

Franziska Sick

Die inszenierte Wahrheit der Leidenschaft: Jean Racine

Einleitung

Détestons la flatterie! Que la Sincérité règne à sa place! Faisons la descendre du Ciel, si elle a quitté la Terre! Elle sera notre vertu tutélaire. Elle ramènera l'âge d'or et le siècle de l'innocence, tandis que le mensonge et l'artifice rentreront dans la boîte funeste de Pandore.¹

Sincérité stellt sich bei Montesquieu im frühen 18. Jahrhundert als prospektiver Neubeginn, als Zurückweisung einer Kultur der Lüge, als Aufbruch in ein neues Goldenes Zeitalter der Wahrheit dar. Wenn man Wahrheit oder sincérité bei Racine untersucht, mag man verführt sein, die Konjunktur dieses Begriffs als einen solchen (ethischen) Neubeginn zu deuten. Vertraute Eckpunkte der Forschung, aber auch Passagen aus Racines Werk laden dazu ein. Bekannt ist, daß es mit der Hofmannsliteratur vor Racine in der Tat so etwas wie eine Kultur der Lüge, genauer: der *simulatio* und der *dissimulatio* gab². In der Mitte des 17. Jahrhunderts erfährt im Gegenzug der Begriff der sincérité in unterschiedlicher Form Konjunktur³. Bei Racine, bei La Rochefoucauld, bei La Bruyère und, das Thema komisch umspielend, in Molières *Misanthrope*. In unterschiedlicher Weise formuliert sich der Begriff der sincérité in Absetzung von höfischer *dissimulatio*, so daß eben dadurch der Eindruck entstehen kann, dieser Diskurs beerbe den alten⁴. Freilich – und man mag hieraus eine erste Skepsis beziehen

¹ Montesquieu, „Eloge de la sincérité“, in: *Œuvres complètes*, 2 Bde., hrsg. von R. Caillois [Bibliothèque de la Pléiade], Paris 1949-1951, Bd. 1, S. 99-107, hier: S. 107.

² Einen ausführlichen Überblick über die Konzepte des *honnête homme* in der ersten Jahrhunderthälfte bietet M. Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle, de 1600 à 1660*. Réimpression de l'édition de Paris 1925, Genève 1970. Zur weiteren historischen Entwicklung des *honnêteté*-Ideals, vgl. R. Reichardt, „Der *Honnête Homme* zwischen höfischer und bürgerlicher Gesellschaft. Seriell-begriffsgeschichtliche Untersuchungen von *Honnêteté*-Traktaten des 17. und 18. Jahrhunderts“, *Archiv für Kulturgeschichte* Bd. 69/1987, S. 341-370.

³ Vgl. R. Galle, „*Honnêteté* und *sincérité*“, in: F. Nies/K. Stierle (Hrsg.), *Französische Klassik*. Theorie, Literatur, Malerei, München 1985, S. 33-60, hier: S. 36ff.

⁴ Vgl. etwa die Arbeit von H. Scheffers, *Höfische Konvention und die Aufklärung*. Wandlungen des *honnête-homme*-Ideals im 17. und 18. Jahrhundert (Bonn 1980), deren erster Teil die Entwicklung des Hofmanns vom *Cortegiano* bis hin zum bürgerlichen Drama (Garve, Schiller) beschreibt und den suggestiven Titel trägt: „Vom *honnête homme* zum *ehrlichen Mann*“ (S. 13-147).

– trägt das 17. Jahrhundert diese Diskussion nur begrenzt auf einer historischen, in breiterem Maße auf einer topographischen Achse aus. In den Texten der Zeit steht weniger ein neues Zeitalter, es stehen vielmehr unterschiedliche Teilwelten zur Diskussion. Gegen einen allzu geradlinig linearen Wechsel von einer Kultur der Lüge hin zu einer Kultur der Wahrheit sprechen, detaillierter gefaßt, folgende Gründe:

1. Auch wenn man einräumt, daß die Hofmannstraktate in der Diskussion breiten Raum einnehmen, wäre es eine Überzeichnung, wollte man das Verhältnis der Zeit zur Wahrheit bloß über diese Traktatgruppe bestimmen. Neben dem *honnête homme* steht der *homme d'honneur*. Dieser ist aus Gründen der Ehre auf Wahrheit verpflichtet. Es ist deshalb triftiger, den historischen Wandel über variante Funktionssysteme von Wahrheit und Lüge als über einen Wechsel von Lüge zu Wahrheit zu bestimmen. In solchen Funktionssystemen verschiebt sich, historisch betrachtet, die Topographie von Wahrheit und Lüge. Daß es ein reines Land der Wahrheit gäbe, ist historisch so wenig anzunehmen wie die gegenteilige Auffassung. Die vorliegende Studie stellt deshalb an die neue *sincérité* die Gegenfrage – die nach der Lüge; sie stellt, bestimmter gesprochen, die Frage nach der Inszenierbarkeit einer Leidenschaft, die allzu aufdringlich behauptet, sie könne nicht lügen. Daß Racines Texte an dieser Stelle mehr wissen, als sie vordergründig und programmatisch einräumen, wird zu erweisen sein.

2. Racines Aufwertung der *sincérité* grenzt sich zwar zu Teilen von der Hofwelt ab, sie trägt sich zwar zu Teilen mit moralischem Pathos vor, sie ist andererseits aber zu sehr mit einer Teilwelt, mit der Welt der leidenschaftlichen Liebe, verknüpft, als daß sie als globaler und ausschließlich ethischer Funktionswandel zu deuten wäre. Deshalb scheint es – trotz gelegentlicher Kontrastsetzung gegen die Hofwelt – naheliegender, *sincérité* bei Racine von älteren Modellen von Wahrheit und Liebe abzugrenzen. Weniger eine Kritik an den dissimulativen Praktiken bei Hofe als vielmehr ein spezifisches und in dieser Spezifik neues Wahrheitsmodell der Liebe steht hier zur Debatte.

Man könnte in diesem Zusammenhang versucht sein, Wahrheit als Wahrheit der Leidenschaft aufzufassen. Wahrheit wäre dann in den Einflußbereich eines Affektwissens zu stellen⁵. Eine solche Hypothese oder Blickrichtung ratifiziert jedoch zwei gravierende Vorentscheidungen, die vielmehr zu hinterfragen sind.

Zum ersten: Wahrheit äußert sich – dieser Lesart zufolge und extrem gefaßt – wie ein Symptom, wie ein naturales Zeichen, über das der Sprecher nicht verfügen kann, und das ihn eben deshalb in einer unhintergehbaren Weise lesbar macht. Neuere Untersuchungen haben gezeigt, wie wenig solchen Symptomatologien zu trauen ist. Selbst in ihrem angestammten Bereich, im medizinischen Sektor, stellen Symptome nicht nur

⁵ Zu verweisen wäre dabei zuvörderst auf Descartes, dessen *Passions de l'âme* (Paris 1648) in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Grundbestand des Wissens über die Affekte gehören; vgl. R. Behrens, *Problematische Rhetorik. Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*, München 1982. Zum Einfluß Descartes' auf Racine, vgl. E. Gilson, „Le *Traité des Passions* de Descartes inspira-t-il la *Phèdre* de Racine?“, *Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* 15 avril 1939, Nr. 861, S. 1; J. C. Lapp, „The *Traité des Passions* and Racine“, *Modern Language Quarterly* Bd. 3/1942, S. 611-619; P.Han, „The passions in Descartes and Racine's *Phèdre*“, *Romance Notes* Bd. 11,1/1969, S. 107-109. – Zum Wandel des Affektwissens von der Antike bis hin zu Racine, vgl. E. Auerbach, „Passio als Leidenschaft“, in: E.A., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1967, S. 161-175.

naturale Zeichen dar⁶. Wenn auch in Grenzen, verfügt der Patient über sie und bedient sich ihrer wie einer Sprache.

Zum zweiten: Fraglos festgeschrieben ist mit der Hypothese Affektwissen ferner, daß es genau nur einen Bereich gibt, an dem unhintergebar für den Sprecher sich die Wahrheit sagt: am Körper⁷; oder, in älteren Termini, am Affekt. Wie zu zeigen sein wird, artikuliert sich die Wahrheit in älteren Wahrheitsmodellen, die bis zu Racine heraufreichen, nicht am Körper, sondern in Taten.

Um das Wahrheitsmodell Racines zu konturieren und historisch zu kontrastieren, stelle ich ihm einleitend das Wahrheitsmodell zweier zeitnaher Stücke – Corneilles *Cinna* und Molières *Misanthrope* – gegenüber. Trotz thematischer und gattungstypischer Differenzen kommen die beiden Stücke darin überein, daß die Wahrheit in Taten und nicht – wie bei Racine – in leidenschaftlichem Ausdruck sich äußere.

Das traditionelle Modell von Wahrheit und Liebe *Cinna*

Sicherlich ist Corneilles *Cinna* kein Stück, das in erster Linie das Verhältnis von Wahrheit und Liebe in den thematischen Vordergrund rückt⁸, dennoch ist dieses Thema dem Stück in mehrfacher Weise eingeschrieben: als Nexus von Wahrheit, Tausch und Liebe, aber auch in der Typik des Wahrheitsmodells, das diesem Stück zugrundeliegt.

Mit dem Nexus von Wahrheit und Liebe eröffnet das Stück. Emilie und Cinna lieben einander. Zwischen ihnen steht Augustus. Augustus ermordete, als er im Staatsstreich die Herrschaft über Rom an sich riß, Emilies Vater. Während seiner Herrschaft

⁶ Wie radikal der Symptombegriff historisch, aber auch sozial zu hinterfragen ist, zeigt die medizinisch-historische Arbeit von Edward Shorter, *Moderne Leiden*. Zur Geschichte der psychosomatischen Krankheiten (Hamburg 1994). Pointiert formuliert, vertritt Shorter die These, daß das Symptom kein naturales Zeichen der Krankheit, sondern ein soziales Sprachmittel zwischen Arzt und Patient ist. Dieses sei stets auch an der Sprache des Arztes, und das heißt, an der jeweils gängigen wissenschaftlichen Theorie orientiert. – In durchaus ähnlicher Weise, wenn auch vor anderem Hintergrund, gelangt Jean Baudrillard (*L'échange symbolique et la mort*, Paris 1976) zu der Auffassung, daß post Freud der Patient über das Unbewußte wie über eine Sprache verfügt.

⁷ Nicht unerwähnt kann in diesem Zusammenhang die soziologische Studie von Alois Hahn („Kann der Körper ehrlich sein?“, in: H. U. Gumbrecht/K. L. Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, S. 666-679) bleiben. Hahn zeigt, wie man über die Zeiten hinweg in unterschiedlicher Weise auf den Körper rekurriert, um die Wahrheit auszumitteln. Obwohl am Körper vermeintlich unmittelbar sich die Wahrheit abzeichnet, kann er – in Grenzen – manipuliert, willkürlich wie eine Sprache und damit auch zum Lügen verwendet werden. Abgesehen von der triftigen philologischen Hinterfragung des Körperbegriffs erweckt Hahns Interpretation jedoch den Eindruck, als sei der Körper vergleichsweise stabil über die Zeiten hinweg der einzige Ort der Wahrheit. Zum Teil mag dies an der Fragerichtung liegen. Wenn man, wie Hahn, der Wahrheit des Körpers nachfragt, findet man eine Liste varianter Belege, die durchweg eines bestätigen: daß man die Wahrheit am Körper festmacht (ausführlicher noch ist dies dargestellt und belegt in: A. Hahn/R. Jacob, „Der Körper als soziales Bedeutungssystem“, in: R. Behrens/R. Galle (Hrsg.), *Menschengestalten*. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman, Würzburg 1995, S. 285-316). – Wenn ich demgegenüber bei Racine von der Wahrheit des Körpers spreche, verfolge ich eine andere Fragerichtung: nicht die nach dem Körper, sondern orthogonal hierzu die nach dem Verhältnis von Wahrheit und Liebe. Unter dem Blickwinkel dieser Fragestellung findet man beträchtliche Verschiebungen von einer Wahrheit der Tat hin zu einer Wahrheit des Körpers.

⁸ Die nachstehende Interpretation muß deshalb Verkürzungen in Kauf nehmen: hinsichtlich einer Gesamtinterpretation, insbesondere aber hinsichtlich des Zusammenhangs von amour et devoir.

verpflichtete er sich Cinna. Emilie fordert zum Eingang des Stückes von Cinna, daß er ihren Vater räche und ineins damit Rom von dem Usurpator Augustus befreie und die republikanische Staatsverfassung wiederherstelle. Sie verbindet diese Forderung mit einem Heiratsversprechen: Wenn Cinna Augustus ermordet, weiß sie, daß Cinna sie wirklich liebt, daß er ihrer würdig ist – unter dieser Voraussetzung ist sie bereit, ihn zu heiraten. Damit steht in der Exposition ein Doppeltes auf dem Spiel:

Zur Disposition steht zum einen die Frage nach der Ebenbürtigkeit der beiden Partner. Nur wenn Cinna Rom von dem Usurpator befreit, besitzt er dieselbe heroische und republikanische Gesinnung wie Emilie. Nur dann ist er ihrer wert. In dieser Ebenbürtigkeit wirken Modelle einer standesgemäßen Heirat, ethnologisch gefaßt, wirkt das Verhältnis von Frau und Gabe nach⁹. Diese Verhältnisse wirken nach, das heißt auch, daß sich diese Szenen nicht platterdings auf sie reduzieren lassen. Die Ebenbürtigkeit, die Emilie Cinna abfordert, ist keine der Geburt, sondern eine der heroischen Gesinnung.

Zur Disposition steht zum andern – wenn auch unausgesprochener – die Frage nach der Wahrheit der Liebe. Wenn Cinna sein Leben aufs Spiel setzt, so beweist er durch diese Tat, daß er Emilie liebt. Die Tat ist in diesem Verhältnis etwas, womit man nicht lügen kann. Sie ist etwas, das jenseits der leeren Worte und Versprechungen ist, etwas, in dem die Sache selbst spricht. Diese Tat ist sowohl jenseits der Sprache als auch selbst Sprache. Denn wenn Cinna bei dem Staatsstreich sein Leben aufs Spiel setzt, ist diese Tat unmittelbar keine Tat der Liebe, sie bezeichnet lediglich seine Liebe.

