

Christian Reidenbach

Eine Gesellschaft des Staunens. Zuschaueraffekte im Theater Pierre Corneilles

Es hat nach Nietzsche eine gewisse Tradition, die Frage nach dem gegenwärtigen Stellenwert der Tragödie mit einer Verlusterzählung zu beantworten. Die Nüchternheit aufgeklärter Zeiten scheint den Tragödienhelden abträglich zu sein, die mit dem einen Bein noch in der runden Welt des Mythos, mit dem anderen jedoch, und darin beruht ihr Frevel, in einer menschengemachten bzw. vom Menschen zu machenden Welt stehen. Im Blick zurück entwirft der frühe Lukács das Narrativ vom zivilisatorischen Fortschritt als der Geschichte eines Sinnverlusts nur umso polemischer: „[D]ie Weite des Weges, den der Held in seiner eigenen Seele zurücklegen muß, bis er sich als Helden findet, widerstreite[t] der formgeforderten Schlankheit des dramatischen Aufbaus[.]“¹ Wo die Totalität der mythischen Welt gänzlich in Auflösung begriffen ist und sich die Komplexität des modernen Lebens nicht mehr zum raumzeitlichen Handlungsmoment schürzen lässt, hat der Heros alten Schlags keinen Platz mehr. Zum literarischen Format seiner transzendentalen Obdachlosigkeit scheint allein der Roman zu taugen, während die Tragödie, der Geschlossenheit ihrer Form halber, im Verdacht steht, zur Abrundung zu neigen.

Auch George Steiners berühmte Diagnose zum *Tod der Tragödie*, gut vier Jahrzehnte nach Lukács' Essay erstmals erschienen und passagenweise als dessen Replik zu lesen,² lässt sich als Bezugspol für ein Fragen nach der Möglichkeit der Tragödie heute heranziehen. Und ebenso liegt man bei Steiners Buch nicht falsch, eine kulturkritische Stoßrichtung zu vermuten: Wenn er schreibt, die Tragödie sei „jene Kunstform, die der unerträglichen Last von Gottes Gegenwart bedarf“,³ wenn Steiner für ein Erleben des Tragischen das stillschweigende kollektive Einverständnis mit einer Mythologie voraussetzt, die „das Leben überspannte wie der hochgeschwungene Bogen eines gotischen Kirchenschiffs“ und Verfehlungen mit Strafen sanktionierte,⁴ dann bewegt er sich nicht nur metaphorisch in großer Nähe zur Lukács'schen Gattungsmetaphysik, sondern er greift über Lukács hinweg Nietzsches Gleichsetzung von kultureller Ermüdung, dem Tod Gottes und dem mangelnden Sensorium der Moderne für die dionysischen

¹ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der Epik* [1920], Neuwied/Berlin 31965; hier S. 38.

² Steiner besucht Lukács im Winter 1957–58 erstmals in dessen Wohnung, nicht zuletzt, um ihm Briefe von Lucien Goldmann auszuhändigen. 1960 erscheint Steiners Aufsatz „Georg Lukacs and His Devil's Pact“ (*The Kenyon Review* 22 (1960), S. 1–18) mit dem erklärten Ziel, den Kritiker im Westen zu rehabilitieren.

³ George Steiner, *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay* [1961], übers. von Jutta und Theodor Knust, Frankfurt a. M. 1981, S. 274. Lukács wird Steiners Buch 1963 vorwerfen, zu idealistisch und zu stark von Benjamin beeinflusst zu sein. Vgl. dazu Eva L. Corredor, *Lukács after Communism. Interviews with Contemporary Intellectuals*, Durham 1997, S. 61–74; hier S. 62.

⁴ Steiner, *Der Tod der Tragödie*, S. 258.

Aspekte der Tragödie auf.⁵ Steiners Buch ist das Dokument eines Phantomschmerzes nach dem Verschwinden der tragischen Form.

Sichtlich unvoreingenommener begegnet das 17. Jahrhundert dem Thema einer neuzeitlichen Versachlichung des Tragischen, wie Steiner sie so sehr betrauert. Wer über den Stellenwert der Tragödie in säkularen Zeiten nachdenkt, ist daher gut beraten, dieses Moment ihrer Neubegründung aus dem Geist der Moderne in Augenschein zu nehmen. Denn hier diagnostiziert bereits der Libertin Saint-Évremond eine Entmythologisierung des zeitgenössischen Dramas. Und auch er erkennt darin eine markante Abweichung vom antiken Ursprungszustand, stehen in der Tragödie der Alten die Götter mit den Taten der Menschen und der Größe der Helden doch in einem Kausalzusammenhang, sind die Himmlischen ihrerseits von menschlichen Leidenschaften angetrieben. „In dieser Mischung aus Göttlichem und Menschlichem gab es nichts, was nicht auch glaubwürdig gewesen wäre“, heißt es in *De la Tragédie ancienne et moderne*. Doch diese unverbrüchliche, nachgerade „runde“ Einheit von Götter- und Menschenwelt sei in der Tragödie der Neuzeit geschwunden: „All diese Wunder sind heute fabulös für uns. Wir vermissen die Götter, und sie vermissen uns[.]“⁶ Der Ton von Saint-Évremonds Kulturkritik ist freilich ein ganz anderer als der eines postnietzscheanisch-zivilisationsmüden Bürgertums: Seine Verabschiedung der Mythen aus der Tragödie ist getragen von den Verheißungen der Frühaufklärung und den Parteinahmen der *Querelle des Anciens et des Modernes*. Die Tragödien der Alten hätten nur gewinnen können, wenn sie allen Ballast von Götter- als Aberglauben abgeworfen und ihr Augenmerk lieber einzig auf die menschliche Tugend gelegt hätten, um dadurch Irrglauben und Verblendung vorzubeugen.

Deutlich wird, wie hier aus der Mythologieabsenz ausdrücklich kein Bedeutungsverlust der Tragödie abgeleitet wird. Vielmehr entfalte sie erst im Verzicht auf die läuternden Affekte von Furcht und Mitleid und im Vermögen, das Motiv heroischer Überschreitung mit einem Thema von aktueller oder zeitloser gesellschaftlicher Relevanz zu verbinden, ihren konkreten sozialen bzw. moralischen Nutzen:

⁵ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, § 20, in: ders., *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, München 1959, Bd. I, S. 110–113.

⁶ Charles Saint-Évremond, „De la Tragédie ancienne et moderne“ [1672?], in: ders., *Œuvres en prose*, hrsg. von René Ternois, Bd. IV, Paris 1969, S. 170–184; hier S. 172: „Ainsi dans ce mélange de la divinité et de l’humanité, il n’y avoit rien qui ne se pût croire. Mais toutes ces merveilles aujourd’hui nous sont fabuleuses. Les Dieux nous manquent, et nous leur manquons[.]“ Zitate wurden, wenn nicht anders angegeben, vom Autor übersetzt.

Heute sehen wir die Menschen auf dem Theater ohne das Eingreifen der Götter dargestellt; hundertmal nützlicher ist das für das Publikum und für den Einzelnen. Denn es wird in unseren Tragödien weder einen Bösewicht geben, der sich nicht selbst hasst, noch einen Helden, der sich nicht bewundern lässt.⁷

Mehr als fragwürdig sei die vermeintliche kathartische Wirkung, die ohnehin nur bei einem geringen Teil von Hochgebildeten erzielt werde; für einen Großteil des Publikums verbänden sich mit φόβος und ἔλεος ausschließlich Angst und Einschüchterung. Um Wohlverhalten zu sichern, reiche hingegen ein schlichtes Nacheifern der Bühnengestalten völlig aus. Hier manifestiert sich die Vorstellung eines Theaters, dessen Beispiele genügen, um zur Sittlichkeit anzuhalten, und das der quasi kontakttherapeutischen Wirkung nicht mehr bedarf. Rezeptionstheoretische Prämisse der Modernen unter den Dichtern ist ein mündiger Zuschauer, dessen autonomes Interesse seine Beziehung zum Bühnengeschehen regelt und dynamisiert.⁸

Dem Referenzwerk der klassizistischen Regelpoetik, der *Poetik* des Aristoteles, gesteht Saint-Évremond demgegenüber einen bloß noch historischen Stellenwert zu: Zwar sei sie ein durchaus exzellentes Werk, doch nichts könne so perfekt sein, um eine jederzeit und allerorten verbindliche Norm darzustellen.

Descartes und Gassendi entdeckten Wahrheiten, die Aristoteles nicht kannte; Corneille erschloss dem Theater ästhetische Qualitäten, die ihm [d. h. Aristoteles] nicht bekannt waren; unsere Philosophen bemerkten Fehler in seiner *Physikvorlesung*; unsere Dichter sahen Mängel in seiner *Poetik*, zumindest aus unserer Warte, da alle Dinge [seit seiner Zeit] so verändert sind, wie sie es eben sind.⁹

Saint-Évremond orientiert sich an der empirischen Revolution der Naturphilosophie, um zu einem kritischen Umgang mit der poetologischen Tradition einzuladen. Einen Corneille feiert

⁷ Ebd., S. 183 f.: „Aujourd’hui nous voyons représenter les hommes sur le Théâtre sans l’intervention des Dieux ; plus utilement cent fois pour le public et pour les particuliers : car il n’y aura dans nos Tragédies, ni de Scelerat qui ne se déteste, ni de Héros qui ne se fasse admirer.“

⁸ Im mimetischen Bezug der Zuschauer zur Bühne lässt sich für das 17. und 18. Jahrhundert eine bemerkenswerte Entwicklung verfolgen. Joseph Harris zeigt, wie sich mit dem Begriff des Interesses anfänglich die Idee einer simplen (mimetischen) Übertragung, sodann eine identifikatorische, wenngleich nicht distanzfreie Teilhabe des Publikums an den Interessen der Figuren, schließlich ein Eintauchen in die szenische Gesamtsituation verbindet, wie es zunächst vor allem von den meist klerikalen Kritikern des Theaters angedacht und inkriminiert worden war. Im 18. Jahrhundert wird diese unmittelbare Beteiligung dann zu einem Standardmodell der Zuschaueraffizierung (*Inventing the Spectator. Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France*, Oxford 2014, S. 164–173, S. 197).

⁹ Saint-Évremond, *De la Tragédie ancienne et moderne*, S. 171: „Descartes et Gassendi ont découvert des vérités qu’Aristote ne connoissoit pas ; Corneille a trouvé des beautés pour le Théâtre qui ne lui étoient pas connus ; nos Philosophes ont remarqué des erreurs dans sa Physique ; nos Poètes ont vû des défauts dans sa Poétique, pour le moins à notre égard, toutes choses étant aussi changées qu’elles le sont.“ Der *locus classicus* für diese Feier eines Reformators der Denkkordnungen ist Lukrez’ *De rerum natura* (Buch I, V. 62–79; Buch V, V. 1–58), wo der Dichter das Erscheinen Epikurs als wissenschaftliches Großereignis bewundert. Saint-Évremond erläutert an anderer Stelle die Notwendigkeit, bei allem Respekt für die Alten kritische Neuerungen zuzulassen: „Der Wandel der Religion, der Regierung, der Sitten und Gebräuche hat einen so großen [Wandel] in der Welt bewirkt, dass wir so etwas wie eine neue Kunst brauchen, um uns in den Geschmack und das Genie des Jahrhunderts, in dem wir uns befinden, einzufühlen.“ (Ders., „Sur les Anciens“, in: ders., *Œuvres en prose*, Bd. III, S. 348: „[L]e changement de la religion, du gouvernement, des mœurs, des manieres, en a fait un si grand dans le monde, qu’il nous faut comme un nouvel art pour bien entrer dans le goût et dans le genie du siècle où nous sommes.“)

der Libertin als Neuerer und stellt ihn in eine Linie mit den führenden Köpfen der Neuen Wissenschaft. Die Zuversicht bezüglich eines Fortbestehens der Gattung verbindet sich hier mit dem Zutrauen in die Zeitgenossen, die poetologischen Regeln zu erneuern. Mythologieabsenz wird dabei nicht zum Hindernis, sondern gerade zum produktiven Ansporn für die Ausbildung der klassizistischen Tragödie, ihrer heroischen Protagonisten und einer Öffentlichkeit, die im Theater die politische als ästhetische Urteilsfähigkeit lernt.

