalie* und Racines erster Tragödie *La Thébaïde* hin: In beiden Tragödien geht es um die Spaltung zweier Brüder, von denen einer dem Vater (bei *Athalie* ist das der jüdische Gott) untreu wird. Die Vergangenheit¹⁸ beider Lager ist geprägt von gegenseitigen Rachetaten: Athalies Eltern Achab und Jézabel sowie ihr jüdischer Sohn Ochosias und weitere Verwandte wurden allesamt aufgrund ihrer Hinwendung zum Baalskult von Jéhu, dem

¹⁵ Antoine Furetière: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts*, Bd. 2, Rotterdam 1708, Eintrag »Haine«.

¹⁶ Furetière (Anm. 15), Eintrag »En haine«.

¹⁷ Roland Barthes: *Sur Racine*, Paris 1963, S. 127.

¹⁸ Diese Vergangenheit wird im Vorwort Racines geschildert, vgl. Jean Racine: *Œuvre complet I. Théâtre – Poésie*, hg. von Georges Forestier, Paris 1999, S. 1010f. Alle Zitate aus dem Drama werden im Folgenden nach dieser Ausgabe mit dem Format (Akt, Szene, Vers) zitiert.

von Gott gesalbten Herrscher Israels, getötet. Im Gegenzug ermordete Athalie schließlich ihre eigenen Enkelkinder, um der jüdischen Königslinie ein Ende zu machen. Nur ihr Enkel Josas hat ohne ihr Wissen das Massaker überlebt und wird vom Hohepriester Joad und seiner Frau Josabé im jüdischen Tempel aufgezogen. Die Handlung der Tragödie reicht sich in diese Abfolge von Rachetaten ein und endet schließlich mit der Ermordung Athalias und ihrer Anhänger.

Die Ambivalenz der Titelfigur Athalie besteht darin, dass sie sich einerseits als grausam hassende Figur lesen lässt oder aber – aufgrund der recht einseitigen Perspektive des Stücks – als grausam gehasste Figur. Beide Lesarten sind, wie in der Analyse deutlich werden wird, im Stück angelegt, wobei das Bild einer hassenden Athalie vor allem im Lichte der Vorgeschichte sowie in den Worten ihrer Gegner entsteht. Ihre wenigen Auftritte im Stück zeigen sie eher als verunsicherte, wenn nicht gar zur Versöhnung bereite Figur. Daher soll im Folgenden vor allem der gegen Athalie gerichtete Hass im Mittelpunkt der Untersuchung stehen sowie der Zusammenhang zwischen dem ihr entgegengebrachten Hass und den Fremdheitszuschreibungen, die sie durch Joad und seine Anhänger erfährt. Wie zu zeigen sein wird, trifft der Hass sie einerseits als Individuum, aufgrund ihres Enkelmords, andererseits als Vertreterin eines Kollektivs, nämlich des Kollektivs der (fremden) Baalsdiener.

Die Inszenierung des Hasses gegenüber Athalie hängt eng mit der Inszenierung ihrer Fremdheit zusammen. Obgleich Athalie die Rolle der Herrscherin innehat und das jüdische Volk eine Minderheit im Stück darstellt, ist es in Bezug auf die Figurenperspektive dominant: Athalie hingegen erscheint als eine marginalisierte Fremde. Dies zeigt sich besonders deutlich an den Bühnenauftritten und Redeanteilen im Drama. Ihre einzigen Auftritte hat Athalie in der Mitte des zweiten und in der Mitte des fünften Akts – Julia Gros de Gasquet spricht von einer inszenierten »absence menaçante«.¹⁹ Fast alle anderen Szenen spielen sich unter den verbliebenen Juden ab und auch der Schauplatz – der jüdische Tempel – und die das Stück einrahmende Zeit – ein jüdisches Fest, das anlässlich der Übergabe der Gebote an Moses gefeiert wird – verweisen auf die jüdische Ordnung. Auf diese Weise wird das Lager des Joad als die im Stück dominante politisch-religiöse Ordnung mit ihren Gesetzen, Traditionen und symbolischen Orten inszeniert. Auch die Figurenperspektive im Drama ist daher relativ einseitig, wobei Joad und seinen Anhängern eine große Macht dabei zukommt, ein monströses Porträt der Athalie als »de Jézabel la fille sanguinaire« (I, 1, 59) oder als »une impie étrangère« (I, 1, 72) zu zeichnen, insbesondere im ersten Akt, also noch bevor sie selbst die Bühne betritt.

Das Athalie-Bild, das sich in diesem Zuge ergibt, gründet somit hauptsächlich auf Fremdaussagen, einerseits auktoriale Fremdaussagen, wie sie im Vorwort

¹⁹ Julia Gros de Gasquet: *Esther et Athalie* de Racine, Neuilly 2004, S. 69.

Racines stehen, andererseits figurale Fremdaussagen, die, wie im Folgenden gezeigt wird, ähnlich wie Fremdheitszuschreibungen funktionieren. In ihrem Buch über Hass in gegenwärtigen westlichen Gesellschaften aus dem Jahr 2016, schreibt die Philosophin und Autorin Carolin Emcke: »Der Hass richtet sich das Objekt des Hasses zurecht. Es wird passgenau gemacht.«²⁰ Ganz ähnlich verhält es sich auch mit der Figur der Athalie als Hassobjekt, die zwar den Hass aufgrund ihres grausamen Enkelmords durchaus verdient zu haben scheint, deren eigenes Leid im Kontext gegenseitiger Vergeltungstaten jedoch in der Darstellung durch ihre Gegner unberücksichtigt bleibt. Die folgenden Verse des Königsdieners Abner an den Hohepriester Joad zeigen, wie aus jüdischer Perspektive Athalie die einseitige Rolle der Hassenden zugeschrieben wird, wobei ihr hauptsächlicher Antagonist Joad im Gegenzug mit Liebe zu seiner Religion und seine Frau Josabett mit Treue identifiziert werden:

Dès longtemps elle hait cette fermeté rare
 Qui rehausse en Joad l'éclat de la tiare.
 Dès longtemps votre amour pour la Religion
 Est traité de révolte et de sédition.
 Du mérite éclatant cette Reine jalouse
 Hait surtout Joasabet votre fidèle épouse. (I, 1, 27–32)

Athalie wird hier als Gegenteil von Joad und Josabett präsentiert, indem »Reine jalouse« und »fidèle épouse« gereimt²¹ und als Chiasmus einander gegenübergestellt werden. Formulierungen wie »de Jézabel la fille sanguinaire« (I, 1, 59) und die wiederholt auftauchenden Wortverbindungen »injuste Marâtre« (I, 2, 171), »injuste Athalie« (I, 2, 206), »Reine homicide« (I, 2, 259), »une Reine cruelle« (I, 2, 291) / »cette Reine cruelle« (II, 1, 416) zeigen eine klare Reduktion der Figur der Athalie auf ihre Vergeltungstat, wobei andere Aspekte ihrer Persönlichkeit, z. B. ihr politischer Erfolg oder ihr persönliches Leid, sowie ihre Motive für dieses Verbrechen ausgeblendet werden. In den Sozialwissenschaften kann man in einem solchen Fall von Framing sprechen, einem Phänomen, bei dem angesichts eines komplexen Themas oder einer komplexen Figur bestimmte Narrative selektiert und besonders hervorgehoben werden, sodass andere, nicht weniger wichtige Aspekte in den Hintergrund treten.²² Eine wichtige Rolle spielt dabei außerdem die Wiederholung bestimmter sprachlicher Zu-

²⁰ Carolin Emcke: Gegen den Hass, Frankfurt a. M. 2020, S. 12.

²¹ Durch den Reim wird zugleich eine gewisse Korrespondenz suggeriert: Ist Athalie nicht gerade eine »Reine jalouse«, da sie ihrem verstorbenen Ehemann Joram noch eine »fidèle épouse« ist?

²² Vgl. Jörg Matthes: Framing-Effekte. Zum Einfluss der Politikberichterstattung auf die Einstellungen der Rezipienten, München 2007, S. 22.

sammenhänge:²³ Somit wird das negative Framing der Athalie und ihrer Herrschaft rhetorisch und musikalisch äußerst effektvoll in den zweimal wiederholten Versen des Chors, bestehend aus jüdischen Mädchen, inszeniert: »Sion, chère Sion, que dis-tu quand tu vois / Une impie Étrangère / Assise, hélas! au trône de tes Rois?« (II, 9, 798–800). Leicht abgewandelt kommen die Verse sogar ein drittes Mal vor: »Sion, chère Sion, que dis-tu quand tu vois / Louer le Dieu de l'impie Étrangère / Et blasphémer le nom qu'ont adoré tes Rois?« (II, 9, 807–809). Hier wird nicht nur Athalies politische Legitimität infrage gestellt, sondern auch ihre religiöse Alterität hervorgehoben und moralisch abgewertet. Insgesamt lassen sich also bei der Darstellung der Athalie mehrere laut dem Sozialwissenschaftler Yaşar Aydin typische Strukturelemente von Fremdheitszuschreibungen feststellen, nämlich insbesondere Reduktion und moralische Degradierung sowie eine gewisse Entindividualisierung und Typisierung (als »impie«), die jedoch mit einer radikalen Individualisierung ihrer Figur aufgrund ihres Verbrechens konkurriert.²⁴ Mithilfe dieser rhetorischen Verfahren wird Athalie nicht nur als hassenswerte Figur, sondern zudem als symmetrisches Gegenbild zu Joad und seinen Anhängern konstruiert.

Der Effekt dieser wiederkehrenden einseitigen Darstellung von Athalie zeigt sich bereits an dem Jungen Joas, der auf Athalies Angebot, bei ihr im Palast zu wohnen und ihr Thronfolger zu werden, mit deutlicher Abneigung reagiert und sie indirekt als »Méchante« bezeichnet (vgl. II, 7, 688), wahlgemerkte, ohne zu wissen, dass sie seine Großmutter ist und einst versucht hat, ihn zu ermorden. Athalie wirft Josabéth daraufhin eine Manipulation des Jungen und eine Kultivierung des Hasses vor, der bereits Teil der jüdischen Ordnung sei:

Sa mémoire est fidèle, et dans tout ce qu'il dit
De vous et de Joad je reconnaiss l'esprit.
Voilà comme infectant cette simple jeunesse
Vous employez tous deux le calme où je vous laisse.
Vous cultivez déjà leur haine et leur fureur.
Vous ne leur prononcez mon nom qu'avec horreur. (II, 7, 701–706)

Das Verb *infecter* suggeriert, dass Hass ansteckend ist und ruft daher die bei Aristoteles erwähnten Aspekte der Nichtverhandelbarkeit und Unpersönlichkeit hervor.

²³ Vgl. Elisabeth Wehling: Politisches Framing. Wie eine Nation sich ihr Denken einredet – und daraus Politik macht, Köln 2016, S. 59.

²⁴ Vgl. Yaşar Aydin: Topoi des Fremden. Zur Analyse und Kritik einer sozialen Konstruktion, Konstanz 2009, S. 80, und Jörg Bergmann: Kommunikative Verfahren der Konstruktion des Fremden, in: Sinngeneratoren. Fremd- und Selbstthematisierung in soziologisch-historischer Perspektive, hg. von Cornelia Bohn und Herbert Willem, Konstanz 2001, S. 35–56; hier S. 40–42.

keit von Hass in Erinnerung: Joas braucht kein persönliches Hassmotiv, das er ja durchaus hätte, sondern hasst Athalie als Baalsdienerin. Die Assoziation dieses Hasses mit »horreur« und Ansteckung (»infectant«) verweist zudem auf die körperliche Komponente des Hasses, der, wie Descartes beschreibt, mit Abneigung und Ekel einhergehen kann.²⁵ Eine solche Reaktion des Ekels zeigt Joad, wenn er eine rituelle Reinigung des Tempels nach Athalies Aufenthalt dort ankündigt: »Et nous, dont cette femme impie et meurtrière / A souillé les regards et troublé la prière, / Rentrons, et qu'un sang pur par mes mains épanché / Lave jusques au marbre où ses pas ont touché.« (II, 8, 747–750) Athalies Präsenz, assoziiert mit den Verben »souiller« und »toucher«, muss durch einen Reinigungsakt, ausgedrückt durch die Worte »pur« und »laver«, rückgängig gemacht werden, wobei ihre Spuren getilgt werden sollen. Hier zeigt sich daher deutlich die ausschließende Wirkung des Hasses, der sein Objekt von den Hassenden isoliert.

Dass die negativen Zuschreibungen gegenüber Athalie nicht nur deskriptive Sprechakte sind, sondern vielmehr performative, die konkrete Auswirkungen auf die Handlung haben, zeigt sich daran, dass das negative Bild der Athalie und die Reduktion ihrer komplexen Figur²⁶ auf das Verbrechen des Enkelmords jegliche Erwartung der Anhänger Joads an ihr künftiges Verhalten prägen. Aufgrund ihres Festhaltens am Hass auf Athalie kann die jüdische Gemeinschaft nicht auf deren Versöhnungsangebot eingehen, sondern meint, sie töten zu müssen, um Joas als rechtmäßigen Thronfolger zu retten. Obgleich Athalie anbietet, Joas zu ihrem Thronfolger zu machen, stellt Joad die Lage vor dem Jungen ganz anders dar: »Vous n'êtes pas encore échappé de sa rage. / Avec la même ardeur qu'elle voulut jadis / Perdre en vous le dernier des Enfants de son Fils, / À vous faire périr sa cruauté s'attache, / Et vous poursuit encor sous le nom qui vous cache.« (IV, 2, 1298–1302). Hass verlangt und präsupponiert somit stets Gegenhass und schafft Misstrauen bei jeglichem vom Hass abweichenden Verhalten.

2. Dimensionen des Hasses auf Athalie

Nachdem ich gezeigt habe, wie durch die Rhetorik des negativen Framings und der Fremdheitszuschreibung Athalie als passendes Hassobjekt und Kontrastfigur zu Joad und seinen Anhängern konstruiert wird, soll nun näher auf die politische, religiöse und geschlechtsbezogene Dimension des Hasses ein-

²⁵ Vgl. Descartes (Anm. 9), S. 115.

²⁶ Ihr Monolog zeigt ganz andere Facetten ihrer Figur, z. B. ihre politischen Erfolge und Bündnisse mit anderen Herrschern, ihre Friedensbereitschaft, aber auch ihre Angst aufgrund eines Alptraums (vgl. II, 5, 464 ff.).

gegangen werden. Inwiefern sich die verschiedenen Dimensionen des Hasses überlagern, lässt sich anhand einer Schlüsselszene zeigen, in der Joads Sohn Zacharie seiner Mutter Josabé berichtet, wie Athalie eine Opferzeremonie im Tempel gestört und eine wichtige Schwelle innerhalb dieses symbolisch aufgeladenen und auf der Bühne unsichtbaren Raums überschritten habe.²⁷ Er leitet dies mit den Worten »Le Temple est profané« (II, 1, 381) ein und erklärt dann weiter:

Un bruit confus s'élève, et du peuple surpris
Détourne tout à coup les yeux et les esprits.
Une Femme ... Peut-on la nommer sans blasphème?
Une Femme ... C'était Athalie elle-même. [...]
Dans un des parvis aux hommes réservé
Cette Femme superbe entre le front levé,
Et se préparait même à passer les limites
De l'enceinte sacrée ouverte aux seuls Lévites.
Le peuple s'épouante et fuit de toutes parts.
Mon père ... Ah quel courroux animait ses regards ! [...]
Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable,
D'où te bannit ton sexe et ton impiété. (II, 2, 393–405)

In dieser Szene wird die Verflechtung der politisch-religiösen und der geschlechtsbezogenen Dimension des Hasses gegenüber Athalie deutlich. Die geschlechtsbezogene Dimension des Hasses wird besonders hervorgekehrt durch die Anapher »Une Femme« gefolgt von einer dramatischen Pause, die Entsetzen und Empörung ausdrückt und als rhetorischer Effekt dient. Neben der Türschwelle, die in den Tempel hineinführt, überschreitet Athalie außerdem eine zweite, unsichtbare Schwelle innerhalb des Tempels und betritt einen Bereich, der ihr aufgrund ihres Geschlechts nicht zusteht. Die Beschreibungen »superbe«²⁸ und »le front levé« implizieren, dass sie diese Überschreitung absichtlich und aus Respektlosigkeit gegenüber den jüdischen Gesetzen vollführt. Außerdem drücken sie einen Widerspruch zwischen ihrem Geschlecht und dem von ihr erwarteten Verhalten aus. Auch eine dritte symbolische Schwelle habe Athalie laut dem Bericht beinahe überschritten, nämlich diejenige, die den Bereich der gläubigen Gemeinschaft von den Leviten trennt. Doch es ist bereits die Schwelle zum Tempel, die Joad ihr verbietet, und zwar

27 Laut Barthes' Aufteilung des tragischen Raums in »Chambre«, »Anti-Chambre« und »Extérieur« stellt der Tempel die »chambre« dar: »le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie« (Barthes (Anm. 17), S. 15 f.).

28 Dieses Adjektiv weist außerdem auf die Sünde des Hochmuts (*superbia*) hin und verstärkt somit Beschreibungen der Athalie als »impie«.

aufgrund ihres Geschlechts und ihrer Gottlosigkeit. Athalie zieht hier somit aus zwei Gründen den Hass des jüdischen Volks auf sich: Einerseits weicht sie von dem erwarteten Frauenbild ab, andererseits von der erwarteten Religiosität. Mit diesem Verhalten, das die unsichtbaren Schwellen und Gesetze jüdischer Ordnung durchkreuzt und ihre Bedeutung infrage stellt, legt sie zugleich die Kontingenz und Instabilität jeglicher vorgeschriebenen Ordnung offen.

Wie bereits erwähnt, führt Joad nach dem Eindringen der Athalie in den Tempel eine rituelle Reinigung des Ortes durch. Dies legt nahe, in Athalies verbotenem Eintritt in den Tempel einen Akt der »social pollution«²⁹ im Sinne Mary Douglas' zu sehen, die feststellt: »[...]deas about separating, purifying, demarcating and punishing transgressions have as their main function to impose system on an inherently untidy experience.«³⁰ Das ordnungsverletzende, transgressive Potenzial von Athalies Handlung zeigt sich in den von Zacharie beschriebenen Reaktionen auf ihre doppelte Grenzüberschreitung, die in der Furcht und Flucht des Volkes sowie im Zorn des Hohepriesters Joad, Repräsentant der verletzten Ordnung, bestehen. Diese Ausdrucksformen des Hasses gegenüber Athalie können daher im Sinne einer kollektiven Selbsterhaltung als ordnungsschützender Mechanismus gedeutet werden.

An dieser Stelle wird neben der rhetorischen eine weitere, und zwar dramaturgische³¹ Ausdrucksform des Hasses gegenüber Athalie deutlich, die sich in der Vermeidung jeglicher Begegnung mit ihr durch Ausgrenzung, Ausweichen oder Flucht äußert. Dies erinnert an die oben zitierte »rhetoric of motion«,³² die Green bei Descartes' Hassdefinition feststellt: Um den eigenen Körper vor dem Hassobjekt zu schützen, beschreibt Descartes Strategien der Distanzierung und Vermeidung. Vergleicht man an dieser Stelle den Tempel mit dem Körper als zu schützendem Raum, wird dem Eindringen Athalies mit dem Versuch der (zunächst nur räumlichen) Entfernung des Hassobjekts begegnet. So fordert Joad in seinem Zorn Athalie mit den Worten »Reine, sors« dazu auf, die äußere Distanz einzuhalten, die der inneren Distanz zwischen ihnen entspricht. Angesichts des gemäß der »unité de lieu« eng abgesteckten Schauplatzes kann diese Aufforderung als Vorbote zu Athalies Tötung gelesen werden.³³ Auf der Bühne, die die Schwelle zum jüdischen Tempel repräsentiert, ist kein

29 Mary Douglas: *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London 1966, S. 122.

30 Douglas (Anm. 29), S. 4.

31 Unter Dramaturgie bzw. dramaturgisch wird an dieser Stelle die Art und Weise der Darstellung verstanden, die am Text ablesbar ist, aber zugleich in direktem Bezug zur Aufführungssituation steht, z.B. die räumliche Gestaltung von Bühnenauftritten, Anordnung von Szenen oder Figurenkonfigurationen.

32 Green (Anm. 8), S. 430.

33 So auch Barthes (Anm. 17), S. 18: »[S]ortir de la scène, c'est pour le héros, d'une manière ou d'une autre, mourir.«

Platz für sie. Dementsprechend endet auch die Szene zwischen Josabé und ihrem Sohn mit den Worten: »Ah, là [Athalie] voici. Sortons. Il la faut éviter.« (II, 2, 429)

Die Anhänger Athalies versuchen ebenfalls ihre Königin dazu zu bringen, eine angemessene räumliche Distanz einzuhalten und verstehen diese als Ausdrucksform ihres Hasses. So z. B. der Baalspriester Mathan: »Grande Reine, est-ce ici votre place? / [...] Parmi vos ennemis que venez-vous chercher? / De ce Temple profane osez-vous approcher? / Avez-vous dépouillé cette haine si vive ...« (II, 5, 459–63). Der Hass schlägt sich demnach in der räumlichen Struktur des Stücks nieder, wobei Athalie selbst die räumliche Ordnung, die durch jüdische Gesetze festgelegt wird, nicht zu kennen oder nicht zu beachten scheint. So wird sie von Abner, einem ebenfalls jüdischen Amtsträger, gefragt: »Vous de nos Rois et la femme et la mère / Êtes-vous à ce point parmi nous étrangère? / Ignorez-vous nos lois?« (II, 4, 447–49). In dieser Frage schwingt nicht nur Kritik an Athalies Verhalten mit, sie stellt auch ihre Kompetenz und Legitimität als Herrscherin über Juda in Frage. Dies führt uns zu einer genaueren Analyse der politisch-religiösen Dimension des Hasses gegenüber Athalie.

Bei der jüdischen Minderheit gilt Athalie als Tyrannin und Usurpatorin: »Huit ans déjà passés une impie Étrangère / Du sceptre de David usurpe tous les droits« (I, 1, 72 f.). Ihre Ehe mit Joram, einem Nachfahren Davids, reicht nicht für eine legitime Herrschaft aus, da dazu auch die religiöse Dimension, nämlich der Glaube an den einen jüdischen Gott, gehört. Problematisch ist also vor allem ihre Stellung als »impie Étrangère«, sprich ihre nationale und religiöse Fremdheit, die sich in der Verehrung von Baal, Gott von Tyrus und Sidon, ausdrückt. Es ist also die enge Verflechtung von Religion und Politik, die Athalie in den Augen der Juden als unrechtmäßige Herrscherin erscheinen lässt. Im Gegensatz dazu lobt Athalie die scheinbare Eigenschaft des jüdischen Abner, beide Sphären zu trennen: »Abner a le cœur noble, et qu'il rend à la fois / Ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses Rois.« (II, 4, 457 f.). Als legitimer Thronfolger kommt für Joad und seine Anhänger jedoch nur der letzte Nachfolger Davids in Frage: »Fais qu'au juste héritier le sceptre soit remis. / Livre en mes faibles mains ses puissants ennemis. / Confonds dans ses conseils une Reine cruelle.« (I, 2, 289–91) Im Kontrast zum rechtmäßigen König wird Athalie in diesen Versen nicht nur als Fremde, sondern als Feindin bezeichnet.

Doch unter welchen Umständen kann eine Fremde zur Feindin werden? Laut Carl Schmitt ist zunächst die Unterscheidung von Freund und Feind grundlegend für politisches Handeln. In seiner Schrift *Der Begriff des Politischen* bezeichnet er den Feind als denjenigen Fremden, der »die Negation der eigenen Art Existenz bedeutet«.³⁴ Gegen diesen müsse vorgegangen werden,

34 Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1991, S. 27. Sowohl die Person Carl Schmitts als auch sein

um die »eigene Art Existenz« zu schützen, wobei persönlicher Hass gar nicht nötig sei.³⁵ Trotz dieser konzeptionellen Trennung des politischen Feindes vom (persönlichen) Hass scheint hier das Konzept der (hier kollektiven) Selbsterhaltung, das für den Hass bei Descartes grundlegend ist, anzuklingen. Als Feinde in diesem Sinne werden Athalie und die Anhänger des Baalskult von Joad verstanden. Physisch gesehen manifestiert sich Athalias Negation der Existenz ihrer Gegner in dem Mord an den Nachfahren Davids, die für die Juden als einzige legitime Könige infrage kommen. Auf religiöser Ebene sieht Joad insofern in Athalie eine Negation der eigenen religiösen Existenz, als das Judentum, wie auch später das Christentum, in seinem Selbstverständnis auf der Einzigartigkeit Gottes basiert, wie im ersten der zehn Gebote ausgedrückt, gegen das Athalie durch ihre Verehrung von Baal verstößt. Man denke auch noch einmal daran, dass der zeitliche Rahmen des Stücks ein Fest zur Erinnerung an die Übergabe der zehn Gebote ist: »la fameuse journée, / Où sur le mont Sina la Loi nous fut donnée.« (I, 1, 3 f.) In der Figur der Athalie zeigt sich wiederum eine gewisse Offenheit, vielleicht sogar Gleichgültigkeit im wahrsten Sinne des Wortes, gegenüber anderen Religionen und Völkern, die für Joad und seine Anhänger so nicht möglich ist:

Athalie:	J'ai mon Dieu que je sers. Vous servirez le vôtre. Ce sont deux puissants Dieux.
Joad:	Il faut craindre le mien, Lui seul est Dieu, Madame, et le vôtre n'est rien. (II, 7, 684–686)

Nicht nur erkennt Athalie die Existenz des jüdischen Gottes an, sie plant sogar, ihn bei ihrem unerwünschten Besuch des jüdischen Tempels mit Opfergaben zu besänftigen. Die von ihr im Gegenzug als radikal empfundene Intoleranz kritisiert Athalie, nachdem Joad sie aus dem Tempel verwiesen hat: »Laissons là de Joad l'audace téméraire, / Et tout ce vain amas de superstitions, / Qui ferment votre Temple aux autres Nations.« (II, 4, 452–454) Demnach unterstellt Athalie ihren Gegnern ein fremdenfeindliches Verhalten, dessen Opfer sie selbst wird. Der Andersgläubige bzw. im Stück als »l'impie« Bezeichnete ist in dieser von Athalie kritisierten Denkweise nicht vom Feind zu unterscheiden.

Werk sind aufgrund seines Antisemitismus und seiner Rolle im Nationalsozialismus zu Recht hochumstritten. Er wird hier dennoch zitiert, da seine Feind-Definition eine tiefere Einsicht in die mögliche Ursache der Feindschaft zwischen den zwei Lagern in Racines *Athalie* ermöglicht. Kritisiert wurde Schmitt u.a. von Derrida für die zentrale Stellung des Feindes in seinem Politikverständnis. Vgl. Jacques Derrida: *Politiques de l'amitié*, Paris 1994.

³⁵ Vgl. Schmitt (Anm. 34), S. 29.

Man könnte hier von Religionshass sprechen, wie er in Aurel Kolnais *Versuch über den Haß* (1935) beschrieben wird, nämlich als »Haß zwischen aufeinander-treffenden Weltanschauungen und Lebensformen³⁶ oder auch als »Beschaffenheitshaß« [...] ein Haß gegen Wesensart an sich«,³⁷ der nicht notwendigerweise durch ein auf den Hassenden bezogenes Fehlverhalten, sondern durch eine bestimmte Art der Existenz verursacht wird. Religionshass stellt somit eine Form des kollektiven Hasses dar und richtet sich, wie in der Beschreibung bei Aristoteles, gegen Gattungen, z. B. den Andersgläubigen. Doch nicht nur Joad und seine Anhänger, sondern auch ihr Gott erscheint in Bezug auf Athalie und all jene, die sich von ihm abgewandt haben, als hassend und rächend, wie in den folgenden Worten Joads deutlich wird:

Dieu, qui hait les Tyrans, et qui dans Jezrael
Jura d'exterminer Achab et Jézabel;
Dieu, qui frappant Joram le mari de leur fille,
A jusque sur son fils poursuivi leur famille;
Dieu, dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,
Sur cette race impie est toujours étendu. (I, 2, 229–234)

Georges Forestier weist an dieser Stelle auf den biblischen Fluch hin, mit dem Gott Athalies Vater Achab und dessen Nachfahren belegt hat und der somit Ausdruck des göttlichen Hasses auf die Figur der Athalie ist.³⁸ Demnach wird Athalie nicht nur von ihren jüdischen Untertanen als Fremde bzw. Feindin zum Tode verurteilt, sondern wurde aufgrund ihrer Abstammung und ihrer damit verbundenen »impiété« bereits durch einen göttlichen Fluch getroffen. Wie der Theologe Bernhard Oestreich anhand zahlreicher Beispiele zeigt, ist die moralische Abwertung und Abgrenzung von (heidnischen) Fremden, wie sie in Racines Tragödie aufgegriffen wird, in der Bibel und insbesondere im Alten Testament ein wiederkehrender Topos: »Und es sind besonders die ausländischen Frauen, also die gefährlichen ›Anderen‹ aus der Sicht der Männer, die zum Bösen verführen. Fremdheit und Weiblichkeit, diese Verbindung erscheint besonders bedrohlich. Aus ihr kommt sexuelle Verirrung und religiöser Abfall.«³⁹ Greifen wir nun noch einmal die gender-bezogene Dimension des Hasses gegenüber Athalie auf.

³⁶ Aurel Kolnai: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle, Frankfurt a. M. 2007, S. 110f.

³⁷ Kolnai (Anm. 36), S. 112.

³⁸ Racine/Forestier (Anm. 18), S. 1736 (Notiz 2 zu S. 1024).

³⁹ Bernhard Oestreich: Moralische Verurteilung der Fremden in der Bibel, in: Der Fremde. Interdisziplinäre Beiträge zu Aspekten von Fremdheit, hg. von Bernhard Oestreich, Frankfurt a. M. 2003, S. 77–97; hier S. 80.

Diese wird nämlich bereits in Racines Vorwort als die Verführerin ihres Mannes bezeichnet, den sie vom jüdischen Glauben abgebracht habe: »Athalie, non moins impie que sa Mère, entraîna bientôt le Roi son Mari dans l’Idôlatrie, et fit même construire dans Jérusalem un Temple à Baal«.⁴⁰ Wie laut der biblischen Erzählung im 1. Buch der Könige fremde Frauen Salomo gegen Ende seines Lebens verführt und von seinen Pflichten als gottesfürchtiger König abgebracht hätten,⁴¹ wird auch Athalie als Gefahr für Glaube und patriarchale Ordnung inszeniert. Dabei wird das negative Bild, das von ihr gezeichnet wird, häufig mit ihrer Weiblichkeit in Verbindung gebracht, z. B. wenn Abner zu Beginn des Stücks beschreibt, wie eine Ära der Frömmigkeit in Juda durch Athalias Herrschaft beendet wurde: »L’audace d’une Femme arrêtant ce concours / En des jours ténébreux a changé ces beaux jours.« (I, 1, 13f.) Wie die Szene der Tempelprofanierung gezeigt hat, ist die dargestellte religiös-politische Ordnung eine männliche, in der Frauen keine Macht zukommt. Diesem Denken widerspricht die mächtige Athalie mit ihrem ganzen Wesen und Verhalten, wenn sie ihre eigenen Erfolge beschreibt: »Sur d’éclatants succès ma puissance établie / A fait jusqu’aux deux Mers respecter Athalie.« (II, 5, 471f.). Athalie erscheint demnach in ihrer Weiblichkeit und ihrem Verhalten als personifizierte Ambivalenz und Transgression, wie Greenberg eindrücklich schildert:

Il semblerait bien qu’Athalie corresponde aux peurs les plus profondes du patriarcat : une femme qui, d’elle-même, se désexualise, d’abord sous les traits d’une nouvelle Médée massacrant ses propres enfants, puis dans sa quête politique de la souveraineté, en refusant de se borner aux limites sociales / religieuses qu’on impose à son sexe.⁴²

Durch ihr Überwinden von Geschlechternormen gewinnt Athalie demnach an Bedrohlichkeit, indem sie nicht nur die Figur der Medea in Erinnerung ruft, sondern auch andere (racinesche) Frauenfiguren, die als »mère phallique«⁴³ erscheinen, beispielsweise Phèdre. Nicht zu Unrecht beschreibt Roland Bart-

40 Racine/Forestier (Anm. 18), S. 1010.

41 Vgl. 1 Kön 11.

42 Mitchell Greenberg: Esther, Athalie : religion et révolution dans la cité céleste de Racine, in: Op. cit. Revue des Littératures et des arts (Agrégation Lettres 2018) 17, 2017, S. 1–20; <https://revues.univ-pau.fr/opcit/263>; hier S. 9f. Er weist außerdem in Bezug auf Athalias Auftreten auf die wiederholte, zweideutige Formulierung »un poignard à la main« hin (vgl. S. 15). Zum Zusammenhang von Athalias Geschlecht und ihrer Transgressivität vgl. auch Véronique Desnain: L’audace d’une femme. Gender and Transgression in Racine’s Athalie, in: Les lieux interdits. Transgression and French Literature, hg. von Larry Duffy und Adrian Tudor, Hull 1998, S. 90–113.

43 Greenberg (Anm. 42), S. 11.

hes dieses letzte Stück Racines als »un conflit mythique des sexes«⁴⁴, ausgetragen von Joad und Athalie.

Doch nicht nur von ihren Gegnern, sondern auch von ihren eigenen Anhängern kommt Kritik an Athalies Weiblichkeit, insbesondere als sie plötzlich doch den erwarteten Geschlechternormen zu entsprechen scheint. So kommentiert der Baalspriester Mathan ihre plötzliche Verunsicherung aufgrund eines Alpträums mit den Worten:

Ce n'est plus cette Reine éclairée, intrépide,
Élevée au-dessus de son sexe timide,
Qui d'abord accablait ses ennemis surpris,
Et d'un instant perdu connaissait tout le prix.
La peur d'un vain remords trouble cette grande âme,
Elle flotte, elle hésite, en un mot elle est femme. (III, 3, 871–876)

Ihre plötzliche Zögerlichkeit im Hassen, ihr Versuch, den jüdischen Gott zu beschwichtigen, Joas bei sich aufzunehmen und ihre vormalige (laut Mathan unweibliche) Hass-Identität aufzugeben, lassen sie, die Protagonistin einer Rachetragödie, verletzbar erscheinen und bedeuten schließlich ihren Untergang. Auf diesen Zusammenhang verweist Abner implizit und unwissentlich bei der Begegnung zwischen Athalie und Joas: »De vos songes menteurs l'imposture est visible, / À moins que la pitié, qui semble vous troubler, / Ne soit ce coup fatal qui vous faisait trembler.« (II, 7, 656–658) Es scheint genau diese *pitié* zu sein, und damit der Versuch, der Kompromisslosigkeit des Hasses und dem Kreislauf der Rache zu entkommen, die zu Athalies Untergang führt.

3. Hass und Tragödie

Wenn man also den Grund für die Ermordung der Athalie in den Handlungsstrukturen der Figuren sucht, könnte man das Tragödienende auf die konsequente, um nicht zu sagen tragische, Logik des Hasses zurückführen: Aufgrund von Athalies untragischem Versuch, dieser Hasslogik zu entgehen und einen Kompromiss mit ihren Feinden einzugehen, wird sie von eben dieser kompromisslosen, einer Maschinerie gleichen Logik erfasst und vernichtet.⁴⁵ Der Hass, der absolut und auf die Exklusion bzw. Vernichtung des Gegen-

44 Barthes (Anm. 17), S. 128.

45 »[D]ans la tragédie, c'est elle [i. e. Athalie] qui approche de la solution contre-tragique : en proposant de recueillir l'enfant [...] elle recommande une fusion libre des deux sangs, la restauration juste d'un univers déchiré par le schisme« (Barthes (Anm. 17), S. 131).

übers aus ist, lässt keine Versöhnung und keinen Zweifel zu.⁴⁶ Als Athalie am Ende der Tragödie ein zweites Mal den Tempel betritt und in den von Joad geplanten Hinterhalt gerät, greift sie in den letzten Minuten ihres Lebens doch noch einmal auf Hass-Rhetorik zurück und verflucht den als Enkel wiedererkannten Joas.⁴⁷ Dadurch wird die Gründung bzw. Wiederherstellung der Ordnung unterwandert:

Que dis-je souhaiter ? Je me flatte, j'espère,
 Qu'indocile à ton joug, fatigué de ta Loi,
 Fidèle au sang d'Achab, qu'il a reçu de moi,
 Conforme à son Aïeul, à son Père semblable,
 On verra de David l'héritier détestable
 Abolir tes honneurs, profaner ton Autel,
 Et venger Athalie, Achab, et Jézabel. (V, 6, 1784–1790)

Mit diesen sich bewahrheitenden Worten bleiben Hass und Ambivalenz, die mit Athalies Ermordung aus der wiedererstandenen jüdischen Ordnung verbannt werden sollten, erhalten. Obgleich am Ende der Baaltempel zerstört, die Feinde vertrieben oder ermordet und das Volk im jüdischen Glauben wieder vereint ist – »Enfin d'un même esprit tout le Peuple inspiré« (V, 6, 1762) –, wird im Stück bereits an verschiedenen Stellen angedeutet, dass dieser Zustand nicht von Dauer sein wird: Auch Joas wird, laut einer Prophezeiung aus dem Munde des Joad, dem gottesfürchtigen Lager nicht treu bleiben, sondern eines Tages seinen eigenen Stiefbruder, Joads Sohn Zacharie, ermorden und somit Athalies Tod in gewisser Weise rächen. Am Ende des Stücks wird die göttliche Ordnung somit nur vorübergehend wiederhergestellt, bleibt jedoch insgesamt tief im Hass und im Zyklus der Rache verwurzelt.

Zugleich wird in diesem Ende auch die Funktion deutlich, die Hass in einer auf der Bühne inszenierten (oder auch in einer realen) Gesellschaft haben kann: Er kann, wie schon Oestreich formuliert, die Abgrenzung von einer als fremd oder minderwertig bezeichneten Ordnung vollziehen und somit die Identität einer Gruppe, hier der Juden, stärken und diese einen, wenn auch mitunter nur vorübergehend: »Die Reibung am Fremden – auch am Feindbild – gibt also Gelegenheit, die Selbstdefinition zu thematisieren, sie lebendig zu erhalten und die

46 »Am Hass zweifelnd lässt sich nicht hassen. [...] Um zu hassen braucht es absolute Gewissheit.« (Emcke (Anm. 20), S. 11)

47 »Das Fluchen gibt dem Hassenden ein Mittel an die Hand, vielmehr: es ist sein Mittel, sich selbst zu ermächtigen – oder, vorsichtiger: sich selbst ermächtigt zu glauben.« (Andreas Dorschel: Entwurf einer Theorie des Fluchens, in: Variations 23, 2015, S. 167–175; hier S. 170)

Identität zu stärken.«⁴⁸ Auch der Historiker Marc Deleplace betont die Rolle des Hasses bei der Herausbildung von Gesellschaft, indem er von einem »paradoxe d'une haine positive« spricht, »capable de fonder cette fois, au lieu de détruire, le lien social: haine du péché ou haine de la tyrannie.«⁴⁹ Um noch einmal auf die zu Beginn genannten Definitionen von Hass aus dem Wörterbuch der *Académie française* zurückzukommen: Jemanden bis auf den Tod zu hassen bedeutet in der Hasslogik dieses letzten Racine-Stücks also zugleich, selbst zu überleben; die Bösen oder Sünder zu hassen – in diesem Fall Athalie und die Baalsdiener – bedeutet, selbst Gott und seiner Gemeinschaft treu zu sein. Darin liegt die inklusive, identitäts- und gruppenbildende Kraft des Hasses, die Sara Ahmed folgendermaßen beschreibt:

Hate is involved in the very negotiation of boundaries between selves and others, and between communities, where ›others‹ are brought into the sphere of my or our existence as a threat. [...] [W]hat is at stake in the intensity of hate as a negative attachment to others is how hate creates the ›I‹ and the ›we‹ as utterable simultaneously in a moment of alignment.⁵⁰

Der Hass dient in Racines *Athalie* somit dazu, durch Abgrenzung und Ausgrenzung die jüdische bzw. prä-christliche Ordnung zu definieren, auf der auch die absolute Monarchie Frankreichs gründet.

Diese Verbindung zwischen der jüdischen Ordnung und der französischen Monarchie wird auch im Vorwort deutlich, wenn der kleine Joas, rechtmäßiger jüdischer Thronfolger, mit dem jungen französischen Prinzen, dem Enkel Ludwigs XIV., verglichen wird: » [L]a France voit en la personne d'un Prince de huit ans et demi, qui fait aujourd'hui ses plus chères délices, un exemple illustre de ce que peut dans un Enfant un heureux naturel aidé d'une excellente éducation«.⁵¹ Dem zeitgenössischen Publikum wird somit eine Identifikation mit Joas und der unter ihm neu gegründeten Ordnung im Stück nahegelegt.

48 Oestreich (Anm. 39), S. 93.

49 Marc Deleplace: Introduction, in: *Les discours de la haine. Récits et figures de la passion dans la Cité*, hg. von Marc Deleplace, Villeneuve d'Ascq 2009, S. 11–17; hier S. 13. Sowohl Hass der Sünde als auch der Tyrannie werden als Beispiele in den Wörterbuchdefinitionen aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert genannt. Vgl. Anm. 14 sowie den Eintrag »Haïr« in Furetière (Anm. 15): »Tous les gens de bien haïssent, detestent la tyrannie.« Geht man davon aus, dass im Rezeptionsprozess auch im Publikum zu einem gewissen Grad Hass auf Tyrannie oder Sünde geschürt wird, könnte man der Institution Tragödie selbst ein gemeinschaftsstiftendes Potenzial zusprechen.

50 Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*, New York 2004, S. 51.

51 Racine (Anm. 18), S. 1011. Vgl. auch die dazugehörige Anmerkung von Forestier ebd., S. 1732.

Zugleich erinnern der Fluch der Athalie und die Prophezeiung Joads jedoch daran, dass Hass und Ausgrenzung bzw. Brudermord wiederkehrender Teil der Ordnung bleiben werden. Dies gilt im Übrigen auch für den historischen Kontext von Racines Tragödie: So ist sowohl das 16. als auch das 17. Jahrhundert in Frankreich von Hass und Konflikten zwischen Katholiken und Protestanten sowie gegenüber Jansenisten und Juden geprägt. Eine besondere Dringlichkeit erhält die Thematik des religiösen Hasses angesichts des Edikts von Fontainebleau von 1685, mit dem das von Heinrich IV. im Jahre 1598 veröffentlichte Edikt von Nantes⁵² aufgehoben wird. Heinrich IV. habe laut Ludwig XIV. das Edikt von Nantes durchgesetzt »pour diminuer l'aversion qui estoit entre ceux de l'une & l'autre Religion«,⁵³ wohingegen Ludwig XIV. selbst sich fast 100 Jahre später weniger kompromissbereit und tolerant zeigt, wie das Framing der protestantischen Religion als »cette fausse Religion« oder als »religion prétendue réformée« zeigt: »[N]ous avons jugé que nous ne pouvions rien faire de mieux pour effacer entièrement la memoire des troubles, de la confusion & des maux que le progrés de cette fausse Religion a causez dans nostre Royaume [...] que de revoquer entierement ledit Edit de Nantes«.⁵⁴ Die Aufhebung des Edikts von Nantes, deren vorgebliches Ziel es war, Einheit zu stiften und die konfliktvolle Vergangenheit zu vergessen, hatte eine verstärkte Verfolgung und Auswanderung der Hugenotten zur Folge.

Auch wenn man in dieser Tragödie sicherlich keinen expliziten Kommentar zu diesen Geschehnissen der Zeit lesen kann, so wird doch zumindest die Ambivalenz des Hasses deutlich, der angesichts einer Ordnungsgründung zugleich eine destruktive wie auch eine konstruktive Funktion ausüben kann: Er versucht Einheit (»un tout« wie Descartes beschreibt) herzustellen durch Ausgrenzung der Elemente, die mit dieser Einheit unvereinbar erscheinen und daher als Gehasste nicht Teil dieser Einheit sein dürfen. In dem Aspekt des Ausschlusses und der Vernichtung, der bei Kolnai sehr anschaulich beschrieben wird, kann eine gewisse Tragik des Hasses festgestellt werden:

Die grundsätzliche Unbegrenztheit der Vernichtungsintention trägt eine Spur der Feindseligkeit gegen das Seiende als solches in sich. Dazu kommt, daß der Haß seiner Natur nach – Andeutung einer weltdurchziehenden

⁵² Das Edikt von Nantes gewährte den Protestanten gewisse Rechte und Freiheiten im katholischen Frankreich und diente vor allem der Wiederherstellung des Friedens nach den Religionskriegen: Vgl. Henri IV: *Édit du Roy sur la Pacification des Troubles de ce Royaume. Donné à Nantes au mois d'Avril 1598*.

⁵³ Louis XIV: *Édit du Roy portant défenses de faire aucun exercice public de la Religion prétendue réformée dans son Royaume. Registré en la Chambre des vacations le 22 octobre 1685*, Paris 1685, S. 4.

⁵⁴ Louis XIV (Anm. 53), S. 5.

Front – sich vorzugsweise auf Reales, Kraftvolles, Mächtiges richtet. Ihmwohnt daher etwas ›Weltumstürzendes‹, ein Hang zur Zerschlagung derSeinsstrukturen, inne.⁵⁵

Die Gattung Tragödie beinhaltet oder inszeniert meist eine solche im Hass angelegte »Zerschlagung von Seinsstrukturen«, die sich im Tod einer Hauptfigur oder im Umsturz einer Ordnung zeigen kann. In diesem von Kolnai als weltumstürzend beschriebenen Charakter des Hasses wird somit eine Schnittstelle mit der tragischen Erfahrung als »Umschlag von allem in nichts«⁵⁶ deutlich. Ein solcher Umschlag, wie er sich aus dem Begriff der Katastrophe ableitet, stellt laut Asmus Trautsch den Kern einer klassischen, in der Antike begründeten Tragik dar. Wenngleich am Ende der Tragödie *Athalie* nicht nichts, sondern zumindest eine vorläufig wiederherstellte Ordnung steht, geht diese Wiederherstellung auf die destruktive Natur einer auf Hass gründenden Tragik zurück. So ist die »violence des passions«⁵⁷ ein von Racine selbst erklärtes zentrales Element seiner Tragödien: Doch während die Gewalt des Hasses auf der Bühne Tod und Vernichtung bewirkt – Rohou stellt in Bezug auf Athalie fest: »Le vocabulaire du carnage n'avait jamais été aussi abondant, même dans *La Thébaide*«⁵⁸ –, ist das Ziel der racineschen Tragik ein primär konstruktives: Anhand der Hassdarstellungen sollen die seit Aristoteles als tragödienkonstituierend definierten Emotionen von Mitleid und Schrecken beim Publikum hervorgerufen werden. So erklärt Racine in Bezug auf Euripides: »[I]l savait merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la Tragédie.«⁵⁹ Doch vielleicht kann man in Bezug auf diese letzte Tragödie Racines auch davon ausgehen, dass durch die tragischen Emotionen die kollektiven Hassmechanismen der eigenen Gesellschaft, beispielsweise der Hass auf religiöse Minderheiten, aufgedeckt, reflektiert und hinterfragt werden sollen.

55 Kolnai (Anm. 36), S. 138.

56 Asmus Trautsch: Der Umschlag von allem in nichts. Theorie tragischer Erfahrung, Berlin 2020, S. 15.

57 Racine (Anm. 18), S. 451 (Vorwort zu *Bérénice*).

58 Jean Rohou: Racine: Athalie, Paris 2003, S. 50f.

59 Racine (Anm. 18), S. 699 (Vorwort zu *Iphigénie*).

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 Ausnahmerolle 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 »Grenzwert¹ 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 Leitaffekt des Zornes abzugrenzen: Im Unterschied zum ethisch wie poetisch legitimen Affekt 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 Entgegenseitung 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 Leitaffekt 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 *Trieben und Triebzicksale*, 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 einzige 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 Erhaltungsbedürfnis.

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 Ichernhaltung zu verorten, also in einem früheren Stadium der Ichentwicklung. Freud bestätigt damit zwar, dass es sich im Hass um ein archaisches 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 *Brittanicus*, 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 Begehrn 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. 230f.

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.I.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.I.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: *Oeuvres 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 Eifersuchtsrängeleien 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 vit 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 underteilt 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 beispiellosen 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 Parodoxie 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 unergiebigen 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.i.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 auszurichten 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. i. 12–13) In den Augen seines Rivalen Augustus hat sich Antonio mit Kleopatra ganz dem »Weibischen« hingegeben, 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 Anziehungs Kraft, der sich Antonius nicht entziehen kann. In der strikten Entgegenseitung 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 besiegt.

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 Begegnung 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 besiegt. 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.« (1) Und er fügt dem hinzu: »Hate rarely got its due.« (1) 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 auflegt, 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.

Sich verzehren

Die metadramatische Funktion von Hass in Shakespeares
King Henry VI und *Othello*

SAMSON: Gregory, on my word, we'll not carry coals.

GREGORY: No, for then we should be colliers.

SAMSON: I mean, an we be in choler, we'll draw.

GREGORY: Ay, while you live, draw your neck out of collar.

SAMSON: I strike quickly being moved.

GREGORY: But thou art not quickly moved to strike.

SAMSON: A dog of the house of Montague moves me.

GREGORY: To move is to stir, and to be valiant is to stand;
therefore, if thou art moved, thou runn'st away.

SAMSON: A dog of that house shall move me to stand. I
will take the wall of any man or maid of Montague's. (*Romeo and Juliet*,
I.I.I–II)¹

Aus der alliterativen Verkettung von »coals«, »colliers«, »choler«, »collar« sowie den Metonymien zwischen »draw«, »strike«, »move« und »stand« entsteht im Eröffnungsdialog von Shakespeares *Romeo and Juliet* ein dichtes Geflecht an Tropen und Wortspielen, in dem eine Ebene des Buchstäblichen schnell aus den Augen gerät.² Mit bedrängender Geschwindigkeit geht diese spielerische und sprunghafte Semantik in einen Bereich der körperlichen Gewalt und Sexualität über, arbeitet zugleich aber mit den sozialen Hierarchien der Figuren.³ In Shakespeares Dramensprache verbinden Spott, Demütigung, Beleidigung oder Drohung, aber auch Verführung, Lockung und Witz die Produktion von Be-

1 William Shakespeare: *Romeo and Juliet*. The Arden Shakespeare. Third Series. Hg. von René Weis, London 2012, S. 124–125. Verweise auf diese Quelle werden in der Folge mit Angaben zu Akt, Szene und Vers in Klammern im Fließtext vermerkt.

2 Vgl. Simon Palfrey: *Doing Shakespeare*, London 2011, S. 19 f.; William Empson: *Seven Types of Ambiguity*, London 1949, S. 19 f.

3 Zur Rolle physischer und sexualisierter Gewalt in Shakespeares Dramen vgl. u. a. R. A. Foakes: *Shakespeare and Violence*, Cambridge 2003; Alexander Leggatt: *Shakespeare's Tragedies. Violation and Identity*, Cambridge 2005.

deutung mit Auseinandersetzungen innerhalb sozialer Konkurrenzsituationen.⁴ Im Sprechen werden Machtverhältnisse erprobt, etabliert oder behauptet, ebenso aber verspottet und unterwandert. Umgekehrt verwickeln sich sozial, epistemisch oder rhetorisch unterlegene Figuren mitunter in Tropen, Konnotationen oder Polysemien, deren Bedeutung sie missverstehen oder nicht überblicken. Das Spielerische der Dramensprache ist unauflöslich in Machtkämpfe und entweder offene oder verborgene Feindschaften eingebunden.⁵

Wie *Romeo and Juliet* verdeutlicht, geht dieses antagonistische Element mit einer Skala an Emotionen einher, an deren negativem Endpunkt der Hass steht. Eingeleitet durch Samsons Verweis auf seinen »choler«, tritt dieser bereits im ersten Auftritt zutage, wenn die Mitglieder der Capulets und Montagues aufeinandertreffen und dem im Prolog genannten »ancient grudge« (*Romeo and Juliet*, Prologue 3) eine unmittelbare Präsenz verleihen. Als der hinzugeilte Benvolio versucht, den inzwischen ausgebrochenen Kampf zu beruhigen, reagiert Tybalt auf das Schlichtungsangebot nur mit offener Verachtung: »What, drawn, and talk of peace? I hate the word / As I hate hell, all Montagues, and thee. / Have at thee, coward!« (*Romeo and Juliet*, I. i. 68–70).

Dieser Charakter des Unversöhnlichen, der die Feindschaft zwischen den beiden Herrschaftshäusern in *Romeo and Juliet* bestimmt und die notwendige Vorbedingung für den weiteren Verlauf der Tragödie bildet, wird auch in zeitgenössischen Bestimmungen der Emotionen hervorgehoben. Philosophische, medizinische und rhetorische Diskussionen um 1600 definieren Hass oft durch eine spezifische Zeitlichkeit. Im Falle der Wut kommt es zu einer unmittelbaren, zeitlich plötzlichen, wohl aber begrenzten Artikulation der eigenen Erregung, wie sie Emblematik und Humoralpathologie im Bild der rasch auflodernden Flamme darstellen.⁶ Robert Burton beschreibt »anger« in *The Anatomy of Melancholy* (1621) als »a perturbation, which carries the spirits outwards, preparing the body to melancholy, and madness itself: *Ira furor brevis est* [anger is a short

4 Vgl. Nathalie Vienne-Guerrin: *The Anatomy of Insults in Shakespeare's World*, London 2022; Thomas Conley: *Toward a Rhetoric of Insult*, Chicago 2010, S. 50 f.; Kenneth Gross: *Slander and Skepticism in Othello*, in: *English Literary History* 56,4, 1989, S. 819–852, S. 821.

5 Vgl. Lynne Magnusson: *Shakespeare's Language and the Rhetoric of War*, in: David Loewenstein und Paul Stevens (Hg.): *The Cambridge Companion to Shakespeare and War*, Cambridge 2021, S. 145–166.

6 Zur Rolle der Wut vgl. Gail Kern Paster: *Instrumentalizing Anger. Warfare and Disposition in the Henriad*, in: *The Cambridge Companion to Shakespeare and War*, hg. von Paul Stevens, Cambridge 2021, S. 111–127; Gail Kern Paster: *Humoring the Body. Emotions and the Shakespearean Stage*, Chicago 2004, besonders das Kapitel »Roasted in Wrath and Fire. The Ecology of the Passions in Hamlet and Othello«; Gwynne Kennedy: *Anger. Titus Andronicus, Timon of Athens*, in: *Shakespeare and Emotion*, hg. von Katherine A. Craik, Cambridge 2020, S. 253–263.

madness]; and as *Piccolomineus* accounts it, one of the most violent passions.⁷ Wut, so zeigt Burton im Anschluss an Senecas *De ira* und eine Vielzahl von zitierten und referierten Quellen, lässt sich nur schlecht verbergen. Sie will nach außen, folgt der Logik eines Anfalls, in dem das Subjekt seine Kontrolle über sich verliert, ist zeitlich aber begrenzt.⁸

Hass wird in Burtons *Anatomy* demgegenüber mit einem langfristigen Zeithorizont verbunden, der keinen zeitlichen Endpunkt aufweist:

*Hatred stirs up contention, (Prov. 10. 12), and they break out at last into immortal enmity, into virulence, and more than Vatinian hate and rage; they persecute each other, their friends, followers, and all their posterity, with bitter taunts, hostile wars, scurrile invectives, libels, calumnies, fire, sword, and the like, and will not be reconciled. Witness that Guelph and and Ghbelline faction in Italy; that of the Adorni and Fragosi in Genoa; [...] York and Lancaster in England; yea, this passion so rageth many times, that it subverts not men only, and families, but even populous Cities [...].*⁹

Die Stelle entwirft das Bild einer hasserfüllten Feindschaft, die keinen zukünftigen Punkt der Versöhnung, keinen Ausgleich vorsieht und sich in diesem Zuge, die zeitliche mit einer räumlichen Dimension verschränkend, auf ein Netzwerk von Figuren ausdehnt. So erweitert sich der Hass in Burtons Beschreibung nicht allein von den Feinden auf deren Gefährten und ganze Städte, sondern selbst auf diejenigen, die noch gar nicht Teil der Gegenwart sind: die Nachgeborenen (»their posterity«).

Während Burton vor den verheerenden Folgen feindlicher Emotionen in persönlichen oder politischen Zusammenhängen eindringlich warnt, zeigt sich in Shakespeares Dramen ein genau umgekehrtes Bild. Sowohl in den Tragödien und historischen Stücken als auch in den Komödien findet sich eine Vielzahl an sehr unterschiedlichen Figuren, die ihre Motivation und Sprache aus Verachtung, Missgunst und Feindschaft schöpfen: Richard Gloucester und Margaret of Anjou, Iago und Othello, die Familien Capulet und Montague, Shylock und Antonio, Don John, Timon of Athens, Coriolanus. Anstatt diese Ebene in

7 Robert Burton: *The Anatomy of Melancholy*, London 2021, S. 266.

8 Zur Bedeutung von Senecas *De ira* für Shakespeare vgl. das Kapitel »A Brain that Leads my Use of Anger: Choler and the Politics of Spatial Production« in Bridget Escolme: *Emotional Excess on the Shakespearean Stage. Passion's Slaves*, London 2014. Ähnlich wie bei Seneca wurde die Wut in der Forschung mitunter als exemplarische Erscheinungsform von Emotionalität schlechthin gesehen. Lily Bess Campbell: *Shakespeare's Tragic Heroes. Slaves of Passion*, Cambridge 1930, S. 182: »[Anger] is the most pernicious, the most destructive of passions; it has in it indeed something of the essence of all passions.«

9 Burton (Anm. 7), S. 265 f.

den Hintergrund zu stellen, ist es gerade deren gezielte Ausstellung, aus der Shakespeares Sprache an ästhetischer Intensität gewinnt.¹⁰

Diese Dominanz feindlicher Emotionen bildet sich in der Forschung nur bedingt ab. Schon lange vor dem *Affective Turn* wurde die besondere Rolle einzelner Emotionen in Shakespeares dramatischem Werk berücksichtigt und aus einer kultur- und wissengeschichtlichen Perspektive im Kontext der elisabethanischen Humoralpathologie und Temperamentenlehre eingeordnet.¹¹ Einzelne Stücke wurden wiederholt als Auseinandersetzungen mit Emotionen in ihrer historisch spezifischen Bedeutung eingeordnet;¹² als Versuchsaufbauten, in denen der Verlauf sowie die Bedingungen und Konsequenzen einzelner Emotionen umfassend ausbuchstabiert werden: beispielsweise die Angst in *Macbeth*, die Eifersucht in *Othello*, die Trauer in *Hamlet*.¹³ Ungeachtet dessen ist die spezifische Rolle von Hass – als eine langfristige Einstellung, die gezielt auf die soziale und körperliche Vernichtung eines Feindes hindrängt – kaum systematisch untersucht oder in einen übergreifenden literaturgeschichtlichen Kontext gerückt worden.¹⁴ Allein Peter Kishore Saval und Stephen Greenblatt haben

¹⁰ Ein Grund für diese Häufung ist auch der Einfluss von Ovids *Metamorphosen* sowie von Senecas Rache-Tragödien wie *Medea*, *Thyestes* und *Hercules Furens*. Zur Bedeutung von Ovid und Seneca für Shakespeare vgl. Jonathan Bate: How the Classics Made Shakespeare, Princeton/Oxford 2019; Charles Martindale (Hg.): Shakespeare and the Classics, Cambridge 2004; Robert S. Miola: Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca, Oxford 1992 sowie bereits Frank Laurence Lucas: Seneca and Elizabethan Tragedy, Cambridge 1922. In der Forschung zu Seneca wurden insbesondere die Darstellung und sprachliche Inszenierung von Gewalt behandelt. Vgl. Maria Backhaus: Mord(s)bilder – Aufzählungen von Gewalt bei Seneca und Lucan, Berlin/Boston 2019; Antje Wessels: Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt. Eine Untersuchung zu Senecas Tragödien, Heidelberg 2014. Zur Rolle von Emotionen in Senecas Tragödien vgl. Alessandro Schiesaro: The Passions in Play. *Thyestes* and the Dynamics of Senecan Drama, Cambridge 2003.

¹¹ Vgl. etwa Richard Meek, Erin Sullivan (Hg.): The Renaissance of Emotion. Understanding Affect in Shakespeare and His Contemporaries, Manchester 2015; Gail Paster Kern (Hg.): Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion, Philadelphia 2004; Gail Paster Kern: Humoring the Body. Emotions and the Shakespearean Stage, Chicago 2004; Katherine Rowe: Minds in Company. Shakespearean Tragic Emotions, in: A Companion to Shakespeare's Works, Volume I: The Tragedies, hg. von Richard Dutton und Jean E. Howard, Malden 2003, S. 47–72; Campbell (Anm. 8).

¹² Vgl. Toria Johnson: Pity and Identity in the Age of Shakespeare, Cambridge 2021, S. 24.

¹³ So etwa schon die Kapitelzuordnung in Campbell (Anm. 8).

¹⁴ Vgl. Katharine A. Craik (Hg.): Shakespeare and Emotion, Cambridge 2020. Obwohl die Beiträge dieses Bandes die Emotionen Angst, Trauer, Sympathie, Scham, Wut, Stolz, Glück, Liebe, Nostalgie, Verwunderung und Verwirrung behandeln, wird die Rolle von Hass in Shakespeares Dramen nicht thematisiert.

eine produktive Funktion von Hass für Shakespeares Figuren hervorgehoben.¹⁵ In einer Erweiterung dieser Ansätze arbeitet mein Beitrag an *King Henry VI* und *Othello* eine poetologische Bedeutung von Hass heraus. In Bezug auf Richard in *King Henry VI* geht es mir um die Ausbildung einer Figur des Intriganten, der seinen Hass durch äußere Verstellung verbirgt und dadurch zu einem Schauspieler innerhalb des Stücks wird. In *Othello* tritt diese metadramatische Ebene in Gestalt von Iago völlig ins Zentrum des Stücks.¹⁶ Hass ist nicht allein konstitutiv für Iagos eigene Rolle, sondern bestimmt in seiner Langfristigkeit die Tragödie insgesamt.

1. Richards Hass

Zu Beginn seiner Karriere in London, in den Jahren 1590 bis 1592, schreibt Shakespeare an den drei Teilen von *King Henry VI*.¹⁷ Zusammen mit *Richard III* bildet die Reihe eine Tetralogie, die sich auf den historischen Verlauf der *Rose Wars* bezieht: den englischen Erbfolge- und Bürgerkrieg in der Mitte und zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwischen den rivalisierenden Adelshäusern York und Lancaster.¹⁸ Shakespeare verdichtet diese sich über ein halbes Jahrhundert erstreckende Gewaltgeschichte von Bürgerkriegen und politischen Auseinandersetzungen um die englische Krone auf ein komplexes Netzwerk von Figuren der beiden Adelsgeschlechter. Diese frühe Werkphase, lange Zeit von der Kritik eher vernachlässigt, ist damit nicht allein durch ein Interesse an der politischen Geschichte Englands bestimmt; sie ist ganz wesentlich eine litera-

¹⁵ Vgl. Peter Kishore Saval: *Shakespeare in Hate. Emotions, Passions, Selfhood*, New York/London 2016; Stephen Greenblatt: *Tyrant. Shakespeare on Politics*, London 2019 sowie besonders das Kapitel »The Limits of Hatred« in Stephen Greenblatt: *Shakespeare's Freedom*, Chicago/London 2010. Greenblatt konzentriert sich dabei insbesondere auf die Frage, inwieweit Verachtung und Hass in Shakespeares Dramen auf politische und gesellschaftliche Probleme der US-amerikanischen Gegenwart übertragen werden können.

¹⁶ Darunter verstehe ich mit N. W. Slater ein »theatrically self-conscious theatre, theatre which is aware of its own nature as a medium and capable of exploiting its own conventions and devices for comic and occasionally pathetic effect.« N. W. Slater: *Amphitruo, Bacchae, and 'metatheatre'*, in: Lexis 5–6, 1990, S. 101–125; hier S. 130 f. Zur sehr breiten Diskussion des Begriffs vgl. etwa Chiara Thumiger: *On Ancient and Modern (Meta)Theatres: Definitions and Practices*, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 63, 2009, S. 9–58.

¹⁷ Zur Entstehungsgeschichte von *King Henry VI* sowie Fragen der Autorschaft und Entstehungsabfolge der drei Teile vgl. Lily Bess Campbell: *Shakespeare's Histories. Mirrors of Elizabethan Policy*, London 1958, S. 120 f.

¹⁸ Für einen historischen Überblick der Rose Wars vgl. Michael Hicks: *The Wars of the Roses*, New Haven/London 2012; Charles Ross: *The Wars of the Roses*, London 1976.

rische Auseinandersetzung mit einschneidenden Gewalt- und Kriegserfahrungen, die ein historisches Bewusstsein der englischen Renaissance initiieren, zugleich aber die Erfahrungen der Gegenwart und die Angst vor einer neuen Phase politischer Instabilität in der Endphase von Elisabeths Herrschaft prägen.¹⁹

Diese Konstellation aufgreifend, beginnt der erste Teil von *King Henry VI* mit dem Ausgangspunkt der *Rose Wars*, der Phase des Interregnum nach dem Tod von King Henry V, der zu Lebzeiten mit einem entschlossenen Feldzug Frankreich besiegt und zu Teilen besetzt hatte. Dessen junger und naiver Thronnachfolger sieht sich einem doppelten Problem gegenüber: im Außen dem wider erstarkenden Feind Frankreich, im Innern einer politischen Elite, die zunehmend in feindliche Parteien zerfällt und eigene Interessen verfolgt. Ausgangspunkt für diesen Zerfall ist eine im Stück nicht näher erläuterte Rechtsfrage im zweiten Akt des ersten Teils zwischen dem Duke of Somerset und Richard Plantagenet, dem späteren Duke of York, die sich unvermittelt zuspitzt. Zentrales Requisit ist dabei ein Rosenbusch, an dem die beiden beim Gang durch einen Garten vorüberkommen und dessen rote und weiße Blüten eine Aufteilung der anwesenden Adeligen in zwei Gruppen ermöglichen. Schnell entwickelt sich ein wechselseitiger, sich in seiner Intensität steigernder Austausch von Beleidigungen und Drohungen, in dessen Verlauf sich zwei Konfliktparteien bilden, die im ersten Teil der Trilogie einen verborgenen, ab dem zweiten Teil offenen Kampf um die mit Henry nur schwach besetzte Krone führen. Gleichursprünglich mit dieser Feindschaft ist die Entstehung von Richards Hass, der eine Festlegung auf die Zukunft beinhaltet und dadurch proleptisch auf die folgenden Verwicklungen der drei Teile verweist:

SOMERSET: Ah, thou shalt find us ready for thee still,
And know us by these colours for thy foes;

For these my friends, in spite of thee, shall wear.

RICHARD: And by my soul, this pale and angry rose,

As cognizance of my blood-drinking hate,

Will I for ever, and faction wear

Until it wither with me to my grave

Or flourish to the height of my degree. (1 King Henry VI, 2. 4. 104–III)²⁰

19 Eine Diskussion des Stücks mit Bezug auf die politischen Konflikte in der Spätphase der elisabethanischen Herrschaft gibt Peter Lake: How Shakespeare Put Politics on the Stage. Power and Succession in the History Plays, New Haven 2017, S. 139 f.

20 William Shakespeare: King Henry VI. Part 1. The Arden Shakespeare. Third Series. Hg. von Edward Burns, London 2000, S. 185. Verweise auf diese Quelle werden in der Folge mit Angaben zu Akt, Szene und Vers in Klammern im Fließtext vermerkt.

Die Szene bildet den Ausgangspunkt für den Angriff auf die politische und gesellschaftliche Ordnung, die sich in den drei Stücken entfaltet. Diese sich zusehends steigernde Gewaltgeschichte verläuft in einer extensiven Bewegung über persönliche Feindschaften, Intrigen, politische Morde, einen angezettelten Volksaufstand hin zu einer Situation, in der die Integrität politischer Macht und Souveränität völlig fragil geworden ist und schließlich durch den Ausbruch eines das ganze Land erfassenden Bürgerkrieges zu einer reinen Frage der Gewalt wird.

Zugleich entsteht in diesem Machtvakuum der Spielraum für eine dramatische Figur, die sowohl für die Trilogie als auch spätere Stücke relevant bleibt: der von Hass auf seine Gegner erfasste Intrigant, der sich mit Mitteln der Täuschung und Manipulation an die Macht kämpft.²¹ In den ersten zwei Teilen ist dies zunächst Richard Plantagenet, Duke of York, der sich als Widersacher des Duke of Somerset und von King Henry positioniert. Hass erscheint in diesem Zusammenhang zunächst als eine Emotion, die sich nach außen hinter einer täuschenden Oberfläche verbirgt und dadurch einen langfristigen Zeithorizont der Intrige eröffnet. Dramatische Entsprechung dieser Trennung zwischen Innerenleben und äußerer Erscheinung ist der Monolog, etwa in der ersten Szene des zweiten Teils, an deren Ende Richard seine eigene Rolle entwirft:²²

Then, York, be still awhile, till time do serve.
 Watch thou and wake, when others be asleep,
 To pry into the secrets of the state;
 Till Henry, surfeiting in joys of love
 With his new bride and England's dear-bought Queen,
 And Humphrey with the peers be fallen at jars.
 Then will I raise aloft the milk-white rose,
 With whose sweet smell the air shall be perfumed,
 And in my standard bear the arms of York,
 To grapple with the house of Lancaster;
 And force perforce I'll make him yield the crown,
 Whose bookish rule hath pull'd fair England down. *Exit* (2 King Henry, VI
 1. 1. 245–256)

²¹ Zu dieser emotionalen Selbstkontrolle vgl. auch Rowe (Anm. 11), S. 47: »Surprisingly, the figure of the tyrant is not always the man overruled by emotions, but the man who – as in the case of Macbeth – transforms himself perversely into someone who can no longer be moved by or move others.«

²² Zur Beziehung zwischen Monolog und der Figur des Tyrannen vgl. Anthony D. Cousins/Daniel Derrin: Introduction, in: Shakespeare and the Soliloquy in Early Modern English Drama, hg. von Anthony D. Cousins und Daniel Derrin, Cambridge 2018, S. 1–14, hier S. 13.

Den Blick auf langfristige Ziele gerichtet, wird Hass für Richard zu einem Initial des Schauspiels und steht dadurch zugleich dem Bild einer Emotion entgegen, die sich unmittelbar im Geschehen des Körpers, in dessen Mimik und Gestik veranschaulicht.

Eine ernsthafte Gegenspielerin dieser Figur zeigt sich erst in der Französin Margaret of Anjou, »England's dear-bought queen«, die Henry zu Beginn des zweiten Teils heiratet und die, komplementär zu Richard, alle Mittel nutzt, um aus ihrer Position ein Maximum an politischer Macht und Einflussnahme zu erlangen. Beide treffen aufeinander, nachdem zu Beginn des dritten Teils der zunehmend isolierte und von allen Seiten bedrängte Henry seinen eigenen Kopf aus der Schlinge zu ziehen versucht, indem er das Vorrecht auf den Thron von seinem Sohn auf den von York überträgt. Spätestens an diesem Punkt schlägt die Ebene der Latenz und Täuschung zwischen Richard und Margaret in einen offenen Hass um. Margaret sammelt eine eigene Armee um sich, mit der sie York schließlich stellt und ergreift. Bevor sie ihn am Ende der Szene, die den ersten Akt des dritten Teils beschließt, gemeinsam mit Northumberland ersticht und anschließend köpfen lässt, zeigt sich an ihrem Handeln und Sprechen eine elaborierte Grausamkeit. Deutlich wird dabei zum einen eine hasserfüllte Sprache, die ihren Zweck in sich selbst zu haben scheint.²³ Zum anderen zeigt sich eine poetologische Dimension, insofern die Szene in einer selbstdreferenziellen Geste auf die theatrale Situation von Beobachtung und Zuschauen verweist.²⁴

Um York und seine Thronambitionen zu verhöhnen, lässt Margaret ihn zunächst auf einem kleinen Hügel fesseln, wo sie ihm vom Mord an seinem Sohn Rutland durch ihren Handlanger Clifford berichtet. Die damit eingeleitete Hinrichtung geht also einher mit einer Demütigung und psychologischen Folter, fragt zugleich aber nach der Darstellung und Inszenierung von Leid und Gewalt auf der Bühne:

Look, York, I stained this napkin with the blood
That valiant Clifford with his rapier's point
Made issue from the bosom of the boy;
And if thine eyes can water for his death,
I give thee this to dry thy cheeks withal.
Alas, poor York, but that I hate thee deadly
I should lament thy miserable state.
I prithee, grieve, to make me merry, York. (3 King Henry VI, 1. 4. 80–86)

²³ Karl Heinz Bohrer verweist mit Blick auf diese Stelle auf die spezifische Literarizität der Hass-Rede bei Shakespeare, die dadurch über den historischen Bezug des Stücks hinausgeht: Karl Heinz Bohrer: Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt, Berlin 2019, S. 89f.

