

Franziska Sick (Universität Kassel)

Pierre Corneille, *Le Cid* (1637)

Dem *Cid*, 1636 uraufgeführt und 1637 in Buchform erschienen, kommt in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselstellung zu. Im dramatischen Schaffen Corneilles markiert er den Wendepunkt zwischen den frühen Komödien, die sich an spanischen Vorlagen orientieren und um das Thema der Liebe kreisen, und den Tragödien der Folgezeit, die sich auf die römische Geschichte beziehen und das Thema des Staates ins Zentrum rücken. Mit dem *Cid* bezieht sich Corneille zwar noch auf eine spanische Vorlage – Guillén de Castros *Las mocedades del Cid* (1618) –, doch diese handelt, in einer für die Dramen der Spanier durchaus untypischen Weise, mehr von den heroischen Taten eines illustren Kriegers als von der Liebe. Über den *Cid*-Stoff findet Corneille zu dem Ethos der Heroizität, das ihm den Übergang von der Liebes- zur Staatsthematik, von der Komödie zur Tragödie erlaubt. Der Heroismus der *gloire* stiftet den Wertehorizont, vor dem sich seine Helden vom *Cid* an bewegen und an dem sich ihr Tun bemißt. Deshalb auch lassen sich alle weiteren Dramen Corneilles vom *Cid* aus erschließen.

Die Forschung trägt diesem Umbruch Rechnung, indem sie den *Cid*, obwohl er zunächst als Tragikomödie erscheint, in eine Reihe mit den drei folgenden großen Tragödien (*Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*) stellt, die den Kanon der „klassischen“ Werke Corneilles bilden (Gérard: 1991, 29-38). Corneille selbst arbeitet dieser Lesart zu: Er schreibt den *Cid* in der Folge zur Tragödie um bzw. deutet die – im wesentlichen rein sprachlichen – Änderungen, die er am Text vornimmt, als einen Wechsel der Gattungszugehörigkeit aus (Margitic: 1984). Von der Werkausgabe 1648 an trägt der *Cid* die Gattungsbezeichnung *tragédie*. Wenn der *Cid* dergestalt ohne Abänderung der Handlung als Tragödie firmieren kann, dann sind die in ihm entwickelten Konfliktkonstellationen in der Tat auch als konstitutiv für die späteren Tragödien zu betrachten. Die Reinterpretation Corneilles kann jedoch nicht verdecken, daß der *Cid*, gemessen an den späteren Stücken, die konfliktuale Liebesbeziehung unverhältnismäßig in den Vordergrund rückt. Wie in den frühen Komödien steht im *Cid* die Liebeshandlung im Zentrum, wenn auch mit einem stärker normorientierten und deshalb konfliktualeren Akzent.

Während Alidor in der Komödie *La Place Royale* (1634) so lange gegen die Geliebte Angélique intrigiert, bis sie ihn verläßt und ins Kloster geht, stellt die Tragikomödie des *Cid* zum Schluß die Hochzeit zwischen Rodrigue und Chimène in Aussicht. Trotzdem ist *La Place Royale* mehr der Komödie und der *Cid* mehr der Tragödie zugewandt. Denn Alidor trennt sich von der Geliebten nur um seiner persönlichen Freiheit willen. Der Wert der Freiheit ist eine subjektive Maxime. Im Konflikt zwischen *amour et devoir*, den der *Cid* exponiert, schreibt sich die Werthaltung der Protagonisten demgegenüber aus einem Bereich gesellschaftlich sanktionierter Normen her. Der Anklang an tragische Motive wird noch dadurch verstärkt, daß der *Cid* in Ansätzen bereits das Thema enthält, das für Corneilles spätere Stücke bestimmend sein wird: eine Handlung von staatspolitischem Interesse.

Die beiden Aspekte werden im folgenden vergleichsweise isoliert interpretiert. Das Thema des Staates wird in den Kontext des Absolutismus, das der Liebe in den von Ehre und Anerkennung gestellt. Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit zu Komödie, Tragödie und deren Mischgattung, der Tragikomödie, verklammert die beiden Aspekte. Sie wird am Ende zusammenfassend behandelt.

I.

Corneilles Umdeutung des *Cid* zur Tragödie ist insoweit begründet, als das Stück, obwohl es den Konflikt von *amour et devoir* ins vordergründige Zentrum stellt, auch ein politisches Stück ist. Wenn der Graf Gomès – das ist die Ausgangslage des Stückes – gegen die Entscheidung des Königs aufbegehrt, Don Diègue und nicht ihn zum Prinzenenerzieher zu ernennen, so ist dies ein deutlicher Akt der Insubordination. Das Duell, zu dem er Don Diègue, indem er ihn ohrfeigt, provoziert, ist ein doppelter Affront gegen den König. Es verstößt zum einen – allgemein – gegen das Duellverbot (Mousnier: 1974, I, 114-120), und es widerspricht zum anderen – konkret – der Entscheidung des Königs oder untergräbt sie sogar (Couprie: 1989, 15-16). Ein derart Entehrter kann nicht Prinzenenerzieher sein (I,5, vv. 235-250). Nicht zuletzt widersetzt sich Don Gomès, der selbstherrlich auf seine Verdienste als Krieger pocht und unterstellt, daß der Staat allein von ihm abhängt („Tout l'Etat périra plutôt que je périsse“, v. 380), selbst noch der Zurechtweisung durch den König. Er ist nicht bereit, wie der König befiehlt, sich bei Don Diègue zu entschuldigen. Dem Unterhändler des Königs, Don Arias, der zu bedenken gibt,

Quoi qu'on fasse d'illustre et de considérable
Jamais à son sujet un Roi n'est redevable:
Vous vous flattez beaucoup, et vous devez savoir
Que qui sert bien son Roi ne fait que son devoir. (II,1, vv. 371-374)

antwortet Don Gomès, auf seine staatspolitische Bedeutung setzend, selbstbewußt:

Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne,
Et ma tête en tombant ferait choir sa couronne. (II,1, vv. 383-384)

Der König seinerseits ist, obwohl er sonst durchaus die Rolle des politischen Vermittlers einnimmt, nicht bereit, an dieser Stelle nachzugeben. Grundsätzliches steht auf dem Spiel. Es geht um die Frage der Macht und um die Autorität des Königs.

D'ailleurs l'affront me touche, il a perdu d'honneur
Celui que de mon fils j'ai fait le Gouverneur,
Et par ce trait hardi d'une insolence extrême
Il s'est pris à mon choix, il s'est pris à moi-même.
C'est moi qu'il satisfait en réparant ce tort. (II,6, vv. 605-609)

Der Konflikt, der sich hier anbahnt, bezeichnet einen tiefgreifenden Epochenumbbruch. Mit Don Fernand trifft ein Herrscher, der eine absolutistische Staatspolitik vertritt, auf einen Vasallen alten Zuschnitts. In vorabsolutistischen Zeiten war das Verhältnis von Vasall zu König - trotz der Vorrangstellung des Königs - stets auch ein Verhältnis der wechselseitigen Allianz. Der König mußte die Hausmacht des Vasallen an sich binden. Er konnte dies letztlich nur durch politisches Geschick oder dadurch erreichen, daß er selbst genug eigene Hausmacht besaß. Noch in Castros *Las mocedades del Cid* ist der König selbst Kriegsherr (er übergibt Rodrigo das Schwert, mit dem er fünf Reiche erobert hat). Die Zumutung Corneilles besteht demgegenüber darin, daß ein König, der außenpolitisch nicht in Erscheinung tritt, dennoch und ausschließlich kraft seines Amtes absolute Macht reklamiert.

Komplementär zu dieser Ausgangslage und das Desiderat absolutistischer Macht einlösend, verhalten sich die weitere Handlung und der Schluß des Stückes. Rodrigue bezwingt im Grafen den renitenten Vasallen und nimmt dem König damit den Konflikt mit ihm ab. Im Kampf gegen die Mauren, ihren Angriff abwehrend, füllt er siegreich die Position des Grafen aus; schließlich trägt er – auf Geheiß des Königs - den Krieg nach außen.

Rodrigue verhält sich deshalb zu Gomès wie der funktional eingepaßte Staatsdiener zum unabhängigen Herzog. Die Generation der alten, selbstbewußten Krieger wird abgelöst durch einen jungen Helden, der dem König nichts weniger als dieselben Dienste leistet, ihm aber beträchtlich gefügiger ist. Die Forschung hat diesen Generationenwechsel sozialgeschichtlich als Ausdruck der Entmachtung des alten Adels unter dem Absolutismus gedeutet (Köhler: 1983, 129; Couton: 1984, 22-23; Apostolidès: 1985, 60). Jedoch ist dieser Wandel genauer zu bestimmen als nur dadurch, daß man den sozialgeschichtlichen Umbruch auf den Personalstand verteilt und in den einzelnen Figuren und der Art, wie sie sich aneinander reiben, den historischen Wandel und dessen Konfliktspannungen wiedererkennt. Zu beschreiben ist auch, mit welchen Strategien der Text diesem Wandel zuarbeitet und welche Konsequenzen er gattungsgeschichtlich zeitigt.

Die Seite der Strategie läßt sich am griffigsten über einen Vergleich des *Cid* mit seiner spanischen Vorlage (ausführlich hierzu Floeck: 1969; Rodiek: 1990) und ausgehend von einer Nebenbeobachtung zeigen. Noch Castros *Las mocedades del Cid* beschreibt, ganz in der Tradition des *Cid*-Stoffes, weniger einen funktionalen politischen Wandel als vielmehr die Geschichte und Problematik einer Generationenfolge von Vater zu Sohn. Dem *Cid* Corneilles ist diese Problematik nurmehr am Rande eingeschrieben: Der alternde Don Diègue kann seine ruhmreiche Position nicht mehr behaupten, sie wird ihm streitig gemacht von Gomès. Rodrigue weist den Aggressor im Duell in die Schranken und nimmt mit der erfolgreichen Abwehr der Mauren die Position ein, die erst sein Vater und dann der Graf, der unter ihm diente und deshalb als sein Schüler gelten kann (I,4, vv. 201-206), innehatte. Mit der kriegerischen Mission Rodrigues am Ende des Stückes ist der Generationenwechsel vom Vater zum Sohn vollzogen.

Der spanische *Cid* stellt das Problem der Generationenfolge demgegenüber ungleich offener und expliziter dar. Bei Castro eröffnet das Stück mit einer doppelten Auszeichnung von Vater und Sohn. Durchaus platzgreifend und an prominenter Stelle berichtet der Beginn des ersten Aktes von der Schwertleite Rodrigos durch den König. Erst im Anschluß wird sein Vater Diego Laínez zum Prinzenenerzieher ernannt. Ehrung des verdienstvollen, wenn auch kraftlosen Alters, Aufnahme des hoffnungsvollen, wenn auch noch unerprobten Sohnes in die Gemeinschaft der Ritter: Obwohl weder Vater noch Sohn gegenwärtig den Staatserhalt garantieren können, sanktioniert der König bei Castro mit dieser doppelten Auszeichnung den Generationenwechsel und die politische Bedeutung des Hauses Laínez. Im spanischen *Cid* ist der Generationenwechsel durch den König zu Beginn der Handlung garantiert und vollzogen – auch wenn er im Verlauf der Handlung durch Rodrigo noch eingelöst werden muß.

Daß Corneille bei der Bearbeitung des Stoffes auf das Motiv der Schwertleite verzichtet, ist zumindest insoweit überraschend, als dieses Motiv die Bevorzugung der Familie Don Diègues unterstreicht und so dem Konflikt mit Don Gomès eine weitere Veranlassung hinzufügt. Einzuräumen ist freilich, daß dieser Verzicht der Bearbeitungstendenz Corneilles entspricht. Corneille strafft die zum Teil episch abschweifende Handlung des spanischen *Cid* zugunsten der Einheit von Ort, Zeit und Handlung (detailliert hierzu Ott: 1968). Jedoch fügt diese Streichung sich zu genau in die Gesamtstrategie des Textes, jedoch verschieben sich mit ihr die Bedeutungsgewichte zu sehr, als daß sie nur ästhetisch mit dem Hinweis auf die größere Einheit der Handlung zu erklären wäre.

Die Auslassung läßt sich zum einen über ein gängiges Interpretament deuten. Der Rodrigo Castros erhält seine Stellung qua Geburt. Der Ritter, der er sein wird, ist er

bereits im Vorgriff. Er erhält das Schwert des Königs, man legt ihm die Sporen an. Der Rodrigue Corneilles muß sich die Sporen demgegenüber erst verdienen. Er ist Krieger durch Verdienst und nicht durch einen symbolischen Akt.

Bedeutsamer freilich ist, daß Rodrigue mit dem Duell gegen Don Gomès gegenüber dem Staat schuldig wird, noch bevor er eine öffentliche Position zugesprochen bekommt. Er verstößt gegen das Duellverbot und tötet mit Gomès den streitbarsten Krieger des Reiches (II,6, vv. 648-652).¹ Damit beraubt er den Staat seiner militärischen Stütze. Wenn Rodrigue in der Folge die Mauren zurückdrängt, trägt er lediglich diese Schuld gegen den Staat ab (Don Diègue zu Rodrigue: „[...] va combattre, et montrer à ton Roi / Que ce qu'il perd au Comte il le recouvre en toi“, vv. 1109-10). Die Dramaturgie der Handlung löst damit das ein, was Arias gegenüber Don Gomès nur fordern kann: „Jamais à son sujet un Roi n'est redevable“ (v. 372).

Genauer gefaßt, löst die Handlung diesen Satz ein, indem sie ihn invertiert. Schuldige Untertanen – das heißt Untertanen, die mit ihren Taten eine Schuld gegenüber dem Staat abzutragen haben - können auf ihre Verdienste gegenüber dem Staat nicht pochen. Die Auslassung der Szene mit der Schwertleite arbeitet dieser Tendenz des Stückes zu: Weder tritt der König als jemand auf, der im Sinne der Generationenfolge Don Diègue / Rodrigue verpflichtet wäre, noch ist es Rodrigue vergönnt, aus einer öffentlich anerkannten Position heraus zu agieren. Während der spanische *Cid* die Duellbereitschaft Rodrigos mit auf die Auszeichnung durch den König zurückführt („Ein Knabe hat den Grafen Orgaz / Getötet. / [...] und das Vertrauen, Herr, / Auf Eure Gunst allein hat ihn so kühn / Gemacht“, II,1, 451, span. II, vv. 875-879), tritt der Rodrigue Corneilles fast wie ein *Homo Novus* auf.

Die Forschung charakterisiert Rodrigue in breitem Umfang als einen heroischen Helden (Nelson: 1963, 68-87; Doubrovsky: 1963, 119-127; Prigent: 1988, 36-44). In ihm sei das Heldenkonzept grundgelegt, das unter dem Stichwort des „héroïsme dit *cornélien*“ (Herland: 1954, 81) den Heldenfiguren Corneilles ihr spezifisches Gepräge gebe (ausführlich hierzu Maurens: 1966; Stegmann: 1968, II) und unter dem Begriff der *admiratio* noch auf die Ästhetik Corneilles einwirke (Sweetser: 1977, 49; Wagner: 1987, 48).