Darstellung der Wahrheit der Liebe und Tauschbeziehung sind in diesem Szenario verschränkt. Der Sinn dieser Verschränkung läßt sich einsehen, wenn man den negativen Modus dieser Beziehung – den Betrug in der Liebe oder, allgemeiner, das Grundverhältnis des Betrugs – betrachtet. Ein Betrug liegt dann vor, wenn man auf der Ebene der Tauschwerte nicht das erhält, was einem zusteht. Man zahlt einen überhöhten Preis für ein minderes Gut, dieses wird einem vorenthalten, und so fort. Eine solche Inadäquanz auf der Ebene der Tauschwerte läßt sich im Regelfall nur durch eine Täuschung herstellen. Im Betrug arbeiten inäquivalente Tauschbeziehungen und Täuschung einander zu. Eben diese Möglichkeit des Betrugs schließt Emilie aus, indem sie Cinna auf eine heroische Tat verpflichtet. Sie definiert mit ihrer Forderung ineins das heroische Niveau, auf dem zu tauschen ist, das heißt, sie definiert ihren Preis (durch die Größe der Tat, die sie Cinna als Hochzeitsgabe abverlangt), und sie verweist Cinna auf ein Feld, auf dem er nicht lügen kann (denn mit Taten kann man nicht lügen).

Nun mag es überzogen erscheinen, die Frage nach der Wahrheit der Liebe in dem Verhältnis zwischen Cinna und Emilie allzu sehr zu problematisieren. Denn zwischen beiden ist stets unstrittig, daß sie einander lieben. Selbst als Cinna sich weigert, Augustus zu ermorden, stellt Emilie ihre Liebe zu Cinna nicht in Frage, und es ist davon auszugehen, daß sie auch nicht in Frage stellt, daß Cinna sie liebt.

Je t'aime toutefois quel que tu puisses être,
Et si pour me gagner il faut trahir ton Maître,
Mille autres à l'envi recevraient cette loi,

⁹ Vgl. hierzu M. Mauss, *Essai sur le don* (Paris 1950) und C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté* (Paris 1949). Eine historische Anwendung dieser ethnologischen Studien wurde von Matthias Waltz (*Ordnung der Namen*, Frankfurt a.M. 1993) durchgeführt; vgl. hierzu auch – zusammengefaßter – den Beitrag von Waltz in diesem Band.

S'ils pouvaient m'acquérir à même prix que toi.
 Mais n'appréhende pas qu'un autre ainsi m'obtienne
 (*Cinna*, III,4, v. 1033-1037)¹⁰

Das Zitat belegt, daß sich auf der emotionalen Ebene zwischen *Cinna* und *Emilie* die Frage nach der Wahrheit der Liebe nicht stellt. Obwohl für die beiden Liebenden auf der emotionalen Ebene unstrittig ist, daß sie einander lieben, bedürfen sie auf der Ebene der Tauschwerte eines Wahrheitsbeweises. Das mag aus dem Blickwinkel der leidenschaftlich liebenden Helden *Racines* ungewohnt erscheinen, denn die Frage nach der Wahrheit der Liebe stellt sich dort überwiegend auf der Ebene der emotionalen Beziehung. Sie stellt sich damit in einem Feld jenseits der Tauschordnung und jenseits der großen, symbolträchtigen Taten.

Da im folgenden – mit Blick auf *Racine* – in erster Linie von Wahrheit und Lüge in der Liebe und nicht von Liebe, Betrug und Tausch die Rede sein wird, da es also um einen Vergleich von Wahrheitsmodellen im engeren Sinne geht, ist das Wahrheitsmodell des *Cinna* auch dort zu explizieren, wo es nicht unmittelbar mit Liebe zu tun hat. Grundzüge des dem Stück zugrundeliegenden Wahrheitsmodells werden in der Schlußszene kenntlich. Ich rufe die einschlägige Szene kurz in Erinnerung. Als die Verschwörung gegen *Augustus* entdeckt ist, müssen sich zuerst *Cinna* und anschließend *Emilie* und *Cinna* vor *Augustus* rechtfertigen. In ihrer Rechtfertigung gegenüber *Augustus* geraten die beiden in Streit darüber, wer der eigentliche Anstifter des Komplotts gewesen sei. Jeder der beiden behauptet, die Verschwörung angezettelt zu haben und will so die Hauptschuld auf sich nehmen (V,2).

Aus einer psychologischen, und das will, wenn auch mit einigen Vergrößerungen, heißen: aus einer modernen Perspektive ließe sich die Auffassung vertreten, daß *Cinna* an dieser Stelle lügt. Denn nicht er, sondern *Emilie* war die Anstifterin des Komplotts. Dennoch ist *Cinnas* Lüge auf einer zweiten Ebene wahr. Denn indem *Cinna* sich als Anstifter des Komplotts darstellt, bekennt er sich zu seiner Tat. Glaubwürdigkeit erhält er gerade dadurch, daß er sich nicht feige herausredet und versucht, seine Beteiligung und Schuld zu mindern. Einmal mehr verschränken sich an dieser Stelle Tat und Wahrheit. Die Tat der Verschwörung liegt zum einen mit der Aufdeckung des Komplotts offen zu Tage. In der (aufgedeckten) Tat wird die Wahrheit sichtbar. Dieser offenkundigen Tat antwortet, daß *Cinna* sich in einem heroischen Gestus zu dieser Tat bekennt. Glaubwürdigkeit gewinnt er zurück, indem er die Schuld offen auf sich nimmt.

Mehrfältig ist die Wahrheit in *Cinna* von der Sichtbarkeit der Tat bestimmt. Die Tat ist in diesem Stück Prüfstein und Medium der Wahrheit: Sie ist dasjenige, womit man nicht lügen kann. Auffällig an den beiden angeführten Wahrheitsszenarien ist nicht zuletzt, daß die Herstellung der Wahrheit gegenüber dem Herrscher und gegenüber der Geliebten selbst ist. In beiden Fällen ist es eine heroische Tat (der geplante Tyrannenmord, das Einbekenntnis der Schuld), über die Wahrheit hergestellt wird, in beiden Fällen werden die emotionalen und motivationalen Aspekte oder das, was man die innere Wahrheit nennen könnte, ausgeblendet, wenn nicht gar verstellt.

Le Misanthrope

¹⁰ Ich zitiere nach folgender Ausgabe: P. Corneille, *Œuvres complètes*, 3 Bde., hrsg. von G. Couton [Bibliothèque de la Pléiade], Paris 1980-1987, Bd. 1.

Ein vergleichbares Wahrheitsmodell findet sich in Molières *Misanthrope*. Zuvörderst ist die Selbigkeit von Wahrheit der Liebe und gesellschaftlicher Wahrheitsfunktion zu nennen. Bekanntlich liegt der Grundwiderspruch Alcestes darin, daß er zum Menschenfeind wird, weil er alle Menschen für Heuchler hält, und daß er sich zugleich in eine Frau verliebt, die von dieser Verderbnis am meisten geprägt ist. Derjenige, der pauschal alle Menschen haßt, weil er unterstellt, daß sie lügen, verliebt sich ausgerechnet in die Schmeichlerin, in die Lügnerin und Intrigantin par excellence! Bereits in dieser Grundanlage sind Wahrheit der Liebe und gesellschaftliche Wahrheit auf dasselbe Niveau gesetzt: dadurch, daß philosophischer Menschenhaß, Kritik an der Hofgesellschaft, Kritik an der Geliebten und Liebe zur Lügnerin gegeneinander ausgespielt werden.

Diese Ineinsetzung findet jedoch nicht nur in der Auseinandersetzung von philosophischem Raisonement und hierzu widersprüchlicher Lebenspraxis statt, sie ist ebenso sehr in dem Wahrheitsmodell verwurzelt, dem Alceste seine Vorstellung von Liebe unterstellt. Wie das Wahrheitsmodell des *Cinna* ist das des *Misanthrope* von einer Verschränkung von Wahrheit der Liebe, Tat und Tausch geprägt. Alceste exemplifiziert dieses Wahrheitsmodell, als er über ein präziöses Gedicht Orontes, das dieser ihm zur Beurteilung vorlegt, in Streit gerät. Alceste tut das Gedicht Orontes als leere Schmeichelei, als unwahres Wortgeplänkel ab. Als vorbildlich, da wahr, stellt er dem Gedicht ein – wie er sagt – altväterliches Gedicht entgegen:

„Si le Roi m'avait donné
 Paris, sa grand-ville,
 Et qu'il me fallût quitter
 L'amour de ma mie,
 Je dirais au roi Henri:
 „Reprenez votre Paris:
 J'aime mieux ma mie, au gué!
 J'aime mieux ma mie.““

(*Le Misanthrope*, I,2, v. 393-400)¹¹

Die Liebe artikuliert sich in diesem Gedicht in einem System von Tauschwerten und gesellschaftlichen Werten – die Geliebte ist mehr wert als die Gabe des Königs, sie ist mehr wert als Paris. Daß diese Liebe wahr ist, zeigt sich daran, daß der Liebende bereit ist, auf Paris zu verzichten. Die Wahrheit seiner Liebe beweist sich in diesem Verzicht, in der großen Tat, die er zu begehen bereit ist. Wie in *Cinna* sichert die Tat die Wahrheit der Liebe auf der Ebene der Tauschwerte ab. Sie sichert ab, daß es dem Liebenden mit dem Preis, den er zu zahlen verspricht, ernst ist.

Alceste kommt in seiner Auseinandersetzung mit Célimène immer wieder auf dieses Grundmodell von Wahrheit zurück. Immer wieder versucht er, die Geliebte vor Entscheidungen zu stellen und Situationen herbeizuführen, in denen sie glaubhaft, da durch Taten belegt, zeigt, daß sie sich gegen die Vielzahl ihrer Bewerber auf seine Seite stellt. Das sind anfänglich kleine Szenen, in denen Alceste von Célimène verlangt, daß sie ihre Bewerber nach Hause schickt. Bezeugt durch die Tat will er sehen, daß sie mehr ihn als diese liebt. Diese Szenen terminieren in einem Finale, in dem die große Ent-

¹¹ Ich zitiere nach folgender Ausgabe: Molière, *Œuvres complètes*, 4 Bde., hrsg. von G. Mongrédien [Garnier Flammarion], Paris 1965, Bd. 3.

scheidung des Gedichts wieder anklingt. Alceste verlangt von Célimène als Vorbedingung der Heirat, daß sie zusammen mit ihm die Gesellschaft verläßt (V,4). Er will sie damit zum einen auf seine Seite ziehen – auf die Seite der Menschenfeindschaft und seines Wahrheitsethos. Er verlangt ihr damit zugleich als Hochzeitsgabe ab, daß sie auf das verzichtet, was ihr das Wichtigste ist – auf den Hofstaat ihrer galanten Bewerber. Célimène ist nicht bereit, diesen Preis zu zahlen.

Es bleibt anzumerken, daß in der vorgetragenen Lesart die komische Seite des Stückes nicht berücksichtigt ist¹². Zur Darstellung kam nur Alcestes Wahrheit, eine Wahrheit, die, wie Alceste sagt, die Wahrheit der Väter ist, aber auch eine Wahrheit, die aus der Gesamtsicht des Stückes dem Lachen preisgegeben wird. Man mag aus diesem Lachen ablesen, wie sehr das einfache Modell von Wahrheit und Tat in diesem Stück zum Problem wird. Dennoch setzt Molières Stück dem alten Interaktionsmodell von Wahrheit, Tat, Tausch und Liebe nicht im eigentlichen Sinne ein neues entgegen.

Das belegt zum einen, daß die Position, die Alcestes radikaler philosophischer Wahrheitskritik entgegensteht, ihrerseits philosophischer Natur ist. Philinte empfiehlt Alceste, er solle weniger rigoristisch auf seinem Wahrheitsethos bestehen und maßvoller, das heißt vor allem: nachsichtiger urteilen. Dort, wo die Wahrheit zum Problem wird, dort, wo starre Verhaltenscodices nicht länger greifen, ist Maßhalten und Urteils-kraft gefragt.

Das belegt zum anderen, daß das Gegengewicht von Alcestes starrem Wahrheitsethos soziale Gefälligkeit ist. Dieses ist in Célimène als seiner Gegenspielerin und Antipodin inkorporiert. Von ihr, der Geliebten, der gefallsüchtigen Koketten und Hofdame könnte er lernen, daß gesellschaftlicher Umgang, aber auch das Werben zwischen Liebenden nicht immer die Wahrheit verträgt.

Auch hierin zeichnet sich ab, daß es im *Misanthropie* keine spezifische Wahrheit der Liebe gibt. Denn Geliebtwerden und Gefallenwollen erweisen sich im *Misanthropie* als Korrektiv der Wahrheit. Sie inkorporieren das Andere der Wahrheit, Schmeichelei und Lüge, aber keine andere, spezifische Wahrheit der Liebe. Allenfalls ist Célimène als präzise Liebende¹³ zu deuten, die mit Alceste auf einen so weltfremden wie donquijotehaften Ritter der Wahrheit trifft. Freilich stellt ihre präzise und gefallsüchtige Art kein Spezifikum der Liebe dar. Denn ihre Form der Liebe und die Form ihres gesellschaftlichen Umgangs stützen sich wechselseitig.