²⁴ Zu dieser Selbstdreferenzialität vgl. die Anm. 16.

Grausamkeit gewinnt diese Szene unter anderem dadurch, dass sie einen Kontakt zwischen Körperbereichen und Bedeutungsebenen herstellt, die getrennt voneinander sind oder sein sollten: das mit dem getrocknetem Blut des Sohnes getränkte Taschentuch, das in der Geste des Trostes dargeboten wird, um die Tränen des Vaters zu trocknen; die ausgewählte Höflichkeit, in der Margarets ›tödlicher Hass‹ Gestalt findet. Ihren Gegner verhöhrend, nimmt diese Verachtung eine Eigendynamik an, die über eine funktionale Rolle innerhalb einer kühlen Machtpolitik hinausweist und selbstzweckhaft wird.

Bestärkt wird diese Feindschaft durch die unmittelbare Vorgeschichte, auf die Margaret verweist, nämlich Akt 1, Szene 3, in der der ›wackere‹ Clifford Yorks Sohn Rutland tötet. Rutland versucht seinen Angreifer durch zwei Strategien von seinem mörderischen Ansinnen abzubringen: dem sachlich richtigem Argument, dass er selbst ihm keinerlei Schaden zugefügt habe – »I never did thee harm: why wilt thou slay me?« (3 King Henry VI, 1. 3. 38) – und der schlichten, direkt an den Gegenüber gerichteten Bitte um Mitleid: »To thee I pray: sweet Clifford, pity me!« (3 King Henry VI, 1. 3. 36) Beides verfängt nicht, denn Cliffords Rache richtet sich weder auf einzelne Personen noch auf deren Handlungen: »In vain thou speak'st, poor boy; my father's blood / Hath stopped the passage where thy words should enter.« (3 King Henry VI, 1. 3. 21–22) Rutlands Bitten stehen also unter einer falschen Voraussetzung. So wie sich Tybalts Hass in *Romeo and Juliet* auf »all Montagues« richtet, geht es Clifford vor dem Hintergrund des Mordes an seinem Vater um die vollständige Auslöschung einer feindlichen Gruppe, »the house of York«. Indem sich dieser Wunsch nach einer vollständigen Vernichtung auf die Toten und die Nachfahren erstreckt, übersteigt er jegliches Maß:

No, if I digg'd up thy forefathers' graves
 And hung their rotten coffins up in chains,
 It could not slake mine ire, nor ease my heart.
 The sight of any of the house of York
 Is as a fury to torment my soul;
 And till I root out their accursed line
 And leave not one alive, I live in hell. (3 King Henry VI, 1. 3. 27–33)

Margarets exzessive Grausamkeit entspricht dieser Maßlosigkeit einer vollumfänglichen Vernichtung des Feindes. Beide kennen kein Mitleid in ihrem Handeln.

Vor diesem Hintergrund nimmt die Szene zwischen Margaret und York eine mehrschichtige Bedeutung an. Zum einen verweist sie auf zeitgenössische poetologische Diskussionen der Tragödie und gewinnt dadurch eine metatheatrale Ebene. Zum anderen bildet sie eine Parodie der biblischen Kreuzigungs-

szene. Erstens bildet der Maulwurfshügel eine kleine Bühne der Demütigung. So spielt die Ausstellung und Herabwürdigung von Yorks Körper, die Verhöhnung seiner politischen Ambitionen sowie die ironisch zitierte Begrifflichkeit der Klage in »lament«, »miserable« und »grieve« auf zeitgenössische poetologische Erläuterungen der Tragödie über den Begriff des Mitleids an, wie beispielsweise an Sir Philipp Sidneys *An Apology for Poetry* (1595) deutlich wird:²⁵

the right use of Comedy will (I think) by nobody be blamed, and much less [...] the high and excellent Tragedy, that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that, with stirring the affects of admiration and commiseration, teacheth the uncertainty of this world, and upon how weak foundations gilden roofs are builded[.]²⁶

Diese Tragödiendefinition über den Bezug auf »the affects of admiration and commiseration« wird innerhalb des Stücks aufgegriffen. Umberland, der dem Spektakel des gefesselten Yorks ebenfalls beiwohnt, ohne direkt in die Handlungen involviert zu sein, setzt die theatrale Sinnebene fort, indem er mit einer emotionalen und unmittelbar körperlichen Reaktion des Mitleids reagiert, der er sich nicht oder nur mit Mühe entziehen kann: »UMBERLAND, aside: Beshrew me, but his passions moves me so / That hardly can I check my eyes from tears.« (3 King Henry VI, 1. 4. 150–151) Umberland nimmt damit die Rolle des Zuschauers ein, in dessen Reaktion sich Yorks durch den Bericht über den Mord an seinem Sohn ausgelösten Tränen wiederholen. Es handelt sich um eine Szene, in der nicht allein die Zurschaustellung von Hass und Verachtung beobachtbar wird, sondern zusätzlich eine emotionale Reaktion gegenüber deren Opfer. In Umberlands spontaner körperlichen Reaktion deutet sich eine affektive Verbindung an, (»his passions moves me so«) die zugleich das Verhältnis von Spiel und Publikum betrifft.²⁷

Innerhalb dieser Konfiguration erschöpft sich die Funktion von Umberland indes darin, die Möglichkeit einer Reaktion zu zitieren, die innerhalb des Dramas genau nicht aufgegriffen wird. Anstatt mit »pity« oder »commiseration« zu antworten, führen Cliffords und Margarets Hass genau umgekehrt dazu, dass das Leid ihres Widerparts entweder mit Desinteresse oder mit einer

25 Dass ein Verständnis von Shakespeares Tragödiengestalt unter Bezug auf Aristoteles' Katharsis-Modell einen Anachronismus darstellt, wurde in der Shakespeare-Forschung verschiedentlich betont. Vgl. Janette Dillon: *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies*, Cambridge 2007, S. 12.

26 Sir Philip Sidney: *An Apology for Poetry*. 3rd edition, hg. von G. Shepherd und R. W. Maslen, Manchester 2002, S. 98.

27 Vgl. Johnson (Anm. 12), S. 8.

ausgelassenen Freude verbunden wird, die sich spontan im Singen und Tanzen Ausdruck verleiht:

Stamp, rave and fret, that I may sing and dance.
 Thou wouldst be fee'd, I see, to make me sport:
 York cannot speak unless he wear a crown.
 A crown for York, and, lords, bow low to him.
 Hold you his hands whilst I do set it on.
 Ay, marry, sir, now looks he like a king.
 [...]
 But how is that great Plantagenet
 Is crowned so soon and broke his solemn oath?
 [...]
 O, 'tis a fault too too unpardonable.
 Off with the crown, and with the crown, his head,
 And whilst we breathe take time to do him dead! (3 King Henry VI,
 I. 4. 91–108)

Anstatt auf die Erzeugung von Mitleid, zielt die Szene also auf eine Ästhetisierung von Hass und eine Verspottung des Gequälten ab.

Zweitens bildet Margarets Verachtung eine Parodie oder invertierte Version der Kreuzigungsszene, vollzieht also eine Umkehrung und Verspottung von Jesus Leiden und, damit verbunden, der Königswürde.²⁸ Deutet der Maulwurfshügel auf Golgatha, das Aufsetzen der Papier- auf das der Dornenkrone, so ähnelt das dargebotene »napkin« dem Schweißtuch Veronikas, mit dem sie Jesus auf seinem Weg nach Golgatha Schweiß und Blut vom Gesicht wischt. All diese Komponenten und Sinnebenen geraten durch Margarets Freudentanz in den Zusammenhang einer spöttenden Verachtung. Ihr tödlicher Hass führt demnach zu einer gleich doppelten Verkehrung zweier Textstellen, die eine Sinngabe von menschlichem Leid aushandeln, und verkehrt sie, symbolisiert durch die Krone aus Papier, zu einer Szene des grausamen Witzes und Spottes.²⁹ Die mit einem umständlichen Zeremoniell durchgeführte Krönung

²⁸ Vgl. Jones Emrys: The Origins of Shakespeare, Oxford 1977, S. 179 f.

²⁹ Vgl. The Great Bible, London 1540, Matthäus 28–32: »Then the soudeours of the debite toke Iesus in the comen hall, and gathered vnto him al the company. And they stripped him, and put on him a purpill robe, and platted a croune of thornes and put vpon his heed, and a rede in his ryght hande: and bowed the knee before him: & mocked him, saying: hayle, kyng of the Iewes: and whan they had spytt vpon him, they toke the rede, and smote him on the heed. And after that they had mocked him, they toke the robe of him agayne, and put hys awne rayment on him, & led him awaye to crucifye him.«

steht dadurch in einem auffälligem Missverhältnis zur kuriosch abgewickelten Hinrichtung, die zugleich auf einen finalen *pun* nicht verzichtet: »Off with his head, and set it on York gates, / So York may overlook the town of York.« (3 King Henry VI, 1. 4. 179–180)

Im Zusammenhang der *King Henry VI*-Trilogie entsteht damit ein mehrschichtiges Bild von Hass, das zugleich eine selbstreferenzielle Ebene aufweist. Beide Richard-Figuren bilden im Laufe der Dramen einen Hass gegen ihre Kontrahenten aus, der konstitutiv für ihre eigene Identität und Rolle ist. Sofern ihre langfristigen politischen Ambitionen eng an Techniken der Verstellung und Manipulation gebunden sind, resultiert dies in einem schauspielenden Schauspieler. Reflektiert wird diese Figur im Monolog, in dem sie als völlig isolierte Instanz auftritt, die durch die Erzeugung eines falschen Scheins das gesamte übrige Geschehen zu kontrollieren versucht und in diesem Zuge auf das Schauspiel insgesamt verweist. Von diesem Punkt der persönlichen Feindschaft ausgehend, zeigt der Hass indes eine Tendenz, sich von einzelnen Beziehungen oder konkreten Ereignissen zunehmend abzulösen und zu verselbstständigen. Cliffords Gewalt gegenüber dem jungen Rutland sowie Margarets Grausamkeit gegenüber York sind Stationen eines Netzwerks von Hassbeziehungen, das sich zu einer eigenständigen und stabilen sozialen Ontologie der Feindschaft verfestigt.

2. lagos Hass

Diese selbstreflexive und gattungspoetologische Bedeutung von Hass setzt sich in späteren Dramen Shakespeares fort und zeigt sich insbesondere in *Othello*, das wie *Henry VI* vor dem Hintergrund eines Kriegs angesiedelt ist. Werden Shakespeares Dramen als Auseinandersetzungen mit einzelnen Emotionen gelesen, so gilt *Othello* gemeinhin als Stück, das sich der Eifersucht zuwendet.³⁰ Bereits Lily Bess Campbell ordnete es als »A Tragedy of Jealousy« ein, die durch Othellos sich allmählich steigernden Verdacht gegenüber Desdemona und Cassio bestimmt ist.³¹ Wenngleich diese Konzentration auf Othellos Eifersucht einen zentralen Komplex herausgreift, der letztlich in der Katastrophe des Stücks mündet, lenkt sie den Blick von der Figur ab, die den Verdacht initiiert und steuert: Iago. Dieser ist seinerseits von einer Reihe von feindlichen Emo-

³⁰ Vgl. Werner Gundersheimer: »The Green-Eyed Monster: Renaissance Conceptions of Jealousy, in: Proceedings of the American Philosophical Society 137.3, 1993, S. 321–331; Achim Geisenhanslücke: Ein hässliches Gefühl? Zur Geschichte der Eifersucht in der Psychoanalyse und der Literatur, in: Psyche: Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 74.9, 2020, S. 687–711.

³¹ Campbell (Anm. 8), S. 148.

tionen bestimmt, in deren Zentrum ein unversöhnlicher, zugleich aber geheimer und dadurch einseitiger Hass gegenüber Othello steht. Wie ich im Folgenden erläutere, ist dieser Hass nicht allein konstitutiv für die Rolle Iagos, sondern vermittels dessen zugleich die zentrale Bedingung des Stücks.

Im ersten Dialog des Dramas wird Iago als Instanz eingeführt, die sich durch ihren Hass gegenüber einer zweiten, an diesem Punkt noch nicht namentlich genannten Figur auszeichnet: »RODERIGO: Thou told'st me / Thou didst hold him in thy hate. / IAGO: Despise me / If I do not.³² (Othello, 1.1.5–6) Eine Vergangenheit und Geschichte gewinnt Iago zum ersten Mal über diese Zuschreibung, die durch den Wechsel von »didst« zu »do« zugleich auf die Gegenwart übertragen wird. Von der ersten Szene an tritt Iago dadurch als eine Figur auf, die in ihrem Denken und Fühlen auf ein anderes Subjekt ausgerichtet ist. Bevor der Name desjenigen gefallen ist, auf den sich diese Einstellung bezieht, ist die grundlegende Struktur der Tragödie etabliert: die einseitige Feindschaft zwischen Iago und der Leerstelle »him«, die später mit dem Namen ›Othello‹ versehen wird.

Dadurch deutet sich bereits im Eröffnungsdialog ein Widerspruch an, der sich durch das Stück hinweg fortsetzt. Iago stilisiert sich gegenüber Roderigo als subalterner Akteur, der die sozialen Hierarchien der venezianischen Gesellschaft zu seinem eigenen Vorteil zu nutzen weiß und sein Schicksal in die Hand nimmt:

Others there are
 Who, trimmed in forms and visages of duty,
 Keep yet their hearts attending on themselves
 And, throwing but shows of service on their lords,
 Do well thrive by them and when they have lined
 their coats,
 Do themselves homage: these fellows have some soul
 And such a one do I profess myself. (Othello, 1.1.48–54)

Diese Gegenüberstellung zwischen Eigeninteresse und äußerem »shows of love« steht in Kontinuität zu dem »sign of love«, das Richard in *King Henry VI* als täuschende Hülle gegenüber seinen Feinden entwirft und bildet darüber hinaus ein Leitmotiv für Iagos Selbstkonzeption. Wie im Dialog mit Roderigo vor Brabantios Haus deutlich wird, geht die Produktion von täuschenden Zeichen und dadurch zugleich der gesamte Verlauf der Intrige unmittelbar aus Iagos

³² William Shakespeare: *Othello*. The Arden Shakespeare. Revised Edition. Hg. von E. A. J. Honigmann, London 2016. Verweise auf diese Quelle werden in der Folge mit Angaben zu Akt, Szene und Vers in Klammern im Fließtext vermerkt.

Hass hervor, den er nicht nach außen zeigen kann, ohne seine Pläne zugleich zu zerstören:

Though I do hate him as I do hell-pains,
Yet for necessity of present life,
I must show out a flag and sign of love,
Which is indeed but sign. (*Othello*, 1.1.152–155)

Ist der Hass die einzige Eigenschaft, die nicht Resultat einer Verstellung ist, fungiert er zugleich als zentraler Motor für die Produktion und Deutung von täuschenden Zeichen, die sich indes nicht auf die individuelle Erscheinung beschränken.³³ Sie zeigen sich fernerhin darin, dass Iago wiederholt Szenen und Dialoge innerhalb des Stücks arrangiert, in denen er den Verdacht von Desdemonas vermeintlicher Untreue mit augenscheinlichen Belegen unterfüttert. Auf Othellos Forderung nach einem »ocular proof« (*Othello*, 3.3.363) für die Beziehung zwischen Desdemona und Cassio eingehend, verweist Iago ihn wiederholt in die Position eines Zuschauers: »Stand you awhile apart« (*Othello*, 4.1.75). Iagos Geschäft ist somit die Verwandlung der visuell erfahrbaren Wirklichkeit in eine Scheinwelt von Zeichen.³⁴

Die mit der äußereren Täuschung einhergehende Selbstkontrolle ist zugleich aber grundlegend für ein Personenkonzept, wie es Iago an einer anderen Textstelle in der Metapher des Gartens entwirft:

IAGO Virtue? a fig! 'tis in ourselves that we are thus; or
thus. Our bodies are gardens, to the which our wills
are gardeners. So that if we will plant nettles or sow
lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with
one gender of herbs or distract it with many, either to
have it sterile with idleness or manured with industry
– why, the power and corrigible authority of this lies
in our wills. [...] But we have
reason to cool our raging motions, our carnal stings,
our unbitted lusts (*Othello*, 1.3.320–332)

Die Umwandlung von Hass in Verstellung ist dadurch gleichbedeutend mit Iagos Autonomie und Selbstherstellung. Die Metapher des Gartens identifi-

33 Vgl. Saval (Anm. 15), S. 59.

34 Vgl. Alex Aronson: Shakespeare and the Ocular Proof, in: *Shakespeare Quarterly* 21.4, 1970, S. 411–429.

ziert die Kulturalisierung von Pflanzen mit einer Einhegung unkontrollierter Affekte, den »raging motions«. Steht diese Stelle im Kontext von Iagos langfristigem Plan, Othello zu vernichten, so entwirft er darin das idealtypische Bild des Willens, der sich auf einen körperlichen oder der Natur zugehörigen Teil so bezieht wie ein Gärtner zum Garten. Der natürliche Anteil des Menschen ist dabei wesentlich durch unkontrollierte Affekte bestimmt, wie sie schließlich auch Othello zum Verhängnis werden: »our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts«.³⁵

Zugleich aber lässt Iagos Sprechen einen Widerspruch zu dieser Selbstbeschreibung als autonomem Handlungsträger erkennen. Auch in seiner zweiten Äußerung innerhalb der ersten Szene, die mit 27 Versen wesentlich länger ist, spricht er ausschließlich von anderen: Othello und »One Michael Cassio«. Iago, so deutet der Aufbau seines ersten Auftritts an, existiert nur in einer Beziehung zu denjenigen, die er im Stillen seine Feinde nennt.³⁶ Diese intentionale Ausrichtung auf andere bestimmt seine grundsätzliche Position innerhalb des Dramas und realisiert sich auch in seiner Eifersucht und seinem Neid. Denn Othello ist keineswegs die einzige Figur innerhalb des Stückes, die von einer nagenden Eifersucht erfasst ist. Sein Verdacht gegenüber Desdemona und Cassio ist vielmehr das Resultat einer Verdopplung oder Kopie, die eine frühere Konstellation der Eifersucht reproduziert. Zunächst ist es Iago, der, wie er im ersten Akt angibt, Othello verdächtigt, dieser habe zu einem früheren Zeitpunkt ein sexuelles Verhältnis mit seiner Frau Emilia gehabt; eine Vermutung, die an keiner Stelle genauer erläutert oder durch eine weitere Figur bestätigt wird, Iago aber dessen ungeachtet als eine Art Blaupause oder Skript für den weiteren Verlauf dient:

³⁵ Diese enge Beziehung zwischen Hass und dem Streben nach Autonomie betont auch Greenblatt: Shakespeare's Freedom (Anm. 15), S. 58: »But the hatred that impels these characters is what pulls each of them out of the larger sociological category and makes them distinctive.«

³⁶ Eine der literarischen Vorlagen für *Othello* ist eine Novelle aus Giovanni Battista Giraldis Novellensammlung *Gli Hecatommithi* (1565). Bei Giraldi steht Iagos Hass explizit im Zentrum des Geschehens. Anders als bei Shakespeare wird ihm in der Novelle jedoch eine klare Motivation zugewiesen, die Ablehnung durch Desdemona: »He sought therefore in various ways, as deviously as he could, to make the Lady aware that he desired her. But she, whose every thought was for the Moor, never gave a thought to the Ensign or anybody else. [...] Whereupon he imagined that this was because she was in love with the Corporal; and he wondered how he might remove the latter from her sight. Not only did he turn his mind to this, but the love which he had felt for the Lady now changed to the bitterest hate and he gave himself up to studying how to bring it about that, once the Corporal were killed, if he himself could not enjoy the Lady, then the Moor should not have her either.« Zitiert nach Shakespeare (Anm. 32), S. 381–382.

For that I do suspect the lusty Moor
Hath leaped into my seat, the thought whereof
Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards ...
And nothing can or shall content my soul
Till I am evened with him, wife for wife ...
Or, failing so, yet that I put the Moor
At least into a jealousy so strong
That judgment cannot cure (*Othello*, 2.1. 293–300)

Der Vergleich zwischen der Eifersucht und der dichten Materialität eines Minerals, welches das Körperinnere in einem langsamem Prozess aufzehrt und vergiftet, evoziert das Bild einer langfristigen Einstellung, die sich buchstäblich in das Subjekt hineinfrisst. Iagos Warnung an Othello vor der Eifersucht als »the green-eyed monster, which doth mock / The meat it feeds on« (*Othello*, 3.3.168–169) ist dadurch ein Echo dieser körperlichen Selbstwahrnehmung, die ihm eine völlig passive und ohnmächtige Rolle verleiht.³⁷

Diese Ausrichtung auf einen anderen setzt sich fort in Iagos Neid und Verbitterung gegenüber Cassio, den Othello bei einer Beförderung innerhalb der militärischen Rangordnung vorzieht. Mit wenigen effizienten Zügen zeichnet das Stück in Iago die soziale Phänomenologie eines Mannes, der sich durch seine Herkunft zurückgesetzt fühlt und den sozial Höhergestellten beneidet. Cassios Privileg drückt sich demgegenüber genau darin aus, dass er es mit der größten Selbstverständlichkeit als natürlich ansieht.³⁸ Aristoteles erläutert den Affekt des Neids in der *Rhetorik* als »eine Art Kummer [...] über ein offensichtliches Wohlergehen, das Gleichgestellten durch besagte Güter zuteil wird« und darüber hinaus als ein »Kennzeichen schlechter Menschen«,³⁹ »Envy« oder abgeleitete Wortformen werden kein einziges Mal in *Othello* verwendet. Und doch ist Iagos klar ausformulierte Wahrnehmung über das Missverhältnis zwischen seinen Verdiensten und seiner tatsächlichen sozialen Geltung oder Anerkennung ein bestimmender Faktor für die Intrige, die zugleich den gesamten

37 Auch in der gegenwärtigen philosophischen Diskussion wird dieses widersprüchliche Verhältnis zwischen Identitätsstiftung und Identitätsverlust am Hass festgemacht und mit der Bildlichkeit der Aufzehrung verknüpft. Vgl. Thomas Fuchs: *Verkörperte Gefühle*, Berlin 2024, S. 336: »Unter den zahlreichen Emotionen, die sich negativ oder aggressiv gegen andere richten [...], nimmt der Hass einen besonderen Platz ein. Zum einen, da er sich nicht nur gegen einzelne Handlungen oder Eigenschaften, sondern gegen die gehasste Person als solche richtet; zum anderen, da er auch den Hassenden selbst ergreift, ihn förmlich verzehrt und immer mehr zu seinem Lebensinhalt, ja zu seiner Identität wird.«

38 Die Rolle des Neids in Shakespeares Dramen betont René Girard: *A Theater of Envy*, Oxford 1990, zu *Othello* vgl. S. 290 f.

39 Aristoteles: *Rhetorik*, Stuttgart 1999, S. 106, S. 108.

Verlauf des Stücks organisiert. Auch dieser Aspekt ist bereits in der ersten Szene angelegt:⁴⁰

I know my price, I am worth no worse a place.
 But he, as loving his own pride and purposes,
 Evades them, with a bombast circumstance
 Horribly stuffed with epithets of war,
 And in conclusion
 Nonsuits my mediators. For »Certes,« says he,
 »I have already chose my officer.«
 And what was he?
 Forsooth, a great arithmetician,
 One Michael Cassio, a Florentine
 A fellow almost damned in a fair wife
 That never set a squadron in the field (*Othello*, 1.1.10–21)

Durch den Bezug auf »price«, »worth« und »place« formuliert Iago seinen Neid in einem ökonomischen Vokabular und bewegt sich dadurch in der Logik einer sozialen Geltung, die auch für Aristoteles Definition von Neid und Zorn prägend ist.⁴¹ Ihm werden Anerkennung und soziale Besserstellung vorenthalten, die ihm aufgrund seiner Leistungen und Erfahrungen eigentlich zustehen sollten, stattdessen aber dem aus seinen Augen minder erfahrenen Cassio zuerkannt werden.

Gleichwohl verdeckt diese rationalisierende Sprache die Grundlosigkeit und Ohnmacht von Iagos Feindschaft. Aus welcher Ursache diese resultiert, wird durch das Stück nie vollständig erklärt. Auf der einen Seite erarbeitet sich Iago die Position einer Vermittlungsinstanz zwischen Othellos Wahrnehmung und der äußeren Wirklichkeit und installiert dadurch eine epistemische Hierarchie in dieser Beziehung. Scheinbar souverän steuert Iago, wie Othello seine Umgebung deutet. Auf der anderen Seite ähneln sich sein Neid und seine Eifersucht in der obsessiven, von Schmerz begleiteten Ausrichtung auf eine andere Person, die seine Vorstellungswelt vollständig einnimmt. Othello blendend,

40 Joseph Epstein erläutert diese mehrschichtige Rolle von Iagos Neid und hebt zudem dessen Verbindung zum Hass hervor: »He [Iago] envies Cassio his having been appointed ahead of him as Othello's lieutenant; he may envy Othello an earlier dalliance with his, Iago's wife Emilia; but perhaps above all he envies the grandeur of his character [...]. As Iago's evil is conditioned by envy, so is his hatred fed by it all the way through the play.« Joseph Epstein: Envy, Oxford 2003, S. 48.

41 Vgl. David Konstan: Aristotle on Anger and the Emotions. The Strategies of Status, in: Ancient Anger. Perspectives From Homer to Galen, hg. von Susanna Braund, Cambridge 2003, S. 99–120; Daniel M. Gross: The Secret History of Emotion. From Aristotle's Rhetoric to Modern Brain Science, Chicago 2006, S. 2f.

sieht er nur ihn. Unter dem Kapitel »Aemulation, Hatred, Faction, Desire of Revenge, Causes« beschreibt Robert Burton unter Verwendung eines Zitats aus Cyprians *De zelo et livore* den Neid auf ähnliche Weise als eine Beziehung der Feindschaft, die vollständig durch ihr Objekt eingenommen und gefesselt wird:

*Whosoever he is whom thou dost emulate and envy, he may avoid thee, but thou canst neither avoid him nor thyself; wheresoever thou art, he is with thee, thine enemy is ever in thy breast, thy destruction is within thee, thou art a captive, bound hand and foot, as long as thou art malicious and envious, and canst not be comforted.*⁴²

Burton veranschaulicht den Neid im Bild einer unmittelbaren körperlichen Nähe und Bedrängtheit, die keineswegs als wechselseitig erfahren werden muss und in ihrer Struktur dadurch der Liebe ähnelt. Während der Neidende durch seine Emotionen verzehrt wird, Burton beschreibt es in den Worten »to eat his own heart«,⁴³ muss der Feind um seinen Status gar nicht wissen. Dieser unmittelbaren Nähe (»in thy breast«) entspricht Iagos Verweis auf den »poisonous mineral«, der sich in das Innerste frisst, von dem das Subjekt zugleich aber nicht lassen kann.

Es sind diese in sich widersprüchlichen Eigenschaften einer ohnmächtigen, langfristigen und einseitigen, zugleich aber immer wieder aufgesuchten und verstärkten Ausrichtung auf den anderen, die eine strukturelle Kontinuität zwischen Neid, Eifersucht und Hass herstellen und die zugleich Iagos Sprache prägen. Denn dass Iago in seiner Verachtung geradezu schwelgt, zeigt sich nicht zuletzt an einem Ekel, der sich auf Othellos Körperlichkeit und Hautfarbe bezieht.⁴⁴ Diese rassistische Sprache, die Othello als Figur der Alterität inszeniert, scheint Iago zugleich jedoch als Katalysator und Verstärkung seiner ganz spezifischen Hassbeziehung aufzurufen. Othellos Herkunft und Aussehen wird bereits dadurch hervorgehoben, dass Iago ihn in vielen Fällen nicht beim Namen nennt, sondern schlicht als »moor« bezeichnet.⁴⁵ Damit einher geht eine konsequente Entmenschlichung durch eine Reihe an Tiermetaphern, insbesondere in der ersten Szene des ersten Aktes, wenn Iago und Roderigo in der Anonymität der Dunkelheit Desdemonas Vater Brabantio über die zu diesem

42 Burton (Anm. 7), S. 264.

43 Ebd.

44 Zum Bedingungsverhältnis von Ekel und Rassismus in *Othello* vgl. Bradley J. Irish: Racial Disgust in Early Modern England. The Case of *Othello*, in: Shakespeare Quarterly 73.3, 2022, S. 224–245.

45 Vgl. Ian Smith: We Are Othello. Speaking of Race in Early Modern Studies, in: Shakespeare Quarterly 67.1, 2016, S. 104–124, S. 110.

Zeitpunkt noch unbekannte Beziehung seiner Tochter zu Othello zu alarmieren versuchen:

IAGO: Zounds, sir, you're robbed, for shame put on your Gown!
 Your heart is burst, you have lost half your soul,
 Even now, now, very now, an old black ram
 Is topping your white ewe! Arise, arise,
 Awake the snorting citizens with the bell
 Or else the devil will make a grandsire of you,
 Arise, I say! (Othello, 1.1.84–91)

Iagos Sprache imaginiert die Verbindung zwischen Othello und Desdemona zum einen als räumliche Transgression des hausväterlichen Besitzes und dessen Sicherungsinstanzen, die er in Entsprechung zu Desdemonas sexueller Integrität setzt: »Are your doors locked?« (Othello, 1.1.83) Zum anderen zeigt sich an der imaginierten, Brabantio mit einer hohen rhetorischen Energie vor Augen gestellten Sexualität und Körperlichkeit eine Mischung aus Abwertung und Faszination. Diese ist nicht allein durch Iagos Strategie zu erklären, Othello gegenüber der venezianischen Öffentlichkeit zu diskreditieren. Wie Richard Kermode zu Recht bemerkt, ist Iago zugleich besessen und angeekelt von dem Gedanken an Othellos und Desdemonas Sexualität: »Iago is probably his most disgusted and disgusting characters.⁴⁶ So bildet die dichte Abfolge der Metaphern wie »old black ram« (Othello, 1.1.87), »Barbary horse« (Othello, 1.1.110) und »the beast with two backs« (Othello, 1.1.114–15) eine Distanzierung und Entmenschlichung, während sie zugleich durch die dreifache Repetitio »Even now, now, very now« eine obsessive Vergegenwärtigung dieser Szene verdeutlicht.⁴⁷

3. Iagos Schweigen

Auf seinem Hass gegenüber Othello insistiert Iago an unterschiedlichen Stellen, ohne dass sich daraus eine kohärente Erklärung rekonstruieren ließe. So wiederum in der dritten Szene des ersten Aktes, wenn Roderigo sich Iagos Hilfe im Komplott gegenüber Othello versichern möchte:

⁴⁶ Richard Kermode: Shakespeare's Language, Harmondsworth 2001, S. 169.

⁴⁷ Auch in diesem Zusammenhang wird Iagos Hass in der Forschung eher vorausgesetzt als eigens untersucht. Vgl. Irish (Anm. 44), S. 238: »Iago's jealousy here may be fueled by a deeper kind of out-group disgust toward the racial Other: this, I think, may actually constitute the hatred that Iago feels for Othello.«

IAGO: Thou art sure of me – go, make money. I have
Told thee often, and I re-tell thee again and again, I
hate the Moor. My cause is hearted, thine hath no
less reason: let us be conjunctive in our revenge
against him. If thou canst cuckold him, thou dost
thyself a pleasure, me a sport. There are many events
in the womb of time; which will be delivered. (*Othello*, 1.3.365–370)

Anders als etwa in der Konfrontation zwischen Margaret und Richard in 3 *King Henry VI* tritt Iagos Hass nicht offen zutage, sondern bleibt im Verborgenen, wird aus genau diesem Grund zugleich aber zu dem Faktor, aus dem das gesamte Geschehen des Stücks hervorgeht. Der proleptische Blick auf den »womb of time« lässt Iagos Hass zum Initialmoment seiner Manipulationen und diese wiederum zum zentralen Steuerungselement des Stücks werden.

Wie in der Forschung verschiedentlich bemerkt wurde, ist diese hartnäckige Feindschaft umso erstaunlicher, als dass ihr kein eindeutiges Motiv zugewiesen werden kann.⁴⁸ Lässt sich Iagos Hass auf eine ganze Reihe verschiedener Ursachen zurückführen, etwa Neid, Eifersucht oder rassistische Stereotypisierungen, so bleibt er in dieser Mehrzahl an möglichen Motiven aber letztlich als unbegründete Bedingung des Stücks übrig.⁴⁹ Durchaus folgerichtig ist daher auch, dass Iago, nachdem seine Intrige nach dem Tod von Desdemona im fünften Akt schließlich entdeckt wurde, keinerlei Begründung anzugeben in der Lage ist und so als bloße Leerstelle und Verweigerung zurückbleibt:

OTHELLO: Will you, I pray, demand that demi-devil
Why he hath thus ensnared my soul and body?
IAGO: Demand me nothing. What you know, you know.
From this time forth I never will speak word. (*Othello*, 5.2.298–301)

Mit dem Zusammensturz der »sign[s] of love« endet auch Iagos Sprache, deren letzte Instanziierung sich in einer ironischen Geste nochmal auf das Wort bezieht. Das von ihm selbst zu Beginn des Stücks mehrfach angeführte Prinzip der Rache und des ökonomischen Ausgleichs taucht an dieser Stelle, an der es sich erfüllt und somit seinen Platz hätte, nicht mehr auf. Wird Rache so defi-

48 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Tragödie und Dramatisches Theater, Berlin 2015, S. 298: »Warum eigentlich Jago Othello so abgründig haßt, ist vom Text her immanent kaum zu demonstrieren.«

49 Zum Hass als einer Begleiterscheinung von Eifersucht vgl. Geisenhanslücke (Anm. 30), S. 690: »Ohne ein vorausgehendes Gefühl der Liebe könnte Eifersucht gar nicht entstehen. [...] Auf der anderen Seite ist die Eifersucht in ähnlicher Weise wie der Neid mit einem starken Gefühl des Hasses verbunden.«

niert, dass sie, wie Aristoteles bereits in der *Rhetorik* bemerkt, durch Begierde und Spannung begleitet wird, so frustriert Iagos Verstummen nicht allein psychologische Erklärungsversuche. Auch poetologische Modelle der Tragödie, die Rache als zentrale Triebkraft des Geschehens skizzieren, passen nicht zu diesem Ende.⁵⁰ Mit dem Sprachverzicht verschwindet auch die Figur, die zuvor ebenso abseits des Geschehens stand als sie es gestaltete.

Hans-Thies Lehmann hat dafür argumentiert, Othellos Naivität und Leichtgläubigkeit gegenüber Iagos Manipulation nicht als psychologische Besonderheit, sondern als gattungskonstitutive Eigenschaft der dramatischen Tragödie zu verstehen, in der sich die Figuren im Dialog mit anderen förmlich herstellen: »Im dramatischen Theater wird der Held allererst durch das Spiel des Dialogs ›erfunden‹. [...] So tritt an Othello mit der Leichtgläubigkeit ein durchaus symptomatisches Motiv der dramatischen Tragödie hervor.«⁵¹ Iagos Hass, aus der die bestimmende Intrige des Stücks resultiert, kann vor diesem Hintergrund eine komplementäre Funktion zugewiesen werden. Ähnlich wie Richard in *King Henry VI* und später Gloucester in *Richard III*, tritt Iago innerhalb des Stücks als Schauspieler auf, dessen Sprechen und Handeln ausschließlich auf die Herstellung einer äußeren Erscheinung und dadurch resultierenden Täuschung abzielt. Während er Othello in die Rolle eines Zuschauers rückt, arrangiert Iago Handlung, Gestik und Sprache so, dass sie für einen Beobachter eine spezifische Erscheinung annehmen.⁵² Die ambivalente Bedeutung von Iagos Hass zwischen Autonomie und Ohnmacht entspricht exakt seiner Position innerhalb des Stücks, das er von außen steuert, während er zugleich von seinen Figuren vollständig eingenommen ist.

Hass erfüllt in *Othello* somit eine doppelte Funktion, die wesentlich auf die Struktur der Tragödie abzielt. Erstens ist er innerhalb des Stücks keine beliebige Emotion unter vielen weiteren, sondern bezeichnet die grundlegende Beziehung von Iago zu seiner Mitwelt, sodass er letztlich koextensional für ihn als Figur ist. Zweitens führt der Hass dazu, dass Iago ab seinem ersten Auftritt beginnt, ein Drama innerhalb des Dramas zu erzeugen. Die vollständige Ausrichtung auf Othello, die ihn an den Rand der Bühne bannt, macht ihn gleichzeitig zu einem Schauspieler in einem von ihm selbst arrangierten Stück. Das

⁵⁰ Vgl. John Kerrigan: *Revenge Tragedy. Aeschylus to Armageddon*, Oxford 1996, S. 4: »There is a sense in which theatrical ›doing‹ gravitates, quite naturally, towards revenge.«

⁵¹ Lehmann (Anm. 48), S. 295.

⁵² Vgl. ebd., S. 298 f. Greenblatt beschreibt diese Selbstreferenzialität von Iago in ähnlicher Weise als »glancing acknowledgement of the specifically literary quality of what Iago has brought forth, and hence a covert, painful acknowledgement of the extent of the playwright's identification with his most terrifying villain.« Greenblatt: *Shakespeare's Freedom* (Anm. 15), S. 71.

Verhältnis zwischen trügerischer Wirklichkeit, Zeichen und Beweisen, das im Zusammenhang von Othellos Eifersucht entscheidend wird, resultiert somit aus Iagos Selbstverhältnis und der Unterscheidung zwischen »sign of love« und einem darunter verborgenem Hass.

»Nun wil ich grausam seyn«

Christian Weises Typologie des Hasses

Hass steht heute in schlechtem Ruf, gilt in sowohl psychologischer als auch politischer Hinsicht als überwiegend destruktiv, dabei auch selbstschädigend.¹ Historische Studien erläutern Funktionen wie die Gemeinschaftsbildung durch Hass oft in dezidierter Abgrenzung zu ihrem Gegenstand.² Seine Darstellung in der Kunst gilt, sofern nicht ersichtlich kritisch, gemeinhin als ideologisch selbstentlarvend.³ Wer heute über produktive Züge von Hass mutmaßt, ist sich also des Provokationspotenzials seiner Überlegungen bewusst.⁴

Der folgende Aufsatz widmet sich der Darstellung von Hass in didaktischen und literarischen Schriften des Pädagogen und Dramatikers Christian Weise (1642–1708), um dort eine wesentlich andere Beurteilung des Gefühls festzustellen: Indem Weise seinen theoretischen Ausführungen Paradigmen christlicher Nächstenliebe zugrunde legt, zeichnet zwar auch er Hass als zumindest äußerst zwiespältig. Auch demonstrieren seine Dramen, nach oft biblischen oder historischen Stoffen, wie Hassgefühle das Urteilsvermögen trüben und üble Folgen zeitigen können. Weder in der didaktischen noch der literarischen Darstellung folgt bei Weise aber, dass die Verbreitung von Hass zwangsläufig irrgen Motiven folge oder Schaden anrichten müsse: Trotz seines verheerenden Potenzials, so Weise, könne Hass mithin auch die Tugend befestigen und sich zum Nutzen des Gemeinwesens entfalten.

- 1 In populär-psychologischen Ratgebern ist von einer ›dunklen Leidenschaft‹ die Rede, einem Gefühl, das ›uns böse macht‹ (vgl. Arno Gruen: Hass in der Seele. Verstehen, was uns böse macht, Freiburg i. Br. 2001; Reinhard Haller: Die dunkle Leidenschaft. Wie Hass entsteht und was er mit uns macht, München 2022). Politischer Hass gilt als Anzeichen mangelnder Empathie und fehlenden sozialen Bewusstseins (vgl. Carolin Emcke: Gegen den Hass, Frankfurt a. M. 2018; Kann Philosophie Hass erklären? Wissenschaftlicher Essaypreis 2021, hg. von Barbara Zehnpfennig, Dresden 2021).
- 2 Vgl. den Forschungsüberblick in Philip Aubreville: Der Hass im antiken Rom. Studien zur Emotionalität in der späten Republik und frühen Kaiserzeit, Stuttgart 2021, S. 17–21.
- 3 Siehe hierzu den Band: Hass. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten, hg. von Horst-Jürgen Gerigk und Helmut Koopmann, Heidelberg 2013.
- 4 So in der Diskussion um die Frage einer positiven Bewertung von Hass im Zusammenhang identitätspolitischer Debatten (vgl. Şeyda Kurt: Hass. Von der Macht eines widerständigen Gefühls, Hamburg 2023).

Der Aufsatz nähert sich der Thematik anhand der Charakterisierung des Affekts in Weises *Tugend-Lehre* (1696). Nebst ethisch-religiösen Erwägungen widmet diese sich anthropologischen und rhetorischen Aspekten der Regulation von Hassgefühlen. Deren theatrale Darstellung beleuchten zwei folgende Abschnitte: In der Besprechung des frühen Lustspiels *Die Triumphirende Keuschheit* (1668) liegt der Schwerpunkt auf psychologischen Gesichtspunkten. Anhand des historischen Dramas *Der gestürtzte Marggraff von Acre* (1679) lassen sich Paradigmen der politischen Funktionalisierbarkeit von Hass nachzeichnen, wobei im Zusammenhang solcher Instrumentalisierung besagten rhetorischen Aspekten eine zentrale Funktion zukommt. Der vierte und letzte Abschnitt vertieft theoretische und dramaturgische Aspekte von Weises Theaterstücken; der These folgend, dass sich in der dortigen Darstellung von Hass zentrale Bestände der Dramenpoetik und der Tugendlehre Weises verbinden.

1. Charakterisierung des Hasses in Weises *Tugend-Lehre*

Christian Weises *Ausführliche Fragen über die Tugend-Lehre* (1696)⁵ erklärt die Entwicklung des menschlichen Affekts – in historisch allgemeinem Sinn von: Gefühl – in christlich-aristotelischer Tradition aus der Wirkung von Verstand und Willen.⁶ Der Verstand fasse Regungen des Gemüts zunächst in Form von Freude oder Traurigkeit auf.⁷ Im Willen könne sich sodann ein »Verlangen« ergeben, »das Geliebte zu bekommen / oder noch ferner zu behalten / und das unangenehme weiter abzuwenden oder abzuschaffen« (TL 183). Als einen Affekt solchen willentlichen »Verlangens« qualifiziert Weise den Hass.

Hass ergibt sich nach Weise somit nie unmittelbar, und auch im Willen entwickelt er sich erst allmählich: Durch »betrübtes Andenken der empfundenen Verdrießlichkeit« entstehe dort zunächst »Zorn« als ein »ungeduldige[s]

5 Christian Weise: *Ausführliche Fragen / über die Tugend-Lehre*, Leipzig 1696; im Folgenden im Text mit der Sigle ‚TL‘ zitiert.

6 Das Konzept der Formung des Affekts durch Verstand und Willen gehen auf die Kategorien der ‚apprehensio‘ und des ‚appetitus sensitivus‘ des thomistischen Aristotelismus zurück (vgl. Catherine Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*, Hamburg 2008, S. 72–76). Für den bei Weise prägenden protestantischen Kontext ist Melanchtons Adaption des Modells in den Begriffen der ‚vis cognoscendi‘ und der ‚vis appetitus‘ wichtig (vgl. Ralf Müller: *Die Ordnung der Affekte. Frömmigkeit als Erziehungsideal bei Erasmus von Rotterdam und Philipp Melanchthon*, Bad Heilbrunn 2017, S. 127f.).

7 Als Verstand fasst Weise eine »Krafft / dadurch der Mensch alle Sachen erkennen / unterscheiden / mit einander vergleichen / und alsofort eines aus dem anderen schließen kann« (TL 41). Was aus dieser »COMPARATION [...] erfolgt heisset im guten Freude / im bösen Traurigkeit« (TL 179).

Verlangen«, das Unangenehme »von sich zu weltzen«. Erst wenn dies nicht gelinge, ergebe sich mit der Zeit »ein Haß gegen die Person / die Ursache dran ist« – oder die, wie Weise differenziert, »zur Unzeit in Wurf kommt / daß wir Rache suchen« (TL 184). Hass kann sich demnach also auch irrig gegen eine Person richten, die zufällig ins Schussfeld der Gedanken gerät.

Dass aus einem Gedanken eine Handlung folgen kann, bedingt nach Weise, dass der Wille mit einer »Lust« verbunden ist. Solche Lust kann sich, sowohl im Lieben als auch im Hassen, »Tugendhaft oder Lasterhaft« (TL 189) gestalten. Lust an sich ist somit weder gut noch schlecht, da nicht nur lasterhaftes Tun, sondern auch dessen tugendhafte Bekämpfung auf sie angewiesen ist. Auch kann sich daher als sinnig erweisen, Gefühle künstlich zu verstärken: Hierzu dient nach Weise insbesondere die Redekunst, die »ORATORIE« (TL 187). Sie kann Gefühle anstacheln, um ihre »Wirckungen« umso »geschwinder und hefftiger erfolgen« (TL 188) zu lassen. (Auch hiermit bewegt sich Weise im Rahmen herkömmlicher christlich-philosophischer Lehren.)⁸

Da man sich jedoch im Motiv seiner Lust, gerade beim Hassen, leicht täuschen kann, ist es wichtig, tugend- von lasterhafter Lust unterscheiden zu lernen – und letztere nicht gar noch mit künstlichen Mitteln zu steigern. Solche Unterscheidung erfordert »Klugheit« (TL 189); im historischen Sinn eines geschärften Urteilsvermögens und eines Fundus an Erfahrungswissen.⁹ Klugheit soll hierbei nicht dem Eigennutz, sondern der Tugend dienen. Sie soll sich daher dem christlichen »Gesetze aus der Liebe zum Nechsten« verpflichten. Hiermit meint Weise weniger ein Handeln aus unmittelbarem Mitfühlen, als ein Verhalten, das auch in weiterer Perspektive »die menschliche Gesellschaft unterhält« (TL 209).

Tugendhaftes Handeln bedingt nach Weise somit zweierlei: Erstens erfordert es Klugheit und damit – da Affekte mit »solcher Gewalt« wirken können, »daß sie der Vernunft fast unmögliche Dinge vorlegen wollen« (TL 226) – eine »kluge MODERATION« (TL 228) des Gefühls. Und zweitens ist, wie nach Weise für jedes Handeln, Lust nötig, und zu deren Kultivierung mithin wiede-

8 Die Auffassung der Funktion der Steigerung und Regulation von Affekten durch die Oratorie prägt im protestantischen Diskurs der Epoche maßgeblich Melanchthon, seinerseits beeinflusst von der humanistischen Rezeption antiker Rhetoriklehren (vgl. Volkhard Wels: Melanchthon's Textbooks on Dialectic and Rhetoric as Complementary Parts of a Theory of Argumentation, in: Scholarly Knowledge. Textbooks in Early Modern Europe, hg. von Emidio Campi, Simone De Angelis, Anja-Silvia Goeing und Anthony T. Grafton, Genf 2008, S. 139–156).

9 Vgl. zum Überblick über den Klugheitsbegriff der Epoche Merio Scattola: Von der *prudentia politica* zur Staatsklugheitslehre. Die Verwandlungen der Klugheit in der praktischen Philosophie der Frühen Neuzeit, in: Phronésis – Prudentia – Klugheit. Das Wissen des Klugen in Mittelalter, Renaissance und Neuzeit, hg. von Alexander Fidora, Andreas Niederberger und dems., Porto 2013, S. 227–260.

rum die Verstärkung des Gefühls (dies ebenfalls im Erbe des christlichen Aristotelismus).¹⁰ Tugendhaftes Handeln gründet bei Weise demnach auf Verfahren der wechselweisen Moderation und Steigerung von Gefühl.

Sind aber nun tatsächlich sämtliche Affekte mit dem Gesetz der Nächstenliebe kompatibel? Oder, wie die *Tugend-Lehre* fragt: »Dürffen wir auch den Nechsten zu gewisser Zeit hassen?« (TL 491). Ehe sich Weise dieser Frage grundsätzlich widmet, bemüht er sich um terminologische Unterscheidungen: Notwehr etwa erfolge »nicht aus Haß / sondern aus Liebe gegen uns / oder gegen den Nechsten / welchen wir zu defendiren haben« (TL 492). Auch wenn man selbst oder ein anderer so sehr »beleidiget wird / daß man sich im Hertzen drüber kräncket« (TL 408), sei eine Entgegnung nicht bereits Ausdruck von Hass.

Die Verteidigung gegen solche Übergriffe sei nicht als Hass zu qualifizieren, weil sie sich, so Weise, »mehr auf das Laster / als auf die Person« richte, die sie verantwortet. Diese Person selbst bleibe der »Liebe würdig«, solange »die Hoffnung einer Besserung vorhanden ist« (TL 493). Fahre ein Aggressor indes mit seinem »boßhafften Beginnen« trotz Gegenwehr und Ermahnung fort, verstöße er grundsätzlich gegen das Gesetz der Nächstenliebe. Damit sei er letztlich unter die »Feinde der Göttlichen Wahrheit« (TL 408) zu rechnen, und als solcher »keiner fernern Liebe würdig«. Gegen eine solche Person entstehe daher »ein gerechter Haß« (TL 493).

Nicht nur kennt das Gesetz der Nächstenliebe bei Weise also Grenzen; werden diese verletzt, dient es selbst der Legitimation von Hass. Allerdings stellt sich solcher »gerechter Hass« – und diese Relativierung ist zentral – bei Weise nicht nur als Frage der je eigenen Beurteilung dar: Schütte man unter dem bloßen »Vorwand eines göttlichen Eifers« nicht tugendhaft begründeten, sondern nur »fleischlichen Haß« aus, ziehe dies das Missfallen des göttlichen »Hertzens-Kündigers« nach sich. Und schon zu Lebzeiten räche sich mutwillige oder leichtsinnige Anmaßung »gerechten« Hasses: Werde die »Affection« nämlich von den Mitmenschen »in Zweifel gezogen«, ernte man für Hass-Taten weder Unterstützung noch Verständnis, sondern bloß »Spott« (TL 409).

Hass erweist sich Weises *Tugend-Lehre* zufolge demnach zwar nicht als prinzipiell tugendlos und unchristlich. Jenem der hasst, obliegt jedoch die Verantwortung, »sein Gewissen« – als die in der Epoche maßgebliche Instanz christlicher Tugendethik¹¹ – »auf die Probe zu setzen«, und eingehend zu prüfen, ob sich sein Fühlen und Tun wirklich »der Liebe Gottes rühmen« (TL 409) kann. Hasst er bloß aus »eitlem und eigennützigem Respect« (TL 408 f.), steht auf-

¹⁰ Vgl. zur Rolle des Affekts bei Melanchthon neuerlich Müller (Anm. 6), S. 137–147.

¹¹ Vgl. Heinz D. Kittsteiner: Die Entstehung des modernen Gewissens, Frankfurt a. M. 1995.

grund der besagten Verbindung von Paradigmen christlicher Nächstenliebe und politischen Gemeinsinns nebst seines Seelenheils auch seine soziale Geltung auf dem Spiel.

Weil ›ungerechtes‹ Hassen demnach nicht nur innere, sondern auch äußere Folgen nach sich zieht, kommt dieser Affekt, so die These im Folgenden, in Weises Theaterstücken eine zentrale Funktion zu. Dies steht in Zusammenhang eines Darstellungsproblems des Dramas der Zeit: Tugendhaftigkeit gilt der Ethik der Epoche als Frage des Gewissens, und damit einer Instanz, die sich nicht unmittelbar zeigen lässt.¹² Die Genese von Hass und dessen Folgen dagegen lassen sich auf der Bühne wirkungsvoll darstellen; und dies umso mehr, wenn nicht nur persönliche, sondern auch politische Konfliktkonstellationen verhandelt werden: Findet der Affekt kollektive Resonanz, kann sich Hass dort szenisch umso spektakulärer entfalten – und sich seine tugendlose Mobilisierung umso dramatischer rächen.

2. Affektpoetik des Hasses in *Die Triumphirende Keuschheit*

Die Forschung zu Weises Theaterwerk konzentriert sich maßgeblich auf die umfangreichen Zittauer Stücke: jene Dramen mit einer Vielzahl an Rollen und verwickelten Handlungen, die Weise nach Antritt seines Rektorats 1679 für gymnasiale Aufführungen geschrieben hat. Hinsichtlich der Darstellung von Hassgefühlen lohnt indessen auch ein Blick auf das frühe, überschaubarere Lustspiel *Die Triumphirende Keuschheit*.¹³ Entstanden während Weises Zeit an der Leipziger Universität (1668 erstmals publiziert),¹⁴ präsentiert das Stück relativ schnörkellos die biblische Geschichte von Joseph und Potifars Frau im Kleid einer galanten Komödie.

- 12 Vgl. hierzu die Studie von Franz Fromholzer, der zeigt, wie das Problem der Inszenierung des Gewissens im Theater der Frühen Neuzeit oftmals über einen Bruch mit dem diegetischen Dispositiv gelöst wurde; etwa aus der Handlung entrückte Einzelmonologe oder Figurationen des Gewissens in Form von Geistern und Dämonen (vgl. Franz Fromholzer: Gefangen im Gewissen. Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit, München 2013).
- 13 Im Folgenden unter der Sigle ›SW‹ mit Bandnummer und Seitenzahl direkt im Text zitiert nach der Ausgabe Christian Weise: Sämtliche Werke, hg. von Hans-Gert Roloff, Berlin/New York 1971 ff.
- 14 Weise veröffentlicht das Stück erstmals 1668 im Band *Der grünen Jugend überflüssige Gedancken*. Entstanden ist es somit während seiner Zeit in Leipzig, wo er 1660–1663 studierte und bis 1668 als Dozent tätig war. – Einen Überblick über Weises Biografie leistet Wilfried Barner: Christian Weise, in: Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk, hg. von Harald Steinhagen und Benno von Wiese, Berlin 1984, S. 690–725.

In der biblischen Erzählung ist Joseph, exilierter Sohn des israelitischen Stammvaters Jakob, dem ägyptischen Hofbeamten Potifar als Diener unterstellt und damit Annäherungsversuchen von dessen Ehefrau ausgesetzt. Als er sich diesen widersetzt, rächt sie sich, indem sie Joseph eines Vergewaltigungsversuchs bezichtigt. Er wird eingesperrt, gewinnt aber durch aus dem Kerker verkündete Weissagungen die Gunst des Pharaos, der ihn freilässt und zum Vizekönig des Landes ernennt.

Weise überträgt die Handlung nach Italien: Aus dem israelitischen Stammmessohn wird ein deutscher Adliger, der unter dem Decknamen Floretto in Diensten des Oberhofmarschalls Rodoman steht. Potifars Frau, die in der Vorlage (mit der misogynen Deutungstradition des Stoffs in Einklang)¹⁵ ohne Namen bleibt, heißt bei Weise Clarisse. An die Stelle des Pharaos setzt Weise Carl, den König von Neapel.

Mit der Geschichte von Joseph in Ägypten bearbeitet Weise einen seit den Anfängen des protestantischen Schultheaters beliebten Stoff.¹⁶ Während die Verwicklungen um Potifars Frau in früheren Bearbeitungen gewöhnlich nur eher indirekt zur Darstellung kommen, setzt Weise diese Episode gleich an den Anfang seines Stücks: Clarisse versucht den Knecht dort neckisch durch ein zunächst allgemeines Gespräch über das Küssen in eine Tändelei zu verwickeln. Als er sie kurzerhand stehen lässt, ergeht sie sich in einem drastischen Monolog: Sie, »Elende«, sei in die »Stricke« der »unvergleichlichen Annehmlichkeit« Florettos geraten; weshalb bloß habe das Schicksal »nicht dergleichen Süßigkeit meinem Rodoman eingepflanzt« (SW 14,4).

Während die Vehemenz der Klage über die Abweisung zunächst überrascht, wird mit Clarisses Liebesbedürftigkeit ein Hintergrund ihrer Verzweiflung kenntlich. Dass es Clarisse jedoch nicht (nur) an Liebe mangelt, sondern (zumindest auch) an Tugendhaftigkeit, wird rasch klar: Wie ihre Muhme Belise erklärt, leide Clarisse an einer »Unbeständigkeit der menschlichen Freude«

¹⁵ Vgl. Shalom Goldman: *The Wiles of Women – The Wiles of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*, New York 1995, S. 86.

¹⁶ So nach Sixtus Birck (*Joseph*, 1539) unter anderem bei Nicodemus Frischlin (*Die erste Comedi von Joseph*, 1590) und Adam Puschmann (*Comedia Von den Patriarchen Jacob, Joseph und seinen Brüdern*, 1592). Vgl. zum Überblick Alexander von Weilen: Der ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte, Wien 1887; Manfred Tiemann: Josef und die Frau Potifars im populärkulturellen Kontext. Transkulturelle Verflechtungen in Theologie, Bildender Kunst, Literatur, Musik und Film, Wiesbaden 2020, S. 145–174. – Weise war eine Adaption des Stoffs schon aus seiner eigenen Zittauer Schulzeit bekannt; der dortige Rektor Christian Keimann ließ 1650 ein lateinisches Josephs-Stück aufführen (vgl. Walther Eggert: *Christian Weise und seine Bühne*, Berlin/Leipzig 1935, S. 29).

(SW 14,19). Dass sie sich zu deren Befriedigung ausgerechnet Floretto ausgesucht hat, erweist sich als ungünstig; stellt sich seine Figur doch als Ausbund tugendhafter Beständigkeit dar, die, so erneut Belise, »die unziemlichen Begierden eines schwachen Weibesbildes mit verständiger Langmüthigkeit zu brechen weiß« (SW 14,24).

Da ihr geschmähter Ehemann Clarisse trotz mutmaßlich mangelnder ›Süßigkeit‹ mit Liebesbezeugungen eindeckt, sieht sie sich zu Ersatzhandlungen gezwungen: Während er sie küsst, stellt sie sich, wie sie dem Publikum erklärt, »mit geschlossenen Augen durch das scharffe Perspektiv meiner Gedancken« (SW 14,9 f.) den Diener vor. Auch hierbei kann sie sich aber offenbar nicht ganz beherrschen: Mehrfach nämlich stöhnt sie dabei slapstickhaft »Flo — — Rodoman« (SW 14,5). Ganz ernst nimmt das Stück die Liebe der Entflammtten also nicht.

Im Zuge weiterer Annäherungsversuche gerät Clarisse in immer heftigere Selbstzweifel; mutmaßt, sie sei womöglich »nicht schön genug« (SW 14,21). Als Floretto einen Liebesbrief von ihr kurzerhand zerreißt, versucht sie es mit einer Einladung: Kaum bekleidet, malt sie ihm das Spiel von »Rosarothen Wangen«, »Corallen-Lippen« und »verzuckerten Hertzens-Küssen« (SW 14,45) aus; Topoi des erotischen Petrarkismus, die dem sexualisierten Blick auf Frauenkörper entsprechen.¹⁷ An Floretto geht dies nicht spurlos vorbei: Monologisierend erklärt er dem Publikum, dass ihn »Lust reitzet« (SW 14,46), er deren »Schein« aber weiterhin die »Grösse des nachfolgenden Unglücks« (SW 14,47) entgegenhalten wolle.

Wenngleich das Stück die Wollust der Herrin mit der Tugendhaftigkeit des Dieners äußerst schematisch kontrastiert, bleibt Clarisses Verzweiflung als Gefühl doch plausibel: So fällt sie schließlich vor Floretto »auf die Erde / und fasset ihn bey den Beinen« (SW 14,47), um ihn in neuerlich petrarkistischem Pathos anzuflehen, er möge »doch etliche Funcken auf meine Brust fallen [lassen] / welche sich zu lauter Zunder und Asche verzehret hat«. Doch obwohl sie ihn weiterhin »bey dem Rocke« (SW 14,48) hält, macht er sich frei und schreitet wortlos davon.

Im eigentlichen Sinn am Boden, hält Clarisse nun einen Monolog, der beispielhaft vorführt, wie sich Verzweiflung in Wut und Liebe in Hass verkehrt. Sie verkündet: »[I]ch bin verloren / lieben wolt ich gern / aber ich sol nicht / hassen soll ich / aber ich kann nicht«, hält dann inne und überlegt: »[D]och warum sollte ich nicht können« (SW 14,48). Sie ermuntert sich: »[A]uf CLARISSE / deine Hoheit ist nicht gantz verdunkelt« (SW 14,48), womit ihr nun aufbra-

¹⁷ Zur Tradition des erotischen Petrarkismus vgl. Thomas Borgstedt: Petrarkismus, in: Francesco Petrarca 1304–1374. Werk und Wirkung im Spiegel der Biblioteca petrarchesca, hg. von Reiner Speck und Florian Neumann, Köln 2004, S. 127–151, bes. S. 140–143.

sender Hass als (wenn auch irriger) Versuch kenntlich wird, die eigene Selbstachtung zu wahren.

Ebenso vorbehaltlos, wie sich Clarisse zuvor ihrer Liebeslust hingab, malt sie sich nun die Gewaltszenarien aus:

Die Liebe ist ein Feuer / wer es mit Küschen nicht leschen kann / muß es mit Blute dämpfen / und was die sehnliche Begierde bitter macht / soll die verzweifelte Rache wieder versüßen. Mich deucht / ich sehe schon [...] / wie sich das Fleich von seinen Rippen absondert / und wie das vermaledeyte Hertz vor meinen Füssen von Hunden gefressen wird. [...] [N]un wil ich grausam seyn [...]. (SW 14,49)

Der biblischen Vorlage entsprechend, klagt Clarisse Floretto eines Vergewaltigungsversuchs an, woraufhin er eingekerkert wird. Ebenfalls bis zu dieser Stelle, der Mitte des Stücks, ist Weises Lustspiel in der Darstellung des Protagonisten einem Schema des christlichen Neostoizismus gefolgt: jener Gegenüberstellung von gottloser Wollust und tugendvoller Standhaftigkeit, in deren Zeichen im Schlesischen Schuldrama bei Gryphius die Titelheldin in *Catharina von Georgien* (1657) lieber in den Tod geht, als ihren Glauben zu korrumpern.¹⁸

Weise indes hält sich im Folgenden weder eng an die biblische Vorlage (Floretto deutet im Gefängnis keine Träume), noch verpflichtet er seinen Protagonisten auf ein Prinzip bedingungsloser Affektabkehr: Dem Übel, so das Prinzip, das er in seiner *Tugend-Lehre* formulieren wird, lässt sich tätig nur mit Lust begegnen – durch die Erregung des Gemüts, nicht dessen Unterdrückung. Dieses Ethos tugendhafter Lust führt das Stück im Weiteren nicht mehr primär mit Blick auf die Liebeshandlung vor. Es verlagert die Thematik auf die Figur des Oberhofmarschalls Rodoman, der, von einer Tarantel gebissen, in Raserei verfällt.

Gegen das Spinnengift hilft, wie eine Figur erklärt, nur ausgelassenes Tanzen: Es bestehe, wie sie im Rekurs auf medizinisches Wissen der Epoche erläutert,¹⁹ »ein grosser Unterschied [...] unter dem Gift der Spinne« und der »Complexion der Menschen«. Daher müsse ein Musiker, »der alle und jede Affecten in

18 Vgl. Katharina Grätz: *Seneca christianus*. Transformationen stoischer Vorstellungen in Andreas Gryphius' Märtyrerdramen *Catharina von Georgien* und *Papinian*, in: Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik, hg. von Barbara Neymeyr, Jochen Schmidt und Bernhard Zimmermann, Berlin/New York 2008, S. 731–770.

19 Vgl. Athanasius Kircher: Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus. Sive Artis Magnae de Consono & Dissono Ars Minor, übers. von Andreas Hirsch, Schw. Hall 1662, S. 179.

seiner Gewalt hat«, das Blut des Erkrankten erhitzen, sodass durch heftiges Schwitzen »das ausgebreite Gift in allen Orten abgeführt« (SW 14,68) werden kann. (An diesen Brauch erinnert bis heute die Bezeichnung des süditalienischen Volkstanzes *Tarantella*.)²⁰

Leisten soll die Therapie Floretto. Aus dem Gefängnis geführt, betet dieser, Gott möge seinen »Seiten einige Empfindlichkeit einflößen« (SW 14,54). Die »musicalische Cur« (SW 15,56) glückt: Rodoman tanzt wie von Sinnen, fällt sodann erschöpft nieder und wacht »von allen verwirrten Gedancken befreyst« (SW 14,73) wieder auf. Floretto betont, die Heilung verdanke sich nicht nur seiner Kunstfertigkeit, sondern auch göttlichem Wirken; seine »Säiten« hätten dem »Himmel [...] als vor einem Dolmetscher gedienet« (SW 14,64). Dies unterstreicht der nun auftretende König Carl: Durch die Genesung des Hofmarschalls habe »der König im Himmel unser Königreich auf Erden bestätigt« (SW 14,81).

Die Argumentationsfigur, die der König hier bemüht, impliziert ein Verständnis politischer Souveränität, das die jüngere Geschichtswissenschaft in Abgrenzung zu herkömmlichen Absolutismus-Vorstellungen skizziert hat: Anders als in absolutistischen Herrschaftslehren der Epoche verfochten, sei die Macht von Fürsten stets von der Kooperation einer Vielzahl sozialer Gruppen und regionaler Verwaltungen abhängig gewesen, letztere wiederum von Beamten unterschiedlicher Stände. Tatsächlich ›absolute‹ Fürstenherrschaft habe es demnach damals nicht gegeben.²¹

Ein Bewusstsein für solche Zusammenhänge bestand schon in der Zeit selbst.²² Auch in Weises Stück vermittelt sich so die göttliche Legitimation von Carls Herrschaft über das Wirken des Territorialverwalters und seiner Bedienten. Im Sinn von Ernst Kantorowicz' berühmter Unterscheidung von ›body natural‹ und ›body politic‹ des Fürsten²³ trägt die Kunst Florettos (parabelhaft als Dienst eines standesunabhängigen Beraters) mit dem körperlichen Wohl

20 Vgl. die kulturgeschichtliche Darstellung bei Karen Lüdtke: *Dances With Spiders. Crisis, Celebrity and Celebration in Southern Italy*, New York 2009.

21 Vgl. Nicholas Henshall: *The Myth of Absolutism. Change and Continuity in Early Modern European Monarchy*, London 1992 sowie in dessen Folge der Band: *Der Absolutismus – ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft*, hg. von Ronald G. Asch und Heinz Duchhardt, Köln/Weimar/Wien 1996.

22 So wendet sich etwa Hermann Conring, Korrespondenzpartner und wichtiger Einfluss auf Weises politische Theorie, gegen traditionelle Auffassungen königlicher Herrschaft, wenn er Formen monarchistischer Mischverfassung verficht; vgl. zum Überblick Horst Dreitzel: Hermann Conring und die politische Wissenschaft seiner Zeit, in: Hermann Conring (1606–1681). Beiträge zu Leben und Werk, hg. von Michael Stolleis, Berlin 1983, S. 136–172.

23 Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters* [1957], übers. von Brigitte Hellmann und Walter Theimer, München 1990.

des Oberhofmarschalls auch jenem des Staates zu. Gott habe durch die Musik, erklärt ein beistehender Graf, »vor den Könige Wolstand« (SW 14,79) gesorgt. Deshalb könne er, wie Carl selbst ergänzt, sein Zepter weiterhin »durch das Neapolitanische Reich schimmern« (SW 14,63) lassen.

Im Zeichen der göttlichen Beglaubigung der Souveränität Carls vermittels des Diensts Florettos an Rodoman ernennt der König den Knecht zum Statthalter von Kalabrien (womit sich das Stück, analog zu Josephs Beförderung zum ägyptischen Vizekönig, wieder mit der biblischen Vorlage deckt). Im Zusammenhang dieser religiösen Legitimationsfigur muss Clarisse von ihren Rachefantasien ablassen: »Welchen der König seiner Liebe würdig schätzt«, erklärt ihr ein Berater Rodomans, »darf kein Unterthan hassen« (SW 14,80). So stimmt auch sie, offenbar auch mit ihrem Ehemann versöhnt, zum Schluss in einen Gesang zur Feier der Verheiratung Florettos ein, der, in gebotener Keuschheit, schon länger mit einer adeligen Dame angebandelt hat (analog zu Josephs Verehelichung mit Asenat).

Wie sich somit zeigt, folgt die Dramaturgie der *Triumphirenden Keuschheit* in der Darstellung von Hass und Rache bereits einem ähnlichen Prinzip, wie Weise es später in seiner *Tugend-Lehre* formulieren wird: Hass ist nur berechtigt, wenn christlicher Nächstenliebe verpflichtet. Wer vom König, in Einklang mit den göttlichen Gesetzen, »seiner Liebe würdig [ge]schätzt« (SW 14,80) wird, darf nicht gehasst werden. Da Clarisse nach ihrem, wie es in der *Tugend-Lehre* heißt, »boßhaftten Beginnen« (TL 408) von ihren Racheplänen abrückt, also »Besserung vorhanden« ist, erweist aber auch sie sich letztlich »fernern Liebe würdig« (TL 493).

Wie die Episode der musikalischen Kur Rodomans erweist, verdankt sich tugendhaftes Handeln in Weises Poetik auch hier schon nicht allein der »kluge[n] Moderation« (TL 228) der Affekte: Um dem Himmel als »Dolmetscher« (SW 14,64) dienen zu können, ist mithin auch die künstliche Stimulation des Gefühls vonnöten. Im Zusammenhang dessen gewinnt das Stück Züge einer politischen Allegorie: Die Legitimation der Herrschaft bemisst sich an Taten christlicher Nächstenliebe im Dienst für den Wohlstand des Gemeinwesens.

Was jedoch tun, wenn ein zu Unrecht Hassender nicht von seinem ›boshaften Beginnen‹ ablässt? Wie handeln, wenn durch Lautenspiel nichts ausgerichtet werden kann? Und wie die Ehre des Königs schützen, wenn dieser nur bedingt zur Räson zu bringen ist? Die Ultima Ratio im Kampf gegen Hass stellt nach Weises *Tugend-Lehre* das diffizile Unterfangen dar, selbst mit allen Mitteln der Kunst Hass zu schüren. An eben diesem Punkt setzen die Dramen von Weises Rektoratszeit an.

3. Hass als politisches Medium in *Der gestürtzte Marggraff von Ancre*

Mit seinem Zittauer Rektorat obliegt Christian Weise nach örtlichem Brauch die Aufgabe, jährlich an drei aufeinanderfolgenden Tagen Theateraufführungen abzuhalten; eines biblischen, eines historischen und eines fiktionalen Stücks. Vom lokalen Usus abweichend, beschließt Weise hierbei, sämtliche dieser Dramen selbst zu schreiben: Während seiner Rektorszeit entstehen so mehr als sechzig Theaterstücke,²⁴ in denen Weise mitunter je über hundert Schüler mit Sprecherrollen ausstattet.²⁵ Dies bedingt eine Erweiterung der Handlung durch diverse Nebenstränge und erlaubt so die Entfaltung wesentlich komplexerer politischer Szenarien.

Das historische Stück des ersten Theaterzyklus, 1679, eröffnet ein Auftritt dreier allegorischer Figuren: Astutus (List), Prudens (Klugheit) und Probus (Tugendhaftigkeit). Sie streiten sich, wem Vorrang zur Anleitung richtigen Verhaltens zukommt. Da sie sich nicht einigen können, beschließen sie, dass ein »Exempel« die Frage klären soll: Als solches wird im Folgenden *Der gestürtzte Marggraff von Ancre* vorgestellt. Als »Richter« (SW 1,7) zwischen Lust, Klugheit und Tugend soll hierbei das Publikum dienen.

Auf den Prolog folgt ein Redner, der die Ausgangslage des Stücks erläutert: Nach der Ermordung Heinrichs IV. (wir befinden uns also im Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts) hat dessen Witwe die Amtsgeschäfte übernommen. Der eigentliche Thronfolger ist nämlich erst neun Jahre alt. Sie gerät allerdings unter einen unheilvollen Einfluss des florentinischen Adligen Concino Concini, der sich zum Markgrafen von Ancre gemausert hat. Das Land ist derweil tief gespalten: Bürgerschaft und Handwerk mucken gegen hohe Abgaben auf, Adel und Parlament beargwöhnen die Macht des Königshauses und es befehdet sich Hugenotten und Katholiken. – Dass der Markgraf von Ancre im Zuge dieser Auseinandersetzungen stürzen wird, zeigt schon der Titel des Stücks an. Welche Rolle hierbei aber nun List, Klugheit und Tugend spielen, ist der Beurteilung des Publikums anheimgestellt, an dessen Richterfunktion der Vorredner zum Schluss seiner Einführung nochmals erinnert.²⁶

²⁴ Ein ausführliches Verzeichnis von Weises Dramen findet sich bei Eggert (Anm. 16), S. 6–18.

