

FESTSPIEL-DIALOGE 2004

Amor et Passio: Das Theater und die Liebe

Hans-Thies Lehmann

28. Juli 2004

© Copyright by Hans-Thies Lehmann

Frankfurt am Main

Hans-Thies Lehmann

Amor et Passio, Theater der Liebe: Jean Racine

Vortrag Salzburg 28. Juli 2004

Meine Damen und Herren,

über die Liebe kann man nicht sprechen. Freiheit und Liebe sind Wörter, „die zu den unschärfsten und am meisten herabgewürdigten unseres theoretischen Wortschatzes gehören“, wie Jean Luc Nancy bemerkt, einer jener Denker, die heute das Fragen nach dem Ereignis der Liebe – und auch des Theaters - anleiten können. Zugleich hören wir nicht auf, diese Worte zu gebrauchen, weil wir dennoch mit Recht das unbestimmte Wissen haben, dass sie etwas wie den „Horizont einer Kultur oder eines Denkens“ (Nancy) markieren. Und sogar Orte anzeigen, an denen eine mögliche Öffnung dieses unseres Horizonts stattfinden könnte. Kein Zweifel aber auch: wie Freiheit ist Liebe „der privilegierte Sitz der Illusion“. Und so müssen wir, wohl bewusst, den Verdacht „auf heuchlerischen Idealismus und frommes Geschwätz“ zu riskieren, auf diesen Worten beharren. Weil man aber wirklich von der Liebe im allgemeinen nicht sprechen kann, werde ich das Feld der Beobachtung radikal einschränken: auf die Liebe im Theater, auf die Liebe, wie sie als Leidenschaft Gegenstand der Darstellung des Theaters war. Als Passion hat die Liebe besonders das 17. und 18. Jahrhundert beschäftigt. Ich beschränke mich weiterhin auf ein besonders markantes Beispiel, „Bérénice“, die berühmte Tragödie von Jean Racine aus dem Jahre 1670, die bei ihrer Uraufführung einen beispiellosen Erfolg erlebte und in vieler Hinsicht als eine der eigentümlichsten Tragödien Racines gelten kann. Es soll um jenen Aspekt gehen, der mit den Namen Eros, amour passion, Leidenschaft, Begehren angedeutet ist. Erörtert wird die szenische, sprachlich-gestische Realisierung, die die Wirklichkeit des Begehrens als eine das menschliche Subjekt zuinnerst konstituierende und es zugleich von Anfang an einer radikalen Ungewissheit aussetzende Struktur fand - auf dem Theater, in der Sprache. Und

in der Sprache nicht überhaupt, sondern in der Sprache, sofern sie als Bestandteil (und früher als unangefochtenes Zentrum) der theatralen Prozessualität ins Spiel kommt.

Doch zunächst ein paar allgemeinere Anmerkungen.

1

Hinter dem Wort Liebe verbirgt sich, jeder weiß es, ein Labyrinth seelischer, körperlicher, affektiver, sozio-symbolischer Prozesse, in dem die Sackgassen der bloßen Einbildung sich in wunderbar wegsame Bahnen verwandeln, Realitäten ebenso wundersam in unbegreifliche Illusionen und Idealisierungen. In gewisser Weise regiert in ihr die Phantasie oder das, was Freud trocken die „Überschätzung des Liebesobjekts“ nennt.

Ich fürchte, Sie haben es schon befürchtet, aber auch ich kann es mir nicht verkneifen, hier den berühmten Salzburger Zweig zu erwähnen. Zu verführerisch ist es, an diesem Ort sich dieses Bilds von Stendhal zu bedienen, um jene „Projektion“ zu illustrieren, die Idealisierung, die wohl mindestens die Hälfte des Liebeszaubers ausmacht. Stendhal berichtet in „De l’Amour“: „In den Halleiner Salzbergwerken bei Salzburg werfen die Bergleute in die verlassenen Gruben des Werkes einen vom Winter entblätterten Baumzweig. Zwei oder drei Monate später finden sie ihn durch die Einwirkung des salzhaltigen Wassers, das auf ihn herabtropft und Niederschläge hinterlässt, über und über bedeckt mit glitzernden Kristallen. Die kleinsten Ästchen, nicht größer als die Krallen einer Meise, sind von einer Unzahl von winzigen, hellfunkelnden, bröckligen Kristallen überzogen. Den eigentlichen Zweig kann man nicht mehr erkennen.“ Stendhal berichtet weiter, wie in einer Gesellschaft, die die „malerischen Salzwerke von Hallein“ besucht, ein junger bayrischer Offizier sich offensichtlich in eine reizende Italienerin verliebt und sich bis zum Nürrischen in Entdeckungen von körperlichen Vorzügen ergeht, die dem unbefangenen Beobachter ganz unbemerkt bleiben. Diese Illusionen und

Erfindungen des eben entstehenden verliebten Interesses werden sodann mit jenem Zweig verglichen. Die Reden der Verliebten bleiben unbegreiflich, wenn man nicht jene Kristallbildung („cristallisation“ schreibt Stendhal) versteht, die den ärmlichen braunen Zweig in ein zartes kristallines Wunderwerk verwandelt.

Aber gehen wir weiter mit der Frage nach der Schwierigkeit (und der Lust), von der Liebe zu sprechen. Sie resultiert nicht zum wenigsten aus dem bemerkenswerten Umstand, dass es sich um ein Phänomen – oder eben um eine Erscheinung, ein Trugbild - handelt, das einerseits mit sehr, sehr vielen, ja fast allen Lebensrealitäten irgendwie eng, ja unlöslich zusammengeknüpft ist, andererseits jedoch auf keine dieser mit ihr verlöteten Wirklichkeiten reduzierbar ist. So hängt Liebe – naturgemäß - aufs engste mit Sexualität zusammen – aber das Sexuelle ist eben nicht Liebe. Sie hat mit einer symbolischen Anerkennung eines Subjekts insgesamt durch ein anderes zu tun – aber solche Anerkennung definiert wiederum nicht die Liebe. Ja, im sozio-symbolischen Raum des Subjekts kann die Liebe viel eher der Effekt der Anerkennung des Geliebten durch die anderen sein. Das Begehren der anderen zeigt mir das Begehrenswerte am geliebten Objekt erst an und färbt so jedes Lieben mit Eifersucht ein. Liebe ist andererseits unabtrennbar von Neigung, Zuneigung, Sympathie, Seelen-Freundschaft, wechselseitigem Einklang – und geht doch wiederum darin nicht auf, muss vielmehr gerade gegen Freundschaft deutlich abgegrenzt werden. (Freud bemerkte, dass beim Menschen der Hass die ältere Art der Objektbeziehung als die Liebe sei, und kluge Beobachter haben früh vermerkt, dass die Wirkungen der Liebe öfter dem Hass als der Freundschaft ähnlich sähen. Weiter hängt Liebe mit realer oder imaginierter Schönheit zusammen – und ist doch wiederum vom ästhetischen Wohlgefallen grundverschieden. Eher speist sich die Faszination an der Gestalt des anderen aus einer zutiefst narzisstischen Projektion, wie sie Jacques Lacan im „Spiegelstadium“ erläutert hat. Liebe beruht wohl auf dem Phänomen der

Übertragung (wie es in der Psychoanalyse als Mittel zur Durcharbeitung frühkindlich überdeterminierter Konflikte nutzbar gemacht wird), ist aber doch als Substituierung von väterlichen oder mütterlichen Imagines durch ein Liebesobjekt offensichtlich unterdefiniert. Liebe befriedigt ein Bedürfnis, das Verlangen nach Anwesenheit aber sie zielt am Ende nicht auf Bedürfnisbefriedigung sondern auf Bedeutung, zielt auf einen Sinn, den sie und nur sie dem Tun, ja dem Leben verleiht. Daher Lacans schöne Formel „Jemanden lieben heißt bei ihm das Wissen vermuten“. Sie ist gewonnen aus der Übertragungsliebe, wie sie in der psychoanalytischen Kur geschieht. Ihren weiteren Zusammenhang bildet die Theorie Lacans, der im Begriff des „Imaginären“ die untrennbar mit Rivalität verstrickte Verliebtheit ins Bild des anderen anzeigt, in seine Gestalt, die in Wahrheit immer auch die projizierte eigene Idealgestalt ist, und gegenüber dieser faszinierten Verliebtheit die Liebe mit dem Begriff des „Symbolischen“, des symbolischen Pakts verknüpft, die über die Sprache, sogar über Verträge, allgemeiner über eine „Übereinstimmung im Sprechen“ geschieht.

