

Christian Reidenbach

Arbeit am Stein. Verfahren sprachlicher Monumentalisierung in Étienne Jodelles *Cléopâtre captive* (1553)

Les corps qui sont nez de terre
S'eternisent par la pierre
Mais les celestes espriz
S'eternizent par escriz.¹

Es scheint zum standardisierten Ausdrucksrepertoire der fürstlichen Souveränität zu gehören, Eroberungsfeldzüge zumindest in der Wortwahl zu bagatellisieren. Die Publizisten der Zeit sprechen lapidar von einem *Voyage d'Allemagne*, als sich unter der Regie des Connétable de Montmorency und mit dem jungen Heinrich II. vorneweg am 31. März 1552 in Frankreich 40.000 Mann gen Osten in Bewegung setzen. Es gilt, endlich die europäische Dominanz des Kaisers, Karls V., zu brechen. Dazu hat man im Januar mit den protestantischen Landesherren des deutschen Reiches den Vertrag von Chambord geschlossen, der im Gegenzug für eine militärische Unterstützung der rebellischen Fürsten die Ausweitung des französischen Staatsgebietes vorsieht. Deren erste Etappe verzeichnet Gebietszugewinne im Osten des Reichs, allen voran die Kommunen der drei Hochstifte Toul, Metz und Verdun. Die Städte fallen quasi kampflos innerhalb weniger Apriltage.² Demgegenüber kommt die Antwort der Kaiserlichen spät, erst Mitte Oktober, kurz vor Wintereinbruch. Doch ist sie noch einmal machtvoll: Mit einem Vielvölkerheer aus mehr als 60.000 Soldaten in vierzehn Regimentern legt Karl, „le plus grand Empereur qui fut iamais esleu en Allemagne, & auquel sa sagesse & la fortune auoient iusque a ceste heure maintenu le nom de victorieux“,³ mit seinem Heerführer Herzog Alba einen Ring um die entvölkerte Stadt, in der Heinrich zunächst nicht mehr als 3.400 Mann stationiert hat.⁴ Allerdings ist es bald die gesamte Hocharistokratie Frankreichs, die sich hier unter den Befehl François de Guises schart.⁵ Und so blickt ganz Paris nach Osten. Metz wird zur Synekdoche der Nation. Eine Vielzahl von Scharmützeln, von Kämpfen um Brückenköpfe und Befestigungsmaßnahmen, von Blitzattacken zur Aufrechterhaltung von

¹ Théodore Agrippa d'Aubigné, „Envoi“, abgedruckt in: Étienne Jodelle, *Œuvres complètes*, hg. v. Enea Balmas, Bd. II, Paris 1968, S. 371: „Die Körper, die aus Staub geboren sind, / verewigen sich im Stein. / Aber die himmlischen Geister / Verewigen sich im geschriebenen Wort.“

² Vgl. dazu Leopold von Ranke, *Französische Geschichte* [1861], Bd. I, hg. v. Willy Andreas, Essen 1996, S. 70 f.

³ Bertrand de Salignac de la Motte Fénélon, *Le Siège de Mets, en l'an M. D. LII.*, Paris 1553, fol. M.ii v.: „der größte jemals in Deutschland gewählte Kaiser, dessen Beiname eines Siegreichen durch eigene Klugheit und Glück bis dahin aufrechterhalten worden war[.]“

⁴ Vgl. dazu den bei de Salignac abgedruckten Lageplan (Abb. 1).

⁵ Während de Salignacs Bericht noch im Druck ist, fällt seinem Pariser Verleger Charles Étienne ein Verzeichnis mit sämtlichen Aristokraten in die Hände, die sich in Metz mit ihren Truppen versammelt haben; er druckt es ebenfalls und heftet es ans Ende des Büchleins (folio Y.i–Y.iii v.). Charles Giraud fasst die Liste zusammen: Die Prinzen königlichen Bluts, die Condés, die Vendômes waren mit den Brüdern de Guise vorneweg, dann die Montmorencys, die Rohans, die Nemours, die Colignys, die La Rochefoucaulds, die Luxembourgs, die Cossé-Brissacs, die Biron, alle fest entschlossen, in Metz ihren Tod zu finden („La France et les princes allemands au XVI^e siècle. Le siège de Metz en 1552“, in: *Revue des Deux Mondes* 90 (1870), S. 240–271, hier S. 265).

Lebensmittel- und Medikamentennachschub haben bis in den Dezember hinein noch keine wesentliche Änderung herbeigeführt. In den morastigen Lagern der Kaiserlichen aber fordert der Winter seinen Tribut: Die Temperaturen fallen, sechzig Zentimeter Neuschnee verschärfen die desolaten hygienischen Verhältnisse. Die Verteidiger, obwohl zahlenmäßig bei Weitem unterlegen, zeichnen sich demgegenüber durch hohe Kampfmoral und unbedingten Siegeswillen aus.⁶

Allzugern hätte auch der zwanzigjährige Étienne Jodelle ihre Reihen verstärkt, doch weder seine schwächliche Konstitution noch seine finanziellen Mittel gestatten es ihm, Paris zu verlassen.⁷ Es sind wohl ebenjene Tage der Belagerung, während derer er sich an die Niederschrift seiner *Cléopâtre captive* macht. Die außenpolitische Lage erklärt die Stoffwahl des jungen Autors und seine sehr eigenwillige Aufbereitung für jenes Bühnenereignis, das als erste weltliche Tragödie in französischer Sprache Literaturgeschichte schreiben wird. Jodelles Drama spart nämlich sämtliche etwa von Plutarch überlieferten Episoden der Liebesbeziehung zwischen Mark Anton und Kleopatra – vom Kennenlernen im Kleinasien des Jahres 41 v. Chr. bis hin zum Selbstmord des Römers am 1. August des Jahres 30 – aus, um das Augenmerk ganz auf den Widerstandsakt der Ägypterin unmittelbar vor ihrem Freitod zu legen, einer Unbeugsamen, die, so die Synopsis des Prologs,

Ja se sentant captive,
Et qu'on vouloit la porter toute vive
En un triomphe avecques ses deux femmes,
S'occit.⁸

⁶ Gaston Zeller, *Le Siège de Metz par Charles-Quint (octobre-décembre 1552)*, Nancy 1943, S. 248–253.

⁷ Vgl. dazu Jodelles Selbstauskunft in: *Le Recueil des inscriptions* [1558], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. II (wie Anm. 1), S. 217–256, hier S. 239.

⁸ Estienne Jodelle, *Cléopâtre captive* [1553], kritische Edition von Kathleen M. Hall, Exeter 1979 (im Unterschied zum Abdruck im zweiten Band der *Œuvres complètes* [wie Anm. 1, S. 91–147] hat diese Ausgabe den Vorzug, über Versangaben zu verfügen), V. 43–46: „[...] sich als Gefangene fühlte und, / Als man sie lebendig in einem Triumphzug / Vorführen wollte, mit ihren beiden Dienerinnen / Sich umbrachte.“ Zu den Episoden des Kleopatra-Stoffes sowie zur Geschichte seiner Rezeption vgl. Christoph Schäfer, *Kleopatra*, Darmstadt 2006. Jodelles Rehabilitation der Figur fußt auf der ambivalenten Schilderung, die ihr schon bei Plutarch („Antonius“, in: ders., *Große Griechen und Römer*, übers. von Konrat Ziegler, Zürich/Stuttgart 1960, Bd. V, S. 301–387) zuteil wird, indem er sie nicht nur auf die *femme fatale* und die Magierin reduziert. Der antike Autor betont, ihren Reiz habe sie weniger der unmittelbaren Wirkung ihrer Schönheit als der Grazie ihrer Umgangsformen und ihrer Konversationskultur verdankt; beide hätten in Antonius einen Stachel hinterlassen (ebd., § 27, S. 326). Zur Entdämonisierung der Figur trägt darüber hinaus Plutarchs Bemerkung bei, Antonius sei bereits seiner Gattin Fulvia gegenüber hörig gewesen, sodass Kleopatra eine ohnehin manifeste Charakterschwäche bloß ausgenutzt habe (ebd., § 10, S. 311; § 25, S. 324). Das positive Kleopatra-Bild wird in der Neuzeit durch Ortensio Landis *Lettere di molte valorose donne* (Venedig 1546) und vor allem Giulio Landis *La Vita di Cleopatra reina d'Egitto* (Venedig 1551) neubegründet. Landi ist Dichter am Hof der Marguerite de France; es ist naheliegend, dass seine Schrift von hier aus Verbreitung findet. Jacques Amyots Plutarch-Übersetzung *Les Vies des hommes illustres* erscheint demgegenüber erst 1559 und kann somit nicht Jodelles Drama zugrundeliegen. Vgl. dazu Rosanna Gorris Camos, „Préface. La panthère et le cobra“, in: dies. (Hg.), *Hieroglyphica. Cléopâtre et l'Égypte entre France et Italie à la Renaissance*, Tours 2021, S. 11–35, hier S. 12–14. Siehe auch weitere Aufsätze in diesem Sammelband, etwa Simonetta Adorni Braccesi, „La Vita di Cleopatra di Giulio Landi. Genesi e contesto“, ebd., S. 141–155; Emmanuel Buron, „Une Cléopâtre « plus semblable à l'histoire ». Représentation poétique et Histoire dans *Cléopâtre captive*“, ebd., S. 295–305, insbes. S. 295 f.

Hier wie dort ein Belagerungszustand, hier wie dort ein Cäsar, der vor der Stadt lagert: Es liegt nahe, im Palastgefängnis (der „*estranged prison*“) ⁹ der todesentschlossenen Königin die drückende Enge des *castrum* Metz und die Bunkermentalität der eingeschlossenen Hocharistokraten gegenüber der zahlenmäßigen Übermacht des kaiserlichen Heers wiederzuerkennen. Der enge Fokus der Stückhandlung zeugt also weniger vom Desinteresse für die Geschichte der Protagonistin, wie es Enea Balmas vermutet hat, ¹⁰ sondern vielmehr vom Wunsch, in Kleopatra die Heldin im Widerstand gegen die römische Belagerung zu feiern und im Stoff dadurch eine historische Parallele aufzuzeigen, vor der der Sieg der Franzosen über den Kaiser nur umso prägnanter abstecken kann. ¹¹

Denn in Metz ist François de Guise mit seinen Getreuen keineswegs dem Schicksal Kleopatras erlegen; hier hat sich die Geschichte stattdessen zugunsten Frankreichs gewendet. Die Befestigungsanlagen der Stadt halten stand. Als sich am 1. Januar 1553 Karl V. von Metz nach Thionville zurückzieht, markiert das den Anfang seines Endes. Der Typhus hat sein Heer um 30.000 Mann

⁹ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1270 (das Adjektiv *estranged* hier in der Bedeutung von „entsetzlich“).

¹⁰ Vgl. dazu Balmas' Kommentar in Jodelle, *Oeuvres complètes*, Bd. II (wie Anm. 1), S. 447.

¹¹ In all ihrer Prägnanz fällt diese zeithistorische Filterung des Stoffes ins Auge, sobald man sie mit jenem Kleopatra-Emblem vergleicht, das derselbe Jodelle fünf Jahre später für das königliche Bankett im Hôtel de Ville anfertigen lässt und bei dem die Sympathie des Autors zu Octavian überwechselt: Dieser wird nun zum Sinnbild des siegreichen Heinrich II. Unter der *inscriptio* sieht der Betrachter eine Prachtgaleere Kleopatras und ein Kriegsschiff des Antonius auf der gemeinsamen Flucht vor Octavian, der sie bei der Schlacht von Actium geschlagen hat. Die Flucht steht im Zeichen der Schande: Beim ersten Schwenk des Schicksals zugunsten der Feinde habe Kleopatra die Flucht ergriffen und ihren Geliebten dadurch verunsichert, sodass er seine Truppen im Stich ließ, um mit ihr nach Alexandria zu flüchten, hier dem Wahn zu verfallen und sich umzubringen. So sei Octavian als einziger Herr über Rom übriggeblieben und habe sich schließlich als Weltherrscher *Augustus* nennen dürfen (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 237; die durch den Maler Baptiste Pellerin auf Bestellung Jodelles innerhalb eines Tages angefertigte Figurengruppe ist nicht überliefert). Die Sympathie Jodelles kann umso unbedenklicher auf den Kaiser Octavian übergehen, als Heinrich mittlerweile kein jugendlicher König mehr, dafür ein Regent mit einer stattlichen militärischen Bilanz ist. Antonius wird nun mit Philipp II. und Kleopatra mit dessen Gattin, der „Amazone“ Mary Tudor, der englischen Königin, verglichen, sodass der Valois, ähnlich wie Octavian, nach einem künftigen Niedergang jener beiden wie einst Augustus über die ganze Welt herrschen und ein zweites augusteisches Friedenszeitalter eröffnen würde (ebd., S. 238). Möglich, dass schon die Schlussverse der Tragödie selbst diesen absolutistischen Schwenk vollzogen, in denen sich Proculée, die rechte Hand Octaviens, an das Publikum wendet: „Mais tant y a qu'il nous faudra renger / Dessous les loix d'un vainqueur estrange, / Et désormais en nostre ville apprendre / De n'oser plus contre Cesar méprendre.“ (*Cléopâtre captive* [wie Anm. 8], V. 1611–1615: „Aber so viel steht fest: Wir müssen uns / Dem fremden Sieger unterwerfen / Und von nun an in unserer Stadt lernen, / Uns gegen Cäsar nicht mehr zu vergreifen.“) Meint der Respekt vor dem kaiserlichen Primat hier noch die Verbeugung vor dem Habsburger Karl oder bereits jene vor der absolutistischen Dominanz im Zeichen der Lilie? Zu vermuten ist, dass Jodelle Plot und Geschichtsverlauf angesichts der sich überschlagenden Ereignisse nicht in Deckung halten konnte und daher in einem Willen zur allgefälligen Abrundung zumindest den Schluss den jüngsten Entwicklungen anpassen wollte. Dann hätte der Autor schon zu diesem Zeitpunkt erkannt, dass der wahre Kaiser Franzose ist. Mit dem Wort *César* verwies der Darsteller des Proculée somit auf den im Zuschauerraum sitzenden Heinrich II., sodass sich der Schlussapplaus zur Akklamation weitet. Die – im Verhältnis zum Entstehungszeitraum – radikal gewandelten politischen Umstände hätten Jodelle dann dazu veranlasst, seiner Protagonistin in letzter Konsequenz die Loyalität zu entziehen und mit dem Epilog im regierenden Valois den neuen Augustus zu begrüßen, anstatt zur bedingungslosen Identifikation mit dem Opfer *Cléopâtre* einzuladen. Ich möchte mich an dieser Stelle eines letzten Urteils enthalten und lediglich auf die Mehrdeutigkeit hinweisen, die Proculées Worte kennzeichnet.

dezimiert; auch der gichtkranke Kaiser selbst ist angegriffen und überlässt die Amtsgeschäfte in den Folgemonaten mehr und mehr seinem Bruder Ferdinand, ehe er zwei Jahre später abdankt.