²⁵ Eggerts Rekonstruktion gemäß treten in Weises Zittauer Stücken bis zu 104 sprechende Personen auf. Hinzu kommen Chor und stumme Statisten, sodass im Endeffekt bis zu 200 Personen auf der Bühne agieren; die maximale Schülerzahl unter Weises Rektorat (vgl. ebd., S. 194).

²⁶ »Es werden nur die Hochgeschätzten Anwesenden nochmals gebührendemassen ersucht / sie wollen durch ein angenehmes Urtheil dieses gegenwärtige Beginnen annehmlich machen« (SW 1,10).

In der *Triumphirenden Keuschheit* kam dem Dienst an der Obrigkeit eine zentrale Rolle zu. So verwundert nicht, dass auch das Stück über den *Marggrafen von Ancre* mit einer Szene des Duc de Luynes einsetzt, des Hofmeisters des jungen Königs. Die Tauglichkeit des Beraters wird von anderen Figuren hier allerdings infrage gestellt: Lasse er doch zu, dass sich der junge König die Zeit »mit Jagen / Fischen und Vogelfangen« vertreibe, während der beargwöhnte italienische »Favorit« der Königin »zu Hofe die Oberhand« (SW 1,11) gewinne. Der Hofmeister aber betont, zu wissen, was er tue: Der junge König sei formbar »wie zartes Wachs«. Zu den Lustbarkeiten in freier Natur seien »wenig Personen vonnöthen«; da er den jungen Monarchen begleite, böten also gerade solche Lustbarkeiten »Gelegenheit«, dessen »Gemüthe zu bezwingen« (SW 1,12).

Dass der Hofmeister offenbar geheime Pläne schmiedet, scheint nötig, denn die politische Lage spitzt sich zu: Wie berichtet wird, habe ein Schuster, der am Stadttor Wache hielt, dem Markgrafen den Einlass verweigert, und den »Italiänische[n] Hund« so »brav geschimpft« (SW 1,19). Ein Offizier habe den Schuster verhaften lassen, dem nun Übles drohe: »Die Italiänner sind rachgierig« (SW 1,20). Anstatt auf Rache zu sinnen, kommentiert der Duc de Luynes, verstünde der Markgraf von Ancre den Vorgang besser als nützliche Warnung: »Das künftige Unglück pflegt mit solchen Vorboten zu spielen« (SW 1,21).

Wie mit der Beleidigung des Markgrafen umzugehen ist, diskutiert sodann auch die königliche Mutter mit dessen Gattin. Letztere wünscht sich ein harisches Vorgehen gegen die aufmüpfige Bevölkerung. Die Königswitwe aber mahnt zu Geduld: »Ein Staatsmann muss dergleichen Dinge verachten / biß er rächen kan«, und bis dann geduldig eine »bequeme[] Gelegenheit erwarten« (SW 1,29). Überdies biete sich ihr, erklärt sie (zur Erläuterung der Konstellation auch dem Publikum), für Vergeltungsaktionen nur beschränkter Spielraum, denn der Sohn könne ihre Befehle jederzeit widerrufen. Mit diesen Ausführungen der Königsmutter kommt in dieser frühen Szene ein Thema auf, welches im Stück eine wichtige Rolle spielt: die Erwägung des *Kairos*, des richtigen Augenblicks zum Handeln.²⁷

Die ersten beiden Akte sind im Folgenden vor allem der Ausmalung der besagten politischen Spannungen gewidmet. Mehr Sorge als die Unruhe der Bürger und die konfessionellen Verwerfungen bereitet dem Hof hierbei die Opposition des Adels. Dieser nämlich hat in dem herbeigereisten Fürsten von Condé einen prominenten Wortführer gefunden. Condé wird im Folgenden

27 Von der richtigen ›Gelegenheit‹ des Handelns spricht bereits eingangs der Duc de Luynes (SW 1,11), sodann der Markgraf (SW 1,35), Condés Frau (SW 1,107), der König (SW 1,144) und mehrfach wiederum der Hofmeister (etwa SW 1,66, 124). – Zum Begriff des *Kairos* vgl. James L. Kinneavy und Catherinie R. Eskin: *Kairos* [1986], übers. von Lisa Gondos, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gerd Ueding, Tübingen 1992, Bd. 4, Sp. 1495–1510.

in nicht nur politischem, sondern auch charakterlichem Gegensatz zum italienischen Markgrafen gezeichnet: Ancre verantwortet demnach die »Pressuren« (SW 1,47), unter denen die Bevölkerung leidet, indem er »die Schätze aus ganzt Francreich entweder in seinem Hause oder auff den Italiänischen Wechselbäncken« (SW 1,48) horte. Condé hingegen zeigt sich »Treu und Glauben« verpflichtet und ist dabei auch bereit, für die »allgemeine Wohlfahrt« (SW 1,50) zu sterben.

Die Tugendhaftigkeit Condés bezeugt auch der Hofkanzler: Der Fürst sei »von ehrlichen Gemüthe« und »und in seiner Parol beständig«. Glücklicherweise scheine er, so der Kanzler weiter, aber auch »etwas leichtgläubig« (SW 1,35). Er schlägt vor, dies auszunutzen und den Fürsten von Condé unter dem Vorwand einer königlichen Audienz in den Palast zu locken und dort zu verhaften. Um den jungen König von seinem Plan zu überzeugen, verspricht sich der Kanzler die Unterstützung des Duc de Luynes: Wolle der Hofmeister »bey dem Könige groß werden« (SW 1,44), müsse ihm daran liegen, sich an der Aktion gegen den Fürsten zu beteiligen.

Der Duc de Luynes kommt der Bitte nach und überzeugt den König in drastischen Worten von der Gefährlichkeit Condés. Die zu dessen Verhaftung notwendige List entschuldigt er damit, dass einem »Privat-Menschen wol an[steht] / wenn er offenhertzig ist« (SW 1,66); wer aber »sein Gemüthe nicht verbergen kan / der kan nicht regieren« (SW 1,65).²⁸ Zu solcher Verstellung instruiert, lädt der König den Adelsführer ein, der so zur Mitte des Stücks verhaftet werden kann.

Das Zittauer Theaterpublikum wird sich – zumal in der Rolle als Richter in Sachen List, Klugheit und Tugend – über das Verhalten des Hofmeisters gewundert haben: Anstatt Condé im Kampf für Recht und Gerechtigkeit zu folgen, scheint der Duc tatsächlich vor allem interessiert, am Hof »groß zu werden«. – Dies widerspricht der Lehre des Rektors Weise. Dessen didaktische Schriften betonen, Verstellung sei höchstens als Notlügen im Dienst des Gemeinwohls erlaubt.²⁹ Überdies scheinen die Pläne des Kanzlers nicht nur mo-

²⁸ Weise zitiert hier einen zentralen Lehrsatz französischer Staatslehren der Epoche; so wird das Diktum *Qui nescit dissimulare, nescit regnare* in französischen Staatslehren des 17. Jahrhunderts Ludwig XI. (1423–1483) zugeschrieben (vgl. Adrianna E. Bakos: The Historical Reputation of Louis XI in Political Theory and Polemic during the French Religious Wars, in: The Sixteenth Century Journal 21, 1990, S. 3–32).

²⁹ Nur im Fall einer Aggression durch einen anderen, dürfe man diesem »mit einer künstlichen Manier entgegen gehen / das heist / der Betrug ist nicht offensiv, sondern in etwas defensiv zugelassen / wenn man sich mit einer klugen INVENTION aus der augenscheinlichen Gefahr wickeln kann« (Christian Weise: Politische Fragen / Das ist: Gründliche Nachricht von der POLITICA. Dresden/Leipzig/Zittau 1690, S. 445).

ralisch fragwürdig; wurde doch festgestellt, dass eine harsche Reaktion zur Verteidigung des Markgrafen womöglich verfrüht ist.

Irritation macht sich auch auf der Bühne breit: Vertreter des Adels, des Handwerks und der Religiösen beider Lager zeigen sich erbost; man will »dem Italiänischen Bluthunde den Halß brechen« (SW 1,77). Kurz wird auch hier verhandelt, ob der Augenblick hierfür wirklich günstig sei.³⁰ Eben dies, beschließt man, sei aber der Fall: Die Verhaftung des Fürsten biete Gelegenheit, »das Volck zusammen [zu] bringen«, um mit vereinigten Kräften den »Pallast darnieder [zu] reissen« (SW 1,78).

Merkwürdig ruhig bleibt im nun ausbrechenden Tumult der königliche Hofmeister: Wie der Duc de Luynes einem Vertrauten verrät, habe er »des Königs Hertz« bereits neuerlich »bezwungen«, nämlich in ihm »mitten unter dem Spiele und andern Zeitvertreibe erstlich ein geringes Mißtrauen / her nachmals einen heftigen Haß« (SW 1,133) auch gegen den Markgrafen geschürt. Der Hofmeister weiß also um die Mechanismen der Affektgenese, die Weise in seiner *Tugend-Lehre* darlegen wird; wie sich Abneigung schrittweise zu Hass verfestigt und wie die Oratorie dies vorantreiben kann.

Langsam dämmert einem, weshalb der Hofmeister so bereitwillig auf den Plan des Kanzlers eingegangen ist: Er hat vorhergesehen, dass die Verhaftung des Fürsten den Hass auf den Markgrafen überborden lassen würde und so eine Allianz der verschiedenen Akteure ermöglicht: Jetzt nämlich kann »der gantze Pöbel in guter Einigkeit angeführt« werden und »die Catholischen und die Hugonotten über der Theilung [...] gute Freunde« (SW 1,79) bleiben.

Hat der Hofmeister aber wirklich alle Eventualitäten bedacht? Und was nützt die Rebellion dem König? Als der Duc seinen Plan Vertrauten darlegt, warnen diese: »Der rasende Pöbel lässt sich durch keine Erzählung besänftigen« (SW 1,80). Doch auch diesen Aspekt hat der Duc bedacht: Er schickt die Pickelherring-Figur Courage aus, die dem jungen König dessen Souveränitätsverlust mit viel Spott so lange vor Augen hält, bis dieser in Rage die Erschießung des Markgrafen anordnet.³¹ Nachdem die königlichen Truppen den Befehl ausgeführt haben, beruhigt sich der Aufruhr. Der junge Monarch geht aus der Affäre mit gestärktem Ruf hervor und beschließt, die Amtsgeschäfte nun selbst zu übernehmen – im Wissen, dass er sich mit dem Duc de Luynes auf einen tauglichen Berater verlassen kann.

³⁰ Der Katholik Rollo bekundet, er »zweiffel dran / ob sich der gantze Hauffen darzu verstehen wird. Vielleicht wäre der Sache am besten gerathen / wenn man sich nicht übereilete«. Der Hugenotte Hugo indes entgegnet: »Solche Händel müssen entweder geschwinde fortgehen / oder sie bleiben gar zurücke.« (SW 79)

³¹ Vgl. die Szene SW 1,114–118. Die Szene bespricht ausführlich Konradin Zeller: Pädagogik und Drama. Untersuchungen zur Schulcomödie Christian Weises, Tübingen 1980, S. 200–202.

Kluger Rat wird zum Schluss auch dem Publikum zuteil, das während des mäandrierenden Handlungsverlaufs womöglich nicht allen Wendungen der Geschichte hat folgen können: Um die Zuschauer in ihrer Richterfunktion also nicht zu überfordern, erklärt ein Nachredner, das Stück habe nur deshalb zu einem glücklichen Ende finden können, weil die kluge List des Duc de Luynes auf einem Fundament der Tugend ruhe.³² Weder führt also demnach List ohne Tugend zu einem guten Ausgang (was das Schicksal des Markgrafen zeigt) noch Tugend ohne Klugheit (wie beim Fürsten von Condé zu sehen). Bestand kann nur haben, wer beides zu verbinden weiß.

4. Poetologische und pädagogische Aspekte

Im Blick auf Hass-Motive wurden in den beiden besprochenen Stücken Kontinuitäten zur Darstellung des Affekts in Weises *Tugend-Lehre* kenntlich. Im Folgenden werden sowohl theoretische Hintergründe als auch inszenatorische und dramaturgische Aspekte der Stücke weiter erläutert. Eine diesbezügliche Gesamtdarstellung von Weises (ja äußert umfangreichem) Theaterwerk ist hier nicht zu leisten. Einzelverweise auf weitere Stücke dienen aber dazu, die der These nach besondere Bewandtnis der Hass-Motivik mit Blick auf Weises Dramenpoetik enger zu umreißen.

Schon im frühen Lustspiel von der *Triumphirenden Keuschheit* exemplifizierte Christian Weise nebst der psychologischen Genese von Hass die politische Bedeutung der Affektregulation. Werden dort beide Aspekte anhand von Clarisses Liebeswut und Rodomans Spinnenbiss getrennt verhandelt, verknüpft Weise sie in historischen Panoramen wie dem des *Marggraffen von Ancre eng*.³³ Im ersten Stück, wie im Frühwerk insgesamt,³⁴ kommen dem rechtschaffenen Helden Züge einer gewissen Naivität zu: So weiß Floretto sich gegen Clarisses Zudringlichkeit nur eher unbedarfzt zu wehren und musiziert zwar göttlich inspiriert, kann aber oratorisch noch nicht überzeugen. In späteren Stücken erweisen sich Beraterfiguren wie der Duc de Luynes, obwohl nicht weniger tu-

³² Vgl. den Epilog SW 1,150f.

³³ Vgl. hierzu nebst dem *Ancre*-Stück etwa die historischen Dramen über den *Haupt-Rebellen Masaniello* (1682), den *Spanischen Favoriten Olivarez* (1684), den *Geplagten und wiederum erlösten Regnerus* (1685) oder den *Frantzösischen Marschall von Biron* (1687). Auch seine biblischen Dramen nutzt Weise, um Hass-Dynamiken im Zusammenhang politischer Machtkämpfe zu illustrieren, erweitert so etwa die Handlung in neuerlicher Bearbeitung des Josephs-Stoffs um zahlreiche Wendungen und Intrigen (*Der keusche Joseph*, 1679).

³⁴ So auch mit Blick auf die Figuren des Camillo in der *Beschützten Unschuld* und den Philyrus im *Dreyfachen Glücke* (beide 1673 erstmals gedruckt).

gendhaft, als mit allen Wassern politischer Klugheit gewaschen.³⁵ Als Figuration des ›reinen Toren‹ erscheint im *Ancre*-Stück der Adelsführer Condé.

Mit Clarisses Bedrängung und der Bereicherung des Markgrafen wird die Handlung beider Stücke durch tugendlose Aggressionen angestoßen. Die Reaktion darauf ist nach Weises *Tugend-Lehre* als Notwehr, nicht als Hass zu werten. So kann Clarisse ihr Unrecht einsehen, ohne selbst Hass erfahren zu haben. Den Markgrafen aber, der von seinem »boßhafften Beginnen« (TL 408) nicht absässt, trifft nach Weises Theorie ›gerechter‹ Hass. Auch dieser allerdings legitimiert noch keine Revolte: Wie Weises Lehrbuch *Politische Fragen* (1690) im Rekurs auf protestantische Herrschaftslehren der Epoche rekapituliert, ist die Rebellion gegen die Obrigkeit verboten.³⁶ Auch hier führt Weise aber nebst ethisch-religiösen auch politisch-praktische Gesichtspunkte an: Ein Herrscher, der selbst nicht nach Maßstäben der christlichen Moral regiere, könne nicht darauf vertrauen, dass sich das Volk seinerseits daran gebunden fühle.³⁷

Dem Volk kommt bei Weise im Zusammenhang solchen ›gerechten‹ und zugleich verbotenen Hasses eine paradox anmutende Doppelrolle zu: Einer-

35 Während eine eingehende Untersuchung der Diener- und Beraterfiguren bisher zu fehlen scheint, finden sich Hinweise bei Arnd Beise: Geschichte, Politik und das Volk im Drama des 16. bis 18. Jahrhunderts, Berlin/New York 2010, S. 133, S. 177; siehe zu diesen Stellen auch Anm. 51 und 52. – Die unterschiedliche Anlage des Figurentypus spiegelt die Baum-Metaphorik: Floretto beklagt in der *Triumphirenden Keuschheit*, er sei »ein elender Schilf / welcher sich vor dem hereinbrechenden Sturm-Winde bücken muß« (SW 14,52). In der ebenfalls frühen *Beschützten Unschuld* heißt es über den Protagonisten: »Ein Baum wenn er tieff wurtzelt / wird zwar durch den Sturmwind umgeworffen / doch bleibt die Wurtzel stehn.« (SW 14,174) Im späteren Werk gilt Biegsamkeit als Tugend, und dies nicht mehr in Widerspruch zu Verwurzung. So erklärt der Nachredner im *Masaniello*: »Wenn das Eichen-Holtz von der grausamen Lufft zerschmettert wird / so bücket sich die Weide / biß ein stilles Wetter die sämtlichen Zweige von sich selber wiederum aufricht« (SW 1,372).

36 Luther leitet in Zusammenhang seiner Auslegung von *Apg.* 5,29, wonach man Gott mehr gehorchen müsse als den Menschen, ein Recht auf passiven, nicht aber gewaltsamen Widerstand ab (vgl. Martin Luther: Von weltlicher Obrigkeit [1523], in: Werke. Kritische Gesamt-Ausgabe, Bd. II: Predigten und Schriften 1523, Weimar 1900, S. 229–281, hier S. 266 f.). An Luthers Diktum schließt Weise in seinen *Politischen Fragen* im Zusammenhang der Besprechung der Aufhebung des Edikts von Nantes an: Die Untertanen müssten »GOTT mehr gehorchen / als den Menschen / und [...] die Proben ihres wahren Christenthums nach dem Exempel der Märtyrer willig ablegen« (Weise [Anm. 29], S. 68).

37 Wer sich auf die religiöse Legitimation seiner Herrschaft berufe, so Weise in den *Politischen Fragen*, müsse »gedencken / daß sie bey GOTT in grosser Verantwortung stehet« (ebd., S. 130). Das Beispiel der Revolte der Niederländer im 16. Jahrhundert gegen den ›grausamen Duc de Alba‹ (ebd., S. 110) zeige, dass sich die Bevölkerung anderenfalls »einem Ober-Herrn wiedersetzen möchte / welcher gleichsam durch eine Hostilität den eussersten Ruin des Volckes suchet« (ebd., S. 131).

seits verdienen seiner *Tugend-Lehre* zufolge Menschen aller Stände Wohlstand und Respekt.³⁸ Entsprechend kommt dem ›Pöbel‹ im *Ancre*-Stück ein untrügliches Gefühl für die Verletzung seiner Würde zu: Es ist nicht zufällig ein Schuster, der sich dem Markgrafen als erster in den Weg stellt, um ihm den Einlass in die Stadt zu verwehren. Andererseits aber neigt das Volk dort bei Erhitzung, wie auch Herrschaftslehren der Epoche erklären,³⁹ zum völligen Verlust von Sinn und Verstand: Den ›rasenden Pöbel‹ belegt Weise, hier wie in anderen Dramen,⁴⁰ mit Attributen unkontrollierbarer Naturhaftigkeit.⁴¹

Hellsichtige Beraterfiguren wissen in Weises Stücken die politische Ordnung zu befestigen, indem sie der Gefühlslage des ›Pöbels‹ Rechnung tragen, ohne ihm letztlich die Handlungsmacht zu überantworten. Im *Marggraffen von Ancre* erhöht der Duc de Luynes so durch Anstachelung des Hasses des Volks den politischen Handlungsdruck, entschärft sodann aber die Frage des religiösen Revolutionsverbots, indem er eine Anordnung zur Hinrichtung des Markgrafen legal durch den König erwirken kann.⁴² Von zentraler Rolle sind dabei die wilden Scherze des Pickelherings, dessen fröhliche Ehrlichkeit und anarchische Tumult-Lust, wie schon in frühen Stücken, mit der Rechtschaffenheit und dem Chaos-Potenzial des ›Pöbels‹ in heimlicher Verbindung steht.⁴³

- ³⁸ Grundiert ist dieses Verständnis durch die christliche Überzeugung, die Weise in seiner *Tugend-Lehre* darlegt: Demnach sollten die Menschen aller Stände »in einer gewissen dignität leben«, denn ob in der ständischen Ordnung »höher« oder »geringer als wir; sie sind unsers gleichen« (TL 502).
- ³⁹ Vgl. etwa die Einschätzung Dreitzels, der gemäß Hermann Conring »den ›Plebs‹ für eine zwar notwendige, aber politisch auf jeden Fall gefährliche, deshalb rechtlos zu haltende Menschenart hielt« (Dreitzel [Anm. 22], S. 163). In seinen *Politischen Fragen* bespricht Weise die Demokratie, wie alle anderen Staatsformen, zwar sachlich, für »gar wohl möglich« hält er sie aber nur, weil »zu dem Volcke nur die freyen Bürger gerechnet« würden; es bleibe somit »viel canaille noch übrig / welche zur Versammlung nicht kommen darf« (Weise [Anm. 29], S. 118).
- ⁴⁰ Vgl. zur Unwetter-Metaphorik im *Masaniello* Patrick Eiden-Offe: Soziale Bewegung auf der Bühne. Zur Frage der Gegenwart in Christian Weises *Masaniello*, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1, 2017, S. 171–190, bes. S. 181–183.
- ⁴¹ So wird der Aufruhr im *Marggraffen von Ancre* mehrfach mit einem »Ungewitter« (vgl. 1,33, 75, 96) bzw. »bösen Wetter« (vgl. 1,66) verglichen.
- ⁴² Die Legalitätsfrage diskutieren zu Beginn des fünften Aktes der Katholik Rollo und der Hugenotte Hugo: Ersterer gibt zu bedenken, ob nicht die »Richter [...] hätten der Sache besser abhelfen können«. Letzterer betont die Souveränität des Königs: »Kan der König Richter einsetzen / so kan er auch selber richten.« (SW 1,136)
- ⁴³ Das Prinzip der Personifikation des Pöbels durch den Pickelhering verdeutlicht Weise programmatisch in seinem frühen Lustspiel *Von dem dreyfachen Glücke* (1673), in dem der scherhafte Vulgus als allegorische Stellvertreterfigur des ›gemeinen Pöbels‹ angelegt ist – vgl. hierzu Weises Verzeichnis der allegorischen Figurenbedeutungen (SW 10,10) sowie den Kommentar der Werkausgabe (SW 10,178 f.).

Wie Hass entsteht, und wie er irren kann, zeichnet Weise in der *Triumphierenden Keuschheit* am Beispiel von Clarisses Kränkung individualpsychologisch nach. Die dagegen kollektive – und berechtigte – Empörung gegen den Markgrafen im Schulstück fußt nicht nur auf dem ›Willen‹ Einzelner: Sie bedarf der bedachtsamen Koordination durch kunstvolle Verstärkung und Lenkung. Dass insbesondere der ›rasende Pöbel‹ nur bedingt zu kontrollieren ist, stellt einen wichtigen Aspekt in den Plänen des Hofmeisters im *Ancre*-Stück dar. Wichtig ist hier, wie in zahlreichen anderen Dramen Weises,⁴⁴ denn auch das Erfassen des *Kairos*, des richtigen Augenblicks zum Handeln. Während dieser sich Floretto durch Rodomans Tarantelbiss von selbst ergibt, führt der Duc de Luynes ihn planvoll herbei, indem er den ›unzeitigen‹ Racheplan des Kanzlers in katastrophischer Absicht unterstützt.

Anders als Floretto, der sein Saitenspiel zur Stabilisierung des ›body politic‹ durch göttliche Hand leiten lassen kann, erfordert der Sturz des Markgrafen ein gleichzeitiges Spiel auf der Klaviatur der Gefühle völlig disparater sozialer Gruppen: Bürgerschaft und Handwerk erzürnen die hohen Abgaben, der Adel beklagt den schwindenden Einfluss des Parlaments und der König fürchtet einen Ansehensverlust. Einigen lassen sich die Gruppen sodann aber über ihren Hass auf den Markgrafen, der mutmaßlich alle Missstände gleichermaßen verantwortet. Durch seine oratorische Amalgamierung der unterschiedlich motivierten Hassgefühle leistet der Duc du Luynes somit, was in der jüngeren politischen Theorie mit einem Konzept Antonio Gramscis als Konstruktion einer hegemonialen »Äquivalenzkette«⁴⁵ bezeichnet wird; eine Einigung verschiedener Gruppen über deren unmittelbare Einzelinteressen hinaus.

Anders als in dieser Theorietradition,⁴⁶ trägt hierzu in Weises Stück mit dem allseitigen Schimpfen über den ›italienischen Hund‹ jedoch eine gezielte

44 Bestände politischer Lehren, wie das Wissen um die Nutzung von ›Gelegenheiten‹, vermitteln nicht nur die historisch-politischen, sondern auch die biblischen Stücke Weises; so erklärt Joseba, die Frau Jephthes, im *Tochter-Mord Jephatas* (1679): »Drum heist es / halte hinter dem Berge / biß die Gelegenheit zu Tantze bläst.« (SW 4,58) Im *Keuschen Joseph* bekundet Sethosis: »Wo ein Kind auf dem Throne sitzt / da wird dessentwegen das Regiment von Kindern nicht geführet. Ja die gesamten Reichs-Stände haben so dann bessere Gelegenheit ihre Klugheit anzubringen« (SW 8,34). Und in *Naboths Weinberg* (1691) beobachtet der Resident Abdalla, es »stehet das Volck in Suspicion, als wolte man durch solche Waffen bey guter Gelegenheit die Reformation vornehmen« (SW 6,258).

45 Der Begriff der hegemonialen ›Äquivalenzkette‹ zielt auf die Ablösung essenzialistischer Vorstellungen von Volk- und Klassenidentität durch ein kulturalistisches Paradigma der Verbindung disparater Gruppen und Bewegungen (vgl. Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* [1985], London 2001, S. 127–129).

46 Die von Laclau und Mouffe vertretene Form der Allianzbildung beruht auf dem Prinzip der Verbindung antidiskriminierender, hierbei zentral auch antirassisti-

Instrumentalisierung fremdenfeindlicher Rhetorik bei.⁴⁷ Ein völkisches Nationalbewusstsein ist hierbei für das 17. Jahrhundert noch nicht vorauszusetzen, doch kennt die Epoche eine aus der humanistischen Antike-Rezeption adaptierte Konzeption von Vaterlandsliebe,⁴⁸ der gemäß auch Weises *Tugend-Lehre* eine Pflicht zur »Staats-Liebe« veranschlagt. Auch »fremde Personen« (TL 499) sollen hierbei das Land, »darinne sie ernähret / vergnüget / und geschützet werden / ihrer Liebe würdig achten« (TL 500), wobei Weise allerdings an selbiger Stelle einen »Excess« der Vaterlandsliebe als »offenbahre Thorheit« von »hochmütigen Simplicisten« (TL 500) abqualifiziert.

Folgt man der Darstellung in den *Politischen Fragen*, wäre Gegenstand der Hassrede im Stück weniger die ‚fremde Person‘ des Markgrafen, als dessen Verletzung der bei Weise genannten Pflichten. Auf den im Stück dargestellten französischen Nationalstolz mag das zeitgenössische Publikum ohnehin mit Vorbehalten geblickt haben.⁴⁹ Und die im Theaterzyklus von 1679 auf das *Ancre*-Drama folgende Komödie vom *Bäurischen Machiavellus* zielt auf die Erkenntnis ab, dass die Darlegung politischer Strategeme auch deren Entlarvung dienen kann.⁵⁰

scher Bewegungen (vgl. ebd., S. 159; hierzu ausführlich auch Chantal Mouffe: Für einen linken Populismus [2018], übers. von Richard Barth, Berlin 2018).

⁴⁷ Als »italänischen Hund«, oder aber »Hund«, »italänischen Bluthund«, »frembden Lumpenhund« sowie »verfluchten Ausländer«, schimpfen auf den Markgrafen sowohl der Diener Potage (SW 1,151), der Schuster Piccart (SW 1,137) und ein Soldat (SW 1,135), als sodann auch über weitere Schichten hinweg die Adligen Francisus (SW 1,77) und Claudius (SW 1,78), die Fürsten Bouillon (SW 1,76) und Mayenne (SW 1,87), Charlotta, Gemahlin Condés (SW 1,76), Leo, Bruder des Duc de Luynes (SW 1,19), und schließlich auch der König (SW 1,117). – Im Unterschied zur These hier, deutet Beise Fremdenfeindlichkeit gar als Hauptmotiv des Aufruhrs (vgl. Beise [Anm. 35], S. 170–172).

⁴⁸ Vgl. Alexander Schmidt: Vaterlandsliebe und Religionskonflikt. Politische Diskurse im Alten Reich (1555–1648), Leiden 2007.

⁴⁹ In seinen *Politischen Fragen* leistet Weise eine äußerst kritische Darstellung der französischen Kriegspolitik der Epoche (vgl. Weise [Anm. 29], S. 213–218). Indes haben sich zur Zeit der Aufführung des *Marggraffen von Ancre*, 1679, die Konflikte zwischen dem Heiligen Römischen Reich und Frankreich im Zeichen des Friedens von Nimwegen (1679–1680) vorübergehend entspannt. Das verschollene Stück *Irenio* (1680) bildet nach späterer Auskunft des Autors allegorisch den »Zustand in Deutschland vor und nach dem Niemagischen Frieden« (SW 8,419) ab – dem titelgebenden Figurennamen und dem überlieferten Programmtext zufolge, wohl in versöhnlicher Perspektive. Weder ist aber hierüber genauerer Aufschluss möglich noch lässt sich feststellen, wie weit ein möglicher versöhnlicher Blick auf Frankreich auch die zeitgenössische Rezeption des *Marggraffen von Ancre* prägte.

⁵⁰ Das Stück widmet sich der Frage, ob Machiavelli mit seiner Beschreibung politischer Finten zu deren Verbreitung beigetragen hat. Als Prozess gegen den verrufenen Autor angelegt, endet das Stück ohne Verurteilung (vgl. hierzu Zeller [Anm. 31], S. 211–223).

Dennoch aber bleibt festzuhalten, dass das *Ancre*-Drama selbst wenig leistet, diese Problematik eines ›Exzesses‹ an Vaterlandsliebe zu reflektieren: Ein gewisses Maß an Fremdenfeindlichkeit scheint die Epoche offenbar, ähnlich wie die als naturhaft aufgefasste Zerstörungskraft des ›rasenden Pöbels‹, als anthropologisches Faktum schulterzuckend in Kauf zu nehmen; als einer jener Aspekte, die der Markgraf zu bedenken vernachlässigt, sodass er nebst christlicher Tugend auch gegen Gebote der Klugheit verstößt.

Über die dargestellte fremdenfeindliche Rhetorik hinaus zeigt das *Ancre*-Stück: Ein Kollektivgeist politischen Handelns ist nicht schlicht gegeben, sondern bedarf der künstlichen Herstellung und kunstvollen Lenkung. Dies gelingt den Volksauführern in Weises Dramen nicht immer: So zeigt das Stück über den *Neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello* (1682), wie auch eine auf berechtigtem Zorn gründende Hass-Allianz mangels kluger Beratung rasch wieder zerbrechen kann.⁵¹ Der Obrigkeit bleibe indes angeraten, Gelegenheiten zu Allianzbildung im Volk gar nicht erst entstehen zu lassen: So wird dem Titelhelden im *Geplagten und wiederum erlösten Regnerus* (1684) von der harschen Bestrafung von Verschwörern abgeraten, um das Volk nicht weiter anzustacheln.⁵²

Die kluge Analyse der politischen Konstellation im Zeichen des *Kairos* und die Beförderung von Lust durch Emotionslenkung sind Gegenstand nicht nur der Thematik von Weises Stücken, sondern auch der Poetik ihrer Rezeption: Insbesondere die Zittauer Dramen mit ihren verwickelten Handlungen fordern die politische und moralische Urteilskraft ihres Publikums heraus und tragen so zu dessen Schulung bei. (Dies fasst die Vorrede zum *Marggraffen von Ancre* programmatisch, indem sie den Zuschauern die Richterrolle bezüglich des Verhältnisses von Klugheit und Tugend zuweist.) Nicht nur das Publikum aber ist Teil von Weises pädagogischem Programm: Den Schülern dient das Theaterspiel zur Ausbildung von gewandtem Reden und Auftreten.⁵³

Tugendhaftigkeit ist nach Weises Didaktik nebst Klugheit auch auf Lust angewiesen. Weises poetologische Selbstkommentare heben im Sinne dessen da-

⁵¹ Während sich dort der in Bedrängnis geratene Vizekönig durch Beratung des Kardinals Philomarini schließlich retten kann, mangelt es dem Aufrührer Masaniello letztlich an zuverlässiger Beratung. So gelingt es, den Rebellen mit einem »köstlichsten Wein« auszuschalten, der »mit etlichen durchdringenden Tropfen vermischt wurde / welche [...] dem Kopffe den Verstand nehmen solten« (SW 1,332). – Für eine detaillierte Rekonstruktion der Gründe für das Scheitern der Revolution im Stück vgl. Beise (Anm. 35), S. 175–180.

⁵² Die Räte befänden, so der Diener Gimro, »nicht vor rathsam, daß ein übriges Geräusche in der Stadt sol erwecket werden, ehe man der Affection bey dem Volcke versichert ist« (SW 2,171). Vgl. auch hierzu Beise (Anm. 35), S. 133.

⁵³ Vgl. zur pädagogischen Funktion des Theaterspiels Hans Arno Horn: Christian Weise als Erneuerer des deutschen Gymnasiums im Zeitalter des Barock. Der ›Politicus‹ als Bildungsideal, Weinheim 1966, S. 88–120, sowie Zeller (Anm. 31), S. 25–106.

rauf ab, dass Schulaufführungen ›Lust und Nutz‹ zugleich brächten.⁵⁴ Dies wiederum spiegelt im *Marggraffen von Ancre* das Programm des Hofmeister de Luynes, der seinem Zögling Grundlagen der Regierungskunst, wie Weise seinen Schülern, »mitt'en unter dem Spiele und andern Zeitvertreibe« (SW 1,133) vermittelt. Theoretische Bestände ethischer und politischer Affektlehren werden auf der Bühne so in performative Praxis überführt, und somit zum Gegenstand eines sowohl emotionalen als auch analytischen Nachvollzugs durch das Publikum.

Gerade hinsichtlich der Darstellung von Hass-Dynamiken zeigt sich, wie Weise hierbei inszenatorische Rahmenbedingungen des Zittauer Schultheaters entgegenkommen: Da der Sprechtext auf bis über hundert Rollen zu verteilen ist, wird das Tun der Hauptakteure oftmals nicht direkt gezeigt, sondern durch Nebenfiguren verschiedener Parteien berichtet und besprochen. Hierdurch gewinnen in den Stücken Prozesse der Meinungsbildung in diesen verschiedenen Gruppen an Bedeutung. Auch erscheinen die Schauspieler sodann nicht nur als Einzelakteure auf der Bühne, sondern mithin auch in opponierenden Gruppenformationen.⁵⁵ Geschichtliche Prozesse werden nach dieser proto-soziologischen Anlage von Weises Schulstücken nicht nur als Ergebnis des Handelns einzelner Gruppenführer kenntlich, sondern maßgeblich auch des Konflikts ständischer Kollektive.

Sowohl im Massenauftritt als auch in den Szenen, in denen sich die Angehörigen einer Konfliktpartei untereinander besprechen, kommt der Thematik des Hassens entscheidende Bedeutung zu: Beim Agieren der Schauspieler als Gruppen wird die Funktion des Affekts als politisches Bindemittel kenntlich. Wenn die Sachlage dann innerhalb der einzelnen Gruppen diskutiert wird,⁵⁶

⁵⁴ So erklärt Weises Vorwort zu *Lust und Nutz der spielenden Jugend* (1690) das Prinzip der Verbindung von ›politischer‹ Klugheit und ethischer Tugend zur Grundlage seiner Dramenpoetik: In seinen Stücken würden »die Regeln der Tugend und der Klugheit« gleichermaßen »in anmuthigen Reden und Exempeln recommendiret« (SW 8,424).

⁵⁵ Zum Aspekt des kollektiven Figurenauftritts bei Weise vgl. Beise (Anm. 35), S. 143–149, S. 158–161.

⁵⁶ Weise bekundet in der Vorrede zu den *Neuen Proben von der vertrauten Redens-Kunst* (1700): »Vornehmlich haben dieselbigen Szenen was zu bedeuten / da zwei Personen nur miteinander reden [...]. Denn hierdurch werden die Gedanken verstanden / welche bey der vertraulichsten Rede mit dem Munde nicht allezeit übereinstimmen« (SW 4,419). Döring erläutert mit Blick auf den *Masaniello*, es zeige sich »Weises ›realistischer‹ Blick daran, daß er die [...] Blöcke von ›Volk-, ›Adel-, ›Klerus etc. aufreißt. Keine dieser Gruppen ist bei Weise homogen. So stehen viele Adlige gegen die falsche Adels-Heroisierung eines Herzog Caraffa [...]. Auch die Bürger sind gespalten: Keineswegs alle sind Rebellen« (Detlef Döring: Inhalt und Funktion des Geschichtsunterrichts bei Christian Weise, in: Cloe. Beihefte zum Daphnis 18, 1994, S. 261–293, hier S. 247 f.).

wird deutlich, dass die Einigkeit der Kollektive zur Disposition steht: Die Wirkungsmacht auch kollektiven Hasses bleibt stets davon abhängig, nicht als »Vorwand« eigenmütigen Verhaltens »in Zweifel« (TL 409) zu geraten.

Verbunden werden diese moralischen, dramaturgischen, poetologischen und didaktischen Aspekte in Weises Stücken neuerlich in der Konzeption der Beraterfiguren: Sie verkörpern, auch und gerade hinsichtlich Fragen ›gerechten‹ Hassens jene Verbindung von Tugend, Klugheit und Lust, die den Grundsatz seiner Poetik darstellt. Die Anlage der Beraterfiguren spiegelt damit auch die Rolle des Diensts am Gemeinwohl, zu welcher der Pädagoge seine Schüler nicht zuletzt auch mit Mitteln des Theaterspiels auszubilden bezieht: einer Tätigkeit im Zeichen der Nächstenliebe – und damit sowohl des Wissens um die ethische Zwiespältigkeit von Hass als auch der Kenntnis von Mitteln zu seiner möglichst effektiven Verbreitung und Lenkung.

5. Fazit

Die Frage der Darstellung von Hass bei Christian Weise bot Anlass, drei Werke aus verschiedenen Schaffensphasen des Autors gemeinsam in den Blick zu nehmen: das frühe Lustspiel *Die Triumphirende Keuschheit* (1668), das Drama über den *Gefallenen Marggraff von Ancre* (1679) aus der Anfangszeit des Zittauer Rektorats sowie das späte Lehrbuch *Ausführliche Fragen über die Tugend-Lehre* (1696). Hierbei ergab sich über die Werkphasen und Textgattungen hinweg ein einheitliches Bild: Demnach erschwert Hass, wie jedes Gefühl, kluges Denken; hierzu ist daher die Moderation der Affekte angeraten. Um aus dem Denken Handeln folgen zu lassen, ist jedoch Lust, damit Gefühl, wiederum nötig. Solche Lust kann und darf nach Weise auch Hass erzeugen.

Weises Darstellung umreißt ethisch-religiöse, politische und rhetorische Implikationen von Hass: Wer gewissenlos hasst, verstößt gegen das Gesetz der Nächstenliebe und macht sich sowohl bei Gott als auch bei seinen Mitmenschen unbeliebt. ›Gerechter‹ Hass – nämlich Hass gegen Feinde christlicher Liebe – kann derweil den Kampf gegen Ungerechtigkeit befördern. Sowohl gottloser als auch tugendhafter Hass kann durch Mittel der Redekunst politische Wirkung entfalten. Nicht nur rächt sich aber gottloser Hass Weises Überzeugung nach früher oder später. Auch ›gerechter‹ Hass muss, um sich zu bewähren, auf kluge Weise ins Werk gesetzt werden. Zu hassen bedingt somit besonders sorgfältige ethische und strategische Prüfung.

Dass als maßgebliche Instanz zur Beurteilung der eigenen Tugend in der Epoche das Gewissen gilt, setzt das Theater der Zeit vor darstellerische Herausforderungen; unmittelbar abbilden lässt sich dieses auf der Bühne ja nicht. Indem ›gerechter‹ Hass nach Weises Auffassung ein besonders hohes Maß an

Tugend und Klugheit erfordert, eignet sich dieser Affekt zur theatralen Demonstration von Gewissenhaftigkeit und politischem Handlungswissen besonders: Gerade in politischen Szenarien lässt sich wirkungsvoll zeigen, wie sich ein Mangel an Tugend und/oder Klugheit rächt. Wer bei Weise dagegen ungestraft hasst, hasst gewöhnlich ›gerecht‹ und klug.

Weises Lustspiel *Die Triumphirende Keuschheit* führt mit der Figur Clarisses vor, wie Hass irren kann. Das Stück zeigt aber auch, dass er verzeihlich bleibt, wenn die hassende Person ein Einsehen hat. Das Drama über den *Marggraffen von Ancre* zeigt dagegen, was geschieht, wenn solche Läuterung nicht erfolgt. Und es zeigt, wie Hass, wenn klug orchestriert, gemeinsames Agieren über ständische Schranken hinweg ermöglicht; was der Aufsatz in Rückgriff auf Konzepte der Konstruktion kollektiver Identität als Verfahren der Schaffung einer hegemonialen ›Äquivalenzkette‹ fasste.

Der theatralen Inszenierung von Hass kommt bei Weise somit nebst ethischer auch in rhetorischer Hinsicht eine programmatische Dimension zu: Nicht nur äußern sich unmittelbare Affekte des Hasses auf der Bühne maßgeblich sprachlich. Gerade in den großen politischen Stücken wird auch eine oratorische Dimension von Verfahren seiner Verbreitung und Lenkung kenntlich. Die ethischen und politischen Paradigmen, deren Erörterung Weise seinem Publikum überantwortet, verschränken sich hinsichtlich Fragen der Rechtmäßigkeit und des strategischen Nutzens von Hass somit in der Reflexion über die Legitimität und Sinnigkeit der hierbei zum Einsatz kommenden rhetorischen Mittel.

Nebst Vorzügen für Tugend und Theater zeichneten sich in beiden Stücken indessen (zumal in heutiger Hinsicht) auch befremdliche Aspekte von Weises Hass-Begriff ab: Sein frühes Lustspiel bedient misogynie Muster der Darstellungstradition des Josephs-Stoffs, indem es die mangelnde Affektregelung der Rächerin mithin als geschlechtlich bedingt zeichnet. Im *Marggraffen von Ancre* birgt die Verschränkung religiöser und politischer Paradigmen des Gemeinwohls Potenzial für fremdenfeindliche Rhetorik. – Jedoch ist es im frühen Stück eine Frauenfigur, die das Verdikt über das ›schwache Weibsbild‹ spricht, und Weise kritisiert in seiner *Tugend-Lehre* übersteigerte Vaterlandsliebe. Umfassendere Rückschlüsse solcher Motive auf Weises Poetik bedingten daher eine weitere Untersuchung.

Wie sich im letzten Teil des Artikels zeigte, treten im Hinblick auf die Hass-Motivik bei Weise nebst ethischen auch dramaturgische Aspekte hervor: Demnach verfügte das Zittauer Schultheater mit seiner Vielzahl an Darstellern über besondere Mittel, Kollektivbildung durch Hass abzubilden, vermochte in kleinen Szenen aber auch die Brüchigkeit solcher stets fragilen Hass-Allianzen nachzuzeichnen. Als zentral erweisen sich in beiderlei Hinsicht Diener- und Beraterfiguren: Sie wissen die ethische Rechtmäßigkeit und die strategische Klugheit

hassgeleiteten Handelns zu beurteilen und spiegeln damit, so die These, den konzeptionellen Hintergrund und das pädagogische Ziel von Weises Dramenpoetik.

Wieweit Weises Hass-Begriff über literatur- und diskursgeschichtliche Aspekte hinaus mit Blick auf demokratische Gesellschaften noch von Belang ist, scheint fraglich: Heutige populistische Theorien (wie oben in Zusammenhang der hegemonialen ‚Äquivalenzketten‘ zitiert) gehen nicht von einer endgültigen Hassens-, damit Vernichtungswürdigkeit demokratischer Gegner aus. Jedoch können Weises Dramen weiterhin, wie dem damaligen Publikum (und heute in auch kritischer Perspektive), dazu dienen, das eigene ethische und politische Urteilsvermögen zu schulen. – Und ergeben sich politische Kräfte, die Hass und Vernichtungswut nicht demokratisch zügeln, kann man der politischen Literatur der Frühen Neuzeit auch jenseits von Hass-Allianzen womöglich noch den einen oder anderen Kniff abschauen; um über moralische Kritik an Gegnern hinaus Gelegenheiten zu nutzen, ihnen in die Bildung populistischer ‚Äquivalenzketten‘ reinzupfuschen und sie über Unklugheiten stolpern zu lassen.

»Es morde noch mein Dolch, wo er nur morden kann«

Die »Hass-Figur« des Bösewichts und ihr Abgang von der Bühne (Weiße, Lessing)

Eine Literaturgeschichte des Hasses ist noch nicht geschrieben. Auch wenn Karl Heinz Bohrers letzte monographische Studie *Mit Dolchen sprechen* (2019) einen Versuch in diese Richtung unternimmt, führt sie doch eher die enorme Komplexität dieses Unterfangens vor als einen Weg zu deren Auflösung. Ist Hass auf der Ebene der *res*, der Signifikate, oder der *verba*, der Signifikanten zu verorten? Bohrer spricht zwar durchgehend von »Hass-Reden«¹ (bzw. »Hass-Dialog«²), aber auch von »Hass-Imagination«,³ »Hass-Affekt«,⁴ »Hass-Geste«,⁵ »Hass-Thematik«⁶ und »Hass-Gedanken«.⁷ Indem Bohrer sich nur für den Hass als »ein Mittel intensiver Poesie«⁸ interessiert, verzichtet seine Analyse auf Referenzen zur Emotionsgeschichte und nimmt auch auf historische Kontexte nur äußerst sparsam Bezug.

Der vorliegende Beitrag unternimmt die Analyse einer Episode aus der Literaturgeschichte des Hasses: Der Fokus liegt auf einem Ausschnitt aus der Geschichte der dramatischen »Hass-Figur« *par excellence*: der Figur des Schurken. Im Zuge der Herausbildung einer Unterscheidung zwischen »ernsthafter« und »populärer« Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der Schurke, vormalig eine der Zentralfiguren des elisabethanischen Dramas, ästhetisch abgewertet und zum Merkmal »schlechter« Literatur erklärt. Paradigmatisch durchgeführt wird diese Neubewertung in den Ausführungen über Felix Christian Weiße *Richard der Dritte* (1759) in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767–1769).

1 Karl Heinz Bohrer: *Mit Dolchen sprechen. Der literarische Hass-Effekt*, Berlin 2019, S. 21 u. ö.

2 Ebd., S. 47.

3 Ebd., S. 9.

4 Ebd., S. 204.

5 Ebd., S. 209.

6 Ebd., S. 428.

7 Ebd., S. 318.

8 Ebd., S. 7.

Weißes Version des Shakespeare'schen Dramas ist für eine Literaturgeschichte des Hesses besonders relevant, insofern Weisse die Zentralfigur des Schurken radikaler als Shakespeare als eine »Hass-Figur« konzipiert: Weißes Richard ist durch und durch von Hass bestimmt – im Gegensatz zu Shakespeares Richard, dessen Boshaftigkeit durchaus auch humorvolle Momente einschließt (Abschnitt II). Aus dem Umstand, dass Weißes Richard als eine ausschließliche »Hass-Figur« dargestellt ist, folgert Lessings vernichtende Kritik in seiner *Hamburgischen Dramaturgie*, dass das Drama kein Mitleid erzeuge und daher die Ansprüche einer Tragödie nicht erfülle. Wenn die Darstellung von Hass und Gewalt kein Mitleid erzeugt, so die Argumentation der *Dramaturgie*, bedient sie eine ›Sensationslust‹, die seit Lessing mit der Wirkung populärer Literatur assoziiert wird (Abschnitt III). Schließlich zeigt sich am Beispiel der *Emilia Galotti* (Abschnitt IV), wie Lessings eigene dramatische Produktion auf seine Abwertung des ›Schurken‹ reagiert, indem sie diesem eine Nebenrolle zuweist.

1. Ein Drama des Hasses (Weisse)

Felix Christian Weisse spielt zwar in den neueren Literaturgeschichten keine prominente Rolle mehr – dabei war er im 18. Jahrhundert »einer der meistgespielten deutschen Dramatiker« sowie »nach Gellert der populärste Dichter Deutschlands.⁹ Sein Drama *Richard der Dritte* (1759) gilt im 18. Jahrhundert als »eines der berühmtesten Tyrannenstücke« und wird noch 1775, also auch nach Lessings scharfer Kritik am Text, an »alle[n] Theater[n]«¹⁰ aufgeführt. Das Drama fordert unvermeidlich den Vergleich mit dem Prätext Shakespeares heraus.¹¹

9 Walter Pape: »Ein *billetdoux* an die ganze Menschheit«. Christian Felix Weisse und die Aufklärung, in: Zentren der Aufklärung III. Leipzig, Aufklärung und Bürgerlichkeit, hg. von Wolfgang Martens, Heidelberg 1990, S. 267–295, hier S. 269.

10 [Jakob] Minor: Christian Felix Weisse und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, Innsbruck 1880, S. 210.

11 Zur (neueren) komparatistischen Forschung zu Shakespeares und Weißes *Richard III*: Vgl. Peter-André Alt: Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 29, 2004, S. 1–28; Peter-André Alt: Der zerstückte Souverän. Zur Dekonstruktion der politischen Theologie im Drama des 18. Jahrhunderts (Gottsched, Weisse, Buri), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84, 2010, S. 74–104, hier S. 83–90; Peter-André Alt: Kein Drama der Theodizee. Lessings Wirkungs poetik und die Psychologie des Bösen in Weißes *Richard der Dritte* (1759), in: Lessing Yearbook 41, 2014, S. 87–107; Nina Birkner: »... ein so eingefleischter Teufel – Nein! Das ist nicht möglich!« Shakespeares *Richard III* als Vorbild für Schillers *Räuber*, in: Schillers Theaterpraxis, hg. von Peter-André Alt und Stefanie Hundhege, Berlin/Boston 2020, S. 111–123; Sabine Durchholz: Im »lebenden Labyrinth der Literatur«: Shakespeares *Richard der*

Zwar betont Weiße in der Vorrede, er habe »keinen Plagiat«¹² begangen, aber die Parallelen zwischen den beiden Dramen sowie die Identität des Titels weisen deutlich auf eine direkte Auseinandersetzung mit Shakespeare hin. Hier ist bei Weiße die Traumszene im ersten Auftritt des ersten Aufzugs zu nennen, in der Richard sein nahendes Ende vorausahnt, wenn er von einem »Geisterheer« (S. 12) der von ihm Ermordeten verfolgt wird: Der Anklang an die Geisterscheinungen im fünften Akt von Shakespeares Drama ist nicht zu übersehen. Trotz verschiedener Parallelen sind jedoch auch die Unterschiede zwischen den Dramen offensichtlich. Weiße entfernt sich entscheidend von Shakespeares Drama, indem er einerseits durchgehend einen Alexandrinervers verwendet, und andererseits die Handlung auf das Ende von Richards Herrschaft beschränkt, um so die traditionelle Regel der Einheit der Zeit einzuhalten. In beidem folgt Weiße den Maßgaben der französischen Tragödien.¹³ Indem er sich inhaltlich an das Drama Shakespeares anlehnt, formal jedoch an die Maßgaben der französischen Tragödientradition, folgt Weiße seinem erklärten Programm einer »Vereinigung beider moderner Dichtungsarten, der englischen und der französischen«,¹⁴ um als Resultat dieser Mischung »einen eigenen Weg«,¹⁵ d. h. eine genuin deutsche Literatur zu finden. Die Entscheidung Weißes, nur den letzten Akt von Shakespeares Text zu adaptieren und den Rest in Form von Erzählungen nachzuholen, erscheint aus dramaturgischer Perspektive als unglücklich. Man muss Weiße allerdings wohl zugestehen, zumindest eine »eigenwillige Version von Shakespeares Geschichtsdrama«¹⁶ geschrieben zu haben.

Weiße's Drama konzentriert sich zudem auf einen Konflikt, der in Shakespeares Version keine zentrale Bedeutung einnimmt: Richard wirbt um Elisabeth, die Tochter des verstorbenen Königs Edward IV und Schwester der von Richard im Tower inhaftierten Brüder Edward und York, ersterer der legitime König von England. Weil Richard fürchtet, dass eine Hochzeit zwischen Elis-

Dritte in den Versionen von Christian Felix Weiße und Carl Steinberg. Mit einem Blick auf Lessings Weiße-Rezeption, in: *Lessing Yearbook* 38, 2008, S. 169–191; Francis Lampert: »Des Menschen Herz, o Gott! welch Elend kann es stiften!« The Tragedies of Christian Felix Weiße, in: *Publications of the English Goethe Society* 82, 2013, S. 1–15, hier S. 3–5.

12 Christian Felix Weiße [sic]: *Richard der Dritte. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, hg. von Daniel Jacoby und August Sauer, Berlin 1904, S. 9. Im Folgenden alle Angaben in Klammern im Text mit Nennung von Akt und Vers. Weiße gibt an, Shakespeares Stück erst dann gelesen zu haben, als sein Drama bereits abgeschlossen gewesen sei (ebd.). Allerdings hat Weiße bereits 1756 in den *Neuen Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* einige Passagen aus einer eigenen Übersetzung von Shakespeares *Richard III* publiziert. Vgl. Minor. (Anm. 10), S. 211.

13 Vgl. Durchholz (Anm. 11), S. 171.

14 Minor (Anm. 10), S. 201.

15 Weiße, zit. nach ebd., S. 200.

16 Durchholz (Anm. 11), S. 171.

beth und seinem Widersacher Richmond diesem eine dynastische Legitimität verleihen würde, will er durch die Ehe mit ihr seinen Machtanspruch stärken: »Dadurch entreiß ich ihm [Richmond, O. K.] den Vorwand zu den Waffen« (I/2 195). Der dramatische Konflikt kreist um Richards Erpressungsversuch: Er droht Elisabeth, ihre Brüder zu ermorden, sollte sie nicht seine Frau werden. Schließlich erklärt Elisabeth sich bereit, das »Opfer« zu bringen, um das Leben ihrer Brüder zu retten, und sagt dem verhassten Richard die Ehe zu. Dieser tötet die beiden Kinder dann trotz des Eheversprechens von Elisabeth. Bevor die Ehe jedoch geschlossen werden kann, stürmt Richmonds Truppe heran, und Richards Herrschaft und Leben endet zur Erleichterung aller.

Auf unterschiedliche Art und Weise erzählt sowohl Shakespeares als auch Weißes Text von einer unheilvollen Verbindung von Bosheit und Macht: Hass und Grausamkeit ebnen den Weg zur politischen Macht und charakterisieren deren Ausübung. Shakespeares Richard kündigt dies in einem Monolog zu Beginn des Dramas an: »And therefore, since I cannot prove a lover, / To entertain these fair well-spoken days, / I am determined to prove a villain / And hate the idle pleasures of these days.¹⁷ Die Selbstidentifikation Richards als *villain* – üblicherweise übersetzt als Schurke – stellt einen prominenten Moment des Dramas dar. Die Entwicklung des Wortes *villain* hätte eine Analyse aus der Feder Giorgio Agambens verdient. Das Wort ist aus dem Altfranzösischen übernommen und bezeichnet ursprünglich »a serf, an un-free peasant attached to an estate which had once been a Roman villa; he was in fact a villanus or vilains.¹⁸ Von hier aus durchläuft das Wort eine semantische Entwicklung von der Bezeichnung unfreier Bauern zu dem Schimpfwort, das Ganoven und Schurken bezeichnet: Lewis interpretiert diesen Wandel als ›Moralisierung‹ eines Statusbegriffs.¹⁹ Die *villains* sind nahezu rechtlos, außerhalb jeder Teilnahme an der Gemeinschaft angesiedelt: Sie sind der Willkür ihrer Herren ausgeliefert, die sie nach Gutdünken bestrafen und einsperren dürfen (sie dürfen von diesen lediglich nicht körperlich verletzt oder getötet werden).²⁰ »If they ran away or were purloined they might be recovered by action like beasts or other chattels«,²¹ notiert ein Wörterbuch des späten 19. Jahrhunderts: Der juristische Status der *villains* ist lexikalisch demjenigen von Tieren gleichgesetzt. Indem der *villain* im ausgehenden Mittelalter zum Symbol einer Existenz außerhalb

17 William Shakespeare: *Richard III*, hg. von Thomas Cartelli, New York/London 2009, S. 5 (I/1, Z. 28–31).

18 C[live] S[taples] Lewis: *Studies in Words* [1960], 2. Aufl., Cambridge 2013, S. 118.

19 Vgl. ebd., S. 21.

20 Vgl. Paul Vinogradoff: *Villainage in England: Essays in English Medieval History*, Oxford 1892, S. 47.

21 [Anonym]: *The Encyclopaedic Dictionary: A New Original Work of Reference to All the Words in the English Language*, Bd. 7 (Teil 2), London u. a. 1888, S. 448.

des Rechts und jenseits jedes Schutzes durch das Gesetz wird, ist es von dort aus kein weiter Weg zur modernen Semantik des *villain* als Schurken, Verbrecher und Gesetzloser.

In der Logik von Richards Eingangsmonolog begründet sich der Entschluss zum Schurkentum durch die äußere Hässlichkeit seiner körperlichen Erscheinung. »I, that am curtail'd of this fair proportion, / Cheated of feature by dissembling nature, / Deform'd, unfinishi'd, sent before my time«,²² beschreibt Richard sich selbst – und suggeriert (»Nor made to court an amorous looking-glass«²³), dass seine *physis* ihn nicht zur Liebe, sondern zum Krieg disponiert habe.²⁴ Die Repräsentation Richards als äußerlich deformierter Schurke ist in Shakespeares Quellen – der Tudor-Historiographie – ausformuliert.²⁵ Richards Körper markiert nicht bloß seine Hässlichkeit, sondern stößt ihn als monströse und unnatürliche Erscheinung aus der Ordnung der Natur aus:²⁶ Sein Ausschluss aus der sozialen Ordnung korrespondiert so mit seinem Ausgeschlossensein aus der natürlichen Ordnung.

Während Shakespeares Richard in der Mitte des Dramas gewissermaßen die Rollen wechselt und vom *villain* zum König wird – um dann in dieser Rolle wesentlich weniger Erfolg aufzuweisen²⁷ –, betritt Weißes Richard die Bühne bereits als König. Er stellt sich deshalb nicht in einen Raum außerhalb des Gesetzes und der Ordnung, er führt auch nicht augenzwinkernd die Verdorbenheit politischer Macht vor. Seine Figur repräsentiert stattdessen die Gefahr einer Übernahme der politischen Macht durch die falsche Person, die keine moralische Skrupel kennt. Weißes Richard erscheint demzufolge weniger als *villain* oder als Schurke (wie Shakespeares Richard in der ersten Hälfte des Dramas), sondern vielmehr ausschließlich in der Rolle des Tyrannen, d. h. des illegitimen Herrschers (wie Shakespeares Richard in der zweiten Hälfte des Dramas). Richard weiß, dass die Legitimität seiner Herrschaft schwach ist – deshalb sieht er sich gezwungen, den legitimen Monarchen Eduard sowie dessen

22 Shakespeare (Anm. 17), S. 4 (I/1, Z. 18–20).

23 Ebd. (I/1, Z. 15).

24 Vgl. Greta Olson: *Criminals as Animals from Shakespeare to Lombroso*, Berlin/Boston 2013, S. 87.

25 Vgl. Michael Torrey: »The plain devil and dissembling looks«: Ambivalent Physiognomy and Shakespeare's »Richard III«, in: *English Literary Renaissance* 30.2, 2000, S. 123–153, hier S. 139.

26 Vgl. Mark Thornton Burnett: *Constructing »Monsters« in Shakespearean Drama and Early Modern Culture*, New York 2002, S. 73.

27 Vgl. Marjorie Garber: *Shakespeare and Modern Culture*, New York 2008, S. 116: »For Richard is a better villain than he is a king.« Richard ist daher, anders als Stephen Greenblatt formuliert, kein »quintessential tyrant« (Stephen Greenblatt: *Tyrant. Shakespeare on Politics*, New York/London 2018, S. 3) – und im Gegensatz zu Greenblatts Interpretation führt Shakespeares Drama auch keineswegs vor, wie eine Nation in die Hände eines Tyrannen fällt.

Bruder zu ermorden, deshalb versucht er die Hochzeit mit deren Schwester Elisabeth zu erpressen. Im Unterschied zu seinem englischen Vorgänger unnimmt Weißes Richard keinen Versuch, das Volk zu umschmeicheln, sondern er weiß von Anfang an, dass es seine Herrschaft ablehnt: »Sein Haß ist mir bekannt: / O hätt es nur ein Haupt!« (I/1 162–163), ruft Richard aus und deutet damit den Wunsch an, das gesamte Volk enthaupten zu können, wäre das physisch möglich.

Richard erreicht die Macht »[d]urch List, durch Blut und Tod« (I/1, 92) und ersetzt so die dynastische Legitimität der vorigen Monarchen durch Gewaltausübung und -androhung. Nur der Schmeichler Catesby kann diese Methode als »Staatskunst« (I/1, 75) beschönigen. Die Macht des Tyrannen bleibt erzwungen, niemand folgt ihr freiwillig. Nicht ohne Grund muss er deshalb das gewaltsame Ende seiner Herrschaft fürchten. So beschreibt es die »Königin« (die Witwe des verstorbenen Königs Edward IV) im zweiten Akt: »Als ob nicht iedermahn hier Richards Sklave wär / Der ist der schrecklichste, der uns am meisten heuchelt« (II/1, 318–319). Dieser Umstand ist Richard schmerhaft bewusst und deshalb wittert er überall Aufruhr und Widerstand. Sein Antrieb ist Hass gegen jede Person, die er als Bedrohung seiner Macht wahrnimmt – und im Laufe des Dramas zeigt sich, dass dies letztendlich alle Menschen in seinem Königreich sein müssen. Daher ängstigt sich Richard vor einer Hochzeit zwischen Elisabeth und Richmond: »Dann kann der Britten Haß sehr leicht in Aufruhr gähren / Und diesen Thron, den ich mir kaum erbaut, zerstören« (I/1 115–116). »Es fließ ein Thränenstorm in der Erschlagenen Blut; / Man fluche meinem Grimm, was fürcht ich ihre Wuth?« (I/2 209), phantasiert er den Tod der beiden Prinzen im Tower herbei. Allein der unterwürfige Lakai Catesby – »Herr deines Glücks, ein Gott! wer ists, der Dir noch droht? / Er wag es nur, Du winkst, und selbst Dein Wink ist Tod« (I/1 58–59) – vermag es, Richards Zorn zu entgehen, bis er ohne erkennbare Motivation von diesem erstochen wird.

Weißes Darstellung Richards als »Hass-Figur« geht einher mit einer Neubewertung des Hasses in der Philosophie des 18. Jahrhunderts. Noch Christian Thomasius definiert in seiner *Ausübung der SittenLehre* (1696) Liebe und Hass grundsätzlich gleichwertig als »Gemüthsneigungen«, welche elementare Reaktionen des Subjekts auf »gute oder böse« Reize darstellen: »[D]ie Liebe [ist] ein Verlangen [...] / das Gute nicht allein zu erhalten/ sondern auch zubehalten und nicht zu verlieren/ und gleichfalls [ist] der Haß ein Verlangen [...] das böse nicht alleine loß zu werden/ oder nicht zubehalten/ sondern auch demselben sich zu enthalten.²⁸ Im Gegensatz zu Thomasius (und weiten Teilen der philo-

28 Christian Thomasius: Von Der Artzeney Wider die unvernünfftige Liebe und der zuvorher nöthigen Erkäntnuß Sein Selbst. Oder: Ausübung Der SittenLehre, Halle 1696, S. III. Analog zu dieser Bestimmung setzt Gottsched »Lust« und »Abscheue« als komplementäre Grundemotionen einander gegenüber: »Es lassen sich die Affecten

sophischen Tradition) können Affekte für Kant von vornherein keine moralische Funktion haben, insofern er Wert darauf legt, die Sphäre der Freiheit und des moralischen Gesetzes von der Sphäre der Natur – d. h. der Reize, Kräfte und Gefühle – abzugrenzen.²⁹ Entsprechend behandelt Kant Affekte primär als potentielle Auslöser einer »moral pathology«,³⁰ die potentiell die Freiheit des Willens einschränken können. Er unterscheidet dabei zwischen Affekten – vorübergehende und plötzlich auftretende Gefühlszustände – und Leidenschaften – länger anhaltende Emotionen, die den Charakter (negativ) formieren können.³¹

Kant analysiert die Differenz zwischen Affekt und Leidenschaft in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) exemplarisch anhand der Unterscheidung zwischen dem ›Affekt‹ Zorn und der ›Leidenschaft‹ Hass. Beide können die Freiheit des Willens gefährden und stellen daher potentielle moralische Probleme dar – allerdings in dramatisch unterschiedlichem Ausmaß. Indem der Affekt des Zorns eine vorübergehende »Schwäche im Gebrauch seines Verstands« erzeugt, ist er nicht mehr als eine »Untugend und gleichsam etwas Kindisches und Schwaches«.³² Die Leidenschaft des Hasses ist in Kants Perspektive weitaus bedrohlicher für die Herrschaft des Subjekts über sich selbst: Indem die »Leidenschaft [...] die zur bleibenden Neigung gewordene sinnliche Begierde (z. B. der Haß im Gegensatz des Zorns)«³³ ist und der Leidenschaftliche folglich dazu neigt, »das Böse dadurch (als vorsätzlich) in seine Maxime aufzunehmen«, wurzelt im Hass ein »qualifiziertes Böses, d. i. ein wahres *Lastter*«.³⁴ Indem der leidenschaftliche Mensch eine emotionale Neigung – den Hass – »in seine Maxime aufnimmt«, richtet er seine Handlungsregeln nicht

in zwei Hauptgattungen eintheilen, nämlich in angenehme, und verdrüßliche. Die angenehmen sind allezeit mit einer sinnlichen Lust verbunden; die verdrüßlichen aber mit einem sinnlichen Abscheue« (Johann Christoph Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit, Siebente vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1762, S. 507). Vgl. Jutta Stalfort: Die Erfindung der Gefühle. Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750–1850), Bielefeld 2013, S. 242.

29 Vgl. Howard Caygill: Kant and the Relegation of the Passions, in: Politics and the Passions, 1500–1800, hg. von Victoria Kahn, Neil Saccamano und Daniela Coli, Princeton/Oxford 2006, S. 217–230, hier S. 223. Vgl. Andreas Gelhard: Skeptische Bildung. Prüfungsprozesse als philosophisches Problem, Zürich 2018, S. 84.

30 Caygill (Anm. 29), S. 224.

31 »Affeken sind von Leidenschaften spezifisch zu unterscheiden. Jene beziehen sich bloß auf das Gefühl; diese gehören dem Begehrungsvermögen an [...]. Jene sind stürmisch und unvorsätzlich, diese anhaltend und überlegt: so ist der Unwillen, als Zorn, ein Affekt; aber als Haß (Rachgier) eine Leidenschaft« (Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, KdUA 120).

32 Ebd., Bd. 4, S. 539 f.

33 Ebd., S. 540.

34 Ebd.

nach den Prinzipien der Vernunft, sondern nach einer zufälligen und unvernünftigen Neigung aus.³⁵ Damit stellen Leidenschaften eine elementare Bedrohung für Kants Moralphilosophie dar – welche keine »Liste von Eigenschaften, die den tugendhaften Menschen kennzeichnen« sammelt, sondern einen »spezifischen Gebrauch der praktischen Urteilskraft«, d. h. der Maximenprüfung vorsieht.³⁶ Anders formuliert: Stellt der Affekt eine »Störung des Wahrnehmens und Denkens« dar, kann diese doch von der Vernunft immerhin erkannt werden; die Leidenschaft dagegen ist ein »Fehler im Melde- und Überwachungsbereich selbst«,³⁷ nämlich in der Befähigung bzw. dem Willen zur autonomen Maximenprüfung. Diesen Inbegriff des Bösen, den Kant als Angriff auf die Architektur seiner transzendentalen Ethik wahrnimmt, verkörpert Weißes Richard, insofern für ihn leidenschaftlicher Hass zur alles bestimmenden Maxime wird: Jede seiner Handlungen auf der Bühne ist von Hass geprägt. Entsprechend wird Richard nicht ohne Grund von anderen Protagonisten des Dramas als »Wütterich« (I/4 269; II/1 313) bezeichnet.

In seiner Fixation auf den Hass überbietet Weißes Richard den Typus des Tyrannen aus dem Trauerspiel des 17. Jahrhunderts. Dieser weist, in den Worten Walter Benjamins, die »jähe Willkür eines jederzeit umschlagenden Affektsturms [auf], in dem zumal Lohensteins Gestalten wie zerrißne, flatternde Fahnen sich bäumen.«³⁸ Eine »flatternde Fahne« voller wechselnder Affekte ist Weißes Richard nicht – sein Hass ist permanent und andauernd, und deshalb verwandelt er ihn in eine Maxime, d. h. in einen »großen Plan« (I/1, 73), eine ausformulierte Kalkulation des Bösen. Der Tyrann des barocken Trauerspiels erscheint in Benjamins Perspektive als die pointierte Illustration der politischen Imagination seiner Epoche: »[D]er Souverän des XVII. Jahrhunderts, der Gipfel der Kreatur, ausbrechend in Raserei wie ein Vulkan und mit allem umliegenden Hofstaat sich selber vernichtend.«³⁹ So gewiss auch Richards Auftritt durch ›Raserei‹ charakterisiert ist und in einer Vernichtung des eigenen Hofstaats gipfelt, so ist sein Handeln doch zielgerichtet und planvoll, darin die Boshaftigkeit des barocken Tyrannen überbietend. Benjamin verweist darauf, dass der Tyrann im Trauerspiel »gegen Ausgang des Barock [...] zu jener Charge wurde, die ein nicht unrühmliches Ende in Stranitzkys wiener Possentheater

35 Vgl. Marcus Willaschek: Der eigene Wille. Der Zusammenhang zwischen Freiheit, Selbstbestimmung und praktischer Identität, in: Individualität und Selbstbestimmung, hg. von Jan-Christoph Heilinger u. a., Berlin 2009, S. 91–111, hier S. 102.

36 Gelhard (Anm. 29), S. 79.

37 Rüdiger Campe: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990, S. 391.

38 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, hg. von Rolf Tiedemann, 7. Aufl., Frankfurt am Main 1996, S. 53.

39 Ebd., S. 52.

fand«.⁴⁰ Aus diesem zitiert Benjamin die Wutrede eines chargenhaften Tyrannen: »Man hänge brenne, man rädere, es trieffe in bluth und ersauffe im Styx wer Uns beleidiget. (wirfft alles über einen hauffen und geht zornig ab)«.⁴¹ In der Überbietung der Boshaftigkeit des Tyrannen ist Weißes Richard – der »übertyrannisirte [sic] Tyrann«⁴² – in gewisser Weise auch *chargenhafter* als dieser: Seine gesamte Erscheinung ist das Stereotyp des absolut Bösen.

Auffällig ist, dass Weißes nichts über die *physis* seiner Titelfigur mitteilt: Der Komplex der Hässlichkeit entfällt, der in Shakespeares Text eine Motivation für Richards Handeln anbietet, indem er auf eine Korrespondenz zwischen seinem Ausschluss aus der sozialen und natürlichen Ordnung verweist. Diese spielt in Weißes Text keine Rolle, sodass Richard als ein Tyrann auftritt, dessen Bosheit weder Grund noch Grenze kennt: »O Bosheit, der nichts gleicht! Ver-dammte Blutbegier! Voll Widerwillen bebt die ganze Seel in mir« (I/3 216–217), ruft Stanley in Bezug auf ihn aus. »Nichts gleichtet seinem Haß, nichts seiner Blutbegier« (II/5 550), urteilt die Königin: »Tod ist Dein Lieblings Wort und Quälen Dein Vergnügen« (IV/4 1152). »Er ist der Laster Sklav und spricht der Tugend Hohn« (III/2 663), sagt die umworbene Elisabeth und ruft einen Topos der Psychologie des Tyrannen im Trauerspiel auf: die Bestimmung des Monarchen durch »schwankende physische Impulse« (B, 53). »Schwankend« sind die Impulse in Richards Brust freilich nur, insofern sich sein Hass jeweils auf andere Personen richtet (nicht jedoch darin, dass er *verschiedene* Impulse erfahren würde). »Schon fühl ich meine Brust voll edler Mordsucht glühen!« (IV/1 948), bestätigt Richard die Perspektive der anderen Protagonistinnen auf seine Tyrannenseele.