Wenn ich Rodrigue demgegenüber als depotenzierten Helden charakterisiere (so bereits Sick: 1995, 92-95), steht das auf den ersten Blick in Widerspruch zur gängigen Forschungsmeinung. Diese Divergenz gründet in unterschiedlichen Lesarten. Interpretationen, die das Thema des Heroismus untersuchen, analysieren in erster Linie die Figur des Helden. Ich stelle demgegenüber die Dramaturgie der Handlung und die politischen Funktionszusammenhänge in den Vordergrund. Beide Lesarten müssen sich nicht grundsätzlich ausschließen. Den Attributen der Figur nach ist Rodrigue ein heroischer Held, es gibt zahlreiche Handlungsmomente, die seine Heroizität exemplarisch belegen, doch in Funktion zum Staat, oder von der strategischen Zurichtung des Handlungszusammenhangs aus betrachtet, ist Rodrigue als Held depotenziert.

Wiewohl also die beiden Lesarten in keinem grundsätzlichen Widerspruch zueinander stehen, sind im Detail entgegengesetzte Bewertungen zu verzeichnen. Sie entstehen dort, wo in einseitiger Weise das Thema der Figur zu Lasten des Handlungszusammenhangs in den Vordergrund gerückt wird.

Von einem solchen Übergewicht der Figur ist selbst noch die Arbeit Prigents geprägt, die der einseitigen Orientierung am Helden bereits im Titel programmatisch ein Gegengewicht setzt: *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille* (1988). Dennoch überzeichnet Prigent den Heroismus Rodrigues. Da Rodrigue, so Prigent,

mit seinen Heldentaten den Staat hervorbringe, gehe der Staat ihm gegenüber eine Schuld ein, die er niemals mehr wird begleichen können:

C'est Rodrigue qui donne naissance à l'Etat. En tuant le Comte, en chassant les Mores, donc par son seul mérite, le Cid a donné à don Fernand le pouvoir. La politique vient de contracter envers l'héroïsme une dette qu'elle ne pourra jamais acquitter. (Prigent: 1988, 123)

Diesen Gedanken führt Prigent folgendermaßen aus:

On mesure ici toute la distance entre l'ordre de la nature et l'ordre du pouvoir. Rodrigue, fils de don Diègue, avait une dette envers son père. En tuant le Comte, il s'est acquitté de cette dette, il est devenu libre. La politique, elle, ne sera jamais libre envers l'héroïsme. Pour cette raison, elle dégénérera, elle sera la fille dénaturée de l'héroïsme. (Prigent: 1988, 123)

Daß Rodrigue den Staat gründet, ist – wenn man in den Termini der Handlung genau sein will – nichts weniger als textwidrig. Rodrigue bewahrt den Staat vielleicht vor einer schweren Niederlage. Ungesichert ist, ob die Stadt Sevilla sich nicht ohne das Zutun Rodrigues hätte verteidigen können, und ob der Einfall der Mauren in die Stadt den Staat zugrunde gerichtet hätte. Selbst wenn man dies unterstellt, wäre Rodrigue der Retter, nicht aber der Gründer des Staates. Nachvollziehbar ist Prigents Aussage nur vor dem Hintergrund der Konnotationen, die man gemeinhin mit dem Begriff des Helden verbindet. Der Begriff weist auf archaische, vorstaatliche Verhältnisse zurück. Nur wenn man einen solchen Hintergrund unterstellt, kann der Heros als Staatsgründer erscheinen.

Fragwürdig ist ferner, ob der Staat in der Schuld des Helden steht. Diese Charakteristik überspringt sowohl, daß Rodrigue, indem er den Grafen ermordet, schuldig wird gegenüber dem Staat (III,6, vv. 1109-10), als auch, daß der Text programmatisch von einem Staatsverständnis ausgeht, das jede Schuld des Staates gegenüber dem Untertanen aufs schärfste zurückweist: „Jamais à son sujet un Roi n'est redevable“ (v. 372).

Prigents Dialektik von Heros und Staat mag das Grundspannungsverhältnis der beiden Pole zutreffend beschreiben. Sie übersieht jedoch, daß der Text gerade daraufhin angelegt ist, dieses Spannungsverhältnis zugunsten des Staates zu beseitigen. Rodrigue ist nicht primär Heros und Staatsgründer, er ist wegen seines Verstoßes gegen das Duellverbot primär Verbrecher. Sein Sieg über die Mauren rettet ihn vor dem Strang („Les Mores en fuyant ont emporté son crime“, v. 1424). Rodrigue ist deshalb kein autochthoner Heros, der dem Staat als gleichwertiger Widerpart entgentreten könnte. Heros ist Rodrigue nur als depotenzierter Held oder als Held, der dem Staat unterworfen ist. Heroische Staatsdiener bei Corneille sind Heroen, die dem Staat alles verdanken, sie sind, wie später und explizit Cinna, Kreaturen des Staates (*Cinna*, V,1, vv. 1517-32). Als solche stehen sie dem Staat gegenüber in einer unabtragbaren Schuld.

Dieses Machtgefälle zwischen Heros und Staat zeichnet sich auch in Motiven wie dem der Begnadigung und der Restitution der Ehre des Helden durch den König ab. Begnadigt wird im *Cid* Rodrigue, wenn auch nur unausdrücklich dadurch, daß Don Fernand Rodrigues Vergehen mehr übersieht, als daß er eine Rechtssache aus ihm machen wollte. In seiner Ehrenhaftigkeit durch den König bestätigt wird Horace, nachdem er die eigene Schwester ermordet hat, begnadigt wird ferner Cinna, obwohl er gegen den Kaiser Augustus einen Staatsstreich anstrebte.

Die Depotenzierung des Helden, die mit diesen Handlungsarrangements einhergeht, ist in den Kontext eines absolutistischen Staatsverständnisses zu stellen. Absolut

wird der Staat nur dadurch, daß seine Untertanen ihm einseitig verpflichtet sind. Diese einseitige Verpflichtung hebt die wechselseitige politische Abhängigkeit von König und Vasall auf.

Exemplarisch zeigen sich diese Zusammenhänge im Akt der Begnadigung. Während das Gnadenrecht seinem ursprünglichen Gehalt nach ein Akt der Milde und eine Korrektur des Gesetzes ist, wird es bei Corneille unter dem Vorzeichen des Absolutismus politisch funktionalisiert. Gnade vor Recht ergeht nicht aus Gnade, sondern dann, wenn die Staatsräson es erfordert. Im *Cid* und in *Horace* werden die Helden begnadigt, weil sie als bewährte Krieger für den Staat unverzichtbar sind. In *Cinna* zeigt sich die Funktionalisierung der Gnade in einem Spiel von Loyalitätsbruch und Milde. Indem er äußerste Milde walten läßt, verpflichtet Augustus sich Cinna.

Unübersehbar scheint in der Begnadigung ein Grundmotiv des Absolutismus durch: Der Staatstheorie des Absolutismus zufolge setzt die Staatsräson den Rechtsstandpunkt außer Kurs. Diese neue Rechtsauffassung sichert sich dadurch ab, daß sie auf das Gnadenrecht rekurriert, das dem König bereits vordem das Recht einräumte, das Recht außer Kraft zu setzen. Daß Corneille explizit oder inexplizit immer wieder auf das Motiv der Begnadigung zurückkommt, ist in diesen Kontext zu stellen.

Das Motiv der vorgängigen Schuld des Helden rührt zugleich an die Grundvoraussetzungen der Gattung Tragödie. Die Verfehlung des Helden, sein Scheitern, seine Schuld - dies sind die Termini, mit denen die Tragödientheorie gemeinhin die Tragik beschreibt - wird bei Corneille an den Ausgangspunkt der Handlung gesetzt. Obwohl dieses Schema sich variieren läßt – Rodrigue wird schuldig, bevor er als Held hervortritt, Horace begeht zuerst seine heroische Tat und wird anschließend schuldig, Cinna verdankt dem Kaiser alles, ruft zur Verschwörung gegen ihn auf und wird trotzdem begnadigt -, stellt die vorgängige Schuld des Helden das idealtypische Grundmodell bzw. den Idealfall der frühen Dramen Corneilles dar. Dieses Modell steht in strengem Kontrast zum Handlungsmodell der Tragödie. Die Tragödie führt den strahlenden Helden seinem tragischen Ende zu. Wohl am prägnantesten benennt der Terminus „tragische Fallhöhe“ diese Absturzbewegung des tragischen Helden. Die Handlungsführung der politischen Handlung im *Cid* verläuft invers zu diesem Handlungsbogen. Das Stück setzt ein mit der Schuld Rodrigues. Im Verlauf der Handlung trägt Rodrigue diese Schuld ab und wird dadurch zum strahlenden Helden. Der Aufstieg Rodrigues konterkariert den Sturz des tragischen Helden.

Untragisch ist diese Handlungsführung nicht zuletzt aufgrund des ihr inhärenten Schuldbegriffs. Die Schuld, die Rodrigue sich dem Staat gegenüber auflädt, ist nicht essentiell und irreparabel. Sie stellt eine Schuldbeziehung dar, die sich als „Schulden haben bei jemandem“ charakterisieren läßt. Schulden, die man bei jemandem hat, können beglichen werden. Sie terminieren deshalb nicht in einem tragischen Scheitern, sondern in einem - zu Teilen, wie auch im Falle Rodrigues – nicht endenden Schulddienst. Rodrigue muß dem Staat den Helden ersetzen, den er ihm genommen hat. Er wird immer an dieser Schuld, die er abzutragen hat, gemessen werden. Aber auch das Gegenteil ist richtig: In einer dialektischen Weise begründet die Schuld Rodrigues seine Karriere.

II.

Nun ist der Absolutismus nicht nur als eine Staatsdoktrin zu betrachten, die darauf zielt, den Untertanen in einer absoluten Weise sich zu verpflichten und – selbst unter Ausschaltung der Moral - zu unterwerfen. Er ist auch – erste Anfänge moderner

Staatstheorie entstehen mit Machiavelli und Morus – in den zeitgeschichtlichen Kontext des frühen 17. Jahrhunderts, und das heißt, in den Kontext der Religionskriege zu stellen. In den Religionskriegen desavouiert sich die Religion als ordnungstiftende Kraft. Religion und Moral stiften nicht Ordnung und Frieden, sondern Konflikte und Krieg. Das Angebot, das der Absolutismus an dieser Stelle zu machen hat, der Ausweg, den er sucht, besteht darin, auf der Grundlage kluger und von moralischen Zwängen nicht eingeengter Politik den Frieden zu sichern. Der Vorrang der Politik vor der Moral, den die Theorie des Absolutismus fordert, legitimiert sich aus diesem Primat der Friedenssicherung. Er wendet sich nicht nur gegen die Religion, sondern gegen jegliches Wertesystem, sofern es Konflikte befördert oder der Konfliktlösung im Wege steht. Noch das Duellverbot läßt sich aus diesem Blickwinkel deuten.² Das Duellverbot zielt innen- wie außenpolitisch auf Friedenssicherung. Wenn der Adel als staatstragende Kraft sich im Innern in Ehrhändeln aufreibt, wenn er dadurch buchstäblich ausblutet, so ist auch außenpolitisch der Friede nicht mehr gesichert. Dieses staatspolitische Kalkül hat freilich zur Voraussetzung, daß einer der zentralen Leitwerte der Epoche, der Ehrenpunkt, außer Kurs gesetzt oder zumindest verschoben wird. Auch im Duellverbot triumphiert die Staatsräson über den Bereich der Werte und Normen.

Die Figur des Königs Don Fernand im *Cid* ist durchweg im Sinne eines absolutistischen Souveräns gestaltet, der in der Friedenssicherung seine vornehmste Aufgabe sieht. Sofern Don Fernand nicht selbst – wie durch den Affront des Grafen Gomès - in seiner Rolle als Souverän in Frage gestellt ist, versucht er stets zu vermitteln. Noch gegenüber Gomès hatte er zunächst Nachsicht üben wollen (II,6, v. 572), den Kampf zwischen Rodrigue und dem Grafen hatte er zu verhindern versucht (II,6, vv. 640-41), doch kamen die sich überstürzenden Ereignisse ihm zuvor. Insbesondere aber söhnt Don Fernand Chimène und Rodrigue miteinander aus.

Chimène, die Tochter des Grafen und Geliebte Rodrigues, fordert, nachdem Rodrigue ihren Vater im Duell getötet hat, vom König die Bestrafung des Mörders, obwohl sie Rodrigue noch immer liebt. Der König will den heldenhaften Krieger nach dem Sieg über die Mauren nicht mehr verlieren. Er versucht deshalb, Chimène zum Verzicht auf ihre Rache zu bewegen (IV,5, vv. 1348-64). Chimène lehnt dieses Versöhnungsangebot ab. Sie bittet den König, da er ihr nicht zu ihrem Recht ver helfe, sich selbst Recht verschaffen zu dürfen. Alle Ritter des Reiches will sie gegen Rodrigue antreten lassen. Demjenigen, der ihr den Kopf Rodrigues bringe, setzt sie sich selbst zum Preis und die Hochzeit als Lohn:

Puisque vous refusez la justice à mes larmes,
Sire, permettez-moi de recourir aux armes,
[...]
A tous vos Chevaliers je demande sa tête.
Oui, qu'un d'eux me l'apporte, et je suis sa conquête,
Qu'ils le combattent, Sire, et le combat fini,
J'épouse le vainqueur si Rodrigue est puni. (IV,5, vv. 1407-1414)

Der König gibt der Bitte Chimènes nach, freilich nicht ohne die Regeln etwas abzuändern und damit die Zielrichtung des Kampfes in ihr Gegenteil zu verkehren. Don Fernand erlaubt nur ein einziges Duell, und er macht es Chimène zur Auflage, denjenigen, der als Sieger aus dieser Begegnung hervorgehe, zu heiraten – und sei es Rodrigue (IV,5, vv. 1466-69).

Das Ergebnis des Duells fällt erwartungsgemäß aus. Rodrigue bezwingt Don Sanche, der die Sache Chimènes vertritt. Chimène ist damit verpflichtet, von ihrer Forderung nach Rache abzulassen und Rodrigue zu heiraten. Don Fernand räumt ihr

lediglich eine Trauer- und Schamfrist ein. Während dieser soll Rodrigue den Krieg nach außen tragen und die Mauren auf ihrem eigenen Territorium schlagen. Je größer sein Kriegsruhm, so der König, desto eher sei er als Gatte für Chimène akzeptabel: „Et par tes grands exploits fais-toi si bien priser / Qu'il lui soit glorieux alors de t'épouser“ (V,7, vv. 1857-58).

Der Erfolg der Politik Don Fernands besteht darin, daß er den innenpolitischen Konflikt listenreich in einen außenpolitischen Konflikt umlenkt. Während Chimènes Forderung nach Rache eine nicht enden wollende Kette von Duellen auslösen würde, will Don Fernand mit einer Kette von ruhmreichen Siegen über den außenpolitischen Feind die Ehrdifferenzen im Innern ausgleichen.

In seinen *Observations sur Le Cid* nimmt Scudéry Anstoß an der zum Schluß des Stückes in Aussicht gestellten Hochzeit zwischen Rodrigue und Chimène. Insbesondere der Figur der Chimène wirft er mangelnde Moralität vor:

[...] la Piece du Cid [...] est de tres-mauvais exemple: l'on y voit une fille desnaturée ne parler que de ses follies, lors qu'elle ne doit parler que de son malheur, pleindre la perte de son Amant, lors qu'elle ne doit songer qu'a celle de son pere; aimer encore ce qu'elle doit abhorrer; souffrir en mesme temps, et en mesme maison, ce meurtrier et ce pauvre corps; et pour achever son impieté, joindre sa main à celle qui dégoute encor du sang de son pere. (Scudéry: 1637, 80)

Kritik übt Scudéry ferner an der Figur des Königs, da er die Unmoral Chimènes unterstützt und ihr schmeichelt: „[...] un Roy carresse cette impudique; son vice y paroist rescompensé, la vertu semble bannie de la conclusion de ce Poeme“ (Scudéry: 1637, 80).