Das Ende der Beziehung von Tausch und Wahrheit

Sicherlich artikuliert sich noch bei Racine die Wahrheit der Liebe über ein Verhältnis von Taten und Tauschbeziehungen – wenn auch in einem sehr weiten und eher un-eigentlichen Sinne des Wortes. Ohne daß diese Beziehungen hier in angemessener Weise darzustellen wären, ist im Unterschied zu den vorstehenden Tauschbeziehungen folgendes auffällig: Die Helden Racines bieten keinen bestimmten, sondern einen indefiniten Wert zum Tausch an. Dieser Wert ist negativ kodiert als Verbrechen. Ferner mißlingt der Tausch in einer nachgerade programmatischen Weise. Die Gabe des Lie-

¹² Vgl. hierzu K. Stierle, „Formen des Komischen und Form der Komödie in Molières *Misanthropie*“, in: R. Baader (Hrsg.), *Molière*, Darmstadt 1980, S. 406-439.

¹³ Niklas Luhmann (*Liebe als Passion*, Frankfurt a.M. 1994, S. 97ff.) behandelt die präzise Liebe als eine eigenständige Etappe in der Geschichte der Liebe und spricht ihr eine spezifische Konstellation von Wahrheit, Lüge und Liebe zu.

benden bei Racine ist, streng genommen, keine Gabe, sondern einseitiger persönlicher Einsatz des Liebenden – denn seine Gabe ist vom Geliebten in den seltensten Fällen gewollt. Deshalb mißlingt der Tausch. Dem Liebenden stellt das Mißlingen des Tauschs, die Zurückweisung seiner Gabe sich als Undank des Geliebten dar¹⁴. Ich will diese Charakteristika an drei Beispielen – an Phèdre, Néron und Oreste – kurz skizzieren:

Phèdre verletzt zugunsten ihrer Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolyte die Interessen des Staates und die ihres Sohnes, ihre Liebe ist – wenn auch nicht unbedingt der Sache nach, so doch semantisch – mit dem Verstoß gegen das Inzesttabu belegt. Dieser Einsatz Phèdres, der Preis, den sie für ihre Liebe zu Hippolyte zahlt, ist vergeblich. Schließlich – und dies ist ihr letztes Verbrechen – betreibt sie durch eine Verleumdung Hippolytes Tod – oder duldet zumindest die Verleumdungen ihrer Zofe Cœnone.

Néron begeht zwar keine Unzahl von Verbrechen – er setzt Junie gefangen und ermordet Britannicus –, jedoch erlauben Schluß und Akzentsetzung des Stückes die Deutung, daß Nérons erstes Verbrechen aus Liebe die folgenden erzeugt.

Oreste schließlich – das Stück weist ausdrücklich darauf hin – begeht aus Liebe alle erdenklichen Verbrechen: Er verletzt seine Pflichten als Gesandter, wird zum Tempelschänder und Königsmörder – aus Liebe zu Hermione. Obwohl Hermione selbst den Mord an ihrem Geliebten Pyrrhus als Vorbedingung der Hochzeit fordert, ist sie nicht bereit, Oreste nach dieser Tat zu heiraten. Der Tausch mißlingt, weil ihm die Liebe entgegensteht.

Man mag, unter rein motivischem Gesichtspunkt, die Auffassung vertreten, daß der Unterschied zwischen diesen Handlungssequenzen und den oben referierten Szenen aus *Cinna* und dem *Misanthrope* so groß nicht sei. Hier wie dort artikuliert sich die Liebe in Taten, hier wie dort sind diese Taten mit einem hohen Einsatz verbunden. Auch einige der Merkmale, die vorstehend als für Racine charakteristisch genannt wurden, finden sich bei Corneille und Molière. Wie Oreste von Hermione wird Cinna von Emilie zu einem Verbrechen angehalten, wie Oreste erhält Alceste die geforderte Gabe nicht, so daß es zu keiner Hochzeit kommt.

Dennoch besteht zwischen diesen Geschichten ein gewichtiger Unterschied: Emilie und Alceste fordern eine Tat, die sich auf einen Wert oder eine Wertordnung¹⁵ bezieht. Denn wenn Emilie Cinna zu einem Verbrechen aufruft, so tut sie dies vor dem Hintergrund ihrer heroisch republikanischen Gesinnung. Und wenn Alceste zur Flucht vor den Menschen aufruft, beruft er sich auf ein zwar obsoletes und deshalb schrulliges Ethos von Wahrheit, nichtsdestoweniger aber auf eine Wertordnung. Mit Bezug auf diese Wertordnung hat der Liebende die Wahrheit seiner Liebe tat- und beweiskräftig zu zeigen: Mit der Tat beweist er, daß er bereit ist, den Preis zu zahlen, daß er nicht be-

¹⁴ Das Motiv des Undanks bei Racine hat erstmals Erich Köhler breit untersucht („*Ingrat* im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft“, in: E.K., *Vermittlungen*, München 1976, S. 203-218). Allerdings führt Köhler dieses Motiv auf die komplexen und zum Teil intriganten Beziehungen der Hofgesellschaft zurück. Nicht faßbar ist mit einer solchen Deutung, daß das Motiv des Undanks sich textuell in enger und spezifischer Weise mit dem Motiv der leidenschaftlichen Liebe verbindet.

¹⁵ Der Begriff des Wertes oder der Wertordnung mag Anstoß erregen, Codex und Norm klingen heutigentags gebräuchlicher. Ich verwende den Begriff, weil er zum einen zwar ein subjektives Moment beinhalten kann, weil in ihm zum anderen aber auch Momente einer Tauschbeziehung mit anklingen. Alceste zahlt für sein schrulliges Wahrheitsethos 20.000 Franken. Mit Begriffen wie Norm und Codex läßt sich dieser Nexus nicht in geeigneter Weise formulieren.

trägt in dem Sinne, daß er den Tauschwert durch Täuschung bloß vorspiegelt und vor-enthält. Die Wahrheit der Liebe zielt in diesem Modell primär auf die Frage: „Bist du meiner wert?“ Sie räumt den Zweifel dadurch aus, daß der versprochene Preis wirklich bezahlt wird.

Die Taten des Racineschen Helden beziehen sich demgegenüber auf keine Tauschwerte. Sie bezeichnen einzig das zumeist einseitige und von dem Geliebten unbeantwortete Ausmaß der Leidenschaft. Auch wenn die Helden Racines einen hohen ‚Preis‘ bezahlen, so stellt dieser ‚Preis‘ doch keinen Wert dar. Der Racinesche Held versucht nicht, den Geliebten mit einer großen Gabe zu gewinnen, er versucht, ihn mit allen Mitteln, ohne Rücksicht und unter völliger Hintansetzung jeglicher Werte zu gewinnen. Das heißt, mit anderen Worten, daß der Preis, den der Racinesche Held zahlt, rein ausdruckscharakter besitzt. Er bezeichnet einzig das „Ich will“, aber im Regelfall kein (Tausch-)Angebot an den Geliebten. Mit dieser Entwertung der Tauschwerte verschieben sich Stellenwert und Funktionsweise der Wahrheit.

Unter den Bedingungen von Tat und Tausch stellt das Problem von Wahrheit und Lüge sich als wesentlich soziale Relation dar. Taten sind (öffentlich) sichtbar, Gegenstand der Wahrheit ist eine Gabe, also etwas für den Anderen. Da die Wahrheit eine Gabe absichert, ist ihr Prüfstein der (äußerliche) Effekt für den Anderen, die sichtbare Tat.

Die Wahrheit des Liebenden bei Racine ist demgegenüber Wahrheit des Affekts¹⁶. So wie im Wahrheitsmodell des *Cinna* die Tat dasjenige ist, womit man nicht lügen kann, so ist es bei Racine die Äußerung des Affekts. Verbreitet sind im Racineschen Werk Passagen, in denen der Held sich durch affektiven Ausdruck verrät – durch Stimme, durch Blick, durch Kälte und nicht zuletzt durch Versprecher. Man hat diese Konjunktur des Affekts in unterschiedlicher Weise gedeutet: als Verfeinerung der psychologischen Darstellung¹⁷ oder auch – zeitnäher – mit Bezug auf die Affektpsychologie der Zeit¹⁸. Der wirkungsgeschichtliche Wert solcher Studien ist nicht in Abrede zu stellen. Dennoch ist in Frage zu ziehen, ob sie das eigentlich Spezifische treffen: Ein Drama ist kein affektpsychologisches Lehrbuch. Mehr geht es in ihm, das ist Vorgabe der Form, um interaktive Beziehungen, um eine Auseinandersetzung zwischen Spieler und Gegenspieler. Wie wird diese unter den Bedingungen eines geänderten Wahrheitsmodells geführt?

Kaum zu beschreiben in Termini der Affektpsychologie ist ferner der grundlegende Wandel, der mit diesem Affektwissen sich verbindet: Bekanntlich formuliert sich Wahrheit – oder, mit einem Terminus der Zeit, *sincérité* – im Gegenzug gegen die Kultur der *dissimulatio*. Diese Gegenstellung ist weniger durch ein neues Wissen um den Affekt als vielmehr durch eine Aufwertung des Affekts als einem neuen Ort der Wahrheit bestimmt.

¹⁶ Vgl. F. Sick, „Dramaturgie et tragique de l’amour dans le théâtre de Racine“, *Œuvres & Critiques* Bd. 24,1/1999, S.75-94, hier: S. 80-83.

¹⁷ Vgl. Th. Maulnier, *Racine*, Paris 1936; P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris 1948, S. 175-209; E. Auerbach, „Racine und die Leidenschaften“, in: E.A., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern 1967, S. 196-203.

¹⁸ Vgl. hierzu die bibliographischen Angaben in Anm. 4.

Aufgrund der Verschiebung der Paradigmen ist von einem Verhältnis von Liebe und Betrug bei Racine nicht zu reden¹⁹ – einfach deshalb, weil jegliche Rede von Betrug ein Werte- oder ein Tauschsystem impliziert. Für Unwahrheiten, die im Umfeld der Leidenschaften zur Darstellung kommen, scheinen Begriffe wie Simulation und Inszenierung angemessener. Denn vorgespielt werden Gefühle, die man nicht empfindet.

Ich habe von den beiden Begriffen Simulation und Inszenierung den Begriff der Inszenierung aus folgendem Grund ins Zentrum gestellt: Der Begriff der Simulation impliziert primär eine Beziehung von Innenwelt und Außenwelt. Er besitzt damit eine einseitige Ausrichtung am Psychologischen. In einer Inszenierung kommt demgegenüber sowohl die schauspielerische Darstellung, das heißt das Vermögen des Schauspielers, zu simulieren, als auch die Szene, in der er sich befindet, zum Tragen. Wie zu zeigen sein wird, sind gerade das Arrangement der Szene – wer ist wann und wo an- oder abwesend? – und der situative Kontext der Szene für die Racineschen Wahrheits- und Lügenszenarien entscheidend.

Ungeeignet ist der Begriff der Simulation nicht zuletzt, weil er auf eben die Tradition der Hofmannsliteratur verweist, die Racine verabschiedet. Im Kontext von simulation und dissimulatio ist die Täuschung eine Leistung des Subjekts, seiner Affektkontrolle²⁰. Eben diese erkennt Racine seinen Helden ab. Dennoch kommen seine Helden nicht ohne Lügen aus. Da sie im Sinne einer simulation nicht lügen können, muß die Lüge in inszenatorische Momente verlagert werden. Die Lüge erscheint in diesen Lügenszenarien wie nach außen gestülpt. Diese Bewegung wird an den einzelnen Stücken in unterschiedlicher Weise nachzuzeichnen sein.

Wahrheit bei Racine Die Unglaubwürdigkeit der Lüge

Bereits Racines erstes namhaftes Stück, *Andromaque*, beinhaltet einen Versuch, in Liebesdingen zu lügen: Bereits in diesem Stück mißlingt dieser Versuch. Die Situation ist folgende: Hermione wird trotz ihrer geplanten Hochzeit mit Pyrrhus von diesem zurückgewiesen. Pyrrhus ist in *Andromaque* verliebt. Aufgrund der Kränkung, die Pyrrhus ihr zufügt, erwägt Hermione, Oreste zu erhören, sie dient ihm ihre Liebe an, die sie freilich nicht empfindet. Dieses Scheinmanöver durchschaut Oreste beinahe von Anfang an:

Hermione:

¹⁹ Ein Titel wie *Liebe und Betrug* (München 1994) von Manfred Schneider wirft deshalb Fragen auf. Zuvörderst die, wie begrifflich scharf der Begriff des Betrugs verstanden werden soll. Ist mit Betrug – einigermaßen eng und deshalb begrifflich scharf – die Dimension von Sexualität und Gabe der Frau, also eine Verletzung der Tauschordnung, gemeint, oder zielt der Titel – etwas vager und damit alltagssprachlicher gefaßt – darauf ab, daß jegliche Lüge im Umfeld der Liebe mit Betrug gleichzusetzen sei?

²⁰ Norbert Elias (*Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., 6. Aufl., Frankfurt a.M. 1979, Bd. 2, S. 312-454) legt seiner institutionssoziologischen Konstruktion eine zunehmende Affektkontrolle zugrunde. Für das Verhältnis von Wahrheit und Liebe wäre, wenn auch auf vermitteltem Niveau, die gegenteilige Entwicklung zu unterstellen.

Vous [Oreste] que mille vertus me forçaient d'estimer,
 Vous que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer.

Oreste:

Je vous entends. Tel est mon partage funeste.
 Le Cœur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste.

(*Andromaque*, II,2, v. 535-538)²¹

Der Dialog endet folgendermaßen:

Hermione:

Allez contre un Rebelle [Pyrrhus] armer toute la Grèce.
 Rapportez-lui le prix de sa rébellion.

Qu'on fasse de l'Épire un second Ilion.

Allez. Après cela, direz-vous que je l'aime?

Oreste:

Madame, faites plus, et venez-y vous-même.

[...]

Hermione:

Mais, Seigneur, cependant s'il épouse Andromaque?

Oreste:

Hé Madame!

[...]

Et vous le haïssez? Avouez-le, Madame,

L'Amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme.

Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux.

Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.