Unterstrichen wird der Charakter des Tyrannen in Weißes Text dadurch, dass Richard – anders als sein Vorbild in Shakespeares Drama – einen Genuss darin sieht, selbst zur Waffe zu greifen, um seine Opfer zu erlegen. So berichtet Tyrel über Richards Mord an den beiden Prinzen im Tower: »Vergebens flehten sie den Wütrich, den Barbaren, / Er faßte Löwen gleich den Aeltesten beyn Haaren, / Und sah frohlockend ihm in sein erblaßt Gesicht, / Und stürmte Fluch um Fluch auf ihn, und hört nicht, / Und stieß den Dolch ihm tief ins Herz« (V, 6 1455–1459). Je mehr Richard sich in eine Orgie der Grausamkeit und des Hasses hineinstiegt, desto entschiedener wird auch er gehasst – wodurch sich seine Angsträume bewahrheiten werden. Im fünften Akt erscheint der auf dem Schlachtfeld besiegte Richard auf der Bühne, dem nichts als ein umfassender Hass auf alle Menschen geblieben ist:

40 Ebd., S. 50.

41 Ebd.

42 Minor (Anm. 10), S. 212.

Wo ich verwüsten kann, da will ich auch verwüsten,
Es morde noch mein Dolch, wo er nur morden kann,
So lang der Arm sich regt, Freund, Feind und Unterthan;
Ich will den langen Weg mit Leichnamen besäen,
Und so in Ströhmen Bluts zur Gruft – zur Hölle gehen. (V, 5 1376–1380)

Hier verwandelt sich der Tyrann, wie dies auch Thomas Hobbes in seiner Theorie der Souveränität beschreibt, in ein wildes Tier, das den Staat von innen her terrorisiert.⁴³

In der Forschung wurde die Position vertreten, dass Weißes Richard in diesem Exzess von Hass, Gewalt und Grausamkeit gegenüber der Version Shakespeares der »im Dunklen nuanciertere, in den Schattierungen des Bösen nochmals abgründigere [...] Charakter«⁴⁴ sei. Dem kann entgegnet werden, dass der moderne Begriff des ›Charakters‹ eine individuelle Psychologie impliziert, die weder Shakespeares noch Weißes Richard aufweisen.⁴⁵ Shakespeares Richard ist nicht bloß die Verkörperung wilder Blutgier, weil er als ›villain‹ stets eine metafktionale, spielerische Ebene hervorbringt. So tritt Richard Gloucester – teilweise – aus der fiktionalen Handlung heraus und agiert nicht nur als ein Schauspieler auf der Bühne, sondern gleichzeitig auch als ein Regisseur, der die Handlung hinter den Kulissen dirigiert und manipuliert. Zahlreiche Szenen im Drama haben den Charakter eines *play-within-play*, eines in die Handlung des Dramas integrierten Miniaturdramas.⁴⁶ Richard spielt dabei vor zwei ver-

43 Hobbes' *Leviathan* (1651) legt fest, dass der den Kriegszustand beendende Vertrag vom Souverän nicht gebrochen werden könne, weil er ihn gar nicht unterschrieben habe und deshalb nicht an ihn gebunden sei (Thomas Hobbes: Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates, hg. von Iring Fetscher, übers. von Walter Euchner, Frankfurt am Main 1984, S. 137f.). In Hobbes' Staatsmodell ist der Souverän damit die personifizierte Ausnahme: Er lebt als einziger inmitten des allgemeinen Vertragszustands den Naturzustand aus und entscheidet willkürlich über Leben und Tod (Vgl. Roberto Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, übers. von Sabine Schulz und Francesca Raimondi, Berlin 2004, S. 37–58; Werner Hamacher: *Wilde Versprechen. Zur Sprache »Leviathan«*, in: *Die Ordnung des Versprechens. Naturrecht – Institution – Sprachakt*, hg. von Manfred Schneider, München 2005, S. 171–198, hier S. 191f.). Mit den Worten Jean-Luc Nancys lebt er in einer »grundlegenden Illegitimität, die hier die Bedingung für die Legitimität ist« (Jean-Luc Nancy: *Ex nihilo summum (Über die Souveränität)*, in: ders.: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, übers. von Anette Hoffmann, Zürich/Berlin 2003, S. 123–146, hier S. 136).

44 Alt (Anm. 11), S. 90.

45 Vgl. Catherine Belsey: *The Divided Tragic Hero*, in: *A Companion to Shakespeare's Works, Volume 1: The Tragedies*, hg. von Richard Dutton und Jean E. Howard, Malden, Ma. 2006, S. 73–94.

46 Vgl. Gillian M. Day: ›Determinèd to prove a Villain: Theatricality in ›Richard III‹, in: *Critical Survey* 3.2, 1991, S. 149–156, hier S. 150.

schiedenen Publika: dem internen Publikum seiner Mitspieler und dem externen Publikum der Zuschauer im Theater.⁴⁷

Entsprechend vollzieht Shakespeares Richard den Mord an den Prinzen nicht selbst. Den Auftrag dazu erteilt er, seiner metatheatralischen Rolle gemäß, indirekt – und dies gleich im Moment seiner Thronbesteigung:

Give me thy hand [*Here he ascendeth the throne*]
Thus high by thy advice
And thy assistance is King Richard seated.
[Aside] But shall we wear these honours for a day?
Or shall they last, and we rejoice in them?
[...] Ha! am I king? 'Tis so: but – Edward lives.⁴⁸

Richards Frage: »am I king?« verweist auf die Bedrohung seiner Macht durch das Fortleben des Prinzen im Tower und fordert Buckingham zum Mord auf. »[A]m I king?« ist mehr als eine rhetorische Frage: Der König muss in Shakespeares Historiendramen jederzeit als Akteur auftreten und dabei beweisen, dass er die *Rolle* des Königs ausfüllen kann. Somit ist er stets eine darstellende und metatheatrale Figur. Richard besitzt ein Bewusstsein für die theatralische Dimension der Macht – was ihm jedoch immer weniger hilft, als er diese tatsächlich erlangt hat. Als Usurpator ohne Anspruch auf Legitimität bleibt sein Besitz der Krone jederzeit mit Fragezeichen versehen. Das spielerische und metatheatralische Auftreten Richards entspricht einerseits dieser theatralischen Konzeption der Macht – andererseits kreiert es literarische Komplexität und Mehrdeutigkeit, indem das Innere des Schurken nicht offen zutage liegt. Diese Dimension verliert Weißes Version des Dramas,⁴⁹ da Weißes Richard keine metatheatralischen Auftritte hat und seinen Hass nur in der Form einer furiosen Rage zutage treten lässt.

2. Ästhetische Funktionalisierung des Bösen (Lessing)

Weißes Drama bietet zwei unterschiedliche Rezeptionsansätze an. Einerseits führt das Stück einen »Kampf von ‚Tugend‘ und ‚Tyrannie‘«⁵⁰ auf. Das Drama inszeniert eine moralische Fabel, in der Elisabeth als die »eigentliche Haupt-

47 Vgl. Waldo F. McNeir: The Masks of Richard the Third, in: *Studies in English Literature, 1500–1900* II.2, 1971, S. 167–186, hier S. 173.

48 Shakespeare (Anm. 17), S. 72 (IV/2, Z. 1–5, 13).

49 Vgl. dagegen Lampert: (Anm. 11), S. 4.

50 Durchholz (Anm. 11), S. 173.

person«,⁵¹ als »vollkommen tugendhafte, moralisch-empfindsame«⁵² Figur einen Kampf gegen das Böse in der Gestalt des Tyrannen führt. Dabei gelingt es Elisabeth, wie sie es formuliert, »[i]m Unglück groß zu sein« (II, 1 334), indem sie das »Opfer« vollbringt, der Ehe mit dem verhassten Richard zuzustimmen, um das Leben ihrer Brüder zu retten. Der Konflikt zwischen den beiden Hauptprotagonisten entwickelt so eine simple moralische Fabel, die auf einem klar konturierten Gegensatz zwischen ›gut‹ und ›böse‹ basiert. Andererseits bleibt Richard die Titel- und Zentralfigur: Auch wenn Elisabeth im Drama mehr Auftritte als Richard hat,⁵³ kreisen alle Dialoge um die Bosheit des Tyrannen, dessen Grausamkeit und »Wuth« stets im Zentrum der Handlung steht. Die Gewalttätigkeit, die ungehemmte Befreiung des »Wüterichs« Richard von allen Fesseln der Moral entwickeln eine Faszination, die einer christlich geprägten Zurückweisung des Bösen aus dem Bereich der Kunst diametral entgegensteht.

Die Frage, ob diese Faszination als *ästhetisch* zu bestimmen ist oder ob sie von ›niedrigen‹ Beweggründen ausgeht, steht im Zentrum von Lessings Auseinandersetzung mit Weißes Drama in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767–69). Lessing bespricht das Drama seines Jugendfreunds in drei »Stücken« und gesteht ihm zu, »reich an großen Schönheiten«⁵⁴ zu sein, um dann eine vernichtende Kritik zu entwickeln. Ausgangspunkt von Lessings Kritik ist sein Axiom, dass jedes Drama nicht allein Leidenschaft und Genuss erzeugen soll, sondern dass jeweils die *richtigen*, d. h. für eine Gattung angemessenen Emotionen evoziert werden müssen. »Ein Dichter kann viel getan, und doch nichts damit vertan haben«, postuliert Lessing: »Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat: es muß auch die haben, die ihm, vermöge der Gattung, zukommen«.⁵⁵ Dass sein Argument wesentlich auf gattungstheoretischen Überlegungen basiert, erklärt, warum Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* seine Kritik auf Felix Christian Weißes *Richard der Dritte* konzentriert und sich nicht mit Shakespeares Version auseinandersetzt. Allein in der Auseinandersetzung mit Weißes Drama – nicht aber mit dem Shakespeares – kann es Lessing gelingen, zugleich einen Angriff auf die französische Tragödientradition sowie auf die daran orientierte Dramenliteratur der Frühaufklärung zu unternehmen. Dafür muss Lessing die Frage nach dem Wesen der Tragödie in das Zentrum seiner Analyse stellen. Daher kann Georg-Michael Schulz zugesagt werden, dass Lessing Weißes *Richard der Dritte* »zum Anlaß nimmt, anknüpfend an Aristoteles, seine Vorstellungen von der eigentlich trauerspiel-

51 Ebd.

52 Birkner (Anm. 11), S. 119.

53 Vgl. ebd.

54 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie, in: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Klaus Bohnen, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1985, S. 548.

55 Ebd., S. 580.

gemäßigen Wirkung zu entfalten (und vielleicht überhaupt erst derart streng auszubilden)«.⁵⁶

Lessing greift so, indem er Weiße kritisiert, stets zugleich die französische Tragödiästhetik an, der Weiße verpflichtet bleibt. Er entwickelt diesen Angriff über seinen Rückgriff auf Aristoteles' *Poetik*, der es ihm erlaubt, »Furcht und Mitleid« als die definierenden Wirkungen der Tragödie zu behaupten.⁵⁷ Daraus folgert er, dass Weißes Richard kein Protagonist einer Tragödie sein könne: Wenn Aristoteles behauptete, »daß der Held derselben weder ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse«, dann sei »Richard der Dritte eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt«.⁵⁸ Richard sei »unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen«, urteilt Lessing und ergänzt: »Ich sage, die Bühne: daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich«.⁵⁹ Dass die Figur Richards Mitleid erregen soll, würde wohl niemand behaupten – dass das nicht die Intention von Weißes Text gewesen sein kann, gesteht Lessing umgehend zu. Aber auch Furcht könne die Figur nicht erwecken, sondern lediglich »Schrecken«, worunter Lessing »das

56 Georg-Michael Schulz: *Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*, Tübingen 1988, S. 265.

57 Ob Lessing mit seiner Übersetzung der Kernbegriffe (Furcht, Mitleid, Katharsis) dabei eine Entstellung der Aussagen von Aristoteles unterläuft oder er im Gegenteil deren Konzeption adäquat überträgt, ist in der Klassischen Philologie bis heute umstritten: Die scharfe Kritik, die Wolfgang Schadewaldt an Lessings Übersetzungen geäußert hat, wird in der neueren Forschung erheblich relativiert. Vgl. Wolfgang Schadewaldt: *Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödienatzes*, in: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie* 83, 1955, S. 129–171. Schadewaldt nimmt an, dass Lessing die aristotelischen Begriffe *eleos* und *phobos* verfälschend übersetzt und interpretiert, damit sie als Grundlage für sein »humanitär-philanthropische[s] Trauerspiel« (S. 130) dienen könnten. Gegen Lessing insistiert Schadewaldt darauf, dass sowohl *eleos* als auch *phobos* als »naturhaft ungebrochene[!] Elementaraffekt[e]« (S. 137) zu verstehen seien, wohingegen die Interpretation Lessings eine christlich geprägte Rationalisierung und Intellektualisierung der Tragödie betreibe. Nicht zuletzt im Anschluss an Schadewaldts Kritik überträgt die neuere Übersetzung der *Poetik* durch Manfred Fuhrmann *eleos* und *phobos* nicht mehr als »Mitleid und Furcht«, sondern als »Jammer und Schaudern« (Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 19). Eine Kritik an Schadewaldts Analyse und zugleich eine Rehabilitierung von Lessings Interpretation betreibt Arnd Kerkhecker: »Furcht und Mitleid«, in: *Rheinisches Museum für Philologie* N. F. 134, 1991, S. 288–310: »Schadewaldts geistesgeschichtliche Vorbehalte taugen nicht dazu, eine prinzipielle Unangemessenheit der Lessingschen Verständnismittel zu erweisen; sie erscheinen nach genauer Prüfung als irreführendes Vorurteil« (S. 307). Vgl. auch Roman Dilcher: *Furcht und Mitleid! Zu Lessings Ehrenrettung*, in: *Antike und Abendland* 42, 1996, S. 85–102.

58 Lessing (wie Anm. 54), S. 551.

59 Ebd., S. 551 f.

Erstaunen über unbegreifliche Missetaten, das Entsetzen über Bosheiten«⁶⁰ versteht.

Das wirft die Frage auf, warum Lessing auf der Differenz zwischen Furcht und Schrecken insistiert – die Begriffe sind alltagssprachlich nahezu synonym. Der Grund dafür liegt darin, dass, ausgehend vom Begriffspaar *eleos* und *phobos* in der aristotelischen *Poetik*, Furcht und Mitleid für Lessing so eng aufeinander bezogen sind, dass sie sich wechselseitig erklären: Furcht ist das, was Mitleid erwecken würde, wenn es einem anderen begegnen würde; Mitleid empfinden wir bei allem, was wir für uns selbst fürchten würden.⁶¹ Mitleid ist daher die »Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt«,⁶² definiert Lessing. Daraus folgert er, dass eine »gequälte Unschuld« für »uns verloren« sei, »wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne«.⁶³ Wenn Mitleid voraussetzt, dass der Charakter des Leidenden und die Situation des Leidens den Zuschauerinnen plausibel genug erscheinen, um sie als »Möglichkeit« für sich zu akzeptieren, dann kann ›unplausible‹ Leiden weder Furcht noch Mitleid hervorrufen.

Vor dem Hintergrund von Lessings Ausführungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* verwundert es nicht, dass er Weißes Elisabeth oder ihren Brüdern, den Prinzen, kein Mitleid entgegenbringt. Sie verletzen als »ganz gute[], ganz unschuldige[] Personen«⁶⁴ Lessing zufolge das Gesetz der Ähnlichkeit; ihr Leiden ist »grässlich«, nicht mitleidserregend. Als Darstellung des unverdienten Leidens vollkommen Unglücklicher gelinge es Weißes Drama nicht, eine moralische Botschaft zu vermitteln: »Wozu diese traurige Empfindung?«, fragt Lessing: »Uns Unterwerfung lehren?«⁶⁵ Indem die Verfolgung absoluter Unschuld – in der Gestalt Elisabeths – durch das absolut Böse – in der Gestalt des hasserfüllten und sadistischen Richard – nur »Murren wider die Vorsehung« und »Verzweiflung« vermittelt, gebe es keine wirkliche moralische Botschaft und damit keine moralische Besserung der Rezipienten.

Indem Lessing die Aussicht auf moralische Besserung des Publikums zum Kriterium für die Bewertung literarischer Texte einsetzt, nimmt er Teil an der Entwicklung dessen, was Karl Heinz Bohrer – recht zugesetzt – als »Ausgrenzung« und »Unterschlagung des Bösen«⁶⁶ in der deutschsprachigen Literatur und Ästhetik beschreibt. Bohrer diagnostiziert eine »theoretisch-moralisch[e]«

⁶⁰ Ebd., S. 552.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 558.

⁶² Ebd., S. 556.

⁶³ Ebd., S. 558.

⁶⁴ Ebd., S. 577.

⁶⁵ Ebd., S. 578.

⁶⁶ Karl Heinz Bohrer: Das Böse – eine ästhetische Kategorie?, in: ders.: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München/Wien 1988, S. 110–132, hier S. 113f.

Zähmung, eine »idealistische oder aufklärerische Verdrängung des Bösen« – in dem Sinn, dass das Böse hier »idealistisch umgebogen«,⁶⁷ d. h. im Sinne einer ästhetischen Theodizee als das eigentlich Gute funktionalisiert werde. Diesen Anspruch einer ästhetischen Theodizee formuliert Lessing im 79. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, d. h. im Kontext seiner Kritik an Weißes Drama: Der Dichter solle »ein Ganzes machen, das völlig sich rundet [...]; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen«.⁶⁸ Die Analogie zwischen Autor-Schöpfer und Welt-Schöpfer verpflichtet – mit implizitem Rückgriff auf die Leibniz'sche Metaphysik⁶⁹ – ersteren zu einer »Negation des radikal Bösen«:⁷⁰ Das Böse kann auch innerhalb der Tragödie nur noch toleriert werden, wenn es eine didaktische Idee vermittelt, dass sich schlussendlich »alles zum Besten« entwickeln werde. Diese Perspektive einer potenziellen Funktionalisierung des Bösen vermag Lessing in Weißes Drama nicht zu erkennen.

Lessings Lektüre von Weißes *Richard der Dritte* hat zwei Konsequenzen. Erstens: Seine Analyse der Rezeptionsform von Weißes Drama trägt dazu bei, eine Distinktion zwischen ›seriöser‹ und ›populärer‹ Literatur zu formulieren, die bis in die Gegenwart wirksam geblieben ist. Zweitens: Lessings Kritik an Weißes Repräsentation des Bösen bildet eine Einflusslinie für sein Drama *Emilia Galotti*, das als eine Umschrift von Weißes Drama im Geiste von Lessings theoretischen Postulaten interpretiert werden kann.

Zu Lessings Analyse der Rezeption von Weißes Drama: Dieses bringt, so Lessing, keine Furcht und daher kein Mitleid hervor, sondern allein »Schrecken«. Problematisch erscheint dies, weil »Schrecken« nicht bloß keine positive moralische Lehre bietet, sondern darüber hinaus trotzdem – schlimmer noch: gerade deswegen – eine hohe Beliebtheit beim Publikum erreicht. In diesem Sinn gesteht Lessing Weißes Drama mit einem vergifteten Lob zu, dass »unser Publikum« es für »ein interessantes Stück« hält, das »uns [...] durchaus [beschäftigt]«, und [...] durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte [vergnügt].«⁷¹ Die falschen »Seelenkräfte« allerdings: Neben »Schrecken«, d. h. einer »plötzlichen, überraschenden Furcht«⁷² – also: quasi-körperlichen Sensationen – erweckt das Drama beim Publikum Neugierde (und also: Spannung). Diese wird in Lessings Perspektive vom Wunsch des Publikums angetrieben, zu sehen, ob

⁶⁷ Ebd., S. 114f.

⁶⁸ Lessing (wie Anm. 54), S. 577f.

⁶⁹ Vgl. Alt (wie Anm. 11), S. 100.

⁷⁰ Monika Fick: Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 4. Aufl., Stuttgart 2016, S. 577f.

⁷¹ Lessing (Anm. 54), S. 579f.

⁷² Ebd., S. 553.

es Richard gelingt, seine teuflischen Pläne umzusetzen.⁷³ Neugierde hat jedoch keinen Bezug zu Moralität, wie Lessing anmerkt: »Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; [...] wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zwecks, Vergnügen gewähret.«⁷⁴ Indem sie in der Neugierde auf den Ausgang des Handelns besteht, bleibt die dramaturgische Spannung zudem frei von intellektueller Tätigkeit. Sie ist ein quasi-sinnlicher Affekt, insofern sie die Zuschauer spannungsvoll schwanken lässt zwischen dem »Wunsch«, der Bösewicht möge seine Ziele nicht erreichen, und dem »Schaudern« vor der Möglichkeit, dass dies doch geschieht.⁷⁵ Lessings Kritik der Neugierde paraphrasiert eine Passage aus Augustinus' *Confessiones* (um 400), in welchem der spätantike Kirchenvater die *curiositas* als Laster verurteilt, weil sie eine »Augenlust« (*concupiscentia oculorum*) darstelle: Sie befriedigt durch einen Akt der Wahrnehmung eine sinnliche Begierde und diene so »zur Befriedigung eitlen Vorwitzes«.⁷⁶ Dies ist in Augustinus' Perspektive moralisch suspekt, denn es führt zu einem – bei der übrigen Sinnenlust nicht anzutreffenden – paradoxen Genuss am Hässlichen, Schauerlichen und Sinnlosen.⁷⁷ Im Unterschied zu Augustinus verwirft Lessing freilich nicht die sinnliche Affektion *per se* – sondern lediglich die ›falschen‹, moralisch nicht ›bessernden‹ Emotionen.

Somit wird die Tragweite von Lessings Polemik gegen Weiße deutlich: Diese zielt auf die Benennung von Kriterien für die Unterscheidung zwischen seriösen Tragödien – solchen, die gattungsgemäße Wirkungen erzeugen – und unseriösen, also denjenigen, die bloß ›Neugierde‹ erwecken und daher der quasi-augustinischen Verurteilung als lasterhaft anheimfallen. Lessings Texte bilden einen Beitrag zur Herausbildung einer bis heute fortwirkenden Differenzierung zwischen ›Unterhaltungsliteratur‹ (der stets die bloße Adressierung von ›Sensationslust‹ sowie Anbiederung an den simplen Geschmack der ›Masse‹ unterstellt wird) und seriöser Literatur, welcher moralischer Nutzen und

⁷³ Vgl. Durchholz (Anm. 11), S. 177.

⁷⁴ Lessing (Anm. 54), S. 579.

⁷⁵ Vgl. ebd. Aus diesem Grund muss Angehrns Deutung widersprochen werden, die in Lessings Ausführungen über die Planmäßigkeit seines Handelns eine »Rechtfertigung« des Bösewichts als Dramenfigur sieht: Vgl. Hans Angehrn: Der Bösewicht in Lessings Theorie und dichterischer Praxis. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas im 18. Jahrhundert, Diss. Universität Zürich, Zürich 1968, S. 93.

⁷⁶ Aurelius Augustinus: Bekenntnisse, aus dem Lateinischen übertragen und mit einer Einführung von Wilhelm Thimme, 8. Aufl., München 1997, S. 287. Vgl. zu dieser Passage und zur Einordnung in den Kontext der *curiositas*-Kritik: Hans Blumenberg: Der Prozeß der theoretischen Neugierde, erw. und überarb. Neuauflage von »Die Legitimität der Neuzeit«, dritter Teil, Frankfurt am Main 1973, S. 106 f.

⁷⁷ Vgl. Augustinus (wie Anm. 76), S. 288.

gesellschaftlicher Gewinn zugeschrieben wird.⁷⁸ Auch die junge Gattung des Romans wird im 17. und 18. Jahrhundert mit Verweis auf ihre Vorliebe für aufregende, wenngleich anrüchige Inhalte – Geschichten über Spieler, Kriminelle, Prostituierte und Abenteurer – als vulgär, unseriös und sensationsfixiert verurteilt.⁷⁹

Im Prozess der Herausbildung dieser Differenzierung wird die Repräsentation von Hass und Gewalt auf der Bühne neu bewertet. Implizit geschieht diese Umwertung stets in der Auseinandersetzung mit der französischen Tragödientradition, in der Exzesse von Affekten und Gewaltphantasien einen festen Ort hatten.⁸⁰ Eine ästhetische Begründung, die im gesamten 18. Jahrhundert diskutiert und oft auch kritisiert wird, bietet Jean-Bapiste Dubos in seinen *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) an. Der Ausgangspunkt von Dubos' Argumentation ist die Faszinationskraft (»Anzüglichkeit«), die die öffentliche Zurschaustellung von Gewalt und Grausamkeit – etwa bei der »Hinrichtung eines Menschen auf dem Schaffote, welcher [...] durch die entsetzlichsten Martern zum Tode gebracht wird«⁸¹ – auch »unter den menschlichsten Völkern«⁸² auszuüben vermag. Dubos zielt auf eine Parallelisierung zwischen der (zu Beginn des 18. Jahrhunderts üblichen) Praxis der öffentlichen Hinrichtung und dem grausamen Schauspiel der Tragödie auf der Bühne, insofern beide eine scheinbar paradoxe Lust am Schrecken beweisen.⁸³ Die Widersprüchlichkeit einer Lust am Schrecken löst in der Perspektive Dubos' der Rekurs auf die vom Schrecken evozierten Leidenschaften auf. Schlimmer noch als die Qualen des angeschauten Menschen sei allemal die Langeweile des schauenden Subjekts.⁸⁴

78 Vgl. Nicolas Pethes: Die Gewalt des Populären. Irritationen des Kunstsystems im Diskurs über Mediengewalt, in: Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärtät, hg. von Christian Huck und Carsten Zorn, Wiesbaden 2007, S. 218–238, hier S. 218.

79 Vgl. Niels Werber: Die Form des Populären. Zur Frühgeschichte fantastischer und kriminalistischer Literatur, in: Der Reiz des Trivialen, hg. von Thomas Hecken, Opladen 1997, S. 49–86, hier S. 58.

80 Exemplarisch wäre hier Corneilles Drama *Rodogune* (1644) zu nennen, in dem die beiden Hauptprotagonistinnen, Rodogune und Cléopâtre, sich in Hassanfällen und Mordplänen wechselseitig überbieten. Lessing hat, wie Peter von Matt minutiös nachgezeichnet hat, das Drama vor allem aufgrund der weiblichen Besetzung der Schurkenfigur vernichtend besprochen. Vgl. Peter von Matt: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München 2008, S. 349–387.

81 Jean-Baptiste Dubos: Kritische Betrachtungen über die Poesie und Mahlerey, Erster Theil, Kopenhagen 1760, S. 13.

82 Ebd., S. 21.

83 Vgl. Carsten Zelle: Strafen und Schrecken. Einführende Bemerkungen zur Parallele zwischen dem Schauspiel der Tragödie und der Tragödie der Hinrichtung, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 28, 1984, S. 76–103.

84 Vgl. Dubos (Anm. 81), S. 12.

Aus diesem Grund findet die Tragödie die Wertschätzung Dubos', errege sie doch »Schrecken und Mitleid in uns«,⁸⁵ indem sie besonders grausame Schicksale vorführe. Auf die Spezifität der kathartischen Emotionen aus Aristoteles' *Poetik* geht Dubos nicht ein: Seine Wirkungsästhetik kreist um »die ›Leidenschaftlichkeit‹ als solche«,⁸⁶ d.h. um die möglichst maximale Erregung von Passion sowohl innerhalb des Dramas als auch, dadurch vermittelt, bei den Zuschauern. Weil nichts so sehr »Erstaunen« erwecke wie »die Bestrafung eines Menschen, der durch seine Verbrechen Himmel und Erde gegen sich aufgebracht hat«,⁸⁷ sieht Dubos den »Bösewicht«, »welcher freywillig die Gesetze der Natur verletzt, ohne durch ein besonderes Landesgesetz einige Entschuldigung vor sich zu haben«,⁸⁸ als idealen Tragödienhelden.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden Hass und Gewalt auf der Bühne zunehmend kritisiert, indem das »Vergnügen am Schrecklichen« nun zunehmend als Problem eines schlechten Geschmacks der ungebildeten ›Masse‹ (des ›Pöbels‹) adressiert wird.⁸⁹ »Das Schreckliche und folglich auch das Grausame, Unmenschliche, Blutige gefällt auf dem Theater und in Büchern nur zu solchen Zeiten, wenn die Menschen einen Hang zur Wildheit haben«,⁹⁰ heißt es etwa in Johann Karl Wezels *Versuch über die Kenntniß des Menschen* (1784–85). Wie Carsten Zelle pointiert formuliert, modifiziert die aufklärerische Kritik an der Repräsentation des ›Schreckens‹ sowohl die juristische als auch die theatralische Praxis, insofern Gewaltexzesse auf der Bühne wie auch öffentliche Hinrichtungen rar werden: »Die poetologische Reinigung der Kunstformen findet später ihr juridisches Komplement in der Milderung der Strafen.«⁹¹

Lessings Kritik an Weißes Drama partizipiert an den aufklärerischen Diskursen über die Anziehungskraft von Gewaltdarstellungen für den ›Pöbel‹. Seine Ausführungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* zeigen jedoch, dass es ihm um wesentlich mehr als nur um die Repräsentation von Gewalt geht: Relevanter für Lessing ist die Ökonomie der Leidenschaften im Drama. Dubos' Ästhetik beschreibt präzise das Programm von Weißes Tragödien: Der hass-

85 Ebd., S. 105.

86 Monika Ritzer: »Gewalt über unsre Leidenschaften? Pathos und Pathetik der Emotion in der Tragödienästhetik der Aufklärung, in: *KulturPoetik* 12.1, 2012, S. 1–40, hier S. 15.

87 Dubos (Anm. 81), S. 106.

88 Ebd., S. 107.

89 Vgl. Zelle (Anm. 83), S. 82.

90 Johann Karl Wezel: *Versuch über die Kenntniß des Menschen. Zweiter Theil*, Leipzig 1785, S. 282. Vgl. Carsten Zelle: Schiffbruch vor Zuschauer. Über einige populärphilosophische Parallelschriften zu Schillers Abhandlungen über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 34, 1990, S. 289–316, hier S. 307.

91 Zelle (Anm. 83), S. 82.

beladene Bösewicht als Zentralfigur, die maximal pathetische Erregung von Passionen auf der Bühne sowie bei den Zuschauern als mutmaßliche Wirkungsintention. Konsequenterweise erzeugt Weißes Drama einen Eindruck von Exzess, von überschießender Gewalttätigkeit und Emotionalität. Dieser Exzess erzeugt in Lessings Perspektive eine falsche Rezeption, die kein Mitleid und also keine moralische Qualifikation hervorbringt.

3. Zähmung des Bösen und Selbsthass (Lessing)

Lessings Forderung nach einer ästhetischen Funktionalisierung des Bösen im Dienste des Mitleids prägt nicht nur die ästhetischen Diskurse, sondern auch die literarische Tradition. Lessings Beitrag dazu ist sein Drama *Emilia Galotti*. Der Plot des Dramas wird oft als Neuinszenierung der antiken Virginia-Geschichte (aus Livius' *Römische Geschichte*) interpretiert.⁹² Allerdings ist es auch möglich, den Text als Antwort auf Weißes *Richard der Dritte* zu lesen: Auch bei Lessing geht es um den Versuch eines despotischen Herrschers, eine junge und unschuldige Frau in seine Gewalt zu bringen und eine Verbindung mit ihr zu erzwingen. Auch bei Lessing ist die Handlung auf einen einzigen Tag konzentriert, an dem die Intrige gelingen oder scheitern muss (»So lassen Sie uns keine Zeit verlieren«,⁹³ ist Marinellis Credo).⁹⁴ Im Vergleich zu Shakespeare und Weiß fällt die erhebliche Miniaturisierung der Handlungsräume auf: Der ‚Herrsscher‘ greift nicht nach der Krone Englands, sondern ist schlichtweg »Prinz von Guastalla«, einer Kleinstadt in Norditalien – und im Zentrum der dramatischen Intrige steht dementsprechend kein genuin politischer Konflikt, sondern der Versuch des Prinzen, die Hochzeit Emalias mit Appiani zu verhindern, um sie verführen zu können. Dies entspricht der »Intimisierung und Familiarisierung der Macht und der alten Grandeur«⁹⁵ bei Lessing.

Lessing unterteilt die Figur des Schurken gemäß der Vermögenslehre des 18. Jahrhunderts in zwei Rollen: Der Prinz ist der scheinbar absolutistische Herrsscher, an seiner »Arbeit« ist er jedoch weitaus weniger interessiert als an seinen Emotionen, durch die er »von Sinnen kommt«, zum »Raub der Welten«⁹⁶ wird. Er ist daher »nicht Herr seiner selbst und fällt gänzlich aus der

92 Vgl. Hugh Barr Nisbet: Lessing. Eine Biographie, übers. von Karl S. Guthke, München 2008, S. 638.

93 Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1971, Bd. 2, S. 141 (I/6).

94 Vgl. zum Motiv der Zeitknappheit in *Emilia Galotti*: Alt (Anm. 11), S. 10 f.

95 Matt (Anm. 80), S. 377.

96 Lessing (Anm. 93), S. 140 (I/6).

Rolle eines Fürsten heraus«.⁹⁷ Der Marchese Marinelli, sein Berater, ist dagegen die Verkörperung der *ratio*, der kalkulierenden Vernunft. »Liebster, bester Marinelli, denken Sie für mich«,⁹⁸ fordert der Prinz: Der intrigante Berater fungiert als externalisierte Intelligenz. Bis zur Schlussszene, in der sich der Prinz von Marinelli emanzipiert, bietet das Drama das »Porträt eines machtlosen Prinzen, dessen Macht nur auf dem Papier zu bestehen scheint«.⁹⁹ Jede politische Macht wird de facto vom Intriganten ausgeübt. Die Konstellation übernimmt Lessing aus der Tradition des barocken Trauerspiels: hier agiert der Intrigant als »Verstand und Wille«¹⁰⁰ gegenüber dem Souverän als irrationaler Kreatur. Im Vergleich mit Weißes *Richard der Dritte* fällt auf, dass die Repräsentanten der Macht in *Emilia Galotti* jederzeit ohne Hass agieren. Der Prinz wird lediglich von wankenden, temporären Affekten und Begierden getrieben. Der Marchese Marinelli dagegen erscheint jederzeit kühl berechnend, er agiert ohne emotionale Beteiligung und repräsentiert die rationale Macht des Staatsapparats, deren Theorie in der Frühen Neuzeit unter dem Namen der ›Staatsräson‹ entwickelt wird.¹⁰¹ So geht Marinelli dem Duell mit Appiani aus dem Weg – und ärgert sich im Anschluss an den Überfall auf die Kutsche des Grafen darüber, dass seine Handlanger nicht einen zweiten Schuss auf Appiani abgegeben haben, um seinen Tod sicherzustellen (»Das heißt sein Handwerk sehr grausam treiben; – und verpfuschen«¹⁰²).

»O der mütterlichen Wut! Ha! ha! ha!«,¹⁰³ lacht Marinelli über den emotionalen Ausbruch von Emilias Mutter. An die Stelle von Richards überschäumender Hass- und Gewaltorgie tritt in Lessings Drama blinde Empfindsamkeit (Prinz) und kalkulierende Verlogenheit (Marinelli). Den großen, selbstbewussten Schurken sucht man hier vergebens, gemäß Lessings Postulat, dass »[d]er größte Bösewicht [...] sich vor sich selbst zu entschuldigen [weiß], [...] sich selbst zu überreden [sucht], daß das Laster, welches er begeht, kein so großes

97 Pasquale Memmolo: Strategien der Subjektivität. Intriganten in Dramen der Neuzeit, Würzburg 1995, S. 175.

98 Lessing (Anm. 93), S. 140 (I/6).

99 Wilfried Wilms: Im Griff des Politischen – Konfliktfähigkeit und Vaterwerdung in *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76, 2002, S. 50–73, hier S. 58.

100 Benjamin (Anm. 38), S. 76.

101 Vgl. Michel Foucault: *Omnes et singulatim*. Zu einer Kritik der politischen Vernunft, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, hg. von Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 1994, S. 65–93, hier S. 82–84. Mit Blick auf die Figur des ›Bösewichts‹ vgl. Lothar Fietz: »Thou, Nature, art my goddess« – Der Aufklärer als Bösewicht im Drama der Shakespeare-Zeit, in: Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Jochen Schmidt, Darmstadt 1989, S. 184–205.

102 Lessing (Anm. 93), S. 165 (III/3).

103 Ebd., S. 174 (IV/1).

Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge.«¹⁰⁴ Der Heroismus des Bösen, der seit Shakespeares Dramen eine dramatische Faszinationsenergie entfaltet, wird damit bei Lessing beerdigt: Seine Bösewichter sind blutarme Lesebuchschurken. Wie Hans Angehrn betont, trifft Lessings Kritik des Bösewichts in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* auf seinen eigenen Bühnenprotagonisten Marinelli nicht zu, insofern dieser keine Hauptfigur wird, sondern lediglich dazu beiträgt, »die ›Hauptpersonen‹, hier z. B. Hettore von Guastalla, ›weniger schuldig‹ erscheinen zu lassen.«¹⁰⁵

Keineswegs jedoch ist Lessings Drama frei von Hass: Dieser treibt hier jedoch allein die ›guten‹ Protagonistinnen an, die so an psychologischer Komplexität gewinnen. In erster Linie die betrogene Gräfin Orsina:

Denn wir sind beide beleidigt; von dem nämlichen Verführer beleidigt. – Ach wenn Sie wüßten, – wenn sie wüßten, wie überschwenglich, wie unaussprechlich, wie unbegreiflich ich von ihm beleidigt worden, und noch werde: – Sie könnten, Sie würden Ihre eigene Beleidigung darüber vergessen,¹⁰⁶

sagt sie zu Ordoado, nachdem sie ihm den Dolch überreicht hat – um ihn zur Rache am Prinzen zu motivieren. Damit verschwindet sie allerdings aus dem Drama, übrig bleibt der Dolch als Symbol der noch zu vollziehenden Gewalttat, deren Opfer allerdings Emilia, nicht der Prinz wird. Da der Prinz eben keine Faszinationsfigur, kein Schurke ist, lohnt sich seine Tötung für Odoardo nicht – er bewahrt den Dolch auf für seine Tochter. Diese wiederum lenkt ihren Hass auf sich selbst: »Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut«,¹⁰⁷ sagt sie vor dem Mord, den sie vom Vater erbittet. Nichts illustriert die Psychologisierung des Dramas bei Lessing besser als der Umstand, dass Emilia ihren Hass ausschließlich auf sich selbst als sinnliches, verführbares Wesen richtet – nicht jedoch auf den Prinzen als Verführer. Emilia bringt, analog zu Weißes Elisabeth, sich selbst als ›Opfer‹. Ihr Name, der vor ihr selbst auf der Bühne erscheint, insofern er in den ersten Szenen immer wieder erwähnt wird, ist zunächst »ein leerer Name, ein Zeichen, das seiner Bedeutung harrt«,¹⁰⁸ wie Judith Frömmel formuliert; die lautliche Parallelie zwischen ›Emilia‹ und ›Elisabeth‹ (jeweils vier Silben) kann als Hinweis auf eine Verwandtschaft beider Figuren gelesen

104 Lessing (Anm. 55), S. 331.

105 Angehrn (Anm. 76), S. 116.

106 Lessing (Anm. 93), S. 189 (IV/7).

107 Ebd., S. 202 (V/7).

108 Judith Frömmel: Vom politischen Körper zur Körperpolitik: Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79, 2005, S. 169–195, hier S. 179.

werden. Lessings Emilia opfert nicht ihre Unschuld, um Leben zu retten, sondern umgekehrt ihr Leben, um ihre Moral zu retten. Lessings *Emilia Galotti* ersetzt so Weißes populäres Drama des Hasses durch eine moralische Lehre des bürgerlichen Selbsthasses.

Suizid als Angriff

Zur patriotischen Feindseligkeit in Lessings *Philotas* (1759)

Gotthold E. Lessings Einakter *Philotas* (1759) ist das einzige fertiggestellte Drama des Autors aus der Zeit des Siebenjährigen Kriegs (1756–1763). In der Forschungsliteratur besteht weitgehende Einigkeit darüber, dass der Krieg den »sozio-, politik- und psychohistorischen Deutungshintergrund¹ des Stücks bildet, wie Gideon Stiening zusammenfasst. Die unmittelbare Nähe zu seinem Entstehungskontext zeigt das Drama bereits mit der Szenerie, einem Kriegslager, und dem auftretenden Personal, das mit dem Königssohn Philotas, dessen Gefolgsmann Parmenio, dem feindlichen König Aridäus und dessen Feldherrn Strato nur aus militärischen Funktionären besteht. Die über acht Auftritte verteilte Handlung ist schnell erzählt. Der gerade erst zum Soldaten gewordene Prinz Philotas gerät in die Gefangenschaft des Königs Aridäus, der sich mit Philotas' Vater, dem König des Nachbarstaates, seit drei Jahren im Krieg befindet. Hierin ist ein direkter Zeitbezug gegeben, denn auch der Krieg zwischen Sachsen und Preußen erstreckt sich im Erscheinungsjahr des Dramas über diese Zeitspanne. Genauere Angaben zum Ausbruch oder Verlauf des Kriegs werden innerhalb der Handlung nicht geliefert. Lediglich die offenbar von großem Misstrauen geprägte Situation der benachbarten Staaten wird erwähnt und man erfährt, dass der erste militärische Schlag zwar von Philotas' Vater ausging, jedoch nicht als Akt der Aggression, sondern als notwendige Selbstverteidigung dargestellt wird, wobei auch diese Konstellation zeitgenössischen Wiedererkennungswert besitzt.²

Philotas zeigt sich über die Gefangenschaft sehr unglücklich, da er sie als große Schande empfindet. Lieber hätte er sich »in der feindlichen Eisen gewissensten Tod gestürzt«.³ Wie er Aridäus' Feldherrn Strato mitteilt, fürchtet er,

1 Gideon Stiening: Die »Härte der höchsten Gegensätze« im patriotischen Heroismus. Zur Bedeutung staatstheoretischer Dimensionen in Lessings *Philotas*, in: Staatstheoretische Diskurse im Spiegel der Nationalliteraturen von 1500 bis 1800, hg. von Barbara Bauer und Wolfgang G. Müller, Wiesbaden 1998, S. 169–211, S. 169.

2 Vgl. Monika Fick: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 4., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart 2016, S. 166.

3 Gotthold Ephraim Lessing: *Philotas. Ein Trauerspiel*, in: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 4, Werke

dass die Liebe seines Vaters diesen nun erpressbar mache, sodass Aridäus ihn zur Kapitulation zwingen könne. Sein Schicksal verlangt Philotas bittere Tränen ab. Es zeigt sich jedoch im dritten Auftritt, dass auch der Sohn des Gegners in Gefangenschaft geraten ist, woraus sich eine Pattsituation ergibt, die im Gefangenenaustausch gelöst werden soll. Im anschließenden Monolog kippt Philotas' anfängliche Erleichterung über die für seinen Vater abgewendete Gefahr in Unzufriedenheit darüber, dass der andere Königsohn wiederum seinem Vater nicht als Druckmittel zur Verfügung stehe. Er fasst im Geheimen den Entschluss, dass der eigene Tod dem Vaterland den höchsten Dienst erweisen und die Schande der Gefangenschaft wiedergutmachen werde. Aridäus' anschließende Aufforderung, gemeinsam mit ihm das Gefangenenzelt zu verlassen, nutzt Philotas für die Bitte um ein Schwert, das er als Soldat in der Öffentlichkeit zu tragen habe. Aridäus erfüllt seinen Wunsch bereitwillig und Philotas kann seinen zuvor gefassten Plan in die Tat umsetzen. Sein Selbstmord in der letzten Szene wird von Aridäus und Strato erst im Moment seines Todes als Resultat eines zuvor gefassten Plans verstanden.

Die Figurenkonzeption des *Philotas* stellt eine der größten Schwierigkeiten der Interpretation dar. Einerseits steht der Einakter in der Tradition der heroischen Tragödie, andererseits wird durch Philotas' Leidenschaftlichkeit mit deren Gattungskonvention des stoischen Helden gebrochen.⁴ Dem einschlägigen Forschungsbeitrag Conrad Wiedemanns zufolge dient Lessings Drama der Kritik an der heroischen Tragödie, die durch das Trauerspiel abgelöst werde. Dabei gehe es anhand der Figur des Protagonisten darum, vorzuführen, wie die in ihr verbundenen heroischen Attribute zum Scheitern verurteilt sind.⁵ Nicht so sehr »als tragisches Individuum, sondern als Prinzip«⁶ sei der Protagonist zu verstehen. Eine andere Stoßrichtung wählt die ebenfalls viel beachtete Interpretation Gisbet Ter-Neddens, die hauptsächlich auf die menschliche Dimension des Philotas abhebt. Hier werden die Ruhmsucht und der Narzissmus des Protagonisten in den Vordergrund gerückt, dessen Tragik in den irrationalen Übereilungen eines Heranwachsenden bestehe, der zur Perspektivübernahme der Gegenseite unfähig sei.⁷ Sein ständiger Rekurs auf das Staatswohl sei im Grunde vorgeschoben, um die eigene Hybris zu befriedigen.⁸ Philotas' Selbstdgerechtig-

1758–1759, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a. M. 1997, S. 9–36, S. 14. Im Folgenden zitiert mit Sigle ›B‹ unter Angabe von Akt und Seitenzahl.

4 Vgl. Fick (Anm. 2), S. 170.

5 Vgl. Conrad Wiedemann: Ein schönes Ungeheuer. Zur Deutung von Lessings Einakter »Philotas«, in: ders.: Grenzgänge. Studien zur europäischen Kultur und Literatur, Heidelberg 2005, S. 83–106.

6 Ebd., S. 97.

7 Vgl. Gisbert Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, Stuttgart 1986, S. 125–129.

8 Vgl. ebd., S. 144 f.

keit und »tragische Verblendung« stellten ihn, so Ter-Nedden, in eine Reihe mit anderen, bürgerlichen »Trauerspiel-Helden Lessings« wie Emilia Galotti oder Sara Sampson.⁹ In Auseinandersetzung mit den genannten Forschungsansätzen bringt Monika Fick ein Problem in der Deutung der Hauptfigur und damit der Gattungszugehörigkeit auf den Punkt: »Das Trauerspiel, in dem Lessing mit der heroischen Tragödie abrechnet, scheint den Fehler der Gefühlskalte zu wiederholen. Ist Philotas nicht ein abschreckendes Beispiel?«¹⁰ Die Betrachtung der bürgerlich-empfindsamen Dimension des Dramas, das von Lessing einfach als »Ein Trauerspiel« bezeichnet wird, gibt damit also noch keine Antwort auf die Ambivalenz des Protagonisten, die eine (mitleidende) Identifikation zu stören scheint. Ficks Interpretationsvorschlag lautet dementsprechend, dass Lessing die Gattungsgrenzen der heroischen Tragödie wie des bürgerlichen Trauerspiels im *Philotas* jeweils überwinde, womit der Einakter in besonderer Weise auf den eigenen historischen Kontext beziehbar werde: Indem die Dichotomie zwischen dem Heroischen und dem Bürgerlich-Empfindsamen unterlaufen werde, spiegele das Drama den »hybriden Charakter«¹¹ des zeitgenössischen Patriotismus.

Zentralfigur dieses Patriotismus ist Friedrich der Große, der in der Folgezeit zunehmend zur Kultfigur eines wachsenden Nationalismus avanciert.¹² Unter anderem durch seine vielfach aufgegriffene Selbstbezeichnung als »erster Diener«¹³ des Staates gilt Friedrich als aufgeklärter Monarch, der auch seine eigene Person zumindest rhetorisch dem Wohl des Staates unterordnet.¹⁴ Die solchermaßen bewirkte »Vermenschlichung des Herrscherbildes«¹⁵ erfüllt dabei eine

⁹ Vgl. ebd., S. 124f.

¹⁰ Fick (Anm. 2), S. 181.

¹¹ Ebd., S. 189.

¹² Vgl. Hugh Barr Nisbet: Lessing. Eine Biographie, aus dem Englischen übersetzt von Karl S. Guthke, München 2008, S. 304.

¹³ »Il se trouve que le souverain, bien loin d'être le maître absolu des peuples qui sont sous sa domination, n'en est lui-même que le premier domestique, et qu'il doit être l'instrument de leur félicité, comme ces peuples le sont de sa gloire.« [»Es läuft darauf hinaus, dass der Herrscher, weit davon entfernt, der unumschränkte Gebieter der Völker zu sein, die unter seiner Herrschaft stehen, selber nur deren erster Diener ist und dass er das Werkzeug ihres Wohlergehens sein soll, wie jene Völker das Werkzeug seines Ruhmes sind.«] Friedrich, II.: L'Antimachiavel ou Refutation du Prince de Machiavel – Der Antimachiavel oder: Widerlegung des Fürsten von Machiavelli, in: Friedrich der Große. Potsdamer Ausgabe – Frédéric le Grand. Édition de Potsdam. Werke in 12 Bänden. Französisch-Deutsch, hg. v. Gérard Laudin, Günther Lottes und Brunhilde Wehinger, Bd. 6, Philosophische Schriften – Œuvres philosophiques, Berlin 2007, hg. v. Anne Baillot und Brunhilde Wehinger, übers. v. Brunhilde Wehinger, S. 52 [54].

¹⁴ Vgl. Nisbet (Anm. 12), S. 316.

¹⁵ Klaus Bohnen: »Was ist ein Held ohne Menschenliebe!« (*Philotas*, 7. Auftr.). Zur literarischen Kriegsbewältigung in der deutschen Aufklärung, in: Lessing und die

kalkulierte und vor allem in den ersten Kriegsjahren sehr erfolgreiche Brückefunktion zwischen Herrscher und Bürgertum.¹⁶ Auch viele von Lessings Vertrauten, darunter die Schriftsteller und Soldaten Gleim und Kleist, werden von der Kriegsbegeisterung erfasst und verstehen sich als preußische Patrioten. Für Lessing hingegen stellt der aufgeklärte Monarch durch seine militärische Aggression eine ambivalente Figur dar. Dennoch gibt er die Militärgedichte seines Freundes Gleim gebündelt als »Preußische Kriegslieder in den Feldzügen von 1756 und 1757, von einem Grenadier«¹⁷ heraus, die von der Verehrung für den Monarchen durchdrungen sind. Wie die Forschung betont, ist es ihm dabei vorrangig um deren ästhetische Gestaltung zu tun,¹⁸ denn der zeitgenössische Patriotismus gerät für Lessing in Kollision mit seinem Selbstverständnis als »Weltbürger«.¹⁹ Als wichtigen mentalitätsgeschichtlichen Referenztext für Lessings Drama *Philotas* nennt Monika Fick die Abhandlung »Vom Tode für das Vaterland« des Schriftstellers Thomas Abbt von 1761. Obwohl sie erst zwei Jahre nach dem *Philotas* veröffentlicht wird, könnte sie als sprechendes Dokument für das gesellschaftliche Klima gelten, auf das im Drama Bezug genommen werde.²⁰ Zudem sind Parallelen zu den »Preußischen Kriegsliedern« erkennbar. Wie schon der emphatische Verweis auf die »Liebe für das Vaterland«²¹ im Vorwort der Abhandlung vorausschickt, zeigen sich in Abbts Werk Anleihen der empfindsamen Aufklärung an einen rigorosen Patriotismus. Das ganz Private wird dabei ganz und gar politisch, denn die Liebe als emotionale Bindungskraft intimer Beziehungen wird der familiären Sphäre enthoben und zur politischen Maxime erklärt, wobei sie jedoch zugleich ihre lebensbejahende und -erhaltende Funktion verliert: Die stärkste Liebe gelte es dem Vaterland gegenüber zu empfinden und diese erweise man zwangsläufig mit freudiger Opferbereitschaft des eigenen oder des geliebten Lebens. So fordert die Schrift, dass

Toleranz. Sonderbd. zum Lessing Yearbook, hg. von Peter Freimark, München 1986, S. 23–38, S. 27.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 26f.

¹⁷ Vgl. Nisbet (Anm. 12), S. 309.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 310f.

¹⁹ Gotthold Ephraim Lessing: Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim vom 16. Dezember 1758, in: Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. II/1 Briefe von und an Lessing 1743–1770, hg. von Klaus Bohnen und Arno Schilson, Frankfurt a. M. 1993, S. 305.

²⁰ Vgl. Fick (Anm. 2.), S. 178–180.

²¹ Thomas Abbt: Vom Tode für das Vaterland. Neue verbesserte Aufl., in: ders.: Verschiedene Werke. Zweyter Teil, Berlin und Stettin 1781 [Nachdruck New York 1978], S. 4.

unsere Mütter bey dem Anblicke eines fürs Vaterland erschlagenen Sohnes noch sprächen: Ich habe ihn dazu geboren [...], unsere Bräute den Liebhaber verachteten, der bey solcher Gelegenheit den Tod scheuet, [...] die Väter von einem Sohn, der gegen eine überlegene Macht nichts mehr ausrichten konnte, noch forderten, er hätte sterben sollen.²²

Weiterhin wird ein bürgerliches, anti-aristokratisches Selbstbewusstsein mit der Aufopferungsbereitschaft für das Vaterland enggeführt, denn im patriotischen Denken und Handeln verschwinden die Unterschiede der Stände. Die größtmögliche Beteiligung am Staatsgeschehen erreicht jeder einzelne (männliche) Bürger qua innerer Einstellung:

Allein, wenn ein allgemeines Bestes statt findet, [...] so muß es auch nur eine einzige politische Tugend geben. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, verschwindet der Unterschied zwischen Bauer, Bürger, Soldat und Edelmann. [...] Dann ist jeder Bürger ein Soldat, jeder Soldat ein Bürger, und jeder Edelmann Soldat und Bürger, wie man will.²³

Wenn (erst) der Soldat Bürger beziehungsweise jeder wahre Bürger Soldat und weiterhin auch der Edelmann in Wahrheit beides zugleich ist, eignet damit letztlich dem eigenen Tod im militärischen Dienst zugleich ein heroisches und emanzipatorisches Moment.²⁴ So ergreift diese Form des Patriotismus auch und vielleicht vor allem das aufgeklärte Bürgertum. Seine ideologischen Kennzeichen, die Verknüpfung von vermeintlich ›natürlicher‹ Emotionalität und militäritem Heroismus sowie der hohe Wert des Opfertods, sind auch paradigmatisch für den Protagonisten des kurzen Lessing-Dramas, das – so meine These – der Verflechtung der bürgerlich-privaten und der staatlich-militärischen Sphäre in einer komplexen Figurenpsychologie nachspürt.

Auch Gideon Stienings Analyse nimmt das Phänomen des zeitgenössischen Patriotismus als Deutungsfolie für Philotas' Handeln in den Blick. Unter Rückbezug auf Hegels Analysen des modernen Nationalstaates²⁵ rückt Stiening dabei zwei Dichotomien in den Vordergrund: Dies ist zum einen die Dichotomie ›Freund versus Feind‹, der zufolge die Vaterlandsliebe den Hass gegen das vom Staat Abgesonderte bedinge, und zum anderen die Dichotomie ›Sieg

²² Ebd., S. 8f.

²³ Ebd., S. 15f.

²⁴ Vgl. Fick (Anm. 2), S. 179.

²⁵ Stiening bezieht sich dabei auf folgenden Text: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundsätze, in: ders.: Werke in 20 Bänden, hg. v. K.-M. Michel/E. Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 7, S. 492 ff. Vgl. Stiening (Anm. 1), S. 189–191.

versus Niederlage,²⁶ die als Prinzip zwischen Staaten gelte. Keinesfalls irrational-schwärmerisch, sondern folgerichtig und rational ergäben sich Philotas' Handlungen aus diesen Prinzipien. Den Weichenstellungen von Fick und Stiening folgend möchte ich in diesem Beitrag ebenfalls das Phänomen des radikalen Patriotismus untersuchen und mich dabei vor allem den Emotionsdynamiken des scheinbar mal leidenschaftlich, mal gefühlskalt agierenden Protagonisten zuwenden. Im Vordergrund stehen bei mir Emotionen der Feindseligkeit, die sich sowohl in Philotas' drei Monologen als auch in Dialogszenen, vor allem in seinen Repliken auf den König Aridäus zeigen.

Die von Monika Fick beobachtete »Gefühlskälte«²⁷ des Protagonisten, die seine scheinbare Unfähigkeit zu Versöhnung und Freundschaftlichkeit bezeichnet, ist weniger als Verlust jeglicher Emotionalität zu verstehen, denn bei Philotas handelt es sich um eine intensiv fühlende Figur. Vielmehr geht es darum, dass der radikale zeitgenössische Patriotismus sich als eine Disposition darstellt, bei der der gesamte Emotionshaushalt dem Krieg dienlich zu sein hat, und sogar selbst zum Kriegsschauplatz werden kann. Gerade der weitreichende Anspruch, es gelte dem Vaterland nicht nur zu gehorchen, man habe es vielmehr zu lieben, wie er bei Abbt so deutlich ausgeführt wird, demonstriert dieses Charakteristikum. Ein sprechendes Beispiel für Lessings genaue Beobachtung der Konsequenzen einer solchen Forderung zeigt sich bereits im ersten Dialog des Dramas, als der Feldherr Strato angesichts von Philotas' Verzweiflung väterliche Rührung empfindet. Der Gefangene weist diese Gefühle zurück: »Nein; höre, warum ich weine! Es ist kein kindisches Weinen, das du mit deiner männlichen Träne zu begleiten würdigest –«.²⁸ Durchaus ironisch liest sich hier die Gegenüberstellung des äußerlich gar nicht unterscheidbaren »kindische[n] Weinen[s]« mit der »männlichen Träne«, wobei letztere dadurch geadelt und legitimiert wird, dass derjenige, der sie vergießt, viele Schlachten geschlagen hat. Die Gnadenlosigkeit von Philotas' Patriotismus, der diesem vermeintlichen »Gehabe« eines übersteigerten, heroischen Männlichkeitsideals zugrunde liegt und auch das tragische Ende zeitigt, steht dabei in scharfem Kontrast zu seinen äußerlich durchaus komisch wirkenden Ausdrucksformen.²⁹

Anhand einer vertieften Analyse der Emotionsdynamiken gilt es nachfolgend aufzuzeigen, dass die Eigenlogik des militärischen Patriotismus im Dra-

26 Vgl. Stiening (Anm. 1), S. 190.

27 Fick (Anm. 2), S. 181.

28 B 4, II, S. 14.

29 Besonders deutlich wird dies in der letzten Szene, in der Philotas einen zunächst lächerlich anmutenden Schattenkampf gegen unsichtbare Gegner führt. Dieses »Gehabe« ist dabei jedoch der Vorlauf zu seinem strategisch platzierten Selbstmord. Vgl. B 4, VIII, S. 33.

ma gleichermaßen als politisches wie psychologisches (als inneres und äußeres) Prinzip zu verstehen ist. Dabei werden, analog zur ›Liebe für das Vaterland‹ Hass und Verachtung aus dem persönlichen emotionalen Umfeld eines Individuums auf abstraktere Entitäten wie ›den Feind‹ oder das Feindesland übertragen. Emotionen gelten damit weniger konkreten Menschen als vielmehr politischen Ideen oder Bildern, veranlassen aber zugleich eine hohe innere Beteiligung der Fühlenden. Ich werde im Verlauf meiner Analyse dafür argumentieren, Verachtung und Hass innerhalb des Dramas als spezifisch politische Emotionen zu betrachten, die sowohl Instrumente als auch Objekte von Herrschaft darstellen. Dabei wird hier – vereinfachend gesprochen – Hass als Emotion der Ohnmächtigen und Verachtung als Emotion der Übermächtigen verstanden, wobei es jeweils um kommunikative Formen der Emotionen und nicht um feste Emotionswerte geht. In der Artikulation des eigenen Gefühls und in kommunikativen Akten, die auf die Herstellung von Gefühlen bei anderen abzielen, bilden Hass und Verachtung im Drama damit ein Gefüge aus Unterlegenheit und Überlegenheit ab oder stellen dieses erst her.³⁰ Dabei sind Emotionen keinesfalls nur oder hauptsächlich als Kehrseite von Rationalität angelegt. Vielmehr zeigt Lessing, wie der Körper und sein Fühlen Bestandteile politischen Handelns sind, dieses beeinflussen und umgekehrt von dessen Erfordernissen in den Dienst genommen werden. Und so wird Philotas' Selbstmord als höchst aggressive Kriegshandlung zu verstehen sein, die weniger das Resultat individueller Ruhmsucht als vielmehr Folge einer konsequent befolgten Weltanschauung ist.

1. Liebe für das Vaterland – Hass für das Feindesland

Die erste Begegnung zwischen Aridäus und Philotas erfolgt im dritten Auftritt des Dramas. Zuvor hat das Publikum bereits von Philotas' Gefangenschaft und seiner Reaktion darauf erfahren. Seine versorgte Wunde und die angenehme Unterbringung bezeichnet der Prinz im Eingangsmonolog als Ausdruck der Verachtung durch den Feind, denn die Behandlung entspreche einem Kind und nicht einem Soldaten: Der

³⁰ Die Idee zu einer solchen Betrachtungsweise verdankt sich Aurel Kolnai's »Phänomenologie feindseliger Gefühle«. In seinem vielzitierten Essay »Versuch über den Haß« äußert er die Beobachtung, dass der Hass sich als Gefühl gegenüber Ebenbürtigen oder aber Mächtigeren verstehen lasse. Es sei, so Kolnai, nicht möglich, ›nach unten‹ zu hassen, wohl aber könne Hass aus einer inferioren Position heraus empfunden werden. Vgl. Aurel Kolnai: Versuch über den Haß, in: ders. Ekel, Hochmut, Haß. Zu einer Phänomenologie feindlicher Gefühle, mit einem Nachwort von Axel Honneth, Frankfurt a. M. 2007, S. 102–104.

König muß mich für ein [...] verzärteltes Kind halten! In was für ein Zelt hat er mich bringen lassen! Aufgeputzt, mit allen Bequemlichkeiten versehen! [...] Ein ekler Aufenthalt für einen Soldaten! Und anstatt bewacht zu werden, werde ich bedient. Hohnsprechende Höflichkeit!³¹

In Philotas' Wahrnehmung sucht der Feind die Schande seiner Gefangenschaft zu vergrößern, indem dieser ihm seine Machtlosigkeit vorführt. Der Prinz empfindet damit in doppelter Hinsicht Verachtung: Er verachtet sich selbst und fühlt sich auch von außen verachtet. In diesem Eingangsmonolog sind bereits zwei Spannungsfelder angelegt, die für die Charakterzeichnung des Philotas bedeutsam sind. Zum einen hat Philotas eine radikale Perspektive auf die eigene Unterlegenheitsposition, die sich für ihn konkret in seiner Gefangenschaft und emotional in der Verachtung äußert, als deren Gegenstand er sich wähnt. In Philotas' Verständnis ist jede Handlung des Feindes darauf ausgelegt, ihn zu kränken. Denn da die milden Bedingungen seiner Lage nicht mit seinem Kriegsverständnis übereinstimmen, interpretiert er sie als »grausame[] Barmherzigkeit eines listigen Feindes«,³² also als psychologische Kriegsführung. Zum anderen zeichnet sich hier Philotas' – zum Anfang noch konfus wirkende – Doppelrolle ab: Er ist Kind und zugleich Soldat seines Königs. Er hat also eine private und militärische Rolle, wodurch er den »hybriden Charakter³³ des Patriotismus zugleich adressiert und verkörpert.

Vor diesem Hintergrund sind alle seine Gedanken zunächst auf seinen Vater ausgerichtet, wie sein Dialog mit dem feindlichen Feldherrn Strato im zweiten Auftritt zu erkennen gibt. Für Philotas stellt sich die durch ihn verschuldete Situation seines Vaters folgendermaßen dar:

Ich fürchte; er liebt mich mehr, als er sein Reich liebt! Wozu wird er sich nicht verstehen, was wird ihm dein König nicht abdringen, mich aus der Gefangenschaft zu retten! [...] Mit was für einem Angesicht soll ich wieder vor ihm erscheinen; ich, sein schlimmster Feind? Und meines Vaters Untertanen [...] wie werden sie den ausgelösten Prinzen ohne die spöttischste Verachtung unter sich dulden können?³⁴

Philotas' Selbstvorwürfe scheinen hier in erster Linie Schuldgefühle gegenüber dem Vater abzubilden. Auch Strato vereindeutigt die Rede des Prinzen im Sinne dieser Beziehung und hebt dessen Jugendlichkeit hervor: »Es ist der Fehler des

31 B 4, I, S. II.

32 B 4, I, S. II.

33 Fick (Anm. 2), S. 189.

34 B 4, II, S. 14f.

Jünglings, sich immer für glücklicher, oder unglücklicher zu halten, als er ist.«³⁵ Dass Strato seine Rührung angesichts der Gefühlsstürme des Jugendlichen mit den Worten ausdrückt, »Ich werde mit dir zum Kinde«,³⁶ verdeutlicht den mithühlenden, väterlichen Blick, mit dem Strato Philotas betrachtet, wodurch hier ganz offenkundig der Affekthaushalt des bürgerlichen Trauerspiels aufgerufen ist.³⁷

Was Strato jedoch nicht versteht und Lessing hier in der Schwebe hält, ist, dass die vermeintlichen Übertreibungen des Philotas auch als wörtlich zu nehmende Kriegssprache lesbar sind. Damit weist dieser das familiäre Prinzip der Vater-Sohn-Beziehung als Schwäche zurück, die dem wahren Patriotismus nicht gerecht wird. Für Philotas besteht die Rolle seines Vaters darin, Herrscher und damit gewissermaßen Inkarnation des eigenen Staates zu sein. Philotas versteht sich damit nicht so sehr als Sohn des Vaters, sondern vielmehr des *Vaterlandes*. Damit vollzieht er denjenigen Übertrag persönlicher Bindungen von der Privatsphäre auf die Institution des Staats, der in Abbt's Schrift so deutlich zum Vorschein kommt. Der Logik des Krieges folgend hätte Philotas in dem Moment, als er durch seine Auslösung die militärische Niederlage verursachte, konsequent den Hass seines Vaters in der Funktion des Staatsoberhauptes zu gewärtigen, zu dessen schlimmstem Feind er damit würde. Die »spöttischste Verachtung« ist indessen erneut die emotional angemessene Übersetzung seiner militärischen Unterlegenheit gegenüber dem erfolgreicheren Feind, die auch mit Philotas' Rückkehr nach Hause bestehen bliebe.

Wie Stiening unter Rückbezug auf Hegels Rechtsphilosophie herausstellt, erzeuge das absolut gesetzte Eigene in Form des radikalen Patriotismus zwangsläufig das feindliche Andere, mit dem wiederum nur innerhalb der »Sieg-Niederlage-Dichotomie«³⁸ interagiert werden könne.³⁹ Der von Lessings Zeitgenossen wie Abbt propagierten ›Liebe für das Vaterland‹ entspricht in dieser dichotomischen Anordnung folgerichtig der Hass für das Feindesland; die dem Patriotismus inhärente Feindseligkeit. Alles, was dem Vaterland fernliegt

³⁵ Ebd., II, S. 15.

³⁶ Ebd., II, S. 14.

³⁷ In Stratos Rede zeigt sich deutlich eine Fokussierung der familiären Sphäre, die er durch seine väterliche Reaktion aufruft. Dass die Art, wie er von Philotas' Rede bewegt wird, sich in Form von Tränen äußert, stellt genau die Form des »weinenden[n] Mitleids« dar, die Lessing als Außenwirkung des bürgerlichen Trauerspiels vorsieht und die hier durch Strato als Reaktion auf Philotas' Unglück vorgeführt wird. Gotthold Ephraim Lessing: Briefwechsel über das Trauerspiel mit Mendelssohn und Nicolai, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 3, Werke 1754–1757, hg. v. Conrad Wiedemann, unter Mitwirkung von Wilfried Barner und Jürgen Stenzel, Frankfurt a. M. 2003, S. 662–736, S. 684.

³⁸ Stiening (Anm. 1), S. 190.

³⁹ Vgl. ebd., S. 189–191.

oder diesem sogar – im Sinne des militärischen Erfolgs – schadet, wird zwangsläufig zum Feind. Während das persönliche Verhältnis von Vater und Sohn, das Strato ebenso wie später auch Aridäus und Parmenio, die alle selbst Väter von Söhnen sind, als Deutungsfolie für Philotas' Rhetorik zugrunde legt, keines feindlichen Anderen bedarf, ist demgegenüber das *Vaterland* per se Teil eines internationalen Machtgefüges, das von einem immer mindestens latenten Kriegszustand um die Vormachtstellung geprägt ist. So heißt es wiederum bei Abbt, dass der wahre Patriotismus und damit die wahre Liebe zum Vaterland sich am besten in Kriegszeiten erweise.⁴⁰ Wahre patriotische Liebe bedarf also ihres Gegenstücks: des Hasses *auf* den Feind wie auch *durch* den Feind. Auf diesem Verhältnis beharrt Philotas dann auch im dritten Auftritt, der die erste Begegnung und zugleich Konfrontation mit dem gegnerischen König darstellt.

Mit seinem ersten Satz zeigt sich König Aridäus als Gegenfigur zu Philotas, indem er Staatliches und Persönliches zumindest für einen Augenblick trennen kann:

Kriege, die Könige unter sich zu führen gezwungen werden, sind keine persönliche Feindschaften. – Laß dich umarmen, mein Prinz [...]; ich umarme deinen jüngern Vater in dir. – Hast du es nie von ihm gehört, Prinz, wie vertraute Freunde wir in deinem Alter waren?⁴¹

Philotas' Antwort lässt sich auf diese persönliche Ebene nicht ein. Stattdessen insistiert er auf das antagonistische Prinzip zwischen den Herrschern, das ihm als absolute Wahrheit gilt:

Was kann es mir itzt helfen, daß du und mein Vater einst Freunde waren? [...] Der Haß, den man auf verloschne Freundschaft pfropft, muß, unter allen, die tödlichste Früchte bringen; – oder ich kenne das menschliche Herz noch zu wenig. [...] Du hast als der höfliche Staatsmann gesprochen; sprich nun als der Monarch, der den Nebenbuhler seiner Größe, ganz in seiner Gewalt hat.⁴²

Wie das nachfolgende Gespräch zeigt, ist Aridäus wie auch zuvor Strato davon überzeugt, es handle sich um »frühe männliche Sprache«,⁴³ also um die trotzige Antwort eines Heranwachsenden, den der Ärger über sein persönliches Schick-

⁴⁰ Vgl. Abbt (Anm. 21), S. 12.

⁴¹ B 4, III, S. 15.

⁴² Ebd., III, S. 16.

⁴³ Ebd., III, S. 16.

sal antreibt.⁴⁴ Erneut gestaltet Lessing hier jedoch eine Rede mit doppeltem Boden, denn wie am Ende alle erkennen müssen, ist mit dem Hass, von dem Philotas hier spricht, die absolut kompromisslose Feindschaft gegenüber der gegnerischen Nation gemeint. Hass zeigt sich hier als Merkmal einer scharfen Freund-Feind-Dichotomie. Dass dieser Hass »töglichste Früchte« tragen muss, wie hier betont wird, zeigt ihn zudem als zwangswise destruktives Prinzip. Philotas' Patriotismus erlaubt keine Zwischentöne, sondern verlangt scharfe Trennlinien, die in der Radikalität und Destruktivität des Hasses erfüllt werden können. So bemerkt Philotas, »[m]an hat meine Jugend denken, aber nicht reden gelehrt.«⁴⁵ Damit ist nicht so sehr mangelnde rhetorische Kompetenz als vielmehr die Zurückweisung derjenigen Art von Dialog gemeint, bei der sich die Wahrheit durch das Aushandeln von Positionen, über Rede und Gegenrede einstellt. Denn das Resultat solcher Rede wäre womöglich ein Perspektivwechsel in die Sicht des Gegenübers, die ein radikaler Patriotismus keinesfalls zulassen kann. In den Augen Lessings kann diese Ideologie jedoch niemals zur Wahrheit gelangen, denn bekanntermaßen stellt der (gelehrte) Streit für ihn das präferierte Instrument der Erkenntnis dar:

Ein kritischer Schriftsteller, dünt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen [Primus sapientiae gradus est, falsa intelligere; secundus, vera cognoscere] ein. Er suche sich nur ersten jemanden, mit dem er streiten kann: so kömmt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich.⁴⁶

Im völligen Gegensatz zu diesem Standpunkt richtet Philotas in einer späteren Replik folgende Worte an Aridäus:

Ich weiß weiter nichts, als daß du und mein Vater in Krieg verwickelt sind; und das Recht – das Recht, glaub' ich, ist auf Seiten meines Vaters. Das glaub' ich, König, und will es nun einmal glauben – wenn du mir auch das Gegenteil unwidersprechlich zeigen könntest.⁴⁷

⁴⁴ Wie Ter-Nedden feststellt, hebt gerade die rhetorische Kontrastierung der beiden Kriegsgegner die Besonnenheit und damit überlegene Vernunft des Aridäus deutlich hervor: »[D]er zivile Held macht die Blindheit dieses Hesses dadurch sinnfällig, daß er ihn nicht erwidert, ja mit Einfühlung auf ihn antwortet.« Ter-Nedden (Anm. 7), S. 129.