Klarheit ist auch damit nicht erreicht. Denn die Liebe hat an beidem, dem Imaginären und dem Symbolischen teil, partizipiert am amour fou, der rücksichtslos den Moment verabsolutiert, ebenso wie am symbolischen Versprechen, das die Dauer und Begründung der Liebe ausmacht. Liebe scheint jedenfalls so etwas wie eine Transversale oder eine Fluchtlinie zu sein, die all die erwähnten Punkte des Realen streift, aber nirgends als solche dingfest zu machen ist und dergestalt unfeststellbar zwischen ihnen kreuzt. Der Begriff umfasst von einer existenziellen, ja religiösen Dimension bis zu einer eng reduzierten Bedürfnis- oder Triebbefriedigung so viel, dass er eigentümlich inhaltslos bleibt und, wie gesagt, dennoch unverzichtbar. Erstaunlicherweise aber ist gerade dieses labyrinthische oder (mit Deleuze und Guattari zu sprechen, ebenfalls zeitgenössischen Denkern der Liebe) „rhizomatische“

Phänomen und Konzept ein entscheidendes Element der kulturellen Identität Europas. Luisa Passerini scheint sogar in ihrem Buch „Europe in Love – Love in Europe“ die Liebe für den besten Identitätskitt eines neuen Europa zu halten. Es gibt einen europäischen Begriff oder eher eine europäische Idee, vielmehr einen Ideen- und Vorstellungskomplex, der sich kristallisiert hat um antiken amor und ars amandi, eros und cupido, christliche Agape, höfischen amour und Minne, Liebe als Passion vom barocken Affekt bis zur romantischen Liebe, Liebeswahn und Liebeswahnsinn, Liebesschmerz und Liebestod bis zum modernen, surrealistisch inspirierten „heiligen Eros“ als radikaler Grenzüberschreitung bei Georges Bataille, als heute allerorten diskutiertes psychoanalytisches Konzept des Begehrens und Genießens, désir und jouissance. Freilich, dieser Vorstellungskomplex befindet sich gegenwärtig in der Phase einer umfassenden Trivialisierung und Auflösung, von der nicht einmal so sehr die unüberschaubare Flut der Liebesfilme und Liebesromane Zeugnis ablegt (triviale, sensationelle und sentimentale Liebesliteratur hat die gesamte Neuzeit begleitet), sondern eher noch die endlose Reihe von Sachbüchern, Erotika, nützlichen Handreichungen zur sexuellen Technik, Partnerschafts-Rezeptbüchern und sonstigen Erotika, deren hauptsächliches Resultat gerade die umfassende Banalisierung und Entleerung der Liebe ist, die sie verhindern sollen.

Aber zurück zur europäischen Tradition. Einigkeit scheint – spätestens seit Denis de Rougemonts Klassiker „L’amour et l’Occident“ darüber zu bestehen, dass es der Minnedienst der provencalischen Troubadoure gewesen ist, die die Idee der Liebe am wirkungsreichsten im europäischen Diskurs verankert haben. „Mit der poetisch endlos gesteigerten Liebe zu einem Individuum beginnt also nun, was in der angelsächsischen Bedeutung ‚romantische Liebe‘ heißt, aber damals eigentlich die treue Liebe *neben* der Ehe, die Liebe zu einer verheirateten Frau bedeutet hat“, schreibt Claudia Schmölders, eine der

passioniertesten zeitgenössischen Kommentatorinnen der Liebe im Abendland. (Lettre 65, S.94) Die Hochsteigerung des Anbetungsgefühls für eine verheiratete, im Prinzip mehr oder weniger unerreichbare Frau führt bis zu Wagners Fassung der alten Geschichte von Tristan und Isolde. Die antike Philosophie, die in der Liebe ein Streben nach dem höchsten Gut sah; die christliche Nächstenliebe, die Agape als Weg zu Gott; die Selbstelevation der Mystiker und Troubadoure (ist doch die Liebe mindestens so sehr wie Steigerung der Geliebten eine Steigerung des eigenen Selbst); die Spekulationen über Liebe und Eros der Renaissance; die Romantik – all das bildet ein Ferment und Fundament des europäischen Menschenbilds und zwar gleichgültig, ob die Liebe als erreichbarer Höhepunkt des Lebens und Erlebens, Erfüllung und Vollendung des Seins und/oder der menschlichen Begegnung dargestellt wird oder als ein Zielpunkt unendlicher Sehnsucht, als unerreichbares, vielleicht wahnhaftes jedenfalls flüchtiges Trugbild, leurre, Fata Morgana, die Schmerz und Leiden mehr als Lust und Beglückung bedeutet. Oder ist sie ganz einfach ein Irrtum, eine literarisch oder sonstwie erzeugte Fiktion – frei nach dem alten Spott, die Mehrzahl der Menschen hätte sich niemals verliebt, wenn sie nicht davon gehört hätten, dass es so etwas gibt?

Wie dem auch sei – jedenfalls erzeugte Europa eine wahre Flut von Liebesliteratur und Liebesdiskursen, so dass es scheint, als könne man unseren Anfangs-Satz auch umkehren. Als könne man über die Liebe gerade *nur* sprechen. Als sei sie der Diskursproduzent schlechthin. Das entspräche jedenfalls einer allgemein verbürgten Beobachtung: dass nämlich die Liebe so sehr im Moment der Zeichengabe existiert, in der fortdauernden Selbst-Bezeugung im Sprechen ebenso sehr, ja mehr noch als in den Gesten, dass sie in jedem Moment nicht nur auf Blicke und Handlungen, sondern auf Rede, Versprechung und Bekräftigung aus ist, auf Versprechen, Schwur, Erklärung, auch Lob und Rhetorik der Bewunderung. Die Mäander solcher Codierung der

Intimität zwischen den Subjekten, wie sie in Europa zumal in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufkam und sich perfektionierte, kann man in Niklas Luhmanns „Liebe als Passion“ nachlesen.

2

So betrachtet, stellt Liebe gleichsam von sich aus fortwährend bereits ein - Theater dar. Sie besteht aus Szenen. Die Begegnung und der Austausch von Worten, Gesten und Blicken stellt in diesen Szenen die Totalität der Welt für die Liebenden dar. (Im Moment, in der Szene der Liebe ist die ganze Weite der Welt mit ihren Pflichten, Sorgen und Gesetzen aufgehoben oder besser: in die Szene der Zweiheit hineingehoben – daher der Topos, mit dem Geliebten aus allem zu fliehen, anderswohin: dieses Anderswo ist eigentlich die Szene der Liebe selbst, die Flucht das Wunschbild, sie in ihrer Vollständigkeit und Grenzenlosigkeit zu bewahren.) Wir sind so bei unserer Eingrenzung angelangt, dem Theater der Liebe, bei der Frage nach dem, was gerade im Theater und vom Theater an der Liebe zur Darstellung, zum Ausdruck kommen kann. Und zwar in der näheren Bestimmung der Liebe als der Liebesleidenschaft, der Passion. Wir wissen, andere Genres liegen der Liebe zunächst näher. Einerseits die Lyrik oder allgemeiner das lyrische Sprechen, Gedicht, Brief, Hymne – als Ort des Ausdrucks und der Anrede an das Liebesobjekt, als persönliches Wort, das eine eigene Sprechwelt zwischen den Liebenden schafft. Andererseits das Erzählen: da die Liebe mit allen Details des Lebens Verknüpfungen herstellt – wird doch alles und jedes, Dinge, Ereignisse, Umstände durch sie potentiell mit Bedeutung aufgeladen – ist Liebe im Grunde, wie öfter beobachtet worden ist, das Romanthema par excellence. Die Liebe neigt zum Roman, und der Roman neigt, heute noch, zur Liebe.