(*Andromaque*, II,2, v. 562-576)

Man wird, zumal in diesem frühen Stück Racines, das Moment von Ausdruck und Leidenschaft weder unter- noch überbewerten dürfen. Die Szene weist, obwohl sie programmatisch und explizit darauf abzielt, daß aufgrund einer Sprachlichkeit des Ausdrucks der Liebende nicht lügen könne – der Deutung Orestes zufolge verraten ihn seine Körperreaktionen –, eine gewisse Brüchigkeit auf. Sicherlich gibt es zum einen in dieser Dialogsequenz Momente, in denen Hermione sich als Lügnerin verrät. Sie verrät, daß es ihr mehr darum zu tun ist, ihren Haß gegenüber Pyrrhus auszuleben, als daß sie glaubhaft gegenüber Oreste ihre Liebe darstellen könnte. Denn Hermione führt als Beweis ihrer Liebe zu Oreste an, daß sie bereit ist, Pyrrhus zu verderben. Aber was bedeutet eine solche Bereitschaft, was bedeutet eine solche Tat, wenn Haß – und das macht die Grundkonstruktion des Stückes aus – nur die andere Seite der Liebe ist? Auf die konsequente Gegenfrage Orestes, auf den positiven Beweis, den er ihr abverlangt – „Madame, faites plus, et venez-y [en Grèce] vous-même“ (v. 566) – antwortet Hermione mit Ausflüchten. Kaum verhohlen schielt sie mehr auf die Reaktion des Pyrrhus, als daß sie sich ihrem neuen Glück zuwendet.

Aufgrund ihres Gehalts, aufgrund der Wechselspannung von Liebe und Haß, ist der Szene ein psychologisches Moment nicht abzusprechen. Dieses betrifft jedoch mehr den Inhalt als die Interaktionsform, das heißt den Bereich, an dem Wahrheit und Lüge zur Darstellung kommen. Erkennbar wird Hermiones Lüge neben psychologi-

²¹ Die Tragödien Racines werden nach folgender Ausgabe zitiert: J. Racine, *Œuvres complètes*, 2 Bde., hrsg. von Georges Forestier [Bibliothèque de la Pléiade], Paris 1999, Bd. 1.

schen Momenten in letzter Konsequenz in ganz traditioneller Weise an Taten. Sie ist bereit, Pyrrhus zu verderben, nicht aber, Oreste zu folgen. Es ist die Beweiskraft dieser avisierten Taten, an der sich zeigt, daß Hermione Pyrrhus haßt, aber eben deshalb Oreste nicht bereits liebt.

Brüchig ist diese Szene, weil Oreste die Lesbarkeit der Lüge aus einem ganz anderen Bereich herleitet. Oreste zufolge ist die Lüge Hermiones – genauer: ist allgemein die Lüge – an ihren körperlichen Reaktionen, an Stimme, Schweigen, Blick ablesbar. Die von Oreste behauptete Lesbarkeit des Körpers gelangt in den Äußerungen Hermiones jedoch nicht zur Darstellung. Man könnte einwenden, daß solche Momente primär schauspielerisch darzustellen sind, jedoch wäre dem seinerseits entgegenzusetzen, daß das Theater Racines zu wesentlichen Teilen Sprechtheater ist²². Das schauspielerische Moment wird man deshalb nicht überbewerten dürfen.

Das Darstellungsmittel, dessen Racine sich in der Rede Orestes bedient, ist im übrigen vergleichsweise einfach: Das ausdrucksstarke Mißlingen der Lüge ist weniger aus dem mimisch-gestischen Verhalten des Lügners selbst ersichtlich, als daraus, daß es vom Belogenen konstatiert wird. Dargestellt im strengen Sinne ist nicht, daß der Lügner auf der Ausdrucksebene nicht lügen kann, sondern daß für den Belogenen die Lüge lesbar ist. Unter der Voraussetzung dieser Brechung stehen für die Darstellung der Lüge alle sprachlichen Mittel zur Verfügung, obwohl der Behauptung zufolge die Unfähigkeit zu lügen sich gerade außerhalb des verbalsprachlichen Bereichs zeigt. Die eindrucksvollsten Szenen Racines im Umkreis von Wahrheit und Lüge bedienen sich anderer Darstellungsmittel. Doch kommt Racine auf diese einfache Darstellungstechnik immer wieder zurück. Immer wieder wird das Mißlingen der Lüge aus der Perspektive des Belogenen dargestellt, so etwa in *Bérénice*: „Hé quoi? vous me jurez une éternelle ardeur, / Et vous me la jurez avec cette froideur?“ (II,4, v. 589f.).

Zweierlei Wahrheit

Es bleibt anzumerken, daß diese kleine, auf den ersten Blick vielleicht etwas unscheinbare Szene aus der *Andromaque* – ihr Stellenwert ist freilich nicht zu unterschätzen, denn sie stellt die erste Begegnung zwischen Oreste und Hermione dar – im Keim den tragischen Ausgang des Stückes enthält. Es ist eben dieses Spannungsverhältnis von Wahrheit, Tat und Tausch einerseits und ausdrucksstarker Wahrheit andererseits, das in *Andromaque* zwischen Hermione und Oreste nicht abgeglichen werden kann und deshalb zur tragischen Katastrophe führt.

Nach einer neuerlichen Enttäuschung wird Hermione Oreste erneut auffordern, Pyrrhus zu ermorden, sie wird – anders als in der vorgestellten Szene – Oreste im Gegenwart versprechen, ihn zu heiraten. Der Widerspruch, der sich auf der Ebene der Wahrheit der Tat stellte, ist damit aufgehoben. Im Rahmen dieses Wahrheitsmodells ist die Lüge nicht mehr kenntlich. Das Wahrheitsmodell der Tat erweist sich jedoch als nicht tragfähig. Nachdem Oreste Pyrrhus ermordet oder dessen Ermordung zumindest

²² Zum Stellenwert der „tirade“ im Theater des 17. Jahrhunderts, vgl. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1950, S. 225-228. Zur Architektur der Bühne und den sozialen Aufführungsbedingungen, vgl. J. de Jomaron, „La raison d’Etat“, in: J. de Jomaron (Hrsg.), *Le théâtre en France*, 2 Bde., Paris 1988, Bd. 1, S. 143-184, hier: S. 170-177.

betrieben hat, verflucht ihn Hermione. Sie hält ihm in letzter Konsequenz vor, er hätte sich nicht belügen lassen dürfen. Er hätte erkennen müssen, daß sie Pyrrhus liebt.

Ah! Fallait-il en croire une Amante insensée?
 Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée?
 Et ne voyais-tu pas dans mes emportements,
 Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments?

(*Andromaque*, V,3, v. 1585-1588)

Eine Interpretation, die auf das Psychologische oder die Leidenschaft bei Racine zielt, wird in dem Schluß der Tragödie primär die Ambivalenz der Haßliebe sehen. Nur allzu widersprüchlich sind die Wünsche Hermiones, nur allzu bereitwillig läßt auf der Gegenseite Oreste, sich selbst betrügend, sich von Hermione betrügen. Einer solchen Lesart ist – sofern man unter psychologischem Gesichtspunkt liest – nicht zu widersprechen.

Zu betrachten ist jedoch nicht nur die Ambivalenz der Charaktere, sondern auch die Doppelbödigkeit ihrer Interaktionsbeziehungen. Möglich ist dieses zweideutige Spiel um die Wahrheit der Liebe nur, weil in ihm mit zwei Wahrheitsmodellen – einer Wahrheit der Tat und einer Wahrheit des Ausdrucks – gespielt wird. Hermione und Oreste scheitern daran, daß sie sich auf ein Wahrheitsspiel von Gabe, Tat und Liebesbeweis einlassen, das für sie als leidenschaftlich Liebende keine Gültigkeit mehr besitzt. Signum für diesen uneigentlichen Bezug ist, daß die Gabe, die Hermione von Oreste fordert, nicht – wie bei Emilie oder Alceste – in einer Werthaltung, sondern in Leidenschaft, in der Haßliebe zu Pyrrhus gegründet ist. Signum hierfür ist ferner, daß Hermione ihren Vertragsbruch und ihren Betrug Oreste gegenüber kaum zur Kenntnis nimmt. Das Tauschgeschäft Mord gegen Liebe, die Wahrheitsmomente, die es enthält – Beweis durch Tat und Versprechen –, sind nichtig und nicht wahrheitsfähig von Anfang an, weil die Wahrheit der Liebe etwas jenseits von Tausch und Tat ist. Mit Taten läßt sich (bei Racine und fortan) Liebe weder beweisen noch erkaufen.

Die folgenden Stücke Racines werden die Ambiguität und Gegenläufigkeit dieser beiden Wahrheitsmodelle nicht oder nurmehr in peripherer Weise enthalten. Das Gros der Racineschen Helden scheitert nicht daran, daß es die Ebene von Wahrheit, Tat und Tausch und die Ebene der Wahrheit der Leidenschaft vermischt. Die Racineschen Helden scheitern, anders formuliert, nicht am Betrug, sondern daran, daß sie nicht lügen können. Eine gewisse Ausnahme bildet lediglich *Bajazet*. Roxane hat – wie Oreste – Zweifel, ob ihr Geliebter Bajazet sie wirklich liebt. Wie Oreste will sie sich die Liebe ihres Geliebten durch einen Tausch erkaufen, wie Oreste versucht sie, durch eine Gabe als Gegengabe die Hochzeit zu erzwingen. Aus Liebe und um sein Leben zu retten, will Roxane Bajazet aus dem Kerker befreien und ihm die Herrschaft über das Sultanat geben. Als Vorbedingung für seine Befreiung, als Gegengabe der Liebe, verlangt sie seine Einwilligung in die Hochzeit.

Selbst in *Bajazet* ist das Betrugsmotiv jedoch nebenläufig. Denn anders als Oreste erbringt Roxane die Gabe der Liebe nicht als Vorleistung. Bevor Roxane sich entschließt, Bajazet freizulassen, verrät dieser sich, verrät er, daß er sie nicht liebt. Die Tragik des Stückes entwickelt sich nicht aus dem vollzogenen Betrug, sondern aus der Unfähigkeit Bajazets zu lügen.

Junie und Britannicus: Behauptetes Wahrheitsethos

Die Unfähigkeit zu lügen: Bajazet, Britannicus

Wie wir anhand von *Andromaque* sehen konnten, überlagern sich bei Racine traditionelle und neue Wahrheitsmodelle. Diese Überlagerungen sind nicht nur funktional, mit Blick auf das zugrundeliegende Interaktions- und Wahrheitsmodell, sondern auch auf einer motivischen Ebene zu betrachten. Sie sind selbst dort noch zu verzeichnen, wo Racine nicht mehr die Konkurrenz der beiden Wahrheitsmodelle vorführt, wo wir uns also nicht mehr im Umfeld von Liebe und Betrug, sondern im Umfeld der Wahrheit im engeren Sinne befinden.

Daß der Racinesche Held nicht lügen kann, ist in *Britannicus* mit am eindringlichsten dargestellt. Das Thema klingt bereits im ersten Akt an. Nachdem Néron Junie entführt hat, eilt Britannicus an den Hof, um sie zu sehen, vielleicht, um sie zu befreien. In einem Gespräch mit Narcisse, einem vermeintlichen Vertrauten, beklagt er, daß falsche Vertraute Néron seine geheimsten Pläne verraten. In die Empfehlung Narcisses, er solle weniger vertrauensselig sein, will Britannicus sich mit folgendem Argument nicht fügen:

Narcisse, tu dis vrai. Mais cette défiance
Est toujours d'un grand cœur la dernière science,
On le trompe longtemps. [...]
(*Britannicus*, I,4, v. 339-341)

Eine ähnliche Haltung bezieht Junie. Als der eifersüchtige Néron von ihr wissen will, ob sie Britannicus liebt, erwidert sie:

Il a su me toucher,
Seigneur, et je n'ai point prétendu m'en cacher.
Cette sincérité sans doute est peu discrète,
Mais toujours de mon cœur ma bouche est l'interprète.
Absente de la Cour je n'ai pas dû penser,
Seigneur, qu'en l'art de feindre il fallut m'exercer.
(*Britannicus*, II,3, v. 637-642)

In beiden Fällen begründet sich die Unfähigkeit zu lügen nachgerade programmatisch aus einer ethischen Haltung. Es klingt eine heroisch geradlinige Geisteshaltung an, die überschlagshaft mehr Corneille als Racine zuzuschlagen wäre. In dieselbe Richtung einer heroischen Wahrhaftigkeit deutet Britannicus' trotziges Aufbegehren gegen Néron (III,7). Selbst Nérons Gebot zu schweigen, selbst sein Befehl, ihm nicht die Wahrheit zu sagen, kann Britannicus nicht davon abhalten, eben dies zu tun.

Wenig später wird Néron Britannicus ermorden. Dennoch ginge man fehl, wollte man den Mord auf die heroische Wahrhaftigkeit und Unerschrockenheit Britannicus' zurückführen. Britannicus zerbricht nicht daran, daß er in einem trotzig heroischen Aufbegehren Néron herausfordert, er zerbricht daran, daß Néron um seine Liebe zu Junie weiß und eifersüchtig auf seinen Tod sinnt. Britannicus zerbricht an einer Leidenschaft, die sich – bei ihm wie bei seiner Geliebten Junie – nicht anders als äußern kann. Dieser Wahrhaftigkeit, die nicht in heroischer Stärke, sondern in Schwäche, in einer nachgerade physischen Unfähigkeit zu lügen, gründet, wird im folgenden anhand der Szenen II,4 und II,6 genauer nachzufragen sein.

Verräterische und verborgene Blicke

Ich skizziere kurz den Kontext der Handlung: Nachdem Néron Junie gefangengesetzt hat, verliebt er sich in sie. Eifersüchtig auf Britannicus, vielleicht aus Grausamkeit²³, vielleicht aber auch, um sich seines lästigen Rivalen zu entledigen, verfällt er auf folgendes perfide Arrangement (II,3): Junie selbst soll Britannicus sagen, daß sie ihn nicht mehr liebt. Er, Néron, wird dieses Gespräch aus einem verborgenen Winkel belauschen. Wenn Junie, entgegen dieser Abmachung, Britannicus auch nur heimlich Zeichen der Liebe gibt, hat sie sein Leben verwirkt.