⁴⁵ B 4, III, S. 16.

⁴⁶ Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. 70. Stück, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner u. a., Bd. 6, Werke 1767–1769, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1985, S. 535.

⁴⁷ Vgl. B 4, VIII, S. 32.

Auch hier sprechen weniger jugendlicher Trotz und Solidarität mit dem Vater; vielmehr kann Philotas es sich nicht erlauben, den Hass zwischen den Nationen einer dialektischen Prüfung zu unterziehen. Seine selektive Wahrnehmung hat man dem Jugendlichen systematisch anerzogen: Wie im Eingangsmonolog deutlich wird, spielte er schon als Kind nur mit Waffen.⁴⁸

In einer zweiten Hinsicht ist Philotas' Zurückweisung des Dialogs auch in gattungstheoretischer Hinsicht bemerkenswert. Folgt man Hans-Thies Lehmann in seiner Unterscheidung der antiken von der dramatischen Tragödie, so ist die Intersubjektivität als Merkmal des echten Dialogs für das Dramatische konstitutiv.⁴⁹ Zeige sich der Konflikt im Drama als ein zwischenmenschlicher, so spiele sich demgegenüber die Tragödie in der Antike »zwischen dem Helden und der Götterwelt«⁵⁰ ab und so seien folgerichtig die Dialoge der antiken Figuren »nicht wirklich dialogisch«.⁵¹ Lessings oben zitiertes Lob des Streits lässt sich als Plädoyer für einen echten Dialog lesen, denn es geht um einen zwischenmenschlichen Austausch mit einem sich entwickelnden Erkenntnisgang. Weiterhin ist diese Form der Auseinandersetzung für Lessing auch das Merkmal eines schöpferischen und kritischen, also aufklärerischen Akts. Diese geistige Unabhängigkeit ist nun gerade das Gegenteil dessen, was Philotas anstrebt, und folgerichtig sind auch sein emotionaler Haushalt und sein Sprechverhalten nicht auf intersubjektive Verständigung ausgerichtet: Hass und Verachtung schaffen eine Eindeutigkeit, die gerade gegen Kritik und Dialog immunisieren und Philotas zugleich auch die Mitmenschlichkeit und seine geistige Unabhängigkeit nehmen. Es geht ihm gerade nicht darum, gemeinsam »nach und nach in die Materie« zu kommen, denn Kompromissbereitschaft stünde der zur Kriegsführung notwendigen Aggression im Weg. Der Protagonist erscheint – erneut mit Lehmann – wie ein »*Subjekt der Ohnmächtigkeit*«,⁵² das sich selbst lediglich als Instrument einer höheren Macht versteht und verstehen *will*. Diesem Umstand trägt auch die Beobachtung Rechnung, dass drei von acht Auftritten des Philotas im Drama Monologe sind, in denen seine ganze Aufmerksamkeit sich selbst und seiner Rolle im Krieg gilt. Diese Selbstbezüglichkeit der Figur ist als Narzissmus eines Pubertierenden lesbar, wie es Teile der Forschung betonen, jedoch geht die Funktion dieser Monologe darüber hinaus. Sie lassen sich auch als Zwiegespräch mit einer überirdischen Macht verstehen, die der Protagonist im zweiten Monolog (im vierten Auftritt) spezifisch adressiert:

48 Vgl. ebd., VIII, S. 32.

49 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater, Berlin 2013, S. 267–271.

50 Ebd., S. 269.

51 Ebd., S. 269.

52 Ebd., S. 270.

Das Glück hätte sich erklärt, für wen es sich erklären sollte; das Recht meines Vaters triumphierte, wäre Polymet, nicht Philotas und Polymet gefangen! – Und nun – welcher Gedanke war es, den ich itzt dachte? Nein; den ein Gott in mir dachte – Ich muss ihm nachhängen! [...] und nun durchstrahlt er meine ganze Seele! –⁵³

Hier zeigt sich deutlich, dass Philotas diesen vermeintlichen Willen des Schicksals oder der Götter, der sich – für das Publikum durchsichtig – als deckungsgleich mit der patriotischen Ideologie erweist, in der Einsamkeit des Selbstgesprächs mit den tatsächlichen Gegebenheiten abgleicht und aus dieser Diskrepanz des Seins und Sollens seine Handlungen abzuleiten sucht. Dass er sich als Instrument eines fremden Willens versteht, verdeutlicht das angeführte Zitat, denn nicht er selbst, sondern »ein Gott« denkt *in ihm*. Auch hier erscheint Philotas deutlich als »*Subjekt der Ohnmächtigkeit*«.⁵⁴ Die monologische Figurenrede ermöglicht dabei eine nur sich selbst bestätigende Festigung der eigenen Weltsicht, die durch keine kritische Gegenrede gestört wird. Nicht zuletzt durch die Anrufung mehrerer Götter wirkt Philotas damit als ein antiker Fremdkörper in einer Gruppe bürgerlich-aufgeklärter Figuren.

Die dargestellte Lesart schließt die Interpretation der Figur als narzisstischen Jugendlichen keinesfalls aus, doch ist auch dieser Narzissmus wiederum politisch. Denn Philotas versteht sich selbst als *pars pro toto* seines Staates in feindlichem Gebiet. Was ihm durch den Feind geschieht, ist Staatsangelegenheit. Sein körperliches Wohl kümmert ihn dabei wenig, denn allein das Spannungsfeld von Sieg und Niederlage ist für ihn von Interesse. Gerne nähme er, so macht schon seine Unzufriedenheit über die gut versorgte Wunde zu Beginn deutlich, schwere Verletzungen in Kauf, sollten sie ihm zum Triumph verhelfen. In der Freundlichkeit des Aridäus liegt für Philotas eben jene »[h]ohnsprechende Höflichkeit«,⁵⁵ die er in jeder milden Behandlung durch den Feind zu erkennen glaubt. Daran zeigt sich, dass Philotas den Machtkampf zwischen den Nationen nicht nur als statisches Prinzip verinnerlicht hat, sondern ihn in jedem Augenblick aktiv weiterführt. Er will kein Sohn sein und kein Freund, sondern nur Soldat. Da er sich im Gespräch mit Aridäus von dessen Verachtung betroffen fühlt, befindet er sich dem eigenen Empfinden nach in einer unterlegenen Position. Diese attackiert er verbal, indem er auf dem Hass zwischen den Kriegsparteien beharrt. Den Hass der Gegenseite benötigt er dabei nicht nur zur Rechtfertigung für seinen eigenen Hass: Vor dem Hintergrund der Annahme, dass es sich bei Hass im Unterschied zur Verachtung um eine Emotion

⁵³ B 4, IV, S. 19.

⁵⁴ Lehmann (Anm. 49), S. 270.

⁵⁵ B 4, I, S. 11.

handelt, die gegenüber einem in gewisser Hinsicht als mächtig wahrgenommenem Objekt empfunden wird,⁵⁶ kann Philotas' Beharren auf dem gegenseitigen Hass auch als ein Versuch gelesen werden, das zu seinen Ungunsten bestehende Machtverhältnis zu kippen. Denn vom Gegner gehasst zu werden, bedeutet dieser Lesart entsprechend, dass in Bezug auf die eigene Position mindestens eine Form der Gleichrangigkeit, womöglich sogar der Dominanz besteht. Damit fließt das Anerkennungsbedürfnis des Heranwachsenden, der eine persönliche Kränkung überwinden will, mit dem patriotischen Dominanzstreben zusammen, das konsequent in jede intersubjektive Begegnung übertragen wird. Jedes Gespräch wird dadurch zum Kriegsschauplatz. Hass und Verachtung sind dabei diejenigen Emotionen, die über den eigenen Status im inter-subjektiven, wie internationalen Machtgefüge entscheiden.

Wie Aridäus in der dritten Szene deutlich macht, besteht durch die Gefangennahme seines eigenen Sohnes nunmehr das oben erwähnte Gleichgewicht, das Philotas aus seinen Befürchtungen einer Niederlage zu entlassen scheint. Das Kräfteverhältnis hat sich nunmehr gewandelt, es besteht ein auf beiden Seiten ausgeglichenes Drophpotenzial. Ein von Philotas aus den anderen Gefangenen ausgewählter Vertrauter soll seinem Vater die Nachricht bringen, dass der Prinz weiterhin am Leben ist, so bestimmt es Aridäus. Es folgt der zweite Monolog des Philotas, in dem Lessing nun offenbart, wie tief die patriotische Ideologie in der Figurenpsychologie seines Protagonisten verankert ist.

2. Philotas' psychologische Kriegsführung

Die zuvor bestehende Spannung des Dilemmas scheint mit Aridäus' Nachricht von der Gefangennahme des eigenen Sohnes gelöst zu sein und für einen kurzen Moment empfindet Philotas Erleichterung, die er jedoch sogleich mit den Worten »ich bin zu gütig gegen mich«⁵⁷ sanktioniert. In der Introspektion muss die Lage neu überdacht werden und als seelische Urteilstinstanz gilt dabei »der innere Richter, mein unparteiisches Selbst«.⁵⁸ Im Namen dieser Instanz weist Philotas auf seine »wahre daurende Schande«,⁵⁹ denn »[d]as Glück hätte sich erklärt, für wen es sich erklären sollte; das Recht meines Vaters triumphierte, wäre Polytimet, nicht Philotas und Polytimet gefangen«.⁶⁰ Philotas' Position hat sich so weit verbessert, dass ihm anstatt einer Niederlage ein Gleichstand offensteht, aber das reicht ihm nicht. Der verinnerlichte Patriotismus, dessen

⁵⁶ Vgl. Kolnai (Anm. 30), S. 102–104.

⁵⁷ B 4, IV, S. 18.

⁵⁸ Ebd., IV, S. 18.

⁵⁹ Ebd., IV, S. 18.

⁶⁰ Ebd., III, S. 19.

Stimme nun im inneren Richter laut zu werden scheint, verlangt den Sieg. Gemäß dem internalisierten und institutionalisierten Feindeshass ist die Überlegenheit die einzige akzeptable Position. Philotas' Verweis auf das »unparteiische[] Selbst«, von dem er sich gerichtet fühlt, ist als Ironie des Autors zu verstehen, denn dieses Selbst stellt im Gegenteil zu Philotas' eigener Überzeugung gerade sicher, dass er parteiisch genug ist, um die patriotische Selbstverpflichtung mit höchstmöglicher Strenge auszulegen. Dabei ist es nicht nur die eigene »Bequemlichkeit[]«,⁶¹ gegen die Philotas hier spricht, vielmehr sieht er ebenso wie Aridäus die Pattsituation der Gefangenen als Teil göttlicher Vorsehung an. Dieser allgemeine »Vorsicht«⁶² stellt er jedoch ein spezifisches »Glück«,⁶³ nämlich das Kriegsglück gegenüber, das nun selbst die göttliche Entscheidung als Maßstab des richtigen Handelns ablöst: »Darf ich mir alle Fehler vergeben, die mir die Vorsicht zu vergeben scheinet? Soll ich mich nicht strenger richten, als sie und mein Vater mich richten?«⁶⁴ Dass Philotas es besser zu wissen meint als die Vorsehung und sich damit moralisch im Recht glaubt, ist wiederum nicht einfach individueller Größenwahn. Der radikale Patriotismus macht vielmehr der Vorsehung ihren Funktionsbereich streitig, indem das militärische Wohl des Staates nun an die Stelle des göttlichen Plans tritt.

Den entscheidenden Hinweis, dass sein Selbstmord das Gleichgewicht kippen könnte, verdankt Philotas König Aridäus – dieser bestand ja auf einen glaubwürdigen Boten –, wie der Jugendliche im Selbstgespräch schadenfroh feststellt: »Tausend Dank für diese Nachricht! Tausend Dank!«⁶⁵ Der ironische Dank ist verächtlich und weniger Ausdruck jugendlicher Sprunghaftigkeit als einer neu gewonnenen Überlegensposition. Philotas vollzieht hier seinen militärischen Triumph gedanklich bereits im Vorhinein: »Welch Feuer tobt in meinen Adern? Welche Begeisterung befällt mich?«⁶⁶ Der hier kleine und am Ende des Dramas große Triumph seines Patriotismus gestaltet sich dabei durch die Verwandlung eines (ohnmächtigen) Hasses auf den Feind in die Verachtung aus der Perspektive des Siegers. Damit ist Philotas also weder gefühllos noch verbündet. Die hier sichtbar werdende schwärmerisch-übersteigerte Emotionalität des Protagonisten befindet sich vielmehr im Einklang mit einer ›kalten‹ Rationalität, denn auch die Gefühle lassen sich strategisch einsetzen und können in Form einer psychologischen Kriegsführung dem Vaterland zum ersehnten Triumph verhelfen.

⁶¹ Ebd., I, S. 11.

⁶² Ebd., IV, S. 18.

⁶³ Ebd., IV, S. 19.

⁶⁴ Ebd., IV, S. 18.

⁶⁵ Ebd., IV, S. 18.

⁶⁶ Ebd., III, S. 20.

Besonders eindrücklich zeigt sich dies im fünften Auftritt in Philotas' Fähigkeit, die Emotionen seiner Mitmenschen zu manipulieren. Als er seinen mitgefangenen Gefolgsmann Parmenio mit der Nachricht für den Vater losschickt, dass dieser mit der Auslösung des Sohns noch einen Tag warten solle, reagiert Parmenio zurückhaltend, denn die Absicht dieses Auftrags erschließt sich ihm nicht. Als Philotas versteht, dass er sein Ziel in der Rolle des Befehlshabers nicht erreichen kann, wechselt er blitzschnell die Beziehungsebene und verlegt sich auf emotionale Erpressung:

Parmenio, ehrlicher Parmenio! Ich bitte dich, ich umarme dich – Wenn du mich nur ein klein wenig lieb hast – Willst du? Kann ich mich darauf verlassen? Willst du machen, daß ich erst morgen ausgewechselt werde? Willst du?⁶⁷

Statt »Gehorsam« fordert er nun »Freundschaft«⁶⁸ von Parmenio. Dass er auch gegenüber Aridäus in einer späteren Szene keine Bedenken hat, »das Kind [zu] spiel[en]«,⁶⁹ zeigt sein sehr wohl vorhandenes Verständnis des »menschliche[n] Herz[ens]«.⁷⁰ Doch nicht nur verkennt er Mitgefühl und Freundschaftlichkeit als Schwächen; das eigentlich Erschreckende besteht darin, dass er sie in tatsächliche militärische Schwächen zu verwandeln weiß. Keine der drei lebens- wie militärisch erfahrenen Vaterfiguren Aridäus, Strato oder Parmenio ist mit ihrer bürgerlich-empfindsamen Art des Denkens und Fühlens Philotas' Einsatz seiner gesamten Seelenkräfte im Dienste des Krieges gewachsen. Und trotzdem ist Philotas kein Monster, vielmehr setzen seine ›Irrtümer‹, nur von »Waffen, und Läger[n], und Schlachten und Stürme[n]« zu träumen, in seiner »früheste[n] Kindheit« an,⁷¹ sodass er offenbar weder Wünsche und Bedürfnisse noch Formen der Beziehungen außerhalb des Kriegsgeschehens kennengelernt hat. Wie auch seine Reaktion auf die scheinbar durch gütige Vorsehung hervorgerufene Schicksalsfügung von Polymetis Gefangennahme zeigt, ist keine andre Stimme in ihm jemals lauter als die eines gnadenlosen und letztlich immer destruktiven Patriotismus.

Dass sich Philotas' psychologischer Machtkampf gegen Aridäus vor allem in die beiden Emotionen Hass und Verachtung übersetzt und zugleich durch sie ausgetragen wird, zeigt sich noch einmal deutlich am Dramenschluss, als Aridäus der Täuschung des Philotas gewahr wird. Ausgerechnet der menschenfreundliche und väterliche Aridäus stellt seine Niederlage, seine hilflose Unter-

⁶⁷ Ebd., V, S. 25.

⁶⁸ Ebd., V, S. 25.

⁶⁹ Ebd., VI, S. 28.

⁷⁰ Ebd., III, S. 16.

⁷¹ Ebd., I, S. 11.

legenheit angesichts von Philotas' Skrupellosigkeit mit der eindrucksvollsten Hass-Rede des Dramas zur Schau. In dieser Szene erhält Philotas von Aridäus großzügig die Erlaubnis, sich bewaffnet in die Öffentlichkeit zu begeben. An ein Schwert gelangt, tötet sich der Prinz nicht sofort, vielmehr führt er einen Schattenkampf und spielt das zuvor verlorene Gefecht nach. Aridäus' Hinweis, auf den verwundeten Arm zu achten, dient ihm dabei als Stichwort:

Woran erinnerst du mich, König? – An mein Unglück; nein, an meine Schande! [...] Ich bin umringt! Was nun? [...] Überall Feinde? – Überall! – Hier durch, Philotas! Ha! Nimm das Verwegener! – Und du das! – Und du das! *um sich hauend* [...] Ihr wollt mich mit Gewalt lebendig? – Ich lache nur!⁷²

Die imaginierten Feinde werden von ihm besiegt, indem er diesmal der Gefangennahme entgeht und sich selbst ersticht. Erreicht ist an dieser Stelle schon das von ihm erstrebte Selbstverständnis des Siegers. Dabei dient Philotas' Lachen als Ausdruck seiner Verachtung. Wie auch im Fall der eingangs genannten »männlichen Träne« wird auch hier ein Zeichen spontaner, menschlicher Emotionalität strategisch in den Dienst genommen. Noch einmal zeigt sich, dass im Sinne des militanten Patriotismus selbst kleine Details menschlicher Empfindungen ihrer Funktion als individueller Ausdrucksweise von (Mit-)Menschlichkeit beraubt und damit letztlich verstümmelt werden. Wiederum ist Philotas aber nicht Urheber dieser Verfremdungen. Er hat es schlichtweg nie anders gelernt. Wie der nun folgende Dialog des sterbenden Prinzen mit Aridäus verdeutlicht, ist es Philotas überaus wichtig sicherzustellen, dass Aridäus den Schlag gegen sich als solchen versteht und das nun gekippte Machtverhältnis wahrhaft spürt. Um nicht nur machtpolitisch, sondern auch psychologisch zu triumphieren, muss der gegnerische König den Selbstmord als kriegerischen Akt und gelungenen Angriff auf sich und keinesfalls als melancholische (Welt-)Flucht verstehen.

Zunächst macht Philotas dem entsetzten König deutlich, dass es sich bei dem Schwertstich in die eigene Brust um Absicht und nicht um einen Unfall handelt: »Das wollt ich.«⁷³ Als Aridäus dann davon ausgeht, dass eine »wütende Schwerkunst«⁷⁴ der Grund sei, korrigiert ihn Philotas erneut: »ich habe dir einen tödlichern Streich versetzt, als mir! [...] Dein Sohn, König ist gefangen; und der Sohn meines Vaters ist frei –«.⁷⁵ Das eigentliche Ziel des Philotas ist also, so wird hier überdeutlich, nicht der eigene Tod, sondern der Schlag gegen

⁷² Ebd., VIII, S. 34.

⁷³ Ebd., VIII, S. 34.

⁷⁴ Ebd., VIII, S. 34.

⁷⁵ Ebd., VIII, S. 34.

den Feind: Die Selbstdötung dient letztendlich der Tötung des Anderen. Nun endlich muss auch Aridäus erkennen, dass er keinen verwirrten und schwermütigen Jugendlichen vor sich hat, sondern dass ihm gerade ein triumphierender Kriegsgegner ins Gesicht lacht. Und nun ist es an ihm, rasend zu werden und damit Philotas genau den feindseligen Hass entgegenzubringen, den dieser zuvor verlangt hat und der für diesen genau die Umkehr des Machtverhältnisses bedeutet, für die er bereit ist, sein Leben zu opfern.

In seinem ohnmächtigen Hass verleugnet Aridäus sogar zeitweilig die Liebe zu seinem Sohn:

Der Krieg ist nicht aus, Prinz! – Stirb nur! stirb! Aber nimm das mit, nimm den quälenden Gedanken mit: Als ein wahrer unerfahrner Knabe hast du geglaubt, daß die Väter alle [...] von der weichlichen, weibischen Art deines Vaters sind. Sie sind es nicht alle! Ich bin es nicht! Was liegt mir an meinem Sohne? Und denkst du, daß er nicht eben sowohl zum Besten seines Vaters sterben kann, als du zum Besten des deinigen? – Er sterbe! Auch sein Tod erspare mir das schimpflische Lösegeld!⁷⁶

Aridäus geht sogar so weit, die Schändung von Philotas' totem Körper als Druckmittel in Erwägung zu ziehen, woraufhin Philotas ihm voll überlegener Verachtung seinen machtlosen Rachedurst spiegelt: »Den toden Körper! – Wenn du dich rächen willst, König, so erwecke ihn wieder!«⁷⁷ Erst als Philotas seinen Triumph in diesem emotionalen Gefüge von eigener – überlegener – Verachtung und gegnerischem – unterlegenem – Hass hergestellt hat, stirbt er. Zurecht ist auf die Spiegelbildlichkeit der Situation am Ende und am Anfang hingewiesen worden.⁷⁸ Fragt Philotas am Anfang voll Verzweiflung, »wie klein und verächtlich« der Vater werden solle, »um nicht verwaist zu bleiben«,⁷⁹ erzwingt er am Schluss für Aridäus dieselbe Situation. Nicht zwingend ist dabei die Annahme, dass Philotas »durch das ganze Stück hindurch vollkommen blind für die Identität dessen [ist], was er anfangs durchlitten, bejammert und kritisiert hat, mit dem, was er dann selbst zu tun und zu bewirken gedenkt.«⁸⁰ Denn es ließe sich argumentieren, dass die Position des ‚Kleinen‘ und ‚Verachteten‘ im Kampf der Nationen gerade kein Übel ist, das es aus der Welt zu schaffen gilt. Vielmehr kann es als Ausdruck des eigenen Triumphs gelten, wenn es dem Gegner so ergeht wie Philotas am Anfang. Aridäus' Wüten endet

⁷⁶ Ebd., VIII, S. 34f.

⁷⁷ Ebd., VIII, S. 34f.

⁷⁸ Vgl. Ter-Nedden (Anm. 7), S. 131.

⁷⁹ B 4, III, S. 16.

⁸⁰ Vgl. Ter-Nedden (Anm. 7), S. 131.

in Entsetzen über sich selbst: »Ach! – Wo gerat' ich hin!«⁸¹ Philotas' Handlungen machen ihn nicht zum Monster, denn sie sind aus seiner Geschichte erklärbar. Vielmehr zeigen sie das Monströse des Fanatismus: Obgleich Aridäus – genauso wie Strato und Parmenio – in seiner Vernunft und Besonnenheit klar überlegen ist, ist er am Ende doppelt bedroht, als Verlierer dazustehen: sowohl hinsichtlich des Kriegs als auch hinsichtlich seiner Menschlichkeit und Integrität. Mit seiner letzten Äußerung im Drama gibt sich der König dann auch geschlagen: »Da zieht er mit unsrer Beute davon, der größere Sieger!«⁸² Seinen Sohn will er auslösen und dann abdanken. Dem unbarmherzigen Kreislauf von Schlag und Gegenschlag, von Niederlage und anschließender Rache, also kurz: der Dynamik militärischer Auseinandersetzung, kann er nur entkommen, indem er jeden Kampf um Macht aufgibt.

Angesichts seiner menschlichen Täuschung und Enttäuschung liegt der Gedanke nahe, dass nicht Philotas, sondern vielmehr Aridäus hier die tragische (Haupt-)Figur darstellt. Auch dieser Vorschlag ist in der Forschung zu finden.⁸³ Allerdings legt Philotas' Charakterzeichnung zwar eine kritische Betrachtung, keinesfalls aber seine völlige Verdammung nahe, denn die Destruktivität seiner Handlungen ist nicht allein auf den eigenen Vorteil bedacht. Lessing zeigt in der intensiven Verflechtung menschlichen Fühlens mit politischer Dynamisierung vielmehr die – hier wiederum tragische – menschliche Erzieh- und Verführbarkeit zur Ideologie und zum Fanatismus, wie sie Lessing an seinen Zeitgenossen, die vielfach älter sind als Philotas, beobachtet. Die Ideologie des Patriotismus ist dabei tief im Inneren ihrer Anhänger verankert. So ersetzt sie die innere Stimme des natürlichen Gewissens, indem sie ihre zentralen Dichotomien ‚Freund versus Feind‘ und ‚Sieg versus Niederlage‘ als einzige Maßstäbe zulässt. Die Selbstvernichtung wird zum kriegerischen Akt, der sich aus der patriotischen Feindseligkeit zwangsläufig ergibt. Letztere bestimmt nicht nur das Handeln durch äußeren Zwang, wie es der Gehorsamspflicht des Militärs entspricht, sondern dominiert im Drama auch das Denken und Fühlen des Protagonisten. Denn dieser führt mit rhetorischem wie auch theatalem Geschick den Krieg gegen den Feind in einem psychisch-emotionalen Machtkampf fort, der sich zwischen den Emotionen Hass und Verachtung entspinnt und eine Dynamik der Rache freisetzt, der sich auch der Menschenfreund Aridäus nicht mühelos entziehen kann. Das Erfolgsgeheimnis dieses inneren Zwangs besteht dabei darin, gewichtige Interaktionsformen und Beziehungen des Individuums – in *Philotas* geht es dabei zentral um die Familie, aber auch

⁸¹ B. 4, VIII, S. 35.

⁸² Ebd., VIII, S. 35.

⁸³ Vgl. Stiening (Anm. 1), S. 201–209.

um Religion – aus dessen privatem Umfeld herauszuheben und an die Institution des Staats zu koppeln.

Es ist dabei wenig verwunderlich, dass die Konzeption der Figur die Entwicklung von Mitleid, also die zentrale Wirkungsabsicht des bürgerlichen Trauerspiels, zu stören scheint und damit die Frage nach der Gattungszugehörigkeit des Dramas aufwirft. Denn Lessing selbst schließt für Mitleid erregende Figuren alle Eigenschaften aus, die »wir unter dem allgemeinen Namen des Heroismus begreifen können, weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist, und Unempfindlichkeit in dem Gegenstand des Mitleids, mein Mitleiden schwächt.«⁸⁴ Innerhalb der ansonsten aufklärerisch-menschlichen Interaktionsformen wirkt die Figur konsequenterweise als ein Fremdkörper. Dennoch lässt sich so etwas wie Mitleid auf den zweiten Blick aufbringen, denn gewissermaßen ist Philotas durch die frühe Ausrichtung seiner ganzen Bestrebungen auf den Krieg seelisch und emotional verstümmelt worden: Wie die Analyse zeigt, hat man ihm selbst die Erziehung zum Mitleid (gegenüber sich selbst wie anderen), bekanntermaßen die für Lessing zentrale Disposition zur Tugend,⁸⁵ bewusst und mit Erfolg vorenthalten. Die im Vergleich zu den als bürgerliche Vaterfiguren agierenden Erwachsenen des Trauerspiels bestehende emotionale Schieflage des Philotas wird über den verstümmelten Emotionshaushalt der Figur erklärbar. In überzeitlicher Hinsicht zeigt sich hierbei, wie leicht typisch jugendliches Streben nach Selbstverwirklichung für ideologische Zwecke missbraucht werden kann. Aus zeitgenössischer Perspektive veranschaulicht das Drama die Umwandlung bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen in aggressiven Nationalismus, wie die eingangs dargestellte Abhandlung Thomas Abbts besonders durchsichtig macht. In der Verschränkung einer bürgerlich-privaten und einer bürgerlich-militantaren Sphäre können dabei die persönliche und die kollektive Identität nicht mehr unterschieden werden. Damit sind in Lessings Drama über die ebenso individuelle wie öffentlich-politische Emotion des Hasses zwei Stoffkreise verwoben. Unter Rückbesinnung auf die Frage nach der Gattung bietet es sich hier vielleicht an, von einem politischen Trauerspiel zu sprechen.

84 Lessing (Anm. 37), S. 681.

85 Vgl. ebd., S. 670f.

Was ist Universalhass?

Zu Schillers *Die Räuber* (1781/82)

FRANZ. Du schwärmt, meine Liebe, du bist zu bedauren.

AMALIA. O ich bitte dich – bedauerst du deinen Bruder? –

Nein Unmensch, du hassest ihn! du hassest mich doch auch?

FRANZ. Ich liebe dich wie mich selbst, Amalia.

AMALIA. Wenn du mich liebst, kannst du mir wohl eine Bitte abschlagen?

FRANZ. Keine, keine! Wenn sie nicht mehr ist als mein Leben.

AMALIA. O wenn das ist! Eine Bitte, die du so leicht, so gern erfüllen wirst, stolz. – Hasse mich! Ich müßte feuerroth werden vor Schaam, wenn ich an Karln denke, und mir eben einfiel, daß du mich nicht hassest. Du versprichst mirs doch? – Izt geh, und laß mich!¹

Das Zitat stammt aus der dritten Szene des ersten Akts in der Schauspiel-Fassung von Schillers Drama *Die Räuber* und das Publikum hat bereits miterlebt, wie Franz von Moor, der zweitgeborene und von der Natur benachteiligte Sohn des Grafen Maximilian von Moor seinen älteren Bruder Karl bei seinem alten Vater angeschwärzt hat. Karl steht als dem Erstgeborenen die Erbfolge zu, aber er ist während seines Studiums in Leipzig in schlechte Gesellschaft geraten, hat Schulden gemacht und ist nun wohl auch wegen einer Duellsache flüchtig. Allerdings bereut er mittlerweile seine Taten und schreibt seinem Vater einen Brief, in dem er ihn um Vergebung bittet und Besserung gelobt. Doch unterschlägt der missgünstige Franz seinem Vater Karls Brief und lässt ihm sogar die gefälschte Nachricht von schrecklichen Missetaten seines Bruders zukommen, womit er erreicht, dass der Vater Karl verflucht und enterbt. Amalia, eine Nichte des alten Moor, die mit im Haushalt der Moors lebt, und Karl lieben sich, aber nun versucht Franz, nachdem er sich das Erbrecht erschlichen hat, auch Amalia für sich zu gewinnen, die jedoch an ihrer Liebe zu Karl festhält. Die zitierte Szene zeigt das interrelationale Gefüge von Liebe und Hass, in das die drei Figuren eingebunden sind. Die diskursive Verschrän-

¹ Friedrich Schiller: *Die Räuber*. Ein Schauspiel, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3, hg. von Herbert Stubenrauch, Weimar 1953, S. 1–135, S. 33f.

kung von Liebe und Hass ist topisch² und tatsächlich ist es so, dass wer sich mit dem unappetitlichen Thema ›Hass‹ beschäftigt, immerhin auch die Liebe mit im Gepäck hat.³ Das liegt vermutlich daran, dass Hass und Liebe als die wohl stärksten menschlichen Emotionen über ihre Gegensätzlichkeit miteinander verbunden sind, wie etwa auch die Begriffsprägung ›Hassliebe‹ zum Ausdruck bringt. Amalia agiert die Inversionsfigur von Liebe und Hass rhetorisch aus, indem sie von Franz, der behauptet, sie zu lieben, verlangt, dass er sie eben deswegen – weil er sie liebe – hassen solle. Sie wünscht sich von Franz gehasst zu werden, weil sie Karl liebt und sieht, dass Franz Karl hasst. Diese kleine Szene zeigt modellartig die dramatische Affektstruktur, auf der Schillers Stück aufruht und aus der es seine spezifische Theatralität gewinnt. Natürlich ist das Drama in hohem Maße getragen von Affekten – wir sind schließlich im Sturm und Drang –, aber gerade dem Hass kommt, wie die Forschung gezeigt hat, in Schillers *Räubern* auch eine philosophische Bedeutung zu.

1.

Nachdem Karl Moor durch einen Brief seines Bruders Franz erfährt, dass seine an den Vater gerichtete Bitte um Vergebung abgeschlagen und er vom Vater verstoßen wurde, sagt er sich von allen familiären und gesellschaftlichen Banden los und lässt sich von seinen Getreuen zum Räuberhauptmann ernennen, der in der Folge mit seiner Räuberbande in den böhmischen Wäldern zahlreiche Untaten, einschließlich Mord und Brandstiftung, begeht. In der berühmten im *Wirtembergischen Repertorium der Litteratur* erschienenen anonymen Selbstdrezzension seines Stücks schreibt Schiller:

Räuber Moor ist nicht Dieb, aber Mörder. Nicht Schurke, aber Ungeheuer. [...] Die gräßlichsten seiner Verbrechen sind weniger die Wirkung bösartiger Leidenschaften als des zerrütteten Systems der guten. Indem er eine Stadt dem Verderben preisgibt, umfasst er seinen Roller mit ungeheurem

2 Vgl. Aurel Kolnai: Versuch über den Haß, in: ders.: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Mit einem Nachwort von Axel Honneth, Frankfurt a. M. 2007, S. 100–142, hier S. 115–125; Robert J. Sternberg: Understanding and Combating Hate, in: The Psychology of Hate, hg. von dems., Ann Arbor, MI 2005, S. 37–49, S. 38. »Liebe und Hass, sie sind der Motor der meisten unserer Geschichten auf der Bühne«, schreibt Judith Gerstenberg im *Themenheft #22 Hass des Niedersächsischen Staatstheaters Hannover GmbH, Schauspiel Hannover, Spielzeit 2016/17*, 02.03.

3 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Figuren des Hasses. Prolegomena zu einer Literatur- und Kulturgeschichte, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 52.1, 2020, S. 81–90, S. 89f.

Enthusiasmus; weil er sein Mädchen zu feurig liebt, als sie verlassen zu können, ermordet er sie; weil er zu edel denkt, als ein Sklave der Leute zu sein, wird er ihr Verderber; jede niedrige Leidenschaft ist ihm fremde; die Privaterbitterung gegen den unzärtlichen Vater wütet in einen Universalhaß gegen das ganze Menschengeschlecht aus.⁴

Die Stelle macht deutlich, wie affektiv aufgeladen Schillers Schauspiel ist. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1982 hat Hans-Jürgen Schings den vom Selbstrezenten so titulierten ›Universalhass‹ vor dem Hintergrund der vom jungen Schiller in den »Philosophischen Briefen« formulierten Anthropologie erklärt. Dieser Anthropologie zufolge sind die Liebe und die Vollkommenheit die treibenden menschlichen Motive, die es dem Menschen ermöglichen, sich in den göttlichen Schöpfungsplan der Natur einzuschwingen. Liebe und Attraktion sind in dieser Vorstellung die Kräfte, die das Weltganze zusammenhalten.⁵ Dahinter steht die Vorstellung der sog. ›Chain of Being‹, der »großen Kette der empfindenden Natur«,⁶ die Schiller als eine Kette der Liebe denkt. Schings führt in diesem Zusammenhang Schillers Gedicht »Die Freundschaft« an, in dem es heißt:

[...]

Tode Gruppen sind wir – wenn wir hassen,
 Götter – wenn wir liebend uns umfassen!
 Lechzen nach dem süßen Fesselzwang –
 Aufwärts durch die tausendfache Stufen,
 Zahlenloser Geister, die nicht schufen,
 Waltet göttlich dieser Drang.

[...]⁷

In diesen Versen wird deutlich, dass der Hass ein Störmoment im göttlichen Stufenbau des Weltgebäudes darstellt, eine Unterbrechung. Das neuplatoni-

4 [Friedrich Schiller]: Die Räuber. Ein Schauspiel, von Friedrich Schiller. 1782, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 22: Vermischte Schriften, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 115–132, S. 120. Zu Roller, einem treuen Mitglied seiner Bande, hat Karl Moor in einem besonderen Freundschaftsverhältnis gestanden, bevor Roller in einer bewaffneten Auseinandersetzung mit der Ordnungsmacht, gewissermaßen im Dienst Moors, sein Leben gelassen hat.

5 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Schillers »Räuber«. Ein Experiment des Universalhasses, in: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 1–25.

6 Ebd., S. 7.

7 Friedrich Schiller: Die Freundschaft, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1: Gedichte, hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 110–111, S. III.

sche Stufenmodell liegt insofern der Chain of Being zugrunde, da auch hier der Zusammenhang des Weltganzen prominent wird.⁸ Karl von Moor jedenfalls setzt auf das Band der Liebe, wenn er seinem Vater den besagten Reuebrief schreibt. Als ihn der Vater aber vermeintlich verstößt – in Wirklichkeit steht, wie ausgeführt, der übelwollende Bruder Franz dahinter –, ist für Karl die Kette des Seins zerbrochen und er sieht sich aus der Weltordnung fallen. Er vermag den Zusammenhang des Weltganzen nicht mehr zu erkennen, erfährt sich als von der Kette des Seins nicht mehr getragen und eben dies ruft den von Schiller so bezeichneten »Universalhaß« hervor. Die Zurückweisung durch den Vater bestätigt Karl in seiner neuen Identität als Räuberhauptmann. Karls Universalhass äußert sich folgendermaßen:

MOOR. Menschen – Menschen! falsche, heuchlerische Krokodilbrut! Ihre Augen sind Wasser! Ihre Herzen sind Erz! Küsse auf den Lippen! Schwerter im Busen! Löwen und Leoparde füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf dem Aas, und Er, Er – Bosheit hab ich dulden gelernt, kann dazu lächeln, wenn mein erboster Feind mir mein eigen Herzblut zutrinkt – aber wenn Blutliebe zur Verrätherinn, wenn Vaterliebe zur Megäre wird; o so fange Feuer männliche Gelassenheit, verwilde zum Tyger sanftmüthiges Lamm, und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben.

[...]

Warum ist dieser Geist nicht in einen Tyger gefahren, der sein wütendes Gebiß in Menschenfleisch haut? Ist das Vatertreue? Ist das Liebe für Liebe? Ich möchte ein Bär seyn, und die Bären des Nordlands wider dis mörderische Geschlecht anhezen – Reue, und keine Gnade! – Oh ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen!

[...]

Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas theuer war!⁹

Man könnte nun darüber diskutieren, ob das Hass ist oder nicht einfach die maßlose Wut des im Affekt Sprechenden, die auch bald wieder verrauscht. Das ist ein grundsätzliches systematisch-methodisches Problem, auf das man immer wieder stößt, wenn man zu Hass forscht: Es stellt sich die Frage, was eigentlich Hass ist und wie man ihn diagnostizieren kann, auch wenn in einer Textstelle selbst nicht von Hass die Rede ist. Darf man die eigene gegenwärtige

8 Vgl. dazu Martina Wagner-Egelhaaf: Von Treppen und anderen Übergängen, Abschiedsvorlesung gehalten am 1. Juli 2024 an der Universität Münster (noch unveröffentlicht).

9 Schiller (Anm. 1), S. 31f.

Vorstellung von Hass in den Text hineininterpretieren, dem möglicherweise eine ganz andere, historisch bedingte Affektsemantik zugrunde liegt? Nun hat Schiller durch seine Selbstrezension die Affektstruktur der *Räuber* selbst als »Universalhaß« geframed. Tatsächlich kann man immer wieder feststellen, dass Hass einen aus anderen negativen Emotionen wie Wut, Zorn, Rache und Neid gebildeten ›Hof‹ hat. Das ist beispielsweise schon in der alttestamentlichen Geschichte von Kain und Abel (Gen. 4) der Fall, der Urszene des Bruderhasses bzw. des Motivs der feindlichen Brüder,¹⁰ die erkennbar auch Schillers Drama zugrunde liegt. Auch in der biblischen Vorlage ist nicht von Hass die Rede, sondern eher von Zorn, aber die Tatsache, dass Kain seinen Bruder systematisch verfolgt und ihn dann tötet, legt die Vorstellung unversöhnlichen Hesses nahe. In unserem Münsteraner Projekt »Figuren des Hasses« gehen wir daher methodisch von einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis zwischen Begriff und Phänomen aus, die gewissermaßen in einer *strange loop*-Figur miteinander verbunden sind.¹¹ À propos ›Begriff‹: Karl Moor spricht davon, dass er »die Bären des Nordlands wider dis mörderische Geschlecht anhezen« möchte. In diesem Zusammenhang sei der Hinweis erlaubt, dass die Wörter ›Hass‹ und ›hetzen‹ etymologisch verwandt sind. Mhd. *hazzen*, ahd. *hazzēn*, -ōn, gotisch *hatan*, englisch *to hate* wurde im germanischen Sprachraum auch im Sinne von ›verfolgen‹ verwendet.¹² Karl Moor ist nicht nur von einem vorübergehenden Affekt der Wut ergriffen, sondern sein Gefühl, aus der ›Chain of Being‹ gefallen zu sein, ist grundsätzlicher Art: Ein ganzes Weltbild ist zerbrochen und der Bruch reißt ihn mit in den Abgrund. Dass in der zitierten Textstelle ›die männliche Gelassenheit‹ »Feuer« ›fängt‹, verweist auf die zerstörerische Kraft des entflammten Hesses.¹³ Da ist es nur konsequent, dass er in der Folge mit seiner Räuberbande nurmehr Zerstörung und Vernichtung übt.

Allerdings sucht Karl im vierten Akt doch nochmals inkognito das väterliche Schloss auf, weil er die Geliebte Amalia sehen will. Den Vater kann er aus dem Hungerturm befreien, in den ihn Franz gesteckt hat, aber er verbirgt ihm gegenüber zunächst seine Identität, obwohl der alte Vater voller Liebe über ihn, seinen tot geglaubten Sohn Karl, spricht. Aufgrund seiner Verbrechen hält Karl sich nicht mehr für würdig, wieder in das Vaterhaus und die Vaterarme

¹⁰ Vgl. die Studie von Stefanie Wenzel: Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang, Frankfurt a. M. 1993.

¹¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf (Anm. 3), S. 88 f.

¹² Vgl. ebd., S. 87.

¹³ Hanna Clara Pulpanek hat in ihrer Dissertation »Nathan als Hassfigur. Zur Rezeption von Lessings *Nathan der Weise*, Münster 2024 (noch unveröffentlicht) herausgearbeitet, wie sowohl in Lessings *Nathan* als auch in den modernen Adaptationen des Stücks Feuer und Hass eine enge diskursive Verbindung eingehen (vgl. S. 41, 56, 83, 86 ff., 100, 104 f., 108, 110 ff., 118, 146 ff., 205 f., 207 ff., 236, 250, 272 ff., 282).

aufgenommen zu werden. Als er sich dann doch zu erkennen gibt, stirbt der Vater im Augenblick der Anagnorisis vor Schreck. Damit hat Karl also auch noch – freilich ohne dies zu wollen – den eigenen Vater umgebracht. Auch Amalia erkennt Karl zunächst nicht, beginnt aber, sich in den fremden Grafen zu verlieben, obwohl sie ihrem Karl die Treue halten möchte – was sie in eine ziemliche Konfliktsituation bringt. In der Trauerspiel-Fassung von 1782 kommt in diesem Kontext nochmals die Figur der Liebe-Hass-Inversion zum Einsatz. Da sagt Amalia nämlich zu dem ihr unbekannten Grafen, hinter dem sich Karl verbirgt: »Glücklich! wenn ich dich hassen müßte! – Weh mir! wenn ich dich nicht lieben könnte!«¹⁴ Diese Kippfigur von Liebe und Hass, in die viel bühnenwirksames Pathos investiert ist, bestimmt die affektgeleitete Theatralität der *Räuber* in hohem Maß. Doch als Amalia Karl schließlich erkennt, ist auch hier keine Vereinigung mehr möglich, denn die Mitglieder seiner Bande erinnern Moor an den Schwur, den er ihnen geleistet hat, nämlich mit ihnen auf ewig verbunden in den böhmischen Wältern zu leben. Als Amalia erkennt, dass es kein Zurück gibt, d. h. dass Karl und sie nicht verbunden werden können, erfleht sie den Tod, den er zuerst verweigert, schließlich auf ihre Ankündigung, sich selbst zu töten, aber doch nachgibt: »Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben!«¹⁵ ruft er aus und ermordet Amalia. Soweit zu Karl Moor: Sein Universalhass mündet strukturell in die radikale Zerstörung aller menschlichen und natürlichen Bindungen.

2.

Der Fall seines Bruders Franz ist anders gelagert. Franz Moor führt sich gleich in der ersten Szene des ersten Akts als Hassenden ein. Nachdem er seinen Vater mit List und Verstellung dazu gebracht hat, dass er, Franz, im Namen des Vaters den Verdammungsbrief an seinen Bruder schreiben kann, und der Vater abtritt, offenbart Franz seinen Charakter dem Leser bzw. der Leserin in einem langen Monolog:

FRANZ. *mit Lachen ihm [dem Vater] nachsehend.* Tröste dich, Alter! du wirst ihn [Karl] nimmer an diese Brust drücken; der Weg dazu ist ihm verrammelt, wie der Himmel der Hölle – Er war aus deinen Armen gerissen, ehe du wußtest daß du es wollen könntest – da müßt ich ein erbärmlicher Stümper seyn, wenn ichs nicht einmal so weit gebracht hätte einen Sohn

¹⁴ Friedrich Schiller: Die Räuber. Ein Trauerspiel. Neue für die Mannheimer Bühne verbesserte Auflage, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 3, S. 137–236, S. 205.

¹⁵ Schiller (Anm. 1), S. 134.

vom Herzen des Vaters los zu lösen, und wenn er mit ehenen Banden daran geklammert wäre – Ich hab einen magischen Kreis von Flüchen um dich gezogen, den er nicht überspringen soll – Glück zu, Franz! weg ist das Schooskind – Der Wald ist heller. [...] Und Gram wird auch den Alten bald fortschaffen, – und ihr muß ich diesen Karl aus dem Herzen reissen, wenn auch ihr [Amalias] halbes Leben dran hängen bleiben sollte.

Ich habe grosse Rechte, über die Natur ungehalten zu seyn, und bey meiner Ehre! ich will sie geltend machen. – Warum bin ich nicht der Erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der Einzige? Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? gerade mir? Nicht anders als ob sie bey meiner Geburt einen Rest gesezt hätte. Warum gerade mir die Lappländer Nase? Gerade mir dieses Mohrenmaul? diese Hottentotten Augen? Wirklich ich glaube sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken. Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben jenem dieses zu verleyhen und mir vorzuenthalten? Könnte ihr jemand darum hofiren, eh er entstund? Oder sie beleidigen, eh er selbst wurde? Warum ging sie so parteylich zu Werke?¹⁶

Franz' Hass gründet also in seinem Neid auf den von der Natur begünstigten Bruder Karl. In gewisser Weise steht auch Franz außerhalb der Natur, indem er sich als von der Natur ausgeschlossen wahrnimmt. Aber letztlich ist er es selbst, der sich durch seine Selbstwahrnehmung aus der Natur ausschließt, während Karl durch den Hass seines Bruders aus der natürlichen Ordnung gestoßen wird. Franz ist eine Postfiguration von Kain aus der biblischen Geschichte, der seinen Bruder Abel aus Neid und Missgunst erschlug, weil Gott dessen Opfer angenommen hat und das seine nicht. Franz bringt seinen Bruder nicht im Affekt um, sondern spinnt eine Intrige gegen ihn. Er hetzt Herrmann, den unehelichen Sohn eines Edelmanns, gegen Karl auf. Wie bereits erwähnt, gibt es einen etymologischen Zusammenhang zwischen ›hetzen‹ und ›hassen‹. Auch Herrmann ist in Amalia verliebt und Franz stellt ihm vor Augen, dass Karl ihm, Herrmann, Amalia ausgespannt habe. Franz veranlasst ihn mit den folgenden Worten, dem Vater die gefälschte Nachricht vom Tod Karls zu überbringen, in der Hoffnung, den alten Moor damit in den Tod zu befördern:

FRANZ. Der Vater wird ihm [Karl] bald die Herrschaft abtreten, und in Ruhe auf seinen Schlössern leben. Izt hat der stolze Strudelkopf [nämlich Karl] den Zügel in Händen, izt lacht er seiner Hasser und Neider – und ich,

¹⁶ Ebd., S. 18.

der ich dich zu einem wichtigen grossen Manne machen wollte, ich selbst, Herrmann, werde tiefgebückt vor seiner Thürschwelle –¹⁷

Franz stellt sich hier selbst als einen der »Hasser und Neider« dar. Auch der Hinweis auf die eigene Hässlichkeit ordnet ihn dem Hass-Paradigma zu, denn in den früheren Sprachstufen des Deutschen hat das Wort ‚hässlich‘ die Bedeutung ‚feindselig, voller Hass, gehässig.«¹⁸ D.h. Franz ist sein Hass durch seine Hässlichkeit direkt in das Gesicht geschrieben.¹⁹ Franzens Hass ist die Ursache allen Übels, d.h. des ganzen verhängnisvollen Plots von Schillers Schauspiel. Aber – darauf verweist auch bereits Schings²⁰ – Schiller hatte offensichtlich selbst ein Problem mit dieser Figur, d.h. ein Problem, die Figur des Franz Moor zu begründen. Karls Universalhass ist motiviert: er begründet sich in der Zurückweisung durch den Vater und die eigene Schuld, die für ihn die Kette des Seins für immer aufgebrochen hat. Aber Franz ist einfach da, so wie er ist, in seiner ganzen Niederträchtigkeit und Hässlichkeit. Und ein solches Glied ist in der Kette der liebenden Wesen eigentlich nicht vorgesehen.²¹ In seiner Selbstrezzension spricht Schiller von dem Wagnis, einen solchen »überlegenden Schurken«, also strategisch kalkulierenden Schurken, wie Franz Moor auf die Bühne zu bringen, den er mit Shakespeares Bösewichtern Jago und Richard III vergleicht.²² Ein Wagnis ist das deshalb, weil diese Figur Franz einen Verstoß gegen die Natur darstellt. Schiller schreibt:

¹⁷ Ebd., S. 42.

¹⁸ Vgl. »häßlich«, in: Das Herkunftswörterbuch. Die Etymologie der deutschen Sprache, Duden Bd. 7, Mannheim/Wien/Zürich 1963, S. 252; vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/haesslich> (14. 07. 2024).

¹⁹ Vgl. Hans Richard Brittnacher: Die Räuber, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 22011, S. 344–372, S. 360 f. Brittnacher sieht in Franz' Hässlichkeit einen Bezug auf Lavaters Physiognomik, relativiert diesen aber, indem er darauf hinweist, dass nach Lavater Hässlichkeit mit Dummheit einhergeht, was für Franz Moor nicht zutrifft.

²⁰ Vgl. Schings (Anm. 5), S. 20: »Die pure Existenz des Monstrums Franz Moor ist schlechterdings nicht zu motivieren.«

²¹ Ralf Wohlgemuth diskutiert Franz' Singularität als einen Fall extremen Fremdseins. So ist Franz dadurch gekennzeichnet, dass er keine positiven Beziehungen zu anderen Menschen unterhält und auch aus dem Wertesystem der Sturm und Drang-Zeit komplett herausfällt; vgl. Ralf Wohlgemuth: Der fremde Bruder. Zur Konstruktion von Fremdsein in der Figur des Franz Moor, in: Momente des Fremdseins. Kulturwissenschaftliche Beiträge zu Entfremdung, Identitätsverlust und Auflösungserscheinungen in Literatur, Film und Gesellschaft, hg. von Corinna Schlicht, Oberhausen 2006, S. 160–168, insbes. S. 168.

²² Vgl. [Schiller] (Anm. 4), S. 120 f. In der »Vorrede zur ersten Auflage« schreibt Schiller über *Richard III.*: »[...] Shakespears Richard hat so gewiß am Leser einen Bewunderer, als er auch ihn hassen würde, wenn er ihm vor der Sonne stünde« (S. 7).

Dazu kommt, wenn auch die Natur nach einer hundert- und tausendjährigen Vorbereitung so unbändig über ihre Ufer träte, wenn ich dies auch zugeben könnte, sündigt nicht der Dichter unverzeihlich gegen ihre ersten Gesetze, der dieses Monstrum der *sich selbst befleckenden Natur in eine Jinglings-Seele* verlegt?²³

Ein solches Monstrum kann nicht einfach da sein. Es müsste sich zumindest, so reflektiert der Selbstrezent, allmählich erst dahin entwickeln, denn: »Die moralischen Veränderungen kennen ebensowenig einen Sprung als die physischen; auch liebe ich die Natur meiner Gattung zu sehr, als daß ich nicht lieber zehnmal den Dichter verdamme, eh ich ihr eine solche krebsartige Verderbnis zumute.«²⁴ Die Abweisung des Sprungs in der psychischen Entwicklung eines Menschen korrespondiert strukturell dem auch in der ‚Chain of Being‘ sich ausdrückenden Zusammenhangsdenken, das keine Brüche vorsieht. Dem möglichen Einwand, dass der Mensch eben schlecht sei, widerspricht er heftig mit dem Hinweis, dass »zuvörderst das Gleichgewicht der ganzen geistigen Organisation [...] aufgehoben sein«²⁵ müsse, ehe »die Natur einem Fieber oder Konvulsionen Raum«²⁶ gebe. Und schließlich führt er aus:

Unserm Jüngling, aufgewachsen im Kreis einer friedlichen, schuldlosen Familie – woher kam ihm eine so herzverderbliche Philosophie? Der Dichter lässt uns diese Frage ganz unbeantwortet; wir finden zu all denen abscheulichen Grundsätzen und Werken keinen hinreichenden Grund, als das armselige Bedürfnis des Künstlers, der, um sein Gemälde auszustaffieren, die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels, der ihre Bildung usurpiert, an den Pranger gestellt hat.²⁷

Franz Moor und der durch ihn ins System der universalen Liebeskette gebrachte Hass ist also eine künstlerische, d. h. literarische Notwendigkeit, die nicht philosophisch begründet werden kann. Franz und damit der ganze Unterbau des Plots verdankt sich also der literarischen Imagination und der dramatischen Inszenierung des Hasses. Franz und Karl Moor repräsentieren zwei Spielarten des Universalhasses, der vor allem durch seine Grund- und Bodenlosigkeit gekennzeichnet ist: Karl Moor wird zum Universalhasser, weil er sich als aus der Kette der Wesen und der Weltordnung gefallen wahrnimmt und gewissermaßen keinen Boden unten den Füßen mehr verspürt – und Franz Moor

²³ [Schiller] (Anm. 4), S. 121.

²⁴ Ebd., S. 121.

²⁵ Ebd., S. 121.

²⁶ Ebd., S. 121.

²⁷ Ebd., S. 121 f.

ist die Figur der Abgründigkeit schlechthin, er ist gleichsam immer schon aus der Kette des Seins gefallen und symbolisiert den Abgrund selbst, über den die Kette gespannt ist. Und eben in diesem Sinn ist sein grund- und bodenloser Hass der Grund für die dramatische Hass-Dynamik von Schillers Stück.

Vor diesem Hintergrund erscheint es als signifikant, dass eine maßgebliche Theorieposition zum Thema ›Hass‹, nämlich Judith Butlers *Hate speech*-Konzept, eben das Moment des Grundverlusts herausstellt. In ihrem Buch *Excitable Speech. A Politics of the Performative* von 1997 schreibt Butler:

To be injured by speech is to suffer a loss of context, that is, not to know where you are. [...] The capacity to circumscribe the situation of the speech act is jeopardized at the moment of injurious address. To be addressed injuriously is not only to be open to an unknown future, but not to know the time and place of injury, and to suffer the disorientation of one's situation as the effect of such speech. Exposed at the moment of such a shattering is precisely the volatility of one's »place« within the community of speakers; one can be »put in one's place« by such speech, but such a place may be no place.²⁸

Nun spricht Butler hier aus der Perspektive des Opfers von *Hate speech* und beschreibt nicht die Situation der Hassenden bzw. der Produzent:innen von *Hate speech*. Es ist das von *Hate speech* betroffene Opfer, das den Grund unter dem Boden, seine Subjektposition verliert, insofern als sein Selbstbild verletzt bzw. destabilisiert wird. Dem lässt sich dagegenhalten, dass auch Karl ein Hass-Opfer ist, nämlich Opfer jener Hass-Rede, die der von Franz verfasste und Karl im Namen des Vaters verstoßende Brief darstellt, in dem es unfreundlicherweise heißt:

[...] du sollst hingehen, lässt dir der Vater sagen, wohin dich deine Schandthaten führen. Auch, sagt er, werdest du dir keine Hoffnung machen, jemals Gnade zu seinen Füßen zu erwimmern, wenn du nicht gewärtig seyn wollest, im untersten Gewölb seiner Thürme mit Wasser und Brod so lang traktirt zu werden, bis deine Haare wachsen wie Adlers-Federn, und deine Nägel wie Vogelsklaue werden.²⁹

Das ist *Hate speech* reiner Manier, invektive Rede, die dem Hassobjekt die Entmenschlichung androht, ihm mithin den Grund des Menschseins entzieht.

²⁸ Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York/London 1997, S. 4.

²⁹ Schiller (Anm. 1), S. 26.

Auch kann man fragen, ob nicht sowohl Franz als auch Karl Opfer ihres jeweiligen Universalhasses sind. Hier ist ein Moment angesprochen, das nicht selten in Hass-Diskursen zum Tragen kommt: das Motiv des Selbsthasses.³⁰ Karls Hass ist zwar ausgelöst durch Franz' Verrat, richtet sich aber nicht, was auch eine denkbare und naheliegende Reaktion gewesen wäre, gezielt gegen seinen schurkischen Bruder. Sein Hass ist grundsätzlicher, eben universal, weil er sich aus der Weltordnung gefallen sieht. Wie erwähnt, sieht er keine Möglichkeit, sich mit seinem Vater und auch mit Amalia zu versöhnen, obwohl beide entsprechende Signale der Liebe aussenden. Ihn bindet nicht zuletzt der seiner Räuberbande geleistete Treueschwur, dem als solchem nichts Schurkisches anhaftet, wurde er doch in Aufrichtigkeit geleistet. Die tragische Unmöglichkeit der Umkehr erneuert und intensiviert die Radikalität von Karls universalem Hass, der sich somit zwangsläufig auch gegen ihn selbst richtet, insofern als er ihm die Rückkehr in die väterliche Welt final benimmt und ihn in die Bodenlosigkeit stürzt. Und bei Franz liegt die Selbsthassdiagnose auf der Hand. Nicht nur prangert er seine eigene Hässlichkeit an, am Ende gibt er sich selbst den Tod – den man freilich wiederum auch als Akt der Selbstliebe betrachten könnte, wenn man in Rechnung stellt, dass Franz sich selbst tötet, um nicht von den Rotten seines Bruders Karl getötet zu werden.³¹ Psychologen wie Robert J. Sternberg und Jerrold M. Post haben festgehalten, dass Hass auf der Grundlage eines psychologischen Mechanismus funktioniert, demzufolge die Herabsetzung anderer das eigene Selbstwertgefühl steigert. Dies begünstigt Aggressivität.³² Es impliziert, dass das menschliche Selbstverhältnis grundsätzlich prekär ist und die latente Gefahr des Absturzes in die Bodenlosigkeit und damit in den Hass in sich birgt. »We are bound to those we hate«³³, schreibt Post und bringt damit die strukturelle Verschränkung von Liebe und Hass zum Ausdruck, über die sich auch das Moment des Selbsthasses erklären lässt.

Hass ist kein isolierter individualpsychologischer Affekt, sondern ruft Beziehungsgefüge und Kontexte auf, in denen er benannt und wirksam wird und die er letztlich mitkonstituiert. In seiner Relationalität liegen seine Performativität, die in der Interaktion Emotionseffekte herstellt, und seine spezifische bühnenwirksame Theatralität. Nicht zufällig schreibt Schiller in der Vorrede

³⁰ Vgl. Kolnai (Anm. 2), S. 111.

³¹ Vgl. ebd., S. 126.

³² Vgl. Sternberg (Anm. 2), S. 42; Jerrold M. Post: The Psychopolitics of Hatred. Commentary on Ervin Straub's Article, in: Peace and Conflict. Journal of Peace Psychology 5, 1999, S. 337–344.

³³ Ebd., S. 340. Und ebd.: »Ironically, those groups from which we most passionately distinguish ourselves are those to which we are most closely bound. [...] Enemies, therefore, are to be cherished, cultivated, and preserved, for if we lose them, our self-definition is endangered.«

zu den *Räubern*, dass man beim Lesen – und das impliziert im Theater – schurkische Figuren bewundert, die man, wenn man ihnen in der Realität begegnete, hassen würde.³⁴ Die Forschung hat immer wieder als bemerkenswert herausgestellt, dass sich Franz und Karl Moor auf der Bühne kein einziges Mal begegnen.³⁵ Was hätten sie sich auch zu sagen gehabt? Was sie sich hätten mitteilen können, haben wir ohnehin schon gesehen. Sie hätten sich schlagen, vielleicht sogar töten können; dass sie sich versöhnt hätten, ist eher unwahrscheinlich. Das hätte dem Stück, das in der Bodenlosigkeit des Hasses gründet, seinen künstlerischen Anlass genommen, der eben nicht philosophisch eingeholt werden will. Hass ist in Schillers Drama ein Prinzip kompromissloser Negation und radikaler Differenz, das in raschen Szenenwechseln zwischen Franz und Karl, aber auch im chancenlosen Aufblitzen seines Kontrapsts, der Liebe, theatrale Dynamik entfaltet. Das gilt sowohl für die als Lesedrama gedachte Schauspiel-Fassung wie für die Trauerspiel-Fassung. Von deren Mannheimer Uraufführung wird berichtet:

Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füße, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fießen einander schluchzend in die Arme. Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht.³⁶

Offensichtlich hat die Inszenierung des abgründigen Hass-Affekts auch dem Publikum den Boden unter den Füßen weggezogen. Am Ende ist auch im Drama die Ordnung der Welt wiederhergestellt. Franz hat sich selbst aus der Welt geschafft und Karl stellt sich der irdischen Gerechtigkeit, nicht ohne dabei auch noch eine gute Tat zu vollbringen, indem er sich einem armen Tagelöhner mit elf Kindern übergibt, der durch seine Auslieferung 100 Dukaten verdienen kann: »dem Mann kann geholfen werden.³⁷ Mit der Übergabe an die irdische Gerechtigkeit tritt Karl zwar wieder in die ›Chain of Being‹ ein. Daher sieht ihn die Trauerspiel-Fassung am Ende »sehr heiter«³⁸ – sein persönliches Leben aber hat er gleichwohl verwirkt.

34 Vgl. Schiller (Anm. 1), S. 7.

35 Vgl. etwa Wenzel (Anm. 10), S. 158.

36 Friedrich Schiller: Dramen I, hg. von Gerhard Kluge, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Klaus Harro Hilzinger u. a., Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 965 f. (Augenzeugenbericht, zit. n. Anton Pichler: Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim 1879, S. 67f.).

37 Schiller (Anm. 1), S. 135; vgl. Trauerspiel-Fassung (Anm. 14), S. 236.

38 Ebd., S. 236.

Königsmord und royalistische Rache

Politisierte Hassreden in deutschen Regizid-Trauerspielen
über die Puritanische und die Französische Revolution

Im Folgenden geht es um literarisch-politische Reaktionsbildungen auf drei spektakuläre Ereignisse der Frühen Neuzeit, die im Kontext von zwei Revolutionen stattfinden: die Hinrichtungen des englischen Königs Charles I im Jahr 1649 und des französischen Königs Louis XVI und seiner Gemahlin Marie Antoinette im Jahr 1793. Im Zentrum stehen dabei die empörten Reaktionen auf diese Regizide von Seiten der jeweiligen royalistischen Kräfte und deren Versuche, die Hingerichteten zu Märtyrerkönig:innen zu stilisieren, zu Opfern einer nicht nur illegitimen, sondern nachgerade widergöttlichen Gewalt. Den Fluchtpunkt meiner Untersuchung bildet die besondere dramatische Gestaltung dieser politischen Ereignisse, Parteien und Konflikte in antirevolutionär-royalistischen Trauerspielen – und zwar enggeführt auf Hassmonologe und Hassrepliken gegen die sogenannten ›Königsmörder‹, die dramaturgische Bedeutung und die politisch-zeitgeschichtliche Funktion dieser eigenständigen Sprechakte.

1. Die historischen Ereignisse

Zunächst seien kurz die realhistorischen Ereignisse, Akteure und Hintergründe skizziert. 1. Puritanische Revolution/Great Rebellion: Die Hinrichtung von Karl I. in London am 30. Januar 1649 erfolgt am Ende des Englischen Bürgerkriegs nach dem Sieg der Parlamentsarmee über die Royalisten. Der König wird des Hochverrats angeklagt, nach einem kurzen Tribunal verurteilt und wenige Tage später öffentlich enthauptet. Karl Stuart, seit 1625 König, berief sich in seiner Regierung auf das *Divine Right of Kings* und versuchte forcierter ab Anfang der 1640er Jahre, die Mitwirkungsansprüche des englischen Parlaments auszuhebeln. Nach einem missglückten Staatsstreich 1642 zur Beseitigung königskritischer Parlamentarier begannen die militärischen Auseinandersetzungen. Neben der Kontroverse über die göttlich begründete Souveränität des Königs spielten die komplizierten konfessionellen Konfliktlinien zwischen Anglikanern, Puritanern, Katholiken, schottischen Presbyterianern und einer Reihe

nonkonformistischer Gruppierungen (Levellers, Diggers, Blackfriars, Fifth Monarchs u. a.) eine wichtige Rolle. Karl wollte ganz Britannien eine einheit-

liche anglikanische Liturgie vorschreiben, die bei den radikaleren Reformierten im Verdacht stand, kryptokatholisch zu sein. Der Sieg der puritanisch dominierten *New Model Army* unter Oliver Cromwell und die anschließende Abschaffung der britischen Monarchie mündete 1649 in eine *Commonwealth of England* genannte De-facto-Republik, die allerdings nur gut ein Jahrzehnt bis 1660 existierte. In diesem Jahr wurde mit der Reetablierung der Stuartschaft unter Karls Sohn die Monarchie wieder hergestellt, die Hauptakteure der kurzen republikanischen Phase politisch kaltgestellt, die am Prozess gegen Karl beteiligten Personen hingerichtet (einige *post mortem*) und die ganze Epoche als »Interregnum« auch symbolisch verdammt.¹

2. Französische Revolution: Die Verurteilung von König Ludwig XVI. als Landesverräter und seine öffentliche Guillotinierung in Paris am 21. Januar 1793 (diejenige seiner Frau Marie Antoinette folgt am 16. Oktober) sind Schlüsselmomente der zweiten Phase der Französischen Revolution, die oft auch in Abhebung von der konstitutionellen Periode ab 1789 schlicht »zweite Revolution« genannt wird. Die Ereignisse stehen im Kontext einer Radikalisierung der revolutionären Bewegungen, komplementär aber auch der gegenrevolutionären Kräfte und Bündnisse in den Jahren zuvor. Diese Entwicklungen führen auf Revolutionsseite schließlich zur Hegemonie republikanischer Strömungen über konstitutionell-monarchistische Kräfte und zur Favorisierung gewaltsam-militärischer Konfliktlösungen: im Inland Bekämpfung konterrevolutionärer Unruhen und *terreur*-Justiz, im Krieg gegen die alten monarchischen Regime Europas die *levée en masse*, die umfassende Volksbewaffnung. König Ludwig, nach

1 Vgl. zum gesamten historischen Zusammenhang von Konflikten zwischen König und Parlament, konfessionell politisierten Akteuren, Bürgerkrieg, Revolution, Ende der Monarchie, Commonwealth, Militärdiktatur Cromwells und Restitution der Stuart-Monarchie aus der kaum unübersehbaren Fülle an Literatur etwa Alan G. R. Smith: *The Emergence of a Nation State. The commonwealth of England 1529–1660*, London/New York 1984, S. 303–374; Pauline Gregg: *King Charles I.*, Berkely 1984, S. 266–449; Heiner Haan, Gottfried Niedhart: *Geschichte Englands vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, München 1993, S. 162–193; Richard Cust: *Charles I. A Political Life*, London u. a. 2005, S. 197–474. Zu Prozess, Verurteilung und Hinrichtung neben den gerade genannten Darstellungen von Gregg und Cust bes. Cicely V. Wedgwood: *The Trial and Execution of Charles I.*, London 1967; David Lagomarsino, Charles T. Wood (Hg.): *The Trial of Charles I. A Documentary History*, Hanover/London 1989; Alfred L. Rowse: *The Regicides and the Puritan Revolution*, London 1994; Jason Peacey (Hg.): *The Regicides and the Execution of Charles I.*, Basingstoke/New York 2001.

dem Ende der Monarchie im September 1792 nur noch »Bürger Capet« genannt, wird Konspiration mit den ausländischen Mächten, Verrat an der Freiheit und an den von ihm selbst geleisteten Verfassungseiden vorgeworfen. Prozess, Verurteilung und Hinrichtung folgen wie im Falle von Karl Stuart rasch aufeinander.²

Sowohl die puritanischen »Monarchomachen«³ wie die Französischen Jakobiner verfolgten mit der Hinrichtung ihrer Könige weitergehende Ziele als die bloße Beseitigung eines schlecht regierenden Herrschers. Dem siegreichen Puritanismus ging es um die Einführung einer gottgewollten nichtmonarchischen Ordnung mit kollektiven Entscheidungsgremien im politischen Gemein- und kirchlichen Gemeindewesen (markant etwa das kurzlebige *Parliament of Saints* nach dem biblischen Vorbild des Hohen jüdischen Rats). Die Willkürherrschaft eines einzelnen Monarchen wurde ganz nach dem alttestamentlichen Muster eines Bundes zwischen Gott und seinem Volk sowie dem Beispiel biblischer Propheten, die schlechte – weil Gott gegenüber ungehorsame – Könige verdammen, verurteilt und verworfen.⁴ Die Jakobiner und die mit ihnen verbündete Pariser *Commune* bezweckten, nachdem Frankreich im September 1792

² Vgl. aus der noch weniger als im Falle der Puritanischen Revolution überschaubaren Menge an Literatur zur ersten und zweiten Phase der Französischen Revolution exemplarisch (und in Analysen und Urteilen oft divergierend) Walter Markov, Albert Soboul: 1789. Die Große Revolution der Franzosen, Köln 1980; Ernst Schulin: Die Französische Revolution, München 1988; Simon Schama: Citizens. A Chronicle of the French Revolution, London 1989; Rolf Reichardt: Das Blut der Freiheit. Französische Revolution und demokratische Kultur, Frankfurt a. M. 1998; François Furet: La Révolution française, Paris 2007. Zu Prozess, Verurteilung und Hinrichtung des Königs bes. die Quellensammlung von Gaston du Fresne de Beaucourt: Captivité et derniers moments de Louis XVI. Récits originaux et documents officiels recueillis et publiés pour la Société d'histoire contemporaine par le marquis de Beaucourt, 2 Bde., Paris 1892; Michael Walzer: Einleitung zu: ders., Regicide and Revolution. Speeches at the Trial of Louis XVI, Cambridge 1974, S. 1–89; Daniel Arasse: La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur, Paris 1987, S. 63–92; Mona Ozouf: Der Prozeß gegen den König, in: dies., François Furet: Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution, Frankfurt a. M. 1996, Bd. 1, S. 159–178.

³ »Monarchomachen« (Königsbekämpfer) ist ein – ursprünglich polemisch-denunziatorisch gebrauchter – Begriff für diverse Gegner einer monarchischen Alleinherrschaft, die meist calvinistischer Herkunft sind. Der Begriff bezeichnet zunächst Publizisten und Politiker des 16. Jahrhunderts (vgl. kurz Henning Ottmann: Geschichte des politischen Denkens, Bd. 3: Die Neuzeit. Von Machiavelli bis zu den großen Revolutionen, Stuttgart 2006, S. 90–95), wird dann aber auch für die Königsgegner im englischen Bürgerkrieg verwandt.

⁴ Vgl. Sean Kelsey: Staging the Trial of Charles I, in: Peacey: The Regicides (Anm. 1), S. 71–93; Albrecht Koschorke: Der Körper des Souveräns, in: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, hg. von ders., Susanne Lüdemann, Thomas Frank, Ethel Matala de Mazza, Frankfurt a. M. 2007, S. 124–131; lesenswert ist auch noch die ältere Abhandlung von Heinrich Dietz: Die Große

vom Nationalkonvent zur Republik erklärt worden war, mit der Hinrichtung des Ex-Monarchen nicht nur die Bestrafung eines Landesverräters, sondern eine ostentative Entskräftisierung der ganzen Königsherrschaft und die Kompromittierung der Idee vom Gottesgnadentum.⁵

Genau konträr zu diesen beiden Strategien, die Königsherrschaft zu delegitimieren, stilisieren die jeweiligen royalistisch-gegenrevolutionären Kräfte die hingerichteten Monarchen zu Märtyrern, um nun ihrerseits die Illegitimität der beiden republikanischen Gemeinwesen und der von ihnen verantworteten Regizide herauszustellen. Karl I. und Ludwig XVI. erscheinen aus dieser Perspektive als Opfer einer widergöttlichen Gewalt. Die gequälten Monarchen

Englische Revolution. Wechselwirkungen ihrer religiösen und politischen Dynamik, Laupheim/Württemberg 1956.