Jodelle präsentiert in der Handlung seines Dramas eine Hausmacht, die dem fremden Eroberer militärisch unterliegt, um moralisch zu triumphieren, und demnach einen – zumindest aus der Perspektive des Premierenabends – alternativen Geschichtsverlauf, der *ex negativo* zur Verherrlichung der französischen Krone beiträgt. Ausgehend von der bei Jodelle mehrfach anzutreffenden Metapher vom „Grenzstein“ Metz (1.) möchte ich im Folgenden zeigen, wie der Autor seine Tragödie für eine Unterweisung im Stil der Fürstenspiegel nutzt, die sich an den im Publikum anwesenden Heinrich II. richtet und im Wesentlichen eine Diätetik seiner Triumphalgesten umfasst. Dazu entwickelt Jodelle das Wortfeld des Steins weiter, indem er an Antoine, dem Geliebten, und Octavien, dem Belagerer, die Gefahren einer moralischen Korrosion heldischer Größe vorführt (2.), während er in Cléopâtre eine aus der Todesverachtung entspringende Souveränität hervorkehrt, mit der sie die eigene Stimme im steinernen Grabmonument des Geliebten verewigt (3.). Dieser Fokus auf das Steinmotiv macht im Damentext ein poetologisches Programm sichtbar, das man im Sinne einer auktorialen Selbstverewigung bzw. einer überzeitlichen Wirkmacht der Schrift begreifen kann. Mit ihm will sich Jodelle seinem König als Dichter anempfehlen und das eigene Werk als literaturhistorischen Mark- und Meilenstein im wörtlichen Sinne aufrichten (4.).

1. Der Grenzstein Metz

Wenige Tage nur sind vergangen, seitdem die Helden von Metz mit ihrem Anführer, François de Guise, in Paris eingetroffen sind. Anfang Februar 1553 vergeht die Stadt in einem Freudentaumel. Die Ausgelassenheit der Karnevalstage mischt sich mit der Feier des Siegs und verlängert sich in die prächtigen Lustbarkeiten anlässlich der Hochzeit Orazio Farneses mit Diana d'Angoulême, einer unehelichen Tochter des Königs, hinein, deren präzises Datum mit dem 14. Februar überliefert ist. Gleich zweifach kommt Jodelles Trauerspiel in diesem zeitlichen Rahmen zur Aufführung. Die Premiere wird unter den Augen des Königs im Hôtel de Reims ausgerichtet, wo der mächtige Kardinal Charles de Guise, Bruder des Strategen von Metz, residiert. Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelt es sich daher, wie Enea Balmas nachweist, bei *Cléopâtre captive* um ein Auftragswerk für ebenjene Guisen, die in ihrer Pariser Residenz schon zuvor Theateraufführungen für Heinrich II. und seine Entourage dargeboten haben und die nun, im Konzert der triumphalen Festivitäten, einen Akzent in Sachen Prachtentfaltung *à l'antique* setzen wollen.¹²

¹² Zur Aufführungsdatierung bzw. zu den Umständen der Uraufführung im Hôtel de Reims vgl. Balmas' Kommentar in den *Œuvres complètes*, Bd. II (wie Anm. 1), S. 444–446, sowie ders., *Un Poeta del rinascimento francese: Étienne Jodelle. La sua vita – il suo tempo*, Florenz 1962, S. 294–298, S. 300.

Die zweite Aufführung findet in unmittelbarem Zusammenhang mit den Hochzeitsfeierlichkeiten im Collège de Boncourt statt.¹³ Und zwischen den hier angebrachten üppigen Dekorationen aus Triumphkränzen und Lorbeerfestons beobachtet der Jurist und Literat Étienne Pasquier ein Detail, das für die zeitgeschichtliche Einbettung von Jodelles Tragödie ganz wesentlich ist: nämlich einen Schriftzug, der sich unmissverständlich auf die Imprese Karls V. mit den Säulen des Herkules und dem in ihrer Überschreitung bekundeten Willen zur beständigen Expansion bezieht:

Herculis optasti longas transire columnas,
Siste gradum Metis, hæc tibi meta datur.¹⁴

Pasquier kommentiert das Distichon, das im Festsaal wohl die Wände schmückte, folgendermaßen: „La rencontre se faisoit sur la devise de l'Empereur, qui estoit deux colonnes d'Hercule, entrelasées de ces deux mots, PLUS, OUTRE.“¹⁵ Die Metapher der *rencontre* zeugt von einer Sinnentfaltung durch semantische Konfrontation. Ersetzt wird dabei die im *plus ultra* formelhaft gefasste Grenzenlosigkeit eines Reichs, in dem die Sonne nicht untergeht, mit dem Grenzstein (*meta*) Metz (*Metis*), Sinnbild der französischen Nation und ihrer aristokratischen Eliten. In einem gleichermaßen als *rencontre* zu wertenden militärischen Kraftabgleich haben sie sich als die Überlegenen erwiesen, und das angesichts einer zehnfach höheren Gegnerzahl.

¹³ Während Jodelle im Moment der Uraufführung noch nicht zu den Dichtern der Pléiade gezählt werden kann, so genießt er bei ihnen dennoch bereits hohes Ansehen: Schriftstellergrößen wie Rémy Belleau und Jean de la Péruse übernehmen die Hauptrollen, was einer öffentlichen Anerkennung gleichkommt. Den beiden Aufführungsorten im Hôtel de Reims und im Collège de Boncourt (Jodelles ehemaliger Ausbildungsstätte, an der er zuvor seinen *Engène* uraufgeführt hat) entspricht ein jeweils ganz unterschiedlicher Zuschnitt des Publikums: hier der König und die Hohenaristokratie, dort ein gelehrtes Publikum. Der Erfolg in beiden Lagern trägt nicht unwesentlich zum Ruhm der Tragödie und ihres Autors bei und schlägt sich in vielfachen Erwähnungen nieder.

¹⁴ „Du wünschtest, die entfernten Säulen des Herkules zu überschreiten; / Ende deinen Lauf in Metz; es ist als Grenzstein Dir gegeben.“ Für die Übersetzung der lateinischen Inschriften (siehe auch Anm. 17) danke ich Lydia Keilen (Luxemburg). Zu Entstehung und Rezeption der kaiserlichen Imprese vgl. Markus Neuirth, „Plus ultra. Ursprung und Wirkung der Imprese Karls V.“, in: Stefan Bidner und Thomas Feuerstein (Hgg.), *Plus ultra. Jenseits der Moderne – Beyond Modernity*, Frankfurt/M. 2005, S. 255–304; zu den satirischen Wortspielen anlässlich der kaiserlichen Niederlage von Metz siehe ebd., S. 292 f.

¹⁵ Étienne Pasquier, „Lettre XI. A Monsieur de Fonsomme, Gentilhomme Vermandois“, in: ders., *Les Œuvres d'Étienne Pasquier*, Bd. II, Amsterdam 1723, Sp. 17–20; hier Sp. 19: „Das Wortspiel bezog sich auf die Devise des Kaisers, bestehend in zwei Säulen des Herkules, um die folgende Worte gewunden sind: ›Plus ultra‹.“ Gabriel Daniel schreibt rückblickend in seiner *Histoire de France*: „Il se fit aussi à cette occasion des médailles satyriques contre Charles V. dont la plus ingénieuse fut celle où l'on employa sa devise. On sçait que c'étoit les Colomnes d'Hercule avec ce mot Latin *ultra*, plus outre. [...] On ajoûta au corps de la devise un aigle enchaîné & attaché aux Colomnes d'Hercules avec ces mots Latins, *non ultra Metas*. L'équivoque de ce mot *Metas*, qui signifie Metz, & en même temps les deux Colomnes qui étoient les bornes des conquêtes d'Hercule, étoit fort piquante, en marquant que l'Empereur n'avoit pû passer au-delà de Metz.“ (*Histoire de France, depuis l'Établissement de la Monarchie françoise dans les Gaules*, Bd. III, Paris 1713, Sp. 507: „Es wurden bei dieser Gelegenheit auch satirische Medaillen gegen Karl V. angefertigt, von denen die raffinierteste diejenige war, bei der seine Imprese verwendet wurde: bekanntlich die Säulen des Herkules mit dem lateinischen Wort *plus ultra*. In der Mitte der Imprese fügte man einen Adler hinzu, der in Ketten gelegt und mit den lateinischen Worten *non ultra Metas* an die Säulen des Herkules genagelt war. Die Mehrdeutigkeit dieses Wortes *Metas*, das Metz bedeutet, in Verbindung mit den beiden Säulen, die die Grenzen der Eroberungen des Herkules darstellten, war sehr scharfsinnig; sie verdeutlichte, dass der Kaiser über Metz nicht hinaus kam.“) Siehe dazu auch Abb. 5.

Gleich mehrere Hinweise legen nun den Rückschluss auf Jodelle als Autor des Zweizeilers oder mindestens als Mitgestaltender bei der Ausstattung der Festlichkeiten nahe: Da ist zum einen seine spätere Tätigkeit als Organisator und Arrangeur vergleichbarer höfischer Festlichkeiten für Heinrich II., wie er sie im *Recueil des inscriptions* dokumentiert hat und die seinen ersten Herausgeber anerkennend bemerken lassen, er sei nicht nur Schriftsteller, sondern „grand Architecte, tresdocte en la Peinture, et Sculpture“ gewesen;¹⁶ zum anderen verfasst er zeitgleich einen Vierzeiler an den Kaiser, der in ganz ähnlicher Weise das Motiv des Grenzsteins Metz aufgreift.

Herculeas Caesar titulis praeferre columnia
Desine, et has preter speque animoque vehi.
Hic rapidi statuunt tibi numina cursus
Et Methas metam criminis esse iubent.¹⁷

Schließlich eröffnet der Dichter, und damit komme ich wieder auf *Cléopâtre captive* zurück, seinen Premierenabend mit einem an den König adressierten Prolog, der seinerseits auf das Steinmotiv rekurriert und dadurch beide Aufführungen, jene erste im Hôtel de Reims und die im Collège Bourbon, von deren zusätzlichen Festdekorationen wir wissen, miteinander verklammert.

[L]a terre (ô Roy des Rois la crainte)
Qui ne refuse estre à tes lois estreinte,
De la grandeur de son saint nom s'estonne,
Qu'elle a gravé dans sa double colonne : [...] ¹⁸

Die ganze Erde sei erstaunt, dass noch immer die kaiserliche Inschrift den Stein der herkulischen Säulen ziert, während sie doch längst ihn, Heinrich, als rechtmäßigen Herrn der Könige anerkenne. Die Legitimität der Tragödie und ineins jene ihres Dichters entspringen also aus der

¹⁶ Charles de la Mothe, „De la Poésie française et des œuvres d'Estienne Jodelle“, in: Étienne Jodelle, *Œuvres complètes*, hg. v. Enea Balmas, Bd. I, Paris 1965, S. 67–74, hier S. 73: „ein großer Architekt, sehr bewandert in Malerei und Bildhauerei“. Der dichterisch frühreife Jodelle etabliert sich nicht zuletzt durch seine *Cléopâtre captive* als Spezialist im Ausrichten höfischer Feste. Alert bis zur Windigkeit, ist sein künstlerisches Temperament wie geschaffen für die hiermit verbundenen hochkomplexen Anforderungen; Jodelle beteuert nicht ohne gewissen Stolz, dass er sich auf beinahe alle Tätigkeitsfelder versteht (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 228). Während weniger professionelle Organisatoren – etwa solche, die dem gewöhnlichen Volk (*peuple*) entstammen – Üppigkeiten vermeiden wollen, weil diese als unchristlich gelten, setze er alles daran, das Denkwürdige („les affaires qui peuvent tirer quelque memoire apres soy“) mit dem nötigen Glanz zu versehen und so das Wunder der im Fest verherrlichten Siege augenfällig zu machen. Dazu habe Gott ihn mit einer Schnelligkeit in der Umsetzung ausgestattet, die es ihm erlaube, auf Zuruf selbst ganze Theaterstücke vor dem König zur Aufführung zu bringen. Für die Guisen und den Hof führt er Auftrag um Auftrag aus (ebd., S. 226 f.), übernimmt sich jedoch, als er im Februar 1558 anlässlich der Rückeroberung von Calais innerhalb von nur vier Tagen das Bankett für den König ausschmücken und mit einer Theateraufführung krönen soll. Die kaum geprobte Veranstaltung gerät zum Debakel; Jodelle fällt daraufhin in Ungnade. Zu Jodelles Tätigkeit als höfischer Festausstatter vgl. Balmas' Kommentar ebd., S. 464–466; Adeline Lionetto, „Je me fis quasi de tous métiers. Étienne Jodelle et la promotion de la figure du poète panepistemon“, in: *Anamorphose* 4 (2018), S. 1–18.