Wichtig in unserem Zusammenhang sind diese Einlassungen Scudérys, weil sie sowohl an die Haltung Chimènes einen sittlichen Maßstab anlegen als auch die Rolle des Königs normativ festlegen. Chimènes Verhalten verstößt gegen jede gute Sitte, der König hätte es wenn nicht bestrafen, so doch nicht befördern und mit der Hochzeit belohnen sollen. Besonderes Augenmerk verdient die Rolle, die Scudéry dem König zuweist. Scudéry mißt das Verhalten Don Fernands an einem idealisierten und damit – idealtypisch gefaßt – an einem vorabsolutistischen Bild des Königs. Der König in Scudérys Lesart ist oberster Wächter der Moral. Nun entspricht dieses Königsbild nicht den Zielsetzungen Don Fernands. Don Fernand will primär das Blut seiner Untertanen schonen (II,6, vv. 597-602). Wenn er Chimène mit Rodrigue vermählen will, betreibt er – man darf dies trotz des heiter-komischen Ausgangs des Stückes und trotz des unter den Bedingungen des Ehrkodex' unsagbaren Einverständnisses der beiden Parteien nicht übersehen – Realpolitik. An dieser nimmt Scudéry Anstoß, auch wenn er das moralwidrige Verhalten des Königs nicht auf ein realpolitisches Kalkül rückführt, sondern als Duldung und Schwäche interpretiert. Damit freilich übersieht er, daß der König, wiewohl er als Handelnder kaum in Erscheinung tritt, kraft seiner Rolle als Vermittler und Friedensstifter „der heimliche Regisseur“ (Sick: 1993, 256) des Stückes ist.

Wir haben gesehen, daß die vorgängige Schuld des Helden dem Grundaufbau der Tragödie widerspricht. In gleicher Weise läuft das absolutistische Motiv der Friedenssicherung und Versöhnung der Tragödie zuwider. Zum einen steht die Politik, da sie die Parteien gegeneinander ausspielt und zwischen ihnen laviert, der Intrige und damit der Komödie näher als der Tragödie. Insbesondere die Szene, in der der König Chimène ihrer Liebe zu überführen sucht (IV,5), gibt hierfür ein gutes Beispiel. Es ist die Intrige des Königs, es ist sein listiges Taktieren, das die Tragödie verhindert. Diese Beobachtung ist grundsätzlicher zu fassen: Wenn das Programm des Absolu-

tismus darin besteht, Frieden zu stiften und Versöhnung herzustellen, so läßt sich unter dem Vorzeichen des Absolutismus keine Tragödie mit einem schlimmen Ausgang konstruieren. Ein Scheitern des Helden an unversöhnbaren Konflikten würde zugleich das Scheitern der Friedenspolitik des Königs bezeugen.

Hegel hat die Tragik auf sittliche Konflikte oder unlösbare Normenkonflikte bezogen. Wenn man den Begriff der Staatsräson an diesem Modell mißt, so ist er als dezidiert untragisch zu bezeichnen. Während für Hegel Tragik dadurch zustande kommt, daß zwei Parteien in einen unlösbaren Konflikt geraten, weil jede der beiden Parteien ein sittliches Gesetz verabsolutiert, ohne der Gegenseite Rechnung zu tragen – modellhaft hierfür steht seine Interpretation des *Antigone*-Stoffes (Hegel: 1986, 335-342) -, verabsolutiert der Begriff der Staatsräson die politische Vernunft und den versöhnlichen Ausgleich zu Lasten und in einer radikalen Absage an die sittliche Welt. Die Versöhnung zu Lasten der Moral im Absolutismus verhält sich invers zu dem unversöhnlichen und deshalb tragischen sittlichen Bewußtsein, in dem, Hegel zufolge, das Tragische gründet.

Keine Tragödie, sondern eine Tragikomödie ist der *Cid*, weil er das tragische Konfliktpotential durch die Versöhnungsleistung des Königs einem versöhnlichen Ende zuführt. Jedoch greift diese Bestimmung im Gesamtkontext der Dramen Corneilles zu kurz. Denn von einer vergleichbaren Versöhnungsleistung, von einem vergleichbar untragischen Ausgang sind auch die unmittelbar auf den *Cid* folgenden Tragödien Corneilles geprägt. Die Forschung bezeichnet die frühen Tragödien Corneilles deshalb als „tragédies à fin heureuse“ (Verhoeff: 1982, 150-155).

Das untragische Moment der Versöhnung im *Cid* kann allgemein zur Abgrenzung von der Gattung Tragödie dienen, innerhalb des Werks von Corneille stellt es jedoch kein Differenzkriterium zwischen der Tragikomödie und den darauffolgenden Tragödien dar. Angemessener sind in diesem Kontext die Bestimmungen, mit denen Corneille selbst das Differenzkriterium zu fassen versucht:

[La] dignité [de la tragédie] demande quelque grand intérêt d'Etat, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance; et veut donner à craindre des malheurs plus grands, que la perte d'une maîtresse. (Corneille: 1660, 124)

Corneille bestimmt die Tragik weniger über Konfliktstruktur und Ausgang des Stückes als über die Dignität des Sujets. Tragikfähig sind nur große Stoffe von staatspolitischer Bedeutung oder Stoffe mit männlich heroischem Zuschnitt. Das Differenzkriterium zwischen Tragödie und Tragikomödie bei Corneille ist deshalb vom Sujet her zu bestimmen. Keine Tragödie, sondern eine Tragikomödie ist der *Cid*, weil in ihm der Liebeskonflikt vorherrscht. Dieses Unterscheidungsmerkmal scheint selbst oder gerade dort noch durch, wo Corneille versucht, den *Cid* in eine Tragödie umzudeuten:

[...] dans *Le Cid* même, qui est sans contredit la pièce la plus remplie d'amour que j'aie faite, le devoir de la naissance et le soin de l'honneur l'emportent sur toutes les tendresses qu'il inspire aux amants que j'y fais parler. (Corneille: 1660, 124)

Der Hinweis auf die Ehre und die Verbindlichkeiten des Geschlechts kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die handlungsleitende Kraft im *Cid* private Verwicklungen und Motivationen sind. Noch wenn Don Fernand aus politischen Motiven die Hochzeit Chimènes und Rodrigues betreibt, greift er auf die Liebe Chimènes zurück (IV,5). Noch wenn Rodrigue den Überfall der Mauren abwehrt, trägt er eine private Verfehlung gegenüber dem Staat ab. Und wenn Rodrigue am Ende des Stückes den Mauren den Krieg bringt, so räumt er damit Chimène eine Frist zur Wahrung ihrer

Ehre und zur Trauer um ihren toten Vater ein. Der Ertrag, den der Staat im *Cid* aus den handlungsmäßigen Verwicklungen bezieht, ist ein Nebenprodukt der privaten Ehren- und Liebeshändel.

III.

Genauer zu untersuchen ist deshalb die andere Seite dieser Tragikomödie: der Konflikt zwischen Rodrigue und Chimène, deren Häuser - wie in *Romeo und Julia* von Shakespeare - verfeindet und die einander in Liebe verbunden sind, sowie der Konflikt zwischen *amour et devoir*, der unter dem Titel des *conflit cornélien* sprichwörtlich geworden ist (Nouveau Petit Robert: 1993, 476: Eintrag „cornélien“).

Der in Rede stehende Handlungsbogen – ich habe ihn bisher nur so weit referiert, wie es für das Verständnis der politischen Handlung erforderlich war - läßt sich kurz folgendermaßen zusammenfassen: Der Graf Don Gomès ohrfeigt Don Diègue, dieser kann sich aufgrund der Schwäche seines Alters nicht mehr wehren und beauftragt deshalb seinen Sohn Rodrigue, Rache für die ihm angetane Schmach zu nehmen. Rodrigue, der Gomès' Tochter Chimène liebt, gerät damit in einen Loyalitätskonflikt zwischen Vater und Geliebter. In einem Monolog (I,7) entscheidet er sich zugunsten der Ehre. Er stellt den Grafen im Duell und tötet ihn. Damit ist es an Chimène, Rache für ihren toten Vater zu fordern, obwohl sie Rodrigue - trotz des Mordes an ihrem Vater – noch immer liebt. Rodrigue bietet Chimène zur Sühne sein Schwert, damit sie ihn ermorden kann (III,4). Chimène will jedoch keinen feigen Mord, sie will Blutrache und Gerechtigkeit vor dem König. Der König weist dieses Racheansinnen aus politischen Gründen zurück (er will den heldenhaften Krieger nach der Abwehr der Mauren nicht mehr verlieren). Noch die Ersatzforderung Chimènes, sich selbst Recht verschaffen zu dürfen, läßt er nur unter Einschränkungen zu. Lediglich ein Duell will er gewähren, und Chimène muß sich verpflichten, den Sieger dieser Begegnung zu heiraten (IV,5). Vor dem Zweikampf sucht Rodrigue Chimène ein weiteres Mal auf und bietet ihr seinen Tod zur Sühne an (V,1). Er will gegenüber Don Sanche, der die Sache Chimènes vertritt, auf jede Gegenwehr verzichten: „Je cours au supplice, et non pas au combat“ (v. 1490). Erst als Chimène ihm gesteht, daß sie ihn noch immer liebt (V,1, vv. 1563-66), ist er zu kämpfen bereit. Die weiteren Etappen der Handlung wurden bereits skizziert: Rodrigue bezwingt Don Sanche im Duell. Das Stück endet damit, daß die Hochzeit zwischen Chimène und Rodrigue in Aussicht gestellt wird.

Der Widerstreit von *amour* und *devoir*, unter dem dieser Konflikt zu verhandeln ist, verleitet - zumal im deutschsprachigen Raum - zu einer begrifflichen Überblendung. Noch die 1997 bei Reclam erschienene zweisprachige Ausgabe des *Cid* setzt in einem Kurzkomentar auf dem Klappentext den Konflikt von *amour et devoir* dem Konflikt von „Pflicht und Neigung“ gleich. Nun deuten diese beiden Begriffe in das Umfeld von Kant und Schiller. Bei beiden Denkern ist das Begriffspaar philosophisch-anthropologisch unterlegt. Der Pflicht, die Kant aus reiner Vernunft ableitet, tritt mit der Neigung ein zweiter, den Menschen prägender Bereich – der Bereich der Sinnlichkeit – entgegen. Im Konflikt von Pflicht und Neigung artikuliert sich ein anthropologisches Spannungsverhältnis des Menschen. Er ist deshalb wesentlich innerer Konflikt. Um solche - im Kontext Corneilles unangemessenen - Anklänge zu vermeiden, übersetze ich das Begriffspaar *amour et devoir* nicht.

Unabhängig von diesem deutschen Kontext suggeriert die von Evelyne Amon besorgte Ausgabe des *Cid* in der populären Reihe der *Classiques Larousse*, daß der in

den Stanzen Rodrigues vorgetragene Konflikt von *amour et devoir* wesentlich innerlich sei: „Le mot ‚introspection‘ vient du latin *introspicere*, qui signifie ‚regarder à l’intérieur‘. Pourquoi peut-on dire que la scène 6 est une scène d’introspection?“ (Corneille: 1990, 51-52.).³

Eine solche Deutung verträgt sich nicht mit der Theaterpraxis der Zeit. Wie Fumaroli (1972, 223-250) eindringlich gezeigt hat, sind die Dramen der Klassik – und insbesondere diejenigen Corneilles – in Stil und Aufführungsweise rhetorisch. Die Akteure auf der Bühne verhalten sich mehr wie Redner, als daß sie Affekte der Figur ausspielen würden. Diesen Befund versuche ich in einer formalen Analyse der Stanzen einzulösen, um anschließend das Spannungsverhältnis zwischen *amour et devoir* inhaltlich auszudeuten.

Man hat gerade am Monolog Rodrigues (I,7) immer wieder zu zeigen versucht, daß der Konflikt zwischen *amour et devoir* als innerer Konflikt aufzufassen sei: „Chacun sait que les stances de Rodrigue dans le *Cid* de Corneille expriment le conflit douloureux [...] entre l’amour pour Chimène et le désir de venger Don Diègue“ (Scherer: 1950, 292). Treffend an dieser Charakteristik ist die Ausgangsbeobachtung, daß Rodrigue unentschlossen zaudert. Das Innehalten im Monolog steht zu den anspornenden Worten des Vaters, mit denen die vorhergehende Szene (I,6) endet („Va, cours, vole, et nous venge“, v. 292), in scharfem Kontrast. Es ist jedoch fraglich, ob diese Unentschlossenheit in Form und Darstellungsweise als innere Konfliktbewältigung zu charakterisieren ist.⁴ Doch betrachten wir den Text in seiner Argumentationsführung und in seiner Sprachgestalt genauer.

Percé jusques au fond du cœur
D’une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d’une juste querelle,
Et malheureux objet d’une injuste rigueur,
Je demeure immobile [...] (I,7, vv. 293-297)

„Percé jusques au fond du cœur“: Obwohl der Passus mit einer Formel beginnt, die auf tief empfundenen Schmerz und auf eine Innensicht des Subjekts verweist, relativieren die folgenden Verse eine solche Lesart. Rodrigue charakterisiert sich mehr selbst als tragische Figur, er stellt sich mehr in einer Draufsicht auf sich selbst dar („Misérable vengeur“), als daß er den Konflikt von innen heraus erleben würde. Noch in der Wendung „Je demeure immobile“ beschreibt die Figur mehr ihr Verhalten, als daß sie es unmittelbar darstellerisch vorführen würde. Diesen Eindruck verstärken Satzaufbau und Fluß der Rede. Nicht unmittelbar vom Subjekt, sondern vom Allgemeinen aus, von der Konfliktlage her bestimmt sich das Subjekt. Daß es das Ich ist, dem ein tragischer Konflikt widerfährt, erscheint wie ein Nachtrag. Bis zum Ende des Satzes könnte diese Eingangspassage auch eine andere Person über Rodrigue sprechen.

Eine introspektive, vom Individuum ausgehende Redeweise müßte demgegenüber anders anheben. Sie müßte erst das Ich und das Leid nennen, das ihm widerfahren ist, und dann dessen Veranlassung. Goethes *Faust* etwa beginnt nachgerade programmatisch in dieser Art: „Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie / Durchaus studiert mit heißem Bemühn. / Da steh‘ ich nun, ich armer Tor, / Und bin so klug als wie zuvor!“ (I, vv. 354-359). Das „Habe nun“ - oder weniger verkürzt „Ich habe nun“ -, der Schmerz („ach!“) und schließlich dessen sachliche Veranlassung - das ist die Reihenfolge, in der moderne Subjekte idealtypischerweise ihre Tragik artikulieren.

Anders, und mit durchaus gegenläufiger Tendenz, sind die Stenzen Rodrigues gefaßt. Kaum hat das Subjekt mit einiger Verspätung „Ich“ gesagt, weitet sich die Darstellung wieder ins Allgemeine und Handlungsmäßige aus:

Si près de voir mon feu récompensé,
 Ô Dieu! l'étrange peine!
 En cet affront mon père est l'offensé,
 Et l'offenseur le père de Chimène. (I,7, vv. 299-302)

Die Sequenz resümiert die Handlung und stellt deren tragische Peripetie dar. Sie ist – als Handlungsresümee, den Grundkonflikt zusammenfassend und antithetisch pointierend – mehr ins Publikum hineingesprochen, als daß sie zu einer inneren Entscheidungsfindung beitragen könnte.