Dennoch hat aber das Theater, hat das dramatische Schauspiel die Sprache der Liebe sich in besonderen Phasen zu seinem Zentrum erkoren, und es fragt sich,

welches diejenigen Aspekte der Liebe sein können, zu deren Darstellung diese Form, das Theater, sich in besonderer Weise eignet. Wie immer so führt auch hier Formsemantik am ehesten ins Zentrum. Dabei hält das Thema Liebe einen für den Theater- und Literaturwissenschaftler hilfreichen methodischen Wink bereit. Niemand wird verkennen, dass der Satz „Ich liebe dich“ schlecht verstanden ist als Übermittlung einer Information. Die Sprache trägt hier vielmehr in sich, nein: sie konstituiert ein Engagement, der Sprechakt ist ein seelischer und persönlicher Akt. Ebenso wird niemand verkennen, dass in der Liebe die Art des Sprechens, Ton, Stil und Nuance ebensoviel und mehr bedeuten als der Sachinhalt des Gesprochenen. In Dingen der Kunst verhält es sich aber ganz ebenso. Darum vielleicht hat Susan Sontag schon vor Jahrzehnten eine „erotics of art“ anstelle einer „hermeneutics of art“ gefordert. Die Sprache der Kunst beginnt, wo das Register der Information endet. Die Form ist hier das, was am intensivsten Bedeutung mitteilt. So auch das dramatische Wort. Es trägt in sich den Anspruch, eine spezifische, nur oder doch am richtigsten nur in ihm darstellbare intersubjektive Wirklichkeit manifest zu machen. Formen wie das Drama bzw. seine verschiedenen Genres sind also nicht einfach Lastwagen, mit denen man beliebige Bedeutungen transportieren kann, sondern selbst schon Bedeutung.

In diesem Sinne betrachten wir das Dispositiv, das Arrangement, das das Theater bereitstellt, genauer. Und zwar das dramatische Theater. Ich spreche nicht, wie manche von Ihnen vielleicht erhofft oder befürchtet haben, vom „postdramatischen Theater“ der Gegenwart. Einerseits, weil in diesem neuen Theater die Darstellung nicht mehr auf den Text zentriert sein muss und das, noch einmal mit Nancy zu sprechen, „Ereignis des Theaters“ selbst, das dadurch gegenüber dem Drama in den Vordergrund rückt, nur mühsam in der kurzen Zeit eines Vortrags plausibel zu erörtern ist. Andererseits weil mir daran liegt, gerade auf die noch heute aufregenden Erkundungen der Liebe selbst

hinzuweisen, wie sie in der heute recht fremdartig anmutenden Form und Textur des sozusagen „hochdramatischen“ Theaters der tragédie classique Gestalt angenommen haben. Es wäre ein anderes, sicher gleichfalls reizvolles, Thema, anhand von spezifischen Formen des postdramatischen Theaters die Schwierigkeiten zu erkunden, die das Theater der Moderne und der Gegenwart mit der Liebe hat. Einerseits nahmen schon die klassischen Avantgarden um 1900 von der individuellen Psychologie weithin Abstand und suchten nach anthropologischen Tiefenschichten – wie etwa Artaud, der im Theater der Grausamkeit eine neue Magie entdecken wollte. Oder es ging um soziale und politische Kontexte der Liebe – wie bei Brecht, den nicht die Dimension der Intimität, sondern das Öffentliche an der Liebe interessierte. Überhaupt war die Epoche der Moderne mit ihrem Interesse an kollektiven Subjekten, an der Entzauberung der Gefühle als behavioristisch verstandenen Reizen und Reaktionen, an Liebe also eher als Resultat von Trieb- und Verdrängungsprozessen, als soziale Verhaltensweise, dem Diskurs der Liebe als Leidenschaft nicht günstig. Und in den letzten Jahrzehnten mit der Blüte des postdramatischen Theaters rechnen viele die Liebe ganz einfach zu den großen Illusionen, öffnet und schließt man eher Beziehungskisten, spricht über Lebensabschnittspartner, Partnerschaft überhaupt, Verlust der Liebe, Verzweiflung an ihrem Ausbleiben. (Brecht oder Heiner Müller konnten der Liebe als dramatischem Gegenstand wenig abgewinnen, Peter Handke bemerkte einmal, er könne Liebesgeschichten nur noch in Agentenfilmen ertragen.) Die Banalisierung und Veröffentlichung der Leidenschaften hat sich als düsterer Schatten der Emanzipation und Befreiung des Sexuellen erwiesen. Die vielleicht bedeutendste neuere Theaterdichterin der Liebe Sarah Kane schrieb nur über ihre Unmöglichkeit, Botho Strauß nur über die Verflachung des Fühlens. Wie anders dagegen das dramatische Theater früherer Jahrhunderte, in dem die Liebe als Passion erfunden, tausendfach dargestellt, mit psychologischem Tiefblick erfasst, individuell dargestellt, als „Tiefenstruktur“ analytisch

analysiert wurde, als Schicksal erscheinen konnte. Dazu stand im Frankreich der Klassik einem Autor wie Racine mit der von einer strengen Regelpoetik auf den Kern des Dramatischen verpflichteten Form der tragédie classique, mit der minimalistisch reduzierten szenischen Darstellung in der sozialen Situation des Theaters ein Instrumentarium zur Verfügung, das ähnlich und doch andere Einsichten zu artikulieren und sinnlich erfahrbar zu machen erlaubte als diejenigen, die man etwa auch in den skeptischen, brillant funkelnden Aphorismen der Moralisten des 17. Jahrhunderts finden kann.

3

Dieser klassizistischen Tragödie gilt unser Interesse, denn am reinsten hat wohl das tragische Theater Racines so etwas wie die pure dramatische Struktur, das eigentlich dramatische Theater ausgeprägt. Racines Tragödie verkörpert vielleicht am deutlichsten, was Peter Szondi das „reine Drama“ nannte. Eine kurze Erinnerung an diese Idee des „reinen Dramas“ empfiehlt sich hier. Es ist der methodische Idealbegriff für eine Darstellungsform reiner zwischenmenschlicher Aussprache in tendenziell absoluter Gegenwart und bei absoluter Dominanz des Dialogs. Das Konzept „des“ reinen Dramas enthält nicht nur gleichsam eine Liste all derjenigen Stilmomente oder besser: konstitutiven Elemente, von denen sich das „moderne Drama“ im Sinne Szondis durch Episierung, Lyrisierung, Absurdes, Fragmentierung, Intertextualität verabschiedet hat. Sie wird es in unserem Zusammenhang erlauben herauszuarbeiten, unter welchen Auspizien das Drama alles, also auch die Liebesleidenschaft, verhandelt wird. Das reine Drama ist absolut, es abstrahiert von allem Äußerlichen wie etwa der Dingwelt und der Ansprache an den außer ihm befindlichen Leser oder Zuschauer. Der Dramatiker ist abwesend, das Drama bildet eine Ganzheit, die ganz in sich selbst begründet ist und im Prinzip

weder Zitat und Variation, noch epische Bezugnahme auf die Vergangenheit kennt. Es tendiert von sich aus zur Einheit von Zeit, Ort und Handlung - die Racine perfektionierte, indem seine Bühnenaktionen in enormer Verdichtung meist nur die letzten Stunden eines Konflikts vorführen und sich der Identität von gespielter Zeit und Spielzeit annähern.