¹⁷ Étienne Jodelle, „AD CAROLUM QUINTUM IMPERATOREM“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. I (wie Anm. 16), S. 162: „Hör auf, Cäsar, die Säulen des Herkules als Vorwand vorzubringen; / Hör auf, sie stets weiter zu versetzen, ob mit Mut oder mit Hoffnung. / Hier haben für Dich die Götter Deines Laufschriffs Ende entschieden / Und bestimmt, dass Metz der Grenzstein deiner Vergehen sei.“ Vgl. dazu Abb. 6 und 7.

¹⁸ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1–4: „[D]ie Erde (oh König, Furcht der Könige!), / Die sich ohne Murren Deinen Gesetzen beugt, / Verwundert sich ob der Größe seines [d. h. Karls] heiligen Namens, / Der in ihre Doppelsäule eingeprägt ist[.]“

Notwendigkeit, die veralteten Inskriptionen zu erneuern. „Racle leur nom, efface leur memoire“¹⁹, wird der raue Agrippe im Stück seinem Herrn Octavien raten und ihn darüber aufklären, inwiefern die Arbeit am historischen Gedächtnis beherzte Überschreibungen der Erinnerungstafeln meint. Und es scheint, als habe sich auch Jodelle der Macht anempfohlen, um all jene alten Inschriften zu erneuern, die – obschon von geringerer Qualität als die seinen – ihrer Autorität halber bei den Zeitgenossen noch immer im Umlauf sind.²⁰ Nicht nur die Tragödie wäre demnach als poetischer Akt qualifiziert, der dem historischen Gedächtnis neue Stichworte und Perspektiven liefert, auch die Inszenierung der königlichen Lustbarkeiten insgesamt ließe sich so als Instrument der Weltausdeutung wahrnehmen, mit dem vergleichbare Umwidmungen und Kontrafakturen vorgenommen werden.

Um es konkret zu machen: Als Heinrich II. 1558 von der Eroberung Calais' zurückkehrt und die Stadt Paris zu seinen Ehren ein Festbankett ausrichtet, versieht Jodelle die zwei dorischen Säulen am Portal des Pariser Hôtel de Ville mit einem anspielungsreichen Festschmuck: „[E]n chacune d'icelles colonnes estoient ces deus lettres d'or, HH et au meilleu des deus escrit en lettres d'argent HOC HERCULE DIGNAE.“²¹ Fünf Jahre nach der Premiere wird demzufolge in der Neubeschriftung der steinernen Kolonnen am Hôtel de Ville jene Inskription nachgeholt, die im Prolog der Tragödie von 1553 noch implizit geblieben war.

Dieser fährt nun folgendermaßen in seiner Argumentation fort:

Puis que la mer qui te fait son Neptune,
Bruit en ses flots ton heureuse fortune,
Et que le Ciel riant à ta victoire
Se voit mirer au parfait de ta gloire :
Pourroyent vers toy les Muses telles estre,
De n'adorer et leur pere et leur maistre ?²²

Erde, Meer und Himmel vereinen sich zu Spielbeginn in einem Lob des französischen Königs und münden ein in eine rhetorische Frage, die ihn zum Schutzherrn der Künste und zugleich der neuen

¹⁹ Ebd., V. 547: „Kratz' ihren Namen weg, lösche ihr Gedächtnis!“

²⁰ Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 249. Es ist bemerkenswert, dass der Autor hier auch hinsichtlich der Maskerade von *inscriptions* spricht. Das Flüchtige und das Beständige verschränken sich unter der Hand eines Dichters, der die königlichen Triumphalgesten statt in Stein und Marmor im *trompe-l'œil* von Pappmaché-Kulissen und im Wort auszudrücken genötigt ist (so Balmas' Kommentar ebd., S. 465).

²¹ Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 229 f.: „[I]n jede dieser Säulen waren die zwei goldenen Buchstaben HH eingelassen, und in der Mitte der beiden stand in silbernen Buchstaben DIESE SIND EINES HERKULES WÜRDIG.“ Zur Gepflogenheit, das Eingangsportal des Pariser Hôtel de Ville anlassgebunden auszugestalten, siehe Abb. 8, 9 und 10. In der Einleitung zu ihrer prächtigen Neuausgabe des *Recueil* haben die Herausgeber Victor E. Graham und W. McAllister Johnson sämtliche Inschriften der Dekorationen vom Eingangsbereich über die Treppe bis hinein in den Bankettsaal in einem synoptischen Schema zusammengetragen („Introduction“, in: Estienne Jodelle, *Le Recueil des inscriptions (1558). A Literary and Iconographical Exegesis*, hg. v. Victor E. Graham und W. McAllister Johnson, Toronto/Buffalo 1972, S. 3–60, hier S. 43).

²² Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 5–10: „Da ja das Meer, das in Dir seinen Neptun erkennt, / In seinen Fluten Dein glückliches Schicksal besingt / Und da der Himmel sich vor Freude über Deinen Sieg / Im Glanzstück Deines Ruhms [d. h. in Metz] gespiegelt findet, / Könnten es die Musen nicht auch so halten / Und in Dir sowohl ihren Vater als auch ihren Herrn verehren?“

Gattung erhebt. Zum Neptun wird Heinrich dank seiner überseeischen Interventionen zugunsten Marie de Guises, Witwe des schottischen Königs und Schwester jener Guisen, in deren Hôtel *Cléopâtre captive* soeben zur Aufführung kommt. Sie ringt seit Jahren um die Autorität im eigenen Land, kann jedoch dank der französischen Unterstützung ab 1648 ihre Tochter Maria Stuart am Hof der Valois in Sicherheit bringen und die Engländer zurückdrängen. Am Premierenabend steht der Prolog also nicht allein mit den Festdekorationen, mit Devisen und Emblemen, in einem gestisch-indexikalischen Zusammenhang; der Sprecher verweist auch auf die zehnjährige schottische Königin, deren Anwesenheit im Hause ihrer Onkel vorausgesetzt werden kann,²³ sowie auf François de Guise, den Sieger von Metz, zu dessen Ehren die Feierlichkeiten stattfinden. Neben dem Grenzstein Metz, neben den Umbeschriftungen auf den Säulendekorationen ist durch die Eingangsverse auch die Tragödie als Verfahren der Inskription eingeführt, durch das Frankreich seine Dominanz demonstrieren kann. Wie könne man sich, so fährt der Prolog fort, dem Lob auf Heinrich entziehen, wenn er die Pflege der Künste fortsetze, die sein Vater, Franz I., sich zum persönlichen Anliegen gemacht habe?²⁴ In den Eingangsversen sucht ein aufstrebender Jungdichter sich die Protektion der Krone zu sichern. In Ungnade gefallen und um seine Verteidigung bemüht, wird Jodelle am Ende des *Recueil* dieses Angebot noch einmal in aller Direktheit vorbringen und seinem Heimatland Frankreich zusichern, dass „la bonté de tes Princes ne doit espérer de nous une moindre recompense, que l'accroissement de leur gloire, la commodité de leur vie, et l'immortalité de leur renommée.“²⁵ Dass der Monarch diese propagandistische Zuarbeit des Dichters möglicherweise weniger wertschätzte, als dieser es sich erhofft hatte, lässt sich daran ermes sen, dass Heinrich den Premierenerfolg zwar mit 500 Écus aus dem eigenen Portefeuille honorierte, nicht aber mit einer dauerhaften Apanage.²⁶

²³ Es ist nicht nachzuvollziehen, warum Maria Stuart, der während der Festlichkeiten von 1558 eine Myrtenkrone überreicht werden soll (vgl. dazu Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 253), das Theaterereignis fünf Jahre zuvor hätte vorenthalten werden sollen, vor allem, da die Biographen der jungen Königin ein großes Interesse am Gelehrtenwissen der Zeit attestieren. Ihr tritt, wie sich rückblickend bemerken ließe, in Person der Ägypterin das eigene zukünftige Schicksal anspielungsreich vor Augen: Jodelles Tragödie führt einen der damaligen Rechtsauffassung zufolge unmöglichen Fall, nämlich den einer gefangengesetzten Königin, vor Augen (Buron [wie Anm. 8, S. 297] spricht daher von der *valeur oxymorique* des Damentitels); sie greift darüber hinaus in der Figur des Octavien auch den zeitgenössischen Diskurs über den milden bzw. den strafenden Herrscher und, damit verbunden, über die im sechzehnten Jahrhundert verbreitete Rechtsunsicherheit hinsichtlich des Königsmords auf, die sich nach der Exekution der schottischen Königin fünfunddreißig Jahre später noch verschärft (Kathleen M. Hall, „Introduction“, in: Estienne Jodelle, *Cléopâtre captive* [wie Anm. 8], S. V–XXII, hier S. IX).

²⁴ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 15–18. Zu den Hintergründen dieser Förderpolitik der Künste, namentlich der Dichtung, unter Franz I., vgl. Charles-Augustin Sainte-Beuve, „François I^{er} poète“, in: ders., *Œuvres*, hg. v. Maxime Leroy, Bd. II, Paris 1960, S. 562–587.

²⁵ Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 256: „[...] die Güte deiner Fürsten von uns keine geringere Belohnung erwarten darf als die Zunahme ihres Ruhmes, die Erquickung ihres Lebens und die Unsterblichkeit ihres Rufes.“

²⁶ Jodelle gilt seit seinem Erfolg mit *Cléopâtre captive* als angesehener Dichter und *poète du roi*; allerdings gehört er nicht zum Tross und reist nicht mit dem königlichen Hof. Stattdessen finden sich Anzeichen einer prekären finanziellen

2. Korrodierende Souveräne

Wenn Jodelle in den Jahren, die auf die Premiere von 1553 folgen, ein gefragter Mann ist, dann verdankt er dies weniger seinen Bühnendichtungen, den beiden Trauerspielen *Cléopâtre captive* und *Didon se sacrifiant* sowie der Komödie *L'Eugène*, als dem künstlerisch wie logistisch vielseitigen Tagsgeschäft der höfischen Divertissements. Der Dichter muss sich seinen aristokratischen Kunden gegenüber, die wählerisch in den Spielarten ihrer öffentlichen Selbstdarstellung, aber nicht unbedingt Kenner und Verehrer von Gelehrsamkeit sind, als geschmeidiger Dienstleister verhalten. Festausstattungen, Maskeraden, Ballett- und Musikdarbietungen bilden das flüchtige Gattungsrepertoire, in dem Jodelle vornehmlich tätig ist.²⁷

In all seinen Tätigkeitsfeldern aber versteht er sich als mahnender Erzieher der Großen. Selbstbewusst bekennt er sich zu diesem pädagogischen Auftrag, der aus dem politischen Wissen der Vergangenheit auf das im Hier und Jetzt zu Erwartende hochrechnet und König wie Zuschauer zu Prognostikern ihres eigenen Schicksals macht: „[P]ar le passé et par le present je juge bien de futur“, hält der Autor im *Recueil* fest, und nicht bloß seine Maskeraden erdreisten sich, den König mit den Gefahren und Risiken der Herrschaft zu konfrontieren, „pour le conseiller et lui prophetiser ses heurs et ses malheurs[.]“²⁸ Dem jungen Heinrich etwa soll der siegreiche Octavien, wie es in der Apostrophe des Prologs heißt,²⁹ als mahnendes Beispiel für die Mühen der Amtssicherung dienen.

Wird die Gegenwart kurz darauf als „ce temps qui toute chose enfante“³⁰ charakterisiert, dann fängt die Formel die Wechselhaftigkeit des Entstehungszeitraums ein; zudem charakterisiert sie – gemäß dem Schicksalsglauben der Renaissance – die jeweilige Gegenwart als fruchtbaren Schoß, der

Situation. Im *Recueil* (siehe Anm. 7, S. 228) schreibt er bitter, Gott habe in ihm einen Unglücklichen erschaffen, dem es zeitlebens nicht gegeben gewesen sei, aus seinen Gaben und Taten Nutzen zu ziehen. Vgl. dazu das auf seinem Totenbett entstandene Sonett, in dem sich der mittellose Autor in unmissverständlichen Worten an den König wendet, um diesen auf seine Pflichten gegenüber ihm, dem Vernachlässigten und Halbtoten, hinzuweisen (abgedruckt in de la Mothes *De la Poésie française* [wie Anm. 16], S. 74).

²⁷ Jodelle nimmt gerade im Genre der Maskerade signifikante Änderungen vor, die das stumme Themenspiel zu musikalischer Begleitung mit Versen und szenischer Interaktion erweitern. Unangebracht erscheint mir daher die – gemessen an späteren Regeldramen – mehrfach formulierte Kritik an der Statuarik der Jodelle'schen Dramaturgie: Sie erklärt sich aus ihrer aufführungspraktischen Nähe zur dominanten Form der Maskerade heraus, wobei der Text vielmehr die Dynamisierung und Differenzierung des Ausdrucksrepertoires vorantreibt. Vgl. dazu die Schilderung der 1558 vor dem König aufgeführten Maskerade (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 252) sowie Balmas' Kommentar ebd., S. 465. Cornilliat weist darauf hin, dass Maskeraden mit Texteinlagen bereits vor 1558 von Autoren wie beispielsweise Mellin de Saint-Gelais konzipiert wurden. Die Konzeption, das Verfassen der Texte und die Einstudierung unter allergrößtem Zeitdruck scheinen zudem kein Alleinstellungsmerkmal Jodelles, sondern gängige Produktions- und Aufführungspraxis zu sein (François Cornilliat, „From Mascarade to Tragedy. The Rhetoric of Apologia in Jodelle's *Recueil des inscriptions*“, in: *Renaissance Quarterly* 48 (1995), S. 82–108, hier S. 83, Fußn. 6).

²⁸ Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 240: „[V]on der Vergangenheit ausgehend urteile ich über die Zukunft [...], um ihn zu beraten und ihm sein Glück und sein Unglück zu prophezeien[.]“

²⁹ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 47–52.