- 5 Vgl. Erich Pelzer: »Le roi est mort! Vive la république!«. Der Prozeß gegen Ludwig XVI. als europäisches Ereignis, in: Universalgeschichte und Nationalgeschichten, hg. von Gangolf Hübinger, Jürgen Osterhammel, Erich Pelzer, Freiburg im Breisgau 1994, S. 157–177; Albrecht Koschorke: Der Körper der Republik, in: Der fiktive Staat (Anm. 4), S. 219–233. Identifiziert man als Fluchtpunkt der jakobinischen Strategie, mit der Vernichtung des physischen Königskörpers zugleich den zweiten, sakral-politischen Körper des *Rex christianissimus* und damit das theologisch-monarchische Prinzip als solches vollständig zu tilgen, ist damit nach Ernst Kantorowicz ein Unterschied gegenüber dem markiert, was die Puritaner gut hundertfünfzig Jahre früher mit der Verfolgung und Hinrichtung Karl Stuarts unter dem Schlachtruf »We fight the king to defend the King« bezweckten (vgl. Ernst Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, übers. v. Walter Theimer, München 1990, S. 42–46, Zitat S. 42 u. S. 46). Wenn man allerdings den großgeschriebenen »King« der einschlägigen Parole nicht im Sinne der »King's Two Bodies«-Theologie mit dem politischen Körper identifiziert, sondern, was die Majuskel auch nahelegen könnte, schlicht direkt mit dem König des Himmels (schließlich ging es den Puritanern ja um die Erneuerung eines Bundes zwischen auserwähltem Volk und Gott), erscheinen die Puritaner als ebenso gute Republikaner wie die Jakobiner, nur eben in ihrer revolutionären Praxis (noch) stärker christlich motiviert resp. christologisch protestantisch und ‚antikorporatistisch‘ fundiert. Einen Versuch, die Unterschiede in Prozess, Verurteilung und Hinrichtung von Charles I und Louis XVI durch Gegenüberstellung von Kantorowicz' Zwei-Körper-Konzept und Giorgio Agambens *Homo sacer* zu konturieren, unternimmt Friedrich Balke: Wie man einen König tötet oder: »Majesty in Misery«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75, 2001, S. 657–679. Versteht man Ludwig XVI. als ‚nackten‘ *Homo sacer* der Revolution, wozu die von Balke detailliert interpretierte Rede St. Justs vor dem Konvent am 13. II. 1792 in der Tat einlädt, gerät allerdings trotz der ambigen Semantik von ‚sacer‘ der politisch-theologische Destruktions-Zusammenhang, der in der Hinrichtung sinnfällig wird, aus dem Blick (vgl. zu dieser Problematik auch Peter-André Alt: Der zerstückte Souverän. Zur Dekonstruktion der politischen Theologie im Drama des 18. Jahrhunderts (Gotsched, Weisse, Buri), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84, 2010, S. 99 Fußnote 106 u. S. 103 Fußnote 126). Zur Differenz zwischen beiden Königshinrichtungen mit Blick auf die Radikalität ihrer gesellschaftlichen Revolutionierungen auch Arasse: La Guillotine (Anm. 2), S. 69; Koschorke: Der Körper der Republik (Anm. 4), S. 236.

werden, zum Teil im Rekurs auf deren *self fashioning* zu Lebzeiten,⁶ als passionsbereite Vertreter einer *imitatio Christi* vorgeführt. Solche Stilisierungen finden wir publizistisch sowohl im Falle des englischen wie gut hundertfünfzig Jahre später des französischen Königs in einer Fülle von politischen Agitationstexten verschiedenster Genres (politisch-theologischer Traktat, Flugschrift, Zeitungsaufgabe, Memoiren, Gedicht, aber auch Drama).⁷ Komplementär werden, was dann durchaus naheliegend ist, die für den Tod der Könige verantwortlichen Republikaner als *non plus ultra* verachtungswürdiger Feinde Gottes, der Menschheit und einer gerechten – und das heißt hier nun: gottgewollten monarchischen – Ordnung angegriffen und verdammt.

⁶ In Sinne von Stephen Greenblatt – *self fashioning* verstanden als Ausbildung einer Identität und mit ihr verknüpften öffentlichen Person, die im Rückgriff auf kulturrell verfügbare und gesellschaftlich geachtete Muster erfolgt. Charles bezeichnet sich selbst als »martyr to/by the people« (zitiert nach Wedgwood: Trial [Anm. 1], S. 262; Lagomarsino, Wood: Trial [Anm. 1], S. 142); eine deutschsprachige Version (»Martyrer für das Volk«) aus einem in Hamburg im Jahr der Hinrichtung publizierten Memorial ediert bei Günter Berghaus: Die Quellen zu Andreas Gryphius' Trauerspiel »Carolus Stuardus«. Studien zur Entstehung eines historisch-politischen Märtyrerdramas der Barockzeit, Tübingen 1984, S. 304. Vgl. zu dieser Selbstinszenierung Cust: Charles I (Anm. 1), S. 461–465; Koschorke: Körper des Souveräns (Anm. 4), S. 131–134. Louis entwickelt im Gefängnis einen ostentativ frommen Lebenswandel mit langen täglichen Gebeten – auf den Knien – und erbaulichen Lektüren, u.a. in einem der berühmtesten christlichen Andachtstexte, Thomas von Kempens *De imitatione Christi* (Jules Michelet: Histoire de la Révolution française, Paris 1971, Bd. II, S. 184). Noch auf dem Schafott verzeiht er seinen Feinden, empfiehlt sie der göttlichen Vergebung (de Beaucourt: Captivité et derniers moments de Louis XVI [Anm. 2], Bd. 1, S. 342, S. 356, S. 381) und zitiert damit eines der sogenannten ‚Sieben letzten Worte Jesu am Kreuz‘ (Lk 23,34).

⁷ Zum Fall des englischen Königs vgl. Berghaus: Quellen (Anm. 6); komprimiert ders.: »Andreas Gryphius' Carolus Stuardus – Formkunstwerk oder politisches Lehrstück?«, in: Daphnis 13, 1984, 235–244; Karl-Heinz Habersetzer: Politische Typologie und dramatisches Exemplum. Studien zum historisch-ästhetischen Horizont des barocken Trauerspiels am Beispiel von Andreas Gryphius' »Carolus Stuardus« und »Papinianus«, Stuttgart 1985, S. 23–37; Lois Potter: Secret Rites and Secret Writing: Royalist Literature 1641–1660, Cambridge 1989, S. 156–207 mit einem Binnenteil über »Royalist elegies«, ebd. 184–193; Ansgar Nünning/Susanne Spekat: »Der König als christlicher Märtyrer: Charles I. im (Zerr-)Spiegel englischer Straßenballaden der Revolutionszeit«, in: Uwe Baumann (Hg.): Basileus und Tyrann. Herrscherbilder und Bilder von Herrschaft in der Englischen Renaissance, Frankfurt a.M. u.a. 1999, S. 211–234; Koschorke: Körper des Souveräns (Anm. 4), S. 131–135. Zum Fall des französischen Königs vgl. de Beaucourt: Captivité et derniers moments de Louis XVI (Anm. 2), passim; Arasse: La Guillotine (Anm. 2); Verf.: Militante Marienfrömmigkeit. Schillers »Jungfrau von Orleans« und die Politisierung der Religion um 1800, Heidelberg/Berlin 2023, S. 401–414.

2. Die Dramen

Die fünf deutschsprachigen Trauerspiele, die ich in diesem Kontext mit Blick auf das Thema religiopolitisch fundierter Hassreden erörtern möchte, sind folgende: Andreas Gryphius, *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus* (1657/ 1663); Ernst Carl Ludwig Ysenburg von Buri, *Ludwig Capet, oder Der Königsmord* (1793) und *Marie Antonie von Österreich. Königin in Frankreich* (1794); Franz Hochkirch, *Kapet oder Der Tod Ludwig XVI. König von Frankreich* (1794); und, anonym veröffentlicht, *Marie Antoinette, oder die unglückliche Königin* (1794).

Zum Auftakt sei hervorgehoben, dass alle fünf Dramen, deren auktoriale Position man pauschal als konterrevolutionär-royalistisch bezeichnen kann, keineswegs nur Märtyrerkönige und -königinnen zu bieten haben und einen aus ihrer politisch-theologischen Sicht berechtigten Hass auf die »Königsmörder«. Vielmehr verhandeln alle Texte ganze Bündel von zeitgeschichtlich-politischen Fragen. Ganz allgemein, d. h. unangesehen der politik-, ideen- und sozialhistorischen Unterschiede zwischen Gryphius' Stück aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und den vier Ludwig- und Marie-Antoinette-Dramen von 1793/94, geht es um das Thema der gerechten Staats- und Regierungsform, die Frage, wer oder was die Quelle staatlicher Souveränität ist, die Konzepte von Gottesgnadentum und Parlamentarismus, die Funktion der Religion für die Gesellschaft und das Verhältnis von Profan- und Heilsgeschichte.

Das alles wird jeweils durchdekliniert an den konkreten zeitgeschichtlichen Ereignissen, den politischen Strömungen, Fraktionen, Entscheidungsträgern und Konflikten. Im Falle von *Carolus Stuardus* sind das die Parteien der Königsanhänger und der Monarchomachen, die anglikanische Staatskirchen-Fraktion und die Puritaner, dazwischen Wankelmütige. Konkret treten auf: König Karl, der Bischof von London, Lady Fairfax, der Hofmeister des pfälzischen Kurfürsten, Gesandte aus Schottland und Holland sowie ein fiktiver englischer Graf auf der einen Seite, Oliver Cromwell, der Puritanerprediger Hugh Peter, der befehlshabende Offizier bei der Hinrichtung des Königs und ein weiterer fiktiver Graf auf der anderen, dazwischen Unentschiedene wie General Thomas Fairfax. Abgesehen von ein paar erfundenen Nebenfiguren handelt es sich bei Gryphius' *dramatis personae* durchweg um realhistorisches Personal.

In der dramatischen Interaktion werden beide Seiten mit ihren Zielen, Argumenten und rhetorischen Strategien ausführlich dargestellt. Das Material dazu hat der Autor den zeitgenössischen Debatten bzw. der politischen Pubistik entnommen.⁸ Trotz dieser intradiegetisch durchaus vorhandenen Poly-

8 Auch die Umarbeitungen, insbesondere die Ergänzungen der zweiten Fassung, resultieren zu einem beträchtlichen Teil aus einem neuen Informationsstand, den Gryphius sich im Laufe der 50er Jahre und nach der Restitution der Stuart-Monarchie aneignete (vgl. Berghaus: Quellen [Anm. 6], S. 173–288).

phonie des Dramas ist die auktoriale Position eindeutig erkennbar, vornehmlich durch die Reyen – allegorische Zwischenspiele, die die Handlungsteile kommentierend begleiten – und durch tendenziöse Figurenzeichnungen wie die schon erwähnten Elemente einer *imitatio Christi*, die Gryphius aus der monarchistischen Propagandaliteratur adaptiert. Korrelativ werden die Königsgegner über ihre politisch-theologischen Argumente hinaus in Teilen als Fanatiker, in Teilen als charakterlose Zeitgenossen gezeichnet. Die zweite Version des Dramas von 1663 bietet in der fünften Abhandlung zudem eine neue Szene, in der ein – fingierter – Monarchomach namens Poleh mit Zügen des neutestamentlichen Judas ausgestattet in Selbstzerknirschung dem Wahnsinn anheimfällt.⁹

Auch im Falle der vier Ludwig- und Marie-Antoinette-Trauerspiele treffen wir auf diverse Konfliktparteien: Anhänger des *Ancien Régime* und der Monarchie von Gottes Gnaden, Befürworter einer konstitutionellen Monarchie, Republikaner und Funktionäre verschiedener Couleur: Girondisten und Jakobiner; Konventsabgeordnete, Mitglieder von Wohlfahrtsausschuss und Revolutions-

⁹ Albrecht Koschorke konstatiert zwar zu Recht, dass die royalistische Botschaft des *Carolus Stuardus* »textimmanent auf massive Weise gestört« wird, am deutlichsten durch die »genaue Reziprozität der Positionen«, insofern sich Monarchisten wie Monarchomachen in den Szenen ihrer Selbstermutigung, aber auch in stichomythischen Rededuellen auf Gott und die Religion berufen (Körper des Souveräns [Anm. 4], S. 146 f.). Dadurch werde in letzter Konsequenz das »Unverhülltsein der Setzungsgewalt« und die autoritative Nacktheit beider Seiten sichtbar gemacht. Legitime und illegitime Gewalt seien allein in der (offensichtlichen) »Parteinahme des Verfassers, nicht der symmetrischen Struktur des Textes nach [...] klar unterschieden« (ebd. 149). Koschorke versucht, diese »Spiegelbildlichkeit der Antagonisten« auch auf der Ebene der allegorischen Reyen nachzuweisen, indem er dem pointiert antipuritanischen »Chor der Religion und der Ketzer« vom Ende der vierten Abhandlung den Schlussreyen gegenüberstellt, in dem die »Geister der ermordeten Könige« und eine allegorische »Rache«-Gestalt das letzte Wort haben, damit aber auch nichts anderes als eine grundlose, »nackte[] Gewalt« figurierten (ebd. 149 f.). Das jedoch scheint mir nicht plausibel, insofern diese »Rache«, auch wenn sie als innerweltliche fungiert (vgl. unten Anm. 30–33), keineswegs eine profane nackte Gewalt darstellt, sondern an »Gott«, »Herr« und »Himmel« zurückgebunden bleibt und als Coda-Motiv, das den Schlusspunkt des gesamten Dramas markiert, über die irdische Straffantasie hinaus das Jüngste Gericht, den Tag des – gerechten – Zorns (*Dies irae*) assoziieren lässt. Koschorkes parteilichkeits-nivellierende Lesart des Schlussreyens ließe sich nur dann aufrecht erhalten, wenn man die Kritik am Missbrauch der Religion, die der vierte Reyen artikuliert, nicht nur auf die dort thematischen »Ketzer« bezieht, sondern in einem Re-entry auch zur Deutung des Schlussreyens – im Sinne einer illegitimen Instrumentalisierung religiöser Denkfiguren – nutzen würde. Ob das aber die finalistische Dramaturgie des Trauerspiels hergibt, kann man bezweifeln. *Carolus Stuardus* wird zitiert nach der Ausgabe Trauerspiele, Bd. I, hg. v. Hugh Powell, Tübingen 1964, unter Angabe von Abhandlungs- und Verszählung (im Falle der zweiten, 1663 publizierten Fassung mit Zusatz der Sigle ›B‹). Die beiden gerade zitierten Reyen vgl. Abhandlung IV, v. 225–268 [B: IV, v. 301–344] und V, v. 325–372 [B: V, v. 497–544].

tribunal. Neben historischen Charakteren wie dem Königspaar, Ludwigs Vertheidiger Malesherbes, dem öffentlichen Ankläger Fouquier-Tinville oder prominenten Revolutionären wie Brissot, Hébert und Robespierre sind es in diesen Dramen, abgesehen von einem historisch verbürgten königstreuen Attentäter in Hochkirchs *Kapet*-Stück, aber gerade fiktive Figuren, die für die Dramaturgie zentral sind, weil sie die wichtigsten Sprachrohre der Hassreden darstellen: ein aus Deutschland re-migrierter französischer Graf und ein kaiserlich-österreichischer General in Buris Stücken sowie ein junger Leutnant der französischen Nationalgarde im anonym publizierten Marie-Antoinette-Drama.

Auch in diesen Texten wird auf der Ebene der dramatischen Binnenkommunikation allen Seiten Raum gegeben, um ihre jeweiligen Positionen zu artikulieren, und auch hier lässt das bei den Verfassern der Dramen auf nuancierte Kenntnisse der zeitgenössischen Berichterstattung und Debatten schließen.¹⁰ Doch auch hier ist trotz der Vielstimmigkeit die auktoriale Botschaft nicht schwer zu identifizieren. Es gibt zwar keine Reyen, aber rezeptionslenkende Paratexte wie Vorreden und Kupferstiche und, ähnlich wie in Gryphius' Barocktrauerspiel, tendenziöse Sympathie/Antipathie-Lenkungen, in diesem Fall durch einzelne Dramenrepliken und Subtexte wie die auf das Königspaar applizierte christliche Martyriumsidee oder konträr dazu den ostentativen Zynismus von Revolutionären, deren philosophische Heimat der französische Aufklärungsmaterialismus und -atheismus ist.

3. Exemplum und Figura

Die Zusammenschau der beiden Königshinrichtungen von 1649 und 1793 ist dabei nicht allein eine (literatur)historische Konstellierung ex post. Von Ludwig XVI. ist überliefert, dass er sich, schon während er unter der argwöhnischen Beobachtung ab Herbst 1789 stand und forciert dann seit seiner Haft, bei David Hume und anderen Historikern über das Schicksal des nach seiner Exekution ebenfalls zum Märtyrer stilisierten englischen Königs Karl I. informierte.¹¹ Nach Ludwigs Hinrichtung erschien in Deutschland ein ganzer Traktat mit dem Titel: *Karl der Erste, König von Großbritannien und Ludwig der*

¹⁰ Das dokumentieren der Einbezug vieler realhistorischer Akteure ins Dramenpersonal, Sequenzen über andere Themen wie die Verfolgung refraktärer Geistlicher, Kirchenschließungen oder Bilderstürme sowie die Dramatisierung bzw. Dialogisierung politischer Kontroversen zwischen verschiedenen Revolutionsfraktionen und -funktionären.

¹¹ Vgl. Jules Michelet: *Histoire de la Révolution française* (Anm. 6), Paris 1970, Bd. I, S. 578f. Ein Porträt Karls von van Dyck nahm Ludwig nach seinem erzwungenen Umzug von Versailles nach Paris im Oktober 1789 mit (ebd.).

Sechzehnte, König von Frankreich. Eine historische Parallele mit einer Nutz-anwendung für die Freyheitsmänner unsrer Tage begleitet (o.O. 1793). Auch gibt es eine Äquivalenz von Gryphius' *Carolus Stuardus* und den Ludwig-Trauer-spielen von 1793/94 dahingehend, dass sie über die Darstellung und partei-ergreifende Kommentierung aktueller Ereignisse hinaus die Hinrichtung des Königs als Exemplum gestalten, durch das die Singularität der Vorgänge zur Veranschaulichung eines allgemeinen historisch-moralischen Sachverhalts ge-rät – adhortativ im Gottvertrauen der königlichen *imitatio Christi*, dehortativ in der Ruchlosigkeit des Regizids als Majetätsverbrechen.

Diese Art von Deutung propagieren bereits die explikativen Doppeltitel in barocker Tradition bei Gryphius, Buri und Hochkirch: *Ermordete Majestät. Oder Carolus Stuardus* (Gryphius); *Ludwig Capet, oder Der Königsmord* (Buri); *Kapet oder Der Tod Ludwig XVI. König von Frankreich* (Hochkirch). Bei Gryphius wird der allgemeine Sachverhalt zuerst genannt und das konkrete Exempel an zweiter Stelle, bei Buri ist es umgekehrt, parallel zu anderen barocken Dramen über Märtyrerköniginnen wie Gryphius' *Catharina von Georgien. Oder Beweh-rete Beständigkeit* (1657) und Joost van den Vondels *Maria Stuart of gemartelde Majesteit* (1646, deutsche Übersetzung von Christoph Komart 1672: *Maria Stuart: Oder Gemarterte Majestät*). Hochkirchs Titel als Exempel-Denkastöß zu lesen erfordert etwas mehr Aufwand, da eigentlich beide Teile des Titels historische Konkreta benennen und der Familienname des ersten Teils auf das selbe Signifikat verweist wie Eigenname und Adelstitel des zweiten. Offenbar, so die denkwürdige Quintessenz, stirbt der Monarch nicht erst auf dem Schaf-fott. Sein Tod setzt vielmehr schon in dem Augenblick ein, in dem perfide Mächte den König auf seine bürgerliche Existenz (»Louis Capet«) zu reduzieren versuchen und seinen unsterblichen politischen Körper zum Phantasma erklären, wie es ansatzweise die puritanischen Monarchomachen und theoretisch elaborierter die Jakobiner, allen voran Maximilien Robespierre, getan haben.¹²

¹² Vgl. schon Robespierres Einlassungen während der Diskussion um den Artikel über die Unverletzbarkeit des Königs im Verfassungsentwurf von 1791 am 14. Juli: *Sur l'inviolabilité royale*, in: *Oeuvres de Maximilien Robespierre*, Bd. VII, hg. v. Marc Bouloiseau, Georges Lefebvre u. Albert Soboul, Paris 1952, S. 555; nach der Hinrichtung des (Ex-)Königs dann in *Lettres à ses commettans* vom 25.1.1793, in: ebd., Bd. V, hg. v. Gustave Laurent, Paris, 1961, S. 228 f. Wer den »Tod« (des sakralen Körpers) des Königs als längeren prozessualen Vorgang deutet, in dem die Enthauptung auf der Guillotine nur den Schlusspunkt bildet, ist der theokratische Gegenrevolutionär Joseph de Maistre in seinen 1796 publizierten *Considérations sur la France*. Für ihn begann die revolutionäre Desakralisierung des Königs spätestens mit dem ersten Tuileriensturm am 20. Juni 1792, bei dem sich Ludwig unter dem Druck demonstrierender Sansculotten die phrygische Mütze aufsetzen und aus ei-ner ordinären Weinflasche auf das Wohl der Nation trinken musste: »Le bonnet rouge, en touchant le front royal, a fait disparaître les traces de l'huile sainte: le

In Gryphius' Barocktrauerspiel recht plakativ, in Reminiszenzen aber auch noch in den Regizid-Dramen über Ludwig XVI., wird der politisch-moralische Exempelcharakter schließlich mit einer Art von Figuraldeutung verschmolzen, in der die Vorgänge von 1649 bzw. 1793 durch Isomorphismen mit Ereignissen aus der christlichen Passionsgeschichte einen heilsgeschichtlichen Index erhalten. Neben einer Fülle an Rollenreden Karls, in denen der König seine *imitatio Christi* durch Verweise auf christliche Theologumena und Bibelstellen ostentativ ausstellt, sind es in *Carolus Stuardus* etwa der genau bezeichnete Todeszeitpunkt sowie Schmach und Leiden auf dem Weg zur Hinrichtung, die eine Assoziation des englischen Königs mit Christus provozieren.¹³ Hochkirch lässt seinen Ludwig zwei Quasi-Zitate aus dem Kontext der Passionsgeschichte sprechen – »Herr! Dein Wille geschehe!«; »Bald ist es vollbracht!« – und beim Tod des Königs den Himmel verfinstern.¹⁴ Bei Buri bemüht die zweite Hauptfigur des Trauerspiels, der Graf de la Tour, nach der Hinrichtung Ludwigs die Assoziation vom unschuldigen Lamm Gottes: »Das schuldlose Opfer ist gewürgt!«¹⁵ Alle Dramen operieren, den Fokus etwas weiter aufgeblendet, mit Schlagworten und -bildern aus dem semantischen Feld von Martyrium, Heiligung und himmlischer Seligkeit als Lohn für die unbeugsam ertragenen Demütigungen und Martern.¹⁶ In allen diesen Fällen wird offensichtlich versucht,

charme est rompu, de longues profanations ont détruit l'empire divin des préjugés nationaux« (Euvres complètes, Reprint Genf 1979, Bd. 1, S. 145).

- ¹³ Für Karls christomorphe *self-fashioning* vgl. etwa Abhandlung I, v. 227 f., 413 f.; IV, v. 1–58; V, v. 151–155, 303–308 [B: II, v. 260, 494 f.; IV, v. 1–58; V, v. 117 f., 323–327, 475–480]; der analoge Todeszeitpunkt Karls zu Mt 27 in der Zeitangabe zum »Traur-Spill« (*Trauerspiele*, Bd. I, S. 2 [B: S. 61]); Karls »Via dolorosa« auf dem Weg zum Schafott B: V, v. 43–58.
- ¹⁴ Franz Hochkirch: Kapet oder Der Tod Ludwig XVI. König von Frankreich. Historisches Original-Trauerspiel in drei Aufzügen, Frankfurt [a. M.] 1794, S. 23 u. 28 (vgl. Mt 26,39, Mk 14,36 u. Joh 19,30); »Ein schwarzer Flor überzieht den blauen Himmel« (ebd. S. 45; vgl. Mk 15,33, Lk 23,44 f.).
- ¹⁵ Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen, [Thal Ehrenbreitstein] 1794 [Erstausgabe Neuwied 1793], S. 118; zur Referenz dieser Stelle auf die Kreuzigung Christi vgl. auch Alt: »Der zerstückte Souverän« (Anm. 5), S. 101.
- ¹⁶ »Wir sind bereit zu leiden«, »Standhaftigkeit«, »Märtyrer«, »Dulderinn«, »standhafte Christinn«, »Märtyrertod«, Märtyrer-»Cron«, »ew'ge Cronen«, »Der Ewigkeiten Cron«, »Krone der Märtyrer«, »himmlische und unvergängliche Kronen«, »Glorie«, »Seligkeit«, »Vns rufft ein grösser Reich«, »Die Erden stinckt uns an / Der Himmel rufft uns ein«, »himmlische Freuden«, »Die Seel ist schon bey Gott: Der Leib nur in der Welt«, »Blick eines künftigen Seligen, den schon die Strahlen der Ewigkeit laben«, »Wohnungen der Seligen«, »im Paradiese unter den Heiligen« u. a. m. (Zitate *Carolus Stuardus* [Anm. 9], I, v. 255; IV, v. 11 f., 81; V, v. 276 [B: II, v. 287, 483, 494; IV, v. 11 f., 81; V, v. 96, 448]; *Kapet oder Der Tod Ludwig XVI. König von Frankreich* [Anm. 14], S. 20, 23, 28, 30, 35–39, 43, 45; *Ludwig Capet, oder Der Königsmord* [Anm. 15], S. 35 f., 82–89, 119; *Marie Antonie von Oesterreich. Königin in Frankreich*,

hochgradig verstörenden Ereignissen der Zeitgeschichte einen lehrhaften bzw. providentiellen Sinn abzugewinnen.

4. Agitation, Appell und Hassrede

Bei allen fünf Dramen handelt es sich um durchaus vielschichtige Texte (wobei die vier späteren Trauerspiele das Komplexitäts- und Reflexions-Niveau von Gryphius' Stück nur selten erreichen). Zugleich jedoch erweisen sich alle fünf von ihrer Textpragmatik her nicht nur als Kunstwerke, die zu geschichtsphilosophischer oder theologischer Kontemplation über die Zeitleläufe anregen wollen. Sie sind vielmehr auch politische Pamphlete mit Appellcharakter, die unmittelbar ins Zeitgeschehen einzutreten beabsichtigen. Und genau hier kommt die Hassrede ins Spiel.

Dazu zwei Ausgangsbeobachtungen: Mit Blick auf die Binnendramaturgie der Trauerspiele bilden die Hassreden mit ihrer Ankündigung einer schon irdischen (!) Bestrafung der Königsmörder das Pendant zur Inszenierung der hingerichteten Könige als Märtyrer. Erlittene und ausgeübte Gewalt, die Ideen des Martyriums und der auch religiös lizenzierten Gewalt gehören zusammen. Eigenes Blut zu opfern und fremdes Blut zu vergießen erweisen sich als Komplementärmotive. Das wird nicht nur in der Gesamtdramaturgie der Stücke deutlich, sondern mitunter auch expressis verbis in einzelnen Repliken. So formuliert in Hochkirchs Drama *Philippe Nicolas Marie de Pâris*, ehemaliger Angehöriger der königlichen Leibgarde, vor seinem tödlichen Attentat auf den Deputierten Louis-Michel Le Peletier, der im Konvent für die Todesstrafe gegen den König gestimmt hatte, folgende Doppelvision, als er auf Le Peletier in Begleitung eines weiteren »Königsmörders« trifft:

Paris. Gott, das ist dein Wille! – Schon lange sucht ich einen von diesen Bösewichtern, und du sendest mir sie selbst! – O mein Ludwig! sterben mußt du, aber nicht allein. Bald ist der Himmel um einen Martyrer reicher; und die Hölle wird einen verdammten mehr erhalten.¹⁷

Das hier propagierte Geschichtsbild lautet: Die Königsmörder entgehen ihrer Strafe nicht, weder beim Jüngsten Gericht noch im irdischen Zeithorizont des politischen Geschehens. Zum zweiten dienen die Hassreden, als Agitationstexte gelesen, dem Appell an diverse Adressaten, endlich zu handeln. So bei

S. 29 f., 37 f., 97, 103–107, 122; *Marie Antoinette, oder die unglückliche Königin*, S. 3, 5, 58, 66).

¹⁷ Hochkirch (Anm. 14): *Kapet oder Der Tod Ludwig XVI. König von Frankreich*, S. 38 f.

Gryphius als Aufstachelung der kontinentaleuropäischen Herrscher zur militärischen Intervention in England:

[...] Kom Jacobs Geist und zitter!
Wie handelt man dein Blut! kom Jacobs Geist hervor
Vnd schrey wo du noch kanst in der gekrönten Ohr
Vnd heische rechte Rach. Europens Götter höret
Printz Stuards Seufftzer an! lernt Götter! lernt und lehret
Wie leicht der Thron versinck. Europens Götter kennt
Kennt euch und eure Pflicht. Der grosse Nachbar brennt!
Gekrönte denckt was nach. Das Blut das hir wird flissen
Das Blut mit welchem Carl sein Leichtuch wird begissen;
Ist eur / und euch verwandt! Gekrönte! könnt ihr ruhn?
Carl schreibt mit seinem Blut was euch hirbey zu thun!¹⁸

In den Dramen von 1793/94 ergeht ein analoger Interventions-Appell an die gekrönten Häupter der antifranzösischen Koalition, aber auch – als Antwort auf die revolutionäre *levée en masse* – eine Aufforderung an alle wehrfähigen Bürger der gesamten deutschen Nation, zu den Waffen zu greifen. Im Folgenden möchte ich diesen beiden dramaturgischen und textpragmatischen Aspekten der Hassreden weiter nachgehen.

Dramaturgisch ist es für alle fünf Texte offenbar zwingend, nach der Ungeheuerlichkeit des Königs mordes noch eine gerechte Vergeltung dieser Tat in Anschlag zu bringen. Die sich durch ihre juristischen Tribunale legal gebenden Exekutionen gekrönter und gesalbter Könige erscheinen in allen Dramen als unüberbietbare Majestätsverbrechen, deren sich die Revolutionsregime schuldig machen. Im ersten Reyen von *Carolus Stuardus* ist die Rede von einem »verkehrte[n] Reich / Erquickt durch seines Königs Leich«, also einem im strikten Sinne des Wortes perversen Regime, das sich anmaßt, »den Mord zu wagen / Vnd die Gesalbten außzutagen [d. h. vor Gericht zu stellen; U. P.] [...] / Zu tagen vor ein blindes Recht! / Da über Herren spricht ein Knecht!«¹⁹ In Buris Trauerspiel heißt es über den Tag der Hinrichtung Ludwigs: »Er ist der Geburtstag der allgemeinen Verwirrung – das Krönungsfest der nahmenlosen Bosheit«.²⁰

18 Gryphius (Anm. 9): *Carolus Stuardus*, III, v. 262–271 [B: III, v. 526–536]. Vgl. auch das nachgelassene Sonett *An einen höchsterühmten Feldherrn / bey Überreichung des Carl Stuarts* (Andreas Gryphius: Sonette, hg. v. Marian Szyrocki. Tübingen 1963, S. 118).

19 *Carolus Stuardus* (Anm. 9), I, v. 473–478 [B: I, v. 329–334].

20 Ludwig Capet, oder Der Königsmord (Anm. 15), S. 149 f.

Korrelativ werden die Verantwortlichen dieser Taten nicht nur einfach als politische Gegner oder Feinde bezeichnet. Ihre Benennungen zielen vielmehr auf einen Ausschluss aus dem Bereich satisaktionsfähiger menschlicher Gemeinschaften. Die »Königsmörder« (damit können je nach Kontext einzelne Personen, maßgebliche politische Gruppierungen oder auch die ganze englische bzw. französische Nation gemeint sein), diese »Königsmörder« werden durch verletzende Nominationen zu einer besonderen Art von Feind herabgewürdigt, gegenüber dem die eigene, sprich konterrevolutionär-royalistische Gewalt nicht eingehetzt werden muss. Die besondere politische Dimension dieser Worte besteht darin, jede symmetrische Beziehung auf die gegnerische Seite, wie sie für ständische Interessenskonflikte, Diplomatie und Staatenkriege der Frühen Neuzeit vielfach kennzeichnend ist,²¹ im Ansatz zu verunmöglichen.²² Dramatische Hassrepliken, die mit diesen Benennungen operieren, oszillieren illokutionär meist zwischen Assertiva, die beanspruchen, eine bloße Tatssache festzustellen, Expressiva, die die Einstellung der Sprechenden zu dieser vermeintlichen Tatssache artikulieren, und Direktiva, die inner- und extradramatische Adressaten der Äußerungen zu einer Handlung bewegen wollen. Implizit wird damit auch ein deklarativer Akt vollzogen, insofern die Königsmörder aus dem Kollektiv der menschlichen Gemeinschaft ›verbannt‹ werden. Hier eine Auswahl an Bezeichnungen für die Regizid-Verantwortlichen: »Königs Mörder«, »Königsmörder«, »Räuber – Mörder«, »Pövel«, »zügelloser Pöbel«, »rasendes Gebrüt«, »Teufel«, »teuflische Rotte«, »mörderische Rotte«, »Haufen höllischer Menschen«, »höllische Nation«, »Geister der Finsternis«, »Cannibalen«, »Ungeheuer«, »Barbaren«, »Zigeuner [...], die vom Raube leben«, »Würger«, »Ruchlose«, »Revolutionsteufel«, »Hyenanen«, »Bluthunde«.²³

²¹ »Ehemals, d. h. vorzüglich in den letzten Jahrhunderten, führte man Krieg wie ein Paar Duellanten ihren kleinlichen Kampf. Man schlug sich mit Mäßigung und Rücksichtlichkeit nach hergebrachten Konvenienzen. [...] Der ganze Zweck des Krieges war, eine diplomatische Marotte durchzusetzen.« (Carl von Clausewitz: »Bekenntnisdenkschrift« (1812), in: ders., Carl von Clausewitz. Ausgewählte militärische Schriften, hg.v. Gerhard Förster, Berlin 1981, S. 213)

²² Diese auf Mäßigung und Einhegung von Gewalt setzende politische Theorie und Praxis gilt bezeichnenderweise nicht für die Konfessions(bürger)kriege des 16. und 17. Jahrhunderts, den innerfranzösischen *guerre de Vendée* 1793 ff. sowie die antinapoleonischen Kriege des frühen 19. Jahrhunderts. Es sind diese gewaltsame Konflikte, die mit Blick auf den Hass als politische Emotion dem Antagonismus von Radikalrepublikanern und Royalisten in der Englischen und der Französischen Revolution am meisten ähneln bzw. – siehe Vendée – Teil desselben sind.

²³ Carolus Stuardus (Anm. 9), I, v. 4, 132, 464 [B: I, v. 320; II, v. 4, 164]; Ludwig Capet, oder Der Königsmord (Anm. 15), S. 39, 40, 46, 93, 107, 151; Marie Antoinette, S. 72, 78; Kapet oder Der Tod Ludwig XVI. König von Frankreich (Anm. 14), S. 36, 37, 45; Marie Antonie von Oesterreich, S. 14, 95, 96, 97, 104, 120, 121, 122.

Da alle fünf Dramentexte jeweils nur kurze Zeit nach den Hinrichtungen von Karl, Ludwig und Marie Antoinette verfasst worden sind und noch ganz im Bann dieser Ereignisse stehen, ohne deren reale Folgen absehen zu können, vollziehen sich Rache und Vergeltung vornehmlich im Modus einer hassgesteuerten Zukunftsvision. Ausnahme davon ist einmal die zweite Fassung von *Carolus Stuardus*, die Gryphius Anfang der 1660er Jahre im Wissen um die Restitution der Monarchie und die Bestrafung der für die Hinrichtung Karls Verantwortlichen erarbeitet hat. Hier werden bei der neu eingefügten Szene um den wahn-sinnigen Poleh »die Virtheilung des Hugo Peters und Hewleds« sowie »Cromwels / Irretions und Bradshaws [exhumierte; U. P.] Leichen an dem Galgen« in Rollenrede und Szenografie visionär vorgestellt.²⁴ Das Latenzstadium der bloßen Affektregung, kommuniziert im Medium der Figurenrede, wird dabei überführt in eine drastisch ausgestellte körperbezogene Gewalt, die ein realhistorisches Strafzeremoniell dramatisch-theatral re-inszeniert.

Die zweite Ausnahme findet sich bei Hochkirch, der in Kenntnis über das historische Attentat auf den Konventsdeputierten Louis-Michel Le Peletier ein Vergeltungssujet noch in den Zeithorizont der dramatischen Handlung einbindet. Dort wird die Rache an den Königsmörtern gleichsam »synekdochisch« vollzogen, indem ganz am Ende des Dramas auf die Exekution des Monarchen unmittelbar die Tötung Le Peletiers durch den königlichen Leibgardisten Philippe Nicolas Marie de Pâris folgt:

Paris. Flehe nur Ungeheuer! Gottesrache wird auch dich ereilen! [...] Du hast mit für den Tod meines Königs gestimmt, du Bösewicht! empfange deinen Lohn! jeder Tropfen deines Bluts müßte dir zum glühenden Schwefel werden! – (zieht einen Dolch, und ersticht Peletiers.)²⁵

Bemerkenswert ist, dass das Trauerspiel für seine Vergeltungsdramaturgie die Chronologie verändert, insofern der historische Le Peletier dem Attentat zwar nach seinem Votum für die Todesstrafe, aber noch vor deren Vollstreckung zum Opfer fiel.²⁶ Durch diese Umstellung inszeniert Hochkirch eine Art von

24 Carolus Stuardus (Anm. 9), B: V, v. 196–215 u. »Schau-Platz«-Anweisungen zu v. 193 u. 213 ff.

25 Hochkirch (Anm. 14): Kapet oder Der Tod Ludwig XVI. König von Frankreich, S. 45 f.

26 Das tödliche Attentat auf Le Peletier erfolgte am 20. Januar (vgl. »Le Peletier, Louis-Michel«, in: Dictionnaire historique de la Révolution Française, hg. v. Albert Soboul, Paris 1989, S. 667), die Hinrichtung des Königs einen Tag später. Le Peletier wurde dann seinerseits, gemeinsam mit Joseph Chalier und Jean Paul Marat, vom Konvent zu einem Blutzeugen, in diesem revolutionären Falle zum »martyr de la Liberté« erklärt (vgl. etwa Albert Soboul: Sentiment religieux et cultes populaires. Saintes patriotes et martyrs de la liberté, in: Comprendre la Révolution. Problèmes politiques de la révolution française 1789–1797, hg. von dems., Paris 1981, S. 169–185).

kausal direkt wirksamer Nemesis und kann seine Regizid-Tragödie zugleich mit der lustvollen Teilbefriedigung des Hass-Stimulus ausklingen lassen. Das wird dadurch forciert, dass dieses Drama im Unterschied zu den anderen drei Stücken von 1793/94 nicht der klassizistischen Norm folgt, gewaltsam-grausame Geschehnisse hinter die (potenziell) sichtbare Bühne zu verbannen oder allein via Botenbericht zu kommunizieren.²⁷ Vielmehr wird hier für die Guillotinierung Ludwigs eine eigene Szene (III.7) reserviert, bei der neben anderen Verantwortlichen wie dem Kommandanten der Nationalgarde, dem ›Verräter‹ Philippe Égalité und dem Scharfrichter auch (und unhistorisch) Le Peletier auf dem Schafott anwesend ist und niederträchtige Reden hält²⁸ – um dann in der sich direkt anschließenden Szene (III.8) mit dem tödlichen Attentat auf ihn die einem ›Königsmörder‹ gebührende Strafe zu empfangen.

In den anderen Trauerspielen wird die Revanche hingegen allein für eine Zukunft jenseits der dramatischen Handlungszeit imaginiert. Ihre Ankündigung wird aber ebenfalls markant jeweils am Ende platziert, nämlich in Gestalt längerer Hass-Reden, die so das dramaturgische und wirkungsästhetische Widerlager zum dargestellten Königsmord bilden. In *Carolus Stuardus* folgt auf die szenisch präsent vollzogene²⁹ Enthauptung des Königs ein Schluss-Reyen. In ihm treten sieben »Geister der ermordeten Könige« in einem revanchelüsternen Chor- und Wechselgesang auf, anschließend eine Personifikation der »Rache«, deren dreißig Verse lange Tirade das Trauerspiel beschließt. Der liturgisch-repetitiv anmutende Gesang der Geister besteht illokutionär fast durchweg aus Direktiva, die Gott (und implizit auch seine treuen Diener auf Erden) zum Rachevollzug aufrufen. Ein Auszug:

I. GEIST. Rach! Rache grosser GOT! II. Rach! Rach! III. HErr komm zur Rache![...]

- ²⁷ Poetologisch ausformuliert und literatur/theaterhistorisch prägend Horaz' *Ars Poetica* (v. 179–188). Solche Geschehnisse müssen den Augen entzogen und allein der Rede überlassen werden (»[...] multaque tolles / ex oculis, quae mox narret facundia praesens« – Horaz: Über die Dichtkunst. In: ders.: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Niklas Holzberg, Berlin/Boston 2018, S. 612–645, S. 624, v. 183 f.). Genau das praktizieren die drei anderen Dramen: Die beiden Marie Antoinette-Trauerspiele informieren über die Hinrichtung der Königin einzig durch Botenberichte (vgl. Buri: Marie Antonie von Oesterreich, S. 118–122; anonym: Marie Antoinette, S. 74 f.). Buris *Ludwig Capet* inszeniert die Hinrichtung des Königs zwar im Präsens, potenziell theatral allerdings nur als Klangkulisse aus dem Off (vgl. Ludwig Capet, 149), um an späterer Stelle noch einen Botenbericht nachzuschieben (ebd. 118 f.; hierzu auch Alt: Der zerstückte Souverän [Anm. 5], S. 101 f.).
- ²⁸ Vgl. Hochkirch (Anm. 14): Kapet oder Der Tod Ludwig XVI. König von Frankreich, S. 41–45.
- ²⁹ Im barocken Drama sind szenische Grausamkeitsdarstellungen als potenzielle Theatereffekte nicht ungewöhnlich.

Alle. Rach! Rache! Rache! Rach! Rach! über disen Tod!
[...]
Rach Himmel! übe Rach! I. Rach König aller Götter.
IV. Rach aller Printzen Printz! VI. Rach über Vbelthäter!
[...]
VII. Rach über diß Gericht. Alle. Rach über Carles Tod.³⁰

Darauf erscheint die personifizierte Rache, die dann eine – wohlgernekt innerweltliche – Vergeltung ankündigt:

DIE RACHE. [...]
Ich komme Tod und Mord zu rächen!
Vnd zih' diß Schwerdt auff euch ihr Hencker und eur Hauß!
Weh zitternd Albion! Die Rache
Schwer't bey der Götter GOTT und deines Königs Blut;
Daß auff dein Grund-verderben wache
Ein unerhörter Grimm und Plagen-volle Flut.³¹

Wie diese Plagen aussehen werden, erläutern die folgenden Verse: »Bürger-krieg«, »Seuchen«, »Hunger«, »Angst«, »Eigenmord«.³² Ganz am Schluss bietet Gryphius' christliches Trauerspiel dann aber doch noch einen Hoffnungsschimmer für die Verdammten. Falls deren »Gewissen« erwachen und England »sich reuend [...] in Thränen gantz verteufft«, stellt die Rache in Aussicht, ihre »Glutt« [z]u dämpfen.³³

Einen solchen Besänftigungs- und Gnadenaspekt sucht man in den späteren Regizid-Dramen zur Französischen Revolution vergebens. Wie bei Gryphius schalten die Trauerspiele Buris und des Anonymus am Ende um von der Hinrichtung ihrer duldsamen Märtyrerfiguren Ludwig und Marie-Antoinette auf Hasstiraden, die Vergeltung für die Morde am französischen Königspaar einfordern bzw. avisieren. Im Finale von *Marie Antoinette, oder die unglückliche Königin* ist es der Sympathieträger des Stücks, ein junger Leutnant der Nationalgarde mit Namen Lebrasse, der die Funktion von Gryphius' allegorischer Rache-Figur übernimmt, jedoch ohne deren gnadentheologisches Element. Schon vor der Hinrichtung der Königin lässt der Leutnant in verschiedenen Szenen seinem Hass auf die Jakobiner, den Konvent und das Revolutionstri-
bal freien Lauf und beweist in direkter Konfrontation mit prominenten Revo-

³⁰ Gryphius: Carolus Stuardus (Anm. 9), V, v. 325–340 [B: V, v. 497–512].

³¹ Ebd. v. 343–348 [B: v. 515–520]. Zur weiteren assoziativen Verknüpfung dieser irdischen Rache mit dem Jüngsten Gericht vgl. oben Anmerkung 9.

³² Ebd. v. 353–363 [B: v. 525–535].

³³ Ebd. v. 365 u. 375 ff. [B: v. 537 u. 542 ff.].

lutionären großen Mut. Nach der Exekution reißt er sich dann theatralisch Uniformaufschläge, Dienstgradabzeichen, Kokarde und anderes vom Leib – »Verflucht sind die Zeichen, die mir Königsmörder gaben.³⁴ –, kündigt im letzten Auftritt des Dramas den verantwortlichen Oberschurken (unter ihnen Robespierre, Hébert, Barère und Herman, Präsident des Revolutionstribunals) *face to face* »Gottes Rache« an und versucht sie zu töten. Bei diesem misslingen-den Versuch wird er selbst hinterrücks von zwei Frauen – »Teufel in Weiber-gestalt«³⁵ – tödlich verletzt, ist aber noch zu einer letzten Redeanstrengung in der Lage, die, gleichsam als Vermächtnis, von Gott irdische und himmlische Vergeltung für den Regizid einfordert, als impliziten Appell gelesen die irdi-sche Bestrafung aber wohl auch von einer Konterrevolution oder der antifran-zösischen Kriegskoalition erwartet. Rhetorisch-stilistisch greift der Autor mit den als Zeichen schwindender Kräfte und affektiver Grenzerfahrung einge-setzten Sprechpausenstrichen auf ein literarisch bereits konventionalisiertes Verfahren zurück, das die Empfindsamkeits- und Sturm und Drang-Dramatik für die sprachliche Inszenierung von seelischen Ausnahmезuständen, insbe-sondere extremen Affektlagen und Todeskämpfen, kreiert hat³⁶:

LEB. (*richtet sich auf*) [...] O Gott! – – [...] Rache, Rache – – deine in Zeit und – – Ewigkeit unversöhnlichste – – Rache über die Königsmörder! – – Ja – – hier zeitlich – – und dort ewig – – müssen sie empfinden, – – was das – – heißt – – unschuldig Königsblut vergießen! [...] – – das heute – – durch Mörder – – ja durch solche – – Mörder – – die noch nie die Erde – – trug – – floß – – noch einmal – – Rache! – – Rache! – – Gott deine – – grausenloseste [grenzenloseste?; U. P.] – – Rache über – – die – – Königsmörder – – über – – Paris – – ja Rache! Gott – – deine – – unbarmherzigste Rache – – über – – ganz – – Frank – – reich. – – Nun – – Va – – ter nimm – – meine – – See – – le – – in dein – – Reich – – ach – – ich – – ster – – be. (*er streckt sich aus, der Vorhang fällt zu.*)³⁷

Das Finale von Buris *Ludwig Capet* bildet eine von Gewaltfantasien getragene Selbstaufreizung des Grafen de la Tour zum Krieg gegen das revolutionäre Frankreich:

³⁴ Marie Antoinette, oder die unglückliche Königin, S. 72.

³⁵ Ebd. S. 78. Eine besondere Negativobsession für die Frauen der Revolution ist in die-sem Drama notorisch – schon das *Dramatis personae* meint für die Massenszenen vor-geben zu müssen: »Soldaten, Wache und Volk, worunter viele Weiber sind« (ebd. S. 2).

³⁶ Vgl. Verf.: *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*, München 2005, S. 140–150.

³⁷ Ebd. S. 78f.

Ich will dem Kaiser meinen grauen Kopf und meinen lahmen Arm, den ich mit dem Blute der Franken salben will, daß Jugendkraft in ihn zurückkehre, zum Dienste darbieten, denn Gott wird mit den Deutschen streiten, und Frankreich bald eine Wüste seyn. Von diesem Tage an wird die Welt einen eisernen Bund gegen die Königsmörder schmieden; – das Schwert ihrer Feinde wird sie vernichten – Flammen werden ihrer Städte verzehren – steile Flucht wird' ihr Theil – ewige Schande ihr Nachruhm seyn!

(*Sie geben alle durch die Mittelthüre ab.*)

E n d e d e s S t ü c k s.³⁸

Pardon wird nicht gegeben in dieser Totalmobilisierung von Hass, die zugleich auf eine ebenso totale militärische Mobilmachung verweist, bei der selbst graue Köpfe und lahm gewordene Arme hochmotiviert und vital in den Krieg ziehen – ein eingängiges Bild mit Appellcharakter, es dem fiktiven Grafen nachzutun.³⁹

Einen in zeithistorischen Bezügen und pragmatischer Zielrichtung noch signifikanteren Schluss besitzt Buris Komplementärtragödie *Marie Antonie von Oesterreich*. In diesem vieraktigen Stück endet der dritte Aufzug mit der Überführung der Protagonistin aus dem Gefängnis zum Richtplatz (die Hinrichtung selbst wird szenisch ausgespart). Der anschließende und letzte Aufzug des Dramas versetzt uns dann in ein kaiserliches Feldlager bei Straßburg, in dem ein österreichischer General einen verbündeten preußischen General empfängt. Beide bestärken sich gegenseitig in ihrer Verachtung für das »Gesindel« der französischen Revolutionsarmeen, bringen Trinksprüche auf ihre Monarchen aus, unterhalten sich über die frühere Feindschaft ihrer Länder und den Siebenjährigen Krieg, in dem sie sich, beide seinerzeit junge Offiziere, als Feinde auf verschiedenen Seiten der Front gegenüberstanden. Von da aus erfolgt schließlich die Wendung zur Gegenwart:

K. GENERAL. [...] Wer hätte damals geglaubt, daß wir uns noch als Generäls die Hände drücken würden? (*sie geben sich die Hände*)

Pr. General. Gottlob! daß zwey so brafe deutsche Nationen einander nicht mehr die Hälse brechen! daß sie nun als Brüder den gemeinschaftlichen Feind bekämpfen.⁴⁰

38 Ludwig Capet, oder Der Königsmord (Anm. 15), S. 120.

39 Zugleich dient hier offenbar die Kriegspraxis der Gegenseite als kollektives Handlungsvorbild, sprich die Mobilisierung der gesamten französischen Nation, wie sie einschlägig im Dekret zur allgemeinen Volksbewaffnung des Konvents vom 23. August 1793 zum Ausdruck kommt.

40 Marie Antonie von Oesterreich. Königin in Frankreich, S. 115 ff., Zitat S. 117.

Genau in diesem Moment des Gesprächs, als das preußisch-österreichische Bündnis nicht nur als Allianz zweier Herrscherhäuser, sondern als reichspatriotisch-brüderliche Vereinigung von zwei ganzen Nationen vorgestellt wird, überbringt ein Kurier eine Depesche über Verurteilung und Hinrichtung der französischen Königin. Dramentechnisch ist dieser Brief nichts anderes als ein verzögter Botenbericht. Hier kommen in einer kalkulierten Steigerung alle Details des Regizids, das heißt auch die nicht szenisch dargestellten Momente, zusammen. Sie verfehlten bei den drameninternen Empfängern der Nachricht (und zumindest intendiert wohl auch beim dramenexternen Publikum des Trauerspiels) ihre Wirkung nicht: »Pr. General. Gebe Ordre zum Angriff, Bruder! meine Preußen sollen die Bluthunde alle niederhauen.«⁴¹

Ihren Höhepunkt erreicht die Hass-und-Vergeltungs-Klimax nach einigen weiteren Zwischenstationen dann im letzten Auftritt, in dem der kaiserliche General seiner Truppe die Schreckensnachricht überbringt, die gemeinsame vaterländische Herkunft mit der hingerichteten Königin beschwört und die Soldaten ständeübergreifend zum Rachefeldzug aufruft:

K. GENERAL. (*tritt vor die Fronte, und zieht den Degen*) Cameraden, meine Kinder! [...] Die Franzosen, unsre Feinde, haben in Paris ihre verruchten Hände an ihre Königin gelegt, und sie auf dem Blutgerüste öffentlich durch den Scharfrichter hinrichten lassen. Brafe Krieger! sie war die Muhme euers geliebten Kaisers. Eure Tapferkeit, euer unerschütterlicher Muth bedarf keiner Aufmunterung [...]; aber verdoppelt nun eure Wuth, um solche Ungeheuer von der Erde zu vertilgen, um die Tochter eurer unsterblichen Marie Theresie zu rächen. Marie Antonie von Oesterreich ist ermordet. Man hat sie zur Richtstätte geschleppt wie die niedrigste Verbrecherinn. Rache über die Blutdürstigen, über die Mörder ihrer Könige und ihres Vaterlandes, über die gottesvergessenen Barbaren! [...] Himmel und Erde schreyen um Rache; um Rache bis zum letzten Athemzug! [...] Der Sieg wird wie ein Panier vor euch herziehen; denn mit uns streitet Gott. (*man hört einige wiederholte Kanonenschüsse in der Ferne*) Hört! unsre Vorposten sind schon im Handgemenge mit den Königsmörtern. Marsch! (*Alle rufen:*) Marsch – Marsch gegen die Königsmörder! Kein Pardon! (*Trompeten und Trommeln. Sie marschieren in Zügen ab. Der Vorhang fällt*)

E n d e⁴²

41 Ebd. 122.

42 Marie Antonie von Oesterreich. Königin in Frankreich, S. 128.

Der Text dieser letzten Äußerung im Drama liest sich über weite Passagen wie eines der unzähligen royalistischen Flugblätter dieser Zeit, damit einer Textsorte, deren Illokution auf unmittelbares Eingreifen in die politische Wirklichkeit zielt. Es geht im wörtlichen Sinne um »Agitation« (von lateinisch *agitare*: heftig bewegen, anspornen, aufwiegeln), hier konkret um die Stimulation von soldatischem Hass zum Zweck einer unbeschränkten, auch religiös legitimierten Ausrottung der Feinde. Der Schluss der Replik suggeriert dabei mit seinen einmontierten Szenenanweisungen zum akustischen und proxemischen Geschehen, die angekündigte Vergeltung habe mit dem Angriff der kaiserlichen Armee bereits begonnen. 1793/94 geschrieben, zeugt das im Rückblick von einer zwar wohl nicht tragischen, aber historischen Ironie, insofern die Französische Republik aus dem Ersten Revolutionskrieg 1797 als Siegerin hervorging und die Regizide an Ludwig und Marie Antoinette, anders als im Falle Karl Stuarts, nie gesühnt wurden – zumindest nicht auf Erden.

Die wohlkomponierten Hasstiraden spiegeln aus diesem Blickwinkel *ex post* nicht nur eine in Deutschland und ganz Europa verbreitete politische Empörung. So wie sie innerdramatisch von den Allmachtfantasien ihrer Sprecher über politisch-militärische Handlungsoptionen künden, künden sie wirkungsästhetisch von den Dichterfantasien ihrer Autoren über die wirklichkeitsverändernde Macht der Sprache. Dass es eine solche Macht gibt, ist unbestritten. Ebenso unbestreitbar ist aber, dass Illokution und Perllokution selten zur Deckung kommen. Im historischen Rückblick erweisen sich die Hassreden auch als das, was die antike Schrift des Pseudo-Longinos über das Erhabene »Penthrysos« (παρένθυρσος) genannt hat: ein outriertes Pathos, dessen intendierte Effekte Gefahr laufen, ins Leere zu gehen.⁴³

43 Longinus: Vom Erhabenen / Περὶ ὕψους. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. v. Otto Schönberger, Stuttgart 1988, 3.5, S. 10.

Tyrannen- und Bruderhass in ausgewählten Revolutions-Dramen von Gabriel Legouvé

Der heute nahezu in Vergessenheit geratene Schriftsteller Gabriel-Marie Legouvé (1764–1812) gehört zu den erfolgreichsten Dramatikern der Französischen Revolution. Sein Erfolg gründet zu großen Teilen auf der in seinen Theaterstücken angestellten Reflexion zeitgenössischer soziopolitischer Umbrüche in Verbindung mit der Verhandlung von Problematiken wie der Legitimation von Gewalt und des Tyrannenmords. Zugleich kennzeichnet die Stücke eine innovative, den historischen Gegebenheiten angepasste Dramenästhetik, die Legouvé im Vorwort zu seinem Erstlingswerk *La Mort d'Abel* (1792) präsentiert und anschließend in den weiteren, während der Revolution publizierten Theaterstücken umsetzt.¹ Er stellt darin die Forderung auf, dass die französische Tragödie vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Umbrüche während der Revolutionszeit reformiert werden müsse.² Konkret plädiert Legouvé in seinem Vorwort für eine simple, der Herkunft seiner Dramenfiguren angepasste Sprache sowie für das offene Zeigen von Gewalthandlungen. Ziel der direkten Darstellung von Gewalt sei das Erzeugen von starken Emotionen beim Publikum.³ Der Dramatiker spricht sich jedoch vor allem für ein gemäßigtes Zeigen von Gewalt aus; Mord und Totschlag sollen nicht um jeden Preis auf der Bühne dargestellt werden, sondern stets im Bezug zur Auflösung des Dramenkonflikts stehen. Blutrünstige Handlungen wie Lynchmorde – Legouvé spricht von »monstruosités«⁴ – finden weiterhin hinter der Bühne statt. Legouvés Dramenästhetik und seine Reformvorschläge, die im Folgenden an-

1 Es sei zu Beginn angemerkt, dass ich mich in der nachfolgenden Analyse vor allem auf Legouvés Tragödien *Épicharis et Néron* (1794) und *Étéocle et Polinice* (1798) konzentriren werde. Die beiden Werke sollen als konkrete Umsetzungsversuche der Reformvorschläge des Dramatikers gelesen und dabei besonders der Blick auf die Darstellung des Konnexes von Hass, Gewalt und Sprache gerichtet werden. Eine detaillierte Untersuchung von Legouvés Drama *La Mort d'Abel* und den im Vorwort vorgeschlagenen Reformmaßnahmen unternehme ich in meiner Dissertation.

2 Vgl. Gabriel-Marie Legouvé: *La Mort d'Abel : tragédie en trois actes et en vers*, Paris 1793, S. XV–XVI.

3 Ebd., S. XII–XVI.

4 Ebd., S. XV.

hand von Textanalysen genauer illustriert werden, zeigen sich insbesondere in der Darstellung des Nexus von Gewalt und Hass.

Der Terminus ‚Hass‘ wird zur Zeit der Französischen Revolution viel diskutiert und in unterschiedlichen literarischen Formen reflektiert. Hass tritt in dieser Zeit, so betonen die Literaturwissenschaftler Olivier Ferret und Pierre Frantz, pluriform, aber vor allem politisch auf: Beispielsweise erfreuen sich Karikaturen und Pamphlete, in denen Ludwig XVI. und seine Gemahlin Marie-Antoinette als Schweine dargestellt werden, großer Beliebtheit.⁵ Ferret und Frantz behaupten, dass die verschiedenen Formen des Hasses besonders im Theater zu sehen seien. Für die zweite Hälfte des französischen 18. Jahrhunderts haben sie aber zunächst die Publikation eines nicht-fiktionalen Werkes, nämlich der *Encyclopédie* als einen Schlüsselmoment für die verbreitete Darstellung von Hass in der Literatur identifiziert. Der Herausgeber des populärwissenschaftlichen Großprojekts Denis Diderot (1713–1784) und seine Mitstreiter seien zu dieser Zeit zahlreichen publizistischen Attacken der Aufklärungsgegner, namentlich Élie Catherine Fréron (1718–1776) und Charles Palissot de Montenoy (1730–1814), ausgesetzt gewesen. Letzterer war auch als Dramatiker tätig und hatte im Jahr 1760 die Komödie *Les Philosophes* veröffentlicht, in der er die Aufklärer um Diderot, Voltaire und d'Alembert der Lächerlichkeit preisgab.⁶ Ferret und Frantz führen außerdem dramentheoretische Streitigkeiten im Zuge der Veröffentlichung von Diderots bürgerlichem Trauerspiel *Le Fils naturel* (1757) und von Jean-Jacques Rousseaus polemischer *Lettre à d'Alembert* (1758) als Beispiele dafür an, dass Konflikte zwischen Gelehrten häufig über die Kunstform des Theaters ausgetragen wurden und dass sich diese Streitigkeiten in der Theaterproduktion des ausgehenden 18. Jahrhunderts verdichteten.⁷ Als Ort des öffentlichen Lebens war das Theater häufig Schauplatz für eine solche Austragung von Konflikten.

Wenngleich Hass zur Zeit der Französischen Revolution vor allem politischer Natur ist, weisen Ferret und Frantz auch darauf hin, dass es nicht die literarische Repräsentation von Hass gebe, sondern dass das Konzept im Plural – also als *haines* – zu denken sei: So könne sich der in den populärliterarischen und -künstlerischen Produktionen dargestellte Hass auf ein Individuum, eine

5 Vgl. Olivier Ferret/Pierre Frantz: Présentation. Libération et économie des haines politiques, in: *Orages* 16, 2017, S. 11–32; hier S. 15–16.

6 Voltaire hatte als Reaktion in sein Rührstück *Le Café ou l'Écossaise* (1760) mehrere bissige Anspielungen auf Fréron und Palissot eingearbeitet. So ist beispielsweise die Dramenfigur Frélon eine offenkundige Parodie des antiaufklärerischen Literaten Fréron. In der Figur sind auch Allusionen auf Palissot versammelt. Zur Polemik um die genannten Komödien vgl. Logan J. Connors: »Initiators of discursive practices«. Authorship, Attribution, and Intent in the Debates Between »Philosophes« and Anti-»philosophes« (1760), in: *French Forum* 3, 2012, S. 15–30.

7 Vgl. Ferret/Frantz (Anm. 5), S. 15.

Gruppe oder ein Prinzip beziehen.⁸ Solch unterschiedliche Formen von Hass sind auch in Gabriel Legouvé's dramatischen Werken vorhanden. Seine Figuren hassen Familienmitglieder, Tyrannen, Staatsformen. In den verschiedenen gelagerten Repräsentationen von Hass sind zugleich Reflexionen der revolutionären Ideale von Freiheit und Brüderlichkeit sowie der politischen Herrschaftslegitimation erkennbar. In den Dramen steht diese Auseinandersetzung mit den Idealen der Französischen Revolution in einem Bezug zu illokutionären Sprechakten des Fluchs. Diese verschärfen einerseits den dramatischen Konflikt, andererseits können sie auf politische Diskurse der damaligen Zeit verweisen. Um diese Verbindung zu verdeutlichen, sollen im vorliegenden Beitrag die zwei Tragödien *Épicharis et Néron* (1794)⁹ und *Étéocle et Polinice* (1798)¹⁰ beispielhaft untersucht werden. Die Konflikte der Stücke gründen auf von Hass geprägten sprachlichen Ausschlüssen und Verbannungen von Figuren aus einem politischen und/oder familiären Kreis. In *Épicharis et Néron* bezieht sich der Hass vor allem auf die Tyrannenherrschaft von Kaiser Néron und speist sich aus dem Wunsch nach der Staatsform der Republik. Dagegen ist der Hass zwischen Étéocle und Polinice sowohl auf den durch ihren Vater verursachten und seither auf der Familie lastenden Fluch als auch auf das feindliche Verhältnis der beiden Brüder zurückzuführen.¹¹ Der Bruderhass, an dem Legouvé

⁸ Vgl. ebd., S. 12.

⁹ Direkte und indirekte Verweise auf den Primärtext beziehen sich auf die im Jahr 1795 in Paris erschienene Ausgabe, die in der Bibliothèque Nationale de France unter der Signatur 8-RF-35847 konsultiert werden kann. Die Verweise auf die Textstellen werden im Fließtext angegeben und der Titel der Tragödie mit *EN* abgekürzt.

¹⁰ Wörtliche und indirekte Zitate des Dramentextes stammen aus der im Jahr 1800 in Paris publizierten Edition. Diese kann ebenfalls in der BnF eingesehen werden (Signatur: 8-RF-18388). Im Folgenden wird im Fließtext auf die jeweiligen Textstellen verwiesen und der Titel der Tragödie mit *EP* abgekürzt.

¹¹ An dieser Stelle sei der Begriff ‚Fluch‘ definiert: Unter dem Begriff des Fluchs verstehe ich nach Andreas Dorschel das vehement Beschwören einer Macht, die ein wirklich oder vermeintlich geschehenes Unrecht bestrafen soll. Der Fluchende will sich am Verfluchten rächen und/oder ihn für das erfahrene Leid bestrafen. Wichtig ist außerdem zu erwähnen, dass der Fluch, um als solcher zu gelten, von beiden Seiten, also sowohl vom Fluchenden als auch vom Verfluchten, als wirksam erachtet werden muss. Flüche sind häufig in Zusammenhang mit den Affekten der Fluchenden zu betrachten. Dazu Dorschel: »Besonders heftige Flüche kann auf sich ziehen, was besonders heftig geliebt wurde.« Diese Bemerkung ist ein Hinweis darauf, warum und inwiefern Oedipe in *Étéocle et Polinice* den auf ihm lastenden Fluch auf seine Söhne zu übertragen versucht und ihren Tod herbeiwünscht. In der Tragödie sind also zwei Formen des Fluches anzutreffen: jener, der seit längerer Zeit auf der Familie der zwei Brüder lastet und jener, der im Sinne von Dorschels Definition im Laufe der Handlung ausgesprochen wird. Andreas Dorschel: Entwurf einer Theorie des Fluchens, in: *Variations 23, 2015*, S. 167–175; hier S. 171. Zum Verhältnis von Drama und Szenen der Verfluchung vgl. auch Oliver Völker/Marten Weise: Zur Rhetorik von Bann und Fluch. Einleitung, in: *Zur Rhetorik*

auch das revolutionäre Ideal der Brüderlichkeit verhandelt, kann im Drama nur durch die Auflösung des Familienfluchs beendet werden.

Ziel des Beitrags ist es, über die Analyse verschiedener Formen des Hasses die eingangs erwähnten politischen und dramenästhetischen Überlegungen Legouvé's hervorzuheben. Eine solche Herangehensweise erlaubt zugleich, die in den Texten enthaltene Relation von Sprache und Gewalt herauszuarbeiten. Es soll dabei in den Blick genommen werden, inwiefern bestimmte Figurenaußerungen Gewalthandlungen erzeugen und/oder reproduzieren können. Das theoretische Fundament für die Untersuchung von *Épicharis et Néron* bildet das von Michel Foucault in seinen Berkeley-Lectures untersuchte Konzept der *parrésia*: Dabei handelt es sich um einen Begriff aus der griechischen Antike, der eine rhetorische Spielart der freien Rede bezeichnet. Foucault rekurriert in seinen Vorlesungen auf diesen Terminus, um sprachliche Äußerungen in den Blick zu nehmen, in denen Sprechende offen ihre Ansichten und Überzeugungen aussprechen, ohne beispielsweise auf rhetorische Strategien oder Manipulationen zurückzugreifen. So können in solchen Äußerungen auch Gewaltfantasien und Hass in aller Deutlichkeit ausgedrückt werden. Laut Renaud Bret-Vitoz zeichnen sich zahlreiche Dramenfiguren während der Revolution durch diese rhetorische Sonderform aus und stehen dadurch beispielhaft für den Idealtypus des unabhängig sowie frei denkenden Menschen.¹² Er hat auch in Legouvé's Heldin *Épicharis* eine solche, auf die Parrhesie rekurrierende Figur erkannt.¹³

In der zweiten Tragödie *Étéocle et Polinice* sind zwar ebenfalls verschiedene Erscheinungsformen von Hassrede und Gewaltfantasien anzutreffen, doch bei ihnen handelt es sich nicht um Parrhesie im engeren Sinne. Hier werde ich feindliche Emotionen durch den Rekurs auf die in der *Encyclopédie* publizierten Artikel über Wut und Hass kontextualisieren und für die Dramenanalyse fruchtbar machen. Die *parrésia* nach Foucault soll im vorliegenden Aufsatz detaillierter betrachtet werden, da sie den im Theater der Französischen Revolution breitflächig reflektierten Aspekt der freien Rede behandelt und somit den Blick für weiterführende Untersuchungen der damaligen Dramenproduktion schärfen kann. Foucaults Theorie – in Kombination mit Bret-Vitoz' literaturhistorischen Überlegungen – erlaubt eine dezidierte Analyse der kritischen Figurenaußerungen in *Épicharis et Néron*. So ist es durch den Rückgriff auf das Konzept der Parrhesie als Analyseinstrumentarium beispielsweise möglich, (Figuren-)Hassreden detailliert im Dramenkontext zu analysieren und darüber hinaus Verbindungen zu außerliterarischen politischen Diskursen

sprachlicher Gewalt zwischen antiker Tragödie und deutscher Dramatik um 1800, hg. von dens. (Literatur für Leser:innen 03, 2023), S. 189–203.

¹² Vgl. Renaud Bret-Vitoz: *L'éveil du héros plébéien (1760–1794)*, Lyon 2018, S. 353.

¹³ Vgl. ebd., S. 355–357.

und/oder Personen herzustellen:¹⁴ Sowohl Jean-Noël Pascal als auch Renaud Bret-Vitoz interpretieren manche Figurenäußerungen in *Épicharis et Néron* als offene Kritik an Maximilien Robespierre und seinem Politikstil. Laut Paola Perazzolo stellt Legouvé außerdem in *Étéocle et Polinice* Überlegungen zur Herrschaftslegitimation während der Zeit des Direktoriums (1795–1799) an. Auch wenn der Dramatiker sich dabei nicht direkt auf Napoléon Bonaparte bezogen habe, könnten doch Parallelen zwischen dem Dramenkonflikt in Legouvés Werk und der damaligen politischen Lage gezogen werden.¹⁵ Im vorliegenden Beitrag sollen besonders solche Verweise auf die außerliterarischen Geschehnisse als Grundlage für die historische Kontextualisierung der Analysen fungieren. An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass ich Legouvés Werke nicht ausschließlich als Reflexionen des historischen Zeitgeschehens lese. Eine solche Herangehensweise würde den Dramen ihre literarische Autonomie absprechen. Daher bilden vor allem Bret-Vitoz' Ausführungen zur Hauptfigur von *Épicharis et Néron* die Grundlage für die nachfolgende Untersuchung.

Der Gang der Untersuchung stellt sich folgendermaßen dar: Zunächst soll das Konzept der *parrésia* vorgestellt und für die Analyse fruchtbar gemacht werden. Im Anschluss daran erfolgen die Dramenanalysen, im Rahmen derer auch der Inhalt der Stücke skizziert wird, bevor die verschiedenen Formen und Funktionen von Hass bei Legouvé untersucht werden.

1. Michel Foucault und die *parrésia*

Michel Foucault hat zu Beginn der 1980er-Jahre an der US-amerikanischen Universität Berkeley mehrere Vorträge zum Konzept der *parrésia* gehalten, das er auch anhand beispielhafter Analysen antiker Tragödien illustriert: So zeichnen sich laut Foucault bestimmte Figuren in Euripides' *Phönikerinnen* durch Äußerungen aus, die sich der Parrhesie zuordnen lassen.¹⁶ Es ist vor diesem Hintergrund erwähnenswert, dass Legouvé Euripides als eine wichtige Inspira-

¹⁴ Martina Wagner-Egelhaaf plädiert ebenfalls dafür, Hass »als eine rhetorische bzw. eine Diskursfigur zu analysieren«. Dies ermöglicht den Forschenden unter anderem, Diskursfiguren, also »immer wieder auftretende[n] Denk- und Redemuster[n]« zu identifizieren und einzuordnen. Siehe dazu: Martina Wagner-Egelhaaf: Figuren des Hasses. Prolegomena zu einer Literatur- und Kulturgeschichte, in: Jahrbuch für internationale Germanistik LII, 2020, S. 81–90; hier S. 81–82.