Das Theater der tragédie classique führt in seiner Strenge und Reduktion real sinnliche Körper vor Auge und lässt sie zwischen einer Sistierung zum Tableau und der Lebendigkeit der atmenden Spieler oszillieren. Zugleich ist der Austausch zwischen diesen Körperbildern gänzlich auf die dialogische Rede zentriert, die zwischen ihnen geht. In dieser Rede verbindet sich wiederum das „Inerte“ des präexistenten Texts (spürbar in der rhetorischen Künstlichkeit, die alle individuelle Rede überdeterminiert) mit der „live“-Präsenz der Körper. Auf diese Weise hält die klassizistische Szene Tod und Leben, die aller Re-Präsentation eingeschriebene Abwesenheit (Schriftzeichen, „Figur“) und die lebendige Anwesenheit des gesprochenen Worts, des Körpers, in eigentümlicher Schwebe. Die dramatischen Autoren haben es stets verstanden (und verstehen müssen), das Theater als diejenige Darstellungsform zur Geltung zu bringen, die für den Zuschauer das Ganze der Welt wesentlich abstrahiert und reduziert auf eigentlich „nur“ diese beiden Elemente: die Präsenz lebendiger atmender Körper und das Wort der Rede. Diese spezifisch dramatische Konstellation kann gerade mittels der radikalen Abstraktion der klassizistischen Tragödie am klarsten als solche hervortreten. Sie „besagt“ damit in sinnlicher Anschauung, nicht als „These“, für die Zuschauer, dass alles psychische Erleben sogleich durch diese Zweiheit des Theatralen bestimmt ist: die imaginär faszinierende Gestalt des anderen einerseits, die Notwendigkeit, dass alle Kommunikation durch das Nadelöhr des symbolischen Austauschs der Worte geschehen muss, andererseits. Beides liegt in der Natur der dramatischen Szene beschlossen: die Tendenz, die tragische, komische, tragi-komische und immer faszinierende Projektion auf die

Gestalt des anderen (in Rivalität wie Verliebtheit) sinnlich mitzuteilen – alles reduziert sich auf Blicke und Körper auf der Bühne; andererseits die Tendenz, die Grundierung dieser Theaterszene der Faszination (vom „Spiegelstadium“ her) im Zueinander-Sprechen vor Ohren und Augen zu führen, vergrößert gesagt: die Dimension des Symbolischen – und dies umso reiner als sich das klassische Drama in beinahe absoluter Weise auf die Wirklichkeit des dialogischen Wortes eingrenzt, beinahe alles hinauswirft, was nicht dazugehört, epischen Kommentar, autonome lyrische Ergüsse, Narrationen und die Gegenstände und Wirklichkeiten des alltäglichen Lebens. (Es fällt schwer, in Racines Texten größere Passagen anzugeben, die so, wie dies etwa bei Shakespeare immer wieder der Fall ist, als Abschweifung, lyrische Ausweitung, eingestreute Weltweisheit zu lesen sind. Fast jedes Wort ist strikt zur dramatisch-dialogischen Sache gehörig, exakt in der Logik des sprachlichen Austauschs wie in der Logik eines Duells verortet.

Wir finden uns mit diesen theaterästhetischen Erwägungen zugleich in die innerste Thematik der Liebe versetzt, sofern es in ihr, wie bereits gesagt, um nichts anderes geht als eben das komplexe und verwirrende Spiel des Austausches der Zeichen im Hier und Jetzt der Begegnung, die im Hier und Jetzt der dramatischen Szene ihr getreues Echo findet. Das Drama der Liebe spielt wie die dramatisierte Szene zwischen dem authentischen – als authentisch gewollten oder erlebten - Gefühl, das in seiner Übermittlung und, wie Racines Theater es demonstriert, in Wahrheit sogar schon in seiner eigenen Konstitution radikal dependiert von der Sprache – vom signalement der Wörter und der gestischen Zeichen im face to face der dramatischen Liebesdarstellung. Liebe ist hier buchstäblich nur, insofern sie Sprache wird, in Strukturen des Symbolischen sich manifestiert. Die Leidenschaften, die die Akteure verkörpern, verwandeln sie in kunstvolle Rhetorik. Die Liebe wird in Ermangelung praktisch aller szenischer Körperaktion (kein Kuss, keine Umarmung) mit Ausnahme der

Rhetorik des Gestischen, das damit selbst „Sprache“ wird und einen enormen Stellenwert gewinnt, auf die bloße Rede, auf ihre sprachlich laut werdende Wirklichkeit zusammengezogen. Nur dort wohnt sie. Dies teilt sich dem Publikum beim Hören der dramatischen Rede sinnlich mit, die sich in ihrer kunstvollen Rhetorik gleichsam in sich selbst spiegelt: sie ‚sagt‘ qua hochgetriebener Artifizialität gleichsam fortwährend, dass hier nur ‚gesagt‘ wird. Alles zwischenmenschliche Handeln vereint sie in sich nach dem Motto des Abbé D’Aubignac „parler, c’est agir“. Das ist jedoch nur ein Teil der Sache. Was in der tradierten allein dramengeschichtlichen, vor allem am Text orientierten Betrachtung gewöhnlich zu kurz kommt, ist die Dimension des Theaters. Seine Szene stellt als weiteres Moment eine Situation vor Augen und Ohren, in der die Dimension des Visuellen sich dem Gesprochenen in jedem Moment ein- und es überschreibt. Im Bild der Theaterbühne erlebt der Zuschauer den Menschen durch und durch als Objekt des Blicks. Im Text des Dramas erscheinen sie als nur Sprechende. Der Wahrnehmung aber bietet ihr sprachliches Handeln sich dar als unablässig verstrickt mit dem spektakulären Anblick der menschlichen Gestalten auf der Bühne. Die Poetik jener Epoche spricht von den Akteuren als sprechenden Statuen. Sie erscheinen dem 17. Jahrhundert unterm Schema von Tableau und Portrait auch als Gemälde. Was der Zuschauer sieht und hört, schießt so in einem mentalen Doppelspiel zusammen: Arretierung im Bild und reines Wort, das seine Gewalt gerade aus der Abstraktion von allem Realismus gewinnt und alles Tun und allen Ausdruck, der bereits ganz ins Wort zusammengedrängt ist, mit den signifikant eingesetzten Gesten eingeführt, vor allem dem Blick, der zwischen Liebendem und Geliebtem geht.

4

Ich wähle, wie gesagt, als Beispiel „Bérénice“ von 1670. Nachdem einige Autoren vor ihm diesen Stoff bereits bearbeitet hatten, erzählt Racine erneut die

Geschichte des römischen Kaisers Titus, der Bérénice, die Königin von Palästina leidenschaftlich liebt, sich aber von ihr trennt und sie aus Rom fortschickt zurück in ihre Heimat, als er nach dem Tod seines Vaters Kaiser von Rom wird. Rom nämlich hegt das Vorurteil, keine fremde Königin als Kaiserin dulden zu wollen. „Titus, reginam Berenicem, cum etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab urbe dimisit invitum.“ Titus, so übersetzt Racine in seinem Vorwort frei, der Bérénice leidenschaftlich liebte und ihr, wie man annahm, sogar die Ehe versprochen hatte, schickte sie „malgré lui et malgré elle“ (invitus invitam), sogleich in den ersten Tagen, nachdem er Kaiser geworden war, aus Rom fort. "Bérénice" gilt vielfach als das typische Racine-Drama, weil es sich so ganz auf die Schilderung der Liebe konzentriert und am weitesten vom Typus der historischen und politischen Handlung entfernt, die Corneille zuvor für das Genre der Tragödie verbindlich gemacht hatte. Auf der anderen Seite steht die Kritik, das Drama setze zu ausschließlich auf die "tristesse majestueuse", die Racine selbst im Vorwort beschwört, und werde dadurch zu einer kaum mehr dramatischen Elegie der innigen, aber untersagten Liebe. Von allem Anekdotischen befreit, zeigt Racines Stück in der Tat einzig und allein den notwendig werdenden Abschied, die endgültige Trennung der Liebenden. In dem erwähnten Vorwort formuliert Racine zu seiner Verteidigung gegen den Vorwurf mangelnder Erfindungsgabe die berühmt gewordene Maxime, die „invention“ des Dichters bestehe gerade darin, „à faire quelque chose de rien“, aus Nichts etwas zu machen. (Man kommt bei dieser Eloge auf das Minimum nicht umhin, an die Bewunderung des Minimalisten Samuel Beckett für Racines zu denken.) Um ein Minimum an dramatischer Handlung und szenischer Bewegung zu ermöglichen, erfindet Racine den König Antiochus, der seinerseits ohne Hoffnung Bérénice liebt und ebenso wie die beiden Helden Verzicht üben wird. Der Schluss des Dramas ist erfüllt von der demonstrativen Großherzigkeit, mit der alle sich statt zu einer tragischen Antwort (dem von jedem in einem Moment beschlossenen, mindestens

angekündigten Selbstmord wegen der versagten Liebe) zur Entsagung und einem Abschied durchringen, den berühmten „Adieux de Bérénice“.