³⁰ Ebd., V. 23: „[...] diese Zeit, die alles Mögliche gebiert“.

gleichermaßen Gutes wie Schlechtes hervorbringt, der im Falle Heinrichs den Sieg und im Falle Karls die Niederlage an der Mosel zum Resultat hatte und dessen Kontingenz an Versen ablesbar wird, die *tristesse* auf *liesse*, die *fiel* auf *miel* reimen.³¹ Herrscherliches Handeln wird in Frankreich um die Mitte des 16. Jahrhunderts nicht als Strategie mindestens partieller Fortunabezwingung gedeutet, vielmehr exponiert der Primat der *actio* den Monarchen für die Ränke eines Schicksals, das mit ihm den Staat, an dessen Spitze er steht, zur Geisel nimmt.³² Nicht zuletzt Metz hat gezeigt: Wer heute triumphiert, kann bereits morgen unterliegen. Entsprechend seufzen die alexandrinischen Frauen im langen Chorlied am Ende des ersten Aktes der *Cléopâtre captive*,

que nostre heur, en peu d'heure
En malheur retourné,
Sans que rien nous demeure,
Proye au vent est donné.³³

Noch das Glück, *heur*, kontaminiert die Paronomasie hier mit dem Geräusch des Jammers und dem Brustton der Klage. Frankreich verbucht, so die insinuierte Mahnung, im Osten also lediglich einen Erfolg auf Probe. Niemand garantiert, dass sich nicht morgen schon der Wind drehen wird. Jodelle greift das undurchschaubare Gesetz des Zufalls und das Motiv der *vicissitude*, d. h. der Wechselnigkeit des Schicksals, in einem Gedicht auf, das er im Januar 1553 niederschreibt und das seinen ersten an den König selbst adressierten Text darstellt:

Le dol longtemps couvé, la surprise, l'audace,
Tombent en contreruse, en repousse, et rabais :
Quiconque hait les siens, leur repos, et leur pais,
L'estranger, le travail, la guerre le terrasse.

Celuy n'est plus qu'un songe, un tronc, et une glace,
Qui vieillait, florissait, et brûlait en ses faits :
S'on veut vaincre, enrichir, revivre par meffaits,
La dépouille, la perte, et la mort nous menace.

³¹ Ebd., V. 167 f., V. 348.

³² Peter Vogt hat mit Blick auf die römische Antike zwei Arten der Fortunabewältigung unterschieden: zum einen eine von Cicero beeinflusste Strategie der Bezwingung durch *fortitudo*, die in der Renaissance etwa im Prinzip eines *virtù vince fortuna* wieder aufgegriffen wird, und zum anderen eine auf Seneca zurückgehende stoische Strategie der Kontaktvermeidung durch die *prudentia*, d. h. durch ein Handeln, das die Launen des Schicksals gleich ganz zu umgehen sucht, anstatt sie herauszufordern („*Virtù vince fortuna*. Aufstieg, Wandel und späte Blüte eines frühneuzeitlichen Topos“, in: Hartmut Böhme, Werner Röcke und Ulrike C. A. Stephan [Hgg.], *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, Berlin/Boston 2016, S. 75–114, hier S. 81 f., S. 90–98). Zweifelsohne lässt sich Jodelles Schicksalsbegriff dem zweiten Typus zuordnen, allerdings vermischt er sich mit der auf Boethius' in *De Consolatione Philosophiae* (ca. 524) zurückgehenden christlichen Auffassung der Fortuna als *ancilla dei*, als Vollstreckerin des göttlichen Willens, die mit ihren Eingriffen den Erhalt der Weltmaschine sichert (Vogt, a. a. O., S. 85 f.), ansonsten aber ihrer Autarkie beraubt ist: Es sind die ewigen Götter, die in der Tragödie dem Schicksal gebieten (Jodelle, *Cléopâtre captive* [wie Anm. 8, V. 349–424]). Der *Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7, S. 233) liefert die christliche Ausdeutung dieser Hierarchie und bemerkt dazu, dass Erfolge weder auf die menschlichen Akteure noch auf die Ordnung der Natur zurückzuführen sind, sondern einzig auf die Gunst und die Fügung Gottes, der sie jeweils nach Belieben zuteilt. Fortuna offenbart sich demnach als *ancilla dei* – als undurchschaubare Gehilfin der göttlichen Vorsehung, der der Mensch allein mit Gleichmut und *constantia* (siehe dazu das Verhalten Cléopâtres im 3. Abschnitt dieses Aufsatzes) entgegenzutreten kann.

³³ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 325–328: „[...] dass unser Glück, in kurzer Zeit / In Unglück gewendet, / Ohne dass uns etwas bleibt, / Dem Wind zur Beute fällt.“

Malheur quand age vieil, le trouble, et la froideur,
Rencontre une jeunesse, un accord, une ardeur :
Par ces trois l'heur passé, l'effort, et l'espérance

Se tournent en malheur, foiblesse, et desespoir,
Or' que l'Empereur, l'Aigle, et l'Espagne font voir
Que vaut nostre grand Roy, nostre Lys, nostre France.³⁴

Die schroffe Antithetik des Sonetts, das sich um eine sorgfältige Gleichverteilung, ja Gegenüberstellung von glücklichen und unglücklichen Schicksalsfügungen bemüht, drückt einerseits die Opposition des jungen Heinrich mit dem als Unmensch charakterisierten amtsmüden Karl aus, andererseits die Kontingenz eines Schicksals, das sich jederzeit in sein Gegenteil verkehren kann. Keineswegs ist der Triumph des letzten Verses für die Ewigkeit festgeschrieben, sondern im Adverb *or* mit dem Index der Zeitgebundenheit versehen.

Wohl dem Herrscher, der die beständige Gefahrenlage immer neu und jeweils richtig einzuschätzen weiß. Bezeichnenderweise macht handlungsintern der Militär Agrippe den Zusammenhang von Augurum und Prognose, von Zeichendeutung und Vorausschau explizit. Zum Verhängnis sei den beiden Liebenden Cléopâtre und Antoine geworden, dass sie in ihren Ausschweifungen die Anzeichen des Verhängnisses übersahen. Überhaupt sei unfassbar,

comment ces dereiglez
D'un noir bandeau se sont tant aveuglez,
Qu'ils n'ont sçeu voir en cent et cent augures,
Prognostiqueurs des miseres futures.³⁵

Wem sich die Vorzeichen erschließen, der sieht im gegenwärtigen Glück immer auch den Vorboten kommenden Unheils. Der Fatalismus des Agrippe führt das *heur* der Liebenden auf seine etymologische Wurzel des *augurium* zurück und reduziert Phasen der Prosperität und der Seligkeit dadurch auf ein vorzeichenabhängiges Provisorium. Aus der Sorge um die Haltbarkeit des öffentlichen Glücks heraus bezieht Jodelles fürstenpädagogisches Anliegen seine Motivation.

Wie wären also, so die implizite Leitfrage des Stücks, das Regierungs-, das Kapitulations- und vor allem das Eroberungsverhalten der heroischen Naturen dergestalt auszurichten, dass sie

³⁴ Étienne Jodelle, „Des Guerres du Roy Henri deuxiesme contre l'Empereur Charles cinquiesme, apres le siege de Metz levé“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. I (wie Anm. 16), S. 161: „Der lang gehütete Betrug, die Überraschung, die Kühnheit / Geraten in Hinterhalt, in Gegenfeuer und Verfall; / Wer die Seinen, ihre Ruhe und ihren Frieden hasst, / Den machen der Feind, die Arbeit und der Krieg nieder. // Jener ist nur noch ein Traum, ein Rumpf und ein Eis, / Der [einst] in seinen Taten wachte, blühte und brannte. / Will man durch Untaten siegen, plündern und neuaufleben, / Dann bedrohen Raub, Verlust und Tod uns selbst. // Wehe, wenn Alter, Unrast und Kälte / Auf Jugend, Eintracht und Hitze treffen; / Wo das Glück diesen dreien weicht, werden Tatkraft und Hoffnung // Zu Unglück, Schwäche und Verzweiflung, / Eben jetzt, wo der Kaiser, wo der Adler und Spanien beweisen, / Was unser großer König, unsere Lilie und unser Frankreich taugen.“

³⁵ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 507–510: „wie sich diese Zügellosen / Mit einer schwarzen Augenbinde [der Fortuna] so sehr blendeten, / Dass sie die aberhundert Vorzeichen nicht zu lesen wussten, / In denen die zukünftigen Misere sich andeuteten.“

einerseits keine Souveränitätseinbuße erleiden, andererseits aber auch nicht den Groll der Götter auf sich ziehen, etwa durch zu große Triumphalgesten? Mehrfach wird das Negativbeispiel der Giganten angeführt, die für ihre Hybris gegenüber den Göttern unter Bergen zermalmt wurden.³⁶ Die Isotopie des Steins bebildert auch den Niedergang Antoines: Jodelle wählt in der Analepse der Exposition Sprachbilder, die das Hingegebenensein des Römers als eine fortschreitende Korrosion männlicher *fortitudo* beschreiben. Seine Liebe zu Cléopâtre habe ihn mit Gewalt direkt ins Rückenmark getroffen („bourreau de mes mouëlles“)³⁷ und ihm, dem Hochmütigen, hierdurch allererst Aufrichtung und Kraft genommen. Auf dem Übertragungsweg der Blicke habe diese Liebe ihren Weg in sein Inneres gefunden und hier wie ein Gift den raschen Verfall herbeigeführt:

O moy deslors chetif, que mon œil trop folastre
S'égara dans les yeux de ceste Cleopatre :
Depuis ce seul moment je senti bien ma playe
Descendre par l'œil traistre en l'ame encore gaye,
Ne songeant point alors quelle poison extreme
J'avois ce jour receu au plus creux de moymesme :
Mais hélas ! en mon dam, en mon dam et perte
Ceste playe cachée en fin fut découverte,
Me rendant odieux, foulant ma renommee
D'avoir enragément ma Cleopatre aimée[.]³⁸

Eine todbringende Schlange nennt Antoine Cléopâtre bzw. seine Beziehung zu ihr deshalb. Ein Gift habe sie ihm ins Herz geträufelt, das zersetzender wirke als hunderttausend Medusenblicke. Die Kausalität von weiblicher Dominanz und männlichem Zerfall, von Gorgonenblick und Steinerweichung bannt Jodelle ins Wortspiel: „Me voila ja croyant ma Roine, ains ma ruine[.]“³⁹ Überhaupt haben die Ausschweifungen eine effeminierende Wirkung auf den einstigen Feldherrn, während der physischen inneren Zersetzung die politische äußere korrespondiert, d. h. die Schenkungen seiner Anteile am römischen Reich an Cléopâtre.⁴⁰ Antoine, die Legende, das Monument kriegerischer Selbstdisziplin, so ließe sich zusammenfassen, verliert in der allesverzehrenden Liebe die innere wie die äußere Stabilität.

Wie aber wird Octavian, der überlegene Belagerer, die Probe bestehen? Jodelle stellt den späteren Kaiser ab dem zweiten Akt vor die Frage, wie er sich angesichts seines Siegs über Antoine und

³⁶ Ebd., V. 484–488, V. 521–524, V. 699–704, V. 1501–1506.

³⁷ Ebd., V. 69.

³⁸ Ebd., V. 75–84: „Was ein Weichling war ich, sobald mein allzu törichtes Auge / Sich in die Augen dieser Kleopatra verirrt; / Von diesem Moment an fühlte ich wohl, wie meine Wunde / Durch das verräterische Auge in die da noch muntre Seele hinabglitt, / Ohne zu bedenken, welch furchtbares Gift ich / An diesem Tag in meinem tiefsten Inneren empfangen hatte; / Aber ach, zu meiner Schande, zu meiner Schande, meinem Verderb / Wurde diese verborgene Wunde schließlich entdeckt, / Machte mich verhasst und beschmutzte meinen Ruhm damit, / Meine Kleopatra bis zur Raserei geliebt zu haben.“

³⁹ Ebd., V. 108–112; Zitat V. 123: „Schon bejahte ich mit meiner Königin meinen Ruin.“ Das Wortspiel erschließt sich unter Berücksichtigung der Aussprache des Mittelfranzösischen, derzufolge sich der Binnenreim *roine/ruine* ergibt.

⁴⁰ Ebd., V. 95 f., V. 195–197.

Cléopâtre verhalten soll, ohne in Hochmut zu verfallen. Seine beiden Berater Proculée und Agrippe warnen ihren Anführer auf je eigene Weise vor vergleichbarem Ruin. Als Erster betont der ruppige Militär Agrippe, nichts als falscher Hochmut, *orgueil*, sei für den Niedergang Antoinés verantwortlich gewesen. Insofern könne sich Octavien rühmen, diesem Hochmut ein Ende bereitet und gewissermaßen einen göttlichen Willen vollstreckt zu haben, um die Namen der Verwegenen aus dem historischen Gedächtnis zu tilgen und den eigenen Sieg bis ins Letzte auskosten zu können.⁴¹ Ausdrücklich warnt Agrippe vor jeglichem Bedauern; mit ihm würde Octavien nur demselben Ruin erliegen.

[V]eux tu plaindre celui [...]
 Qui n'estoit né [...]
 Que pour la tienne et la nostre ruine ?⁴²

Mitleid und Bedauern zersetzen die herrscherliche Souveränität, so ließe sich Agrippes Argument zusammenfassen. In seiner Haltung spiegelt Jodelle Senecas Ablehnung des Mitleids, das in *De clementia* ausdrücklich als unmännlich markiert ist. Wer ein Mann sei, heißt es da, zeige Güte und Sanftheit; Mitleid aber vermeide er.

[A]lte Frauen und Weiblein [*mulierculae*] sind es, die sich von Tränen der Schuldigsten rühren lassen, die, wäre es erlaubt, den Kerker aufbrechen würden. [...] Trauer zerbricht den Sinn, wirft ihn nieder, zieht ihn zusammen. Das wird dem Weisen nicht einmal bei eigenen Unglücksfällen zustoßen, sondern er wird allen Zorn des Geschickes zurückschlagen und vor sich brechen. [...] Er könnte es nicht, wenn er der Betrübnis Eingang gewährte.⁴³

Der aufgebrochene Kerker, der zerbrechende Sinn, die Gefahr, dass die Betrübnis sich der eigenen Seele bemächtigt, die es hermetisch abzuriegeln gilt: Die Passage zeigt, aus welcher Denktradition der Dichter schöpft, als er in Agrippes Warnung Mitleid und Verfall gleichsetzt.