Das von Néron erdachte Szenario – oder seine Inszenierung – verlangt Junie ein Schauspiel ab, das sie so nicht geben kann. Sie kann Britannicus zwar mit Worten sagen, daß sie ihn nicht mehr liebt, sie kann diesen Text zwar aufsagen, aber sie kann ihre Liebe weder in der Stimme noch im Blick verbergen. Die Wahrheit der Liebe erweist sich am körperlichen Ausdruck, sie erweist sich daran, daß dieser weder dissimulierbar noch simulierbar ist. Das heißt mit anderen Worten auch, daß die Liebe nicht inszenierbar ist – wenigstens nicht in unmittelbarer Weise.

Bevor wir dem nachgehen, mag eine Seitenbemerkung und eine Abgrenzung im Vorfeld erforderlich sein. Daß sich Liebe in körperlichen Symptomen zeigt, gehört zum Kernmotivbestand europäischer Liebesliteratur. Bereits in Gottfried von Straßburgs *Tristan* stellt Liebe sich in körperlichen Reaktionen, im Rot- und Bläßwerden dar²⁴. Ein solcher bloß motivgeschichtlicher Hinweis würde der in Rede stehenden Szene jedoch nicht gerecht. Denn das Rot- und Bläßwerden hat im *Tristan* mehr poetischen, ausschmückenden Charakter, als daß es ein handlungsbestimmendes und damit interaktives Moment darstellen würde. Kein Zufall, daß es der Erzähler ist, der von diesem Rot- und Bläßwerden berichtet, kein Zufall auch, daß diese Kenntlichkeit der Liebe am Körper auf der Handlungsebene nicht zum Austrag kommt. Dort spielt man das Spiel von Wahrheit und Liebe listenreich, mit nachgerade durchtriebener Vernunft. Diese artikuliert sich in einem Zeichen- und Symbolumfeld, das der öffentlich-rechtlichen Sphäre entnommen ist – und subvertiert in der Lüge diese. So etwa, wenn das Schwert, das das Lager von Tristan und Isolde teilt, zum Zeichen ihrer Keuschheit genommen wird.

Von einer Kenntlichkeit des Liebenden am körperlichen Ausdruck ist deshalb präzise erst dann zu reden, wenn körperlicher Ausdruck als etwas erscheint, mit dem man nicht lügen kann, und wenn ferner diese Unfähigkeit zu lügen handlungsbestimmend ist. Erst unter dieser Voraussetzung ist der Körper etwas, das die zwischenmenschliche Wahrheit, die interaktive Beziehung zwischen den Liebenden bestimmt. Das Rot- und Bläßwerden stellt demgegenüber bloß ein Wissen dar. Als solches ist es aufs strengste von Wahrheitsmodellen, und das heißt auch: von Interaktionsbeziehungen, zu scheiden.

In dem Maße, in dem freilich der Körper zum Ort der Wahrheit wird, gerät er zugleich in das Spannungsfeld sozialer Kalküle und Arrangements. Das heißt, er wird zum Gegenstand von Inszenierungen. Dies läßt sich in mehrfacher Weise an der Szene zwischen Junie, Britannicus und Néron nachzeichnen.

²³ Vgl. J. Starobinski, „Racine et la poétique du regard“, in: J.S., *L'œil vivant* [Gallimard, coll. tel], Paris 1999, S. 71-92, hier: S. 87f.

²⁴ Vgl. Gottfried von Straßburg, *Tristan*, 3 Bde., hrsg. und übersetzt von R. Krohn [RUB], Stuttgart 1980, Bd. 2, S. 124f., v. 11912-11933.

Zuvörderst ex negativo: Junie kann mit ihren Augen nicht lügen. Dieses Unvermögen erweist sich in dem Gespräch zwischen ihr und Britannicus (II,6). In eklatanter Weise widersprechen sich in dieser Konstruktion interaktive Form und Gehalt der Szene. Denn damit zweifelsfrei zur Darstellung kommt, daß die Wahrheit des Körpers nicht inszenierbar ist, bedarf es erheblicher inszenatorischer Zurichtungen. Es bedarf einer hoch komplexen Dreiecksstruktur, in der Sichtbarkeiten, Blicke und das Wissen um diese sich mehrfach verschränken. Junie weiß sich von Néron beobachtet, sie weiß, daß Britannicus nichts von diesem Blick weiß, und so fort. Eingespannt in dieses komplexe Beobachtungsfeld – man könnte nachgerade von einer experimentellen Anordnung reden –, soll Junie Britannicus glaubhaft versichern und vorspielen, daß sie ihn nicht mehr liebt.

Das Arrangement dieser Inszenierung überschreitet die vermeintliche Unmittelbarkeit des körperlichen Ausdrucks in beträchtlichem Maß. Über Wahrheit und Lüge entscheidet nicht nur der Körper, sondern ebenso die Geometrie, die Anordnung und die Verschränkung der Figuren. Wenn die Hinzukunft des Dritten, wenn der beobachtende Blick Nérons die Liebenden zur Lüge zwingt, ist damit ex negativo zugleich eine Interaktionsnorm definiert, die die Wahrheit der Liebe in die intime Kommunikation zwischen zweien verlegt. Grausam erscheint Néron, weil er diese Interaktionsform durchbricht und sie zugleich ausbeutet. Im Gegenzug gegen diese Grausamkeit definiert sich die intime Kommunikation als neuer Ort der Wahrheit zwischen den Liebenden²⁵. Wahr ist die intime Kommunikation zwischen zweien – unter Ausschluß des Dritten. Anhand von Molières *Misanthrope* und Corneilles *Cinna* konnten wir sehen, daß gesellschaftliche Wahrheit und Wahrheit der Liebe nicht geschieden sind. Eine spezifische Wahrheit der Liebe, dezidiert als intime Wahrheit zwischen zweien gefaßt, gibt es erst bei Racine.

Inszenatorische Züge besitzt nicht zuletzt die Umsetzung der von Néron erdachten Szene – noch über das von Néron geplante Maß hinaus. Denn obwohl Junie, wie sie versichert, mit ihren Augen nicht lügen kann, gelingt ihr die Lüge wider Erwarten gut. Folgende List ermöglicht es ihr, zu lügen: Damit ihre Augen ihre Liebe zu Britannicus nicht verraten, senkt sie den Blick und sieht Britannicus nicht in die Augen. Sie erreicht damit zum einen, daß ihr Néron nicht vorhalten kann, sie habe Britannicus heimliche Zeichen der Liebe gegeben, sie bewirkt damit zum anderen freilich auch, daß Britannicus glaubt, sie liebe ihn nicht mehr. Ihre niedergeschlagenen Augen deutet Britannicus dahingehend, daß sie ihn verraten habe und ihm deshalb nicht mehr in die Augen sehen könne.

Die Lügentechnik Junies folgt präzise, wenn auch invers, dem Modell ausdrucksstarker Wahrheit des Körpers. Junie senkt die Augen und entzieht damit dasjenige, was unverbrüchlich die Wahrheit sagt: den Blick. Wenn Körper nichts als die Wahrheit sagen können, kann man – unter den Bedingungen dieses Wahrheitsmodells – nur lügen, wenn man den Körper in der Szene nicht exponiert. Als Inszenierung ist auch dies zu lesen, wenn wir unter einer Inszenierung die Dispositive verstehen, die etwas zur Schau stellen, oder eben im Gegenteil, es der Schau entziehen.

²⁵ Strukturell bezeichnet dieser Ort das Andere der Gesellschaft oder ihren Nicht-Ort, vgl. F. Sick, „Etranger et aimé: l'autre dans les tragédies de Racine“, in: R. Heyndels/B. Woshinsky (Hrsg.), *L'autre au XVIIe siècle*. Actes du 4e colloque du Centre International de Rencontres sur le XVIIe siècle (Miami, 23-25 avril 1998), Tübingen 1999, S. 425-439, hier: S. 426-429.

Die Inszenierung der Wahrheit betrifft jedoch nicht nur die interaktiven Beziehungen zwischen den Figuren. Sie ist auch unter dem Gesichtspunkt der Darstellungstechnik zu betrachten. In *Andromaque* ist, wie wir oben gesehen haben, die Unfähigkeit zu lügen in der Darstellung brüchig. Sie wird vom Belogenen (Oreste) zwar diagnostiziert, gelangt am Lügner selbst jedoch nicht bündig zur Darstellung – es sei denn, man setze zeitwidrig in hohem Maße ausdrucksstarke schauspielerische Leistung voraus. Ungleich schlüssiger, weniger brüchig, konsequent die Darstellungsmittel der Zeit nutzend, ist Junies Unfähigkeit zu lügen in *Britannicus* dargestellt.

Daß Junie nicht lügen kann, ist in den Gehalt der Szene eingewoben. Gerade indem Racine ein komplexes Beobachtungsfeld zwischen Néron, Junie und Britannicus aufbaut, kann er, verteilt auf die unterschiedlichen Sprecher und Beobachterpositionen, darstellen, daß Junie nicht lügen kann. Wenn Britannicus Junie entgegnet:

Quoi! même vos regards ont appris à se taire?
Que vois-je? Vous craignez de rencontrer mes yeux?

(*Britannicus*, II,6, v. 736-737),

so ist es, wie in *Andromaque*, der Belogene, der den Körper des Lügners bespricht. Wie in *Andromaque* – und typisch für das Sprechtheater der Zeit – wird das, was man in einer Regieanweisung, und das heißt, das, was man als darstellerische Leistung des Schauspielers erwarten würde, dem Gegenspieler in den Mund gelegt. Anders als in *Andromaque* jedoch muß und kann Britannicus nicht in den Mund gelegt werden, daß an dem gesenkten Blick, daß an der Körperreaktion Junies die Lüge kenntlich wird.

Dies kann Britannicus nicht in den Mund gelegt werden, denn es kommt in dieser Szene alles darauf an, daß der Belogene, Britannicus, die Lüge nicht durchschaut. Die Spitze von Nérons Grausamkeit besteht ja gerade darin, daß die perfide Inszenierung die unverbrüchliche Wahrheit zwischen den Liebenden hintertreibt.

Dies muß Britannicus nicht in den Mund gelegt werden, da der Zuschauer das Arrangement der Inszenierung und Junies Nöte kennt (II,3) und für ihn so auch ohne den Kommentar des Belogenen und ohne schauspielerische Leistung deutlich ist, was der gesenkte Blick bedeutet. Weil Vorgeschichte und szenisches Arrangement genug eigene Erklärungskraft besitzen, genügt es, daß Britannicus auf den gesenkten Blick Junies lediglich verweist. Er muß und kann nicht sagen, was dieser gesenkte Blick bedeutet.

Inszeniert ist die Wahrheit der Leidenschaft bei Racine also auch deshalb, weil sie unter den Bedingungen des Sprechtheaters nicht durch schauspielerische Leistungen darstellbar ist. Unter den Bedingungen des Sprechtheaters läßt sich die Unfähigkeit zu lügen nur szenisch oder eben in einer Inszenierung bündig darstellen.

Inszenierte Lügen und Wahrheiten Aus dem Kerker heraus lügen

Neben Junie und Britannicus ist Bajazet diejenige Figur in Racines Werk, von der am deutlichsten gesagt wird, daß sie nicht lügen kann. Wie in *Britannicus* spielen ethische Bedenken eine Rolle, wie bei Junie und Britannicus ist die Unfähigkeit zu lügen bei Bajazet habituell, wie in *Britannicus* gelingt dem Helden nichtsdestoweniger – zumindest im Ansatz – eine Lüge.

Während jedoch das Lügenszenario in *Britannicus* nur einige wenige, wenn auch zentrale Szenen umfaßt, bildet es in *Bajazet* den Grundstock der Geschichte. Zusammengefaßt geht es um folgendes: Der Sultan Amurat läßt seinen Bruder Bajazet, dem er nach dem Leben trachtet, während seiner Abwesenheit im Gefängnis verwahren. Die Verantwortung für Bajazets Leben überträgt er seiner Geliebten, der Sultanin Roxane. Um Bajazets Leben zu retten, verfällt aus politischen Gründen Acomat auf den Plan, eine Liebesbeziehung zwischen Roxane und Bajazet zu stiften. Dieses Unterfangen gelingt ihm bei Roxane – Roxane verliebt sich in Bajazet –, nicht aber bei Bajazet. Bajazet liebt Atalide. Atalide arbeitet dem Plan Acomats zu – sie spielt zwischen Bajazet und Roxane den Liebesboten –, schließlich will auch sie, wenngleich nicht aus politischen, sondern aus persönlichen Gründen, das Leben ihres Geliebten retten.

Diese Geschichte – sie stellt die Vorgeschichte des Stückes dar – mag als Lügengeschichte in der Grundkonstruktion unspektakulär erscheinen: Atalide spielt ihrer Rivalin Roxane vor, daß Bajazet sie liebt, um so das Leben ihres Geliebten zu retten. Sie wird zwischen Roxane und Bajazet als Botin und Vermittlerin tätig, da Bajazet im Kerker gefangen ist. Beachtung verdient, wie Racine diese Handlungselemente im Sinne einer Wahrheit der Liebe, einer Nichtsimulierbarkeit von Leidenschaft ausgestaltet und -deutet. Zentrale Bedeutung kommt dabei der Gefangenschaft Bajazets zu. Die Lüge gegenüber Roxane gelingt Bajazet nur aus der Distanz des Kerkers. Der Kerker stellt für ihn eine Bedrohung, aber auch einen Schutzraum dar: Er verbirgt seinen Körper, der in Stimme und Blick unverbrüchlich die Wahrheit sagt. Kaum freigelassen, kaum daß Bajazet Roxane gegenüberzutreten muß, verrät er sich, kann die geheuchelte Liebe nicht mehr simulieren und verwirkt so sein Leben.