Die Konstellation der Figuren schließt in gewisser Weise an "Andromaque" an: ein wie dort Oreste unerwidert Liebender- Antiochus; der Gegenstand seiner Liebe, Bérénice, wie dort Hermione dem Herrscher versprochen und von leidenschaftlicher Liebe zu diesem ergriffen; ein Herrscher, der wie Pyrrhus eine Frau aus der Fremde liebt, die ihm durch ein Gesetz, das er nicht zu brechen vermag, verboten ist. Wie wiederum in "Andromaque" und in Racines Römerdrama "Britannicus", das „Bérénice“ direkt vorausging, finden wir die Rivalität zwischen einem Herrscher und einem dem Rang nach niedriger Gestellten (Oreste, Britannicus, Antiochus). Doch im Unterschied zu den blutigen Schlüssen der vorangegangenen Tragödien hat man es nun - so scheint es jedenfalls - mit einer Aufhellung des Weltbilds zu tun. Bei den Rivalen obsiegt der gegenseitige "estime", für die Liebenden erweist sich der Verzicht als möglich. Dass darin aber kein neu gewonnener „Corneillescher“ Optimismus sich ausspricht, sondern im Gegenteil eine eher noch vertiefte Skepsis, was die Möglichkeit authentischen menschlichen Lebens angeht, wird sich zeigen.

Die dramatisch-theatralische Versuchsanordnung, wie man sagen möchte, artikuliert wesentliche Aspekte des Begehrens, wie Racine es konzipiert, und legt sie analytisch bloß. Es sind dies namentlich: die Wirklichkeit und Problematik der Sprache, der kommunizierenden Mitteilung selbst; das Widerspiel von Gesetz und Begehren; die Selbstverkenning des Begehrens. Vor dem Hintergrund dieser „Struktur“ gelangt der Text der Tragödie zu seinen (natürlich nicht expliziten, weil in gewisser Weise nicht bewusst intendierten) Setzungen, die Liebe in der höfischen Gesellschaft und besonders beim Herrscher betreffend. In einem extrem schlichten dramaturgischen Modell setzt Racine seine in den früheren Tragödien betriebene Analyse der imaginären

Spiegelungen fort, die in seinem tragischen Diskurs für das Begehren konstitutiv sind.

5

In seinem Vorwort parallelisiert Racine den Stoff ausdrücklich mit der Trennung von Äneas und Dido: Verzicht auf die Liebe zugunsten einer Pflicht. Immer wieder gestalten die Tragödien Racines in neuen Variationen das Grundthema einer solchen tragischen Blockade: ein Gesetz, das - freilich nur auf den ersten Blick - ein äußerlich auferlegtes, unbedingt geltendes ist, untersagt die Erfüllung der Liebe. Das Begehren darf sich nicht realisieren, das Subjekt aber kann um seiner Authentizität willen von diesem Begehren nicht lassen. "Bérénice" folgte in der Kette von Racines Tragödien mit nur einem Jahr Abstand der Römertragödie „Britannicus“, in dem die Handlung ebenfalls eine (in diesem Fall sadistisch grausame) erotische Leidenschaft und das Gesetz des Staats im Sinne ehrenhaften Verhaltens gegeneinander führt, die in der Brust des jungen Nero noch in einem Streit liegen, in welchem dann im Lauf der dramatischen Aktion die haltlose Leidenschaft den Sieg davonträgt. Am Ende hat man auf diese Weise die „Geburt eines Monsters“ (so schreibt Racine) erlebt. Es war auch hier die Tiefenschicht des Konflikts Gesetz-Begehren, an der der Autor interessiert war, nicht der Vordergrund der mörderischen Aktion. Sein Drama ist weniger Narration als analytische Sezierung der Leidenschaft.

In „Bérénice“ ist die "dritte" Instanz des Gesetzes, die scheinbar außerhalb und jenseits der Liebenden existiert, das große Rom, das bei aller Fragwürdigkeit, die der dramatische Verlauf zur Erscheinung bringt, doch würdig von den Beratern Paulin und von der Titelfigur selbst Titus vertreten wird. Die Charaktere haben hier nichts von einem „monstre“. Die Bereitschaft zum Verzicht auf ein unmögliches Begehren ist, wie der Ausgang es beweist,

gegeben. Aber um den Widerstreit des Begehrens mit dem Gesetz in einem nur äußerlichen Sinne allein geht es – entgegen einem verbreiteten Vorurteil – Racine nicht. Es wäre sozusagen eine allzu vordergründige Konfliktlage, wenn die Tragödie einfach das Pech zum Gegenstand hätte, dass irgendeine soziale Regel eine Liebe verbietet. Vielmehr soll die Tragödie zeigen, dass und wie dieses Gesetz in den Protagonisten selbst, genauer: in ihrem Begehren bereits am Werk ist. Auch in dem klassischen Exempel der Liebestragödie schlechthin, Shakespeares „Romeo and Juliet“ geht es nicht einfach um den Konflikt zwischen der Liebe und Gesetz des Familienkonflikts. Jenes „pair of star-crossed lovers“ wie der Prolog formuliert, handelt bei näherem Zusehen jenseits der Story vom Moment des Tods und des Tödlichen, das der Liebe selber innewohnt. Ebenso gilt für Racines Dramen, dass die konkrete dramatische Kollision zwischen Individuum und sozialer Regel verborgene Strukturen des Begehrens selbst freilegt und theatralisch analysiert. Es ist in diesem Sinne ein tiefer Zug des Textes, dass das römische Gesetz im Zwielficht bleibt. Rom will keine fremde Königin auf dem Kaiserthron - "soit raison, soit caprice" heißt es im Text ausdrücklich. Es kommt auf den Wert und Sinn, den Grund, das Gegründete des Gesetzes überhaupt nicht an. Denn das tatsächlich wirksame Gesetz ist letztlich nicht die äußerliche Regel, sondern der vordergründig vor allem in Titus selbst verkörperte Zwang: ein Ich sozialisiert sich und wünscht mit der in sich möglicherweise ganz leeren Ordnung überein zu stimmen, um sich überhaupt halten zu können. Das Gesetz der politischen Verantwortung bedeckt mit der Würde der symbolischen Ordnung den Wunsch des Ich nach seiner Selbst-Identität. Dass Titus' Wunsch im Rahmen der Handlung die Gestalt eines fragwürdigen "Was wird man dazu sagen?" annimmt, wie zum Beispiel Roland Barthes mit Recht hervorgehoben hat, ist daher nur ein (sichtbarer) Teil der Sache. Dem dramatischen Diskurs Racines geht es nicht vorrangig um diese Psychologie und die entsprechende Beurteilung der Figuren, sondern die Analytik der Emotionen.

Wenden wir uns aber, bevor wir auf Titus' Begehren zurückkommen, um Racines Bild von der Wirklichkeit des Begehrens im absoluten Subjekt, dem Herrscher, zu erörtern, zunächst der Heroine Bérénice zu. An ihr ist ein im Vergleich mit Racines früheren Dramen neuer Zug seiner tragischen Analytik bemerkenswert, der sich höchstens in der Liebe Junies zu Britannicus schon angedeutet hatte, erst jetzt aber deutlicher entfaltet wird. Das ist die Schilderung eines Begehrens, das sich völlig frei glaubt von "Äußerlichkeiten". Mehrfach betont Bérénice, dass ihre Liebe allein dem Titus gelte, der er auch ohne den Glanz seines Ruhmes wäre:

"... moi, dont l'ardeur extrême,
Je vous l'ai dit cent fois, n'aime en lui que lui-même,
Moi qui, loin des grandeurs dont il est revêtu,
Aurais choisi son coeur et cherché sa vertu."