Proculée, der zweite Berater, argumentiert demgegenüber weitaus gemäßigter. Vielmehr mit den von seinem Kollegen empfohlenen Triumphalgesten verbindet er einen Hochmut, der notwendig zersetzend wirke. Er sucht seinen Herrn von allzugroßer Selbstgewissheit abzubringen, indem er ihn für das Elend der Herrscher sensibilisiert.

Voyons les grands, et ceux qui de leur teste
 Semblent desja deffier la tempeste,
 Quel heur ont ils pour une fresle gloire ?
 Mille serpens rongeurs en leur memoire,

⁴¹ Ebd., V. 543–548.

⁴² Ebd., V. 593, V. 595 f.: „Willst Du etwa denjenigen beklagen, [...] / Der einzig Dir und uns / Zum Ruin geboren war?“

⁴³ Seneca, *De clementia* – *Über die Güte*, lat./dt., übers. und hg. v. Karl Büchner, Stuttgart 1970, Zweites Buch, § 5, S. 79, S. 81. Als Katholik und als Tragödiendichter favorisiert Jodelle hingegen einen Stoizismus augustinischen Einschlags, der das Ideal der Seelenruhe (*ἀταραξία*) relativiert, um Mitleid und Barmherzigkeit als quasi christliche Leidenschaften erhalten zu können (vgl. dazu Augustinus, *Vom Gottesstaat*, Bd. I, übers. von Wilhelm Thimme, hg. v. Carl Andresen, Zürich 1978, Buch IX, § 5, S. 473 f.).

Mille soucis meslez d'effroyement,
Sans fin desir, jamais contentement[.]⁴⁴

Zu loben sei vielmehr, wer sich mit dem Mittelmaß begnüge und im Bewusstsein der eigenen Endlichkeit Gelassenheit auch gegenüber allen übrigen Widerfahrnissen bewahre.⁴⁵ In Proculées Ausführungen deuten sich die Handlungs- und Haltungsempfehlungen an, mit denen Jodelle selbst immer wieder an seinen König herantreten ist und die man als eine Diätetik des Triumphs beschreiben könnte. Der Chor wird sie im Stasimon vor dem 4. Akt aufgreifen und zu einer Regel von allgemeinmenschlicher Gültigkeit umformulieren:

O Quel heur à la personne
Le Ciel gouverneur ordonne,
Qui contente de son sort,
Par convoitise ne sort
Hors de l'heureuse franchise,
Et n'a sa gorge submise
Au joug et trop dur lien
De ce pourchas terrien.⁴⁶

Noch im Moment des Siegs also hält Proculée seinen Herrn, ganz im Unterschied zum ersten Berater Agrippe, zur Demut an. Er folgt hiermit, wie Jodelle im *Recueil* erklärt, dem Beispiel eines christlichen Gottes, der „tenant les victoires en sa main s'en reserve les triomphes.“⁴⁷ Für Octaviens stellt sich die Lage freilich weniger eindeutig dar: Seine Berater stürzen ihn in ein moralisches Dilemma, da ihrem jeweiligen Rat zufolge sowohl das Mitleid als auch die Triumphalgeste dem eigenen Ruin förderlich sind.

Zum Probierstein seiner charakterlichen Stärke wird Jodelle nun das Schicksal Cléopâtres, die jetzt in dessen Hand ist. Octaviens Herausforderung besteht darin, sein Großmachtstreben und das Bedürfnis nach öffentlicher Selbstdarstellung – etwa zum Zwecke baldiger Vergöttlichung –

⁴⁴ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 659–664: „Seht jene Großen an und die, die mit ihrem Kopf / Den Sturm herauszufordern scheinen, / Welch ein Glück verschafft ihnen ein zerbrechlicher Ruhm? / Das Gedächtnis zernagt von tausend Schlangen, / Tausend Sorgen mit Schrecken vermischt, / Begierde ohne Ende und niemals Zufriedenheit[.]“

⁴⁵ Ebd., V. 675–678, V. 681 f.

⁴⁶ Ebd., V. 1145–1152: „Oh, welch ein Glück misst / Der lenkende Himmel jenem Menschen zu, / Der mit seinem Los zufrieden ist / Und nicht aus Gier / Seine glückliche Aufrichtigkeit aufgibt, / Der seinen Nacken nicht beugt / Unter dem Joch und den allzu festen Banden / Des irdischen Treibens.“

⁴⁷ Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 225: „[...] die Siege in der Hand hält und sich ihre Triumphe versagt.“ Anlässlich der Festlichkeiten von 1558 betont der Dichter die Selbstbescheidung und Maßhaltung des Regenten während der Vorbereitungen. Um sich auf keinen Fall der Anmaßungen so mancher anderer Fürsten schuldig zu machen, habe ihre Majestät sich besser gezügelt als jemals zuvor der Feind und sich bei den Vergnügungen auf das Angemessene beschränkt. Die eigene Freude und jene des Hofes habe der König stets mit dem Respekt vor dem Höheren abgeglichen, sodass man ihm für diese Selbstbeziehung beinahe mehr Lob als für den eigentlichen Sieg zolle. Mag das Spektakel auch die antiken Triumphzüge zum Vorbild haben, sein tieferer Sinn vermittelt sich gerade nicht im Pomp, sondern in der königlichen Demut vor Gott, der den Königen zum Sieg ver helfe, damit sie über sich selbst triumphieren (ebd., S. 225 f.). Die ersten drei Inskriptionen setzen dieses Programm um (ebd., S. 229–231, S. 422 f.). Berechtigung hat das Fest nur, insofern es den Triumph in ein Gotteslob verschiebt – ein Muster, wie es sich bereits in Petrarcas *Trionfi* antreffen lässt (vgl. dazu Leo Spitzer, „Zum Aufbau von Petrarcas *Trionfi*“, in: *Neuphilologische Mitteilungen* 47 [1946], S. 49–60, hier S. 51 f.).

mit den widersprüchlichen Tugendvorstellungen seiner beiden Berater in Einklang zu bringen. Sein Votum fällt unmissverständlich aus:

[P]lus grand tesmoignage
De mes honneurs s'obstinans contre l'aage,
Ne s'est point veu, sinon que ceste Dame
Qui consomma Marc Antoine en sa flame,
Fut dans ma ville en triomphe menee.⁴⁸

Damit ist der Plan gesetzt, der Cléopâtre in den Tod treiben wird; ihr Ehrbegriff lässt es nicht zu, als Kriegstrophäe in Rom vorgeführt zu werden. „Amolli toy“, lass Dich erweichen, fleht die Ägypterin noch, doch Octavien glaubt zu wissen, wie er dieses Erweichen zu verstehen hat: als eine *consommation* nämlich, deren fatale Folgen er fürchtet. Statt Mitleid zu üben, reduziert er Cléopâtre daraufhin in einer langen Tirade auf das Klischee einer männermordenden Magierin, die auf Verstellungskünste und Listen, die auf die Reize ihres Körpers, die auf Schminke, auf Kostüme und Hexerei zurückgreife, um nicht zuletzt den Männern das Hirn aus dem Schädel zu treiben.⁴⁹ Die Sympathie des Publikums und des Chors hat der Römer da allerdings längst verspielt. Octaviens Hochmut ist, das macht Jodelles Perspektivierung deutlich, unvergleichlich größer als jener Antones, weil er sich im vollen Bewusstsein für die moralische Problematik des „Auskostens“ seines Sieges für Härte entschieden hat. Entsprechend ahndet der Chor in ihm, dem Eroberer, den „Orgueil qui met en poudre / Le rocher trop hautain[.]“⁵⁰ Indem der Dichter den Römer als Unmenschen entlarvt, kann er die Figur der ägyptischen Königin, mit deren Widerstandsgeist er, wie gezeigt wurde, das Schicksal Frankreichs verknüpft, im vierten Akt zu einem Gegenstand der Zuschaueridentifikation und nicht zuletzt des Zuschauermitleids werden lassen.

3. *Caché courage*. Selbstmonumentalisierung in der Sprache

⁴⁸ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 555–559: „[E]in größeres Zeugnis / Meines jungverdienten Ruhms / Fand sich nie, als dass diese Dame, / Die Antoine in seiner Liebesbrunst verzehrte, / Im Triumphzug durch meine Stadt geführt würde.“

⁴⁹ Ebd., V. 838; zuvor ebd., V. 928. Für Jodelles Apologie der Kleopatra-Figur (siehe dazu oben, Fußn. 8) ist bezeichnend, dass er ihre Dämonisierung als Magierin, die über ein okkultes Kräftearsenal gebietet, vornehmlich ihrem „Opfer“ Antoine bzw. ihrem Gegenspieler Octavien in den Mund legt. Yvan Loskoutoffs Nachweise einer hermetisch informierten Figurengestaltung durch einen Jodelle als Geisterbeschwörer (*néromant*) („Magie et tragédie. La *Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle“, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 53 (1991), S. 65–80, hier S. 70) sind daher nur insofern weiterführend, als diese sich zum einen als Antwort auf eine verzerrende Rezeption verstehen und zum anderen nur die Funktion haben, auf eine Magie höherer Ordnung, d. h. jene der Poesie, hinzuweisen oder zu ihr überzuleiten (Loskoutoff, a. a. O., S. 79). Ein differenziertere Analyse hermetischer Aspekte der Kleopatra-Figur bei Rosanna Gorriss Camos, „« La Perle et le serpent ». Cléopâtre entre histoire, science et hermétisme“, in: dies. (Hg.), *Hieroglyphica* (wie Anm. 8), S. 177–199.

⁵⁰ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 693 f.: „[...] Hochmut, der den allzu stolz aufragenden Felsen / in Pulver verwandelt.“ Der Chor wird das Motiv weiterentwickeln (ebd., V. 747–758).

Für deren ganz anders geartete Antwort auf die Herausforderungen des Herrscherelends, des Hochmuts und insbesondere des Belagerungszustands lässt sich im Schatten Antoines, der im ersten Akt auftritt, der wirkmächtige Stichwortgeber erkennen.

Avant que le Soleil qui vient ores de naistre
Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge,
Cleopatre mourra, je me suis ore en songe
A ses yeux présenté, luy commandant de faire
L'honneur à mon sepulchre, et apres se deffaire,
Plutost qu'estre dans Romme en triomphe portee[.]⁵¹

Vor Sonnenaufgang soll Cléopâtre sterben, zuvor aber die ehrsicherndern Trauerrituale an seinem Grab vollzogen haben. Antoine wird hier gleichsam zum Spielmacher, da er die Prognose ihres baldigen Tods mit dem Hinweis auf den Stand der Sonne verbindet und dadurch das Anliegen des Autors an die Protagonistin weiterreicht, den Handlungsverlauf in die Einheit der Zeit zu zwingen.

Die komplexe Botschaft aber überfordert die ägyptische Königin zunächst. Statt mit Gelassenheit reagiert sie auf das Traumbild mit dem Wunsch, ihrem Leben ein verfrühtes Ende setzen zu wollen. Erst ihre Kammerfrauen lehren sie, die Anweisung der nächtlichen Erscheinung zu verstehen. Den eigenen Schmerz gelte es zu zügeln und zu kanalisieren, nicht aber zu unterdrücken oder dem eigenen Ende vorzeitig Vorschub zu leisten. Es ist die Dienerin Charmium, die das stoische Programm der Affektdämpfung in eine konkrete Handlungsanweisung übersetzt: „Tenez la resne / Au deuil empoisonnant.“⁵² Hierdurch ist erreicht, dass Cléopâtre die Intensität ihrer Trauer nicht gegen sich selbst kehrt, sondern in der eigenen Stimme zur vernehmbaren Klage werden lässt. Erst in dieser zweifachen Negation, mit anderen Worten in der Negation ihres verfrühten Freitods, wird aus der „parole vaine“⁵³, dem vergeblichen Gerede, jener Klagegesang, der der Leiche Antoines die geforderten Ehrendienste erweisen und das Spiel über fünf Akte hinweg bestimmen kann. Cléopâtres Dienerin Eras lässt sie in dieser verfügbaren Frist die Chance erblicken: „[R]ien que la mort ne ferme au deuil la porte.“⁵⁴ Das bedeutet: Noch bleibt Zeit fürs geforderte Trauerritual – die Spanne eines Aufschubs, dem erst der Tod ein Ende setzen wird. Er qualifiziert die Tragödie als Zeitfuge, in die hinein sich die Sprache verströmen kann.

Den Weg der Königin zu den eigenen Klageworten schildert der erste Akt jedoch als einen beschwerlichen; er beginnt im aphatischen Gestammel und muss sich den Zugang zur ungehinder-ten Schilderung der Traumerlebnisse erst bahnen.

⁵¹ Ebd., V. 158–163: „Ehe sich die Sonne, die soeben geboren wurde, / Nach vollzog'nem Tageslauf in ihr Zelt zurückzieht, / Wird Kleopatra sterben. Ich habe mich im Traum / Ihren Augen gezeigt und ihr befohlen, meinem Grab / Die Ehre zu erweisen und sich hernach davonzumachen, / Statt sich in Rom im Triumphzug vorführen zu lassen.“

⁵² Ebd., V. 238 f.: „Zügelt doch / Die allesvergiftende Trauer.“

⁵³ Ebd., V. 169.

⁵⁴ Ebd., V. 241: „Nichts als der Tod verschließt der Trauer die Tür.“

CLEOPATRE
Hé hé Antoine estoit [...]

CHARMIUM
Mais comment ?

CLEOPATRE
En la sorte [...]

ERAS
En quelle sorte donc ?

CLEOPATRE
Comme alors que sa playe [...]

CHARMIUM
Mais levez-vous un peu, que gesner on essaye
Ce qui gesne la voix.

ERAS
O plaisir que tu meines,
Un horrible troupeau de déplaisirs et peines !

CLEOPATRE
Comme alors que sa playe avoit ce corps tractable
Ensanglanté par tout.

CHARMIUM
O songe espouventable !
Mais que demandoit il ?