Corneille selbst hatte übrigens in ganz ähnlicher Weise im Vorwort zu *Clitandre* vom Fortschrittsbegriff der Wissenschaft auf eine Lizenz geschlossen, sich auch in Fragen der Poetologie von den Alten lossagen zu dürfen: „Da die Wissenschaften und die Künste nie in ihrer Zeit sind, ist es mir erlaubt zu glauben, dass sie [d. h. die Alten] nicht alles gewusst haben[.]“¹⁰ Die Entstehung der aristotelischen Katharsis-Lehre etwa erklärt der Dichter aus einem lediglich polemischen Kontext heraus: Aristoteles habe nur deshalb den purgierenden Effekt der Leidenschaften hervorgekehrt, weil diese dem Platon als Rechtfertigung gedient hatten, um die Dichter aus seinem Staat zu verbannen. Ganz entgangen sei dem Stagiriten darüber jedoch das Vermögen des Theaters, Beispiel zu geben:

Eine Bestrafung böser Taten und die Belohnung der guten waren in seinem Jahrhundert nicht so üblich, wie es bei uns heute der Fall ist. Und da er darin [d. h. in den Leidenschaften] keinen echten Nutzen finden konnte außer dem der Sentenzen und Lehrreden, auf die die Tragödie seiner Meinung nach verzichten kann, hat er ihn durch einen anderen [d. h. durch die Katharsislehre] ersetzt, der vielleicht nur eingebildet ist.¹¹

Hiermit entlastet ein Vorreiter der späteren Modernen das neuzeitliche Theater von seinen läuternden Funktionen, um nunmehr allein durch das Vorbild seiner Figuren zu wirken. Statt Furcht und Schrecken lehrt der Bühnendichter sein Publikum Verwunderung, *admiration*. Aufschlussreich erscheint uns dieses Instrument der Zuschaueraffizierung für die Konjunktur der Corneille'schen Tragödie und für die Ausbildung einer theatralen Öffentlichkeit. Im Folgenden soll daher gezeigt sein, dass gerade die Fähigkeit, den Zuschauer in Erstaunen zu versetzen, der neuzeitlichen Tragödie neue Formen der Darstellung und der dramatischen Evidenz erschließt, die auch dem klassizistischen Theater als Institution zu bisher ungekannter Legitimität

¹⁰ Pierre Corneille, „Préface“ (*Clitandre*), in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. I, hrsg. von Georges Couton, Paris 1980, S. 94–96; hier S. 95: „Puisque les Sciences et les Arts ne sont jamais à leur période, il m'est permis de croire qu'ils n'ont pas tout su[.]“

¹¹ Pierre Corneille, „Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. III, Paris 1987, S. 142–173; hier S. 146: „La punition des méchantes actions, et la récompense des bonnes, n'étaient pas de l'usage de son siècle, comme nous les avons rendues de celui du nôtre : et n'y pouvant trouver une utilité solide, hors celle des sentences et des discours didactiques.“ Weit davon entfernt, seinem Theater moralische Wirkungen zu verordnen, distanziert sich der Dichter damit, wie Georges Forestier betont hat, vom Schultheater seiner jesuitischen Väter (*Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996, S. 348–352). Zu dieser Entwicklung eines Beispieltheaters, das der Läuterung nicht mehr bedarf, siehe Frank Greiner, „La Catharsis selon Pierre Corneille. La purgation des passions et la force de l'exemple“, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 116 (2016), S. 261–286; hier S. 267–276.

verhelfen. Allerdings entspricht Corneilles Auffassung keineswegs mehr der auch im 17. Jahrhundert noch weit verbreiteten *meraviglia*-Ästhetik¹² in der Tradition eines Castelvetro, Marino, Tesauo oder Patrizi, sondern sie versteht sich im Sinne eines distanzierten Befragens, eines Willens zum Wissen.

1. Die frühneuzeitliche Rationalisierung des Wunders

Hatten die Begriffe von Staunen und Verwunderung in der theologischen und philosophischen Tradition das Verhältnis von Gott und Mensch beschrieben, so vollzog sich in ihrer neuzeitlichen Übertragung auf die Dichtungstheorie eine „ideengeschichtliche Eroberung[.]“ Zeittypisch war diese Poetik des *meraviglioso* für Renaissance und Barock; die terminologische Aneignung entsprach einer anmaßenden Verteidigung der Dichtung gegen den Vorwurf der Irrlehre. Anmaßend war sie bereits insofern, als hier der ästhetischen Einstellung irdischen Phänomenen gegenüber derselbe Stellenwert zugebilligt wurde wie der Erfahrung göttlicher Offenbarung.¹³ Castelvetros Aristoteles-Kommentar bildet die zentrale Referenz auch für die klassizistischen Poetologen; sie nehmen im Wunderbaren nicht mehr nur den „Hilfsaffekt“ an, als der er bei Aristoteles Mitleid und Schrecken bloß verstärkte, sondern das Wesentliche einer Dichtung, die auf Blendung des Zuhörers im rhetorischen Effekt abzielt.¹⁴ Corneille allerdings ruft in strategischer Weise den Denkhorizont seiner Opponenten auf, um deren rein poetologische Auffassung mit dem erkenntnistheoretischen Begriff der *admiration* zu verschmelzen – eine terminologische Ausnüchterung, wie sie etwa zeitgleich auch bei Hobbes und, wie wir etwas eingehender zeigen wollen, bei Descartes vollzogen wird und die sich keineswegs lediglich auf Kreise französischer Intellektueller beschränkt.¹⁵

¹² Zur ihrer Ausbildung in der Renaissance vgl. etwa Winfried Wehle, „Eros in Ketten. Der Widerstreit von verosimile und maraviglioso als ein Grundverhältnis des ‚Klassischen‘“, in: Fritz Nies und Karlheinz Stierle (Hrsg.), *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, München 1985, S. 167–201; hier S. 171–179; Thomas Leinkauf, „Zur Funktion des ‚Wunderbaren‘ (mirabile) in Philosophie und Poetologie des 16. Jahrhunderts“, in: Christoph Strosetzki (Hrsg.), *Mirabiliratio. Das Wunderbare im Zugriff der Frühneuzeitlichen Vernunft*, Heidelberg 2017, S. 45–67; hier S. 53–66.

¹³ Wir folgen Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991, S. 136–154; Zitat auf S. 145.

¹⁴ Ebd., S. 136, S. 141; vgl. dazu Aristoteles, *Poetik* (*Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. V), hrsg. von Arbogast Schmitt, Berlin 2008, 1452a1–11.

¹⁵ Zu Hobbes siehe Thibault Barrier, *Le Temps de l'admiration ou la première des passions à l'âge classique*, Paris 2019, S. 443–460. Lorraine Daston und Katharine Park zeigen, wie sich die Konvergenz von *admiration* und wissenschaftlicher Neugier in den mittleren Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts als mentalitätsgeschichtlicher Trend in der europäischen Gelehrtenrepublik bemerkbar macht (*Wunder und die Ordnung der Natur (1150–1750)* [1998], übers. von Sebastian Wohlfeil und Christa Krüger, Berlin 2002, Kap. 8, v. a. S. 365–372; siehe auch die ältere Version des Textes: Lorraine Daston, „Die kognitiven Leidenschaften. Staunen und Neugier im frühneuzeitlichen Europa“, in: dies., *Wunder, Tatsachen und Beweise. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2003, S. 77–97; hier S. 87–89). Zur Rationalisierung des Wunders siehe dies., „Wunder und

Verantwortlich für diese Parallelen sind kaum direkte Einflüsse; sie beruhen vielmehr auf einer gleichgerichteten Absetzbewegung vom überlieferten Konzept des *merveilleux*. Eine Übersetzung des Terms „admiration“ muss im Deutschen daher zweierlei wiedergeben: zum einen die benannte Distanzierung von den Blendeffekten des ästhetischen oder naturphilosophischen Wunders, wie sie am ehesten mit dem Begriff des Staunens wiedergegeben werden kann; zum anderen muss sie jedoch auch die Differenz zum cartesischen *étonnement* wahren, mit dem eine übersteigerte, exzessive Verwunderung benannt und abgelehnt wird, die den Wahrnehmenden erstarren lässt – das ließe sich dann wiederum im Begriff der Verwunderung leisten. Mit Blick auf Descartes hat es sich, wie Claus Zittel zeigt, daher im Deutschen bewährt, die Begriffe „Staunen“ und „Verwunderung“ quasi synonym zu verwenden, dabei aber zugleich als Negationen ihres Gegenkonzepts aufzufassen.¹⁶ Umso nötiger deshalb, in der Rede von der *admiration* den jeweiligen Debattenkontext sichtbar zu machen, damit deutlich wird, welches Distanzierungsanliegen sich mit ihr (als einem Nicht-Wunderbaren bzw. einer Nicht-Exzessivität) jeweils verbindet. In diesem Sinne verwenden auch wir die Terme „Verwunderung“ und „Staunen“ gleichbedeutend, um die Corneille'sche „admiration“ als einen Kampfbegriff zu kennzeichnen, den der Autor in erster Linie gegen die Katharsis-Lehre der Aristoteliker anführt. Eine solchermaßen rationalisierte Verwunderung geht mit einer repräsentationskritischen Einstellung einher, die durchaus auf deutlich jüngere Formen des politischen Theaters hinausweist. Werten ließe sich auch Corneilles beständige Auseinandersetzung mit der klassizistischen Regelpoetik nämlich als „Versuch, diese Regeln zu überwinden, um den Rahmen der Repräsentation gewissermaßen episch zu durchbrechen.“¹⁷ Christian Biet hat für diese distanzierte Form der Beobachtung, die Corneille gegen die kathartischen Absichten des Theaters stark macht, denn auch das treffende Verb „déniaiser“ verwendet: Der Zuschauer als naiver Tor, als ein „niais“, der passiv der Illusionswirkung zu erliegen droht, wird in Corneilles Theater „déniaisé“, d. h. er kann einen Kenntniszugewinn verbuchen, indem ihm die Unschuld seines Unwissens geraubt wird. Nicht κάθαρσις, sondern μάθησις, nicht läuternde Zerknirschung, sondern messende Urteilskraft ist das Mittel, mit dem der Dichter das *peuple* im Zuschauerhaus

Beweis im frühneuzeitlichen Europa“ [1991], ebd., S. 29–76. Auch dieser Text wird in *Wunder und die Ordnung der Natur* in einer späteren Fassung wiedergegeben (Kap. 6, S. 253–300).

¹⁶ Claus Zittel, „Spielräume des Staunens bei Descartes“, in: Nicola Gees, Mireille Schnyder, Hugues Marchal, Johannes Bartuschat (Hrsg.), *Staunen als Grenzphänomen*, Paderborn 2017, S. 40–65; hier S. 44–46.

¹⁷ Romain Jobez, „Ursprung des französischen Trauerspiels“, in: Claude Haas und Daniel Weidner (Hrsg.), *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben*, Berlin 2014, S. 158–171; hier S. 171.

zum *public* erzieht.¹⁸ In der Gesellschaft des Staunens konfiguriert sich die Öffentlichkeit als ein gerade auch in politischer Hinsicht urteilendes Plenum.

2. Verabschiedung der Katharsis

Anfang Januar 1637 feiert das Pariser Publikum im Théâtre du Marais, der zweitwichtigsten Bühne der Stadt, die Premiere des *Cid*. Sein Autor ist bisher vor allem mit Komödien hervorgetreten; nach einer Tragödie mit mythologischem Bezug, seiner zwei Jahre zuvor entstandenen *Médée* nämlich, hat er sich nun erstmals an ein politisches Sujet gewagt. Alle staatstragenden Schichten sind im Zuschauerhaus vertreten. Neben dem Adel und den Honoratioren der Stadt finden sich viele Träger des Blaubandordens, die hohen Würdenträger des Staates und die Juristen der höchsten Gerichte. Mondory, der größte Darsteller seiner Zeit und Star des Abends, erinnert sich rund zehn Tage später in einem Brief an den Dichter Guez de Balzac:

Wie sehr wünschte ich Sie hier, damit sie neben anderen Vergnügungen die schönen Theaterstücke erleben, die hier gegeben werden, und insbesondere jenes [Vergnügen] eines *Cid*, der ganz Paris verzaubert hat. Er ist so schön, dass die standhaftesten Damen für ihn entflammt, deren Leidenschaft sich gar mehrfach im öffentlichen Theater entlud.

Das bei den Zeitgenossen und vielen zukünftigen Akteuren der *Querelle du Cid* beliebte metonymische Spiel, den Protagonisten mit dem Stück gleichzusetzen und den Erfolg als heroischen Akt zu feiern, gestattet dem Schauspieler Mondory, den Publikumserfolg auf die eigene Glanzleistung zurückzuführen. Der Herzen brechende *Cid* ist schließlich er selbst, und das, obwohl dieser *Roscius auvergnat* durchaus nicht mehr im jugendlichen Alter der Figur steht, vielmehr im Folgejahr mitten in einer dröhnenden Tirade vom Schlag getroffen werden wird. In seinem Brief an Balzac setzt der Schauspieler hinzu:

Das Gedränge an unseren Türen war so groß und unsere Lokalität so klein, dass die Ecken des Theaters, die zu anderen Zeiten als Nischen für die Pagen dienten, zu Vorzugsplätzen für die Träger des Blaubandordens wurden und die Bühne gewöhnlich mit Kreuzen von Ordensrittern geschmückt war.¹⁹

Was der Heldendarsteller von der Bühne herab wahrnimmt und was ihm in seinem Brief an den im selbstgewählten Exil fern von Paris lebenden Balzac zu erwähnen wichtig erscheint, ist eine quer durch die vertretenen Berufsgruppen und Stände reichende Begeisterung – eine

¹⁸ Christian Biet, „Les Illusions de Pridamant“, in: Joseph Danan (Hrsg.), *Pierre Corneille, L'illusion comique. Dramaturgies de l'illusion*, Rouen 2006, S. 129–161; hier S. 152–155.