„ ...mich, die doch in ihm
ich sagt es euch schon hundertmal, einzig ihn selber liebt,
die fern der hohen Würden, die ihn schmücken,
sein Herz gefunden, seinen Mut erkoren hätte.“

Der Text präludiert dieses Thema zunächst aus einer anderen, dritten Perspektive, nämlich aus dem Blickwinkel des unterlegenen Rivalen um Bérénices Liebe, wenn Antiochus eingangs sein Unglück schildert, als Titus als Heerführer in den nordafrikanischen Gebieten erschien:

"Titus, pour mon malheur, vint, vous vit, et vous plut.
Il parut devant vous dans tout l'éclat d'un homme
Qui porte entre ses mains la vengeance de Rome.
La Judée en pâlit. Le triste Antiochus
Se compta le premier au nombre des vaincus."

Zu meinem Leid kam Titus, sah Euch und gewann Euch.
Vor Euch erschien er in dem Glanz des Mannes,
der Roms Vergeltung in den Händen trug.
Judäa zitterte vor ihm. Als erster zählte sich
Der glücklose Antiochus zu den Besiegten.

Diese Wahrnehmung ist nicht, wie man meinen könnte, allein die naturgemäß verzerrte des glücklosen Rivalen. Daran, wie Bérénice ihre Liebe zu Titus schildert, macht der Text vielmehr deutlich, dass ihre Versicherung, um den äußeren Schein gehe es ihr nicht, vielleicht den Traum anzeigt, das Idealbild, das sie von der eigenen Liebe hat, keineswegs aber deren Realität.

In Szene I,5 evoziert sie die Erhebung Titus' zur Kaiserwürde. Als Lichtquelle erscheint er ihr da, alle anderen erhalten wie Trabanten der Sonne ihr Licht nur von ihm. "Splendeur" und "grandeur", die von ihm ausstrahlen, ziehen die Blicke auf ihn. Bérénice schildert die Szene hingebungsvoll:

Sahst du das Strahlen dieser Nacht, Phönike?
Sind nicht auch deine Augen voll von seiner Größe? (...)
Die Schar der Könige und Konsuln, der Senat:
Der, den ich liebe, schenkte allen ihren Glanz.(...)

Und dann:

All diese Auge, die von allen Seiten man
Allein auf ihn gebannt die Blicke richten sah;
Sein königlicher Gang, und seine süße Nähe!(...)
Sag, konnte man ihn sehn, ohne wie ich zu glauben,
welch dunklen Ursprung ihm das Schicksal auch bestimmte,
die Welt hätte bei seinem Anblick ihren Herrn erkannt?

"Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confrondre sur lui seul leurs avides regards;
Ce port majestueux, cette douce présence (...)
Parle: peut-on le voir sans penser comme moi
Qu'en quelque obscurité que le sort l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître?" 326)

Gewiss richtet sich die Liebe auf das Selbst des Geliebten, doch dieses sogenannte Selbst ist in Wahrheit untrennbar mit dem Bild verkettet, das die Faszination auslöst. Es ist die öffentliche Anerkennung und Bewunderung durch die anderen, die Titus in das grenzenlos begehrte Objekt verwandelt. Das „tiefere“ Selbst ist von dieser öffentlichen, mit dem Gesetz verbundenen Rolle nicht zu sondern. Bérénice will wohl die persönliche Erscheinung vom Bild der

Größe trennen, doch bei der Schilderung ihrer Begeisterung ist das Bild des siegreichen Glanzes im Spiel. Die tragische Ironie will es, dass es gerade dieser Glanz ist, den sie – darin das eigene Begehren verkennend - mehr liebt als sie weiß, der sie von dem Geliebten trennen wird. Wird nämlich Titus wirklich der anerkannte "maître" der Welt, Kaiser von Rom, so wird er ihr nicht mehr gehören dürfen. Der Umstand, dass Bérénice nicht wahrhaben will, dass das Selbst, das sie liebt, sich nicht von der Fassade des Ich mit seiner sozialen Rollenverpflichtung absondern lässt, ist entscheidend. In der Logik des dramatischen Diskurses geht es darum, dass sich in Bérénices eigenes Begehren die Abhängigkeit von einer Dimension des Imaginären im Sinne der Anerkennung des Liebesobjekts durch die „anderen“ einschreibt. Doch geht es dabei zugleich um das Symbolische des Staats geht, das Gesetz im umfassenden Sinne, und so schreibt dieses „Gesetz“ als unumgängliche und unumgänglich zweideutige Macht (als entfremdende soziale Regel und zugleich als „Diskurs des Unbewussten“, als Logik des Begehrens in dieses Begehren einen Spalt, einen Abgrund ein, in die duale spiegelhafte Beziehung der liebenden Faszination eine „dritte“ Instanz: Gesellschaft, staatliche und sozialen Regel, eigene Werte und Idealvorstellungen, am Ende: die Sprache selbst.

Es ist am Ende die vollkommene Dependenz von den Spielen des Signifikanten, die eine innere Ungesicherheit des Begehrens erzeugt und seinen Ausdruck mit einer ebenso unertragbaren wie unvermeidbaren Ungewissheit behaftet. Für jenes Wort nämlich, die Mitteilung der Liebe, für das am meisten eine ‚Garantie‘ gebraucht würde, gibt es keine. In einer aufschlussreichen Passage wünscht sich Bérénice, dass ein "rival plus puissant" sich um sie bemühen, ihre Treue auf die Probe stellen würde, einer, der ihr noch weit mehr Reiche zu Füßen legen könnte als Titus. Dann erst hätte Titus die Gewissheit, dass für ihn bei Bérénice nichts anderes in die Waagschale fällt als sein eigenes Selbst -

"C'est alors, cher Titus, qu'aimé, victorieux,
Tu verrais de quel prix ton coeur est à mes yeux." 324)

Dann, lieber Titus, würdest siegreich und geliebt du sehn
Wie kostbar dein Herz meinen Augen ist.

Um sich in ihrer ganzen Stärke (Wahrheit) zeigen zu können, benötigte die Liebe paradoxerweise eine Ungleichheit. Darin ist der Keim eines Konflikts, einer Unmöglichkeit angelegt. Damit der andere die Liebe wirklich sehen könnte, müsste er schwach, gedemütigt, ohne Anerkennung der anderen sein. Zugleich aber richtet sich aber das Begehren auf den anderen, wie wir sahen, unausweichlich auch als ein Ideal, eine Imago, ein Bild, bei dem zwischen innerstem Wesen und den äußerlichen Einhüllungen der Person durch Rang, Status, Macht Ansehen gerade nicht geschieden werden kann. So ergibt sich der Wunsch nach einer Offenbarung der Liebe, die die Unmöglichkeit einer derartigen Offenbarung einschließt. Die leidenschaftliche Liebe zum anderen wäre nur einem zu zeigen, der dieser andere gerade nicht sein kann: einem Ungleichen. Ihm aber könnte die Liebe nicht gelten. Bleibt dagegen die Gleichheit, notwendige Voraussetzung der Liebe, erhalten, so kann nie der Zweifel ausgelöscht werden, ob die Liebe dem gedachten "wahren" und unverstellten Subjekt gilt oder "nur" seiner äußeren Hülle, der Erscheinung seines "Ich".

Die Spaltung des Subjekts oder, wie man auch sagen kann: die Verfassung des Subjekts als begehrendes hat also zur Folge eine ebenso erschreckende wie notwendige Ungewissheit. So muss Bérénice das für sie Unfassbare erleben, dass Titus sein und ihr Begehren verneinen und verraten kann. Die absolute Sicherheit, in der sie sich wiegte, erweist sich als illusionär. Racine aber hat durch ihre Rede, wie wir gesehen haben, erkennen lasse, dass diese ihre Illusion ihrerseits im Imaginären wurzelt. So ist eine unaufhebbar scheinende "séparation" im begehrenden Subjekt selbst angelegt, die von der Trennung der Liebenden dann dramaturgisch konfirmiert wird. An keinem Punkt, auch nicht

in der „verantwortlichen“ Entscheidung zum Verzicht bei Titus, entsteht ein glaubwürdiges Gegenbild zu dieser tragischen Unmöglichkeit, überall herrscht das Imaginäre. Auf der Seite des Titus-Ich folgt aus der Spaltung die Aufkündigung der subjektiven Wahrheit zugunsten der Identifizierung mit dem Gesetz, zugunsten einer ebenso imaginär bleibenden Anerkennung in der "gloire" der Macht und der "honneur" der Selbstverpflichtung. Titus bringt sein Begehren mit Gewalt zum Schweigen. Er ist sogar - Indiz für die strenge Logik des Racineschen Diskurses - von Anfang an zur Trennung entschlossen. Der dramatische Diskurs dient weniger der Entfaltung der minimalen Intrigue als der szenischen, gestischen rhetorischen Explikation der Blockade, zu der nichts als ein Zögern, ein Verzug und Umweg erforderlich ist, um den dramatischen Diskurs zu ermöglichen. Schon im Rückblick auf den Moment vor der Bühnenhandlung sind die folgenden Worte an Paulin im zweiten Akt gesprochen:

Mais à peine le ciel eut rappelé non père,
Dès que ma triste main eut fermé sa paupière,
De mon aimable erreur je fus désabusé (...)
Rome observe aujourd'hui ma conduite nouvelle,
Quelle honte pour moi, quel présage pour elle,
Si dès le premier pas, renversant tous ses droits,
Je fondais mon bonheur sur les débris des lois !