CLEOPATRE
Qu'à sa tombe je face
L'honneur qui luy est deu.⁵⁵

Es ist bezeichnend, wie die Ägypterin hier vier Anläufe braucht, um ihren Satz, in dem sie vom Erscheinungsbild Antoinettes in ihrem Traum bzw. von seinem Auftrag an sie berichtet, zu beenden, und wie die Dienerinnen bemüht sind, ihrer Stimme durch eine veränderte Körperhaltung einen Weg nach außen zu bahnen oder (mit anderen, im weiteren Verlauf des Stücks fallenden Worten) „[d]e tirer hors d'une ame tant passible, / Ceste voix rauque à mes soupirs meslee[.]“⁵⁶ Mit äußerer Beherrschung und Duldsamkeit im Zeichen der *constantia* erringt Cléopâtre die Sprachgewalt über sich – ein Lernfortschritt, der sie in einem auch die Forderung des Geliebten verstehen lässt: Antoine verlangt, so wird ihr nun klar, „[q]ue je trace / Par ma mort un chemin pour rencontrer son

⁵⁵ Ebd., V. 242–250: „Cl.: Weh, weh, Antonius sah aus ... Ch.: Aber wie? Cl.: Genauso, wie ... / Er.: Ja wie denn jetzt? Cl.: Wie damals, als seine Wunde ... [...] / Ch.: Nun erhebt Euch doch ein wenig, dass man so hindere, / Was euch am Sprechen hindert. / Er.: Oh Lust, was führst du auch immer / Für schreckliche Leiden mit dir wie eine Rotte! / Cl.: Wie damals, als seine Wunde diesen gefügigen Leib / Allüberall mit Blut bedeckt hatte. / Ch.: Was ein entsetzlicher Traum! / Doch was verlangte er? Cl.: Dass ich ihm an seinem Grab / Die ihm gebührende Ehre erweise.“

⁵⁶ Ebd., V. 844 f.: „[a]us einer so duldsamen Seele / Diese rauhe, mit meinen Seufzern durchsetzte Stimme hervor-zulocken[.]“

ombre.⁵⁷ Dem Argument ihrer Dienerin Eras folgend, benennt die Königin mit dem Tod von jetzt ab einen Prozess – einen Weg, den sie mit der eigenen Stimme zum Geliebten bahnt, sodass der Ritualparcours und das Syntagma der Totenklage deckungsgleich werden können mit dem Verlauf der Tragödie, d. h. mit der Transformation ins dichterische Wort. Cléopâtre selbst wird später bezeugen, inwiefern sie den Einsatz ihrer Stimme mit dem körperlichen Abbau bezahlt und somit die Klagearbeit am Trauermonument, in der sie dem geliebten Antoine die letzte Ehre erweist, mit dem eigenen Sterbevorgang engführt. Der Abstand, den sie von allem Irdischen gewinnt, mindert im Gegenzug den Abstand, der sie von Antoine trennt.

Constante suis, separer je me sens,
Mais separer on ne me peult trop long tems :
[...] [L]’éguiillon qui me touche
Feroit rejoindre et ma bouche et sa bouche[.]⁵⁸

Cléopâtre gibt sich als Verwundete zu erkennen, deren Worte zu den Toten aufzuschließen und gleichzeitig den Lebensentzug in der verlautbarten Stimme zu ersetzen vermögen. Jodelle hat den Stachel, den er seine Protagonistin spüren lässt, in einem Sonett als die eigene Liebes- und Dichterwunde besungen:

[M]a playe, et pointure, et le Nœu qui me serre,
Est plus verte, et poignante, et plus estroit encore
Que n’est le verd laurier, ny le hous, ny le lierre.

Grüner und damit lebendiger noch als Lorbeer, Stechpalme und Efeu, verspricht diese Wunde „l’éternité à jamais bien heureuse / Que le temps, ny la mort ne change ny efface.“⁵⁹ Sprache, Laut und Klage empfehlen sich dieser Denkfigur zufolge als wirksame Mittel, um dem eigenen

⁵⁷ Ebd., V. 250 f. Dieser Standhaftigkeit scheint sich Jodelle selbst entziehen zu müssen: Ausdrücklich betont er, im Moment der höchsten Anfechtung, seiner Blamage vor dem König nämlich, habe er nicht gleichmütig bleiben können; seine Autorschaft am gesamten Spektakel habe es verhindert, sich unbetroffen zu geben (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 251; vgl. dazu Cornilliat, *From Mascarade to Tragedy* [wie Anm. 27], S. 97). Allerdings verdeutlicht die Parallele in Cléopâtres Verhalten an dieser Stelle, inwiefern Jodelle im Moment der Niederschrift des *Recueil* eben jenem stoischen Ideal der *constantia* doch noch zu entsprechen vermag: Die als persönlicher Tod erlebte Schande ermöglicht – freilich in zeitlicher Nachordnung – einen Schreibakt, in dem die Erlebnisse objektiviert und dadurch in Distanz gebracht werden. Siehe dazu auch unten, Fußn. 75.

⁵⁸ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 911–914: „Standhaft bin ich und mir selber fern, / Um doch entfernt nicht allzu lang zu bleiben: / [...] Noch der Stachel, der mich anrührt / Ließe bloß meinen Mund und seinen Mund zusammenfinden[.]“

⁵⁹ Jodelle, „Sonnet“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. I (wie Anm. 16), S. 397, V. 12–14 („Meine Wunde, mein Stich und der Knoten, der mich drückt, / Sind lebendiger, grimmiger und schmaler doch / Als der grüne Lorbeer, die Stechpalme, der Efeu“), V. 3 f. („die auf immer glückliche Ewigkeit, / Unwandelbar in der Zeit und unauslöschlich im Tod“). Das Sonett richtet sich an Claude Catherine de Clermont, die Maréchale de Retz, die als Schriftstellerin unter dem allegorischen Namen *Dictynne* auf ihre männlichen Kollegen von einigem Einfluss ist. Vgl. dazu Balmas’ Kommentar ebd., S. 511 f.; ders., *Un Poeta del rinascimento francese* (wie Anm. 12), S. 470–482. Dass diese Widmungen weniger auf einen Dichterzirkel rund um die Marschallin hindeuten, sondern sich vielmehr deren Rolle als Mittlerin in die unmittelbare Entourage des Königs hinein verdanken, zeigt Emmanuel Buron, „Le mythe du salon de la maréchale de Retz. Éléments pour une sociologie de la littérature à la cour des derniers Valois“, in: Isabelle de Conihout, Jean-François Maillard und Guy Poirier (Hgg.), *Henri III mécène des arts, des sciences et des lettres*, Paris 2006, S. 305–315.

physischen Tod alles Bedrohliche zu nehmen. Cléopâtre fordert daher ihre Begleiterinnen auf, den Strom der Worte und Tränen nicht länger zurückzuhalten.

Mourons donc, chères soeurs, ayons plutôt ce cœur
De servir à Pluton qu'à César mon vainqueur : [...]
Allons donc chères sœurs : *de pleurs, de cris, de larmes,*
Venons nous affaiblir, à fin qu'en ses alarmes
Nostre voisine mort nous soit ores moins dure,
Quand aurons demi fait aux esprits ouverture.⁶⁰

Das tragische, das ästhetisch entscheidende Wort entsteht also überhaupt erst im Moment der Selbstausschöpfung. Und mit der in den beiden letzten Versen akzeptierten Empfänglichkeit für die Geister der Unterwelt und für die Präliminarien des Todes geht auch die moralische Entlastung einher, bei der der Chor der Ägypterin höchste Anerkennung zollt: Cléopâtre, die sich in Rom hochmütig als Reinkarnation der Göttin Isis präsentiert und in den herrscherlichen Pomp weißer Gewänder gehüllt hat,⁶¹ habe ab dem Moment der Reue Gefallen vor den Augen der Schicksalsgötter gefunden:

[L]es roses
Ont esté descloses [...].
Versant la rosee
Du fond de son cœur,
Par les yeux puisee,
Et puis la liqueur
Que requiert la cendre :
Et faisant entendre
Quelques mots lâchez,
Bassement mâchez[.]⁶²

Wie verschlossene Rosenknospen sich öffnen, um ihren Tau preiszugeben, habe Cléopâtre sich durch Trauer erweichen lassen, bis Tränen und nicht immer verständliche, aber umso eindringlichere Klagelaute ihren Schmerz kundtaten. Affektive Selbstrücknahme und sprachliche Expressivität sind daher die beiden Aspekte einer einzigen Bewegung; sie folgt, wie es der Römer Proculée im Nachhinein begreifen wird, dem Beispiel des Schwans, „[q]ui sonne au bord de ses eaux / La retraite de sa vie.“⁶³ Der physische Rückzug und die Produktion der Stimme bzw. des gesprochenen Worts werden auf diese Weise parallelisiert und mit der Hoffnung verknüpft, gleich einer Inschrift im Epitaph das Überleben im kollektiven Gedächtnis zu sichern. Jodelle verstärkt diesen Coup der

⁶⁰ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1289 f.; V. 1299–1302: „Lasst uns sterben, teure Schwestern, erkönnen wir uns, / Eher Pluto als meinem Sieger Octavien zu dienen; [...] / Auf auf, teure Schwestern, *mit Schluchzen, Klagen, Tränen* / *Wollen wir uns selbst schwächen*, damit uns / Der nahe Tod dann weniger erschrecke, / Wenn wir uns den Geistern schon zur Hälfte geöffnet haben.“ (Hervorhebungen nicht im Original)

⁶¹ Ebd., V. 772–776.

⁶² Ebd., V. 1462 f., V. 1468–1475: „[D]ie Rosen / Sind nun geöffnet [...]. / Tief aus dem Herzenskelch / Strömt der Tau, / Den sie mit den Augen hervorholt / Und tränennass / Der Asche beimengt, wie gefordert. / Wobei sie kaum vernehmlich / Hier und da ein Wort / Leise vor sich hinmurmelt.“

⁶³ Ebd., V. 1581 f.: „[d]er am Wasserufer / Den Abschied vom Leben erklingen lässt.“

Königin, indem er den Respekt vor ihrem „caché courage“,⁶⁴ ihrem verborgenen Mut, und die Anerkennung ihres Triumphs ausgerechnet einem Vertreter des feindlichen Lagers in den Mund legt, ehe der Chor bei Spielende konstatiert:

Ta Cleopatre ainsi morte
Au monde ne perira,
Le temps la garantira,
Qui desja sa gloire porte, [...]
Pour avoir plustost qu'en Romme
Se souffrir porter ainsi,
Aimé mieux s'occire ici,
Ayant un cœur plus que d'homme.⁶⁵

Cléopâtre siegt, so die Botschaft an die kaiserlichen Belagerer von Metz, noch im Untergang über ihre Feinde; sie überlebt noch als Tote im Gedächtnis der Nachwelt. Antoines nächtlicher Ratsschlag an seine Geliebte bewährt sich rückblickend als Verfahren, das den Akt der Selbstsubtraktion in Selbstbehauptung zu verwandeln, das mit dem Rückzug des Lebens das Überdauern in der Memoria zu erwirken vermag. Cléopâtre erlangt ihre Macht durch Machtlosigkeit, und die Tragödie bewährt sich als Sterbeprozedur, mit der die Geltungsmacht des physischen Leibs und seiner Zwänge ausgehebelt werden kann. Mit dem Markstein Metz bzw. dem Epitaph des Trauermonuments als unhintergehbarem Erinnerungsort schlägt die Schwäche in Stärke um. Die chiasmatische Struktur des Arguments, mit dem die Königin eingangs ihren Freitod zu verteidigen suchte (frei sterben, um nicht gefangen überleben zu müssen, die ewige Nacht gegen den ewig schmachvollen Tag eintauschen),⁶⁶ wird dadurch in eine Überlebensgarantie umgewertet: Die Nacht des Todes weicht dem hellen Tag der Geschichte, als der Schlusschor den Ruhm Cléopâtres sich vom leuchtend roten Auftritt der Sonne⁶⁷ bis hin zu ihrem Untergang erheben sieht.

Jenes Monument, das am Stückende den sterblichen Körper der Königin wie eine steinerne Hülle einschließen wird, ist deshalb nicht bloß Wortkulisse. Die Bauten der Trauerburg werden spätestens ab dem Moment zu integralen Bestandteilen des Bühnendekors, als sich Cléopâtre nach der Auseinandersetzung mit Octavien an den nächtlichen Auftrag ihres Geliebten erinnert:

[A]vant que mourir faire il nous conviendra
Les obseques d'Antoine, et puis mourir faudra[.]⁶⁸

⁶⁴ Ebd., V. 1507.

⁶⁵ Ebd., V. 1591–1594, V. 1599–1602: „So tot Deine Kleopatra auch ist, / Dem öffentlichen Gedenken geht sie nicht verloren, / Die Zeit wird für sie sprechen, / Die schon heute ihren Ruhm verbreitet, [...] / Und zwar dafür, dass sie – eher als sich nach Rom / Ausliefern zu lassen – / Es vorzog, sich hier zu töten, / Wobei sie einen Mut bewies, der den eines Mannes übersteigt.“

⁶⁶ Ebd., V. 254–257.

⁶⁷ Ebd., V. 1595 f.

⁶⁸ Ebd., V. 1291 f.: „Vor dem Sterben ziemt es uns, / Das Totengedenken für Antoine zu halten, und dann heißt's sterben.“

Jodelle, dem Architekten der königlichen Lustbarkeiten und der opulenten Festdekors, Jodelle, dem Autor der Inschriften, dessen Geschäftsmodell auch darin besteht, auf Zuruf für Monumente aller Art Textmaterial zu liefern, Jodelle, der in Gelegenheitsdichtungen dem Gedächtnis illustrierter Zeitgenossen poetische Epitaphe, Tombeaux, Monumente und, wie er im Falle des Kardinals Charles de Guise festhält, gar eine Pyramide von 600 Versen widmet,⁶⁹ diesem Jodelle ist die Formsprache zeitgenössischer Grabdenkmäler geläufig. Wie er ist in der Entstehungszeit der *Cléopâtre captive* auch Francesco Primaticcio für das Geschlecht der Guisen tätig, und zwar als Architekt und Freskenmaler. Primaticcio, französischer Hofkünstler seit 1532, dessen Kopie der Vatikan-Kleopatra der König im Schlosshof von Fontainebleau hat aufstellen lassen,⁷⁰ wird nur wenig später den Entwurf des von Germain Pilon ausgestatteten Grabdenkmals für Heinrich und Caterina de' Medici sowie für die Grabkapelle der Valois in Saint-Denis liefern.⁷¹ Schon seit 1648 arbeitet der große Philibert Delorme am Grabmal für Franz I., das ebenfalls nach dem Modell eines Baldachingrabes gestaltet ist.