¹⁹ Zitiert nach Georges Mongrédien, *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*, Paris 1972, S. 61: „Je vous souhaiterais ici pour y goûter, entre autres plaisirs, celui des belles comédies qu'on y représente, et particulièrement d'un *Cid* qui a charmé tout Paris. Il est si beau qu'il a donné de l'amour aux dames les plus continentales, dont la passion a même plusieurs fois éclaté au théâtre public. [...] La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit, que les recoins du théâtre qui servaient les autres fois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons bleus et la scène y a été d'ordinaire parée de croix de chevaliers de l'ordre.“

Faszination, die im Zuschauerhaus für frenetische Beifallsstürme sorgt, die die versammelten Einzelzuschauer zur Einhelligkeit veranlasst und zum Gesellschaftskörper verschmilzt. Corneille nimmt sich seinem Stoff gegenüber nämlich Freiheiten, um ihn auf die Pariser Öffentlichkeit zuzuschneiden im Sinne einer Wahrheit, die alle adressiert: Er verbrämt die im spanischen Mittelalter angesiedelte Handlung mit politischer Aktualität auf eine Weise, in der das Inkognito der Ideen durchsichtig bleibt²⁰ und sich der tageshistorische Bezug für den Zuschauer herstellt. In solcher Verschiebung gelingt es dem Autor, in dem, was er zunächst eine Tragikomödie, ab 1648 dann eine Tragödie nennt, den gesellschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit den Spiegel vorzuhalten, ohne die Differenzen von Bühne und Zuschauerraum, von Fiktion und Wirklichkeit aufgeben zu müssen. *Le Cid* thematisiert die Spannungen, die sich aus der Entmachtung der Hocharistokratie und der Machtkonzentration auf den König ergeben, aus jener Transformation also, die Norbert Elias eine „Verhöflichung der Krieger“ genannt hat und bei der der absolutistische, moderne Staat die mittelalterliche feudal-ständische Ordnung verdrängt.

Im Zentrum unseres Interesses soll jedoch weniger der Inhalt des Dramas stehen, sondern in erster Linie das, was Andreas Kablitz unter Berufung auf Lessing als eine Desintegration des Tragischen bei Corneille beschrieben hat.²¹ Dessen Eigenständigkeit im literarischen Feld lässt sich nämlich daran erkennen, dass er sich der seit Beginn des 17. Jahrhunderts weit verbreiteten christlich-moralisierenden Auffassung der aristotelischen Katharsis-Lehre weitgehend verschließt, wie sie etwa von Jules de La Mesnardière, dem Wortführer der Neu-Aristoteliker, in *La Poétique* von 1640 diskutiert wurde:

Der gerechte Schrecken, der durch die Bestrafung von Verbrechern in den Köpfen der Menschen hervorgerufen wird, hat eine nützliche Wirkung, da er bei den Lasterhaften, die ihn zu spüren bekommen, Reue hervorruft.²²

Wahr ist allerdings auch das: Corneille, der Autor aus Rouen, kann auf dem Gebiet des Theaters, noch dazu des Theaters der Hauptstadt, nur reüssieren, wenn er sich zum Aristotelismus

²⁰ Zu dieser Formel vgl. Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* [1957], Stuttgart 1985, S. 39. Aufgrund der Durchdringungen von zeitgeschichtlicher Wirklichkeit und Theaterfiktion spricht Schmitt von „Spiegelungen“ bzw. (nach Egon Vietta) vom Theater als einem „Traumrahmen“, der Bühne, Zuschauersaal und zeitgeschichtliche Wirklichkeit gleichermaßen mitumfasst. „Wie im Traum die Menschen und Wirklichkeiten ineinander übergehen, so werden Bilder und Figuren, Ereignisse und Situationen auf der Bühne traumhaft verwoben.“ (Ebd., S. 26 f.; hier S. 27)

²¹ Andreas Kablitz, „Corneilles *theatrum gloriae*. Paradoxien der Ehre und tragische Kasuistik (*Le Cid – Horace – Cinna*)“, in: *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?*, hrsg. von Joachim Küpper und Friedrich Wolfzettel, München 2000, S. 491–552; hier S. 538.

²² Jules de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris 1640, S. 22: „[L]a iuste Terreur excitée dans les esprits par les peines des criminels, produit vn effet profitable, par le repentir qu’elle inspire aux vicieux qui la ressentent.“ Vgl. dazu Harris, *Inventing the Spectator*, S. 174 (Harris verweist hier auch auf die horazischen Ursprünge dieser Moralisation); Greiner, *La Catharsis selon Pierre Corneille*, S. 265–267. Zur Rolle La Mesnardières im literarischen Feld vgl. René Bray, *Formation de la doctrine classique* [1926], Paris 1963, S. 54 f.

der Gelehrtenkreise irgendwie verhält, wenn er ihn offiziell zu affirmieren und subtil zu unterminieren oder zumindest flexibel auszulegen weiß.

Und dabei geht er gerade in seinen *Discours* von 1660 rhetorisch geschickt und fintenreich vor. Wie andere Vertreter der Modernen insistiert er dazu etwa, wenn er Mitleid und Furcht differenziert, auf einem Bruch zwischen theatralem Vergnügen und kathartischer Wirkung, zwischen einem Mitleid als „Interesse an der Person, die wir leiden sehen“²³ und der Furcht als Ausdruck einer Sorge des Zuschauers um die eigene Person oder den allernächsten Verwandten, etwa „wenn wir unsere Mitmenschen leiden sehen und ihr Unglück uns Ähnliches befürchten lässt [...]“²⁴ Der Dichter profiliert damit die Differenz innerhalb der affektiven Bezüglichkeit – hier das Mitleid für den Anderen, da die Furcht ums Eigene. Zum Vergleich: Wenn es in der *Poetik* des Aristoteles geheißen hatte, Mitleid „stell[e] sich bei dem ein, der sein Unglück nicht verdient“, Furcht hingegen „bei dem, der dem Zuschauer ähnelt, der Jammer [also] bei dem unverdient Leidenden, der Schauer bei dem Ähnlichen“²⁵ dann hatte der Stagirit hier allerdings auf zwei Aspekte *ein und derselben* Bühnenfigur vor den Augen des Betrachters hingewiesen.

Die frühneuzeitliche Lesart wird möglich mit Bezug auf eine Parallelstelle der *Rhetorik*, in der Aristoteles schreibt, „dass man über die Dinge, welche man für sich selbst fürchtet, [lediglich] Mitleid empfindet, wenn sie bei anderen geschehen.“²⁶ Die Passage entfaltet ihre Relevanz für die Deutung der *Poetik* im Kontext einer moralistischen Anthropologie mit ihrem Fokus auf den Menschen als Spielball seiner Eigeninteressen. Mitleid und Furcht haben dann zwar Verschiedenes zum Gegenstand (den Bühnenhelden zu einen, das Zuschauersubjekt zum anderen), ihr Affektcharakter jedoch unterscheidet sich jetzt nur noch hinsichtlich der Intensität, mit der das dargestellte Leiden den Zuschauer betrifft. Wie die Furcht bei wachsender Nähe zum Leidenden das Mitleid vertreibt (weil etwa gefürchtet werden muss, selbst in Mitleidenschaft gezogen zu werden),²⁷ stellt sich Mitleid demgegenüber gar als Symptom einer Distanz heraus, insofern nämlich, als der Bemitleidende dem Bemitleideten nicht nah genug steht, um schon

²³ Pierre Corneille, „Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. III, S. 142–173; hier S. 142: „[...] l’intérêt de la personne que nous voyons souffrir“.

²⁴ Pierre Corneille, „À Monsieur de Zuylichem“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II, Paris 1984, S. 549–553; hier S. 551: „[...] quand nous voyons souffrir nos semblables, et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles[.]“

²⁵ Aristoteles, *Poetik* (*Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. V), hrsg. von Arbogast Schmitt, Berlin 2008, 1453a1–6.

²⁶ Aristoteles, *Rhetorik* (*Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. IV), hrsg. von Christof Rapp, Berlin 2002, 1386a28. Wir folgen hier Harris, *Inventing the Spectator*, S. 176–181.

²⁷ Vgl. dazu Aristoteles, *Rhetorik*, 1386a21–24: „Das Schreckliche [...] nämlich [...] verdrängt das Mitleid [...]; man empfindet nämlich nicht Mitleid, wenn einem das Schreckliche nahe ist.“

für sich selbst fürchten zu müssen. Und wie sich die Furcht bloß aus der Hochrechnung vom Leiden der Anderen auf das eigene Leben ergibt, wäre umgekehrt Mitleid dann bloß noch eine Furcht zu nennen, die nicht genügend Relevanz fürs eigene Leben besitzt. Corneilles Erklärung der kathartischen Wirkung lehnt sich also nicht an traditionelle Deutungen an, sondern sie folgt der utilitaristischen Prämisse, dass Wohlverhalten letztlich auf egoistische Antriebe zurückzuführen sei und dass Interesse für die Figur und Eigeninteresse demnach gleichbedeutend sind. Er betont entsprechend, „dass man, um die Wirkung zu vermeiden [d. h. eine vergleichbare Bestrafung *eigener* Verfehlungen], die Ursache beseitigen muss [d. h. den missliebigen Affekt].“ Und diese Deutung, setzt er hinzu, würde den Vertretern einer traditionellen Aristoteles-Exegese wohl kaum gefallen.²⁸

Im Übrigen freilich ist es dem Dichter um einen ganz anderen Punkt zu tun: Corneilles Argumentation im *Discours de la Tragédie* hat zum Ziel, die Ursachenverkettung vom dargestellten Leiden hin zur moralischen Läuterung des Zuschauers anzuzweifeln, ja die Katharsis als ausdrückliches Telos der Bühnenergebnisse zu hinterfragen und alternative, auf ein Theater als Exempel und das Vergnügen des Zuschauers abzielende Formen der Zuschaueraffizierung zu entwickeln. Kritik an Aristoteles verkleidet der Autor in subtilen Sprachspielen, bei denen die Affirmation von der Ironie nur mittelbar zu unterscheiden ist. Wenn Corneille etwa zu Beginn seines zweiten *Discours* die regelpoetische Forderung an die Tragödie, dass sie „Mitleid und Furcht hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt“,²⁹ aufgreift, dann beginnt er seine kritische Auseinandersetzung, indem er die aristotelische Formel schlicht in ihre Sinnbestandteile zerlegt:

Die Begriffe, die Aristoteles in seiner Definition [der Tragödie] verwendet, lehren uns zwei Dinge. Das eine ist, dass sie Mitleid und Furcht erregt; das andere ist, dass sie durch deren Wirkung ähnliche Leidenschaften tilgt.³⁰

²⁸ Corneille, *Discours de la tragédie*, S. 143: „[...] que pour éviter l’effet il faut retrancher la cause.“

²⁹ Ebd., S. 142: „[...] que par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions.“

³⁰ Ebd.: „[L]es termes dont Aristote se sert dans sa définition [...] nous apprennent deux choses. L’une qu’elle excite la pitié et la crainte ; l’autre, que par leur moyen elle purge de semblables passions.“ Die aristotelische Formulierung (*Poetik*, 1449b26–27: „Durch Mitleid und Furcht bewirkt sie eine Reinigung eben dieser Gefühle“) ist aufgrund der inhaltlichen Ambivalenz des griechischen Genitivs mehrdeutig; das 17. Jahrhundert kennt zwei Lesarten, die beide einen *subiectivus* voraussetzen: In der sogenannten homöopathischen Lesart dienen die durch das Bühnengeschehen erzeugten Affekte von Furcht und Mitleid dazu, *ebenjene* Affekte, die im wirklichen Leben in deutlich höherer Dosierung entstehen, zu verhindern. Gemäß der sogenannten instrumentellen Lesart hingegen dienen Furcht und Mitleid als quasi positive Affekte dazu, den Zuschauer von *anderen*, d. h. schädlichen Affekten zu reinigen (Katherine Ibbett, „Pity, Compassion, Commiseration. Theories of Theatrical Relatedness“, in: *Seventeenth-Century French Studies*, 30 (2008), S. 196–208; hier S. 197; Harris, *Inventing the Spectator*, S. 174 f.). Corneilles tendenziell instrumentelle Auffassung ist deutlich von La Mesnardières Übersetzung abzusetzen, die die homöopathische Lesart widerspiegelt und von der Tragödie als einer Darstellung spricht, „die aus sich selbst heraus Schrecken & Mitleid erzeugt & die dazu dient, *diese beiden Regungen der Seele* zu mäßigen.“ (*La Poétique*, S. 8 (Hervorhebungen nicht im Original): „[...] qui produit par elle-mesme la Terreur & la Pitié, & qui sert à modérer ces deux mouuemens de l’Ame.“) Beide

Eine solche Satzzergliederung hat zum Ziel, die Kohärenz der Inhalte zunächst einmal in der Tautologie zu erledigen. Auch weiterhin ist der Ton nicht frei von Ironie, etwa als es heißt, über den ersten Sachverhalt habe Aristoteles den Leser ausreichend in Kenntnis gesetzt, der zweite, die Verknüpfung von Zuschaueraffizierung (durch Furcht und Mitleid) und Katharsis nämlich, bleibe hingegen einigermaßen im Dunkeln. Genauso wie das Syntagma der aristotelischen Definition zerlegt Corneille deshalb die Kausalität des moralischen Übertrags vom Bühnengeschehen ins Seelengeschehen des Zuschauers, welche – ausgehend vom Mitleiden, das dieser angesichts eines Mitmenschen empfindet, über die Angst, in eine vergleichbare Lage zu kommen – die angestrebte Läuterung von den schädlichen Affekten auslösen soll.³¹ Die idealschöne Ursachenverkettung, in der Corneille die aristotelische Formel noch zuspitzt, dient zu nichts anderem, als sie im Nachhinein mit der reichen Erfahrung des Theaterpraktikers hinterfragen zu können:

Dieses Mitleid *soll* uns die Furcht einflößen, in ein ebensolches Unglück zu geraten, und uns von jenem Übermaß an Liebe läutern, das ihr Unglück [mit anderen Worten das der Protagonisten] verursacht und uns dazu bringt, sie zu bemitleiden; aber ich bin nicht sicher, ob es uns dieses Mitleid einflößt noch ob es es [d. h. das Gefühlsübermaß] läutert, und ich fürchte, dass Aristoteles' Argumentation in diesem Punkt bloß eine hübsche Idee ist, die in Wahrheit ohne Wirkung bleibt.³²

Deutungsansätze verfälschen das aristotelische Original, bei dem – im Sinne eines separativ aufzufassenden Genitivs – die Reinigung *von* den Leidenschaften Anliegen ist.