Der folgende Passus mag demgegenüber auf den ersten Blick als ein Beleg für innere Konfliktualität erscheinen:

Que je sens de rudes combats!
 Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse,
 Il faut venger un père, et perdre une maîtresse,
 L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras. (I,7, vv. 303-306)

Jedoch relativiert sich auch diese Lesart durch die Form, in der der Konflikt gefaßt ist. Im Streit und eigentlich zerrissen ist nicht Rodrigue. Im Streit stehen vielmehr „mon amour“ und „mon honneur“. Die allegorisierende Darstellung faßt Ehre und Liebe als personifizierte Kräfte. Sie vergegenständlicht den „inneren“ Konflikt zu einem Streit subjektfremder Mächte. Zumal im Bildgehalt des letzten Verses erscheint Rodrigue mehr als Objekt dieser Kräfte, als daß er selbst in sich den Konflikt austragen würde. Sein Mut wird angespornt, sein Arm zurückgehalten.

Auffällig ist ferner, daß die Symbolik des Herzens („cœur“) sich nicht der Dichotomie von Innen (Liebe) und Außen (Ehre, Gesellschaft) fügt. Das Herz paart sich – in einer für heutige Leser vielleicht ungewohnten Weise - mit der verletzten Ehre. „Cœur“ bei Corneille ist dem Bedeutungsfeld von „beherzt“, „sich ein Herz fassen“, ungleich verwandter als der Vorstellung von Innerlichkeit und Seelentiefe.

Vom selben Grundduktus einer Vergegenständlichung und Veräußerlichung des Konflikts ist die Schwertanrede Rodrigues bestimmt (zur Rhetorik des Schwertes im *Cid* Vuillermoz: 1991):

Noble ennemi de mon plus grand bonheur
 Qui fais toute ma peine,
 M'es-tu donné pour venger mon honneur?
 M'es-tu donné pour perdre ma Chimène? (I,7, vv. 319-322)

Das Schwert als personifizierte Macht, als Gegenüber und Ansprechpartner, soll Antwort geben. Es ist das Requisit, dem die Entscheidung überantwortet wird.

Kontrastiv hierzu setzt Racine das Requisit ein:

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
 Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
 A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
 Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire. (*Phèdre*, I,3, vv. 158-161)

Während das Requisit bei Racine Ausdrucksmittel der inneren Verfaßtheit ist, stellt es bei Corneille ein Mittel dar, das innere Sprachlosigkeit ausgleicht. Das, was als innerlicher Konflikt sich nicht darstellen läßt, oder was im Rahmen einer rhetorischen Darstellungsweise so gar nicht dargestellt werden soll, muß sich verdinglichen und

personifizieren. Nur in dieser projektiven Transposition ins Gegenständliche ist im *Cid* das Ich.

Als Ergebnis der formalen Analyse ist festzuhalten, daß der Monolog Rodrigue den Konflikt von *amour et devoir*, indem er ihn vergegenständlicht, gleichsam nach außen stülpt. Dem korrespondiert, daß Rodrigue mehr über sich spricht, daß er sich mehr wie in einer Rede über einen Dritten als tragische Figur charakterisiert, als daß er den Konflikt aus einer inneren Konfliktspannung heraus beschreiben würde.

Diesem formalen Befund entspricht eine inhaltliche Beobachtung: Zumal der erste Teil der Stanzas (Strophen 1-3) setzt durchweg auf Oppositionspaaren auf, die sich aus einer Antithetik von Werten und Sujets herschreibt. „Amour“ versus „honneur“, Verpflichtung gegenüber dem Vater versus Verpflichtung gegenüber der Geliebten, „misérable vengeur“ versus „juste querelle“. Diese Antithetik ist mehr eine nach außen, gegen das Publikum gewandte rednerische Zuspitzung eines tragischen Konflikts, als daß sich in ihr ein Prozeß der Entscheidung artikulieren würde. Erst im zweiten Teil der Stanzas (Strophen 4-5) wird der antithetische Wertekonflikt in eine Tragik der Handlungs- und Entscheidungssituation überführt:

Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père,
Qui venge cet affront irrite sa colère,
Et qui peut le souffrir ne la mérite pas. (I,7, vv. 324-326)

Und, den Passus abschließend:

Allons, mon bras, du moins sauvons l'honneur,
Puisque aussi bien il faut perdre Chimène. (I,7, vv. 341-342)

Frappanterweise ist die Situation der Entscheidung, vor die Rodrigue sich gestellt sieht, insgesamt betrachtet, nicht konfliktual, da die Handlungsalternative asymmetrisch und eben deshalb eindeutig entscheidbar ist. Im Falle einer Entscheidung für die Ehre und für den Vater kann Rodrigue die Entscheidung ohne Abstriche umsetzen. Bei einer Entscheidung für die Liebe und für Chimène dagegen wäre er einem unlösbaren Handlungsdilemma ausgesetzt. Chimène gegenüber hat Rodrigue sowohl die Rücksichten der Familie zu wahren – deshalb darf er ihren Vater nicht töten - als auch die der Ehre - als Entehrter ist er nicht heiratbar, deshalb muß er ihren Vater töten. Nicht die Handlungsalternative Vater / Ehre – Geliebte / Liebe verhält sich also dilemmatisch (und deshalb unentscheidbar), dilemmatisch ist allein das Verhältnis zu Chimène. Nur die Entscheidung für Chimène würde zu einer unlösbaren handlungsmäßigen Verstrickung führen.

Wertekonflikt und Handlungsdilemma klaffen in den Stanzas auseinander. Während der erste Teil der Stanzas den Wertekonflikt exponiert, arbeitet der zweite Teil die Handlungsalternative – und damit den eigentlichen Entscheidungskonflikt – heraus, freilich nicht ganz ohne diese Wendung zugunsten einer neuerlichen Exposition des Wertekonflikts zugleich auch wieder zuzuschütten. Der Monolog - man muß an dieser Stelle von der Figur Abstand nehmen und den rhetorisch-argumentativen Aufbau der Rede betrachten - bedient sich folgender Konstruktion: Als Rodrigue das Dilemma seines Verhältnisses zu Chimène erkennt, erwägt er, Selbstmord zu begehen. Unter dieser Voraussetzung kann er die im Grunde asymmetrische und deshalb eindeutige Entscheidungslage wieder in ein instabiles und deshalb konfliktuales Gleichgewicht bringen. Dem Tod aus Rücksicht auf die Geliebte steht der mögliche Tod im Duell gegenüber:

Allons, mon âme, et puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène. (I,7, vv. 331-332)

Diese Reformulierung des Konflikts zwischen Liebe und Ehre unter dem Vorzeichen des Todes ist sicherlich auch etwas erschlichen: Denn während Rodrigue im ersten Teil der Stanzas wie fraglos davon ausgeht, daß er im Duell siegen wird (nur diese Siegeszuversicht ist dem Helden Rodrigue im Grunde gemäß), geht er im zweiten Teil davon aus, daß er im Duell sterben wird. Nur indem Rodrigue die Prognose über den Ausgang des Duells wechselt, indem er die Ebene der (zukünftigen) Fakten verschiebt, kann er eine im Grunde eindeutige Entscheidungslage einer erneuten Ambiguität zuführen. Im dritten Teil, in der Schlußstrophe, entscheidet sich Rodrigue für den (möglichen) Tod im Duell. Er entscheidet sich für die Ehre und gegen die Geliebte:

Dois-je pas à mon père avant qu'à ma maîtresse?
 Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
 Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu. (I,7, vv.344-346)

Die Entscheidung für die Ehrenrache erhält damit wieder ihr volles, grundsätzliches Gewicht. Die Entscheidung, die auf der Argumentationslage des zweiten Strophenblockes zu treffen gewesen wäre, wäre demgegenüber aus einem Handlungskalkül entsprungen. Sie wäre keine Entscheidung rein aus Pflicht gewesen.

Der argumentative Aufbau der Stanzas läßt sich damit wie folgt zusammenfassen: Teil I (Strophen 1-3) arbeitet die Antithetik des Wertekonflikts von *amour et devoir* aus. Teil II (Strophen 4-5) rückt den Gesichtspunkt der Liebe und mit ihm das eigentliche Handlungsdilemma in den Vordergrund. Mit dem Motiv des Todes fügt dieser Teil zugleich ein Argument ein, auf dessen Basis sich der Wertekonflikt reformulieren läßt. Teil III (Strophe 6) entscheidet diesen Konflikt zugunsten der Ehre:

Courons à la vengeance,
 Et tous [sic!] honteux d'avoir tant balancé,
 Ne soyons plus en peine
 (Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé)
 Si l'offenseur est père de Chimène. (I,7, vv. 348-352)

Diese dreigliedrige Wendung, diese stete Verschiebung und Wegdeutung des Konflikts gründet in einem grundsätzlichen begrifflichen Spannungsverhältnis. Im Wertgefüge von *amour* und *devoir* besitzt die Pflicht den eindeutigen Vorrang. Unter der Voraussetzung dieses Übergewichts läßt sich ein Konflikt im strengen Sinne nicht aufbauen (Stegmann: 1968, II, 579 spricht deshalb von einem „faux dilemme“). Diese Spannungslosigkeit gleicht Corneille durch eine weitere Asymmetrie beider Begriffe aus: Während *devoir* den Gegenbegriff *amour* nicht impliziert – die pflichtgemäße und ehrenhafte Handlung kommt ja gerade durch eine Überwindung der Liebe zustande –, ist dem Begriff der Liebe der Begriff der Ehre inhärent. Das Spannungsverhältnis, das sich aus dem Gegensatz der beiden konträren Begriffe nicht aufbauen läßt, kann deshalb von einem der beiden Begriffspole – dem der Liebe – aus konstruiert werden. Der Konflikt zwischen *amour et devoir* wird damit zu einem Konflikt ehrenhafter Liebe. Dem entspricht, daß das eigentliche und unlösbare Dilemma Rodrigues darin besteht, daß er Chimène sowohl verliert, wenn er der Liebe folgt, als auch, wenn er der Ehre folgt. Die Teile I und II klammern dieses Dilemma ein – Teil I behauptet die Gleichwertigkeit von *amour* und *devoir* -, Teil III postuliert, daß der Ehre eindeutig der Vorzug zu geben sei.

Diese Grundanlage prägt auch den weiteren Verlauf des Stückes. Spannungs- und peripetienreich ist der *Cid* nicht deshalb, weil Vater und Geliebter gegeneinander ausgespielt werden, sondern weil er das Dilemma der ehrenhaften Liebe entfaltet. In steten vergeblichen Anläufen, alle Brücken, die man ihr baut, einreißend, versucht

Chimène, den Tod ihres Vaters an Rodrigue zu rächen, obwohl sie in Wirklichkeit alles andere will als dessen Tod. Komplementär hierzu versucht Rodrigue, seine Schuld gegenüber der Geliebten abzutragen.

IV.

Wie Doubrovsky (1963, 99) bemerkt, sind zur Interpretation der Stenzen Rodrigues „des océans d'encre“ geflossen. Es ist hier nicht der Ort, dieser Vielfalt gerecht zu werden. Eine Wiedergabe der einzelnen Positionen verlöre sich in einer reinen Aufzählung, die so unverständlich wie beliebig wäre. Statt dessen sollen im folgenden anhand von Doubrovskys Interpretation die Spielräume, die Voraussetzungen, die Leistungsfähigkeit, aber auch die Gründe für das Mißlingen eines interpretatorischen Ansatzes exemplarisch verdeutlicht werden. Die Auseinandersetzung mit Doubrovsky scheint mir – abgesehen davon, daß seine Interpretation des Helden das Corneille-Bild der Forschung bis heute bestimmt – insbesondere deshalb lohnend, weil Doubrovsky mit dem Begriff der Anerkennung einen Forschungsimpuls gesetzt hat, der zu Unrecht etwas in Vergessenheit geraten ist. Allerdings trägt Doubrovsky diesen Gedanken in einer Form vor, die methodisch auf einer Analyse der Figur aufsetzt. Die Orientierung an der Figur stellt einen wesentlichen Mangel vieler Arbeiten zur klassischen Literatur dar. Zu Teilen ist sie von der Sache her induziert. So lädt etwa das für die Dramen Corneilles charakteristische Motiv des Heroismus zu einer Analyse der Figur nachgerade ein. Dennoch stellt sich die Frage, ob der Text damit in angemessener Weise beschrieben werden kann. Die Auseinandersetzung mit Doubrovsky soll vor diesem Hintergrund ein Doppeltes leisten: Sie soll zum einen die Schwächen des Interpretationsschemas Figur aufzeigen und zum anderen den Begriff der Anerkennung verfeinern.

Doubrovsky beginnt seine Interpretation der Stenzen damit, daß er bisherige Positionen der Forschung resümiert und vergleicht. Der ältesten, bis auf Corneille zurückdatierenden Auffassung, derzufolge in den Stenzen die Pflicht siegt, ohne der Liebe Abbruch zu tun, folgt im 19. Jahrhundert eine Lesart, die Rodrigue als Willensmenschen deutet (Brunetière, Lemaître, Faguet). Im frühen 20. Jahrhundert werden die Stenzen unter dem Einfluß Lansons als eine Art deliberative Entscheidung cartesianischen Typs - „examen des mobiles par la ‚raison‘, choix, puis exécution des décrets de la ‚raison‘ par la ‚volonté““ (Doubrovsky: 1963, 100) – bzw., im Gegenzug, als Ausdruck einer schwankenden Leidenschaft (Nadal: 1948, 168) gedeutet. Péguy und Caillois weisen den Gedanken der Entscheidung ganz zurück „pour la simple raison qu'amour et devoir vont, en fait, dans le même sens“ (Doubrovsky: 1963, 99). Insbesondere gegen diese letzte Position ist Doubrovskys Interpretation gerichtet. Daß Rodrigue zwischen *amour* und *devoir* zu entscheiden, daß er eine Wahl zu treffen habe, sei evident.

Mit der Betonung der Wahl schließt Doubrovsky an den Existentialismus Sartrescher Prägung an (Doubrovsky: 1963, 100). Diese theoretische Provenienz erlaubt ihm – und er versucht dies in einer Lektüre Schritt für Schritt am Text einzulösen -, die vorstehend genannten Positionen zumindest philosophisch zu transzendieren. Die existentielle Wahl, die Rodrigue zu treffen hat, liegt – Doubrovsky zufolge – vor der Scheidung zwischen Ratio, Wille und Leidenschaft. Die Wahl als komplexer fundierender Akt ist dennoch momenthaft von diesen Einflußgrößen bestimmt. Damit lassen sich die konkurrierenden Deutungsansätze durch einen Begriff, der zugleich als vorgängig und vermittelnd gesetzt ist, versöhnen. Die Überzeugungskraft, die Doubrovskys Argument besitzt, resultiert aus einer verbesserten Philosophie. Die Verein-

seitigung der vermögenspsychologischen Alternativen - Vernunft versus Leidenschaft – läßt sich von einer differenzierteren philosophischen Beschreibung aus überwinden.