Eimal mehr – wie bereits in *Britannicus* – ist die Lüge nur möglich aufgrund eines absenten Körpers. So wie Junie mit einer kleinen Geste, indem sie die Augen niederschlägt, ihren Körper aus der Szene heraussetzt, so gründet auch Bajazets Lüge – freilich makrostrukturell, in der Gesamtanlage der Handlung – auf der Absenz des Körpers.

So wie in *Britannicus* die Wahrheit der Liebe sich nicht äußern kann, weil ein Dritter die Beziehung der Liebenden stört, so kann in *Bajazet* nur durch Vermittlung eines Dritten die nicht empfundene Liebe simuliert werden. Dieser menage oder auch dieser mensonge à trois ist durchaus beziehungsreich gestaltet. Es klingt an, daß Atalide Roxane nur deshalb so erfolgreich belügen kann, weil sie selbst von Bajazet geliebt wird. Sie empfängt von Bajazet den Ausdruck der Liebe, den sie an Roxane weitergibt:

Du Prince [Bajazet] en apparence elle reçoit les vœux;
 Mais elle les reçoit pour les rendre à Roxane,
 Et veut bien sous son nom qu'il aime la Sultane.

(*Bajazet*, I,1, v. 172-174)

Unter den Bedingungen der ausdruckshaften Liebe nistet die Lüge sich dort ein, wo die Liebe weitergesagt und überbracht wird.

Lügen mit Beihilfe szenischer Umstände

Bajazet kann nur aus dem Kerker heraus lügen, er kann nur lügen aus der Distanz und durch Vermittlung eines Dritten. Dort, wo er diese Distanz nicht besitzt, kann er nur glaubhaft lügen, wenn ihm Szene und Umstände zu Hilfe kommen, und das heißt, mit

Hilfe einer Inszenierung. Nicht er freilich bewerkstelligt diese Inszenierung: Vielmehr verfällt er ihr, ist deren Objekt. Umstandsreich genug sind deshalb die Szenen, in denen Bajazet die Lüge gegenüber Roxane gelingt. *Bajazet* kennt zwei solche Szenen, beide finden nicht auf der Bühne statt, von ihnen wird lediglich berichtet.

Die erste Szene betrifft die Vorgeschichte, sie berichtet von der ersten Begegnung zwischen Roxane und Bajazet, in der sich Roxane in Bajazet verliebt und dieser zumindest den Anschein von Gegenliebe erweckt. Hierfür bedarf es nicht weniger Umstände: Man verbreitet das Gerücht, Amurat sei tot, Roxane besucht hierauf Bajazet im Kerker. Die politisch kritische Situation, die besonderen Umstände des Kerkers: Bajazet ist verwirrt, er wahrt in dieser Begegnung nicht in jeder Hinsicht die Fassung. Roxane deutet eben diese Verwirrung als Zeichen der Liebe (I,1, v. 145ff.).

Durchaus gleichartig ist die zweite Begegnung, in der es Bajazet – mehr unabsichtlich als absichtlich – gelingt, Roxane vorzuspielen, er sei in sie verliebt. Angespannt ist zu diesem Zeitpunkt der dramatischen Entwicklung die Situation bereits genug. Bajazet konnte in ersten Zusammentreffen Roxane gegenüber nicht glaubhaft machen, daß er sie liebt, seine Freiheit, wenn nicht gar sein Leben, hat er damit verwirkt. Atalide, durchaus schwankend zwischen Eifersucht und Sorge um Bajazets Leben, fordert Bajazet auf, Roxane erneut aufzusuchen und ihr zu versichern, daß er sie liebt. Das Unterfangen gelingt, mehr zufällig als geplant, mehr bedingt durch die angespannten Umstände und durch die Reaktionen Roxanes als dadurch, daß Bajazet erfolgreich lügt.

La Sultane a suivi son penchant ordinaire.
Et soit qu'elle ait d'abord expliqué mon retour
Comme un gage certain qui marquait mon amour,
Soit que le temps trop cher la pressât de se rendre;
A peine ai-je parlé, que sans presque m'entendre,
Ses pleurs précipités ont coupé mes discours.
Elle met dans ma main sa fortune, ses jours,
Et se fiant enfin à ma reconnaissance,
D'un hymen infailible a formé l'espérance.
Moi-même rougissant de sa crédulité,
Et d'un amour si tendre et si peu mérité;
Dans ma confusion, que Roxane, Madame,
Attribuait encore à l'excès de ma flamme,
Je me trouvais barbare, injuste, criminel.

(*Bajazet*, III,4, v. 982-995)

Die Lüge gelingt, nicht weil Bajazet es versteht, eine Liebe zu simulieren, die er nicht empfindet, sondern weil er in einen Simulationsraum gerät, der ihn in eine Verlegenheit versetzt, deren Zeichen mit denen der Liebe verwechselbar sind.

Signifikant ist nicht zuletzt, daß von dieser zweiten Begegnung zwischen Roxane und Bajazet lediglich berichtet wird, und wie, in welchen Stufungen und Brechungen, von ihr berichtet wird. Zunächst informiert Acomat Atalide (III,2). Er war Zeuge der Szene, durchschaute jedoch nicht das Trügerische der Situation. Deshalb spricht er wie selbstverständlich von der Liebe zwischen Roxane und Bajazet²⁶. Atalide glaubt ihm

²⁶ Vgl. *Bajazet*, III,2, v. 884-888: „J'ai longtemps immobile observé leur maintien. / Enfin avec des yeux qui découvraient son âme, / L'une a tendu la main pour gage de sa flamme, / L'autre avec des regards éloquents, pleins d'amour, / L'a de ses feux, Madame, assurée à son tour.“

und wird eifersüchtig auf Roxane. Erst in einem zweiten Durchgang, erst in der Begegnung zwischen ihr und Bajazet, klärt sich in der oben zitierten Weise der Sachverhalt auf.

Einmal mehr befördert in dieser Sequenz die Hinzukunft und Vermittlung eines Dritten die Lüge. So wie die Hinzukunft Nérons in wahrheitswidriger Weise verhindert, daß Junie sagen kann, daß sie Britannicus liebt, so wie Bajazet aus der Distanz und aus dem Kerker heraus eine Liebe simulieren kann, die er nicht empfindet, so befördert Acomats Bericht den Schein einer Liebe zwischen Bajazet und Roxane.

Regie der Anordnung der Figuren, Konstruktion von Beobachtungsfeldern, Verschränkung der Blicke, Staffelung und Stauung der Berichtswege, Regie nicht zuletzt der Umstände: Möglich wird in all diesen Szenen die Lüge durch inszenatorische Zurichtungen.

Tragische Verwechslungen von Wahrheit und Lüge

Wenn jemandem, der nicht lügen kann, wie fragil auch immer eine Lüge gelingt, stürzen Wahrheit und Lüge in einer ununterscheidbaren Gemengelage ineinander. Es muß der Anschein entstehen, seine Lüge sei Wahrheit. Diesem Rätsel von Wahrheit und Lüge sieht Atalide als Gegenspielerin Bajazets sich ausgesetzt. Daß es ihr nicht gelingt, dieses Rätsel, das sie im übrigen selbst initiiert, zu lösen, führt in *Bajazet* nicht nur zur tragischen Katastrophe, auf diesem Rätsel ruhen nahezu alle Peripetien der Handlung auf. Atalide fordert von Bajazet, daß er, um sein Leben zu erhalten, Roxane vorspielen müsse, er liebe sie. Der Wunsch, das Leben des Geliebten zu retten, widerstreitet dem Wunsch, ihn zu besitzen, und dieses Dilemma verschränkt sich mit der Wahrheit der Liebe. Daraus ergibt sich folgende Gegenläufigkeit: In dem Maße, wie Bajazet die Lüge nicht gelingt, steht sein Leben auf dem Spiel. Atalide fordert ihn deshalb auf, zu lügen. In dem Maße, wie Bajazet die Lüge gelingt, ist sie eifersüchtig. Denn wenn Bajazet als Liebender nicht lügen kann, steht zu vermuten, daß er Roxane nur dadurch von seiner Liebe überzeugen kann, daß er sie wirklich liebt.

In mehrfachen Wendungen und Gegenwendungen schreitet das Stück diesen Widerspruch ab, bis schließlich, veranlaßt durch die Eifersucht Atalides, eine letzte und schriftliche Liebesbeteuerung Bajazets – man entdeckt einen Brief Bajazets, in dem er Atalide schreibt: „... Ni la mort, ni vous-même, / Ne me ferez jamais prononcer que je l'aime [Roxane], / Puisque jamais je n'aimerai que vous“ (v. 1267-1268) – zur tragischen Katastrophe führt.

Obwohl Atalide Bajazet selbst dazu auffordert, Roxane vorzuspielen, daß er sie liebt, verfällt sie der von ihr veranlaßten Inszenierung. Dieses Motiv ist in der Liebesliteratur vergleichsweise neu und einzigartig. Vorgeprägt ist es in d'Urfés *Astrée*. Dort verlangt Astrée von ihrem Geliebten Céladon, daß er andere Schäferinnen umwerbe, damit man ihrer beider Liebe nicht entdecke²⁷. Wie Atalide kann Astrée nicht zwischen gespielter und wahrer Liebe unterscheiden. Wie Atalide verzweifelt sie an einer Inszenierung, zu der sie selbst den Anstoß gab.

Während von *Tristan* über Boccaccio und Marguerite de Navarre bis hin zu den *Histoires tragiques* im frühen 17. Jahrhundert die Liebenden einvernehmlich den ungeliebten Dritten betrügen, verfangen sie sich bei d'Urfé und Racine in ihren eigenen Täu-

²⁷ Vgl. H. d'Urfé, *L'Astrée*, hrsg. von J. Lafond [Gallimard, coll. folio], Paris 1984, S. 49f.

schungsszenarien. Anstatt sich die gelungene Täuschung zunutze zu machen, zweifeln und verzweifeln die Liebenden an der simulierten Liebe. Mit diesem Positionswechsel ist zugleich ein Funktionswandel im Verhältnis von Lüge und Liebe benannt: Die Lüge steht nicht mehr auf der Seite der Liebenden, sie arbeitet in erster Instanz gegen sie. Sie arbeitet in zweiter Instanz freilich auch für sie. Denn in der kaum unterscheidbaren Differenz von simulierter Liebe und wahrer Liebe stellt sich in verschärfter Form die Frage nach der Wahrheit der Liebe. Nur dadurch, daß man die gespielte Liebe mit der wahren Liebe kontrastiert, kann man die sich neu stellende Frage „Liebst du mich wirklich?“ beantworten. Daß diese Wahrheit der Liebe nicht unmittelbar Wahrheit des Affekts, sondern ihrerseits Spiel und Widerspiel ist, belegen eben die Gründungsakten dieser Interaktionsform.

Es ist im übrigen wohl kein Zufall, daß Racine dieses Motiv aus der *Astrée* übernimmt. Denn seine Tragödien, die sich an der Wahrheit der Liebe entzünden, stehen aufs schärfste im Widerspruch zu einer Tradition, in der die Liebe als Schäferspiel – und das heißt: als Inszenierung²⁸ – erscheint. Die Anschlußmöglichkeit an das pastorale Thema ergibt sich für Racine auf der Ebene der Handlungs- und Interaktionsstrukturen präzise dort, wo am Endpunkt der pastoralen Tradition diese selbst ihr wesentliches Merkmal, die Inszenierung, in Frage stellt und als Gegen thema zu den Verkleidungen und Rollen der Schäfer eine Wahrheit der Liebe jenseits des Spiels ins Spiel bringt.

Vor diesem Hintergrund ist der verbreitete Hinweis auf pastorale Anklänge bei Racine²⁹ zu relativieren. Unstrittig ist, daß Racine mit der Liebe ein pastorales Thema aufgreift. Deutlich ist jedoch auch, daß Wahrheit, Inszenierung und Spiel in den Tragödien Racines und in der pastoralen Literatur gänzlich verschiedenen Stellenwert besitzen. Pastorale und Tragödie verhalten sich zueinander wie Spiel und Ernst. Daß auch der neue Ernst, das Pathos der neuen Wahrheit nicht ohne Inszenierung zu haben ist, ist eine zweite und andere Frage.

Zwischenbetrachtung

Die vorstehend analysierten Szenen und Stücke stellen wohl die markantesten Szenen zur Lüge bei Racine dar. Sie lassen sich über ein vergleichbar einliniges Handlungsschema dahingehend zusammenfassen, daß in ihnen ein Held lügen soll, der nicht lügen kann, dem aber die Lüge dennoch gelingt, freilich so, daß wir nicht an seiner Unfähigkeit, lügen zu können, zweifeln. Virulent werden solche Szenen in einem Kontext, in dem die Wahrheit der Liebe nicht mehr über Tat, Tausch und symbolisch hoch kodifizierte Auftritte zu fassen versucht wird, sondern über eine intime, ausdrucksstarke Beziehung, die zwischen zweien statthat. Obwohl programmatisch behauptet ist, diese neue Wahrheit sei unmittelbar eine Wahrheit des Körpers, von Stimme und Blick, wird sie, wird insbesondere leidenschaftlicher Ausdruck nicht unmittelbar am Körper, son-

²⁸ Vgl. W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 52-157.

²⁹ Vgl. I. Heyndels, „Pastorale dramatique et tragédie classique. De Rotrou à Racine“, in: *Le genre pastoral en Europe du XVI^e au XVII^e siècle*. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne (28.9.-1.10.1978), hrsg. von C. Longeon, Saint-Etienne 1980, S. 327-336; H. Weinrich, „Variationen der Liebeskette“, in: H.W., *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, München 1986, S. 50-65; K. Maurer, „Die verkannte Tragödie. Die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geist der Pastorale“, in: K.M., *Goethe und die romanische Welt*, Paderborn 1997, S. 181-342.

dern erst in einer komplexen Verflechtung der Handlungs- und Interaktionsstrukturen kenntlich.