³¹ Corneille gibt dabei keine eigene Meinung wieder, sondern schlussfolgert lediglich anhand des aristotelischen Originaltextes auf „die Art und Weise, wie die Läuterung der Leidenschaften in der Tragödie erfolgt“ („la manière dont se fait la purgation des passions dans la tragédie“) – ein Vorgang, der, wie der *Discours* konstatiert, vom Stagiriten ansonsten einigermaßen im Unklaren gelassen sei: „Das Mitleid angesichts eines Unglücks, in das wir unsere Mitmenschen stürzen sehen, führt uns zur Furcht vor einem ähnlichen Unglück für uns; diese Furcht führt zum Wunsch, es zu vermeiden; und dieser Wunsch führt dazu, die Leidenschaft, die in unseren Augen die Menschen, die wir bedauern, in dieses Unglück stürzt, zu reinigen, zu mäßigen, zu korrigieren und sogar in uns auszurotten[.]“ (*Discours de la tragédie*, S. 143: „La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables, nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte au désir de l'éviter ; et ce désir à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons[.]“)

³² Ebd., S. 146 (Hervorhebung nicht im Original): „Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune, et nous les fait plaindre ; mais je ne sais si elle nous la donne, ni si elle le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité.“ Saint-Évremond wird diesen Zweifel der Modernen an der aristotelischen Läuterungswirkung noch radikaler formulieren; er spricht von „einer gewissen Purgation, von der bisher niemand etwas verstanden hat und die er [d. h. Aristoteles] nach meiner Einschätzung selbst nicht verstanden hat.“ (*De la Tragédie ancienne et moderne*, S. 178: „[...] une certaine Purgation que personne jusqu'ici n'a entenduë, et qu'il n'a pas comprise lui-même, à mon jugement.“) In einem Theatersaal ließen sich höchstens ein halbes Dutzend Freigeister (*philosophes*) antreffen, die „durch derart weise und nützliche Meditationen“ („par ces sages et utiles méditations“) Seelenruhe erlangen könnten; die breite Masse hingegen werde lediglich eingeschüchtert (ebd., S. 179). Indem sich ein Moderner wie Saint-Évremond gegen ein Theater als „Schule des Schreckens und des Mitgefühls“ („école de frayeur et de compassion“) wendet (ebd., S. 177), lehnt er ineins eine ideologische Fehlleitung der Künste ab, die zu politischer Unmündigkeit und Passivität erziehe: So wie der abergläubische Schrecken in der Antike ganze Armeen von ihren Vorsätzen habe abbringen können, habe das Mitleid dazu veranlasst, „dass man sich damit begnügte, große Unglücksfälle zu beweinen, wo es gegolten hätte, nach Abhilfe zu suchen.“ (Ebd., S. 178: „[...] qu'on se contenta de pleurer les grands malheurs, quand il falloit y chercher quelque remede.“)

Auch hier bekundet der Autor seine inhaltliche Distanz in den subtilen Verfahren seiner Bezugnahmen: Wo diese sprachlich wie schlichte Wiederaufnahmen anmuten, handelt es sich in Wahrheit um ein subtiles Spiel mit den deontischen und den epistemischen Aspekten im Modalverb „sollen“ (*devoir*). Was gemessen an der Autorität des Philosophen als Verpflichtung erscheint, entpuppt sich in der Erfahrung des Theatermanns lediglich als subjektive Möglichkeit, als ein „es wird gesagt“. Ein ähnlicher Gebrauch des Modalverbs findet sich in den Paratexten zu *Don Sanche d’Aragon*: „Die Tragödie *soll* Mitleid und Furcht erregen, und das ist einer ihrer wesentlichen Bestandteile, denn es geht ja in ihre Definition ein.“³³ Die tautologische Ironie entsteht bei Corneille zusätzlich durch den ungültigen Umkehrschluss: Nicht weil sie Teil ihrer Definition wäre, gehört die Freisetzung der Leidenschaften von Furcht und Mitleid zu den zentralen Bestandteilen der Gattung, sondern weil ebenjene Leidenschaften ein wesentlicher Bestandteil großer Tragödien sind, finden sie Eingang in ihre Definition.

Doch zurück zum Zentralthema eines Läuterungstheaters. Unzweifelhaft stellt Corneille die moralische Transmission zur Diskussion und reicht das Problem an seine Zuschauer weiter: Solle man doch bitte bei ihnen in Erfahrung bringen, „ob sich diese reflektierende Furcht nun bei ihnen eingestellt und in ihnen die Leidenschaft ausgemerzt hat, die die von ihnen beklagten Untaten hervorbrachte.“³⁴ Der Spott ist vernehmlich, der Bruch zwischen stückinternem Affekt und moralischer Wirkung im Rezipienten für mehr oder minder manifest erklärt. Einen Nachweis der moralischen Wirkung seiner Tragödien bleibt der Dichter schuldig. Der Relativierungen der aristotelischen Katharsis-Lehre ist damit aber noch kein Ende: Corneille wird bemerken, statt nur im Doppel von Furcht und Mitleid lasse sich eine Läuterungswirkung möglicherweise schon durch eine Leidenschaft allein erzielen,³⁵ schließlich sei es auch nicht zwingend, ausschließlich den Protagonisten darauf zu verwenden, im Zuschauer Furcht und Mitleid zu säen, das lasse sich viel eher auf „verschiedene Figuren“ („de divers personnages“) verteilen –³⁶ etwa so, wie es in der Epistel zu *La Suite du menteur* geheißen hatte, mit dem Moralischen in einem Drama verbände sich kaum mehr als „Sentenzen und Reflexionen, die man kunstreich beinahe überall anbringen kann[.]“³⁷ In dieser Breitverteilung aber verliert sich die

³³ Corneille, *À Monsieur de Zuylichem*, S. 550 (Hervorhebung nicht im Original): „[L]a tragédie doit exciter de la pitié et de la crainte, et cela est de ses parties essentielles, puisqu’il entre dans sa définition.“

³⁴ Corneille, *Discours de la tragédie*, S. 146: „[...] s’ils en sont venus par là jusqu’à cette crainte réfléchie, et si elle a rectifié en eux la passion qui a causé la disgrâce qu’ils ont plainte.“

³⁵ Ebd., S. 147 f.

³⁶ Ebd., S. 149.

³⁷ Pierre Corneille, „Épître“ (*La Suite du Menteur*), in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 95–98; hier S. 98: „[...] sentences et réflexions que l’on peut adroitement semer presque partout[.]“ Nahezu identisch ist die Formulierung im *Discours du poème dramatique* („Discours de l’utilité et des parties du poème dramatique“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. III, S. 119–141; hier S. 120).

Hebelwirkung der moralischen Übertragung, deren Einsatz die Moralisten mit ihren Verbeugungen vor Aristoteles mit Nachdruck einfordern.

3. Die kalte Leidenschaft der admiration

Nun ist darauf hingewiesen worden, Corneille habe vielmehr in der Verwunderung (*admiration*) ebenjene Leidenschaft des Publikums identifiziert, mit der er – über die Idee eines Nacheifers – eine vergleichbare Läuterung der schädlichen Affekte bezweckt habe.³⁸ Von der aristotelischen Katharsis unterscheide sich die Corneille'sche daher nur unwesentlich, und zwar bloß hinsichtlich der auslösenden Leidenschaft: Wenn schon nicht Furcht und Mitleid, so erachte der Dichter immerhin das Staunen einer läuternden Wirkung für fähig. In der Tat scheint das für die Werkausgabe von 1660 neuverfasste *Examen* zu *Nicomède* diesbezüglich eindeutig:

In der Bewunderung, die wir für seine Tüchtigkeit haben, finde ich eine Art der Läuterung der Leidenschaften, die Aristoteles nicht erwähnt hat, und die vielleicht sicherer ist als die, die er für die Tragödie mittels Mitleid und Furcht vorschreibt. Die Liebe, die sie in uns für die Tüchtigkeit weckt, die wir bewundern, erfüllt uns mit Hass für das entgegengesetzte Laster.³⁹

Allerdings handelt es sich mit dem neun Jahre nach dem Drama entstandenen *Examen* um den *einzigsten* Beleg für die Idee einer ursächlichen Verknüpfung von Admiration und kathartischer Wirkung im Œuvre des Dichters. In der Erstversion *Au Lecteur* von 1651 findet sie sich noch nicht; hier ist zwar von Verwunderung, nicht aber von Affektläuterung die Rede.⁴⁰ Rubidge hat in überzeugender Weise rekonstruiert, wie Corneille erst aus der Lektüre des *Traité du poëme Heroïque* von Pierre Le Moyne in der Auflage von 1658 die Idee des Staunens als einer *moralischen* Leidenschaft bzw. seiner Verknüpfung mit einem kathartischen Effekt beim Zuschauer bezieht.⁴¹ Doch so naheliegend ein Konnex von Admiration und Läuterung mit Blick auf die von Rubidge aufgeführten literatur- und mentalitätsgeschichtlichen Quellen auch sein mag: Der einzige Beleg bei Corneille erscheint werkgenetisch zu spät, um zumindest für dessen kanonische Dramen poetologisch relevant zu sein. Das *Examen* ist *kein* Beleg für einen moralischen Begriff der Verwunderung bei Corneille, wie Rubidge ihn zu beweisen vorgibt. Man muss die Le Moyne'sche Spur gar nicht in Abrede stellen, um in Corneilles spätem Bekenntnis zu einem

³⁸ Bradley Rubidge, „Catharsis through Admiration. Corneille, Le Moyne, and the Social Uses of Emotion“, in: *Modern Philology* 95 (1998), S. 316–333, passim.

³⁹ Pierre Corneille, „Examen“ (*Nicomède*), in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 641–644; hier S. 643: „Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire.“

⁴⁰ Pierre Corneille, „Au Lecteur“ (*Nicomède*), in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 639–641; hier S. 641.

⁴¹ Rubidge, *Catharsis through admiration*, S. 330–333.

Theater der Läuterung vielmehr etwas ganz anderes zu vermuten, nämlich nicht mehr und nicht weniger als eine weitere Beschwichtigung seiner aristotelischen Gegner.⁴² Das Argument aus dem *Traité du poëme Heroïque* kommt ihm zupass, um seine Poetologie der Verwunderung anschlussfähig zu halten und so zumindest den Eindruck der ideologischen Verträglichkeit zu wahren. In der Bewunderung „eine Art der Läuterung der Leidenschaften“ finden, das meint, um hier Corneilles Formulierung noch einmal aufzugreifen, keine eigenständige Version eines Theaters der Läuterung, keine irgendwie doch noch mit dem aristotelischen Gedanken verträgliche Modifikation, dafür umso mehr einen rhetorischen Coup zur Ruhigstellung der ideologischen Opponenten.

Corneille für sein Teil verbindet mit dem Staunen in erster Linie einen intellektuellen, einen epistemologischen Affekt. Als solcher bereite es dem Zuschauer ein dem Mitleid vergleichbares Vergnügen. Die wirkungsästhetische Ähnlichkeit täuscht freilich kaum über die Differenz in der Wahl der dramaturgischen Mittel hinweg. Nicht etwa zu Tränen,⁴³ hingegen zur Reflexion gibt die Verwunderung Anlass. Allenfalls als eine kalte Leidenschaft nimmt sie gefangen.

Mag er sich hier von einem Theater der Läuterung mehr oder weniger deutlich lossagen, so beruft sich Corneille andererseits in der Verwunderung immerhin auf eine aristotelische Tradition. Ihre begriffliche Herkunft ist indessen eine ganz andere: nicht in erster Linie die Poetik oder im weiteren Sinne die Ästhetik, sondern die Erkenntnistheorie. In seiner *Metaphysik* hatte der Stagirit im Staunen ($\theta\alpha\upsilon\mu\acute{\alpha}\zeta\epsilon\upsilon\nu$) den Ausgangspunkt für jedwede theoretische Neugier bestimmt. Was auch immer der menschliche Sehbereich an Außergewöhnlichem aufzubieten habe, in der Einstellung des Staunens lasse es sich zum Fragwürdigen als dem Befragenswerten umdeuten. Die Offenheit des Staunens als Erkenntnisform beruht folglich darin, dass das Eingeständnis der rezeptiven Überforderung und der Wille zum Wissen sich in ihm gegenseitig bedingen und erhalten.⁴⁴ Und erst aus diesem erkenntnistheoretischen Kontext wird der Begriff

⁴² Harris betont, dass sich noch die *Discours* von 1660 an Verletzungen und Vorwürfen abarbeiten, die aus der Zeit der *Querelle du Cid* datieren (*Inventing the Spectator*, S. 76 f.). Corneilles Reverenz der Katharsis-Lehre gegenüber sei daher nicht mehr als ein Lippenbekenntnis (ebd., S. 95). Für die These spricht auch die scholastische Geschraubtheit in Corneilles Argumentation, der zufolge der Läuterungseffekt nicht etwa in der simplen Imitation der Bühnenfigur und der Affirmation der ihr entsprechenden Affekte, stattdessen vielmehr in einer Wirkung *ex negativo*, im Hass „für das entgegengesetzte Laster“ („pour le vice contraire“) besteht (*Examen (Nicomède)*, S. 643; dieser Hinweis bei Harris, a. a. O., S. 92; Jean Émelina, „Corneille et la catharsis“, in: *Littératures classiques* 32 (1998), S. 105–120; hier S. 119).