Doubrovsky verbindet das Motiv der Wahl mit dem der Anerkennung aus Hegels *Phänomenologie des Geistes* (Hegel: 1986, 145-155). Über die Konfrontation von Liebe und Ehre erkenne Rodrigue, daß sein Wunsch, Chimène zu besitzen – Doubrovsky faßt diesen Wunsch im Sinne eines unmittelbaren, physischen Begehrens -, nicht anders einzulösen sei als dadurch, daß er die Erwartungen Chimènes erfüllt. Um von ihr anerkannt zu werden, müsse Rodrigue das Maß seiner Heroizität einhalten, und das heißt, er müsse auf sein unmittelbares Begehren verzichten. Genötigt, zwischen Begehren und Ehre zu wählen, treffe Rodrigue auf das Du. In dieser Begegnung versittliche sich sein Begehren.

Zu würdigen ist vorneweg das Verdienst Doubrovskys: Indem er sich des Begriffs der Wahl bedient, kann er die Balance, das Spannungsverhältnis zwischen *amour* und *devoir* angemessener beschreiben als die Interpretationen, die den Konflikt entweder unter dem Primat der Leidenschaft oder unter dem der Vernunft deuten und sich damit implizit immer schon auf die Seite des *amour* oder des *devoir* stellen. Angemessen ist ferner der Hinweis auf die Anerkennungsstrukturen – auch wenn der Begriff der Anerkennung zu modifizieren sein wird.

Trotzdem ist in Frage zu ziehen, ob Doubrovsky die Interpretationsverfahren seiner Vorgänger grundsätzlich transzendiert. Neben den leidenschaftlichen und den rationalen Rodrigue tritt bei Doubrovsky ein Rodrigue mit existentialem Zuschnitt. Doubrovskys Interpretation deckt sich mit denen seiner Vorgänger, weil sie wie diese die Figur mit anthropologischen Leitkategorien auffüllt. Sie folgt damit einem Interpretationsverfahren, das so verbreitet wie fragwürdig ist (Ubersfeld: 1982, 109-111). Sie interpretiert – das ist der Einwand – die Figur nicht aus dem zeitgeschichtlichen Kontext und vom Handlungszusammenhang aus, sondern in einer tiefendimensionalen Sicht:

Même le psychanalyste, qui vient nous dire ce qu'il y a "derrière" les sentiments de son malade, ne prétend pas apprendre à celui-ci ce qu'il éprouve. Aussi modeste, le critique doit admettre que Rodrigue sait mieux que lui ce qui se passe en son for intérieur, quitte ensuite à l'interpréter. Ce qui vicie, croyons-nous, la plupart des commentaires, c'est que le commentateur substitue *sa propre conception* du "devoir" ou de l'"amour" aux conceptions de l'amour et du devoir, ou de la morale en général, qui sont celles des *personnages* dans l'œuvre étudiée (Doubrovsky: 1963, 99-100).

In gewisser Weise spricht das Zitat für sich. Es bleibt nur anzumerken, daß das, was hier als Maß der Textnähe postuliert wird, paradoxerweise nicht der Text, sondern etwas hinter („derrière“) dem Text oder etwas ist, das die Figur besser weiß als ihr Interpret. Als Maß der Interpretation wird ein Eigentliches, Ungesagtes der Figur gesetzt, das sich in den Äußerungen der Figur im Text zwar abdrückt, jedoch in ihm nicht ganz zur Sprache kommt. Dieses Ungesagte zur Sprache zu bringen, ist Aufgabe der Interpretation. Was hat die Figur veranlaßt, diesen oder auch jenen Satz zu sagen? Was ist hinter der Figur, ohne daß sie es sagt? Methodisch gesichert ist auf Fragen dieser Art keine Antwort zu geben (kritisch zur Figurenanalyse mit Blick auf den *Cid* auch Voltz: 1989).

Problematisch ist der Begriff der Figur in dem emphatischen, tiefendimensionalen Sinne, in dem Doubrovsky ihn verwendet, aus einem weiteren Grund. Doubrovsky beantwortet implizit mit, ob und inwieweit die Stenzen Ausdruck einer inneren Konfliktbewältigung sind. Diese Frage ist jedoch durch den methodischen Ansatz bereits

vorentschieden. In dem Maße, wie Doubrovsky der Figur Rodrigue, und das heißt in seinem Sinne von Figur, in dem Maße, wie er den Motivationen und den inneren Konfliktspannungen Rodrigues nachfragt, hat er bereits vorentschieden, daß die Stanzas von einem inneren Konflikt handeln. Ich habe im Gegenzug hierzu versucht, die Frage nach dem inneren Konflikt offen zu halten. Die Äußerungsweise der Figur, ihr sprachliches Gebaren, der Bildvorrat, dessen sie sich bedient, sollten Auskunft darüber geben, ob man von einer inneren Konfliktualität sprechen kann.

Die bisher vorgebrachten Einwände sind grundsätzlicher, methodischer Natur. Ihre Tragfähigkeit ist in einer textnahen Interpretation einzulösen.

Die These von der existentiellen Wahl ist darauf angewiesen, den Konflikt als möglichst grundsätzlichen erscheinen zu lassen. Doubrovsky überzeichnet deshalb den Konflikt von *amour et devoir*. In den Stanzas, so lautet im Kern sein Argument, läutere sich Rodrigues Liebe, die ursprünglich ein nachgerade physisches Begehren war, zu einer versittlichten Liebe:

Suivre le chemin de l'honneur [...], c'est faire un choix radical et sans retour contre la possession amoureuse [...]. En ce sens, les Stances représentent le pénible enfante-ment d'un nouvel amour sur les décombres de l'amour originel. (Doubrovsky: 1963, 101-102)

Diese Lesart überspringt den Gesamtkontext des Stückes. Wenn auch nicht in einer Äußerung Rodrigues, so setzt das Stück doch mit eben der versittlichten Liebe oder -textnäher gesprochen - mit eben dem Zusammenhang von *amour* und *estime* ein, den Doubrovsky in den Stanzas als persönliche Entscheidung Rodrigues allererst entstehen sieht. Die Achtung, die die Adelshäuser Don Diègues und Don Gomès', die Wertschätzung, die die Väter einander entgegenbringen, findet ihre Entsprechung in der Liebe zwischen Chimène und Rodrigue, und diese hat jene zur Voraussetzung. Elvire, die Zofe Chimènes, gibt zum Eingang des Stückes den Ausgang einer Unterredung wieder, in der sie Chimènes Vater befragte, ob er in eine Hochzeit mit Rodrigue einwillige. Sie berichtet: „[...] tous vos sens doivent être charmés. / Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez“ (vv. 37-38). Und die Antwort des Vaters – er vergleicht Rodrigue mit seinem Mitbewerber Don Sanche - wiedergebend:

Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image (I,1, vv. 12-16)

Abzulesen ist aus dieser Szene zum einen, in wie hohem Maße die Liebe zwischen Chimène und Rodrigue bereits eingangs sozial vermittelt ist. Die Liebe bekundet sich nicht unmittelbar in einer Begegnung der Liebenden, sondern als sozial hoch vermittelter Prozeß. Daß von ihr nur in der Form des Botenberichts, nur über die indirekte Wiedergabe des Urteils von Chimènes Vater die Rede ist, spiegelt diese soziale Vermitteltheit mit dramentechnischen Mitteln wider.

Eine erste Charakteristik erfährt an dieser Stelle zum andern Rodrigue oder, allgemeiner gesprochen, die heroische Figur bei Corneille. Wie Starobinski (1961, 47-48) gezeigt hat, zeichnen die Helden Corneilles sich dadurch aus, daß ihr Wesen, ihre Heroizität und ihre Tugend zur Erscheinung gelangt. Das Auge, das den Blick ins Innere freigibt, ist eines der Zentralmotive dieses Erscheinens. In ihm offenbart sich der heroische Glanz, aus dem Rodrigue seine Ehre bezieht und um dessentwillen er geliebt wird. Die tiefendimensionale Schicht, das - wenn man so will - dunkle Begeh-

ren des „amour originel“, das Doubrovsky Rodrigue unterstellt, will zu dieser Transparenz des Corneilleschen Helden nicht passen. Unangemessen ist der methodische, tiefendimensionale Begriff, den Doubrovsky unterlegt, also auch deshalb, weil hinter („derrière“) dem Corneilleschen Helden buchstäblich nichts ist. Die Helden Corneilles existieren nur in der Erscheinung oder, genauer, in einer Deckungsgleichheit von Innen und Außen.

Die Szene deutet damit auf das vor, was Doubrovsky in den Stanzen allererst als Einsicht Rodrigues sich entwickeln sieht, nämlich daß Liebe, Ehre und Heroizität miteinander vermittelt sind. Wenn Rodrigue aufgrund seiner Heroizität geliebt wird, dann stellt der Gesichtsverlust, der mit der Entehrung seines Vaters verbunden ist, nicht nur seine Ehre, sondern auch die Voraussetzung seiner Liebe in Frage. Die in den Stanzen bekundete Einsicht Rodrigues in das Dilemma seiner Liebe ist nur die Nachtseite des in der Eingangsszene bereits gesetzten Grundverhältnisses. In ihr spiegelt sich kein tieferer, innerer Konflikt. Sie beinhaltet die Einsicht Rodrigues in die Gesetzmäßigkeit der Welt der Ehre, in der er lebt und die auch die seine ist. Zu Recht macht Margitic (1977, 202) gegen Doubrovsky geltend, „que le soliloque de Rodrigue relate, non pas comment il *arrive* à une décision, mais comment il *justifie* une décision déjà prise.“ Die Entscheidung Rodrigues bezieht sich nicht auf anthropologische Grundspannungen, zwischen denen eine existentielle Wahl zu treffen wäre, sondern auf ein Wertegefüge, das bereits ausgelegt und in dem die Wahl deshalb bereits vorentschieden ist.

V.

Einer Überprüfung und Reinterpretation bedarf nicht zuletzt die Darstellung der Anerkennungsbeziehung zwischen Rodrigue und Chimène. Obwohl Doubrovsky bei der Deutung der Stanzen das Thema der Wahl in den Vordergrund stellt, klingt das Thema der Anerkennung und sein Rückbezug auf das Motiv der Herrschaft hier bereits an. Doubrovsky zufolge erkennt Rodrigue in den Stanzen, daß er sein Begehren oder seinen „amour originel“ (Doubrovsky: 1963, 102) nicht einlösen kann, ohne von Chimène anerkannt zu werden. In dieser Orientierung an der Anerkennung durch den anderen versittlicht sich sein Begehren. Zugleich zeigt sich in dieser Beziehung in einer ersten Lesart der Nexus von Anerkennung und Herrschaft - als Unterwerfung der unmittelbaren Triebnatur.

Le sacrifice de la possession amoureuse n'est pas, pour Rodrigue, le sacrifice de l'amour. [...]. La grandeur de Rodrigue – et c'est l'avènement du héros sur le plan de l'amour – n'est pas de refuser sans plus le Moi de la Vie et du Sentiment, mais de relancer, d'inventer l'amour à un niveau libérateur. (Doubrovsky: 1963, 104)

Komplementär zu dieser Lesart verhält sich Doubrovskys Interpretation der Szene III,4. Rodrigue bietet Chimène, nachdem er ihren Vater ermordet hat, zum Ausgleich sein Leben an. Er will ihr sein Schwert geben, damit sie ihn ermorden kann. Chimène ist nicht bereit, diese Gabe oder das Leben Rodrigues zu nehmen. Damit, so Doubrovsky, erweise Rodrigue sich als *Maître*. Da er, nicht aber Chimène, bereit sei, das Leben zur Disposition zu stellen, sei er heroischer als Chimène und eben deshalb der *Maître* in ihrer beider Beziehung:

„Immole avec courage“, exhortait Rodrigue: or, Chimène n'a pas le courage non seulement de *tuer*, [...] mais de *mourir*. [...] Sur ce point, malheureusement, Chimène n'est certes pas la fille de son père. [...] chez elle, la *passion* règne, puisqu'elle n'a pas su faire l'acte de renoncement qui élève la conscience *au-dessus de la vie* (.). Dès lors, selon une impitoyable dialectique, le Maître choisit dans la classe des Esclaves, que

domine le Moi animal: c'est bien là le péché fondamental de Chimène [...]. (Doubrovsky: 1963, 112)

Unübersehbar und mit explizitem Bezug rekurriert diese Lektüre auf das Kapitel „Herrschaft und Knechtschaft“ in Hegels *Phänomenologie des Geistes* (Hegel: 1986, 145-155). In einem Zweikampf auf Leben und Tod erweist sich bei Hegel derjenige als der Herr, der bereit ist, sein Leben einzusetzen. Nun dient dieses Kapitel bei Hegel dazu, eine erste, und das heißt: archaische Form von Gesellschaftlichkeit zu beschreiben. Aus dem Zweikampf zweier Antagonisten, die sich jeweils als Selbstbewußtsein absolut setzen, entsteht bei Hegel eine erste Grundform der Gesellschaftlichkeit – eben das Verhältnis von Herr und Knecht. Ob der damit bereitstehende Strukturvorrat zur Beschreibung ausgearbeiteter gesellschaftlicher Beziehungen, ob er ferner zur Beschreibung eines Verhältnisses von Mann und Frau geeignet ist, ist grundsätzlich in Frage zu ziehen. Einmal mehr zeigt sich an dieser Stelle die Verführung, zu der die semantischen Konnotationen des Begriffs Heros verleiten. Wenn Prigent (1988, 123) Rodrigue als Staatengründer bezeichnet, und wenn Doubrovsky (1963, 92-94) auf Hegels Dialektik von Herr und Knecht rekurriert, so folgen beide den Konnotationen Archaik und prägesellschaftliche Eigenständigkeit, die man gemeinhin mit dem Stichwort Heros verbindet.

Hegel bewältigt mit dem Begriff der Anerkennung ferner ein Grundproblem idealistischer Philosophie: Wenn das Ich sich als Selbstbewußtsein absolut setzt, wenn es supponiert, die Welt sei nur aus und durch sein Denken, so überspringt es damit sowohl, daß es selbst nicht nur Geist, sondern auch Körper ist, als auch, daß neben ihm ein anderes Selbstbewußtsein existiert. In einem Zweikampf auf Leben und Tod erfährt das Selbstbewußtsein, daß es als Selbstbewußtsein nur als lebendes existiert, wie auch, daß es sein Selbstbewußtsein am anderen nur zur Darstellung bringen kann, indem es ihn am Leben läßt. Der existentialistisch geprägte Ansatz Doubrovskys besitzt eine gewisse Affinität zu Hegels idealistischer Philosophie, weil beide – Existentialismus wie Idealismus – primär vom Ich ausgehen. Um die Gefahr des Solipsismus abzuwehren, sucht man hier wie dort den anderen oder das Du.

Nun stellt sich jedoch die Frage, ob dieser Begriff von Anerkennung dem Corneilleschen Text gemäß ist. Doubrovskys an Hegel angelehnter Begriff der Anerkennung beschreibt - der Interaktionsstruktur nach - eine duale Beziehung: Ein Ich erfährt Anerkennung von einem anderen Ich. Zur Abweisung der solipsistischen Tendenzen und zur Beschreibung archaischer Herrschaftsverhältnisse ist dieser Begriff zureichend. Die Struktur der Anerkennungsverhältnisse zwischen Rodrigue und Chimène ist jedoch komplexer: Wenn Rodrigue darauf achtet, daß er Chimènes Anerkennung nicht verliert, so weiß er, daß er diese Anerkennung als Entehrter nicht erhalten kann (I,7, vv. 324-326). Das Ich wird in diesem Verhältnis vom Du nur anerkannt, insoweit es gesellschaftlich – und das heißt: durch Dritte - anerkannt ist. Entgegen dem Hegel-/Doubrovskyschen Modell ist die Struktur des Anerkennungsverhältnisses bei Corneille nicht dyadisch, sondern triadisch.