Eine vergleichbar spektakuläre und begehbare Trauerarchitektur, die eine innere Kammer, das eigentliche Grab, vollständig von der Außenwelt abzuschirmen vermag, ist für den vierten und

⁶⁹ Vgl. dazu Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 238.

⁷⁰ Vgl. dazu Nicola Courtright, „The King's Sculptures in the Queen's Garden“, in: David A. Levine und Jack Freiberg (Hgg.), *Medieval Renaissance Baroque. A Cat's Cradle in Honor of Marilyn Aronberg Lavin*, New York 2009, S. 129–148. Die französische Kunstwelt begeistert sich für alles Ägyptische, lange bevor Jacques Kerver 1543 Jean Martins erste französische Übersetzung von Horapollon's *Hieroglyphica* unter dem Titel *De la signification des notes hieroglyphiques des Aegyptiens* herausbringt. Der französische Hof orientiert sich unter Franz I. ganz am Vorbild Italien, sodass sich Beispiele für eine französische Rezeption ägyptischer Kultur ab etwa 1515 nachweisen lassen. Der König und Kardinal Jean de Lorraine-Guise tragen bei einer Maskerade des Jahres 1546 jeweils das Kostüm einer vielbrüstigen Sphinx, das von Primaticcio entworfen wurde und im Entwurf unmittelbar auf das Zeichenreservoir der *Hieroglyphica* zurückgeht (Yassana Croizat-Glazer, „The Role of Ancient Egypt in Masquerades at the Court of François Ier“, in: *Renaissance Quarterly* 66 [2013], S. 1206–1249, hier S. 1208, S. 1213–1215, S. 1218 f., S. 1231–1240). Neben dem gelehrten Interesse für die ägyptischen Schriftzeichen bzw. für die von ihnen inspirierten Embleme (Jodelle besitzt ein Exemplar von Alciatis Emblembuch [siehe dazu das Verzeichnis seiner Bibliothek in Balmas, *Un Poeta del rinascimento francese* [wie Anm. 12], S. 790–792]) wecken diplomatische Kontakte sowie ein im 15. Jahrhundert florierender Kunstmarkt die Sammelleidenschaft für Aegyptiaca. Die Kabinette des Hochadels werden von sogenannten *commerçants explorateurs*, Handlungsreisenden für Kunstgegenstände und Kuriositäten, beliefert. Zum Inventar Caterina de' Medici's gehört etwa eine Bronzestatue der Kleopatra (Juliette Ferdinand, „L'Égypte dans les collections françaises des XVI^e et XVII^e siècles“, in: Camos, *Hieroglyphica* [wie Anm. 8], S. 95–107, hier S. 96 f.). Den *aiguilles* genannten Obeliken gilt in der frühneuzeitlichen Reiseliteratur ein besonderes Interesse, bedienen sie doch gleichzeitig die Faszination für die ägyptische Herrschaftssymbolik wie für die geheime Kraft der Schriftzeichen. Die später französisierte Formel *Cleopatra's needles* wurde freilich, wie Frédéric Tinguely („Les «aiguilles de Cléopâtre». Invention d'une antiquité égyptienne“, in: Gorris Camos, *Hieroglyphica* [wie Anm. 8], S. 81–88) zeigt, erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von englischen Seeleuten geprägt, wobei *needle* im zeitgenössischen Jargon durchaus phallisch konnotiert ist und Kleopatra somit männliche Eigenschaften zugesprochen werden. Johannes von Müller bestätigt mit Blick auf die Importe der Obeliken (nach Alexandria, später nach Paris, New York und London) diese „Logik imaginierter Historizität, in der bekannte Elemente ägyptischer Geschichte, typische Monumente und prominente Persönlichkeiten willkürlich miteinander verknüpft wurden.“ Die Transportrouten, auf denen die Artefakte gleichsam zu Bilderfahrzeugen wurden, hätten – zusätzlich zu ihrer Repräsentationswirkung am jeweiligen Standort – dazu gedient, einen Herrschaftsraum allererst zu etablieren („Sea-Going Obelisk. Die Nadel der Kleopatra in London“, in: Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf [Hgg.], *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018, S. 14–26; Zitat auf S. 24).

⁷¹ Vgl. dazu Abb. 11 und 12.

fünften Akt der Tragödie anzunehmen. Für Cléopâtre fallen hier, am Ort der letzten Ruhe, Abschied und Wiederbegegnung, Tod und Gedächtnis, ersterbende Stimme und gemeißelte Schrift zusammen. Sie begibt sich, wie der Chor zu berichten weiß, ins Innere des Mausoleums und kauert sich neben den Sarkophag.⁷² Über die Versicherung an den Geliebten hinaus, sich niemals für den Triumph Octaviens hergeben zu wollen, bestehen ihre Deklamationen nun in der Beschwörung des eigenen Todes und in der sprachlichen Vorwegnahme der Inschrift, die das gemeinsame Grab einst zieren soll:

[F]ais que [...] ce tien cercueil [...]
De deux pauvres amans nous racouple tous deux,
Cercueil qu'encore un jour l'Egypte honorera,
Et peut estre à nous deux l'épitaphe fera.⁷³

Das „Vielleicht“ Cléopâtres zeugt von der Hoffnung, dass aus dem Sarg das Denkmal werde, das das Ephemere der Stimme in geschriebenen Lettern konserviert. Denn in der Folge zitiert Cléopâtre, deren Monolog bereits mit einem „ANTOINE“ in Majuskeln begonnen hat, den zukünftigen Epitaph, der gleichfalls in Großbuchstaben einsetzt:

ICY sont deux amans qui heureux en leur vie,
D'heur, d'honneur, de liesse, ont leur ame assouvie :
Mais en fin tel malheur on les vit encourir,
Que le bon heur des deux fut de bien tost mourir.⁷⁴

Wer spricht hier? Ist das noch eine menschliche Stimme oder greift das bereits auf die spätere Inschrift voraus, die nun lediglich verfrüht abgelesen wird? Das großgeschriebene Hier, „ICY“, das wie ein raumzeitliches Gravitätszentrum sowohl die großgeschriebene Apostrophe Antoinettes vom Beginn des Monologs als auch den Namen der Sprechenden auf den Moment, auf das *hic et nunc* hin verpflichtet, beschreibt die Schwelle zwischen Stimme und Schrift, beschreibt den Wunsch Cléopâtres, im Moment des Todes mit Antoine eins zu werden und das gemeinsame Schicksal im Epitaph für nachkommende Generationen bewahrt zu wissen. Was überdauert, ist die Inschrift als Repräsentation einer Absenz. Cléopâtres und ineins Jodelles Triumph besteht in einer Tragödie, die wie in Stein gemeißelt wurde und die den Raum des theatralen Spiels zu einem textlich vermittelten imaginären Raum der Geschichte hin öffnet.⁷⁵

⁷² Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1307, V. 1339 f.

⁷³ Ebd., V. 1370, V. 1373–1376: „Mach, dass dein Sarg [...] / Uns zwei arme Liebende im Tod vereine, / Sarg, den eines fernen Tags Ägypten ehren / Und der vielleicht unser beider Epitaph sein wird.“

⁷⁴ Ebd., V. 1377–1380: „HIER ruhen zwei Liebende, die, weil sie im Leben glücklich waren, / Eine Seele hatten, die satt war vor Glück, Ehre und Freude; / Schließlich aber suchte solches Unglück sie heim, / Dass beider Glück darin bestand, bald zu sterben.“ Vgl. dazu das Schriftbild der Erstausgabe, Abb. 13.

⁷⁵ Jodelle wird auf dieses Motiv des Überdauerns in der Schrift zurückgreifen, wenn er 1558 das vermeintliche Desaster des königlichen Festakts im Hôtel de Ville mit dem *Recueil* zu verteidigen sucht: Der Autor vergrößert, wie Cornilliat gezeigt hat, das persönliche Scheitern, um die misslungene Aufführung (bzw. das, was sie unter besseren Bedingungen hätte sein können) in der Berichterstattung nur umso nachdrücklicher vor dem Vergessen zu

Dem Chor kommt es jetzt bloß noch zu, Cléopâtres Eintritt in die Grabkammer und den dortigen Vollzug der Totenrituale zu beschreiben, während die ersterbende Stimme der Königin in ihrem Innern den Selbstmord als eine glückliche Erleichterung,⁷⁶ als ein, wenn man so will, Auflösen in Prosopopöie und Schrift, begrüßt. Der fünfte Akt hat in erster Linie die Funktion, den Tod mit dem Augenzeugen Proculée zu protokollieren und Cléopâtres Souveränität im und durch das Sterben anzuerkennen. Schon zuvor ist sie vom Chor als große Königin bezeichnet worden, die den mächtigen Antoine zu verführen und zu führen, die aber vor allem ein ganzes Reich zu dirigieren verstanden habe.⁷⁷ Theatrale Gegenwart vereinseitigt sich so zum Nachruf. Jetzt auch berichtet der fassungslose Römer von dem, was sich seinem Auge in der Grabkammer darbot:

J'ay veu (ô rare et miserable chose !)
Ma Cleopatre en son royal habit,
Et sa couronne, au long d'un riche lict
Peint et doré, blesme et morte couchee,
Sans qu'elle fust d'aucun glaive touchee,
Avecq Eras sa femme, à ses pieds morte,
Et Charmium vive, qu'en telle sorte
J'ay lors blasmee : A a Charmium, est-ce
Noblement faict ? Ouy ouy c'est de noblesse
De tant de Rois Egyptiens venue
Un tesmoignage.⁷⁸

Die Nachricht vom souveränen Selbsttod der ägyptischen Königin, das schätzt Proculée richtig ein, wird Octavien schwer zu vermitteln sein.⁷⁹ Nicht allein, dass seinem Herrn nun der Triumph in der Hauptstadt Rom entgeht; auch wird Cléopâtres physische Unversehrtheit („sans blessure en telle sorte“), die der Römer in seiner Bestürzung gleich doppelt feststellt,⁸⁰ im optischen Zusammenspiel mit der Makellosigkeit der blassen Haut und den Reichsinsignien zum Ausweis herrscherlicher Legitimität. Mochte die Königin selbst darauf verwiesen haben, das Recht auf

bewahren und seinen künstlerischen Ruf als Ausnahmetalent wiederherzustellen (*From Mascarade to Tragedy* [wie Anm. 27], S. 85–96): Kaum mag Jodelle den Freunden Glauben schenken, die ihm versichern, dass das Desaster so groß nicht gewesen sei (*Le Recueil des inscriptions* [wie Anm. 7], S. 252). Vielmehr fühlt er sich wie versteinert, als er vor dem König um seine Ehre fürchten muss (ebd., S. 228). Zu sehen, wie schlecht all das umgesetzt wurde, was er so schön geplant hatte, habe ihn vor Scham außer sich geraten lassen (ebd., S. 240). Mit seinem *Recueil* tritt Jodelle deshalb eine Flucht nach vorn an. Wie Cléopâtre sich von den Lesern ihres Epitaphs Genugtuung und Rehabilitation erhofft, ebenso glaubt der Dichter, die Großen seines Landes im Nachhinein durch seine Verteidigungsschrift vom eigenen Genie überzeugen zu können: Wo sie doch bereits seine Zuschauer gewesen waren, könnten sie genauso gut auch seine Leser werden, um ihm in dieser Sache Recht widerfahren zu lassen (ebd., S. 254 f.). Er wünscht, dass Frankreich ihm nach diesem seinem Schuldeingeständnis statt neuer Vorwürfe nicht weniger entgegenbringe als Vergebung und Gnade, als Lob, Bewunderung und nicht zuletzt Neid (ebd., S. 228).

⁷⁶ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 1396; zuvor ebd., V. 1387, V. 1457 f.

⁷⁷ Ebd., V. 795–798.

⁷⁸ Ebd., V. 1544–1554: „Ich sah (wie seltsam doch, wie elend war's!) / Meine Kleopatra in ihrem königlichen Gewand / Mitsamt der Krone auf einem bemalten und / Vergoldeten Prunkbett bleich und tot daliegen, / Ohne dass ein Schwert sie berührt hätte, / Mit Eras, ihrer Kammerfrau, tot zu ihren Füßen / Und Charmium noch lebendig, sodass ich / Sogleich losschimpfte: ‚Ach, Charmium, ging's [wenigstens] / vornehm zu?‘ — ‚Ja, ja, von der Vornehmheit, / Die von so vielen Ägypterkönigen herreicht, ist's / Ein Zeugnis.“

⁷⁹ Ebd., V. 1603.

⁸⁰ Ebd., V. 1605 f.

Unantastbarkeit ihrer aristokratischen Herkunft zu verdanken,⁸¹ so bestätigt sich die von ihren Vätern an sie übertragene Pharaonenwürde nun auch gegenüber Außenstehenden in der Perfektion, mit dem sie den Coup ihrer Selbsttötung vollzog, ohne die geringste Spur zu hinterlassen. Die quasi marmorne Leiche, an der alle Fragen nach einem Schlangenbiss oder einem möglichen Gift abzu-perlen scheinen, wird zum unhintergehbaren Argument für die Selbstverständlichkeit weiblicher Macht.