⁴³ Corneille, *Examen (Nicomède)*, S. 643.

⁴⁴ Aristoteles, *Metaphysik*, 982b11–22. Hier zeichnet sich das Konzept eines „begleitenden ‚mirabile‘“ ab, wie es Leinkauf in seiner Begriffssystematik der Admiration für den frühneuzeitlichen Weltbezug als wesentlich erklärt hat: Selbst da, wo das Wunderbare als Ausgangserfahrung noch nicht als Ganzes in ein finales Wissen und ein rationales Urteil überführt werden kann, wo das erkennende Subjekt also die unergründliche Komplexität eines Phänomens anerkennt, kann es gleichzeitig seine empirischen Anteile analysieren und beurteilen (*Zur Funktion des ‚Wunderbaren‘*, S. 47–49).

des θαυμαστόν bei Aristoteles in die *Poetik* rückentlehnt. Zwar gestattet er das Prinzip der Überraschung durch das Wunderbare in der Tragödie, allerdings bloß im Dienste einer Verstärkung kathartischer Effekte.⁴⁵

Bei Corneille hat nun die Kontamination des poetologischen Konzepts des Wunderbaren mit diesen erkenntnistheoretischen Implikaten die spannungsvolle Einheit von Elementen der Identifikation und der Distanznahme zum Resultat. Sie verweist ihrerseits auf die stoische Tradition, die seit der Antike in der *admiratio* vornehmlich die Passion und damit die Unfreiheit dessen angenommen hatte, der ihr verfallen war; entsprechend hatte das ciceronisch-horazische *nihil admirari* demjenigen Gesetz zu sein, der dem stoischen Ideal gleichmütiger Seelenruhe anhing. Der paradoxe Charakter einer Leidenschaft, der gleichsam durch Nicht-Vollzug nachzukommen ist, der Kontrast zwischen dem Einbruch des Neuen und nachfolgender affektiver Zurückhaltung also, ist dem Begriff des Staunens seither inhärent und bedingt seine Innenspannung. Und ebendiese Innenspannung aktualisiert sich bei Corneille in jener zwischen barocker *meraviglia*-Ästhetik und naturwissenschaftlicher Verwunderung, zwischen den Blendungseffekten einer auf das Rhetorische reduzierten Dichtung, bei der der Glanz die Erkenntnis gerade ersetzt,⁴⁶ und den protoaufklärerischen Anliegen eines Descartes, der etwa zeitgleich die Verwunderung zur ersten aller Leidenschaften erhebt.

Dessen Neuausrichtung des Begriffs im Rahmen einer mechanistischen Erkenntnistheorie gibt ganz ähnlich Zeugnis vom stoischen Erbe: In *Les Passions de l'âme* wird es heißen, das Staunen (*admiration*) sei „eine plötzliche Überraschung der Seele, die bewirkt, daß sie sich dazu gebracht sieht, mit Aufmerksamkeit die Objekte zu betrachten, die ihr als selten und außerordentlich erscheinen.“⁴⁷ Im Betrachten (*considérer*) ist nicht nur das Moment eines Innehaltens bei überwältigenden Sinneseindrücken vorausgesetzt, sondern auch jenes des Abschätzens und Urteilens. Neu ist der mechanistische Funktionsansatz: In der Tat kann die Verwunderung äußerst gewaltsam sein, und zwar „durch das plötzliche und unerwartete Eintreffen eines Eindrucks, der die Bewegungen der Lebensgeister verändert. Diese Überraschung ist eine eigene Besonderheit dieser Leidenschaft[.]“⁴⁸ Deren Wirkung ist, wie Descartes schreibt, abhängig vom Grad der Überwältigung, mit der das Neue auf den Beobachter hereinbricht. Auf dessen Sinnesapparat hat es umso stärkeren Effekt, als es ansonsten unerreichbare Areale seines

⁴⁵ Aristoteles, *Poetik*, 1460a17–18. Für eine Darstellung des Wunderbaren im Sinne eines Widerlogischen oder Ungereimten bevorzugt Aristoteles grundsätzlich die vermittelnden Darstellungsverfahren der Epik (ebd., 1460a13–14).

⁴⁶ Matuschek, *Über das Staunen*, S. 153 f.

⁴⁷ René Descartes, *Die Leidenschaften der Seele* [1649], frz./dt., hrsg. und übers. von Klaus Hammacher, Hamburg 1996; hier § 70, S. 109/AT, Bd. XI, S. 380: „[...] une subite surprise de l'ame, qui fait qu'elle se porte à considerer avec attention les objets qui luy semblent rares & extraordinaires.“

Hirns, etwa die zarten und wenig verfestigten, zu erreichen und aufzurühren vermag.⁴⁸ Keineswegs aber solle seine Urteilsfähigkeit in der Überforderung erstarren, weshalb Descartes für diese Passivität im Angesicht des Verblüffenden denn auch einen eigenen Begriff, *étonnement*, prägt.⁴⁹ Deutlich wird, wie Zittel eindrücklich zeigt, dass es sich in der cartesischen *admiration* um einen Scharnieraffekt handelt, der – analog zu dem, was wir bei Corneille als Innenspannung zwischen den ästhetischen und erkenntnistheoretischen Begriffsaspekten beschrieben haben – zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Erkenntnis, zwischen Naturphilosophie und Affekttheorie vermittelt;⁵⁰ seine Leistung besteht darin, das Angsteinflößende des Unerklärlichen begrifflich zu bannen, epistemologisch zu neutralisieren (d. h. aus magischen Erklärmodellen herauszulösen) und in theoretische Neugier bzw. in eine gewissenhafte Beobachtungspraxis zu überführen.⁵¹

In Anbetracht der Bühnenvorgänge heißt das: keine Tränen, dafür die Lust an der wachsenden Einsicht. Corneille lässt es sich deshalb nicht entgehen, das vermeintliche Intensitätsdefizit der Verwunderung im Vergleich zu den aristotelischen Zuschaueraffekten von Furcht und Mitleid in einen bewussten Verzicht auf Mitleidswinserei umzudeuten:

[D]er Erfolg hat gezeigt, dass die Festigkeit großer Herzen, die in der Seele des Zuschauers nichts als Verwunderung erregt, manchmal ebenso angenehm ist wie das Mitleid, das unsere Kunst uns für ihr Elend zu erbetteln vorschreibt.⁵²

Verwunderung, wie sie etwa die Standhaftigkeit so manches Bühnenhelden hervorrufe, sei der Wirkung nach dem Mitleid (*compassion*) bis auf die Tränen ebenbürtig. Die aristotelische Hypothek der dramatischen Gattung, ihre Pflicht zur kathartischen Emotionalisierung des Zuschauers, entwertet der Autor des *Nicomède* hier zu einer anbietenden Bettelei, zur lästigen Konvention der Gattung, mit der er sein Publikum zu verschonen verspricht. Stattdessen spiegelt er im reflektierten Selbstverhältnis des Protagonisten, der dem Leid mit bewundernswerter

⁴⁸ Ebd., § 72, S. 111/AT, Bd. XI, S. 381 f.: „[...] à cause de la surprise, c’est à dire, de l’arrivement subit & inopiné de l’impression qui change le mouvement des esprits ; laquelle surprise est propre & particuliere à cette passion [...]“.

⁴⁹ Zur Differenz von *admiration* und *étonnement* im Sinne einer lähmenden Verblüffung (*stupor*) vgl. Daston, *Die kognitiven Leidenschaften*, S. 89–93; Daston/Park, *Wunder und die Ordnung der Natur*, S. 373–386. Das Motiv einer unerschütterlichen Nachdenklichkeit des Betrachters angesichts der sinnlichen Überforderung wird sich im 18. Jahrhundert in der Schnittmenge zum Begriff des Erhabenen erhalten, als dessen Vorausgriff auch Corneilles Auffassung der *admiration* gilt. Siehe dazu Elenor Jain und Tobias Trappe, „Staunen; Bewunderung; Verwunderung“, in: *HWPPh*, Bd. X, Sp. 116–124; Émelina, *Corneille et la catharsis*, S. 119; vgl. auch Barrier, *Le Temps de l’admiration*, S. 215–284.

⁵⁰ Zittel, *Spielräume des Staunens bei Descartes*, S. 46, S. 53.

⁵¹ Ebd., S. 56–65.

⁵² Corneille, *Au Lecteur (Nicomède)*, S. 641: „[L]e succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n’excite que de l’admiration dans l’âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous commande de mendier pour leurs misères.“ Siehe auch das entsprechende *Examen*, S. 643. Zitiert nach Harris, *Inventing the Spectator*, S. 91 f.

Größe begegnet, statt sich schrankenlosem Schmerz hinzugeben, den gedämpften Charakter jener Zuschaueraffizierung, die ihm in der *admiration* vorschwebt:

Zärtlichkeit und Leidenschaften, die die Seele der Tragödien sein sollten, haben in dieser hier [also in *Nicomède*] keinen Anteil; einzig die Größe des Mutes ist maßgeblich; sie blickt ihrem Unglück so verächtlich entgegen, dass es ihr keine Klage abtrotzen kann. Sie wird von der Politik bekämpft und setzt deren Trickereien lediglich eine großmütige Klugheit entgegen, die mit unverhülltem Gesicht geht, die Gefahren voraussieht, ohne sich erschüttern zu lassen, und die keine andere Stütze braucht als die ihrer Tüchtigkeit und der Liebe, die sie in die Herzen aller Völker einprägt.⁵³

Nicomède ist für Corneille ein „Held nach meiner Fassung“,⁵⁴ da er dem Zuschauer keinen Anlass zum Mitleid, umso mehr aber zum Staunen gibt. Das Prinzip einer gedämpften Affizierung gilt damit wie für den Protagonisten auch für das Publikum: Wer staunt, versinkt nicht in Furcht oder Mitleid, sondern er kanalisiert seine Primäraffekte im Rahmen eines Interesses für die Figur.

Bemerkenswert ist dabei einerseits, dass sich – wie gezeigt – in Corneilles Ausführungen zum Staunen bereits ein Begriffswandel andeutet, der sich im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts vollziehen wird, und zwar im Sinne eines innehaltenden Umgangs mit überraschenden oder zunächst überfordernden Phänomenen. Bemerkenswert ist ferner vor allem, dass Corneille bei seinem *Nicomède* die politische Tugend der Klugheit (hier vertreten in den Strategien von Dissimulation und gleichmütiger Antizipation) als Antidot gegen einen ungezügelten Expressivismus empfiehlt. Demgegenüber disqualifiziert sich eine simple Emotionalisierung des Zuschauers in Furcht oder Mitleid durch das ungefiltert exponierte Leiden der Figuren als eine unreflektierte, passive, unpolitische Identifikation.

4. Das Publikum als urteilende Öffentlichkeit

Mit dem Staunen benennt Corneille also nicht nur ein gesteigertes, ja begeistertes Interesse der Zuschauer am Bühnengeschehen bzw. an den Darstellern. Es setzt vielmehr ein Urteilsvermögen voraus, das allererst darüber entscheidet, ob und inwiefern im jeweiligen Fall Interesse angebracht ist oder nicht. Und die Menge weiß hier mehr als der Einzelne: Im Zuge der sich im Widerschein der Bühnenergebnisse vollziehenden Verständigungsprozesse über Vortrefflichkeit oder Verworfenheit der vorgeführten Charaktere formiert sich das Publikum als

⁵³ Corneille, *Au lecteur (Nicomède)*, ebd., S. 639: „La tendresse et les passions, qui doivent être l’âme des tragédies, n’ont aucune part en celle-ci ; la grandeur de courage y règne seule, et regarde son malheur d’un œil si dédaigneux, qu’il n’en saurait arracher une plainte. Elle y est combattue par la politique, et n’oppose à ses artifices qu’une prudence généreuse, qui marche à visage découvert, qui prévoit le péril sans s’émouvoir, et ne veut point d’autre appui que celui de sa vertu, et de l’amour qu’elle imprime dans les cœurs de tous les peuples.“ Die Passage wurde wiederaufgenommen ins *Examen*, S. 641 f.

⁵⁴ Corneille, *Au lecteur (Nicomède)*, S. 641: „[...] héros de ma façon“.