Diese Grundbeobachtung ist anhand weiterer Stücke und Motivzusammenhänge einerseits zu ergänzen und andererseits abzuschatten. Sie ist zu ergänzen, weil dieses neue Interaktionsmodell Komplikationen nicht nur auf der Seite des Sprechers, der nicht lügen könnend lügt, sondern auch auf der Seite des Hörers aufwirft. Dies zeichnet sich bereits bei Atalide ab. Weitere genauer zu betrachten zu zeigen sein.

Sie ist abzuschatten, weil die Lüge nicht die einzige Negativfolie ist, an der die neue Wahrheit zur Darstellung kommt, und weil die bisher unterlegte Opposition von Wahrheit des Ausdrucks und Wahrheit der Tat vielleicht allzu plakativ ist. Bereits die bisher vorgeschlagene Lesart zeigt, daß die neue Wahrheit der Leidenschaft nicht ohne jegliches Moment von Handlung auskommt. Denn insoweit die Wahrheit der Leidenschaft inszeniert ist, resultiert sie mehr aus einem Handlungsgeflecht als aus einer ausdruckshaften Wahrheit des Körpers. Einer begrifflichen Klärung bedarf es deshalb, ob und inwieweit solche Handlungsmomente nicht ihrerseits als Tat im emphatischen Sinne anzusehen sind. Beides, ein alternatives Modell zum Nichtlügenkönnen und eine Differenzierung der Begriffe von Handlung und Tat ist im nächsten Schritt zu entwickeln.

Daß jemand unverbrüchlich die Wahrheit sagt, dadurch zu belegen, daß er nicht lügen kann, stellt ein vergleichsweise umwegiges Verfahren dar, seine Wahrhaftigkeit zu beweisen – umwegig schon deshalb, weil dieser Nachweis stets äußerer, konstruierter Umstände bedarf, die zur Lüge zwingen. Wie durchgängig diese äußeren Umstände bei Racine zu finden sind, läßt sich über die angeführten Belege hinaus überschlägig an einer in nahezu allen Werken Racines konstanten Handlungs- und Figurenkonstellation ablesen. Stets steht ein ungeliebter Dritter einem sich wechselseitig liebenden Paar gegenüber. Der ungeliebte Dritte, zumeist ein eifersüchtige Machthaber, zwingt die Liebenden, ihre Liebe zu verbergen. Er zwingt sie zur Lüge.

Weniger umwegig und konstruiert ist es, die neue Wahrheit als etwas darzustellen, das von sich aus nicht anders kann als sich zu äußern. Die Wahrheit in dieser positiven Form stellt sich als Übertritt vom nicht Gesagten zum Gesagten, als gebrochenes Schweigen oder als Gestehen dar.

Bekanntlich hat Roland Barthes die Figur des Gestehens als für Racine bestimmende Figur herausgearbeitet³⁰. Auf diesen Befund ist hier insoweit hinzuweisen, als das Geständnis neben der Unfähigkeit zu lügen ein zweites und durchaus eigenständiges Handlungs- und Wahrheitsmoment darstellt. Die Eigenständigkeit und Koexistenz beider Handlungszüge läßt sich exemplarisch, etwas idealisiert und vergrößert am Beispiel der *Phèdre* verdeutlichen. Phèdre ist eine Figur, die von sich aus gestehen muß. Nicht ans Licht wollend muß sie ans Licht. Hippolyte und Aricie sind Figuren, die ihre Liebe vor Phèdre verbergen müssen. Während Phèdre gestehen muß, können Hippolyte und Aricie nicht lügen³¹. So trifftig Barthes' Hinweis auf das Gestehen als bestimmender Figur der Wahrheit bei Racine ist, so wenig ist doch zu übersehen, daß das neue Wahrheitsmodell sich in einer gedoppelten Interaktionsstruktur formuliert.

³⁰ Vgl. R. Barthes, *Sur Racine*, Paris 1963, S. 109-112.

³¹ Diese Darstellung ist etwas vergrößert, weil sie nur makrostrukturell die Grundkonstellation von Interaktions-, Handlungs- und Lügenszenarien beschreibt. Daß auch Hippolyte zu Beginn des Stückes (I,1) seine Liebe zunächst nicht gestehen will, ist einzuräumen. Aber sein Schweigen ist für den Fortgang des Stückes folgenlos.

Vergleichsweise äußerlich veranlaßt durch den Zwang zur Lüge und die Unfähigkeit zu lügen, vergleichsweise innerlich veranlaßt durch den Zwang zu gestehen.

Die Figur des Gestehens im einzelnen nachzuzeichnen liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit, die sich mit der Lüge befaßt. Sie wird im folgenden nur insoweit berücksichtigt, als sich an ihr der Begriff der Tat und der Inszenierung differenzieren läßt. Dies ist an einem bei Racine verbreiteten Motivkomplex von Gestehen, Schweigen und Aufbruch/Flucht vor dem Geliebten zu zeigen.

Vorgängig vor das Gestehen ist das Schweigen gesetzt. Es stellt – wie der Zwang zur Lüge – eine Barriere dar, die sich der Wahrheit entgegenstellt, und deren Überwindung erweist, daß der Held nichts anderes als die Wahrheit sagen kann. Viele der Stücke Racines setzen mit einem Schweigen oder auch einem abrupten Bruch des Schweigens ein. Mit der Schwierigkeit zu reden verbindet sich das Motiv des „Je pars“, des Rückzugs, der Flucht.

Das Motiv ist zu Teilen nebenläufig wie in *Andromaque* gesetzt – kaum angekommen, berichtet Oreste von seiner früheren Flucht – oder wie bei Phèdre – kaum tritt sie ans Licht, will sie zurückweichen. Markanter ausgeprägt ist es in den Eingangsszenen von *Bérénice* und *Phèdre*, in denen Antiochus bzw. Hippolyte in Ansätzen ihre Liebe ihrem Vertrauten gegenüber gestehen.

Beide Helden kündigen ihren Vertrauten unverhofft an, daß sie sich zum Aufbruch entschlossen haben. Durchsichtig wird dieser Aufbruch in Ansätzen darauf hin, daß er in enttäuschter oder unerfüllbarer Liebe gründet. Hippolyte, der sprichwörtlich keusche Jüngling, flieht vor seiner ersten Liebe, Aricie, unter dem Vorwand, seinen Vater zu suchen. Antiochus will vor der Hochzeit von Titus und Bérénice dieser ein letztes Mal seine Liebe gestehen, um dann zu fliehen. Daß der Entschluß zum Aufbruch nicht dem, der diesen Aufbruch veranlaßt, sondern dem Vertrauten gesagt wird, ist signifikant. Was die Tat bedeutet, ist wie in einem Beiseite dem Vertrauten oder dem anderen Selbst gesagt – und nur diesem. Der eigentliche Adressat der Tat wäre – wenn es denn zum Aufbruch käme – mit einem reinen Schweigen oder ausschließlich mit dem Faktum der Tat konfrontiert.

Man kann die Auffassung vertreten, daß das „Je pars“ den Charakter der Tat besitzt, eben weil es sich um eine hoch symbolische Geste handelt. Anders als in den Szenen zur Lüge, in denen Handlungselemente aufgrund der Defizite einer Darstellung ausdruckschaffter Wahrheit erforderlich sind – man denke daran, welcher szenischen Umwege es bedarf, um darzutun, daß Junie nicht lügen kann, aber auch daran, daß bereits die Situationen, die den Zwang zur Lüge herbeiführen, konstruiert sind –, artikuliert sich Wahrheit im „Je pars“ unmittelbar in einer sprechenden Tat. Sie ist mit den Szenen in *Cinna* und im *Misanthrope* in dieser Hinsicht durchaus vergleichbar. Woran man mit dem Helden ist, läßt sich daran ablesen, was er tut. Wer fährt, bricht die Beziehung ab. Er untermauert sein Schweigen, sein Nichtgestehenwollen oder aber auch das Ende der Beziehung durch eine unverbrüchliche Tat und sichert es damit ab.

Dennoch sind die Differenzen gegenüber den Taten und gegenüber dem Wahrheitscharakter der Tat in *Cinna* und im *Misanthrope* unübersehbar. Zuvörderst ist darauf zu verweisen, daß der unvermutete Aufbruch nicht eigentlich eine Wahrheit absichert, sondern ihr Gegenteil: Der Aufbruch zementiert das Schweigen, das Nichtgestehen. Er ist am anderen Ende der Wahrheit.

Das „Je pars“ stellt ferner keine große, heroische Tat dar. Nur allzu persönlich veranlaßt sind die Beweggründe. Hippolyte besitzt zwar einen heroischen Vorwand für

seine Ausfahrt, im Grunde aber geht es ihm weniger darum, seinen Vater zu suchen, als vielmehr darum, seine Geliebte zu fliehen. In gleicher Weise ist der Aufbruch des Antiochus den politischen Ereignissen diametral entgegengesetzt. Antiochus will just zu dem Zeitpunkt fliehen, als sich ihm aufgrund der Thronbesteigung des Titus alle Wege öffnen. Deshalb ist sein Abschied für den Vertrauten unverständlich und rätselhaft.

Nicht zuletzt aufgrund solcher Bezüge ist der sprechende Charakter der Tat hier und dort different. Dies betrifft nicht nur, wie soeben gezeigt, makrostrukturell ihre Einbettung in den Handlungskontext, sondern auch – mikrostrukturell – die Sprechweise und den Vortrag des Fahrennden. Stets ist bei Racine die Mitteilung der geplanten Abfahrt rätselhaft, unerklärt und unverhofft, wenn nicht nachgerade für den Gesprächspartner überfallartig an den Anfang eines Gesprächs gesetzt. Nur allmählich, in Rede und Gegenrede, wird das Unerklärte und Unerklärliche, das hinter dem „Je pars“ steht, gelüftet.

Mit anderen Worten: Bei Racine wird die Tat opak. Das „Je pars“ ist zwar eine hoch beutsame Geste, aber was sie bedeutet, ist rätselhaft. Gänzlich anders ist die Tat in *Cinna* und im *Misanthrope* kodiert. Dort wirft die Tat keine Rätsel auf. Paris oder die Geliebte, der Tyrannenmord als Morgengabe für die republikanische Emilie, Verzicht auf die und Rückzug aus der verlogenen Hofgesellschaft, heroisches Einbekenntnis schuldhafter Verschwörung – solche Taten sprechen für sich selbst, oder genauer: sie sind sprechend, weil sie sich auf kodifizierte und werthaltige Verhaltensmodelle beziehen.

Dieser differenten Typik der Tat entspricht nicht zuletzt ihr dramaturgischer Stellenwert. Während das Rätsel der Tat bei Racine am Anfang steht, bildet die Tat bei Corneille und Molière den Zielpunkt eines realen oder möglichen Endpunkts der Handlung. Während dort die Tat Ausgangspunkt und Einleitung ist für ein Gestehen, kann sie hier den Endpunkt bilden, weil in der Tat der Held zu seiner Wahrheit kommt.

Diese Wertigkeit des Aufbruchs oder der Tat bei Racine zeigt, daß die Tat nicht mehr – wie in dem alten Wahrheitssystem – im eigentlichen Sinne sprechend, sondern sprechend nurmehr in einer opaken Weise ist. An diesem opaken Charakter der Tat läßt sich ablesen, wie sehr die Tat in ein Funktionssystem ausdrucksstarker Wahrheit eingebettet und auf es hin funktionalisiert ist. Die Tat besitzt zwar noch die Bedeutsamkeit, die ihr im alten Wahrheitssystem zukam, aber sie ist nicht mehr letzte Instanz und letzter Ausweis der Wahrheit. Vielmehr leitet sie ein Geständnis ein.

Ausdruckshaftigkeit, die Unfähigkeit zu lügen einerseits und Gestehen in Verbindung mit dem „Je pars“ andererseits nehmen bei Racine diametral entgegengesetzte Positionen ein, die aber trotz und in ihrer Komplementarität dasselbe bezeichnen. Anhand der Szenen zur Lüge ließ sich zeigen, daß ausdrucksstarkere Wahrheit sich nur über den Umweg der Inszenierung darstellen läßt. Reiner Ausdruck gelingt nicht ohne Handlung, er gelingt nicht ohne ein Moment von Tat. Ausdruck wird konterkariert von Handlung.

Anhand des Schweigens und der Flucht des Geliebten ließ sich zeigen, daß selbst dort, wo Racine auf Taten aufsetzt, diese Taten nicht sprechend sind aufgrund ihres Tatcharakters, sondern nur aufgrund ihrer ausdrucksstarken Bedeutsamkeit. Sprechende Taten werden zu ausdrucksstarken, vielsagenden Gebärden.

Es sind diese feinen funktionalen Verschiebungen und Gegenläufigkeiten in einem Geflecht von Wahrheit und Lüge, über die ein Funktionswandel der Interaktionsstrukturen von Wahrheit und Lüge zu beschreiben ist. Gerade weil es sich um eine Um-

bruchsituation handelt, ist einerseits das Neue noch nicht in reiner Ausprägung herstellbar – Ausdruck ist deshalb stets durchsetzt von Inszenierungen –, und stützt sich andererseits dieses Neue auf einen alten Motivbestand – den der Tat – ab, freilich nicht, ohne diesen radikal zu transformieren: Taten werden ausdruckschaft bedeutsam, und sie leiten Geständnisse ein.

***Bérénice*: Nichts hören können / Es nicht sagen können**

Neben dem Lügen und Schweigen stellt das „Die Wahrheit hören können“ einen wesentlichen Bestandteil eines Wahrheitsmodells dar. Da bisher die Wahrheitsszenarien in Anlehnung an Handlungskonstellationen analysiert wurden, soll auch im folgenden so verfahren werden – wenngleich hierfür ein gewisser Umweg erforderlich ist.