Kaum hatte meinen Vater dann des Himmels Ruf ereilt,
erkannte ich, in welchem Irrtum ich befangen war; (...)
Rom achtet jetzt auf meine neuen Taten.
Welch eine Schmach für mich, welch Signal für Rom,
wenn ich beim ersten Schritt, voll Hohn auf seine Rechte,
mein Glück auf des Gesetzes Trümmern gründen würde!

Von einem wirklichen Schwanken ist hier nicht die Rede. Titus hat andererseits aber keine Illusionen darüber, dass die Aufgabe seiner Liebe nicht weniger als den vollständigen Selbst-Verlust bedeutet:

"Je sentis le fardeau qui m'était imposé;
Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,

Il fallait, cher Paulin, renoncer à moi-même."

ich spürte, welche Last auf meinen Schultern ruhte;
ich sah, es galt, statt der Geliebten zu gehören,
nunmehr mir selbst, Paulinus, zu entsagen.

Für die raison d'état, für das Gesetz, tötet sich das Subjekt als Subjekt des Begehrens. Es wäre aber, wie schon bemerkt, verfehlt, es verfehlt vor allem das Wesentliche, das Racine von Corneille trennt, wollte man den Konflikt auf die Alternative von Liebe und Pflicht reduzieren. Da es bei Racine stets um die Frage geht, wie ein Begehren und dadurch erst ein Subjekt sich herstellt, wird in "Bérénice" ein anderes Motiv entscheidend. Während Titus' Ratgeber Paulin in Begriffen des "amour de gloire" denkt, und folglich das Ziel nur darin erblicken kann, durch die Vernunft die Leidenschaften zu besiegen, weiß Titus, dass er damit sein Selbst nicht gewinnt, sondern verliert. Dass er zum Beispiel selbst nur durch die, die er jetzt zurückweist, das wurde, was er ist. Er war dem "plaisir" nicht abgeneigt, so berichtet er, und es war Bérénice, die ihn verändert und zu ‚Titus‘ gemacht hat. Auch für den Durst nach "gloire", dem Ruhm, für den er sich jetzt entscheidet, wenn er Roms Gesetz entspricht, gilt: „Bérénice en mon sein l'a jadis allumée". („Die Glut, mit der ich nach ihm strebe, hat Berenike einst in mir entzündet.“) Tiefsinnige Paradoxie: jener Titus, der seiner „gloire“ wegen Berenice verlässt, ist ihr eigenes Werk. Indem die Geliebte das Ich des Mannes veränderte, entwickelte er gerade auf diesem Weg jene "Ich-Stärke", die, weit entfernt, ein fragloses Ideal darzustellen, in Racines Diskurs als „selbst-mörderisch“ im genauen Sinn erscheint in eben dem Moment, wo sie ihm die Kraft (und die Grausamkeit) verleiht, Bérénice zurückzuweisen:

"Je lui dois tout, Paulin. Récompense cruelle!
Tout ce que je lui dois va retomber sur elle.
Pour prix de tant de gloire et de tant de vertus,
Je lui dirai : 'Partez, et ne me voyez plus.'

Paulinus, ich verdank ihr alles. Grausam ist ihr Lohn!
Was sie mich lehrte, fällt nun auf sie selbst zurück.
Als Dank für so viel Ruhm und so viel Tugend

Wird ich ihr sagen: ‚Fahrt, und seht mich nie mehr wieder!‘

An dieser Stelle wird übrigens einmal mehr erkennbar, dass Racines Figuren nicht allein und nicht primär als psychologische Entitäten verstanden werden dürfen. Was eine Figur ist, ist sie in diesem Theater nur in der intersubjektiven Konstellation. Subjekte sind nur im Austausch der Zeichen und Bedeutungen. Auch Titus und Bérénice stellen in ihren extrem entgegengesetzten Positionen (hier die Liebe, dort der Gehorsam gegenüber dem Gesetz) eigentlich zwei Facetten des einen menschlichen Subjekts dar. Die Aufspaltung in den Ich-Aspekt (Rolle, Triebverzicht, "Normalität"), den Titus verkörpert, und das "fremde", buchstäblich exilierte, von Bérénice repräsentierte Subjekt des Begehrens oder des Unbewußten (Wunsch nach Präsenz, Liebe diesseits aller Grenzen und Gesetze) ist komplexer als es auf der Ebene der Fabel erscheinen kann, die kollidierenden Impulse sind nicht in allegorischer Simplifizierung kontrastiert.

Auch wenn Titus' Schuld Bérénice gegenüber verzeihlich wäre (und der versöhnliche Schluss weist in diese Richtung), so wird doch Titus' Anerkennung damit erkaufte, dass er die Treue zum eigenen Begehren in allzu gelungener Selbst-Überwindung aufgibt. Dass es sich um einen inneren Tod handelt, bleibt nicht zweifelhaft:

"Maître de l'univers, je regle sa fortune,
Je puis faire les rois, je puis les déposer;
Cependant de mon coeur je ne puis disposer ."

Als Herr der Welt kann ich ihr Schicksal lenken;
Kann Könige ernennen, Könige entlassen,
doc Herr des eigenen Herzens bin ich nicht.

Der Verzicht lässt den Herrscher als leere Hülse zurück. Und dies erweist sich immer wieder als ein beunruhigendes Grundmotiv Racines. Gerade der Herrscher, der in der absolutistischen Welt Ordnung, Recht, das Gesetz

schlechthin zu verkörpern berufen ist – gerade dieser Herrscher erweist sich als das in-authentische Wesen par excellence. In der Konfrontation mit Bérénice sagt Titus unumwunden, dass nicht ein äußerer Zwang, sondern sein eigenes Ich die Trennung verantwortet. Titus hatte sich in Verdrängung geflüchtet, als er Bérénice ohne Gedanken an die Zukunft liebte. Doch im Moment, da er die Kaiserwürde spürte und sogleich mit vorher unbekannter Stärke die "gloire" zu seinem "coeur" sprach, musste er nicht weniger als das Leben gegen das Regieren tauschen:

"Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre,
Que mon coeur de moi-même est prêt à s'éloigner,
Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner."

Ich fühle, dass ich ohne Euch nicht leben kann,
dass mir mit Euch das Herz aus meiner Brust entwindet;
doch nicht zu leben heißt es jetzt, es heißt zu herrschen.

An Titus erweist sich, dass der Versuch, sich der symbolischen Ordnung einzufügen im Sinne einer Unterordnung, am Wahnbild imaginär strukturierter Ich-Identität partizipiert, nicht zu einem Ausgleich, sondern zum inneren Tod führt; an Bérénice zeigt sich umgekehrt, wie das Begehren, das sich rein glaubt, nur dem „symbolischen“ Gesetz des eigenen Liebens folgt, in jene Mechanismen des Imaginären verstrickt ist, die auf der anderen Seite die Macht-Welt des Ich strukturieren. Bérénice verkörpert auf der Ebene der dramatischen Kollision mit dem radikalen Bekenntnis zu ihren Wünschen die Kraft des Begehrens, das sich ohne Aufschub und Differenz realisieren will. Sie bietet Titus sogar ein bloßes Konkubinat an, um auf seine Gegenwart nicht verzichten zu müssen. Ihr Traum von der unweglosen Präsenz findet jedoch nur Ausdruck als unwirkliche Utopie, als in der Zukunft vergangenes Bild:

"Pour jamais! Ah, Seigneur! songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?
Que le jour recommence et que le jour finisse,

Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus?"