öffentlicher Körper, wird vom wechselläufigen *peuple*, das Corneille in seinem Kampf um die regelpoetische Führung früh zu seinem Verbündeten gegen die elitären und umso machtvolleren Gelehrtenzirkel erkoren hat, zum mündigen und kundigen *public*.⁵⁵

Verwunderung meint also nicht das blinde Hingegebensein des Einzelnen an die Figur oder (im aristotelischen Sinne) an das eigene sittliche Echo auf die Leiden der Bühne, sie meint im Gegenteil das *abschätzende* Innehalten, die wohlkalkulierte Zuweisung bzw. den Entzug von Interesse durch die von vielen Untertanen gebildete Öffentlichkeit. Über einen der Höhepunkte des *Cid* schreibt der Dichter:

⁵⁵ Der Körper des Publikums, der Furetière zufolge aus „aus mehreren Dingen, die zusammengelesen werden“ („plusieurs choses ramassées ensembles“), gebildet ist, konfiguriert und konsolidiert sich im Hinblick auf das Bühnengeschehen bzw. auf das Werk des Autors. Er bedarf daher – von den Theatermauern einmal abgesehen – keiner äußeren Begrenzung „in irgendeinem Gehäuse“ („en quelque enceinte“) zu seiner Ausbildung. Analog zur ständischen Versammlung, die „von politischer Instanz her einberufen“ („convoquée par autorité politique“) ist, bedingt der Zeremonialcharakter der theatralen Zusammenkunft, dass aus einer „versammelten Gesellschaft“ („compagnie assemblée“) ein „politischer Körper“ („Corps politiqu[e]“) wird. Betrachtet man die Rolle des Dichters als Meinungsfürst, wird überdies die Nähe der Publikumsformation zur militärischen Korporationsbildung deutlich: Hier meint die Körperschaft „eine Ansammlung von mehreren Soldaten, die [...] unter einem Anführer vereint sind und gemeinsam marschieren.“ („[...] un assemblage de plusieurs soldats [...] unis & marchans ensemble sous un Chef.“) (Antoine Furetière, Art. „Corps“, in: *Dictionnaire universel, Contenant généralement tous les Mots françois, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*, Paris 1690, o. S.) Inwiefern sich im Theater des 17. Jahrhunderts abgesehen von der Läuterungs- didaktik, wie von Saint-Évremond inkriminiert, auch das Prinzip heroischer *emulatio* für propagandistische oder politisch-manipulative Zwecke einspannen ließ, zeigt sich ganz unmaskiert bei d’Aubignac: „Die Eitelkeit ringt dem menschlichen Geist oft das ab, was die Vernunft vielleicht nicht erreichen könnte, und diese eifersüchtige Laune, die er nicht ablegen kann, schürt in ihm ständig einen gewissen Siegeswillen, der ihn belebt, ihn erhitzt und über seine natürlichen Schwächen hinausträgt. Daher kommt es, dass der Ruhm, der einem andren zukommt, weil er eine ehrliche Tat in der Öffentlichkeit vollbracht hat, bzw. die glänzende Erzählung von den heroischen Tugenden all derer, die nicht mehr leben, uns immer zu der vermessenen Annahme verleiten, dass wir fähig seien, dasselbe zu tun. Diese Annahme verwandelt sich unmittelbar danach in Neid. Und dieser Neid, der mehr auf gutem Wettstreit als auf Bösartigkeit beruht, erzeugt in uns ein edles Verlangen, ebenjene Ehre selbst zu erlangen, die wir anderen nicht verweigern können. Und dieses edle Verlangen, es ihnen gleichzutun, erzieht uns zu dem Mut, alles zu unternehmen, um das bis aufs Letzte hinzubekommen.“ (François Hédelin, abbé d’Aubignac, *La Pratique du théâtre* [1657], hrsg. von Hélène Baby, Paris 2011, Buch I, Kap. 1, S. 39: „[L]a vanité gagne souvent sur l’esprit humain ce que la raison ne pourrait peut-être pas obtenir, et cette jalouse humeur dont il ne se peut dépouiller, y fomente continuellement je ne sais quel désir de vaincre, qui l’anime, qui l’échauffe et qui l’emporte au delà de ses faiblesses naturelles. D’où vient que la gloire qu’un autre reçoit pour avoir fait quelque honnête action en public, et le récit éclatant des vertus héroïques de ceux-là mêmes qui ne sont plus, nous donnent toujours quelque présomptueuse croyance, que nous sommes capables d’en faire autant. Cette présomption devient incontinent après envieuse. Cette envie qui tient plus de la bonne émulation que de la malignité, produit en nous un noble désir d’acquérir l’honneur que nous ne pouvons refuser aux autres. Et ce noble désir de les imiter nous élève le courage à tout entreprendre pour en venir à bout.“) In diesem Sinne wird man im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts Corneilles Theater des Staunens als Ausdruck eines martialischen Wettstreits, eines heroischen *Jusqu’aboutismus* missverstehen. Vgl. dazu Sarah Hurlburt, „Le Théâtre de l’admiration › et les éloges de Corneille en 1808“, in: Myriam Dufour-Maître (Hrsg.), *Pratiques de Corneille*, Rouen/Le Havre 2012, S. 339–353; Georges Couton, *Corneille et la tragédie politique*, Paris 1984, S. 120 f.

In der Versammlung entstand ein gewisses Beben, das eine wundersame Neugier und eine doppelte Aufmerksamkeit für das signalisierte, was sie [d. h. die beiden jugendlichen Protagonisten] sich in einem so erbärmlichen Zustand zu sagen hatten.⁵⁶

Mitbenannt aber wird hier zugleich, dass Chimènes Reaktion auf das Eindringen ihres Geliebten in ihre Gemächer das Sittlichkeitsempfinden des Publikums bei den ersten Vorstellungen derart schockierte, dass dies einen Hauptdiskussionspunkt in der *Querelle du Cid* darstellte. Interesse und kritisches Urteil bilden damit keinen Widerspruch, vielmehr eine spannungsvolle Dialektik, in der die Verwunderung das Vergnügen des Publikums bereitet; in ihm beruht für Corneille der der Dichtung eigentümliche Nutzen, das heißt jener Nutzen, „der ihr [d. h. der Dichtung] eigen ist“,⁵⁷ und eben ausdrücklich kein – etwa aus dem Bereich der Sittlichkeit – fremdgeborgter Nutzen.⁵⁸ Nicht die Läuterung des Einzelnen durch Furcht und Mitleid ist demnach oberstes Ziel der Corneille'schen Tragödie, sondern die Herausbildung des Publikums als einer Gesellschaft des Staunens. Deren intellektuelles Vergnügen besteht darin, in einem gemeinsam als Ereignis erfahrenen Theater ein kollektives Interesse an den Bühnenvorgängen und den handelnden Protagonisten auszubilden.⁵⁹ Corneilles Staunen ist ein Instrument der Vergesellschaftung.⁶⁰ Bei der Aufmerksamkeitssteuerung seiner Zuschauermassen bzw. –

⁵⁶ Pierre Corneille, „Examen“ (*Le Cid*), in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 699–707; hier S. 702: „[I]l s'élevait un certain frémissement dans l'Assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d'attention pour ce qu'ils avaient à se dire dans un état si pitoyable.“

⁵⁷ Corneille, *Épître (La Suite du menteur)*, S. 98: „[...] qui lui est particulière[.]“

⁵⁸ Von dem war etwa bei La Mesnardière die Rede gewesen, als er schrieb, die vorrangige Absicht des Theaters sei es, „die Tugend zu ehren & das Laster zu zügeln“ („[...] d'honorer la vertu, & de corriger le vice“). Sämtliche Umwege und Verschlingungen der Intrige hätten kein anderes Telos als diese moralische Normativität (*La Poétique*, S. 222). Zu Corneilles poetologischer Ablehnung moralischer Nützlichkeitsabwägungen siehe auch Georges Couton, *Corneille et la tragédie politique*, Paris 1984, S. 36 f.

⁵⁹ Nutzen und Vergnügen des klassizistischen Theaters beruhen demnach, wie Jean Rohou schreibt, auf einer kollektivpsychologischen Wirkung; die Tragödie nämlich „löst unser grundlegendes Elend in ästhetisches Vergnügen auf“, was sie zur edelsten und prestigeträchtigsten Gattung der Literatur erhebe (*La Tragédie classique (1550-1793)*, Paris 1996, S. 9). Wenn Harris vom Publikumsvergnügen als dem „teleologischen Leitprinzip“ bei Corneille spricht, bemerkt er gleichzeitig, dass sich der Dramatiker bezüglich einer eindeutigen Definition dieses theatralen Lustprinzips bedeckt halte (*Inventing the Spectator*, S. 104).

⁶⁰ Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris 1994, S. 279 f.; Harris, *Inventing the Spectator*, S. 92, S. 104. Dieser Vergesellschaftungsprozess vollzieht sich mit Bezug auf eine gemischte Menschlichkeit, die allen Beteiligten – hier bespiegeln sich, freilich aus ihrem jeweiligen Maßstab heraus, Protagonist, Einzelzuschauer und Publikumsmenge gegenseitig – eignet: „Unser Publikum besteht weder aus Böartigen noch aus Heiligen, sondern aus Menschen von gewöhnlicher Rechtschaffenheit, die sich nicht so radikal in eine vollkommene Tugendhaftigkeit zurückgezogen haben, dass sie nicht anfällig für Leidenschaften und fähig zu den Gefahren wären, in die diese diejenigen bringen, die sich ihnen zu sehr hingeben.“ (Corneille, *Discours de la tragédie*, S. 144: „[N]otre auditoire n'est composé ni de méchants, ni de saints, mais de gens d'une probité commune, et qui ne sont pas si sévèrement retranchés dans l'exacte vertu, qu'ils ne soient susceptibles des passions, et capables des périls où elles engagent ceux qui leur défèrent trop.“) Gegenseitige Anteilnahme wird möglich, wo niemand ohne Fehler ist. Der Erfolg dieser Neuinterpretation der antiken Mitleidsdramaturgie verdankt sich, wie Ibbett schreibt, der Tatsache, dass Corneille als einziger Theatertheoretiker des 17. Jahrhunderts zugleich auf eine erfolgreiche Karriere als Dramenautor verweisen kann. Das verschaffe ihm „ein ausgeprägtes Gespür für [...] die Art und Weise, in der das Theater gemeinsame Erfahrungen und geteilte Arbeit in einer neuen Form fruchtbar werden lässt. Es ist diese theatrale Gemeinsamkeit, die den traditionellen Sinn für Mitleid erweitert.“ (*Pity, Compassion, Commiseration*, S. 204)

korporationen zielt der Dichter entsprechend danach, „die Zuhörer in die Interessen dieses Prinzen [d. h. des jeweiligen Protagonisten] hineinzusetzen und sie dazu zu bringen, Wünsche für sein Wohlergehen zu formulieren.“⁶¹ Das Publikumsinteresse wird so zum Referendum über zeitgenössische politische Haltungen, die, obgleich im historischen Plot verfremdet, ihre Bezüge in die Gegenwart kaum verschleiern. Hélène Merlin-Kajman hat diese Idee eines Stauens, das Ausgangspunkt für ein politisches Raisonement ist, in eine Frage gekleidet:

Wenn der Dramatiker uns mit Bewunderung erfüllt, um uns auf die imaginäre Höhe königlicher Gestalten und heroischer Macht zu versetzen, dann etwa nicht ohne gleichzeitig alles zu tun, um auf die Gefahren, die Grenzen hinzuweisen und uns schließlich von der Faszination zu lösen, die diese Höhen auf uns auszuüben drohen?⁶²

Das Politische in allen Schattierungen zeigen selbst auf die Gefahr hin, dass es möglicherweise an Faszination einbüßt – damit verbindet sich zum einen die Aussicht auf Zustimmung, zum anderen aber auch die Möglichkeit, seine Funktionsweisen zu hinterfragen.

Ganz allgemein dient der Makel dem Glanzvollen dabei als Authentizitätsnachweis. Das Prinzip einer dramatischen im Sinne einer realistischen⁶³ Wahrheit spiegelt sich in Corneilles Theater bis in die Schilderung der politischen Charaktere hinein: Bei der unvoreingenommenen Darstellung des Schönen wie des Hässlichen setzt der Dichter auf Seiten des Zuschauers Mündigkeit und moralische Urteilskompetenzen voraus, ohne von der Bühne herab einen erbaulichen Zweck verfolgen zu müssen. Was er sich zum Ziel setze, sei, wie es in der Eingangsepistel zu *La Suite du menteur* heißt, vielmehr

die ungekünstelte Schilderung von Lastern und Tugenden. Vorausgesetzt, man versteht es, sie in ihr jeweils rechtes Licht zu rücken und in ihrer wahren Natur darzustellen, so werden diese geliebt, obwohl ihnen kein Glück beschieden ist, und jene gehasst, obwohl sie triumphieren. Und wie das Porträt einer hässlichen Frau darum nicht weniger schön ist und es nicht nötig ist, vor dem unliebenswürdigen Original zu warnen, damit verhindert werde, dass es [d. h. das Abbild] geliebt wird, so ist es auch in unserer Malerei [d. h. im Theater]; wenn das Verbrechen in seinen Farben gut gemalt ist, wenn die Unvollkommenheiten gut getroffen sind, ist es nicht nötig, am Ende ein Scheitern vorzuführen, um davor zu warnen, dass sie nicht nachgeahmt werden sollten.⁶⁴

Corneilles Begriff der Verwunderung setzt also nicht zwingend positive Gegenstände voraus, sondern er schließt – wiederum unter Berufung auf einen sehr eigenwillig ausgelegten

⁶¹ Corneille, *Examen (Nicomède)*, S. 643: „[...] à mettre les auditeurs dans les intérêts de ce prince, et à leur faire former des souhaits pour ses prospérités.“

⁶² Hélène Merlin-Kajman, „Corneille et le/la politique. Le double enjeu de la question“, in: Dufour-Maître (Hrsg.), *Pratiques de Corneille*, S. 521–539; hier S. 539.