Zu fragen ist ferner, ob Doubrovskys stark inhaltlich, an den Begriffen von Herrschaft und Tod ausgerichteter Begriff der Anerkennung geeignet ist, alle Strukturmomente der Szene zu beschreiben.

Formal betrachtet, sind die Stenzen Rodrigues ein Monolog. Sie stellen deshalb, genau genommen, kein Verhältnis der Anerkennung dar. In einem Monolog können nur Erwartungen oder Erwartenserwartungen gefaßt werden. Rodrigue erwartet, daß Chimène sich gemäß den gesellschaftlichen Erwartungen verhält, das heißt, er er-

wartet, daß sie von ihm erwartet, daß er sich ehrenhaft verhält. In den Stanzen ist Chimène für Rodrigue Vorbild. Er versucht, ihren Erwartungen gerecht zu werden.

Als Szene der Anerkennung in einem strengen Sinne kann erst die Szene III,4 gelten, denn erst in ihr setzen sich die Partner in einem Dialog auseinander. Szene III,4 ist formal der Höhepunkt des Stückes, sie stellt – ungewöhnlich genug – zugleich den Höhepunkt der Konfrontation der beiden Protagonisten und deren erste Begegnung im Stück dar. Im Verhältnis zu den Stanzen kehrt die Szene die Beziehung der Vorbildnahme um. Nachdem zum Eingang der Szene Rodrigue sein Verhalten (die Ermordung des Grafen) gegenüber Chimène rechtfertigte, billigt Chimène dieses Verhalten und fährt wie folgt fort:

Je sais ce que l'honneur, après un tel outrage,
Demandait à l'ardeur d'un généreux courage,
Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien;
Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien.
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire;
Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire,
Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir, et mon père à venger.
[...]
De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne
Ma générosité doit répondre à la tienne:
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi,
Je me dois par ta mort montrer digne de toi. (III,4, vv. 919-942)

Dadurch, daß Rodrigue sich in den Stanzen Chimène zum Vorbild nimmt (I,7, vv. 325-326) und sich heroisch verhält, wird er für sie selbst zum Vorbild (III,4). Die Anerkennung zwischen Rodrigue und Chimène stellt ein Geflecht von Erwartenserwartungen und wechselseitiger Vorbildnahme dar. Sie ist geprägt von spiegelbildlichen Handlungs- und Erwartungsstrukturen und zielt damit in der Grundanlage auf eine gleichwertige Beziehung zwischen den sich Anerkennenden. Ob und in welchem Maße die Figuren diese Struktur der Anerkennung im einzelnen erfüllen, ob insbesondere Chimène in allen Punkten das von Rodrigue gesetzte hohe heroische Niveau einhält, ist eine zweite Frage. Diese Frage der Bewertung der Figur ist strikt zu trennen von der Beschreibung des zugrundeliegenden Anerkennungs begriffes und der zugrundeliegenden Interaktionsstrukturen.

Von der Vermischung beider Ebenen ist Doubrovskys Lesart geprägt. Sie setzt die Figuren in Konkurrenz, um sie aneinander zu messen. Dieses Schema des Figurenvergleichs wirkt sich noch auf den Begriff der Anerkennung aus:

Chimène associe d'emblée mort et mérite, amour et haine: le projet animal de *possession* disparu, le projet humain de *reconnaissance* demeure. Or, ici la reconnaissance réciproque [...] débouche sur l'affrontement du combat: c'est par la mort de Rodrigue que Chimène doit se prouver son *égale*, tout comme Rodrigue ne pouvait se prouver l'égal du Comte qu'en le tuant (Doubrovsky: 1963, 109).

Inhaltlicher gefaßt, ist Doubrovskys Begriff der Anerkennung unangemessen, weil er in Anlehnung an Hegel Anerkennung als Unterwerfung faßt. Diesem Anerkennungs begriff widerspricht nicht nur die formale Symmetrie der Szene, ihm widersprechen auch Grundthema und Gehalt der Beziehung zwischen Rodrigue und Chimène. Es geht in dieser Beziehung – damit beginnt und damit endet das Stück – um eine (standesgemäße) Hochzeit. Nach den Heiratsregeln einer standesgemäßen Ehe können nur gleichwertige Partner die Ehe eingehen. Die Anerkennung zwischen Chimène und Rodrigue ist deshalb nicht als Unterwerfung, sondern als Ebenbürtig-

keit im Wortsinn zu fassen. Nicht Herr und Knecht, Unterwerfung und Tod, sondern Liebe und Hochzeit, Geburt und Gleichwertigkeit stellen die grundlegenden Bezugsgrößen für diesen Anerkennungsbegriff dar. Freilich rechnen Rodrigue und Chimène sich nicht ihren Stammbaum vor, sondern stellen ihre Gleichwertigkeit dar, indem sie sich gleichermaßen ehrenhaft verhalten.

Noch die Handlungsmotive, die die Hochzeit zu hintertreiben drohen – Rache und Duell -, sind Rituale der Gleichwertigkeit. In Rache und Duell versucht der Beleidigte, seine Ehre wiederherzustellen. Er versucht, wieder ein gleichwertiges Mitglied der Gemeinschaft der Ehrenmänner zu werden. Dazu muß er die ihm angetane Schmach mit gleicher Münze zurückzahlen (Waltz: 1993, 116-131). Auf das Duell gegen Don Gomès antwortet das Duell gegen Don Sanche.

Festzuhalten war in einer ersten Betrachtung, daß die Beziehung zwischen Rodrigue und Chimène in der Grundanlage auf Gleichwertigkeit zielt. Man würde diese Beziehung freilich allzusehr harmonisieren, wollte man nur die Gemeinsamkeit betonen. Richtig an Doubrovskys Beobachtung ist, daß Rodrigue mit der Strenge seiner Heroizität Chimène in gewisser Weise auch herausfordert. Diese Herausforderung ist jedoch weniger als Konkurrenzverhältnis oder als Versuch einer Übermächtigung aufzufassen. Rodrigue und Chimène versuchen, eine Partie auf hohem Niveau zu spielen. Eine Partie auf hohem Niveau ist davon geprägt, daß man in einer angemessenen Weise zieht, und daß der Gegenspieler auf den angemessenen Zug in gleicher Weise antworten kann. Die Herausforderung einer Partie auf hohem Niveau besteht nicht darin, daß man die Partie gewinnt und sich als Sieger zum *Maître* aufwirft, sondern darin, daß man sich als gleichwertiger Spielpartner erweist.

Nun verläuft die Struktur der Anerkennung nicht nur zwischen den beiden Gegenspielern Chimène und Rodrigue, sondern auch zwischen diesen und der Gesellschaft. Stets mischen sich in die Erwartungen und Erwartenserwartungen der beiden Gegenspieler, sie abstützend und grundierend, die der Gesellschaft ein.

Rodrigue formuliert seine Erwartung, Chimène solle ihn um ihrer Ehre willen und wegen seiner Schuld ihr gegenüber töten:

Au nom d'un père mort, ou de notre amitié,
Punis-moi par vengeance, ou du moins par pitié,
Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Chimène:

Va, je ne te hais point.

Rodrigue:

Tu le dois.

Chimène:

Je ne puis.

Rodrigue:

Crains-tu si peu le blâme, et si peu les faux bruits?
Quand on saura mon crime et que ta flamme dure,
Que ne publieront point l'envie et l'imposture? (III,4, vv. 969-976)

Das nachgerade Private dieser Rache („notre amitié“, „par pitié“, „mourir par ta main“) gleitet in diesem Passus – aus einiger Distanz zu den Vorstellungen der Zeit gesprochen – ins nachgerade Tratschhafte ab: Was werden die Leute sagen („que ne publieront point l'envie et l'imposture“)? Daß Corneille, ohne Anstoß zu nehmen, den Spagat zwischen den drei Bereichen Familienrache („au nom d'un père mort“), Rache unter dem Vorzeichen der Liebe („au nom [...] de notre amitié“) und Angst vor übler Nachrede („crains-tu [...] si peu les faux bruits?“) schlägt, zeigt, wie ungeschie-

den diese Bereiche, die uns heute inkommensurabel erscheinen, zu seiner Zeit noch sind. Es zeigt sich an dieser Stelle auch die Rhetorizität des Textes: Rodrigue versucht, eine möglichst breitflächige Argumentation aufzubauen. Dem rhetorischen Gebot der *inventio* gehorchend, bezieht er seine Argumente aus möglichst vielen Bereichen. Die Kommensurabilität dieser Bereiche ist nachrangig.

Durchaus parallel ist die Szene V,1 zu lesen, die diese Szene aufnimmt und zugleich spiegelbildlich verkehrt. Szene V,1 handelt von der Begegnung zwischen Rodrigue und Chimène vor dem Duell Rodrigues gegen Don Sanche. Wie in III,4 will Rodrigue, um seine Schuld gegenüber Chimène abzutragen, und weil er davon ausgeht, daß sie ihn haßt, sterben.

Während in III,4 Rodrigue Chimène auf die Ehre festlegen will – um ihrer Ehre Genüge zu tun, habe sie ihn zu töten -, versucht in V,1 Chimène Rodrigue auf seine Ehre festzulegen – um seinen Ruhm zu wahren, habe er zu leben. Hier wie dort spielt man über die Bande, indem man das, was man sagen will, vom anderen Bereich her begründet. Rodrigue sagt in III,4, „Töte mich um unserer Liebe willen“ – und er will mit dieser Forderung im Grunde seine Liebesschuld begleichen -, Chimène sagt in V,1, „Bleibe am Leben um deiner Ehre willen“ – und sie will mit dieser Forderung im Grunde das Leben des Geliebten bewahren. Man spielt über die Bande auch, indem man beide Male gesellschaftliche Erwartungen und das Bild, das man der Gesellschaft gegenüber abgibt, ins Spiel bringt. Szene III,4 verhandelt die Schande Chimènes, Szene V,1 den Verlust des Nachruhms Rodrigues.

On dira seulement: „Il adorait Chimène,
 Il n'a pas voulu vivre et mériter sa haine,
 Il a cédé lui-même à la rigueur du sort
 Qui forçait sa maîtresse à poursuivre sa mort,
 Elle voulait sa tête, et son cœur magnanime
 S'il l'en eût refusée eût pensé faire un crime:
 Pour venger son honneur il perdit son amour,
 Pour venger sa maîtresse il a quitté le jour,
 Préférant (quelque espoir qu'eût son âme asservie)
 Son honneur à Chimène, et Chimène à sa vie.“ (V,1, vv. 1543-1552)

Der Corneillesche Held lebt auf die Erwartenserwartung der anderen, aber auch auf das Bild, das die anderen von ihm haben werden, zu. Die Rede der anderen ist wie eine Projektionsleinwand, vor der Rodrigue sich in Szene setzt, jede seiner Handlungen zugleich verfolgend und kontrollierend. Rodrigue entwirft sich auf dieser Projektionsleinwand, indem er seinen Nachruhm antizipiert. Im Wortsinn erschafft der Held bei Corneille seinen eigenen Mythos.

Wenn irgend im *Cid* Anerkennung mit Herrschaft zu tun hat, dann in dieser Szene. Entgegen der Lesart Doubrovskys ist Rodrigue nicht *Maître*, weil er dem Tod ins Auge sehen kann, er ist Sklave der *opinion*. Herr über die öffentliche Meinung kann er nur werden, indem er die Anerkennung durch die anderen in einem narzißtischen Tagtraum imaginiert. Das Imaginäre dieser Heroizität stellt die Textfalle dar, in der figurenbezogene Interpretationen sich gemeinhin verfangen. Weil sie das Bild des Helden zu fassen versuchen, verfangen sie sich im Selbstbild des Helden, und das heißt, in seinem Imaginären.

Anlässlich der Eingangsszene von Castros *Las mocedades del Cid* konnten wir sehen, daß Rodrigo in der rituell hoch kodierten Szene der Schwertleite Held durch eine symbolische Beziehung wird. Corneille verweigert seinem Rodrigue diese Ver-

ankerung im Symbolischen. Es ist deshalb nur schlüssig, daß sein Held seinen Mythos in einer imaginären Beziehung selbst begründen muß.

Ich habe die Strukturen und Verschränkungen der Szenen III,4 und V,1 deshalb so genau beschrieben, weil sie im wesentlichen Fortgang und Dramaturgie des Stückes bestimmen. Zwar ist das Stück, was das Handlungsgeschehen betrifft, durchaus ereignisreich: Mit dem Streit der Väter, dem Duell Rodrigues gegen Don Gomès, dem Racheverlangen Chimènes, dem Sieg Rodrigues über die Mauren, dem Duell gegen Don Sanche jagen die Ereignisse einander. Dennoch stellt der Varianzreichtum der Handlung im Grunde nur eine Gelegenheit dar, dieselbe Szene immer wieder durchzuspielen. Rodrigues Sieg über die Mauren gibt Chimène Gelegenheit, ihr Racheverlangen vor dem König erneut vorzubringen, das Duell gegen Don Sanche gibt Rodrigue Gelegenheit, Chimène erneut zu sagen, daß er die Schuld ihr gegenüber durch seinen Tod abzutragen bereit sei. Die Struktur dieser Wiederholungen zeigt zum einen, wie sehr die Figuren sich in dem Geflecht der Erwartenserwartungen verfangen, sie weist zugleich den Weg, wie ihnen zu entkommen ist. Dadurch, daß man dieselbe Szene immer neu wiederholt, kann man glaubhaft dartun, daß man die Erwartungen erfüllt. Zugleich eröffnet die Wiederholung in einem Spiel von Wiederholung und Varianz die Chance, diesem Geflecht zu entkommen. Es klärt sich zum einen das Mißverständnis, daß der andere gar nicht das erwartet, was man ihm in seiner Erwartenserwartung unterstellt (so erfährt Rodrigue, daß Chimène ihn liebt und seinen Tod gar nicht will). Zugleich bieten sich, indem man die Szene mit Varianz wiederholt, Schlupflöcher, die dem Helden erlauben, das Gesicht zu wahren, und das heißt, ineins den Erwartungen zu entsprechen und ihnen zu entkommen (so kann Chimène ohne Ehrverlust ihre Liebe gestehen). Der Spannungsbogen der Handlung im *Cid* ist wesentlich davon geprägt, daß er das Geflecht der Erwartenserwartungen aufrechterhält und abbaut. Aus diesem Spannungsbogen bezieht die Handlung ihre retardierenden Momente und nicht zuletzt ihren versöhnlichen Ausgang.

VI.

Die Symmetrie der Handlungs- und Anerkennungsstrukturen impliziert eine zumindest näherungsweise Gleichwertigkeit der Figuren, und sie hat diese zur Voraussetzung. Nun tendieren Forschung und Kritik dazu, mehr den Unterschied zwischen Rodrigue und Chimène als ihre Gleichwertigkeit herauszuarbeiten. Eine moralische, an Ehrvorstellungen orientierte Kritik wie diejenige Scudérys hebt auf die moralische Differenz der Figuren ab bzw. verdammt Chimène in einseitiger Weise (Scudéry: 1637, 80-84). Modernere Ansätze stellen demgegenüber die Verteilung der Themen Ehre und Liebe auf die beiden Protagonisten sowie das Thema der Geschlechterdifferenz in den Vordergrund (Nadal: 1948, 159-175; Doubrovsky: 1963, 111-115; Sweetser: 1977, 113-116; Prigent: 1988, 82-86). Zu Teilen wird diese mit anthropologisierenden Termini beschrieben (Stegmann: 1968, II, 499: „[...] l'amour est, pour les femmes, la fin naturelle, légitime mais contraignante de leur gloire; chez les héros, il est le témoignage de leur générosité [...]“), zu Teilen begnügt man sich – vorsichtiger und sachhaltiger – mit dem Hinweis auf die Rollendifferenz der Geschlechter (Woshinsky: 1979, 150-154; Clarke: 1992, 149-153).