Von einer vergleichbar politischen Aussagefähigkeit des Bildes, das noch der tote Körper abwirft, zeugt die Tatsache, dass Caterina de' Medici im Jahre 1565, rund ein Vierteljahrhundert vor ihrem tatsächlichen Tod, Girolamo Della Robbias Entwurf für einen Gisant (genauer einen sogenannten *transi*, der bereits Verfallsspuren aufweist), der im Falle ihres Ablebens im Grabmonument neben ihrem Mann platziert worden wäre, ablehnte und durch eine deutlich idealisierende Version ersetzen ließ.⁸² Weibliche Alleinherrschaft bedarf, so lässt sich in diesem Zusammenhang aus Proculées bemerkenswerten Versen schlussfolgern, im 17. Jahrhundert also eines ganzen Bündels von Rechtfertigungsgründen (Insignien, Genealogien, Unantastbar- und Makellosigkeiten), und zwar weil das sogenannte salische Gesetz in Frankreich wohl eine weibliche Regentin, jedoch noch immer keine regierende Königin zulässt. Demgegenüber vermag die Bühne etwas sichtbar zu machen und zur Diskussion zu stellen, was es in der Realität nicht gibt: weibliche Herrschaft.

Mir scheint, dass sich aus exakt dieser Leistung heraus das französische Interesse für die Kleopatra-Figur erklärt. Und der historische Kontext bestätigt die Hypothese: Anfang der 1550er Jahre, mithin im unmittelbaren zeitlichen Kontext zur Entstehung von Jodelles Tragödie, kommen Zweifel an der Legende von der *Lex salica* auf, als nämlich erstmals der Originalwortlaut der beiden zentralen Urkunden von 1316 und 1328 publik gemacht und in ihnen eine willkürliche Festlegung erkannt wird.⁸³ Noch verdankt Caterina das eigene politische Gewicht nach dem Tod des Gatten (1559) der Regentschaft ihrer Söhne. Doch tritt sie, wie Brantôme in den *Vies des dames galantes* festhält, schon 1572, anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter Marguerite mit Heinrich von Navarra, dem späteren König, mit Nachdruck für die Möglichkeit weiblicher Herrschaft ein: Ihre Tochter sei genauso regierungsfähig, ja angesichts ihrer geistigen und moralischen Gaben sogar fähiger als viele Männer.

Jodelles Parteinahme für die Figur der Kleopatra mag daher primär eine Parteinahme für die französische Position gegenüber der kaiserlichen Übermacht sein; sie weist jedoch in direkter Linie

⁸¹ Ebd., V. 1229.

⁸² Vgl. dazu Abb. 14 und 15.

⁸³ Vgl. dazu Éliane Viennot, *La France, les femmes et le pouvoir. L'invention de la loi salique (V^e-XVI^e siècle)*, 2006, S. 576–578; Ralph E. Giesey, *Le Rôle méconnu de la loi salique. La succession royale, XIV^e-XVI^e siècles*, Paris 2007, S. 258 f. Zu den historischen Umständen der Entstehung vgl. ebd., S. 27–47; die Textdokumente von 1316 bzw. von 1328 finden sich ebd., S. 271–278.

auf seine späteren Loyalitätsbekundungen gegenüber der dann verwitweten Caterina voraus. An das bereits zitierte Schlusswort des Chores, Cléopâtre habe über ein mehr als männliches Herz verfügt, knüpfen etwa die Verse seiner fünf *Sonnets à la Royne mère* (1563) an, die mit der Befreiung Le Havres von der englischen Besatzung bewiesen habe, „que nous avons en une Royne un Roy.“ Wie ein Atlas den Himmel trage Caterina ganz Frankreich auf dem königlichen Haupt; in ihr erblickt der Dichter, wie es eingangs des ersten Sonetts heißt, darum „les dons plus grans, / Que quelque heureux et rare aspect du ciel te baille[.]“⁸⁴ In einem Klima beständiger politischer Krise, das durch die Interessen äußerer Feinde, das durch den verfrühten Tod ihres Gatten und des Thronfolgers, ihres Sohnes Franz II., das durch den überspannten Charakter des regierenden Karl IX. und die drohende konfessionelle Zersplitterung Frankreichs geprägt ist, lässt sich eine vergleichbare Anerkennung weiblicher Souveränität kaum anders denn als Parteinahme wider die Gültigkeit des salischen Gesetzes auffassen. Zu vermuten ist deshalb, dass sich die außerordentliche französische Faszination für Kleopatra als Figur der frühneuzeitlichen Bühne – man denke an Garniers *Marc-Antoine ou Cléopâtre* (1578), an Montreux' *Cléopâtre* (1592), an Mairets *Le Marc-Antoine, ou La Cléopâtre* (1630) bzw. an Benserades *Cléopâtre* (1636), an Chaulmers *Pompée* (1638) und Corneilles *La Mort de Pompée* (1643), schließlich an Marmontels *Cleopâtre* (1750), ganz zu schweigen von all den Dramen, in denen Cäsar die Hauptfigur ist, von den lyrischen oder epischen Adaptionen des Stoffes sowie von den ausländischen Einflüssen, insbesondere durch Shakespeares Erfolgstück *Antony and Cleopatra* von 1607 – zu nicht geringen Teilen diesem französischen Sonderweg in der Erbfolge verdankt.

4. Schluss: Die Tragödie als Hebel

Als der verarmte Jodelle im Jahr 1573 selbst auf dem Sterbebett liegt, mutet er seinem Freund Charles de la Mothe die Herausgeberschaft seines bis dahin in großen Teilen noch unedierten Werks zu. De la Mothe wird sich der Sache gewissenhaft und zügig annehmen, sodass die bereits im Folgejahr erschienene Ausgabe von *Les Oeuvres & Meslanges Poétiques d'Estienne Jodelle Sievr du Lymodin* bis in unsere Tage hinein die zentrale Referenz für Neueditionen bildet. Gegen Ende seines bemerkenswerten Vorworts, in dem de la Mothe die Ursprünge einer Literatur der gallischen Barden noch vor jene der Griechen und Römer datiert und schlussfolgert, deren Dichtungen verdankten den Galliern und also den Franzosen die maßgeblichen Einflüsse und nicht etwa umgekehrt,⁸⁵ schreibt der Herausgeber:

⁸⁴ Abgedruckt in Jodelle, *Œuvres complètes*, Bd. I (wie Anm. 16), S. 204–206: „[...] dass wir in einer Königin einen König haben“; „[...] die größten Gaben, / die eine glückliche und seltene Gunst des Himmels Dir verleiht“.

⁸⁵ De la Mothe, *De la Poésie française* (wie Anm. 16), S. 69 f.

[T]ant que les François se souviendront de leur vieil honneur, et merite vers les Muses [...] ils ne devront estre ingrats à la memoire de cestuy leur nourrisson, [...] qui tousjours ses œuvres n'a *dressé* qu'à la gloire de la France.⁸⁶

Interessant in unserem Zusammenhang erscheint vor allem die letzte Phrase, da hier die Idee eines Autors vermittelt wird, der seine Werke aufrichtet und zu Denkmälern türmt, die dem Ruhme Frankreichs gelten sollen. Mit Blick auf den *grand Architecte* Jodelle – jenen Schriftsteller, der für die Großen seiner Zeit – ob aus Stein oder aus Pappmaché – Gedenkorte entwarf und errichtete, um sie mit Inschriften zu versehen, kann das Verb *dresser* nicht als tote, es muss als eine lebendige Metapher verstanden werden. Charles de la Mothe skizziert daher in seinem Vorwort nicht allein eine fiktive Genealogie der gallischen Dichtung im Sinne eines literaturhistorischen Gründungsmythos, sondern er bestimmt auch die im doppelten Sinne herausragende Stellung, die Jodelles Werk als Markstein in ihr einnehmen soll. Auf dem Buchmarkt seiner Zeit setzt der Herausgeber demnach ein weithin sichtbares Zeichen, das als Pfand für Zukünftiges dienen soll. Denn diese erste Ausgabe präsentiert sich als Platzhalter, „*pendant que l'on préparera autres volumes de choses mieux choisies ou ordonnées. [...] Jouisse donc le Lecteur de ceci cependant*“.⁸⁷ So viel habe der Verstorbene hinterlassen, dass damit getrost vier oder fünf dicke Wälzer gefüllt werden könnten, gar nicht zu sprechen von all jenen Werken, die bezeugtermaßen verlorengegangen seien und die ihrerseits noch einmal mehr als sechs solcher Bände abwerfen würden. Die vorliegende Ausgabe sei deshalb vorrangig aus den Werken der Jugend wie etwa der *Cléopâtre captive*⁸⁸ zusammengestellt.

Und in der Tat: Wie das Schauspiel der ägyptischen Königin als Synekdoche der Werkausgabe herzuhalten hat, trägt die Erstausgabe von 1574 den Untertitel eines *Premier volume*, um auf Weiteres zu verweisen. Das mutet hyperbolisch an, gerade angesichts der Tatsache, dass nicht ein einziger weiterer Band je erschien und die Ergänzungen späterer Editionen deutlich weniger umfangreich ausfielen, als es de la Mothes Ausführungen nahelegen. Doch in ebendiesem Verhältnis von manifestem Teil und angekündigtem Ganzen, vom verfügbaren und sichtbaren literarischen Gegenstand sowie seinem Versprechen auf Zukünftiges möchte ich abschließend den Hebelvorgang identifizieren, den de la Mothe mit dem Blick auf Jodelles Vermächtnis im Verb *dresser* umreißt: Der einzelnen Inschrift wird die Fähigkeit zugesprochen, sich aufzurichten, quasi aus einer innewohnenden Kraft heraus, die das Teil zum Ganzen entfaltet und zum sprachlichen Monument ausbaut. So lässt sich ein Mehrwert generieren, der auf die Vergangenheit rückzuwirken vermag.

⁸⁶ Ebd., S. 74: „Solange die Franzosen sich an ihre alte Ehre und ihr Verdienst den Musen gegenüber erinnern werden, [...] dürfen sie auch im Andenken an diesen ihren Spross nicht undankbar sein, [...] der doch allezeit seine Werke lediglich zum Ruhme Frankreichs *errichtet* hat.“ (Hervorhebungen nicht im Original)

⁸⁷ Ebd., S. 72: „[...] *während* man weitere Bände mit besser gewählten oder geordneten Dingen vorbereitet. [...] Der Leser möge sich *zwischenzeitlich* am Vorliegenden erfreuen.“ (Hervorhebungen nicht im Original)

⁸⁸ Ebd.; zuvor ebd., S. 73.

Das Muster einer Akkreditierung des gegenwärtigen Textes von einem zukünftigen Werkganzen her zeichnet sich ab, wie es der Tragödiendichter Jodelle auch im Prolog seiner *Cléopâtre captive* verwendet, als der Sprecher sich nämlich vor dem König quasi dafür entschuldigt, den Niedergang einer Eingeschlossenen geschildert zu haben, anstatt den soeben errungenen Sieg von Metz zu verherrlichen:

[S]i ce temps [...]
Nous eust offert ta gloire triomphante,
Pour assez tost de nous estre chantée,
Et maintenant à tes yeux présentée,
Tu n'orrais point de nos bouches sinon
Du grand HENRY le triomphe et le nom. [...]
Reçois donc (Sire) et d'un visage humain
Prens ce devoir [...]
En attendant que mieux nous te chantions,
Et qu'à tes yeux saintement présentions
Ce que ja chante à toi le fils des Dieux,
La terre toute, et la mer, et les Cieux.⁸⁹

Das Stück gibt sich hier als Platzhalter künftigen Herrscherlobs aus und sucht sich und ineins die dramatische Gattung von dieser fernen Zukunft her zu legitimieren. Ein Schuft, wer Böses dabei denkt. Und doch scheint Jodelle, dem „Parisien Prince des Poètes Tragiques“,⁹⁰ der Ruf eines Windbeutels zumindest im Lager seiner Feinde vorausgeilt zu sein. Denn schon im Vorwort seines wenig umfangreichen *Recueil des inscriptions* nimmt er die Kritik all jener vorweg, die in ihm einen Prahler vermuten: Sollten sie doch lästern,

qu'après tant de magnifiques promesses que je puis avoir faites, apres la grande et longue expectation que l'on a eüe de mes ouvrages, au lieu des montaignes d'or [...] je fay sortir une souris.⁹¹

Dass sich die beabsichtigte Hebelwirkung der *Cléopâtre captive* dessen ungeachtet hat entfalten können, dass die Tragödie von 1553 heute als Mark- und Meilenstein zu gelten hat, der die neuzeitliche Konjunktur der Gattung auf dem großen Schaugerüst Galliens⁹² – nicht dem historischen der Bürgerkriege, sondern jenem des Theaters – mitbegründete, mag als Beweis dafür herhalten, dass der Autor zumindest in diesem einen Fall mit seinen Prognosen Wort gehalten hat.

⁸⁹ Jodelle, *Cléopâtre captive* (wie Anm. 8), V. 23–28, V. 55 f., V. 59–62: „[W]enn unsere Gegenwart [...] / Uns Deinen triumphalen Sieg früh genug beschert hätte, / damit er von uns besungen / und jetzt Deinen Augen dargeboten hätte werden können, / Du vernähmest aus unseren Mündern nichts / Als den Triumph und den Namen des großen HENRI. [...] / Empfange daher, oh König, und nimm dieses Werk / Mit Nachsicht an [...] / In der Erwartung, dass wir Dich noch besser besingen / Und vor Deinen Augen hingebungsvoll aufführen werden, / Was schon jetzt von Dir, Sohn der Götter, / Die ganze Erde, das Meer und der Himmel singen.“

⁹⁰ So d'Aubignés Epithet für Jodelle, mit dem er seine Verse auf den Tod des Freundes übertitelt (vgl. Jodelle, *Œuvres complètes*, Bd. II [wie Anm. 1], S. 365).

⁹¹ Jodelle, *Le Recueil des inscriptions* (wie Anm. 7), S. 220: „dass ich nach so viel angekündigten Großartigkeiten und nach der großen und langen Erwartung, die man meinen Werken gegenüber hatte, statt Bergen von Gold [...] [bloß] eine Maus hervorbrachte.“

⁹² Ebd., S. 227.