⁶³ Zum politischen Realismus Corneilles vgl. Couton, *Corneille et la tragédie politique*, S. 46 f.

⁶⁴ Corneille, *Épître (La Suite du menteur)*, S. 98: „[...] la naïve peinture des vices et des vertus. Pourvu qu'on les sache mettre en leur jour, et les faire connaître par leurs véritables caractères, celles-ci se feront aimer, quoique malheureuses, et ceux-là se feront détester, quoique triomphants. Et comme le portrait d'une laide femme ne laisse pas d'être beau, et qu'il n'est pas besoin d'avertir que l'original n'en est pas aimable pour empêcher qu'on l'aime, il en est de même dans notre peinture parlante ; quand le crime est bien peint de ses couleurs, quand les imperfections sont bien figurées, il n'est pas besoin d'en faire voir un mauvais succès à la fin pour avertir qu'il ne les faut pas imiter[.]“

Aristoteles – durchaus auch die Reaktion auf Charakterbilder ein, die von Grausamkeit oder Amoralität geprägt sind. Sittliche Gutheit meine den „glanzvollen und erhabenen Charakter entweder einer tugendhaften oder kriminellen Verhaltensweise, je nachdem, wie sie der Person, die man einführt, eigen ist und zu ihr passt.“⁶⁵ Um sich auf dem Thron zu halten, schrecke zwar die Figur der Cléopâtre (*Rodogune*) nicht einmal vor dem Verwandtenmord zurück; dennoch seien all ihre Verbrechen „von einer Seelengröße getragen, welche etwas so Hohes hat, dass man, während man ihre Handlungen verabscheut, die Quelle bewundert, aus der sie hervorgehen.“⁶⁶ Noch ein Gewaltakt kann demzufolge Billigung erfahren, sobald er zum Ausweis heldischer Vortrefflichkeit wird und die Komposition der Gesamtfigur den Charakterfehler für sittlich zulässig erklärt. Selbst hier dienen dem Dichter die Unzulänglichkeiten des menschlichen Charakters als Authentizitätsmerkmal und Anknüpfungspunkt für mögliche Anteilnahme.

Corneille beglaubigt damit ein Auseinandertreten von Ästhetik und Moral, wie es die zeitgenössischen Begriffe von Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) und Anstand (*bienséance*) gerade nicht leisten. Ein solcher Realismus ist keineswegs selbstverständlich. Das zeigt der Blick auf d’Aubignac, den Theatertheoretiker und wichtigsten Gegner Corneilles ab den vierziger Jahren, der zwar einen allzu belehrenden Ton auf der Bühne für deplatziert hält, der aber dennoch die moralische Unterweisung, der zufolge die Tugend triumphiert und der Missetäter Reue verspürt, für einen zentralen Nutzen des Theaters hält. Der Abbé unterstreicht den normativen, den erzieherischen Auftrag, der sich mit der Regelmäßigkeit der klassischen Tragödie verbindet; sie erziele „eine geheime Unterweisung in den Dingen, die für die Menschen am nützlichsten und zu denen sie am schwersten zu überreden sind.“⁶⁷ Mit dem Lob der Tugend und dem Tadel der Verfehlungen verbindet die *Pratique du théâtre* eine ausdrücklich ideologische Programmatik, die mit Corneilles Begriff einer historischen Wahrheit des Theaters unübersehbar kollidiert:

Es genügt nicht, dass ein Dichter die Mittel sucht, um zu gefallen, er muss auch die großen Wahrheiten lehren, und ganz besonders im dramatischen Gedicht: Herr Corneille wird hier zustimmen, sofern er Horaz’ Dichtkunst je zu Gesicht bekommen hat und er sich an sie erinnert; wobei man Dinge lehren muss, die die öffentliche Gesellschaft aufrechterhalten, die dazu dienen, die Menschen in ihrer Pflicht zu halten, und die die Herrscher immer als Objekte der Verehrung zeigen, die von Tugenden ebenso wie von Ruhm umgeben sind und die von

⁶⁵ Corneille, *Discours du poème dramatique*, S. 129: „[...] le caractère brillant et élevé d’une habitude vertueuse, ou criminelle, selon qu’elle est propre et convenable à la personne qu’on introduit.“ Zu Corneilles möglicherweise mutwilliger Fehllektüre des Eigennamens „Agathon“ (und zwar in der Bedeutung eines Attributs „gut“) bei Aristoteles siehe ders., *Poetik* 1454b8–14, sowie Coutons Kommentar in Corneille, *Œuvres complètes*, Bd. III, S. 1400).

⁶⁶ Corneille, *Discours du poème dramatique*, S. 129: „[...] accompagnés d’une grandeur d’âme, qui a quelque chose de si haut, qu’en même temps qu’on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent.“

⁶⁷ D’Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Buch I, Kap. 1, S. 39: „[...] une secrète instruction des choses les plus utiles au Peuple et les plus difficiles à lui persuader.“ Was d’Aubignac lediglich verurteilt, ist eine allzu offensichtliche moralische Didaktisierung des Dramas, ist „das Didaktische dem Stil, nicht den Inhalten nach“ (*La Pratique du théâtre*, Buch IV, Kap. 5, S. 444: „[...] c’est le style Didactique, et non pas les choses“).

der Hand Gottes getragen werden, der sie nicht weniger vor großen Verbrechen als vor großen Unglücken beschützt.⁶⁸

Auf diese Weise aber wird *vraisemblance* zum Synonym für Unwahrhaftigkeit: All jene Themenaspekte seien auf der Bühne zu meiden, heißt es, die in irgendeiner Weise auf moralische Verkommenheit schließen lassen, ja, der Dichter müsse seine idealisierenden Eingriffe so geschickt verbergen und die politische Tageslaune des Publikums so virtuos steuern, dass die theaterbedingten Manipulationen natürlich erscheinen. Umso verstörender sei es, wie d'Aubignac sich mit Blick auf *Œdipe* entrüstet, „dass Herr Corneille den Franzosen hat gefallen wollen, indem er das grausame Unglück einer Königsfamilie schilderte“.⁶⁹ Ästhetisches Vergnügen lässt der Abbé nur in moralisch wie politisch unverfänglicher Weise gelten, als Erfüllung der Regelpoetik nämlich; damit bestätigt er einmal mehr die Äquivalenzbeziehung von poetologischem Aristotelismus und absolutistischer Herrschaftsform als gleichermaßen repressiven Zu richtungsverfahren.⁷⁰

Für Corneille hingegen bedeuten die Reglementierungen der *doctes* nie mehr als „ein zu enges Kleidungsstück, das ihn von allen Seiten einengte[.]“⁷¹ Er schert aus der Reihe gelehrter Poetologen aus, weil er in jenen Jahren der staatlichen Konsolidierung das Theater gerade nicht ausschließlich als Unterwerfungsapparat nutzt. Ihn interessiert es weitaus mehr, wertungsfreie Begutachtungsszenarien zu erzeugen, in denen auf die Akteure der Macht geblickt werden kann. Dazu insistiert er auf einer Schilderung sämtlicher Charaktereigenschaften, der guten und der weniger guten, die sich um ihrer selbst willen vermitteln. Nun liegt es uns fern, aus der thematischen Amoralität, aus der Absage an die kathartische Wirkung und aus der mangelnden Scheu vor einer Darstellung der Gewalt auf einen selbstreferenziellen Ästhetizismus des Dichters schließen zu wollen.⁷² Corneilles moralischer Realismus macht Sachverhalte sichtbar, die einer Gesellschaft des Staunens zur Deutung vorgelegt werden. Zustimmung erfolgt hier

⁶⁸ Ebd., S. 51 f.: „Ce n'est pas assez qu'un Poète cherche les moyens de plaire, il faut encore qu'il enseigne les grandes veritez & principalement dans le Poëme Dramatique : M. Corneille en demeurera d'accord, s'il a veu l'art Poëtique d'Horace, & s'il s'en souvient ; mais il faut enseigner des choses qui maintiennent la société publique, qui seruent à retenir les peuples dans leur deuoir, & qui monstrent tousiours les Souuerains comme des objets de veneration, enuironnez des vertus comme de la gloire, & sou'tenus de la main de Dieu qui ne les defend pas moins des grands crimes que des grands malheurs.“

⁶⁹ Ebd., S. 53: „[...] que M. Corneille ait voulu plaire aux François par la peinture de ces cruelles infortunes d'une famille Royale.“

⁷⁰ Vgl. dazu Marcel Hénaff, „Die Bühne der Macht. Die Inszenierung der Politik – über sichtbare Figuren der Souveränität“, in: *Lettre internationale* 106 (2014), S. 88–95; hier S. 91, S. 93; Merlin, *Public et littérature*, S. 244, S. 280–286; Biet, *Les Illusions de Pridamant*, S. 147 f.; Bray, *Formation de la doctrine classique*, S. 121–129.

⁷¹ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* [1955], Paris 1976, S. 351.

⁷² Vgl. dazu Forestier, *Essai de génétique théâtrale*, S. 274–276, Greiner, *La Catharsis selon Pierre Corneille*, S. 279 f.

keineswegs zwangsläufig, zumal Verwunderung ein rein intellektuelles Vergnügen ist. Sie regelt die Distanz, anstatt sie zu kassieren. Weder lässt das Interesse des Publikums die Darsteller- und die Zuschaueraffekte konvergieren, noch wird die Grenze zwischen Zuschauerhaus und Bühne anhaltend überbrückt.

Die aber bildet immerhin eine variable Schranke. In Ansehung der jeweiligen Figur verringert und vergrößert sich ihr Abstand, je nachdem, ob sich dem Zuschauerinteresse mal mehr, mal weniger Identifikationsangebote erschließen. Schon Corneilles Ausdeutung des aristotelischen $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ im Zeichen des Eigeninteresses konfrontiert ja die unmittelbare Affizierung mit einem Moment der Distanznahme: und zwar im Falle, dass im Gegenüber der Mitmensch (*semblable*) erkannt wird, dass der Mitleidsbezug zur Bühnenfigur in Selbstbezüglichkeit umschlägt und ausgehend von der Not des Anderen um die eigene Straflosigkeit gefürchtet werden muss.⁷³ Und in ganz grundsätzlicher Weise hat die Idee einer Beteiligung bzw. einer mimetischen Angleichung von Zuschauer und Figur eine Analogiefähigkeit zur Voraussetzung, die keineswegs voraussetzungslos ist: Corneille, der in der Tradition der Ständeklausel bzw. der außerordentlichen Fallhöhe wegen in seinen Tragödien Charaktere einsetzt, die der Herrscherklasse entstammen, räumt ein, dass die soziale Distanz die unmittelbare Einfühlung möglicherweise erschweren könnte. Der Zuschauer halte durchaus kein Zepter in der Hand, das ihn den Königen ähnlich mache, auch hätten seine Leidenschaften nicht ganz das Format (*éclat*) jener, die die Potentaten durchleben; im Übrigen aber seien die Könige Menschen und ihre Unglücke auf Affekte zurückzuführen, „derer die Zuhörer fähig sind.“⁷⁴ Für die Identifikation genügt die reine Möglichkeit, denselben Affekt durchleben zu können. Dass dabei ausgerechnet eine – wenn auch leichtgängige – Verstandesleistung („un raisonnement aisé“) nötig ist, um vom Großen herunterzuskalieren und im Bühnenhelden den Mitmenschen zu erkennen,⁷⁵ macht deutlich, inwiefern eine Anteilnahme nicht rein intuitiv erfolgen kann.

Deutlich wird in der Übersicht, dass eine identifikatorische Nähe des Zuschauers zur Figur bei Corneille von zwei Seiten her von Momenten der *Desidentifikation* begleitet und konterkariert wird: Zum einen gilt es, durch einen Akt der Selbstbezüglichkeit – d. h. durch ein Moment der Entfremdung vom Bühnengeschehen – mögliche Gefahren für das eigene Leben abzuschätzen, zum anderen, durch die Überwindung der sozialen Differenzen im Helden den Mitmenschen und Leidensgenossen zu erkennen – auch das impliziert ein vernunftgeleitetes Moment der distanzierenden Reflexion.

⁷³ Corneille, *Discours de la tragédie*, S. 142 f. Siehe dazu oben, S. 9.

⁷⁴ Corneille, *Discours de la tragédie*, S. 143: „[...] dont les auditeurs sont capables.“

⁷⁵ Ebd.

Im Staunen steigert sich daher das Interesse zu einer in moralischer und handlungslogischer Hinsicht wohlwollenden Nähe, die freilich ihre reflektierende Distanz nie ganz aufgeben kann. Zuneigung bekundet das Auditorium in Form einer kalten Leidenschaft, in der sich das rezeptionsästhetische Gegenstück zum Begriff politischer Repräsentation erkennen lässt. Glaubensbereitschaft und staatliches Anerkennungsbedürfnis greifen hier, im Vollzug eines ästhetischen oder politischen Urteils, mit dem das Publikum als eine Gesellschaft des Staunens an Kontur gewinnt, unmittelbar ineinander. Die Transparenz des Corneille'schen Dramas für die Leistungsfähigkeit wie für die Fragwürdigkeit heroischer Ostentation, die sprachlich-theatrale Aufbereitung von Politik zum Zwecke ihrer Les- und Sichtbarkeit und das gleichzeitige Ausstellen ihrer Bedingtheit mit dem Ziel von Überzeugung und Beglaubigung machen die Verwunderung zu einem unverzichtbaren Element innerhalb eines Theaters der Staatsräson. Der ganze Umfang politischer Größe lässt sich mit ihr erfassen, ohne sich an sie verlieren zu müssen. Eine Gesellschaft des Staunens muss keine Tränen vergießen, um die Komplexität politischer Geschehnisse mit mehr oder weniger Interesse, mit mehr oder weniger innerer Beteiligung zu verfolgen.