Zumindest diese letzte Position ist als Textbefund unabweisbar. Wenn Rodrigue Chimène sein Schwert anbietet, damit sie ihn töte (III,4), so handelt er als Liebender, respektiert aber auch die Wehrlosigkeit Chimènes als Frau. Daß Chimène das Schwert nicht annimmt, entspricht den Ehrenkonventionen der Zeit. Die Ermordung

des Wehrlosen ist feige, sie kann als feige Tat die Ehre gerade nicht wiederherstellen. Chimène drängt deshalb auf eine Rache, die weniger darauf abzielt, daß sie als Tochter ihres Vaters Rodrigue ermordet, als vielmehr darauf, daß sich Rodrigue wie ihr Vater im Duell stellt. Die Angemessenheit der Rache hängt nicht davon ab, wer den tödlichen Streich führt, sondern davon, wie dieser Streich geführt wird. Da Chimène als Frau dieses angemessene „Wie“ der Rache nicht beibringen kann, läßt sie sich durch Don Sanche vertreten.

Wenn Doubrovsky demgegenüber betont, daß Chimène weniger heroisch sei als Rodrigue, weil sie dessen Angebot, ihn zu töten, nicht annimmt (Doubrovsky: 1963, 112), so überspringt er sowohl die Bedingungen des Ehrenkodex' als auch den Tatbestand, daß Chimène keine heroische Figur im Sinne der streitbaren kriegerischen Taten ist.

Anhand der Interpretation dieser Handlungssequenz läßt sich exemplarisch – wenn auch mit einer gewissen Vergrößerung – die Polarität der Forschungspositionen darstellen: Interpretationen, die das Schwergewicht auf Themen wie Heroizität und Ehre legen, tendieren dazu, die Geschlechterdifferenz zwischen Rodrigue und Chimène auszublenden und Chimène am selben Maß von Heroizität zu messen wie Rodrigue. Interpretationen, die die Differenz von *amour* und *devoir* sowie die Geschlechterdifferenz betonen, tendieren dazu, die Ehrenhaftigkeit Chimènes auszublenden. Chimène erscheint in diesen Lesarten primär als Liebende.

Gemessen am historischen Kontext stellen beide Positionen eine Vereinseitigung dar. Dem Kontext der Zeit und insbesondere dem Ehrbegriff zufolge sind Ehre und Geschlechterrolle aufeinander bezogen. Die Interpretation der Figur Chimènes ist auf diesen historischen Kontext zu beziehen.

Wie Harald Weinrich (1986, 204-207) gezeigt hat, sind Ehre des Mannes und Ehre der Frau nicht von gleicher Art. Während die Ehre des Mannes von seinem sozialen Stand, seiner öffentlichen Geltung und seiner Satisfaktionsfähigkeit abhängt, ist die Ehre der Frau im wesentlichen durch ihre sexuelle Unbescholtenheit bestimmt. Ein Mann kann seine Ehre verlieren, aber auch wiederherstellen durch ein Arsenal öffentlicher und ritualisierter Gesten, wie etwa Ohrfeige und Duell. Eine Frau hingegen bringt ein voreheliches sexuelles Verhältnis - oder auch nur der Verdacht eines solchen – unwiderruflich um Ansehen und Ehre. Das literaturgeschichtliche Umfeld, dem der *Cid* entstammt – die spanische *comedia* und insbesondere das *drama de honor* -, ist zu großen Teilen von diesem zwieschlächtigen Ehrbegriff bzw. dieser Verschränkung von männlicher und weiblicher Ehre geprägt. Frauen geraten aufgrund übler Nachrede in den Ruf, sexuell nicht länger unbescholten zu sein. Männer lassen sie deshalb als Geliebte fallen, ermorden die entehrte Ehefrau - oder aber auch umgekehrt: Sie stehen im Duell für die Ehre ihrer Frau, Tochter oder Schwester ein (ausführlich zum Ehrendrama Toro: 1993; Losada-Goya: 1994).

Die Besonderheit des *Cid*-Stoffes – sie ist bereits in Corneilles spanischer Vorlage gegeben - besteht nun darin, daß das in ihm vorgetragene Ehrmodell weitgehend geschlechtsneutral ist oder, genauer, daß die Ehre der Frau im *Cid* der Ehre des Mannes angeglichen wird. Chimène tritt - wenn auch in den Grenzen ihrer Rolle als Frau – gegenüber Rodrigue als Rächerin und Duellantin auf. Sicherlich: Chimène greift nicht selbst zum Schwert. Aber wenn sie Don Sanche auffordert, sich statt ihrer und um ihretwillen mit Rodrigue zu duellieren (IV,5), betreibt sie die Seite der dem Mann vorbehaltenen Blutrache.

Die Gleichwertigkeit der beiden Hauptfiguren, die sich bereits motivisch in Hochzeit und Duell, Ehre und Anerkennung abzeichnete, spiegelt sich in einem Funktions-

wandel der Geschlechterrollen. Der Symmetrie der Handlung entspricht Corneilles Tendenz, die Geschlechterrollen einander anzugleichen.

Dennoch bleiben – bei aller Angleichung der Geschlechterrollen - die Divergenzen so weit gewahrt, daß Chimène sich nicht rollenwidrig verhält, dennoch besteht - bei aller Symmetrie der Handlung - eine Divergenz in der Spielposition. Es ist an dieser Stelle weniger auf die Charaktereigenschaften der Figur als vielmehr auf deren Spielposition zu achten. Die Position Rodrigue ist, obwohl er seinen Konflikt in den Stanzen wortreich beklagt, gegenüber derjenigen Chimènes vergleichsweise einfach. Denn wenn Rodrigue den Vater Chimènes ermordet, trifft seine Tat zwar die Geliebte, aber sie trifft die Geliebte nicht selbst. Es ist nur der Vater, der hier getötet werden soll. Deshalb ist die Tat begehbar, und deshalb kann Rodrigue, indem er sie ausführt, seine heroische Gesinnung glaubhaft darstellen. Chimène sieht sich demgegenüber einer ungleich schwierigeren Situation ausgesetzt: Sie müßte den Geliebten selbst ermorden. Diese Tat kann sie nicht ausführen – sie wäre nicht heroisch, sondern gräßlich. Weil Chimène die heroisch-ehrenhafte Tat nicht begehen kann, deshalb muß sie um so hartnäckiger dartun, daß sie sie begehen will. Den Beweis bleibt sie trotzdem schuldig. Ihre Tat – die Einwilligung in die Hochzeit - bezeugt das Gegenteil. Aufgrund dieser diffizilen Situation, aufgrund der schlechten Rolle, die das Stück ihr zuweist, erscheint Chimène weniger heroisch und weniger glaubwürdig als Rodrigue. Statt einer minutiösen Analyse der Figur, statt einer im Detail ausgewogenen Bewertung der Figur sind deshalb vorrangig deren Spielpositionen und Verhaltensräume zu analysieren.

VII.

Wie einleitend bemerkt, ist der *Cid*, indem er das Thema der Liebe mit dem Ehrkonflikt zwischen Adelshäusern und dem staatspolitischen Thema des Absolutismus verschränkt, zu Teilen auch ein disparates Stück. Ich habe vorstehend diese Teilbereiche isoliert dargestellt. Es wäre in einem zweiten Analyseschritt zu untersuchen, welche Interferenzen zwischen den Bereichen im Detail und insbesondere in der Handlungsführung bestehen. Ich überspringe diesen Schritt, um abschließend – und zugleich in einer Interpretation des Schlusses - das Spannungsverhältnis von Heros und Staat, *amour* und *devoir*, Tragödie und Komödie in einer mehr grundsätzlichen Art zu vertiefen.

Gerade weil bei Corneille der Heroismus im Vordergrund steht, ist die Liebe selbst dann noch unterlegen, wenn sie in Gestalt einer *amour-estime* auftritt. Indem die *amour-estime* sich auf die Ehre verpflichtet weiß, ergreift sie stets kontra *amour* Partei für die Gegenpartei. Sie kann eben deshalb kein gleichgewichtiger Konfliktpol gegen die Ehre sein. Trotz der vorgeblichen Entscheidungssituation in den Stanzen ist die Entscheidung Rodrigues für die Ehre im Grunde selbstverständlich und fraglos. Chimènes hierzu konträre Entscheidung zum Schluß, ihr Votum für die Liebe, ist demgegenüber nicht eigentlich eine Entscheidung zu nennen. Chimène bekennt sich zu ihrer Liebe nur notgedrungenermaßen, indem man sie ihrer Liebe überführt.

Eine solche Überführung inszeniert zunächst der König (IV,5, vv. 1347-51). Er spiegelt Chimène vor, Rodrigue sei den Verletzungen erlegen, die ihm im Kampf gegen die Mauren zugefügt wurden. Als sie daraufhin erblaßt („Voyez comme déjà sa couleur est changée“, v. 1352) und fast die Fassung verliert („Quoi? Rodrigue est donc mort?“, v. 1357), entdeckt ihr der König vorzeitig die Finte und ermöglicht ihr so, die ausdruckshaften Symptome ihrer Liebe ins Ehrenhafte umzudeuten: „Sire, on pâme

de joie ainsi que de tristesse“ (v. 1360). Bei der zweiten, durch den Zufall der Handlung und Mißverständnisse ausgelösten Überführung ist eine solche Reinterpretation nicht mehr möglich. Als nach dem Duell zwischen Don Sanche und Rodrigue Don Sanche mit dem siegreichen Schwert bei ihr vorspricht (V,5, v. 1715), muß sie glauben, Don Sanche habe mit diesem Schwert Rodrigue getötet. Nun erst, da mit dem Tod Rodrigues ihrer Ehre Genüge getan ist, gesteht sie ihre Liebe verbal und in aller Öffentlichkeit: „Eclate, mon amour, tu n’as plus rien à craindre, / Mon père est satisfait, cesse de te contraindre“ (V,5, vv. 1719-20).

Geständnis und Entscheidung Chimènes für die Liebe tragen in diesen Szenen auch komische Züge. Wie sonst nur in Komödien muß man Chimène hinterrücks bzw. müssen Zufall und Glück der Handlung ihr zu ihrem Besten verhelfen. Nicht von ungefähr kippt dort, wo im Konflikt zwischen *amour* und *devoir* die Liebe sich gegen die Ehre durchsetzt, die Tragödie in Komödie um. Daß Chimène ihre heroische Gesinnung wahrte – sie vergibt sich nichts an Ehre, weil man sie ihrer Liebe überführt -, erkaufte das Stück dadurch, daß es Chimène entmündigt. Im Versuch, die Heroizität der Figur zu bewahren und dennoch ein Happy End herzustellen, verliert die heroische Figur die Selbstbestimmtheit, die für die hohen Charaktere der Tragödie unerlässlich ist. Sie nähert sich dem komischen Dummerjan an, der sich selbst im Wege steht.

Mit dieser finalen Wendung erweist sich nicht zuletzt, daß Liebe bei Corneille kein Gegenstand der Tragödie sein kann. Das, was in den Stanzen als tragischer Konflikt exponiert wurde - der Konflikt zwischen *amour et devoir* -, ist im Grunde kein tragischer Konflikt, sondern ein Konflikt zwischen Tragödie und Komödie. Liebe bei Corneille kann ihr Recht nur erhalten, wenn sie den Standpunkt der Ehre einhält. Sie kann sich gegen die Ehre nur hinterrücks, mit den Mitteln der Komödie, in einer Entmündigung des Protagonisten durchsetzen. Die Gattungsbezeichnung der *tragi-comédie* trägt der *Cid* deshalb zu Recht.

Bereits im folgenden Stück, der Tragödie *Horace* (1640), verteilt Corneille die Gewichte deshalb anders. Die Seite der Heroizität und der Ehre ist nicht länger durch die doppelte Position der familialen Ehre und des heroischen Staatsdienertums besetzt. Anders als im *Cid*, in dem primär die Familienehre der Liebe entgegensteht und der Staat von diesem Konflikt nur im Nebenher profitiert, konfrontiert Corneille in *Horace* Staatsinteresse und Liebe unmittelbar: Im Streit um die politische Vorherrschaft zwischen Rom und Alba, deren Bürger über die Staatsgrenzen hinweg vielfach miteinander verwandt und verschwägert sind, soll der Krieg zwischen den Anverwandten durch einen stellvertretenden Zweikampf der Besten zugleich vermieden und entschieden werden. Die Wahl fällt in Rom auf die Horatier, in Alba auf die Kurlatier. Diese beiden Häuser sind ihrerseits miteinander verschwägert und in Liebesbanden verbunden. Der Versuch, den Bruderkrieg und mit ihm den Konflikt von *amour et devoir* zu vermeiden, eröffnet und reproduziert ihn in verschärfter Form. Dabei erweist insbesondere Horace seine heroische Gesinnung, indem er sich ohne Zögern auf die Seite des *devoir* und des Staates stellt: „Rome a choisi mon bras, je n’examine rien, / Avec une allégresse aussi pleine et sincère, / Que j’épousai la sœur, je combattrai le frère“ (II,3, vv. 498-500). Zum Schluß des Stückes aber überzieht Horace seinen Heroismus. Als seine Schwester, da er ihren Geliebten im Zweikampf tötete, Rom verflucht, ermordet er sie. Die staatstreue Gesinnung seines Hauses wie auch seine heroische Tat dulden ein solches staatsfeindliches Gebaren nicht. Horaces Heroismus kippt um in eine abscheuliche Tat. Am Endpunkt der Tragödie stehen nicht mehr, wie im *Cid*, Verwicklung und Lösung einer *amour-estime*, sondern die Tragik eines übersteigerten staatsstreuen Heroismus. Da sich auf dem

Konflikt zwischen *amour* und *devoir* kein gleichwertiges Spannungsfeld aufbauen läßt, ist es nur konsequent, daß Corneille in *Horace* die Tragik auf einem immanenten Spannungsverhältnis des *devoir* aufsetzt.

Dennoch eröffnet *Horace* - wie vor ihm der *Cid* - mit einem Konflikt zwischen *amour* und *devoir*, und dieser Konflikt nimmt im Stück durchaus breiten Raum ein. Stimme erhält er weniger durch die Partei der Männer als durch die der Frauen. Diese treten jedoch nicht als Handelnde, sondern als Zuschauer auf. Wortreich beklagen Sabine, die Schwester der Kuratier und Gattin des Horace, und Camille, die Schwester des Horace und Geliebte des Curiace, ihr Leid, zwischen Bruder und Gatte / Geliebter zu stehen, wortreich diskutieren sie, für welchen der Kombattanten sie hoffen und Partei ergreifen sollen. Zu einer Handlung und Entscheidung im eigentlichen Sinne gelangen sie jedoch nicht.