¹⁵ Vgl. Jean-Noël Pascal: »Abattre le tyran, régénérer la République«. Quelques vers contre Robespierre, in: *Orages* 16, 2017, S. 257–268; hier S. 264–266, Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 354–356 u. Paola Perazzolo: »Une fois sur le trône, on n'en veut plus sortir«. *Étéocle* de Gabriel-Marie Legouvé, ou de la légitimité du pouvoir entre Directoire et Consulat, in: *Studi Francesi* 191, 2020, S. 325–332; hier S. 327–332.

¹⁶ Vgl. Michel Foucault: Discours et vérité. Précédé de La *parrésia*, Paris 2016, 115–148.

tionsquelle für seine Tragödie *Étéocle et Polinice* benennt (vgl. EP: V). Parrhesie bezeichnet eine sprachliche Äußerung, in der Gedanken und Überzeugungen mit absoluter Ehrlichkeit formuliert werden.¹⁷ Der *parrésiaste*, so nennt Foucault die sich der *parrésia* bedienende Person, bricht aus festgelegten diskursiven Normen aus. Er konstituiert sich dadurch als eigenständiges Subjekt, kann sich aber auch in eine lebensgefährliche Situation begeben. Dazu Foucault:

Dans la parrésia, le danger vient toujours de ce que la vérité que vous énoncez est susceptible de blesser ou de mettre en colère l'interlocuteur. La parrésia est toujours un jeu entre celui qui parle et son interlocuteur.¹⁸

In der Parrhesie-Situation werden die als Wahrheit erachteten Überzeugungen der Sprechenden ausgesprochen.¹⁹ Durch das Aussprechen dieser Ansichten begibt sich der *parrésiaste* insofern in Lebensgefahr, als seine Aussagen beim Gegenüber nicht nur Wut auslösen können. Im schlimmsten Fall kann die hierarchisch höher stehende Person die Todesstrafe aussprechen; der *parrésiaste* kann seinen Mut zur Wahrheit also mit dem Leben bezahlen, dadurch aber auch zu »eine[r] Art Märtyrer der Wahrheit« avancieren.²⁰ Auch in Legouvé's Stücken sind die von Foucault mit den Termini *danger* und *jeu* umrissenen Szenarien überaus präsent, wenn beispielsweise Antigone die illegitime Ge-waltherrschaft ihres Bruders Étéocle anprangert oder die ehemalige Sklavin Épicharis den politischen *status quo* unter Kaiser Néron anklagt.²¹ Zugleich wird Épicharis unmittelbar nach ihrem Tod am Ende der Tragödie zu einer Freiheitsmärtyrerin der Römischen Republik erklärt (vgl. EN: 59–60).

¹⁷ Siehe dazu die Definition von Frédéric Gros: »La *parrésia* est un terme grec qui signifie le fait de ‚tout-dire‘, ‚Tout-dire‘, ce qui peut signifier sans doute dire n’importe quoi, sans faire de tri, sans retenue ni entraves, mais aussi, et peut-être surtout, oser dire ce que notre lâcheté ou notre honte nous retiennent immédiatement de délivrer – ou encore plus simplement : s’exprimer avec sincérité et franchise. Parler sans pudeur et sans peur. On peut donc traduire par : ‚franc-parler‘, ‚dire-vrai‘, ‚courage de la vérité‘, ‚liberté de parole‘. Frédéric Gros: Introduction, in: Discours et vérité, précédé de *La parrésia*. Édition et apparat critique par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini. Introduction par Frédéric Gros, Paris 2016, S. 11–12.

¹⁸ Foucault (Anm. 16), S. 83.

¹⁹ Es sei angemerkt, dass hier unter Wahrheit nicht das faktisch Wahre zu verstehen ist. Foucault verwendet den Begriff vielmehr zur Beschreibung von »Verfahren [...], in denen der Mensch sich als Subjekt konstituiert, indem er seine Wahrheit ausspricht und von anderen als Wahrsprecher anerkannt wird«. Aaron Sabellek: Vorlesungen zum Wahrsprechen, in: Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Clemens Kammler et al., Stuttgart 2020, S. 169–174; hier S. 169.

²⁰ Sabellek (Anm. 19), S. 171.

²¹ Foucault zeigt am Beispiel von Euripides' *Ion* (419 v. Chr.), dass die Kritik an der Monarchie, aber auch an der Demokratie, zu den typischen Bestandteilen des *discours parrésiastique* zu zählen ist. Vgl. Foucault (Anm. 16), S. 137–138.

In Legouvés Dramen kann der Rekurs bestimmter Figuren auf die *parrèsia* als Konkretisierung des revolutionären Ideals der Freiheit und als Ausdruck einer »parole héroïque démocratisée« interpretiert werden.²² Solch eine demokratisierte, heldenhafte Rede ist wie erwähnt vor allem in *Épicharis et Néron* erkennbar: Die Kurtisane und der prorepublikanische Konsul Pison kritisieren mehrmals offen Néron und seine Tyrannenherrschaft, riskieren ihr Leben und signalisieren dadurch die Bereitschaft, für die Freiheit des römischen Volkes zu sterben. Diese eloquenten Hassreden zeugen außerdem von der intellektuellen Überlegenheit der Verschwörer gegenüber dem Kaiser Roms. Die zwei genannten Figuren können auch deshalb als Repräsentanten eines neuartigen, auf die Errungenschaften der Revolution verweisenden dramatischen Helden gedeutet werden, während Néron in einer solchen Perspektive als Vertreter der überwundenen Heldenkonzeption des Ancien Régime gelten kann.²³ Durch die Zeichnung von Figuren, die durch Aspekte der Parrhesie beschrieben werden können, positioniert sich Legouvé auch hinsichtlich der angestrebten Tragödienreform, indem er ein neues, demokratisiertes Heldenbild vorschlägt und das auf den Werten der Aristokratie basierende alte Heldenbild ablehnt.²⁴ Dieser Gedanke soll nun anhand der Analyse von Figurenaussagen vertieft werden.

2. *Épicharis et Néron*: Tyrannenhass und Freiheitsliebe

Die Tragödie *Épicharis et Néron* wurde am 3. Februar 1794 im Théâtre de la République uraufgeführt und bis ins Jahr 1799 regelmäßig gespielt.²⁵ Legouvé verarbeitet hier eine Episode aus der Pisonischen Verschwörung (April 65 n. Chr.):

²² Bret-Vitzo (Anm. 12), S. 354.

²³ Besonders die Initiatorin der Verschwörung Épicharis zeichnet sich durch ihre Eloquenz aus. Interessant ist hier zu sehen, dass sie als geborene Sklavin wahrscheinlich nicht in den Genuss von klassischer Bildung gekommen war, ihre Redegewandtheit demnach nicht als Resultat ihrer Erziehung gelten kann. Bret-Vitzo argumentiert, dass »l'esprit de révolte et le souffle du grand acte libérateur« Épicharis diese Art von Eloquenz verliehen hätten. Die Protagonistin überzeugt beispielsweise in eloquerter Weise ihre Mitverschwörer vom Nutzen der Unternehmung und wird außerdem nach ihrem Tod im Rahmen einer rhetorisch gewandten Trauerrede geehrt (vgl. EN: 59–60). Eloquenz kann damit in Legouvés Tragödie als ein Zeichen für die Heldenhaftigkeit und den Freiheitsgeist der Figuren erkannt werden. Bret-Vitzo (Anm. 12), S. 376.

²⁴ Legouvé formuliert diese Ablehnung einer auf dem Gesellschaftsbild des Ancien Régime basierenden Dramenästhetik bereits im Vorwort seines Dramas *La Mort d'Abel*. Vgl. Legouvé (Anm. 2), S. V–XXII.

²⁵ Vgl. André Tissier: Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique, Genf 2002, S. 420 u. Bret-Vitzo (Anm. 12), S. 372.

Dabei handelt es sich um einen von einer Gruppe römischer Senatoren organisierten Attentatsversuch gegen Kaiser Nero (37–68 n. Chr.). Seinen Namen erhielt der Putschversuch von seinem Mitorganisator, dem Politiker Gaius Calpurnius Piso. Dieser hatte, um einer Verhaftung zu entgehen, Suizid begangen, nachdem die Konspiration aufgedeckt worden war. Seine Mitstreiter waren hingerichtet oder ins Exil verbannt worden.²⁶ Legouvé modifiziert die historische Episode in seinem Drama insofern, als das Komplott gegen Néron nicht aufgedeckt wird und der Imperator gestürzt wird. Die Rebellen rufen daraufhin die Römische Republik neu aus. Indem Legouvé von den historischen Begebenheiten abweicht, kann der im Drama gezeigte erfolgreiche Sturz des Tyrannen einerseits als Verweis auf die Enthauptung von Ludwig XVI., andererseits als eine Art Ausblick auf die Maximilien Robespierre drohende Zukunft interpretiert werden.²⁷ Dem Jakobineranführer wurde im Laufe des Jahres 1794 wiederholt eine tyrannenhafte Regierungsweise vorgeworfen. Gleichzeitig mehrten sich Gerüchte, er wolle sich zum neuen König Frankreichs krönen.²⁸ Durch das Umschreiben der historischen Geschehnisse unterstreicht Legouvé außerdem den heldenhaften Charakter der für die Freiheit des römischen Volkes und für die Wiedereinführung der Republik agierenden Verschwörer. Damit verarbeitet er erstens die historischen Ereignisse der Französischen Revolution in einer Episode der Geschichte Roms und verhandelt zweitens die Freiheitsdevise der Französischen Republik.

Die Handlung setzt während einer von Néron organisierten prunkvollen Feier ein: Épicharis, eine ehemalige Sklavin, ist über die zur Schau gestellte Dekadenz erzürnt und ersinnt einen Plan zur Ermordung des Kaisers. Sie ersucht dazu die Unterstützung des Politikers Pison, den sie in den kaiserlichen Gärten trifft. Die Figuren einigen sich darauf, eine Handvoll »vrais Romains« (EN: ii) zu versammeln, den Kaiser gemeinsam zu stürzen und die Republik auszurufen. Néron erfährt vom Vorhaben des Staatsstreichs und verlangt eine Unter-

²⁶ Zur Pisonischen Verschwörung vgl. Werner Eck et al.: *Nero*, in: Der Neue Pauly, hg. von Hubert Cancik et al., 2006, http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e8_20620 (zuletzt aufgerufen am: 12.04.2024).

²⁷ Robespierre selbst hatte die möglichen Parallelen zwischen der Dramenfigur Néron und ihm erkannt. Bis kurz vor der Uraufführung hatte er gar überlegt, das Stück verbieten zu lassen, verzichtete aber schließlich darauf, um den Vergleichen zwischen ihm und dem römischen Tyrannen nicht weiteren Nährboden zu liefern. Vgl. Ernest Legouvé: *Soixante ans de souvenirs*, Paris 1888, S. 192–193. u. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 372. Zu der Kritik an Robespierres Politik im Theater der Revolution vgl. Pascal (Anm. 15), S. 256–268.

²⁸ In dieser Zeit entstand die *légende noire* um Robespierre, die sich bis heute auf die historische Beurteilung der Politik des Revolutionärs auswirkt. Vgl. Jean-Clément Martin: *Robespierre. La fabrication d'un monstre*, Paris 2016, S. 318–322 u. Hervé Leuwers: *Robespierre*, Paris 2017, S. 355.

redung mit Épicharis. In Begleitung von Pison verwehrt sich die Protagonistin gegen die Vorwürfe, woraufhin Néron seinen Gefolgsmann Tigellin damit beauftragt, die Rebellen zu überwachen. Nachdem es Tigellin gelingt, eine Liste mit den Namen der Verschwörer aus Épicharis' Gemächern zu stehlen, versucht Néron mehrfach, Épicharis zum Verrat ihrer Mitstreiter zu überreden – jedoch ohne Erfolg. In der Zwischenzeit entbrennt ein von Pison organisierter Volksaufstand; zudem stellt der Senat einen Haftbefehl gegen Néron aus. Dieser flieht mit seinem Diener Phaon in einen unterirdischen Raum, wo er sich mit dessen Hilfe erdolcht, um der Bestrafung durch den Senat zu entgehen. Der herbeigeeilte Pison ordnet die Verbrennung von Nérons Leichnam an, wohingegen eine Statue für die Verschwörer um Épicharis errichtet werden soll.

Bereits zu Beginn der Handlung wird ein wichtiger Aspekt der dramatischen Darstellung von Hass in der Tragödie deutlich. Während Néron als »tigre en fureur« (EN: 4) beschrieben wird, dem jegliche Menschlichkeit abhandengekommen sei, sind die Verschwörer Träger eines »projet sacré« (EN: 8) und bereit, für die Freiheit Roms zu sterben. Der gegen den Kaiser gerichtete Hass drückt sich in einer Enthumanisierung der Figur aus; Néron »n'est plus un homme« (EN: 4), wodurch das Vorhaben der Ermordung legitimiert wird. Das Bild des Tigers verweist auch auf eine zeitgenössische literarische und ikonografische Produktion, in der Maximilien Robespierre mehrfach als *homme-tigre* und blutrünstige Raubkatze dargestellt wurde.²⁹ Neben der Enthumanisierung der gehassten Person wird die Verschwörung ebenso durch den Rekurs auf eine historische Tradition der Rebellion legitimiert. Épicharis sieht sich als rechtmäßige Nachfolgerin der republikanischen Widerständler Cato und Brutus: »Je sens Caton renâtre, et porte tout Brutus.« (EN: 6) Der angestrebte Kaisermord wird somit historisch begründet; Épicharis schreibt sich in eine Genealogie von römischen Freiheitskämpfern ein und konfrontiert auf diese Weise zwei unterschiedliche Zukunftsvisionen des römischen Staats miteinander: Jene mit Néron an der Spitze des Imperiums, die sich durch eine scheinbar unendliche Dekadenzspirale auszeichnet und jene, in der die römische Republik nach dem Tyrannenmord wiederhergestellt werden kann. Épicharis formuliert explizit dieses Vorhaben: »Relever dans son sang [celui de Néron, M. S.] l'ancienne république.« (EN: 17) Der Tod des Kaisers wird dadurch im Gesellschaftsentwurf der Protagonistin zur *conditio sine qua non* und die Rückkehr zur Staatsform der Vergangenheit zur Voraussetzung für die zukünftige Freiheit Roms. Indem Épicharis und Pison (vgl. EN: 6) Nérons Ermordung mit dem Verweis auf die anzustrebende Freiheit rechtfertigen, erscheint der Hass

²⁹ Vgl. zum Beispiel Liévin Bonaventure Proyart: *La Vie et les Crimes de Robespierre*, Augsburg 1795, S. 280 sowie die Gravuren aus der Zeit nach Robespierres Hinrichtung, die in Antoine Boulants Robespierre-Biografie abgedruckt sind. Vgl. Antoine Boulant: Robespierre, Paris 2022, S. 232.

auf den Tyrannen zugleich als etwas Positives: Er wirkt in Kombination mit dem Wunsch nach Freiheit mobilisierend, führt die »vrais Romains« (EN: 11) zusammen.³⁰ Was die Verschwörer eint, sind zunächst nicht republikanische Ideale oder der Wunsch nach Demokratie, sondern zuvorderst die gegen den Tyrannen Néron gerichteten Hassgefühle. So berichtet beispielsweise der Schriftsteller Lucain in einer geheimen Unterredung mit Épicharis vom erlittenen Leid unter Nérons Schreckensherrschaft. Seine Schaffenskraft habe unter dem Tyrannen gelitten, er selbst werfe sich außerdem vor, nicht den Mut für die Ermordung des Kaisers aufzubringen. Épicharis gelingt es, ihn vom Nutzen des Vorhabens zu überzeugen, indem sie erneut Nérons blutrünstige Taten anprangert. Ihre an eine Klimax erinnernde Aufzählung der von Néron begangenen Morde gipfelt in der Beschreibung Roms als Zentrum des Sittenverfalls:

Un prince sanguinaire, / Assassin de sa femme, assassin de sa mère, / Modèle de débauche et de férocités, / Egorge ses sujets au sein des voluptés ; / Et Rome, dépouillant son antique énergie, / N'offre plus chaque jour qu'un meurtre, qu'une orgie ! (EN: 16)

Néron hat mit seinen Gewalttaten nicht nur seine Familienmitglieder ermordet, sondern schlimmer noch das einst so große Rom in einen Moloch verwandelt, in dem republikanische Ideale keinerlei Wert mehr besitzen. Épicharis geht nach der Beschreibung der kaiserlichen Gräueltaten zur Anklage über: Lucain, der tagtäglich Zeuge der Situation in Rom gewesen ist und der sich durch prorepublikanische Schriften auszeichnet, habe tatenlos dem offenkundigen Niedergang Roms zugesehen:

Et vous, vous qui chantez et Brutus et Caton, / Vous qui de leur vainqueur flétrissez le grand nom, / Vous restez immobile à ces tristes images ! / De Rome sous César vous plaignez les outrages, / Sans vous sentir ému de désastres plus grands ! / Sans penser à Néron, vous parlez des tyrans ! / Ce feu républicain, qu'en vous j'admire et j'aime, / Brûle-t-il vous écrits, sans vous brûler vous-même ? / N'êtes-vous donc enfin Romain que dans vos vers ? (EN: 16)

Épicharis spricht Lucain in ihrer Rede die Legitimität ab, den großen Republikanern der römischen Geschichte in seinen Schriften zu huldigen und wirft ihm indirekt Scheinheiligkeit vor. Während der Dichter seine Inspiration in der republikanischen Geschichte sucht und zugleich Cäsars Missetaten an-

³⁰ Zugleich gründet die neu zu errichtende Republik also auf dem Kaisermord: Frieden soll durch einen ultimativen Gewaltakt garantiert werden.

klagt, scheint ihm nicht in den Sinn zu kommen, dass sich vor seinen Augen ähnliches abspielt. Das »feu républicain«, welches Épicharis in Lucains Schriften zu erkennen meint und das in ihr selbst lodert, ist augenscheinlich nur in den Texten des Poeten vorhanden.³¹ Épicharis unterscheidet hier zwischen dem Autor und dem Bürger Lucain. Ersterer gibt sich als Verfechter der alten Republik aus, während letzterer sich durch Tatenlosigkeit auszeichnet. Durch eine solche Trennung des Autors von der Person versucht sie, Lucain für die Organisation des Komplotts zu gewinnen. Sie erwähnt außerdem die für den Schriftsteller so wichtige »gloire« (EN: 16), welche ihm zuteilwerden würde, wenn er sich an der Verschwörung beteilige. Durch Eloquenz und strategisches Denken gelingt es Épicharis schließlich, Lucain für ihre Sache zu gewinnen. Der Dichter möchte beweisen, dass die von ihm geschriebenen Verse einem republikanischen Geist entspringen. So erklärt er im Anschluss an die Rede von Épicharis: »Je me sens fatigué du tyran qui nous brave : / L'homme qui sait penser ne peut être un esclave ; / Et l'on doit, de mon cœur connaissant la fierté, / Croire que Lucain aime et sent la liberté.« (EN: 16–17) Ähnlich wie Épicharis in ihren Äußerungen stellt auch Lucain die Verbindung zwischen Tyrannenhass und Freiheitsliebe her. Es sind diese beiden Affekte und/oder Ideale, die als mobilisierend für die Organisation der Verschwörung gelten können. Zusätzlich ist Lucain als Schriftsteller am persönlichen Ruhm interessiert. Dies unterscheidet ihn von Épicharis, die sich ausschließlich durch ihren Wunsch nach Freiheit zum Komplott berufen sieht.

Die Rede der Protagonistin hat den gewünschten Effekt: In Lucain scheint nun auch das von Épicharis beschworene *feu républicain* entfacht, wenn er sagt: »Mon bras dans un sang vil brûle de se plonger.« (EN: 18) An diesem Beispiel tritt deutlich die Verbindung von Sprache, Hass und Gewalt hervor: Épicharis ist es durch ihre rhetorisch versierte Rede gelungen, das republikanische Feuer in Lucain zu entfachen. Aus der von ihr beschworenen Liebe-Hass-Kombination entsteht das Vorhaben des sich im letzten Tragödienakt realisierenden Tyrannenmords. Es darf außerdem nicht vergessen werden, dass Épicharis als geborene Sklavin dem kaiserlichen Poeten Lucain in der sozialen Hierarchie untersteht. Mit ihrem offen formulierten Appell zur Verschwörung und dem impliziten Vorwurf der dichterischen Scheinheiligkeit setzt sie sich einer potenziellen Gefahr aus. Für die Freiheit ist Épicharis jedoch bereit, dieses Risiko einzugehen. Sie avanciert in Legouvés Tragödie auch deswegen zur Haupt-

³¹ Bedenkt man, dass Legouvé im Vorwort zu *La Mort d'Abel* und in seiner *Ode à la Liberté* auf die in seinen Werken vorhandenen prorepublikanischen Ideen verwiesen hat, ist es möglich, in Épicharis' Formulierung eine selbstbezügliche Thematisierung des Dramas im Speziellen und der schriftstellerischen Tätigkeit Legouvés im Allgemeinen zu lesen. Vgl. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 376–377 und Legouvé (Anm. 2), S. VIII–IX.

repräsentantin des Tyrannenhasses und gleichzeitig zur Verkörperung der Freiheit: Bret-Vitoz sieht in ihr richtigerweise eine »*hommage au mérite des femmes pendant la Révolution*.«³² Dies gipfelt in der Heroisierung der Protagonistin am Tragödienende. Épicharis wird zur Freiheitsmärtyrerin erklärt, worin sich ihre Emanzipation von sozialen und geschlechterspezifischen Zwängen konkretisiert.³³ Dagegen widerfährt der Figur Néron neben der Enthumanisierung auch eine ‚Entvirilisierung‘: Der Kaiser wird als feige und verweichlicht dargestellt.³⁴ Es gelingt ihm auch deswegen nicht, sich umzubringen; sein Sklave Phaon erdolcht ihn schließlich (vgl. *EN*: 59).

In Bezug auf die Kaiserfigur ist zu konstatieren, dass Néron zu Beginn der Tragödie dem ihm entgegengebrachten Hass indifferent gegenübersteht. Im Sinne eines Tyrannen, der lediglich mit dem Ziel der eigenen Machterweiterung agiert und dazu bereit ist, Menschenleben zu opfern, äußert er sich abfällig über seine Untertanen: »Je ne m'abuse point, sans doute ils me haïssent ; / Mais il m'importe peu, pourvu qu'ils m'obéissent ; / J'aspire à leur amour bien moins qu'à leur effroi.« (*EN*: 27) Néron ist sich darüber bewusst, dass seine Gewaltherrschaft Hass erzeugt hat, nimmt dies jedoch bereitwillig in Kauf. Seine Politik zeichnet sich vor allem durch die gewaltsame Repression seiner politischen Gegner aus. Als er von den Verschwörungsplänen erfährt, beauftragt er seinen Diener Tigellin, eine Massenhinrichtung zu organisieren und die Rebellen zur Verantwortung zu ziehen (vgl. *EN*: 26). Néron antwortet auf den politischen Hass mit Gewalt, begibt sich dadurch aber unbewusst in einen Teufelskreis: Seine Gewaltherrschaft erzeugt nur noch mehr Hass, was ihm schließlich am Ende der Tragödie zum Verhängnis wird.

Doch zunächst ist es wichtig, die schrittweise Isolierung des Kaisers zu betrachten, die Legouvé in die Tragödie einarbeitet: Sie beginnt mit dem von der Protagonistin Épicharis und dem Konsul Pison geleisteten Schwur (vgl. *EN*: 12), der es den Rebellen verbietet, Néron und seine Gefolgschaft in die Pläne einzuhühen. Der Schwur berechtigt sie gleichzeitig dazu, gegen ihre moralische Haltung zu handeln und im Notfall zu lügen.³⁵ Dies ist gleich in der ers-

32 Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 380.

33 Vgl. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 380–383.

34 Die ‚Entmännlichung‘ der kaiserlichen Figur verweist auf ein Bild der revolutionären Rhetorik, in der Adlige und Aristokraten häufig als intrigant, verweichlicht und effeminiert dargestellt wurden. Das Maskuline stand dagegen für Standhaftigkeit und Mut. Vgl. Francis Dupuis-Déri: *Le discours de la ‚crise de la masculinité‘ comme refus de l'égalité entre les sexes. Histoire d'une rhétorique antiféministe*, in: *Cahiers du Genre* 52.1, 2012, S. 119–143; hier S. 128.

35 An dieser Stelle sei kurz der Terminus des Schwurs umrissen und in Relation zum Begriff des Fluchs gesetzt. Ich verstehe den Schwur als ein feierliches Versprechen, das die Schwörenden dazu verpflichtet, eine Abmachung einzuhalten, eine Handlung umzusetzen und/oder das Gesagte als wahrhaftig zu kennzeichnen. In der

ten Unterredung zwischen Épicharis und Néron der Fall. Als die Protagonistin den Imperator erblickt, spricht sie zu sich selbst: »Il vient, feignons : j'en rougis, mais la ruse / Sauve la liberté ; cet intérêt m'excuse.« (EN: 30) Lügen widerspricht Épicharis' tugendhaftem Naturell,³⁶ doch es schützt die Verschwörer vor dem Scheitern ihrer Unternehmung. Im Laufe des Dramas weigern sich mehrere der Konspiration angehörige Figuren, dem Kaiser die Wahrheit zu enthüllen, und verdeutlichen damit die Ablehnung des von Néron repräsentierten politischen Systems. Renaud Bret-Vitoz bezeichnet diese Strategie als »éloquence du secret«,³⁷ durch die Néron zwar noch nicht verbannt, doch bereits aus dem republikanischen Gesellschaftsentwurf ausgeschlossen wird.³⁸

Dieser Aspekt zeigt sich auch in der sechsten Szene des vierten Aktes, wenn Néron in einem zweiten Gespräch mit Épicharis die Wahrheit über die Verschwörungspläne erfahren will. Dazu versucht er, ihr Vertrauen zu gewinnen, indem er der Protagonistin Straffreiheit garantiert, wenn sie ihm die Namen ihrer Mitverschwörer verrät (vgl. EN: 47). Im Dialog zwischen Épicharis und Néron kann eine Gesprächsform identifiziert werden, die Michel Foucault

Tragödie schwören Épicharis und Pison, ihr Leben für das Gelingen der Verschwörung zu riskieren und ihre Pläne nicht dem gegnerischen Lager zu enthüllen. Im Gegensatz zum Fluch, der vor allem in *Étéocle et Polinice* präsent ist, wohnt dem Schwur der Republikaner eine inklusive Funktion inne. All jene, die sich diesem Schwur verpflichten, gehören zur Gruppe der Verschwörer, werden in den zu Beginn der Tragödie aufgerufenen Kreis der *vrais romains* aufgenommen. Sie verpflichteten sich außerdem zur Verfolgung und Realisierung eines gemeinsamen Ziels. Für diese Gruppierung konstitutiv wirkend ist neben den erwähnten Affekten des Hasses und der Liebe die Feierlichkeit des Aktes. Im Gegensatz zum feierlich-inklusiven republikanischen Schwur zielt der Fluch in *Étéocle und Polinice* auf den Ausschluss der verfluchten Personen ab. Indem er seine Söhne verflucht, versucht Oedipe sich als Alleinherrcher von Theben zu erklären und Étéocle und Polinice aus dem Kreis der Thronanwärter auszuschließen. Dies soll weiter unten betrachtet werden.

³⁶ Laurent Tiesset sieht in der Figur Épicharis eine »Vierge révolutionnaire [...] qui s'offre en holocauste pour la grandeur de la tâche à accomplir.« Weiter unten bezeichnet er sie auch als »Madone révolutionnaire«; eine Bezeichnung, die aufgrund der fortschreitenden gesellschaftlichen Säkularisierung während der Revolution als fragwürdig angesehen werden kann. Laurent Tiesset: Une réécriture de la tragédie du complot : Gabriel Legouvé, *Épicharis et Néron*, in: Le théâtre sous la Révolution: politique du répertoire (1789–1799), hg. von Martial Poirson, Paris 2008, S. 381–393; hier S. 382.

³⁷ Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 373.

³⁸ Pison illustriert diese auf Lügen und Schweigen basierende Strategie, als Néron ihn danach fragt, welche Geheimnisse der Konsul mit dem Dichter Lucain ausgetauscht habe: »Ces secrets de Lucain, / Néron ? ce sont les vœux de tout républicain, / Les vœux long-tems gravés dans mon ame hardie, / La fin des maux de Rome, et de ta tyrannie.« (EN: 46)

den *pacte parrasiastique* genannt hat.³⁹ Dieser sprachliche Pakt zeichnet sich dadurch aus, dass eine politisch oder sozial höhergestellte Person ihren Gesprächspartner auffordert, sich der Parrhesie zu bedienen, um eine potenziell unangenehme Wahrheit auszusprechen. Dafür muss sich die höhergestellte Person – in diesem Fall Néron – bereit erklären, von einer möglichen Bestrafung abzusehen, sollte ihr die überbrachte Nachricht schaden. Erst dann entsteht laut Foucault ein »espace de liberté, un espace de droit de parole«,⁴⁰ in dem der *énonciateur* nicht mit dem *énoncé* gleichgesetzt wird.⁴¹ Der Schlüsselbegriff der Freiheit bezieht sich sowohl auf das freie Aussprechen der Wahrheit als auch auf die Möglichkeit, ohne Gefahr diskursive Grenzen zu überschreiten: In Épicharis' Fall sind solche Grenzüberschreitungen die Offenlegung der Mordpläne sowie die damit verbundene Ablehnung des Kaisertums. Zunächst scheint es so, als würde Néron die Protagonistin überzeugen können, ihm die Namen der Verschwörer zu nennen: Er verspricht ihr, dass nicht nur sie, sondern all ihre Mitstreiter nach der Wahrheitsenthüllung verschont werden würden (vgl. EN: 48). Néron versucht dadurch, bei Épicharis den Eindruck zu erwecken, sie würde sich keinerlei Gefahr aussetzen, sollte sie das Vorhaben des Verrats offen aussprechen. Doch an dieser Stelle der Dramenhandlung vollzieht sich eine Wendung. Épicharis erkennt, dass der von Néron vorgeschlagene *pacte parrasiastique* in Wirklichkeit keiner ist und dass der Kaiser nach der Geheimnisenthüllung sämtliche Verschwörer hätte ermorden lassen:

Dieux ! quelle homicide joie, / Eclatant malgré vous, dans vos yeux se déploie ! / Ah ! traître, je le vois, tu voulais m'abuser ! / A quel péril moi-même allais-je m'exposer ! / Non, tu ne sauras rien ; mon secret demeure. (EN: 49)

Sie geht den *pacte parrasiastique* nicht ein und erzeugt stattdessen nun selbst eine Parrhesie-Situation, in der sie Néron droht und seinen zukünftigen Untergang voraussagt:

Non. Crains les conjurés, / Qui de ton vain courroux sont encore ignorés. / Crois dans chaque Romain rencontrer mon complice : / Je te laisse en mou-

39 Foucault (Anm. 16), S. 28 erläutert das Phänomen am Beispiel der »situation du serviteur et de son maître«, in der Ersterer eine schlechte Nachricht zu überbringen hat und eine Bestrafung fürchtet.

40 Ebd., S. 29.

41 Zur Bedeutung der sozialen Unterschiede zur Erschaffung des *pacte parrasiastique* vgl. Bernhard Waldenfels: Wahrsprechen und Antworten, in: Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit, hg. von Petra Gehring und Andreas Gelhard, Zürich 2012, S. 63–81; hier S. 72.

rant cet effroi pour supplice. / Allons, fais-moi conduire à celui qui m'attend. (EN: 49)

Épicharis hat die Machtverhältnisse zwischen ihr und Néron umgekehrt: Durch die Geheimniswahrung und die sprachliche Grenzüberschreitung der Morddrohung erkennt sie den Kaiser nicht mehr als ihr Staatsoberhaupt an. Die Gefahr, der sie sich als Frau und ehemalige Sklavin aussetzt, ist dabei nicht zu unterschätzen. Épicharis geht die von der Organisation und dem Preisgeben der Verschwörung ausgehende Gefahr jedoch bereitwillig im Namen der Freiheit ein (vgl. EN: 9) und konfrontiert Néron durch ihre Äußerung mit seinem sich abzeichnenden Ende. Sie antizipiert somit die sich im fünften Akt realisierende Verbannung des Kaisers, welche sich auch in der Gestaltung der Bühnenkulisse und Nérons Kleidung ausdrückt.⁴² Er trägt »l'habillement le plus misérable« (EN: 51), versteckt sich in einem unterirdischen Raum vor seinen Verfolgern. Nérons Kostüm repräsentiert die voranschreitende Destitution des Kaisers, die er selbst bereits akzeptiert zu haben scheint (vgl. EN: 52). Dass nicht ersichtlich wird, wo genau sich der Raum befindet, in den Néron und sein Diener geflüchtet sind, verdeutlicht nur umso mehr die Verbannung des Kaisers aus der Gesellschaft.

Néron ist vollständig isoliert, die Verschwörer haben die Macht in Rom übernommen und die Bevölkerung auf ihre Seite gezogen. Phaon, der letzte Néron treu ergebene Diener, berichtet von den Kampfeshandlungen, bei denen sowohl Épicharis als auch Mitstreiter Nérons ums Leben gekommen sind:

Du farouche Pison l'ouvrage se consomme. / On n'entend que ces cris,
VENGEANCE ! LIBERTÉ ! / Votre nom est par-tout maudit et détesté. /
 De cent coups de poignards Poppée assassinée, / Dans les chemins sanglans
 par la foule est traînée. / Tout le peuple est en proie à des transports nouveaux. (EN: 55)

An dieser Stelle wird deutlich, dass der Hass der Verschwörer nun die gesamte römische Bevölkerung antreibt. Die Menschen machen Jagd auf Néron, fordern seinen Tod und massakrieren die Verbündeten des Kaisers. In Phaons Aussage zeigt sich außerdem, welche Konsequenzen Nérons Gewaltherrschaft nach sich gezogen hat: Die »chemins sanglans«, sprich die Gewalttaten der Aufständischen, sind als Reaktion auf Nérons grausame Politik zu verstehen. Diese blutrünstigen Taten sind indes nicht auf der Bühne zu sehen, sondern werden in Form von Botenberichten wiedergegeben. Legouvés Entscheidung,

42 »Le théâtre représente un souterrain qui se prolonge dans un lointain immense. Une lampe l'éclaire.« (EN: 52)

die blutige Massengewalt nicht auf der Bühne zu zeigen, sondern sie sprachlich von einer Figur schildern zu lassen, verweist auf seine im Vorwort von *La Mort d'Abel* formulierte und eingangs skizzierte Tragödienästhetik. Es kann an dieser Stelle nur vermutet werden, warum sich Legouvé gegen das Zeigen des Volksaufstandes und der Massengewalt auf der Bühne entschieden hat: In solchen Massenphänomenen kann häufig, wie es beispielsweise Elias Canetti in seinem Werk *Masse und Macht* beobachtet hat, ein Kontrollverlust konstatiert werden und die Masse im schlimmsten Fall in einen Blutrausch geraten.⁴³ Eine solche Form von Gewaltdarstellung ist für Legouvé nicht mehr zu legitimieren; sie würde aus seiner Sicht nicht zu ertragende Monstrositäten auf die Bühne bringen. In Anbetracht des historischen Kontextes der *Terreur*, in dem Legouvé seine Tragödie verfasst hat, liegt außerdem die Vermutung nahe, dass sich der Dramatiker bewusst gegen das Zeigen von Massengewalt entschieden haben könnte, um die Zuschauer:innen nicht an den teilweise von Massengewalt und Lynchmorden geprägten Alltag zu erinnern. Der Tragödienautor Jean-François Ducis (1733–1816) hatte sich beispielsweise zur selben Zeit gegen das Verfassen von Tragödien ausgesprochen, die die Geschehnisse der Revolution zum Thema hatten oder auf sie verwiesen. In einem an einen Monsieur Vallier gesendeten Brief (1793) erwidert der Dramatiker auf die zuvor an ihn gerichtete Aufforderung, er solle eine Tragödie zum Zeitgeschehen verfassen, folgende Antwort: »Que me parles-tu, Vallier, de m’occuper à faire des tragédies? La tragédie court les rues; si je mets les pieds hors de chez moi, j’ai du sang jusqu’à la cheville.«⁴⁴ Eine solch radikale Haltung hat Legouvé zwar nicht eingenommen, doch kann die brutale außerliterarische Realität als ein Grund gelten, dass er sich gegen das Zeigen von Massengewalt auf der Bühne entschieden hat. Darüber hinaus könnte die Darstellung einer solchen, von Kontrollverlust und hasserfüllter Gewalt gekennzeichneten Szene als ein negatives Bild vom zu dieser Zeit vornehmlich als positiv erachteten Volksaufstand ge deutet werden. Angesichts fehlender Stellungnahmen von Legouvé bleiben solche Überlegungen hypothetisch, können aber gleichzeitig wichtige Hinweise im Hinblick auf die dramatische Darstellbarkeit von Gewalt im Kontext einer von Gewalt geprägten Realität geben.

43 Canetti spricht im Rahmen seines Entwurfs einer Massentypologie beispielsweise von Hetz- und Umkehrungsmassen. Ersterer Massentypus zeichnet sich dadurch aus, dass er aufs Töten eines bestimmten Ziels aus ist und sich unmittelbar nach Ermordung der verfolgten Person auflöse. Einige Aspekte solcher Hetzmassen lassen sich auch in den Umkehrungsmassen wiedererkennen; Umkehrungsmassen verfolgen jedoch ein höheres Ziel, beispielsweise die Revolution und lösen sich demnach erst später auf. In Bezug auf die Masse in *Épicharis et Néron* kann wahrscheinlich von einer Umkehrungsmasse gesprochen werden. Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt a. M. 1980, S. 54–67.

44 Jean-François Ducis: *Oeuvres Bd. I*, Paris 1827, S. 124.

Anstatt den Volksaufstand also offen auf der Bühne zu zeigen, lässt Legouvé die brutalen Gewalttaten durch einen Bericht von Nérons Diener wiedergeben: Auf diesen Bericht reagiert der Kaiser angstvoll, befürchtet, dass er Opfer eines Lynchmordes werden könnte. Er selbst sieht sich allerdings nicht als Verantwortlichen für die Isolation, in der er sich befindet: Épicharis sei die Schuldige; durch die von ihr initiierte Verschwörung sei seine Macht ins Wanken geraten. Daher freut sich Néron über ihren Tod, klagt sie aber gleichzeitig an:

NÉRON

De toi suis-je vengé, / Perfide Épicharis, qui m'as tant outragé ? / As-tu dans les tourmens versé ton sang coupable ? / Si j'apprends ton trépas, je suis moins misérable. / Que de maux tu m'as faits ! Mon trône est renversé ! / De l'univers entier je me vois repoussé ! Me voilà seul, portant la haine universelle ! (EN: 56)

Entscheidend ist in Nérons Klage der Begriff der *haine universelle*, die sich im Volksaufstand konkretisiert hat.⁴⁵ Der Kaiser realisiert nun vollständig, dass aus dieser Form von Hass sein Machtverlust resultiert.⁴⁶ Es lohnt sich an dieser Stelle, die Perspektive zu wechseln und die *haine universelle* aus der Sicht der Aufständischen zu betrachten: Hier ist sie nämlich nicht die Quelle des Machtverlustes des Kaisers, sondern jene des Machtgewinns der Rebellen. Sie wirkt, wie weiter oben erwähnt, mobilisierend. Eine solche mobilisierende Funktion des universellen Tyrannenhasses zeigt sich beispielsweise an Pisons Tirade in der vierten Szene des vierten Aktes: Zu diesem Zeitpunkt der Handlung verbreitet sich unter den Verschwörern die Angst, dass Néron die Umsturzpläne aufdecken und die Rebellen mit dem Tode bestrafen könnte. Grund dafür ist, dass dem Kaiser eine Liste mit den Namen der am Komplott beteiligten Personen zugespielt worden ist. Darauf antwortet Pison, dass Néron zweifelsohne von den Verschwörungsplänen erfahren werde, doch dass dies kein Grund für eine Flucht sei. Man müsse sich nun vielmehr öffentlich

⁴⁵ Wagner-Egelhaaf spricht in ihrer kurzen Analyse einer Stelle aus Shakespeares *The Merchant of Venice* von einem »Kollektivhass« der Christen für die Juden – und vice versa: »Der Jude hasst die Christen, weil der Christ die Juden hasst.« Eine ähnliche Behauptung kann für die Tragödie *Épicharis et Néron* formuliert werden: Der Kaiser hasst das Volk, weil das Volk den Kaiser hasst. Wagner-Egelhaaf (Anm. 14), S. 82.

⁴⁶ Der Machtverlust kann auch daran abgelesen werden, dass laut Phaon niemand aus der Bevölkerung den Kaiser habe verteidigen wollen. Eine solche Nachricht ist als eine implizite Bestätigung des Verlustes der kaiserlichen Herrschaftslegitimation zu lesen. Sie ist zugleich das Handlungsmoment, an dem der erwähnte Sturz des Kaisers und der Aufstieg des Volkes aufeinandertreffen.

zur Verschwörung bekennen und Néron im Forum Romanum der Tyrannie beschuldigen:

Il faut de grands efforts dans les périls extrêmes. / Loin d'éviter ses coups, déclarez-vous vous-mêmes. / Courez tous au forum. Moi, d'un zèle aussi prompt, / Je monte à la tribune, et j'accuse Néron. / Je harangue le peuple, et lui peins sa misère ; / J'enflamme tous les coeurs de haine et de colère : / Tous ils imiteront ces généreux transports. / Nos amis, accourant, soutiendront nos efforts. / Comment Néron alors pourrait-il nous abattre ? / Sont-ce ses favoris qui viendront nous combattre ? / Enverra-t-il vers nous ces femmes, ces chanteurs, / Serviles complaisans de ses goûts corrompus ? / Vous verrez son armée, aussitôt investie, / Par le peuple en fureur tomber anéantie. / Mais je vois que déjà mes discours enflammés / Ont fait passer mon ame en vos coeurs ranimés ; / Vous abjurez l'effroi qui pensa vous surprendre ; / Vous brûlez de me suivre et de tout entreprendre. / Venez donc avec moi, pleins de transports si grands, / Appeler Rome entière à la mort des tyrans. (EN: 44–45)

Pisons flammendes Plädoyer für das Aufrechterhalten der Verschwörunginhaltet die Aufforderung an seine Mitstreiter, es ihm gleichzutun und durch die öffentliche Rede den Hass auf den Tyrannen in der Bevölkerung zu verbreiten: »J'enflamme tous les coeurs de haine et de colère«. Dadurch erhofft er sich, die Mehrheit des Volkes hinter sich zu bringen und die erwähnte *haine universelle* als produktive Kraft zu nutzen, die einen Aufstand herbeiführt.⁴⁷ Tatsächlich ist dies der weitere Verlauf der Handlung: Der Tyrannenhass vereint die unterdrückte Bevölkerung, lässt sie sich ihrer politischen sowie persönlichen Freiheit. In diesem Sinne können auch die von Phaon wiedergegebenen Parolen *Vengeance!* und *Liberté!* interpretiert werden: Scheinen die Aufständischen primär den Kaiser töten zu wollen, verfolgen sie langfristig ein höheres Ziel, nämlich jenes der Freiheit. Der Hass auf den Tyrannen kann demnach in *Épicharis et Néron* als ein freiheitsförderndes Gefühl inter-

47 Pisons Tirade zeichnet sich durch einen hohen Grad an Emotionalität aus, dank derer es ihm gelingt, die anwesende Menge von der Notwendigkeit eines Aufstandes zu überzeugen. Seine Rede enthält Aspekte einer klassischen Auffassung von Rhetorik als Kunst, Emotionen bei den Zuhörenden zu erzeugen. Sie verweist damit auf das in der Revolution verbreitete Ideal der Antike und erinnert unter anderem an Ciceros Beschreibung von Rhetorik in *De oratore*. Der römische Philosoph betont in seinem Werk die tragende Rolle von Emotionserzeugung innerhalb einer Rede. Vgl. Marcus Tullius Cicero: Über den Redner / De oratore, Düsseldorf 2007, S. 271–273.

pretiert werden. Dass Legouvé den Tragödienkonflikt auf die politische und verändernde Macht des Volkes fokussiert, belegt auch die vom Dramatiker in die Edition von 1795 eingefügte *Ode à la liberté*, in der er für die Freiheit des Wortes und der Kunst plädiert.⁴⁸ Legouvé's dramatische Repräsentation der Verschwörung und des daraus resultierenden Volksaufstandes kann in dieser Hinsicht sowohl als politische als auch als schriftstellerische Positionierung verstanden werden. Er beharrt auf der verändernden Kraft des Volkes im Allgemeinen und einzelner Vertreter im Speziellen.⁴⁹ Zudem formuliert er in seiner *Ode à la liberté* die Aufforderung an seine Zeitgenossen, in der Freiheit nicht nur ein abstraktes Ideal zu sehen, sondern sie zu praktizieren. Laurent Tiessel interpretiert die Botschaft der Tragödie treffenderweise als ein Plädoyer für »la force protestataire du peuple«.⁵⁰ An dieser Stelle ist es möglich, die von Legouvé eröffnete Perspektive durch einen Punkt zu erweitern und somit auf das vielschichtige Verhältnis von Hass, Gewalt und Freiheit einzugehen. Hass und die daraus entstehende Massengewalt im Zuge des Aufstands sind Vorgänge, mit denen ein Kontrollverlust einhergehen kann und die sich unter Umständen durch eine sich stetig steigernde Brutalität auszeichnen. Legouvé legitimiert den Hass und die Gewalt aber mit der daraus resultierenden Erlangung der Freiheit. In einem solchen Rahmen sind die Gewalttaten der Aufständischen legitim, da sie zum Umsturz des kaiserlichen Tyrannenregimes dienen. Diese Begründung, die sich beispielsweise an der Figur Épicharis belegen lässt, kann an die Haltung vom Jakobinerführer Maximilien Robespierre erinnern, der auf die ihm am 5. November 1792 in der Nationalversammlung entgegengebrachte Kritik, er heiße Gewalttaten gegen Kritiker der Revolution nicht nur gut, sondern fordere sie auch ein, antwortete: »Voulez-vous une Révolution sans la Révolution?« In diesem Ausspruch ist gebündelt vorhanden, was auch in Legouvé's Drama verhandelt wird: das komplexe Verhältnis von (Massen-)Gewalt und dem positiven Ideal der Freiheit. In Legouvé's Drama wird also auch die Frage aufgeworfen, inwiefern und bis zu welchem Punkt es legitim ist, Gewalt zur Erlangung der Freiheit einzusetzen. Dadurch integriert der Dramatiker eine kritische Perspektive in sein Werk, die dem ambivalenten Nexus von Freiheit und Gewalt Rechnung trägt: Obwohl der Volksaufstand und die Gewalt als legitime Mittel zur Erlangung der Freiheit gelten können, sind sie nicht als Blankoschein für sämtliche Gräueltaten zu verstehen. Zur Verdeutlichung sei nochmals auf den Bericht von Nérons Diener über den Volksaufstand verwiesen. Darin klingt der schmale Grat zwischen legitimer und grausamer Gewalt an, wenn Phaon von den »chemins sanglans«

48 Vgl. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 376.

49 Dies belegt auch der Untertitel der Tragödie: *Conspiration pour la Liberté*.

50 Tiessel (Anm. 36), S. 392.

und vom Lynchmord an Nérons Verbündeten Poppée berichtet (*EN*: 56). Vereinzelte Mitglieder des Volkes scheinen bereits in einen Blutrausch geraten zu sein, den es aus Sicht der Verschwörer zu verhindern gilt. Verwandelt sich nämlich die durch das Ideal der Freiheit legitimierte Revolte in ein brutales Massaker, kann eine Delegitimierung der Rebellion eintreten und das Bild der ehrenhaften Aufständischen würde hinter jenes der grausamen Mörder zurücktreten. Problematisch ist in einer solchen Situation, dass die Grenze zwischen legitimen und grausamen Gewalthandlungen niemals klar umrissen ist. Eine solche Gefahr der Grenzüberschreitung ist ebenfalls in *Épicharis et Néron* feststellbar.

Zwar gebietet Pison am Ende der Tragödie der ausufernden Gewalt insoffern Einhalt, als er die Verbrennung von Nérons Leichnam anordnet und somit einer möglichen Schändung vorzukommen versucht (vgl. *EN*: 59–60). Doch gleichzeitig gipfelt in dieser Handlung die schrittweise Destitution des Imperators, wohingegen Épicharis' Leiche verehrt wird (*EN*: 57). Die Verbrennung der kaiserlichen Überreste ist hier nicht nur ein strategischer Akt, um eine Anbetung oder Schändung zu verhindern, sondern zugleich die Konkretisierung sowie Vollendung des Hasses auf den Tyrannen, der auch über dessen physischen Tod hinausgeht. An dieser Stelle ist es sinnvoll, das Verständnis von Hass im Frankreich des 18. Jahrhunderts näher zu beleuchten: In der *Encyclopédie* finden wir unter dem vom Herausgeber Denis Diderot selbst verfassten Eintrag »Haine« folgende Definition:

Haine, s. f. (*Morale*) sentiment de tristesse & de peine qu'un objet absent ou présent excite au fond de notre cœur. La *haine* des choses inanimées est fondée sur le mal que nous éprouvons, & elle dure quoique la chose soit détruite par l'usage même. La *haine* qui se porte vers les êtres capables de bonheur ou de malheur, est un déplaisir qui naît en nous plus ou moins fortement, qui nous agite & nous tourmente avec plus ou moins de violence, & dont la durée est plus ou moins longue, selon le tort que nous croyons en avoir reçû : en ce sens, la *haine* de l'homme injuste est quelquefois un grand éloge.⁵¹

Besonders aufschlussreich erscheint Diderots Begriffsdefinition des Hasses gegen menschliche Wesen: Er wirke belastend auf die hassende Person und könne theoretisch unendlich lang andauern. Eine Befreiung davon erscheint daher

51 Denis Diderot: Haine, in: Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Bd. 8, hg. von Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert, Neuchâtel 1765, online verfügbar unter: <https://artflsrv04.uchicago.edu/phibologic4.7/encyclopedie0922/navigate/8/146?byte=295624> (zuletzt aufgerufen am 31.07.2024).

erst möglich, wenn die gehasste Person stirbt. In Bezug auf die Tragödie lässt sich dieser Sachverhalt folgendermaßen subsumieren: Solang Néron lebt, wirkt der ihm entgegengebrachte Hass mobilisierend und belastend zugleich auf die Verschwörer. Die Belastung röhrt einerseits von der durch das Komplott entstandenen Lebensgefahr, andererseits vom noch nicht realisierten Vorhaben des Tyrannenmords. Doch auch Nérons Tod führt nicht augenblicklich zur erhofften Befreiung vom Tyrannenhass. Erst die Verbrennung der Leiche erzeugt ein Gefühl von Freiheit, das mit der Auflösung vom Hassgefühl und der Errichtung einer Republik einhergeht. So wird Néron nun buchstäblich aus der römischen Geschichte ausgelöscht.

Am Anfang des hier nachgezeichneten kaiserlichen Ausschluss- und Entthronungsprozesses steht die von Épicharis und Pison organisierte Verschwörung, die im Volksaufstand und Nérons Tod ihren Höhepunkt erreicht hat. Es ist außerdem hervorzuheben, dass es sich bei der Initiatorin der Verschwörung um eine ehemalige Sklavin handelt. Vor diesem Hintergrund können Épicharis' Herkunft und Taten als eine Allusion auf die Befreiung des ehemaligen dritten Standes aus der Feudalherrschaft des Ancien Régime gedeutet werden. Ihre Taten kontrastieren deutlich mit Nérons Handeln: Während Épicharis couragiert und furchtlos agiert, versteckt sich der ängstliche Néron in einem unterirdischen Raum, wo es ihm nicht einmal gelingt, Selbstmord zu begehen. Der Kaiser klagt sich in der Todesszene sogar selbst an; ein Teil des ihm vom Volk entgegengebrachten Hasses scheint sich in der Isolation in Selbsthass verwandelt zu haben:

Quoi ! tout souillé du sang des malheureux humains, / Ton sang, lâche Néron, épouante tes mains ! / Le tien est-il le seul que tu n'oses répandre ?
/ De mon bras seul encor mon destin peut dépendre ; / Et ce bras, ce vil bras craint de me secourir ! / Je n'aurai pas su vivre, et je ne sais pas mourir ! / Si quelque ami m'aïdait, plus courageux peut-être ... (EN: 59)

Die Opposition zwischen dem blutrünstigen Kaiser, der ohne zu zögern das Blut seiner Untertanen vergossen hat und dem gestürzten Herrscher, der nicht den Dolch gegen sich selbst zu erheben vermag, untermauert Nérons schwachen Charakter. Anstatt sich selbst das Leben zu nehmen, bittet Néron den Sklaven Phaon, ihn zu töten.⁵² Der Tyrann stirbt somit durch den Vertreter einer

⁵² Nérons gescheiterter Selbstmordversuch erinnert an eine Passage aus William Shakespeares Tragödie *Antony and Cleopatra* (ca. 1607), in dem es Antony nicht gelingt, Suizid zu begehen, woraufhin er eine Wache zur Hilfe ruft: »How? Not dead? Not dead? / The guard, ho! O, dispatch me.« William Shakespeare: *Antony and Cleopatra*, Minneapolis 2018, S. 164. Zu dieser Textstelle vgl. den Beitrag von Achim Geisenhanslücke im vorliegenden Band.

Gruppe, die nach Römischem Recht als Objekt betrachtet wurde und sich auf der untersten Stufe der sozialen Hierarchie befindet. Diese Szene kann als eine *mise en abyme* des von einer ehemaligen Sklavin initiierten Volksaufstands gelesen werden: Die eloquente Épicharis hat die Verschwörung organisiert und durch ihre mehrfach formulierten Aufforderungen zum Tyrannenmord zahlreiche Mitstreiter hinter sich versammelt. Während der Organisation des Komplotts hat sie sich durch verschiedene, vom Tyrannenhass und von der Freiheitsliebe geprägte Szenen der Parrhesie von einer ehemaligen Sklavin zu einer mündigen Bürgerin gewandelt. Der Mord an Néron wird nun von einer Figur ausgeführt, deren Profil jenem von Épicharis ähnelt.

3. *Étéocle et Polinice*: Bruderhass und Familienfluch

In der Tragödie *Étéocle et Polinice* verhandelt Legouvé den Aspekt der Volksrevolte ebenfalls, vertieft besonders aber die in *Épicharis et Néron* angestellten Überlegungen zum Tyrannenmord und zur Herrschaftslegitimation. Darüber hinaus setzt sich das Stück mit dem revolutionären Ideal der Fraternité auseinander, die es am Bruderkonflikt zwischen Polinice und Étéocle illustriert.⁵³ Legouvé erklärt im Vorwort zur verwendeten Ausgabe, die Inspiration für seine Tragödie in Jean Racines *La Thébaïde* (1664) gefunden zu haben; einem Stück, in dessen Zentrum wiederum der Hass der beiden Brüder steht.⁵⁴ Er habe den Dramenstoff für ein zeitgenössisches Publikum aufarbeiten, aber nicht mit dem klassischen französischen Tragödiendichter konkurrieren wollen. (vgl. EP: V) Der Dramatiker schreibt sich hier in eine literaturhistorische Tradition ein, die er gleichzeitig zu respektieren und zu reformieren gedenkt. Im Anschluss an die Racine-Referenz erwähnt Legouvé den antiken Dichter Euripides, dessen Werke ihn dazu bewegt hätten, einen solchen Stoff in einer eigenen Tragödie zu behandeln. (vgl. EP: V) In einer Bescheidenheitsgeste beilt sich der junge Dramatiker jedoch hinzuzufügen, dass er weder mit Racine noch mit Euripides konkurrieren oder sie gar übertreffen wolle: »Il n'entrera jamais dans ma pensée de sortir de cette vénération qu'inspire le génie des modèles, et à laquelle l'inimitable Racine a le plus de droits.« (EP: V–VI) In-

53 Allgemein können dramatische Reflexionen zu revolutionären Idealen wie Freiheit und Brüderlichkeit als roter Faden in Legouvés Werk identifiziert werden. Erneut sei hier auf *La Mort d'Abel* verwiesen. Vgl. auch Paola Perazzolo: *'Un frère est un ami donné par la nature. Les fraternités problématiques de La Mort d'Abel de Gabriel Legouvé*, in: Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire, hg. von Thibaut Julian und Vincenzo de Santis, Paris 2019, S. 29–39.

54 Vgl. Roland Barthes: Sur Racine, Paris 1963, S. 63: »Quel est le sujet de la *Thébaïde*? La haine.«

dem er zwei klassische Autoren als Inspirationsquellen für das Thema seiner Tragödie aufruft, eröffnet Legouvé einerseits ein literaturhistorisches Feld, in das er sein Werk einschreibt und schützt sich andererseits durch die Behauptung, nicht mit den Werken seiner Meister verglichen werden zu wollen, vor eventueller Kritik. Außerdem gelingt es ihm durch den Verweis auf die genannten Autoren, das Konzept der Brüderlichkeit, das im Zentrum seines Dramas steht und einen wichtigen Teil des revolutionären Vokabulars darstellt, in einen bis in die Antike reichenden Diskurs zu situieren.

Étéocle et Polinice wurde am 19. Oktober 1799 im Théâtre de la République uraufgeführt. Wie schon 1794 war auch zu diesem Zeitpunkt das politische Klima aufgeheizt: Nur wenige Tage nach der Premiere führte Napoléon Bonaparte am 18. Brumaire (9. November 1799) seinen Staatsstreich durch.⁵⁵ In *Étéocle* hat sich Legouvé mit einer Episode des Ödipus-Mythos beschäftigt und den Konflikt zwischen Œdipes Söhnen Étéocle und Polinice für ein zeitgenössisches Publikum aufgearbeitet.⁵⁶ Die Zwillingsbrüder führen Krieg gegeneinander, da Étéocle das Versprechen gebrochen hat, Polinice turnusmäßig nach einem Jahr die Herrschaft über Theben zu übertragen. Anstatt der Regel Folge zu leisten, hat Étéocle seinen Bruder aus der Stadt verbannt, woraufhin ihm Polinice den Krieg erklärt hat. Letzterer schleicht sich nachts in den königlichen Palast, um seinen Bruder zu töten; seine Mutter Jocaste kann ihn von den Mordplänen abbringen und überzeugt ihn stattdessen vom Nutzen eines konfliktlösenden Gesprächs. Jedoch verschärft sich der Bruderkonflikt durch die Aussprache nur noch mehr: Vor den Stadtmauern folgt eine Schlacht, in der beide verwundet werden. Étéocle fordert Polinice daraufhin zu einem Duell heraus, was dieser unter einer Bedingung akzeptiert: Œdipe soll aus seiner Gefangenschaft befreit werden. Étéocle akzeptiert und lässt die Vaterfigur herbeiführen. Anstatt seinen Söhnen zu verzeihen, verflucht er sie. Er ruft die Götter an und bittet sie darum, dass Étéocle und Polinice sich gegenseitig im Kampf töten. Im Gespräch mit seiner Tochter Antigone ändert zwar Œdipe seine Meinung; doch der Gewissensumschwung tritt zu spät ein: Étéocle wird von Polinice tödlich verletzt. Als sich dieser über seinen Bruder beugt, erdolcht Étéocle Polinice in einem letzten Kraftaufwand. Beide Brüder sterben.

Der Konflikt in *Étéocle* fußt auf zwei politisch motivierten Verbannungen: Œdipes Freiheitsentzug und Polinice' Exil.⁵⁷ Darauf aufbauend intensiviert

⁵⁵ Vgl. Perazzolo (Anm. 15), S. 327.

⁵⁶ Ebd., S. 330: »Cette réécriture sert à merveille la revalorisation de l'esprit civique et l'exaltation des valeurs républicaines souhaitées par les autorités.« Auch hier der Hinweis: Im Rahmen der Dramenanalyse verwende ich die Figurennamen aus der Tragödie.

⁵⁷ Œdipes Gefängnisstrafe kann insofern im Dramenkontext als Verbannung interpretiert werden, als der entthronte König von Theben somit sowohl aus der dynas-

Legouvé die in *Épicharis et Néron* angestellten Reflexionen zur Herrschaftslegitimation und zum Tyrannenmord. Étéocles Eidbruch verstärkt das reziproke Hassgefühl, das zwischen den Brüdern herrscht. Der Ursprung dieses Brudershasses geht dem Beginn der eigentlichen Dramenhandlung voraus. Wie Étéocle in einem Monolog durchblicken lässt, war der gegenseitige Hass von den Göttern festgelegt worden:

Les Dieux nous ont toujours l'un contre l'autre armés. / Au milieu des forfaits en même tems formés, / On sait qu'avant de naître une précoce haine / Fit du flanc maternel notre première arène. / Il semblait que ce cœur prévit, dès notre enfance, / Qu'il m'oseraut un jour disputer la puissance. (EP: 42–43)

Schon vor ihrer Geburt befanden sich die Prinzen in einem Konflikt, der aus Étéocles Sicht zwangsläufig in einer gewaltsamen Auseinandersetzung gipfeln musste. Dieses Verhältnis wird zudem durch Étéocles Machtgier und die daraus entstehenden Rachegedanken seines Bruders Polinice belastet. Während letzterer aber mit verschiedenen Vorschlägen versucht, den Konflikt zu beenden, scheint Étéocle von der Macht des Throns geblendet zu sein und lehnt jegliches Schlichtungsangebot ab. Mehrmals betont er, Polinice unter keinen Umständen den Thron überlassen zu wollen: »Une fois sur le trône, on n'en veut plus sortir.« (EP: 47) Macht scheint demnach das ohnehin angespannte Verhältnis zwischen Polinice und Étéocle weiter verschlechtert zu haben. Wer zuerst begonnen hat, den anderen zu hassen, ist nicht ersichtlich.⁵⁸ Legouvé problematisiert hier insofern das Konzept der Brüderlichkeit, als der Hass keine Entgleisung darstellt, sondern konstitutiv für die Beziehung von Étéocle und Polinice ist. Darüber hinaus generiert der Bruderkonflikt eine Gewaltspire, an deren Ende der Tod der beiden Brüder steht.

Bereits in *Épicharis et Néron* teilt Legouvé die im Doppelmord gipfelnde Katastrophe in verschiedene Etappen ein. Konnte in *Épicharis et Néron* eine

tischen Folge, sprich der eigenen Familie, als auch aus der thebanischen Gesellschaft ausgeschlossen und von ihr isoliert wird.

58 Hier lässt sich ein weiterer, von Martina Wagner-Egelhaaf identifizierter Aspekt von Hass erkennen. In Bezug auf die bereits erwähnte Passage von *The Merchant of Venice* argumentiert sie: »Hass wird hier als überlieferte reziproke Relation deutlich, als Relation zwischen einem hassenden und einem Gehassten und diese Relation wird umgedreht, d. h. sie funktioniert nach zwei Seiten. [...] Hass gründet sich, so legt es die Passage nahe, auf nichts anderes als Hass, aber wer zuerst gehasst hat, geschweige was genau die Ursache für den anfänglichen Hass ist, darüber gibt die Textstelle keinen Aufschluss. Um den eigenen Hass zu begründen, wird dem anderen Hass zugeschrieben.« In *Étéocle und Polinice* kann diese Form von Hass ebenfalls festgestellt werden. Wagner-Egelhaaf (Anm. 14), S. 81–82.

sprachliche Enthumanisierung der gehassten Figur erkannt werden, ist dies in *Étéocle et Polinice* nur partiell feststellbar. Weder Étéocle noch Polinice bezeichnen ihren Bruder als blutrünstige Bestie, stattdessen erachten sie den Feind weiterhin als Menschen. Polinice hingegen nennt Étéocle einen »barbare« (EP: 25) und den Bruch der Vereinbarung eine »lâche barbarie« (EP: 35). Étéocles Verrat ist aus Polinice' Sicht nicht die Tat eines reflektierten Herrschers, sondern entbehrt jeglicher Entscheidungskraft eines zivilisierten Menschen. Polinice erachtet den eigenen Bruder also nicht mehr als intellektuell ebenbürtig, sondern als einen barbarischen Eidbrecher. Étéocle dagegen sieht Polinice nicht mehr als seinen Bruder an. Im Gespräch mit Antigone und Jocaste behauptet er, Polinice nicht vertrauen zu können. Den Grund dafür nennt er postwendend: »Il est mon ennemi, j'en dois tout redouter.« (EP: 22) Sich selbst betrachtet er darüber hinaus nicht als Jocastes und Œdipes Sohn, sondern ausschließlich als König: »Non, je ne suis plus fils, Jocaste, je suis roi.« (EP: 24) Étéocle definiert seine Persönlichkeit über sein politisches Amt, dessen Legitimität jedoch auf der Verbannung seiner Konkurrenten fußt, weshalb es diese zu vernichten gilt. Diese Denkweise hat Polinice hat verstanden; für ihn scheint ebenso wenig eine gewaltlose Aufhebung seiner Verbannung möglich. Der Brudermord avanciert dadurch zur ultima ratio für Polinice' Rückkehr nach Theben:

POLINICE

[Combatte] [c]ontre qui ? contre un traître, un cruel, / Qui m'ôta mon repos, mon trône, ma patrie. / Il est tems de punir sa lâche barbarie. / Qu'il tremble ! il l'a voulu ! j'y vole de ce pas. (EP: 35)

Somit veranschaulicht der Konflikt zwischen den Brüdern die angesprochenen Reflexionen zur Herrschaftslegitimation und wirft die Frage auf, ob Gewalt als ein probates Mittel zur Durchsetzung politischer Ambitionen gelten kann.

Polinice' und Étéocles Positionen unterscheiden sich in der abweichenden Interpretation des in der Vergangenheit geleisteten Schwurs: Während Ersterer im Eidbruch die Berechtigung für die Kriegserklärung sieht, hat das gegebene Wort für Letzteren keinerlei Bedeutung und im Moment der Thronbesteigung jeglichen Wert verloren (vgl. EP: 47). Tritt Polinice also in gewisser Weise als Repräsentant einer Politik des Wortes auf, ist Étéocle jener der Gewalt, was sich unter anderem in der Verbannung des Bruders und der Gefangenschaft des Vaters ausdrückt.⁵⁹ Da beide Figuren rigoros auf ihren Positionen

⁵⁹ Dies zeigt sich auch daran, dass Polinice bis zum Schluss versucht, einem Duell mit seinem Bruder zu entgehen und seinem »desir d'empêcher une guerre inhumaine« (EP: 44) Ausdruck verleiht.

insistieren, führt der Konflikt unweigerlich zu einer gewaltsamen Auseinandersetzung. Polinice fügt sich Étéocles Logik: Dies tut er allerdings nur, um in einem finalen Gewaltschlag seine Verbannung endgültig aufzuheben und den thebanischen Thron zu besteigen (vgl. EP: 49 u. 64).

Als Étéocle wiederholt die Schlichtungsangebote des Bruders ablehnt, verlässt dieser wutentbrannt das Schloss und erklärt Étéocle den Krieg. Zwar erinnert ihn Jocaste daran, dass die Protagonisten Brüder sind, doch Polinice hat in seiner Wut die Familienbande vergessen, weshalb er antwortet: »Je n'en ai plus [de frère] ; je cède à ma juste colère.« (EP: 36) Beachtenswert ist hier, dass Polinice das Gefühl der Wut mit dem Adjektiv *juste* versieht: Die Wut, die er aufgrund der brüderlichen Ablehnung empfindet, erachtet er als legitim. Der Literat Louis de Jaucourt bezeichnet die Wut im entsprechenden Artikel der Encyclopédie als eine »passion qui nous jette hors de nous-mêmes, & qui [...] nous aveugle, & qui nous fait courir à la vengeance [...].«⁶⁰ Durch Wut entstehe ein Kontrollverlust; die Person, die Wut empfinde, könne schreckliche Taten begehen, die sie später bereuen würde. So führt Jaucourt, auf den französischen Philosophen Pierre Charron (1541–1603) rekurrierend, fort:

Cette passion a souvent des effets lamentables, suivant la remarque de Charron: elle nous pousse à l'injustice ; elle nous jette dans de grands maux par inconsidération ; elle nous fait dire & faire des choses mésseantes, honteuses, indignes, quelquefois funestes et irréparables, dont s'ensuivent de cruels remords [...].⁶¹

Jaucourt insistiert auf dem negativen Aspekt der Wut, die Menschen bestimmte Dinge vergessen und sie unbedacht handeln lässt. So können Personen nach einem Wutanfall Reue empfinden, die in der Wut begangenen Taten jedoch nicht mehr rückgängig machen. Polinice' Verständnis von Wut unterscheidet sich insofern von Jaucourts Ausführungen, als die Dramenfigur den Kontrollverlust ankündigt und mit dem Verweis auf die Taten des Bruders – insbesondere den Eidbruch – als gerechtfertigt präsentiert. Dadurch legitimiert er auch mögliche Gewaltakte und weist gleichzeitig Étéocle die Schuld dafür zu: Hätte dieser die brüderliche Absprache respektiert, würden sich die beiden Figuren nicht in einer solchen Situation befinden. Kurz nach Polinice' Abgang berichtet der Offizier Hémon von der blutigen Schlacht vor den Toren Thebens:

60 Louis de Jaucourt: COLERE, in: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Bd. 3, hg. von Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert, Neuchâtel 1753, https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/encyclopedie_0922/navigate/3/2817 (zuletzt aufgerufen am 31.07.2024).

61 Ebd.

Chaque glaive a frappé, chaque armure a gémi ; / La même ardeur remplit les deux partis contraires ; / Tous semblent partager la haine des deux frères. / On se presse, on combat sur les morts entassés, / Sur les chevaux meurtris, sur les chars fracassés : / Le sang succède au sang, le carnage au carnage. (EP: 61)

Aus dem Bruderkonflikt entsteht ein an Grausamkeit nicht zu überbietendes Blutbad. Interessant ist Hémons Aussage, dass die in der Schlacht kämpfenden Soldaten den Bruderhass zu teilen scheinen: Dieser ist zu einer Form des Kollektivhasses avanciert, die zahlreiche Opfer fordert. Hier lässt sich ein Unterschied zur Repräsentation von Hass in *Épicharis et Nérone* feststellen: Hat die von den Rebellen aufgerufene und gegen Nérone gerichtete haine universelle – solang aus ihr kein unkontrolliertes Massaker entsteht – eine produktive, Freiheit generierende Funktion, liegt in *Étéocle et Polinice* das Gegenteil vor: Aus dem Kollektivhass resultieren blutrünstige, unkontrollierbare Handlungen. Hass ist hier alles andere als positiv oder produktiv. In *Étéocle und Polinice* bringt Hass nur noch mehr Hass und Gewalt hervor.