Auch im überindividuellen Maßstab zeitigt das Konsequenzen: Hier verständigt sich – um an dieser Stelle Lukács' Rede von der Tragödie als Reflexionsmoment eines übergeordneten Subjekts der Geschichte aufzugreifen – ein Allgemeines über die eigene Gestalt. Die Gesellschaft des Staunens akzeptiert und affirmiert in Ansehung der auf der Bühne verhandelten Fälle die Staatsperson als *persona ficta*, als politischen Körper. Eine theatrale Simulation der staatstragenden oder staatsgefährdenden Akte unterstützt ihre Bestimmung und Akzeptanz wesentlich.⁷⁶ Erst in den Grenzen des Gesetzes, die übertreten werden können, die zugleich Schranke und Schwelle sind und deren Missachtung Sanktionen nötig macht, werden Kontur und Statur des Leviathan kenntlich, erhebt er sich zur identifizierbaren Größe. Vor dem Auge des

⁷⁶ Dass für den Theaterzuschauer, dass für den Staatsbürger die Staatsperson als fiktiver Körper des Staates denkbar wird, verdankt sich ausdrücklich den Repräsentationsverfahren des neuzeitlichen Theaters, die wiederum die politische Bühne kontaminieren: Der Souverän vertritt jene Menge von Einzelnen, die ihn im Gesellschaftsvertrag ermächtigt hat. Auch der absolute Monarch ist damit für Hobbes nicht mehr als ein Amtsinhaber und Statthalter, ist nicht länger Stellvertreter Gottes auf Erden, sondern des eigenen Wahlvolks (vgl. dazu Quentin Skinner, *Die drei Körper des Staates*, S. 43–71; hier S. 49 f.; ders., *Thomas Hobbes und die Person des Staates*, übers. von Karin Wördemann, Göttingen 2012, S. 14–17). Bei Hobbes heißt es: „Das Wort Person ist lateinisch, stattdessen haben die Griechen πρόσωπον, was das *Gesicht* bezeichnet, so wie *persona* im Lateinischen die *Verkleidung* oder *äußere Erscheinung* eines auf der Bühne dargestellten Menschen bezeichnet und zuweilen im engeren Sinne jenen Teil davon, der das Gesicht verbirgt, wie eine Maske oder ein Visier. So ist eine *Person* dasselbe wie ein *Schauspieler*, sowohl auf der Bühne wie im alltäglichen Umgang; und *als Person auftreten* bedeutet sich oder einen anderen *darstellen* oder *vertreten*; und wer einen anderen darstellt, von dem sagt man, er verkörpere dessen Person oder handle in dessen Namen[.]“ (*Leviathan* [1651], hrsg. von Hermann Klenner, übers. von Jutta Schlösser, Hamburg 1996, Kap. 16, S. 135) Die Fähigkeit der neuzeitlichen Gesellschaft, sich einen souveränen Umgang mit Fiktionen anzueignen, um sich in der Wirklichkeit der Moderne zurechtfinden zu können, hat Elena Esposito eine Fiktionskompetenz genannt. Diese gestatte es, die kontingente Welt im virtuellen Surrogat handhabbar zu machen (*Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*, Frankfurt a. M. 2007, S. 72).

Zuschauer werden die Entscheidungen der Protagonisten ausgestellt und verglichen, sie werden vermessen, als Zugriffsrechte in ihrem Geltungsbereich beschränkt, verbindlich artikuliert und im Beifall beglaubigt. Vom Gelingen dieser Abstimmung hängt ab, ob sich die Staatsperson auf den Anerkennungsvorschuss berufen kann, von dem ihre Existenz abhängt. Erst der positive Bescheid setzt ebenjene *affectio societatis* frei, ohne die der politische Körper ohne Kohäsion bliebe. Schon im klassizistischen Theater des 17. Jahrhunderts also beginnt der Staat, sich als die Heimstatt seiner Bürger zu feiern. Der Raum für Idealisierungen aber wird dabei merklich kleiner.

*

Im Rekurs auf das Publikum des klassizistischen Theaters haben wir zu zeigen versucht, dass die Möglichkeit der Tragödie von der Fähigkeit einer jeweiligen Autorengeneration in ihrer jeweiligen Epoche abhängt, das Anliegen der Gattung zu aktualisieren. Corneilles Coup besteht hierbei darin, sich die aristotelische Doktrin anzueignen bzw. zu eigen zu machen, bis sie die Menge der Zuschauer nicht nur erreicht, sondern zur Öffentlichkeit transformiert. Dass er sein Publikum hat staunen lassen, indem er ihm seine Bühnenfiguren sowohl als Beispiel als auch zur Beurteilung überließ, indem er ihm allen voran die Gestalt des neuzeitlichen Staates mitsamt seinen Vergesellschaftungsansprüchen als Wahrheit vor Augen führte, stattete die klassizistische Bühne mit einer Welthaltigkeit aus, die neu war: Denn „bis dahin hatte man kaum etwas anderes gekannt als die niederste Komik oder eine ziemlich flache Tragödie: Man war erstaunt, eine neue Sprache zu vernehmen.“⁷⁷ Es ist der langfristige Erfolg, der diesen Vorstoß legitimiert, wie Guez de Balzac in der *Querelle* anerkennt:

Wenn Aristoteles etwas an seinem [d. h. an jenem des *Cid*] Verhalten zu beanstanden hat, soll er ihn sein glückliches Schicksal genießen lassen und nicht eine Absicht verurteilen, die durch den Erfolg gerechtfertigt ist.⁷⁸

Nach dem Vorbild Balzacs argumentieren die Dichter nun mit den Argumenten der Staatsräson, wenn es gilt, neue ästhetische Maßstäbe zu setzen.

⁷⁷ Bernard le Bovier de Fontenelle, „Vie de M. Corneille“ [1702], in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. von Alain Niderst, Bd. III, Paris 1989, S. 85–109; hier S. 85: „Jusques-là on n’avoit guères connu que le Comique le plus bas, ou un Tragique assez plat : on fut étonné d’entendre une nouvelle langue.“

⁷⁸ Guez de Balzac, „Lettre de Monsieur de Balzac à Monsieur de Scudéry, sur ses *Observations du Cid*“, in: Armand Gasté, *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d’après les originaux avec une introduction*, Paris 1898, Neuausgabe Hildesheim/New York 1974, S. 452–456; hier S. 455: „Si Aristote trouve quelque chose à desirer en sa conduite, il doit le laisser jouyr de sa bonne fortune, et ne pas condamner un dessein que le succes a justifié.“

Dieses dichterische Bekenntnis zur ideellen wie zur poetologischen Hoheit der Bühne honoriert der zeitgenössische Philosoph und Tragödienautor Alain Badiou, wenn er in seiner *Rhapsodie pour le théâtre* schreibt, Corneille „glaub[e] noch daran, dass es Politik gibt, dass das Thema des guten Monarchen ihr Verfahren aufklärt, dass die Debatte offen und kompliziert ist.“ Der Dichter entwerfe gar ein „Theater, in dem die politische Idee versucht, den vernunftwidrigen Zugriff des Staates zu lösen[.]“ Es sei daher ein „Theater des Diskurses und der Wahrheit[.]“⁷⁹ Beispielhaft steht das klassizistische Theater hier für eine ideelle Innovation, der auf Seiten des Publikums die Bereitschaft zur Affirmation entspricht.

Und abschließend lässt sich Badiou eigens als ein Denker anführen, der die Existenz der Tragödie heute von Eigenschaften des Theaters für abhängig erklärt, die den Corneille'schen Ansatz des Staunens zu aktualisieren scheinen. Anders als es sich in den Tendenzen des zeitgenössischen Avantgarde-Theaters andeutet, müsse die Bühne wieder einen Sinn zeigen, „der mit dem Ereignis des Wahren zu vereinbaren wäre [...], der eben nicht nur das Zerrinnen von einem Sinn ist und der den zermürbenden Konflikt von Meinungen und Interessen nicht mit dem Denken verwechselt.“⁸⁰ Badiou ist daran gelegen, dass das Theater seinen Stellenwert als Ort politischer Selbstverständigung wieder zurückgewinnt und dem Publikum die Wahrheits-effekte der Bühne wieder zugänglicher werden.⁸¹ Zu diesem Zwecke beharrt der Philosoph auf einem Theater als Ereignis. Darin sucht er das wiederherzustellen, was Lukács und Steiner vermissten: einen überindividuellen Sinnzusammenhang, der kollektive Verbindlichkeiten erzeugt. Während der Zuschauer seinen Lebensroutinen mit einem gewöhnlichen, einem lediglich individuellen Interesse nachkam, hegt er für die Bühnenergebnisse, sobald es sich um Wahrheitsereignisse handelt, ein ganz ungewöhnliches, ein plötzlich im radikalen Sinne selbstloses, weil interesseloses Interesse. In ihm öffnet er seine Augen für eine Wirklichkeit, die änderbar ist:

[D]er auf seinem Theatersitz gefesselte Zuschauer [zeigt] ein außerordentliches Interesse [...] für das Aufkommen in [ihm] selbst des ungewussten Unsterblichen, für das [er] sich nicht geeignet hiel[t]. Nichts auf der Welt könnte diese Intensität der Existenz mehr hervorrufen als dieser Schauspieler, der mir Hamlet nahe bringt[.]⁸²

Nicht nur Zeuge eines Ereignisses ist dieser Zuschauer, sondern er überschreitet sich und die eigene Singularität, indem er dem geteilten Ereignis mitzugehört. Die Aufführung, in der sich

⁷⁹ Alain Badiou, *Rhapsodie für das Theater. Kurze philosophische Abhandlung* [1990], übers. von Corinna Popp, Wien 2015, § 38, S. 65, S. 76.

⁸⁰ Ebd., § 87, S. 119 f.

⁸¹ Ebd., §§ XVII f., S. 38–40; § XXIII, S. 45.

⁸² Alain Badiou, *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen* [1993], übers. von Jürgen Brankel, Wien/Berlin 2003, S. 70 f.

die Wahrheit eines Theatertextes vermittelt,⁸³ wird so zum Subjektivierungsmoment. Denn dem Theater als Wahrheitsprozedur auf der einen Seite steht die Affirmationspraxis des Zuschauers gegenüber, durch die und in der er erst zum eigentlichen Subjekt wird.⁸⁴ Er unterwirft sich dem Ereignis in einer aktiven Bereitschaft zur bejahenden Erkenntnis, die dem Corneille'schen Stauen nahekommt. Auch Badiou's Theater ist daher ein didaktisches Theater: Es stiftet „jene Theaterereignisse, bei denen man plötzlich etwas begreift, worüber man sich seit jeher getäuscht hatte.“⁸⁵ Mit dem Ziel, nicht zuletzt im Theater das egoistische Genusssubjekt zu einem anderen, einem neuen Menschen zu erziehen,⁸⁶ spricht Badiou im Rekurs auf die französische Klassik heutigen Theatermachern Mut zu, vom Proszenium herunter wieder Ideen, nicht Gesinnungen zu propagieren.

⁸³ In theaterfeindlichen Zeiten identifiziert Badiou im literarischen Text die Fluchtkammer veritabler Theaterkunst; ihn gelte es wieder ins Zentrum des theatralen Spektakels zu stellen und damit zum Leben zu erwecken. Der Text verbleibe „als symbolischer Schatz, als vergangene Garantie dafür, daß das Theater stattgehabt hat und statthaben wird.“ („Theater als Ereignis. Körper, Bretter, schwaches Licht – vom lebendigen Erscheinen der Idee“, in: *Lettre internationale* 106 (2014), S. 24–37; hier S. 32)

⁸⁴ Wahrheitssubjekt werden heißt deshalb, den Anforderungen des theatralen Ereignisses entsprechen und sich nach einem ausdrücklichen Bruch als ein Anderer fortsetzen. Bewahren lasse sich die eigene Konsistenz nur, indem diesem Anspruch der Wahrheit genügt und das eigene Leben neu ausgerichtet wird (Badiou: *Ethik*, S. 69). Denn Konsistenz meint in erster Linie, „seine Singularität (das tierische „Jemand“) in die Fortsetzung eines Wahrheitssubjekts einzubringen.“ (Ebd., S. 68) Wem das Theater zum Ereignis wurde, dem ist es unmöglich geworden, „als Jemand fort[zu]fahren[,] [s]ein eigenes Sein zu überschreiten[.]“ (Ebd., S. 71)

⁸⁵ Ebd., S. 64 f.; ders., *Theater als Ereignis*, S. 25.

⁸⁶ Alain Badiou, „Das demokratische Wahrzeichen“, in: *Demokratie? Eine Debatte*, Berlin 2012, S. 13–22; hier S. 16–21.