Eine bis zur Transformation ins Lautgedicht oder, wenn man will, bis zur Selbstparodie der Alexandriner-Versmusik schöne Abschiedselegie, die in der Übersetzung kaum wiederzugeben ist:

Auf immer? Ach, Seigneur, bedenkt in Eurer Seele,
wie grausam ist dies Schreckenswort für jemanden, der liebt!
Und wie ertragen wir in einem Monat, in einem Jahr,
Seigneur, dass soviel Meere unsre Wege trennen?
Dass uns der Tag erglänzt und uns der Tag verlischt,
ohne dass Titus Berenike sehen darf,
und ohne dass den ganzen Tag ich Titus sehe?

Eine Problematik des Begehrens, die man mit den Begriffe Jacques Lacans als Konflikt zwischen imaginärer Faszination und dem Gesetz des Symbolischen fassen kann, zieht sich durch Racines Tragödien und macht aus ihnen wahrhaftige theatrale Erkundungen des amour-passion – nicht allein in ihrem Konflikt mit sozialen Normen und Rivalen, sondern gleich als eine szenisch realisierte Durchleuchtung der Affektbewegung, die in der Darstellung einer sozusagen „ewigen“ Konfliktualität mündet, die auch in Zeiten, wo die sozialen Normen womöglich einen glücklicheren Ausgang der Widersprüche zulassen, ihr Interesse bewahrt, weil sie die Strukturen der erotischen Intersubjektivität selbst zur Erscheinung bringt. Racines Darstellung der "tendresse" war seinerzeit eine unerhörte Neuerung. Motive und Seelenlagen der Liebesleidenschaft, die man entsprechend dem Wertekanon der Zeit nur in Romanen erwartete und akzeptierte, erfuhren eine Nobilitierung durch seine Tragödie. Racine setzt eine Dramatik in die Welt, in der die Herrschaft der geltenden Normen als Entfremdung und Zerstörung fühlbar wird. Dass zu dieser Entfremdung keine Alternative gezeigt wird und andererseits die nämliche Entfremdung auch die "passion" in ihrem Inneren betrifft, dürfte ein schwacher Trost für jene seiner Zeitgenossen gewesen sein, die in Dramen wie "Bérénice"

nicht zu Unrecht die Aufkündigung zentraler die aristokratische Gesellschaft tragenden Wertsetzungen spürten und bekämpften. Dass Racine eine tragische Aufspaltung des Subjekts in der Weise thematisiert, wie sie hier skizziert wurde, schließt in keiner Weise aus, sondern vielmehr ein, dass seine Dramen als Verherrlichung der individuellen Leidenschaft und nicht mehr der Staatsräson verstanden werden mussten. Schon die theaterästhetische Tatsache, dass der "Prozess des Selbstausdrucks" bei Racine zum Hauptinhalt des Dramas wird, verschiebt das Menschenbild; ebenso, dass der tragische Diskurs suggeriert, dass allein in der Treue zum eigenen Begehren eine - unter den obwaltenden sozialen Regeln unmögliche - Authentizität des Menschen überhaupt vorstellbar würde. Die durchdringende Analyse des Imaginären hindert nicht, dass die gesellschaftliche (und theologische) Weltordnung als bloßes Zerrbild einer symbolischen Ordnung erscheint, in der das Subjekt sein Begehren leben könnte. An Titus und an der Fragwürdigkeit des in der sozialen Welt wie in seinem Inneren herrschenden Gesetzes wird schmerzhaft deutlich, dass die Behauptung des rationalen Ich, dessen erreichte Identität mit dem Gesetz Corneille zu feiern wusste, bei Racine nicht den Glanz einer großen humanen Errungenschaft ausstrahlt. Die Realität, zu der Titus sich bekennt, ist am Ende die Teilnahme am Spiel der Macht, an der imaginären Rivalität. Und die Verneinung des eigenen erotischen Begehrens verdammt das Subjekt zu einem leeren, radikal inauthentischen Dasein. Diese Selbst-tötung wird dadurch nicht wertvoller, dass das scheiternde Wünschen der Liebenden Bérénice seinerseits dem Imaginären in seiner Verfilzung mit Macht und Staat verhaftet bleibt. Vielmehr legt die Kraft des leidenschaftlichen Aufbegehrens gegen die soziale Norm eine andere Folgerung nahe: Racines Diskurs stellt den Wert einer wie immer misslingenden Suche nach der eigenen Wahrheit über die Befolgung des Gesetzes. Was undenkbar war in der vorangegangenen Tradition der Tragödie, lässt sein Theater erkennen oder mindestens ahnen: dass es der höhere Wert sein

könnte, dem eigenen Begehren, und nicht der sozialen Regel die Treue zu halten.

Diese Konsequenz freilich ist nur angedeutet, eingesenkt in die Logik des rhetorischen Diskurses, nicht explizit werdende These. Racines Diskurs verhüllt in seiner makellosen Geschlossenheit jede definitive Antwort auf die Frage, ob sich darin ein "Dichter der persönlichen Rebellion" ausspricht oder der klarsichtig-resignierte Analytiker einer tragischen Situation des Menschen. Trotzdem liegt hier der Kern dessen, was die Racinesche reine dramatische Form in Hinblick auf die Liebe aussagt. Die letztere erscheint hier in der Tat nicht als ein Gut, das den Menschen zur Tugend führt, wie es Renaissance und petrarkistische Tradition gesehen hatten. Vermittels der Macht der Liebesleidenschaft tritt vielmehr eine tiefe Zerrissenheit und Selbst-Fremdheit des Menschen hervor. Jedoch wird diese Entfremdung der leidenschaftlichen Erotik nicht, wie es die Polemiker gegen das Theater in Racines Zeit verlangten, Gegenstand einer Denunziation. (Feinde des Theaters wie der Jansenist Nicole erblickten ja bereits im bloßen dramatischen oder schauspielerischen Darstellen erotischer Passion eine schwere Sünde, die Spieler wie Zuschauer dem Göttlichen entfremdete.) Vielmehr wird die Leidenschaft hier zum Medium der Selbsterfahrung schlechthin, Erfahrung des Selbst im immer ungewissen Spiegel des anderen. Der tragische Schmerz füllt wohl den ganzen Bühnenraum des Theaters von Racine aus, aber nicht, dass seine Bühnengestalten scheitern, sondern dass sie in diesem Scheitern eine gegenüber der Befolgung von Normen heterogene und höhere mögliche Daseinsform anzeigen, verleiht den Bühnengestalten ihren Rang. Gewiss, das Dispositiv des reinen Dramas eröffnet eine Schilderung der Liebe als Szene des symbolischen Austausches im Netz des Imaginären und der dem Symbolischen innewohnenden Ungewissheit. Die Tragödie deckt wie mit analytischem Seziermesser die Illusionen, Zweifelhaftigkeiten, Selbstwidersprüche und Selbstverkennungen im Diskurs

der Passion auf. Die tragische Fabel kann die Macht des Eros nur im Moment seines Scheiterns feiern, eine Welt schildern, in der die Leidenschaft nicht gelebt werden, das Subjekt nicht zu seiner Authentizität gelangen kann. Aber auch wenn sich so zwischen der Selbst-Entfremdung unterm Gesetz und der Selbst-Fremdheit in der Leidenschaft ein tiefer Zusammenhang artikuliert, so bleibt es doch völlig verfehlt, die Schwärze dieser Tragödien als eine „Entzauberung der Liebe“ zu lesen, wie es in der Tradition der Racine-Deutung immer wieder geschehen ist. Gegen das, was der dramatische Liebes-Dialog hier als Möglichkeit des Menschen eröffnet, sind es vielmehr die Regeln der sozialen Rationalität, die hilflose Gebärden bleiben in einer vom Verlust des Wesentlichen gezeichneten leeren höfischen Welt.