Während die bisher besprochenen Stücke Racines davon handeln, daß die höfische *dissimulatio* oder ein übermächtiger Gegenspieler die Liebe verhindert, während die Bedrohung durch die Macht und die Intrige sich in diesen Stücken der intimen Wahrheit zwischen zweien entgegenstellt, liegt in *Bérénice* der Akzent auf der Problematik dieses intimen Wahrheitsverhältnisses selbst. In *Bérénice* verfangen sich die Helden darin, daß zwischen zweien, ohne das Zutun eines Dritten, die Wahrheit der Liebe nicht herstellbar ist. Nachdem feststeht, daß Titus aus politischen Gründen *Bérénice* nicht heiraten kann, entspinnt sich weniger ein Konflikt zwischen Liebe, Macht und ungeliebtem Dritten als eine Auseinandersetzung zwischen den Liebenden selbst.

Man kann diese Verschiebung der Problematik bereits in einer negativen, abschließenden Weise an den Schwergewichten der Handlung ablesen. Obwohl das Verdikt über die Liebenden höfisch-politischer Natur ist – der Senat verbietet dem Kaiser Titus die Heirat mit der Königin *Bérénice*, weil die Satzung Roms sich gegen das Königtum sperrt –, kommt der Senat als in das Geschehen eingreifende Figur nicht vor. Er betritt nicht die Bühne, von seinem Einspruch berichtet Titus nur sein Vertrauter. Mehr stellt der Senat die Anlässe und die Bedingungen bereit für ein Szenario, das ausschließlich zwischen den Liebenden statthat. Die Dramatik der Wahrheit der Liebe entwickelt sich in *Bérénice* aus einer Aporetik der Wahrheit der Liebe selbst.

Diese geänderte Verteilung der Gewichte ist mit darauf zurückzuführen, daß Racine seine *Bérénice* in Konkurrenz zu Corneille (*Tite et Bérénice*) schreibt. Vorgegeben ist damit die für Corneille spezifische Konfliktstellung von *amour et devoir*. Wie sehr sich Racine diesem Thema zu entziehen versucht, ist daran zu ersehen, daß der Konfliktpartner, der die Seite der Pflicht vertritt (der Senat), aus der Handlung gleichsam herausgedrängt ist. Diese Ausklammerung des Politischen wirft ein Licht zurück auf die sonst die Stücke Racines prägende Handlungskonstellation. Die Figuren, die bei Racine die Seite der Macht vertreten, sind stets selbst große Liebende. In dem Maße, wie die Figur des mächtigen, ungeliebten, aber Liebe einfordernden Herrschers ausfällt³² – das sind idealtypisch *Phèdre*, *Roxane*, *Mithridate* –, muß Racine das Hauptschwergewicht der Dramatik der Wahrheit der Liebe in das Verhältnis zwischen zweien legen.

Genauer besehen geht es in diesem Konfliktverhältnis um folgendes: Titus ist – sieht man von einigen Schwankungen ab, die der Sache nach jedoch kaum ins Gewicht fallen – von Beginn an entschlossen, *Bérénice* zugunsten seiner Herrscherpflicht zu

³² Zwar löst Racine die Figur des ungeliebten Dritten nicht ganz auf – seine Position nimmt in *Bérénice* Antiochus ein –, aber anders als *Roxane* oder *Néron* ist Antiochus depotenziert.

verlassen, und er rückt von diesem Entschluß im weiteren Verlauf des Stückes nicht ab. Die Dramatik der *Bérénice* – oder ihre viel zitierte Einfachheit der Handlung³³ – resultiert aus der Frage, wie Titus seinen Entschluß Bérénice kundtun kann, ohne durch diese Kundgabe ihrer beider Liebe zu verletzen. Einfach ist diese Handlung, weil hier handlungsmäßig alles schon geschehen und vorentschieden ist, Komplexität und Peripetienreichtum besitzt das Stück aufgrund der Schwierigkeiten, die es Titus bereitet, Bérénice seine Entscheidung mitzuteilen. Die Dramatik des Stückes ruht nicht auf der Verwicklung der Handlung oder einer zu erbringenden Tat, sondern auf einer Verflechtung des Diskurses zwischen den Liebenden auf.

Wie kann man der Geliebten sagen, daß man sie verläßt, obwohl man sie liebt, und wie kann man dem Geliebten glauben, daß die Liebe fortbesteht, wenn man verlassen wird? *Bérénice* entfaltet die Paradoxien dieser Sprech- und Hörsituation. Es geht in dem Stück um den interaktiven Prozeß der Wahrheit zwischen den Liebenden und damit, wie implizit auch immer, um die Lüge zwischen den Liebenden. Denn wiewohl man nicht platterdings sagen wollen, Titus belüge Bérénice, so hält Titus doch unabweisbar mit der Wahrheit, mit seiner bereits getroffenen Entscheidung, hinter den Berg. Titus ist in dieser Hinsicht eine Spiegelfigur zu Bajazet und Britannicus. Während Bajazet und Britannicus nicht lügen können, kann Titus nicht die Wahrheit sagen. Die Wahrheit, die er zu sagen hätte, ist freilich nicht die Wahrheit der Liebe, sondern die einer Entscheidung aus Pflicht.

Durchaus prominente Interpretationen lasten dieses „Nicht die Wahrheit sagen können“ ausschließlich Titus an. Roland Barthes spricht von der Aphasie des Titus³⁴, Charles Mauron von seiner Heuchelei³⁵, Bernard Weinberg gar von seiner Feigheit³⁶. Es ist jedoch in Frage zu ziehen, ob Titus das, was er zu sagen hätte, unter den Bedingungen der Interaktionsstrukturen, denen er untersteht, überhaupt sagen kann. Die Aphasie des Titus wäre – unter dieser Prämisse – weniger ihm als vielmehr seiner und Bérénices Sprache, der Sprache der Liebe, anzulasten. Ferner ist in Frage zu ziehen, ob Bérénice das, was Titus nicht sagen kann, überhaupt hören will.

Das Stück weist in der Gesamtanlage auf diese Zusammenhänge hin, es entwickelt über zwei oder drei Etappen eine streng aufeinander bezogene Abfolge von „es nicht sagen können“, „es nicht gesagt haben wollen“ einerseits und „es nicht hören wollen“ bis hin zum „Ich will nichts mehr hören“ von Bérénice andererseits.

Zur ersten Etappe: Nach einigem Zaudern, während dem er Bérénice ausweicht, ringt Titus sich durch, ihr seinen Entschluß kundzutun, sich von ihr zu trennen. Bérénice kommt ihm jedoch zuvor. Sie beklagt sich bei Titus über seine lange Abwesenheit, entschuldigt diese mit dem Schmerz über den Tod des Vaters, um schließlich folgendermaßen zu enden: „Moi, qui mourrais le jour qu'on viendrait m'interdire / De vous...“ (v. 615f.). Unter dieser Bedingung – und durchaus verständlicherweise – ist der Satz des Titus nicht oder nur in konfusen Andeutungen, die mehr ein Gestammele als eine Rede sind, sagbar:

³³ Vgl. L. Mall, „Dire le départ, ou comment faire quelque chose de rien. Etude sur *Bérénice*“, *Neophilologus* Bd. 75/1991, S. 41-55; H. Häufle, „Die schwierige Einfachheit. Aspekte der Handlungsstruktur von Racines *Bérénice*“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* Bd. 17/1993, S. 264-287.

³⁴ Vgl. R. Barthes, *Sur Racine*, S. 91.

³⁵ Vgl. Ch. Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine*, Paris 1969, S. 84f.

³⁶ Vgl. B. Weinberg, *The Art of Jean Racine*, Chicago and London, 1963, S. 130-162.

Bérénice:
 Achevez.
 Titus:
 Hélas!
 Bérénice:
 Parlez.
 Titus:
 Rome... L'Empire...
 Bérénice:
 Hé bien?
 Titus:
 Sortons, Paulin, je ne lui puis rien dire.

(*Bérénice*, II,4, v. 623-624)

Wie wenig Bérénice ihrerseits bereit ist, zu hören, und wie sehr sie sich in einem Selbstbetrug verfängt, zeigt die folgende Szene. Obwohl Titus nicht mit der Sprache herausspricht, ist Bérénice doch deutlich genug gesagt, weshalb er sich von ihr trennen will: „Rome... L'Empire...“ (v. 623), das ist das nachgerade unüberhörbare Stichwort. Bérénice deutet die sich abzeichnende Trennung jedoch in eine Eifersucht Titus' auf Antiochus um, und diese Eifersucht nimmt sie als Beweis der Liebe: „Si Titus est jaloux, Titus est amoureux“ (v. 666). Wie kann man – bei aller Aphasie eines Titus – weniger hören, was gesagt ward?

Die zweite Etappe verhält sich, zusammengefaßt und etwas knapper dargestellt, komplementär zur ersten. Bérénice hat in dieser Handlungssequenz verstanden, daß Titus sich von ihr trennen will, sie kann eben deshalb nicht mehr glauben, daß Titus sie noch liebt. Auch diese Haltung drückt sich in einer mangelnden Bereitschaft, zuzuhören, aus. So am knappsten in folgendem Satz: „Non, je n'écoute rien. Me voilà résolue, / Je veux partir“ (v. 1315f). Titus nun versucht, die Liebe Bérénices zurückzugewinnen, er leugnet deshalb das, was er kaum sagte, was jedoch dennoch gesagt ward. Dem „Ich kann es ihr nicht sagen“ antwortet in dieser Phase auf Seiten Titus' ein „Ich habe das nicht gesagt“.

Wenn man mit Barthes Titus ein Sprachleiden attestieren wollte, so müßte man, um dem die Waage zu halten, Bérénice im Gegenzug ein Hörleiden unterstellen. Indessen geht es weniger um solche Personalisierungen. Das Nichtsagenkönnen des Titus hat strukturellere Gründe.

Diese lassen sich kontrastiv beschreiben, indem man Corneilles amour-estime als Referenzpunkt wählt. Anders als bei Racine führt der Konflikt von amour und devoir bei Corneille nicht zu einer immanenten Infragestellung der Liebe, er entzweit die Liebenden nicht in Liebeshingen, sondern setzt sie dem Konflikt zwischen amour und devoir aus. Die Helden Corneilles verlieren in diesem Konflikt nie die Grundlage ihrer Kommunikation. Sie beziehen sich auf ein gemeinsames Wertesystem, das der Ehre. Wenn, um ein Beispiel zu nennen, Rodrigue im Duell den Vater Chimènes ermordet, so weiß er, daß er damit seine Geliebte verliert – diese kann nicht den Mörder ihres Vaters heiraten –, er weiß jedoch auch, daß er, wenn er sich für die Liebe entschiede, Chimène gleichermaßen verlieren würde – Chimène kann keinen Entehrten heiraten. Schließlich versteht Rodrigue, daß Chimène im Gegenzug seinen Kopf fordern muß, obwohl sie ihn liebt. Stets ist in diesem Verhältnis die Position des anderen, der Zug, den er als Gegenspieler machen muß, mitgedacht und mitverstanden. Auf der Ebene dieses gemeinsamen Verständnisses können Rodrigue und Chimène ihren Konflikt formulieren,

und das heißt zuvörderst, sie können die Konfliktfelder von amour und devoir auseinanderhalten. Der Satz „Ich fordere deinen Kopf“ widerlegt nicht den Satz „Ich liebe dich“. Beides kann zugleich gesagt und beides kann zugleich geglaubt werden. Amour und devoir verteilen sich bei Corneille auf verschiedenen Ebenen der Kommunikation, und eben deshalb können die Helden Corneilles sich ebenengerecht verständigen.

Bérénice legt diese beiden Ebenen zusammen, oder genauer: sie kennt nur eine. Alles, was Titus sagt und tut, legt Bérénice als Ausdrucksgebärde von Liebe oder fehlender Liebe aus. Deshalb ist für Titus der Satz „Ich muß mich von dir aus politischen Gründen, aus Gründen des devoir trennen, obwohl ich dich liebe“, nicht sagbar. Er ist nicht sagbar, weil er für Bérénice eine nachgerade paradoxe Botschaft beinhaltet. Der Satz „Ich muß mich von dir trennen“ bedeutet in den Ohren der Bérénice „Ich liebe dich nicht mehr“, sie kann deshalb den Zusatz „obwohl ich dich liebe“ nicht mehr hören, oder genauer: sie kann von den beiden Teilsätzen immer nur einen hören.

Die Aphasie des Titus ist deshalb weniger ihm anzulasten, sie gründet darin, daß Bérénice ihm die Sprache der Liebe und des Ausdrucks als ausschließliche aufzwingt. In dieser sind die Belange der Pflicht nicht sagbar. Wie ein Held, der aus einem Corneille-Stück sich in ein Racine-Stück verirrt hat, erscheint deshalb Titus. Er spricht eine Sprache, die hier nicht oder nur mißverständlich gehört werden kann. Deshalb ist er sprachlos.

Eine bloß historische Zuordnung würde das Problem jedoch zugleich verharmlosen. Es steht Grundsätzlicheres auf dem Spiel. *Bérénice* relativiert und verkehrt das Grundmodell ausdruckshafter Wahrheit. Während dieses in der Grundanlage davon ausgeht, daß Wahrheit dann zustande kommt, wenn eine Figur mit ihrem Körper, mit ihren Handlungen und Gesten durchsichtig wird auf ihre inneren Beweggründe, erweist sich in *Bérénice* gerade diese Blickrichtung als der Wahrheit abträglich. Gerade dadurch, daß Bérénice alles für Ausdruck der Liebe nimmt, verstellt sie die Wahrheit. Das Modell ausdruckshafter Wahrheit ist deshalb zu differenzieren: Ausdruckshafte Wahrheit meint nicht nur die Ehrlichkeit des Sprechers. Dieser korrespondiert eine neue Hörweise, die Hörweise der Bérénice. Es ist in *Bérénice* nicht der neue Sprecher der Wahrheit, es ist der Hörer, der die Wahrheit verstellt. Diese Verstellung ist strukturbedingt. Wenn Sprecher sich einem Hören gegenüberfinden, das sie stets schon auf eine Tiefenbotschaft hin abtastet, können sie nicht mehr in einer einfachen Weise die Wahrheit sagen.