So lässt sich zwischenzeitlich festhalten, dass das Verhältnis von Hass und Gewalt in *Étéocle et Polinice* generell als negativ dargestellt wird. Ihm kann – im Gegensatz zur Funktion von Hass in der zuvor analysierten Tragödie – weder eine mobilisierende noch eine positive Funktion zugeschrieben werden. Daher nimmt es nicht wunder, wenn Legouvé sich gegen das offene Zeigen der Schlacht entschieden hat und sie in einem schockierenden Augenzeugenbericht schildern lässt. Es erscheint zunächst nicht ersichtlich, inwiefern die durch die brüderliche Auseinandersetzung ausgelöste Gewaltspirale durchbrochen werden kann. Erst nach der Schlacht realisieren Étéocle et Polinice, dass lediglich der Tod einer der beiden Figuren den Konflikt beenden kann, weshalb sie ein Duell in Erwägung ziehen. An dieser Stelle tritt eine reziproke Enthumanisierung der Figuren ein. Polinice konstatiert nahezu resigniert: »Je ne vois plus en nous que deux tigres affreux.« (EP: 66) Entscheidend ist dabei, dass Polinice nicht nur seinen Bruder, sondern auch sich selbst als grauenhaften Tiger bezeichnet. Er inkludiert sich also selbst in einer solchen entmenschlichen Beschreibung, scheint erkannt zu haben, dass der Bruderhass unweigerlich zur Katastrophe führt. Auch Cédipe verdeutlicht nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis den Hass auf seine Söhne durch eine enthumanisierende Charakterisierung. Er behauptet gar, die isolierte Gefangenschaft der Freiheit mit ihnen vorzuziehen:

Ciel ! la voix d'Étéocle aussi se fait entendre ! / De mes persécuteurs je suis donc entouré ! / Qu'on me rende au cachot d'où l'on m'a retiré. / Je préfère l'horreur que ses voûtes m'inspirent / A l'air empoisonné que deux monstres respirent. (EP: 69)

Eine wichtige Rolle zur Verdeutlichung des Konflikts spielen außerdem die unterschiedlichen Semantisierungen des dramatischen Raums, vor allem des Palastes: Während Jocaste das Herrschaftshaus als positiven Erinnerungsort idealisiert und es für Étéocle das Symbol seines Ruhms ist, sieht Polinice im Palast den repräsentativen Ort einer illegitimen Regierung, im Namen derer er verbannt worden ist (vgl. *EP*: 50–51). Ähnlich negativ aufgeladen ist der Raum für den am Ende des vierten Aktes befreiten Œdipe, der ihn stets in Verbindung mit dem an ihm begangenen Unrecht setzt (vgl. *EP*: 69). Aufgrund der in Gefangenschaft erfahrenen Leiden ist er nicht bereit, seinen Söhnen zu verzeihen. Stattdessen versucht er, selbst wieder den thebanischen Thron zu besteigen. Er ruft dazu die Götter an, den auf ihm lastenden Fluch auf seine Söhne zu übertragen: »Je les [les Dieux] appelle ici contre deux fils coupables. / Je transporte sur vous, qui m'avez outragé, / Les malédictions dont Laïus m'a chargé. / Combattez tous les deux marqués de ma colère.« (*EP*: 73) Œdipe versucht hier nicht nur den Fluch an seine Söhne weiterzugeben, sondern möchte das tödliche Duell der Brüder durch seine eigene Wut verstärkt sehen. In der Tragödie spielt Wut, wie auch am Beispiel von Polinice' *juste colère* gezeigt, eine tragende Rolle für das Verhältnis von Hass und Gewalt. Œdipes Wut resultiert hier aus einer aus seiner Sicht ihm widerfahrenden Ungerechtigkeit, die wiederum auf Handlungen seiner Söhne zurückzuführen ist. Diese Wut versucht er nun ebenfalls auf seine Söhne zu übertragen: Er möchte somit den Konflikt der beiden Figuren verstärken, ihren jeweiligen Tod erwirken und selbst den Thron besteigen. Auch wenn Œdipe sich an die griechischen Gottheiten wendet, ist seine Handlungsmotivation vor allem menschlicher Natur und bezieht sich indirekt auf den herrschenden politischen Konflikt. Denn auch er sieht sich weiterhin als legitimen Souverän von Theben an: Durch die Verfluchung seiner Söhne möchte er vor allem persönliche Interessen durchsetzen und die Krone zurückverlangen. Œdipe wird die Konsequenzen seiner an die Götter gerichteten Aufforderung erst im Laufe des Gesprächs mit seiner Tochter Antigone realisieren. Doch zu diesem Zeitpunkt hat sich die in seiner Wutrede geforderte Gewalt bereits im Bruderduell konkretisiert.⁶² Als er darum bittet, anstelle seiner Söhne zu sterben, wartet er vergeblich auf eine göttliche Reaktion.

Œdipes Intervention dient vor allem zur Intensivierung des Konflikts, da sich die Brüder zuvor bereits auf ein letztes, den Krieg beendendes Duell geeinigt haben. Sie ist jedoch keine Verfluchung im eigentlichen Sinn, sondern

62 Der Philosoph Gerald Posselt nennt solche sprachlichen gewalterzeugenden Äußerungen »Gewalt im Sprechen« (Hervorhebung im Original). Gerald Posselt: Sprachliche Gewalt und Verletzbarkeit. Überlegungen zum aporetischen Verhältnis von Sprache und Gewalt, in: Gewalt, hg. von Alfred Schäfer und Christiane Thompson, Paderborn et al. 2011, S. 89–127; hier S. 96.

vielmehr der Versuch einer Fluchübertragung. Œdipe selbst sieht sich weiterhin als verflucht an und sucht diesen Fluch durch den Tod seiner Söhne zu brechen. Œdipes Äußerung kann außerdem als ein Versuch der Selbstermächtigung gedeutet werden. Wie Andreas Dorschel argumentiert, ist Fluchen »ein Mittel, sich selbst zu ermächtigen – oder, vorsichtiger: sich selbst ermächtigt zu glauben«.⁶³ Dadurch, dass er den gewaltsamen Konflikt zwischen seinen Söhnen als ein Resultat seiner Verfluchung präsentiert, versucht er, die Deutungshoheit über den Konflikt zu erlangen und Étéocles und Polinice' Tod als Beweis für die Illegitimität seiner Gefangenschaft und ihrer Herrschaft darzustellen:

Les Dieux, pour vous punir, ont armé votre rage. / Les Dieux au front d'un père ont gravé leur image. / C'est leur pouvoir qu'en moi vous avez offensé; / Et votre châtiment a déjà commencé. / Jupiter, jusqu'à toi ma voix est arrivée ; / Jupiter, prends ta foudre aux méchans réservée. (*EP*: 74)

Ob die anderen Figuren Œdipes Äußerung wirklich als Fluch betrachten, lässt Legouvé offen. Dies scheint ohnehin nicht der zentrale Aspekt zu sein. Dadurch, dass er in der letzten Szene Polinice' Ermordung offen auf der Bühne zeigt, hebt er vor allem die Gewalt erzeugende Funktion der Äußerung hervor. Sowohl Étéocle, der seine Macht durch Gewalt sicherte, als auch Polinice, der die repressive Regentschaft des Bruders beenden wollte, sterben am Ende (vgl. *EP*: 86–87). Œdipes in der versuchten Fluchübertragung formulierter Wunsch, Étéocle und Polinice mögen im Gefecht sterben, hat sich somit erfüllt. Das durch Œdipes Selbstanklage und den Tod seiner Söhne akzentuierte offene Ende der Tragödie unterstreicht dagegen, dass das aus dem Tod der Protagonisten resultierende politische Vakuum die Situation in Theben weiter verschlimmert: Œdipe sieht sich als Hauptschuldigen der Katastrophe an und scheint nicht mehr gewillt zu sein, Theben zu regieren.

⁶³ Dorschel (Anm. 11), S. 170.

»Germanien lodert«

Hass als politisches Instrument und widerständiger Affekt in Kleists *Herrmannsschlacht*

1. Die zerstrittenen Germanen: Auf der Suche nach einem Kollektiv

»Es bricht der Wolf, o Deutschland, / In Deine Hürde ein, und Deine Hirten streiten / Um eine Handvoll Wolle sich.« (I/I, 72–74)¹

So klagt einer, der selbst »Wolf, Fürst der Katten« heißt, am Ende des ersten Auftritts der *Herrmannsschlacht* über die prekäre Lage, die die verschiedenen Fürsten der germanischen Stämme dem ›wölfischen‹ Aggressor Rom entgegenzusetzen haben. Dass der Germane (mit dem erst seit dem 12./13. Jh. gebräuchlichen Begriff²) von »Deutschland« redet, ist ein frühes, aber nur erstes Signal, dass es hier ahistorisch zugeht – und auch der »Wolf« ist bei Kleist an anderer Stelle eindeutig identifizierbar: In der Hass-Ode *Germania an ihre Kinder* ist er, nach 1800, Napoleon, der Führer der »Franken«, denen der Garaus gemacht werden soll: »Eine Lustjagd, wie wenn Schützen / Auf die Spur dem Wolfe sitzen! / Schlägt ihn tot! Das Weltgericht / Fragt euch nach den Gründen nicht!«³

- 1 Kleists Stück wird im Folgenden im Fließtext mit Angabe von Akt, Auftritt und Vers zitiert. Die Zitate folgen der Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag: Heinrich von Kleist: Die Herrmannsschlacht, in: ders.: Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 2: Dramen 1808–1811, hg. v. Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987, S. 447–554.
- 2 Art. Deutschland, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Bd. 2, Sp. 1052, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (abgerufen am 02.08.2024).
- 3 Heinrich von Kleist: Germania an ihre Kinder, in: ders.: Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Helmut Sembdner, Bd. 1, München 2001, S. 25–27; hier S. 27. Vgl. zu diesem Text als Hassrede Robert Walter-Jochum: Zwischen Vernichtungseifer und Ethno-pluralismus. Affektive Dynamiken von Hassrede in der Literatur zwischen Kleist und Breivik, in: Hate Speech – Multidisziplinäre Analysen und Handlungsoptionen. Theoretische und empirische Annäherungen an ein interdisziplinäres Phänomen, hg. v. Sebastian Wachs, Barbara Koch-Priewe und Andreas Zick, Heidelberg 2021, S. 171–187.

Beide Texte, das ist in der Forschung nichts Neues, gehören zusammen als Teile des Schrifttums, das der radikale Nationalist Heinrich von Kleist in den Dienst der deutschen Nation und des Widerstands gegen die Besatzung »Deutschlands« durch das napoleonische Frankreich stellte.⁴ Wie Kleist in der *Herrmannsschlacht* das Spannungsfeld vermisst, das zwischen dem Hass als sozialem Bindeglied und als empfundener Emotion besteht, und inwieweit dies einen Neuentwurf der Affektdramaturgie um 1800 bildet, soll im Folgenden gezeigt werden.

Zurück also zur Diagnose von »Wolf«, dem »Fürst der Katten«: Er beklagt sich darüber, dass sich zwei andere Fürsten um einen »Strich an der Lippe«, dem nahe gelegenen westfälischen Fluss, streiten und davon ihre Zugehörigkeit zum antirömischen Widerstand abhängig machen – nur wenn Selgar, Fürst der Brukterer, Dagobert, dem Fürsten der Marsen, einen einst verpfändeten Landstrich abtritt, ist Letzterer bereit, sich dem »Bündnis [...] / Das diese Fremdlinge aus Deutschland soll verjagen« (I/1, 40f.) anzuschließen. Andere Fürstenkollegen paktieren bereits offen mit dem Feind, wieder andere sind von ihm schon betrogen oder unterworfen worden – und was Herrmann, der Hoffnungsträger dieses zersplitterten Germanentums, machen wird, scheint noch unangenehm unklar.

Diese erste Szene des Stücks, die etwas sperrig daherkommt, hat einen wesentlichen Expositionscharakter insofern, als sie das zentrale Problem veranschaulicht, durch dessen Überwindung die Germanen im Stück zum Erfolg kommen: ihre Zerstrittenheit, die, nachdem sie behoben ist, einer kampffreudigen Einigkeit weicht, die es ermöglicht, die Römer zunächst aus Germanien zu

4 Zu Kleists Nationalismus und dessen Relevanz für die Kleist-Rezeption im Nationalsozialismus vgl. den instruktiven Aufsatz von Niels Werber: Kleists »Sendung des Dritten Reichs«. Zur Rezeption von Heinrich von Kleists *Herrmannsschlacht* im Nationalsozialismus, in: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 157–170. Werber verweist dort (S. 167) etwa auch auf den Zusammenhang des Stücks mit Kleists Schrift *Was gilt es in diesem Kriege?* (1809) und dessen vielfach variiertem Antwort »Eine Gemeinschaft gilt es«, die der Krieg aus Kleists Sicht erst hervorbringen müsse – ein Ansinnen, das literarisch auch in der *Herrmannsschlacht* im Zentrum steht. Vgl. Heinrich von Kleist: *Was gilt es in diesem Kriege?*, in: ders.: Sämtliche Werke und Briefe (Anm. 3), Bd. 2, S. 377–379. Siehe zum Nationalismus in der *Herrmannsschlacht* etwa auch Klaus Müller-Salget: *Die Hermannsschlacht*, in: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. v. Ingo Breuer, Stuttgart/Weimar 2013, S. 76–79; hier S. 76, sowie den neueren Überblick über die Forschung zum Thema bei David Pan: Aufopferung und Souveränität. Die Repräsentation der Nation in Kleists *Herrmannsschlacht*, in: Kleist-Jahrbuch 2021, S. 187–215; hier S. 187f. Radikalen Widerspruch zu solchen Lesarten formuliert Barbara Vinken, die in Kleists Stück die »totale Zerstörung des germanischen Gründungs- und Nationalmythos seiner Zeit« erkennt: Barbara Vinken: Deutsches Halaly. Rhetorik der Hetzjagd in Kleists »Herrmannsschlacht«, in: Rhetorik 29, 2010, S. 95–112; hier S. 97.

vertreiben und sie schließlich, so die Perspektive am Ende des Stücks, dem Untergang geweiht sein lässt. Ich gehe so ausführlich darauf ein, weil für die hierbei nötige Einigung ein affektives Mittel eine zentrale Rolle spielt – und zwar der Hass. Er ist es, der es ermöglicht, die Streitereien der germanischen Kleingeister in den Hintergrund zu drängen und sie zu einer gemeinsamen Streitmacht zu vereinen, die den nominell überlegenen Gegner schlagbar werden lässt.

2. Hass als Affekt und sozialer Klebstoff: Ernst Moritz Arndt und Sara Ahmed

Dass der Hass eine gemeinschaftsstiftende Funktion haben kann, wusste mit Ernst Moritz Arndt bereits ein Zeitgenosse Kleists genau: In seiner Schrift »Über Volkshaß«,⁵ entstanden 1813, erschienen 1815, also erst vier Jahre nach Kleists Tod, gibt Arndt (der seinerseits Kleists Stück nicht kennen konnte, das, wohl 1808 geschrieben, zuerst partiell 1818, ganz dann 1821 gedruckt wurde⁶) eine politische Theorie des Hasses. Dieser soll (mitten in den von Kleist schon Jahre zuvor herbeigesehnten ›Befreiungskriegen‹) zunächst einmal zum Sieg gegen Napoleon beitragen und dann aber auf Dauer die Abgrenzung der deutschen von einer französischen Nation und die Abgrenzung der Nationen im Allgemeinen sicherstellen. Auch bei Arndt halten die widerständigen Germanen her als Beispiel für diesen Volkshass, dessen Gegenstück die Liebe zum Eigenen ist, was sich bei Arndt beispielsweise so anhört:

Sie [die Germanen] liebten aber ihre Gesetze und Sitten und Sprache mehr, als was die Fremden ihnen bringen wollten [...] – und die Römer wurden geschlagen und über den Rhein und die Donau getrieben und Rom ging endlich durch germanische Tapferkeit in Trümmern. Das war Volksliebe und Volkshaß.⁷

Kurz bevor Napoleon tatsächlich von einer Allianz der alten Mächte und von einem großen Volksheer geschlagen wird, erläutert Arndt, auf welche Weise die Bevölkerung von diesem Ziel überzeugt und zur Mitwirkung daran getrieben werden könne:

⁵ Ernst Moritz Arndt: Über Volkshaß, in: ders.: Über Volkshaß und Über den Gebrauch einer fremden Sprache, Berlin 1813, S. 3–21. Auf die Rolle dieser Schrift für Kleists Stück verweist auch Jürgen Brokoff: Entstellte Freiheit, Ambivalenz der Befreiung. Friedrich Schillers Schauspiel ›Wilhelm Tell‹ und Heinrich von Kleists Drama ›Die Herrmannsschlacht‹, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 175–187; hier S. 183f.

⁶ Zur Entstehungsgeschichte vgl. knapp Müller-Salget (Anm. 4), S. 77.

⁷ Arndt (Anm. 5), S. 13.

Gottlob, die Zeit ist erschienen, wo der Widerwille, den das brave teutsche Volk immer noch gegen die Wälschen und ihre Sitten empfunden hat, zu einem brennenden Haß werden kann, wo er in die Seelen der Kinder so eingepflanzt werden kann, daß er aus teutschen Brüsten künftig nicht mehr auszurotten ist.⁸

Oder anders: »Dieser Haß glühe als die Religion des teutschen Volkes, als ein heiliger Wahn in allen Herzen.«⁹

Der »Widerwille« muss also zum Hass kultiviert werden – das ist das Erfolgsrezept für ein einiges Eintreten gegen den Aggressor. Von der Liebe zum Eigenen ist bei Kleist (mit Ausnahme der besitzgierigen Germanenfürsten im ersten Akt) markanterweise gar nicht so viel die Rede – es geht eher darum, die eigenen alten Ansprüche auf Herrschaft aufrechtzuhalten, sich nicht von anderen sagen zu lassen, was gut und was schlecht ist (Herrmann belegt dies mit der vieldeutigen Vokabel der »Freiheit« – II/1, 388¹⁰). Auch bestimmte Kulturunterschiede zwischen Römern und Germanen werden im Stück kleinteilig ausbuchstabiert, am markantesten wohl im Schönheitskult, den die reichen Römerinnen angeblich dadurch treiben, dass sie die blonden Haare skalpierter Germaninnen als schmückende Perücken verwenden – eine interessante Mischung aus höherer Kultiviertheit und Barbarentum aufseiten der Okkupanten (und damit als strategisch-propagandistische Zuspitzung im Rahmen von Hassrede gut durchschaubar).¹¹

Schon bei Arndt wird deutlich, dass der Hass zwei Seiten hat: Er ist einerseits rational geleitete Technik, die strategisch eingesetzt wird, und er hat andererseits etwas Irrationales: Er wird, wie zitiert, zum »heiligen Wahn in allen Herzen« und Arndt ist sich sehr wohl der Tatsache bewusst, dass dieser Hass auf absurdem Vorstellungen vom anderen beruht – mit anderen Worten: weit über eine sachlich begründbare Abgrenzung vom Gegenüber hinausreicht. Das lässt sich nicht zuletzt daran erkennen, dass ja ein übergreifendes politisches Ziel angestrebt wird: Es geht nicht nur um die Vertreibung von Napoleons Truppen, sondern darum, diesen Hass zum Bollwerk gegen andere Nationen (vorrangig – aber nicht nur – Frankreich) auszustalten, das weitere Rüstung und Abgrenzung obsolet macht: »So bleibe denn der Haß als ein heiliger und schützender Wahn im Volke«,¹² der als »wohlätige Scheidewand«¹³ zwischen

8 Ebd., S. 15.

9 Ebd., S. 19.

10 Zur Bedeutung dieses Freiheitsdiskurses, der eine »abgründige Problematik« berge, für das Stück vgl. Brokoff (Anm. 5), S. 176.

11 Vgl. Kleist: Herrmannsschlacht (Anm. 1), II/8.

12 Arndt (Anm. 5), S. 20.

13 Ebd., S. 19.

den Völkern stehen solle, die sich in Abschottung je für sich umso besser entwickeln könnten. Theoretisch ist das hochrelevant: Denn Hass kann – aus Sicht des Ideologen – ohne Probleme zugleich mit Anerkennung des anderen, einem »Vollnehmen« des [gehassten] Gegenstandes«, einhergehen, sobald der direkte Konflikt nicht mehr akut ist; der Vernichtungswille,¹⁴ der sich in der Hassrede verbirgt, muss so nicht auf einer empfundenen Emotion basieren, sondern er kann strategisch evoziert und eingesetzt werden. Mit anderen Worten: Arndt ist sehr klar, dass der so nötige Franzosenhass kein wirkliches Fundament in der Sache hat – aber er braucht ihn eben als Instrument zur nationalen Abgrenzung. Daraus folgt eine Logik, in der ein ›Techniker‹ des Hasses (etwa Arndt, aber auch, wie sich zeigen wird, Herrmann) ganz ›kalt‹, das heißt: ohne eigene emotionale Involviertheit, dafür sorgen kann, die ›heißen‹ Emotionen bei anderen zu erzeugen – die gruppenbildende Kraft des Hasses, die ich im Folgenden unter dem Begriff ›Affekt‹ fokussieren will, lässt sich also strategisch wie analytisch trennen von den individuellen Empfindungen, die diejenigen entwickeln sollen, die zu einer Gruppe zusammenzuschmieden sind.¹⁵

Man kann also stets zwischen zwei Dingen unterscheiden: der Perspektive des ›Hass-Technikers‹, der den Hass nicht fühlen muss, um ihn politisch einzusetzen – und der Perspektive der Rezipienten dieser Hass-Propaganda, deren affektive Erregbarkeit als politisches Mittel eingesetzt wird; Letztere müssen (emotional erregt und ergriffen) hassen, denn das treibt sie letztlich zum einigen Handeln an. Diese Logik wird bereits bei Arndt transparent – aber auch in der modernen Forschung und Theoriebildung zu Funktionsweisen der Hassrede oder Hasspropaganda wird genau diese Logik geteilt, wenn man sich etwa Sara Ahmeds Überlegungen zu den »Affective Economies« des *White Nationalism* oder auch der britischen Anti-Einwanderungspolitik ansieht, die – obwohl inzwischen 20 Jahre alt – aktueller denn je sind.¹⁶ »Together we hate, and this hate is what makes us together.«¹⁷ – so beschreibt Ahmed die sowohl gruppen- als auch subjektbildende Kraft des Hasses: Der gemeinsame Hass, gedacht als relationaler Affekt,¹⁸ bildet die Basis eines Kollektivs ebenso wie der Subjektivierung

¹⁴ Zur Verbindung von Hass, »Vollnehmen« und Vernichtungswillen vgl. Aurel Kolnai: Versuch über den Haß, in: ders.: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Mit einem Nachwort von Axel Honneth, Frankfurt a. M. 2007, S. 100–142; hier S. 102, S. 105f.

¹⁵ Vgl. Walter-Jochum (Anm. 3), S. 180–184.

¹⁶ Sara Ahmed: Affective Economies, in: Social Text 22.2, 2004, S. 117–139.

¹⁷ Ebd., S. 118.

¹⁸ Den Hintergrund bildet hier das Begriffsverständnis einer Linie der *Affect Studies*, die *Affect* als »relational dynamics between evolving bodies in a setting« fassen, »thus contrasting with approaches to affect as inner states, feelings, or emotions«. Vgl. dazu Jan Slaby und Rainer Mühlhoff: Affect, in: Affective Societies: Key Concepts, hg. v. Jan Slaby und Christian von Scheve, London/New York 2019, S. 27–41; hier

von dessen einzelnen Mitgliedern. Ahmed betont dabei – ebenso im Einklang mit Arndt –, dass die Emotionen, die gegenüber einem gehassten Gegenpol empfunden werden, letztlich nichts mit diesem selbst zu tun haben: Sie entstehen durch eine diskursive Zirkulation, sie lassen sich nicht konkret festmachen am Gegenüber, sondern werden in einen Diskurs eingespeist, wiederholt, verstärkt, verfestigt bis zu einem Punkt, an dem sie, wie Ahmed das charakteristisch formuliert, »sticky« sind, das heißt nicht mehr reflektiert, sondern automatisch mitgedacht werden, wenn vom gehassten Objekt oder ›Gegen-Kollektiv‹, der Out-Group, die Rede ist. Die In-Group, ein hassendes Kollektiv, besteht erst *durch* den Hass, ebenso wie die Out-Group *in* diesem Hass erst geformt und mit Eigenschaften versehen wird – der Hass wird so zu einem relationalen Affekt, der beide Gruppen erst hervorbringt. Ausgehend von der gewonnenen Gruppenidentität ermöglicht er erst die Subjektivierung.

Nach diesen Vorüberlegungen zu historischen wie aktuellen Positionen zur Funktionsweise von Hassrede kommen wir zurück zu Kleist bzw. zu Herrmann. Das tun wir in zwei Schritten – zuerst betrachten wir Herrmann als Hass-Techniker im Sinne Arndts, sehen uns also an, was er tut, um den »Volkshaß« bei seinen Germanen zu schüren und sie so zu einem affektiven In-Group-Kollektiv im Sinne Ahmeds zu machen. Daran schließt sich in einem zweiten Schritt die Überlegung an, inwiefern Kleist diese Hass-Konzeption nicht nur zur Anwendung bringt, sondern sie auch hinsichtlich ihrer Grenzen und Probleme reflektiert, insbesondere in ihrem Verhältnis zum Recht und hinsichtlich der Rolle des ›Herzens‹ als Erkenntnisorgan, das beim Hass – anders als in der Affektdramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels – ausgeschaltet werden muss.

3. Hass-Techniker Herrmann: Auf dem Weg zum Hass-Kollektiv

Dass Herrmann, Hoffnung seiner Stammesgenossen, keineswegs selbst vom Hass (als subjektiv empfundener Emotion) hinweggetragen wird, zeigt uns Kleist im zweiten Akt des Stückes sehr deutlich. Mit den Germanenfürsten

S. 27. Diese Konzeption teildend vgl. auch Birgit Röttger-Rössler und Jan Slaby (Hg.): *Affect in Relation: Families, Places, Technologies*, London/New York 2018. Ein solches auf der Spinoza-Lektüre von Gilles Deleuze aufsetzendes Begriffsverständnis muss insofern abgegrenzt werden von anderen Nutzungen des Affektbegriffs in der deutschsprachigen Tradition, auf die sich etwa Johannes F. Lehmann bezieht, wenn er als Affekt eine körperlich grundierte Reaktion versteht, die Grundlage für eine Emotion sein kann, aber von dieser durch das Moment der körperlichen Intensität zu unterscheiden ist. Vgl. hierzu etwa die Begriffsverwendung in Johannes F. Lehmann: *Zorn, Hass, Entscheidung. Modelle der Feindschaft in den Hermannsschlachten von Klopstock und Kleist*, in: *Historische Anthropologie* 14, 2006, S. 11–29; hier S. 23.

treibt dieser »strategische Führer«¹⁹ ein Spiel, er provoziert sie und führt ihnen ihren mangelnden Einsatz und ihr kleinliches Festhalten am eigenen Besitz vor Augen – mit solchen Partnern, so sein provokanter Schluss, kann man gegen die Römer nicht kämpfen, da sie nicht die eigene Freiheit als Vision im Blick haben, sondern allein ihren kümmerlichen Besitz. Nachdem sich die desillusionierten, zerstrittenen Fürsten zerstreut haben, werden wir Zeugen einer ausführlichen Darlegung von Herrmanns Strategie (II/10). Schon an dieser frühen Stelle des Stücks herrscht also Klarheit darüber, was Herrmann will – sich mit seinem Gegenspieler Marbod um des Germanentums willen verbünden, dabei die Römer durch vorgebliche Allianzen täuschen und sie schließlich in einer Einkesselung – Marbod mit seinen Truppen kommt über die Weser, Herrmann mit den seinen kommt von hinten durch den Wald – besiegen.²⁰ Von aufwallenden affektiven Regungen kaum eine Spur – Herrmann ist ein Techniker der Macht, der kalten Herzens seine beiden Söhne als Pfand einsetzt, um Marbod seine Aufrichtigkeit zu versichern: Den Brief an den Sueven-Fürsten begleiten die beiden blonden Knaben, zusammen mit einem Dolch, der im Fall eines Betrugs durch Herrmann Marbod zu ihrer Ermordung dienen könnte.

Der dritte Akt hingegen stellt der hier ausgebreiteten Militär- und Bündnisstrategie eine affektorientierte Vorgehensweise an die Seite: Zunächst erfahren wir, dass die Römer brandschatzend durch Herrmanns Herrschaftsgebiet ziehen; dann treten drei Hauptleute auf, die von deren Missetaten berichten. Herrmann nutzt nun die Kraft der übersteigernden Propaganda: drei Orte sind geplündert worden – seinem Boten teilt er mit: »Spreng' aus, es wären sieben!« (III/2, 900). Es ist zu einem Verbrechen eines Römers gekommen, der eine Mutter und ihren Säugling getötet hat – Herrmann fordert: »Versichere von mir, den Vater hätten sie / Lebendig, weil er zürnte, nachgeworfen!« (III/2, 915f.) Schließlich folgt der Bericht, die Römer hätten »aus Versehen« (III/2,

19 So die kleinteilig durchgearbeitete Charakterisierung des Protagonisten und seiner politischen Stellung nach Eva Horn: Herrmanns Lektionen. Strategische Führung in Kleists »Herrmannsschlacht«, in: Kleist-Jahrbuch 2011, S. 66–90; hier S. 70. Eine der fünf von ihr identifizierten »Lektionen« Herrmanns verortet sie im Bereich der »strategischen Kommunikation« (S. 78), zu der sich auch die hier reflektierten Momente seiner Hass-Technik in Beziehung setzen lassen.

20 Hierbei handelt es sich, wie bemerkt worden ist, um eine historische Reminiszenz an die Guerilla-Kriegstaktik, die Napoleon zu seiner ersten Niederlage in Spanien führte, wie schon Carl Schmitt verstand und Wolf Kittler es in einem klassischen Text zur *Herrmannsschlacht* detailliert herausgearbeitet hat. Vgl. Wolf Kittler: Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg i. Br. 1987. Grundlage von Kittlers Reflexion ist Carl Schmitt: Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen. Berlin ⁸2017 (zuerst: 1963), wo Schmitt die *Herrmannsschlacht* in einer viel zitierten Wendung als »die größte Partisanendichtung aller Zeiten« bezeichnet (ebd., S. 15).

921) eine tausendjährige Eiche in einem Wodans-Hain gefällt – Herrmann jedoch hört mehr: »Man hat mir hier gesagt, / Die Römer hätten die Gefangenen gezwungen, / Zevs, ihrem Greulgott, in den Staub zu knien?« (III/2, 932–934) Wie sich zeigt, passieren schlimme Dinge im Krieg, die Herrmann aber im Sinne einer Gräuelpropaganda mit »fake news²¹ aufzublasen weiß. Doch damit nicht genug: Hinzu kommt die Ausführung von Gräueltaten durch, wenn man so will, eine *False-Flag-Operation*. »[E]in Häuflein wackrer Leute« soll, so weist Herrmann seinen Rat Eginhardt an, Varus »in Römerkleidern doch verummt ihm nach« geschickt werden (III/2, 945 und 951): »Laß sie, ich bitte Dich, auf allen Straßen, / Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern: / Wenn sie's geschickt vollziehn, will ich sie lohnen!« (III/2, 952–954) Doch wozu soll das passieren? Kleist lässt dies Herrmann und Rat Eginhardt jeweils nur »heimlich« bereden – der Rezipient wird also eingeladen, sich Gedanken über Sinn und Zweck des Vorgehens zu machen: Was könnte Ziel solcher Maßnahmen sein, die den Eindruck vom empörenden Verhalten der Römer verstärken, ja dieses sogar noch weitertreiben wollen? Ganz offensichtlich kommt es darauf an, diese *Empörung* als Funken des *Hasses* auf die Okkupanten zu schüren – das Unternehmen ist Teil der Strategie Herrmanns, in ganz Germanien Hass und damit Widerstand gegen die Besatzer zu entfachen.

Das, was sich Herrmann hier vornimmt, reicht jedoch noch nicht, wie wir etwas später erfahren: Varus zieht rasch ab, lässt nur wenige Soldaten in Teutoburg zurück – und die verhalten sich, als brave, ans Recht gebundene römische Soldaten, einigermaßen manierlich, was Herrmann beklagt: »Tod und Verderben, sag' ich, Eginhardt! / Woher die Ruh', woher die Stille, / In diesem Standplatz römscher Kriegerhaufen?« (IV/3, 1473–1475) Im Anschluss verdeutlicht Herrmann erstmals auf der Bühne seine Absicht:

Ich aber rechnete, bei allen Rachegöttern,
Auf Feuer, Raub, Gewalt und Mord,
Und alle Greul des fessellosen Krieges!
Was brauch' ich Latier, die mir Gutes tun?
Kann ich den Römerhaß, eh' ich den Platz verlasse,
In der Cherusker Herzen nicht
Daß er durch ganz Germanien schlägt, entflammen:
So scheitert meine ganze Unternehmung! (IV/3, 1482–1489)

Rat Eginhardt, ganz klassisch in den rationalen Logiken der politischen Bündnisplanung befangen, bereut schon, dass Herrmann nicht die zerstrittenen Fürsten früher ins Boot geholt hat – doch das will Herrmann nicht gelten las-

²¹ So treffend Brokoff (Anm. 5), S. 185.

sen; deutlich wird, dass er auf etwas anderes setzt. Die anderen Germanen sollen nicht aus politischen Erwägungen an seiner Seite stehen (etwa weil sie sich davon Sicherheit für ihre Besitzungen versprechen), denn diese Politik ist es, die die Römer offensichtlich sehr gut beherrschen und auch aushebeln können, was durch die wechselnden Allianzen und Angebote an verschiedene Germanen sehr deutlich wird (die bereits im ersten Akt geschildert wurden). Vielmehr braucht es eine ganz andere Kraft des Zusammenhalts: den »Römerhaß«, der jede politische Allianz mit dem Gegner verhindert – und es braucht auch kein politisches Bündnis zwischen Fürsten, sondern ein umfassendes »Affektkollektiv«, das sich, in gemeinsamem Hass verschweißt, als untrennbare Einheit erlebt. Dieses Kollektiv ist charakteristischerweise eines, das über die »Fürsten« hinausgeht – gesetzt wird auf den Hass der Masse, nicht den einzelnen Exponenten, was hier einen wichtigen Unterschied markiert zwischen einer klassisch-politischen Vorgehensweise, die auf Pakten basiert, aus denen jeder Einzelne seine kleinen Vorteile ziehen kann, und der (für diese fiktive Antike, aber natürlich vor allem das beginnende 19. Jh.) »innovativen« Affektpolitik.²² Die emotionale Lage des Strategen ist dabei nicht dieselbe wie die der Bevölkerung, an die sich seine Propaganda richtet – das ist ein wichtiger Aspekt, auf den etwa von Johannes F. Lehmann ausführlicher hingewiesen worden ist.²³ Es bedarf, um diesen Hass auszulösen, eines Anlasses, der die Propaganda stärkt – nicht etwa, weil er faktisch den Römerhass rechtfertigen würde, sondern weil er zur Grundlage der Hass-Propaganda taugt. »Es wird sich wohl ein Frevel finden« (IV/3, 1525), beschwichtigt Eginhardt den Herrscher,²⁴ nachdem er endlich verstanden hat, dass es genau darum geht – es muss einfach ein Anknüpfungspunkt für Hass-Affekte her, der sich dann auch leicht finden lässt, und zwar in der Hally-Episode.

Der Hintergrund dieses Handlungsabschnitts ist schnell erzählt: An einem jungen germanischen Mädchen – an Hally, der Tochter des Waffenschmiedes Teuthold – wurde von »Drei'n dieser geilen apenninschen Hunde[]« (IV/4,

²² Werber unterstreicht zu Recht, dass der literarische Text hier der gesellschaftlichen Realität vorausgeht: »Denn die Nationalisierung und Politisierung des Raums, die geo- wie biopolitische Auffassung des Volks, totaler Krieg und Vernichtungskrieg, totale Mobilmachung und absolute Feindschaft sind zunächst einmal literarische Konzepte, nicht aber Widerspiegelungen oder Abbildungen irgendeiner politischen oder gesellschaftlichen Realität der Jahre 1808–1811.« Werber (Anm. 4), S. 163.

²³ Vgl. Lehmann (Anm. 18), S. 23–27.

²⁴ Der Rolle des in diesem Zusammenhang beschworenen »Zufalls« und Herrmanns im Stück nahegelegten Aktivitäten, diesem sich selbst »ermächtigend« auf die Sprünge zu helfen, geht kleinteilig und unter Berücksichtigung der philosophischen Implikationen des Begriffs nach: Michael Neumann: »Und sehn, ob uns der Zufall etwas beut«. Kleists Kasuistik der Ermächtigung im Drama »Die Hermannsschlacht«, in: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 137–156.

1538), wie die römischen Soldaten schon in purer Hassrede bezeichnet werden, ein »Greul« (IV/4, 1529) verübt, wie es hier noch unklar heißt; der zuständige Römerhauptmann hat die drei Täter umgehend hingerichtet, ihnen also eine harte Strafe zukommen lassen, um das Unrecht zu sühnen. Nachdem Vater Teuthold die ›Geschändete‹ in Empfang genommen hat, gibt der Dramentext wenig Auskunft zu seinem Gedankengang. Die Sache endet jedoch damit, dass er, wie es sinngemäß im Nebentext heißt, die eigene Tochter ›niederbohrt‹ mit dem Ausruf: »Stirb! Werde Staub! Und über Deiner Gruft / Schlag' ewige Vergessenheit zusammen!« (IV/5, 1573 f.). Die Umstehenden sind schockiert – und Teuthold wirft sich schließlich emotional ergriffen über die tote Tochter: »Hally! Mein Einz'ges! Hab' ich's recht gemacht?« (IV/5, 1579)²⁵

Herrmanns Auftritt in diesem Zusammenhang, nachdem er von den Ereignissen gehört hat, verdeutlicht zunächst mal dessen Plan, wenn er Teuthold zuspricht: »Dein Rächer ist's der vor Dir steht.« Teutholds Antwort präzisiert, was diese Rache bedeuten würde: »Kann er Rom, / Das Drachennest, vom Erdenrund vertilgen?« – »Ich kann's und will's! Hör an, was ich Dir sage.« (IV/6, 1600–1603) Durch diese Überleitung wird klar, was nun passiert: Der Plan, den Herrmann für Teuthold und Hally hat, soll genau dazu beitragen, Rom »vom Erdenrund [zu] vertilgen«, und sieht vor, dass der Vater den Leib der ›geschändeten Jungfrau‹ (vgl. IV/6, 1609) zerstückelt:

In funfzehn Stücke, mit des Schwertes Schärfe,
Teil' ihren Leib, und schick' mit funfzehn Boten,
Ich will Dir funfzehn Pferde dazu geben
Den funfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.
Der wird in Deutschland, Dir zur Rache,
Bis auf die toten Elemente werben:
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,

25 Für eine breitere Reflexion über den Tochtermord im Drama des 18. Jh. ist an dieser Stelle kein Raum. Erinnert sei jedoch an die Parallele zur Ermordung Emilia Gallottis durch ihren Vater Odoardo bei Lessing sowie den gemeinsamen Bezug auf das sich von Livius herschreibende sogenannte Virginia-Motiv. Während Odoardo bei Lessing jedoch als gebrochener, wenn auch tugendstolzer Mann zurückbleibt, wird Teutholds Handeln in Kleists Version durch Herrmann gewissermaßen geadelt, da mithilfe der Zerstückelung der Tochter die Einheit des Germanentums geschmiedet wird (bei Livius ist es die Freiheit Roms von der Gewaltherrschaft des Claudius Appius) – was man zugleich als Einspruch gegen wie auch als Weiterdenken der empfindsamen Lessing'schen Vorlage durch Kleist lesen kann. Vgl. ausführlich zur Virginia-Rezeption auch Dorothea von Mücke: »Düsterstes Patriarchat«. Zur Virginia-Legende in Schillers ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹ und Kleists ›Hermannsschlacht‹, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 119–130, sowie Vinken (Anm. 4), S. 98, S. 108–113.

Empörung! rufen, und die See,
 Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen.
DAS VOLK: Empörung! Rache! Freiheit! (IV/6, 1611–1621)

Die Wirkung dieses Plans wird vom hier anwesenden Volk sogleich vorweggenommen: Der zerstückelte Leib tut, in der richtigen propagandistischen Einbettung, ganz offensichtlich, was er soll: Er affiziert das Kollektiv (»Das Volk«), dessen Zerstückelung er gewissermaßen als Synekdoche anzeigt, und macht es zu einem Ganzen – und zwar durch die »Empörung«, die hier als Hass-Vorstufe markiert wird. Die Rhetorik Herrmanns, die die »funfzehn Stücke« des geschundenen weiblichen Körpers mit den »funfzehn Stämmen« parallelisiert, sorgt so dafür, dass die Empörung über die Mordtat von den Angesprochenen leicht in eine Empörung über die Zerstückelung des ‚Leibs‘ Germaniens umgewandelt werden kann. Diese Empörung – häufig als rechtschaffener Zorn theoretisiert, der auf einen Verstoß gegen das Gerechtigkeitsempfinden folgt²⁶ – ist hier gut erkennbar als Ergebnis nicht der Tat selbst, sondern ihrer brutalen Ergänzung und diskursiv-rhetorischen Inszenierung durch Herrmann. Denn zuvor sind ja die Anwesenden eher »erschrocken« gewesen ob der Reaktion Teutholts, der vom Heerführer als »Rabenvater« (IV/6, 1608), von anderen Anwesenden gar als »Ungeheuer« (IV/5, 1575) angesprochen worden ist. Herrmann wendet also die Situation um: Er schafft eine künstliche Verstärkung der Empörung, die die fragwürdige Rolle Teutholds in den Hintergrund treten lässt. Die Zerstückelung Hallys ist dabei ein wesentlicher Beitrag zu Herrmanns Rhetorik, gewissermaßen ihr Fundament in der Sache. Sie beinhaltet zugleich eine Steigerung der Grausamkeit gegenüber dem ohnehin grausamen Vergewaltigungsgeschehen, denn schließlich geschieht sie erst auf Herrmanns Befehl. Dass Herrmanns rhetorische Parallelisierung der geschundenen und zerstückelten Hally mit dem geschundenen und zerstückelten Germanen gelingen kann, ist zwar einerseits auf das römische Verbrechen zurückzuführen – es bedarf aber darüber hinaus der Zurichtung des weiblichen Körpers als Material, das diese Rhetorik erst ermöglicht. Dieser Zugriff auf den weiblichen Körper, seine moralwidrige Verzweckung zur Hass-Arbeit, ist einer, der sich später im Stück in anderer Weise bei Herrmanns Gattin Thusnelda wiederholt. Was hier zu undifferenziertem Römerhass Anlass gibt, ist also schließlich nicht

²⁶ Vgl. etwa Ute Frevert: Mächtige Gefühle. Von A wie Angst bis Z wie Zuneigung. Deutsche Geschichte seit 1900, Frankfurt a. M. 2020; hier S. 407–410. Ein häufiger Bezugspunkt der neueren Theoriedebatten zur Empörung ist Stéphane Hessel: Empört euch! Aus dem Französischen von Michael Kogon, Berlin 2010. Vgl. zuletzt auch Aletta Diefenbach: (Un)gerechtigkeitsgefühle: Empörung, in: Emotions- und Affektoziologie. Eine Einführung, hg. von ders. und Veronika Zink. Berlin/Boston 2024, S. 211–220.

nur die Tat der römischen Soldaten, der »Frevel«, wie ihn Eginhardt gesucht und gefunden hat – dieser Frevel wird erst durch die propagandistische Ver-schärfung und ›Ausschlachtung‹ diskursiv zu einem Ereignis gemacht, das Hass in dem Maße schüren kann, wie es für die von Herrmann angepeilten Ziele nötig ist. Es bedarf eines ›Hass-Technikers‹ wie Herrmann, um das zu ermöglichen, nur durch seine Zurichtung und Zuspitzung von Körper und Situation gelingt es, dem Hass die politisch erwünschte Richtung zu geben, der ansonsten in der Empörung über den »Rabenvater« Teuthold politisch ungenutzt zu verpuffen drohte.

Dass der hier ausgelöste Hass für den Erfolg der Germanen entscheidend ist, wird später im Stück explizit gemacht. Im 20. Auftritt des fünften Aktes verdeutlicht Marbods Hauptmann Komar den Verlauf der Schlacht gegen Varus im Botenbericht. Deutlich wird, dass weder Marbods Truppen noch gar die Herrmanns wirklich entscheidend in die Schlacht eingreifen mussten, denn diese hat schon vorher getobt:

Wir rückten, wie Du weißt, beim ersten Strahl der Sonne, / Arminius Plan gemäß, auf die Legionen los; / Doch hier, im Schatten ihrer Adler, / Hier wütete die Zwietracht schon: / Die deutschen Völker hatten sich empört, / Und rissen heulend ihre Kette los. (V/20, 2443–2449)

Der Anteil Marbods am Sieg auf dem Schlachtfeld ist gering, der Herrmanns, wie vielfach bemerkt worden ist,²⁷ praktisch gar nicht vorhanden – von einer »Herrmannsschlacht« kann also zumindest in Bezug auf die konkrete Anwesenheit des Cheruskerfürsten und seiner eigenen Truppen im Felde kaum die Rede sein. Nachdem Herrmann, Fust und Gueltar sich in einer Slapstick-Szene darum gestritten haben, wer nun Varus töten darf, und das erledigt ist (V/22), treten die Germanenfürsten aus der ersten Szene des Stücks geschlossen wieder auf, um die Ursache der erlebten Wirkung zu bestätigen. Wolf führt es aus:

Hally, die Jungfrau, die geschändete, / Die Du, des Vaterlandes Sinnbild, / Zerstückt in alle Stämme hast geschickt, / Hat unserer Völker Langmut aufgezehrt. / In Waffen siehst Du ganz Germanien lodern, / Den Greul zu strafen, der sich ihr verübt: / Wir aber kamen her, Dich zu befragen, / Wie Du das Heer, das wir ins Feld gestellt, / Im Krieg nun gegen Rom gebrauchen willst? (V/23, 2548–2556)

²⁷ Vgl. Kleist: Herrmannsschlacht (Anm. 1), 1102 ff.; Werber (Anm. 4), S. 163; Müller-Salget (Anm. 4), S. 78; Brokoff (Anm. 5), S. 178.

Das ›lodernde‹ Germanien ist also Ergebnis von Herrmanns Hass-Technik – und mehr noch als seine strategischen Überlegungen (die sich ja angesichts des ›Volkskrieges‹ erübrigt haben) Grund für den Erfolg der Germanen. Weder politische Bündnisse noch militärische Taktik haben Varus und seine Legionen besiegt, sondern es war die Hass-Technik Herrmanns, die die ›zerstückten‹ Germanen zu einem affektiven Hass-Subjekt zusammengeschmolzen hat. Mit Folgen, wie sich zeigt: Nun geht es ihnen nicht mehr darum, den eigenen Besitz zu sichern – sie stellen sich kriegslustig (oder -lüstern) in den Dienst eines neuen Königs und wollen mit ihm auf Rom ziehen; den Kampf um die Befreiung hinter sich lassend stellt die Hass-Energie den Antrieb für den Eroberungskrieg bereit. Das Kollektiv, das so gebildet wird, erweist sich außerdem zugleich als intolerant gegen Abweichler: Aristan, einstiger Verbündeter des Varus, der sich trotz der ihm gegebenen Gelegenheit nicht eingliedern will, wird kurzerhand hingerichtet. Für einen »Fürst[en] [...] der Ubier, / Beherrischer eines freien Staats« (V/24, 2607f.), der nicht recht weiß, was er mit »Germanien« (V/24, 2606) zu tun haben oder was das als Staatswesen überhaupt sein soll, gibt es nun keinen Bedarf mehr; »Germanien« gibt es nur noch als Kollektiv des gemeinsamen Hasses und des gemeinsamen Angriffs, das die Römer zunächst hinter den Rhein treiben will, um »dann – nach Rom selbst mutig aufzubrechen« (V/24, 2630). Am Ende steht die Totalisierung des kriegerischen Anspruchs, ein umfassender Gestus des Kriegerischen, der keine Differenzierung mehr erlaubt, sondern die Eingliederung ins Kollektiv erzwingt – eine Logik, nach der Wolf Kittler die *Herrmannsschlacht* markant als ein Drama des »totale[n] Krieg[es]«²⁸ beschrieben hat.

4. Nebeneffekte des Hasses und die Affektpoetik um 1800

Die Logik der *Herrmannsschlacht* legt, wie sich gezeigt hat, die Schaffung eines Kollektivs über den Hass nahe – und befürwortet aus meiner Sicht damit einen positiven Einsatz dieses Affekts im Feld des Kriegerischen (was in der Forschung, wie angemerkt, umstritten ist).²⁹ Wichtig ist jedoch die Differenzierung, dass man das Stück nicht einfach als Auswuchs von Kleists ›Franzosen-

²⁸ Kittler (Anm. 20), S. 230. Vgl. auch – diese Lesart problematisierend – Vinken (Anm. 4), S. 95.

²⁹ Eine jüngste Bemühung, die Komplexität des Stücks und seines Protagonisten zwischen affirmativen und kritischen Aspekten zu würdigen, bietet Steven Howe: *Just violence? War, Law, and Politics in Kleist's »Die Herrmannsschlacht« and Shakespeare's »Henry V«*, in: Heinrich von Kleist. Literary and Philosophical Paradigms, hg. von Jeffrey L. High, Rebecca Stewart und Elaine Chen, Rochester 2022, S. 30–51.

hass‘ markieren sollte, sondern eher als eines, das – im Einklang mit der politischen Publizistik der Zeit – seine Aufmerksamkeit auf das Funktionieren von Gruppenbildung sowie auf die Rolle von Hass und Propaganda in diesem Prozess richtet; diesen Punkt betont auch Ruth Klüger in ihren Überlegungen zur *Herrmannsschlacht*.³⁰ Damit steht Kleist in einer Linie mit Theoretikern wie Arndt, mit manchem Lyriker der Befreiungskriege oder zur Zeit späterer Konfliktlagen wie beispielsweise im Vormärz oder im Ersten Weltkrieg, die diese Relevanz des Hasses zur Mobilisierung und zur Kollektivbildung starkmachen und oft auch affirmativ vertreten.³¹

Was jedoch auch gesehen werden muss, ist eine Ebene des Stücks, auf die ich jetzt noch kurz eingehen will, und zwar die Reflexion der Folgen, die dieser Hass mit sich bringt – einerseits für diejenigen, die sich seiner bedienen oder in seinem Namen instrumentalisiert werden, andererseits aber auch für die Dramen- und Affektpoetik um 1800. Hass tritt im Rahmen dieser Reflexion des Stücks explizit als entdifferenzierender Affekt hervor, was, vor allem im Anschluss an die Affektdramaturgie im Drama des 18. Jahrhunderts, die sich – besonders in der Lessing’schen Mitleidsdramaturgie – um eine die Individualität wertschätzende Affektlogik verdient gemacht hat, ein Problem darstellt. Hinzu kommt, dass moralisch sonst positiv gewertete Affekte wie etwa Solidarität oder gar Liebe als Gegenspieler des Hasses wahrgenommen werden können und so von denjenigen, die hassen, unterdrückt werden müssen – seien es die Adressaten der Hass-Propaganda innerhalb oder außerhalb der fiktiven Welt des Stücks. Es kommt also zu einer Affektdramaturgie, die genau jene Affekte, die etwa im bürgerlichen Trauerspiel eine zentrale, segensreiche und gewinnbringende Rolle spielen sollen, unterdrücken muss, sodass die Kleist’sche Affektlogik des Hasses auch als Revision dieser wirkmächtigen Tradition dramatischer Affekte gelesen werden darf. Schließlich stellen sich auch Fragen des Rechts und seiner Unvereinbarkeit mit dem Hass, die Kleist Anlass zur Reflexion der vorgeführten Hass-Techniken bieten. Interessant ist aus meiner Sicht, dass Kleist einerseits ein Stück verfasst hat, das ›technisch‹ die Erregung und Instrumentalisierung von Hass vorführt und also auf Hass-Wirkungen innerhalb des fiktionalen Rahmens wie auch außerhalb seiner abzielt – und dass er andererseits eine Dimension hinzufügt, die es dem Rezipienten

³⁰ Vgl. Ruth Klüger: Freiheit, die ich meine. Fremdherrschaft in Kleists ›Herrmannsschlacht‹ und ›Verlobung in St. Domingo‹, in: dies. (Hg.): Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994, S. 133–162. Vgl. auch Brokoff (Anm. 5), S. 183. Auf weitere Positionen in dieser Richtung verweist Vinken (Anm. 4).

³¹ Zu diesen Traditionslinien vgl. Jürgen Brokoff und Robert Walter-Jochum: Hass/Literatur. Zur Einleitung, in: dies. (Hg.): Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte, Bielefeld 2019, S. 9–26; hier S. 17–20.

ermöglicht, auch die ›Schattenseiten‹ und Verluste bzw. die weiter reichenden Konsequenzen des Einsatzes von Hass sowohl in sachlicher wie auch in dramaturgischer Perspektive zu durchdenken.

Schnell abzuhandeln, da auch schon häufiger in der Forschung angesprochen worden,³² ist der erste Punkt dieses Reflexionszusammenhangs: die Spannung zwischen Hass und Recht. Die Septimius-Episode im 12. und 13. Auftritt des fünften Akts verdeutlicht, dass die Hass-Logik, nach der Herrmann handelt, kein Recht mehr kennt – was, wie der römische Hauptmann indigniert, aber auch treffend bemerkt, dazu führt, dass der Cherusker kein ›würdiger Held‹ (vgl. V/13, 2222) nach tradiertem Verständnis mehr ist. Die neue Ordnung, die Herrmann schafft, verzichtet auf die Bindung an das Recht und stellt das Ansinnen einer Ausrottung des Gegners gegen die hier von Herrmann hämisch mit dem »Buch vom Cicero« (V/13, 2209) verbundene Logik, dass ein im Krieg Gefangener entwaffnet, aber nicht getötet werden darf.³³ Die Ordnung des Hasses, in der das Kollektiv durch den Affekt, nicht durch rechtliche Regelungen zusammengehalten und stabilisiert wird, kann keine Ordnung des Rechts sein.³⁴

Mit der Septimius-Episode ist noch ein zweiter Aspekt verbunden: In V/12 wird Septimius als vorbildliches Beispiel militärischer Ehre erkennbar: Die durchziehenden Römer haben in Arkon einen Brand ausgelöst – und Septimius kommt direkt dorther, wo er sich damit beschäftigt hat, »zu retten und zu helfen« (V/12, 2179), wie Herrmann wohl weiß. Ein Augenzeuge unterstreicht das noch bewundernd und fast neidisch: Septimius habe »bei einer Hütte, / Die durch den Römerzug, in Feuer aufgegangen« »gerührt dem Eigner / Zwei volle Säckel Geldes« ausgeschüttet (V/12, 2180–2183). Zentral für die Einordnung des Geschehens durch Herrmann ist jedoch, dass Unterschiede zwischen ›guten‹ und ›schlechten‹ Römern eingebettet werden müssen. Dass er sich den

³² Vgl. etwa stellvertretend Neumann (Anm. 24), S. 150f., der die Delegitimierung des Rechts in Verbindung mit Johann Gottlieb Fichtes Idee vom »Volkskrieg« diskutiert.

³³ Vgl. Marcus Tullius Cicero: *De officiis. Vom pflichtgemäßlen Handeln*. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übersetzt von Heinz Gunermann, Stuttgart 1976, S. 33f.

³⁴ Howe (Anm. 29, S. 45) verweist darauf, dass Herrmann Recht zu geben ist, wenn er »with rather than against the principles of natural law« argumentiert, indem er den Römern in ihrem eigenen Expansionsdrang anlastet, gegen dieses bereits verstößen zu haben. Der Rechtlosigkeit der von ihm beschworenen Kriegsordnung geht also bereits die unrechtmäßige Annexion der eigenen Gebiete durch die Fremdherrschaft voraus. In seiner Reflexion von Recht und Gewalt, so Howe, biete das Stück »a more complex set of reflections that go deeper than the obvious level of propaganda« (S. 50). Vinken (Anm. 4, S. 96) kommt diesbezüglich zu dem Schluss, dass die Version von Herrmanns Germanien, die Kleist gibt, nichts anderes ist als das »verworfenen Zerbild Roms«, als »römische Fratze«, die zeige, inwiefern auch für die Frage der politisch-imperialistischen Selbstüberschreitung eine »*translatio Romae*« gelte: »Alles an diesem Stück ist römisch.«

Umständen entsprechend human verhalten hat (man beachte hier das Wort »gerührt«, eine affektive Signalvokabel der Mitleidsdramaturgie³⁵), spielt keine Rolle, denn er fällt wie alle Römer unter die Logik des Römerhasses, die nur dann bestehen kann, wenn keine Unterschiede gemacht werden. Die Entdifferenzierung – alle Römer sind Römer und allein deswegen Ziel des Hasses – ist zentral für das Funktionieren der affektiven Bindungslogik von Hass, denn wenn man zu genau hinschaut – wie wir bei Arndt nachlesen können –, würde man ja merken, dass die Römer auch Menschen und daher achtenswert sind, was den im Hass eingeschriebenen Vernichtungseifer dämpfen würde; der Mobilisierungseffekt des Hasses, um den es Herrmann geht, wäre dahin.

Dasselbe Argument taucht auch an anderer Stelle im Stück auf, und zwar in den Auseinandersetzungen zwischen Herrmann und seiner Frau Thusnelda, die einen ziemlich raumgreifenden eigenen Handlungsstrang bilden. Schon früh im Stück wirft Thusnelda (in Verkennung von Herrmanns eigener emotionaler Kälte) dem Gatten diese Entdifferenzierung vor: »Dich macht, ich seh', Dein Römerhaß ganz blind, / Weil als dämonenartig Dir / Das Ganz' erscheint, so kannst Du Dir / Als sittlich nicht den Einzelnen gedenken.« (II/8, 685–688) Sie benennt mit der ›Blindheit‹ des Hasses hier einen zentralen Punkt der Hass-Logik – schätzt aber den Hass als persönliche Involviertheit ihres Ehemannes ein, was die Sache nicht trifft. Das ist insofern markant, als Kleist über diesen Punkt keineswegs hinwegtäuscht, ja ihn geradezu ausstellt: Die Konsequenz des hier als gut funktionierend vorgestellten ›Sozialklebers‹ Hass ist es, dass es auf die einzelne Person nicht mehr ankommt³⁶ – man könnte, wenn man Kittler folgt, von der grundlegenden Inhumanität dieses Konzepts sprechen, die eben nicht verheimlicht oder beschönigt, sondern unterstrichen und ausgestellt wird (wie affirmativ das geschieht, darüber kann man vielleicht streiten).

35 Eine besondere Rolle spielt die Auseinandersetzung über die Rührung etwa im für die Gattung zentralen *Briefwechsel über das Trauerspiel* zwischen Lessing, Friedrich Nicolai und Moses Mendelsohn. Rührung wird darin von Lessing als geringster von drei Graden des auch für die soziale Wirkung des bürgerlichen Trauerspiels zentralen Mitleids konturiert. Siehe Gotthold Ephraim Lessing: Werke 1754–1757, hg. v. Conrad Wiedemann, Frankfurt a. M., S. 684. Vgl. überblicksartig zu diesem Zusammenhang Karl S. Guthke: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, Stuttgart/Weimar 2006, S. 50–60.

36 Den Konflikt zwischen Individualität und der ›ideologischen Basis von Herrmanns Römerkritik‹ arbeitet auch Pan (Anm. 4, S. 200) heraus und verbindet Kleists Garringschätzung des Individuums mit der für seine politische Logik zentralen Idee der Bereitschaft des Einzelnen zur Aufopferung.

Thusnelda ist es später erneut, die diese Frage der Entdifferenzierung mit Herrmann diskutiert,³⁷ und zwar im Verbund mit der größten Gefahr, die dem Hass entgegenstehen kann: der Liebe. Herrmann informiert sie über die anstehenden Schlachtpläne, zu denen auch gehört, dass das Wachregiment der Römer unter Crassus, das in Teutoburg zurückgeblieben ist, ermordet werden soll. Die Hassrede Herrmanns hat einen für Logiken der gruppenbezogenen Menschenfeindlichkeit, wie wir sie hier erkennen können, typischen eliminatorischen Zug,³⁸ der in der Gleichsetzung der Römer mit Insekten hervortritt: »Die ganze Brut, die in den Leib Germaniens / Sich eingefilzt, wie ein Insekten Schwarm, / Muß durch das Schwert der Rache jetzo sterben.« (IV/9, 1681–1683)³⁹ Thusnelda hält dagegen: »Crassus? Nein, sag' mir an! Mit allen Römern –? / Die Guten mit den Schlechten, rücksichtslos?« Herrmann: »Die Guten mit den Schlechten – Was! Die Guten! / Das sind die Schlechtesten! Der Rache Keil / Soll sie zuerst, vor allen Andern, treffen!« (IV/9, 1695–1699)

Warum die »Guten« zuerst sterben müssen, wird deutlich in Herrmanns Entgegnung auf ein Positivbeispiel, mit dem Thusnelda ihn herausfordert, und zwar das eines Centurios. Habe dieser nicht »mit Gefahr des Lebens, / Das Kind, auf seiner Mutter Ruf, / Dem Tod' der Flammen mutig jüngst entrissen? – / Er hätte kein Gefühl der Liebe Dir entlockt?« (IV/9, 1715–1717). Herrmann reagiert »glühend« entschlossen im Sinn der Hass-Politik:

³⁷ David Pan (Anm. 4, S. 191f.), bemerkt, dass das Gespräch, mit dem Herrmann Thusnelda ideologisch und affektiv auf Linie bringt, in seinem Format Kleists *Katechismus der Deutschen* gleicht, in dem er eine wichtige Quelle zur Erschließung von dessen Vorstellung nationaler Identität ausmacht. Vgl. dazu Heinrich von Kleist: *Katechismus der Deutschen* abgefasst nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe* (Anm. 3), Bd. 2, S. 350–360.

³⁸ Eine u. a. an Kolnai anschließende Reflexion von verschiedenen Dimensionen des Hasses in Bezug auf Massenverbrechen, die diesen Zusammenhang herau stellt, bieten in der Reflexion verschiedener Dimensionen von Hass in Bezug auf den Holocaust Thomas Brudholm und Birgitte Schepelern Johansen: *Pondering Hatred*, in: *Emotions and Mass Atrocity. Philosophical and Theoretical Explorations*, hg. v. Thomas Brudholm und Johannes Lang, Cambridge 2018, S. 81–103. Diese Darstellung unterstreicht die Vielfalt der affektiven und emotionalen Aspekte von Hass in solchen Zusammenhängen und widerspricht damit Positionen, die zu schlicht den empfundenen Hass als einzige Verbrechensursache annehmen, etwa in folge von Goldhagens These eines sich in empfundenem Hass erschöpfenden eliminatorischen Antisemitismus als Wurzel des Holocaust.

³⁹ Nicht nur diese eliminatorischen Aspekte machen Kleists Stück denn auch attraktiv für Anschlussmanöver der NS-Propaganda und -Germanistik, wie Niels Werber ausführlich gezeigt hat, der die Tendenz der Kleist-Rezeption im NS wie folgt zusammenfasst: »In der Perspektive der NS-Philologie gilt die ›Hermannsschlacht‹ als Gründungstext eines geopolitisch verstandenen Reichs eines biopolitisch definier ten Volks, dessen soziale Ordnung auf dem Schema Führung und Gefolgschaft basiert.« Werber (Anm. 4), S. 158.

Er sei verflucht, wenn er mir das getan! / Er hat, auf einen Augenblick, / Mein Herz veruntreut, zum Verräter / An Deutschlands großer Sache mich gemacht! / Warum setzt' er Thuiskon mir in Brand? / Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben! / So lang' sie in Germanien trotzt, / Ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache! (IV/9, 1718–1725)

Zwar sind, wie oben bereits diskutiert, individuelle Empfindung und Hass-Affekt zwei verschiedene Dinge, die zumal beim Strategen nicht in eins fallen müssen – und doch wird hier deutlich, dass es gerade diese individuelle Empfindung ist, die zur Gefahr für die Stabilität des Hass-Programms werden kann: Wenn es dem Gegenüber gelingt, demjenigen, der diesem Schema folgt, ein »Gefühl der Liebe« zu entlocken, droht das Ziel verfehlt zu werden. Das heißt, das aufkommende Fühlen muss unterdrückt, muss durch Willen oder mithilfe strategischer Eingriffe verhindert werden. Markant ist hier auch der Hinweis, dass das gilt, »so lang' [die Dämonenbrut] in Germanien trotzt«, was erkennen lässt, dass der Hass auf ein konkretes strategisches Ziel gerichtet ist, mit Blick auf das die Individualität der Gegner als Menschen ausgeblendet wird. Bei Herrmann, scheint es, reicht der Wille, um das Gefühl zu bekämpfen – »Ich *will* die höhnische Dämonenbrut nicht lieben!« –, was ihn, mit Lehmann gesprochen, zum schmittianischen Dezisionisten macht, der das Gefühl als »Reflexionsblockade« einzusetzen in der Lage ist.⁴⁰

Anders scheint das bei Thusnelda zu sein, die Kleist hier als Beispiel für eine Figur aufbietet, die mithilfe bestimmter Strategien (auf einigermaßen paternalistische Weise) von der Liebe zum Hass geführt werden kann und muss – was Klaus Müller-Salget (aus meiner Sicht zu einfach) als »Widerspruch zwischen männlichem Zweckdenken und weiblichem Empfinden«⁴¹ markiert, den Kleist hier in das Stück einführe. Nachdem Herrmann schon früh versucht hat, sie in Bezug auf ihren schmeichlerischen Verehrer Ventidius, den römischen Gesandten, zu agitieren, gelingt es ihm schließlich, Thusneldas Verliebtheit in Hass zu wandeln, indem er ihr einen abgefangenen Brief des Ventidius zu lesen gibt, in dem dieser eine Locke Thusneldas an die römische Kaiserin Livia geschickt hat. Thusnelda wird klar, dass diese Liebe Illusion ist, als sie von Ventidius' Versprechen liest, dass er ihr blondes Haar, das »sogleich, wenn Herrmann sinkt / Die Schere für Dich ernten wird« (IV/9, 1801 f.), der Kaiserin als schmücken-

⁴⁰ Lehmann (Anm. 18), S. 27. Eine erste umfassende Lektüre von Kleists Stücken aus der Zeit der Befreiungskriege vor dem Hintergrund von Carl Schmitts Modell des Partisanen hat Kittler (Anm. 20) geleistet, dabei die Spur aufnehmend, der Schmitt selbst explizit in seinen Kleist-Anleihen folgt. Die Verbindungen zwischen Schmitts dezisionistischer Feindschaftsvorstellung und der Konstellation in der *Herrmannsschlacht* reflektiert auch Werber (Anm. 4).

⁴¹ Müller-Salget (Anm. 4), S. 79.

des Mitbringsel versprochen hat. Thusnelda wird vom Rachegeist ergriffen, sie verliert geradezu das Vertrauen in die Welt, wenn sie Herrmann entgegnet: »Verhaft ist Alles, / Die Welt mir, Du mir, ich: laß mich allein!« (IV/9, 1818f.) Hass und Rachedurst werden hier also von einem strategischen Manöver ausgelöst, das dazu führt, dass Thusnelda die Welt »verhaft« wird. Sie lässt von einem positiven Menschenbild, mit dem sie Ventidius und anderen ›guten Römern‹ begegnet ist, ab und wird, wie es die besorgte Magd Gertrud (offenbar Vertreterin einer empfindsam-aufklärerischen Ethik und Dramaturgie) später formuliert, zur »Furie« (V/18, 2390), die wie ein »Ungeheuer« (V/18, 2417) die »Rache der Barbaren« (V/15, 2317) an Ventidius vollzieht, wenn sie ihn mit List einer Bärin zum Zerfleischen vorwirft, mit der sie sich charakteristischerweise gleichsetzt: »Er hat zur Bärin mich gemacht! / Arminius will ich wieder würdig werden!« (V/15, 2321f.) Diese Würde, das wird in den gewählten Begriffen sehr deutlich, ist nicht die Würde, von der etwa der Römer Septimius spricht, wenn er die Wahrung des Rechts einfordert – »würdig« ist Thusnelda Herrmann aus dieser Sicht genau dann, wenn sie sich allein vom Hass bestimmen lässt, ›barbarisch‹, ›tierisch‹, ›ungeheuerlich‹ wird und die Fesseln der Zivilisation abwirft. Die Empfindungen des Herzens, in der Logik des bürgerlichen Trauerspiels Quelle des moralischen, richtigen, sozial produktiven Handelns, müssen ausgeschaltet werden zugunsten des Hasses und dessen ganz eigener ›sozialer Produktivität‹ im Sinn der Gruppenbildung – und das gelingt hier, indem zunächst Empörung und Rachelust geweckt werden, die dann aber in charakteristischer Übersteigerung in eine ungehemmte Hass-Tat überführt werden.

Dass Herrmann Thusneldas Entschluss zur Rache quittiert mit »Nun denn, so ist der erste Sieg erfochten!« (IV/10, 1865), markiert eindrücklich die Relevanz dieses Handlungsstrangs: Er verdeutlicht, was zur Hass-Konversion nötig ist, macht Thusnelda zum Teil des Hass-Kollektivs und führt also im Kleinen vor, was zeitgleich ›hinter der Bühne‹ im Großen mit den Germanen insgesamt geschieht. Bringt die zerstückelte Hally die Germanenstämme zum Hass, sind es hier die persönliche Enttäuschung und das Überwinden der Liebe, die daselbe bei Thusnelda bewirken. In beiden Fällen ist die Hass-Technik des Rhetorikers Herrmann eng verbunden mit dem Zugriff auf den weiblichen Körper, der so gewissermaßen zum Bewährungs- und Testfeld für die Staatskunst wird – eine Dimension des Stücks, die Barbara Vinken eingehend verfolgt hat.⁴² Deutlich wird jedoch, dass eine ›Umwertung aller Werte‹ hierfür notwendig ist – das menschliche Empfinden, Gefühle von Solidarität, Liebe und Wertschätzung guter Taten müssen der Allgegenwart der Hass-Erzeugung weichen, was den affektiven Paradigmenwechsel unterstreicht und herausarbeitet, der mit der Affektdramaturgie in der *Herrmannsschlacht* einhergeht.

42 Vgl. Vinken (Anm. 4), S. 98.

Kleists Stück nutzt die Gattung des Dramas und ihre seit Aristoteles und besonders wieder seit den Debatten um die Mitleidsdramaturgie in der deutschen Aufklärung herausgearbeiteten Potenziale, affektive Erregung als soziales Faktum zu reflektieren, um gegen den Strich einer Katharsis- oder Mitleidsdramaturgie das Drama als Ort der Produktion und Rezeption von Hass nutzbar zu machen. Dabei differenziert er deutlich zwischen der strategischen Nutzung von Hass als sozialem Affekt und der Emotion Hass als Gefühlsrealität. So leistet Kleists Stück einen Beitrag zur Hass-Theorie ebenso wie zur Weiterentwicklung des Dramas als der Form, die soziale Affekte in der Logik des 18. Jahrhunderts am klarsten zur Anschauung bringt.

Autor:innen

Achim Geisenhanslücke ist seit 2014 Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt; von 2004 bis 2014 an der Universität Regensburg. Wichtigste Veröffentlichung: Die Sprache der Infamie I–III, Paderborn 2014–2019.

Oliver Kohns ist Professor am Institut für deutsche Sprache, Literatur und Interkulturalität an der Universität Luxemburg. Seine Forschung konzentriert sich auf die Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, das Verhältnis von Ästhetik und Politik in der Moderne sowie die Figur des Schurken.

Nicolas von Passavant ist Germanist und arbeitet zurzeit mit einem Projekt des Schweizerischen Nationalfonds an der Universität Zürich an seiner Habilitationsschrift. Veröffentlichungen u.a. in der Zeitschrift für deutsche Philologie, der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte sowie in einschlägigen Jahrbüchern.

Ulrich Port ist Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Trier. Forschungsschwerpunkte sind die Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts sowie der Weimarer Republik, Theorien der Ästhetik, Beziehungen zwischen Literatur und Religion sowie solche zwischen Literatur, Philosophie und bildender Kunst.

Hanna Clara Pulpanek war Mitglied der Graduiertenschule des Exzellenzclusters »Religion und Politik« an der Universität Münster und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt *Figuren des Hasses. Prolegomena zu einer Literatur- und Kulturgeschichte*. Dort promovierte sie mit der Arbeit »Nathans Hass. Zur Rezeption von Lessings *Nathan der Weise* im Drama der Gegenwart«.

Melanie Reinhard ist Doktorandin am Romanischen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. In ihrer Dissertation forscht sie zu Fremdheit im französischen Theater des 17. Jahrhunderts. Sie hat Französisch, Englisch und Latein für das Gymnasiallehramt studiert und absolviert derzeit ihr Referendariat.

Rita Rieger ist Privatdozentin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft und AVL der Universität Graz und derzeit Käthe Leichter-Gastprofesso-

rin an den Instituten für Komparatistik und Romanistik der Universität Wien. Veröffentlichungen u.a.: Liebe – poetologisch und kulturell. Figurationen im spanischen Roman um 1900, Göttingen 2016; (Hg.) Bewegungsszenarien der Moderne. Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung, Heidelberg 2021.

Moritz Schertl ist Doktorand der Romanischen Philologie an der Universität Münster, wo er zum Theater der Französischen Revolution forscht. Seit September 2025 ist er als Theaterdramaturg tätig. Veröffentlichung: »Ritualisierungen der Königshinrichtung in zwei Theaterstücken über die Exekution Ludwigs XVI.«, 2022.

Oliver Völker ist Postdoc am Minigraduiertenkolleg *Die ästhetischen Erfindungen der Ökologie um 1800* an der Gutenberg-Universität Mainz. Zuvor war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt. Wichtigste Veröffentlichung: Langsame Katastrophen: Eine Poetik der Erdgeschichte. Göttingen 2021.

Martina Wagner-Egelhaaf ist Seniorprofessorin an der Universität Münster, wo sie seit 1998 einen Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur, insbesondere Literatur der Moderne und Gegenwartsliteratur innehatte. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die deutsche Literatur seit dem 18. Jahrhundert, Autobiografie- und Autofiktionsforschung, Literaturtheorie und Rhetorik sowie das Verhältnis von Literatur und Religion.

Robert Walter-Jochum ist seit 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche und niederländische Philologie der FU Berlin. 2015 Promotion mit einer Arbeit zur »Autobiografietheorie in der Postmoderne«. 2016–2018 Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich 1171 »Affective Societies« an der FU Berlin, dort affekttheoretisch orientierte Forschung zu Hassrede in Öffentlichkeit und Kunst.