Zusammenfassend festzuhalten ist damit einerseits ein Wechsel: Der Pseudokonflikt von *amour* und *devoir* wird in *Horace* überführt in eine tragfähige Tragik. *Horace* ersetzt das Happy End des *Cid*, das bei aller Strenge des *devoir* im Liebesglück endet, durch eine immanente Dialektik des *devoir*. Festzuhalten ist andererseits die Varianz der Spielarten, in denen sich der Pseudokonflikt von *amour* und *devoir* artikuliert: Rodrigue in den Stansen bespricht wortreich seine Entscheidung für die Ehre, die für ihn im Grunde fraglos und deshalb bereits entschieden ist. Chimène trifft ihre Entscheidung für die Liebe entgegen der Ehre, aber sie verantwortet diese Entscheidung nicht. Die Frauen in *Horace* halten wohl am genauesten die Mittellage zwischen *amour* und *devoir* ein. Aber diese Frauen schreiten nicht zur Tat. Die Mittellage zwischen *amour* und *devoir* ist ihnen nur vergönnt, weil sie nur Zuschauer sind und sich deshalb nicht entscheiden müssen. Pseudodiskussion, rhetorische Darstellung einer Entscheidung, die an sich keine ist, Entmündigung dessen, der sich gegen die Ehre entscheidet, mentale Konflikte ohne praktische Umsetzung – dies sind ebenso viele Artikulationsformen des Pseudokonflikts. Obwohl die Tragödie *Horace* auf einem schlüssigeren tragischen Modell gründet als die Tragikomödie des *Cid*, kommt auch sie nicht ohne Pseudokonflikt aus.

Anmerkungen

Anm. 1: Im spanischen *Cid* ist die Ermordung des Grafen keine Frage der Politik, sondern eine Frage der Rechtssicherheit des Staates: „Den Grafen unter meinem Fenster töten, / Das ist fast Hochverrat“ (II,1, S.454) [span. II, vv. 990-91].

Anm. 2: Im 16. Jahrhundert war das Duell in adligen Kreisen nachgerade zur Mode geworden. Auch aus geringfügigem Anlaß und selbst unter Freunden wurde es üblich, sich zu duellieren. Die Kirche versuchte als erste, diesem unsinnigen Morden Einhalt zu gebieten, indem sie nicht nur den Duellanten selbst, sondern auch deren Anverwandten und all denen, die einem Duell beiwohnten, mit Exkommunikation drohte und den Getöteten das heilige Begräbnis verweigerte. Die Einrichtung von sogenannten Ehrengerichten folgte, doch blieben sie ohne nennenswerte Wirkung. Noch Heinrich IV. konnte sich trotz dreier Erlasse (1599, 1602, 1609) in diesem Punkt nicht gegen den Adel durchsetzen. Da das Duell unter Strafe stand, reichte man eben ein Gnadengesuch beim König ein. Erst Richelieu ging konsequent gegen diese laxen Praxis vor und statuierte ein Exempel. Sein Erlaß aus dem Jahre 1626 belegte den Verstoß gegen das Duellverbot mit dem Entzug von Ämtern, Besitz und Adelstiteln, in schwerwiegenden Fällen auch mit Verbannung und Todesstrafe. Der Herzog von Montmorency-Bouteville, der mit einem Duell in aller Öffentlichkeit gegen diesen Erlaß protestierte, wurde hingerichtet (Richelieu: 1947, 224-229). – Das Duell, und deshalb wird es so nachdrücklich zur politischen Angelegenheit, stellt nicht nur die Macht und die Autorität

des Königs in Frage (dies ist sein juridischer Aspekt), es untergräbt auch dessen Bemühungen um Frieden und Versöhnung. In gewisser Weise perpetuiert es – mit anderen Mitteln - die Zwigigkeiten der Religionskriege. Es dezimiert die Kaste der Krieger und schwächt den Staat nach außen (Mousnier: 1974, I, 114-120).

Anm. 3: In der Ausgabe von 1660, die Amon ihrer Edition des *Cid* zugrundelegt, fehlt die erste Szene des ersten Aktes. Deshalb sind die Stanzen Rodrigues hier in I,6 und nicht, wie in der Erstausgabe von 1637, in I,7.

Anm. 4: Corneille selbst rechtfertigt im *Examen* (1660) zu *Andromède* (im übrigen mit Verweis auf Rodrigue) die Stanzen als eine Form des abwägenden Innehaltens der Figur und weist den Bezug zur Innerlichkeit oder – historisch genauer - zum Affekt ausdrücklich zurück: „La colère, la fureur, la menace, et tels autres mouvements violents ne leur [i.e. den Stanzen] sont pas propres, mais les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accomode merveilleusement avec leurs cadences inégales, et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet“ (Corneille: 1984, 456).

Bibliographie

Textausgaben

Grundsätzlich empfehlenswert sind alle Ausgaben, denen die Erstfassung des *Cid* (1637) zugrundeliegt. Wegen ihres breiten dokumentarischen Anhangs und des kritischen Anmerkungsapparates ist die – allerdings teure - Pléiade-Ausgabe zu bevorzugen:

Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, hrsg. von Georges Couton, 3 Bde., Paris 1980, 1984, 1987 (Bibliothèque de la Pléiade). – *Le Cid* ist in Band I enthalten. Nach dieser Ausgabe ist im Text zitiert.

Als preiswerte Taschenbuchausgaben bieten sich an:

Pierre Corneille, *Le Cid* (1637), hrsg. von Jean Serroy, Paris 1993 (Gallimard, coll. folio théâtre). – Gute Einführung in den zeitgeschichtlichen Kontext, Erstfassung des Textes.

Pierre Corneille, *Le Cid* (1660), hrsg. von Evelyne Amon, Paris 1990 (Librairie Larousse, coll. Classiques Larousse). – Zahlreiche Wort- und Sacherklärungen, hilfreich für alle, die mit dem 17. Jahrhundert noch wenig vertraut sind.

Sekundärliteratur

Jean-Marie Apostolidès, *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris 1985.

Paul Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris 1948, Neuauflage 1988 (folio essais). – Guter Überblick über Genealogie und Ethos des heroischen Helden bei Corneille.

Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid* (1618), hrsg. von Luciano García Lorenzo, 5. Aufl., Madrid 1990 (Cátedra). [Auf deutsch: *Der Cid*, in: Werner Bahner (Hrsg.), *Klassisches Spanisches Theater*, 2 Bde., übertragen von Adolf Friedrich Graf von Schack, Berlin 1969, Bd. 1, S. 429-501].

David Clarke, *Pierre Corneille. Poetics and political drama under Louis XIII*, Cambridge 1992. – Textnahe Lektüre der frühen Tragödien Corneilles mit zum Teil guten Detailbeobachtungen.

Pierre Corneille, *Les trois discours sur le poème dramatique* (1660), in: Corneille: 1987, 117-190.

Alain Couprie, *Pierre Corneille. Le Cid*, Paris 1989. – Gute Einführung in die wichtigsten Themen und Motive des *Cid*, Hinweise auf seine literaturgeschichtliche Bedeutung.

Georges Couton, *Corneille et la tragédie politique*, Paris 1984. – Historische Analyse der politischen Thematik im Werk Corneilles.

Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris 1963, Neuauflage 1982 (tel). – Interpretation des heroischen Helden aus existentialistischer Perspektive, geschichtsphilosophische Deutung seiner Tragik vom Spätwerk aus.

Wilfried Floeck, „*Las Mocedades del Cid*“ von Guillén de Castro und „*Le Cid*“ von Pierre Corneille. *Ein neuer Vergleich*, Bonn 1969.

Marc Fumaroli, „Rhétorique et dramaturgie. Le statut du personnage dans la tragédie classique“, in: *Revue d'Histoire du Théâtre* 24 (1972), S. 223-250 [wiederabgedruckt in: Marc Fumaroli, *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève 1990, S. 288-322]. – Grundlegende Studie zum rhetorischen Charakter des Schauspiels zur Zeit Corneilles.

Armand Gasté (Hrsg.), *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets*, publié d'après les originaux avec une introduction [Réimpression de l'édition de Paris, 1898], Genève 1970.

Albert Gérard, „Pierre Corneille ou la sénilité lucide“, in: *Œuvres & Critiques* 16,2 (1991), S. 29-56.

Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (= Werke 3), hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986 (stw).

Louis Herland, *Corneille par lui-même*, Paris 1954.

Erich Köhler, *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur. Vorklassik*, hrsg. von Henning Krauß, Stuttgart 1983. – Gute Überblicksdarstellung.

José-Manuel Losada-Goya, *L'Honneur au théâtre. La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle*, Paris 1994.

Milorad R.Margitic, „Texte et sous-texte chez Corneille: une lecture des stances de Rodrigue“, in: *Saggi e Ricerche di Letteratura francese* 16 (1977), S. 197-212. – Gute Mikroanalyse.

Milorad R.Margitic, „Les deux *Cid*: de la tragi-comédie baroque à la pseudo-tragédie classique“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 11 (1984), S. 409-425.

Jacques Maurens, *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris 1966.

Roland Mousnier, *Les institutions de la France sous la monarchie absolue 1598-1789*, 2 Bde., Paris 1974.

Octave Nadal, *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris 1948. – Umfassender Überblick über die Liebesauffassungen zur Zeit Corneilles.

Robert J.Nelson, *Corneille. His Heroes and Their Worlds*, Philadelphia 1963. – Gute Charakteristik der heroischen Helden Corneilles.

Karl August Ott, „Corneille: Le Cid“, in: Jürgen von Stackelberg (Hrsg.), *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Düsseldorf 1968, Bd. 1, S. 74-95, 365-369. – Analyse des *Cid* aus poetologischer Perspektive.

Michel Prigent, *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris 1986, Neuauflage 1988 (Quadrige). – Deutung des Gesamtwerks Corneilles, beginnend mit dem *Cid*, aus dem dialektischen Spannungsverhältnis von Heros und Staat.

Cardinal de Richelieu, *Testament politique*, hrsg. von Louis André, Vorwort von Léon Noël, 7. Aufl., Paris 1947.

Christoph Rodiek, *Sujet – Kontext – Gattung. Die internationale Cid-Rezeption*, Berlin, New York 1990. – Guter historischer und literarästhetischer Überblick über die Rezeption des Cid-Stoffes.

Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris 1950.

Georges de Scudéry, „Observations sur *Le Cid*“ (1637), in: Armand Gasté: 1970, S. 71-111.

Franziska Sick, „*Le Cid* und *La Querelle du Cid*: Zur Entstehung eines neuen diskursiven Feldes im Absolutismus“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 17 (1993), S. 246-263. – Diskursanalytische Untersuchung der *Querelle du Cid*.

Franziska Sick, „Tragisches Potential und untragisches Ende. Absolutistische Konzepte in den frühen Dramen Corneilles“, in: Rudolf Behrens, Roland Galle (Hrsg.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft*, Würzburg 1995, S. 91-107.

Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris 1961. – Grundlegende Studie zum Verhältnis von Heroizität und (Selbst-)Darstellung des Helden bei Corneille.

André Stegmann, *L'héroïsme cornélien. Genèse et signification*, 2 Bde., Paris 1968.

Marie-Odile Sweetser, *La dramaturgie de Corneille*, Genève 1977. – Breiter Überblick über die Corneille-Forschung mit Hinweisen zu Corneilles Poetik der Tragödie.

Alfonso de Toro, *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen. Ehre und Drama des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien und Spanien*, Frankfurt a.M. 1993.

Anne Übersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1982. – Gute Einführung in die strukturelle Dramenanalyse mit zahlreichen Beispielen aus der klassischen Literatur.

Han Verhoeff, *Les grandes tragédies de Corneille. Une psycholecture*, Paris 1982.

Pierre Voltz, „*Le Cid* et la notion d'action“, in: *Littératures classiques* 11, supplément (1989), S. 67-85. – Strukturelle Analyse des *Cid*.

Marc Vuillermoz, „Percé jusques au fond du cœur...“. Une analyse de la rhétorique de l'épée dans *Le Cid*“, in: *Poétique* 22 (1991), S.327-334.

Hans Wagner, *Ästhetik der Tragödie von Aristoteles bis Schiller*, Würzburg 1987.

Matthias Waltz, *Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre*, Frankfurt a.M. 1993.

Harald Weinrich, „Die fast vergessene Ehre“, in: H.W., *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, München 1986, S. 203-224. – Knappste und zugleich gehaltreichste Studie zur Ehrproblematik.

Barbara Woshinsky, „Rhetorical vision in *Le Cid*“, in: *French Forum* 4 (1979), S. 147-159.

¹ Im spanischen *Cid* ist die Ermordung des Grafen keine Frage der Politik, sondern eine Frage der Rechtssicherheit des Staates: „Den Grafen unter meinem Fenster töten, / Das ist fast Hochverrat“ (II,1, S.454) [span. II, vv. 990-91].

² Im 16. Jahrhundert war das Duell in adligen Kreisen nachgerade zur Mode geworden. Auch aus geringfügigem Anlaß und selbst unter Freunden wurde es üblich, sich zu duellieren. Die Kirche versuchte als erste, diesem unsinnigen Morden Einhalt zu gebieten, indem sie nicht nur den Duellanten selbst, sondern auch deren Anverwandten und all denen, die einem Duell beiwohnten, mit Exkommunikation drohte und den Getöteten das heilige Begräbnis verweigerte. Die Einrichtung von sogenannten Ehrengerichten folgte, doch blieben sie ohne nennenswerte Wirkung. Noch Heinrich IV. konnte sich trotz dreier Erlasse (1599, 1602, 1609) in diesem Punkt nicht gegen den Adel durchsetzen. Da das Duell unter Strafe stand, reichte man eben ein Gnadengesuch beim König ein. Erst Richelieu ging konsequent gegen diese laxen Praxis vor und statuierte ein Exempel. Sein Erlaß aus dem Jahre 1626 belegte den Verstoß gegen das Duellverbot mit dem Entzug von Ämtern, Besitz und Adelstiteln, in schwerwiegenden Fällen auch mit Verbannung und Todesstrafe. Der Herzog von Montmorency-Bouteville, der mit einem Duell in aller Öffentlichkeit gegen diesen Erlaß protestierte, wurde hingerichtet (Richelieu: 1947, 224-229). – Das Duell, und deshalb wird es so nachdrücklich zur politischen Angelegenheit, stellt nicht nur die Macht und die Autorität des Königs in Frage (dies ist sein juristischer Aspekt), es untergräbt auch dessen Bemühungen um Frieden und Versöhnung. In gewisser Weise perpetuiert es – mit anderen Mitteln - die Zwistigkeiten der Religionskriege. Es dezimiert die Kaste der Krieger und schwächt den Staat nach außen (Mousnier: 1974, I, 114-120).

³ In der Ausgabe von 1660, die Amon ihrer Edition des *Cid* zugrundelegt, fehlt die erste Szene des ersten Aktes. Deshalb sind die Stanzen Rodrigue hier in I,6 und nicht, wie in der Erstausgabe von 1637, in I,7.

⁴ Corneille selbst rechtfertigt im *Examen* (1660) zu *Andromède* (im übrigen mit Verweis auf Rodrigue) die Stanzen als eine Form des abwägenden Innehaltens der Figur und weist den Bezug zur Innerlichkeit oder – historisch genauer - zum Affekt ausdrücklich zurück: „La colère, la fureur, la menace, et tels autres mouvements violents ne leur [i.e. den Stanzen] sont pas propres, mais les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre, s'accorde merveilleusement avec leurs cadences inégales, et avec les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet“ (Corneille: 1984, 456).